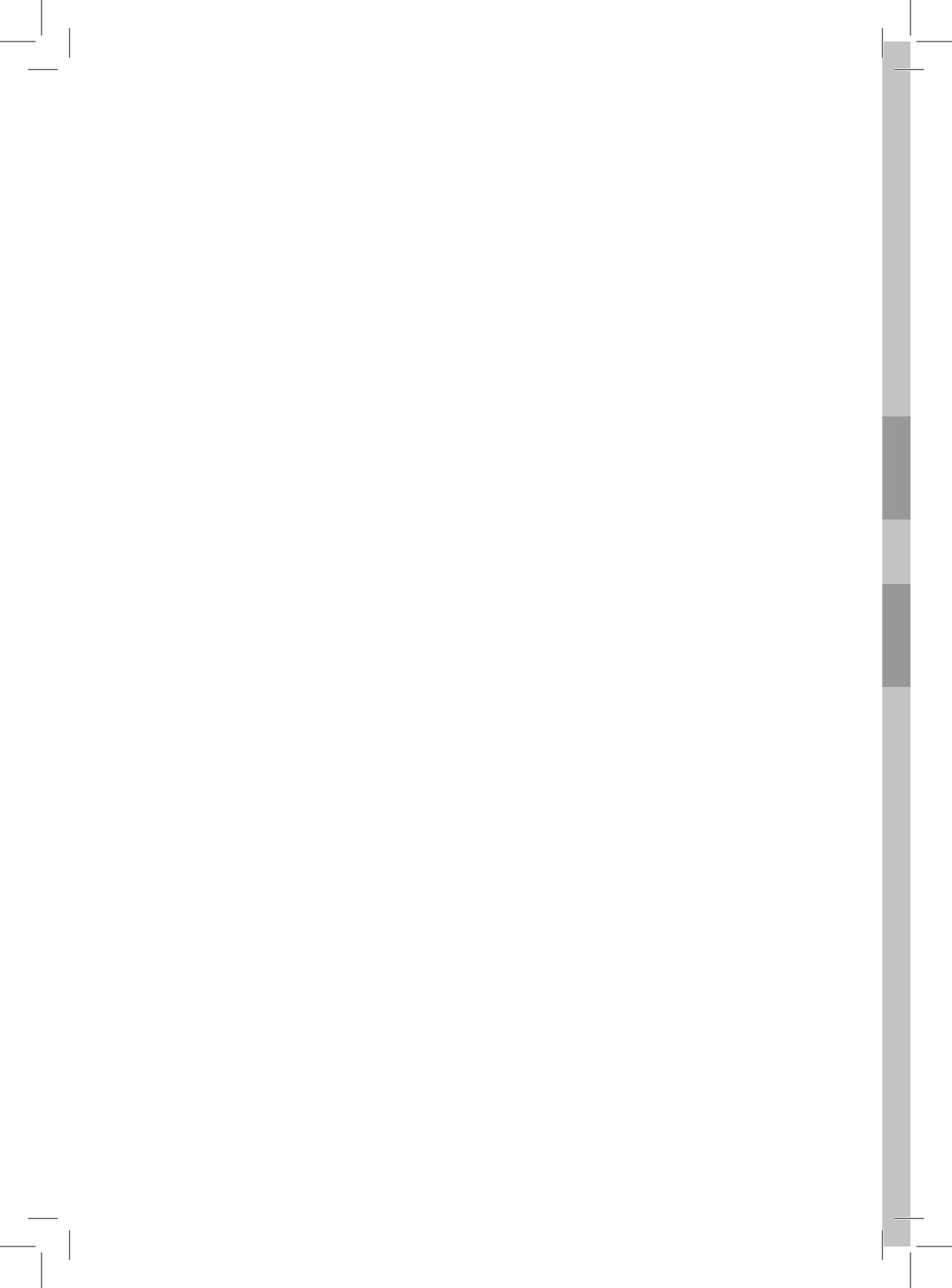





Świat i Słowo

filologia | nauki społeczne | filozofia | teologia



ISSN 1731-3317



filologia
nauki społeczne
filozofia
teologia

Świat i Słowo

AKADEMIA TECHNICZNO-HUMANISTYCZNA
INSTYTUT TEOLÓGICZNY IM. ŚW. JANA KANTEGO
KSIĄŻNICA BESKIDZKA

BIELSKO-BIAŁA 2013

Rada Programowa

- Prof. dr Aleksander Bjeļčević – Uniwersytet w Lublanie
Ks. prof. dr hab. Tadeusz Bonutka – Uniwersytet Teologiczny Jana Pawła II w Krakowie (Przewodniczący)
Prof. dr hab. Stanisław Gawliński – Uniwersytet Jagielloński
Prof. dr Aleksej Głazkow – Wyższa Szkoła Humanistyczno-Pedagogiczna w Moskwie (Rosja)
Prof. ATH dr hab. Ewa Jurczyńska-McCluskey – Akademia Techniczno-Humanistyczna
Prof. dr hab. Michał Kliś – Akademia Sztuk Pięknych w Katowicach
Prof. dr hab. Stanisław Kulpaczyński – Katolicki Uniwersytet Lubelski
Prof. dr hab. Wojciech Ligęza – Uniwersytet Jagielloński
Prof. dr hab. Jacek Łukasiewicz – Uniwersytet Wrocławski
Prof. dr hab. inż. Józef Matuszek – Akademia Techniczno-Humanistyczna
Prof. dr hab. Władysław Nowak – Uniwersytet Warmińsko-Mazurski
Prof. dr hab. Iwona Nowakowska-Kempna – Wyższa Szkoła Filozoficzno-Pedagogiczna „Ignatianum” w Krakowie
Ks. prof. dr hab. Henryk Skorowski – Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie
Prof. dr hab. Tadeusz Sławek – Uniwersytet Śląski
Prof. dr hab. Stanisława Steuden – Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II
Ks. prof. dr hab. Jerzy Szymik – Uniwersytet Śląski
Prof. dr hab. Andrzej Sulikowski – Uniwersytet Szczeciński
Prof. dr Ljiljana Sarić – Uniwersytet w Oslo
Prof. dr hab. Emil Tokarż – Akademia Techniczno-Humanistyczna
Prof. dr hab. inż. Marek Trombski – Wyższa Szkoła Zarządzania Ochroną Pracy w Katowicach
Prof. UŚ dr hab. Krzysztof Uniłowski – Uniwersytet Śląski
Prof. dr hab. Czesław Walesa – Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II
Prof. dr hab. Piotr Wilczek – Uniwersytet Warszawski
Prof. dr hab. Włodzimierz Zaika – Uniwersytet im. Jarosława Mądrego w Nowogrodzie Wielkim (Rosja)
Prof. dr hab. Zofia Zarębianka – Uniwersytet Jagielloński

Komitet Redakcyjny

Anna Węgrzyniak (red. naczelna), Michał Kopczyk (zastępca red. naczelnej), Ewelina Gajewska (redaktor językowy), Piotr Baran (redaktor techniczny), Ludwik Ogiński (redaktor statystyczny), Aleksandra Banot, Jarosław Pacuła (sekretarze redakcji), Agnieszka Będowska-Kopczyk, Tomasz Markiewka (translacja), Stanisław Gębala (teatr, dramat), Marek Bemacki, Kalina Bahneva, Ireneusz Gielata, Lidia Romaniszyn-Ziomek (historia literatury), bp Piotr Greger, ks. Sławomir Zawada (teologia), Angelika Matuszek (metodyka nauczania literatury), Ryszard Koziołek (krytyka literacka i muzyczna), ks. Piotr Kroczek (prawo), ks. Leszek Łysień, Marek Rembierz (filozofia), Magdalena Stach-Hejzoz (nauki społeczne), Tomasz Bielak, Robert Pysz, Tomasz Stępień (komunikacja i media), ks. Marek Studenski (pedagogika), Barbara Tomalak (teoria literatury), Jolanta Szarłej, Jacek Warchala (językoznawstwo), Katarzyna Wojtasik (psychologia)

Redaktorzy odpowiedzialni

Barbara Tomalak, Ewelina Gajewska, Angelika Matuszek

Dofinansowano ze środków Gminy Bielsko-Biała

Adres Redakcji

ul. S. Żeromskiego 5, 43-307 Bielsko-Biała 7, skr. poczt. 61
tel. 33 81 90 670; fax. 33 81 91 207
e-mail: swiatislowo@ath.bielsko.pl
www.swiatislowo.ath.bielsko.pl

Redakcja techniczna, layout
Tomasz Sekunda

Projekt okładki
dwajeden.com

Copyright © by Akademia Techniczno-Humanistyczna, Bielsko-Biała 2013

„Świat i Słowo” jest półrocznikiem naukowym, którego wersją pierwotną jest wersja drukowana.

Materiały publikowane w piśmie dostępne są w bazach: The Central European Journal of Social Sciences and Humanities (CEJSH) oraz Bazhum. Ponadto pismo znajduje się na Index Copernicus Journals Master List.

Łamanie

Wydawnictwo «scriptum» Tomasz Sekunda
scriptum@scriptum.strefa.pl
www.scriptum.strefa.pl

Na stronach Wydawnictwa można także nabywać bieżący i archiwalne numery czasopisma

Druk i oprawa:

Poligrafia Salezjańska, ul. Konfederacka 6, 30-306 Kraków; tel. 12 266 40 00

Spis treści

Barbara Tomalak, Angelika Matuszek, Ewelina Gajewska Zmierchy wszystkie	9
--	---

STUDIA I SZKICE

EGZYSTENCJALNY I KULTUROWY WYMIAR POJĘCIA „ZMIERZCHU”

Marek Rembierz Zmierch i mrok. O metaforyce i wartościowaniu doświadczeń egzystencjalnych w kręgu opozycji światłość-ciemność	13
Henryk Czubała Zmierch literackiej sztuki przedstawiania	35
Leszek Łysień Zmierch chrześcijaństwa, chrześcijaństwo zmierzchu	53
Carl Humphries Modernity as Decline: An Ontologico-Historical Interpretation	67
Rafał Nawrocki Zmierch dogmatu oświeceniowego i jutrzeńka stereotypu popkultury: gotycyzm i preromantyzm	83
Barbara Tomalak Zmierch antropomorfizmu (na podstawie literatury fantastycznej)	95

„ZMIERZCH” W LITERATURZE POLSKIEJ

Anna Szóstak Kulturowe, filozoficzne i światopoglądowe aspekty przemijania w późnej poezji Starych Mistrzów (Różewicz, Szymborska, Miłosz)	107
Anna Węgrzyniak Rzeczy ostatnie w <i>Ostatnim rozdaniu</i> Wiesława Myślińskiego	129
Wiesława Tomaszewska Zmierch i noc, czyli o czasoprzestrzennym <i>imaginarium</i> w prozie Włodzimierza Odojewskiego	147
Kalina Bahneva Prze(d)świt, zmierzch, „Noc Świata”	161

„ZMIERZCH” W LITERATURZE I KULTURZE OBCEJ

- Robert Małecki
Zmierch idei postępu? Od idei kryzysu do kryzysu idei
(na przykładzie kultury niemieckiej) 179
- Elżbieta Hurnik
Zmierch w literaturze i malarstwie austriackim na przełomie XIX i XX wieku.... 187
- Joanna Krasoń
Zmierch i odradzanie się wartości humanistycznych.
O świecie poetyckim Magnusa Enzensbergera 201
- Kamila Woźniak
Zmierch jako początek przebudzenia. O motywach inicjacyjnych w literaturze
czeskiej pierwszej połowy XX wieku na podstawie prozy Vítězslava Nezvala 213

„ZMIERZCHY” RÓŻNE

- Tomasz Stępień
Zmierch alpinizmu? 225
- Ireneusz Gielata
„Zmierch zaimków dzierzawczych” – lampa naftowa i gazowa
a doświadczenie nowoczesności 235
- Ewelina Gajewska
Słowa, które odchodzą. Analiza wybranej leksyki o funkcji perswazyjnej
na przykładzie polskich tekstów reklamowych początku XX wieku 249

MATERIAŁY, KOMENTARZE, RECENZJE

- Dorota Marek
Czeskie impresje. „Czuli barbarzyńcy” w Bielsku-Białej 261
- Ewelina Gołąbek, Joanna Kulesza, Barbara Rygiel
Śąsiedzi: stereotyp Czecha na podstawie badań społecznych
i źródeł internetowych (prace badawcze studentów ATH) 265
- Mateusz Żyła
Śąsiedzi: stereotyp Cyganów w kulturze polskiej
(prace badawcze studentów ATH) 273
- Angelika Matuszek
Śladami Morcinka 277
- Marek Bernacki
Zofii Zarebianki Wtajemniczenia (w) Miłosa 283
- Stanisław Gębala
Łabędzi śpiew o zmierzchu
(„Kwartet” Ronalda Harwooda i Dustina Hoffmana) 287

