

„Teksty Drugie” są kontynuacją dwumiesięcznika „Teksty”
wydawanego w latach 1972-1981 i zawieszonego w stanie wojennym

Redaguje Kolegium:

Ryszard Nycz (redaktor naczelny)
Anna Nasilowska (zastępca redaktora naczelnego)
Włodzimierz Bolecki, Jerzy Jarzębski,
Zdzisław Lapiński, Adam Makowski,
Marta Zielińska

Joanna Łuczyńska (sekretarz redakcji)

Stale współpracują:

Edward Balcerzan, Stanisław Barańczak,
Jan Błoński, Tomasz Burek,
Michał Głowiński, Czesław Hernas,
Janusz Sławiński

Adres redakcji:

00-330 Warszawa, Nowy Świat 72
Pałac Staszica, pokój 1
Tel.: 828 32 06

Numer zrealizowano przy pomocy finansowej Ministerstwa Kultury i Sztuki

Skład i korekta komputerowa:

Zdzisław Popławski

Korekta:

Teresa Winck

Lamanie i korekta szpaltowa

na podstawie gwarantowanego przez Redakcję zapisu komputerowego

Wydawnictwo IBL PAN

Helena Dziurnikowska i Krystyna Petryk

Druk i oprawa

Drukarnia Wydawnictw Naukowych S.A.
Łódź, ul. Żwirki 2

Nr indeksu 337412
PL ISSN 0867-0633

teksty

D R U G I E

6
1998

Dwumiesięcznik
Instytutu
Badań
Literackich
PAN

TEORIA LITERATURY KRYTYKA INTERPRETACJA

Biblioteka

Bez szumnych uroczystości, sesji, ksiąg pamiątkowych i oficjalnych obchodów Instytut Badań Literackich skończył 50 lat. Żyją jeszcze tacy, którzy pamiętają początki. Nie wspominają ich najlepiej – nie da się ukryć, że nowy instytut powołany został po to, aby wykreować prawdziwą, marksistowską naukę o literaturze. A że do tej placówki ściągnięto umysły wybitne, więc i samodzielne, wszystko potoczyło się inaczej, niż było w pierwotnym zamyśle przewidziane. Przy tym kolejne zakrety historyczne pojęcie „właściwej linii” czyniły coraz bardziej iluzorycznym, aż doszło do czasów, które już sama pamiętam, gdy Instytut uważany był za siedlisko opozycji.

Studentom UW, widziany z perspektywy Krakowskiego Przedmieścia, wydawał się Pałac Staszica jakąś świątynią wiedzy, niedostępną, a przez to tym bardziej kuszącą. Potem okazało się, że przekroczenie jej progu nie jest takie straszne, bo w środku spotkać można ludzi niestychanie otwartych, wrażliwych i zupełnie nieskorych do traktowania serio hierarchii stopni naukowych, która „normalnie myśląc” mogłaby stwarzać wielki, nieprzezwyciężalny dystans między profesorem-tytanem a młodym adeptem. Nawet tytułów naukowych używa się w Instytucie Badań Literackich rzadko, nie dlatego, że się je lekceważy, ale raczej z zawstydzenia, gdyż nie są one w stanie oddać rzeczywiście mia-

ry zasług. Gdyby się na to silić, trzeba by już dawno wymyślić hiperprofesorów, a i w kilku wypadkach zgodzić się również na bardziej odpowiedni tytuł *Maestro* (uwzględniając formę *Maestra*), gdy do wiedzy dochodzi jeszcze coś nieuchwytnego – intuicja i Sztuka.

Myślę, że Pałac Staszica słusznie wydawał się świątynią. Przecież jako świątynia został zbudowany. Genius loci jest widać czytelny, nawet jeśli musi przedzierać się przez zafalszowania. Stanisław Staszic, fundator pałacu, był dziwnym księdzem: przy ołtarzu raczej go nie widywano. Sam wspominał, że wybrał stan duchowny ze względu na śluby, jakie poczyniła jego matka. Uwielbiał przedstawienia teatralne, i choć uważano za niestychane, a nawet gorszące, by w tak niskich uciechach uczestniczyły osoby stanu duchownego, to bywał na nich w przebraniu. A że o jego skąpstwie krążyły legendy – przemyskał się więc w rudej peruce na trzecie miejsca, choć panował tam ścisk i widać nie było wiele. Skąpy był dla siebie, a z własnych funduszków wybudował pałac – Świątynię Wiedzy, siedzibę światłego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, któremu przewodniczył aż do śmierci. W latach pięćdziesiątych usiłowano ze Staszica zrobić kryptoateistę. To jednak ogromne nadużycie: Staszic przede wszystkim wierzył niezłomnie w wielką mądrość Stwórcy. A cóż może być większą pochwałą tej mądrości niż studiowanie praw natury, według których stworzony został świat? – chyba tylko praca nad racjonalną reformą zasad rządzących ludzkim społeczeństwem, czyli naprawa tego, co człowiek we własnej głupocie popsuł. Kopernik, o którego pomnik zadbał u wejścia, wydawał się autorowi poematu filozoficznego Ród ludzki ideałem.

Pałac do dziś zachował dostojeństwo, a duch Towarzystwa Przyjaciół Nauk, które świadomie po zaborach rozpoczęło pracę nad ocaleniem języka polskiego, to chyba nie najgorszy patronat na czasy PRL-u. Ja jednak genius loci Instytutu Badań Literackich umieściłabym w bardziej konkretnym miejscu – dokładnie w południowo-zachodniej części pałacu, w przyziemiu. Jest pewien warunek konieczny, bez którego Instytut istnieć nie może. Biblioteka!

Na cześć Biblioteki trzeba by pisać nie kilka słów, lecz peany i hymny pochwalne. Jej istnienie ma w sobie coś tajemniczego. Spróbuję to przybliżyć na przykładach.

Jak to się dzieje, że np. jakiś dobry duch kataloguje osobno trudny do znalezienia, a dla mnie niezbędny artykuł, który inaczej byłby nie do odzyskania, ukryty w roczniku rzadkiego czasopisma, o którym już

śluch zaginął? I na dodatek fiszkę umieszcza tak, żebym od razu ją znalazła?

Albo inaczej: studiując jakiś gruby tom w obcym języku odkrywam nagle, że na zajmujący mnie temat dawno już napisano kilka książek, a co więcej, jeśli nie przeczytam dzieła X, założmy skryptu po niemiecku, wydanego przez Wolny Uniwersytet w Berlinie Zachodnim, w latach, gdy żelazna kurtyna trochę się uniosła, ale bynajmniej nie stała się tylko dekoracyjną firanką, to mogę z góry uznać moje przemyślenia za amatorszczyznę jedynie, a wszelkie wnioski odłożyć. Przez jakiś czas trwam w niepewności, czy czeka mnie wyjazd, może niezbyt daleki, ale uciążliwy i kosztowny, a przede wszystkim wcale nie gwarantujący sukcesu, bo nie jest tak łatwo w obcym mieście, w plątaniu instytucji, odnaleźć od razu to właściwe miejsce, gdzie owo dzieło X stoi i gdzie na dodatek będą gotowi mi je udostępnić. Przeszuję spać w nocy, bo rozważam różne okoliczności, możliwości i warianty rozwoju sytuacji, łącznie z takim, by dać sobie spokój i zrezygnować z tematu. I kiedy po kilku dniach, wyczerpana nerwowo, właściwie na skraju załamania, pojawia się wreszcie w Bibliotece i bez większej nadziei szukam w katalogu – okazuje się, że to dzieło JEST. Czekano na mnie, nieczęsto używane przez innych przede mną czytelników, co tym bardziej zadziwiające, bo mój ruch został już jakoś zaprogramowany i przewidziany z góry. Czy nad czytelnikami czuwa specjalna, filologiczna Opatrzność Biblioteczna?

Nie umiem inaczej wyjaśnić tego typu cudownych zdarzeń, których każdy użytkownik Biblioteki niezawodnie mógłby przytoczyć dużo więcej, jak czynnikami nadprzyrodzonymi albo idealną więzią empatyczną, uprzedzającą zachowania przyszłego czytelnika. To zadziwia, tym bardziej, że często się zdarza, że im bardziej bibliotekarze kochają książki, tym gorzej znoszą sam fakt istnienia czytelników. Chcieliby po prostu uchronić powierzone im skarby przed tą szarańczą zaopatrzoną w ołówki i długopisy, zawsze gotową do podkreśleń, nie mówiąc już o smarowaniu swoich głupich uwag na marginesach, lub zgoła smarowaniu ich masłem! (o innych obrzydliwościach nie wspominając).

Nie potrafię wyjaśnić, jak to się dzieje, że właściwe książki tu trafiają. Bo przecież nie jest tak, że Biblioteka ma swoich specjalnych emisariuszy, którzy w poszukiwaniu odpowiednich dzieł przechadzają się nieustannie nad brzegami Sekwany, Sprewy a nawet Newy, nie mówiąc już o krajach zamorskich. Nie przesadzam w pochwałach. Nie jest prosto

na przykład w Paryżu zaspokoić taką fanaberię, jak postudiowanie dzieł niemieckich. Z anglojęzycznymi jest zwykle łatwiej, ale też bywa to trudne nawet w specjalistycznej placówce. Nowości trafiają na półki i do katalogu na ogół z dwuletnim opóźnieniem, a pracownicy bywają bezduszni. Trzeba jeździć po mieście, a opanowanie skomplikowanego systemu wymaga zdolności superagenta wywiadu.

Mądrość i ciepło bijące z naszej Biblioteki pozwala czuć się ciągle adeptem. No, może adeptem coraz lepiej zorientowanym. Biblioteka ma wielką mądrość, jest nawet starsza niż sam Instytut – w jej skład weszły bowiem księgozbiory polonistyczne gromadzone jeszcze przed wojną i cudem ocalałe. To naprawdę wyjątkowe, że ten skarb w ciągu pięćdziesięciu lat udało się w całości zachować i wzbogacić. Poprzez książki pracowników Instytutu i dorobek wszystkich korzystających z tych zbiorów służy on wszystkim polonistom i całej humanistyce.

Jest oczywiście i druga strona medalu.

Znamy ją dobrze. W czytelni trudno się skupić z powodu ruchu ulicznego. Trzeba by wymienić okna na szczelne, ale to kosztuje i wymaga założenia klimatyzacji. Ginę czasopisma, nawet zupełnie pospolite. Co jakiś czas powraca problem przepiętnionych magazynów. Pracownicy mało zarabiają. W zbiorach są dotkliwe luki. Dotyczy to nie tylko książek obcych, które w pewnych okresach były prawie niedostępne. Nie ma na przykład ważnych tomików poetyckich opublikowanych niedawno, jeśli wydało je mało znane wydawnictwo o ograniczonej dystrybucji. To ujemna strona decentralizacji rynku. Z kolei różne klasyczne pozycje poginęły – nie z powodu bałaganu, ale przez beztroskę lub nawet nieuczciwość czytelników. Istnieją książki, których nie sposób pożyczyć, bo ciągle są w czytaniu. I wreszcie: nasza Biblioteka jest technicznie zapóźniona. Kserokopiarka jest od niedawna i niestety się psuje. Komputeryzacja z braku środków postępuje powoli i nie sądzę, byśmy za 10 lat mogli doczekać się takiego komputera, jaki już 10 lat temu zastępował katalog rzeczowy w bibliotece paryskiego Centre Pompidou i cierpliwie odpowiadał na wszelkie pytania.

Ale o tym wszystkim – wiemy aż za dobrze. To jest codzienność. Może czasem warto zapomnieć o niej na chwilę? Opatrzność Biblioteczna to wielka niewidzialna mądrość, która szczęśliwie czuwa nad IBL-em. Sprzyjaj nam, Biblioteko!

Fragmenty

Janusz Sławiński

Bez przydziału (I)

*

Trzeba usilnie podkopywać pogląd, jakoby przeznaczeniem humanistyki miało być osiągnięcie kiedyś – w szczęśliwej przyszłości – pułapu metodologicznego, jaki ustaliły swymi osiągnięciami nauki dziś wzorcowe, przede wszystkim fizyka i dyscypliny fizykopodobne. Wciąż pętają się po naukoznawstwie scjentystyczne rojenia: że niby humaniści nie mają nic lepszego do roboty, jak tylko niezwłocznie podjąć wysiłek *d o g a n i a n i a* – oczywiście nie czoła orszaku twardej nauki, ale przynajmniej jego końca.

Widzę to jak na filmowym obrazku: na przedzie kroczy dostojnie mój Przyjaciel, Grzegorz Białkowski – fizyk wysokich energii; za nim w stosownych odległościach przedstawiciele innych nauk, które osiągnęły w swym rozwoju stadium „paradygmatyczne” czy „teoretyczne”, wiele kilometrów z tyłu biegnę – powiedzmy – ja. Ci zdążający w orszaku nawet nie mogliby dojrzeć z oddali mojej sylwetki, co najwyżej jakieś zawirowanie kurzu na gościńcu. Oni *k r o c z ą*, a ja biegnę – coraz bardziej zdyszany, potykam się, przewracam, potem znów lecę. Owładnął mną trudny do wytłumaczenia imperatyw doświadczenia pochod. Nie mam jednak żadnych szans: gdybym nawet był szybkonogi jak Achilles, nie doścignę mego Przyjaciela, choć porusza się on na-

przód powolnym i rozważnym krokiem żółwia. Ciekawe, że tak beznadziejnie biegnąc w ogóle nie zastanawiam się, po co to czynię. Czy jest jakiś sens w mojej gonitwie za tamtymi? Może rozsądniej byłoby machnąć na nich ręką: niech sobie kroczą! – a samemu przystanąć i rozejrzeć się wkoło, czy w tym właśnie miejscu nie oczekują mnie ciekawsze zadania niż desperacki pościg?

Ulegając wmówieniom scjentyistów, humanistyka skazuje się na los godny pożałowania (dziś bardziej niż kiedykolwiek): na peryferyjne wegetowanie w świecie Nauki, na permanentne niedorastanie do jej standardów, na nieuleczalną „przedparadygmatyczność” czy „przedteoretyczność”, a co może najprzykrzejsze – na daremne próby i m i t o w a n i a procedur poznawczych wypracowanych przez dyscypliny uznawane za miarodajne. Nic bardziej śmiesznego dla ludzi je uprawiających od takiego małpiarstwa. Odnoszą się do niego szyderczo, pogardliwie, lub w najlepszym razie protekcyjnie. Utwierdza ich w przekonaniu, że akademicka humanistyka to po prostu jakaś nieudolna parodia tego, co sami robią; że jest ona niedonauką, tym mniej zasługującą na zaufanie, im bardziej próbuje stroić się w cudze piórka i uchodzić za coś, czym nie jest i być nie może.

Trudno odmówić takiemu przekonaniu zasadności. Rzecz w tym jednak, że los ubogiej krewnej wcale nie jest dla humanistyki nieuchronny; może go sobie wprawdzie wybrać, ale wcale nie musi. Relatywizacja do świata Nauki pozostaje bowiem tylko jedną z paru równorzędnych relatywizacji, jakim podlega pośród różnych dyskursów, nie zaś odniesieniem jedynym, czy nawet szczególnie wyróżnionym. Tylko częścią swoich zobowiązań przylega do nauki; pozostałe zobowiązania kierują ją w zupełnie inne strony komunikacji społecznej. Przynależąc do królestwa scjentyistów jedynie aspektowo, może nie z uległością, ale warunkowo, poddawać się tamtejszej jurysdykcji i nie przejmować się zanedo kwęstią, czy fizyka odgrywa w tym królestwie rolę przewodnią, czy kierowniczą.

W istocie pozostaje ona współgrą (dokładniej mówiąc: ustanawia taką współgrę) pięciu żywiołów językowych:

- języka nauki
- języka filozofii
- języka poetyckiego (w szerokim sensie, czyli języka literatury pięknej)
- języka ideologii
- języka potocznego.

Oczywiście, żywioł potoczności stanowi naturalne podłoże także filozofii, poezji czy ideologii. Jednakże humanistyka odnosi się do niego nie tylko w drodze takich upośrednień, ale także wprost – jako do osobnego źródła zasilenia językowych, nierzadko po to właśnie, by zneutralizować w sobie ciśnienie dyskursów silniej skodyfikowanych.

Status humanistyki (jej rozmaitych dyscyplin i specjalności) byłby tedy tożsamy z jej umiejscowieniem w całym zespole języków. Wiąże się ona z nimi zarówno poprzez zbliżenia, uległości, upodobnienia, otwarcia i zaufanie, jak też w nie mniejszej mierze poprzez oddalenia, konfliktowe napięcia, nieufność i demonstracyjne odrzucenia. Nauka była nieraz obiektem bałwochwalczych uniesień humanistów, ale równie często bywała odczuwana przez nich jako zagrożenie, któremu należy stawić czoła. Zuchwalstwa stylistyczne i znaczeniowe literatury wpływają na humanistykę ponad wszelką wątpliwość regenerująco, jednakże z drugiej strony wcale często uważano, że uleganie takim wpływom wydatnie osłabia jej moce poznawcze. Inspirującej roli filozofii w dyskursie humanistów nikt nie jest w stanie pomniejszyć, jakkolwiek trudno byłoby także przeoczyć gwałtowne sprzeciwy różnych szkół humanistyki – zwłaszcza w naszym stuleciu – wobec panoszenia się w tym dyskursie filozofii spekulatywnej (tzw. filozofowania) i wynaturzeń, jakim w następstwie tego podlega. Wielu ubolewa nad tym, że humanistyka gotowa jest podejmować – niekiedy wprost, częściej skrycie – zadania perswazji ideologicznej, albo mówiąc bardziej dosadnie: przechodzić na służbę ideologii; ale przecież nie ulega wątpliwości, że stanowić może zarazem (czego sami doświadczyliśmy) ważną wytwórną sprzętu przeciwideologicznego. A wreszcie nieprzerwany kontakt z językiem potocznym (warstw wykształconych) pozwala jej wprawdzie zaspokajać i stymulować potrzeby intelektualne dość szerokiej publiczności, z drugiej wszakże strony walka z inercją i zamuleniemi mowy potocznej (także wiedzy potocznej) stanowi wcale niemałą część pracy humanistów nad doskonaleniem języków własnych dyscyplin.

Wiadomo, że istnieją rozmaite konkurencyjne ideały humanistyki – scjentyistyczny, eseistyczno-poetycki, filozoficzny, ideologiczny, zdroworozsądkowy – i każdy z nich preferuje oczywiście jej związki z tym czy innym kontekstem językowym, zarazem osłabiając więzi z innymi kontekstami. Słowem: uciążliwym losem humanistyki są ciągłe – wciąż od nowa podejmowane – próby jej sytuowania się pośród owych kontekstów. Przymierzając się do nich tak czy inaczej, odnajduje za każdym

razem samą siebie: swoje powołanie i swój styl (zawsze niezdecydowany). I to ją w sposób istotny, i nieprzewycięzalnie, odróżnia od języka nauki, który – przeciwnie – rozwija się właśnie poprzez postępujące wykorzenianie się z innych żywiołów mowy. Maksymalna wobec nich autonomia pozostaje warunkiem jego technologicznej sprawności.

To, co przed chwilą nazwałem uciążliwym losem humanistyki, decyduje chyba zarazem o jej znaczeniu w obrębie komunikowania się społecznego. Stanowi bowiem rodzaj *targowiska dyskursów*, terytorium, na którym dochodzi do ich konfrontacji, gdzie dokonują się najróżniejsze transakcje między nimi i próby przekładu jednych na drugie. Tu oświetlają się wzajemnie i relatywizują, ograniczając nawzajem swoje roszczenia do uniwersalności, swoje zdolności poznawcze, swoje obrazy świata. Język humanistyki przypomina w rezultacie *collage* lub *patchwork*: jest łąciaty – pozszywany z kawałków rozmaitych tkanin...

15 XII '83

*

Trzy prowincje każdej dyscypliny humanistycznej (i humanistyki w całości): Encyklopedia, Teorie, Interpretacje. Jakoś połączone, a przecież odrębne (każda ma własny klimat intelektualny, krajobraz i historię). A także: trzy wielkie magazyny, w których gromadzi się i przechowuje jej dorobek poznawczy. A także: trzy modele działań badawczych, trzy epistemologicznie odmienne typy wiedzy i trzy gatunki prawd, ku którym zdążają badania.

Encyklopedia magazynuje wiadomości, których wiarygodność – w danym momencie – pozostaje poza wątpliwościami ludzi, którzy dyscyplinę uprawiają; nie wymagające sprawdzeń, ale już wyzbyte potencji problemotwórczej. Były ongiś zdobywane różnymi sposobami i z pomocą różnych metod, jednakże nikomu, kto aktualnie po nie sięga, ani w głowie zastanawiać się nad instrumentarium metodologicznym, które umożliwiło ich zdobycie. Oczywiście, co i raz okazuje się, że w tym zasobie znajdują się również informacje nieściste, a nawet fałszywe. Takie lokalne usterki, łatwe zresztą do usunięcia (bo samo ich stwierdzenie jest równoważne natychmiastowemu usunięciu), nie podważają jednak generalnego zaufania do zawartości całego zbioru.

Oto więc mamy krainę, w której nie trzeba szukać upewnien, czyli prawdy, gdyż oczekują nas na każdym kroku, a w dodatku są dostępne

bezpłatnie. Prawdy tu zmagazynowane są niczyje, ponieważ należą do wszystkich. Każdy może z nich korzystać bez obawy, że coś popsuje przez fakt wyjęcia z magazynu. Żadne uszkodzenie nie nastąpi, gdyż nie współtworzą w nim układu, z którego trzeba by je na siłę wrywać, nie są tam w określony sposób umocowane ani związane nadrzędną kompozycją – teoretyczną lub metodologiczną. Dopiero po wydobyciu mogą zostać powołane w służbę jakiejś teorii: włączone w jej uporządkowany kontekst; w obrębie Encyklopedii pozostają wolne od tego rodzaju zobowiązań. W istocie Encyklopedia dyscypliny przypomina bardziej usypisko niż jakikolwiek inny porządek. Rośnie ona w sposób nieplanowy, ale ciągły i poniekąd niezauważalny. Można by sądzić, że tę górę największej pewności humanistów usypują nieprzerwanie legiony krasnoludków.

Jeśli uznać za scjentystami, że wiedza o faktach i wiedza naukowa to dwa całkiem różne rodzaje wiedzy, należy stwierdzić, że Encyklopedia mieści się całkowicie w tym pierwszym rodzaju. Faktograficzna wiedza, która ją wypełnia, jest neutralna wobec sprawdzianów teoretycznej koherencji, pod które podpadają prawdy nauki. A więc: stopień pewności, jaką gwarantuje użytkownikom, pozostaje równie wielki jak jej oddalenie od standardów wiedzy naukowej. W rzeczy samej znajduje się ona w bezpośrednim sąsiedztwie wiedzy potocznej.

Gdy wchodzimy na subterytorium Teoryj, od razu możemy odnieść wrażenie, że występuje tu zależność odwrotna. Sam impet teoriiotwórczy humanistyki – zwłaszcza w obecnym stuleciu – pozornie zbliża ją do ideałów wiedzy naukowej, z kolei jednak niski stopień pewności osiąganých prawd teoretycznych zdecydowanie przeciwstawia ją owym ideałom (zbliżając zarazem do filozofii). Jeśli prawdy Encyklopedii obiegają jako niczyje, to prawdy teoretyczne są własnością kierunków czy szkół badawczych i pod ich szyldami są głoszone. Tamte przyrastają w sposób ciągły i jakby bezgłośnie (dlatego można je przypisać krzątaniu pracowitych krasnoludków), natomiast te nie tylko są głośne – a bywają krzykliwe – ale też oznaczają każdorazowo zerwanie ciągłości w procesie narastania wiedzy. W związku z tym historia dyscypliny inaczej wygląda, gdy patrzeć na nią poprzez dzieje Encyklopedii – jest wtedy tożsama z procesem kumulatywnym, a inaczej, gdy oglądać ją poprzez doświadczenia Teoryj – wtedy bowiem przedstawia się jako sekwencja „kryzysów”, przewrotów, innowacji i zmian kierunku.

Koncepcje teoretyczne w humanistyce rodzą się i żyją nie jako części jakiejś nadrzędnej, ewoluującej w czasie kompozycji, w której miałyby dopasowywać się wzajemnie lub zastępować jedna drugą, lecz jako konkurentki innych koncepcji teoretycznych. Głównym czynnikiem motorycznym w ich powstawaniu jest wola oryginalności, a nie wysiłek budowania gmachu wiedzy uzgodnionej. Dlatego sfera ich akceptowalności jest w każdym wypadku ograniczona do kręgu zwolenników kierunku lub szkoły. Może to być w konkretnym wypadku krąg rozległy i wpływowy, co wszakże nie zmienia istoty sprawy. Dyscyplina humanistyczna przypomina w każdym momencie bardziej zbiór rywalizujących dialektów, niż wspólnie użytkowany język. Jej stanem najbardziej naturalnym jest wielość prawd teoretycznych. W takim wielośćosie każda poniekąd traci to, co można uznawać za główną właściwość prawdy, a więc zdolność do upewniania o czymś ogółu ludzi uczestniczących w danym rodzaju komunikacji. Rozrasta się natomiast – jakby zastępczo – inna jej właściwość, rewersowa wobec tamtej, mianowicie – s p o r n o ść.

Wyostrając, powiedzielibyśmy, że za wartość samodzielną bywa uważane to, że jakaś teza, koncepcja czy teoria może stać się kością niezgody wśród uprawiających daną dyscyplinę, skutecznie ich rozjątrzyć i poróżnić: zdobywać wyznawców, ale zarazem wywoływać sprzeciw, być popierana, ale też namiętnie zwalczana i odrzucana, co jednak najważniejsze – stymulować wyłanianie się inicjatyw alternatywnych. Idee są zauważane, a więc żywe, dopóki zachowują tę zdolność wywoływania zróżnicowanych i gwałtownych reakcji wśród społeczności naukowej. Po jakimś czasie (współcześnie są to okresy coraz krótsze) sporność prawdy teoretycznej ulega jednak zużyciu. U kresu oczekuje ją najczęściej los k o m u n a ł u.

Komunał to prawda już jakby ponad miarę uzgodniona, bezlitośnie wyssana z tego, co sporne – i dlatego właśnie nie do wyzyskania w takiej komunikacji, której siłą napędową ma być sporność. Jakoż teorie w humanistyce zapadają się w niebyt przede wszystkim pod ciężarem własnych komunałów. Nie jest tak, że teorię obala w jakimś momencie mocniejsza od niej rywalka, albo że rozpada się ona w wyniku gwałtownego ostrzału przeciwników, ani tym bardziej że sumienni krytycy przeprowadzili metodycznie jej demontaż (falsyfikację). Nie dzieje się z nią nic dramatycznego, poza tym, że przestaje być po prostu interesująca;

w miarę banalizowania się popada w zaniedbanie i zapomnienie – schodzi z afisza.

Przy czym, rzecz ciekawa, takiej osuwającej się teorii nie sposób obrońić ani nawet cokolwiek jej pomóc, wprowadzając ulepszenia i modernizacje. Żaden naprawiacz nie potrafi przywrócić strywializowanym prawdom blasku utraconej sporności – w sytuacji, gdy nikt już nie pragnie się o nie spierać.

Tak dzieje się w krótkim czasie. W dłuższym często okazuje się, że cała sprawa ma i drugie oblicze. Prawdy teoretyczne humanistów ulegają wprawdzie dość szybkiemu zużyciu, ale też zachowują zdolność odżywiania. Zniknięcie z aktualnego pola widzenia dyscypliny, a nawet okresowe zapomnienie, nie jest równoznaczne z ich uśmierceniem. Jako że nie były nigdy przez nikogo obalone, mogą budzić się do życia w zmienionych a sprzyjających okolicznościach; mogą na powrót stać się źródłem podnieć intelektualnych i układem odniesienia dla nowych zaciekawień. Świadczy o tym sposób funkcjonowania w każdej z dyscyplin dorobku ich klasyków, wielce osobliwy dla przedstawicieli *hard sciences*, przypominający nierównomierne pulsowanie światła: to zanikającego w mroku, to znów rozbłyskującego z mniejszą lub większą mocą. Czy ktokolwiek ze współczesnych fizyków lub biologów zaprzętałby sobie głowę testowaniem i rozwijaniem idei przyrodoznawczych Arystotelesa? Idee te, odegrawszy swoją rolę w kumulatywnym procesie narastania wiedzy, spoczywają w archiwum historii nauki i nikomu nie przyszłoby nawet na myśl traktować je jako element czynny we współczesnych badaniach. A przecież zarazem nie budzi niczyjego zdziwienia, gdy literaturoznawcy traktują *Poetykę* Arystotelesa jako jedno z żywych źródeł inspiracji dla dzisiejszej teorii literatury. Uznajemy to za całkiem normalne i nie wymagające żadnych usprawiedliwień. Robert Merton, rozważając gdzieś problem, o który tu idzie, przypomniał myśl Whiteheada, że „nauka, która boi się zapomnieć swoich twórców, jest zgubiona”. W świetle tej maksymy humanistyka byłaby – jako nauka – po wsze czasy zgubiona, gdyż tocząca się w niej praca teoriiotwórcza jest bezustannie uwikłana w grę z minionymi doktrynami, zwłaszcza z doktrynami założycielskimi.

Jeśli relacje między Encyklopedią a Teoriami są pozbawione dramatyzmu i układają się bezkonfliktowo, jako że ich podstawą jest obopólna obojętność, to stosunki Interpretacyj i Teoryj pozostają niezmiennie burzliwe, obfitują w kłótnie i wzajemne pretensje, w ostateczności

sprowadzają się do walki o dominację w dyscyplinie. Napięcia między nimi stanowią jedną z sił napędowych jej ewolucji. Może nawet najważniejszą.

Encyklopedia jest z natury swojej ateoretyczna; natomiast Interpretacje muszą być albo przyteoretyczne, albo antyteoretyczne. Nie ma przed nimi innej możliwości. Tak czy owak poważną część swego znaczenia czerpią z odniesienia do Teoryj; ich niezależność – jakże często proklamowana – okazuje się więc co najmniej wątpliwa. (Teorie zaś faktycznie zachowują niezależność od Interpretacji!).

Sytuacji interpretacji przyteoretycznych przedstawia się dość prosto: to, co mają nam do powiedzenia o obiekcie, jest każdorazowo spartykularyzowaną prawdą teorii – i niczym więcej. Dzielą przeto los tej ostatniej w obrębie dyscypliny; wraz z nią są akceptowane przez zwolenników szkoły lub kierunku i wraz z nią, gdy czas nastanie, przesuwają się w półmrok zapomnienia. Należą do działań „na pokaz” i jako takie mogą zrazu sprzyjać prestiżowi teorii. Gdy jednak są nad miarę rozmnażane, przestają mu dobrze służyć. Monotonne ponawianie tego samego schematu analizy i eksplikacji wobec coraz to nowych obiektów, po to, by triumfalnie odnajdywać w nich za każdym razem identyczny ładunek sensu, z pewnością nie wzbogaca języka teoretycznego, który takim celom służy, wpędza go natomiast w redundancję i przyspiesza proces banalizacji.

Pierwiastek rzeczywistego dramatyzmu (i anarchii...) wnoszą do humanistyki interpretacje antyteoretyczne, i to wokół nich koncentruje się – tak czy inaczej – problematyka współczesnej hermeneutyki. Antyteoretyczność można rozumieć jako podwójny sprzeciw: interpretacja o tyle jest zdolna przynosić nie-trywialne efekty poznawcze, o ile pozostaje uparcie niewyprowadzalna z dyskursu teoretycznego i równie uparcie niesprowadzalna do niego. Ma to być elementarny warunek jej swoistej prawdy (nigdy nie wystarczający, ale zawsze konieczny), odmiennej od prawd Encyklopedii i Teoryj. W Encyklopedii warunek prawdziwości spełnia wszystko, co nie wymaga od nas, w danym momencie, sprostowania. W obrębie Teoryj prawda głoszonego poglądu lub tezy polega przede wszystkim na ich kompatybilności z przymusami pojęciowymi danej doktryny – na możliwie dokładnym wpasowaniu się w kontekst jej założeń i dopuszczalnych implikacji; są prawdziwe, jeśli ją efektywnie potwierdzają, ugruntowują, rozwijają. Nie bardzo natomiast wiadomo, na czym miałyby się zasadzać s w o i s t a prawda

Interpretacyj. Wymóg, by pozostawała niejadalna dla języka teoretycznego, trwale oporna na zabójcze parafrazy w takim języku, sam przez się niewiele jeszcze o niej mówi. Wskazuje zaledwie na jej uwiarygodnienie negatywne. A przecież istnieje ponad wszelką wątpliwość coś takiego, jak pozytywna wiarygodność poszczególnych interpretacji. Potrafimy wszak odróżniać interpretacje bardziej wiarygodne od mniej wiarygodnych czy wręcz niewiarygodnych; a więc posiłkujemy się w odniesieniu do nich jakimiś (niekoniecznie sformułowanymi) kryteriami prawdy.

Do gry są wciągane cztery typowe kryteria – rozdzielnie lub w rozmaitych połączeniach.

Pierwsze wiąże prawdę z efektywnym u c z y t e l n i e n i e m tego, co interpretowane: interpretacja podpada pod kryterium prawdy o tyle, o ile potrafi uczynić ze swego obiektu zrozumiały tekst, obojętne, czy chodzi o utwór poetycki, obraz, budowlę, zdarzenie czy ideę. (W gruncie rzeczy interpretacja z a w s z e implikuje tekstowość swego przedmiotu). Im więcej uczytelnia, tym większy można jej przypisać potencjał prawdziwości. Tak to wygląda w hermeneutyce w miarę normalnej. W hermeneutykach perwersyjnych interpretacja ma usilnie zabiegać o unieczytelnienie swego obiektu, pracowicie inscenizować jego nieprzejrzystość, tak by okazywał się nie do pojęcia; jej zadaniem ma być pomnażanie związanych z nim nierozumień. Prawda interpretacji polegałaby na tym, że odkrywa ona za każdym razem własne nierozumienie tekstu, odmienne od innych jego nierozumień, z których każde jest też na swój sposób prawdziwe. Czyż nie taki projekt przyświeca w ostateczności hermeneutyce dekonstrukcjonistów?

Drugie kryterium swoistej prawdy interpretacji to jej zdolność do podtrzymywania jak długo się da s t a n u o b c o ś c i przedmiotu (tekstu) względem tego, co dla interpretatora powszednie i swojskie. Jeśli skutecznie opiera się pokusom osławiania (a więc znaczeniowego obezwładniania) przedmiotu, bezceremonialnego skracania dystansu do niego, spełnia jeden z kardynalnych warunków wiarygodności. Obcość powinna być pozostawiona na swoim miejscu – i w nim odsłaniać sens, którego poszukujemy.

Trzecim kryterium prawdy jest u w i e r z y t e l n i e n i e p o d m i o t o w e interpretacji. O prawdach Encyklopedii wiemy, że pozostają niczyje. Prawdy Teoryj są czyjeś w tym sensie, że należą do jakiegoś kierunku lub środowiska naukowego. Natomiast prawdy Interpretacyj

są własnością indywidualną – należą w każdym wypadku do tego, kto wszczął i zakończył postępowanie interpretacyjne. Sens skryty w przedmiocie został wydobyty na powierzchnię przez kogoś, kto działał na własną rękę, a nie w imieniu zbiorowo utrzymywanej przy życiu metodyki. On jest za ten sens odpowiedzialny: wyciągnął go na jaw, potrafił mu sprostać swoim rozumieniem i przedłożył pod rozumienie innych. Interpretacja bez „właściciela”, pozbawiona uchwytnych podmiotowych gwarancji, pochodząca nie-wiadomo-skąd, nie zasługuje na zaufanie – niczym jakiś przybłęda.

Mamy wreszcie kryterium w s p ó ł p r a c y i w s p ó ł z a w o d n i c t w a między różnymi interpretacjami. Każda bowiem pojawia się i funkcjonuje na tle alternatywnych wykładni sensu tego samego zjawiska – faktycznych czy choćby tylko w danym momencie możliwych. Stopień prawdziwości interpretacji byłby pochodną jej fortunnego sytuowania się w tym polu. Albo dopełnia sobą inne dotychczasowe interpretacje, korzystając z wiarygodności, jaką się cieszą, a zarazem wzmacniając tę wiarygodność; albo potrafi wyjść poza ich horyzont, przygasić, przewyciężyć lub unieważnić uprzednie rozumienia danego zjawiska na korzyść rozumienia nowego. Tak czy owak, wypowiedź interpretacyjna zawdzięcza jeden z wymiarów swojej prawdziwości temu, że pozostaje w zauważalnym odniesieniu do sfery „już powiedzianego”, że wchodzi w relacje dialogowe (będąc dopowiedzeniem, przeczeniem, odrzuceniem) z innymi wypowiedziami interpretacyjnymi, że jawi się jako reinterpretacja.

20 X '83

*

W TPKN dyskusja o prawdzie potocznej i prawdzie w nauce. Niewiele z niej warte zapamiętania, gdyż polegała głównie na mnożeniu oczywistości. Można odnieść wrażenie, że temat, któremu została poświęcona, nie jest dziś zdolny (jak ongiś) rozgrzewać myśli profesorów. Chyba nie bardzo już dostrzegają potrzebę wkomponowywania go w dyskurs o tym, co ważne dla ich pracy. Oczywiście chętnie deklarują (deklamują), że prawda – jakkolwiek ją rozumieć – to coś z natury dobrego, także dla nauki, a przeciwieństwa prawdy tworzą krainę, którą powinno się omijać; nie wiem wszakoż, czy mieliby ochotę energiczniej zaprotestować, gdyby jakiś postmodernista oświad-

czył im, że mimo wszystko „najlepsze są miłe nieprawdy” – słowami piosenki śpiewanej przed laty przez Mieczysława Czechowicza.

Nie dziwię się zanadto (choć skądinąd sprawa dziwna), gdyż i u siebie zauważam zobojętnienie dla tej problematyki, ekscytującej mnie kiedyś niczym tajemniczy ogród. Moja wrażliwość na metafizyczne, aksjologiczne, a nawet semantyczno-logiczne subtelności dociekań o naturze prawdy uległa z wiekiem przytępieniu i zadowalają mnie teraz koncepcje raczej prymitywne. Najbardziej mi się przydaje dość prostacko ograniczone rozumienie prawdy, które utożsamia ją z o s i ą g a n n i e m p e w n o ś c i. Cecha (wartość) prawdziwości może być przypisywana wypowiedzi (obojętne – potocznej czy naukowej), która przynosi nam upewnienie, że coś ma się tak, a nie inaczej.

Wypowiedź taka gasi nasze uprzednie wątpliwości i zarazem nie rodzi nowych – w tej właśnie sprawie, której dotyczy. Wieńczy ona jakiś uprzedni wysiłek poznawczy, kładzie mu zwyczajnie kres jako teoria dzieła literackiego, maksyma moralna czy relacja o wypadku ulicznym. Osiągając upewnienie co do czegoś, „ja” doznaje zarazem uczucia nagłego samoodnalezienia się pośród niejasności. Ten, kto przedtem gubił się w domysłach, kto błądził na ścieżkach nietrafnych hipotez, kto wpływał się w mylne przewidywania – teraz oto odnajduje siebie na moment scalonego, uzgodnionego z samym sobą. Jego radość z osiągniętej prawdy jest jednak zawsze zabarwiona pewną melancholią: żegna się wszak z czymś, co zostało przez prawdę uśmiercone – z całą drogą, która go do niej wiodła.

Zdobytej w każdym wypadku pewności nie sposób sprowadzać jedynie do subiektywnego poczucia. Upewnienie się co do czegoś musi być dzielone z innymi; nie wyłącznie moje, twoje czy jego, lecz (potencjalnie) wszystkich, którzy w danej komunikacji uczestniczą. Ale takie wspólne upewnienie się jest możliwe o tyle, o ile łączy nas jakaś uprzednia zmowa co do wymagań stawianych wypowiedziom zdolnym je wywoływać. Życzymy sobie na przykład, by pozostawały w zgodzie z naszym pozajęzykowym rozeznaniami w świecie (choćby ze świadectwami zmysłów: z tym, co widzimy „na własne oczy”). Kiedy indziej, czy równolegle, wymagamy od takich wypowiedzi, by dawały się dobrze przyporządkowywać innym wypowiedziom, które już przedtem zyskały nasze zaufanie jako zadowalająco prawdziwe. Ale możemy też wychodzić z oczekiwaniem pragmatycznym, obdarzając je zaufaniem tylko pod warunkiem, że mogą programować fortunne działania.

Jak wiadomo, kryterium powszechnej zgody ludzi uprawiających tę czy inną dyscyplinę wiedzy bywa uważane za fundament prawd formułowanych w języku nauki. Jest to zgoda w każdym wypadku dwustopniowa: musi obejmować akceptację i określonego regulaminu weryfikacji, i wypowiedzi testowanej wedle tego regulaminu. Prawdą w ostateczności okazuje się to, co – powiada nieco emfaticznie Weizsäcker – ma szansę „uzyskać uznanie w ogniu krytyki wszystkich, którzy uprawiają daną dyscyplinę”. Owo uznanie nie bierze się więc stąd, że „wszyscy” zostali naraz i natychmiastowo obezwładnieni zniewalającą siłą jakiejś prawdy, lecz stąd, że została ona wpierw poddana wewnątrzdyscyplinowym negocjacom, niejako dogadana przez zainteresowanych, którzy dysponując wspólnym zestawem kryteriów jej oceny, doszli w końcu do przekonania, że nie mają podstaw, by ją odrzucić.

Swoistość dyskursu nauki miałyby polegać na tym, że zarówno reguły weryfikacji, jak też konkretne poczynania weryfikacyjne są w nim dane *explicite*. Proces upewniania się przebiega tu w pełnym świetle dnia. Cytowany przed chwilą autor mówi w związku z tym o *e t o s i e j a w n o ś c i* nauki.

A w humanistyce? Czy prawda jest w niej jedynym upewnieniem, o jakie warto zabiegać? A jeśli nie jedynym, to czy – najważniejszym? Z pewnością nie jest jedynym. Należy do całej rodziny upewnień. Tezy, problemy, doktryny, interpretacje humanistów rodzą się, są podtrzymywane, rozwijane, dyskutowane, akceptowane, porzucane – pod ciśnieniem potrzeb: Prawdy, Sensu, Wspólnoty, Komunikacji. Oto owa rodzina upewnień. Pięknie by było, gdyby pogląd, na którym nam akurat zależy, zaspokajał naraz wszystkie potrzeby – przynosił „światło prawdy”, dawał poczucie sensu, a więc sytuował się w jakiejś rozumiałej dla nas szerszej konfiguracji poglądów, zapewniał nam akceptację wspólnoty, do której należymy lub aspirujemy, i jeszcze na dodatek okazywał produktywność jako czynnik stymulujący innych do wymiany myśli.

W rzeczywistości taka idylla jest mało prawdopodobna; potrzeby owe są bowiem z natury konkurencyjne, toteż zmierzanie ku któremuś z upewnień musi zwykle oznaczać rezygnację z osiągania innych upewnień. Jakże często odkryta prawda jawi się na tle uznawanej przez nas doktryny jako niedopuszczalnie bezsensowna – i wtedy trzeba wybierać: dalsze zaufanie do napelnionej sensem nieprawdy, z którą się żyłem, czy raczej poparcie dla prawdy, która rujnuje moje poczucie sensu.

Gdy zależy ci na ciągłym potwierdzaniu, że pozostajesz „swoją wśród swoich” – w grupie, środowisku czy szkole badawczej, będziesz zapewne usiłował (bezwiednie) nie zakłócać zgody z tym, co oni głoszą, i traktować to jako najpewniejszy grunt dla swoich sądzeń. Każde odchylenie od środowiskowych słuszności wyda ci się niebezpieczne, może cię bowiem narazić na wypchnięcie poza wspólnotę, do której pragniesz trwale należeć. Upodobanie do niej i przywiązanie sprawiają, że będziesz wzdrygał się przed uznaniem prawdy czy sensu, jeśli ich źródła biją gdzieś na zewnątrz; a i komunikacja, kiedy nie wzmacnia wewnętrznie wspólnoty, wyda ci się niepotrzebna. Można sobie jednak wyobrazić kogoś, kto w strategii swego życia intelektualnego ponad wszystko stawia właśnie udział w teatrze komunikacji. Lekceważy przywiązania wspólnoty, nieraz otwarcie je porzuca; gotów jest zaniedbywać prawdę i sens, gdy tylko nadarzy się sposobność, by ich kosztem podsycić i udratyzować komunikację w obrębie dyscypliny, spowodować w niej poruszenie czy zamieszanie. Po to coś wymyśla, by sprowokować kontrowersje, polemiki, kłótnie; nader chętnie wypowiada opinie bulwersujące, głosi zagadkowe tezy, wprowadza mgliste pojęcia i terminy, licząc na to, że staną się odpowiednio silnym wyzwaniem dla komentatorów i polemistów. Wiadomo, jak znaczna bywa w humanistyce produktywność komunikacyjna wypowiedzi, których sens pozostaje niepochwytany, odniesienia przedmiotowe – niejasne, a spójność rozchwiana. Dają one nieraz początek całym smugom tekstów, w których są cytowane i na różne sposoby przetwarzane. I właśnie ta wzmożona komunikacja, która im towarzyszy, sama przez się zdaje się stwarzać gwarancję ich wagi. Przynosi nieuwarunkowane niczym innym – upewnienie.

Gra o prawdę wplata się w dociekaniach humanistów w inne gry i często trudno ją z nich wywikłać. Jedne udają drugie, występując pod nie swoimi imionami. Konformizm wobec grupowych przeświadczeń uchodzi za odnajdywanie prawdy, potrzeba komunikacji za wolę sensu, i tak dalej. Gdy jednak spojrzeć ostrzej, wyłaniają się spoza tej przebieganki rzeczywiste odrębności owych gier: bywa, że prawda, do której ktoś dociera, godzi wprost w jego przynależność do wspólnoty, że okazuje się krzycząco pozbawiona sensu, a nawet niekomunikowalna w danym typie komunikacji.

*

Socjokomunikacyjny wymiar prawdy. Rodzi się ona i żyje w komunikacji, ale też niszczy w komunikacji – ulega zużyciu (zagadaniu) i uśmierceniu. Dochodzenie do prawdy ma zawsze w sobie wątek *w s p ó ł z a w o d n i c t w a*: docierając do niej – pokonuje się jakichś konkurentów. Zdobywa się ją wbrew komuś, wykrada, często chowa przed innymi, broni się do niej dostępu, ujawnia cząstkowo, na raty, albo niczym asa wyciąga się w odpowiednim momencie z rękawa. Zdarza się, że dotychczasowy właściciel gdzieś ją gubi; z pomocą św. Antoniego zgubę odnajdzie niechybnie kto inny i bez skrupułów sobie przywłaszczy. Dwie są typowe odmiany śmierci prawdy – umiera bądź jako komunał, bądź jako dogmat. Znam takich, co twierdzą, że historia umierania prawd jest bardziej nawet pasjonująca niż dzieje ich narodzin.

15 VI '83

*

Znany aforyzm Schopenhauera o prawdzie, żyjącej zawsze w krótkim rozplóceniu między paradoksem a banałem, powinni wypisać na swoich transparentach wszyscy stronnicy komunikacyjnej koncepcji prawdy (ci, co otarli się myślowo o Jaspersa, Ortega y Gasset, albo przynajmniej o socjologię wiedzy).

24 VII '79

*

Prawda powierzchni vs prawda tego, co schowane w głębi
 Prawda części vs prawda całości
 Prawda momentalna vs prawda ponadczasowa

Pierwsze przyciągają lekkoduchów, estetów, beztroskich liberałów, homoseksualistów, wyzwolone kobiety, rozwiązłych starców. Do drugich żywią upodobanie osoby poważne, hermeneuci, inkwizytorzy, ludzie młodzi z zasadami, heteroseksualni filozofowie, duchowni. W powszednim życiu (także intelektualnym) obracamy się

na ogół wśród pierwszych, ale niezbędny horyzont odświętności stwarzają drugie – i im wypada (ale dlaczego?) przypisywać wyższą wartość. Pierwsze mnożą się chaotycznie, drugie są bardziej podatne na systematyzację i doktrynalizację. Rozprawianie o pierwszych nie wymaga specjalnego ustawienia głosu, można o nich mówić swobodnie – na różne sposoby; o drugich zwykło się mówić w sposób zauważalnie emfaticzny, podniosły, napuszony – w wysokim stylu retorycznym.

12 X '78

*

Czy nie jest tak, że prawda żywi się tym, co podważa i neguje? Że moc jej oddziaływania zależy od stopnia „zadawnienia” mylnych mniemań, które przekreśliła? Wszak nie przychodzi do nas z milczącej pustki. Ciągnie za sobą swoją negatywną prehistorię – brzmienie poprzedzających ją nie-prawd czy niedo-prawd. I one ją w szczególnie sposób uwydatniają, wzmacniają i wzbogacają. Dopóki zdolna jest napomykać o owej prehistorii, zachowuje energię i blask. Żyjąc potem już o własnych siłach, powszednieje, a więc i przygasa.

28 VIII '78

*

Z Białoszewskiego:

może najwięcej prawdy
jest w domysłach
DOMYSŁY
świecą na prawdzie
jak gwiazdy

12 XII '94

*

Na czym polegałby bezsens zdania:
„Koncepcja Ingardena o czterowarstwowym porządku dzieła literackiego nie odpowiada prawdzie, ponieważ w rzeczywistości dzieło składa się z trzech (pięciu, siedmiu...) warstw.”?

Czy nie na tym samym, co bezsens innego zdania:

„Nieprawda, że Wokulski miał sklep na Krakowskim Przedmieściu; w rzeczywistości sklep ten mieścił się na Trębackiej.”?

15 II '69

*

Dyspozycja wprowadzenia do dyskusji o interdyscyplinarności w nauce:

Zjawisko interdyscyplinarności można rozważać w trzech perspektywach. W aspekcie merytorycznym i. to współdziałanie różnych dziedzin wiedzy: przenikanie się ich języków, problematyk, technik; metodyczna koordynacja postępowań; synteza wyników osiągniętych różnymi drogami (przez różne specjalności naukowe). W aspekcie instytucjonalnym i. to takie formy organizacji życia naukowego, w których staje się możliwa jeśli nie efektywna kooperacja merytoryczna, to przynajmniej owocna koegzystencja różnych dziedzin wiedzy. Wzorcowym przedsięwzięciem interdyscyplinarnym był uniwersytet europejski, który od swych średniowiecznych początków aż po XIX wiek stanowił nie tylko wspólnotę nauczycieli i studentów (*universitas magistrorum et scholarium*), ale także uporządkowany świat dyscyplin wiedzy (*universitas scientiarum*). Wreszcie w aspekcie socjopsychologicznym i. polega na dyfuzji różnych kręgów ludzi nauki: mieszaniu się doświadczeń i rytuałów środowiskowych związanych z uprawianiem niezależnych wzajem dyscyplin (np. akademie nauk i wielodyscyplinarne towarzystwa naukowe).

Pierwszy z tych aspektów ściąga na siebie – co rozumiałe – najwięcej uwagi. A w szczególności następujące kwestie:

1. praktyczny sens poczynań interdyscyplinarnych: to, na ile sprzyjają one nowym rozwiązaniom technicznym, ekonomicznym, medycznym, socjotechnicznym itp.;
2. teoretyczny sens takich poczynań: kształtują one obraz świata jakby na nowo skategoryzowanego – wbrew kategoryzacji, do jakich przyzwyczaiły perspektywy poznawcze poszczególnych dyscyplin nauki; odsłaniają byty uprzednio niedostrzegane, zależności nieprzewidywane, ukryte wymiary zjawisk, ziemie przedtem niczyje;

3. metodologiczny sens poczynań interdyscyplinarnych: są one zawsze formą aktywnego krytycyzmu wobec ustalonych koncepcyj dotyczących „przedmiotów” poszczególnych nauk; inscenizują dialog języków tych nauk; aby dialog taki okazał się w ogóle możliwy, musi powstać mniej czy bardziej sprawny język-pośrednik, i on właśnie stanowi za każdym razem główną zdobycz metodologiczną inicjatyw interdyscyplinarnych;

4. heurystyczny sens interdyscyplinarności: jest ona (w każdym razie – może być) skutecznym rozrusznikiem wyobraźni badawczej – i to całkiem niezależnie od jej ewentualnych pożytków praktycznych, teoretycznych i metodologicznych.

Stymulatorami aktywności interdyscyplinarnej są bądź potrzeby społeczne, gospodarcze, techniczne *etc.*, wymagające od nauki koncepcyj użytecznych w realizowaniu szerokich przedsięwzięć „kompleksowych” (np. zbrojenia, ochrona środowiska, szkoła przyszłości); bądź praktyka nauczania, wymuszająca łączenie wyników i pojęć różnych dziedzin wiedzy; bądź sytuacje kryzysowe w poszczególnych dyscyplinach (brak adekwatnego języka dla nowych obserwacji i problemów), skłaniające je do poszukiwania zasileń poza granicami ich dotychczasowych zainteresowań i kompetencji.

Domagają się dokładniejszego opisanie patologii interdyscyplinarności: przede wszystkim scjentystyczny redukcjonizm (uporczywe włączanie doświadczeń nauk „miękkich” w kanon metodologiczny nauk „twardych”); następnie uleganie pokusom bezpożytecznych zapożyczeń wyłącznie werbalnych między dyscyplinami (np. swego czasu retoryka cybernetyczna w naukach społecznych), pozorujące współpracę merytoryczną; wreszcie radosna działalność specjalistów od „metodologii ogólnej”, zajmujących się krzewieniem idei interdyscyplinarności (a raczej frazesów na jej temat) bez porządnej znajomości zagadnień jakiegokolwiek dyscypliny szczegółowej.

Szkice

Mariusz Kazańczuk

W kręgu piekła barokowego

Piekło w świecie kultury

Już w wyobraźni pierwszych chrześcijan piekło rysowało się z niezwykłą wyrazistością. Szczegółów na temat infernalnej rzeczywistości dostarczały im przede wszystkim apokryfy i pisma apokaliptyczne pozostające poza kanonem biblijnym¹. Relacje z podróży do piekła rozpowszechniane w formie różnego rodzaju wizji² mnożyły się również w późniejszych wiekach. Ich dokładność jest wręcz zadziwiająca. Nie ma żadnej przesady w twierdzeniu Georges'a Minois, że już we wczesnym średniowieczu „królestwo Szatana jest częściej nawiedzane i lepiej znane niż Afryka”³.

Istnieje ogromny dystans między powściągliwym obrazem piekła, zarysowanym na kartach *Starego i Nowego Testamentu*⁴, a tym, które utrwaliło się w tradycji chrześcijańskiej. Na fundamentie zaledwie kilku

¹ G. Minois *Historia piekła*, przeł. A. Dębska, Warszawa 1996, s.76.

² Istnieje bogata literatura na temat wizji. Dla przykładu wymieńmy: J. Le Goff *Aspects savants et populaires des voyages dans l'au-delà au Moyen Age*, w: *L'imaginaire medieval. Essais*, Paris 1985; A. Guriewicz *Boska komedia przed Dantem*, w: *Problemy średniowiecznej kultury ludowej*, przeł. Z. Dobrzyński, Warszawa 1987; J. Sokolski *Wizje średniowieczne*, w: *Staropolskie zaświaty. Obraz piekła, czyśćca i nieba w renesansowej i barokowej literaturze polskiej wobec tradycji średniowiecznej*, Wrocław 1991.

³ Tamże, s. 122.

⁴ *Słownik teologii biblijnej*, red. X. Leon-Dufor, przeł. i oprac. K. Romaniuk, Poznań 1985, s. 657–660 („Piekła-Piekło”).

symboli biblijnych wzniesiono w ciągu wieków gigantyczny gmach wyobrażeń i idei⁵. Jego pierwszymi architektami byli Ojcowie Kościoła, którzy podjęli wysiłek uporządkowania chaosu piekła ludowego, będącego swoistym konglomeratem elementów pogańskich i chrześcijańskich⁶. W ten sposób kompleks wierzeń znanych z infernalnych wizji poddany został rygorom myśli teologicznej.

Dzieło Tertuliana, św. Augustyna, św. Grzegorza Wielkiego i innych Ojców w epoce pełnego średniowiecza kontynuowali teologowie scholastyczni. Do najważniejszych twórców piekła teologicznego należał św. Tomasz z Akwinu. Stworzył on system, który w ciągu następnych stuleci stał się systemem rozstrzygającym⁷.

Warto sobie uświadomić, że piekło ludowe i piekło teologiczne, choć tak różne, wzajemnie się uzupełniały, współtworząc w kulturze minionych epok wizję chrześcijańskiego *infernium*.

To pierwsze piekło daje pierwszeństwo wyobrażeniom niezwykle konkretnym, bez troski o ich logikę i spójność, przesadnie akcentując elementy cierpienia i zemsty, a pod tym wszystkim czai się sadystyczna przemoc. Drugie piekło, o charakterze bardziej duchowym, to zespół pojęć będących zarówno efektem objawienia, jak rozumowania. Za pośrednictwem abstrakcyjnych formuł rozważa ono przyczyny i naturę kar infernalnych. Jest to wszakże, mimo wszelkich różnic w poglądach, jedno i to samo piekło. Pierwsze mnoży obrazy tortur, by dać wyraz cierpieniu absolutnemu, drugie zaś usiłuje je zdefiniować. Obydwa są względem siebie komplementarne i nierozdzielne.⁸

Obydwa też leżą u podstaw piekła kaznodziejskiego, kreowanego przez kolejne pokolenia duszpasterzy z wykorzystaniem elementów wziętych zarówno z dzieł teologicznych, jak imaginacji ludowej. Funkcja tego piekła – pełnego grozy i okrucieństwa – przez wieki pozostawała nie zmieniona. Było ono podstawowym instrumentem „duszpasterstwa strachu”⁹. Kazania ukazujące grozę wiecznej kary, budząc lęk i przerażenie, miały służyć zawracaniu chrześcijan z drogi grzechu.

⁵ „Ta gigantyczna konstrukcja [...] – pisze Minois – wspierała się na symbolach rozumianych dosłownie. [...] Ogień, robactwo, mrok, zgrzytanie zębami – wszystko to drobniawo rozpatrywano, analizowano i wyjaśniano [...]. Ojcowie Kościoła, mówiąc o piekle, [...] Do symboliki biblijnej dodali symbolikę własną, inspirowaną greckimi koncepcjami filozoficznymi, a wierni i kaznodzieje dorzucili swoje wyobrażenia do biblijnych (Minois *Historia piekła*, s. 117–118).

⁶ Tamże, s. 202.

⁷ Tamże, s. 193.

⁸ Tamże, s. 117.

⁹ W pracach Jeana Delumeau (*Strach w kulturze Zachodu XIV–XVIII w.; Grzech*

Niemniej groźne jest piekło ikonograficzne¹⁰. W monumentalnej sztuce średniowiecza motywy infernalne łączą się z tematem Sądu Ostatecznego, którego wspaniałymi realizacjami są kompozycje rzeźbiarskie zdobiące fasady francuskich katedr XII i XIII wieku. Ponieważ zwykle umieszczano je w zachodnim portalu świątyni, tam też najczęściej zobaczyć możemy pełne przemocy sceny ukazujące potępieńców torturowanych przez diabły¹¹. Tradycję tego rodzaju przedstawień będą kontynuować rzeźbiarze dwóch następnych stuleci.

Temat piekła należy do popularnych tematów XV- i XVI-wiecznego malarstwa europejskiego. Sięgają poń twórcy ówczesnych miniatur, obrazów olejnych i fresków. Na wyżyny artyzmu wznoszą się infernalne wizje malarzy niderlandzkich: Jana van Eycka, Hansa Memlinga, Hieronima Boscha, Pietera Breughla Starszego i Pietera Breughla Młodszego (obdarzonego przez potomnych przydomkiem „Piekielny”). Nie ustępują im odmienne w klimacie i stylu, ale równie sugestywne obrazy piekła stworzone przez mistrzów włoskich: Luki Signorellego i Michała Anioła. Najwybitniejsze malarskie przedstawienia Sądu Ostatecznego i piekła pochodzą z wieku XV i XVI. „Po roku 1600 świat infernalny znika z kręgu sztuki[...]”¹², choć jeszcze w dwadzie-

i strach. *Poczucie winy w kulturze Zachodu XIII–XVIII w.*) termin ten pojawia się w odniesieniu do późnego średniowiecza i czasów nowożytnych. „Duszpasterstwo strachu” istniało już jednak w epoce Kościoła starożytnego (Minois *Historia piekła*, s. 97).

¹⁰ Pierwsze plastyczne wyobrażenia piekła związane ze scenami Sądu Ostatecznego i Zstąpienia Chrystusa do otchłani powstały w kręgu sztuki bizantyńskiej. W sztuce zachodniej temat ten pojawił się najwcześniej w karolińskim malarstwie miniaturowym (zob. B. Dąb-Kalinowska *Ziemia – piekło – raj. Jak czytać obrazy religijne*, Warszawa 1994, s. 183–186).

¹¹ G. Minois *Historia piekła*, s. 162–163.

¹² Tamże, s. 219. Jeśli nawet nie znika całkowicie, to ma znaczenie zdecydowanie marginalne. Wprawdzie w polskiej sztuce kościelnej XVII i XVIII wieku dominuje ikonografia omijająca piekło i demony, ale wyjątkowo i z rzadka natrafiamy w niej na ślady świata infernalnego. Jednym z przykładów jest obraz z kościoła farnego w Kazimierzu Dolnym nad Wisłą. Dzieło to – powstałe w latach 1641–1650 – przedstawia Matkę Boską Różańcową jako opiekunkę dusz czyścicowych oraz diabła zaganiającego potępieńców do piekła. Inny przykład to *Wizja nieba, czyścica i piekła*, malowidło z 1716 roku wykonane przez Adama Swacha dla klasztoru cystersów w Łądzie nad Wartą. W obydwu tych kompozycjach, zgodnie z tradycją średniowieczną, otchłani piekielną symbolizuje szeroko rozwarta paszcza Lewiatana (zob.: K. Moisan-Jabłońska *Obraz czyścica w sztuce polskiego baroku. Studium ikonograficzno-ikonologiczne*, Warszawa 1995, s. 134–135, 171–173.).