Contents

Barbara Tomalak, Angelika Matuszek, Ewelina Gajewska
All these twilights.....9

STUDIES AND ANALYSES

EXISTENTIAL AND CULTURAL ASPECTS OF THE IDEA OF "TWILIGHT"

Marek Rembierz
Twilight and darkness. On the imagery and valuation of existential experiences
in the sphere of the light – darkness opposition 13

Henryk Czubała
The decline of the literary art of the representation 35

Leszek Łysień
The decline of Christianity, Christianity of decline 53

Carl Humphries
Modernity as decline: An Ontologico-Historical Interpretation..... 67

Rafał Nawrocki
The decline of security of the Enlightenment's paradigms..... 83

Barbara Tomalak
The decline of anthropomorphism 95

"TWILIGHT" IN THE POLISH LITERATURE

Anna Szóstak
Cultural, philosophical and ideological aspects of passing in Old Masters' poetry
(Różewicz, Szymborska, Miłosz) 107

Anna Węgrzyniak
Last things in Wiesław Myśliwski's novel *Ostatnie rozdanie* (*The last deal*) 129

Wiesława Tomaszewska
Dusk and night, or on the spatiotemporal *imaginarium*
in Włodzimierz Odojewski's prose 147

Kalina Bahneva
Dawn, dusk, "night of the world" 161

“TWILIGHT” IN FOREIGN LITERATURES AND CULTURES

Robert Mafecki	
From the idea of crisis to the crisis of idea	179
Elżbieta Hurnik	
Twilight in the Austrian literature and painting at the turn of the 19 th and 20 th centuries.....	187
Joanna Krasoń	
Decline and rise of humanistic values. On the poetic world of Hans Magnus Enzensberger	201
Kamila Woźniak	
Dusk as a first step to awakening. On initiation motifs in the Czech literature of the first half of the 20 th century. The case of prose by Vítězslav Nezval	213

OTHER “TWILIGHTS”

Tomasz Stępień	
Decline of alpinism?	225
Ireneusz Gielata	
„Decline of possessive pronouns” – kerosene lamp and gas lighting and the experience of modernity	235
Ewelina Gajewska	
Words that disappear. Analysis of selected persuasive lexical units on the basis of Polish advertisements from the early 20 th century	249

MISCELLANEOUS

Dorota Marek	
Czech impressions. „Tender barbarians” in Bielsko-Biała.....	261
Ewelina Gołąbek, Joanna Kulesza, Barbara Rygiel	
Neighbours. A stereotype of Czech on the basis of sociological research and Internet sources (ATH students’ research work)	265
Mateusz Żyła	
Neighbours. A stereotype of Romani people in Polish culture (ATH students’ research work)	273
Angelika Matuszek	
In Gustaw Morcinek’s footsteps	277
Marek Bernacki	
Zofia Zarebianka’s initiations of/in Miłosz.....	283
Stanisław Gębala	
Swan song about twilight („Quartet” by Roland Harwood and Dustin Hoffman)	287

Barbara Tomalak
Angelika Matuszek
Ewelina Gajewska

Zmierzchy wszystkie

Słowa „Sowa Minierwy wylatuje dopiero z zapadającym zmierzchem” [G.W.F. Hegel] oznaczają, że stan zmierzchania wiąże się z rodzącą się mądrością. W jaki sposób nadchodząca noc, usypiając żywe istoty, z których znacząca część prowadzi dzienny tryb życia, budzi zarazem, wraz z wszystkimi stworzeniami aktywnymi w nocnej porze – jak sowa właśnie – także i myśl ludzką, niepodległą rygorom, twórczą, potężną? Zgromadzone w tomie artykuły starają się udzielić odpowiedzi na tak sformułowane pytanie, przy czym noc jest tutaj pojmowana metaforycznie – jako pora zbierania sił do jutrzejszego zrywu, do stawienia czoła wyzwaniom kolejnego dnia, nowej epoki, nadchodzącego czasu, pora, w której załadki nowego żyją w utajeniu, kiełkują po cichu, aby wybuchnąć, rozkwitnąć i wzrastać w świetle poranku. Inaugurujący porę nocną zmierzch jawi się zatem jako czas szczególnie: jego ambiwalentność odnosi go wciąż jeszcze do minionego dnia, zarazem jednak staje się antycypacją dnia następnego – zmierzch jest tricksterem, który łączy w sobie sprzeczności, usiłując zarazem mediować między nimi i tę właściwą sobie ambiwalentność przezwyciężyć. Przedstawione poniżej rozważania, prezentujące szerokie spektrum zainteresowań, mają charakter ewidentnie interdyscyplinarny – głos zabrali literaturoznawcy, specjaliści w zakresie literatury polskiej, niemieckiej, angielskiej i czeskiej, językoznawcy, religioznawcy i filozofowie. Rozważając słowa Georga Hegla można bowiem podjąć wielowymiarową interpretację terminu „zmierzch”

w literaturze i – szerzej – w kulturze. Proponowany obszar tematyczny obejmuje przede wszystkim różnorodność kontekstów, w jakie wpisuje się pojęcie zmierzchu, zanikania, wygasania, regresu we współczesnej nam kulturze Zachodu oraz – oczywiście – odzwierciedlenie tego zjawiska w różnych tekstach kultury. Przedmiotem rozważań staje się popularność wszelkich przejawów katastrofizmu, a także współczesne zainteresowanie eschatologią, degradacja wartości, upadek elit i obyczajów, nurt pesymizmu historycznego, destrukcja światopoglądu materialistycznego (i związanych z nim ideologii), a także kryzys religii. Z drugiej strony w pewnym stopniu „odczarowana” została dekadencja zmierzchu, jawi się on jako etap nieuchronnie poprzedzający zmianę: zapowiedź poranku, narodzin czegoś nowego, przebudzenia – gotowości podjęcia nowych wyzwań. Zmierzch jest wówczas niezwykłym elementem postępu.

W pierwszej części tomu, zatytułowanej EGZYSTENCJALNY I KULTUROWY WYMIAR POJĘCIA „ZMIERZCHU”, dominuje filozofia i podejście kulturowe, literatura jest przywoływana jako ilustracja procesów zachodzących w innych dziedzinach. O tym, czym jest zmierzch w filozofii, religii, literaturze, pisze w erudycyjnym wywodzie, sytuując pojęcie zmierzchu w kontekście opozycji światłość–ciemność, Marek Rembierz. „Dokąd my zmierzamy?” pyta, w błyskotliwym, eseistycznym szkicu o „zmierzchu chrześcijaństwa” (a konkretnie zmierzchu formacji tomiścystycznej) ks. Leszek Łysień, filozof i teolog, sięgający do myśli Kołakowskiego i Tischnera. Dostrzega on w kryzysie chrześcijaństwa szansę „dla czegoś nowego”. Z kolei Henryk Czubała przedstawia filozoficzny namysł nad współczesną sztuką i literaturą, zarazem nad istotą doświadczenia estetycznego, podnosząc kwestię sztuki przedstawiającej i zauważając, że staje się ona domeną literatury popularnej. Carl Humphries w filozoficznym wywodzie dokonuje interpretacji pojęć rozwoju i schyłku, w kontekście sił „postępowych” i „konserwatywnych” oraz „indywidualistycznych” i „kolektywistycznych”. Rafał Nawrocki, analizując estetykę gotycyzmu, w oryginalny sposób przedstawia na nowo stary spór między ludźmi oświecenia a romantykami. Barbara Tomalak, na przykładzie literatury fantastycznej, rozważa odejście od antropomorfizmu w historii ludzkości, ponieważ przyszłość człowieka w świecie rządzonym prawami mechaniki kwantowej to przyszłość uniwersalnego komputera, generującego czystą transcendencję – nieskażoną materią informację.

W części tomu poświęconej literaturze, a konkretnie – „ZMIERZCHOWI” W LITERATURZE POLSKIEJ – Anna Szóstak dokonuje konceptualizacji przemijania na przykładzie późnej poezji Różewicza, Szymborskiej

i Miłosza, z kolei Anna Węgrzyniakowa przedstawia dogłębną analizę i interpretację *Ostatniego rozdania* Myśliwskiego. Jak pisze recenzent: „Autorka jest mistrzem interpretacyjnego *suspensu*, czemu wielokrotnie daje wyraz w swych wyrafinowanych intelektualnie lirycznych pasażach”. Natomiast Wiesława Tomaszewska pokazuje „interesujące studium czasoprzestrzennego *imaginarium* w prozie fabularnej Włodzimierza Odojewskiego, podejmującego temat katyński”. Kalina Bahneva, w szerokim kontekście przedmiot ujmując, interpretuje dramat Głowackiego *Polowanie na karaluchy*. W części poświęconej „ZMIERZCHOWI” W LITERATURZE I KULTURZE OBCEJ autorzy zajmują się literaturą i kulturą niemiecką (Robert Małecki, Katarzyna Krason), literaturą i malarstwem austriackim (Elżbieta Hurnikowa) oraz prozą czeskiego pisarza pierwszej połowy XX wieku, Vítězslava Nezvala (Kamila Woźniak).

W części zatytułowanej „ZMIERZCHY” RÓŻNE mamy ciekawe studium Tomasza Stępnia poświęcone alpinizmowi jako tematowi nie tylko sportowemu i społecznemu, ale także przedmiotowi percepcji estetycznej i etycznych wyborów. Ireneusz Gielata pisze o prozie Bohumila Hrabala (z Gastonem Bachelardem w tle), czyniąc ją punktem wyjścia do wnikliwego studium poświęconego filozofii i socjologii przemijania. Ewelina Gajewska przedstawia problem „odchodzących słów”, na przykładzie tekstów reklamowych z początku XX wieku pokazując, jak przeobraża się i ewoluuje żywioł, jakim jest język.

Wszystkie te, tak różne, teksty łączy metafora zmierzchu, ewokująca przeobrażenia w czasoprzestrzeni: przemijanie i zmianę. Literatura nie do końca stanowi główny temat rozważań – raczej chodzi o jej uwikłania w szeroko pojmowanym uniwersum kulturowym, o filozoficzne oraz socjologiczne konteksty i podteksty, ogólnie rzecz ujmując: preteksty, których używa się do formułowania sądów i opinii na tematy właściwe epoce post-humanizmu. Oddawany właśnie do rąk czytelnika tom skłania do refleksji ogólniejszej, o bycie i człowieku w tym bycie zanurzonym. Wyrażamy nadzieję, że dostarczy zajmującej i inspirującej lektury.