ścia lat później Rubens nawiąże do obumierającego tematu i namaluje jedno ze swoich największych dzieł *Upadek potępionych* (Stara Pinakoteka, Monachium).

Inspiracją dla twórców plastycznych przedstawień piekła bywała nierzadko literatura. Nawiązanie do tekstu bardzo popularnej w średniowieczu *Wizji Tundala* stanowi sławna miniatura braci Limburg, z modlitewnika księcia Jana de Berry (Chantilly, Musée Condé, przed 1416)¹³. Trudno przecenić wpływ, jaki na wyobraźnię dawnych malarzy i grafików wywierały dosadne opisy mąk piekielnych, zawarte w literaturze wizyjnej. Ważnym źródłem inspiracji – zwłaszcza w kręgu sztuki włoskiej – było również wyrosłe z tradycji średniowiecznych wizji arcydzieło Dantego (motywy z *Boskiej Komedii* pojawiają się w twórczości takich artystów, jak: Andrea Orcagna, Fra Angelico, Paolo di Neri i Sandro Botticelli¹⁴).

Dantemu Alighieri przysługuje bezsprzecznie pierwsze miejsce wśród twórców piekła literackiego. Jak zauważa Minois, Dantejska wizja *infernum* stanowi doskonałą syntezę piekła ludowego i teologicznego¹⁵. Bogactwo obrazów łączy się w niej z rygiem logicznym i intelektualnym wywodzącym się z myśli św. Tomasza z Akwinu.

Dużą popularnością temat piekła cieszył się w literaturze europejskiej epoki renesansu i baroku. Znakomite opisy królestwa szatana znajdujemy np. na kartach *Jeruzolimy wyzwolonej* i *Raju utraconego*. W piekle Tassa roi się od potworów rodem ze świata mitologii grecko-rzymskiej¹⁶. Inaczej wygląda piekło Milтона¹⁷: „to pustkowie posępne, dzi-

¹³ Podobnie jak w *Wizji Tundala* szatan przedstawiony przez braci Limburg spoczywa na rozpalonym ruszcie, gdzie cierpi męki wraz z dręczonymi przez siebie potępieńcami (zob. m. in.: K. Zalewska-Lorkiewicz *Książę ciemności. O średniowiecznych wyobrażeniach szatana*, Warszawa 1996, s. 120). Wpływ *Wizji Tundala* dostrzec również można w *Sądzie Ostatecznym* Memlinga oraz kilku obrazach Boscha (zob.: J. Sokolski *Wizje średniowieczne*, s. 67–68).

¹⁴ G. Minois *Historia piekła*, s. 220.

¹⁵ Tamże, s. 168 i n.

¹⁶ T. Tasso *Gofred abo Jeruzalem wyzwolona* przekładania P. Kochanowskiego, wyd. R. Pollak, Wrocław 1951, s. 103–104. „Oczywiście błędem byłoby mniemać – pisze Jacek Sokolski – że Tasso i inni poeci renesansu wierzyli w istnienie tych wszystkich mitologicznych straszdeł, zapełniających otchłanie piekielne. Były one dla nich rekwiizytami ze skarbcza literackiej tradycji i wprowadzanymi do epopei tym chętniej, że znajdowano je w naśladowanej epice starożytnej (Sokolski *Wizje średniowieczne*, s. 130–131).

¹⁷ J. Milton *Raj utracony*, przeł. M. Słomczyński, Warszawa 1974, s. 33 i n.

kie i mroczne, mimo że pełgają po nim blade płomienie”¹⁸. Króluje tu szatan, który w ujęciu angielskiego poety jest postacią nie pozbawioną rysów bohaterskich i budzącą podziw czytelnika.

Tematyka infernalna nierzadko pojawia się w renesansowych i barokowych dziełach literatury polskiej. Do najbardziej znanych należy opis piekła z jedenastego rozdziału *Wizerunku własnego żywota człowieka poczciwego* Mikołaja Reja¹⁹. Zgodnie z tradycją europejską staropolskie opisy *infernum* łączą się z motywami: sejmu piekielnego²⁰, zstąpienia Chrystusa do otchłani²¹ oraz mąk piekielnych.

Najgłośniejszy w literaturze dawnej Polski poemat w „typie dantejskim” – opisujący szczegółowo cierpienia zadawane grzesznikom w piekle – wyszedł spod pióra reformaty Klemensa Bolesławiusza. Rok 1670, kiedy ukazało się pierwsze wydanie tego utworu, był początkiem jego długotrwałej popularności. Dzięki licznym wznowieniom *Przeróżliwe echo trąby ostatecznej* budziło trwogę wielu pokoleń czytelników żyjących w epoce saskiej i później.

¹⁸ G. Minois *Historia piekła*, s. 260.

¹⁹ Zob.: J. Sokolski *Wizje średniowieczne*, s. 203, 225–228.

²⁰ Wywodzący się z literatury antycznej motyw sejmu piekielnego często pojawiał się w utworach autorów staropolskich. Wykorzystywano go w epice historycznej, mesjadach i poematach alegorycznych. Dla poetów epickich wzorcem była *Jerozolima wyzwolona* – bardzo popularna w Polsce dzięki przekładowi Piotra Kochanowskiego. Z podobnym jak u Tassa obrazem spiskującego piekła (zob. przyp. 16) spotykamy się na przykład w twórczości Wespazjana Kochowskiego (*Dzieło Boskie albo Pieśni Wiednia wybawionego*, oprac. M. Kaczmarek, Wrocław 1983, s. 7–8). Począwszy od średniowiecza motyw sejmu piekielnego zaczął się usamodzielniać, co na gruncie polskim zaowocowało takimi utworami, jak: *Postępek prawa czartowskiego przeciw narodowi ludzkiemu* (1570), *Sejm piekielny straszliwy i examen księżęcia piekielnego, abo słuchanie liczby wszystkich czartów, co który zrobił na świecie za te lata od strącenia z nieba aż do dnia sądnego* (ok. 1615). (Zob.: J. Sokolski *Wizje średniowieczne*, s. 131, 217–218 oraz: J.K. Goliński *Okolice trwogi. Lęk w literaturze i kulturze dawnej Polski*, Bydgoszcz 1997, s. 242. Prace obydwu autorów zawierają dokładne omówienie wątków infernalnych w literaturze staropolskiej).

²¹ O zstąpieniu Chrystusa do otchłani opowiada *Ewangelia Nikodema* i inne apokryfy (zob.: G. Minois *Historia piekła*, s. 84–87). Od czasów średniowiecza motyw ten cieszył się dużą popularnością w literaturze europejskiej. Z pisarzy staropolskich sięgnął poń m.in. Baltazar Opeć, autor *Żywota wszechmocnego Syna Bożego Pana Jezu Krysta* (1522). Scena zstąpienia Zbawiciela do piekieł pojawia się w licznych mesjadach, a także w dramatach misteryjnych, czego przykładem jest *Historija o chwalebnyim Zmartwychwstaniu Pańskim* Mikołaja z Wilkowiecka (zob.: J. Sokolski *Wizje średniowieczne*, s. 233–237; J.K. Goliński *Okolice trwogi*, s. 240–242).

Innym wyrazicielem lęków eschatologicznych w poezji polskiej późnego baroku był jezuita, Józef Baka, autor *Uwag rzeczy ostatecznych i złości grzechowej*. Podobnie jak poemat Bolesławiusza, również wiersze księdza Baki traktując o „rzeczach ostatnich człowieka”, epatują czytelnika obrazami piekła i mąk piekielnych:

Jezus Maryja! co to się dzieje?
 Na dno piekielne kwapiąc się śmieje
 Śmiechem serdecznym.
 Z góry w dół lecąc, lotów nie ściskam,
 Na dardy, miecze skwapnie się ciskam,
 Zguba w ochocie!
 Haki, tortury i kołowroty
 Na kratach, rosztach wieczne obroty,
 Ogniste stosy.
 Siarki, żywice, żarzyste spiże
 Dość miłe, gdy mi grzech serce liże,
 Ślepotą wieczną!
 (*Uwaga kary niezliczonej grzechów*, w. 1–12)²²

Z bogactwem obrazów i idei, towarzyszącym przedstawianiu infernalnej rzeczywistości w kazaniach, pismach teologicznych, dziełach sztuki i utworach literackich, kontrastuje prostota *piekła dogmatycznego*²³. Piekło stanowi przedmiot raczej nielicznych i bardzo powściągliwych wypowiedzi doktrynalnych Kościoła.

Pierwszą taką wypowiedź sformułowaną na synodzie konstantynopolskim (543)²⁴ skierowano przeciwko orygenistom i ich nauce o apokatastazie, zakładającej, że kary piekielne mają charakter tymczasowy. Odcięcie się od błędnych z punktu widzenia ortodoksji katolickiej poglądów na temat piekła znalazło również odbicie w uchwałach sobo-

²² J. Baka *Poezje*, oprac. i wstęp A. Czyż i A. Nawarecki, Warszawa 1986, s. 29. Motywy infernalne zawiera pierwsza część *Uwag rzeczy ostatecznych i złości grzechowej*, nosząca tytuł *Uwagi różne rzeczy ostatecznych*. Część drugą zbioru, pod tytułem *Uwagi o śmierci niechybnej*, poeta poświęcił w całości tematowi śmierci. Charakterystykę obydwu części *Uwag* przedstawia i różnicę między nimi omawia A. Czyż (*Pobożne niedole cnoty. Jeszcze o Bace*, w: *Światło i słowo. Egzystencjalne czytanie tekstów dawnych*, Warszawa 1995, s. 253–262).

²³ G. Minois *Historia piekła*, s. 200–203.

²⁴ *Breviarium fidei. Wybór doktrynalnych wypowiedzi Kościoła*, oprac. S. Głowa SJ, I. Bieda SJ, Poznań 1989, VIII, 101.

rów: laterańskiego IV, lyońskiego II²⁵ i florenckiego²⁶ oraz w orzeczeniach papieży: Innocentego III²⁷ i Benedykta XII²⁸. W sumie najwyższe autorytety Kościoła potwierdzały jedynie to, że: piekło istnieje; trwa wiecznie; zaczyna się natychmiast po śmierci; przeznaczone jest dla dusz obciążonych pierworodnym lub śmiertelnym grzechem; doznaje się w nim kary potępienia wiecznego i kar zmysłów.

Zastygłe w powadze uroczystych formuł piekło dogmatyczne trwało przez wieki w kształcie od średniowiecza nie zmienionym. Lecz w ramy niewzruszonego dogmatu każda epoka wpisywała własną treść. Każda więc miała własne piekło – inne dla ludu, inne dla elity. Jego obraz żyjący w wyobraźni wiernych i zarazem głęboko zakorzeniony w materii kultury wciąż ewoluował, dostosowując się do horyzontów mentalnych kolejnych pokoleń.

Piekło barokowe

Rozważając genezę piekła barokowego, należy cofnąć się do czasów przełomu średniowiecza i nowożytności. Georges Minois niewątpliwie trafnie nazwał owe czasy „infernálną epoką”²⁹. Istotnie, od XIV do XVI wieku życie mieszkańców Europy nierzadko upodabniało się do piekielnego koszmaru. Tragiczne doświadczenia wojny, głodu i zarazy utrwały w ludzkich umysłach myśl o potędze szatańskiego imperium, w którego złowroziej obecności na tym świecie widziano przyczynę wszelkich nieszczęść. W tej to właśnie epoce rozpasanego „piekła na ziemi” piekło z zaświatów przybrało kształt zadziwiająco uporządkowany.

Istotne zmiany do popularnego obrazu *infernum* wniósł Antoine Vérard, autor głośnej u schyłku średniowiecza *L'art de bien vivre et de bien mourir*. W wydaniu tej książki z roku 1492 znalazł się rozdział pt. *Traité des peines de l'enfer*, gdzie poszczególne męki piekielne podporządkowane zostały konkretnym grzechom. Nie była to idea nowa. Vérard nie wymyślił nic oryginalnego, lecz odwołując się do tradycji,

²⁵ Tamże, VIII, 106: *Wyznanie wiary Michała Paleologa* (1274).

²⁶ Tamże, VIII, 114: *Dekret dla Greków* (1439).

²⁷ Tamże, VIII, 103: *List do Imberta arcybiskupa w Arles* (1201).

²⁸ Tamże, VIII, 110: *Konstytucja „Benedictus Deus”* (1336).

²⁹ G. Minois *Historia piekła*, s. 204 i n.

stworzył logiczną klasyfikację kar piekielnych, eliminującą dawne niekonsekwencje i dowolności³⁰. Klasyfikacja ta (uznana przez następne pokolenia za definitywną i ostateczną) przez całe wieki będzie określała sposób opisywania świata infernalnego.

Piekłem urządzonym według V é r a r d o w s k i e g o wzorca jest piekło barokowe – odizolowane od wpływów zbyt wybujałej wyobraźni religijnej i poniekąd zgodne z zasadami rozumu³¹. Nie ma w nim miejsca na żadne odstępstwa od przyjętego *a priori* porządku. W poświęconych tematyce infernalnej kazaniach i traktatach z XVII-XVIII wieku z nużącą monotonią powtarzają się identyczne motywy i obrazy. Każdy szczegół jest tu dokładnie określony i zdefiniowany.

Piekło w owych czasach zdawało się nie kryć żadnej tajemnicy. Duchowni autorzy wiedzieli o nim absolutnie wszystko. Znane im były nie tylko położenie i topografia piekielnej otchłani, lecz nawet odległość dzieląca ją od świata ziemskiego. „A ponieważ w samym środku ziemi, to jest w centrum te miejsca znajdują się, zaczyn od nas do tych miejsc jest daleko, w głąbią ziemi idąc, mil 3245 i pół mili” – informował czytelników karmelita, Marcin Rubczyński, który po dokonaniu odpowiednich przeliczeń nie zaniedbał też podać tej odległości w milach polskich i łokciach krakowskich³².

Podejmowane były również próby wymierzenia objętości piekła. Jezuita niemiecki, Jeremiasz Drexel (1581-1638) przypuszczał, że może mieć ono tylko jedną milę sześcienną³³. Nie zgadza się to z poglądem

³⁰ Zob.: J. Delumeau *Strach w kulturze zachodu XIV-XVIII w.*, przeł. A. Szymanowski, Warszawa 1986, s. 227; G. Minois *Historia piekła*, s. 216-218.

³¹ G. Minois *Historia piekła*, s. 231.

³² M. Rubczyński *Ofiara sprawiedliwości dusz czyniących zadość Boskiemu Majestatowi za pozostałe swoje winy albo traktat o czyszczeniu*, Berdyczów 1763, s. 85-86. Mówiąc o „tych miejscach”, Rubczyński odwołuje się do teologicznej koncepcji piekła czwórdzielnego (*infernum quadruplex*). „Pospolicie cztery miejsca karania dusz po zejściu z tego świata Kościół S. uznaje. Pierwsze jest piekło, drugie otchłań SS. Ojców, która inaczej nazywa się Łono Abrahamowe, trzecie otchłań dzieci bez chrztu schodzących z tego świata, czwarte czyściec. Pierwsze jest miejsce takie, w którym jest największe złe bez najmniejszego dobra. Drugie, w którym było dobre bez najmniejszego złego, to jest Boska łaska bez karania. Trzecie, w którym nie pozwolone najwyższe dobro, a zabronione wszelkie złe. Czwarte, w którym znajduje się dobre i złe, łaska i karanie, a te jest czyściec” (tamże, s. 77).

³³ H. Drexelius *Wieczność piekielna, albo o ogniu, więzieniu i mękach, które w piekle cierpią ludzie potępieni. Obrazu wieczności część wtóra*, przeł. J. Chomętowski, Kraków 1640, s. 109. Zob. też: J. Sokolski *Wizje średniowieczne*, s. 195.

Rubczyńskiego, wedle którego: „długość, szerokość i głębokość piekła, w kwadrat go biorąc, po mil 50 polskich wynosi w każdą stronę”³⁴. Różnica ta nie ma wszakże większego znaczenia. I pięćdziesiąt mil sześciennych to za mało dla niezliczonych rzesz potępieńców!

Jedym z leitmotywów barokowego kaznodziejstwa jest zdanie o niewielkiej liczbie wybranych. Skoro większość ludzi trafia po śmierci do piekielnej otchłani – dowodzili kaznodzieje – musi tam panować nieznośna ciasnota³⁵. Pod tym względem *infernium* XVII i XVIII wieku nie odbiega od tradycyjnych wyobrażeń zapoczątkowanych w epoce dojrzałego średniowiecza, kiedy to ludzie Kościoła, a za nimi twórcy dzieł plastycznych, zaczęli przejawiać skłonność do zapełniania piekła tłumami grzeszników³⁶.

W miejscu wiecznej kary panuje trudny do pojęcia tłok również dlatego, że jest ono „niezliczoną a piaskowi morskiemu porównaną liczbą czartów przeklętych osadzone”³⁷. Tak pisał Jan Baptysta Manni (1606–1682) w traktacie *Katownie więzienia piekielnego*, którego polskie tłumaczenie uzupełnione cyklem wstrząsających ilustracji³⁸ włączone zostało do drugiego wydania poematu Bolesławiusza³⁹.

W dziełku włoskiego jezuita piekło przybiera postać zakratowanego więzienia. Również w *Przeraźliwym echu trąby ostatecznej* ukazane jest ono jako „więzienie srogie”, „ciemnica ciężka” i „turma gorzkości”⁴⁰. Ten sposób przedstawiania *infernium* wywodził się z tradycji sięgającej epoki średniowiecza. Żyjący w XV wieku Mikołaj z Błonia, autor *Sermones de tempore et de sanctis*, utrzymywał, że dusze potępieńców są „jakby wiązane i trzymane [...] in carcere perpetuo

³⁴ M. Rubczyński *Ofiara sprawiedliwości dusz...*, s. 81.

³⁵ W wyobrażeniu zatłoczonego piekła tkwi oczywiście pewien paradoks. Niematerialne dusze nie powinny przecież zajmować żadnego miejsca. Granice między materią a duchem łatwo jednak zacierały się w popularnym nauczaniu Kościoła i wyobraźni wiernych. (Por.: A. Guriewicz *Kultura i społeczeństwo średniowiecznej Europy. Exempla XIII wieku*, przeł. Z. Dobrzyński, Warszawa 1997, s. 141–157).

³⁶ Por. G. Minois *Historia piekła*, s. 189.

³⁷ J.B. Manni *Katownie więzienia piekielnego obrazami i przykładami wyrażone...*, w: K. Bolesławiusz *Przeraźliwe echo trąby ostatecznej albo cztery rzeczy ostatnie człowieka czekające...*, Kraków 1740, s. 155.

³⁸ Por.: T. Seweryn *Staropolska grafika ludowa*, Warszawa 1956, s. 65 i n.

³⁹ Stało się to w roku 1695. Odtąd każde kolejne wydanie *Przeraźliwego echa trąby ostatecznej* zawierało tekst Manniego.

⁴⁰ K. Bolesławiusz *Przeraźliwe echo...*, s. 73.

[...]”⁴¹. Podobne opinie nie były sprzeczne z teologią. Nie kto inny, jak św. Tomasz z Akwinu wyraźnie pisał o „spętaniu” dusz skazanych na wieczne potępienie.

W świetle nauki św. Tomasza duchy bezcielesne doznają cierpienia na sposób pewnego rodzaju ubezwładnienia (*per modum alligationis cuiusdam*). Ogień fizyczny jako narzędzie kary w rękach boskiej sprawiedliwości posiada tę właściwość, iż trzyma duszę na uwięzi, by swobodnie nie mogła się poruszać i działać. Na tym polega cała tragedia duszy potępionej, że mimo swej niezależności od materii musi jednak poddać się żywiołowi materialnego ognia, który w stosunku do duszy spełnia z woli Stwórcy rolę mściciela zła.⁴²

Idea, którą Anielski Doktor pojmował w kategoriach filozoficznych, w kręgu popularnych wyobrażeń o piekle przyoblekała się w kształty konkretne, bliskie rzeczywistości ziemskiej. Szczególnie wyrazistych przykładów owej konkretyzacji dostarczają przekazy ikonograficzne. *Infernum*, jakie wyłania się z zaświatowych wizji artystów średniowiecznych i ich następców z wieku XVII i XVIII, jest miejscem w oczywisty sposób kojarzącym się z więziennymi kazamatami. Pojawiają się w nim nawet kraty oraz krępujące nieszczęsnych potępieńców łańcuchy i kajdany.

Tropem tradycyjnych przedstawień ikonograficznych podążał Manni, a za nim nieznanemu ilustratorowi jego traktatu. Związek ze średniowieczną ikonografią piekła uwidacznia się już w pierwszym drzeworycie umieszczonym na początku *Katowni więzienia piekielnego*. Całość kompozycji wypełnia krata, za którą dostrzegamy potępieńców krzyczących wśród płomieni. Towarzyszą im postacie rogatych diabłów⁴³. Ilustracja ta nosi tytuł *Więzienie wieczne* i w wyraźny sposób łączy się z tekstem *Przedmowy do grzesznika*:

Sam bracie grzeszniku bliżej ze mną do tej kraty żelaznej a ognistej przystąp, a co się z nią i za nią dzieje uważ [...]. Za kratą zostawa dom i mieszkanie piekielne, w którym przebywający, jakiej wygody zażywają, dochodź z larw płaczących i ryczących, na które patrzasz,

⁴¹ Podaję za: S. Bylina *Człowiek i zaświaty. Wizje kar pośmiertnych w Polsce średniowiecznej*, Warszawa 1992, s. 95.

⁴² M. Ziółkowski *Eschatologia*, Sandomierz 1962, s. 110. Zob. też: Św. Tomasz z Akwinu *Summa filozoficzna*, cz. IV, rozdz. 90, Kraków 1935, s. 304 i G. Minois *Historia piekła*, s. 197.

⁴³ Por.: S. Bylina *Człowiek i zaświaty*, s. 94 oraz: K. Moisan-Jabłońska *Obraz, czyśćca...*, s. 39–41.

dochodź z próżnego nieszczęśliwych potępieńców usiłowania, którym jako dzikie bestyje straszliwymi kłami wygryźć się z nędzy, ale próżno, ach, próżno starają.⁴⁴

Przedstawiony w traktacie włoskiego jezuitę obraz *infernum* odrysowany został ściśle według szablonu, po który sięgali wszyscy katecheci i kaznodzieje XVII i XVIII wieku. Podobnie jak inni autorzy, również Manni nie czuł się upoważniony do snucia własnych fantazji wokół tego, co, jak powszechnie mniemano, było od dawna znane i wyjaśnione. Dlatego też w swej wędrówce po piekle trzymał się dobrze znanego traktu – wytyczonego jeszcze u schyłku średniowiecza. Podążając za nim, wkraczamy w krąg dwunastu piekielnych katowni, których porządek nawiązuje do tradycyjnej klasyfikacji grzechów. Ponieważ każdej kategorii grzeszników przypisany jest odmienny rodzaj kary, w „więzieniu piekielnym” istnieją osobne katownie dla tych, którzy za życia pozostawali w niewoli zmysłów: wzroku, słuchu, powonienia, smaku i dotyku oraz popełniali grzechy główne: pychy, chciwości, zazdrości, obżarstwa, nieczystości, gniewu i lenistwa.

Choć opisy fizycznych męczarni w barokowych traktatach i kazaniach o piekle zajmują najwięcej miejsca, to jednak nie kara zmysłów (*poena sensus*) uważana była przez ich autorów za najstraszliwszą piekielną katuszę. Zapewne wbrew odczuciom wiernych, ale zgodnie z opinią teologów, ludzie Kościoła głosili, że najdotkliwsza dla potępieńców jest „kara utraty widzenia Pana Boga” (*poena damni*). Stąd reformata, Antoni Węgrzynowicz, uważał, że:

ta jedna męka, nieoglądanie na wieki Boga, gorzniejszą nad wszystkie męki potępionej duszy pokaże się [...], bo zbierz wszelkie trucizny, arseniki, padalce, smoczą żółć *etc.*, nigdy tak prędko nie rozstrząsłby się ten coby ich pożył, jako serce ludzkie, gdy w pierwszym punkcie potępienia jego zrozumie, że Boga nigdy nie obaczy, rozpadać się będzie [...].⁴⁵

Los dusz potępionych przesądzony został raz na zawsze. Męki piekielne – w przeciwieństwie do czyścowych – nie mają mocy oczyszczającej; nie przynoszą duszom żadnego pożytku, nie przybliżają ich do Boskiej Światłości. Natomiast jako narzędzie sprawiedliwej kary są „ustawiczne i wieczne”. Popularna w kręgu średniowiecznych wyobrażeń

⁴⁴ J.B. Manni *Katownie więzienia piekielnego...*, s. 157.

⁴⁵ A. Węgrzynowicz *Kazań niedzielnych księga trzecia o czterech rzeczach ostatecznych napisana*, Warszawa 1714, s. 43.

dotyczących *infernum* idea *mitigatio poenarum*⁴⁶ musiała być obca barokowym kaznodziejom, skoro stwierdzali kategorycznie, że katusze potępieńców „nie będą temperowane żadną pociechą i folgą”⁴⁷.

Wy się przesypiacie, a my w ogniah zostajemy; wy się śmiejecie, a my w ogniah; wy bankietujecie, a my w ogniah; wy się przechadzacie, a my w ogniah; wy przekupujecie, a my w ogniah; u was wojny, a my w ogniah; u was dzień wesela, a my w ogniah; u was pogoda, a my w ogniah; u was deszcz, a my w ogniah.

Tak oto w jednej z ksiązek Manniego przemawia do żyjących „blady, uwiędły, robactwem stoczony” Judasz⁴⁸. Wie on doskonale, że męczarnie, na które został skazany, nie mogą ani być przerwane, ani skończyć się kiedykolwiek. Z woli Boga ustawicznie dręczący potępieńców ogień nigdy nie przestanie płonąć, a gryzący ich nieczyste sumienia robak pozostanie na zawsze żywy⁴⁹. Piekło trwać będzie wiecznie. Lecz człowiek, póki żyje na tym świecie, nie może w pełni zrozumieć, czym jest wieczność. „Wieczności jako rozum ograniczony pojąć dostatecznie nie może, tak i język ludzki wymówić; gadaj o wieczności milion lat, nic o niej nie powiedziałeś” – przyznawał Węgrzynowicz i stwierdzał, że można objaśnić to pojęcie jedynie przez „podobieństwa”⁵⁰. Claude La Colombiere, francuski jezuita z XVII wieku, mówił o ptaku chwytającym dziobem – raz na sto tysięcy lat – kroplę morskiej wody. W momencie, w którym ów ptak osuszyłby wszystkie oceany świata – rozwijał swój koncept kaznodzieja – wieczność nawet by się jeszcze nie zaczęła⁵¹. Podobnie ideę wieczności obrazował polski reformata, powtarzając za Drexelem: „Gdyby [...] była karta tak długa, żeby opasać mogła wszytek

⁴⁶ O tym, że dusze cierpiące w piekle obdarzone są przez Opatrzność przywilejem czasowego wytchnienia, byli przekonani autorzy głośnych w epoce średniowiecza dzieł literatury wizyjnej: *Apokalipsy Pawła* i *Żeglugi świętego Brendana opata* (zob.: G. Minois *Historia piekła*, s. 88, 128 oraz: J. Sokolski *Wizje średniowieczne*, s. 28).

⁴⁷ A. Węgrzynowicz *Kazań niedzielnych księga trzecia...*, s. 50. Tego samego zdania był już św. Cyprian, wedle którego „Skazanych będzie paliło zawsze rozpalone piekło i gorącymi płomieniami pożerająca kara, a nie będzie niczego, skąd katusze mogłyby mieć kiedyś spoczynek lub koniec” (Św. Cyprian *Ad Demetrianum*, 24; M. Ziółkowski *Eschatologia*, s. 283).

⁴⁸ J.B. Manni *Axiomata chrześcijańskiej filozofii z rozważania czworakiej wieczności wybrane*, Wilno 1754, k. D5.

⁴⁹ Słowa *Pisma Świętego*: „robak ich nie zginie, i nie zagaśnie ich ogień” (Iz 66, 24) traktowano jako dowód przemawiający za wiecznością piekła.

⁵⁰ A. Węgrzynowicz *Kazań niedzielnych księga trzecia...*, s. 51.

⁵¹ G. Minois *Historia piekła*, s. 242.

okrąg świata, niechżeby kto miliony na niej pisał, tedy tak długa liczba summowana, nawet minuty nie utarłaby wieczności”⁵².

Świadomość wiecznego rozstania z Bogiem i nie mającej się nigdy skończyć piekielnej niewoli stanowi dla potępionych źródło niewypowiedzianych cierpień duchowych. Wspomnienie grzesznego życia, jakie wiedli na ziemi, przyczynia im wyrzutów sumienia, a brak nadziei na jakąkolwiek odmianę losu rodzi w ich sercach rozpacz. Udręczeni tysiącnymi mękami nie przestają „ustawicznie życzyć sobie i przywoływać do siebie śmierci, końca albo zniszczenia siebie samych”⁵³. Ponieważ jednak dusza nieśmiertelna umrzeć nie może, życzenie to pozostaje wieczyście nie spełnione. Ale nie dosyć na tym! Potępieńcza rzeszą targają gwałtowne i szaleńcze namiętności. Do uczuć najczęściej spotykanych w piekle należy nienawiść. Każdy potępieńiec nienawidzi siebie, swoich towarzyszy niedoli, a także Boga, przez którego został odtrącony. „Rozumiem – powiada Węgrzynowicz – że żaden potępiony mówić nie będzie, że go Bóg nie miał za co potępić, bo będzie przenikał, że zgrzeszył, ale jednak jako pies jakiś uwiązany szczekać będzie”⁵⁴. „Paszczyki ogniste” potępieńców wyrzucają niezliczone bluźnierstwa przeciwko Bogu, a ponadto „różne przeklinania Najświętszej Panny, Aniołów i Świętych”⁵⁵. Ci ostatni oprócz nienawiści budzą w potępionych duszach także gniew i piekącą zazdrość.

Św. Tomasz z Akwinu uważał, że aż do dnia Sądu Ostatecznego mieszkańcy piekła mają możliwość oglądania niebiańskiej szczęśliwości⁵⁶. Widok ten stanowi dla nich jedną z najstraszliwszych wewnętrznych męczarni. Ideę Akwinaty oraz starą ideę św. Cypriana twierdzącego, że do największych rozkoszy niebian należy napawanie się obrazem cierpień potępionych oraz szydzenie z ich nieszczęścia⁵⁷, zawierają liczne kazania barokowe.

⁵² A. Węgrzynowicz *Kazań niedzielnych księga trzecia...*, s. 51.

⁵³ Tamże, s. 63.

⁵⁴ Tamże, s. 61.

⁵⁵ Tamże, s. 63.

⁵⁶ Św. Tomasz z Akwinu *Summa teologiczna*, t. 34, *Rzeczy ostateczne*, przeł. P. Belch, Londyn 1986, zag. 98, art. 9, s. 215–216. Zob. też: G. Minois *Historia piekła*, s. 196. „Po Sądzie widok wybrańców zostanie im jednak odjęty, a wówczas będą im przyczyniać cierpień wspomnienia o szczęśnym stanie tych drugich i upokorzenie powodowane faktem, że nie mogą już dłużej być świadkami tej szczęśliwości”.

⁵⁷ Św. Cyprian: *Ad Demetrianum*, 23–24; *De mortalitate*, 14; *List VI*, 3. Zob. też: G. Minois *Historia piekła*, s. 107.

Pomyślcie, gdyby w jakim pałacu bankiet był zawołany, jeżeliby przed onym pałacem ubodzy, głodni, nadzy, chorzy, a wiedzieliby, że w onym pałacu i psi nazbyt mają, oni zaś głód, biedę cierpią, pewnieby bardziej zazdrość niż one mizeryje żartaby wnętrzości ich. A cóż kiedyby to jeszcze bankietnicy patrzali z okien i z ich biedy urągali się. Otóż i co więcej pomyślcie o potępionych przypadających się chwale błogostawionych.⁵⁸

Należy raczej wątpić, aby istniała jakaś forma okrucieństwa nie znana autorom XVII- i XVIII-wiecznych opisów piekielnej otchłani. Nie sposób zaprzeczyć, że wielowiekowe wysiłki duchowieństwa, zmierzające do wykreowania takiego piekła, które byłoby miejscem totalnego cierpienia, pod ich właśnie piórem przyobkleły się w kształt doskonały. Barokowi duszpasterze byli wierni tradycji. Sięgając po tematykę infernalną, powtarzali za średniowiecznymi poprzednikami te same słowa-klucze, szafowali podobnymi, co oni, groźbami, przywoływali odwieczne motywy i obrazy. Jednakowoż piekło, którym straszili swoje owieczki⁵⁹, nie było piekłem z poprzednich epok, lecz jego nową i udoskonaloną wersją.

Wydawać by się mogło, że skonstruowane tak starannie – przypominające perfekcyjnie działającą maszynę do zadawania bólu – okaże się owo *infernium* idealną bronią w walce o uzdrowienie moralne chrześcijan. Niestety, duchownym, którzy sięgali po tę broń, obce było poczucie satysfakcji. Niejednokrotnie przychodziło im z goryczą stwierdzić, że działania, jakie podejmowali, nie przynosiły oczekiwanych efektów. Spodziewano się po wiernych masowych nawróceń, a tymczasem u większości z nich udawało się obudzić jedynie powierzchowny entuzjizm religijny, który miał naturę słomianego ognia.

Od schyłku XVII wieku – konstatuje Minois – strach przed piekłem, choć wciąż powszechnie w Europie odczuwany, począł stopniowo słab-

⁵⁸ A. Węgrzynowicz *Kazań niedzielnych księga trzecia...*, s. 63.

⁵⁹ Strach przed piekłem, którzy dawni duszpasterze wytrwale rozbudzali w wiernych, w języku ludzi Kościoła nosił miano bojaźni Bożej. Uważano ją za w pełni wartościowy składnik wiary, traktując jako akt wstępny do pokuty, sakramentu opartego na skrusze, spowiedzi i zadośćuczynieniu. „Kto żałuje za grzech z bojaźni piekła – pisał katolicki teolog z początku XVIII wieku – żałuje oraz z bojaźni Boga mogącego piekłem skarać, a że bać się Pana Boga mogącego skarać człowieka jest akcją dobra, przeto i żal za grzechy pochodzący z bojaźni piekła, którym Bóg może skarać, jest dobry i pożyteczny, bo taki żal nie piekło, ale Pana Boga piekłem karać mogącego ma za ostatni koniec” (P. Drogoszewski *Tarcza Wiary Chrystusowej, którą uzbroyony Polak łatwo może zwyciężyć oręża Lutrow i Kalwinów*, Warszawa 1708, s. 22).

nać⁶⁰. W miarę upływu czasu uodporniano się nań coraz bardziej – jak na lekarstwo aplikowane za często i w zbyt dużych dawkach.

Ukazywanie się dusz potępionych: piekło na ziemi

To oczywiste, że piekło barokowe nie miałooby tak doskonale obmyślanych kształtów, gdyby formowało się w innym klimacie ideowym niż ten, jaki panował w Europie potrydenckiej. Po trwających od XIV do XVI wieku czasach zamętu, wraz z okrzepnięciem protestanckiej i katolickiej reformy religijnej nadeszła epoka ładu teologicznego, kiedy każdą rzecz próbowano jasno zdefiniować i osadzić na właściwym miejscu. Dotyczyło to również piekła. W pierwszej połowie XVII wieku piekło „wycofuje się w zaświaty”⁶¹.

Jego domena – wyjaśnia Minois – kurczy się, a granica jest odtąd dokładnie określona: stanowi ją śmierć. Granicę tę przekracza się w jednym tylko kierunku, by już nie powrócić więcej. Kościół Bossueta nie dopuszcza istnienia dusz błądzących po ziemi, tych podróży przybywających z królestwa Szatana, którzy relacjonują swoje wrażenia z zaświatów. Jeśli istnieją jeszcze jacyś potajemni uchodźcy z tamtego świata, to egzystują jedynie w sferze wierzeń ludowych.⁶²

Trudno się do końca zgodzić z tą opinią. Lektura kazań z XVII i XVIII wieku przekonuje nas, że opowieści o ukazywaniu się dusz potępionych nie zostały w owym czasie wyrzucone do lamusa⁶³. Przedstawiciele elity kościelnej mogli nimi gardzić, ale nie wiejscy proboszczowie czy misjonarze ludowi, którzy przez tego rodzaju przykłady torowali sobie drogę do serc i umysłów wiernych.

Wśród tłumów skupionych wokół ambon nigdy nie brakowało niedowiarków powątpiewających w dogmat piekła. Aby weń łatwiej uwierzyli, stawiano im przed oczy różne, nawet empiryczne dowody na to,

⁶⁰ G. Minois *Historia piekła*, s. 233, 250, 279-284.

⁶¹ Tamże, s. 231.

⁶² Tamże, s. 232.

⁶³ Opowiadania o zjawach, potępieniach i duszach czyśćcowych ukazujących się żyjącym, aby prosić ich o msze i modlitwy to – jak zauważa Delumeau – „dwa wątki, które aż do niedawnych czasów były tak bliskie sercom kaznodziejów” (J. Delumeau *Strach w kulturze Zachodu XIV-XVIII w.*, s. 79).

że królestwo szatana nie jest wymysłem kaznodziejów. Ksiądz Węgrzynowicz pisał:

Między innymi na wyspach sycylijskich, gdy się ogień w górę wybił, pokazały się kotliny albo miejsca mąk i Wszemocny Pan dla naprawy żyjących pokazał to raczył, dlatego aby niedowiarkowie, którzy o mękach piekielnych powątpiewają, oczyma swymi przypatrzyli się, czemu wierzyć ociągali się.⁶⁴

Dowód ten był nie do podważenia. Jeszcze bowiem w XVIII wieku ludzie Kościoła przyjmując pogląd św. Grzegorza Wielkiego⁶⁵, utożsamiali ogień piekielny z ogniem wulkanów. W obrębie tej samej mentalności funkcjonowało też przekonanie o tym, że Bóg niekiedy pozwała duszom potępionym na czasowe opuszczenie piekła. Cel ich przybycia na ziemię jest ten sam, co istnienia Wezuwiusza i Etny: „naprawa żyjących”. Należy zatem – zdawali się mówić kaznodzieje – wyciągnąć wnioski z doświadczeń tych wszystkich ludzi, którym się owe dusze ukazały i którzy, nie przekraczając granic świata doczesnego, otarli się o infernalny koszmar. Należy uwierzyć w piekło.

Opowieści o zjawach potępieńców przedstawiają szczególnego rodzaju *infernum*: przeniesione z zaświatów w wymiar rzeczywistości ziemskiej. Ponieważ „Wszelkie miejsce potępieńcowi jest karaniem, który zawsze z sobą niesie męki, gdziekolwiek się udaje”⁶⁶, pobyt na ziemi nie stanowi dla dusz potępionych przerwy w ich cierpieniach. Stąd stają one przed obliczem żyjących w otoczeniu piekielnych płomieni.

W takiej właśnie postaci ukazuje się zjawia potępieńca doktorowi Siło w znanym średniowiecznym przykładzie, który niemalą popularnością cieszył się również wśród późniejszych autorów kazań i zbiorów egzemplarycznych. W rękopisie jezuita, Michała Jurkowskiego, czytamy:

Za czasu Bernardyna świętego był w Paryżu jeden student, którego sobie wielce ważył nauczyciel jego, doktor Siło. Ten w kwiecie młodości swojej umarł, zafrasowanego zostawiwszy nauczyciela swojego, który też umierającego jako mógł najlepiej ratował. Spowiedał się i komunikował ten student z płaczem wielkim, dlatego też wielką miał nadzieję nauczyciel jego i staranie, aby go z czyśćca jak najprędzej uwolnił, życząc sobie gorąco widzieć tak na wysokim stopniu chwały w niebie. Ale gdy o niebie myśli, piekło mu uczeń

⁶⁴ A. Węgrzynowicz *Kazań niedzielnych księga trzecia...*, s. 39.

⁶⁵ Św. Grzegorz Wielki *Dialogorum* IV, 34–37.

⁶⁶ A. Węgrzynowicz *Kazań niedzielnych księga trzecia...*, s. 50.

stawił przed oczy, pokazawszy się w jednym płaszczyku tkanym z gęstego ognia, z głową nakrytą.⁶⁷

Ogień wybucha z piersi potępionego heretyka ukazującego się misjonarzowi jezuickiemu Piotrowi Abrahamowiczowi (zm. 1697) – w scenie opisanej w herbarzu Kaspra Niesieckiego.

W krótkim czasie takim impetem zamek za drżał, jakby się z gruntu walił, okna padały, drzewa się rozstępowały, ściany kruszyły, a w tym wchodzi sędziwa osoba z załamanymi rękami, łza łzę gonila, w piersiach ogień wybuchał, w pół łańcuchem ściśniona, za który ją czarny Murzynek powodował.⁶⁸

Jezuita, Franciszek Kowalicki, zanotował opowiadanie o dręczonych ogniem widmach polskich senatorów zjawiających się przed biskupem Maciejem Pstrokońskim (ok. 1553–1609).

Od oraterza spojrzj za piec, aż długim rzędem z ognistej jaskini procesyja znajomych prowadzi senatorów. Wybladłe u wszystkich twarzy, zapłakane oczy, wyschłe jagody, spieczone usta, spalony język, okryte gęstym robakiem uszy, głowy grubymi pokrępowane powrozami, tu i ówdzie podziurawione, przez które głów apertury siarczysty z smrodem wypadał płomień.⁶⁹

Ogień należy do grupy podstawowych symboli kultury judeo-chrześcijańskiej. W Piśmie Świętym symbol ten pojawia się aż 271 razy⁷⁰ i wielokrotnie kojarzony jest z obrazem gniewu i pomsty Boga⁷¹. Dopiero jednak Ojcowie Kościoła, nawiązując do tekstów biblijnych, wyprac-

⁶⁷ *Powieści, historyjki częścią z dziejów naszych, częścią z obcych zebrane*, Biblioteka Akademii Nauk Ukrainy we Lwowie, zbiory Baworowskich, rkps 707, s. 6. Rękopis ten wyszedł spod pióra autora znanych historykom literatury staropolskiej *Historij świeżych i niezwyčajnych* (zob.: Cz. Hernas *Barok*, Warszawa 1976, s. 556). Badania ostatnich lat wykazały, że był nim jezuita (M. Kazańczuk *Na tropie autora „Historij świeżych i niezwyčajnych”*. *Dwa jezuickie rękopisy z epoki saskiej*, „Pamiętnik Literacki” 1991 z. 3) i nazywał się Michał Jurkowski (S. Obirek *Michał Jurkowski SJ, autor „Historij świeżych i niezwyčajnych”*, Kraków 1996). Por. też *Opowieści okrutne z jezuickiego rękopisu*, „Teksty Drugie” 1994 z. 3.

⁶⁸ K. Niesiecki *Herbarz polski*, wyd. J.N. Bobrowicz, t. 2, Lipsk 1839–1845, s. 9.

⁶⁹ F. Kowalicki *Post stary polski...*, Sandomierz 1718, s. 179–180; *Historie dziwne i straszliwe. Jezuickie opowieści z czasów saskich*, oprac. M. Kazańczuk, Chotomów 1991, s. 82.

⁷⁰ Podaję za: G. Minois *Historia piekła*, s. 58.

⁷¹ D. Forstner *Świat symboliki chrześcijańskiej*, przeł. i oprac. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Warszawa 1990, s. 74.

wali szczegółową koncepcję ognia piekielnego, którą odziedziczyła i rozwinęła późniejsza teologia.

Świadectwem trwania owego dziedzictwa w nauce Kościoła XVII i XVIII wieku są ówczesne opisy piekła. Ich autorzy, przywołując tradycyjny pogląd – wypowiedziany już w epoce patrystycznej, a potwierdzony autorytetem św. Tomasza z Akwinu⁷² – uważali, że ogień piekielny jest ogniem rzeczywistym i materialnym. Od ziemskiego żywiołu znanego ludziom z autopsji różni się jednak zdecydowanie. Jego moc i intensywność przekracza wszelkie wyobrażenie. „Onego ognia piekielnego gorącość od naszego ziemskiego gorącości tak daleka, jak daleka jest różność ognia naszego od malowanego”⁷³.

Ogień piekielny ma naturę paradoksalną: jest palący, ale nie spalający (*urens non comburens*). Ta jego przedziwna właściwość stanowi gwarancję ustawicznego i wiecznego trwania mąk potępionych. Inną zadziwiającą cechą infernalnego ognia jest to, że płonąc, nie wydaje żadnego światła; nie rozprasza panujących w piekle ciemności. „Ogień też piekielny nie daje jasności pięknej, ale raczej poświaty jakiejś szpetnej, smrodliwej i ciemnej”⁷⁴. Staje się przez to głównym źródłem „katowni wzroku”, o czym wyraźnie mówi Bolesławiusz:

Ogień tam z siebie światła nie wydaje,
Katem się tylko, a jak srogim staje!
Kopćąc jaskinie czarnymi sadzami,
Z siarki dymami.⁷⁵

Oddziaływanie ognia piekielnego nie ogranicza się rzecz jasna tylko do tego jednego zmysłu.

Ten ogień najbardziej służy do surowego potępionych dręczenia i trapienia: będzie zgolał trapił głowę pomieszaniem i poturbowaniem, nozdrze brzydkim smrodem, usta przykrą i ostrą gorzkością, oczy rżnięciem i nieznośnym bólem, jako też straszną i mglistą ciemnością, a nade wszystko sam dym przechodzący przez usta, nozdrze i oczy tak będzie dokuczał mizernemu potępieńcowi, iż mu się zdać będzie, jakoby go miał zadusić i zadławić. Ma to upał ognia i gorącość jego, iż im większy jest, tym też człowiekowi większe przynosi pragnienie i głód, gdyż gorącością swoją wysusza w wnętrznościach *humidum*. I stąd mo-

⁷² M. Ziółkowski *Eschatologia*, s. 109.

⁷³ A. Węgrzynowicz *Kazań niedzielnych księga trzecia...*, s. 55.

⁷⁴ Tamże, s. 70.

⁷⁵ K. Bolesławiusz *Preraźliwe echo...*, s. 74.

zemy dochodzić upałów tego ognia, gdyż oprócz męczenia będzie przynosił niewypowiedziany głód i pragnienie potępionym.⁷⁶

Jak widzimy, ogień pali potępionych grzeszników nie tylko zewnętrznie. Trawi ich również od środka, przez co stają się podobni do rozpalonych pieców. Wyraźne odzwierciedlenie tej idei – starej, bo wywodzącej się z tradycji patrystycznej – dostrzegamy we wspomnianych powyżej opowieściach. Ognisty „płaszczyk” spowijający ducha studenta i płomień, którymi wybuchają widma heretyka i senatorów, stanowią ilustrację owego podwójnego działania ognia piekielnego.

Zjawy potępieńców pozwalają żyjącym zetknąć się nie tylko z ogniem, lecz także z innymi znakami piekielnej rzeczywistości. Kiedy się ukazują, słysząc niekiedy hałas. Doświadcza tego misjonarz Abrahamowicz, któremu niemal wali się na głowę nawiedzony przez widmo heretyka zamek. Również potępiony student, choć zjawia się bezgłośnie, znika z „trzaskiem wielkim”.

Odgłosy, o których czytamy w obydwu opowiadaniach (podobne przykłady można by zresztą mnożyć) nie są niczym innym, jak echemi piekła. Kaznodzieje XVII i XVIII wieku przekonywali wiernych, że panują w nim ogłuszające hałasy. *Musica inferni*⁷⁷ brzmi przerażająco; krzyki torturowanych ofiar mieszają się w niej z rykami demonów, a cały ten zgiełk istnieje tylko po to, by dręczyć uszy potępionych.

Sygnalem pojawienia się przybyszów z piekła staje się częstokroć smród. Biskup Pstrokoński, zanim ujrzy w swojej komnacie potępio-

⁷⁶ A. Węgrzynowicz *Kazań niedzielnych księga trzecia...*, s. 57. Kaznodzieje na ogół nie zastanawiali się nad tym, w jaki sposób fizyczny ogień może oddziaływać na niematerialne dusze. Był to jednak problem, który zaprzętał umysły teologów. Pamiętamy pogląd, jaki w tej materii miał św. Tomasz z Akwinu, wedle którego istotą oddziaływania ognia piekielnego na dusze jest tzw. „spętanie”. Natomiast Francisco Suarez był zdania, że „fizyczny ogień w piekle może zadawać ból duszy potępieniej dlatego, iż posiada od Boga ku temu specjalne właściwości duchowe i nadprzyrodzone. Dusza więc, chociaż w swojej istocie jest niematerialna i po odłączeniu się od ciała materia nie może na nią oddziaływać, to jednak doznaje cierpienia od fizycznego ognia dlatego, że Stwórca temu narzędziu kary dał szczególną zdolność, by powodował ból także i w substancji duchowej” (M. Ziółkowski *Eschatologia*, s. 112).

⁷⁷ Takie miano nadał piekielnemu zgiełkowi Węgrzynowicz, w którego zbiorze kazania o piekle przypadają na czas karnawału. *Musica inferni* stanowi ważny element wykreowanej przez kaznodzieję przerażającej wizji „mięsopestu piekielnego” (A. Węgrzynowicz *Kazań niedzielnych księga trzecia...*, s. 60–66).

nych senatorów, poczuje nieprzyjemny zapach siarki. Oto początkowy fragment opowiadania Kowalickiego:

Maciej Pstrokoński, biskup kujawski codziennym przy największych trudnościach zwyczajem długo się w noc modli. Idzie biskupa modlitwa jako *suave incensum* przed tron boski, a tu smród siarczasty zza pieca wypada. Przelęknie się biskup, pokojowych pobudzi, czyli się co kędy nie tli, szukać każe. Nic nie znalazzszy; pokojowi do snu, biskup znowu do modlitwy, znowu fetor jak pierwej większy do pokoju.⁷⁸

O wiele bardziej przykrych wrażeń zapachowych doznaje podczas podobnego objawienia bezimienny zakonnik w przykładzie przytoczonym przez Manniego. Historia opowiada „o dwu przyjaciółach, którzy sobie przyrzekli, iż jeśliby Najwyższy Pan pozwolić miał, któryby wprzód umarł, drugiemu się pokazać i ostatecznie, w którym stanie zostawał uwiadomić”⁷⁹. Umowa ta sprowadza na pozostałego przy życiu zakonnika niespodziewaną katastrofę.

Za dopuszczeniem Boskim, aby zmowa skutek wzięła, nocy jednej, gdy zakonnik w swej celi zostawał, znienacka drzwi wysadziwszy, stanął przed nim zmarły towarzysz. Pomyśl sobie, wieleby serca stało, gdybyś tak w nocy oglądał człowieka ogniem pałającego, a wężami przepasanego. Po widzeniu i podług zmowy potępienia swego opowiedzeniu, na znak, prawi, mych nieznośnych mąk, zotawując tę kropkę z czoła, którą jako ropę jaką zgniłą rzucił na ziemię i wnet taki smród powstał, iż go nie mogąc zakonnik strzymać, mdlał i obumierał, a pomału ów smród szerząc się, tak wszystek klasztor zaraził, iż na kilka dni wszyscy mieszkańcy z niego ustąpić musieli.⁸⁰

Dołączona do przykładu moralizacja całkowicie wyjaśnia cel jego przytoczenia w traktacie o piekle. Chodzi o przybliżenie żyjącym grzesznikom piekielnej „katowni powonienia”.

O Boże, jak prawie niepojęte są męki piekielne. Jeśli jedna kropla z czoła takim smrodem cały klasztor zaraziła, jako nieznośny smród grzesznik będzie w piekle cierpiał, od zbranego smrodliwego robactwa, od ropy, od zgniłości, od wszelkiej nieczystości, uważ, uważ, a lękaj się grzeszniku.⁸¹

Piekło jest więc miejscem ze wszech miar cuchnącym i smrodliwym. Spływają do niego „wszystkie plugastwa tego świata”⁸². Na razie tylko duchowe, lecz po Sądzie Ostatecznym fetor piekła stanie się intensywnym

⁷⁸ F. Kowalicki, *Post stary polski...*, s. 179; *Historie dziwne i straszliwe*, s. 82.

⁷⁹ J.B. Manni *Katownie...*, s. 167.

⁸⁰ Tamże, s. 168.

⁸¹ Tamże.

⁸² A. Węgrzynowicz *Kazań niedzielnych księga trzecia...*, s. 53.

niejszy, bo piec się w nim wtedy będą nie tylko dusze, ale także ciała potępionych – wyjaśniają kaznodzieje. Węgrzynowicz zaś powtórzy za św. Bonawenturą, że jedno takie ciało wystarczyłoby, aby porazić smrodem cały świat!⁸³.

Opowieści o zjawach potępieńców zawierają odniesienia do niemal wszystkich realiów piekła. Przyjrzyjmy się bliżej widmom opisanym przez Niesieckiego i Kowalickiego. Postać sędziwego heretyka skrzepowana jest łańcuchem. Oto typowy wygląd skazańca z „więzienia piekielnego” – powielany przez twórców dzieł plastycznych, autorów licznych *Piekieł* i *Sądów Ostatecznych*. Potępiony heretyk nie przybywa z zaświatów sam. Towarzyszy mu diabeł przedstawiony tu w typowej roli kata i więziennego dozorca.

Więźniami wypuszczonymi z piekła bez eskorty są potępieni senatorowie; biskup Pstrokoński widzi na ich głowach „grube powrozy”. Zjawy te mają ponadto „okryte gęstym robakiem uszy”. Jest to refleks kaznodziejskich opisów piekła, w których występują grzesznicy pożerani przez robactwo. U źródeł tego wyobrażenia leży „robak, który nie umiera” – jeden z biblijnych symboli Bożej kary⁸⁴.

Biblijny robak dał początek całej infernalnej faunie – rozmnożonej bujnie w wyobraźni religijnej późnego średniowiecza. Fauna ta składa się z różnych gatunków zwierząt realnych i fantastycznych, ale dominują w niej gady i płazy. Najbardziej odrażające okazy tych stworzeń stanowią w piekle „przysmak” podawany grzesznikom podczas specjalnych bankietów⁸⁵. Autorzy infernalnych opisów przedstawiają jednak i odwrotną sytuację, kiedy to potępieńcy są kłani przez różnego rodzaju żaby, węże i jaszczurki.

W przykładzie z *Katowni więzienia piekielnego* dusza lubieżnika ukazuje się dawnej miłośnicy. Potępieniec demonstruje obsypane szkaradnymi wrzodami golenie, a po odrzuceniu płaszczka – monstrialną żabę pastwiącą się nad jego genitaliami⁸⁶. Obraz ten ma liczne analogie

⁸³ Tamże.

⁸⁴ Zob. przyp. 49.

⁸⁵ O motywie „bankietu piekielnego” i „piekielnej kuchni” zob.: J. Sokolski *Wizje średniowieczne*, s. 207–215.

⁸⁶ J.B. Manni *Katownie więzienia piekielnego...*, s. 185–186. „W języku symbolicznym zwykła żaba jest często utożsamiana z ropuchą, która – zwłaszcza w późnym średniowieczu – była symbolem nieczystości i śmierci” (M. Lurker *Słownik symboli i obrazów biblijnych*, przeł. K. Romaniuk, Poznań 1989, s. 284 („Żaba”).

w piekle ikonograficznym. Przywodzi na myśl różne dzieła przedstawiające infernalne męki, a wśród nich może najbardziej słynne *Potępienie kochanków* Mathiasa Grünewalda. Zgodnie ze średniowieczną tradycją, sadystyczne „pieszczoty” obmierzłych gadów i płazów są karą dla tych, którzy grzeszyli zdrożnym dotykiem. W traktacie Manniego ten rodzaj kary zaliczony został do „katowni nieczystego”. Za ewokację „katowni gniewu” można by uznać opowiadanie Kowalickiego o duchach na zamku w Trokach.

Idzie za ogniami poważna, czarno strojna matrona, za nią świetno ubrana dama, ślocha, ręce łamie, wspiętym zębem zgrzyta. Przypadnie modny kawaler, czarną porąbie, strojną łaje, oczy łupi, nos ugryzie i tak gryząc się przepadną.⁸⁷

Jest to scena jakby żywcem przeniesiona z tradycyjnego piekła, gdzie stosunki pomiędzy potępionymi cechuje największa wrogość. Piekło jest miejscem kontynuowania ziemskiej nienawiści. Wrogowie w życiu doczesnym są także wrogami w życiu wiecznym. Stąd, wyręczając niekiedy diabelskich katów, sami zadają sobie najstraszliwsze cierpienia. Matrona, dama i kawaler zachowują się podobnie jak potępieni przedstawieni na jednym z prymitywnych drzeworytów, zdobiących polskie wydanie *Katowni więzienia piekielnego*⁸⁸. Postacie te, dzierżąc w dłoniach miecze, staczają ze sobą zażartą walkę. Tak w piekle – kaznodziejskim i ikonograficznym – wygląda kara za gniew.

Wielkość kar ponoszonych przez potępionych jest czymś, czego nie mogą ogarnąć swoim umysłem śmiertelnicy. Twierdzono, że najmniejsza z nich „przenosi wszystkie ogółem męki, które albo sprawiedliwość Boska na ziemię wylała, albo ludzkie okrucieństwo wynalazło”⁸⁹. Kaznodzieje i katecheci wkładali wiele wysiłku w to, aby przybliżyć tę prawdę wiernym. Ilustracją jej były liczne egzemplarze, zwłaszcza te, w których zjawy potępieni próbują uzmysłowić żyjącym ogrom piekielnych cierpień. Student doktora Siło wyznaje, że jego ognisty płaszcz jest cięższy „niż która paryska wieża”, a następnie spuszcza na rękę mistrza jedną kroplę swojego potu, „która jako ognista kula przez rękę jego przeleciała z takim bólem, że omdławszy padł na ziemię, na pół umarły”⁹⁰. Jeżeli jedna kropla z czoła potępionego może przepalić

⁸⁷ F. Kowalicki *Post stary polski*, s. 80; *Historie dziwne i straszliwe*, s. 81.

⁸⁸ J.B. Manni *Katownie więzienia piekielnego...*, s. 187.

⁸⁹ J.B. Manni *Axiomata...*, k. D4 v.–D5.

⁹⁰ *Powieści, historyjki...*, s. 7.

do kości ludzką rękę czy – jak w opowiadaniu Manniego – porazić smrodem całej klasztor, to jak w istocie wielkie muszą być męki doznawane w piekle?

W omawianych opowieściach ból potępieńców jednoznacznie wyrażają ich twarze i gesty: „wchodzi sędziwa osoba, z załamanyymi rękami, łąza łązę goniła”, „wybladła u wszystkich twarzy, zapłakane oczy”, „ślocha, ręce łamie, wspanionym zębem zgrzyta”. Nietrudno jest odnaleźć podobne motywy w plastycznych przedstawieniach świata infernalnego, gdzie przekaznikiem treści emocjonalnych jest gest. Ikonografia piekła i Sądu Ostatecznego zawiera bogaty repertuar gestów oznaczających reakcję na groźbę wiecznej kary. Są wśród nich gesty rozpacz, bólu, rezygnacji, daremnego błagania i daremnego oporu⁹¹.

Niekiedy gest grzesznika przebywającego w piekle ewokuje jego ziemską przeszłość i dawne grzechy. Na obrazie Hieronima Boscha (*Piekło*, prawe skrzydło tryptyku *Ogród rozkoszy*, Madryt, Museo del Prado) próżna i rozwiązła kobieta z ropuchą na piersiach patrzy w zwierciadło umieszczone na wypiętym zadzie diabła. Pośród piekielnej gehenny powtarza czynność, której z upodobaniem oddawała się w życiu ziemskim. Twarz kobiety odbita w zwierciadle wraz z pyskiem szponiastego potwora, który ją obejmuje, nie wyraża jednak dawnego zadowolenia, a przeciwnie – beznadziejny smutek. To, co na ziemi stanowi przyjemność, w piekle zamienia się w udrękę.

Od gestów, będących bolesnym wspomnieniem grzesznego życia, nie mogą się też uwolnić potępieńcy w czasie swojego pobytu na ziemi. Jedną z fabuł Jurkowskiego opowiada o pewnej grzesznicy, wielkiej nieprzyjaciółce Towarzystwa Jezusowego, która w niedługi czas po śmierci objawia się dawnej służącej. Rzecz dzieje się w krakowskiej kamienicy nie opodal Kościoła św. Piotra.

...gdy wszyscy w kamienicy spali, oprócz jednej służebnicy, która od jej klejnotów miała klucze, przychodzi wybladła jak trup, w takich szatach, w jakich do trumny była włożona, i pominąwszy wszystkich, którzy jak drwa spali, prosto przyszedszy do owej służebnicy nie śpiącej i od strachu, bojaźni ledwo tchnącej, rzekła:

– Wstań, rozłóż gotowalnię na stole, postaw zwierciadło, przynieś te suknie najukochańsze, klejnoty, puder.

Co gdy wylękniona, pełniąc zmarłej, przed sobą stojącej pani rozkaz, wszystko wykonała, rzecze:

– Rozbierz mię z tych sukien!

⁹¹ S. Bylina *Człowiek i zaświaty*, s. 112.

Z których rozebrana, siadła przed zwierciadłem na krześle, każąc sobie włosy rozczesać i wedle mody trefić, klejnotami zdobić, pudrem przytrząsać. Gdy głowę owej poczwyry przystroiła ledwie żyjąca panienska, ćwierć godziny patrzyła w zwierciadło strasznie jak fureja i po śmierci wszeteczna, do amorów formując grymasy. Potem wstała, suknie złotem lite na siebie wziąwszy i pięknie ułożywszy, rzecze:

– Ach, gdybyś wiedziała jak palą moją głowę te klejnoty! Ach, ta suknia najcięższe w swojej ciężkości przechodzi góry!⁹²

Opowieści o zjawach potępieńców nie uważano w XVII i XVIII wieku za fantastyczne bajania o duchach. Ówczesne duchowieństwo nie odmawiało im wiarygodności i doceniało jako narzędzie dydaktyki kościelnej. Włączane do kazań i traktatów o piekle, podobnie jak one – opisując szczegóły piekielnych katuszy – miały budzić w wiernych strach, a w konsekwencji prowadzić do poprawy życia (takie przynajmniej były intencje kaznodziejów i katechetów). Opowiadania te, tak chętnie zapisywane przez XVII- i XVIII-wiecznych autorów kościelnych, świadczyłyby o tym, że piekło barokowe nie zamknęło się hermetycznie. Wprawdzie przeżyło znaczącą transformację; jego kształty i granice stały się doskonale wyraziste, ale jednak nadal – na podobieństwo piekła wieków średnich – wysyłało na ziemię swoich emisariuszy.

⁹² *Powieści, historyjki...* s. 28–29; *Historie dziwne i straszliwe*, s. 19.

Piotr Michałowski

Cisza, miejsca niedookreślenia i graniczne stany słowa

Z doświadczeń poezji konkretnej

Kiedy wymawiam słowo Przyszłość,
pierwsza sylaba odchodzi już do przeszłości.

Kiedy wymawiam słowo Cisza,
niszczę ją.

Kiedy wymawiam słowo Nic,
stwarzam coś, co nie mieści się w żadnym niebycie.
[W. Szymborska *Trzy słowa najdziwniejsze*¹]

Są w języku słowa, których zapis lub wypowiedzenie zaprzecza wartości znaczeniowej; znaki, których obraz akustyczny koliduje z pojęciem. Można tę grupę nazwać paradoksalną, graniczną, krytyczną lub – za Szymborską – po prostu „dziwną”. Lista jest dłuższa: obok „przyszłości” obejmuje bliskoznaczne „jutro” i „pojutrze”; „ci-

¹ W. Szymborska *Widok z ziarnkiem piasku*, Poznań 1996.

szę” da się uzupełnić „milczeniem”, a przy słowie „nic” dodać ubocznie przywołany przez poetkę synonimiczny „niebyt” czy też „nieistnienie”. Wymieniona triada wydaje się jednak najbardziej reprezentatywna, gdyż pozostałe słowa, o węższej denotacji, stanowią jej uszczegółowienie. Nie chodzi tu o liczbę „doskonałą”, ale o uzasadniony logicznie system. Wszystkie słowa odsyłają do abstrakcji, ale ich antonimy to kategorie empirycznie sprawdzalne: „przeszłość”, „dźwięk” i „coś”. „Przyszłość” dotyczy czasoprzestrzeni, jej nie zaistniałego stanu; „cisza” – raczej czasu, natomiast „nic” odnosi się przede wszystkim do braku czegokolwiek w przestrzeni. Szymborska jednak wszystkie trzy wyrazy „wymawia”, uznając niemodnie prymat głosu nad pismem, a recytację traktując jako podstawową formę istnienia wiersza, której zapis graficzny służy zaledwie za partyturę. Takie założenie upraszcza problem niewyraźności, gdyż największe napięcia powstają właśnie na styku dwóch form istnienia tekstu: fonicznej i graficznej.

Z trzech słów zanalizujemy dwa: „nic” i „ciszę”, pozostawiając mglistej przyszłości innego interpretatora – „przyszłość”. Oznaczają one nieuchwytny stany, które można za pomocą tych słów o - m ó w i ć lub o - p i s a ć, uchylając kwestię paradoksalności, jako mieszczącą się w konwencji języka. Można ponadto podjąć próbę demonstracji bezpośredniej, pokazania desygnatów, co w semiologii Peirce’a byłoby zastąpieniem symbolu przez ikon.

Nie-tekst w postaci stematyzowanej to obiekt trudno wyobrażalny, ale uchwytny językowo – jak opis każdego nie istniejącego obiektu, np. w poezji Leśmiana, w *Studium przedmiotu* Herberta czy w utworze Ryszarda Krynickiego, zresztą właśnie Herbertowi dedykowanym:

*Przekreślony początek, z drugiej
strony: biel,*

pośród nich tyle życia, nie
do wyrażenia

to jeszcze kartka papieru: zmięta
w popielniczce płonie

już mała nieskończoność? nic?
nieco światła i cienia

[*Przekreślony początek*²]

² R. Krynicki *Magnetyczny punkt*, Warszawa 1996.

Skrajne przedstawienie tekstowego niebytu – właśnie spalonego papieru – jest już tylko eskalacją utopii wyobraźności, a w ostatecznym efekcie – jej praktycznym substytutem: „nic” w świecie przedstawionym musi pojawić się w relacji do „czegoś” materialnego. Niemniej opisać można wszystko, sięgając do samych pojęć oderwanych, natomiast nie sposób tego stanu zilustrować; dziwność słowa „nic” polega właśnie na braku reprezentacji, którą można by przywołać w postaci ikonicznej.

Cisza w poezji konkretnej

Eksperymentalne próby przewyciężenia tego kryzysu, czy też – uniknięcia kolizji semiotycznej między znaczącym a oznaczanym, podejmowała poezja konkretna. Zjawisko to rozumieć trzeba możliwie najszerzej, a więc ponadhistorycznie. Opisywany paradoks demonstrowano rozmaicie, odsyłając pośrednio na rozległe obszary filozofii i refleksji teoretycznoliterackiej. Poezja ta ufundowana była na złudzeniu osiągalności istoty: poezji i świata poprzez odkrywanie ich tajemniczych granic. Były to jednak peryferie doświadczeń poezji konkretnej; konkret „negatywny” stanowił zresztą zjawisko rzadko łączone z tym nurtem, rozumianym historycznie. Takie eksperymenty pojawiały się u futurystów, także rodzimych, choć konkretyści „właściwi” z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych niechętnie dostrzegają swych prekursorów.

Bruno Jasieński na stronie osiemdziesiątej *Buta w butonierce* pokazał „Nic” za pomocą bieli czystego papieru, a więc – braku tekstu. Ten epizod z dziejów polskiego futuryzmu komentuje Edward Balcerzan:

Wiersz ten najwyraźniej eksplikuje nader charakterystyczną dla owych lat „sytuację komunikacyjną”, mianowicie, jest jakby „białą plamą” w gazecie, śladem ingerencji cenzury Drugiej Rzeczypospolitej. I jednocześnie pomysł z „nicem” jest przecież niepoważny, czyśto zabawowy.³

Warto jednak dostrzec wysiłek eksperymentatora – mimo niezadowalającego rezultatu przedsięwzięcia. Zapowiedzianym szumnie w tytule

³ E. Balcerzan *Wstęp* do: B. Jasieński *Utwory poetyckie. Manifesty. Szkice*, Wrocław 1972, s. LXII–LXIII. Ryszard Krynicki nawiązując do wiersza *Nic* i tragicznej biografii jego autora, zadedykował „Pamięci Brunona Jasieńskiego” analogiczny utwór pt. *Biała plama* (w zbiorze *Magnetyczny punkt*).

„niczym” nie jest oczywiście ani biel, ani papier; to zaledwie substytut nicości, jej symboliczny ekwiwalent, a nie prezentacja konkretna. Ilustracja musiała zgrzeszyć umownością, która polega na zastąpieniu braku absolutnego przez namiastkowy brak zapisu. Może więc ten utwór zyskuje wiarygodność dopiero w recytacji? Milczenia nie trzeba w żaden sposób materializować; wystarczy po wygłoszeniu tytułu „wymownie” zamilknąć – powiedzmy, na minutę, czyli przeciętny czas potrzebny do wygłoszenia współczesnego wiersza.

Utwór Jasieńskiego, docierając do granicy wyrażalności, oczywiście nie mógł się stać aktem założycielskim żadnego awangardowego nurtu czy choćby gatunku, którego cechą konstytutywną byłby „konkret negatywny”. To doraźna manifestacja, konceptualistyczny projekt, którego nie warto powtarzać, a nie sposób przekroczyć. Dlatego dalsze poczynania w tym kierunku musiały ograniczyć totalność idei: ująć nicość w umowne ramy czasoprzestrzenne i jakoś sfunckjonalizować.

Takie chwytły stosowane są przede wszystkim w prozie i można je nazwać wykorzystywaniem semantyki „pustego tekstu”. Różne bywają proporcje między tekstem „pełnym” a „dziurami” w tekście, ale zazwyczaj chodzi o to samo: o wymuszenie aktywnego odbioru w jego postaci ekstremalnej, o konieczność „wypełnienia” wskazanych „braków” przez czytelnika. To jedna z form dzieła otwartego.

W pierwotnym autorskim zamyśle Edwarda Stachury najpierw jego powieść *Cała jaskrawość* a potem *Fabula rasa* zawierały nacechowane semantycznie miejsca puste w postaci przerw w druku o różnych rozmiarach, a więc: nie istniejących zdań, akapitów i stronic. Chodziło o utożsamienie struktury tekstu z aktem czytania. Stachura motywuje swój projekt następująco: bohater, idąc drogą, myśli, ale z przerwami, które może wypełnić swoim „tekstem” czytelnik. Wydawnictwo jednak ten pomysł odrzuciło jako „dotąd nie praktykowany” (czyli posługując się uniwersalnym argumentem do utracenia każdego wynalazku!) i dzieła ukazały się w konwencjonalnym kształcie typograficznym⁴. Dodać jednak trzeba, że pomysł w zamyśle awangardowy – jak wiele innych w naszym stuleciu – jest niemal tak stary jak sam gatunek powieści: już Lawrence Sterne zastosował go w *Tristramie Shandy*, zresztą podobnie zachęcając czytelnika do wypełniania czystych stronic.

⁴ O tych perypetiach wspomina autor w nie publikowanych za życia notatkach, ogłoszonych pt. *Miłość, czyli życie, śmierć i zmartwychwstanie Michała Kąmego zaśpiewana, wypłakana i w niebo wzięta przez [...]*, oprac. W. Pogonowski, „Poezja” 1981 nr 8, s. 40.

W prozie Piotra Grzesika pojawia się jako fragment końcowy książki również tekst pusty, obejmujący cały ostatni rozdział *Pusty pokój IV/ Puste pola*⁵. Są nimi białe (poza tytułem) strony liczbowane 169-175. Nie istnieje on, zarazem istniejąc w formie potencjalnej – dzięki zapisanym stronicom wcześniejszym.

Przykładem bardziej zaawansowanej eskalacji milczenia jest książka (może raczej zeszyt?) zatytułowana tylko na okładce i grzbiecie: *Biały kruk*. Nigdzie nie znajdziemy nazwiska autora. Wnętrze, obejmujące kilkaset białych kartek, jest całkowicie puste, pozbawione nawet strony tytułowej i paginacji. Nie ma też innych, zewnętrznych wobec dzieła, cech książki: metki wydawniczej i numeru ISBN – prócz domniemanego znaku wydawcy „HaKa”, umieszczonego pod tytułem grzbietowym⁶. Gdyby istnienie tego nie zidentyfikowanego obiektu ograniczało się jedynie do tych paru śladów, byłby on jako dzieło literackie prawie sterylną próżnią. Ale na szczęście tak nie jest: na tylnej stronie okładki znajdujemy coś w rodzaju streszczenia, które zastępuje to dzieło wirtualne poprzez metatekstową formułę inicjalną, charakterystyczną dla baśni:

Dawno temu (lecz nie za bardzo), między górami a morzem był sobie kraj rządzony przez króla pragnącego mieć wszystko co najlepsze. Kiedy więc do pałacu władcy przyszedł wędrowny sprzedawca zachwalający swoje najświetniejsze opowiadania, król zainteresował się ogromnie. – Jest tylko jedna trudność – rzekł kupiec – moją książkę może odczytać tylko ten, kto ma gołębie serce, dużą wiedzę i inteligencję. Nie chcąc się wystawić na próbę, król zwołał swoich ministrów, aby oni odczytali mu kilka opowiadań z tej frapującej książki. Każdy z nich, nic nie widząc na stronach, a nie chcąc uchodzić za nieuka, zaczął wymyślać własne historie, które bardziej lub mniej pasowały do piastowanego urzędu. Zasłuchany król, sądząc, że w książce znajdzie wszystkie sposoby rządzenia krajem, zakupił ją od kramarza, hojnie go wynagradzając. Od tamtego dnia rządził tylko według tego, co wyczytał ze swej ulubionej książki.

Każdy z nas chciałby mieć w swej bibliotece prawdziwego „białego kruka” – książkę niepowtarzalną, niezwykle atrakcyjną i jedyną w swoim rodzaju. Przedrukowałem więc dla Was, drodzy Czytelnicy, ten wspaniały, królewski rarytas. Może i wy znajdziecie z nim coś dla siebie? Jeżeli potraficie patrzeć na świat z przymrużeniem oka, to na pewno wykorzystanie tej książki nie sprawi Wam zbytniej trudności.

Otrzymujemy zatem substytut dzieła w postaci pustej ramy do wypełnienia. Przystępując do lektury wkraczamy w jakiś nie-przedstawiony

⁵ P. Grzesik *Na przedmieściach*, Kraków 1997.

⁶ Opis bibliograficzny tej osobliwości będzie również „dziurawy”, a należy go sformułować następująco: [B. a.]: *Biały kruk*, [B. m.]: „HaKa” [b. r.].

świat i sięgamy wprawdzie po „nic”, ale z wyraźnie sformułowaną instrukcją obsługi. Przypisuje ona czytelnikowi zaszczytną rolę autora, a nie tylko współautora, który może składać niby puzzle gotowe prefabrykaty – jak to się dzieje z wielowariantowymi układankami Julia Cortazara czy Raymonda Queneau.

Zaprezentowane sytuacje tekstu „negatywnego” i sposoby jego lektury wydają się jednak dość proste: nic nie napisać i nic nie zobaczyć, czy też nic nie powiedzieć i nic nie usłyszeć – to tylko różne formy egzystencjalne tego samego skutku: zaniechania komunikacji. Czym innym jest natomiast *n a p i s a ć* lub *w y p o w i e d z i e ć* NIC. Dlatego sytuację bardziej wyrafinowaną przedstawia utwór na pozór tradycyjny, w którym kategoria negatywna została wyraźnie obramowana, a wynik toczącej się w nim gry znaczeń zależy od sposobu istnienia dzieła: w mowie albo w piśmie. Oto on, wiersz Władysława Broniewskiego: *Cisza*:

– Powiedz mi, jak ci na imię?
 – Cisza.
 – Powtórz, bom nie dosłyszał?
 – Cisza.
 – Czy to ty chodzisz po chrząstkich gałązkach
 wiosną?
 Czy o tobie słowik kłaska,
 gdy trawy rosną?
 – Ja jestem cisza, milcz dumny.
 Zabiorę ciebie do trumny.
 [22 IX 1957]⁷

Ten wiersz oczywiście nie reprezentuje omawianego nurtu poezji, nawet w najszerszym ujęciu, a twórczość autora *Anki* w ogóle wydaje się od niego jak najdalsza. Utwór z pewnością nie zawiera „konkretności” w postaci zapisanej; pozostaje natomiast w istotnym związku z omawianą ideą artystyczną, choć takie właśnie skojarzenie nasuwa dopiero interpretacja. Za tradycyjną formą pojawia się, niby cień, projekt dzieła konkretnego, ukryty w strukturze głębokiej.

⁷ Wł. Broniewski *Wiersze i poematy*, Łódź 1987. Utwór został zamieszczony w dziale „*Wiersze nowe*”. Wcześniej był parokrotnie publikowany w innych wyborach oraz w prasie.

Postulując rozwój zaniedbanych badań nad poezją konkretną, Skwarczyńska zawęziła ich przedmiot do języka pisanego, pomijając jej warianant audialny⁸, który jednak – mimo stosunkowo ubogiej reprezentacji w dziejach literatury – z pewnością istnieje, a co więcej: teoretycznie powinien istnieć, gdyż całkowicie mieści się w słownikowej definicji⁹. Do tych doświadczeń trzeba zaliczyć niektóre wytwory rosyjskiego zamumu, wiersze Marinettiego, rejestrujące naturalne dźwięki czy choćby „poezokoncerty” futurystów, będące eksperymentalną syntezą recytacji, muzyki i tańca¹⁰. Symptomatyczne, że gdy problematyka tekstu wizualnego doczekała się później ciekawych opracowań¹¹, otwierając perspektywę badań interdyscyplinarnych (z pogranicza literaturoznawstwa i sztuk plastycznych)¹², to odmiana foniczna pozostała obszarem zaniedbanym – tak w refleksji teoretycznej, jak w dokumentacji – i oddana w dżierzawę muzykologom.

Ujęcia holistyczne należą do wyjątków. Walter Ong, pisząc o przełomowym znaczeniu druku, zwraca uwagę na możliwości szczególnego wykorzystania „przestrzeni typograficznej”, posługując się przykładem wspomnianej powieści Sterne’a, a zastosowaną w niej wizualizację graficzną (puste miejsca) postrzega jako „przestrzeń stanowiącą ekwiwalent ciszy”. Stwierdza, że poezja konkretna, będąca wytworem nie pisma, lecz typografii, osiąga swój szczyt właśnie w interakcji brzmienia słów i „przestrzeni typograficznej”¹³. Chodzi zatem o te zjawiska, w których ostatecznym ucieleśnieniem wartości słuchowych w dziele jest pewna graficzna nadorganizacja zapisu¹⁴. W doświadczeniach pol-

⁸ S. Skwarczyńska *O miejsce w zainteresowaniach badawczych poetyki naukowej dla poezji konkretnej*, w: tejsze *Pomiędzy historią a teorią literatury*, Warszawa 1975, s. 287, 294.

⁹ *Słownik terminów literackich*, pod red. J. Sławińskiego, Wrocław 1988.

¹⁰ Z. Jaroński *Wstęp*, do: *Antologia polskiego futuryzmu i Nowej Sztuki*, Wrocław 1978.

¹¹ Por.: J. Wesółowski *Wizualność tekstu a tekst wizualny*, w zbiorze: *Pogranicza i korespondencje sztuk. Studia*, pod red. T. Cieślukowskiej i J. Sławińskiego, Wrocław 1980, s. 245–255.

¹² *Poezja konkretna. Wybór tekstów polskich oraz dokumentacja z lat 1967–1977*, zebrał i oprac. St. Drożdż, Wrocław 1978.

¹³ W. Ong *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*, przeł. i wstępem opatrzył J. Japola, Lublin 1992, s. 174.

¹⁴ J. Wesółowski taką sytuację nazywa „wizualium o wartości brzmieniowej”, *Wizualność tekstu...*, s. 252–253.

skiego konkretyzmu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych znajdziemy również ciekawą egzemplifikację takiego „przekładu”¹⁵.

Ponadto dostrzega się poszczególne sytuacje, w których została ujawniona ikonizacja brzmienia, a dotyczy to wszystkich środków instrumentacji dźwiękowej; najczystszy przykładem jest onomatopeja. Spośród takich zjawisk zainteresuje nas tylko jedno: zilustrowanie ciszy poprzez jej „zacytowanie”, a więc prezentację bezpośrednią, która, zaprojektowana graficznie, ujawnia się dopiero w recytacji utworu. Mayenowa w swej interpretacji *Stepów Akermańskich* analizuje pauzę wyznaczoną myślnikiem w przedostatnim wersie sonetu. Stwierdza, że stanowi ona właśnie znak ikonizacji zachowania się mówiącego, że w to miejsce tekstu „wchodzi swoisty kawałek rzeczywistości, jej fotografia, w stosunku do której słowa «tak ucho natężam ciekawie» są werbalizacją”¹⁶. W utworze Młodożeńca *Radiatoromans* myślniki z kolei naśladują zakłócenia radiowe. Inną jeszcze rolę odgrywają w poezji Norwida.

Cisza jako zjawisko akustyczne stanowi naturalne tło i zarazem sygnał delimitacyjny dla dźwięku. Jej charakter zależy od rodzaju otaczającej fonosfery: muzyki lub mowy – jeśli jest rezultatem czyjegoś milczenia. Pojawia się jako czas nie wypełniony, którego długość może być precyzyjnie określona w muzyce (pauza muzyczna), ale w poezji jest zawsze względna: krócej trwa pauza wersyfikacyjna (klauzula) i pauza składniowa, a dłużej przerwa międzystroficzna, która jednak zanika na granicy strof składniowo otwartych. Zarówno w muzyce, jak i w poezji cisza spełnia podobne funkcje: segmentuje dzieło i organizuje jego dynamikę, tworzy napięcie oczekiwania na kolejny dźwięk i daje możliwość wybrzmienia dźwięku minionego. Ponadto stanowi dla utworu kontrastowe tło i ramę¹⁷. W sytuacjach eksperymentalnych zostaje wyeksponowana jako wartość samoistna i autonomicznie znacząca. Z pa-

¹⁵ Utwór Leszka Szarugi zawiera słowo „skowyt” z powielonymi literami oznaczającymi obydwie samogłoski: pięciokrotne „O” zostało powtórzone w jedenastu zachodzących na siebie wersach, nadbudowanych w górę, natomiast pięciokrotne „Y” – analogicznie, schodzące poniżej linii słowa. Z kolei Wojciech Sztukowski pomnożył słowo „nicość” do szesnastu liter ułożonych w kwadrat, uzyskując sugestię rozproszenia pojęcia i jego nieuchwytności. Obydwa utwory w: *Poezja konkretna*.

¹⁶ M.R. Mayenowa *Poetyka teoretyczna. Zagadnienia języka*, Wrocław 1979, s. 312–313.

¹⁷ Z. Lissa *O roli ciszy i pauzy w muzyce*, „Muzyka” 1960 z. 4, s. 12–42.

rajęzyka przechodzi na pierwszy plan wypowiedzi. Takiej promocji ciszy dokonał w swym laboratorium muzyki konkretnej John Cage¹⁸.

Analizowane tu zjawisko również nie da się sprowadzić do pauzy – technicznej przerwy w strumieniu mowy czy wiersza. Nie mieści się ono także w kręgu zainteresowań twórców rozumianej historycznie poezji konkretnej, a jako czysto teoretyczna potencjalność rozwiązania w ramach tego nurtu stanowi z pewnością kres możliwości. Oto bowiem substancja materialna znaku „cisza” reprezentuje nieuchwytnie pojęcie, które swej fizycznej formy nie posiada. Tu konkret litery i dźwięku ma się zmierzyć z czystą abstrakcją.

Wydaje się, że tę sytuację graniczną najlepiej rozpoznać w kontekście teorii Ingardena, a zwłaszcza – jednego z jej najbardziej spornych fragmentów, jakim są „miejsca niedookreślenia”. Niektóre inne Ingardenowskie tezy wydają się natomiast ograniczeniem, które nie sprzyja opisowi wskazanych tu skrajnych doświadczeń literatury:

[...] druk [...] nie należy do elementów samego dzieła sztuki literackiej [...], lecz tworzy wyłącznie jego fizyczny fundament [OP, s. 21–22].¹⁹

Ingarden analizuje mechanizm lektury typowego utworu; a w tej analizie osobliwie przeplatają się kategorie słuchowe ze wzrokowymi. Jeśli teorię odnieść do funkcji sensorycznych odbiorcy, można by proces konkretyzacji rozumieć jako drogę od wzrokowego oglądu słów i zdań poprzez reprezentowane w tej formie, potencjalnie słyszalne brzmienia, ku znowu *quasi*-wzrokowym „wyglądom” i „przedmiotom”. A więc i koncepcja Ingardena zakłada wyraźny prymat wizualności nad audialnością. Jednak pomiędzy wyodrębnionymi przez niego warstwami dzieła toczy się gra, w której uczestniczą obie formy poznania: poprzez spostrzeganie wzrokowe i słuchowe. Ponadto można uznać, że poezja konkretna, wyzwalająca „samoznaczenie znaku”, stanowi próbę spłaszczenia hierarchicznej struktury, polegającego na przeskoczeniu od warstwy brzmień do warstwy przedmiotowej, z pominięciem warstw pośrednich.

¹⁸ J. Kutnik *Johna Cage'a Coś i Nic*, „Literatura na Świecie” 1996 nr 1–2, s. 43–59.

¹⁹ W niniejszym artykule wielokrotnie odwołuję się do dwóch prac Romana Ingardena, toteż cytaty z nich opatruję tylko numerem strony umieszczonym po jednym z następujących skrótów: ODL – R. Ingarden *O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*, przeł. M. Turowicz, Warszawa 1988; OP – R. Ingarden *O poznawaniu dzieła literackiego*, przeł. D. Gierulanka, Warszawa 1976.

Cisza w konkretyzacji

Trudność, którą napotykałyśmy w pierwszej lekturze dzieła, dotyczy właśnie tytułowego słowa „cisza”. Czytanie wielokrotne wcale jej nie usuwa, a nawet przeciwnie: wyraz obrasta piętrzącymi się wątpliwościami czytelnika. I właśnie jego niepewność wytwarza to, co nazywa Ingarden „emocją wstępną”. Wątpliwości rodzą się już po lekturze dwóch początkowych zdań i wynikają z ich osobliwego zestawienia, które w istotny sposób modyfikuje semantykę użytego słowa. Równoważnik zdania w drugim wersie można rozwinąć na dwa sposoby, uzyskując wypowiedzi odmienne jakościowo – o różnych podmiotach i sensach: „Nazywam się cisza” albo „Panuje cisza”. W pierwszym wariacie byłaby to odpowiedź na pytanie, natomiast w drugim – konstatacja braku odpowiedzi. Może to więc być zarówno rozmowa z ciszą, mieszcząca się w regułach liryki sytuacyjnej, jak i monolog – w pierwszym zdaniu wypowiedziany, a w drugim wewnętrzny.

Jeżeli użyte tu słowo „cisza” zanalizować według wyodrębnionych przez Ingardena składników znaczenia nazwy, to stwierdzić trzeba jego niemal całkowitą nieokreśloność. *I n t e n c j o n a l n y w s k a ż n i k k i e r u n k o w y* jest wielopromienny, bo nazwa może kierować zarówno na pewien stan akustyczny, jak i na jego personifikację. Tym samym nieznane pozostają także „stałe” treści materialnej: czy „cisza” jest stanem milczenia, czy też osobą mówiącą, która owo milczenie zastępuje w dialogu. Ta nierozstrzygalność – niemożliwość rozróżnienia stanu od osoby – prowadzi do wniosku o nieokreśloności również *t r e ś c i f o r m a l n e j*. Jeśli nie ma pewności, czy w wierszu Broniewskiego znajdujemy milczenie, czy też wypowiedź o milczeniu, to nieznaną jest również sposób istnienia „ciszy” – czyli *m o m e n t e g z y s t e n c j a l n e j c h a r a k t e r y z a c j i*. Można określić tylko jeden składnik znaczenia nazwy, *m o m e n t e g z y s t e n c j a l n e j p o z y c j i* – choć wyłącznie poprzez egzystencjalną negację: cisza to brak dźwięku, stan absolutny i jako taki – nie występujący w przyrodzie, ale możliwy w dziele, zwłaszcza lirycznym.

Chociaż nazwa „cisza” jest definiowalna, to pojawiają się trudności wyboru aktualnego zrębu znaczenia: nie jest znany ani zasięg ciszy, ani okoliczności, w jakich to zjawisko zachodzi. Wiadomo, że musi być jakoś ograniczone w czasie i przestrzeni oraz podporządkowane pewnemu podmiotowi, którego subiektywne wrażenie pozwala mó-

wić o lokalnym i efemerycznym występowaniu w określonym „tu i teraz”.

Jeśli wybierzemy drugi spośród możliwych wskaźników kierunkowych nazwy, czyli przyjmiemy, że „cisza” jest bytem osobowym, napotkamy innego rodzaju opór przy próbie pełnego uchwycenia przedmiotu. Najpierw oczywiście zauważymy, że cisza w takiej formie, tym bardziej w przyrodzie, nie występuje, ale tutaj pojawia się na prawach metafory. Uświadomienie sobie autonomiczności przedmiotu przedstawionego, jako części *quasi-rzeczywistości* ujętej w *quasi-sądzie*, wcale jednak procesu konkretyzacji nie wspomaga. Rodzą się wówczas inne pytania. Pierwsze dotyczy przedstawionego w utworze męskiego podmiotu rozmawiającego z Ciszą (mówimy już o imieniu własnym, stąd wielka litera), a zwłaszcza sposobu spostrzegania jej obecności – czy jest widzialna, czy tylko słyszalna? Drugie odnosi się do Ciszy uosobionej, której atrybutem musi być również płęć. Gramatyka polska narzuca rodzaj żeński, czego konsekwencją jest symboliczne jej upostaciowanie jako kobiety. Nie da się zatem wykluczyć jakiejś więzi erotycznej między interlokutorami. Może to spotkanie okaże się nieobojętne dla przedstawionej w tle wizji świata: antropomorficznej, opartej na połączeniu pierwiastków Ying i Yang? To ciekawy trop interpretacji, który tymczasem pojawia się wśród innych opalizujących składników znaczenia.

Dokonując aktu czytelniczej konkretyzacji napotykamy zatem zasadnicze trudności, które można wskazać w czterowarstwowej strukturze dzieła. Fenomen ciszy potrafimy uchwycić na poziomie brzmień i jednego spośród alternatywnie wymienionych tu aktualnych znaczeń. Istotna przeszkoda pojawia się natomiast, gdy przechodzimy do warstwy wygładów uschematyzowanych: cisza to przecież całkowity brak dźwięku, brak słowa, to akustyczny niebyt – a więc możemy przywołać jedynie jakiś trudny, bezpostaciowy „wygląd” negatywny. Struktura ulega tu spłaszczeniu do trójwarstwy – podobnie jak to się dzieje w dziełach naukowych (OP, s. 148). A jeśli cisza nie tylko w pewien sposób brzmi (jako słowo) i coś „znaczy”, ale ponadto m ó w i, pojawia się zasadnicza niezgodność między poszczególnymi warstwami, którą należy przezwyciężyć poprzez decyzję wyboru jednej z możliwych konkretyzacji, by dotrzeć do j e d n e g o tylko przedmiotu przedstawionego, i tym samym do spójnego świata.

Oswoiłiśmy się już z faktem, że nie-mowa zyskuje tu głos; zwróćmy teraz uwagę na końcową partię utworu, gdzie dokonuje autocharakte-

rystyki. Gdy mówi o sobie, najwyraźniej ujawnia sprzeczność informacji stematyzowanej z implikowaną; paradoks milczenia przypomina słynny paradoks kłamcy. Nie jest on jeszcze ostatnią przeszkodą w akcie konkretyzacji. Potwierdza się bowiem teza Ingardena o nierównomierności percepcji, powodującej pewien „skrót perspektywiczny” (OP, s. 92–93). Oto skupieni na jakościach brzmieniowych nie zauważamy innych elementów przedstawionej sytuacji. Cisza musi przecież „wyglądać” – nie tylko w szerokim, Ingardenowskim rozumieniu, ale i w sensie węższym: musi zaistnieć w naszej świadomości jako kategoria *stricte* wizualna. Tak bowiem musi ją postrzegać rozmówca. Widzialność stanowi niezbędny warunek kontaktu – konieczny atrybut uosobionej Ciszy, by została dostrzeżona przez tego, kto się z nią spotyka.

Nieuchwytność zjawiska oddala więc odbiorcę od docelowego przedmiotu przedstawionego, spychając jego wysiłek na boczne tory wielokierunkowych spekulacji. Jak wygląda Cisza, która z zasady w ogóle „nie wygląda”, a nie dysponujemy żadnym wzorem – trzymanym w pogotowiu wyglądem uschematyzowanym? Trudno o jakiś zastępczy wizerunek alegoryczny, zaczerpnięty z baśni lub mitu – podobny do nimfy Echo lub sylfidy. Wiadomo tylko, że chodzi tu o pewien byt osobowy, antropomorficzny, czyli taki, który upoważnia rozmówcę do zadawania pytań.

K. Bartoszyński w swym twórczym komentarzu do teorii Ingardena zastanawia się w ogóle nad przydatnością „estetyki miejsc pustych”²⁰. Sytuacja Ciszy takie wątpliwości rozwiewa. Dalej badacz wymienia trzy sposoby pojmowania kategorii „miejsc niedookreślenia” i postuluje zawężenie jej do ostatniego z wymienionych:

- 1) absolutne – w odniesieniu do tła przedmiotów realnych;
- 2) relatywne – w odniesieniu do konwencji lub modelu świata;
- 3) jako elementy prowokujące amplifikację, czyli celowy chwyt, określone zadanie dla odbiorcy.

Są to ujęcia coraz węższe, a „Cisza” sprawdza się we wszystkich trzech – zawsze negatywnie. Jako paradoks języka reprezentuje w sposób przewrotny „przedmiot realny” (1). Jako zbiór wyobrażeń należących do konwencji artystycznej zostaje poddana pewnej próbie nadmiaru

²⁰ K. Bartoszyński *Teoria miejsc niedookreślenia na tle Ingardenowskiego systemu filozoficznego*, w: tegoż *Teoria i interpretacja*, Warszawa 1985, s. 57.

w supozycjach rozmówcy (2). Jest wreszcie przedmiotem gry z odbiorcą i najtrudniejszym spośród postawionych mu zadań (3). Nieprzystawalność głównego motywu kompozycyjnego, i zarazem stylistycznego, dzieła do wymienionych odniesień wydaje się karykaturą Ingardeńowskiej teorii, a nawet jej przenicowaniem. Mieści się tylko w projektowanej przez Bartoszyńskiego modyfikacji, wprowadzającej symetryczną kategorię „miejsca nadokreślenia”, oznaczającą nadwyżkę cech przypisanych przedmiotowi przedstawionemu. „Konkretyzacja” nie jest jedyną drogą lektury i może zaistnieć także równoprawny proces abstraktyzacji, polegający nie na wypełnianiu „luk”, ale na redukowaniu „zbędnych” szczegółów²¹.

Cisza jest właśnie absolutem i abstraktem, który stawia opór wszelkim próbom materializacji. Jej atrybuty wymienione w tekście są jedynie charakterystyką przybliżoną, alegorią stanu negatywnego. Jedną z możliwości odbioru jest więc uwalnianie pojęcia od protez antropomorfizmu i wysiłek uchwycenia istoty zjawiska.

Cisza w dialogu

Cisza – jak większość dzieł literackich – wymaga wielorakich prób scalenia w odbiorze. Mayenowa wymienia trzy charakterystyczne trudności, jakie muszą zostać przewyciężone w celu uzyskania tekstu spójnego:²²

1) brak inicjalnej formuły wprowadzającej, co stawia odbiorcę wobec nieoznaczonych elementów składających się na ikoniczną konstrukcję pokazującą jakąś rzeczywistość.

Rzeczywistością tą jest dialog w mowie niezależnej, wyizolowany z konsytuacji: interlokutorzy nie zostali przedstawieni i jesteśmy świadkami ich dziwnej rozmowy w nieokreślonym czasie i przestrzeni. Wiemy jednak z grubsza, w jaki sposób zrekonstruować zatajoną formułę początkową. Presupozycję można sformułować tak: nastąpił kontakt rozmówców i wywiązał się zaprezentowany tu bezpośrednio dialog. Dalej wolno tylko domniemywać, że jednym z nich jest Poeta jako *porte-parole* autora. A zatem formułę inicjalną można dookreślić następująco: „Pewnego razu spotkałem ciszę i tak oto przebiegała z nią

²¹ Tamże, s. 64–65.

²² M.R. Mayenowa, *Poetyka teoretyczna*, s. 313.

rozmowa...”. Nie wolno natomiast wykluczyć innego rozwiązania, narracji trzecioosobowej: „Ktoś spotkał ciszę...”. Wątpliwość co do wyboru formy trzeba jakoś rozstrzygnąć, a ponadto nie jest obojętne, w jaki sposób doszło do spotkania: kto kogo odnalazł lub kto do kogo przybył. Ale podjęcie tej decyzji uniemożliwia z kolei ciągle nie rozstrzygnięty status ontologiczny „ciszy”.

Brak formuły wprowadzającej pociąga za sobą pozostałe trudności interpretacyjne, sformułowane przez Mayenową:

3) ukrycie właściwego podmiotu – kawałka rzeczywistości, do której odnoszą się poszczególne zdania tekstu.

Na koniec, odwracając kolejność, wymienić trzeba trudność drugą – pośrednio związaną właśnie z brakiem formuły początkowej. Można domniemywać, że nastąpiła tu:

2) jednoczesna ekspozycja czyjejś świadomości, pomieszana ze sprawozdaniem z przeżycia świata zewnętrznego.

Wymienione dwa odniesienia wypowiedzi musimy jednak nie tylko od siebie oddzielić, ale i potraktować dysjunktywnie, dokonując wyboru, w jaki sposób przebiega dialog i czym są pierwsze repliki Ciszy: przytoczeniem jej słów, czy też milczeniem skonstatowanym przez narratora? Wypowiedzią w *oratio recta*, czy też narracją? Elementem symbolicznym jako pewne działanie językowe, czy też pierwotnie ikonycznym, zrelacjonowanym następnie jako stan, który uniemożliwia rozmówcy pełny dialog? Zapewne nie chodzi tu o *bricolage* myśli i rzeczywistości, jaki znajdziemy choćby u Białoszewskiego²³.

Przyjrzyjmy się teraz czterem pierwszym wersom, gdzie nazwa „cisza” pojawia się dwukrotnie i symetrycznie, a żaden kontekst składniowy jej nie aktualizuje, wobec czego egzystencja tytułowej „Ciszy” pozostanie zagadką, dopóki nie ustalą się związki między zdaniami. Pojawiają się różne możliwości przedstawienia przebiegu rozmowy.

1) Repliki bohaterki zostają przemilczane. Powtarzające się słowo „cisza” to nie wypowiedzi postaci, ale „didaskalia”. Dialog jest wówczas jednostronny, zredukowany, ponieważ desygnat zastępuje wypowiedzianą nazwę zjawiska. Stematyzowany na poziomie tekstu, stanie się faktem implikowanym na poziomie świata przedstawionego. A wtedy musielibyśmy „unieważnić” znaczną partię utworu – tę, w której boha-

²³ M. Dellapèrièrè *Fragment i całość, czyli Dylematy nowoczesności*, „Teksty Drugie” 1997 nr 3, s. 37.

terka dokonuje względnie obszernej autoprezentacji. Czy wielka to strata? Dalszy przebieg wiersza może rozczarować zarówno pretensjonalnością rymów, jak i banalną moralistyką. Powstaje bowiem nie zamierzony chyba efekt groteskowy – jakaś niby-średniowieczna „Rozmowa Mistrza Ładysława z Ciszą”.

Teraz – mimo tych wątpliwości – przyjmijmy, że myślniki jednak wskazują na typowy dialog, a nie są graficzną „ilustracją” milczenia. Druga możliwość odczytania dzieła to:

2) Pełny dialog, w którym osobowa Cisza staje się rzeczywistym interlokutorem. I tu pojawia się kolejne rozdroże konkretyzacji, z których każda wyzwala inne okoliczności przedstawionych replik:

a) Cisza, zgodnie z przypisywaną jej naturą, odpowiada szeptem. Mówi, ale jej głos brzmi na granicy słyszalności. Takie rozwiązanie podsuwa ponowiona interrogacja: „Powtórz, bom nie dosłysz a?”.

Byłby to kompromis, ilustracja zaledwie zbliżona do opisywanego zjawiska, ale nie oddająca jeszcze jego istoty: szept nie jest przecież tym samym co cisza (warto jednak zauważyć, iż w obcojęzycznych odpowiednikach wartość onomatopeiczna tego słowa wydaje się mniejsza; słowo to naśladuje tajemniczy bezdźwięczny szelest chyba najlepiej właśnie w polszczyźnie. Wrażenia takiego nie sprawia ani angielskie *silence*, ani francuskie *silence*, ani hiszpańskie *silencio*, a tym bardziej, będące ich źródłem, łacińskie *silentium*)²⁴. Być może zatem, w odpowiedzi na pierwsze pytanie Cisza milczy, a pytający mówi o swoim „niedosłyszaniu” jedynie z grzeczności – przypisując interlokutorce przyjęcie konwencji rozmowy. Może tylko zdawało mu się, że coś usłyszał, ponieważ bardzo pragnął usłyszeć, a „milczący” dialog jest sprzeczny z jego dotychczasowym doświadczeniem komunikacyjnym.

b) Cisza po raz pierwszy przemawia szeptem, może nawet syczy z odcieniem irytacji albo lekceważenia wobec rozmówcy, który jej narzuca typową sytuację dialogu. Zwróćmy uwagę, że Poeta, zabiegający o nawiązanie kontaktu, w jakiś sposób adoruje dźwięk usłyszanego imienia: dostraja swój słuch do uzyskanej odpowiedzi, reagując rymem; natomiast konwencji tej początkowo nie przyjmuje interlokutorka: na pierwsze pytanie Poety Cisza nie odpowiada żadnym odbrzmieniem

²⁴ Trafny natomiast ekwiwalent brzmieniowy zastosowany został w przekładzie wiersza Broniewskiego. Rosyjska wersja tytułu brzmi: *Tisz, przel. L. Toom, w: W. Broniewski Izbrannoje*, Moskwa 1961.

i początkowy wers jako jedyny nie zostaje powiązany rymowo z pozostałymi. Powtórna odpowiedź może być już głośniejsza, nawet wykrzyczana, bo Cisza została rozdrażniona natarczywością indagacji, naruszającej jej suwerenność ontologiczną i prowokującej do wejścia w obcy świat dźwięku. Performatyw „Cisza!” (choć w zapisie brak wykrzyknika) może oznaczać ostro sformułowany nakaz milczenia. Tym słowem niekiedy, po wyczerpaniu bardziej uprzejmych próśb i apeli, mówca uspokaja przeszkadzające mu audytorium. Ten trop interpretacyjny znajduje zresztą potwierdzenie w dalszym przebiegu dialogu:

Ja jestem cisza, milcz dumny.

Niezależnie od wyboru któregośkolwiek spośród wskazanych tu wariantów czytania tekstu, w żadnym z nich nie dochodzi do porozumienia z powodu odmienności stosowanych kodów i dialog pozostaje niespójny. Największa przepaść powstaje oczywiście w wariancie 2a; w pozostałych odczytaniach kontrowersja zachodzi już nie na poziomie sytuacji dialogowej, ale na poziomie tematycznym.

Warto odwołać się do terminu „dialog asymetryczny”, który opisał Wojciech Tomasiak, analizując sytuację perswazyjną²⁵. Można przypisać interlokutorom role ucznia i nauczyciela, przy czym Cisza występuje w drugiej z nich. Jest to dialog asymetryczny i „odwracalny” pod względem aktywności uczestników. Aż do puenty inicjatywa należy do Poety: to on rozmowę rozpoczął i decyduje o jej temacie, choć nie udaje mu się zapanować nad przebiegiem; w drugiej części dominuje już Cisza. „Uczeń” zna oczywiście przedmiot swoich dociekań, ale skłonny jest go interpretować w sposób nie odpowiadający nauczycielowi, toteż w klasyfikacji Tomasiaka byłby to dialog interpretacyjno-refutacyjny²⁶. Cisza zostaje bytem błędnie rozpoznany, o czym świadczy dalszy przebieg rozmowy; dlatego lekceważy ona, nie rozumie, albo odrzuca dokonaną przez Poetę wykładnię swojej istoty. W ogóle nie odpowiada na najdłuższe pytanie, w którym rozmówca próbuje nie tyle zidentyfikować ją jako zjawisko, co przypisać jej tradycyjne poetyckie atrybuty: ma być stałym elementem lirycznie postrzeganej przyrody, nastrojowym dopełnieniem krajobrazu, epifanią spokoju i harmonii świata.

²⁵ W. Tomasiak *Dialog asymetryczny*, „Pamiętnik Literacki” 1985 z. 3, s. 135–157.

²⁶ Tamże, s. 154.

Spróbujmy zrekonstruować rozumowanie Poety: miesza on dwa dowody na istnienie tego zjawiska. Po pierwsze: mowa (i w ogóle dźwięk) implikuje brak mowy (i dźwięku). Po drugie: ów brak istnieć musi, skoro istnieje jego nazwa i wypowiedź, w której zjawisko zostało stematyzowane. Można więc zarówno tego stanu doświadczyć zmysłowo, jak i logicznie je wydedukować. Obydwa argumenty uzasadniają opowiadanie o nim.

Cisza zaprzecza takim interpretacjom, ale czyni to pośrednio: reaguje dysonansem, nagłą zmianą kierunku skojarzeń, przez co przekreśla wyobrażenia pytającego. Odpowiada w sposób zaskakujący – na pytanie, które w ogóle nie padło. Nie daje się Poecie „zagadać”, a jej ostatnia replika ostatecznie ucina dialog, unieważniając wszystkie supozycje docieklivego „ucznia”.

W puencie autoprezentacji zostaje ujawniona synekdochiczność przeciwstawionych stanów mowy i ciszy. Reprezentują one inną opozycję: życie – śmierć. Ostatnie zdanie: „Zabiorę cię do trumny”, może być przestrogą albo pogroźką: „Milcz, bo zginiesz!”. Zadawanie się z Ciszą to igranie ze śmiercią²⁷. Albo – życzliwie pouczający morał: dopóki żyjesz, powinieneś m ó w i ć, bo przez sam fakt życia skazany jesteś na żywioł mowy i dostępnego ci języka²⁸.

Jeśli coś zostało w puencie przemilczane, to strefę tego przemilczenia wypełnić można nieskończoną glosą refleksji filozoficznej, w której znajdzie się także miejsce i dla Norwida, i dla aforyzmu Thomasa Carlyle’a: „Słowo przynależy do czasu, milczenie do wieczności”.

Cisza w teatrze

Ingarden, analizując warstwę brzmień, wyodrębniła przez siebie jako prymarną, stwierdza, iż może ona pełnić funkcję „bezpośredniego wyrażania” stanów podmiotu wypowiedzi. Akcentuje więc konsytuację, która wiąże słowo z określonym brzmieniem. Doce-

²⁷ W pierwodruku wiersza („Twórczość” 1957 nr 10–11, s. 8) pojawiła się inna wersja tekstu, uznana za błędną i w późniejszych przedrukach już nie powtórzona. Różnica dotyczy odmiennego zapisu ostatniego wersu, który został poprzedzony myślnikiem: „– Zabiorę cię do trumny”. Ta drobna zmiana w sposób istotny przekształca sens dialogu: ostatnie zdanie wypowiadałby wówczas Poeta.

²⁸ Ciekawy trop interpretacyjny wskazał Wacław Oszejca: Cisza to Bóg, przemawiający przez kulturę. W. Oszejca *Jezus wrogiem wina?*, „Życie Duchowe” 1997 nr 11, s. 32.

lowość usłyszenia przez czytelnika „głosu” w piśmie jest w jego teorii założeniem oczywistym: zapisane słowo to reprezentacja dźwięków, które powinniśmy z tekstu wydobyć. Na tym jednak bynajmniej nie kończy się prymat słowa mówionego nad pisanym i drukowanym, gdyż istnieją jego konsekwencje:

Ścisłe jednak mówiąc – pisze uczyony – nie wystarczy samo zacytowanie na piśmie, gdyż i konkretna postać strony brzmieniowej słów czy zdań odgrywa tu istotną rolę. Trzeba by więc dany utwór zagrać na żywo na scenie lub przynajmniej głośno odczytać czy zadeklamować. [ODL, s. 74]

Postulat przyjęcia zasady wtórnej oralności dzieła literackiego jako założenia konkretyzacji nasuwa myśl, że każdy utwór jest nie tylko potencjalnym dramatem, ale i wirtualnym dziełem teatralnym. I to nie dlatego, że ewokuje pewne stany rzeczy składające się na świat przedstawiony, który przypomina *quasi-rzeczywistość* sceny. Otóż sama warstwa brzmień narzuca teatralizację zapisanej mowy. Ale Ingarden tej konsekwencji bynajmniej nie eksponuje, rozwijając w ramach swej teorii literackiego dzieła sztuki sub-teorię widowiska teatralnego – będącego „wypadkiem granicznym” jako „dzieło nie czysto literackie” (ODL, s. 399–400).

Wiersz Broniewskiego niewątpliwie demonstruje paradoks języka przy zamianie lektury „cichej” na „głośną”. W recytacji tytułowe słowo musi stać się zmaterializowanym dźwiękiem, ujawniając konflikt między słyszalnym brzmieniem a znaczeniem, które wskazuje na niesłyszalność. Poza tym zmaterializuje się podmiot wypowiedzi. Powstaje zatem pytanie o możliwość teatralizacji utworu, bowiem właśnie kluczowe miejsca niedookreślenia muszą w teatrze zostać wypełnione.

Potencjalna sceniczność wiersza wydaje się początkowo oczywista i nasuwa pomysł eksperymentalnej adaptacji. W poznaniu analitycznym Ingarden taką metodę dopuszcza (OP, s. 274). Tytuł utworu można pominąć jako element nie będący integralną częścią dzieła²⁹ albo potraktować jako wstępną uwagę sceniczną: „panuje cisza”. Pierwsze cztery wersy po przeróbce na dramat wyglądałyby tak:

POETA

Powiedz mi, jak ci na imię?

²⁹ S. Sawicki *Między autorem a podmiotem mówiącym*, w: tegoż *Poetyka – Interpretacja – Sacrum*, Warszawa 1981, s. 105.

CISZA *szeptem*

Cisza.

POETA

Powtórz, bom nie dosłyszał?

CISZA *niewiele głośniejszym szeptem*

Cisza.

Jak łatwo zauważyć, adaptacja ta opiera się na konkretyzacji 2a. Konsekwencję zapisu dramatycznego komentuje Ingarden:

Jeśli [...] tekst uboczny występuje obok tekstu głównego, to prowadzi on nie tylko do „podwójnej” projekcji stanów rzeczy, lecz także do bezpośredniego określenia niektórych stanów rzeczy, które rzeczowo należą do „rzeczywistości” wytworzonej intencjonalnie przez mówione zdanie. [ODL, s. 274]

Wyobraźmy sobie teraz *Ciszę* jako „widowisko teatralne” – gdyż takim terminem posługuje się filozof, choć akurat „widzialność” wydaje się tu mniej adekwatna od jakości czysto słuchowych. Ułomność ewentualnego słuchowiska radiowego wydaje się jednak zbyt oczywista, by podejmować jakiegokolwiek próby w tym kierunku.

Jak zauważyliśmy, teatralizacja *Ciszy* jest możliwa tylko na poziomie umownej, symbolicznej reprezentacji – na przykład poprzez głos. Skądinąd wiadomo, że stanu absolutnego braku dźwięku nie da się osiągnąć nawet w sterylnych warunkach laboratoryjnych – w komorze akustycznej. Cisza musi być postrzegana przez jakiś podmiot, który nawet gdy wstrzyma oddech, usłyszy rytm własnego serca. Lecz wcale nie ta przeszkoda techniczna wydaje się tu najważniejsza. By cisza stała się „przedmiotem” jako ostatnia warstwa dzieła, musi być w jakiś sposób „wymowna”, znacząca, a to można osiągnąć jedynie poprzez szczególne obramowanie zjawiska. I tak jest właśnie w wierszu Broniewskiego, gdzie funkcję obramowania spełnia sytuacja dialogowa oraz rozmówca tytułowej postaci.

Musi to być zatem teatr na scenie. Ale jaki? Sytuuje się on w okolicach teatru instrumentalnego, czyli takiego, który powstaje z muzyki³⁰ – znanego w Polsce z propozycji Bogusława Schaeffera. Podobieństwo jest jednak złudne, ponieważ cisza, występująca w formie steatralizowanej, nie może zostać potraktowana jako zjawisko muzyczne; pojawia się w otoczeniu mowy i jest milczeniem werbalnym.

³⁰ J. Trzynadłowski *Teatr i muzyka. W kręgu koncepcji teatru instrumentalnego*, w: *Pogranicza i korespondencje sztuk*, Wrocław 1980, s. 117.

W ujęciu Ingardenowskim świat przedstawiony widowiska teatralnego obejmuje:

- 1) przedmioty pokazane w sposób spostrzeżeniowy,
- 2) przedmioty pokazane dwojako: poprzez wyglądy, uzupełnione przedstawieniem językowym,
- 3) przedmioty przedstawione wyłącznie językowo, czyli takie, o których się mówi, a które nie pojawiają się na scenie (ODL, s. 462).

Najtrudniejsza decyzja inscenizatora dotyczy wyboru metody prezentacji Cisy jako postaci dramatu. Wizualizacja okaże się kłopotliwa i sprowadzi reżysera na manowce: w najlepszym razie powstanie naiwna alegoria: na przykład kobieta w bieli z białą opaską na ustach (która jednak nie powinna przypominać np. mużułmańskiego czarza-fu). Drugorzędne są tu nieuchronne kłopoty techniczne: w jaki kostium tę postać przyodziać i jak ją wprowadzić na scenę? Cisy najlepiej nie pokazywać w ogóle, korzystając z prawa synekdochiczności sceny i ukryć tę postać za kulisami, w przestrzeni współprzedstawionej – tak, by tylko słyszeć jej nieziemsko brzmiący głos w nieokreślonej lokalizacji, dobywający się kwadrofonicznie: niby zewsząd, a znikąd. W ten sposób można uniknąć wypełnień jednego przynajmniej z tych miejsc niedookreślenia, które wypełnione być nie powinny. Drugą rolę, Poety, wolno obsadzić tradycyjnie; nie ma przeszkód, by ta postać pojawiła się na scenie w całej swej fizycznej okazałości.

Kurtyna idzie w górę. Poeta swą pierwszą kwestię wygłasza odwrócony tyłem do widowni, ale nieco bokiem, żeby było widać, iż to właśnie on porusza wargami. Wpatruje się w namalowany pejzaż – najlepiej horyzontalny, otwarty na nieskończoność, *polnische Landschaft* z metafizyczną mgiełką, zacierającą najgłębszy plan na horyzoncie. Głos Cisy jest równie podobny do szeptu, co do powiewu wiatru. Słowo „cisz” musi zabrzmieć na tyle wyraźnie, by zostało przez widzów rozpoznane, ale też na tyle niedokładnie, by mieli wątpliwości. Po tak rozegranym początku „widowisko” powinno przebiegać bezkolizyjnie.

* * *

Wielość zaprezentowanych tu konkretyzacji znajduje oparcie w Ingardenowskiej teorii, która dopuszcza sytuację, gdy – „opalizowanie rozpościera się na całą sferę przedmiotów tak, że jakby dwa różne światy walczyły o pierwszeństwo i żaden z nich nie jest w stanie go zdobyć” (ODL, s. 325–326).

Cisza intencjonalnie zakłada dualizm konkretyzacji, wynikający z tematu dzieła, a gra toczy się między wypowiedzianym a niewypowiedzianym i to właśnie ona ujawnia pewną „jakość metafizyczną”. Konieczne jest zatem najpierw przedestetyczne poznanie i rekonstrukcja całego dzieła, a dopiero potem wkraczanie na poszczególne ścieżki ujawnionego rozdroża. Zaplanowana została bowiem tu nie alternatywność, ale komplementarność przeciwstawionych sobie konkretyzacji. Ostatecznie więc pojawiająca się w utworze „cisza” nie jest przedmiotem przedstawionym, ale miejscem niedookreślenia, które nie powinno być wypełnione. Stanowi ono właśnie ów „ośrodek krystalizacji” i „wartościowy rdzeń”, czyli ideę utworu. W ten sposób staje się problemem egzystencjalnym i artystycznym – tworząc zarys dzieła niemożliwego.

Jest to zmieniona wersja referatu wygłoszonego na konferencji Inspiracje Ingardenowskie w teorii literatury, zorganizowanej przez Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu 20–21 listopada 1997 r.

Zbigniew Jarosiński

Socrealizm dla dzieci

Po przewrocie politycznym 1948 r. szybko zaczęto zmieniać programy szkolne, wypełniając je miłością do socjalistycznej ojczyzny i podziwem dla Związku Radzieckiego. A równocześnie socrealizm wkroczył do literatury dla dzieci. Nie było to trudne. Poezja dla dzieci jest zawsze najbardziej tradycyjna, rymowana¹ i najczęściej sylabotoniczna, niezmiernie daleka od dekadentckiego awangardyzmu. Proza dla dzieci również z natury jest realistyczna. Co prawda mogą występować w niej postaci fantastyczne i nadprzyrodzone awantury, ale, po pierwsze, były one dosyć rzadkie – zdarzały się właściwie tylko w bajkach – bo ówczesna pedagogika uważała je za niewskazane², a po drugie nawet światy fantastyczne opisywane są dla dzieci środkami realistycznego warsztatu prozatorskiego, z zachowaniem trzecioosobowej narracji, dokładnym rozdzieleniem partii narracyjnych i dialogowych, dbałością o spójność fabuły itp. Socrealizm w wydaniu dla dzieci polegał przede wszystkim na zwrocie ku określonym tematom i problemom oraz nasyceniu utworów atmosferą ideowej żarliwości.

¹ Tradycyjnego rymowania żądał gromko Adam Ważyk: „żaden poeta nie ma moralnego prawa urabiać według swojego widzimisię gustu rymowego dzieci robotników i chłopów polskich” (*Mickiewicz i wersyfikacja narodowa*, Warszawa 1951, s. 135).

² Por.: M. Zawodniak *Królewicz i murarz. Socrealistyczne potyczki z fantazją*, „Teksty Drugie” 1994 nr 1.

Proces dostosowywania się twórczości dla dzieci do propagandowych wymagań musiał, oczywiście, nastąpić, bo podlegały mu wszystkie dziedziny życia. Warte uwagi wydaje się jednak, że nie dokonywał się samorzutnie, również i nim starano się kierować. W połowie 1951 r. odbyło się plenum ZG ZLP poświęcone literaturze dla dzieci i młodzieży z referatem Wandy Grodzieńskiej i Seweryna Pollaka. Ubolewali w nim, że do tej pory wydano w Polsce zaledwie jedną książkę dla dzieci poświęconą postaci Stalina, ale ogólnie bronili powojennego dorobku. Całość kończyły wnioski, a wśród nich: „4. W każdym zetknięciu z dziećmi (...) naczelnym zadaniem pisarza Polski Ludowej jest wychowanie dziecka w miłości ojczyzny socjalistycznej, miłości pokoju, w entuzjazmie dla romantyki budownictwa socjalistycznego. (...) 6. Dziecko ma prawo do bajki i fantazji, humoru i dowcipu. 7. Musimy dążyć do tego, aby pojmowanie realizmu socjalistycznego nie było powierzchowne, ogólnikowe, aby utwory (...) pozbawione były jakichkolwiek cech wulgaryzacji. (...) 9. W osiągnięciu tych celów dopomoże nam zapoznanie się z literaturą Związku Radzieckiego, której wysoki poziom ideologiczny i artystyczny powinien być dla nas wzorem”³.

Literatura dla dzieci już jednak od dwu lat żeglowała w stronę socrealizmu i plenum zapewne tego nie przyspieszyło, wyrastało raczej z potrzeby narad i uchwał, tak powszechnie wówczas odczuwanej. Chociaż narzekano, że nie wszystkie – zwłaszcza starsze – autorki potrafią skierować swoją twórczość na właściwe tory, wydawnictwa i redakcje dobrze wiedziały, czego się trzymać⁴.

W 1947 r. „Płomyczek” obchodził Boże Narodzenie, pisząc o prezentach od św. Mikołaja i zamieszczając wiersz Ewy Szelburg-Zarembiny o Dzieciątku w żłobie, obchodził też Wielkanoc. W 1948 r. na Boże Narodzenie zamieszczono opowiadanie o wigilii obchodzonej w I Dywizji (z zupełnie świecką kołędą), w 1950 – opowiadanie o radości,

³ W. Grodzieńska, S. Pollak *O nową literaturę dla dzieci*, „Twórczość” 1951 nr 8. Surowsze były żądania Grzegorza Lasoty: „książki dla młodzieży (...) powinny przedstawiać całą skomplikowaną dialektykę życia, cały czuły mechanizm walki klasowej (*Literatura dla dzieci i młodzieży*, w: *Kierunek natarcia*, Warszawa 1953, s. 119). „Czuły” – bo w wersji dla dzieci?

⁴ Moje rozważania oprę na literackich materiałach zamieszczonych w rocznikach „Płomyczka” z lat stalinizmu, co wydaje się wystarczające, gdyż nie chodzi mi o przedstawienie całej twórczości dla dzieci z tego okresu, lecz tylko o zilustrowanie wpływu, jaki wywarł na nią program socrealizmu i paraleli między nią a literaturą dla dorosłych.

jaką sprawiło wigilijne drzewko dzieciom leżącym w szpitalu. Tak więc o wigilii pamiętano, ale była w coraz mniejszym stopniu świętem religijnym i rodzinnym. W 1951 r. „Płomyczek” pominął milczeniem Boże Narodzenie, przedstawiono za to noworoczną „choinkę w naszej świetlicy” – szkolnej, ale jeszcze bez Dziadka Mroza, który pojawi się, bardzo spóźniony, dopiero w 1954 r. (zresztą tylko w wierszyku o panu Zdzichu, przebierającym się za Dziadka Mroza)⁵.

Równocześnie starano się upowszechnić nowy kalendarz obywatelski – ilustrowany okładkami kolejnych numerów, a również wierszykami i opowiadaniem publikowanymi na pierwszych stronach. W roku 1952 wyglądał on następująco: nr 20 z 13 stycznia – rocznica wyzwolenia stolicy, nr 23 – piąta rocznica wyboru Bolesława Bieruta na prezydenta, nr 27 – Międzynarodowy Dzień Kobiet, nr 33 – urodziny Bieruta, nr 35 – 1 Maja, nr 36 – Wyścig Pokoju, nr 40 – Międzynarodowy Dzień Dziecka, nr 46 – Zlot Młodych Budowniczych Polski w Warszawie, nr 47 – 22 Lipca, nr 1 – początek roku szkolnego, nr 6 – Narada Przemysłowców, nr 7 – Dzień Ludowego Wojska Polskiego, nr 8 – wybory do sejmu, nr 11 – rocznica Rewolucji Październikowej, nr 14 – Barbórka, nr 16 – urodziny Stalina, nr 18 – Nowy Rok. Było więc co obchodzić i święcić; średnio co trzeci numer miał charakter okolicznościowy⁶.