Marek Rembierz
Uniwersytet Śląski w Katowicach

Zmierzch i mrok. O metaforyce i wartościowaniu doświadczeń egzystencjalnych w kręgu opozycji światłość-ciemność

Key words: twilight, dark, „darkness of death”, „God’s death”, metaphor

„Słowo zamykające w sobie różne znaczenia odsłania niekiedy wierniej autentyczną treść naszych pierwotnych doświadczeń aniżeli terminy o ściśle sprecyzowanych znaczeniach [...]. [Wieloznaczność] słowa prowokuje do zastanowienia się nad jego genezą, do dociekania ukrytych [...] związków między znaczeniami; związki te mogą okazać się odzwierciedleniem najgłębszych sprzężeń istniejących w samej rzeczywistości”.
(Władysław Stróżewski 1994: 9)

„W toczącej się – jakby odwiecznie – swoistej grze między światłem i ciemnością, grze na wiele sposobów przenikającej i współkształtującej ludzki świat, jedną z wyróżniających się sytuacji jest zapadający zmierzch. To pora kończącego się dnia, w której coraz intensywniej ubywa jasności światła, jakby wypieranego sprzed ludzkich oczu przez wzmagające się wokół ciemności. Widzialny świat i kontury rzeczy tracą wówczas swą wyrazistość. Bywa też tak, iż występuje przejściowa „mieszanina” gasnącego światła i wyłaniającej się ciemności, gdy te dwa zmagające się z sobą „elementy” przez chwilę niejako się równoważą, co może łudząco przypominać moment świtu, zanikającego mroku i z wolna prześwitującej jasności. Gdy

jednak zmierzch się intensyfikuje i zapada zmrok, to następuje dość jednoznaczne przejście od stanu jasności właściwej dla dnia do stanu mroku właściwego nocy, przejście od widzialnego do niewidzialnego. Świat – za dnia – był dany i znany w świetle, a pogrąża się w mroku, który czyni go nierozpoznawalnym. Dokonuje się całościowa przemiana oblicza świata, co więcej – co sugerują niektóre archaiczne podania i rytuały – zachodzi jakby osobiwa „alchemiczna przemiana” świata w ciemności i metamorfoza ludzkiego sposobu bycia w mrocznym świecie. Zapadający zmierzch niesie z sobą nie tylko praktyczne, ale też duchowe – w wymiarze religijnym, moralnym, artystycznym – wyzwanie dla ludzkich możliwości widzenia świata pozbawionego światła i dalszego orientowania się w nim oraz mierzenia się z tym, co niewidzialne. Zmierzch wyzwala zmagania, aby widzieć to, co stanowi bliższe i dalsze otoczenie mimo panującego zmroku, choć ludzkie oczy są przecież dostosowane przede wszystkim do patrzenia na to, co dane w świetle, a nie – ukryte w mroku. Zmierzch może następować stopniowo, jest więc wówczas szansa, aby się przygotować i w pewnym przynajmniej zakresie przyzwyczać do „bycia w mroku” i w miarę sprawnego w nim funkcjonowania; choć zmierzch bywa też szybki i krótki, natychmiast pojawia się ciemność, zaskakując tych, których niespodziewanie ogarnęła. Powinno się przy tym pamiętać, iż nadciągający mrok sprzyja różnego typu zagrożeniom, które mogą się w nim maskować i ukrywać. Dlatego po zmierzchu potrzeba jakiegoś podręcznego źródła światła, aby dzięki uzyskanej z niego jasności skutecznie przeciwstawiać się niebezpieczeństwom wyłaniającym się z ciemności. Gdy zapada zmierzch „wielkiego światła” (np. zachodzi i znika blask słońca), to swego znaczenia nabierają inne pomniejsze źródła darzące jasnością i rozświetlające lokalnie mroki, mogą one wówczas manifestować swą dość małą acz bardzo przydatną w tej sytuacji moc, która przed zmierzchem była tłumiona i przesłonięta siłą „potężnego oświeciciela”. Światła zapalane po zmierzchu „wielkiego światła” mają wszakże pewną istotną słabość, nie rozjaśniają one w miarę równomiernie całości, ale selektywnie i fragmentarycznie oświetlają elementy i aspekty świata, podobnie jak reflektory w teatrze swym strumieniem jasności ukazują wybrane przedmioty i sytuacje, resztę – na zasadzie silnego kontrastu – pozostawiając w tym głębszej ciemności. Przekierowanie strumienia światła sprawia, że to, co już nie jest oświetlone, uchodzi z pola widzenia i niknie w mroku, także może przestać być obejmowane pamięcią i ulec zapomnieniu. „Jak można i jak powinno się żyć, gdy zapada zmierzch i nadciąga mrok? Jak można i jak powinno się żyć po zmierzchu, gdy już zapanowała ciemność?” – to pytanie na różne sposoby było podejmowane w dziejach cywilizacji, kultur, religii i sztuki, a także w obszarze nauki i techniki.

Doświadczając zmerzchu, który w całości „zagarnia sobą” świat widzialny, człowiek może intensywniej doświadczać wzmożonego napięcia i istotnej różnicy między tym, co widzialne (dla jego oczu), a tym, co (pozostaje) niewidzialne¹. To, co było dotychczas dane w świetle i dzięki jego jasności było widoczne, to wraz ze zmerzchem staje się coraz bardziej niewidoczne i znika z pola widzenia. Czy jednak wciąż jest „to, to samo”, czy może stało się – co najmniej w jakimś stopniu – czymś innym, gdy wcześniej wyraźne kształty zanikły w mroku i nie ma pewności, jak „to” faktycznie teraz wygląda? Czy wraz z zapadającym zmerzchem – jak przedstawiają to, częstokroć z dużą dozą ekspresji, pradawne podania i utwory artystyczne – dokonuje się daleko idąca zmiana w sposobie istnienia elementów świata i całości świata, który jest zdecydowanie innym światem w świetle, a innym – w mroku i ciemności? Jeśli zmierzch jest już ostateczny, gdyż nie wróci wcześniejsze światło i świat nie będzie takim, jak był, to czy nie należy przyjąć, iż wraz z zapadającym zmerzchem zachodzi anihilacja, unieważnienie i unicestwienie dotychczasowej postaci świata? Wszakże – co trzeba tu też uwzględnić – dla tych, którzy są wydani przez cały dzień na żar palącego słońca – dotyczy to zwłaszcza doświadczenia ludów przemierzających bezkresne połacie pustyni – wybawienie i ukojenie nadchodzi wraz ze zmerzchem, stanowiącym jakby naturalną kryjówkę i pozwalającym odetchnąć od promieni światła, których moc może uśmiercać. Gdy zapada zmrok, to pojawia się również szansa, aby lepiej – bardziej refleksyjnie i z pewnym dystansem – uświadomić sobie to, co dotychczas było niby stale dobrze widocznym, bo lokowało się w polu obserwacji, ale mimo to – w codziennym biegu szybko następujących po sobie zdarzeń – nie było należycie zauważanym i wnikliwie rozpatrywanym.

W uformowanej kulturowo (m.in. w języku literatury pięknej, zwłaszcza poezji, w wyobraźni religijnej, w malarstwie, w refleksji filozoficznej) interpretacji i charakterystyce zmerzchu, jawi się on jako jedno z tych zjawisk luministyczno-optycznych, rozgrywających się w kręgu opozycji światłość-ciemność i występujących w polu ludzkiej percepcji (tak zmysłowej, jak intelektualnej), które nasycone są treściami symbolicznymi i mają silny potencjał metaforyczny. Ten potencjał porównań i przenośni, odwołujących się do powszechnego doświadczenia zmysłowego, pozwala komunikatywnie i perswazyjnie obrazować subtelności wieloaspektowych, złożonych i dość enigmatycznych doświadczeń egzystencjalnych wraz z zespolonymi

¹ Interesującym przykładem poetyckiego odczytania zmerzchu jest poezja Leopolda Staffa: „Znużone zmerzchy, światła łkające agonią, / Przykryły oczy moje bladą, szarą dłonią, / Otulają mnie ciszą znieczulenia mglistą [....]” (*Smutek*); zob. analizy tej poetyckiej wizji zmerzchu, które przeprowadziła Maria Podraza-Kwiatkowska (Podraza-Kwiatkowska 1994: 240–241).

z nimi pytaniami o sens i bezsens istnienia. Najbardziej dobitnie i nośnie we współczesnych dociekaniach filozoficzno-etycznych i w toczącej się debacie ideowo-światopoglądowej brzmią zwroty o „zmięczeniu Boga” i „zmięczeniu człowieka”, a także o zmięczeniu dominujących formacji cywilizacyjnych lub religijnych (np. zmięczenie klasycznej kultury europejskiej, zmięczenie prawdy absolutnej, zmięczenie chrześcijaństwa); przy czym częstokroć przyjmuje się, iż ten właśnie zmięczenie ma być tu radykalnie definitywny, ma być nieodwracalnym kresem, po którym nic nie jest takim samym, jak było wcześniej. Źródłowe dla tych różnych sformułowań wydaje się potocznie funkcjonujące wyrażenie „zmięczenie życia”, mówiące o tym, iż ludzkie życie – przede wszystkim w jego biologicznym wymiarze – zmierza do swego końca, weszło ono w nieodwracalny czas umierania i śmierci, kiedy gaśnie „światło życia”, a „mrok śmierci” nadchodzi. Określenie „zmięczenie Boga” wskazuje, iż taki „zmięczenie” – rozumiany również jako nietzscheańska „śmierć boga”² – ma następować, gdyż zdecydowanie niemożliwe staje się ludzkie widzenie istnienia Boga (szerzej: doświadczanie istnienia Boga) i wiarygodnych przejawów tej „boskiej obecności”, niemożliwe staje się widzenie świata w „boskim świetle”. Zachodzi taka zasadnicza przemiana, bowiem ten świat, w którym „Bóg istniał” – w którym „boska obecność” dość wyraziście uwidaczniała się w całej rzeczywistości i stanowiła jedną z fundamentalnych (narzucających się wręcz) oczywistości³ – pogrążył się w metafizycznym mroku, uległ pełnej anihilacji i unieważnieniu, przestał być rzeczywistością w jakikolwiek sposób widzianą (doświadczaną) przez człowieka. Zanikło metafizyczne światło ukazujące człowiekowi istnienie i obecność Boga w ludzkim świecie i w całym wszechświecie. Po „zmięczeniu Boga” świat dany człowiekowi – ów ludzki świat i tylko ludzki, nieboski świat – jest widzianym już w całkiem innym świetle, które ukazuje coś innego. „Zmięczenie człowieka” sprawia natomiast, iż ten, kto pojmował siebie jako człowieka i miał dość silne poczucie przypisanego mu szczególnego statusu w kontekście reszty przyrody (w kontekście uwarunkowań fizyczno-biologicznych), nie widzi już swego człowieczeństwa jako nienaruszalnej oczywistości i zarazem ma nieprzewidywalne wątpliwości co do realnej wartości i autentycznego sensu ludzkiego życia (dlaczego warto i po co warto żyć?) oraz co do prawdziwości własnej tożsamości (czym lub kim

² „Szalony człowiek” z nietzscheańskiej wizji, wieszczący „śmierć boga”, swymi gestami niejako inscenizuje zmięczenie i zmrok. Jego atrybutem jest latarnia i z jej pomocą chce on unaocznic, że to, co powszechnie uchodzi za „jasny dzień” wymaga rozświetlenia latarnią, gdyż faktycznie dotychczasowy świat niknie w ciemnościach, w które pogrąża się po „śmierci boga”. Zob. m.in. W. Morszczyński 1992.

³ Ten zapis „oczywistości” ma zwrócić uwagę na występujące w źródłosłowie „oczy, które widzą coś, co im się narzuca do widzenia”; piszę o tym też w dalszej części tekstu.

„ja” jestem? co może pozostawać „we mnie” trwałe i niezmiennie?). Doświadczanie i opis metafizyczno-egzystencjalnego mroku po „zmierzchu Boga” oraz doświadczanie i opis aksjologiczno-egzystencjalnego mroku po „zmierzchu człowieka” zdecydowanie przeważają nad doświadczaniem znaczącego „światła istnienia” wedle tych, którzy taki stan zmierzchu i mroku uważają za faktyczny stan ludzkiej egzystencji.

Uwagi o roli opozycji światłość-ciemność w językowym obrazie świata

Refleksja nad porównaniami i przenośniami opartymi na – szkicowo powyżej ujętym – obrazie zmierzchu, skłania do poddania pod dyskusję ogólniejszych wniosków o roli światła i ciemności w językowym obrazie świata i w egzystencjalnym doświadczeniu człowieka. Do dziedzictwa symboli używanych w mitologii, poezji i religii należą słoneczne światło, rozjaśniające nasz świat, nadające mu blask i powab, oraz błyskające pioruny, które uderzającymi „smugami ognia” rozświetlają mroczny widnokrąg. Język religii do dziś pełen jest obrazów światła, jasności, blasku i błysku, które zmagają się z ciemnością i mrokiem. Są to obrazy odwołujące się do zjawisk świetlnych, które podpadają pod obserwację zmysłu wzroku. Zjawiska te określane bywają mianem „luministyczno-optycznych”, podobnie mówi się o opartej na obserwacji tych zjawisk metaforyce luministyczno-optycznej lub metaforyce świetlnej. Także filozofowie obficie korzystają w swych wywodach z tej metaforyki⁴.

U podstaw językowego obrazu świata zdaje się znajdować m.in. doświadczanie przemienności światła i ciemności oraz widzialności świata i skrytości mroku, doświadczanie świata, w którym zasadniczą rolę odgrywa zmysł wzroku i ukształtowana na optyczno-luministycznych doznaniach siatka pojęć. Dane wzrokowe są zależne od oddziałującego światła, lecz także od teoretycznego – w tym też metafizycznego, religijnego i poetyckiego – rozumienia światła i przeciwstawianej mu ciemności. Doświadczanie i zarazem rozumienie światła i widzialności świata określają warunki ludzkiego poznawania i osiąganego w nim wiedzy, a doświadczanie ciemności i mroku generuje w pewnej mierze określanie sfery niewiedzy oraz sfery tajemnicy i „głębszej skrytej” sfery sacrum.