„Literatura dla dzieci młodszych – pisze jej badacz – jakby wydorosła. (...) Początkujący czytelnicy z niższych klas szkoły podstawowej stawali się pełnoprawnymi uczestnikami socjalistycznego budownictwa”⁷. Istotnie, usilnie próbowano uczynić ich takimi uczestnikami, nierzadko w sposób, który wydaje się dziś niepojęty. Czasami odnosi się wrażenie, że manipulowano wrażliwością dzieci, chciano mianowicie wszczepić im pewne wyobrażenia i przekonania, które przyjmą mechanicznie, a zrozumieją ich treść dopiero później, w trakcie dalszej edukacji.

Pisarstwo dla dzieci musi być nie tylko optymistyczne, ale i pogodne. Toteż niewiele znajdowało się w nim miejsca dla wrogów klasowych

⁵ B. Olszewska (*Literatura na łamach „Płomyczka”. 1945-1980*, Opole 1996, s. 65), słusznie zauważa, że dokonując laicyzacji obrazu życia, „Płomyczek” dbał, aby nie było to rażące.

⁶ O ustaleniu się nowego kalendarza w gazetach pisze Jacek Łukasiewicz (*Pory roku – zmiana kalendarza*, w: J. Łukasiewicz *Wiersze w gazetach. 1945-1949*, Wrocław 1992).

⁷ J. Paćłowski *Literatura dla dzieci i młodzieży*, Kielce 1982, s. 156.

czy imperialistów z bombą atomową. Dziecku należy ukazywać świat w uproszczeniu i w jego konkretności; nie można więc było zachwalać Partii, bo nic by z tego nie zrozumiało. Nie mogła również w tej twórczości znaleźć wyrazu tematyka walki – zmagania klasowych czy współczesnych wojen – silnie zabarwiająca dorosłą produkcję socrealistyczną. Została zastąpiona tematem troski o pokój (często pisanego dużą literą), przewijającym się przez setki utworów. Jeśli uwzględnić te swoistości literatury dla dzieci, to przyznać trzeba, że w latach stalinizmu stała się ona uderzająco pokrewna twórczości dla dorosłych – ten sam znajdujemy w niej sposób ujęcia świata i repertuar tematów, podobnych bohaterów. Zwłaszcza w poezji te pokrewieństwa rzucają się w oczy. Socrealizm dla dzieci, uprawiany był przez panie w sile wieku, ale z wigorem Woroszylskiego czy Gaworskiego.

Warto na przykład zwrócić uwagę na wiersze krajobrazowe. W pierwszych socrealistycznych rocznikach „Płomyczka” bardzo niewiele jest takich, które przedstawiałyby krajobraz – czy to naturalny, czy urbanistyczny – jako polski. Wydawałoby się, że ukazanie piękna i różnorodności pejzaży, bogactwa dziedzictwa, różnorodności regionalnych itp. to najprostsza metoda, aby wywołać u dzieci sentyment do kraju rodzinnego; w Dwudziestoleciu stale tak robiono. Rzadko jednak jest teraz stosowana. Jako polskie, ojczyste, opisywane są przede wszystkim miasta i krajobrazy Ziem Odzyskanych: polskie są Wrocław, Szczecin, Odra⁸. Obraz Polski konstruowany jest inaczej, tak jak w poezji dla dorosłych – czyli jako ojczyzny socjalistycznej. Uwypuklone w nim zostaje nie to, co swoiście polskie, lecz to, co wypełnia nowe życie. Polska to kraj odrodzony, kraj wytężonej wielkiej pracy – zwłaszcza teren budowy – kraj ludzi szczęśliwych i dumnych ze swych dokonań. Polska to państwo ludowe, troszczące się o pomyślność swych obywateli:

Tak to coraz więcej wiosek
już lekarską ma opiekę,
tak to państwo dba o zdrowie,
o największy skarb – człowieka.

[H. Gaworski *Przyjazd ekipy*, 1952/53 nr 8⁹]

⁸ Sprawiedliwość każe dodać, że zostanie to naprawione. „Płomyczek” zacznie drukować poemacik Hanny Januszewskiej *Jak polska Pyza wędrowała*.

⁹ Wiersze dla dzieci cytuję zawsze z „Płomyczka”, podając rocznik i numer zeszytu.

Podobnie jak w poezji dla dorosłych praca i maszerowanie w pochodzie przedstawiane były w twórczości dla dzieci jako dwie sfery aktywności specjalnie socjalistycznej, radosnej, zespalającej ludzi w jeden kolektyw. Praca:

Na MDM w Warszawie
w słoneczny dzień wrześniowy
śpiewają wielkie dźwigi
radosną pieśń budowy.

[W. Domeradzki *MDM*, 1951/52 nr 1]

Spójrz dookoła, spójrz uważnie Zosiu:
dziś słońce pięknie lśni nad krajem twoim.
W słońcu się miasto odrodzone wznosi,
w słońcu twój ojciec na budowie stoi.

[H. Januszewska *Wiersz do Zosi*, 1952/53 nr 38]

Dziecięcy adresat dobrze wie, że te wielkie prace, którymi tętni ojczyzna, związane są z Planem Sześćioletnim, i tak jak inni śledzi jego dokonania. Bohaterka jednego z wierszy

Musi przybić dziś gwoździem
kalendarzyk nad stolikiem.

Noworoczny kalendarzyk,
co nas Nowym Rokiem darzy,
trzecim rokiem w Wielkim Planie
noworocznym budowaniem.

[J. Kierst *Gwoździak*, 1951/52 nr 18]

Piszący dla dzieci nie brali, zdaje się, udziału w „akcji terenowej”, w każdym razie w ich twórczości uwiecznione zostały tylko dwa z przedsięwzięć Planu Sześćioletniego, za to najważniejsze – odbudowa Warszawy i Nowa Huta.

Nad brzegami Wisły,
pod miastem Krakowem,
rośnie miasto nowe,
wstaje życie nowe.

Rosną domy, piece
ponad pół płaszczyzny.
Na pożytek ludziom,
dla szczęścia Ojczyzny.

[H. Mortkowicz-Olczakowa *Nowa Huta*, 1951/52 nr 7]

W rok później autorka opublikowała drugą, szerszą wersję swojego wiersza, gdzie była już mowa o „zaciągu zetempowskim”, który szedł do Nowej Huty, i o tym, że buduje się ona „pracą polskich ludzi/ i radzieckich maszyn”; być może sądziła, że świadomość socjalistyczna bez ustanku się pogłębia i dziesięcioletni czytelnik z 1952 r. dysponuje lepszym rozumieniem wytycznych Planu, niż miał je dziesięcioletni czytelnik z roku 1951. Zachwyty dla Nowej Huty stał się w „Płomyczku” obowiązkowy i dbano, aby go parę razy na rok odnawiać. Przez kilka kolejnych numerów przepływała prawdziwa fala wierszy i opowiadań na jej temat, potem przez jakiś czas o Nowej Hucie jakby trochę zapomniano, ale po miesiącu czy dwóch fala znów powracała.

Warszawa stanowiła stały przedmiot płomyczkowych urzeczeń. Pisywano wiersze i opowiadania również o Krakowie, Lublinie czy Gdańsku, ale uwypuklały one przede wszystkim lokalny ich koloryt. Warszawa była miastem wyjątkowym i zachwycającym, jakby zespałała wspaniałości socjalistycznej Polski:

Tu mieszka Bierut. Tu jest Żerań.
 Mariensztat (Wisła pluszcze w dole).
 Tu już trzydzieste dźwiga piętro
 Pałac Nauki i Kultury.
 Tu się buduje wielkie metro.
 Tu MDM-u lśnią marmury.

[Cz. Janczarski *Wycieczka do Warszawy*, 1953/54 nr 2]

Warszawa olśniewała „szybkościowcami” Mokotowa i detalami odтворzonej Starówki, Łazienkami i Żeraniem, z którego wychodzą pierwsze polskie samochody osobowe, ale przede wszystkim dwiema budowami – MDM-em i Pałacem Kultury:

Już rosną w górę
 potężne mury:
 dźwiga się z posad
 Pałac Kultury.

Dźwiga się śmiało
 i szybko wzrasta
 jak kwiat kamienny
 na klombie miasta.

[R. Pisarski *Rośnie w Warszawie Pałac Kultury*, 1952/53 nr 15]

W dorosłej poezji Pałac Kultury był tematem raczej nieczęstym, ale bynajmniej nie zaniedbywanym, można powiedzieć, że i w tym wypad-

ku dzieci były w kursie. Bo przecież dla dorosłych czytelników Marian Piechal pisał:

Z dalekosiężnej
myśli odważnej
wzrasta potężne
drzewo przyjaźni.

Rośnie po wojnie,
tężeje w mury,
w przyjaźni pomnik
Pałac Kultury.

[M. Piechal *Na budowę Pałacu Kultury i Nauki w Warszawie*, w: *Nowa wiosna*, 1954]

Też ładnie powiedziane i nadawałoby się do „Płomyczka”. Zastanawiające są zbieżności w tych tak krótkich tekstach: w obu rym „mury – Pałac Kultury”, i tu, i tu „rośnie”, jest jak drzewo, jest jak kwiat; nie da się jednak ukryć, że nie znany mi R. Pisarski okazał się sprawniejszy poetycko od Piechala.

Pałac Kultury to pewien szczególnie, uroczysty aspekt odbudowy stolicy. Ale odbudowa ta miała również godny poety wymiar codzienny. Otwarto Państwowy Dom Towarowy:

Wszystko, czego dusza chce,
Można kupić w P.D.T.
Niecو dalej nowy dział –
kotki, które robią „miał”...
Lalki, co umieją płakać,
pajac, który lubi skakać,

[K. Szpalski, M. Załuski *W Powszechnym Domu Towarowym*, 1949/50 nr 4]

Dalej obaj autorzy wymieniali inne wspaniałe artykuły, które można znaleźć w domu towarowym. Ale przecież nie tylko umysł młodego czytelnika był w ten sposób obrabiany. W napisanej w tym samym czasie *Balladzie o Państwowym Domu Towarowym* Wiktor Woroszylski rozciągał nader podobny obraz obfitości i wspaniałej różnorodności oferty towarowej, jaką proponuje handel uspołeczniony (trzeba jedna przyznać, że był to chyba najbardziej głupkowaty z wierszy, które wówczas napisał):

Artykuły gospodarstwa domowego.
Porcelana i szkło.

Materiały piśmienne.

Książki. Wstążki. Wódka. Konserwy.

I szłoby się od lady do lady, i szło –
skłamałem na początku, że tydzień.

Rok. Rok okrągłutki bez przerwy.

[W. Woroszyński *Ballada o Państwowym Domu Towarowym*, w: *Smierci nie ma*, 1949]

Mały czytelnik nie wiedział chyba, że otwarcie PDT-u jest zwycięstwem w „walce o handel”, dobrze by jednak było, aby z nazwą Powszechny Dom Towarowy łączył pozytywne skojarzenia.

W „Płomyczku” panował szczególnie kult Warszawy. Łączyły się w nim z pewnością rozmaite motywacje: Warszawa była przykładem wznoszenia się kraju z wojennych ruin najbardziej trafiającym do wyobraźni, miała być też – odbudowana – miastem prawdziwie socjalistycznym, bo „życie stolicy – pochod, taniec” (J. Kierst), a ponadto większość płomyczkowych autorów mieszkała w Warszawie, była więc im najbliższa. Wydaje się, że do tego dodawał się czynnik inny. Warszawa była stolicą – więc centrum, czymś najważniejszym. „Tu mieszka Beirut”, jest sejm i KC, stąd płyną rozkazy. Kult Warszawy wyrażał afirmację świata zhierarchizowanego, wpatrzonego czujnie w oczekiwania i potrzeby centrali. Być może autorzy niezbyt to sobie uświadamiali, ale czy tego rodzaju uczucie obywatelskiego posłuszeństwa nie przebija z dwuwiersza Brzechwy: „pozdrawiamy Cię, Warszawo,/ chce Ci służyć każdy z nas”.

W wierszach poświęconych pracom Planu Sześcioletniego nie mogło naturalnie zabraknąć motywów obrazujących braterską pomoc Związku Radzieckiego.

Przez drewniany widać parkan,

jak polyka gruz koparka.

Ze swej siły ona słyńie,

To koparka – typ „Staliniec”.

[J. Kierst *Koparka*, 1951/52 nr 42]

Nie brakowało ich również w wierszach dla dorosłych, tyle że czytelnikowi dorosłemu należało sprawę wyjaśnić gruntowniej:

By węgiel ziemi wydrzeć z trzewi,

podał nam rękę Czerwony Donbas,

abyś pracować mógł jak bolszewik,

przyszedeł na „Annę” radziecki kombajn.

[A. Braun *Kombajn węglowy „Donbas”*, w: *Młodość*, 1954]

Zestawienie tych dwu strofek każe jednak przyznać poetycką przewagę Kierstowi. Braun tylko powtórzył slogany, które można było przeczytać w każdej gazecie, a papierowe metafory – górnik „wydziera węgiel”, a jeszcze „z trzewi” ziemi, „podać rękę”, „jak bolszewik” – pozbawiały jego wypowiedź wszelkiego autentyzmu, sprawiały, że pozostawała grafomańską agitką. Płomyczkowa koparka „Staliniec”¹⁰, oglądana zza płotu, naprawdę olśniewała, budziła podziw, trafiała do wyobraźni.

Ludowe święto, pochód, w którym niesione są sztandary z napisami wyrażającymi polityczną wolę pracującego ludu i radość, którą przyniósł mu nowy ustrój – to drugi aspekt socjalistycznego życia, sumiennie odnotowany przez poezję dla dzieci.

Ludzie szlachetni we wszystkich krajach
walczą o pokój nie szczędząc sił.
Dzień rozśpiewany Pierwszego Maja
niech do tej walki zapał podwaja
i swoją czerwień wlewa do żył.

[J. Brzechwa *1 Maja*, 1951/52 nr 35]

Idą mężczyźni i słońce
jak bracia, jak towarzysze.
„Warszawa walczy o pokój!”
dym z fabryk na niebie pisze.

[W. Domeradzki *Rano*, 1953/56 nr 16]

I nad placem budowy, i nad pochodem świeci słońce. Oczywiście, topos słońca jest od niepamiętnych czasów obecny w poezji dla dzieci. Czy jednak te wiersze nie za bardzo przywodzą na myśl strofę Arnolda Słuckiego:

wysoko nad nami w pochodzie
idzie słońce –
nasz towarzysz.

[*Mała kantata pierwszomajowa*, w: *Słońce nasz towarzysz*, 1951]

– czy Słucki nie starał się zbyt nachalnie wsadzić swojego czytelnika w krótkie majtki?

Jest charakterystyczne, że w produkcjach płomyczkowych dosyć długo nie pojawiał się temat kolektywizacji rolnictwa. Była mowa o POM-ach, nader pożytecznych, nawet dobroczynnych – zresztą i poezja dla

¹⁰ Koparka „Staliniec” pojawiła się też w *Początku opowieści* Brandysa, gdzie idzie „jak niezwykły czołg pokoju” (Warszawa 1951, s. 341). Dla dorosłych musi być głupiej.

dorostych mówiła o nich często i serdecznie¹¹, ale o tatusiu-chłopie nie było zwykle wiadomo, czy on indywidualny, czy już spółdzielczy. W końcu jednak sprawa się wyklarowała. Choć ostrożnie: jesienią 1952 r. „Płomyczek” opublikował opowiadanie o wieśniaku, który pojechał do ZSRR z wycieczką chłopów, a potem dzielił się ze swoją nieufną wioską wrażeniami z tej podróży. „Powoli, powoli ludzie sobie przemyślą wszystko, skalkulują i zobaczą, że warto iść za dobrym przykładem”¹² – medytował. Przecież, zauważmy, nie inaczej medytował bohater przeznaczonego dla dorostych *Urodzaju Zalewskiego* (1951), chłop Ochal, który wziął udział w podobnej propagandowej wycieczce. Ale w końcu spółdzielnie produkcyjne weszły do tematów „Płomyczka” i przedstawiane były z najwyższym entuzjazmem.

W naszej spółdzielni maj zboże zieleni.
Na polach już kłosi się żyto.
A słońce przesiewa blask złotych promieni
jak chłop na chleb mąkę przez sito.

[W. Domaradzki *Zieleni się zboże*, 1952/53 nr 37

albo:

Na spółdzielczym wielkim polu
siewy ukończone,
nad spółdzielczym wielkim polem
śpiewa pieśń skwronek...

[L. Krzemieniecka *Na spółdzielczym polu*, 1952/53 nr 32]

– wzniośle. Ale też niekiedy pojawiała się tonacja ludowej burleski:

Choć wszyscy rolnicy
tak dzielni.
Tyś, Waluś, ozdobą
spółdzielni!

[R. Pisarski *Zabawa w szkolnej świetlicy*, 1952/53 nr 20]

– to z okazji dożynkowej zabawy.

¹¹ Częste nawracanie tego tematu nie pozostawało zapewne bez związku z pewnym ustępem głośnego przemówienia Jakuba Bermana *Rola i zadania pisarza socjalistycznego*: „Rola POM-ów wybiega daleko poza funkcje produkcyjne. [...] Dlatego w waszej pracy i w waszych obserwacjach tak wiele uwagi warto poświęcić właśnie POM-om, ludziom POM-u, ich dyrektorom i pracownikom, ludziom, którym klasa robotnicza powierzyła te niesłychanie odpowiedzialne i trudne posterunki” („Odrodzenie” 1950 nr 9).

¹² H. Romanowska *Dobry przykład*, 1953/54 nr 12.

W poetyckich obrazkach kołchozowych wybijał się na czoło motyw traktora – podobnie jak w poezji dla dorosłych. Gdyby zliczyć te literackie traktory w socrealizmie, zapewne okazałyby się, że jest ich niewiele mniej, niż było wówczas rzeczywistych traktorów na polskich polach. Traktor zachwycał, był ucieleśnieniem postępu, ideowo mobilizował. I ponadto był taki pracowity:

Patrz, nad polem szerokim
płyną górą obłoki.
Pod chmurkami na dole
rozciągnęło się pole,
gdzie od zorzy do zorzy
traktor orze a orze.

[M. Czerkawska *Dziewczęta i traktor*, 1951/52 nr 29]

– jest to chyba najzgrabniejszy z płomyczkowych wierszy o traktorach, a były ich dziesiątki.

W tym świecie radosnej twórczej pracy figurą centralną pozostawał – tak samo jak w literaturze dla dorosłych – oczywiście przodownik. W gruncie rzeczy był tu bez przerwy obecny i czynny. Świat społeczny w wersji „dla dzieci” składał się głównie z przodowników. Bo przecież:

Hutnik lubi swą pracę,
hutnik silne ma ręce.
Umie normy wyrobić
dwieście procent i więcej.

Podjął apel górników
podjął apel włókniarzy
i zdwojony wysiłek
chce krajowi dać w darze.

[Cz. Janczarski *Hutnik*, 1949/50 nr 34]

a górnik:

Nie żałuje rąk murarz,
drwał, co drzewo tnie w lasach,
kruszy węgiel w kopalni
dłoń górnika Apryasa.

[Cz. Janczarski *Przodownicy*, 1949/50 nr 27]

– „podjął apel”, „zdwojony wysiłek”, „procenty”, „Apryas”. Dziecko zostaje mimochodem wprowadzone nie tylko w świat oficjalnie obo-

wiążących wyobrażeń o socjalistycznej Polsce, ale też w świat oficjalnego języka. Dziecięcy czytelnik, do którego zwracał się Janczarski, zapewne nie wiedział, co to takiego „procent”. Ale wcale nie musiał, chodziło raczej o to, aby wyrobić w nim przekonanie, że im więcej procentów, tym lepiej. Ostatecznie, chociaż Apryas kruszy węgiel „dłonia”, brzmi to jednak bardziej serio niż w znanym wierszu Broniewskiego:

Niech żona zapyta: „Dlaczego
niezmęczony i taki radosny?”
Mąż odpowie: „Bom robił dla swego,
dla socjalizmu, dla wiosny.
Robiłem z rozmysłem, honornie.
kilof walił jak sto tysięcy,
325 ponad normę,
a będzie jeszcze więcej!”

[W. Broniewski *Byt określa świadomość, Nadzieja*, 1951]

Rymowanki Janczarskiego były infantylne – ale przecież dla dzieci. Broniewski – dla dorosłych – jest infantylny mimowiednie i wysila się niezdarnie, aby imitować robociarską krzepę. Jeśli jego bohater-górnik pracował rzeczywiście kilofem (a gdzie kombajn węglowy „Donbas”?), to wykonując 325% normy, może być radosny, ale raczej powinien być zmęczony. A poza tym jakim sposobem oddziaływała na niego wiosna w chodnikach kopalni? Coś to wszystko za ładne. Nie tyle byt określa świadomość, co świadomość – polityczna – usiłuje narzucić swe wymagania bytowi.

W socrealistycznych przedstawieniach świata na jednym biegunie stał pełen entuzjazmu przodownik pracy, na przeciwnym – wróg klasowy. Wspomniałem na początku, że ten drugi miał niewielkie szanse na bohatera utworów dla dzieci. Pojawiał się w nich jednak, choć rzadko. W „Płomyczku” drukowano opowiadania o grubych, nieprzyjaznych chłopach-kułakach ukrywających zboże i sklepikarzach-spekulantach, na szczęście łatwo demaskowanych, a także o białych Amerykanach znęcających się nad Murzynami albo chciwych i okrutnych kolonistach na Malajach. Nigdy jednak ten wróg klasowy nie był ukazywany jako zagrożający socjalistycznemu światu, czy też przedstawianemu w opowiadaniu jego wycinkowi; był obcy: baśniowy, gdy chodziło o Amerykę, niezrozumiały w swojej wrogości w Polsce – zawsze zrodzony jakby w taki sposób, jak rodzą się trujące grzyby w lesie. Płomyczkowi

autorzy, stosując się do rozmaitych głupot ówczesnej propagandy, dbali jednak, aby w swoich dziecięcych czytelnikach nie naruszyć poczucia bezpieczeństwa. Wróg istniał, groźny, ale naprawdę daleki:

Wyjdą znów szkodniki znane
niszczyć pola ziemniaczane,
a i wróg jest także gotów
zrzucić stonki z samolotów.

[J. Brzechwa *Stonka i Bronka*, 1951/52 nr 39]

Dziecko uzbrojone w butelkę z naftą mogło tę stonkę zlikwidować, ratując ziemniaczane zbiory. Niemniej – podstępny wróg działał. „Płomyczek” nie zapominał oczywiście o urodzinach wielkich przywódców, którzy czuwają nad bezpieczeństwem i dobrobytem dzieci. Trzeba jednak przyznać, że unikał przesady, poświęcał temu jeden wierszyk czy opowiadanie, a nie jak pisma dorosłe – całe numery. W Łazienkach:

Gdy tam się znajdziesz, pójdź za radą moją:
spójrz na wzgórze, zobaczysz Belweder.
Bolesław Bierut w pracy dla pokoju
przy księgach dziei tam spędza niejedną.

[L. Krzemieniecka *Pierwszy obywatel*, 1952/53 nr 33]

– dosyć to niezgrabne, pisane bez zapału i rytmu – i trudno zrozumieć związek między czytaniem „ksiąg” a obroną pokoju. Ze Stalinem poszło o wiele lepiej, bo też znacznie bardziej utarta w ówczesnej poezji była topika, którą posłużyła się autorka:

Gdzie dawniej pustynny roztaczał się kraj,
gdzie człowiek umierał bez wody,
dziś palma wyrasta, zielony lśni gaj,
owoce złociste, ogrody.
Kto poddał narodom zwycięską tę myśl?

Kto śmiało te plany poczynął,
że w sercu pustyni gaj barwi się dziś?
To myśli i plany Stalina.

[L. Krzemieniecka *O wielkim wodzu*, 1952/53 nr 16]

Wszystko to brzmi bardzo znajomo. W *Wierszach o Bolesławie Bierucie* (1952) Henryk Gaworski przedstawiał Bieruta właśnie jako filozofa, który obmyślił harmonijną konstrukcję współczesnego polskiego życia (*List kwietniowy do Towarzysza Bieruta*), a dziwaczny grafoman

Teofil Kowalczyk zarzekał się, że gdyby był dziewczyną i gdyby umiał latać jak słowik, „fruwałabym co noc śpiewać Mu w Łazienkach” (*Piosenka ludowa*). Natomiast z wierszy mówiących o tym, że z woli Stalina zawracane są biegi rzek i pustynie zamieniane w sady, można by ułożyć sporą antologię. Krzemieniecka nie wyrwała się z pisarskich szeregów, przeciwnie, robiła, czego oczekiwano, ale była raczej powściągliwa.

Obowiązkowe ćwiczenia propagandowe obejmowały również inne tematy, którymi tętniło życie obywatelskie. Przede wszystkim nie mogło oczywiście zabraknąć utworów prozą i wierszem opiewających przyjaźń polsko-radziecką, ze szczególnym uwzględnieniem radzieckiego żołnierza-wyzwoliciela. Odezwał się „dobry Niemiec” Hanz, przeproszający za zbrodnie hitlerowców. Nie pisano o wojnie w Indochinach, ale dzieci koreańskie pojawiały się częściej niż francuskie czy bułgarskie. Szeroko popularyzowano oczywiście polskie tradycje. Nie zostali zapomniani Kopernik, Kościuszko, Chopin, Maria Curie-Skłodowska, ale obok nich pojawili się nowi bohaterowie narodowej historii: Waryński, Fornalska, Janek Krasicki, Hanka Sawicka, Bierut (zakładający w czasie wojny partię komunistyczną), Swierczewski¹³. W tych wypadkach literatura dla dzieci wyprzedzała nawet literaturę dla dorosłych, bo łatwiej machnąć pięciostronicowe opowiadanie do „Płomyczka” niż powieść, choćby szczupłą. Pisemko przynosiło też sporo utworów prozą i wierszem o nędzy, jaką przed wojną cierpieli robotnicy i chłopi, a znalazło się tu również dłuższe opowiadanie o kampanii wrześniowej, w której żołnierz chciał się bić, a oficerowie zdradzili; wyszło ono spod pióra Wojciecha Żukrowskiego, a nosiło tytuł – *Dni klęski*. Najliczniej reprezentowane były utwory o polskich żołnierzach, których szlak bojowy wiódł spod Lenino:

Do tych piasków i sosen,
do miast polskich i wiosek
najpewniejszą, najkrótszą szli drogą;
serca były jak młotem,
w sercach nieśli tęsknotę,
na bagnietach – nienawiść swym wrogom.

[J. Olech *Do Ojczyzny*, 1953/54 nr 22]

¹³ Stawali się oni bohaterami opowiadań, ale w „Płomyku”, przeznaczonym dla dzieci trochę starszych, poświęcano im również wiersze.

Przytoczony przykład znów ujawnia manipulację wyobraźnią dziecka. Z pewnością nie rozumie ono, dlaczego powiedziano, że szli „najkrótszą drogą”, dobrze jednak, by to wyrażenie zapamiętało, bo z pewnością się przyda na lekcji historii w liceum.

Przedstawiany w „Płomyczku” świat był światem zewnętrznym wobec swoich dziecięcych czytelników, był światem dorosłych. Ale w socrealistycznym zwierciadle pisemka zmieniał się zasadniczo również własny świat dziecka, ten stanowiący jego macierzyste środowisko i pole jego aktywności. Przede wszystkim rzucało się w oczy, że uległ sproletaryzowaniu. Z większości utworów nie wynikało, jaki zawód wykonują rodzice bohaterów, ale jeśli była o tym mowa, to okazywało się, że tatuś jest robotnikiem, murarzem, górnikiem, że mama wróciła z fabryki itp. W jednym z opowiadań tatuś był inżynierem – ale chodziło o sytuację szczególną: zaprosił na obiad radzieckiego inżyniera-specjalistę, który pracuje w ich zakładzie. Niekiedy mama była nauczycielką. Widoczne było, że wzorcową stawała się rodzina robotnicza. W jej codziennym życiu w żaden jednak sposób nie zaznaczały się obyczajowe tradycje środowiskowe, całkowicie panowały wzorce socjalistyczne. Z wielu opowiadań dowiadujemy się, że ojciec bohatera albo jego starszy brat jest przodownikiem, czy nawet – aby uświadomić dziecku, jakie to ważne – że jego rodzina, złożona z samych przodowników, dostaje nowe mieszkanie albo siostra-przodownica zostaje w nagrodę oddelegowana na studia. Te same pracownicze ideały zaczynają obowiązywać dziecko.

Jeden Jasio do szkoły co rano

idzie drogą przez MDM.

Lekcje zrobione, plan wykonano.

Każdy dzień szkolny jest roboczym dniem.

[L. Krzemieniecka *Piosenka szkolna*, 1952/53 nr 1]

Nie można powiedzieć, że dziecko naśladuje dorosłych, nie naśladuje, ale przyswaja sobie socjalistyczne zasady, prawdy, obyczaje. Tak więc przede wszystkim dziecko stara się, jak tatuś i mamusia, być przodownikiem pracy – w klasie. Ale wie, że chodzi nie tylko o jego macierzystą klasę, bo klasa jest częścią ogólnospołecznego życia. Bohater jednego z opowiadań, uczeń najpierw marny, ale w końcu roku szkolnego, dzięki swym wysiłkom, piątkowy: „Jest dumny i szczęśliwy. Nie

zawiódł zaufania kolegów, rodziców i narodu”¹⁴. Niekoniecznie bywało aż tak pompatycznie. Córka nauczycielki-przodownicy cichutko deklarowała w Dniu Kobiet:

Gdy dorosnę, jak ty będę pierwsza
w każdej pracy, przyrzekam to sobie.
A dziś? Wiem już: nauczę się wiersza
i starannie zadania odrobię.

[H. Bechler *Moja mama*, 1951/52 nr 27]

Jej szczerą skromność utajała tylko pęd ku przodownictwu, jaki lansował „Płomyczek”. Przodować – nie oznaczało „być najlepszym”, lecz „zdobywać”, „lecieć w przyszłość”:

My młodzi, śmiało idziemy
i śpiewamy radosne pieśni,
my w nauce dziś przodujemy,
jutro w pracy będziemy pierwsi.

[W. Michalski *Młodzi przodownicy*, 1951/52 nr 46]

A ponadto socjalistyczne dziecko płomyczkowe było skolektywizowane. Jego naturalną społeczną wspólnotę stanowiła oczywiście szkolna klasa. To niby oczywiste, bo w każdej szkole klasa staje się uczniowskim zespołem, lepiej czy gorzej zgranym, a nauczanie dziecka współżycia z klasą – więc współżycia z innymi – jest samym, w sobie celem dydaktycznym, zwłaszcza w pierwszych latach nauki. Ale socjalistyczna klasa, jaką przedstawiał „Płomyczek”, była wspólnotą ściślejszą. Mnóstwo było nowelek mówiących o klasie szkolnej, która z powodu 1 Maja czy jakiegoś innego święta podjęła zobowiązanie produkcyjne – np. posprzątanie sal lekcyjnych albo przygotowanie szkolnej gazetki. Klasa wzywała inne klasy do podjęcia współzawodnictwa w pracy. A chyba najważniejsze, że często stawała się trybunałem oceniającym postęпки uczniów, wytykającym zaniedbania, pouczającym, jak właściwie postępować. Płomyczkowe dziecko jeszcze nie należało do harcerstwa, bo tam przyjmowano – jeśli dobrze pamiętam – dzieci o rok starsze. Za to patrzyło z uwielbieniem na junaków ze Służby Polsce, umundurowanych, idących marszowym krokiem; w oczach dziecka to oni właśnie mieli reprezentować wzorzec młodych bohaterów pozytywnych współczesnego czasu.

¹⁴ St. Aleksandrak *A ty?* „Płomyczek” 1951/52 nr 23.

Znad książek kart, zeszytów stron
wznosimy młode oczy.
Łopato, dzwoń, kilofie, dzwoń
nam w pracy rytm ochoczy.

[.....]

Wśród miejskich ulic, wiejskich dróg
niech śpiew ten się rozpostrze.
Niech tętni tupot mocnych nóg
szeregów Służby Polsce.

[W. Michałski *Służba Polsce*, 1949/50 nr 52]

W licznych wierszach „Płomyczka” pojawiała się inna jeszcze – najszersza – wspólnota – można ją nazwać międzynarodówką dziecięcą. Dziecko nie jest imperialistą, wyzyskiwaczem, podlegaczem wojennym, nie tłumi strajków i nie znęca się nad Malajem. Wszystkie dzieci chcą żyć szczęśliwie i spokojnie. A świat będzie w końcu taki, jakim zrobią go dzisiejsze dzieci:

Do nas należą przyszłe dzieje,
nic nie powstrzyma naszych kroków.
Oto nad nami promienieje
najdroższe hasło, słowo: P o k ó j.

[J. Zawadzka *Pieśń młodych*, 1951/52 nr 30]

Dziecięcą międzynarodówką nie ma żadnej ideologii, ale przecież ożywiają ją uczucia bliskie ideom socjalizmu. Zastąpi dorosłych na mocy naturalnej wymiany pokoleń, ale także zwycięsko rozniesie socjalizm po świecie.

Fakt, że w płomyczkowej produkcji tych lat znalazły odbicie socrealistyczne tematy i sposoby ujęcia świata, nie wymaga żadnego wytłumaczenia. Inaczej być nie mogło. Bardziej zastanawia co innego. Po pierwsze, częste występowanie w tych utworach detali, które dla dziecka muszą być niezrozumiałe – „procentów”, „Apryasów”, biednych małych Koreańczyków. Zapewne autorzy uważali, że sprawy te i pojęcia i tak do dziecka docierają – poprzez radio, plakat, zdjęcia w tygodniku ilustrowanym czy szkolną gazetkę, więc nawet jeśli niezbyt są zrozumiałe, z wychowawczego punktu widzenia dobrze będzie, gdy je sobie dziecko utrwali. Po drugie, uderzające jest pokrewieństwo, jakie zachodzi między ówczesną poezją dla dzieci i poezją dla dorosłych – pokre-

wieństwo nie tylko tematów, ale, co ważniejsze, formy i konwencji wysłowienia. A przy tym zależność jest inaczej ukierunkowana: to poezja dorosła upodobniła się do poezji dla dzieci. Nie chcę sugerować, że Woroszyński i Braun zaczęli naśladować Krzemieniecką i Pisarskiego. Wydaje się, że mechanizm był trochę inny: ponieważ program realizmu socjalistycznego niezmiernie silnie podkreślał wymóg komunikatywności, poeci sięgnęli po te wzorce, które z pewnością gwarantowały komunikatywność, wzorce wierszy z ich dzieciństwa. A że przy tym pociągał ich również bombastyczny frazes o oryginalności rodem z Majakowskiego, wyniki literackie ich starań – mocno na koniec to podkreślmy – bynajmniej nie zawsze osiągały poziom utrzymywany przez pracowitych i doświadczonych wierszopisów z „Płomyczka”.

Ewa Mrowczyk-Hearfield

Badania literatury kryminalnej – propozycja

Jak zwykle problemy terminologiczne.

Podstawową kwestią, jaka pojawia się przed każdym, kto chciałby zająć się studiami nad tak zwaną literaturą kryminalną, jest w miarę precyzyjne wyznaczenie obszaru badawczych zainteresowań. Piszę „tak zwaną”, albowiem już na samym początku napotykamy pierwszą trudność: nazwę. Przypomnieć należy, że polska terminologia dotycząca tego zjawiska budzi wciąż jeszcze wiele kontrowersji. Wynika to, rzecz oczywista, z faktu, iż ten fenomen literacki, przynależny do szerszego zjawiska literatury popularnej (zwanej też masową) i z tego powodu będący częścią kultury popularnej (masowej), jest w tak szerokiej skali, w jakiej występuje obecnie, czymś nowym, i stał się w Polsce przedmiotem szczegółowych zainteresowań badawczych stosunkowo niedawno¹.

¹ Por. hasła „literatura popularna”, „kultura popularna 1” i „2”, oraz „kultura masowa” w *Słowniku literatury popularnej*, pod red. Tadeusza Żabskiego, Wrocław 1997 (odtąd zwany dla uproszczenia SLP); oraz wstęp Dariusza Czai *O sztuce zdziwienia i głupstwach pop-kultury*, w: *Mitologie popularne. Szkice z antropologii współczesności*, pod red. D. Czai, Kraków 1994.

Oczywiście już wcześniej pisano o literaturze popularnej, jednak dopiero zmiany polityczne na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych, i idące za nimi zmiany ekonomiczne, socjalne i kulturowe spowodowały wzrost zainteresowania fenomenem kultury popularnej kulturoznawców i literaturoznawców. W krótkim czasie ukazało się sporo tekstów krytycznych poświęconych temu zagadnieniu, co spowodowało głód terminologiczny i pospieszne przekładanie na język polski nazw funkcjonujących w opracowaniach zachodnioeuropejskich i amerykańskich. Wynikło stąd wiele zamieszania terminologicznego, jak również pojawiło się mnóstwo dziwołagów i niedbałych kalek językowych².

Zrodziło się więc pytanie, na które muszę odpowiedzieć, zanim przejdę do dalszych kwestii: czy słusznie obszar literatury, na jakim zamierzam się skoncentrować, nazywam „literaturą kryminalną” i czy jest to nazwa wystarczająca?

Ponieważ problem ten dotyczy polskiego nazewnictwa, odwołam się najpierw do jednego z najbardziej znanych polskich esejów poświęconych powieści kryminalnej – szkicu Stanisława Barańczaka *W kręgu powieści: nadludzie w niebieskich mundurach* (jest to fragment większej całości traktującej o kulturze masowej w PRL)³. Dla polskich badaczy literatury kryminalnej praca Barańczaka przez długi czas była tekstem wyjściowym, zawierającym podstawowe informacje niezbędne do dalszych analiz. Stało się tak dlatego, że choć szkic ów jest w pierwszym rzędzie poświęcony specyficznej odmianie literatury kryminalnej, którą Barańczak nazwał „polską powieścią milicyjną”, to jednak autor przedstawia w nim ponadto uproszczony zarys historii literatury kryminalnej (zaczynając od Biblii i starożytnej literatury greckiej) oraz model prezentujący zależności genologiczne.

² Wiele miejsca problemom terminologicznym związanym między innymi z gwałtownym pojawieniem się nowych gatunków poświęcono w 6. numerze „Literatury i Kultury Popularnej” pod red. Tadeusza Żabskiego, Wrocław 1997. Znaleźć tam można artykuł Anny Martuszczyńskiej *Kłopoty z terminologią genologiczną współczesnej popularnej prozy narracyjnej*, niezmiernie interesujące rozważania Joanny Pysznej *Refleksje nad powieścią popularną* oraz artykuł autorki niniejszej pracy *Klasyczna powieść detektywistyczna jako odmiana gatunkowa*.

³ S. Barańczak *W kręgu powieści: nadludzie w niebieskich mundurach*, w: *Czytelnik ubezwłasnowolniony. Perswazja w masowej kulturze PRL*, Paryż 1983.

Model ów niestety, przy całej błyskotliwości wywodu, nie jest zbyt precyzyjny, co zapewne wynika stąd, że autorowi chodziło przede wszystkim o zademonstrowanie głównej tezy artykułu, czyli indoktrynującej funkcji powieści milicyjnych. Barańczak traktuje „powieść kryminalną” jako pododmianę gatunkową, która mieściłaby się (wraz z innymi pododmianami: powieścią szpiegowską i powieścią grozy) w szerszej pojmowanej odmianie gatunkowej, nazwanej przez niego „powieścią sensacyjną”. Następnie, traktując swój model nieco doraźnie, dzieli ową pododmianę – „powieść kryminalną” – na jeszcze dwie odrębne podgrupy:

Polska terminologia jest w tym względzie dość niestabilizowana i przypadkowa, umówmy się zatem, że powieść kryminalną, a więc mającą za swój przedmiot zbrodnie i ściganie jej sprawców, rozbijemy na dwie odrębne dziedziny: powieść detektywistyczną (*detective story*, *Detektivroman*) i powieść – w braku lepszego określenia – kryminalno-sensacyjną (*crime story*, *Kriminalroman*).⁴

Uważam ten punkt widzenia za ważny ze względu na ogromną popularność eseju Barańczaka. Sądzę jednak, że rozstrzygnięcia dotyczące roli i miejsca powieści sensacyjnej, a następnie powieści grozy, powieści kryminalnej oraz szpiegowskiej są może nieco zbyt pośpieszne i mogą powodować wiele zamieszania (zwłaszcza podwójne użycie nazwy „kryminalna” w cytowanym fragmencie). Autor, zaznaczając co prawda swoją bezradność terminologiczną, nie rozstrzyga do końca wielu poruszanych przez siebie problemów, nie wyjaśnia też tradycyjnego w Europie Zachodniej i Stanach rozumienia nazw angielskich czy też niemieckich (mimo ich cytowania). Nie jest bowiem rzeczą oczywistą, czym jest literatura sensacyjna, trudno więc ustanawiać ją czymś nadrzędnym wobec czegokolwiek innego. Pozostają też liczne wątpliwości związane choćby z wzajemnym stosunkiem powieści grozy i powieści gotyckiej, jak również powieści szpiegowskiej, wojennej i kryminalnej, a także powieści sensacyjnej z thrillerem i powieścią przygodową.

Nie chciałabym tu poruszać wszystkich tych kwestii, jednak uważam, że należy wykazać zasadność użycia nazwy „powieść kryminalna”, a raczej – „literatura kryminalna”. Rozważając problem odpowiedniej nazwy wypada przypomnieć, że jedną z pierwszych polskich (i świa-

⁴ Tamże, s. 98.

towych) prac krytycznych na temat tego typu literatury jest wydana w 1932 roku książka Stanisława Baczyńskiego, zatytułowana *Powieść kryminalna*. Ta właśnie nazwa – „powieść kryminalna” lub „kryminał” (a nie „powieść sensacyjna”) – przyjęła się potocznie w języku polskim⁵. Chciałabym pozostać przy tej właśnie nazwie, pomijając kwestie literatury sensacyjnej, szpiegowskiej i thrillera.

Kilka pytań pozornie teoretycznych.

Czy Edyp prowadził śledztwo, czyli co jest, a co nie jest literaturą kryminalną?

Analiza porównawcza koncepcji Juliana Symonsa, Dennisa Portera, Jacka Barzuna-Wendera Hartiga Taylora oraz Johna Caweltiego – próba definicji

Problem nazwy jest tylko problemem wyjściowym. Najważniejsze wydaje się bowiem ustalenie tego, co jest, a co nie jest literaturą kryminalną, a więc odpowiedź na pytanie o kryteria, które należałoby przyjąć, by wydzielić materiał do dalszych badań.

Słowa „kryminał”, „kryminalny” pochodzą od łacińskiego *crimen*. *Crimen* oznacza wszelką działalność przestępczą, przestępstwo, zbrodnię⁶. Czy zatem wystarczy przyjąć założenie, że podstawowym wyróżnikiem tego typu twórczości literackiej jest jej *t e m a t*, czyli że traktuje ona o szeroko rozumianej (w grę wchodziłoby tu zarówno morderstwo, ale też kradzież, oszustwo czy defraudacja) działalności przestępczej? Tak rozumiane wątki kryminalne można spotkać w wielu dziełach literackich. Występują zarówno w utworach przynależnych do kanonu literatury pięknej, jak i tych, które krytycy zaliczają do literatury zwanej popularną lub masową, a które często można znaleźć na listach księgarskich bestsellerów. Rodzi się więc pytanie, czy utwory takie jak *Zbrodnia i kara* Dostojewskiego, Szekspirowski *Hamlet* lub mit o Edypie można zaliczyć do literatury kryminalnej, a jeśli nie, to dlaczego,

⁵ Por. hasło „kryminał” w *Małym słowniku języka polskiego*, pod red. S. Skorupki, Warszawa 1989, s. 319 lub hasło „kryminalista /kryminał” w *Słowniku wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych* W. Kopalińskiego, Warszawa 1988, s. 284.

⁶ *A crime is an illegal action for which a person can be punished by law* [Przestępstwo jest to czyn nielegalny, za który jest się karanym przez prawo], *Essential English Dictionary*, London and Glasgow 1989, s. 182.

schoro zarówno w wypadku literatury popularnej, jak i wysokiej pojawiają się podobne wątki?

Czy więc tematyka dzieła może w tym wypadku stanowić wystarczający element wyróżniający, kwalifikujący utwór jako przynależny do literatury kryminalnej, a tym samym wchodzący w zakres moich rozważań?

Czy problem rozwiązuje uzupełnienie kwalifikacji tematycznych kwalifikacją „poziomu” literackiego i owym, dość w końcu prymitywnym, wyznaczeniem granicy między literaturą wysoką i masową? Nie sędzę. Wielu utworom kryminalnym nie brak zalet literackich – przykładem niech będą choćby opowiadania Edgara Allana Poe, Gilberta Chestertona czy powieści Grahama Greena, Williama Faulknera, Josepha Conrada lub Dashiella Hammetta. W dodatku taki podział kwestionuje literatura postmodernistyczna i charakterystyczne dla niej wykorzystywanie schematów czy wątków literatury kryminalnej⁷.

Julian Symons, wybitny brytyjski krytyk, wydawca, autor i popularyzator literatury kryminalnej, był zdania, że każda próba ustalenia ściślejszych rozróżnień gatunkowych w tym obszarze literatury przyczynia się raczej do zwiększenia zamieszania niż zaprowadzenia porządku. W swojej obszernej i wielokrotnie wznawianej pracy poświęconej literaturze kryminalnej, zatytułowanej *Bloody Murder*⁸ (1972), Symons używa zasadniczo następujących nazw: „opowiadanie detektywistyczne” / „powieść detektywistyczna” (*detective story/detective novel*) i „literatura kryminalna” (*crime fiction*), przy czym, literatura detektywistyczna była wedle niego zjawiskiem pierwotnym, które z czasem zostało wyparte przez literaturę kryminalną (przez którą krytyk rozumie bardzo wąsko literaturę amerykańską XX wieku). Utwory zakwalifikowane do obu grup to, najogólniej rzecz ujmując, utwory literackie o zbrodni. Rozważając problem wyznaczenia granic, Symons wybrał

⁷ Por.: B. McHale *Od powieści modernistycznej do postmodernistycznej: zmiana dominandy*, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, pod red. R. Nycza, Kraków 1997; oraz: T. Cieślakowska *Struktura powieści kryminalnej wobec współczesnego powieściopisarstwa eksperymentalnego*, w: *O współczesnej kulturze literackiej*, pod red. S. Żółkiewskiego i M. Hopfinger, t. 1, Wrocław 1973.

⁸ J. Symons *Bloody Murder. From the Detective Story to the Crime Novel: A History*, London 1994. W mojej pracy wszystkie cytaty (o ile nie będą specjalnie oznaczone) pochodzą jednak z wcześniejszego wydania *Bloody Murder*, Middlesex 1985. Książka ta ukazała się również w Stanach Zjednoczonych pod zmienionym tytułem *Mortal Consequences*, New York 1972.

szczególnie skrajne przykłady, zaczynając od sztuk Szekspira, a kończąc na bajce o Czerwonym Kapturku (którą nazwał opowiadaniem o próbie morderstwa). Ostatecznie pozostawił problem rozstrzygnięty tylko połowicznie – proponowane przezeń granice gatunkowe wynikają z praktyki czytelniczej, a literatura kryminalna to taka literatura, która nie wykorzystuje wątku o zbrodni jako tła dla innej, istotniejszej tematyki, ale stawia zagadnienie samej zbrodni w centrum swojej uwagi:

W praktyce czytelnik nie będzie miał trudności z wyznaczeniem granicy pomiędzy tymi książkami, w których sercem opowieści jest charakter, motywy i rezultaty zbrodni, a tymi, w których zainteresowanie przestępstwem jest rzeczą dodatkową.⁹

Trudno mi jednak uznać tę definicję za wystarczającą (choć muszę przyznać, że w gruncie rzeczy jest niezwykle optymistyczna i charakteryzuje się dużą dozą zaufania do czytelnika), zresztą wyjaśnienia Symonsa sprawiają raczej wrażenie uniku niż próby rozwiązania problemu. A on sam, znakomity krytyk i świetny, dbający o szczegół historyk, starał się zresztą zawsze unikać teoretycznych rozważań, pisząc o sobie z humorem: „ja nie jestem pracownikiem naukowym, ja jestem uzależniony”.

Inny i znacznie bardziej precyzyjny sposób na zdefiniowanie materiału badawczego przedstawia amerykański teoretyk, Dennis Porter, który bardzo wyraźnie rozgraniczył dwa rodzaje literatury poświęconej problemowi zbrodni. Jeden z nich nazwał „opowiadaniem detektywistycznym” (*detective story*), drugi – „mitem o zbrodni” (*myth crime*). „Opowiadania detektywistyczne” w rozumieniu Portera to właśnie ten rodzaj literatury, który stanowi centrum moich zainteresowań i który nazywam literaturą kryminalną. Do „mitów o zbrodni” zaś Porter zalicza mity greckie, dramaty Szekspira czy Racine’a. Utwory tej grupy stawią, według Portera, w centrum swojej uwagi przede wszystkim kwestie etyczne – poruszają problematykę zła, grzechu, występku przeciwko transcendentnemu porządkowi moralnemu. Dzieła literackie tego typu mają w swym założeniu wyjaśniać sens ludzkiego życia w kontekście *sacrum* i *profanum*, a ich bohaterowie to raczej symboliczne figury niż postaci ludzkie. Dennis Porter pisze:

⁹ J. Symons *Bloody Murder*, s. 16. Wszystkie tłumaczenia (jeśli nie zaznaczono inaczej) pochodzą od autorki.

Oznacza to, że zbrodnie popełnione przez Edypa, Makbeta, Otella czy Fedrę mają nieusuwalną naturę grzechu czy też naruszenia prawa nadanego ludziom przez wyższą siłę. Ich czyny przedstawiają dzieła legendarnych postaci, których będące przykładem przeznaczenie ma objaśniać granice, jakim podlegają ludzie oraz ukryte plany dotyczące wszechświata.¹⁰

Konsekwentnie Porter podkreśla różnice między bohaterami „mitów o zbrodni” a bohaterami „opowiadań detektywistycznych”. Ponieważ postaci z „mitów o zbrodni” są raczej półbogami niż ludźmi, a ich dramaty są ponadczasowe, dlatego nie mogą mieć tego samego związku z życiowym doświadczeniem czytelnika, jakie mają bohaterowie „opowiadań detektywistycznych”.

Ich czyny mogą budzić strach i mieć archetypiczne znaczenie, ale nie posiadają bezpośredniego związku ze zwyczajnym życiem w taki sam sposób, w jaki mają go pospolite przestępstwa popełniane na wiejskich drogach czy ulicach miast.¹¹

Rozróżnienie Portera uważam za niezwykle trafne i umożliwiające dokonanie zasadniczej selekcji materiału badawczego. Wyklucza ono z zakresu moich zainteresowań tak chętnie cytowaną biblijną historię o Kainie i Abla oraz starożytny mit o Edypie. Według niektórych badaczy historia Kaina i Abla miałyby być prototypem czarnego kryminału, a mit o Edypie klasycznej powieści detektywistycznej¹². Jak widać, łatwo w ten sposób zbliżyć się do granic absurdu. Według Portera, „opowiadania detektywistyczne” łączy co prawda z „mitami o zbrodni” ich tematyka, ale „opowiadania detektywistyczne” nie mają charakteru sakralnego (nie koncentrują się przede wszystkim na problemie grzechu i kary) i mitycznego, choć oczywiście mogą poruszać problematykę moralną. To wydaje mi się bardzo wyraźną wskazówką i istotnym wyróżnikiem literatury kryminalnej. Wyklucza choćby (mimo iż Porter nie podaje tego przykładu) z zakresu badań *Zbrodnie i karę* Dostojewskiego, powieść niezwykle problematyczną dla badaczy literatury kryminalnej (na przykład Symons pozostawił kwestię przynależności gatunkowej *Zbrodni i kary* nie rozstrzygniętą).

¹⁰ D. Porter *The Pursuit of Crime. Art and Ideology in Detective Fiction*, New Haven and London 1985, s. 12.

¹¹ Tamże, s. 12.

¹² Taką tezę przedstawia R. Alewyn w swoim eseju *Anatomie des Detectivromans*, w: *Der Kriminalroman. Zur Theorie und Geschichte einer Gattung*, Hsgb. von J. Vogt, t. 2, München 1971, s. 347. Za Alewynem powtarza ją m.in. Barańczak.

Tak też rozwiązuje to zagadnienie francuski krytyk Roger Caillois, dochodząc do podobnych wniosków, choć jego początkowa argumentacja wynika z nieco innych przesłanek. Przede wszystkim nie dostrzega on w micie intelektualnej zagadki, która według niego powinna cechować literaturę detektywistyczną. Pisze on:

Wszyscy bez wyjątku widzowie Sofoklesa wiedzieli – i to od wczesnego dzieciństwa – kto był mordercą Lajosa. Dla żadnego Edyp nie mógł odgrywać roli policjanta poszukującego tajemniczego przestępcy, którego imienia dowiadujemy się, osłupiali, w zakończeniu. Nie ma nic intelektualnego w *Edypie*, żadnego efektu niespodzianki, chyba dla samego Edypa i tragedia ta porusza ten sam temat, który niez mordowanie poruszał teatr grecki: mówi o ciosach przeznaczenia bijącego w cnotę, sprawiedliwość, powodzenie, przeznaczenia, które zmienia wielkich królów, bohaterów i zwycięzców w – większych jeszcze – zbrodniarzy, nieszczęśników i pokutników.¹³

A w przypisie do tego fragmentu dodaje:

Bowiem tragedia ma na celu wzruszenie widza, powieść kryminalna zaś – udowadnianie czy też przekonywanie.¹⁴

W 1971 ukazało się w Stanach Zjednoczonych monumentalne dzieło, napisane przez dwóch badaczy amerykańskich, Jacka Barzuna i Wena-della Hertiga Taylora, zatytułowane *A Catalogue of Crime*¹⁵. Jest to niezwykle szczegółowy wykaz literatury poświęconej zagadnieniu zbrodni oraz wszelkim wyjaśnionym i nie wyjaśnionym tajemnicom. Literatura ta uszeregowana jest tematycznie i zgrupowana w sześciu ogromnych rozdziałach. W rozdziale pierwszym autorzy zajmują się literaturą detektywistyczną, kryminalną, szpiegowską oraz powieścią tajemnic. *A Catalogue of Crime* jest książką popularną i często cytowaną, napisaną przez kompetentnych autorów, zajmujących się tą tematyką od wielu lat¹⁶.

We wstępie Barzun i Taylor starają się ustalić przedmiot swoich zainteresowań i określić granice literatury kryminalnej. Pominę tutaj próbę wyjaśnienia zawłości terminologicznych i skoncentruję się na

¹³ R. Caillois *Powieść kryminalna, czyli jak intelekt opuszcza świat, aby oddać się li tylko grze, i jak społeczeństwo wprowadza z powrotem swe problemy w igraszki umysłu*, w: *Odpowiedzialność i styl*, tłum. J. Błoński, Warszawa 1967, s. 170.

¹⁴ Tamże, s. 208.

¹⁵ J. Barzun, W.H. Taylor *A Catalogue of Crime*, New York 1971.

¹⁶ Por.: tamże, *Introduction*.

trzech pomysłach zaproponowanych przez autorów. Po pierwsze, podzielili oni utwory literackie traktujące o działalności przestępczej na te, które na pierwszy plan wysuwają zagadnienie wyjaśnienia zagadki przestępstwa i te, które poświęcone są jego specyficznym aspektom, na przykład psychologicznym czy moralnym. Amerykańscy badacze są więc tu bliscy stwierdzeniom Symonsa, piszącego o dziełach literackich, w których popełnione przestępstwo jest jedynie pretekstem do rozważań na inny temat. Te utwory, które zagadnienia poboczne, na przykład psychologiczne, wysuwają na plan pierwszy, nie wchodzą, w rozumieniu Barzuna i Taylora, w zakres ich zainteresowań.

Następnie sporo miejsca poświęcają oni prezentacji tezy, iż literatura kryminalna powinna być pisana w konwencji realistycznej¹⁷. Barzun i Taylor zauważają również, że powieści kryminalne cechują się charakterystycznym sposobem konstruowania narracji. Według nich literatura kryminalna przynależy do innego typu narracji niż tradycyjnie rozumiana dziewiętnastowieczna „powieść” (*the novel*) i jest współczesną odmianą baśni (*the tale*).

Jest to gatunek inny niż powieść taka, jaką znamy od czasów Balzaka. Baśń nie rości sobie pretensji do ważkości społecznej, ani nie poddaje próbom głębin duszy. Postaci, jakie przedstawia, to nie osoby, ale typy – jak w biblijnych przypowieściach: służący, bogacz, powoźnik wielbłądów (dziś szofer).¹⁸

Ciekawe jest właśnie to porównanie do przypowieści – mamy tu schematyczność, ale nie musi ona wykluczać przesłania moralnego. Barzun i Taylor nazywają ten typ literatury baśnią, przede wszystkim z powodu jej schematyczności. To, co u Barzuna i Taylora było zaledwie intuicją badawczą, stało się kilka lat później podstawową tezą fundamentalnego dzieła Amerykanina, Johna Caweltiego *Adventure, Mystery and Romance*, poświęconego w całości literaturze popularnej, którą nazywał „formułową” (*formulaic stories*)¹⁹ (Cawelti znał zresztą opracowanie

¹⁷ Interesujące i bardziej szczegółowe rozważania na temat metody realistycznej w sztuce współczesnej, a zwłaszcza w tekstach popularnych odnaleźć można w artykule Nicolasa Abercrombiego, Scotta Lasha, Briana Longursta *Popular Representation: Recasting Realism*, w: *Modernity and Identity*, eds. Lash and Friedman, Oxford 1992, s. 115–140. Moje rozumienie realizmu bliskie jest prezentowanemu w tym właśnie eseju.

¹⁸ J. Barzun, W.H. Taylor *A Catalogue...*, s. 7–8.

¹⁹ J.G. Cawelti *Adventure, Mystery and Romance. Formula Stories as Art and Popular Culture*, Chicago and London 1976.

Barzuna i Taylora, choć wspomina o nim marginalnie w przypisach²⁰). Cawelti pisał o ponadczasowych wzorach fabularnych, których zastosowanie najszerzej występuje właśnie w literaturze popularnej, czyli formułowej:

Te ogólne wzory fabularne nie ograniczają się koniecznie do konkretnej kultury lub epoki. Zdają się raczej reprezentować typy opowieści, które, nawet jeśli nie są uniwersalne, z pewnością były popularne w wielu różnych kulturach i w wielu różnych okresach. Są one *de facto* przykładami tego, co niektórzy badacze nazywali archetypami lub wzorcami oddziałującymi w obrębie wielu kultur.²¹

I dalej:

W tym rodzaju literatury związek pomiędzy dziełem indywidualnym i formułą jest poniekąd analogiczny do związku wariacji z tematem lub stosunku przedstawienia do tekstu. Aby stać się dziełem wartościowym i budzącym jakiegokolwiek zainteresowanie, poszczególna realizacja formuły musi posiadać niepowtarzalne, specyficzne cechy właściwe jej samej, tym niemniej cechy te muszą ostatecznie zmierzać do spełnienia formy konwencjonalnej.²²

Opracowanie Caweltiego jest szczególnie cenne, ponieważ autor przedstawia w nim wyczerpująco i szczegółowo swój model poetyki literatury popularnej. Tym samym daje podstawy do jej obiektywnej analizy, postulując objaśnianie tego fenomenu literackiego przez teoretyków i historyków literatury, a nie wyłącznie socjologów czy psychologów. Ponadto rozważania Caweltiego stanowią niezwykle interesujące uzupełnienie teorii powyżej analizowanych, które z punktu widzenia rzetelności badawczej same w sobie z pewnością byłyby po prostu niewystarczające i niesatysfakcjonujące.

Nieco innym językiem opisana jest poetyka powieści kryminalnej przez strukturalistę, Stanko Lasica. Ściśle strukturalistyczna metoda badań tego typu literatury nie wydaje się wystarczająca, a efekty studiów Lasica sprawiają wrażenie owego słynnego dźwigu, zbudowanego po to, by przesunąć talerz zupy. Jednak jest w jego pracy coś, na co warto zwrócić uwagę, a mianowicie zagadnienie pewnego paradoksu, który istotnie wydaje się powtarzać w powieściach kryminalnych. Chodzi mi

²⁰ Tamże, noty bibliograficzne do rozdz. 3, s. 304.

²¹ Tamże, s. 6. (w tłum. A. Fulińskiej J.G. Cawelti *Formuły, gatunki i archetypy*, „Znak” 1996 nr 10, s. 117. Jest to tłumaczenie wybranych fragmentów książki. Dla zainteresowanych podałam również źródło oryginalne).

²² J.G. Cawelti *Formuły...*, tamże, s. 121; J.G. Cawelti *Adventure...*, s. 10.

tu o problem ich przebiegu linearnego. Lasic uważa, że wszystkie jednostki kompozycyjne powieści kryminalnej prowadzą jednocześnie w przeszłość i w przyszłość. Pisze on o tym tak:

Wszystkie [te jednostki] dążą do punktu końcowego: niektóre bezpośrednio, niektóre pośrednio. Mamy więc przebieg linearny od wspólnego początku do wspólnego końca. Każda jednostka jest niezbędna w tym podążaniu naprzód. Ale jednocześnie stwierdzamy także paradoks: wszystkie jednostki prowadzą w przeszłość – ku punktowi wyjściowemu, z którym są nierozzerwalnie związane. Ich sens wiąże się z zagadką początkową i choć się od niej oddalają, zbliżają się do jej wyjaśnienia. „Uciekają” od miejsca swojego powstania, a ich ucieczka jest ich powrotem. Ruch linearny naprzód w istocie jest ruchem powrotnym – wstecz. To jest podstawowym „prawem” tej kompozycji i to będzie ostateczną zasadą kompozycji powieści kryminalnej w ogóle.²³

Sądzę, że przy badaniu fenomenu tak niezwyklego, jakim jest literatura kryminalna, warto zachować szczególną ostrożność w formułowaniu sądów pretendujących do prawd ostatecznych. Pozornie prosty problem delimitacji materiału badawczego staje się tu niemal wyzwaniem dla teoretyka literatury. Pokusa delimitacji materiału jest oczywiście silna. Uważam jednak, że należy zachować szeroki margines badawczy, przyjmując, że w literaturze kryminalnej ujawnia się wiele czynników jednocześnie, że nie można poprzestać na poszukiwaniach jednej tylko cechy, że wreszcie nie wystarczy jedna teoria, a badania muszą być interdyscyplinarne. Podejście Caweltiego, jak również próby zakreślenia granic literatury popularnej przez Symonsa, Portera oraz Barzuna i Taylora, dopiero zsumowane (choć wciąż jednak nie precyzyjne) tworzą właściwy obraz obszaru badań oraz pozwalają na ostrożną próbę sformułowania „pragmatycznej” (to znaczy umożliwiającej podjęcie dalszych, szczegółowszych badań tego fenomenu) definicji literatury kryminalnej.