Myśli wyrażane w języku i nasze zmysłowe doświadczanie świata przenikają się nieustannie. Dlatego problem, czy opisujemy świat jako taki, czy tylko opisujemy nasze widzenie świata, wiąże się z kwestią stosowanych pojęć. Jak stwierdza wybitny filozof języka i teoretyk poznania, Peter F.

⁴ Zob. Rembierz 2003: 183–212.

Strawson (1919–2006): „zestaw pojęć potrzebnych do opisu doświadczenia (zmysłowego, np. wzrokowego) jest dokładnie taki sam jak zestaw pojęć potrzebnych do opisu świata” (Strawson 1994: 78). Nie ma czystego raportu z doświadczenia, „doświadczenie zmysłowe jest przesiąknięte [...] pojęciami dotyczącymi obiektywnego świata” (Strawson 1994: 80). Widzenie świata i „zdania obserwacyjne”, czyli zdania mające zawierać tylko raport z obserwacji zdarzeń, postrzegając je takimi, jakimi one są, niezależnie od ich obserwatora, pozostają uwikłane w te koncepcje świata i rozstrzygnięcia teoretyczne, które przyjmuje obserwator. Widzialność świata, częstokroć traktowana jako fakt „bezpośrednio” dany człowiekowi i światło gwarantujące tę widzialność, są uwikłane w różne ich teorie. Teorie bowiem pozwalają widzieć świat w określonej postaci.

Światło, czyniące świat widzialnym, a także ciemność, która zмага się i niejako dopełnia ze światłem, uchodzące niekiedy za jedynie zjawiska czysto fizyczne, nie są więc znaczeniowo (semiotycznie) i wartościująco (aksjologicznie) neutralne. Transformacja w rozumieniu natury (cech, jakości) światła lub ciemności zmienia, przynajmniej w pewnym zakresie, treść uzyskanych w nich przedstawień i sposób pojmowania rzeczy. Dlatego też stwierdza się wówczas, że „świat ukazuje się już w odmiennym świetle”. Odpowiednio (np. religijnie, poetycko, metafizycznie, bądź wyłącznie naturalistycznie, sensualistycznie) interpretowana widzialność świata kształtuje sens terminów „przesyconych” światłem. Ze światłem i ze zmysłem wzroku w istotny sposób wiąże się samą wiedzę i proces jej zdobywania; natomiast o ciemnościach powiada się, iż dają one głównie bądź jedynie domysły. Z archetypicznymi przeświadczeniami o wartości światła wiążą się także usiłowania współczesnej nauki i techniki: ukierunkowanie na przekraczanie kolejnych „barier widzialności”, zmierzanie wielu naukowych projektów do poszerzania przestrzeni poddanej światłu dostępnemu ludzkim oczom, dzięki opanowaniu technicznej umiejętności „widzenia” w innych długościach fal (np. noktowizor).

Częstokroć samo funkcjonowanie języka i sam akt przekazu językowego określa się w kategoriach właściwych do opisu zjawisk luministyczno-optycznych. Powiada się, iż „słowo daje światło”, tzn. właściwie dobrane słowo wnosi wraz z sobą jasność w świat rzeczy i ludzi, objaśnia, rozjaśnia, wyjaśnia, unaocznia. Słowo stawia rzecz lub rzeczywistość, o których traktuje, w jakimś „oświetleniu”, czyni jawnymi – nawet objawionymi – jakieś treści. Ujawnia to też gra słów: *komunikować treść – oświetlić słowem – ukazać sens*. Przez wielu filozofów podkreślany jest związek między sensem i światłem oraz podobieństwo między stanami przeciwnymi: mrokiem i bezsensem. Jeśli wyobrazić sobie stałe doświadczenie jedynie świata bez światła,

to nie byłoby ono komunikowalne w tym języku, w którym obecnie wypowiada się człowiek. Jeśli zgodzić się, że światło – i szerzej opozycja światło-ciemność – stanowi konieczny element aparatu pojęciowo-obszernego człowieka, to należy się zastanowić, jak mocno wszelkie idee efektywnie wyrażalne w języku są zdeterminowane odwołaniem się do działania światła i opozycji światło-ciemność, do modelu świata jako rzeczywistości danej w świetle, przeciwstawionej pogrążaniu się w mroku.

Światło i towarzyszące mu zjawiska luministyczno-optyczne dobrze przylegają do ekonomii języka. Za efektywne w komunikacji uchodzą przede wszystkim te wyrażenia, które są oparte na „prostym” doświadczeniu świata widzianego i jawnego, świata danego w świetle. Doświadczenie światła i zjawisk luministyczno-optycznych oraz ich wiodące kulturowe interpretacje zdają się należeć do „wspólnego świata”, skutecznie łączącego użytkowników danego języka. Praktyka zdaje się potwierdzać, iż podobne doświadczenie światła i widzialności świata, doświadczenie egzystencjalnie bliskie uczestnikom wspólnoty komunikacyjnej, stanowi jeden z elementów mocno spajających tę wspólnotę. Choć można się zastanawiać, czy tym samym nie utrudnia lub wręcz uniemożliwia – w mniejszym bądź większym stopniu – wglądu w inne wspólnoty komunikacyjne, posiadające swój odmienny „wspólny świat”, w ramach którego inaczej postrzega się i interpretuje światło i ciemność oraz towarzyszące im zjawiska luministyczno-optyczne.

Obraz relacji między światłem a ciemnością zdaje się pełnić istotne funkcje w podłożu ludzkich myśli i języka, które można nazwać „podłożem hermeneutycznym”. Na tym to – w dużej mierze konserwatywnym, bo zachowującym pamięć o długim trwaniu ludzkich myśli i języka, ale też momentami niestabilnym, gdyż generującym nowe rozwiązania – podłożu zasadzają się podstawowe wizje świata i wartości, ich interpretacje, próby ich rozumienia i ujednoznaczniające wykładnie. Rozpatrując treść archetypów, mitów, baśni, ksiąg świętych różnych religii, dzieł literackich i dzieł plastycznych oraz ideologicznych manifestów można przypuszczać, że opozycja światłość-ciemność i generowana w jej kręgu terminologia (metaforyka) są składnikami szczególnie aktywnymi i częstokroć się ujawniającymi w owym „podłożu hermeneutycznym”. Obrazy luministyczno-optyczne i zespolone z nimi pojęcia wydają się osobliwie mocno osadzone i zarazem znaczeniowo mobilne w kulturowo zmiennym „podłożu hermeneutycznym”. Dzięki swym właściwościom znajdują one swe istotne miejsce w treści wielu tekstów poetyckich, wypowiedzi religijnych i argumentacji filozoficznych, także i tych dążących do precyzacji wyводу. Jednakże zwraca się też uwagę na postępujący dziś zanik obecności pojęć ukształtowanych w krę-

gu opozycji światłość-ciemność w języku filozofii: „Niesłyszana nośność metaforyki światła stała się współczesnej filozofii raczej obca, zastąpiona wyobrażeniami związków formalnych. Zanikła wrażliwość na całą dialektykę uniwersału i konkretności, jaką [przejawia] fenomen światła [...]” (Baran 1993: 15). Można domniemywać, że dzieje się tak również z tej przyczyny, iż rola metafizycznego, źródłowego myślenia o świetle ulega marginalizacji w „podłożu hermeneutycznym” wydatnie współformowanym obecnie przez cywilizację techniczną. Prawie powszechnie światło traktowane bywa jako wyłącznie poręczne, służebne „światło fizyczne”, którego pożądaną moc uzyskuje się za pomocą naciśnięcia na właściwy przycisk.

Radykalnie zmienia się w nowoczesnej cywilizacji technicznej i zarazem cywilizacji konsumpcyjnej ikonosfera określająca doświadczenie blasku i światła, zmierzchu i mroku, współstanowiąca o sensie i trafności użycia wyrażen powstających w kręgu opozycji światłość-ciemność. Zachodzące zmiany trafnie ujmuje Daniel Bell (1919–2011), amerykański socjolog kultury, który przyczynił się do sformułowania koncepcji społeczeństwa poprzemysłowego. Stwierdza on w książce *The Cultural Contradictions of Capitalism* (1976), iż „wielkie miasta”, rozumiane jako symbole współczesnej kultury, w szczególny sposób wyróżniają neony. Gdy przelatuje się nad nimi, to „na tle nocnego nieba” widać przede wszystkim kolorowe światła: „ludzie gromadzą się na ulicach pod błyskającymi neonami”, uczestnicząc „w drganiach przepychającego się tłumu”. Światła reklamy wyrażają radykalną zmianę dominującej w kulturze ikonosfery: „reklama umieściła płonącą głowicę na szczycie naszej cywilizacji. Stała się [...] symbolem nowego stylu życia, heroldem nowych wartości. [...] reklama niesie oczarowanie. [...] Gospodarka konsumpcyjna urzeczywistnia się w pozorach” (Bell 1994: 104). W tak budowanej obecnie ikonosferze, w której górę biorą wzmożone pozory sztucznych iluminacji, znika naturalny zmierzch. W jego miejsce pojawia się jakby wieczny blask neonów i reklam. W tej roziskrzonych ikonosferze nie występują też obrazy naturalnego zapadania zmroku, które w klasycznej – rzecz dziś można – formule, choć na wiele różnorodnych sposobów, ukazywała i interpretowała wcześniej sztuka. Wraz z metamorfozami świetlnej ikonosfery zmieniają się też te wartości, które są wysuwane na plan pierwszy.

Te przekształcenia w świetlnym (luministyczno-optycznym) otoczeniu człowieka nie są obojętne dla zasobów języka i terminologii, w tym też dla argumentacji filozoficznej. Przywołując greckie archetypy filozoficznego myślenia, Anna Zeidler-Janiszewska wskazuje, iż współcześnie zachodzi proces radykalnej destrukcji jedności władz poznawczych człowieka:

Człowiek traci coraz bardziej ów wielki dar tworzenia świata z pomocą słowa. Żyje niemo: rozwarstwiony na piętra [...] Człowiek słucha oczyma. Gubi wewnętrzny wzrok, słowo staje się pozorem. Drzewo – koń – niebo – nic już nie zabłyśnie. Jego ucho przestaje słyszeć. Świat odbiera jeszcze za pomocą oka (Zeidler-Janiszewska 1996: 48).

Wczytując się w diagnozę o radykalnym rozdzieleniu się słowa i światła, można przyjąć, iż współczesna kultura popada nie tylko w radykalnie redukującą ludzkie możliwości jednostronność, ale też w ten rodzaj pozoru, który dla Greków był najgroźniejszy: w pozór uznawany za jedyną prawdę i w głębokie wewnętrzne (samo)zakłamanie, które nie pozwala widzieć i nie pozwala wypowiedzieć tego, jak się rzeczy mają.

W sytuacji eliminacji metaforyki światła we współczesnej filozofii warto się cofnąć w rekonstrukcję pojęciowych archetypów, które kształtowały język filozofii w kręgu opozycji światłość-ciemność. Rolę pojęć odwołujących się do metaforyki świetlnej w opisie wiedzy rozpatruje (w tekście z 1912 r.) Kazimierz Twardowski (1866-1938), którego uznaje się za współtwórcę nowoczesnego języka polskiej filozofii. Zwraca on uwagę na mit prometejski o płomieniu symbolizującym wiedzę (który człowiek posiadał wbrew woli bogów) i na obraz światła rozpraszającego ciemności: „liczne zwroty porównują wiedzę ze światłem. Mówi się o ogniskach wiedzy, o świetle rozumu, [...] o oświeceniu i o wyjaśnianiu ciemnych zagadnień, o wieku oświecenia i o światłym zdaniu” (Twardowski 1976: 27). Źródła tych porównań i przenośni Twardowski upatruje „w pokrewieństwie wyrazów służących oznaczaniu wiedzy i widzenia” i przytacza „wyrazy «widzieć» i «wiedzieć», aby sobie to uprzytomnić”. Dalej wyjaśnia: „tak jak światło w dosłownym tego wyrazu znaczeniu pozwala nam widzieć to, czegośmy nie widzieli w ciemnościach, tak też i wszelkie oświecenie rozumu naszego, wszelkie zdobyte przez nas doświadczenie i wyjaśnienie pozwala nam wiedzieć, to czegośmy przedtem nie wiedzieli” (tamże). Bliskość „widzenia” i „wiedzy” to jedno ze źródeł metaforyki świetlnej w filozofii od samych jej początków: wśród fundamentalnych przeciwieństw na tablicy pitagorejskiej jest para światłość-ciemność, Parmenides wskazuje na trakt Dnia i trakt Nocy, czyli światło prawdziwego poznania i mroki mniemań, Platon ukazuje wieczne światło Słońca-Dobra oraz zmienną grę cieni i mroki wnętrza jaskini. Podstawowe pojęcia filozoficzne odwołujące się do światła i wzroku to: idea, teoria, intuicja, światło rozumu, światło wiedzy, światło prawdy, jasność i blask piękna (*claritas*), blask cnoty⁵, intelekt, spekulacja, iluminacja, kontemplacja, oczywistość, naoczność, refleksja, widzenie jasne i wyraźne, nie-

⁵ Zob. Rembierz 1997: 153-175.

zaangażowany obserwator, zdania obserwacyjne i teoretyczne, jasność sądu i przejrzystość wywodu oraz *topos* ślepego-mędrca, widzącego „wewnętrzny okiem” prawdę, która dla innych pozostaje niedostępna.

Filozoficzna polszczyzna uformowała się w obrębie kultury grecko-łacińskiej i jej tradycji (intuicji) terminologicznych, ale język polski zawiera też własne – i filozoficznie ważne – intuicje co do roli światła i ciemności w poznawaniu świata. Jacek Juliusz Jadacki, w rozprawie *Polskie archetypy filozoficzne*, rekonstruuje „język pra-Polaka” jako źródło kategorii filozoficznych w polszczyźnie, wskazuje na rolę egzystencjalnego doświadczenia światła i mroku w uformowaniu aparatu pojęciowego ontologii:

Najwcześniej chyba pra-Polak zestawiał z sobą ciemność (noc) i jasność (dzień). Wtórnie przeszło to przeciwstawianie być może na parę: DOM (początkowo chata kurna, zadymiona?) i ŚWIAT (tam poza domem?, gdzie robi się jasno, świta). Daleko stąd do świata jako ogółu wszechrzeczy (Jadacki 1998: 20).

Na pojęciach epistemologii miało zaważyć wyróżnianie wzroku:

Sama wiedza stąd się brała, ale i istotne miejsce w poznaniu BACZENIA (oczu otwartych), OCZYWISTOŚCI (tego, co oczy widzą), ŚWIADOMOŚCI (widzenia) i DOŚWIADCZENIA (tego, czego się było świadkiem, co się widziało) (Jadacki 1998: 22).

Poszukując źródeł pojęć służących procedurze weryfikacji i asercji, Jadacki wiąże je ze zmysłem wzroku:

Głównymi SPRAWDZIANAMI prawdziwości (prawdopodobieństwa) wypowiedzi były dla pra-Polaka dane dostarczone przez zmysł wzroku (to, co oczywiste, zobaczone, [...], doświadczone).

Interesująca hipoteza pojawia się co do „błądu” i jego związku ze światłem:

O BŁĘDZIE (tym, co błędne, gdzie się błędziło, bo ciemno, bez blasku, w czym się ślepiło) mówił pra-Polak nie w związku z prawdą, lecz raczej – z poruszaniem się, rozpoznawaniem drogi (Jadacki 1998: 24).

Taka hipotetyczna rekonstrukcja językowych archetypów – na przykładzie języka filozofii – pozwala lepiej uświadomić sobie proces kształtowania się podstawowych pojęć w kręgu opozycji światłość-ciemność.

Mrok po zmierzchu: doświadczanie ciemności i odkrywanie światła

Doświadczenie ciemności wywołuje takie przeżycia i naprowadza na takie intuicje, które są trudne do precyzyjnego przekazania ich treści w ludzkim języku. W sposób pobudzający wyobraźnię i wrażliwość Janusz St. Pasierb (1929-1993; poeta, historyk sztuki, teolog) opisuje doświadczanie ogarniających ciemności:

Są chwile, kiedy cały świat ciemnieje nam w oczach, jak w agonii. Moja matka na kilka godzin przed śmiercią powiedziała: «Jak tu ciemno», była zbyt pokorna, żeby żądać, jak umierający geniusz: «Więcej światła». Jest ciemność cierpienia fizycznego i duchowego. Ciemność osamotnienia, osaczenia, beznadziejności. Ciemność klęski. Jest ciemność, która spada na człowieka jak nagły zmierzch, ciemność zadana człowiekowi, okrutna jak wydarcie oczu. [...] siedzieć w ciemnościach, tak jak się mówi: siedzieć w więzieniu. Bo w ciemnościach trudno się poruszać, nie wiadomo dokąd iść (Pasierb 1989: 284).

Wskazane są tu negatywne aspekty doświadczenia ciemności. Ale ciemności interpretuje się też jako efekt oślepiającego światła albo jako drogę oczyszczenia prowadzącą do światła.

Opisując drogę filozoficznych poszukiwań, Bertrand Russell (1872–1970), filozof, którego analizy (m.in. dotyczące logicznych podstaw matematyki) uchodzą za wzór racjonalności dociekań, wyraża pragnienie, aby „stanąć na krawędzi świata i zerknąć w ciemność po drugiej stronie i dojrzeć trochę więcej niż inni widzieli pośród niezwykłych kształtów tajemnicy, która zamieszkuje tę nieznaną” (cyt. za: Gardner 1988: 8). Chęć zerknięcia w ciemność i zobaczenia więcej, chęć spojrzenia w samo światło, wydaje się nieodłączna od filozoficznych dążeń. Lecz różnie są rozumiane „niezwykłe kształty tajemnicy”, które chce się dojrzeć stając wobec granic poznania („na krawędzi świata”) i zerkając w ciemność. Różnie określa się granice poznania i różnie pojmuje się światło, które ma się z ciemnością mierzyć.

Obrazy światła niosącego ciemność i ciemności prowadzących do światła są różnie rozwijane w myśli filozoficznej i religijnej, posiłkującej się obrazami bliskimi mistycznych wizji. Znaczenie przypisane światłu niosącemu ciemność jest zależne od przyjętego modelu rzeczywistości, w którym przesądza się o tym, czy to, co w ciemnościach się skrywa, traktuje się jako realne, czy tylko jako pouczającą fikcję i metaforę.

Paradoks światła niosącego ciemność odczytuje się jako informację o tajemnicy ukrytej u podstaw rzeczywistości, której dostrzeżenie i intelektu-

alne ogarnięcie przekracza zdolności poznawcze człowieka. Obraz światła niosącego ciemność zawiera w sobie wezwanie do otwarcia się człowieka na to, co ukazuje mu światło, nawet gdy doprowadzi do pograżenia się w ciemnościach. Takie pograżenie odczytuje się jako manifestację ludzkiej, ułomnej kondycji. Powiada się, że z punktu widzenia wieczności człowiek jest w ciemnościach i tylko niesłusznie mniema, iż osiągnął właściwe światło.

Wyjaśniając, iż „w szeroko rozumianej tradycji platońskiej «ciemna noc» może nabrać sensu pozytywnej metody odsłaniania prawdy”, Hanna Buczyńska-Garewicz zastrzega, iż w innych nurtach, a „szczególnie w tradycji empirystycznego realizmu, noc jedynie zaciemnia i uniemożliwia wiedzę i życie, które są zredukowane do wymiaru sensualnego spostrzegania i praktycznego działania” (Buczyńska-Garewicz 2003:184). Rozpatrując sens egzystencjalnego (duchowego) doświadczania nocy i rozumienie obrazu nocy m.in. w duchowości karmelitańskiej i mistycznej wizji św. Jana od Krzyża, Buczyńska-Garewicz stwierdza, że to właśnie

[...] noc ze swą ciemnością przynosi wyzwolenie od złudzeń i dzięki temu otwiera drogę ku prawdzie. [...] noc staje się koniecznym warunkiem wyjścia poza pozór i dotarcie do rzeczywistości. Noc ciemna jest jedyną drogą do światła. [...] Noc prowadzi do światła prawdy, które, jak pisze Platon, oślepi każdego, kto wyjdzie z grotty cieni i ułudy. To jasność prawdy zakryta przez zwykłe światło dnia i jedynie dzięki pograżeniu się w ciemnościach nocy możliwym staje się jej spostrzeżenie (Buczyńska-Garewicz 2003: 183).

Tak pojmowana spotęgowana ciemność nocy prowadzi do tym bardziej czystej jasności światła.

Obraz ciemności rozważa Edyta Stein, znana też jako siostra Teresa Benedykta od Krzyża (1891-1942; zamordowana w Auschwitz-Birkenau)⁶. Rozpatrując sens obrazu nocy, łączy ona filozoficzną refleksję z mistyką karmelitańską. Człowiek postrzega noc jako naturalne zjawisko, stale towarzyszące jego egzystencji – stwierdza Stein. Noc przeżywa się jako przeciwieństwo światła. Jednak nie można o niej powiedzieć, iż jest „przedmiotem we właściwym znaczeniu tego słowa: nie stoi przed nami i nie ma w sobie oparcia”. Nie można też o niej powiedzieć, iż jest „obrazem, jeśli się przez to rozumie postać widzialną”. Noc jest niewidzialna i bezpostaciowa, a mimo to uważa się ją za prawdziwą: „Jest nawet bliżej nas niż wszystkie rzeczy i kształty” (*Gestalt*). Noc jest tu „czymś” istotnie związanym z ludzkim sposobem istnienia. Noc, jako przeciwieństwo światła, nie ukazuje wi-

⁶ Zob. Grzegorzcyk 2004; Wolsza 2011: 27–138. Kazimierz Wolsza stwierdza we wstępie: „Metafizyka światła, zakorzeniona w fenomenologii, łącząca antropologię Edyty Stein z mistyką, może być kluczem interpretacyjnym całości jej życia i dzieła” (s. 7).

działnych właściwości rzeczy, „noc *pochłania* je i zdaje się także pochłaniać nas”. Jednak nie wywołuje nicości: „Nie można powiedzieć, że to, co się w niej zatopi, jest niczym; to przecież pozostaje, istnieje, choć nieokreślone, niewidzialne i bezpostaciowe jak sama noc, albo też ocienione, widmowe, i dlatego groźne”. Doświadczenie pochłonięcia przez noc ukierunkowuje ludzką uwagę na to, co niewidzialne i to, co bywa groźne dla widzialnego porządku. Noc zmienia sposób bycia, bo rzeczy jawią się jako nieokreślone. Noc ukazuje ograniczoność ludzkich zmysłów: „noc sama wchodzi w nasze wnętrze”. Noc odbiera człowiekowi oparcie się na zmysłach: „hamuje nasze ruchy, osłabia siły, wpędza nas w samotność i upodabnia nas do cieni i widm” (Stein 1994: 52). Mrok nocy ukazując, że człowiek istnieje podobnie jak znikający cień, jakby widmo wśród innych zjawisk, skłania do czujnej i pogłębianej refleksji nad sensem ludzkiej egzystencji.

Sytuacja pozostawiania przez człowieka w osłaniającym go mroku ma wszakże też swe walory w relacjach międzyludzkich, gdyż człowiek może – dzięki chroniącej go ciemności – zachować prawo do swego życia wewnętrznego, do swej prywatności i tajemnicy. Trafnie sytuację i dramaturgię doświadczenia tego egzystencjalnego półmroku opisuje Albert Schweitzer (1875-1965) w tekście *Człowiek wobec człowieka*:

Wędrujemy obok siebie jak gdyby w półmroku, w którym nikt nie rozpoznaje dokładnie rysów drugiego człowieka. Tylko nieraz, dzięki przeżyciu, które nas zbliży z towarzyszem drogi, [...] wyłania się na moment obok nas jak gdyby oświetlony błyskawicą. Wtedy widzimy go takim, jakim jest. Potem znów idziemy [...] w mroku obok siebie, daremnie próbując uchwycić rysy (Schweitzer 1976: 78).

Nawołując do respektowania czci należnej „dla duchowej istoty drugiego człowieka”, Schweitzer realistycznie ukazuje, czym jest stan półmroku i na czym polegają zmagania o rozjaśniające go wewnętrzne światło:

Możemy innym dać tylko mgliste wycucie swojej duchowej istoty i sami możemy tylko mgliście wyczuć, co się dzieje w nich; nic więcej nie jest możliwe. Jedyna rzecz ważna to walka o to, aby było w nas światło. Tę walkę ludzie wyczuwają u siebie wzajemnie. A jeśli jest w człowieku światło, to prześwieca blaskiem. Dlatego idąc w ciemnościach obok siebie, możemy znać siebie nawzajem bez dotykania swoich twarzy i bez wdzierania się do swoich serc (Schweitzer 1976: 79).