Wstępnie można więc, jak sądzę, przyjąć, że literatura kryminalna byłaby twórczością, która w centrum swoich zainteresowań stawia zagadnienie zbrodni czy, ogólniej rzecz ujmując, przestępstwa, oraz drogi wiodącej do rozwiązania zagadki owego przestępstwa. Jest to literatura, która nie stosuje motywów kryminalnych jedynie jako pretekstu do rozwinięcia innych kwestii, choć często (ze względu na specyfikę tematu) porusza też zagadnienia moralne (stawiając je jednak

²³ S. Lasic *Poetyka powieści kryminalnej. Próba analizy strukturalnej*, tłum. M. Petryńska, Warszawa 1976, s. 55–56.

zawsze na planie drugim, na pierwszym pozostawiając zagadkę). Literatura ta nie ma charakteru mitycznego ani sakralnego (nie rozstrzyga problemów grzechu i kary za grzech), choć traktuje o walce dobra ze złem. Jest pisana metodą realistyczną, a jej cechą charakterystyczną jest wyraźne sformalizowanie fabuły oraz budowanie kompozycji linearnej z wątkami biegnącymi w przód i wstecz.

Nie rozstrzygając wszystkich wątpliwości badawczych, mam jednak nadzieję, że zaproponowane przeze mnie podejście może być punktem wyjścia do bardziej precyzyjnych i wnikliwszych studiów nad tym niezwykłym, a zarazem interesującym fenomenem, jakim jest literatura kryminalna. Z pewnością problem początków literatury kryminalnej, cyrkulacja wątków kryminalnych oraz kwestia związków tego typu literatury z życiem społecznym, a także problem jej recepcji czytelniczej okażą się nie mniej fascynujące, mam więc nadzieję, że moje rozważania mogą przyczynić się do szerszej analizy wymienionych zagadnień.

Mateusz Werner.

„Albo-albo”, czyli nihilizm

1. Uzbrojeni w wiedzę historyczną i filologiczną wiemy dziś o dziejach pojęcia nihilizmu znacznie więcej niż Dostojewski czy Nietzsche, którzy tą wiedzą nie dysponowali. Czy moglibyśmy jednak powiedzieć, że rozumiemy nihilizm lepiej, głębiej niż oni? Łatwo się chyba zgodzić, że tak nie jest. Ogromna praca badawcza – wykonana głównie przez historyków niemieckich, co zresztą nie jest dziełem przypadku – pozwala nam w tej chwili z niebezpieczną swobodą obserwować wszystkie meandry znaczeń, jakie nadawano pojęciu nihilizmu w myśleniu europejskim od wczesnego średniowiecza do czasów najnowszych. Tę swobodę nazwałem niebezpieczną, bo stwarza ona wrażenie, jakby już wszystko zostało powiedziane, jakby sam problem nihilizmu został „ostatecznie rozwiązany”. Mnogość sposobów posługiwania się tym określeniem, różnorodność kontekstów, w których występowało, obfitość motywacji stojących za jego używaniem i nadużywaniem, słowem, świadomość historyczności tego pojęcia, chronicznej wieloznaczności i nieokreśloności – paradoksalnie skłania do likwidacji całego problemu! Autor najpoważniejszej diachronicznej analizy pojęcia nihilizmu w tradycji myśli europejskiej, Manfred Riedel, ostatecznie doszedł do wniosku, że skoro nihilizm nie jest ani systemem, ani nawet terminem filozoficznym w ścisłym znaczeniu – nie

odpowiada mu bowiem żaden „przedmiot poznania”, i skoro, jako taki, nie może być w ogóle zdefiniowany, to zadanie historyka i filologa musi zostać ograniczone do śledzenia, w jaki sposób pojęcie nihilizmu używało się w politycznych i światopoglądowych walkach na przestrzeni dziejów, traktowane przez korzystające zeń „obozy myśli”, „grupy interesów” itd. jako skuteczna „etykieta niszcząca”, niezastąpiona w ideologicznym masakrowaniu przeciwników¹. Na tym przykładzie widać wyraźnie, jak szczegółowa wiedza o historycznych metamorfozach pojęcia uchyla się od przemyślenia nihilistycznego problemu. Problemu właśnie, a nie hasła, terminu, kategorii.

„Definiowalne jest tylko to, co nie ma historii”, napisał, w opozycji do kartezyjańskiego kryterium prawdziwości, Fryderyk Nietzsche – ten sam, który właśnie przy całej historycznej świadomości swego czasu pokusił się jednak o uchwycenie istoty nihilizmu. Czy to nie sprzeczność? Tylko pozornie. Nietzsche podjął pytanie o nihilizm w zupełnie nowy sposób. Zamiast skonstruować jeszcze jedną aprioryczną definicję, która tym razem miałaby już „ostatecznie rozstrzygnąć” „czym jest” nihilizm – jak to najczęściej bywało – i która jako „etykieta niszcząca” nieuchronnie znalazłaby się po jakiejś stronie barykady w tym czy innym sporze, więcej: zamiast poprzestać na neutralnym opisie historycznych fenomenów – Nietzsche po raz pierwszy podjął próbę znalezienia warunku możliwości, podstawy założenia tych wszystkich zjawisk dziejowych, które układały się w jego oczach w pewien obserwowalny proces i wobec których nihilizm stawał się centralną, porządkującą kategorią. Tym procesem jest oczywiście dziejowy pochód dekadencji, „odwartościowywania się wszystkich wartości”, czyli utrata ich mocy wiążącej. Warunkiem możliwości dekadencji jest dla Nietzschego, jak wiadomo, platonizm, przekonanie o istnieniu sfery idei absolutnych, stanowiących transcendentny wzór rzeczywistości i punkt odniesienia dla wszystkich hierarchii wartości.

Gdyby zatem dzieło Nietzschego chciało się zrozumieć jako próbę całościowego zmierzenia się z dekadencją dziejów i stojącym za ich kulisami platonizmem (wraz z jego historycznymi „modyfikacjami”: chrześcijaństwem, socjalizmem, liberalizmem *etc.*) – to można by

¹ Zob.: M. Riedel *Nihilismus*, w: *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, Bd. 4, Hrsg. von Otto Brunner, Werner Conze, Reinhart Koselleck, Stuttgart 1978, s. 375–411.

wówczas powtórzyć za Bernhardem Taureckiem, że myślenie autora *Jutrzenki* było „myśleniem nihilizmu”².

Właśnie tak zrozumiane dzieło Nietzschego kontynuował Martin Heidegger, dokonując jednak znaczącej zmiany: refleksję nad nihilizmem przeniósł ze sfery aksjologii na obszar ontologii. Trzeba od razu zaznaczyć, że nie ma to nic wspólnego z popularnym rozróżnieniem na „nihilizm wartości” i „nihilizm ontologiczny”, tzw. „Wert- und Seinsnihilismus”³. Heidegger – niezależnie od wtórnych rozróżnień – sytuuje problem nihilizmu w „dziejach bycia”. Nihilizm nie jest już, jak u Nietzschego, procesem odwartościowywania wartości, ale dziejami „zapomnienia bycia”, czyli całej poplatońskiej metafizyki europejskiej. Wedle Heideggera można postawić znak równości między „dziejami skrywania się bycia”, a europejskim nihilizmem. Zatem filozofia Heideggera w tej niebagatelnej części, która poświęcona była zmierzeniu się z poplatońską tradycją metafizyczną, była również „myśleniem nihilizmu”.

Stajemy tu wobec pewnego paradoksu. Gdy pojęcie nihilizmu okazuje się – jak w przypadku obu niemieckich filozofów – osią myślenia historycznego, centralną figurą interpretacji dziejów, wówczas nagle znika z pola widzenia, staje się „normalne”, jak zauważył to sam Nietzsche. W epoce nihilizmu, w czasie odwartościowania wszystkich wartości i skrywania się bycia, epoce, którą Europa przeżywa już dwa tysiące lat, wszystkie fenomeny duchowej i cywilizacyjnej historii tego kontynentu są derywatami konstytutywnego wydarzenia: nihilizmu. Praca historyka, badacza literatury poszukującego różnych form nihilistycznej ekspresji, staje się wówczas szczególnym przypadkiem poznawczej filatelistyki, kolekcjonowaniem rozmaitych wersji źródłowo tego samego. Autor błyskotliwej analizy *Nachtwachen* Bonaventury, w której bardzo kompetentnie dokonuje nałożenia języka ontologii Heideggerowskiej na całość struktury literackiej „badanego” dzieła, polemizując z tradycją filologiczną w kwestii domniemanego „nihilistycznego wydzźwięku” powieści, stwierdza z rozbrajającą szczerością: „In a culture whose fundamental event is nihilism, the distinction between nihilist and non-nihilist proves nugatory” (W kulturze,

² Zob.: B.H.F. Taureck *Nietzsches Alternativen zum Nihilismus*, Hamburg 1991, s. 472 i nast.

³ Zob.: K. Jaspers *Psychologie der Weltanschauungen*, München-Zürich 1985, s. 286.

której fundamentalnym wydarzeniem jest nihilizm, rozróżnienie między nihilistą i nie-nihilistą dowodzi własnej zbędności”⁴). Tego typu próby interpretacyjne, sytuujące dzieło literackie w perspektywie całościowo zrozumianych dziejów metafizyki, były zresztą podejmowane przez obu niemieckich filozofów – namiętnych wielbicieli wielkiej literatury. Wystarczy wspomnieć zdania Nietzschego o Stendhalu czy Baudelaire, czy też, znacznie bardziej systemowe – Heideggerowskie interpretacje Hölderlina.

Dostojewski walił podobno pięścią w stół: „Wsio w buduszcziem stielitii!”. Nietzsche zaś pisał: „Der Nihilismus steht vor der Tür, dieser unheimlichste aller Gäste”. Te profetyczne gesty wielkich znawców dekadencji ułatwiły ich następcom i naśladowcom snucie światopoglądowych dyskusji. Każdy intelektualista, autorytet moralny, mógł mieć coś do powiedzenia w „sprawie nihilizmu”. Obok prac Jaspersa, Jüngera, Rauschninga, Camusa, Adorno, Weichsedela⁵ toczyła swe płytkie wody fala doraźnej publicystyki przybranej czasem w pseudonaukową retorykę. Większość tych publikacji to rzeczy niewielkiej wartości, powtarzające zazwyczaj te same ogólniki i skupione raczej wokół swego moralnego oburzenia (lub przeciwnie: delectujące się swym immoralizmem) niż próbujące coś zrozumieć. W swej masie są jednak nie do pominięcia: tworzą wokół problemu nihilizmu zasłonę sensacji, atmosferę pokupnego widowiska. Nihilizm z „niszczącej etykiety” nieopstrzeżenie przeistoczył się w atrakcyjny towar.

Prócz inspiracji Nietzscheańsko-Heideggerowskich, źródłem poważnego namysłu nad nihilizmem są, prowadzone od czasów powojennych, pogłębione badania literatury niemieckiego romantyzmu, który powszechnie uważa się za punkt zwrotny w całej historii tego pojęcia. W szczytowym okresie niemieckiej „Frühromantik”, ostatnim roku XVIII stulecia, Fr. H. Jacobi – ważna postać „kręgu jenajskiego” – sformułował po raz pierwszy w Europie ontologiczną definicję nihilizmu

⁴ Zob.: K.M. Ralston *The Captured Horizon. Heidegger and the „Nachwachen” von Bonaventura*, Tübingen 1994, s. 37.

⁵ Zob. m. in.: E. Jünger *Über die Linie*, w: tenże *Sämtliche Werke*, Bd. 7, Stuttgart 1980; H. Rauschning *Masken und Metamorphosen des Nihilismus des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt/M–Wien 1954; A. Camus *Człowiek zbuntowany*, tłum. J. Guze, Kraków 1991; T.W. Adorno *Dialektyka negatywna*, tłum. K. Krzemieniowa, Warszawa 1986; W. Weichsedel *Der Gott der Philosophen. Grundlegung einer philosophischen Theologie im Zeitalter des Nihilismus*, Darmstadt 1994.

i swą kategorię polemiką z Fichteańskim idealizmem wprowadził ją do filozoficznego dyskursu tamtego czasu. Jeśli wierzyć Wernerowi Kohlschmidtowi, jednemu z inicjatorów badań nad „ciemną stroną niemieckiego romantyzmu”, poszukiwania te skupione wokół twórczości Ludwiga Tiecka, Clemensa Brentano, Wackenrodera, Jean-Paula, E.T.A. Hoffmanna i analizujące elementy ich dzieł, które wskazywałyby na związek z nihilizmem rozumianym w duchu Jacobiego – ten krytyczny nurt refleksji nad romantyzmem brał swą żywotność z pytań o źródła nazistowskiej katastrofy, którym literacką postać nadał w *Doktorze Faustusie* Tomasz Mann⁶. Prace Ferdinanda Liona, Waltera Brückera, Wenera Kohlschmidta, Waltera Rehma i ich kontynuatorów: Dorothee Sülle-Nipperdey, Richarda Brinkmanna, Dietera Arendta, Sybilli Gössl czy Bruno Hillebranda⁷, dając coraz pełniejszy obraz wątków nihilistycznych w niemieckiej literaturze, częstokroć wychodząc poza kanon romantyczny i rekonstruując wszystkie możliwe linie jego kontynuacji – tworzą wprawdzie imponującą erudycyjnie tradycję krytyczną, z drugiej jednak strony uderzają jednostronnością perspektywy, monotonią ekspozycji problemu. Nihilizm romantyczny i jego późniejsze wcielenia postrzegany jest jako gorzki owoc *experimentum medietatis*, lucyferyczno-prometejskiego, nie trzeba dodawać, że bluźnierczego, projektu samozbawienia człowieka i jego autodeifikacji. Nihilizm jest tu syzyfowo-tantalową męką samokonstytuującego się podmiotu, który odwracając się od transcendencji, chce sam sobie dać istnienie, tworzyć normy, działać w świecie i – ponosi klęskę. Nihilizm jest tu zawsze produktem faustowskiego rozczarowania, resentymen-tem pychy, upadkiem nadczłowieka.

⁶ Zob.: W. Kohlschmidt *Nihilismus der Romantik*, w: tenże *Form und Innerlichkeit*, München 1955.

⁷ Zob. m.in.: F. Lion *Romantik als deutsches Schicksal*, Stuttgart 1947; W. Rehm *Experimentum medietatis*, München 1947; D. Sülle-Nipperdey *Untersuchungen zur Struktur der „Nachtwachen“ von Bonaventura*, Göttingen 1959; R. Brinkmann „*Nachtwachen*“ von Bonaventura. *Kehrseite der Frühromantik?*, Pfullingen 1966; D. Arendt *Der Nihilismus – Ursprung und Geschichte im Spiegel der Forschungs-Literatur seit 1945*, w: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 1969 nr 43, oraz: *Der „poetische Nihilismus“ in der Romantik. Studien zum Verhältnis von Dichtung und Wirklichkeit in der Frühromantik*, Tübingen 1972; S. Gössl *Materialismus und Nihilismus. Studien zum deutschen Roman der Spätaufklärung*, Würzburg 1987; B. Hillebrand *Ästhetik des Nihilismus. Von Romantik zum Modernismus*, Stuttgart 1991.

Nie wypowiedzianym założeniem wspólnym dla tych wszystkich interpretacji jest horyzont Pascalowskiego, Kierkegaardowskiego „albo-albo”. Albo Bóg, albo nicość. Figura tej alternatywy, dominując nad całym romantycznym rozumieniem nihilizmu, przeniosła się dziś do historycznych interpretacji tamtego myślenia. Nie ma w tym żadnej winy historyków literatury. Jacobiańskie „salto mortale”, „skok w wiarę” (wiele lat przed Kierkegaardem!) jako „jedyne wyjście” z nihilizmu, zakonserwowane przez Dostojewskiego („jeśli Boga nie ma...”) przetrwało do dziś w różnych kostiumach, nie tracąc jednak nic ze swej zasadniczej, dychotomicznej struktury. „Überwindung des Nihilismus”, przezwyciężenie nihilizmu, to magiczne zaklęcie wszystkich prób zmierzenia się z tym problemem – najczęściej oznacza powrót jakiejś formy „zaświatowości”, choćby zwano ją „kosmosem”, „postulatem Boga”, „wołą mocy”, „szyfrem transcendencji”, „czystą odpowiedzialnością” czy jeszcze jakoś inaczej. Nawet w Heideggerowskim „byciu” dopatrywano się restytucji „arche” i zakamuflowanej „boskości”. Horyzont „albo-albo” jest zamknięty: nie tylko odpowiada sytuacji nihilistycznej, ale ją zarazem stwarza.

2. Wszystkie znane nam historyczne przejawy nihilizmu ujawniają się jako modyfikacje trzech podstawowych form negacji: negacji istnienia, sensu i wartości. Nawet tzw. „rosyjski nihilizm”, będący produktem specyficznej recepcji heglizmu w latach czterdziestych XIX w. i niosący ze sobą „pozytywne”, utopijne projekty społeczne (Hercen, Bakunin, Czernyszewski) – konstytuował się wokół pojęcia „twórczego zniszczenia”, konieczności całkowitej destrukcji zastanego ładu. Nihilizm ma zawsze strukturę negacji. Każda negacja zakłada negowane. Dlatego nihilizm przybiera postać wyboru między tym, co założone, a jego odrzuceniem. Nihilizm odrzuca założone. Ta relacja tworzy „kondycję nihilistyczną”, której podstawowym rysem jest ostateczność wyboru, zamknięty horyzont „albo-albo”. Ostateczność widoczna jest w samym słowie „nihilizm”, którego znaczenie odsyła do „nicości”. Trudno o mocniejsze określenie czyjegoś wyboru. Wybór nicości nie jest odrzuceniem istnienia jakiegoś bytu, jakiegoś sensu czy jakiejś wartości – odnosi się do tego, co byt jako taki warunkuje, sens jako taki tworzy i wartość jako taką funduje. Odnosi się do samej zasady bytowania, usensowniania i wartościowania. Dlatego w każdorazowej perspektywie użycia tego określenia w odniesieniu do

jakiegoś wyboru, wybór ten uzyskuje rangę ostatecznej alternatywy. *Tertium non datur*. Perspektywy użycia kategorii nihilizmu i sposoby jego definiowania są różne; zależą zawsze od umiejscowienia owej meta-zasady, której odrzucenie staje się wyborem nicości. Rzecz jasna, „nicość” funkcjonuje tu jako ontologiczny kryptonim, oznacza bowiem w równym stopniu „absolutny brak wartości” i „całkowity bez-sens”. Jak podjąć problem nihilizmu? Pytanie o nihilizm z wnętrza tworzącej go alternatywy jest niemożliwe – stamtąd nie widać problemu, tylko „błąd”. Dzieje się tak nawet wówczas, gdy absolutna „meta-zasada” poddana zostaje relatywizującej kosmetyce: np. gdy ograniczy się jej warunkujące działanie do sfery aksjologii życia społecznego. Dotyczy to zatem w równym stopniu św. Augustyna, dla którego nihilizmem był ateizm, jak i oświeceniowego moralisty, np. Holbacha, który nihilizmem nazwałby złamanie zasady „miłości własnej”, regulującej umowę społeczną. W obu przypadkach nihilizm jest godnym pożałowania (i niezrozumiałym!) błędem, choć różni się rozmiarami konsekwencji. Odrzucenie Boga w oczach Augustyna jest prawdziwym aktem anihilacji – odebraniem całości bytu gwarancji istnienia, dziejom świata – sensu, ludzkiemu życiu – wartości. Odrzucenie umowy społecznej to wycofanie się ze zbiorowości zwanej ludzkością, której ona dotyczy. Taki błąd nie jest problemem, ale „stanowiskiem”, które można tylko zwalczać. Pytanie o nihilizm w obrębie horyzontu „albo-albo” ma charakter pozorny, bo zakłada wiedzę „co nihilizmem nie jest” i kieruje się właśnie intencją polemiki, pouczenia, zwalczenia poglądu odmiennego. Historia ewolucji znaczeń tego pojęcia jest obrazem konfliktu konkurujących ze sobą hierarchii wartości. Mimo wszystkich różnic łączy je wspólny wysiłek określenia „meta-zasady” ustanawiającej horyzont „albo-albo”.

Do tej pory rozważaliśmy akt nihilistycznego wyboru czysto formalnie, jako „odrzucenie założonego”. Główny problem opisu tego zjawiska polega na stałej konieczności odróżniania formalnego schematu jego możliwości od konkretnych, historycznie poświadczonych „aktualizacji”. Podstawową trudność nastrocza tu kryterium użycia samej nazwy pojęcia. Przypomina to problem mówienia o „marksizmie przed Marksem”, „pozytywizmie przed Comtem” *etc.* Postawmy jednak ordynarnie naiwne pytanie: ile lat ma nihilizm? Od jak dawna stoi u naszych drzwi ten „nieproszony gość”? ⁴

Odpowiedź wymaga ważnego rozstrzygnięcia: czy chcemy mówić o „kondycji nihilistycznej” jako efekcie założenia horyzontu „albo-albo”, czy też jako sytuacji, w której „pozytywna” strona alternatywy straciła już swą oczywistą neodpartość. Jednym słowem, czy traktujemy zagrożenie nicością jako gotowy, formalny skutek założenia, czy też dopiero jako produkt jego samoświadomości. Z punktu widzenia empirycznej retrospekcji tylko ta druga możliwość wydaje się realnie uprawniona, znajduje bowiem swe historyczne artykulacje. Cóż jednak oznacza „samoświadomość nihilistycznej kondycji”? To moment, w którym zagrożenie nicością zostaje zrozumiane jako konstytutywny element ludzkiej egzystencji, gdy nabiera ono wymiaru permanentnej grozy towarzyszącej istnieniu; innymi słowy – gdy nicość traci swą hipotetyczność i z formalnego założenia staje się przeżywanym wykładnikiem człowieczeństwa. Oczywiście świadomość wyboru nie jest jeszcze wyborem, tak jak „nihilistyczna kondycja” nie jest nihilizmem. A jednak drugie nie istniałoby bez tego pierwszego.

Widzimy zatem kolejne fazy ujawniania się fenomenu: założenie „meta-zasady” i ufundowanie horyzontu „albo-albo”, moment samoświadomości tej alternatywy z jej wszystkimi konsekwencjami i następnie „fazę wyboru” – wyboru, który może przybrać formę aktywnego zdecydowania (wybieram nicość, chcę zła, szukam absurdu), jak i poddania się domniemanej konieczności (świat stał się pusty, nie ma dobra, życie nie ma sensu). Każda z tych faz ma swoich piewców. Nietzsche, pytając o źródła, o pra-założenie, dotarł do Platona i jego najwyższej Idei⁸. Historycy-archiwiści zwracają się dziś ku „namacalnemu”, „weryfikowalnemu” epifenomenom; dla nich nihilizm ma dopiero dwieście lat. Najważniejsze wydaje się jednak, że te różne perspektywy wcale się nie wykluczają. Nie znam żadnej „czysto faktograficznej” pracy historyka, która przekreślałaby pierwotną Nietzscheańską intuicję wiążącą nihilizm z rozkładem platońskiego paradygmatu.

„Od Kopernika człowiek dąży z centrum do X”, pisał Nietzsche. Czym jest to X? Kwintesencją peryferii – kosmiczną próżnią, nicością. Z chwilą, gdy świat przestał być domem, całością, w której wszystko jest dobre – dopiero wówczas alternatywa Boga i nicości, wyłaniająca się z chrześcijaństwa, stała się widoczna, choć była tam od początku.

⁸ Zob.: E. Kuhn *Friedrich Nietzsches Philosophie des europäischen Nihilismus*, Berlin/New York 1992, s. 230 i nast.

Dopiero wtedy człowiek ją dostrzegł, to znaczy uznał jej realność. Przedtem strach przed nicością był teologiczną spekulacją – nie można bać się czegoś, czego nie ma. Lęk przed gniewem Boga zaczął ustępować przerażeniu jego możliwą nieobecnością. „It’s all in pieces, all coherence is gone”, pisał w *Anatomii świata* (1611) na gruzach scholastycznej Kosmopolis John Donne⁹. To nowe doświadczenie eksplodującej przestrzeni, w której nie ma już zdefiniowanego miejsca dla człowieka, w której istnienie z konieczności staje się „eks-tatyczne”, unaocniło zależność stworzenia od Stworzyciela, zależność zapisaną w biblijnej nauce *creatio ex nihilo*. Dopiero teraz w całej dotkliwości objawiła się konsekwencja boskiej transcendencji – nieobecność Boga w naturze. Warunek, na którym zawisł cały świat, to najważniejsze założenie mające chronić całość bytu przed przypadkowością – objawił swą nieoczywistość dokładnie wtedy, gdy przyszło zagrożenie.

Stąd początek dialektycznej gonitwy, w której obsesja wątpienia zbiega się z gorączką poszukiwań nowych źródeł pewności, czego najdobitniejszym przykładem Kartezjański dowód boskiej egzystencji (1641), poprzedzony rewolucyjną, jak twierdzi Wilhelm Weichsedel, wizją złośliwego demona¹⁰. Jeśli Bóg może nas zwodzić, musimy liczyć na siebie. Ale Kartezjusz potrafił dowieść jedynie pewności istnienia wątpiącej samoświadomości. Refleksję między *cogito* i przedmiotem, a więc istnienie świata dało się wyjaśnić tylko cudem boskiej interwencji. Tak powstał model nowoczesnej hysterii, lęku przed nagle odkrytą nicością, dla której jedynym antidotum jest sprzeczne z doświadczeniem i nieuchwytnie pojęciowo „założenie Boga”. Wedle Karla Löwitha, pierwszym i jednocześnie najdalej idącym w swych konsekwencjach opisem tej sytuacji, są *Mysli* Pascala (1669), stanowiące jednocześnie akt założycielski nowej antropologii¹¹. „Ostatecznie bowiem czymże jest człowiek w przyrodzie? Nicością wobec nieskończoności, wszystkim wobec nicości, pośrednikiem między niczym i wszystkim¹². Jak zauważył dowcipnie Löwith, między nieskończonościami jest zero. Człowiek Pascala jest właśnie zerem, na tym polega jego nędza i wielkość. Natychmiast jednak stałby się nicością, gdyby nie Boża obecność.

⁹ Zob.: K. Löwith *Man between infinities*, w: tenże *Sämtliche Schriften*, Bd. 3, Stuttgart 1985, s. 171.

¹⁰ Zob.: W. Weichsedel: *Der Gott der Philosophen*, Bd. 1, s. 168.

¹¹ K. Löwith *Man between infinities*, s. 171.

¹² B. Pascal *Mysli*, tłum. Tadeusz Żeleński (Boy), Warszawa 1989, s. 63.

Po raz pierwszy ukazuje się człowiekowi „świat bez Boga” nie jako scholastyczne ćwiczenie wyobraźni, ale jako realna alternatywa – jeśli Boga nie ma, osuwam się w otchłań, która nie jest już przytulną oazą mistyków, ale matematyczną próżnią.

Człowiek jest więc stworzeniem żyjącym stale w zagrożeniu nicością. Ktoś, kto tego zagrożenia nie dostrzega, jest dla Pascala niewyobrażalnym głupcem. Głupcem jest Montaigne, który poprzestaje na beztróskim mnożeniu wątpliwości, nie poszukując w zamian źródła pewności. Głupcem jest również Kartezjusz, któremu się wydaje, że w wątpleniu *cogito* odkrył niezawodną podstawę samostanowienia podmiotowości. W pierwszym przypadku występuje Pascal jako spadkobierca Tertuliana, walczącego z pirronistami, czy Lutra, grzmiącego przeciw Erazmowi, w drugim zaś kontynuuje augustiańską krytykę lucyferycznej pychy człowieka, pchającej go do *experimentum medietatis* i marzeń o samowystarczalności. Z jednej więc strony radykalne *moi est hissable*, z drugiej zaś godność człowiecza z Bożej łaski. Miejsce człowieka jest pośrodku, bo jest on „zerem między nieskończonościami”, przedziwnym monstrem – zarazem kloaką błędu i depozytariuszem prawdy. Pośrodku nie oznacza jednak poza „albo-albo”. Przeciwnie: pirronizmem upokorzyć pychę rozumu, a zdobyczami nauki uświadomić ludzką znikomość wobec natury – oto istota metody Pascala w uświadomieniu jednego: zakład jest konieczny, Bóg albo nicość.

To, co Pascal pisał przeciw ateistycznym „szkolarzom”, chełpiącym się, iż „strząsnęli jarzmo” wiary, przeciw Montaigne’owi, Kartezjuszowi, zawiera *in nuce* całą dziewiętnastowieczną dyskusję nihilistyczną. Nicość jest tu straszakiem, retorycznym pejczem zmuszającym do wiary. Wizja „świata bez Boga” – społecznego chaosu, bezpodstawnej i wydanej na żer przypadku egzystencji, lęku przed śmiercią i tym, co będzie potem, a także życia pośród błędu tworzonego przez wątłe władze poznawcze człowieka – wszystko to, ten przerażający anty-obraz, winien każdego, kto ma trochę rozumu, przekonać do podjęcia decyzji. I to jest bowiem znamienne u Pascala, że wiarę poprzedza akt woli: chcę wierzyć, muszę chcieć.

Jednak mimo iż język był już gotowy, a zręby kondycji nihilistycznej opisane, trzeba było czekać jeszcze prawie półtora wieku, by słowo „nihilizm” przyszło na świat w filozoficznej dyskusji. Czy to oznacza, że „wcześniej nihilizmu nie było”? Z perspektywy Pascala całe oświecenie musiałyby zostać uznane za najczarniejszą noc obłądki i nicości,

jaką przeżyła ludzkość. Markiz de Sade byłby tu, paradoksalnie, sojusznikiem Pascala: jego radykalna lekcja materializmu, naturalizmu i projektów społecznych opartych na miłości własnej, potwierdzałyby tylko Pascalowską tezę – Boga nie da się zastąpić, albo On, albo koniec świata.

Porównajmy dwa teksty. Pierwszy to opis trwogi w *Myślach* Pascala:

Nie wiem, kto mnie wydał na świat, ani co jest świat, ani co ja sam. Żyję w straszliwej nieświadomości wszystkich rzeczy. Nie wiem, co jest moje ciało, co zmysły, ani co ja sam, co dusza i owa część mnie, która myśli to, co ja mówię, która zastanawia się nad wszystkim i nad sobą i która nie zna siebie, tak jak reszty. Widzę przerażające przestrzenie wszechświata, które mnie otaczają, czuję się przywiązany do kącika tej rozległej przestrzeni, nie wiedząc, czemu mnie pomieszczono raczej w tym miejscu niż w innym, ani czemu tę odrobinę czasu, jaką mi dano do życia, wyznaczono w tym a nie w innym punkcie całej wieczności, która ma po mnie nastąpić. Widzę ze wszystkich stron same nieskończoności, które zamykają mnie niby atom i niby cień trwający niepowrotną chwilę. Wszystko co wiem, to jeno to, iż mam niebawem umrzeć, ale co mi najbardziej nieznanne, to sama ta śmierć, której niepodobna uniknąć.¹³

A oto inny tekst, krótszy:

Gdyby to wszystko, co jest poza mną, zostało ode mnie oddzielone, wówczas pograżyłbym się w braku odczuć, w śmierci. Ty! Ty! Dajesz życie. Wprawdzie tylko ziemskie życie, ale jak wiele ono znaczy, czyż nie zależy od niego? O kochane Ty, źródło życia każdej rzeczy, podtrzymaj istnienie drugiego. O ty, nie opuszczaj mnie, gdy mnie opuścisz, przeminę. Wszystkie moje siły nie zdołają tego powstrzymać, to znika, ginie...

Ów drugi głos, drażniący swym wytężonym dramatyзмом, należy do Fr. H. Jacobiego (z listu do Lavatera, dn. 10 X 1781)¹⁴, który po długim czasie zapomnienia stał się dziś powodem częstych analiz, ze względu na rolę, jaką odegrał w historii nihilizmu. Obraz człowieka, jaki wyłania się z tego fragmentu, jest iście pascalowski – to stworzenie zagrożone nicością, żyjące w stanie ontologicznego założenia – z chwilą, gdy to, co uzasadnia jego istnienie („Drugi” *scil.* „Bóg”) zniknie, wówczas człowiek natychmiast rozplywa się w niebycie. Obsesją Jacobiego była nędza i niewystarczalność filozofii. To, co prawdziwe i rzeczywiste, a więc i to, co ma najwyższą wartość – znajduje się zawsze poza *cogito* i poza jakąkolwiek możliwością zapośredniczenia, jest każdora-

¹³ Tamże, s. 169.

¹⁴ Cyt. za: G. Baum *Vernunft und Erkenntnis. Die Philosophie F.H. Jacobis*, Bonn 1969, s. 31.

zowo dane jako bezpośrednie objawienie doświadczenia i jednostkowo przeżywane jako niewyraźalny cud poznawczy. Po stronie myślenia, świadomości, jest tylko pusty mechanizm łączenia, oddzielania i porządkowania hipostaz. To jest właśnie Jacobiańska nicość. W jego mniemaniu filozoficzna spekulacja porusza się zawsze i wyłącznie w świecie stworzonych przez siebie pojęć. Poznanie racjonalne, choć nosi znamiona pewności i powszechności swych maksym, jest w istocie wiedzą pozorną, dotyczy bowiem abstrakcyjnych schematów wytworzonych w procesie subiektywnej refleksji, upojęciowania, podczas którego, jak twierdził Jacobi, realnym przedmiotom odbierana jest ich „obiektywna” wartość ontologiczna.

Przekonanie o nicości *cogito* jest centralnym aksjomatem całej argumentacji Jacobiego. Gdyby to założenie było fałszywe, wówczas, jak sam stwierdza, człowiek byłby Bogiem: „Gott ist und ist ausser mir, ein lebendiges, für sich bestehendes Wesen, oder Ich bin Gott. Es gibt kein Drittes”. „Bóg istnieje i jest poza mną, żywą i sobie dostępną istotą, albo ja jestem bogiem. Nie ma trzeciego wyjścia”¹⁵. To, że człowiek nie jest Bogiem, wydaje się Jacobiemu tak oczywiste, iż nie próbuje nawet rozważać tej hipotezy. W filozofii niemieckiego idealizmu znajduje jednak bliźnierczą i – co dla niego bodaj ważniejsze – absurdalnie głupią prentensję autodeifikacji. W liście otwartym do J.G. Fichtego, z 21 marca 1799, roku nazwał idealizm nihilizmem, wprowadzając tym samym owo pojęcie na arenę filozoficznego sporu Europy: „Wahrlich, mein lieber Fichte, es soll mich nicht verdrissen, wenn Sie oder wer sei, Chimismus nennen wollen, was ich dem Idealismus, den ich Nihilismus schelte, entgegensetze”. „Zaprawdę, mój drogi Fichte, nie dbam o to, jeśli Pan, albo ktokolwiek inny, chciałby zwać chimeryzmem to, co przeciwstawiam idealizmowi, któremu zarzucam nihilizm”¹⁶.

Fichteńska wykładnia kantowskiej teorii poznania, zawarta w *Wissenschaftslehre* (1794), była dla Jacobiego końcowym, nihilistycznym etapem rozwoju filozofii racjonalistycznej, od czasów Arystotelesa (jego oryginalny pomysł) uzurpującej sobie prawo do samowystarczalności. Drastyczność terminu, którym się Jacobi posłużył, miała oddawać skrajność solipsystycznego kreatywizmu Fichteńskiej koncepcji,

¹⁵ Cyt. za: G.W.F. Hegel *Werke*, Bd. 2. Frankfurt/M 1986, s. 410, 411.

¹⁶ Cyt. za: D. Arendt *Nihilismus. Die Anfänge von Jacobi bis Nietzsche*, Köln 1970, s. 133.

w której likwiduje się dualizm subiektywności i obiektywności (nie ma już Kantowskich „rzeczy samych w sobie”), a reflektującej jaźni przypisuje się nie tylko zdolność jednoczenia wyobrażeń, co ich konstytuowania. Fichteańska jaźń (*Selbstbewusstsein*) jest dla Jacobiego przykładem ślepoty rozumu, zapomina bowiem i nie chce pamiętać o świecie „realnym”, „prawdziwym”, błędząc wśród wytwarzanych przez siebie fantazmatów, a wreszcie popełniając swojeiste samobójstwo: dokonując aktu samostanowienia, musi samą siebie poddać negatywnej refleksji, „abstrakcji”, która w języku Jacobiego oznacza konieczność zawieszenia sądu o „realnym”, „obiektywnym” istnieniu.

„Prawdziwy”, realnie i „obiektywnie” będący świat dostępny jest, wedle Jacobiego, wyłącznie intuicji i wierze. Kantyzm wraz ze swą radykalną Fichteańską interpretacją był dla niego wyborem nicości, o ile nie prowadził do wiary. „Skok w wiarę”, sławetne „salto mortale”, to jedyna możliwość powrotu na „łono rzeczywistości”, z czego musi zdać sobie sprawę każdy, kto, jak Jacobi, przejdzie cały proces anihilacyjnej refleksji, którego ostatnim ogniwem jest unicestwienie empirycznej jaźni – ustanowienie „Ja absolutnego” (*das absolute Ich*). Jacobi postrzegał więc filozofię jako swoistą lekcję pokory, którą musi przejść ludzka *hybris*. Był entuzjastą destrukcyjnych skutków kantyzmu dla spekulacji metafizycznej (przypomina to bardzo stosunek Pascala do pirronizmu), nie zgadzał się tylko z konkluzją: zamiast praktycznego postulatu Boga, będącego w jego oczach zgubnym przykładem mieszania rozumu z rozsądkiem – Jacobi domagał się kapitulacji świadomości mogącej śledzić wyłącznie ciąg następstw rzeczy, ale nie będącej w stanie pytać o ich pierwszą przyczynę.

Nie ma potrzeby rozważać, czy i w jakim stopniu Jacobiańska krytyka idealizmu była trafna. Hegel porównał jej subtelność w interpretacji Kanta do „poniewierania zdechłego psa” (*Glauben und Wissen*). Współcześni badacze ukazują rozmaite założenia, m.in. naiwny realizm, które zdecydowały o wielu, czasem nawet zabawnych, pomyłkach Jacobiego w rozumieniu swych adwersarzy. Jacobi nie był wybitnym filozofem. Nawet ów powód, dla którego został dziś wydobyty z długiego zapomnienia wydaje się problematyczny: jak przekonuje Günther Baum, autor najpoważniejszej monografii Jacobiego, pojęcie nihilizmu, zaczerpnięte zresztą z podręcznika Johanna Cramera (*Einführung in die Geschichte der Welt und Religion*. Leipzig 1786), zostało użyte przez Jacobiego dla określenia tego samego zjawiska, z którym

wcześniej zmagali się jego myślowi patroni – Hemsterhuis, Thomas Reid, Charles Bonnet, nadając mu nazwy „ateizmu”, „solipsyzmu”, „egoizmu”¹⁷. Nie chodzi jednak ani o mnogość bezpośrednich zapożyczeń Jacobiego, ani tym bardziej o zawiłości jego oryginalnych rozwiązań w ujmowaniu ówczesnych problemów metafizycznych. Bo też i Jacobiemu wcale o Kanta czy Fichtego nie chodziło, choć życie strawił na pisaniu zajadłych komentarzy do ich dzieł; nie chodziło mu także o Spinozę, któremu również namiętnie się poświęcił – widać to choćby w dowolności, z jaką traktował różne systemy, wciągając je pod wspólny szyld idealizmu, tj. „myślenia abstrakcyjnego”. Jacobi interesuje nas przede wszystkim jako przykład pewnej postawy w sporze, którego istotę najtrafniej określił Hegel w swym wczesnym tekście, będącym swoistym podsumowaniem filozoficznego romantyzmu w Niemczech. Tekst Hegla nosi znamienity tytuł: *Glauben und Wissen* (1802). Konflikt między wiarą i wiedzą, stary jak chrześcijaństwo, należy do żelaznego repertuaru wyznaczników charakteryzujących przełom XVIII i XIX w. Nic w tym dziwnego, skoro właśnie wtedy doszło do najgwałtowniejszego starcia racji, o czym może świadczyć choćby, wynaleziony specjalnie na tę okazję, Jacobiański „nihilizm”, wytoczony wówczas jako najgroźniejsza z retorycznych broni.

Trudno jednak byłoby uznać Jacobiego za „romantycznego spirytualistę”. Autor *Woldemara*, mówiący o sobie, że „głowę ma pogańską a serce chrześcijańskie”, był przykładem tego samego „oświeconego irracjonalizmu”, który od czasów Pascala uzasadniał swój wybór „porządku serca” straszliwymi skutkami radykalnego wątpienia. Jego „filozofia wiary” zmuszała do wyboru, dowodziła, że na zwątpieniu nie da się niczego zbudować. Ironiczna wolność podmiotu jest samobójczym ruchem negacji, kończy się zawsze spotkaniem z nicością. Kilkadziesiąt lat po pierwszym liście Jacobiego pisał Kierkegaard: „Ironia romantyczna jest negatywnością, bo tylko neguje; jest absolutna, bo to, siłą czego neguje, jest czymś wyższym, ale czymś, czego przecież w ogóle nie ma”¹⁸. W tym samym czasie ktoś inny w pełnym spokoju ducha pisał: „Ich habe meine Sache auf das Nicht gestellt”¹⁹.

Wybór nicości właśnie jako nicości był już możliwy.

¹⁷ Zob.: G. Baum *Vernunft und Erkenntnis*, s. 42 i nast.

¹⁸ Cyt. za: W. Szturc *Ironia romantyczna*, Warszawa 1992, s. 96.

¹⁹ Zob.: M. Stirner *Jedyny i jego własność*, tłum. J. i A. Gajlewiczowie, Warszawa 1995, s. 3.

3. Jak wykroczyć poza nihilistyczną alternatywę?

Prób było wiele. Każda z nich usiłuje wykazać, że samo założenie konieczności istnienia jakiegokolwiek „meta-zasady” jest niezobowiązującą presupozycją. Nietzsche był pierwszym, który ujrzał granice „albo-albo”. Jego praca polegała na obnażaniu historycznej względności tej alternatywy – tam, gdzie dotychczas widziano „naturalną konieczność ludzkiej kondycji”, Nietzsche wskazywał „metafizyczny przesąd”, będący historyczną konsekwencją Platońskiego założenia „najwyższej Idei”, „agathon”, mającej nadawać sens i wartość pozornemu światu zmysłów. Wielki spór, który Nietzsche wiódł z platonizmem i chrześcijaństwem nie był jedną z wielu prób „odczarowania świata”, obaleniem transcendencji, ale usiłowaniem zniesienia samego modelu myślenia, w którym rzeczywistość wymaga dodatkowego „uzasadnienia”, „warunku możliwości”, choćby tak niewinnie świeckiego, jak „szczęście ludzkości”, czy „ogólny postęp”. Nietzsche był pierwszym, który chciał przewyciężyć nihilizm nie tyle wzmacniając „pozytywną” stronę alternatywy, ale przekreślając w ogóle samą relację. Wierzył w bycie „poza dobrem i złem”. Pewność wiary dawało mu odkrycie historycznej relatywności Platońskiego założenia. Odtąd „krok wstecz”, cofnięcie się do czasów Grecji presokratycznej, będzie leitmotiwem wszystkich następców Nietzschego. Największy z nich, Martin Heidegger, usystematyzował Nietzscheańską krytykę metafizyki po-platońskiej Europy w taki sposób, że w szeregu spadkobierców absolutystycznego „agathon” znajdowało się również dzieło autora *Jutrzenki* – jako „ostatniego metafizyka”. Obok Tomaszowego *summum bonum*, Kartezjańskiego *fundamentum inconcussum*, Hegłowskiego „ducha absolutnego” i innych historycznych modyfikacji „najwyższej Idei” jako „bytu najbardziej będącego”, Heidegger umieścił także Nietzscheańską „wolę mocy”. W jego interpretacji, oddziałującej dziś silniej niż kiedykolwiek, Nietzsche jawi się jako ostatni „filozof wartości”, który kwestionując wprawdzie platońskie założenie „agathon” jako „najwyższego dobra”, ufundował jednak własną zasadę aksjologiczną, stanowiącą podstawę do uprzedmiotowiającego oszacowywania wartości bytu, utrwalając tym samym zapomnienie bycia i dopełniając dzieje europejskiej metafizyki. Źródłem nihilizmu była dla Heideggera nie tyle „chrześcijańska moralność” kłamiąca życiu i odrealniająca świat, ile zapoznanie przedsokratycznego rozumienia prawdy jako „nieskrytości”, „aletheia”, co zrodziło nową, Platońską wykładnię „agathon”

i pomnienie bycia. Nie ma tu miejsca ani potrzeby na omawianie filozofii Heideggera. Trzeba jednak podkreślić podobieństwo w podejmowaniu problemu nihilizmu przez Nietzschego i Heideggera – główny wysiłek obu filozofów skierowany był na wykroczenie poza okrąg „nihilistycznej kondycji”. Obydwaj widzieli na to szansę w uporaniu się z Platońskim dziedzictwem. Autor *Jutrzenki* chciał swym „eksperymentem” dopełnić dzieła dekadencji, Heidegger postulował ruch przeciwny: „zwinięcie metafizyki”. Pierwszy z nich wierzył, że osobiście udało mu się nihilizm „przewyciężyć”, drugi był już znacznie ostrożniejszy. W *Beiträge zur Philosophie* Heidegger mówi jedynie, że powinniśmy przygotowywać myślenie na moment, w którym to będzie możliwe. Rolę „fundatorów” przyszłego myślenia przypisał filozofom i poetom.

Powstaje tu ważne pytanie. Czy przyjęcie pierwotnej intuicji w diagnozie i sposobie podejmowania problemu nihilizmu, jakie zawarli w swoich propozycjach Nietzsche i Heidegger, musi koniecznie oznaczać akceptację którejś z całościowych wizji dziejów metafizyki i towarzyszących im silnych konkluzji? Otóż twierdzę, że nie. Zaslugą Nietzschego było ukazanie sytuacji nihilistycznej w jej podstawowej strukturze jako reakcji na zanik absolutu, konfrontacji z tzw. „śmiercią Boga”. Co więcej, Nietzsche umieścił tak opisany fenomen na „osi historycznej”, pokazał jego strukturę w ruchu! Bez tej lekcji jakakolwiek próba zrozumienia nihilizmu wydaje się dziś niemożliwa. Miał jednak rację Camus, pisząc o przepaści dzielącej diagnozę od proroctwa. Tą przepaścią nie jest, rzecz jasna, jakiś „błąd w dedukcji”, który można by „wykryć” i „naprawić”, ustanawiając – tym razem już ostatecznie – „właściwą” wersję interpretacyjną. Nie chodzi też o fakt, iż głos Nietzschego jest manifestacją nihilistycznej samoświadomości, co miało by utrudniać „oddzielenie” w jego analizie warstwy „interpretacyjnej” od „ideologicznej”. Problem tkwi, moim zdaniem, w pokusie totalizacji, której ulegli Nietzsche i Heidegger, a przeciw której rodziło się ich myślenie. Rzeczywistość „woli mocy” i projekt „myślenia bycia” wydają się równie bezwzględne w egzekwowaniu swych koniecznych i powszechnych, bo wyrażonych w języku ontologii, praw wobec człowieka, a raczej tego, co „po nim” jeszcze zostało – jak świat nihilizmu, języka wartości, walk ideologicznych, globalnej techniki. Ale być może jest to złudzenie zrodzone z perspektywy „starego”, nihilistycznego horyzontu.

Roztrząsania i rozbiory

Nietzsche dla naszych czasów

Intensywna recepcja filozoficznego pisarstwa Nietzschego rozwijała się, tak w świecie zachodnim, jak i w Polsce w dwu głęboko różniących się od siebie fazach. Po raz pierwszy na przełomie XIX i XX w., po raz drugi – po r. 1960. Wczesny odbiór myśli filozofa wydobywał z niej wskazówki moralne, estetyczne i ogólnościopoglądowe – wyrażane w szeroko znanych i chwytliwych hasłach. W mniejszym stopniu chodziło wtedy o spojrzenie na tę filozofię niejako od zewnątrz i o znalezienie jej miejsca w ewolucji myśli europejskiej. Sam zresztą eseistyczno-fragmentaryczny i wysoce literacki charakter tej twórczości utrudniał poddanie jej jakimkolwiek uporządkowaniom. Toteż pierwotnie na terenie Polski oddziaływał Nietzsche głównie na twórczość literacką – zresztą pisarzy wysokiej miary: Berenta, Wyspiańskiego, a także Przybyszewskiego.

Zupełnie odmienny charakter miała i ma obecność Nietzschego w kulturze II połowy XX w. Zajął on tu poczesne miejsce – nie ze względu na określone opcje moralne czy estetyczne, lecz z uwagi na całość jego myśli filozoficznej, której zresztą zawsze trudno było przypisać cechy systemowości. Ponadto aktualizacja Nietzschego dokonywała się po r. 1960 nie tyle za sprawą ludzi sztuki, ile filozofów, a także niektórych historyków filozofii. Jest więc rzeczą naturalną, że pozycja poświęconej Nietzschemu pracy Michała Markowskiego¹ określana winna być przede wszystkim w profesjonalno-filozoficznym kontekście. Jako in-

¹ M.P. Markowski *Nietzsche – filozofia interpretacji*, Kraków 1997.

terpretacje Nietzschego wyraźnie odmienne od wykładni Markowskiego, a pochodzące z kręgu profesjonalistów, wymienić można – z terenu polskiego – prace Z. Kuderowicza, w których w roli istotnego dla filozofa problemu funkcjonuje opozycja twórczej i swobodnej kultury oraz, z drugiej strony, poddanej deterministycznym koniecznościom przyrody. Zupełnie inny i istotny problem, do którego przyjdzie powrócić, stanowi stosunek Markowskiego do Heideggerowskiej lektury Nietzschego, przedstawionej w specjalnej monografii pochodzącej z r. 1961. Najdonioślejsze zaś przejawy współczesnej recepcji filozofa wiązać należy z grupą poststrukturalistycznych filozofów, takich jak Derrida, Deleuze, Foucault czy Rorty.

Związek między ich działalnością a myślą Nietzschego miał charakter dwukierunkowy. Pisze o tym dobitnie Markowski:

Bez Nietzschego nie byłoby poststrukturalizmu – to pewne. Można jednak także powiedzieć, że bez poststrukturalizmu Nietzsche byłby dziś o wiele mniej atrakcyjny... [s. 21].

Taki stan rzeczy odpowiada też genezie omawianej pracy, gdyż – by raz jeszcze przytoczyć autora – „bez poststrukturalistycznych inspiracji książka ta nie powstałaby, jednak prawdą jest także, że ani Deleuze, ani Derrida czy Foucault nie odpowiadają za przyjętą w niej strategię opisu” (s. 8). Jest to prawda, gdyż Deleuze – autor wybitnej książki o Nietzsche – stwarza wprawdzie swoiście uporządkowaną wizję myśli filozofa, jest to jednak uporządkowanie całkowicie różne od ujęcia Markowskiego. Wyraźna też jest odmienność spojrzenia autora od relacji między Nietzsche a Derridą. Derrida bowiem spogląda na Nietzschego od strony negacji, z jaką filozof odnosił się np. do substancjalności tego, co płynne, a więc do rozszyfrowania sensów, i z tej pozycji nie mógł referować ani parafrazować Nietzschego. Mógł tylko iść śladami jego dekonstrukcji. Markowski postępuje nieco inaczej i mniej konsekwentnie, o czym będzie dalej mowa. Ogólnie biorąc, jeśli chodzi o swych poprzedników, sięga nie tyle do Deleuze’a i Derridy, ile do Foucaulta.

Przed wszystkim jednak punktem wyjścia jego analiz jest rozwijana przez Heideggera problematyka stosunku Nietzschego do metafizyki. Mówiąc bliżej, do uprawianej przez Nietzschego krytyki reprezentacyjno-poznawczego widzenia świata, stanowiska podstawowego dla teorii określanej przez Heideggera jako metafizyczna. Dalsze i równoległe pytanie Markowskiego dotyczy określenia pozycji Nietzschego pomiędzy Kantowską epistemologią a relatywizmem o akcentach pragmatystycznych oraz pomiędzy jednoznacznością dyskursywnością a prowadzącą do aporii wieloznacznością jego tez. To ostatnie zagadnienie implikuje pytanie o przewagę *logosu* czy *mythosu* (wypowiedzi zracjonaliz-

zowanych czy artystycznych) w filozofii Nietzschego oraz ostatecznie do uznania asystemowo-fragmentarycznego charakteru jego rozważań. Zachowując w rozpatrywaniu tych zagadnień dużą oryginalność, daje jednak Markowski wielokrotnie wyraz takiemu widzeniu filozofii Nietzschego, jakie stało się podstawą jego popularności wśród poststrukturalistów. W warunkach polskich postawa taka okazuje się szczególnie cenna, gdyż przed publikacją książki Markowskiego relację Nietzsche–poststrukturalizm poznawać mogliśmy głównie na podstawie informacji skrótowych i okazjonalnych.

Nie zamierzając prowadzić swych uwag według wyznaczonych prze-myślnie przez autora „kręgów” filozofii Nietzschego, będę usiłował rozpatrzyć podstawowy cel książki. Jest nim według autora „podanie w wątpliwość [...] dwuelementowej (tj. przeciwstawiającej modernizm i postmodernizm filozofa) interpretacji i próba wyjścia poza klasyczne opozycje... spełnienia i zburzenia, racjonalizmu i estetyzmu, fundamentalizmu i relatywizmu” (s. 27).

Mimo tej zaplanowanej ucieczki od „klasycznych opozycji” trudno jest, rozpatrując nieco bliżej książkę Markowskiego, ustrzec się oddzielenia refleksji nad destrukcyjnym i konstrukcyjnym obliczem Nietzschego. Najbardziej oczywiste i w najmniejszym stopniu domagające się komentarza są tutaj opisy destrukcyjnej funkcji, którą pełni filozof wobec tych przekonań, jakie można nazwać w szerokim sensie metafizycznymi. W opinii Markowskiego chodzi tu przede wszystkim o odrzucenie Kantowskiej opozycji „rzeczy” i niezawodnej wiedzy o nich, i, z drugiej strony, zjawisk, a także innych tego typu fundamentalnych przeciwstawięń. Dokonując takiego powiązania metafizyki z zespołem opozycji, postępuje Markowski niewątpliwie zgodnie ze współczesnym stylem myślenia właściwym filozofom poststrukturalistycznym. W przekonaniu autora destrukcja metafizycznego ugruntowania, jakie stanowią „rzeczy w sobie”, sprawia, że Nietzsche neguje klasyczną teorię prawdy, absolutne oceny moralne i estetyczne, a także obywa się bez takich konstrukcji myślowych, jak „sztuka dla sztuki” i zjawisko jej kontemplacji. Wszystkie te negatywistyczne wątki zbiegać się mają – jak wynika z wywodów autora – u podstawowego źródła, jakim jest słynna Nietzscheańska teza o „śmierci Boga” – zresztą nie w znaczeniu stanowiska ateistycznego, lecz w sensie podstawowego wydarzenia w dziejach kultury Zachodu. Owa „śmierć” oznaczać ma w interpretacji Markowskiego zanik mocy określającej fundamenty metafizyki, a więc podstawy pojęcia prawdy oraz wszelkich wartości.

Na takim negatywistycznym tle rozwija Markowski – w różnych fragmentach swej pracy – centralną kwestię swej książki, którą jest przedstawienie drogi, jaka wiodła Nietzschego w ciągu całego niemal jego

życia od akcji destrukcyjnej do określenia owej pozytywnej koncepcji, jaką stało się dla filozofa pojęcie interpretacji – odpowiedź na wielorakie negacje i zagrożenie nihilizmem. W związku z tym jedną z podstawowych tez książki jest obserwacja, iż Nietzsche, uciekając od metafizycznego przeciwstawienia rzeczy i zjawisk oraz porzucając epistemologię na rzecz „optyki”, przeszedł do „detranscendentalizacji perspektywy” (s. 147), czyli do uwolnienia się od pretensji do wszelkich dążeń w kierunku absolutyzacji poznania. Pozostawała zatem droga wielorakiej interpretacji i wielopunktowej perspektywy.

Wprowadzone przez autora, a zgodne z intencjami Nietzschego, określenie tej drogi jako „filozofii eksperymentalnej” jest w istocie uwydatnieniem faktu, że interpretacja zwraca się przeciwko prawdom bezwzględny, których osiągnięcie jest zadaniem nauki, a zarazem przeciw traktowaniu badań naukowych jako działań pozapodmiotowych, pozbawionych czynnika ludzkiego, przebiegających niejako ponad indywidualnymi próbami i poszukiwaniami. W takim zbudowaniu przeciwieństwa między naukami – opartymi przecież w zasadzie na eksperymencie, ale określanymi jako operacje czysto teoretyczne – a „właściwą” drogą eksperymentu jako działania uwarunkowanego antropologicznie, dopatrywać się można prekursorstwa Nietzschego wobec nowoczesnej teorii nauk. Nie sądzę jednak, żeby sprawa ta – mimo że eksperymentalizmowi filozofa poświęca Markowski wiele uwagi – była wystarczająco wyjaśniona.

Chcąc prześledzić interpretacyjną drogę Nietzschego, autor musi się zwrócić do tradycji wszelkiej interpretacji, jaką stanowi hermeneutyka, jakkolwiek – co sam stwierdza – Nietzsche nie deklarował się jako hermeneuta. Chodzi Markowskiemu zresztą głównie o filozofię hermeneutyki: z wielorakich aspektów tej dyscypliny wybiera moment relacji wobec kartezjanizmu, z którym wiąże epistemologiczną i bezosobową metodyczność interpretacyjnego postępowania. Według godnej uwagi opinii autora, stosunek Nietzschego do hermeneutyki nie był jednoznaczny. Z jednej strony, dyscyplina ta, w rozumieniu filozofa, posiadała „fundament” tradycji kartezjańskiej, z drugiej – rozwijać miała krytykę absolutnej epistemy, stanowiąc jedynie „narzędzie obcowania ze światem” (s. 48). W obcowaniu tym odsłaniać się miała zarówno językowość tekstu, jak i jego historyczne osadzenie. W zakresie przedmiotów działań hermeneutyki (i w ogóle interpretacji) rozumianej tak bardzo „po ludzku” dostrzega autor wiele daleko idących zrównań czy przybliżeń. W tym szerokim obszarze znajdują się więc, zgodnie z rozumieniem Nietzschego, dzieła sztuki w ich żywej kreatywności, ciało ludzkie w jego własnych popędach, wszelka aktywność, zmienność i przypadkowość. Innymi słowy – to wszystko, co można określić mia-

nem życia. Używany tutaj przez Markowskiego termin *vita interpretativa* ma być antytezą paradygmatu metafizyczno-poznawczego, ma dowodzić, że „życie i interpretacja stanowią tylko inne nazwy dla tego samego procesu kreacji sensu w świecie, w którym Bóg umarł” (s. 371).

Problem powiązania wszystkich kategorii filozofii Nietzschego przez najważniejszą z nich – wolę mocy – wprowadza autora na teren istotnej dyskusji. Wolę mocy nazwał bowiem Heidegger „jedyną myślą skupiającą w sobie inne pozostałe” (s. 164–165) koncepcje Nietzschego. I określił jako ostateczną zasadę metafizyczną Nietzscheańskiego świata. Mówiąc tak, uważał Heidegger wolę mocy za podstawę metafizyki wartości, jako że ustanawia ona wartości i sama jest wartością podstawową. I tu prawdopodobnie napotykamy na pewną odmienność i oryginalność poglądu autora książki wobec opinii Heideggera.

Nie istnieje – pisze Markowski – nie poddany interpretacjom grunt, na którym można by zbudować metafizykę woli [s. 171].

Dla autora książki wola mocy nie jest więc „zasadą metafizyczną”, lecz aktywną formą życia. Jest zarazem pragnieniem zawładnięcia, a przede wszystkim ma charakter interpretacyjny i hermeneutyczny. Jest bowiem warunkiem dynamicznej interpretacji, a nie stabilizującym czynnikiem wartościotwórczym. Te wątpliwości co do Nietzscheańskiej metafizyki wartości stawiają zarazem pod znakiem zapytania ogólne Heideggerowskie przeświadczenie o filozofii Nietzschego jako „dopełnieniu metafizyki”.

Niezależnie od tych tez, związanych z pojęciem woli mocy, przyzna Markowski, iż Nietzsche przyłączał się w pewnych przypadkach do metafizyki kartezjańskiej, uznając, że to właśnie *cogitationes* decydują o tym, co jest pomyślane. W tej sprawie autor zajmuje stanowisko ostrożne: nie odrzuca wprawdzie występowania u Nietzschego pewnych przejawów kartezjańskiej teorii poznawczego stosunku do bytu, podkreśla jednak fakt, że kogitacje nie konstytuują Nietzscheańskiego świata, lecz jedynie budują dziedzinę fikcji, dzięki czemu filozof „wymyka się metafizyce” (s. 109). Przedstawiając różnice zdań w kwestii „Nietzsche a metafizyka”, nie należy oczywiście zapominać, że nie chodzi tu o uznawanie racji, którejs z opcji dotyczących owego sporu. Ważne jest jedynie stwierdzenie, że autor książki ściśle powiązał kwestię metafizyki z problemem woli mocy i że nadał tej sprawie wysoką rangę, umieszczając ją w centrum swych rozważań.

Była już mowa o tym, że w sytuacji, gdy dla Nietzschego „Bóg umarł”, świat mimo to nie utracił sensu, bo drogą ocalenia przed nihilizmem stała się aktywność interpretacyjna określana perspektywicznie. Poje-

ciu interpretacji nadaje jednak Nietzsche – według Markowskiego – inny jeszcze wymiar, skoro używa go w funkcji ontologicznej. Rozważmy bliżej tę wyeksponowaną przez autora koncepcję. Może mieć ona niewątpliwie wiele poziomów mocy i różne sformułowania. Formuła „najsłabsza” mówi, że „świat i rzeczywistość istnieją jedynie poprzez interpretację” (s. 175). Nieco „mocniejsza” dodaje: „i jako interpretację”. „Najmocniejsza” powiada: „był u swoich podstaw sam całkowicie jest interpretacją” (s. 181). A w innym ujęciu: „fakty same nie istnieją. Istnieją tylko ich interpretacje” (s. 279). I jeszcze teza pokrewna, wypowiedziana w języku semiotyki: „Nic nie istnieje bezpośrednio, wszystko jest znakiem czegoś i odsyła do innych znaków” (s. 271). Możemy oczywiście przyjąć któreś z tych rozumień ontologicznego pojmowania interpretacji. Niezależnie jednak od takiej (hipotetycznej) decyzji autor książki umieszcza interpretację „pomiędzy chaosem (brakiem sensu) i Bogiem (sensem absolutnym)” (s. 184), co używa jej szczególnej doniosłości w sytuacji utraty wszelkich ugruntowań.

Zachodzi wszakże pytanie, czy do przytoczonych wyżej sformułowań ontologicznej funkcji interpretacji dorzucić wypada jeszcze takie: „świat jest tekstem, bo istnieje dzięki interpretacjom” (s. 175), formułę bowiem „świat – tekst” z wielkim chyba tylko trudem można znaleźć w pismach Nietzschego. Należy ona natomiast do zasadniczego repertuaru terminologicznego poststrukturalistów. Potrzebę takiej formy unowocześniania filozofa potwierdzałoby przytoczone już zdanie autora: „bez poststrukturalizmu Nietzsche byłby dziś o wiele mniej atrakcyjny”. Wprowadzenie terminologii spoza kontekstu macierzystego czy „encyklopedii” badanego autora zgodne jest oczywiście z przekonaniami hermeneutów. Można wszakże zapytać, czy jeśli Nietzsche w sposób tak szeroki i swobodny miał rozumieć interpretację, nie sprowadzało to teorii, którą nazywał perspektywizmem, do jakiejś postaci filozofii relatywistycznej. Markowski wszakże dowodzi, że nie występuje tu zasadnicza i nadrzędna postawa relatywistyczna, jako że „za wielowykładowością świata z arcyłudzkiej perspektywy” (s. 177) przemawiać ma fakt, iż „arcyłudzki” interpretator nie działa w myśl abstrakcyjnej zasady relatywizmu, lecz uczestniczy twórczo w opisywanym przez siebie świecie. Realizując to uczestnictwo, winien jednak przestrzegać kryteriów dobrej interpretacji: postulatów uznania własnego uwikłania w tekst interpretowany oraz zasad rzetelności i efektywności. W tej replice przeciwko relatywizmowi krzyżują się – co niezupełnie jasno wynika z wywodów Markowskiego – dwa wątki: arcynietzscheański wątek „twórczości” i „życia” oraz raczej nie-nietzscheański wątek zasad i kryteriów.

I tu wkraczamy na teren myśli mniej dla Nietzschego typowych, ale przez Markowskiego w sposób oryginalny poddanych pilnej uwadze. Dotychczas była mowa o tym, co autor książki pisze o ucieczce Nietzschego przed sztywnością metafizyki oraz dramatem „śmierci Boga”, niszczącym fundamenty myśli i wartości. Akceptacja towarzysząca tej ucieczce w sferę interpretacji i perspektywizmu nie była wszakże bezwzględna, jakkolwiek biograf myśli filozofa, szukając jej ograniczeń, sięgać musi raczej do wcześniejszych lat Nietzschego – przede wszystkim do jego filologicznych początków. W rozumieniu Markowskiego, Nietzsche świadom był bezkresności procesu interpretowania, dostrzegając na jego tle problem aporetyczności, i uznawał, że interpretacyjne racje nie mogą być uzasadniane ich własnymi, tj. racjonalnymi, środkami. Dlatego rozwijając swą hermeneutykę, podkreślał rolę demistyfikacji, mającej towarzyszyć poczynaniom interpretacyjnym oraz potrzebę odślaniania ich względności, czyli historyczności.

W tym kontekście rodzi się swoista wersja hermeneutyki, którą Markowski uważa za właściwe nazwać genealogią – w ślad za terminem zastosowanym przez Nietzschego w tytule swej *Genealogii moralności*. Postępowanie genealogiczne nie ma zakładać istnienia zdarzenia jako substancji kryjącej niezmienny cel, lecz wydobywać uwikłanie własnej wiedzy interpretatora w sieć relacji historycznych, zwłaszcza mechanizmów władzy. W ten sposób genealogia, nie porzucając uwarunkowanego historycznie pluralizmu interpretacyjnego, stanowić ma jakby filologiczną formę jego kontroli. Teoria genealogii tkwi, jeśli przyjąć opinię Markowskiego, głęboko w pismach Nietzschego, ale obecne wydobycie jej doniosłości należy przypisywać oddziaływaniu myśli Deleuze’a, a przede wszystkim Foucaulta, który przestrzegając przed nadawaniem zdarzeniom sensu, optował za „uwidocznieniem jednostkowości tam, gdzie próbuje się przywołać jakąś historyczną stałą” (s. 245). Lektura Nietzschego poprzez przywołanie Foucaulta stanowi jeszcze jeden przykład (nadmiernego może) wpisywania filozofii autora *Zaratustry* w myślenie poststrukturalistów. Warto tu zauważyć, że cytowanie tekstów Foucaulta zdaje się zmierzać do przypisania Nietzschemu koncepcji absolutnego zróżnicowania bytów, co zresztą wiąże się z jego antyplatonizmem. Nie pada tu jednak w odniesieniu do filozofa termin „nominalizm”. Być może dlatego, że Nietzsche był przecież twórcą idei „wiecznego powrotu”, skądinąd jednej z nielicznych jego myśli, którym Markowski nie poświęca uwagi.

Na dość jednolitym tle Nietzscheańskiej krytyki wszelkiej stabilizującej refleksji związanej ze światem, w którym „wyschły już transcendentne źródła sensu” (s. 401), dostrzega jednak Markowski – w ostatnim rozdziale książki – dość niespodziewany i przez badaczy rozpo-

nany w małym stopniu fakt, iż interpretacja nie jest ostatnim słowem filozofa. Stać się bowiem miało tak, że twórczo – upostaciowana w mianie Dionizosa (już nieekstatycznego, lecz Dionizosa–filozofa) oraz w „czystym oku” Zaratustry – dostarczyć miała Nietzschemu modelu czystego poznania. Zdaniem autora książki, w ostatniej fazie twórczości filozofa ujawnić się miała jego tęsknota do świata bez interpretacji i do osiągnięcia epifanicznej stałej obecności sensu (s. 405).

Ów „model czystego poznania” był – jak to zaznacza autor – ostatnim programem, czy raczej tylko projektem, Nietzschego. Niemniej ta późna idea filozofa zdaje się nawiązywać do wczesnej „pochwały filologii” jako „studium rzetelności”. Obserwacja taka wskazuje na sprawę wyraźnie przez autora rozwiniętą: na ogromną trudność zbudowania diachronicznego obrazu myśli Nietzschego. Przydatna jest tu zapewne zaproponowana metafora spirali, obrazująca dokonywanie przez filozofa pewnych podstawowych przeobrażeń na coraz to innym poziomie. Znaczący to, że drogę od epistemologii do perspektywizmu, od filologii do genologii, czy od admiracji sztuki jako iluzji do admiracji samego kreowania przebiegał Nietzsche niejednokrotnie i że występowanie tych „dróg” nie stanowiło kolejnych faz jego myślenia, lecz powracające figury myśli.

Takie w istocie achronologiczne spojrzenie na bieg twórczości Nietzschego stanowi godną uwagi oś konstrukcyjną książki. W dużym uproszczeniu, taki sposób widzenia był też podstawą powyższych uwag. Proponowana przez Markowskiego synteza Nietzscheańskiej filozofii interpretacji rysuje się jako dostrzeżenie w niej swoistego tworu trójczłonowego: obszar wyjściowy stanowiłaby krytyka metafizyki i epistemologii w rozumieniu kantowskim i częściowo kartezyjańskim. Obszar drugi – teren nieosiągalny w istocie – to prawda filologiczna i spojrzenie „czystym okiem”. Pomędzy tymi dwoma zakresami mieszczą się wszystkie zasadnicze kategorie Nietzscheańskiej filozofii. Cytując Markowskiego:

Życie odsyła do woli mocy, woła mocy do sztuki, sztuka do perspektywizmu, perspektywiczność do stawania się, stawanie się do interpretacji [s. 375].

Komentując ten zespół odniesień – prawdopodobnie w duchu autora – powiedzieć by można, że jedne z jego elementów mają raczej charakter poznawczy, inne – raczej ontologiczny. Wszystkie zaś łączą w sobie poznawanie z byciem – ale z dala od metafizycznego pojmowania tych kategorii.

Rozważania na temat powiązania w ujęciu Markowskiego systemowego oraz rozwojowego traktowania myśli Nietzschego prowadzą do wniosku, że cokolwiek można powiedzieć o próbach porządkowania

diachronicznego tej filozofii (a nie jest to problem łatwy), zasługą książki jest prezentacja – może nie zamierzona – całości obejmującej niemal wszystkie aspekty nietzscheanizmu. Odbija to wyraźnie od dawnych sposobów patrzenia na filozofa, których cechą bywało preferowanie wybranego aspektu jego myśli (filozofii życia, immoralizmu, apoteozy czynu) albo też – akcentowanie fragmentaryczności, ekscentryczności jego rozważań. Zapominano najczęściej o tym, że jego słynna fragmentaryczność jest nierozłącznie stopiona z treściami myśli filozofa i że nie jest przypadkowym środkiem ich wypowiedzenia.

Ważne jest też, że myśli Nietzschego oglądane w sposób parcyjny rysowały się jako zespół tez luźno osadzony w kontekście filozoficznym, wypowiedziany bardzo po literacku i wolny od specyficznej, choć niekonsekwentnie rozbudowanej terminologii. W związku z tym był on dostępny łatwo, lecz powierzchownie. Problemem stało się zatem włączenie tych myśli do „prawdziwej” filozofii – możliwe jedynie przez swoiste utrudnienie ich odbioru. W tej sytuacji stwierdzić wypada, że praca Markowskiego jest jedną z pierwszych u nas książek (i z pewnością najgruntowniejszą), traktujących – za wzorem przede wszystkim Jaspersa i Heideggera – Nietzschego naprawdę jako filozofa, nie jako pisarza filozoficznego, lecz jako myśliciela, który rozpatrywany być musi w szerokim kontekście refleksji zwanej filozoficzną. A tak widzi go Markowski, analizując filozofa zarówno na tle współczesnych tendencji, których był prekursorem, jak i na tle myśli Kantowskiej i pokantowskiej (Schopenhauera), a także pozytywistycznej i pragmatycznej. Możliwość prawdziwego osadzenia Nietzschego w filozofii zawdzięcza Markowski przede wszystkim szczęśliwej idei odnalezienia punktu, który uznał za centralny dla myśli twórcy *Zaratustry*. Punktem tym okazało się pojęcie interpretacji, przez wielu badaczy uważane za jedną z licznych spraw filozofii Nietzschego, tutaj zaś skupiające w sobie niemal wszystkie jej składniki – zarówno krytyczne, jak konstruktywne, dotyczące równie poznania, jak i bycia.

I tu rzecz filologicznie i metodycznie ważna. By w ten sposób ustalić pozycję interpretacji w filozofii Nietzschego, trzeba było przebadać ogrom jego pism. Nie tylko znanych jego książek, ale i notatek, listów, juveniliów i spuścizny wydanej pośmiertnie. Jedynie skrupulatne poznanie tego dorobku pozwoliło na nadanie pojęciu interpretacji odpowiedniej rangi. W książce Markowskiego ten trud poszukiwania łączy się ponadto z wielką dokładnością dokumentacyjną i translatorską: niemal każdą tezę interpretacyjną popiera autor cytatami z filozofa i odwołaniami do starannie wybranych opracowań. Istotne jest też, że cały Nietzscheański materiał tekstowy podaje Markowski w przekładach własnych, co odnosi się nie tylko do fragmentów dotychczas nie tłuma-

czonych, ale i do dzieł znanych dobrze z przekładów dawnych, ale na ogół bardzo „literackich” i odbiegających od takiej lekcji, jaką przynieść może jedynie konsekwentne objęcie całości dorobku filozofa. Uwagi te zakończyć można obserwacją, iż wypowiedaniu się na temat interpretacji musi zawsze towarzyszyć spora doza odwagi, jako że wykonujący taką czynność mówi przecież również o tym, co aktualnie czyni, i wpada tym samym w pułapkę aporii. Derrida, wystrzegając się tej sytuacji, nie tyle interpretował Nietzschego, ile raczej ulegał jego wpływowi i na swój sposób działał równolegle. Można oczywiście zapytać, czy w tym, co Markowski pisze o Nietzsche, ukryte są takie zabezpieczenia, jakie stosował Derrida. Cokolwiek można o tym sądzić, nie podważa to opinii, iż Markowski napisał książkę ważną. Że rozumiejąc lepiej niż inni diachroniczną zmienność i systemowość filozofa oraz pojmując jego usytuowanie pomiędzy filozofią a filologią, pomiędzy skrajnym negatywizmem a ideą czystego poznania, znalazł drogę integracji dorobku swego bohatera. Że zajął umiarkowane i dobrze uzasadnione stanowisko wobec problemu metafizyczności Nietzschego w kontekście pojęcia woli mocy. Że wprowadził i rozwinął zastosowanie tak ważnych dla interpretacji filozofa pojęć, jak genealogia i eksperymentalizm. Najważniejsze jest jednak chyba to, iż książka Markowskiego zmierza do przyznania myśli Nietzschego (na polskim terenie i nie tylko) rangi prawdziwej filozoficzności, a zarazem do ukazania jej jako filozofii odpowiadającej czasom poststrukturalizmu, a także epoce, w której aktualna stała się głoszona nieraz paradoksalna „pochwała niekonsekwencji”.

Kazimierz Bartoszyński

W granicach „ja”

1. *Świat w granicach „ja”* Bogumity Kaniewskiej jest jednym z tych tekstów (nie tak częstych we współczesnej humanistyce), które pozostając lekturą „egocentryczną”, mówią o przestrzeni kultury w sposób znaczący¹.

¹ B. Kaniewska *Świat w granicach „ja”*. *O narracji pierwszoosobowej*, Poznań 1997; wszystkie cytaty oznaczone numerem strony pochodzą z tej właśnie pozycji.

czonych, ale i do dzieł znanych dobrze z przekładów dawnych, ale na ogół bardzo „literackich” i odbiegających od takiej lekcji, jaką przynieść może jedynie konsekwentne objęcie całości dorobku filozofa. Uwagi te zakończyć można obserwacją, iż wypowiedaniu się na temat interpretacji musi zawsze towarzyszyć spora doza odwagi, jako że wykonujący taką czynność mówi przecież również o tym, co aktualnie czyni, i wpada tym samym w pułapkę aporii. Derrida, wystrzegając się tej sytuacji, nie tyle interpretował Nietzschego, ile raczej ulegał jego wpływowi i na swój sposób działał równolegle. Można oczywiście zapytać, czy w tym, co Markowski pisze o Nietzsche, ukryte są takie zabezpieczenia, jakie stosował Derrida. Cokolwiek można o tym sądzić, nie podważa to opinii, iż Markowski napisał książkę ważną. Że rozumiejąc lepiej niż inni diachroniczną zmienność i systemowość filozofa oraz pojmując jego usytuowanie pomiędzy filozofią a filologią, pomiędzy skrajnym negatywizmem a ideą czystego poznania, znalazł drogę integracji dorobku swego bohatera. Że zajął umiarkowane i dobrze uzasadnione stanowisko wobec problemu metafizyczności Nietzschego w kontekście pojęcia woli mocy. Że wprowadził i rozwinął zastosowanie tak ważnych dla interpretacji filozofa pojęć, jak genealogia i eksperymentalizm. Najważniejsze jest jednak chyba to, iż książka Markowskiego zmierza do przyznania myśli Nietzschego (na polskim terenie i nie tylko) rangi prawdziwej filozoficzności, a zarazem do ukazania jej jako filozofii odpowiadającej czasom poststrukturalizmu, a także epoce, w której aktualna stała się głoszona nieraz paradoksalna „pochwała niekonsekwencji”.

Kazimierz Bartoszyński

W granicach „ja”

1. *Świat w granicach „ja”* Bogumity Kaniewskiej jest jednym z tych tekstów (nie tak częstych we współczesnej humanistyce), które pozostając lekturą „egocentryczną”, mówią o przestrzeni kultury w sposób znaczący¹.

¹ B. Kaniewska *Świat w granicach „ja”*. *O narracji pierwszoosobowej*, Poznań 1997; wszystkie cytaty oznaczone numerem strony pochodzą z tej właśnie pozycji.

Jeśli zgodzić się z autorką, że jej – poświęcona pierwszoosobowej narracji – książka jest raczej „wizją” niż monografią, to trzeba też dodać, że „całościowe” ujęcie zagadnienia (bez szkody dla jego specyfiki i skomplikowania) wydaje się trudne do pomyślenia. Obecność tekstowego „ja” i związana z nim problematyka to jedno z centralnych miejsc literaturoznawstwa. Kaniewska ujawnia, jak w istocie fragmentaryczny i niepełny obraz narracji pierwszoosobowej kreśli współczesna teoria literatury. To symptomatyczny stan rzeczy. *Świat w granicach „ja”* omawia, porządkuje i rozwija dotychczasowe badania². Precyzyjne teoretyczne ujęcia (szczególnie frapująca jest tutaj część piąta zatytułowana *Perspektywy*) i wnikliwe analizy (kilkunastu współczesnych powieści) szkicują obraz zjawiska, które – zasadniczo – nie poddaje się modelującym ujęciom. I Kaniewska nie próbuje budować modelu. Wydobywa natomiast kwestie dla tej problematyki zasadnicze. Implikowane przez tekstowe „ja” kategorie „podmiotowości” i „subiektywności” stają się (obok problematyki formy tekstów pisanych „w pierwszej osobie”) impulsami do lektury. Trzon tej książki to analizy tekstów³. Kaniewską interesują przede wszystkim możliwości „znaczeniowótwa” narracji prowadzonej w pierwszej osobie. To wszystko, co kryje się – choćby jako potencjalność – w dynamicznej strukturze tekstowego „ja”. Jeśli *Świat w granicach „ja”* podejmuje próbę, powiedzmy to już teraz, udaną „weryfikacji teorii narracji w pierwszej osobie”, to właśnie ze względu na konieczność uchwycenia tych jej artystycznych możliwości, które zdają się leżeć u podstaw przemian dokonujących się we współczesnej literaturze.

Narracja pierwszoosobowa przestaje być po prostu formą przekazu podporządkowaną sensom czy wartościom, ale zaczyna te wartości tworzyć [...]. Wydaje się, że narracja „egocentryczna” zaczęła ukazywać swoje kolejne, intrygujące oblicze. [s. 223–224]

² Ścieżki, którymi biegło myślenie o pierwszoosobowej narracji, tak w Polsce, jak i poza jej granicami – a już to tylko jest fascynującą opowieścią – zostały opisane precyzyjnie, z wnikliwością i rozmachem w pierwszej części książki. Ustalenia i poglądy Romberga, Stanzla, Spielhagena, a z polskich badaczy – przede wszystkim – Aleksandry Okopień-Sławińskiej i Michała Głowińskiego, traktowane są przez Kaniewską jako zestaw narzędzi, który do pewnego tylko stopnia może pomóc w odkrywaniu i opisie tych możliwości artystycznych, jakie kryje w sobie konstrukcja pierwszoosobowego narratora współczesnej prozy.

³ Praca przywołuje ponad dziewięćdziesiąt utworów (wydanych – z kilkoma wyjątkami – w latach 1960–1990). Większość poddano – mniej lub bardziej – wnikliwym aspektowym analizom.

Książka Kaniewskiej jest rodzajem lustra, w którym odbija się tekstowe „ja”. Ale jego obraz nie tyle jest tu u c h w y c o n y, co raczej w y - ła n i a s i ę spomiędzy lektur, odślaniając przy okazji „egocentryczną” perspektywę książki.

Z notatek i odesłań na jej wąskich marginesach wybieram kilka.

2. U podstaw współczesnego myślenia o narracji pierwszoosobowej leży teza o podwójnym statusie (rozpadzie) podmiotu narracji: ten, kto opowiada, to jednocześnie ten, o którym się mówi. Teza ta, rozwinięta przez Romberga w jego monografii pierwszoosobowej narracji, była później podejmowana (i negowana) przez wielu badaczy. Kaniewska, odnosząc się do niej, proponuje optykę, w której narratora–bohatera będzie się postrzegać „nie jako konstrukcję dwoistą, niespójną, lecz jako jedność narratora wzbogaconego o byt postaci fikcyjnej i bohatera obdarzonego przywilejem opowiadania” (s. 204)⁴. To odwrócenie optyki wiąże się bezpośrednio z przeświadczeniem, że pierwszoosobowy narrator współczesnej prozy wychyla się jednocześnie w głąb przedstawionego świata (tam, gdzie w y w o ł y w a n y jest on ze słów) i „poza rzeczywistość zamkniętą w utworze ku osobie realnego autora” (s. 210). Obie perspektywy odślaniają nie tylko specyfikę tego typu narracji. Pozwalają – i to może jest najistotniejsze – dostrzec w niej próbę „zbudowania nowego sposobu porozumiewania się z czytelnikiem w zdeintegrowanej rzeczywistości” (s. 208).

3. Dla Kaniewskiej istota kreacji narratora pierwszoosobowego to „nie tylko, jak [...] w teorii Romberga, przedstawienie go w podwójnej roli: działającego i opowiadającego, lecz ukazanie, w jaki sposób ogląda świat, wykreowanie wewnętrznego wizerunku człowieka poprzez jego widzenie rzeczywistości” (s. 209). To przeniesienie akcentu ma swoje konsekwencje. Mówiąc o narracji pierwszoosobowej mamy zasadniczo do czynienia z dwoma przenikającymi się zjawiskami: z „opowieścią” i z „wyznaniem”. Formułowana z pozycji „ja” opowieść jest – tak czy inaczej – historią (świadcstwem), „przemiany”. Specyficzna więź łącząca pierwszoosobowego narratora z „bohaterem” jest – najczęściej – napięciem między „ja” teraz i „ja” przeszłości. Niezmienność zaimka – niwelując to napięcie – wzmacnia je. Pod-

⁴ „Narrator pierwszoosobowy nie jest bowiem prostym złożeniem dwóch ról: mówiącego i działającego, lecz dynamicznym zmiennym układem wzajemnych oddziaływań” (B. Kaniewska *Świat...*, s. 204).

miot narracji jest stale obecny i jednocześnie jest punktem dojścia: historia staje się portretem. Jedynym *novum* jest to, co ukryte w obrębie dostępnych „ja” intuicji i inspiracji. Wyjaśnia się to, co jest na zewnątrz. Ale wyjaśnia się w obrębie – implikującego podmiotowość – „ja” opowieści. Językowy charakter tej konstrukcji jest radykalnie przeciwstawiony rodzącym się w związku z nią przeświadczeniom. Z tekstowym „ja” związana jest sugestia „obecności”⁵. Powiedzmy: piętno indywidualności, spontaniczność stylu. Wszędzie tam, gdzie pojawia się błysk spontaniczności, styl ujawnia swój autoreferencyjny charakter. Staje się odbiciem „aktualnego «ja»”⁶. Dlatego też Kaniewska zauważa:

Funkcjonująca tak u Romberga, jak u Stanzla, dwuczłonowa konstrukcja narratora–bohatera domaga się [...] poszerzenia o element trzeci – element, który przed górą stu laty pojawił się w eseju Spielhagena *Der Ich-Roman* – uwzględnienia w badaniach nad pierwszoosobowością obecności autora. Wykreowanie pierwszoosobowego narratora nie zawsze okazuje się rolą, za którą kryje się autor – bywa jednak i taką maską, zza której wygląda jego twarz. [s. 208]

4. Opowiadanie o sobie i o swoim losie jest fundamentem świata. To niezwykle – choć powszednie – przedsięwzięcie. W konsekwencji „postać, która przyjmuje na siebie obowiązki narratora, zawsze jest postacią niezwykle” (s. 211). Ale ta nosząca piętno indywidualizacji (inności) konstrukcja dość łatwo poddaje się typizacji. Kaniewska – rozpatrując rysy fikcyjnych osobowości narratorów pierwszoosobowych – wyróżnia trzy podstawowe typy: „narrator–artysta” (człowiek o szczególnej wrażliwości), „osoba o «innej moralności»” (przestępca, lump) i „mieszkaniec «innych światów»” (dziecko, chory psychicznie)⁷. Takie sytuowanie się narratora pierwszoosobowego (i jego opowieści) w obrębie określonych konwencji – typowych i rozpoznawalnych ról – obnaża tekstowy status tej konstrukcji. A jednocześnie wskazuje na swego rodzaju *transgresywność* tego typu dykcji. Artysta, zbrodniarz, wariat i dziecko sytuują się na marginesie: istnieją w *moim*, przeciwko *językowi*.

⁵ „Kreując swego narratora, obdarzając go imieniem, biografią, twarzą i osobowością, autor konstruuje konkretną osobowość”. I dalej: „wchodząc w rolę narratora, postać mówiąca wymyka się z ram swej fikcyjnej egzystencji. Użycie zaimka «ja» kieruje bowiem uwagę odbiorcy nie tylko na «ja» przedmiotowe, ale także na podmiot autorski” (B. Kaniewska *Świat...*, s. 205, 207).

⁷ Por.: J. Starobinski *Styl autobiografii*, „Pamiętnik Literacki” 1979 z. 1, s. 308.

⁷ Por.: B. Kaniewska *Świat...*, s. 213.

Zasygnalizowany tu paradoks, to jeden z wielu paradoksów tekstowego „ja”. Kaniewska opisuje ich więcej: „Przenikanie się obiektywizmu i subiektywizmu, konwencji i naturalnej sytuacji komunikacyjnej, dyfuzja fikcji i realności, mimowolnej szczerości i wyreżyserowanej gry” (s. 208) – wszystkie one, jako znaki wewnętrznych spięć i ograniczeń pierwszoosobowego narratora, kreślą artystycznie nośną przestrzeń. Przestrzeń o b e c n o ś c i.

5. Tekstowe „ja”, jako podmiotowy korelat tekstu, odślania jednocześnie jego „indywidualność” i „potencjalność”. Dwoista modalność literackiej podmiotowości (podmiot językowy i podmiot tekstowy)⁸ pozwala widzieć w tej konstrukcji „śląd obecności”: to, co indywidualne, nieopisywalne, asystemowe, przejawia się dzięki temu, co systemowe i uschematyzowane. Paradoksalnie, to, wokół czego kryształizuje się świat tekstu (świat w granicach „ja”), jest amorficzne. Wymyka się kształtom (lekturze) właśnie ze względu na swoją indywidualność (incydentalność). Podmiot tekstowy – zdaniem Bartoszyńskiego – może być postrzegany jako: „indywidualny, czyli nieopisywalny za pomocą ustabilizowanego zespołu reguł – tym bardziej że podlega ewolucji wraz z narastaniem tekstu”⁹. Bez wątpienia, owo tekstowe „ja” jest niepochwytnie i jego poznawanie jest wpisywaniem pozostawionych przezeń śladów w zewnętrzne wobec niego porządku. Czy też inaczej: jest umieszczaniem w jego granicach refleksów zewnętrznego świata. Ale niepochwytna o b e c n o ś ć tekstowego „ja” (jego g ł o s) domaga się nie tyle wyjaśnienia, co uwierzytelnienia. Jean Starobinski, analizując pozycję odbiorcy w *Wyznaniach* św. Augustyna, dochodzi do takiej oto konstatacji:

Podwójne przeznaczenie dyskursu – dla Boga i dla człowieka – prawdę czyni dyskursywną, dyskursywność zaś – prawdziwą.¹⁰

Instancja uwierzytelniająca wypowiedź określa (uwierzytelnia) też „ja” mówiące. W jego granicach umieszcza „prawdę”. Ale jednocześnie to,

⁸ Por.: K. Bartoszyński *Podmiot literacki – konstrukcje i destrukcje*, „Teksty Drugie” 1994 nr 2, s. 28–46; mówiąc o podmiotowości Bartoszyński ma – oczywiście – na myśli nie tylko pierwszoosobową obecność narratora, ale „wszelkie formy opowiadawczej [narracyjnej] mediacji”.

⁹ K. Bartoszyński *Podmiot...*, s. 37. W innym miejscu: „Odkrywanie podmiotu tekstowego nie zmierza do jego kategoryzacji, lecz do jego rozumienia, «zobaczenia» lub «odślonięcia» i odbywa się poza granicami konwencjonalnej naukowości” (s. 34).

¹⁰ J. Starobinski *Styl...*, s. 311.

co Starobinski nazywa „prawdomównością” (rodzące się w nas przeświadczenie o doniosłości „wyznania”) możliwe jest dzięki umieszczeniu właśnie w obrębie „ja” owej zaświadczającej instancji –

człowiek nie podlega sytuacjom gotowym, danym z zewnątrz i bez jego udziału, lecz jest zasadniczym czynnikiem realizacji w stosunku do sytuacji, w których się znajduje. To jego interwencja strukturuje obraz tego, co przeżywa, i nadaje mu ostateczną postać.¹¹

Ujmijmy to jeszcze inaczej. Jednostkowa – indywidualna i incydentalna – perspektywa narracji pierwszoosobowej odślania przestrzeni ograniczoną i nieogarnioną jednocześnie. Przestrzeń opowieści fundującej świat, mieszczący się w granicach „ja”.

Rzeczywistość zredukowana do wymiaru jednostkowego ma, z natury rzeczy, charakter fragmentaryczny, jest wyimkiem z całości, jest ograniczonym polem widzenia narratora-bohatera, które nie powinno i nie może reprezentować nic poza samym sobą. Równocześnie jednak wizja rzeczywistości przedstawiona przez narratora jest wizją totalną – parafrazując Wittgensteina powiedzieć można, że granice relacji są granicami jego świata. [s. 206]

6. Świat zewnętrzny stosunkowo łatwo poddaje się schematycznym ujęciom Przestrzeń wnętrza jest pogmatwana i ciemna. Ale tylko z perspektywy „ja” można przedstawić pełny obraz. Przejść od opisywania pozorów (tego, co zewnętrzne) do uchwycenia istoty (osoby: ukrytego sensu). Budowanie obrazu jednostkowej świadomości (samego siebie) jest często poszukiwaniem „prawdy”. Prawdy osoby i prawdy losu. Bywa, że jest to jednoznaczne (czy może być inaczej?) z odrzuceniem prawdy świata. Jego obraz traci swą wyjaśniającą moc. „Ja” wyzwolone z okowów wyjaśniających (unieważniających) je reguł podejmuje próbę ufundowania świata na nowo (wypowiedzenia „wszystkiego”)¹².

To w obrębie „ja” arbitralność miesza się z przypadkowością. Stałości (zapisowi) przeciwstawia się spontaniczność i namiętność (lektury). Snute opowieści, których indywidualny sens zdaje się nie aspirować do objawiania uniwersalnych prawd, nakreślają przestrzeń „obecności”, szkicują obraz „ja”. Obraz mieszczący się w jego granicach.

¹¹ G. Gusdorf *Warunki i ograniczenia autobiografii*, „Pamiętnik Literacki” 1979 z. 1, s. 269.

¹² Ale jednocześnie: „Opowiadanie przesączone przez pryzmat osobowości podlega wszelkim zniekształceniom – w relacji pierwszoosobowej, gdzie akt wypowiedzenia stanowi najistotniejszy i nieustannie obecny przedmiot przedstawienia, bardziej uprawniony jest błąd niż doskonała nieomyślność” (s. 210).

Obraz to jakieś inne „ja”, odbicie mojej istoty, ale słabsze i bardziej kruche, mające coś sakralnego, co czyni je zarazem zniewalającym i przerażającym.¹³

Paweł Próchniak

Monografia twórczości Tadeusza Konwickiego

Judith Arlt jest szwajcarską slawistką, absolwentką uniwersytetów w Bazylei i Fryburgu, była stypendystką Uniwersytetu Warszawskiego, bardziej może dotąd znaną jako pisarka i tłumaczka, od lat przy tym mieszkająca w Berlinie. Wiadomo także, iż od bardzo dawna interesuje się polską literaturą współczesną, ze szczególnym uwzględnieniem twórczości Tadeusza Konwickiego. Właśnie efektem tej pasji jest jej niezwykle obszerna (przeszło sześćsetstronicowa, gwoli ścisłości dodajmy, iż sto ostatnich stron zajmują aneksy i szczegółowa bibliografia) monografia zatytułowana: *Tadeusz Konwickis Prosawerk von „Rojsty” bis „Bohiñ”. Zur Entwicklung von Motivbestand und Erzählstruktur*.

Niewątpliwie warto zajmować się tą twórczością, choćby z tego powodu, że Konwicki stworzył wiele książek niezwykle istotnych w dziejach polskiej literatury powojennej i swego czasu gorąco dyskutowanych. Ważny jest także fakt bogatej różnorodności jego działań twórczych i, mimo pewnej monotonności tematów, także wielowariantowość ich kreowania w literaturze. Nie bez znaczenia jest również i to, że udało mu się osiągnąć sukces wydawniczy. Książki znikają przecież bardzo szybko z księgarń. W tym miejscu warto może wyrazić pewne zaniepokojenie tym, że powieściowa twórczość Konwickiego, jak się rzekło, choć niedawno jeszcze wywoływała zacięte spory i polemiki, to jednak od wielu już lat tkwi, jeżeli nawet nie w kryzysie, to w jakimś znacznym osłabieniu, a kto wie, czy pisarz nie zamilkł zupełnie. Zdaje się, że dzisiaj niewiele osób czyta Konwickiego z potrzeby serca, co oznaczać może, iż jego dzieło bez interpretacji politycznej właściwie nie istnieje.

¹³ G. Gusdorf *Warunki...*, s. 264.

¹ J. Arlt *Tadeusz Konwickis Prosawerk von „Rojsty” bis „Bohiñ”. Zur Entwicklung von Motivbestand und Erzählstruktur*, Bern 1997, Peter Lang Verlag.

Obraz to jakieś inne „ja”, odbicie mojej istoty, ale słabsze i bardziej kruche, mające coś sakralnego, co czyni je zarazem zniewalającym i przerażającym.¹³

Paweł Próchniak

Monografia twórczości Tadeusza Konwickiego

Judith Arlt jest szwajcarską slawistką, absolwentką uniwersytetów w Bazylei i Fryburgu, była stypendystką Uniwersytetu Warszawskiego, bardziej może dotąd znaną jako pisarka i tłumaczka, od lat przy tym mieszkająca w Berlinie. Wiadomo także, iż od bardzo dawna interesuje się polską literaturą współczesną, ze szczególnym uwzględnieniem twórczości Tadeusza Konwickiego. Właśnie efektem tej pasji jest jej niezwykle obszerna (przeszło sześćsetstronicowa, gwoli ścisłości dodajmy, iż sto ostatnich stron zajmują aneksy i szczegółowa bibliografia) monografia zatytułowana: *Tadeusz Konwickis Prosawerk von „Rojsty” bis „Bohiñ”. Zur Entwicklung von Motivbestand und Erzählstruktur*.

Niewątpliwie warto zajmować się tą twórczością, choćby z tego powodu, że Konwicki stworzył wiele książek niezwykle istotnych w dziejach polskiej literatury powojennej i swego czasu gorąco dyskutowanych. Ważny jest także fakt bogatej różnorodności jego działań twórczych i, mimo pewnej monotonności tematów, także wielowariantowość ich kreowania w literaturze. Nie bez znaczenia jest również i to, że udało mu się osiągnąć sukces wydawniczy. Książki znikają przecież bardzo szybko z księgarń. W tym miejscu warto może wyrazić pewne zaniepokojenie tym, że powieściowa twórczość Konwickiego, jak się rzekło, choć niedawno jeszcze wywoływała zacięte spory i polemiki, to jednak od wielu już lat tkwi, jeżeli nawet nie w kryzysie, to w jakimś znacznym osłabieniu, a kto wie, czy pisarz nie zamilkł zupełnie. Zdaje się, że dzisiaj niewiele osób czyta Konwickiego z potrzeby serca, co oznaczać może, iż jego dzieło bez interpretacji politycznej właściwie nie istnieje.

¹³ G. Gusdorf *Warunki...*, s. 264.

¹ J. Arlt *Tadeusz Konwickis Prosawerk von „Rojsty” bis „Bohiñ”. Zur Entwicklung von Motivbestand und Erzählstruktur*, Bern 1997, Peter Lang Verlag.

Szkoda, że Arlt o tym nie pisze. Ale na usprawiedliwienie badaczki trzeba dodać, iż swój wywód kończy na *Bohini*, wydanej w 1987 roku, a więc jeszcze w innej rzeczywistości politycznej.

Interesująca wydaje się obrona przez Arlt perspektywa badawcza. Nie stara się ona bowiem odpowiedzieć na pytanie: „Co chce powiedzieć Konwicki?”, ponieważ odpowiedź i tak zawsze i nieodmiennie brzmiałaby „siebie”, lecz próbuje, grupując teksty w charakterystyczne kręgi tematyczne, opisać, w jaki sposób autor to robi, a więc „jak mówi”.

Motywy występujące w tekstach Konwickiego opierają się na kolejnych autobiograficznych doświadczeniach autora: dzieciństwie spędzonym w niepełnej rodzinie, przeżyciach wojennych, przesiedleniu po II wojnie światowej, doświadczeniu socjalizmu w Polsce pojałtańskiej. Autorka rozprawy stwierdza z przekonaniem, iż wykorzystywane przez niego struktury narracyjne ulegają ciągłej przemianie oraz stałemu rozwojowi, począwszy od chronologicznie, linearnie opowiedzianych historii poprzez szarpany tok narracji, niepełne i otwarte konstrukcje, aż po typową budowę powieściową opartą na fikcji. Bohater kolejnych utworów nieprzerwanie obserwuje siebie, bezustannej analizie poddaje swe zachowania, szuka dla nich motywacji i uzasadnień w przeszłości, zarówno tej osobistej, jak i w szeroko rozumianej tradycji kulturowej, w której został przecież wychowany.

Szwajcarska badaczka wyróżnia pięć cyklicznych faz twórczości autora *Sennika współczesnego*. Z całości wyłączyła cykl typowo autobiograficznych książek: *Kalendarz i klepsydra*, *Wschody i zachody księżycy*, *Nowy świat i okolice*. Powód, dla którego to zrobiła, jest szczególny. Nie chodziło bowiem o odsunięcie tekstów pozbawionych, czy może jedynie wykazujących śladową obecność fikcji literackiej, nie chodziło więc o skoncentrowanie uwagi na tekstach, by tak rzec: czysto literackich, lecz wyłączenie nastąpiło z... „braku miejsca”.

Ostatecznie zatem typologia okresów twórczych Konwickiego w wersji Arlt przedstawia się następująco: pierwsza faza – obejmuje teksty prozatorskie chronologicznie najstarsze, w tym socrealistyczne. Jej opis ma za zadanie pokazać proces, w wyniku którego Konwicki staje się pisarzem. Faza druga – przedstawia „topos prywatny” (określenie przejęte od Jana Walca) autora, okazujący się być kreacją i zmyśleniem, oraz ukazuje proces jego niszczenia. Trzecia – to próby konstruowania „realnego chronotoposu” (termin Michaiła Bachtina) wedle, czy raczej z uwzględnieniem, zasady psychologicznej. W czwartej – pisarz koncentruje się na postaci najbardziej podobnej do autora, czyli do niego samego, nazwanej zresztą „Homo Convicienses” (tym razem za Janem Błońskim). Wreszcie piąta, właściwie kulminacja czterech poprzednich – opisuje zakończenie odautorskich wypowiedzi i obrazuje pro-

ces ich przechodzenia w chronotopos fantastyczny. Ten zaś to nic innego jak powrót do literackich początków. W rezultacie wszystkich wskazanych zabiegów otrzymaliśmy niezwykle szczegółową syntezę dorobku literackiego Tadeusza Konwickiego. Po raz pierwszy monografia ta przedstawia tak szeroki ogląd prozatorskiego dzieła artysty, począwszy od analizy opowiadania partyzanckiego *Kapral Koziołek i ja* (1947), pierwszej powieści *Rojsty*, napisanej w 1948 roku, ale ze względów cenzuralnych opublikowanej dopiero w 1956, teksty pisane zgodnie z wymogami socrealizmu, aż po wydaną w 1987 roku powieść *Bohni*. Tak więc monografia obejmuje swym zakresem czterdziestoletni okres pracy pisarskiej Konwickiego.

Arlt swoim badaniom poddaje typową tematykę powieści tego pisarza. Choć tu godzi się dodać, że przecież Konwicki jest niezwykle typowy, wprost monotematyczny. Stosując taką procedurę postępowania, ujawnia budowany misternie przez pisarza swoisty mit autobiograficzny. W rezultacie wysnuwa wniosek, iż Konwicki nie robi nic innego, jak tylko inscenizuje wciąż od nowa swą odautorską wypowiedź. Postaci przez niego stworzone, ich nazwiska, język, którym się posługują, miejsca zdarzeń oraz ich czas właściwie usiłują opowiadać wciąż od nowa, wciąż to samo.

Konwicki prowadzi w swoich powieściach niezwykle skomplikowaną i zarazem wyrafinowaną grę z czytelnikami. Najtrudniejsze jest to, jak odróżnić w jego tekstach zmyślenia od tego, co stanowi prawdę, nie do końca wiadomo, co jest rzeczywistością realną, a co wysnute zostało ze snów. Zdziwiała wrażliwością na szczegół i pamiętaniem ich najdrobniejszych wariantów, to znowu mamy wrażenie, że amnezja – przy tym na ogół występująca nagle i niespodziewanie – wyrzuca z tej pamięci właśnie całe odcinki czasowe i zdarzeniowe.

To nie nowość, że Konwicki pisze swoją – tak przecież postępowanie to należałoby określić – literacką biografię. Liczne stworzone przez niego postaci obdarzone są różnymi cechami osobniczymi samego autora, zazwyczaj oczywiście główny bohater ma ich najwięcej. Nieomal każdy utwór zawiera reminiscencje z Wilna, pojawia się jakiś fakt udziału w akowskiej konspiracji, występuje motyw śmierci, wyroku śmierci i nierzadko zdrady. Wciąż zatem mamy do czynienia – i tak właściwie swój opis konstruuje badaczka – z prywatną mitologią Konwickiego, wciąż od nowa budowaną i rozbudowywaną w kolejnych powieściach. Przymowne może, iż Przemysław Czapliński w swej popularnonaukowej książce o Konwickim (*Tadeusz Konwicki*, seria „Czytani Dzisiaj”, Poznań 1994) użył na określenie tej, jakże typowej dla tego pisarza cechy, trafnego i obrazowego terminu „mitobiografizm”. Arlt, i to zdaje mi się być pewną słabością jej książki, akceptuje niemal

bez zastrzeżeń – ale nie zapominajmy: tak jak i wielu czytelników – jego konwencję „gry z pamięcią”, jego schemat relacjonowania prawd psychologicznych. Cóż, Judith Arlt napisała swą rozprawę z punktu widzenia wyznawcy. Choć pasja i emocjonalne traktowanie przedmiotu badań mogą być przecież pomocne. Wszak bez trudu rozpoznała, że Konwicki nieustannie spowiada się ze swych cierpień i bez przerwy zdaje się być porażony złem tego świata, że zataczając krąg i powracając do swych początków, właściwie pożera własny ogon, nieco nudzi swą monotonią.

Wielką zaletą przybliżanej tu rozprawy Arlt jest konsekwencja, z jaką systematycznie, krok po kroku, opisuje postępowanie i budowanie przez Konwickiego kształtów narracyjnych w kolejnych powieściach, oraz inwencję w stwarzaniu coraz to nowych postaci. Wyczerpująco referuje także krytycznoliteracką recepcję jego tekstów. Być może niekiedy zbyt ufa już poczynionym ustaleniom badaczy i krytyków literackich, i w ten sposób nieuchronnie musi powtarzać pewne stereotypowe odczytania. Niemniej jednak warto byłoby książkę tę udostępnić polskiemu czytelnikowi, i to nie tylko miłośnikom pisarstwa Konwickiego, ale i – by tak rzec: ku pożytkowi początkujących monografistów – ze względu na precyzję budowy całej rozprawy i konsekwencję analitycznego postępowania.

Jan Wolski

Interpretacje

Magdalena Miszczak

Manieli Gretkowskiej zabawy (z) kiczem

*nie ma tedy istoty ludzkiej, artysty, ascety ni bohatera,
który by nie miał w sobie odrobiny kiczu, o tyle, o ile jest
osadzony w codzienności*

Abraham Moles

Wystarczającym powodem, dla którego warto zajmować się kiczem, wydaje się już tylko jego istnienie. Kicz istnieje obok nas; istnieje również w nas. Tego zjawiska z pewnością nie daje się łatwo dookreślić i ująć w twarde ramy jednoznaczności. Zawsze jednak można próbować mu się przyglądać z bliska i daleka; co więcej, można starać się je opisywać. Kiczem skażona jest niemal każda dziedzina ludzkiej aktywności, a więc również, a może przede wszystkim sztuka. Bez wątplenia obecność kiczu uwidacznia się w literaturze, i to uwidacznia w różny sposób, niekoniecznie w utworach jawnie kiczowatych, do jakich powszechnie zalicza się na przykład *Trędowatą* Heleny Mniszkówny. Kicz istnieje w literaturze również jako temat. Dla twórców, którzy w mniejszym lub większym stopniu próbują zmagać się z tym zagadnieniem, ciągle istotny pozostaje dylemat:

Opowiedzieć o kiczu, opisać kicz. No dobrze, ale jak to zrobić? Przed takim dylematem stawali, między innymi Gustaw Flaubert, Georges Perec i Milan Kundera, a także Stanisław Ignacy Witkiewicz,

Julian Tuwim, Witold Gombrowicz i Tadeusz Konwicki. W dużym stopniu problem ten dotyczy również twórców młodej polskiej literatury. Mniej lub bardziej wyraźnie temat ten funkcjonuje choćby, oczywiście obok innych wątków i nie zawsze w sposób wprost sformułowany, w prozie Cezarego Domarusa, Zyty Rudzkiej, w niektórych opowiadaniach Izabeli Filipiak i Andrzeja Stasiuka; bywa, że i w poezji, czego dowodzi wydany w Bibliotece Czasu Kultury zbiór wierszy zatytułowany *Bahama*, debiutancki tomik kogoś, kto ukrywa się pod dziwnym, ale i wiele mówiącym pseudonimem Samantha Kitsch; pośrednio także w wielu tekstach, które starają się analizować zjawiska kultury masowej¹. Wśród tych autorów najbardziej wyraziste i konsekwentne ujęcie zdaje się proponować Manuela Gretkowska, przede wszystkim jako autorka *Tarota paryskiego* i *Kabaretu metafizycznego* (zagadnienie to nie pojawia się w *Podręczniku do ludzi*, natomiast w dość wąskim zakresie problematyki tej dotyczy jej debiutancka powieść *My zdies' emigranty*, którą postanowiłam mimo wszystko włączyć w krąg swoich rozważań, od razu zastrzegając, że aczkolwiek sam problem znajduje w niej odzwierciedlenie, nie jest on jednak tak wyrazisty jak w przypadku dwóch wspomnianych przed chwilą tekstów). Dariusz Nowacki uznał *Kabaret Metafizyczny* za utwór będący „nade wszystko lombardem gromadzącym wszystkie odmiany kiczu”. Myślę, że określenie to wyjątkowo trafnie charakteryzuje tę najbardziej znaną, a zarazem najbardziej kontrowersyjną powieść Manuely Gretkowskiej, wywołującą swego czasu niemało emocji wśród czytelników i krytyków. Niewątpliwie *Kabaret Metafizyczny* jest „lombardem gromadzącym wszystkie odmiany kiczu”, nawet więcej: utwór sam jest kiczem, ale kiczem „świadomym siebie”, kiczem zamierzonym i celowym, a więc takim, który chce zostać napisany jako kicz po to, żeby prezentacja tego kulturowego fenomenu nabrała w powieści wymiaru totalnego. Takie właśnie założenie wydaje się wpisane w *Kabaret Metafizyczny*, a poniekąd także częściowo w chronologicznie wcześniejszy *Tarot paryski*. Co istotne, w tych powieściach (a także w utworze *My zdies' emigranty*) wyraz „kicz” jest świadomie używany; w rozmaitych kontekstach pojawiają się także jego synonimy lub wyrazy mu pokrewne.

¹ Zob.: J. Klejnocki, J. Sosnowski *Literatura w supermarkecie*, w: *Chwilowe wieszanie broni. O twórczości tzw. pokolenia „bruLionu” (1986–1996)*, Warszawa 1996, s. 41–58.

W *My zdies' emigranty* główna bohaterka, polska emigrantka w Paryżu, gdy przypomina sobie przeżycia związane z udziałem w krakowskim strajku studentów – w maju 1988 roku, uznaje, że „jedno ze wspomnień jest tak fotogeniczne, filmowe, że aż kiczowate” (*My...*, s. 81)². Xavier, bohater *Tarota paryskiego*, spontanicznie reaguje na próby umieszczenia na stole ludzkiej czaszki: „Mein Gott, co za kicz” (*Tarot...*, s. 81). Jego żonę, Charlotte, określa się jako osobę zafascynowaną „swoim nieudolnym malarstwem, podrzędną ezoteryką” i zdradzającą objawy „tandetnej nerwicy” (*Tarot...*, s. 28). Jej przyjaciółce, Gabrieli Wittop, któryś z bohaterów zarzuci, że tworzy „szmiry zresztą straszne” (*Tarot...*, s. 90). Szczególnie wyrazista i znacząca wydaje się refleksja zawarta w *Kabarecie metafizycznym*:

Albo kicz, albo śmierć. Kicz jest przytulnym zakątkiem bezpieczeństwa. Wokół kiczu okrucieństwo, groza – prawdziwy obraz, dobry wiersz. Zobaczyć rzeczywistość to zobaczyć okrucieństwo. Pokazać, co się zobaczyło, to już kicz, ale kim ja jestem? [*Kabaret...*, s. 91]

Dość to wymowna próba określenia kulturowego fenomenu, przy okazji wskazująca na założenia twórcze prozy, która w dużym stopniu ukazuje sceny widziane i podpatrywane, przeżycia zaś doświadczane, przetworzone oczywiście w artystyczne wizje i ujęte w kształt literacki. Przy takim podejściu nie sposób uniknąć obcowania z kiczem, bo „pokazać, co się zobaczyło, to już kicz”. A pokazać pragnie się, między innymi, rzeczywistość współczesną w jej możliwie pełnym wymiarze. Manuela Gretkowska opisuje zjawiska typowe dla współczesnej kultury; w jej powieściach jest mowa o New Age'u, dekonstrukcjonizmie i filozofii Derridy, a także o obiadach w McDonalddie, budowie Disneylandu pod Paryżem, średniowiecznej Madonnie na znaczku pocztowym, sportowych butach turystów i spotykanych w barze punkach. Jednocześnie, charakteryzując fenomeny kulturowe współczesnej epoki, pisarka celowo je wyjaskrawia i wykpiwa, uznając, że stają się one, czasem mimowolnie, nośnikami kiczu, do czego, jak sugeruje, w nie małym stopniu sami się przyczyniamy traktując je płytko i użytkowo, tylko ich „używając”, bez zastanawiania się nad tym, co w istocie mogą one znaczyć.

² Wszystkie cytaty z powieści Manuei Gretkowskiej podaję według wydań: M. Gretkowska *My zdies' emigranty*, wyd. 2, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 1995, M. Gretkowska *Tarot paryski*, wyd. 2, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 1995, M. Gretkowska *Kabaret Metafizyczny*, wyd. 1, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 1994.

Nie wiem nawet dokładnie, gdzie żyję. Co mnie to wszystko wokół obchodzi. Jazgot, wrzaski, sponad których wyrasta Statua Wolności – tutejsza paryska na Łabędziej Wyspie pośród Sekwany, zzieleniała z nadziei, czy ta druga wielka, nowojorska. Ustawili ją tak wysoko, żebyś nie mógł jej splunąć w twarz. Statua Wolności, symbol wolnego świata, trzyma w łapie największy wibrator, którym rajcuje się cała ta cywilizacja. Bo człowiek musi być wolny, pracujący i kulturalny, wierzący albo głęboko niewierzący. Co mnie to obchodzi? Kultura, od czasów rewolucji francuskiej, każda kultura, jest propagandą. Idee, reklamy, handel. U mnie Derrida świeżutki! Myśli sezonu dla międzynarodowych idiotów kawiarnianych sprzedają!!! Tylko u nas otwarcie umysłu po trepanacji! Ideiki literackie tanio! Po prenumeracie naszej gazety będziesz jak Gombrowicz z roczną gwarancją! [*Kabaret...*, s. 90–91]

Przywołane przed chwilą zjawiska w rzeczy samej z kiczem nie muszą mieć nic wspólnego; jednak Manuela Gretkowska ukazuje je tak, jakby kiczami były – nie od razu oczywiście; jakby kiczami stawały się na nasze wyraźne życzenie. Wszystko bowiem można sprowadzić do poziomu, w którym swe działanie zaczyna objawiać szmira i banał. Jeśli przestaje się wnikać w istotę zjawisk, ich postrzeganie zaczyna być płytkie i powierzchowne, zdaje się mówić pisarka. W takim stwierdzeniu nie ma oczywiście nic odkrywczego. Żyjemy w cywilizacji skażonej tandetą; pytanie jednak, czy sobie to uświadomiamy z całą oczywistością i wyrazistością. Chyba nie zawsze. Manuela Gretkowska zaprasza nas do wyprawy w rejony tyleż oczywiste, co jednak nie do końca poznane i zbadane.

Głębsza refleksja nad sposobem funkcjonowania i strukturą kiczu we współczesnym świecie przynosi ze sobą przemianę w traktowaniu zjawiska. Można zaobserwować wyraźną ewolucję poglądów związanych z tym tematem. Charakterystyczne jest rozszerzanie i tak już bardzo pojemnej definicji. Obecnie szuka się kiczu nie tylko w przedmiotach, gotowych artefaktach czy dziełach sztuki, ale w podmiotach, jednostkach, zdolnych do percepcyjnej analizy świata. W myśl tej tezy to my jesteśmy kiczowaci, nasze życie, niejako *ex definitione*, przybiera postać kiczu; kiczowata (może lepiej: pełna kiczu) jest kultura, którą tworzymy, bo z założenia inna być nie może. Niełatwo rozstrzygnąć, czy to my panujemy nad kiczem, czy kicz włada nami. Również w prozie Manueli Gretkowskiej na ten problem zwraca się uwagę. Pisarka daleka jest od pobłażliwego i pogardliwego traktowania kiczu, koncentruje się przede wszystkim na przedstawieniu jego wpływów i zasięgu działania; dokonywana przez nią częściowo próba analizy kulturowego fenomenu wynika z potrzeby przyswajania i oswojania tego, co wydaje się w du-

żej mierze symptomem naszych czasów. Jednocześnie autorka zdaje sobie sprawę, że niemal na naszych oczach następuje nobilitacja tego osobliwego i wyjątkowego zjawiska. Co więcej, w dwudziestym wieku usiłuje się włączyć je w „wysoki” obieg artystyczny. Takie próby podejmowali już przecież w pewnym stopniu futuryści i surrealiści, a później, z niemalym powodzeniem, artyści pop-artu. Fascynacja produktami konsumpcyjnymi i reklamą, po części także sztuką prymitywną i ludową szła u nich w parze z docenieniem kiczu, który potraktowali jako niewyczerpalne źródło pomysłów przy konkretnych realizacjach, akcentując jednocześnie „kulturotwórczą” rolę zjawiska:

Zasadą organizującą całą wrażliwość pop jest oczywiście lansowanie kiczu, świadoma manipulacja tych, którzy „robią” w sztuce lub mają z nią kontakt, „wulgarnymi” tematami i „niskimi” formami, określanymi przez tradycjonalistów jako coś „w złym guście”...³

Myślę, że dopiero na tle tego, co zostało do tej pory powiedziane, można rozpatrywać twórczość Manuelei Gretkowskiej we właściwym wymiarze; bardziej zrozumiała staje się również wypowiedź autorki, która deklaruje wprost, że jej ambicją jest tworzenie „harlequinów dla intelektualistów”. Żeby się przekonać, na czym ów zamiar ma polegać, najlepiej wybrać się z wizytą do krainy kiczu, oczywiście w towarzystwie pisarki, która przecież sama podjęła się roli przewodnika.

Nie ma wątpliwości, że do utworów Manuelei Gretkowskiej przenika niewątpliwie szeroko pojęta realność, tworząc przestrzeń, w której rozgrywa się akcja i w której istnieją bohaterowie. Ta przestrzeń zaś jest skonstruowana w podobny sposób. Wyznaczają ją miejsca, które uznaje się za typowe wytwory cywilizacji powstałej w wyniku zaplanowanej działalności człowieka. Zwraca uwagę zupełny brak w tekstach jakichkolwiek opisów przyrody i miejsc nie skażonych ludzką ingerencją. Bohaterowie w ogóle nie obcują z tym, co naturalne – w dosłownym znaczeniu tego wyrazu; co najwyżej podziwiają... „Notre Dâme w naturze” (*My...*, s. 10). Latem opuszczają Paryż i udają się na południe tylko po to, by „krążyć między prysznicem a klimatyzowanymi salami kina i hotelu”, poruszać się „powoli labiryntem zacisznych uliczek” i „znaleźć się niespodziewanie w kawiarni” wśród tłumu ludzi (*My...*, s. 116–117). Całkowity brak opisów kontaktu bohaterów ze

³ D. Hebdige *Hiding in the Light*; cyt. za: T. Thorne *Słownik pojęć kultury postmodernistycznej*, przeł. Z. Batko, Warszawa 1995, s. 172.

światem natury, charakterystyczny dla wielu powieści dwudziestowiecznych, w prozie Manueli Gretkowskiej jest nie tylko wyrazem chęci oderwania się od dawnych konwencji i ukazania symptomatycznych dla kultury współczesnej ludzkich zachowań. W przypadku prezentowanych tekstów taka koncepcja ukształtowania przestrzeni znajduje jeszcze jedno uzasadnienie. Autorka, chcąc uczynić przestrzeń nośnikiem kiczu, ogranicza konstrukcje w obrębie świata przedstawionego tylko do miejsc, w których w istotny sposób zaznacza się jego obecność, a zupełnie rezygnuje z wprowadzenia scenerii pozbawionych niejako z założenia elementów kiczowatych, wobec nich neutralnych⁴.

Akcja wszystkich powieści Manueli Gretkowskiej rozgrywa się zasadniczo w Paryżu (poza stolicą Francji bohaterowie *My zdies' emigranty* znajdują się tylko raz i to na krótko, kiedy w czasie wakacji odwiedzają Tuluzę, Montségur i Katalonię. *Tarot paryski* rozpoczyna scena w Amsterdamie, ale akcja bardzo szybko przenosi się do Paryża. Na prawach retrospekcji pojawiają się w obu utworach polskie epizody z biografii bohaterów, ale dla konstrukcji przestrzeni nie mają one większego znaczenia). Już sam wybór tego miasta trudno uznać za przypadkowy. I nie chodzi tu tylko o kontekst biograficzny, niewątpliwie obecny w twórczości autorki *My zdies' emigranty*: Paryż, uznany przez Abrahama Molesa za jedną z europejskich stolic szmiry wszelakiej⁵, również w oma-

⁴ Do tezy o nieistnieniu kiczu w naturze przychyliła się T. Pawłowski: *Wartość estetyczna a kicz*, w: *Wartości estetyczne*, Warszawa 1987, s. 188–190. Badacz zwraca przy tym uwagę, że „innego zdania mogą być ludzie odbierający naturę poprzez sztukę [...]”. Niezliczone zachody słońca, wzburzone morza, słoneczniki, urocze zakątki przyrody, atakujące widza w galeriach obrazów, witrynach księgarskich, biurach podróży, wpływają na jego niekorzystną ocenę ich odpowiedników w naturze; powodują, iż zalicza je do kiczu”. Taka próba ujęcia zjawiska nie jest jednak przekonująca, choć wiele mówi o współczesnym postrzeganiu świata, poznawaniu go nie z autopsji, ale „z drugiej ręki”, za pośrednictwem sztuki, a przede wszystkim produktów kultury masowej. Zachód słońca na widokówce nie jest tym samym, co zachód słońca w naturze. Łatwo wprowadzić wyobrazić sobie kiczowaty opis przyrody w tekście literackim, ale będzie on wtedy odnosił się nie do zagadnienia obecności kiczu w przestrzeni świata przedstawionego, ale do spraw związanych z organizacją językową utworu, jego stylem, wyborem środków artystycznych dokonanych przez autora (np. nagromadzeniem podobnych epitetów). Tego typu opisy pojawiają się z reguły w utworach uchodzących za literackie szmiry w czystej postaci; kicz trzeba więc w nich rozpatrywać nie w obrębie świata przedstawionego, ale na poziomie poetyki tekstu.