Podobnie sprawę doniosłości „wewnętrznego światła” – z punktu widzenia klasycznej metafizyki i zarazem duchowości karmelitańskiej – przedstawia Edyta Stein: „im bardziej skupiony żyje ktoś we wnętrzu swej

duszy, tym silniej promienieje i innych w swą orbitę wciąga” (Stein 1995: 442)⁷, a także – z punktu widzenia aksjologii – Władysław Stróżewski, który stwierdza, że to wartości „samo bycie rozświetlają nowym światłem, które poprzez istnienie człowieka zdolne jest promieniować na innych” (Stróżewski 1981: 84). Natomiast natarczywe prześwieclanie życia wewnętrznego i intymności innych ludzi, dziś bardzo rozpowszechnione (zwłaszcza w mass mediach), jest tylko pozornie przenikliwym „rozświetleniem” czyichś skrywanych tajemnic, przede wszystkim jest natomiast brutalnym niszczeniem tego „wewnętrznego światła”, które osoba ludzka ma w sobie wypracowywać i utrzymywać, aby dzięki niemu również komunikować się z innymi, choć pozostając przy tym w cienistym przesłonięciu.

Jak żyć po „zmierchu Boga”?

Wątpliwości, dociekania i dylematy moralne

W postrzeganiu ciemności jako swoistego i wręcz głównego źródła ludzkich dążeń duchowych, artystycznych i intelektualnych wprowadza Wilhelm Dilthey (1833–1911), jeden z twórców współczesnej humanistyki i jej metodologicznych podstaw. Ciemność okazuje się niejako kluczowym doświadczeniem ludzkiej aktywności w sferze religii, sztuki i metafizyki:

 Za pośrednictwem przypomnienia życie nasze wylega ku przeszłości, zaś poprzez [...] obawy czy nadzieje wyciąga się ku przyszłości. W obu kierunkach życie niknie w ciemności. W ciemności tonie jego początek, ciemność spowija jego koniec. Ciemność ta rodzi w nas obawy, nadzieje [...]. Pod ich wpływem powstaje wiara, poezja i metafizyka. Religia, sztuka i metafizyka są wrogimi siostrami. To z ciemności wybiegające i w ciemność biegnące życie chciałby człowiek wpisać w układ, w którym życie stałoby się dlań pojmowalnym (Dilthey 1993: 94).

Na pierwszy plan wysuwa się doświadczenie czasowości egzystencji: jej wychodzenie z ciemności i ponowne zapadanie się w ciemności. Historyczne wydarzenia i ideowe przemiany w XX wieku zmuszą kolejnych myślicieli do pogłębionego rozpatrywania sensu owej szczególnej ciemności, do dalszego przewartościowania wśród fenomenów kształtujących się w relacji między światłem a ciemnością, do podjęcia w tym kontekście namysłu nad egzystencjalnymi doświadczeniami człowieka. Wychodzenie z ciemności przywołuje greckie archetypy filozoficznego myślenia, ale w dwudziestowiecznej filozofii ta ciemność nabiera nowych znaczeń, rozpowszechnia się

⁷ Zob. też: Wolsza 2011: 138.

myśl o rozpadzie uporządkowanego świata wartości, o destrukcji metafizycznej podstawy, nadciąga też aura – częstokroć mroczna – egzystencjalistycznego myślenia o człowieku.

O tym, jak można żyć „po zmierzchu”, w dużej mierze traktuje Antoine de Saint-Exupéry (1900–1944) w znanym opowiadaniu *Nocny lot* (*Vol de nuit*, 1931), opowiadaniu napisanym z pozycji heroicznego humanizmu. Pilot Fabien, startujący, gdy już zmierzch zapada i wykonujący nocny lot, nawiązuje swoistą komunikację i tym samym zawiązuje wspólnotę ze światem pogrążonym w ciemnościach, w których wszakże przeblęskują lokalnie palące się źródła światła:

[...] odpowiadał wioskom migotaniem światła [...] samolotu. Ziemia zdawała się napięta nawoływaniem światła; każdy dom rozpałał swoją gwiazdę, [...] jak skierowuje się światło latarni morskiej na mrokiem okryte morze. Wszystko, co przesłaniało życie ludzkie, lśniło. [...] Wpatrując się teraz w ciemność nocy widział, jak odsłaniała ona przed nim sprawy człowieka – te wołania, światła, niepokój (Saint-Exupéry 1982: 8–9).

To w tej ciemności, która nastąpiła po „metafizycznym zmierzchu” i umożliwia rozbłyskiwanie małym ludzkim światłom, mają uwidaczniać się – jak przyjmuje się w nurcie heroicznego humanizmu – we właściwej dla nich postaci, i w ich dramatyzmie, „sprawy człowieka”.

Pytanie o sposób moralnego odnajdywania się człowieka – pytanie o ludzki etos – w sytuacji „zmierzchu Boga”, gdy podstawową rzeczywistość egzystencji stanowi „mrok bez Boga”, podejmował Bertrand Russell, zdecydowanie postulując przy tym przewyciężenie metafizyki związanej z religią⁸. Sprzeciwia się filozofiom zachowującym „cień religii”, uznaje to za ich słabość i podstawę, aby je – jak stwierdza – „zniszczyć intelektualnie”. Argumentacja za szczególną wartością „mroku bez Boga” stanowi jakby przewartościowaną i niejako odwróconą wizję Platona o dobrym życiu w Świetle Dobra. Przy czym Russell – jako jeden z czołowych przedstawicieli myśli niezależnej i jako zdeklarowany agnostyk, czy wręcz ateista – negatywnie ocenia funkcjonującą wcześniej religię, która „na podobieństwo słońca, zgasiła gwiazdy mniejszego blasku, ale nie mniejszej piękności, świecące nam z mroku wszechświata bez Boga”. Mrok, który nastąpił, nie jest więc całkowity, ale dzięki niemu właśnie wydobywają się na jaw – przytłumione wcześniej przez wiarę i dogmaty religijne – inne światła: „blask życia ludzkiego jest większy dla tych, co nie są oślepieni boską światłością, a koleżeństwo ludzkie wydaje mi się bliższe [...] dzięki świadomości, że wszyscy

⁸ Rozpatrując poglądy B. Russella i M. Dąbrowskiej w kwestii „mroku bez Boga” odwołuję się też – przytaczając, kontynuując i rozwijając wątki – do mego tekstu (Rembierz 2009: 91–101).

jesteśmy wygnańcami na niegościnnym wybrzeżu” (Russell 1971: 259). Zamanifestowana tu świadomość humanizmu nie jest jednak promocją naiwnego humanizmu, gdyż Russell wyraża wątpliwości co do mocy blasku życia ludzkiego: „Stoimy na brzegu oceanu wołając w noc i pustkę i czasem z mroku odpowiada nam jakiś głos. Ale jest to głos tonącego i po chwili cisza powraca”. Przekonanie o mroku i pustce prowadzi do w pewnej mierze naznaczonej pesymizmem wizji istnienia człowieka. Świat wydaje się „zupełnie straszny; niedola większości ludzi jest ogromna”. Jak ludzie to wytrzymują? Z obserwacji życia – uwarunkowanej przyjętym *a priori* „mrokiem bez Boga” – wysnuwa Russell dalsze wnioski antropologiczne. Sądzi, iż tragedia bywa „centralną sprawą” życia. Możliwość wytrwania daje ludziom to, że „na ogół żyją chwilą bieżącą” (Russell 1971: 260). Chwila bieżąca, w której się człowiek zatapia, okazuje się również czasem swoistej ucieczki od mroku, od owego „głosu tonącego” i od ciszy.

Rozpatrując pytanie, jak żyć po „zmierchu Boga”, należy pamiętać, że o swej epoce jako o życiu w ciemności pisze (w 1946 r.) Maria Dąbrowska (1889-1965) w dyskutowanym także współcześnie eseju *Conradowskie pojęcie wierności*. Rozważa ona moralne wyzwania w sytuacji metafizycznych ciemności „po zmierzchu Boga”, po doświadczeniu ludobójstwa II wojny światowej i czyni to w czasie stalinowskiego „zniewalania umysłu”. Atoli w jej humanistycznej wizji świata „ciemności po zmierzchu”, które dotyczą istotnych spraw życia moralnego, są czymś wyraźnie niejednoznacznym i ambiwalentnym. Z jednej strony bowiem stanowią doświadczenie sprawiające ludziom wrażliwym moralnie poważne trudności, z drugiej zaś – są jakąś formą pożądanego wyzwolenia: to także uwolnienie się od światła złudzeń, to stan, który ma pozwalać na to, aby człowiek mógł pełniej być i poznać samego siebie w swej autentycznej prawdzie, nieskrępowanej jakimś sakralnym światłem.

W marynistycznej prozie Josepha Conrada (1857–1924) obraz ciemności służy do opisu i analizy postaw moralnych. Statek, będący dla marynarzy światem, to metafora świata. Ciemność jako siła natury zagraża człowiekowi, a zarazem wpisuje się w zmaganie o sens istnienia. W ciemności fizycznej jawi się ciemność metafizyczna: otacza człowieka pustka (bez nadziei) i samotność. W ciemności człowiek (marynarz) czuje się niepewnie i traci oparcie, a zarazem w ciemności na statku znajdują się stanowiska, które należy zająć i zespolone z nimi powinności, z których należy się bezwzględnie wywiązać. Od ich spełnienia zależy bowiem dalszy los statku-świata. W zakresie powinności moralnych doświadczana ciemność wymaga więc tym większej konsekwencji i wierności oraz odpowiedzialności za siebie i za drugiego. Rozpatrując te marynistyczne wizje problemów

moralnych, Dąbrowska zauważa brak „metafizycznej (boskiej, sakralnej) podstawy” dla uznawania i respektowania norm moralnych w świecie ukazanym przez Conrada; brak, z którego występowaniem się ona wszakże pogodziła, ale mimo tego – na mocy humanistycznej wiary w ludzką sprawczość – chce pozostać wierną moralnym prawom i ich wymaganiom, które wyraźnie potęgują się w kontekście ciemności:

[...] kilka norm przyzwoitego ludzkiego postępowania musi – nie podparte [...] dogmatem – wystarczyć dla wytrzymania wszystkich pokus zdrady, muszą być dostatecznym bodźcem do postępowania nawet bohaterckiego [...]. Bez sankcji, bez powinności, bez nadziei nagród i bez obawy kar mamy być moralnymi z samego tylko poczucia odpowiedzialności za los własny i los drugiego człowieka. Świadomość istnienia innych ludzi i «bliźniej z nimi więzi» musi być wystarczającym bodźcem i wskaźnikiem postępowania (Dąbrowska 1959: 157).

Elementarne prawdy moralne mają być światłem, ukazującym człowiekowi drogi, po których kroczy, podejmując życiowe wybory: „człowiek wypracował kilka prawd i praw moralności, które są jego skarbem największym, pomimo że zarówno bieg rzeczy jak bieg ludzkiej myśli chwieją tym skarbem pewności tak straszliwie” (Dąbrowska 1959: 157). Osłabienie pewności co do zasadności i obowiązywalności prawd moralnych czyni tym bardziej egzystencjalnie doniosłym pytania: jak żyć – w sensie etycznym – po ludzku „po zmierzchu Boga”, jak żyć moralnie bez Boga i bez oparcia w doktrynie etycznej, za którą stoją boskie sankcje?

W kontekście doświadczenia mroków a zarazem wyzwań i dylematów moralnych uwydatnionych przez Conrada, Dąbrowska w duchu heroicznego humanizmu odczytuje etyczny sens otaczających człowieka i nieusuwalnych ciemności:

Żyjemy w ciemności i musimy być ostrożni, aby poruszając się w niej nie przynieść szkody bliźnim wespół z nami w ciemnościach się poruszającym. Próba ciemności, niemiłosierna próba odjęcia ludziom światła złudzeń, jest najcięższą próbą ludzkiej moralności. Przez nią dopiero poznajemy wartość człowieka i jego duchowej kultury. Bo jeden będzie w ciemnościach uważał [...] i będzie się starał podać rękę, a drugi skorzysta z ciemności, aby okraść bliźniego (Dąbrowska 1959: 158).