⁵ A. Moles, *Kicz, czyli sztuka szczęścia. Studium o psychologii kiczu*, przeł. A. Szczyńska i E. Wende, Warszawa 1978, s. 95.

wianych tekstach staje się nośnikiem kiczu: „żyjąc w Paryżu można podróżować po różnych światach, greckim, chińskim, włoskim, wystarczy przejść z jednej ulicy czy knajpy do drugiej. Egzotyczne światy, pstrokate, tandetne” (*Tarot...*, s. 143). Manuela Gretkowska opisuje groteskowo-kiczowate zjawiska współczesności, które dla paryskiej scenerii są szczególnie charakterystyczne. W mieście można zobaczyć wiele osobliwości, np.

człowieka uginającego się pod ciężarem krzyża – Chrystus, na pewno Chrystus. Jednak krzyż nie jest aż takim brzemieniem, posuwa się lekko chodnikiem dzięki dyskretnie wmontowanemu w podstawę kołu rowerowemu, a domniemany Chrystus w gustownych okularach przeciwsłonecznych rozdaje ulotki opisujące jego 10000-kilometrową pielgrzymkę z krzyżem po Europie. [*Tarot...*, s. 17]

nie dziwi też kloszard, który

poobwieszany bombkami, z wyrysowaną gwiazdą na czole, owinięty złotym łańcuchem po czekoladkach zastępuje drogę w wąskich przejściach prosząc o datki dla bożonarodzeniowej choinki. [*Tarot...*, s. 136]

ani labrador, który

dostał po nosie strumieniem wody wytryskującej mu z beczułki przywiązanej pod mordą. Właścicielka labradora – damulka w pomarańczowym żakiecie ze złotymi guzikami – machając niedbale parasolką objaśniła z dumą, że beczułka ma wmontowany mikrofon i każde głośniejsze szczeknięcie psa zamienia dźwięki na impulsy elektryczne uruchamiające psikawkę z sokiem cytrynowym. [*Tarot...*, s. 157]

Sceneria paryska sprzyja także ujawnianiu się kiczu politycznego, Kunderowskiego „kiczu Wielkiego Marszu”:

Było to w upalny wieczór 14 lipca 1989 roku koło Łuku Triumfalnego. Nagle zrobiło się ciemno, zaczął padać śnieg, zawyła przeciągle upiorna muzyka i przez Champs Elysées zaczęli maszerować czerwonoarmiści w swoich okropnych szynelach, wysokich buciorach i z gwiazdą na czole. Za nimi na ruchomej platformie tańczyła baletnica z wielkim białym niedźwiedziem. W ten sposób przeszła przez Paryż sowiecka parada z okazji dwusetnej rocznicy rewolucji francuskiej. [*My...*, s. 38–39]

W Paryżu, w pobliżu Palais Royal, przy Rue Chabanais mieści się Kabaret Metafizyczny, instytucja rozrywkowa wykreowana przez pisarkę w jej trzeciej powieści. To przynależne do fikcyjnej rzeczywistości miejsce bardzo dobrze pasuje do paryskiej atmosfery. Kabaret – każdy

kabaret, ale ten z powieści Manueli Gretkowskiej szczególnie – stanowi prawdziwy raj dla kiczu, zarówno jako wnętrze utrzymane w charakterystycznym, kabaretowym stylu i jako przedsięwzięcie artystyczne. Do Kabaretu Metafizycznego wchodzi się przez okute drzwi, obok których została przymocowana tabliczka „świecąca złotymi literami «Kabaret Metafizyczny czynny codziennie od 23.00 do 6.00»”. Ciemne wnętrze rozjaśniał czerwony krąg światła. Na każdym ze stolików, przy których siedziała publiczność, stała „lampka opleciona czerwonym koronkowym abażurem. Orkiestra kabaretowa grała powolne tango. [...] Z czarnego sufitu zasnutego oparami dymu zwisały metaliczne serpenty i baloniki z życzeniami «Dobrego roku 1993»”. Niewątpliwą atrakcją Kabaretu jest „muskularny, wytatuowany perkusista okładający pięściami bębny, wpadający w ekstazę po każdym łomocie” (*Kabaret...*, s. 15, 106). Publiczność woli jednak oglądać na scenie Bebę Mazepo, kiedy „wysupłuje z tasiemki cekinów żylaste piersi” i zaczyna „zsuwać czarne, błyszczące majtki” (*Kabaret...*, s. 5).

Beba, jak na prawdziwą artystkę świata kiczu przystało, również poza Kabaretem podkreśla swoje z nim związki, utrwalając tym samym własny sceniczny wizerunek. Jej mieszkanie jest wyłożone aksamitem, dywanami, wypełnione bibelotami, błyszczącymi tkaninami, porcelaną i fotografiami z występów kabaretowych. Beba z upodobaniem wpina róże we włosy, nosi jedwabne, czarne, długie, koronkowe rękawiczki, podtrzymywane podwiązkami, różowe lub pomarańczowe wyleniałe pióra boa, czarne pończochy, brokatową, różową suknię opinającą dekolt lub krótki peniuar odslaniający uda ściśnięte czarnymi podwiązkami, dokleja sobie sztuczne rzęsy i używa różowego pudru. Ukazany w *Kabarecie Metafizycznym* portret Beby przedstawia się imponująco, a przecież nie jest ona jedyną bohaterką powieści Manueli Gretkowskiej, której garderobiane upodobania ujawniają wyraźnie kiczowate preferencje. Zwraca uwagę szczególnie predylekcja pisarki do konstruowania charakterystycznych opisów wyglądu postaci. Kiczowaty *image* prezentują bohaterowie *Tarota paryskiego*, np. Gabriela Wittop ukazana jako siedemdziesięcioletnia kobieta w jaskrawym makijażu i klip-sach, z piersiami wypchanymi silikonem, czy Michel, budzący powszechne zainteresowanie swym błyszczącym frakiem, srebrnymi sygnetami i paznokciami pomalowanymi czarnym tuszem. W *My zdieš' emigranty* szwajcarski marszand trzyma „lśniąca aktówkę w upierścienionych dłoniach”, Bruno pojawia się na umówionym spotkaniu w długim,

beżowym płaszczu ze zwisającym pod pachami „owłosieniem doklejonym specjalnie w tym miejscu”, a główna bohaterka powieści zakłada błękitno-biały golf z przyszytymi do pleców dwoma skrzydłami z wełny, przymocowanymi na drucie i „powiewającymi majestatycznie” (*My...*, s. 17, 41). Na marginesie warto zauważyć, że współczesnym projektantom mody nie jest obce świadome wykorzystywanie kiczu; bywa, że znudzeni stonowaną elegancją tworzą rzeczy w złym guście i organizują prowokacyjne pokazy, hołdując apoteozie przesady⁶. W prezentowanych powieściach bardzo ważną rolę odgrywa także kiczowata kolorystyka. Zdaniem Abrahama Molesa „kolory stanowią często immanentny element jakości postaciowej kiczu. Kontrasty czystych, dopełniających się kolorów, różne tony bieli, w szczególności przejście od czerwieni do landrynkowego soczystego różu, fioleto, mlecznolila, zestawienia wszystkich tonów tęczy mieszających się ze sobą, stanowią stały element kolorystyki kiczu”⁷. Manuela Gretkowska, kreując przestrzeń świata przedstawionego i wygląd postaci, bardzo często posługuje się kolorem czerwonym i różowym, ale równie chętnie wykorzystuje kontrastowe zestawienia barw; w *Tarocie paryskim* charakterystyczne są słowa Charlotty:

Wyjmę fioletowy obrus w zielone kwadraty, przykryję go żółtą serwetką. Do tego błękitne fajansowe filiżanki i talerze. Pośrodku okrągłego stołu mosiężna waza z zaszuszonymi, bladymi od kurzu różami. [*Tarot...*, s. 58–60]

Kicz jest również nachalnie obecny w reklamie, niebawale często skażonej przesadą, pretensjonalnością i aspiracjami do bycia czymś więcej niż przekazem informacji o przeznaczonym do sprzedaży produkcie. Oferowana przez mass-media tandeta epatuje przedziwnymi pomysłami, obliczona na niewyrobione gusta, okazuje się w efekcie czymś bezmyślnym i pustym; przez swą ogólnikowość i łatwość odbioru stara się uśpić czujność widza:

Najciekawsze w telewizji francuskiej są reklamy, a właściwie zgadywanie, co jest reklamowane. Jeśli rozebrana panienska przeciąga się rozkosznie na perskim dywanie i polewa perfumami, to nie znaczy, że popadła w stan ekstazy wachając Chanel 5 czy ocierając się o ten wspaniały dywan. Euforię panienski wzbudził przytulony do twarzy delikatny, pachną-

⁶ Por.: T. Kuczyńska *Moda w oparach kiczu*, w: *Moda w rytmie epoki*, wyd. 2. poprawione i poszerzone, Warszawa 1979.

⁷ Tamże, s. 62.

cy, niemalże czuły papier toaletowy. Jeśli natomiast pokazują jakiś fragment opery Verdiego, to na pewno reklamowany będzie krwisty befszytk. Dlaczego? Nie wiem, ale jest to ładne, zaskakujące i kolorowe. Nierzadziej dowcipne jak Apokalipsa – chatkę uciekinierów, gdzieś w syberyjskiej tajdze, otaczają krasnoarmiejcy. Wyważają drzwi, okna, wpadają nawet przez komin. Scenę puentuje stwierdzenie: Rosyjski gaz wedrze się wszędzie! [My..., s. 22–23]

Warto też zwrócić uwagę na upodobanie pisarki do tworzenia lub przyjmowania z otaczającej rzeczywistości nazw właściwych dla „stylistyki” kiczu. Chodzi o wyszukane, pretensjonalne, osobliwe zestawienia wyrazów, często o dość odległym znaczeniu, ale razem brzmiących w sposób intrygujący. W powieściach Manuei Gretkowskiej w podobnym stylu utrzymane są tytuły *Tarot paryski* i *Kabaret Metafizyczny*. W *My zdies' emigranty* bohaterowie odwiedzają księgarnię ezoteryczną o wdzięcznej nazwie „Zaułek czasów”, a potem zwiedzają „ruiny zamku. W miejscu zwanym «Polem stosów» ustawiono w latach sześćdziesiątych kamień upamiętniający śmierć obrońców Montségur. Koło tego właśnie kamienia stał młody, uśmiechnięty człowiek, sprzedający turystom ozdobne pudełka zapalek z napisem «Pamiętka z Montségur»” (My..., s. 117–120). W podobny sposób, choć z widocznymi już wyraźnie intencjami parodystycznymi, Manuela Gretkowska nazywa swoich bohaterów, tworząc dla nich imiona i nazwiska w iście Witkacowskim stylu, np. Gabriela Wittop, Beba Mazeppo, Wolfgang Zanzauer, Hedvig Zanzauer von Sperma, Giugiu del Soldato (vel Giugiu z Sycylii).

W omawianych powieściach zwraca uwagę spiętrzenie kiczowatych motywów. Nie budzi wątpliwości, że literackie opisy kiczu służą jego parodii już przez samą obecność w tak zintensyfikowanej formie i wielokrotnionej ilości. Parodiuje się w ten sposób kicz i jego przejawy poprzez poetykę przesytu, nagromadzenie kiczowatych scen, opisów przestrzeni i bohaterów. Ich mnogość i różnorodność w utworach nie jest ani przypadkowa, ani tym bardziej bezcelowa. Kicz ujawnia się w tej prozie jako świadomy nośnik znaczeń. Nie chodzi w niej bowiem jedynie o ośmieszanie. Poprzez wyjaskrawienia pisarka zwraca uwagę na to, co należy do współczesnej kultury, jest symptomem, używając określenia Susan Sontag, „nowej wrażliwości”. W swoje teksty autorka wpisuje przekonanie, że na wielkie pytania istnieją jedynie odpowiedzi na poziomie mędrków kabaretowych, odpowiedzi, w których objawia swe działanie kicz. Fundamentalne kwestie bytowe, nierozwiązywalne

i skomplikowane zagadnienia zostają przez Manuellę Gretkowską potraktowane w sposób kpiarski i ironiczny, co uwidacznia się poprzez zestawienie poważnych problemów filozoficznych i egzystencjalnych z zupełnie do nich nie przystającymi rozwiązaniami:

– Czy można uniknąć śmierci – spytała Beba oczu Wolfganga błagalnie w nią wpatrzonych.
– Owszem, trzeba wcześniej umrzeć. – Jonatan skończył jeść czekoladę i obejrzał swój pozłacany zegarek. [*Kabaret...*, s. 71]

Oczywiste jest jednak, że parodia ma przede wszystkim wymiar czysto literacki, odnosi się bowiem do konkretnych gatunków i metod pisarskich. Charakterystyczne dla prozy Manueeli Gretkowskiej i w ogóle współczesnej kultury jest sceptyczne i krytyczne nastawienie wobec wypracowanych wcześniej konwencji. Jej utwory mieszczą w sobie rozmaite style i gatunki, do których autorka w sposób jawny się dystansuje. W stworzonej przez nią tekstowej mozaice ostrze parodii kieruje się przeciwko różnym pisarskim dokonaniom: literackim, paraliterackim i pozaliterackim. Najchętniej jednak Manuela Gretkowska sięga po formy literatury popularnej, a zwłaszcza po romanse, powieści erotyczne czy nawet pornograficzne. Są to gatunki, które noszą wyraźnie znamiona kiczu. Parodia schematów fabularnych i elementów im właściwych jest więc niejako z założenia parodią kiczu. Szczególnie dobrze unaocznia to *Kabaret Metafizyczny*, w którym poprzez ośmieszające uwypuklenie tanich chwytów rodem z literatury romansowej i erotycznej zdeprecjonowane zostały gatunki same w sobie stanowiące niebagatelne źródła i nośniki kiczu.

W planie treści powieść zachowuje schemat fabularny romansu: miłość od pierwszego wejrzenia, której ulega młody poeta, Wolfgang, do artystki kabaretowej, Beby Mazeppe, długie, bezskuteczne poszukiwania wzajemności u ukochanej, rozterki, wahania, przelewanie uczuć na papier, ucieczka (byle dalej od niedostępnej dręczycielki, o której bohater nie może zapomnieć) i wreszcie w finale utworu połączenie, rozumiane tu dosłownie, bo idące w parze z zaspokojeniem erotycznym. Zakończeniu *Kabaretu Metafizycznego* brak jednak *happy-endu*. Tym samym podważona zostaje zasadność wprowadzenia wątku miłosnego. Parodystyczne nastawienie uwidaczniają również kreacje postaci, które nie do końca utworu pozostają, jak to w romansach zwykle bywa, piękne i szlachetne. Prześmiewczy charakter ma komentarz wygłoszony przez jednego z bohaterów, a zarazem ostatnie słowa powieści:

Znieruchomiwały za stołem Jonatan patrzył na pobrzydłą Bebę. – To nic, to nic – uspokaja sam siebie. – Wolfgang grający Błękitnego Anioła, odgryziona łechtaczka, koniec sztuki, to nic, to sielanka metafizyczna. Naprawdę jest o wiele gorzej [*Kabaret...*, s. 112]

Parodia kiczowatych romansideł ujawnia się także w konstrukcji wypowiedzi bohaterów, zwłaszcza w formułowanych przez nich wyznaniach miłosnych pełnych zwrotów w rodzaju:

Najdroższa, nie potrafię cię zapomnieć; Nie mogę się doczekać naszego spotkania; Kocham panią, jest pani jedyną kobietą, która mnie zrozumie. Jest pani niezwykła; Od dnia, gdy po raz pierwszy zobaczyłem Bebę na scenie, przestałem w ogóle interesować się innymi kobietami; Bebo, spotkajmy się natychmiast. Muszę panią zobaczyć; Zrobiłem to z miłości; Ja bym cię kochał, choćbyś była mężczyzną, motylem, kamieniem przydrożnym...

Manuela Gretkowska dobitnie akcentuje pretensjonalność manieri stylistycznej utworów jawnie kiczowatych, których warstwę językową cechuje stereotypowość, schematyzm i przesada w stosowaniu banalnych określeń. Ośmieszające wyjaskrawienie, jakiemu ulegają w powieściach „ulubione” przez twórców literackich kiczów wyrażenia, nie ogranicza się jedynie do partii dialogowych, ale dotyczy w ogóle całej struktury narracyjnej. Dobrze to ilustruje następujący fragment:

Jestem heretykiem miłości, moje lzy płoną do ciebie – wyrecytował z serwetki zakochany w Bebie Mазeppo niemiecki student III roku sorbońskiej germanistyki. Poplamioną wierszem serwetką wytarł autentyczną łzę spływającą mu z zakochanego oka. [*Kabaret...*, s. 10]

Równie charakterystyczny jest zamieszczony w *Tarocie paryskim* opis pożegnania ukochanej; ten często obecny w fabułach romansów motyw wyraźnie podlega parodii:

He, he, Charlotta, nie zostawiłbym cię nawet dla trzynogiej kochanicy – zawiął mnie troskliwie w kołdrę. Na pożegnanie ucałował w czoło, ugryzł w nos i napluł w usta. [*Tarot...*, s. 94]

Inną, obok romansu, formę gatunkową, wobec której Manuela Gretkowska się dystansuje, stanowi literatura erotyczna, a nawet pornograficzna. Łatwo przekonać się, że przejmowanych z tego typu utworów motywów nie można traktować serio. Faktem jest, że proza Manuli Gretkowskiej wzbudza wiele kontrowersji właśnie ze względu na ich obecność. Posądzenie autorki o tworzenie literatury pornograficznej nie wydaje się jednak zasadne, ponieważ łatwo rozpoznawalny jest prześmiewczy stosunek pisarki do prezentowanych wątków erotycz-

nych. Jeśli nawet uznać, że łamią one tabu obyczajowe, to ich groteskowość i tak przekreśla szansę na dobre realizowanie funkcji, jaką powinna spełniać literatura pornograficzna. Groteskowa jest przecież w *Kabarecie Metafizycznym* scena erotycznego zbliżenia między Bebą a Wolfgangiem, w której bohater... odgryza artystce jedną z lechtaczek. W równie absurdalny sposób zostało przedstawione w *Tarocie paryskim* wzajemne erotyczne i ezoteryczne zafascynowanie między Charlottą a Michelem, czy romans Xaviera z dziesięcioletnią kuzynką Odil. Parodując tanią literaturę pornograficzną Manuela Gretkowska koncentruje się na wydobyciu cech charakterystycznych dla tej konwencji i zdystansowaniu się wobec nich poprzez takie skonstruowanie opisu, które objawiając się niedostosowaniem treści do formy lub formy do treści, uwypukli płytkość i pustotę erotycznej tandety, a zarazem jej pociągający urok. W istocie chodzi o to, że pornografia, eksces i perwersja są czymś, czego nie daje się łatwo „użyć”, nawet próbując zamknąć je w schematach, nie jest się w stanie zatrzaskać ostatecznie drzwiami i skwitować ich istnienia stwierdzeniem, że nie ma w ogóle o czym mówić. Ależ jest – zdaje się protestować w swych utworach autorka; nie ma więc powodu, by udawać, że w istocie ten temat nas, czytelników, może w ogóle nie dotyczyć, skoro dotyczyć będzie zawsze. Zwykła przewrotność? Raczej specyficzny rodzaj refleksji nad meandrami i pułapkami współczesności, celowo podana w kpiarskiej formie po to, by stała się czymś więcej niż dobrze znaną oczywistością.

Gatunki literatury popularnej niejako w sposób naturalny znajdują się w obszarze oddziaływań kiczu. Ich ośmieszanie jest więc równoznaczne z parodią szmiry wszelkiego rodzaju. Inna sytuacja ma miejsce, gdy pisarka wkracza na teren literatury „wysokiego” obiegu artystycznego, która w swym ogólnym założeniu nie chce być kiczem. W prozie Manueli Gretkowskiej również wtedy kicz ujawnia swe działanie, choć w nieco innej funkcji. Nie chodzi bowiem o jego uwypuklenie i ośmieszenie, ale o wykorzystanie po to, by sparodiować „wysokie” wzorce. Innymi słowy, parodia w powieściach autorki *Kabaretu Metafizycznego* nie sprowadza się tylko do kompromitacji kiczu, lecz jej istotą jest również naznaczenie piętnem szmiry form literatury „wysokiej”. Czyni się to poprzez sprowadzenie tych form do poziomu kiczu, wypełnienie ich „kiczowatą” zawartością. Zamierzone efekty pisarka osiąga poprzez kontrastowe zestawienia oraz łamanie literackiego *decorum* (w zakresie stylu i tematu; również w sensie zestawienia literatury

„wysokiej” z „niską”). Oto poeta Wolfgang, postać z *Kabaretu Metafizycznego*, uprawia „poważną” twórczość (już przez samo swoje imię winien się czuć do tego zobowiązany); spod jego pióra wychodzą więc nie tylko kabaretowe kuplety, ale także „inwokacja do Beby”: „Każdy człowiek ma swoją płeć, wystarczy takiej płci chcieć”, „wiersz-przypowieść”: „Złe działanie gonad płciowych prowadzi do ciąży pozamózgowych”, czy „poemat”: „Nie gódź w ego bliźniego swego, znajdź do tego coś lepszego”. Szczytowym osiągnięciem Wolfganga jest *Haiku na lewą rękę*: „Niech twoja prawica nie wie, co czyni lewica, tnij żyły i niech nie wie ten, co czyni” (*Kabaret...*, s. 42, 98, 107). Doprowadzona do granic absurdu kpina z uznanych i cenionych gatunków literackich zaznacza się także w *Tarocie paryskim* i w *My zdies' emigranty*, gdzie parodii podlega, między innymi, dziennik, pamiętnik, bajka, haiku, a nawet litania.

Charakterystyczne, że pisarka w sposób konsekwentny posługuje się kiczem, który stanowi dla niej punkt wyjścia i dojścia; w jej utworach bowiem kicz prowadzi do parodii, a parodia w wielu momentach zmierza do kiczu. W omawiane powieści wpisane zostało założenie, że przekonująca parodia kiczu musi być utrzymana w jego stylistyce; inaczej mówiąc, udana parodia szmiry sama powinna nią być.

Jest jednak jeszcze jeden aspekt obecności kiczu w tych utworach, ujawnia się on bowiem również w ramach założonej przez pisarkę strategii odbioru. Warto zwrócić uwagę, że Manuela Gretkowska w swoich tekstach świadomie i konsekwentnie prowadzi swoistą grę z odbiorcą, której intencją jest, jak się zdaje, uświadomienie czytelnikowi, że literatura stanowi jedynie zbiór konwencji i reguł, a więc może, co najwyżej, naśladować rzeczywistość, do niej się upodabniać, ale nigdy nie będzie „samym życiem”. W tym kontekście przewrotnie brzmią słowa jednego z bohaterów, który stwierdza, iż nie jest ważne:

Ani gadanie, ani pisanie. Ważny jest dotyk. Książki są po to, żeby wyobrazić sobie świat i różne scenki, na przykład sypialnię, w której kocha się dziewczyna z facetem, wyobrazić tak wyraźnie, żeby było prawie realne prześcieradło, strużka potu cieknąca z pleców dziewczyny. Ile słów potrzeba, żeby naprawdę wpakować jej rękę między nogi.

a zaraz potem dodaje:

mówię o napisanych panienkach. Nigdy ich nie dotkniesz, choćbyś zapisał 1000 stron o paznokciu na dużym palcu lewej nogi wyobrażonej panienki, z którego złazi wiśniowy lakier. [*Tarot...*, s. 140]

W przywołanym fragmencie zwraca się uwagę na iluzyjny charakter literatury, która nigdy nie jest tożsama z realnym światem, a zawiera jedynie jego obraz, wytworzony zgodnie z regułami sztuki. O owej iluzyjności odbiorcy niejednokrotnie nie pamiętają: „Przyzwyczajeni do dosłowności komiksów zapominają, iż w dziele sztuki krew bywa alegorią” (*My...*, s. 99).

Pisarka dystansuje się wobec oczekiwań czytelników, którzy zdradzają upodobania do stawiania znaku równości między sztuką a życiem, traktują literaturę dosłownie, czyniąc z niej namiastkę rzeczywistości. Najlepiej zaś zdystansować się wobec takiego nastawienia odbiorczego, posługując się prowokacją i konstruując czytelnika wirtualnego na obraz i podobieństwo realnych odbiorców, którzy szukają w literaturze taniej sensacji, nieskomplikowanych fabuł, silnych przeżyć, łatwych wzruszeń, którzy pożądamy kiczu i wszelkiej tandety. Nie oznacza to jednak, że tylko takie podejście do tekstu jest w prozie Manueli Gretkowskiej wykpienie; po prostu na tym przykładzie najłatwiej ośmieszyć każdą postawę, która literaturę traktuje jako środek do realizacji własnych pragnień, ekwiwalent osobistych doświadczeń. Tego typu postępowanie samo w sobie nosi znamiona kiczu, o czym przekonują rozważania Andrzeja Banacha, który wyraźnie odróżnił „przeżycie estetyczne” od „przeżycia kiczowego”:

W przeżyciu estetycznym [...] istnieje świadomość nierealności przedmiotu estetycznego [...]. W przeżyciu dyletanckim, kiczowym przedział ten nie istnieje albo jest chwilny. W tragedii teatralnej dostrzega widz kiczowy prawdziwe nieszczęście żywego człowieka, wyciskające łzy, w filmie prześladowanie cnoty wywołujące oburzenia, śpiew religijny jest wołaniem do Boga, orkiestra wojskowa prowadzi na manifestację. Akt namalowany jest postacią nagiej pięknej kobiety, która się podoba i budzi pożądanie erotyczne. Wszystko odbywa się w granicach realnego, pełnego kłopotów życia.⁸

Tym samym, Manuela Gretkowska ośmieszając postawę czytelnika, który nie dostrzega iluzyjnego charakteru sztuki i przeżywa ją w sposób nieestetyczny, dyletancki, również na poziomie strategii odbioru parodiuje kicz, przy okazji posługując się nim chętnie przy budowaniu własnego porozumienia z odbiorcą. W ten sposób kicz znowu staje się punktem wyjścia i dojścia parodii: jest tym, co ją wypełnia, i tym, przeciwko czemu kieruje ona swe ostrze. Równocześnie Manuela Gretkowska dokonuje znaczącego przesunięcia w już od dawna funkcjonującym

⁸ A. Banach *O kiczu*, Kraków 1968, s. 46–47.

w literaturze konflikcie: artysta–filister. Nie chodzi jej bowiem tylko o potępienie czy ośmieszenie mieszczańskich gustów i guścików. Pisarka całkowicie świadomie się do nich „dostosowuje”, z założenia tworzy i sprzedaje literackie „gnioty”. Postępuje tak, jakby mówiła: coś mam i wiem, jak to opakować i co zrobić, abyście chcieli to kupić. Złapany w sidła odbiorca dostaje jednak w środku zupełnie coś innego, niż się spodziewał, sądząc po „opakowaniu”. Sytuacja komplikuje się więc dlatego, że w myśl przyjętych przez autorkę zasad każdy z czytelników musi być choć przez chwilę filistrem, który nie wie lub udaje, że nie wie, z jakim rodzajem prozy obcuje. Dopiero wejście w taką rolę może sprawić, że odnajdzie się klucz do tekstu i zazna nowego rodzaju czytelniczej przyjemności: będzie się manipulowanym i, co więcej, może uda się z tego czerpać lekturowe zadowolenie.

Dlatego w swoje powieści autorka wprowadza zamierzone prowokacje (literackie i obyczajowe), które mają z jednej strony szokować, z drugiej zaś kusić i intrygować, w obu przypadkach doprowadzając do zaskoczenia czytelnika i przyciągając jego uwagę. Taką właśnie rolę spełnia wykorzystywanie (z wyraźnym dystansem) motywów właściwych literaturze pornograficznej, literackiej skatologii, a także posługiwanie się chwytami rodem z literatury popularnej. Karykaturalne przejawienia mają być sygnałem, który winien wzbudzić podejrzenie co do zastosowanych w utworze konwencji i doprowadzić do wniosku, że nie traktuje się ich serio.

Powieści Manueli Gretkowskiej zostały skonstruowane w sposób, który wymaga od czytelnika ostrożności i nieufności wobec przedstawionych mu treści. Przyjęta przez autorkę strategia odbioru zakłada, że utwory są nie tyle pisane dla czytelnika, ile z jego perspektywy. Pisarce chodziło o pokazanie, jak funkcjonują konkretne zasady konstrukcyjne, za pomocą których zostają opracowywane powieściowe fabuły, zwłaszcza w obrębie literatury „niskiego” obiegu artystycznego. Parodii podlega jednak nie sama ich schematyczność, ale przede wszystkim sposób, w jaki manipulują one odbiorcą, zacierając przed nim granicę między sztuką a życiem.

Jest jeszcze inny aspekt literackiej gry z czytelnikiem, w którym autorka *Kabaretu Metafizycznego* wykorzystuje znajomość czytelniczych upodobań. Manuela Gretkowska wie bowiem – udowadnia to w swoich utworach – o tym, że czytelnik lubi łamigłówki, nawet jeśli sam jest jednym z pasujących do nich elementów. Chodzi o to, aby odbiorca

zrozumiał, że sam dla siebie ma być kluczem; że obcuje z prozą, która mnoży pytania pod jego adresem i w której może się przejrzeć jak w lustrze, odbijającym jego kiczowatą naturę. W myśl wpisanych w powieści założeń czytanie ma nie być łatwym składaniem liter w wyrazy, wyrazów w zdania, zdań w sensy, ale rozpoznawaniem reguł, które rządzą tymi prawidłami. Odbiorca musi być świadomy procesu, w którym uczestniczy. Nie chodzi przecież o samo czytanie, ale o gromadzenie i konfrontowanie czytelniczych doświadczeń. Z tego powodu Emma Bovary nie czytałaby dzisiaj powieści Manueli Gretkowskiej.

Bezsprzeczna obecność kiczu na poziomie świata przedstawionego i wpisanej w teksty strategii odbioru sytuuje te utwory w kręgu stylu, który Susan Sontag nazywa *camp-artem*. Termin ten określa „sposób widzenia świata jako zjawiska estetycznego”, w którym zaciera się granica między tym, co powszechnie uchodzi za piękne, a tym, co uznaje się za brzydkie; *camp* bowiem „nie widzi świata w kategoriach piękna, lecz w kategoriach sztuczności, stylizacji”⁹. *Camp-artem* „jest wizja świata w kategoriach stylu – ale stylu szczególnego rodzaju. Jest to miłość do tego, co przesadne, co «się nie mieści» [...], do rzeczy-będących-tym-czym-nie-są”¹⁰. Chodzi o nowy rodzaj wrażliwości, wrażliwości o wymiarze czysto estetycznym, znajdującej uzasadnienie w błyskotliwej formule, według której „styl jest wszystkim”¹¹. *Camp-art* to styl groteskowo kiczowaty; sztuka, która pokazuje, że dzieło może być tak okropne i niesamowite w swej nieudolności, że aż fascynujące. To zarazem sztuka, która stwierdza, że zły gust jest częścią życia, częścią nas samych. Skoro kicz ma wymiar totalny, tzn. stanowi wspólne doświadczenie, czemu nie uczynić z tego spostrzeżenia założeń sztuki w myśl zasady, że jak już coś jest, to niech to będzie widać? Na *camp-art* można też spojrzeć jako na sztukę i wrażliwość, której celem staje się ukrycie wszystkiego, co jest kiczem w kiczu, a pokazanie tego, co w kiczu kiczem nie jest. Paradoks polega bowiem na tym, że poprzez

⁹ S. Sontag *Notatki o kampie*, przeł. W. Wartenstein, „Literatura na Świecie” 1979 nr 9, s. 308. Tłumaczka spolszczyła pisownię amerykańskiego terminu *camp*. Zdecydowałam się jednak pozostać przy oryginalnej pisowni, zwłaszcza że pojawia się ona również w polskiej literaturze przedmiotu; zachowuje ją np. B. Baran *Postmodernizm*, Kraków 1992, s. 141–142, który na użytek własnego tekstu tłumaczy także fragmenty szkicu S. Sontag.

¹⁰ Tamże, s. 311.

¹¹ Tamże, s. 319.

celowe wyeksponowanie kiczu spycha się go na drugi plan. Tym samym mimowolnie spełniony zostaje postulat, żeby w kiczu widzieć mniej kiczu, a więcej sztuki. Dlatego właśnie kicz zyskuje aprobatę konese-rów, którzy nierzadko traktują go jako wyrafinowaną formę sztuki, sztukę samą w sobie. U podstaw takiej postawy wydaje się tkwić silnie akcentowana potrzeba odpoczynku od piękna, które już dawno się znu-dziło albo zamęczyło nas swoją regularnością i jednostajnością; piękna, o którym już „wszystko” wiemy. Bo przecież w pięknie nie ma niespo-dzianek, którymi nieustannie zaskakuje nas kicz. Może właśnie dlatego tak wielką rangę przyznaje mu współczesna kultura, kultura postmo-dernistyczna. Znamienne, że Tony Thorne, autor kompendium wiedzy na jej temat, pisząc o kiczu, stara się nie tyle definiować sam fenomen, ile przedstawiać jego przejawy i działanie. Mówiąc o „sentymentalnym kolekcjonowaniu pierwszych wytworów kultury masowej, wskrzesza-niu krzykliwych i wulgarnych stylów sztuki popularnej, świadomym parodiowaniu złego smaku” i „kreowaniu autentycznego współczesne-go kiczu”¹², Tony Thorne akcentuje tkwiącą w człowieku potrzebę przyswajania i oswajania tego, co dziwne i nie do końca zrozumiałe. Podobne założenie uwidacznia się w przywoływanych powieściach Manueli Gretkowskiej. Jej twórczość w dużej mierze wyrasta z estetyki *camp-artu*. To z kolei sprawia, że głównym żywiołem pisarki staje się zabawa. Jest to zabawa kiczem, ale i zabawa z kiczem (między tymi sformułowaniami istnieje mniej więcej taka sama różnica jak między zabawą piłką a zabawą z lubianym kolegą czy uwielbianą koleżanką). Manuela Gretkowska bawi się kiczem, który czyni w dużym stopniu tworzywem swoich utworów. Ale zarazem nie ogranicza się tylko do tego; traktuje bowiem kicz również jako pełnoprawnego partnera dia-logu, coś więcej niż kwintesencję złego gustu, interesuje ją kicz, który polubił siebie i przez to stał się aż fascynujący. Jej utwory zdają się przeczyć twierdzeniu Abrahama Molesa, według którego: „Nikt nie może tkwić w kiczu, posiadając jego świadomość”¹³. Manuela Gretko-wska tkwi w kiczu właśnie dlatego, że posiada jego świadomość, że docenia jego indywidualny charakter i magiczną wręcz siłę przycią-gania.

¹² T. Thorne *Słownik pojęć...*, s. 311.

¹³ A. Moles *Kicz...*, s. 215.

Jeśli w takim działaniu występuje jakaś logika, to jest to, używając słów Przemysława Czaplińskiego, logika w łą c z o n e g o (nie: wyłącznego) ś r o d k a”, co oznaczałoby, że pisarka posługuje się

inkluzją sprzeczności, konstruowaniem dzieł, w których przesłanie odwołuje się nie do myślenia „albo-albo”, tym bardziej nie do myślenia „ani-ani”, lecz do postawy „i-i”. Cel działań Gretkowskiej to zatem obrona kogoś, kto nie chce wyrzekać się skrajności, lecz pragnie je pogodzić, kogoś, kto w akcie wyboru jednego z przeciwieństw dostrzega niebezpieczną redukcję człowieczeństwa, więc wchłania w siebie wartości sprzeczne. W wyniku takiej inkluzji rodzi się istota integralna, a zarazem absolutnie ze sobą nietożsama, nie znająca ograniczeń, więc i obojętna wobec charakterologicznych niekonsekwencji.¹⁴

Przemysław Czapliński chwytą istotę literackiej strategii, którą Gretkowska stosuje w całej swej twórczości. Jej stosunek do kiczu potwierdza, moim zdaniem, scharakteryzowane tu ogólne pisarskie nastawienie autorki *Kabaretu Metafizycznego*. Rzeczywiście, odwołując się do kiczu, Manuela Gretkowska na każdym kroku unika jednoznaczności w prezentacji tego zjawiska. W przypadku tej prozy nie chodzi jednak tylko o próbę pogodzenia sprzeczności; w takim postępowaniu jest coś więcej. Pisarka wychodzi z założenia, że fenomenowi, o którym się pisze, można dotknąć poprzez zanurzenie się w nim bez reszty i poprzez maksymalne zdystansowanie się do niego, pod warunkiem, że oba działania zachodzą równocześnie, tzn. objawiają się w tym samym tekście (tekstach) i na tych samych poziomach znaczeń, niejako symultanicznie, bez możliwości wyraźnego oddzielenia ich od siebie. Znosząc przeciwieństwa, autorka wskazuje, że utarty podział jest, jeśli nie z gruntu fałszywy, to w każdym razie mocno niedoskonały i czysto konwencjonalny. Tworzenie wyrazistych opozycji prowadzi bowiem w istocie do ograniczonego postrzegania zjawisk. A tego Manuela Gretkowska chce za wszelką cenę uniknąć. Jeśli więc interesuje ją kicz, to z pewnością kicz „dobrze zrobiony”, co oznacza dla niej świadome dążenie do wieloznaczności w jego prezentacji. Dlatego proponuje nam jednocześnie zabawę i kiczem, i z kiczem, czyli, inaczej mówiąc, kicz bez granic.

¹⁴ P. Czapliński *Sztuka prozatorska Manueli Gretkowskiej*, „Kresy” 1997 nr 2, s. 79–80.

Hanna Pułaczewska

Postmodernizm i polskość w powieściach Manueli Gretkowskiej

Pojęcie postmodernizmu dyskutowano tak często, że osoba pisząca na jego temat może tylko wybierać z dwojga złego: albo po raz setny zreasumować przedmiot i wyniki toczącej się od trzydziestu lat debaty, albo pominąć spór milczeniem i używać tego pojęcia tak, jak gdyby było bezproblemowe i jednoznacznie zdefiniowane, narażając się na wywołanie wrażenia ignorancji, kontrowersje i nowy spór. Osobiście przychyliam się do opinii głoszonej przez Malcolma Bradbury'ego w roku 1978 (a być może również i dziś): pojęcia postmodernizmu możemy używać dowolnie, byle owocnie i z sensem. By nie mnożyć bytów, sens ten pozwolę sobie zapożyczyć od dwójki autorów: Beaty Blüggel (1992), która ogólnie scharakteryzowała zarysy postmodernizmu w literaturze, i Ulli Mussara (1987), który zanalizował sposób, w jaki postmodernizm manifestuje się w formalnych cechach powieści.

I jeszcze jedno nazwisko, tym razem autora polskiego, poszukującego odpowiedzi na specyficznie polskie pytanie: w pierwszym numerze „Tekstów Drugich” z roku 1993 Włodzimierz Bolecki zastanawia się,

czy ma sens mówienie o postmodernizmie we współczesnej literaturze polskiej.

Wyznacznikiem pisarstwa „postmodernistycznego” jest wszakże nie tylko poetyka i estetyka, lecz nowe rozpoznanie tej fazy cywilizacyjnej, w której państwa Zachodu znalazły się mniej więcej od końca lat pięćdziesiątych. O cechach „postmodernizmu” czy „postmoderny” decydują zatem nie fabularno-kompozycyjno-narracyjne dewiacje poetyki, lecz wyznaczniki przemian cywilizacji zachodniej. [s. 20]

W dalszej części artykułu autor trafnie zestawia katalog różnic między postmodernistyczną literaturą Zachodu a literaturą powstałą na kanwie rodzimego systemu myślowego. Skoro więc postmodernizm jest nierozzerwalnie związany z kulturową logiką późnego kapitalizmu, fazy w Polsce nie zaistniałej, należałoby z tego wywieść wnioski, że w literaturze polskiej postmodernizmu po prostu nie ma – są co najwyżej próby wczytywania postmodernistycznej etyki w literaturę reprezentującą całkowicie inną wizję, odmienny rodzaj postrzegania (zainteresowanych wyszczególnieniem składników tej odmienności odsyłam do cytowanego wyżej tekstu). Byłby to wniosek usprawiedliwiony, gdyby nie fakt, że literatura polska to niekoniecznie literatura powstająca w Polsce, i że demografia polskiej emigracji sprzyja narodzinom fenomenu takiego jak Manuela Gretkowska, która w końcu lat osiemdziesiątych opuściła Polskę w wieku na tyle dopuszczającym wewnętrzną przemianę, by przesiąknąć duchem epoki (rozumianej jako czas plus miejsce) innej niż ta, która wydała ją na świat.

Do stwierdzenia, że książki Gretkowskiej są kwintesencją postmodernistycznej estetyki i wrażliwości, przystaje sposób, w jaki mam zamiar je tu potraktować: jako fragmenty nie skończonej całości, pojedyncze rozdziały książki zatytułowanej twórczość literacka Manueli Gretkowskiej. Ich zasadą wiążącą, racją bytu, są nie tyle fabuły, co zestawienie myśli, wiązki tematów, epizodów. Pisana jest metodą wskazaną przez Kurta Vonneguta w sztandarowej powieści postmodernizmu, *Rzeźni Numer 5*, jako sposób, w jaki tworzą literaturę mieszkańcy planety Trafalgor, dla których nie istnieje ukierunkowanie czasu. Uporządkowanie materiału pisarskiego odpowiada u nich połączeniu równoległemu, nie szeregowemu, i polega na artystycznym zestawieniu fragmentów, myśli i epizodów przeznaczonych do odbioru synchronicznego. Takimi zestawieniami są również książki Gretkowskiej, a posuwając się krok dalej po osi tej samej logiki estetycznej i myślowej można

zestawić je ze sobą jako części składowe jeszcze obszerniejszej wizji. Elementem je scalającym jest tożsamość narratora – którego, wbrew elementarnemu przykazaniu klasycznej analizy literackiej, w postmodernistycznej prozie możemy utożsamić z autorem; granica między nimi jest rozmyta, z tendencją do zera.

Jednoczesne omówienie postmodernizmu Gretkowskiej i przy okazji również tematu polskości w jej książkach byłoby rzuceniem dwóch grzybów w barszcz, gdyby nie zaistniałe tu i ówdzie subtelne powiązania między jednym a drugim. Trzy powstałe we Francji książki Gretkowskiej są w rosnącym stopniu wcieleniem postmodernistycznej estetyki; miarą postmodernizmu ich autorki jest tu miara oddalania się od specyfiki polskości. W swojej czwartej powieści, *Podręczniku do ludzi*, Gretkowska wraca do Polski i Polska wraca w posługujący się wypracowanymi (postmodernistycznymi) środkami wyrazu tekst.

Powieść pierwsza: *My zdieś' emigranty* to relacja z pierwszego etapu paryskiej emigracji Gretkowskiej. Przeplatając tok narracji dywagacjami o treści antropologicznej i religioznawczej, Gretkowska z miejsca sytuuje swoją opowieść na płaszczyźnie Historii Ludzkości, tak jak uczynili to przed nią w podobny sposób Bułhakow w *Mistrzu i Małgorzacie* i Rushdie w *Szatańskich wersetach*. Te dwa utwory automatycznie przychodzą na myśl przy lekturze powieści ze względu na konstrukcyjne i tematyczne podobieństwo: oscylację między tu i teraz a zrekonstruowanym momentem powstawania jednej z wielkich światowych religii – islamu w przypadku Rushdiego, chrześcijaństwa u Bułhakowa. Główna formalna różnica polega na tym, że zarówno u Bułhakowa, jak i u natchnionego przez *Mistrza i Małgorzatę* Rushdiego ta rekonstrukcja zamierzchłej przeszłości ma charakter narracyjnej fikcji, która zraza się tematycznie ze współczesną akcją. Rekonstrukcja ta, nie ukrywająca swego fikcyjnego charakteru, będąca projekcją autora, barwnym filmem, twórczą metamorfozą, staje się zarazem i przede wszystkim komentarzem do głównego nurtu powieści: dramatyzacją konfliktów przeżywanych przez jego bohaterów, ideacyjnym nawiązaniem do wydarzeń rozgrywających się w teraźniejszości.

W przeciwieństwie do tego w książce Gretkowskiej wątek Marii z Magdali nie nawiązuje treściowo do nurtu narracji, mógłby – bez większych konsekwencji dla sensu powieści – zostać zastąpiony jakimkolwiek innym tematem z zakresu chrześcijańskiej czy w ogóle biblijnej historii i symboliki. Utrzymana w konwencji sprawozdania z nau-

kowych poszukiwań jest historią poczęcia i połogu pewnej pracy doktorskiej. Zaistniała w powieści, by naświetlić psychikę narratorki-podmiotu (jak niezręcznie brzmi to po polsku, co počząć z żeńskim narratorem?), uzupełnić jej portret o intelekt, dodać tło i głębię. Biblia i współczesny Paryż wiążą się luźno poprzez osobę narratora, wplatającego w pisanie o przydarzających mu się przygodach także i historię swej pasji. Łatwo byłoby się tym zadowolić, poprzestając na złudzeniu, jakoby nie istniało mocniejsze, bardziej inherentne uzasadnienie dla włączenia biblijnego wątku w tok relacji z emigracyjnego Paryża. A jednak. Bo w zasadniczym sensie ten drugi filar powieści dźwiga na sobie ciężar zasugerowania istotnych przyczyn, dla których bohaterka powieści i jej podobni zdecydowali się w późnych latach osiemdziesiątych na opuszczenie kraju zwanego PRL-em. By nie mnożyć słów, przypomnę rozróżnienie Fromma między ową pasywną, statyczną komponentą wolności, zwaną „wolnością od”, a aktywną „wolnością do”. Widziana przez pryzmat tego rozróżnienia, książka Gretkowskiej jawi się jako symetryczna do *Matej Apokalipsy* i *Wniebowstąpienia* Konwickiego. Lektura tych ostatnich może mianowicie posłużyć do tego, by wiedzieć (bądź też sobie przypomnieć), o d c z e g o się to uciekało, dając nogę z komunistycznej Polski. Gretkowska swoim obocznym wątkiem unaoznia, d o c z e g o jej to było potrzebne. Wybór religii jako współtematu jest istotny, bo to i Historia, i Metafizyka zarazem. Nie chodzi przy tym o nic tak symplistycznego jak przypomnienie, że w PRL-u prześladowano religię, ale o swobodę ducha, któremu trudno byłoby wspiąć się w komunistycznej Polsce na wyżyny, gdyż żywot jego w krajach „bloku” w owych czasach *je tezkij*, wedle określenia jednej z postaci, dzielącej wschodnioeuropejski rodowód narratora i jego (tzn. jej) emigrancki los. U Rushdiego i Bułhakowa dynamiczna, narracyjna konwencja historyczno-religijnych wątków odpowiada ich funkcji: dramatyzują one bowiem konflikt w psychice bohaterów, podczas gdy luz i dystans umożliwiający protagonistce *Emigrantów* przeprowadzenie statycznych, obiektywnych dociekań odpowiada jej usytuowaniu poza zasięgiem konfliktu, który chwilowo pozostał w domu.

Emigracja polska jest w tej powieści zdefiniowana jako emigracja z Europy Wschodniej, powinowactwo duchowe łączące Polaków z emigrantami „bratnich narodów” sygnalizuje już ruszczyzna tytułu. By przypomnieć wyrosłej w ostatnich latach młodości, pozwolę sobie napomknąć, że czas akcji, lata 1988–1990, to początek końca podziału

świata według osi napięcia wschód-zachód, podziału podnoszącego znaczenie wschodniej Europy i podkreślającego jej odmienną od reszty globu. Oto zamknięty pokój, a w nim uciekinierzy z komuny – we własnym sosie, zadowoleni z możliwości porozumienia się na mocy wspólnego doświadczenia, za pomocą minimalnej liczby słów, zadowoleni z nieobecności innych (Francuzów), którzy zadawaliby pytania i którym wszystko trzeba by wyjaśniać; nie zainteresowani dopuszczeniem innego niż ich własne doświadczenia, pozbawieni ochoty wychodzenia na korytarz, gdzie Koreańczyk i południowy Amerykanin, o którym nie wiadomo nawet dokładnie skąd pochodzi, bo południowa Ameryka, widziana oczami przybysza z komuny, jest bardzo niewielka, bo dla niego świat dzieli się na wschód, zachód i mało ważną resztę. Gretkowska opisuje klaustrofobię pierwszego okresu po ucieczce: poczucie, że prawdziwa komunikacja jest możliwa tylko z ludźmi dzielącymi nasze socrealistyczne doświadczenie. Nastawienie to ustępuje rosnącemu kosmopolityzmowi w kolejnych powieściach – pojawia się w nich coraz więcej postaci nie mających z Polską nic wspólnego, protagonistka *Tarota paryskiego* to już tylko pół-Polka, *Kabaret metafizyczny* obywateli się całkiem bez polskiego elementu. Wraca spotęgowany w *Podręczniku do ludzi*; jednakże w tym ostatnim socjalistyczna klaustrofobia całkowicie ustąpiła miejsca otwarciu sygnalizowanemu poszukiwaniem jak najbardziej obcego (czyli Obcego, jak pisują dekonstrukcyoniści), wcielonego w osobę francuskiego Araba Smaina – ale o tym w innym miejscu, bo to inny temat i inna książka. Tutaj ograniczę się do uwagi, że dla protagonistki *Emigrantów* podobne bratanie się ze skrajnie obcym światem byłoby jeszcze psychologicznie niemożliwe i nieuzasadnione.

Jedną z kluczowych ilustracji tematu „polskość” w *Emigrantach* jest epizod z Michałem, relacjonującym zrzucenie go ze schodów przez rodaków-patriotów po tym, jak usiłował dowieść im nieudacznosci i pesymizmu polskiego hymnu. Michał wyrzeka się Polski i deklaruje swą tożsamość – jest Europejczykiem. „Moją ojczyzną jest gotyk, barok” – twierdzi; ciężar gatunkowy tej deklaracji musi oczywiście zostać z miejsca zredukowany, więc: „a moją barak, skonstatował Cezary, rozglądając się po brudnych ścianach”, i na dokładkę pytanie „Kto cię tak ładnie zabandażował i zaplastrował, ty mój renegacie?”. Deklaracja Michała brzmi zbyt patetycznie, by nie unieszkodliwić jej powagi żartem, uśmiechem; w końcu już nas pouczono, obywateli końca mile-

nium, o fikcyjności jednostki psychologicznej (Jacques Lacan); samookreślenia na poważnie, nieświadome własnego fikcyjnego charakteru, to aspiracje nieadekwatne i spóźnione.

Tak to, po upadku ze schodów, Michał wyrzeka się Polski i postanawia być Europejczykiem. Dwie strony dalej, zdemaskowawszy i odrzuciwszy bogoojczyźnianą pozę Polaków, kontynuuje dzieło obnażania póź. Odwiedzony przez parę ekologicznie uświadomionych, samokreujących się „Teutonów”-wegetarian, spija ich polską wódką i kacem leczy żołądek z wegetariańsko-ekologicznego szału. Michał jest prowincjonalny, słowiański – Europejczycy (zachodni) szanują prawo jednostki (choćby ta jednostka była ułudą) do samostanowienia i samokreacji i nikogo nie próbują od niej odwozić. Istniejący w tym względzie kontrast kulturowy między kulturami słowiańską a anglosaską oraz germańską (dodaję na podstawie doświadczenia; o Francuzach nic mi w tej kwestii nie wiadomo, sądzę jednak, że bliżej im do Anglii i Niemiec) został opisany przez zamieszkałą w Australii polską językoznawczynię (to straszne, ale co zrobić ze sprzydawkowaną uprzednio kobietą, parającą się językoznawstwem?).

Jeśli nasze zdanie na temat tego, co jest dobre dla drugiej osoby, nie zgadza się z jej własnym, kultura anglosaska wymaga, że winniśmy raczej respektować zdanie tej osoby (tzn. jej autonomię) niż zrobić to, o czym sądzimy, że jest dla niej dobre; polska kultura skłania się ku rozwiązaniu kwestii w odwrotny sposób.¹

Tak więc Germanie i Anglosasi zezwalają ci czynić, co uważasz za dobre dla siebie, co najwyżej mniej czy bardziej się z siebie podśmiewając. Michał Gretkowskiej idzie w ślady słowiańskich przodków i dokonuje odwrotnego wyboru: gościnnie lamie wstręt wegetarian przed fasolką z boczkiem – dla ich dobra. Niełatwo być Europejczykiem. Jednocześnie Michał widzi się tu po raz kolejny w roli demaskatora, demistyfikatora. W potyczce z Polakami-patriotami skazany był na porażkę, bo śpiewacy hymnu, obrońcy ojczyzny mieli za sobą wielowiekową tradycję patriotycznego patosu. Teutoni przegrywają i zjadają fasolkę, bo nie biorą siebie samych i swojej samokreowanej tożsamości aż tak poważnie, by walczyć w jej obronie. (Zresztą na dobrą sprawę nie dowiadujemy się nawet, czy ich „ekologiczny” jadłospis ma pod-

¹ A. Wierzbicka *Different cultures, different speech acts*, „Journal of Pragmatics” 1985 nr 9.

łoże etyczne czy zdrowotne, czy oba na raz – to, co wiemy, wiemy od Michała, któremu nie przychodzi na myśl takie rozróżnienie).

Po trzecie: dystans narratora wobec deklaracji europejskości Michała wynika nie tylko z ogólnego dystansu do deklaracji własnej tożsamości, dlatego że fikcyjne, patetyczne, archaiczne. To również („A moja barak”) już dawno przez Polaków dostrzeżona zaściankowość ich kraju w stosunku do Zachodu, ujęta – nic dodać, nic ująć – w żarcie Mleczki, niezrozumiałym dla Europejczyków (tych zachodnich), jak również wszystkich innych osób żyjących poza czasoprzestrzenią RWPG: Tatusiu, czy jeżeli mieszkam w Europie, to znaczy, że jestem Europejczykiem? Narrator-protagonistka powieści wie, że Europa Polski wcale do siebie nie zalicza, na mapie pogody dla Europy w największej niemieckiej gazecie codziennej zaznaczony jest Istanbuł, Warszawy czy Sofii nie uświadczysz, więc ciężko stać się Europejczykiem na zasadzie własnowolnej deklaracji – to tak jak np. samemu zaciągnąć się w poczet geniuszy.

Głos narratora-protagonistki z *Emigrantów* pojawia się w *Tarocie* na początku, by wkrótce przekazać pączkę pół-polskiej, pół-francuskiej Charlocie. Następuje tu istotny związek: przeskok ten dokonuje się zaraz po opisie pierwszej od dwóch lat wizyty w Polsce, w czasie której „nie czułam się jak turysta, o wiele gorzej: jak emigrant przyzwyczajający się do wszystkiego od nowa, próbujący się poczuć jak u siebie, bez skutku, bez ochoty”. Potem – zamknięcie oczu, garść smutnych, mdlących bałuckich wspomnień – nałogu, obłędu, zbaczającego na manowce intelektu. I przeskok do Paryża, gdzie odchyłka od normy jest tętniącym życiem bzikiem, szaleństwem mającym szansę trwać i tworzyć, a nie chorobą kończącą się zastrzykiem lizolu albo oddziałem zamkniętym. Przejście od jednego do drugiego punktu widzenia (narratora) jest płynne, nie zapowiedziane, niedbałe, widoczne dla czytelnika dopiero po pewnym czasie. Ta płynność lektury, nieostrość granic, osiągnięta tutaj poprzez opóźnione zrozumienie w trakcie recepcji, jak również płynność relacji między *framing* a *framed story* oraz wielość narratorów (pod koniec na krótko stają się nimi także inni bohaterowie) – to typowe cechy powieściopisania modernistycznego². Zdanie, które

² U. Musarra *Narrative Discourse in Postmodernist Texts*; M. Calinescu, D. Fokkema *Exploring Postmodernism*, Amsterdam 1987; B. Blüggel *Tom Stoppard – Metadrama und Postmoderne*, Frankfurt/M 1992.

powiadamia nas o przeniesieniu punktu widzenia z autorki-narratora na Charlotte, zawiera, przynajmniej w zarodku, aluzyjnie, poprzez nawiązanie do literaturoznawczej terminologii, jeszcze jeden bardzo typowy składnik postmodernistycznych utworów literackich – samorefleksję, metaprozę, pisanie o pisaniu: „Charlotko, kochanie, chcesz widzę zostać wszechwiedzącym narratorem, ta rola jest już zajęta przez Ducha Świętego”. Sięgnięcie po te formalne składniki struktury, sygnalizujące udział w „postmodernistycznej” estetyce i wrażliwości odpowiada za wartości przekazu. Przekazanie pałeczki Charlotte jako narratorowi dalszego ciągu to odcięcie się od mdlącej spuścizny własnej pamięci, szarych Bałut, polskiej polityki, pozostającej w tym czasie pod znakiem wyborczych zmagañ Tymińskiego i Wałęsy, która, oglądana z dystansu, jest groteskowa w nudny, przeterminowany sposób. W pociągu gospodyni domowa i nauczyciel „próbują zrozumieć, co miał na myśli ksiądz Tischner mówiący w telewizji... o piętnie *homo sovieticus* noszonym przez każdego, kto żył w komunizmie”. Dalszym ciągiem powieści autorka to twierdzenie kwestionuje, odrzuca. Polska, realizująca się u Gretkowskiej pod postacią Bałut, przestaje istnieć (z wyjątkiem języka!), a i to aż na czas jednej i pół powieści. Bo kolejny w cyklu *Kabaret metafizyczny*, wyzbyty jakiegokolwiek wspominka o Polsce czy polskości, to już tylko czysta zabawa w postmodernistyczne pisanie – wcielenie tych wszystkich cech, do których Beacie Blüggel udało się sprowadzić estetykę różnorodnej masy postmodernistycznych utworów literackich. Są nimi: fragmentaryzacja i niedookreśloność; wielość i heterogeniczność (stylów, języków, poziomów i punktów widzenia w obrębie jednego i tego samego utworu); w końcu, zabawowo-ironiczne, pozbawione respektu nastawienie do historii i do wytworów sztuki, realizowane w intertekstualności, w nawiązaniach do wcześniejszych tekstów literackich, jak również w samorefleksji, czyli pisaniu o własnym pisaniu i o sztuce w ogóle. Już na wstępie jedna z postaci proklamuje postmodernistyczne *credo* (jego oryginalne źródło to Rolanda Barthes’a *The End of the Novel*): „Można wyłącznie rozwijać osiągnięcia mistrzów. Prawdziwa sztuka się skończyła”. Artystyczną konsekwencją tej tezy jest obraz Picassa, poszerzony o doklejonny w rogu bilet kolejowy. *Kabaret* to literatura bawiąca, upajająca się swoją sztucznością. Postmodernistyczna literatura sięga po wcześniejsze formy literackie, takie jak powieść epistolarna czy podróżnicza, nie po to, by naigrywać się z nich czy obnażyć ich archaiczność, jak czyni to pa-

rodia, lecz by bawiąc się nimi przekazać swoją wypowiedź, przez mieszanie gatunków i przekraczanie ich granic przypominając jednocześnie o stworzonym, wykreowanym charakterze zobrazowanego literacko świata.

Gatunki literackie, które Gretkowska miesza i których granice przekracza w *Kabarecie*, to bardzo młoda, bo nie starsza niż sam postmodernizm, powieść magicznego realizmu i romans dla kucharek. Groteskowość tematu (kobieta o dwóch łechtaczkach, daremnie poszukująca odpowiedniego partnera), karykaturalne uproszczenie postaci, aforystyczny dialog, historyczno-kulturoznawcze dywagacje – to elementy ich przekształceń i przekroczeń. Zasadą kompozycyjną *Kabaretu* jest równoprawne przemieszanie różnych planów i poziomów tekstu – tego, co w klasycznej powieści główne z komentarzem i marginaliami – w ten sposób realizuje się postmodernistyczna odmowa różnicowania poziomów znaczeń i hierarchii ważności. Dodać tu też trzeba odrzucenie podziału na kulturę elitarną i masową, od czasów proklamacji Lesslie Fiedlera („*Cross the border – close the gap!*” – nawoływał w swoim eseju w latach sześćdziesiątych), owocujące utworami łączącymi w sobie elitarne z masowym, wymóg odpowiedzi na intelektualne oczekiwania odbiorcy z tandetą i kiczem w postaci takiej, jak *science-fiction*, *sex and crime*, lub, jak u Gretkowskiej, język intymno-siermiężny, rubaszne żarty i świńskie dowcipy, usytuowane tuż obok wypowiedzi dotyczących historii kultury, religii, filozofii, którym to sposobem zostają zaspokojone jednocześnie potrzeby dwóch poziomów osobowości czytelnika: intelektualna i infantylna-wulgarna. Gretkowska żartobliwie profanuje intelekt, zatrudniając go do produkowania wypowiedzi ze sfery „sisiaka”, jednocześnie dając mu pole do popisu w tej zwykle obcej mu sferze. Co do formalnej struktury powieści, to realizuje ona opisaną przez Musarrę tendencję postmodernistycznej powieści do tworzenia „siatki przecinających się wzajemnie odnośników”, i oparta jest na chwycie podobnym do tego, który spożytkował Nabokov w *Bładym ogniu*. Tkanką powieści Nabokova są przypisy krytyka do poematu innego (wymyślnego) autora; książka Gretkowskiej zbudowana jest z przypisów (i przypisów do przypisów), tworzących tematyczno-formalne spoiwo kolejnych fragmentów. Zachowany jest pozór fabuły, lecz rzecz jasna nie o nią tu chodzi – jest ona zaledwie środkiem do zmiany tematu w miejscach, w których się wyczerpał. Jak przystało na samozwawczy sztandar literatury pisanej po upadku sztuki, starania au-

torki idą nie w kierunku poszukiwania scalonej wizji, lecz dobrego aforyzmu. Aforyzm to tkanka i *reson d'etre Kabaretu*. Już w *Tarocie* roiło się od wypowiedzianych przez postacie sentencji – by wymienić kilka: „Tylko nekrofilia jest zwycięstwem nad śmiercią”; „Jak uderzą w policzek, trzeba uciekać, a nie nadstawiać drugi, bo i po co kusić kogoś do grzechu drugi raz, no po co?”; „Paradoks... jest elementem z nadrzeczywistości i jeśli pojawia się w rzeczywistości, neguje ją albo prowokuje do reakcji. Dopiero rzeczywistość zaatakowana paradoksem poczuwa swą realność i z marazmu istnienia przechodzi w bezczelność bycia”. W *Kabarecie* ta tendencja jeszcze się potęguje. Wyrwane z kontekstu sentencje mniej bawią i zadając gwałt nastrojowi utworu zacytują kilka, gwoli uniknięcia gośłowania:

„Jak mam nie myśleć o sobie źle? Jak mam o sobie zapomnieć?” – Błękitne lzy tuszu spływały po jej wypudrowanej twarzy. „Przecież nie myśleć o kimś źle, to w ogóle o nim nie myśleć”. „Archeolodzy natrafili na gliniane tabliczki zawierające dalszą część sentencji... okazuje się, że według Heraklita nie można dwa razy wejść do tej samej wody, bo to niehigieniczne”. „Majtki, no to co, że majtki zostawiłam, ciepło było – szlochała do szklanki wódki. – Mogłam zostawić coś bardziej intymnego, na przykład pochwę”.