Zachodzi tu jakby absolutyzacja metafizycznych ciemności i może nawet rysuje się utopia ciemności. Przejawem życia jest bowiem ruch, a jego konsekwencji w ciemności Dąbrowska nie rozważa do końca. Nie ma pytań o sens wolności, która wymaga jakiegoś światła, aby móc się swobodnie po-

ruszać; nie ma pytań o zasadność kultywowania wysoce ryzykownej „próby ciemności”. Kto i w jaki sposób, mimo ciemności, rozpozna bezwzględnie obowiązujący zakres odpowiedzialności moralnej? Kto w „niemiłosiernej próbie” może być przewodnikiem? Kto ochroni bliźnich przed niegodziwie wykorzystującymi ciemności? Jak dalece ostrożnym powinno się być wobec drugiego człowieka w ciemności? A jeśli zdarzy się tak, iż dlatego, że wokół są ciemności, zatraci się świadomość istnienia innych ludzi? Czy wówczas człowiek lub społeczeństwo nie sięgną po „światła złudzeń” i utopia ciemności nie zmieni się w masowe zniewalanie ludzi, w ich „totalne oświeclenie”? Czy ta wizja „próby ciemności” – wbrew własnym intencjom – nie przygotowuje obszaru dla totalitarnego państwa, które wszelkimi środkami dąży do tego, aby „przeświecić” nawet myśli poddanych? Aby uniknąć tych niepożądanych następstw „próby ciemności”, Dąbrowska dopowiada myśl, że „jeśli nie ma Boga, to nikt nas ze zbrodni nie rozgrzeszy, więc tym bardziej nie należy się jej dopuszczać”⁹.

W przyjętej przez siebie optyce humanizmu, Dąbrowska dostrzega „po zmierzchu Boga” – mimo nieprzewidywalnych metafizycznych ciemności – przeświecające w mroku moralne prawdy: „skromny, ale niewątpliwy wśród bezmiaru względności świat moralny prześwieca przez wszystkie systemy [...] pretendujące do porządkowania norm etycznych” (Dąbrowska 1959: 158). Zachowanie trwałości niezbędnego prześwitu dla praw moralnych uznaje się więc za najbardziej istotne wyzwanie dla każdego rzetelnego humanizmu. Czy człowiek podoła jednak zadaniu stanowienia prześwitu dla praw moralnych w świecie, stanowienia tego prześwitu jedynie mocą swej ułomnej i podatnej na moralne słabości egzystencji? Skąd człowiek ma czerpać wiarygodne przekonania, że – mimo otaczającego go mroku „po zmierzchu Boga” – powinien konsekwentnie zachowywać się tak, jakby „widział w świetle”, czym jest dobro drugiego człowieka?

Uwaga końcowa

Po przedstawionych tu rozważaniach zmierzch i mrok można uznać również za słowa – jak stwierdzał to Władysław Stróżewski w wypowiedzi obranej tu za motto – „zamykające w sobie różne znaczenia”, a zarazem „odsłaniające autentyczną treść naszych pierwotnych doświadczeń” (Stróżewski 1994: 9). Wieloznaczność „zmierzchu” i „mroku”, która była też analizowana w powyżej prowadzonym wywodzie, skłania do dalszej refleksji nad kolejnymi przypadkami ich użycia, jak również „do dociekania

⁹ Zob. też: Ossowska 1985: 17–25.

ukrytych [...] związków między znaczeniami; związki te mogą okazać się odzwierciedleniem najgłębszych sprzężeń istniejących w samej rzeczywistości” (tamże). Otwiera się bowiem pole interdyscyplinarnych badań nad metaforą i wartościowaniem doświadczeń egzystencjalnych w kręgu opozycji „światłość-ciemność.

Bibliografia:

- Bell Daniel (1994), *Kulturowe sprzeczności kapitalizmu*, przeł. S. Amsterdamski, Warszawa.
- Baran Bogdan (1993), *Spekulacja hermeneutyczna*, [w:] Hans-Georg Gadamer, *Prawda i metoda, Zarys hermeneutyki filozoficznej*, Kraków, s. 9–19.
- Buczyńska-Garewicz Hanna (2003), *Metafizyczne rozważania o czasie*, Kraków.
- Dąbrowska Maria (1959), *Conradowskie pojęcie wierności*, [w:] teże *Szkice o Conradzie*, Warszawa.
- Dillthey Wilhelm (1993), *Rozumienie życia*, [w:] *Wokół rozumienia. Studia i szkice z hermeneutyki*, tłum. i wybór G. Sowiński, Kraków.
- Gardner M. (1988), *Racjonalność i poczucie tajemnicy*, przeł. A. Bożel, „Zagadnienia Filozoficzne w Nauce”, t. X.
- Grzegorzczak Anna (2004), *Filozofia światła Edyty Stein*, Poznań.
- Jadacki Jacek Juliusz (1998), *Polskie archetypy filozoficzne*, [w:] teże *Orientacje i doktryny filozoficzne. Z dziejów myśli polskiej*, Warszawa.
- Morszczyński Wojciech (1992), *Nihilistyczna destrukcja myśli wartościującej. Heideggera interpretacja Nietzschego*, Katowice.
- Ossowska Maria (1985), *Normy moralne. Próba systematyzacji*, Warszawa.
- Pasierb Janusz St. (1989), *Skrzyżowanie dróg*, Poznań.
- Podraza-Kwiatkowska Maria (1994), *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków.
- Rembierz Marek (1997), *O kategorii blasku cnoty – jej filozoficznej i praktycznej doniosłości* [w:] *Cnoty polityczne dawniej i obecnie. Moralne źródła polityki*, red. R. Piekarski, Gdańsk.
- Rembierz Marek (2009), *Etyka wobec postmodernistycznej „nocy aksjologicznej”* [w:] *Co się dzieje z wartościami? Próba diagnozy*, red. E. Okońska i K. Stachewicz, Poznań.
- Rembierz Marek, *Opozycja światłość/ciemność w argumentacji tzw. filozofii pierwszej: wybrane zagadnienia metafizyczne i teoriopoznawcze*, „Folia Philosophica” 2003, t. 21.
- Russell Bertrand (1971), *Mój rozwój filozoficzny*, tłum. H. Krahelska, Cz. Znamierowski, Warszawa.

- Saint-Exupéry Antoine de (1982), *Nocny lot*, tłum. M. Czapska, S. Stempowski, Warszawa.
- Schweitzer Albert (1976), *Człowiek wobec człowieka*, [w:] Ija Lazari-Pawłowska, *Schweitzer*, Warszawa, s. 75–84.
- Stein Edyta – Teresa Benedykta od Krzyża OCD (1994): *Wiedza krzyża. Studium o św. Janie od Krzyża*, Kraków.
- Stein Edyta (1995), *Byt skończony a byt wieczny*, przeł. I. J. Adamska, Poznań.
- Strawson Peter F. (1994), *Analiza i metafizyka, Wstęp do filozofii*, przeł. A. Grobler, Kraków.
- Stróżewski Władysław (1981), *Transcendentalia i wartości*, [w:] tenże *Istnienie i wartości*, Kraków, s. 11–95.
- Stróżewski Władysław (1994), *Pytanie o arché*, [w:] tenże *Istnienie i sens*, Kraków, s. 7–48.
- Twardowski Kazimierz (1976), *Dwa odczyty (Dlaczego wiedza jest potęgą?)* Wykład na otwarciu Powszechnych Wykładów Uniwersyteckich we Lwowie 10. listopada, 1912, do druku przygotowała Izydora Dąbmska. „Ruch Filozoficzny” t. 34, 1976, nr 1/2, s. 25–33.
- Wolsza Kazimierz M. (2011), *Metafizyka światła w pismach Edyty Stein*, [w:] tenże *Edyta Stein – darem, wezwaniem i obietnicą*, Opole, s. 127–138.
- Zeidler-Janiszewska Anna (1996), *Pismo, wolność, władza*, [w:] *Aksjologiczne spektrum sztuki*, red. P. Kawiecki, Gdańsk.

Marek Rembierz

Twilight and darkness. On the imagery and valuation of existential experiences in the sphere of the light – darkness opposition

In the culturally formed interpretation of twilight (e.g. in the language of literature, in religious imagination, in painting, in philosophical reflection), it appears as one of these luministic-optical phenomena which are saturated with symbolic contents and have strong metaphoric potentialities. This potential of comparisons which refer to sensual experiences allows for communicative imaging the subtleties of complex and fairly enigmatic existential experiences along with the intrinsic questions about the sense and senselessness of existence. What sounds most emphatic in contemporary philosophical considerations and in ideological debate are the expressions concerning the „twilight of God” and „twilight of man”, the twilight of civilization or religious formations (e.g. the twilight of classical European culture, the twilight of absolute truth, the twilight of Christianity). This frequently takes place with the assumption that this twilight should be radically definite, should constitute the irreversible end, after which nothing is the same any longer. The source of these different phrases seems to be the colloquial expression the „twilight of life”, which says that human life (especially in its biological dimension) is heading for its end and it has entered the irreversible time of dying and the death – when the „light of life” goes out and the „dark of death” comes round. The phrase the „twilight of God” indicates that such „twilight” (also understood as the Nietzschean „death of God”) should come round as what becomes definitely impossible is the human viewing the God’s existence (in broader terms: experiencing the God’s existence) and believable signs of this „divine presence” – it becomes impossible to see the world in „the God’s light”.

When darkness falls, a chance appears for better – more reflective and based on certain distance – awareness of what so far has been well seen (as it has been located in the observation field), yet has not been properly noticed and carefully considered in daily course of quickly occurring consecutive events.



Henryk Czubała
Wyższa Szkoła Menedżerska w Legnicy

Zmierzch literackiej sztuki przedstawiania

Key words: decline, art of representation, mimesis, aesthetic experience, high-culture literature, popular literature

Zmierzch sztuki przedstawiania w koncepcji tu proponowanej oznacza przede wszystkim zmianę funkcji i pozycji mimesis w stosunku do estetycznego doświadczania. Jeśli uprzednio estetyczne doświadczanie było podporządkowywane przedstawianiu, obecnie przedstawianie jest podporządkowywane doświadczaniu estetycznemu. Oczywiście, funkcja przedstawiania zostaje opanowana przez funkcję estetycznego doświadczania i pojmowania świata, literacką sztukę jego medytacyjnego czytania, w stopniu niejednakowym w twórczości różnych autorów.

Ów obserwowany zmierzch tradycyjnej sztuki przedstawiania – literatury jako formy świadomości przedstawiającej, zwłaszcza w jej racjonalistycznym i modernistycznym modelu – zapowiada powrót do jej orfickich funkcji. Wydaje się bowiem, że rzeczywistość wyobraźni pisarza oraz jego mimetyczne przedstawienia – wbrew wielu nowożytnym i pozytywistycznym iluzjom – nie są tylko wynikiem intelektualnej konstrukcji i syntezy danych naocznych, kalkulacji i doświadczania, że być może pozostają bardziej wytworem zanurzenia w tym, co przedpredykatywne.

Zmierzch sztuki przedstawiania można umieścić w kręgu zjawisk towarzyszących pomodernistycznemu zmierzchowi estetyki¹. Zmierzch sztuki przedstawiania sugeruje, że źródło literatury uprawianej przede wszystkim jako forma świadomości poznawczej ulega wyczerpaniu². Tworzenie spójnych obrazów rzeczywistości społecznej czy psychologicznej człowieka, mnożenie perspektyw poznawczych, gry artystycznymi konwencjami i miejscami niedookreślenia przedmiotów intencjonalnych, troska o obiektywizm czy subiektywizm odwzorowań – przestają być głównymi celami literatury, która wychodzi ponad przedstawianie i odkrywa ponadprzedmiotowość świata jako całości³. To literatura dająca rzeczywistości możliwość samokonstruowania się i wystarczania, uczestnicząca w przedpredykatywnych poruszeniach świadomości i odsłaniająca jej życie w mowie lirycznej.

Dawna kierowana wielkimi ambicjami ideowymi i społecznymi sztuka literackiego przedstawiania, tworzenia bezpośrednich bądź metaforycznych reprezentacji – odniesień do uprzedmiotowianej w przedstawieniach rzeczywistości – trwa dziś w trywialnych narracjach sensacyjnych, romanśowych bądź celebryckich. Ważniejsze są w nich funkcje rozrywkowe, co widać choćby w celebryckiej swobodnej grze przedstawień, łączących prawdę z fikcją; ważniejsze niż prawda jest w nich (najczęściej) ja autora, zarządzającego sobą i światem przedstawianym oraz jego autopromocja przy pomocy literatury. Zmierzch literackiej sztuki przedstawiania łączy się zatem z jej spłyceniem w formach literatury popularnej, w tygodniowych opowieściach magazynów dla kobiet⁴ czy też w sensacyjnych opowieściach filmowych. Konsekwencja akcji czy spójna konstrukcja postaci jako tożsamości (charakteru) to dziś cechy przede wszystkim wielce zróżnicowanych form literatury popularnej, tak intensywnie zabiegającej o względy czytelnika masowego.