A tak naprawdę? Inaczej niż w *Emigrantach*, silniej niż w *Tarocie*, za tym mnóstwem aforyzmów i sentencji, za błyskotliwością paradoksów tożsamy z autorką narrator ukrywa się jak za maską, tworzy dystans między sobą a powieściowym światem poprzez podkreślanie wykreowanego charakteru tego ostatniego. O ile postaci zaludniające dwie pierwsze książki są ludzkie, dwuwymiarowe, o tyle postaci zapełniające *Kabaret* to już tylko ludzkie karykatury, papierowe schematy. Tylko raz narrator pojawia się osobiście, w introspekcyjnym i samorefleksyjnym fragmencie, którego ton zupełnie serio dziwnie kontrastuje z wygłupem reszty. Fragmentem oferującym wyjaśnienie, usprawiedliwienie szmirowatej estetyki właśnie pisanej książki:

Albo kicz, albo śmierć. Kicz jest przytulnym zakątkiem bezpieczeństwa. Wokół kiczu okrucieństwo, groza – prawdziwy obraz, dobry wiersz. Zobaczyć rzeczywistość to zobaczyć okrucieństwo. Pokazać, co się zobaczyło, to już kicz, ale kim ja jestem?

Fragmentem, który mógłby rozczarować krytyka-dekonstrukcjonistę, w którym autor załatwia mianowicie tegoż interes – wywraca wymowę powieści na nice. Pisana książka okazuje się powieścią stworzoną wedle zachwalanej przez pojawiających się tutaj kawiarnianych idiotów i handlarzy recepty na literaturę; rzekome motywy takiego pisania, pragnie-

nie zabawy formą i intelektem, odpadają, by na chwilę obnażyć to, co rzeczywiście: *Weltschmerz*, pragnienie ucieczki od tego, co się zobaczyło, od niemożności przedstawienia, ale także i zniesienia okrucieństwa rzeczywistości. „Prawdziwy obraz” i „dobry wiersz” to przeciwstawienia obrazów i wierszy produkowanych przez bohaterów Gretkowskiej. Nawiązuje do tej rzeczywistości ostatnie zdanie utworu: „Wolfgang grający Błękitnego Anioła, odgryziona łechtaczka, koniec sztuki, to nic, to sielanka metafizyczna. Naprawdę jest o wiele gorzej”. O tej rzeczywistości nie do zniesienia nie dowiadujemy się z *Kabaretu metafizycznego* absolutnie nic, oprócz tego, że taka właśnie jest; ona sama ukrywa się niewidoczna za słowno-pojęciową żonglerką tekstu, okazującego się fasadą dla umęczonej wrażliwości. Fasadą, która runie w czwartej książce. W niej bowiem znów dochodzi do głosu mówiący o sobie narrator – i tym razem jawnie artykułuje swój ból. Posługuje się przy tym środkiem nie zastosowanym uprzednio, przeskokiem pomiędzy „ja” a pisaniem o sobie w trzeciej osobie we fragmentach opisujących duchowy kryzys tejże osoby. Pisanie „o niej” zamiast „o mnie” tworzy ton refleksyjny, nostalgię, oddalenie, brak dynamiki, mgiełkę między pisaniem a opisywanym – wszystko to, co składa się na dystans i pozwala odrobinę stonować nietypowy dla Gretkowskiej patetyczny, sentymentalny ton. Napisane w pierwszej osobie owo uzalenie się nad sobą stałoby się prawdopodobnie nie do przełknięcia dla czytelnika, którego Gretkowska zwabiła niezobowiązującym, błyskotliwym, nie angażującym emocjonalnie tonem wcześniejszych powieści, zwłaszcza tej poprzedniej, w której narrator ukrył się za narracją i nie jest jej potrzebny, z wyjątkiem tego jedyne napomkniętego już „wydarzenia się” na chwilę spoza fikcji.

I tu zaczyna się kolejna, czwarta powieść, a raczej czwarty rozdział powieściologii Gretkowskiej.

Zaczyna się na Bałutach, wspomnieniem z dzieciństwa, w którym stęskniony za polowaniami w fordońskich lasach ojciec tropił kuropatwy na Kirchołu. „A gdzie mam w mieście zające łapać? – tłumaczył się na komendzie. – Do lasu daleko, samochodu nie mam, a parę ulic dalej hektary pustego cmentarza ze zwierzyną”. Przypuszczam, że dla kogoś, kto nie dzielił z bałuciarzami doświadczenia beztroskiego waleśniania się, jako dziecko czy nastolatek, po hektarach gruntu pokrytego kamiennymi tablicami z niezrozumiałymi napisami, kiedyś żydowskiego

cmentarza, waga i smak tego wspomnienia są nie do pojęcia. Jeśli mam rację, to źle dla powieści Gretkowskiej, bo literatura stawia sobie zwykle za zadanie zwerbalizowanie doświadczenia na użytek czytelnika, który jest go pozbawiony, a nie wywołanie prywatnego wspomnienia w umysłach niewielkiej liczby osób podzielających to doświadczenie. Wspomnienie tego doświadczenia, zwłaszcza przeżywane w innym miejscu kuli ziemskiej, na emigracji, jest tak intensywne jak krajanie wnętrzości tęnym nożem bez znieczulenia. Łódzki cmentarz żydowski jest pusty, bo wszystkich mieszkańców bałuckiego getta zgładzono pod koniec wojny, i paradoks nie do wytrzymania tkwi w tym, że właśnie ten kataklizm, to opustoszenie z żyjących, z rozumiejących mowę nagrobnych napisów, odebrało mu nastrój cmentarza, pietę, obowiązkowość żałoby. Wspomnienie nie do wytrzymania to nie wspomnienie tragedii, lecz pozostałej po niej beztroski. Taki właśnie stan ducha: tożsamy z tym, jakie wywołuje owo wspomnienie, lub bardzo do niego zbliżony, usiłuje oddać Gretkowska, kiedy odmalowuje swój emocjonalny kryzys, zakończony zburzeniem pierwszego związku, bezdomnością, barką na Sekwanie. Zaledwie usiłuje. Poprzez wycucie stylu udaje jej się jakoś przebrnąć przez ten ciężki fragment, nie ześlizgując się całkiem w melodramat, prześliznąć po krawędzi łzawego pamiętnikarstwa, krawędzi żenującego pisania o sobie i tylko o sobie, tzn. pisanie o stosunkowo nikłej wartości poznawczej dla czytelnika, pisania nieinteresującego w mierze, w jakiej wymyka się jego zawartość jakiegokolwiek (niebanalnej) generalizacji. Miała rację Gretkowska w *Kabarecie metafizycznym*: łatwiej było napomknąć o bólu niż go opisać, łatwiej wyrazić go przez nieopisanie, zasugerowanie, zmianę tematu niż zgłębić, wyjaśnić, dać odczuć.

Miejsce akcji *Podręcznika do ludzi* to Paryż, cecha szczególna Paryża to jego wielonarodowość, wielokulturowość. Znowu, jak w *Kabarecie*, zaludniają go przedstawiciele różnych nacji: Włoch Fabio, Włoszka Carolina, Amerykanin Bryan, ni to francuski, ni algierski Smain, Dzielnica Łacińska, Murzyni, i różnych czasów: Charlotta Corday i Marat, Abraham Abzulafia, Frankenstein, Kordian, Potocki. Temat polski luźno krzyżuje się i spleta z innymi wątkami, po raz pierwszy wśród wziętych na warsztat wątków historyczno-kulturowych pojawiają się polskie motywy, polskie nazwiska. Potocki: kosmopolita, autor napisanego po francusku *Rękopisu znalezionej w Saragossie*, należycie uczczony i oklaskany *versus* Słowacki, polskości bard i wieszcz, dobrze

nadający się na ofiarę odpatetycznienia. Słynny monolog Konrada na szczycie Mont Blanc zostaje zinterpretowany jako skutek spotkania z błądzącym właśnie po Alpach Frankensteinem pióra Marii Shelley, co daje Gretkowskiej okazję do Gombrowiczowskiego ponaiгрыwania się z kraju, gdzie „nic... ze świata nie dociera, a stąd w świat się nie wydobywa, prócz pień pobożnych i pijackich wrzasków”. Po wzajemnej obcości polskiego i niepolskiego doświadczenia w *Emigrantach*, po wycofaniu się z polskości – czynnym w drugiej powieści, kontynuowanym w kolejnej – tutaj następuje synteza obu doświadczeń, ich pozbawiona sprzeczności jednoczesność, w której funkcjonują nie jako para kontrastywna, lecz jako stojące obok siebie elementy wspomnień, wiedzy, osobowości narratora, gotowego do jak najszerszej syntezy, jak najobszerniejszego objęcia. Owo poszerzenie objęcia umożliwia włączenie w nie Polski – rzecz jasna, tylko między innymi.

Ta gotowość, więcej – pragnienie objęcia, znajdujące kulminację w doprowadzonym do skrajnej ostateczności poszukiwaniu obcego, zostaje stematyzowana w opisie infantylnie-erotycznego związku protagonistki z francuskim Arabem Smainem. Smain jest kwintesencją obcości – i kulturowo, i intelektualnie (Smain niewiele uczęszczał do szkół), i seksualnie (wykorzystywany seksualnie przez braci Smain właściwie nie jest mężczyzną, w momentach podniecenia cieknie mu z odbytu strużka gówna), i językowo (francuszczyzna Smaina trudno daje się zrozumieć). Bariera jest nie do przejścia, tym bardziej więc fascynuje. Jest to fascynacja króla schodzącego do tawerny w przebraniu plebejusza; nie przypadkiem wybór kolejności poszczególnych fragmentów prowadzi nas ze spotkania ze Smainem prosto do studia radiowego, gdzie bohaterka wygłosi błyskotliwą pogadankę z udziałem Huxleya, Freuda, Kanta, Kartezjusza i Husserla, i z przywołaniem katolickiej ikonografii. Jest tu fascynacja kontrastem między sprzedażą produktów własnego intelektu a pubertalną obłąpką o skatologicznych akcentach, zestawieniem supermózgu z dziecinadą i gównem, upojenie własną podwójną osobowością, wyrażające się w pełnym satysfakcji zdaniu-kluczu: „Nikt by nie uwierzył, że obmacuję się z takim zasrańcem, złodziejaszkiem spod bazaru Tatiego, dealerem”. Mamy tu do czynienia z tym samym „nikt by nie uwierzył”, które nie raz i nie dwa ściągało arystokratki do łóżek obwiesiów i kryminalistów. Tu nie do uwierzenia jest rzecz cała nie ze względu na różnicę społecznego statusu (Gretkowska prowadzi kloszardzi tryb życia), lecz ze względu na różnicę

intelektu: oto komunikują się ze sobą supermózg i półanalfabeta. Wyraźnie dźwięczy w tym zdaniu nuta uciechy, zadowolenia z siebie kogoś, komu udało się wszystkich nabrać, bo jest czymś więcej niż to, za co się podaje. Jest w tym uciecha z zapanowania nad intelektem, wykazania mu jego granic, zinstrumentalizowania. Podmiot z satysfakcją dowodzi swemu intelektowi, że są sfery istnienia tego pierwszego, poziomy jego komunikacji, w których intelekt nie ma nic do gadania, będąc tylko elementem Osoby, czymś mniejszym od niej całej i jej podporządkowanym. Poprzez podzielenie się na dwoje uzyskuje się satysfakcję z władzy – władzy nad jedną z tak wyodrębnionych części. U rzezonych dam z wyższych sfer (i tym podobnych) była to władza nad częścią swojej osoby identyczną z tzw. rolą społeczną. Przyjemność Gretkowskiej jest co najmniej nie mniejsza, wynika z władzy nad supermózgiem.

W nurcie literatury postmodernistycznej centralnym utworem biorącym na warsztat temat heterogeniczności osoby, wielość jej współistniejących wersji i oblicz, współczesnego człowieka poskładanego z fragmentów Skatmana są *Szatańskie wersety* Rushdiego. Na długo przed Rushdiem potraktował go – z zupełnie innej strony – autor modernistyczny, Herman Hesse, w *Wilku stepowym*. O ile Rushdie ujmuje tę heterogeniczność w kontekście współczesnego mieszania się kultur, o tyle Hesse analizuje wieloskładnikowość, możliwość dobierania sobie tej czy innej twarzy, współistnienie wielości wersji osobowości w pojedynczym człowieku jako cechę i tęsknotę natury ludzkiej. Wilk stepowy, migrant Rushdiego, dama wymieniająca po kryjomu uściski z pospolitym złodziejaskiem, bohaterka *Podręcznika* – to wszystko wersje tego rozpoznania i tej tęsknoty zarazem: rozpoznania fikcyjności osoby, fikcyjności dookreślonej i pojedynczej osobowości, i tęsknoty za realizacją tego rozpoznania, za transcendencją własnej pojedynczości. Pojedynczość oznacza skończoność, a więc w końcowym efekcie nieuchronność śmierci, będącej tematem powieści. Próba przekroczenia granic własnej tożsamości, pojedynczości jest próbą uchylecia się przed realizmem śmierci, tak więc leży w naturze ludzkiej. Taki też sens ma poszukiwanie zjednoczenia z obcym, przeniknięcia barier nie do przejścia: objąć możliwie wiele to znaczy postąpić o krok dalej w kierunku przekroczenia własnych granic, w kierunku niemożliwego do osiągnięcia zwycięstwa nad skończonością życia, śmiercią. U Rushdiego temat ten jest pogłębiony o wymiar interkulturowy: różne fragmenty

siebie samego czerpie migrant z różnych kultur, tworzących całość. Powieść Gretkowskiej łączy perspektywę Rushdiego i Hessego, jednakże z przewagą tej drugiej. Temat Rushdiego to urodzony we Francji Smain, Arab i Algierczyk, który nigdy nie widział Algierii. Manuela to wątek Hessego. Smain i Manuela to dwie przecinające się osie niewymierności, płynnej przynależności: Smain – geograficznej (Afryka? Francja?), Manuela pod względem przynależności do kultury „wysokiej” (intelekt) bądź „niskiej” (obłapka w zamian za szczyptę haszyszu z niemęczyzną, zerem).

Kontynuację i wzmocnienie znajdzie temat wielości osoby w końcowym akordzie powieści, odegranym w tonacji mistycznej, na łańcuchu wcieleń i za zasłoną zaświatów, mimo to pokrewnym tekstowi modernistycznego autora:

Spójrz na siebie w lustrze, weź drugie lustro, by lepiej widzieć. Zobaczysz swoje odbicie powtórzone nieskończoną ilość razy między dwoma lustrami. Kim jesteś ty sama? Nie jesteś sama, za tobą są niezliczone postacie, za szklaną taflą. Nie wierzysz? Posłuchaj swego hebrajskiego imienia, Manuela – co znaczy Bóg z nami. Z nami.

Poprzez chwilowe rozdarcie się zasłony zaświatów Manueli udaje się osiągnąć transcendencję, zwycięstwo nad śmiercią. Bardzo to niewspółczesne, co więc z postmodernizmem?

Ale tu już od interpretacji wara: Gretkowska nie na darmo uszczelniła w tym miejscu swój tekst przeciw próbom takiej interpretacji, pisząc kilkadziesiąt stron wcześniej o krytykach „bełkoczących w przerażeniu: Tylko bez symboli, symboliczne związki są bzdurą. Tylko bez niezrozumiałych wizji i natchnień. Kwadracik, kółeczko, hola, hola, racjonalna jest krytyka rola, i tak dalej w kółeczko...”. I jak tu się ważyć? Rezygnuję.

Polemiki

Wyznania członka lokalnej wspólnoty interpretacyjnej

I

Szanowny Panie Redaktorze,

w Pańskim poczytnym piśmie numer 6 (48) z 1997 r. pod pseudonimem Andrzej Szahaj był Pan łaskaw opublikować w szesnastu częściach instrukcję użycia pinu („O pinie” nr 6, s. 5) pt. *Jakaś Prawda, Rzeczywistość czy Obiektywność* (nr 6, s. 33). Z kolei w numerze czwartym z 1998 r. Pańskiego poczytnego pisma opublikował Pan jej uzupełnienie pt. „Pininterpretacjonizm”, co zostało spowodowane wielkim powodzeniem tej instrukcji wśród użytkowników pinów. Jako członek wspólnoty „euro-amerykańskiej” (nr 4, s. 77), którą Pan kilkakrotnie wspomina, „spieszę dopowiedzieć” (nr 4, s. 79), że osobiście bardzo często posługuję się pinem i dlatego jestem Panu głęboko wdzięczny za poświęcenie tak wielu stron Pańskiego poczytnego pisma temu doniosłemu problemowi oraz kłopotom, na jakie w „granicach pluralizmu kulturowego” narażeni są użytkownicy pinu z powodu „i-

diosynkretyzacji kultury zachodniej” (nr 6, s. 24; nr 4, s. 76), która – jak Pan „po mistrzowsku” słusznie podkreśla – jest „nasza”.

Dziękuję Panu także za trafne i niezwykle cenne uwagi o Życiu oraz za to, że bardzo słusznie wprowadził Pan do swojej instrukcji „współczynnik humanistyczny”.

W pierwszym punkcie Pańskiej instrukcji użycia pinu trafnie Pan przypomina o istnieniu „obiektywności względnej i lokalnej” (nr 6, s. 19). W tym temacie, na ten przykład, mój pin jest jeden, więc jest, proszę Pana, subiektywny, ale ponieważ jest tylko Jeden i tylko mój, zatem jest on nie tylko Obiektywnie subiektywny, lecz jest także Subiektywnie obiektywny, i żadna wspólnota nic tu nie zmieni – dlatego, jak Pan słusznie stwierdza, moim zdaniem trafnie, „poprzez swój zasięg może sprawiać wrażenie czegoś powszechnego” (nr 6, s. 17).

Ale ponieważ ten pin jest tylko Mój i był on autoryzowany tylko w jednym lokalu banku Powszechnego, więc jest to pin Względny i Lokalny, choć zarazem będąc subiektywnie pinem tylko względem mnie, to przecież, Obiektywnie rzecz biorąc, może być on używany w bankomatach powszechnie dostępnych. Ale, niestety, nie w Obiektywnie Wszystkich bankomatach, tylko w tych wszystkich, które subiektywnie współpracują z naszą lokalnie powszechną wspólnotą bankową. Można to trafnie zinterpretować, że w obiektywnie Lokalnej i Subiektywnie powszechnej sieci Bankomatów obiektywnie subiektywny i lokalnie względny mój pin jest subiektywnie Używany jako pin Bezwzględnie obiektywny. Przez pisanie dużą literą pragnę tu, Panie Redaktorze, subiektywnie podkreślić obiektywny moment Bezwzględności względnego i Ponadlokalności lokalnego, czyli obiektywnie podkreślam subiektywną różnicę pomiędzy fundamentalnym absolutyzmem mojego pinu a absolutnym, antyfundamentalistycznym relacjonizmem banków i bankomatów (nr 6, s. 19). „Domyślam się stronniczo” (nr 4, s. 84), że to Pan słusznie miał na myśli, prawda?

Bezwzględnie trafnie podkreśla Pan także, że lokalność pluralistyczna jest lepsza niż jeden lokal dla wszystkich. Kiedyś, proszę Pana, pamiętam, jakby to było wczoraj, stałem w takim jednym lokalu, to, proszę Pana, nie było w nim nawet widać końca „horyzontu oczekiwań”, który Pan trafnie dziś zauważył.

Bezwzględnie się też z Panem zgadzam, gdy Pan odnosi umarłych do naszej pamięci, ale tu trzeba pamiętać, że pamięć każdego z nas jest bezwzględnie względna. Na przykład moja babcia nigdy by Panu nie

darowała, że ona niby nie pamięta, że „stół ma nogi” (nr 6, s. 16)! Bo, proszę Pana, ile razy ona wstawiała od tego stołu, co go jeszcze pradziadek w stołowym ustawił, to zawsze, proszę Pana, łup nogą o nogę! No i tak na te kulasy pomstowała, że dziadek nie zdzierzył, łaps za piłę, proszę Pana, i trzy nogi piłę uciachał, i teraz kaździutki stół w babcinym mieszkaniu tylko z jedną nogą stoi „i już”! Więc to nie jest tak jak Pan, z całym *szaconkiem*, uważa, że „stół przecież ma nogi i już” (nr 6, s. 16). Pan to ujmuje zbyt fundamentalnie, *co się może skończyć źle*, bo jak stół ma jedną nogę, to niby nie jest już stołem? Albo, proszę Pana, weźmy na ten przykład Pana, bo przecież Pan – tak jak każdy – ma nogi, „i już”, prawda, i to jest Prawda, nieprawda, to jest Rzeczywistość, to jest, proszę Pana, Obiektywność (nr 6, s. 33), i tu się każdy musi zgodzić, ale czy z tego, że Pan „ma nogi i już” bezwzględnie wynika, że Pan jest stołem?

Dlatego ja, nie wchodząc w szczegóły, też powiem od siebie, że w tej perspektywie „każda forma jest czymś kreowanym, a nie odkrywanym”. To jest myśl nowa i głęboko pomyślana i to nie jest żaden k a n t, proszę Pana, bo ten stół babciny był przecież okrągły, a że dziadek był człowiekiem kulturalnym, to chociaż subiektywnie z tymi nogami nie zdzierzył, to jednak obiektywnie nigdy by sobie, proszę Pana, na żadne odkrywanie niezdzierzenia publicznie nie pozwolił. Miał formę wykreowaną i już.

W dalszej kolejności omawia Pan „kłopoty jako punkt wyjścia do naświetlenia” (nr 6, s. 7). Więc co ja na to? Pan się na pewno, Panie Redaktorze, lepiej orientuje w tej technologii pinowej niż ja, chociaż ona stara, ale ja osobiście z Pana też nie mogę się zgodzić choćby z tego względu, że zgodnie z moim „doświadczeniem kulturowym”, ograniczonym, co prawda, „do miejsca i czasu”, co przyznaję, to dopiero naświetlenie pinu jest punktem wyjścia dla kłopotów.

Bo, Panie Redaktorze, to jest tak: gdy nie ma naświetlenia, to nie ma karty – czyli tekstu – jak mówimy w naszej wspólnotcie. A gdy nie ma karty, to rzecz jasna, Panie Redaktorze, nie ma też pinu. A gdy nie ma pinu, to oczywiście nie ma kłopotów. Z kolei, gdy jest pin, to – jak Pan słusznie pisze – „musimy zmienić status roszczeń, jakie się z nim wiążą” (nr 4, s. 88). I to jest trafne, to jest obiektywne, to jest słuszne.

Dam na ten przykład konkretny przykład. Przysłali mi z banku tekst, a w tekście był debat. Ale ja wcześniej znałem ten tekst, bo mam swój pin i wtedy jeszcze tego debata w nim nie było – i taki był w tym tekście

mój z bankiem wspólny Sens, czyli konsens, jak się Pan wyraża. Bo ja, proszę łaskawego Pana, odnoszę pin do moich celów i to nie jest żadna interpretacja czy nadinterpretacja tego debata, ale jego „użycie”, jak Pan słusznie napomina w swojej instrukcji.

I znów, proszę Pana, to jest „niesłuchanie ważne” (nr 6, s. 18), bo kto ma pin, ten musi mieć ten „wewnętrzny realizm”. Więc zgadzam się z Panem, gdy Pan odważnie stawia sprawę jasno: „Dlaczego to niby moja decyzja o innym odczytaniu jakiegoś tekstu, innym niż dokonany przeze mnie ongiś, ma pozbawiać moją praktykę interpretacyjną racji bytu, czynić ją dziwaczną, bezzasadną i bezskuteczną?” (nr 6 s. 31). Oczywiście, ja się z Panem zgadzam, że jak ktoś używa pinu, to bank nie może mu na to, że jego używanie jest bezzasadne! To nie tak! Bank też musi mieć „poszanowanie dla odmienności i szacunek dla pluralizmu oraz poczucie odpowiedzialności” (nr 6, s. 33), a tymczasem jakże często człowiek swoje, a bank swoje. A co, za przeproszeniem, proszę Pana, bankowi do Mojego?! Bo przecież jak bank sobie „piknikuje”, to człowiek przychodzi bez sensu i jedynie „przynosi słowa” (nr 6, s. 7) – których nie powtórzę – i swojego tekstu z pinem bankowym, niestety, nie używa. To nie ma sensu, proszę Pana, bo bank jest od tego, żeby działał z sensem, to jest „niepoczytalne” i o tym można sobie w każdej gazecie poczytać, i to jest bezużyteczne, bo pin jest od tego, żeby go używać. „Choć – jak trafnie Pan zauważył – zachowanie jakiegoś minimum spójności własnych działań jest zapewne warunkiem zachowania poczytalności, to jednak w perspektywie całego życia spójność owa dotyczy raczej jego fragmentów, nie zaś całości (choć oczywiście różnie bywa)” (nr 6, s. 32).

No właśnie, „różnie bywa”!

Bo weźmy to od takiej strony: obiektywnie rzecz biorąc, kiedyś nie było pinu, i wszystkiego subiektywnie było minimum, a teraz obiektywnie jest pin, ale mamy za to subiektywnie maximum – np. we wspólnocie PKO BP jest 900 zł na tydzień, ale ja znam takie wspólnoty pinowe, gdzie jest nawet kilkaset zł tekstu z ludzką twarzą na dzień – na przykład we wspólnocie S.A. No to wtedy można sobie poużywać, to znaczy pointerpretować. „Pamiętać wszak musimy, że nie tylko my sami możemy się zmieniać, lecz zmieniać możemy także owe wspólnoty” (nr 4, s. 79), bo przecież one są – aż chce mi się za Panem przetoczyć – „plastyczne”.

No i o to chodzi, Panie Redaktorze!

To jest wolność, to jest liberalizm, to mi się w Pana instrukcji podoba! Ale choć w nowej wspólnotcie „wolno znacznie więcej, to jednak nie wszystko wolno” (nr 4, s. 24). I w tych granicach każdy może być i anarchistą, i może też zachować poczytalność, ale nie w perspektywie całego życia, choć różnie bywa, bo przecież „nie możemy do końca stać się samoprzejrzysti dla siebie”, jak to Pan słusznie przetoczył (nr 4, s. 82).

Teraz o „ważniejszej sprawie, nad którą przyjdzie się zatrzymać” (nr 4, s. 79). Zgadzam się z Panem całkowicie, że o „atrakcyjności Pańskiego podejścia” świadczą „pojęcia i kategorie”, jakie Pan zaproponował (nr 4, s. 85) i dlatego ja, podobnie jak Pan, „nie chcąc nadużywać wielkiej gościnności «Tekstów Drugich»”, postaram się teraz „spowodować, iż niektóre z moich odpowiedzi wydadzą się zbyt zdawkowe” (nr 4, s. 75). Pisze Pan, że wszystkie interpretacje są jednostronne (nr 6, s. 15). To się zdarza, nie powiem, ale, Panie Redaktorze, żeby aż tak? Ja na ten przykład interpretuję wszystkie strony, które są gdziekolwiek zapisane, a z drugiej strony, gdy w banku interpretują mój dowód osobisty, to co najmniej dwustronnie i to jak „żarliwie” (nr 4, s. 82)!

Przy okazji, dziękuję za słuszne przypomnienie interpretacji adoptacyjnej (nr 6, s. 13; nr 4, s. 77). Jest w naszej wspólnotcie jedna para, która się adopcją interesuje, to przekażę.

Co do „naczyń włosowatych” (nr 6, s. 21), Panie Redaktorze, to proszę w korekcie instrukcji poprawić chyba na „naczynia włoskie” (też polecam!), bo jakaś wspólnota może sobie zinterpretować, że tu chodzi o Italian Fashion – skoro tu Panu chodzi o relację „o charakterze dominacji i panowania” na naszym rynku (nr 6, s. 21).

Na stronie 76 (nr 4), pisząc o „próbie komunikacji”, wymienia Pan powszechnie znaną i cenioną nazwę firmy Davidson. Jest to, proszę Pana, niesłychane, bezwzględnie skandaliczne uproszczenie, wręcz „haniebne w sensie etycznym” (nr 6, s. 24), choć „słowa, których użyłem, są mocne na pokaz” (nr 4, s. 84), ponieważ każdy członek naszej euro-amerykańskiej wspólnoty musi wiedzieć, że pełna nazwa, z jaką mają do czynienia użytkownicy, brzmi „Harley Davidson”.

Na następnej stronie zamieszcza Pan mistrzowskie uwagi na temat „majsterkowania” (nr 4, s. 77), o których „spieszę od razu za Panem donieść”, że z mojego subiektywnego punktu widzenia one bezwzględnie „są sformułowane w duchu współmyślenia” (nr 4, s. 78). A raczej

współmajsterkowania, co mogę z całą odpowiedzialnością stwierdzić jako członek wspólnoty użytkowników tekstów Adama Słodowego. *Nb.* ze zdumieniem stwierdzam brak jego nazwiska wśród cytowanych przez Pana specjalistów pragmatyków – zwłaszcza w przykładach dotyczących „kluczy” (nr 4, s. 86), „oświetlenia” (nr 4, s. 86), „reflektorów” (odp. 12), „fotografii” (odp. 13), „wbijania gwoździ” (nr 4, s. 83) – i innych manualnych użyć Pańskich interpretacji.

Teraz o robocie.

Bardzo mnie zainteresowało, co przeczytałem u Pana, że „demistyfikacja robota jest perwersyjnym wzmocnieniem wagi” (nr 6, s. 20). Ha!!! Otóż ja, proszę Pana, kiedyś skonstruowałem takiego robota, interpretując tekst instrukcji p. Słodowego, ale że ten robot z braku wyważenia pośrodku co krok się przewalał, to ja musiałem, z całym zewnętrzny realizmem, to i owo mu dokręcić, no i żona mnie od perwersji zwymyślała, i od tego czasu mnie demistyfikuje. I to jest najlepszy dowód na Pana wywód, że nie ma żadnego bezspornego kontekstu w tym tekście, proszę Pana, i że pojęcie obiektywności interpretacji zamienia się w „zwodnicze” (nr 6, s. 20).

Albo weźmy inny przykład na ten sam kontekst. Słusznie Pan pisze, że jak Pan zawodowo zajmuje się „filozofią, nie zaś historią literatury anglojęzycznej” (nr 4, s. 84), to każdy z nas należy „do innej wspólnoty interpretacyjnej”. To zupełnie tak jak u nas w domu: gdy moja małżonka zajmuje się zieleń angielskim, a ja angielską gorzką („*angielką z kropelkami!*”), to o żadnej wspólnej wspólnoty u nas nie może już być mowy. I gdy ja jej proponuję „swobodną i nieograniczoną debatę” (nr 4, s. 85) o debecie w tym temacie, „starając się natomiast samemu sobie zasugerować wyraźnie stronniczość mojego podejścia” (nr 4, s. 84), to ona nie zmienia swojej afiliacji interpretacyjnej i z konsensem w tym temacie u nas ani rusz. No, ale to już Pan trafnie wyjaśnił, pisząc słusznie, że „każdy jest uważny, ale nie każdy uważa na to samo” (nr 4, s. 84).

A ja, proszę Pana, natomiast uważam, że ja się z Panem tu nie zgadzam w kwestii „zapotrzebowań” danej wspólnoty (nr 6, s. 25). Wbrew temu, co Pan subiektywnie anarchizuje, Pańska teza jest obiektywnie fundamentalistyczna, a to jest głęboko nieetyczne. Pan bowiem niesłusznie stawia nietrafną tezę o bezpośrednim związku majsterkowania z „holizmem” (nr 4, s. 77).

Rozumiem, że wynika ona – jak Pan pisze – z Pańskich „przesądzeń, które wychodzą na jaw w pełni dopiero wtedy, gdy zostaną skonfrontowane z innymi przesądeniami”. Co prawda, nie zamierzam tego z góry przesądzać, choć jestem przesądny, ale to jeszcze niczego nie przesądza, jeżeli jednak tematem Pańskiej broszury jest – przypominam – „Jakaś Prawda, Rzeczywistość czy Obiektywność” (nr 6, s. 33), to nie można umieszczać pół-Prawdy w Pół-słowie. Taka jest bowiem, proszę łaskawego Pana, *prawda, nieprawda, i innej prawdy nie ma*.

Z mojego doświadczenia użytkownika pinu wynika bowiem, że kłopoty z jego życiem nie są wynikiem holizmu, lecz alkoholizmu. I tu nie ma co interpretować, bo tam jest już po użyciu, powiedziałbym nawet po nadużyciu, bo to przecież nie majsterkowanie prowadzi do holizmu, tylko alkoholizm prowadzi do nietrafnego majsterkowania (przy bankomacie). Po mojemu, to nie jest sprawa żadnej subiektywnej „Trzeciości” (nr 4, s. 83), lecz zwykłej obiektywnej Trzeźwości, no nie? Bo gdy na ten przykład użytkownik „o pinie” (nr 6, s. 5) nie pamięta, to przecież alkomat zawsze to bezwzględnie wykaże, wręcz wyświetli tę „ślepa plamkę naszego percypowania” (nr 4, s. 83), proszę Pana. I dlatego ja „żarliwie” (nr 4, s. 82) nie zgadzam się z Pana interpretacją, że „nie trzeba się aż tak mocno rozglądać”. Trzeba, proszę Pana, trzeba się rozglądać! Bo przecież bez rozglądania się – jak sam Pan słusznie pisze – można „patrzeć się na coś, co się określa” „moc wirtualna tekstu” i nie wiedzieć, „o czym mowa” (nr 4, s. 82). A przecież tylko mocno się w kulturze rozglądając, można zobaczyć, że dopiero „wirtualna moc tekstu” może nabrać jakiejś „mocy operacyjnej”. Ja to jeszcze Panu przybliżę. Jak pin jest w portfelu, to on jest wirtualny, ale jak się pin wkłada do dziury, to on nabiera operacyjnej mocy. Oczywiście, ma Pan trafną słuszność, że „kultura jest dynamiczna”. I genialnie Pan przetacza one „słowa przewodnie”: „w przyrodzie nie ma żadnej innej wierności naturze niż wierność kulturze” (nr 4, s. 83). Toteż i ja ufam, jak Pan, że trzeba należeć do kultury, żeby wykonać „dyspozycję” do dziury (nr 4, s. 82), ale też, zgadzam się, trzeba mieć dostępne moce. Dlatego Pana spostrzeżenie, mocno nowe, („nie ma niczego w tekście, czego by pierwszej nie było w kontekście”, nr 4, s. 82) przetaczam na pinowe: „pinem niczego nie wyciągacie, czego by pierwszej nie było w bankomacie”.

Tyle o pinie, choć wolałbym o Pninie, ale należymy jednak do różnych wspólnot interpretacyjnych, co Pan trafnie i bardzo perwersyjnie perswaduje.

W pierwszych słowach swojej instrukcji omawia Pan „walory etyczne” (nr 6, s. 27) i bardzo słusznie, bo pin umożliwia użytkownikowi dostęp do jego walorów. Zgadzam się też z Panem, że – jak Pan pisze – „wobec określonych celów określonych wspólnot” możliwe jest „zadowolenie się” (nr 6, s. 30) „tekstem z ludzką twarzą”. I obiektywnie bezwzględnie trafna jest Pana interpretacja o wyższości pluralizmu walorów nad walorem Jedynie Słusznej twarzy. Ale powinien Pan sprecyzować, że w tej naszej wspólnocie interpretacyjnej najwyżej ceniona jest jednak twarz – a raczej Twarz – Jerzego Waszyngtona.

I tu widać jak na dłoni ten „sławny problem”, który Pan „po mistrzowsku pociągnął nieco dalej” (nr 4, s. 76), że każda względność jest obiektywna. Jest to bezwzględnie „patent na rozwiązanie problemu obiektywności interpretacji” (nr 4, s. 78) i to ma Pan jak w banku.

Bo przecież tekst z twarzą Jerzego Waszyngtona jest względny i należy do lokalnej wspólnoty amerykańskiej, ale upowszechnił się, ponieważ, jak Pan słusznie interpretuje, honoruje on część z „obiektywnych, silnie skonwencjonalizowanych, lokalnych, historycznych i przygodnych pewników”. I ja się tu z Panem fundamentalnie zgadzam i też nie sądzę, żeby „sam tekst stawiał jakikolwiek opór” (nr 4, s. 87). Obiektywnie słusznie Pan anarchizuje, że „problem tkwi w nas, a nie w tekście” (nr 4, s. 87). I tu się, rzecz jasna, ta względność obiektywizuje. Bo Pan trafnie sądzi, ale niesłusznie, moim zdaniem, że „w konfrontacji z kulturami radykalnie odmiennymi oczywiste interpretacje wydają się całkowicie niezrozumiałe, absurdalne i wątpliwe” (nr 6, s. 17). No, proszę Pana! Toż to wystarczy się rozejrzeć! Czy jest gdzieś na świecie jakaś lokalna wspólnota, w której tekst z twarzą Jerzego Waszyngtona byłby niezrozumiały, absurdalny i wątpliwy? W którym tekście z tą Twarzą to byłyby teksty „drugiego rzędu” (nr 6, s. 19)? No nie, nie czarujmy się, proszę Pana, bo takich wspólnot nie ma, i taka jest Prawda, taka jest Rzeczywistość, taka jest – nie wstydzmy się tego powiedzieć – Obiektywność, proszę Pana.

Ja obiektywnie nie wiem, czy to jest „proces odczarowywania świata” (nr 6, s. 24), jak to Pan używa, bo ja się mogę wypowiadać tylko względem mojej lokalnej wspólnoty bankowej, ale ja bym tu słusznie we własnym imieniu podkreślił, że jak się liberalnie mówi w lokalu bankowym „interpretuj i daj interpretować” (nr 6, s. 27), to literalnie bez twarzy Jerzego Waszyngtona ani rusz. „I już”.

Pan się pyta skąd idee „do-konstrukcji” i „zawsze złego odczytania” (nr 6, s. 23)? To ja mogę tu tylko za Panem trafnie powtórzyć: można w interpretacji mówić, co się chce (choćby to było „złe odczytanie”), ale nie można mówić, czym się chce (bo zobowiązuje „do-konstrukcja”) (nr 6, s. 22), czyli trzeba mówić do rzeczy – nawet jak się mówi do siebie albo do innej wspólnoty interpretacyjnej. Pan pisze, że w tej sytuacji „walka, jaka się toczy także w Akademii, wiąże się z powstaniem radykalnie nowych interpretacji Tekstów, skierowanych przeciw interpretacjom już skonwencjonalizowanym” (nr 6, s. 21). Ja to sobie interpretuję, że skoro Pan wcześniej pisał o tekstach „drugiego rzędu”, to w pierwszym rzędzie musi tu chodzić o „Teksty Drugie”. No, to ja Panu życzę, Panie Redaktorze, odwagi i wytrwałości w tym używaniu, w tej interpretacji, w tej walce, która się toczy w Akademii, i jeszcze raz z całego serca dziękuję za opublikowanie tekstu instrukcji pełnej tak ożywczych, tak nowych, tak nie skonwencjonalizowanych i tak odkrywczych myśli, powiem nawet – tak po mistrzowsku sformułowanych i genialnie przetaczanych, że mogę jedynie powtórzyć za Szanownym Panem: „tu stoję i inaczej nie mogę” (nr 4, s. 80).

Na koniec chciałbym się przedstawić.

Jestem członkiem i „wiodącym przedstawicielem” lokalnej wspólnoty używającej tekstów do własnych celów. Działamy na rzecz obalania granic pomiędzy tekstem a interpretatorem. Nie uznajemy żadnej „obiektywności materii tekstu” (nr 4, s. 87) i żadnego „jakiegoś literalnego znaczenia” (nr 4, s. 86). W ramach „idiosynkretyzacji kultury współczesnej” podważamy przekonanie, że „ograniczenia na interpretacje nakładają jakieś cechy samego tekstu” (nr 6, s. 25). Nie dajemy spokoju tym, którzy nie chcą „dać sobie spokoju z doszukiwaniem się, czym jest tekst poza (przed) wszelkim jego użyciem” (nr 4, s. 88). Uważamy, że do interpretacji potrzeba kultury. „Spieszę jednak od razu donieść” (nr 4, s. 88), że piętnujemy wszystkie „gloryfikacje partykularne” (nr 6, s. 26), wszystkie roszczenia ponadlokalne i wszystkie interpretacje, których nie można uzyskać „w ramach określonych praktyk określonych wspólnot”. Ponieważ nasza wspólnota jest częścią wspólnoty kultury europejskiej, która jest „w stanie wewnętrznej przemiany” (nr 4, s. 82) i która jest „zróznicowana w wymiarze aksjologicznym” (nr 4, s. 79), sięgamy po jej „niestychanie płodne interpretacje powstania kategorii i praktyk typowych dla kultury europejskiej, takich jak prawda, «ja», naród” (nr 4, s. 87) czy honor, Bóg i ojczyzna. A robimy to też

dlatego, bo „czasami tylko poprzez interpretacje sięgające do całej epoki kulturowej można wyjaśnić uporczywie pojawiające się problemy” (nr 4, s. 87). Ostatnio używaliśmy ich sobie w związku z uporczywie pojawiającą się w naszej wspólnocie, że tak powiem, pewną *wyrwą z zamyśleń*, albowiem trzeba Panu wiedzieć, Panie Redaktorze, że nawet *Żaba ćwierka / Sama w rowie / Medytatorka / Zresztą Europejka*. Czyli należy do naszej wspólnoty!

Prowadzimy też szeroko zakrojoną akcję dostosowywania „prywatnych fantazji znaczeniowców” (nr 6, s. 22) do wymagań lokalnych wspólnot interpretacyjnych oraz przetwarzania – oczywiście nieodpłatnie – „niezrozumiałych bełkotów” na „interkomunikowalne komunikaty kulturowe” (nr 6, s. 22). Ale chociaż naszą dewizą jest: „interpretuj i daj interpretować innym” (lokalnym wspólnotom), to jednak nie gwarantujemy nikomu „bezgranicznej tolerancji”! (nr 6, s. 27; nr 4, s. 80). Ufamy, że w wyniku naszej działalności interpretacyjnej wyłonią się „jeszcze inne odrębne wspólnoty”, co doprowadzi do powstania „mutacji kulturowych” (nr 6, s. 23) oraz „nowych kultur” (nr 4, s. 77) zrozumiałych także dla „naszych gości z innej galaktyki”. „Jest rok 2500” (nr 4, s. 5).

Moje nazwisko jak stoi poniżej.

Włodzimierz Bolecki

II

Czytelnik artykułów Andrzeja Szahaja – *Granice anarchizmu interpretacyjnego* oraz *Paninterpretacjonizm, czyli nie ma niczego w tekście, czego by pierwej nie było w kontekście (odpowiedź krytykom)* („Teksty Drugie” 1997 nr 6; 1998 nr 4) – zauważy bez trudu, że podpisany moim nazwiskiem powyższy „list do Redaktora” jest ich dziwną (absurdalną i parodystyczną, choć także logiczną) lekturą. Gdyby Czytelnik ów – zainteresowany dyskusją nt. „paninterpretacji” – miał ochotę porównać fragmenty artykułów Szahaja z ich użyciami w moim tekście, znajdzie w tym „liście” dokładne odsyłacze do konkretnych sformułowań, a porównawszy oryginał (argumenty, tezy i styl) z jego zastosowaniem, łatwo rozszyfruje poetykę *Wyznani człon-*

ka lokalnej wspólnoty interpretacyjnej. Nie chcąc jednak nikogo zmuszać do ponownej lektury wspomnianych artykułów, zdecydowałem się jak najzwięźlejsz scharakteryzować intencje, które mną kierowały, gdy pisałem te *Wyznania*.

1. Początkowo zamierzałem napisać „normalną” polemikę z tezami artykułu Szahaja, utrzymaną w tonie równie poważnym jak wypowiedzi innych dyskutantów – została ona nawet zapowiedziana w „Tekstach Drugich” (1998 nr 1-2): pt. *O anachronizmie ponowoczesnych interpretatorów*. Przeczytawszy jednak doskonałe, precyzyjne repliki Henryka Markiewicza i Michała Pawła Markowskiego oraz odpowiedź, jakiej udzielił na nie Szahaj (oraz na argumenty innych polemistów, w tym przede wszystkim Ryszarda Nycza i Stefana Morawskiego), doszedłem do wniosku, że moją na serio napisaną polemikę spotkać musi los wypowiedzi moich poprzedników. Najbardziej dyskwalifikującą ocenę literaturoznawcy (wypowiedź Markowskiego) Szahaj przedstawiłby jako uznanie dla swoich wywodów (odpowiedź Szahaja: Markowski-polemista „uznaje atrakcyjność mojego podejścia, mówiąc, że jest ono nic nie warte”; nr 4, s. 85). Z kolei listy błędów autora, wynikających z nieznamomości teoretycznoliterackiej wiedzy o tekście (które w *Granicach anarchizmu interpretacyjnego* dostrzegł Markiewicz) Szahaj nie przyjąłby do wiadomości lub nie odpowiedziałby na zasadnicze kontrargumenty polemisty (*vide* odpowiedź Morawskiemu). Cóż było robić? Zamiast dodawać kolejne argumenty do polemik z Szahajem, skonstruowałem tekst będący polemiczną ilustracją jego literaturoznawczych „przesądzeń”.

Oto ich najbardziej zwięzłe przypomnienie.

Istota problemów interpretacji tekstów literackich sprowadza się, według Szahaja, do „dialektyki” obiektywizmu i subiektywizmu. Interpretacje pragnące uchodzić za „obiektywne” są faktycznie „subiektywne”, ponieważ zawsze należą do jakiejś ograniczonej wspólnoty interpretacyjnej. Z kolei „subiektywne” okazują się dialektycznie „obiektywne” w sensie „względny” i „lokalny”.

Nie istnieją żadne formalne wyznaczniki tekstu, od których zależy interpretacja. Natomiast interpretacja jest wyłącznie pochodną kontekstu kulturowego i społecznego, a w konsekwencji nie ma żadnych możliwości rozstrzygnięcia trafności czy poprawności interpretacji, czy choćby wskazania kryteriów jej falsyfikacji i weryfikacji.

Każda interpretacja jest zatem jedynie „użyciem” tekstu przez interpretatora zgodnie z celami, jakie sobie stawia on lub jego „wspólnota interpretacyjna”.

Te trzy „przesądzenia” – bogato ilustrowane cytataми z prac filozofów, socjologów i teoretyków kultury – stanowią w artykułach Szahaja uzasadnienie dla jego „paninterpretacyjnego pragmatyzmu”. Postanowiłem zatem oddać głos „pragmatyście”.

Jest nim autor mojego „listu” do Redaktora „Tekstów Drugich”. Nosi on co prawda moje nazwisko, ale dla czytelnika pisma, którego sam jestem współredaktorem, ta literacka mistyfikacja (narrator – autor) nie będzie zaskoczeniem. „Mój bohater” – tak będę nazywał nadawcę tego listu – podziela zatem wszystkie „przesądzenia” Szahaja-pragmatysty. A oto ich skutki.

2. Skoro tekst nie ma żadnych formalnych wyznaczników pozwalających weryfikować tezy interpretatorów i skoro interpretacja to jedynie pragmatyczne użycie tekstu do celów znanych użytkownikowi, mój bohater – zgodnie z celami znanymi tylko jemu i jego wspólnocie interpretacyjnej – zakłada, że:

Nazwisko każdego autora artykułu w „Tekstach Drugich” jest pseudonimem Redaktora pisma. (Być może mój bohater zapamiętał, że w stanie wojennym nazwiska w pismach były pseudonimami autorów albo może gdzieś przeczytał, że istnieją pisma wypełniane utworami jednego autora – każdy utwór publikowany jest pod innym pseudonimem. Ale może kierowały nim motywy, których nie znam).

Nazwiska autorów przywołanych w tekście Szahaja kojarzą się mojemu bohaterowi z nazwami potocznymi. (Mój bohater nie odróżnia np. nazwiska filozofa od nazwy firmy motocyklowej, bo... nie musi – należy do „innej wspólnoty” interpretacyjnej niż Szahaj).

Wszystkie cytaty w tekście Szahaja traktuje jako tezy własne autora artykułu. (Mój bohater widocznie sądzi, że to tylko kwestia innego zapisu – nie dostrzega różnicy pomiędzy *oratio recta* i *oratio obliqua*, a nie dostrzega, ponieważ jest przekonany, że w tekście nie ma żadnych elementów sterujących jego lekturą).

Dla mojego bohatera znaczenie poszczególnych słów (np. wyrażeń, metafor, nazw czy tytułów) nie jest określone ani przez znaczenie językowe, ani przez kontekst zdaniowy i wewnątrztekstowy, lecz przez ich użycie przez odbiorcę – czyli przez niego samego. W ten sposób

mój bohater użył do własnych celów np. nazwę rubryki „Opinie”. A ponieważ – zgodnie z „przesądzeniami” Szahaja – nie istnieją żadne reguły falsyfikujące poprawność takich pragmatycznych „użyć” tekstu (i jego elementów), więc mój bohater dalej też sobie *używa*, *wszak żyje tylko raz...*

Tekst nie ma dla mojego bohatera ani składni, ani gramatyki, nie ma żadnych sygnałów delimitacji, spójności, presupozycji, implikatur, ram modalnych, metatekstów, wyznaczników pragmatyki wewnątrztekstowej oraz rodzaju i gatunku czy choćby elementarnej hierarchii ważności elementów. Nie mając tych wyznaczników formalnych „tekst” jest dla mojego bohatera-pragmatysty tylko pustą nazwą, etykietką, którą można nakleić na dowolny obiekt. Skoro dla Szahaja kwalifikacja książki telefonicznej jako poematu erotycznego to tylko kwestia interpretacji przez odpowiednią „lokalną wspólnotę interpretacyjną”, to dla mojego bohatera – zgodnie z interpretacją jego wspólnoty – artykuł Szahaja jest „instrukcją użycia pinu” lub „broszurą”; „tekst” w jego „interpretacji” okazuje się kartą bankomatową; z kolei tytułem artykułu staje się w jego użyciu przypadkowy fragment zdania z zakończenia (dlaczego nie?), a zamiast sześciu rozdziałów, na które Szahaj podzielił swój artykuł, mój bohater doliczył się szesnastu itd., itp.

Żadne sformułowanie w tekście Szahaja nie ma dla mojego bohatera sensu „tekstowego”, nie interesują go też znaczenia wypowiedzi, jakie nadał czy choćby chciał nadać im Autor (skoro dla pragmatysty nie istnieje ani intencja ani komunikacja!). Mój bohater może więc używać każde słowo i każdy fragment artykułu Szahaja tak, jak chce – bo tak to robią w jego wspólnocie interpretacyjnej...

Długo jeszcze mógłbym wyjaśniać zastosowane w „liście” chwytły na poziomie stylistyki, intertekstualności, leksyki, narracji, przytoczeń, *etc.*, ale chyba nie ma już potrzeby – nie wszystko też chciałbym dopowiadać do końca. Jako ilustracje konsekwencji teoretycznoliterackich „przesądzeń” Szahaja-pragmatysty te wyjaśnienia są chyba już wystarczająco oczywiste. W konstrukcji moich *Wyznań* literaturoznawca znajdzie katalog elementarnych zjawisk tekstowych, o których uczy się studentów na ćwiczeniach z poetyki.

Jedno jest pewne, ponieważ – jak wiemy od Szahaja-pragmatysty – w żadnym tekście nie ma żadnych wyznaczników sterujących odczytaniami, dla mojego bohatera nie ma ich zatem także w artykule Szahaja – czyli nie ma żadnych kryteriów, które pozwoliłyby zweryfikować

poprawność „interpretacji” („użyć tekstu”) artykułu Szahaja w „liście” mojego bohatera. *Tu l'as voulu George Dandin, tu l'as voulu.*

III

Nie napisałbym jednak *Wyznań członka lokalnej wspólnoty interpretacyjnej*, gdybym chodziło mi jedynie o zabawę tekstem Andrzeja Szahaja – bądź co bądź w zamierzeniu Autora poważnym i pełnym erudycyjnych odsyłaczy artykułem naukowym, „powstałym w ramach badań sponsorowanych przez Research Support Scheme of the Open Society Institute” (nr 6, s. 5). Mój sprzeciw spowodowały nie tylko poszczególne teoretycznoliterackie „przesądzenia” Szahaja – których parodystyczną ilustracją są *Wyznania* – lecz całe teoretycznoliterackie instrumentarium, które Szahaj uważa za *w y s t a r c z a j ą c e* do rozważań nt. interpretacji. Ponieważ ten styl teoretyzowania nie jest tylko cechą artykułu pt. *Granice anarchizmu interpretacyjnego*, lecz ma wiele podobnych manifestacji w sformułowaniach innych autorów, dołączam tu jeszcze, w telegraficznym skrócie, kilka dalszych wyznań.

Szahaj – jako reprezentant tego stylu teoretyzowania – nigdzie nie precyzuje, co rozumie przez „tekst”, i posługuje się tą kategorią całkowicie bezrefleksyjnie. Co prawda refleksyjnie charakteryzuje interpretację („interpretacja rozumiana jako świadomy namysł i ocena”, nr 4, s. 86), ale – rzecz ciekawa u pragmatyka – apragmatycznie nie wyodrębnia interpretacji spośród różnych użyć tekstów, nie dostrzega różnic pomiędzy typami interpretacji (o co dobitnie upomniał się Markiewicz), nie rozróżnia ani semiotyki tekstów, ani ich rodzajów, gatunków czy ich typów, *etc.* Interpretacja dla niego to interpretacja, a tekst to tekst – jakie są, chyba *każdy widzi...*

To tak, jakby ktoś zaproponował dyskusję nt. malowania, nie precyzując, czy chodzi mu o malowanie pasów na jezdni, czy o malowanie paznokci, o malowanie ścian w mieszkaniu czy obrazów, o „malowane lale” czy o pola „malowane zbożem rozmaitem”, o „malowanie słowem” czy o „zamalowanie w papę”. Albo – dyskusję o leczeniu: bez uściślenia, czy chodzi o leczenie ciała, czy duszy, zębów, łupieżu, kręgosłupa, choroby wieńcowej czy schizofrenii. I oczywiście do wszystkich tych

czynności (malowania i leczenia) proponowałby ten sam zestaw narzędzi.

Skutkiem tej magmowatości terminów w użyciach Szahaja jest oczywiście brak określenia *p r z e d m i o t u* interpretacji, a skutkiem braku przedmiotu – wykluczenie *k o m p e t e n c j i* jako kryterium oceny konkretnej interpretacji (także przekładu). Jest to istota sporu Markiewicza, Nycza, Morawskiego i Markowskiego z Szahajem.

Podejrzewam, że pisząc o „tekście”, Szahaj myśli po prostu o tzw. „treści”, „myśli przewodniej”, „idei”, „problemie” wyrażonym w danej wypowiedzi, *etc.* Ale od „wspólnotowej interpretacji”, np. sformułowania „sowa Minerwy wylatuje o zmierzchu”, do interpretacji *t e k s t u* „Żaba ćwierka / Sama w rowie / Medytatorka / Zresztą Europejka” droga dość daleka...

Zajmujące Szahajowi wiele stron rozważania o obiektywizmie i subiektywizmie interpretacji, o jej „literalności”, o „wspólnotach interpretacyjnych” (których „obiektywne” istnienie prostodusznie wyobraża sobie Szahaj) *etc.* są dla literaturoznawcy problemami i narzędziami całkowicie anachronicznymi (Markiewicz mówi bardziej elegancko – „staroświeckimi”). Cokolwiek mówić o ich tradycjach oraz o zakresie filozoficznych czy metodologicznych zastosowań, w teoretycznym opakowaniu Szahaja są one kompletnie bezużyteczne wobec zadań, przed którymi staje krytyk, historyk czy teoretyk literatury (sztuki). Używanie takich narzędzi interpretacji tekstu, które odkrywa dziś Szahaj, skazałyby interpretatora na nawlekanie igły nitką w rękawicach bokserskich i w ciemnościach.

Rzecz jednak w tym, że problemy interpretacji i tekstologii, które Szahaj tłumaczy literaturoznawcom, są przez nich od dziesięcioleci omawiane nawet, by tak rzec, do znudzenia. Społeczne konteksty interpretacji, problemy socjologii odbioru, relacyjność i relatywność jej narzędzi, konwencyjność i konwencjonalność przedstawień rzeczywistości *etc.*, nie są od dziesięcioleci problemami do odkrywania, lecz tezami, które każdy literaturoznawca, filolog czy po prostu humanista zalicza do elementarnej wiedzy w swojej dyscyplinie. Kwestie, które porusza Szahaj, należą oczywiście do historii refleksji nad interpretacją, ale narzędzia interpretacyjne odpowiednie do problematyzacji różnych semiotyk, rodzajów i gatunków tekstów oraz sytuacji komunikacyjnych znajdują się bardzo daleko poza... *Granicami anarchizmu interpretacyjnego.*

Jak mawiał Roman Zimand, „nie bardzo rozumiem, po co mamy jeść tę zabę” (oczywiście „Europejkę, która sama ćwierka w rowie”).

* * *

Pisze Szahaj: „Wszystko, co próbowałem (za Fishem i Rortym) ukazać w swoim tekście, to to, że nie da się przeprowadzić żadnej nieprzekraczalnej granicy pomiędzy tym, co miałyby pochodzić od tekstu, a tym, co miałyby pochodzić od interpretatora, a w związku z tym lepiej dać sobie spokój z doszukiwaniem się tego, czym jest tekst poza (przed) wszelką interpretacją” (nr 4, s. 88). Otóż nie daje mi spokoju myśl, że – podobnie jak niektórzy polemicy Szahaja – dostrzegam dość zasadnicze różnice pomiędzy jego interpretacjami a np. tekstami Fisha, Rorty’ego, Eco i innych uczonych. Istnieje też podobno uzasadnione podejrzenie, że w *Wyznaniach członka lokalnej wspólnoty interpretacyjnej* można się doszukać zasadniczych różnic pomiędzy tym, co „miałyby pochodzić od tekstu [Andrzeja Szahaja] a tym, co miałyby pochodzić od interpretatora”. Gdyby jednak ktoś twierdził, że jest zupełnie inaczej, to trudno, tym razem nie będę oponował...

Chyląc czoła przed filozoficznymi i socjologicznymi dociekaniem Szahaja-pragmatysty na temat interpretacji tekstu, cokolwiek jeszcze bym powiedział o ich potencjalnych literaturoznawczych (tekstowych) użyciach, nie mógłbym powiedzieć, że są one użyteczne. Co już wcześniej powiedziałem, inaczej mówiąc.

Włodzimierz Bolecki

TREŚĆ

Anna Nasitowska Biblioteka 1

Fragmety

Janusz Stawiński Bez przydziału (I) 5

Szkice

Mariusz Kazańczuk W kręgu piekła barokowego 23

Piotr Michałowski Cisza, miejsca niedookreślenia
i graniczne stany słowa. 47

Zbigniew Jarosiński Socrealizm dla dzieci 69

Ewa Mrowczyk-Hearfield Badania literatury kryminalnej
– propozycja 87

Mateusz Werner „Albo-albo”, czyli nihilizm 99

Roztrząsania i rozbiory

Kazimierz Bartoszyński Nietzsche dla naszych czasów 115

Paweł Próchniak W granicach „ja” 124

Jan Wolski Monografia twórczości
Tadeusza Konwickiego 130

Interpretacje

Magdalena Miszczak Manueli Gretkowskiej zabawy
(z) kiczem 135

Hanna Pułaczewska Postmodernizm i polskość
w powieściach
Manueli Gretkowskiej 155

Polemiki

Włodzimierz Bolecki

Wyznania członka
lokalnej wspólnoty
interpretacyjnej 171

Archiwalia

Roland Barthes

Od dzieła do tekstu 187

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, ul. Towarowa, 28, Warszawa tel. 620-12-71 w. 2507, 2508 – od osób fizycznych lub 624-28-92, 620-12-71 w. 2576 – od osób prawnych. Czasopismo „Teksty Drugie” rozprowadzane jest w prenumeracie rocznej.

Cena prenumeraty rocznej za 1999 r. **69,00 PLN**.

Konto dla prenumeratorów w kraju:

Bank PBK SA XIII O/Warszawa, ul. Krucza 24/26

nr 11101053-16551-2700-1-67

z zaznaczeniem tytułu czasopisma, rocznika i ilości egzemplarzy.

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 00-956 Warszawa, ul. Towarowa 28, tel.: 620-10-19, 620-12-71 w. 2366.

Cena prenumeraty rocznej za rok 1999 łącznie z wysyłką:

– pocztą zwykłą – **31 USD**;

– pocztą lotniczą:

– Europa wraz z Rosją i Izraelem – **36 USD**,

– reszta świata – **45 USD**.

Wpłaty prosimy kierować na konto RUCH-u:

Bank PBK SA XIII O/Warszawa, ul. Krucza 24/26

nr 11101053-16551-2700-1-67

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. Szpitalna 19 Księgarnia Akademyka, ul. Gołębia 18 Księgarnia „Skarbnica”, ul. Wiślna 3
Łódź	Łódzka Księgarnia Niezależna, ul. Piotrkowska 102
Poznań	„Bestseller”, ul. Wrocławska 16
Wrocław	Księgarnia Towarzystwa Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej, Pl. Nankiera 15
Warszawa	Główna Księgarnia Naukowa im. Bolesława Prusa, ul. Krakowskie Przedmieście 7
Wiedeń	Księgarnia Polska, Burggasse 22, 1017 Wien

Dystrybucję czasopisma „Teksty Drugie” prowadzi Dom Księgarski Stowarzyszenia Wolnego Słowa, Warszawa, ul. Kolejowa 15/17, tel. 632-55-91. 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.