¹ Interesujący kontekst dla przedstawianych w niniejszym artykule zjawisk stanowi opracowana przez Stefana Morawskiego antologia *Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny?* (Morawski 1987). Antologia ujawnia i odsłania proces głębokiej przemiany nowożytnego pojmowania estetyki i sztuki.

² Zakładamy przy tym, że poznanie jest „przedstawieniowym odnoszeniem się do przedmiotów”, i że przedstawianie „nie jest jednak samym tylko myśleniem za pomocą pojęć, sądzeniem, lecz [...] „naocznością”. „Naoczność jest właściwie nośnym i bezpośrednim odniesieniem do przedmiotu – pisaf Martin Heidegger prezentując stanowisko Kanta. – Wszelako sama nie stanowi ona istoty naszego poznania, podobnie jak nie stanowi jej samo myślenie, lecz myślenie należy do naoczności, tak mianowicie, że służy ono naoczności. Jest ono zatem swoiście zbudowaną jednością naoczności i myślenia” (Heidegger 2001: 125–126).

³ Nieprzypadkowo Julian Przyboś, racjonalista, u schyłku swej twórczości wyraża poetyckie pragnienie „wziedzenia wszystkiego”, poznania „czystego”, danego w lirycznym wszechwzruszeniu, w estetycznym i metafizycznym przeżyciu, a jego znany tomik nosi nazwę *Próba całości* (Warszawa 1961).

⁴ Por. artykuły: *Magazyn dla kobiet jako opowieść* (Czubała 2013) oraz: *Sztuka autoreklamy czy autoreklama sztuki. O rolach pisarza postmodernisty* (Czubała 2002).

Zmierchowi literackiej sztuki przedstawiania towarzyszy zarazem powrót do jej starych źródeł oraz odwrót od pozytywistycznych wyobrażeń człowieka czynu i jego technicznych kalkulacji należących do kultury Zachodu. Odkrywana jakby na nowo sztuka literackiego uwidaczniania i partycypacji – nieodłączna jednak od sztuki literackiego przedstawiania oraz mimetycznego odwzorowywania rzeczywistości – przejmując dziś rolę dominującą w literaturze obiegowej, nadając nowe funkcje przedstawianiu. Pisarzom posiadającym i demonstrującym zmysł udziału wyznacza też nowe funkcje, a czytelnikom umożliwia podróż w nieznanne wymiary rzeczywistego świata poprzez naśladowanie i estetyczne doświadczanie go, jako Jaspersowskiej mowy szyfrów, śladów obecności innego – tego, co pozostaje transcendentne i nie poddaje się tematyzującej sile przedstawień.

W ten sposób „nowa” literatura odwraca się od nieuchronnie ideologicznych form sztuki służebnej – od literatury pojmowanej jako forma świadomości poznawczej, od form sztuki zaangażowanej czy form sztuki dla sztuki. Przekracza zatem, a nawet często demaskuje społecznie określone, „negocjowane” i narzucane zasady wszelkiej sztuki przedstawiania jako konstruowania obrazów rzeczywistości. Ukazuje proces przedstawiania (budowania obrazów rzeczywistości) jako rezultat procesu „uczłowieczającego byt”⁵, procesu socjalizacji, wyraz wierności społecznie wyznaczanym zasadom i regułom, które warunkują nasze światoodczucie i nasz światobraz niezależnie od tego, czy to sobie uświadamiamy, czy nie. Ontologia społecznego bytu sztuki wskazuje, że tworzenie literackich obrazów rzeczywistości to proces społecznie określony, nad którym nigdy w pełni nie panujemy, który pozostaje w swej transcendencji zamknięty przed poznaniem – jego uwarunkowań nie możemy poznawczo ogarnąć, gdyż jesteśmy w nim zanurzeni.

To, że utwór literacki zawsze mówi i przedstawia więcej niż autor może wyrazić i chce powiedzieć, czy też możemy w nim odczytać jako czytelnicy, to nie tylko problem techniczny, na przykład jakości literackiego przekazu czy też miejsc niedookreślenia i struktury (poetyki) przedmiotów intencjonalnych... Pisarz wychodzący poza przesady nowoczesnego człowieka, odnajduje się więc nieustannie w tragicznej roli Edypa, stojącego bezradnie na skrzyżowaniu dróg do Teb – daremnie próbującego ogarnąć świadomością swój los (jak zrozumieć, pojąć i przewidzieć to, co jest transcendentne?), a więc to, co jest jego udziałem, aby zapobiec tragicznemu biegowi wydarzeń rozumnym działaniem. Literatura w swej uwidaczniającej tendencji demonstruje też bowiem, że porządek przedstawiania świata zawsze pozostaje

⁵ W sensie wskazywanym przez Heideggera (Heidegger 1998).

staje społecznie określony i kontrolowany – jest w zgodzie z panującymi wyobrażeniami o świecie, z porządkiem moralnym społecznego środowiska.

Literatura, która poddaje się swej uwidaczniającej tendencji, nieustannie przekracza więc porządek intelektualny tego, co naoczne, przedmiotowo dane percepcji, wyobraźni i przedstawieniom; czyni to nawet wówczas, gdy pisarz pozostaje w uświadamianej zgodzie z „nastawieniem naturalnym”, a więc gdy jest uległy danym świadomości jako „oka wewnętrznego” (Edmunda Husserla). Tak pojmowane naśladowanie – jako konstruowanie przedstawień rzeczywistości logicznych, wartościowych poznawczo, oznaczające podporządkowanie panującemu porządkowi społecznemu – przekształca literackie czytanie świata w mimetykę, czyli odwzorowywanie świata określone przez usankcjonowane społecznie reguły, zasady i wzory.

Z tej perspektywy uwidaczniające naśladowanie także w literaturze może ukazywać się jako „dywersja” i naganna destrukcja mimesis (jeśli nie jest następstwem mistycznie interpretowanych Husserlowskich „źródłowo prezentujących naoczności”...), gdyż dokonuje ono tego, czego Platon nie mógłby zapewne wybaczyć poecie opanowanemu przez „boski szal” – destrukcji społecznie uzgodnionych i aprobowanych sposobów odwzorowywania świata. Poeci, zwracający się do „nierozumnych władz duszy”, doświadczający udziału w naśladowanej rzeczywistości pozorów, musieli spotykać się z lekceważeniem tego filozofa, skoro „mówią, *nie wiedząc, co mówią i nie znając tego, o czym mówią*” (Reale 2008: 208–210)⁶. Zmierzch literackiej sztuki przedstawiania sprawia zatem, że po Nietzscheańsku domyka się „koło wiecznego powrotu” i jako oś krystalizacyjna literatury znowu ukazuje się estetyczne doświadczanie i pojmowanie świata, rozumiane jako jego czytanie⁷. W ten sposób literatura oraz wiedza o niej powoli uwalniają się od natręctw wpisanych w dominujący we współczesnej kulturze komunikacyjny model sztuki, natręctw, które towarzyszą też – dodajmy – lekturze uprawianej jako sztuka interpretacji.

W sztuce modernistycznej – równoległe jakby do opisywanego przez Theodora W. Adorna wyczerpywania się możliwości systemu tonalnego i rozpadu form tradycyjnych w muzyce – następuje swoista dekonstrukcja przedstawień, które tracą właściwą sobie spójność; następuje rozkład fabularnych form, rozpada się logika akcji; traci wartość i zanika zdolność systematycznego obrazowania i budowania wizerunku człowieka w zgodzie z wyobrażeniami naukowymi czy naturalistycznymi o tym, co jest

⁶ Por. też Alfreda Gawrońskiego, *Dlaczego Platon wykluczył poetów z Państwa? U źródeł współczesnych badań nad językiem* (Gawroński 1984: 39–64).

⁷ Szerzej na ten temat piszę w książce *Realizm metafizyczny. Literatura w poszukiwaniu formy pojemnej* (Czubała 2009), tu zob. rozdz. *Czytanie*.

właściwie i poprawnie przedstawione – jako fantastyczne, groteskowe lub realistyczne. Zmierch literackiej sztuki przedstawiania ujawnia przede wszystkim tendencję literatury do wychodzenia ponad zawsze interpretujący i oceniający opis świata; ale może również łączyć się z demaskowaniem świata przedstawień ludzkich jako świata złudy i wyobrażeń, symulakrum, produktu interpretacji. Literackie pisanie było i będzie interpretacją świata, ale nie może być i nie jest nią wyłącznie – nie jest bowiem matematycznie pojmowanym odwzorowywaniem świata, jego przedstawianiem zgodnym ze społecznie akceptowanymi i uzgodnionymi, przestrzeganymi regułami i założeniami, najczęściej nieświadomie (poza świadomością) nadającymi kształt „właściwy” jego percepcji i interpretacji.

Obecnie spostrzegamy, iż świadomość i przedstawienia obejmują, zawierają więcej niż wskazuje na to aktywność świadomości intencjonalnej ego transcendentalnego. Że są pogrążone w świecie, że to świat kieruje świadomością człowieka w nim pogrążonego. To egzystencjalne zanurzenie w świecie odślania dziś literatura, która przezwyzięła ograniczenia poznawczego (w konwencjonalnym i tradycyjnym rozumieniu), podmiotowo-przedmiotowego stosunku człowieka do świata. Świat bowiem, który steruje percepcją, interpretacją, oceną i racjonalnym myśleniem (jego konwencjami i stereotypami) o sobie, kieruje również... literackim procesem przedstawiania sobie świata i przedstawiania siebie światu. Myślenie, nawet jako akt skrajnie racjonalistycznie pojmowanej świadomości, jest bowiem „zanurzone” w świecie, a nie tylko, w sposób tak czytelny dla scjentystycznie usposobionego człowieka, determinowane przez świat, społeczeństwo i kulturę, pozostając zwrócone ku światu „z zewnątrz”. Ta teza dotyczy także jego percepcji, estetycznego doświadczenia czy oceny⁸.

Autor, ukazujący się dzisiaj jako literacki podmiot zanurzony w świecie, przejmuje inne funkcje niż te, które nań nałożyła komunikacyjna teoria literatury, w której pozostawał nadawcą komunikatu danego do odbioru w możliwie najwierniejszej postaci (bez zniekształceń, a więc z wyraźnie wyodrębnionymi miejscami niedookreślenia), zgodnego z intencją komunikacyjną autora. Autor nie jest zatem kimś, kto tylko projektuje miejsca niedookreślenia przedmiotów intencjonalnych, zaś czytanie nie jest odkrywaniem intencji wpisanych w tekst, ani tylko przyporządkowywaniem istniejących już sensów i znaczeń wyznaczanych przez kontekst sytuacji komunikacyjnej. Już z lekcji Michaiła Bachtina ukazującego „prerefleksyjne” odniesienie artysty do świata, wynika – jak sądzę – że literatura jest czymś

⁸ To pogrążenie podmiotu w świecie przedstawiał niegdyś (w ślad za Heideggerem) Maurice Merleau-Ponty (Merleau-Ponty 2001).

więcej niż komunikacją, a czytanie czymś więcej niż wzorowym, „prawidłowym” odbiorem⁹.

Literacki podmiot mówiony pozostaje zanurzony w świecie i pozwala światu uwidaczniać się w słowach jak w chińskich ideogramach – estetycznie zwieńczać się i usensowniać w samobierających się słowach ludzkiej opowieści. W ten sposób rozszerza się i dekonstruuje nowożytny pojmowanie literatury jako formy świadomości przedstawiającej.

Literackiego podmiotu egzystencjalne zanurzenie w świecie jest poddaniem się światu i jego afirmacją, i jest ek-stazą, gdyż jest wyjściem z siebie naprzeciw temu, co niewyraźne – jak pisał Ludwig Wittgenstein: niewyraźnie obecne w tym, co wyrażane i przedstawiane. Wyjście z siebie „w Naprzeciw” temu, co niewyraźne, to afirmacja i zgoda, otwarcie na to, co się samouwypukla i narzuca, co się po Norwidowsku uwydatnia, gdy w doświadczaniu estetycznym łśni.

Literatura, powracająca do swych orfickich korzeni, w nowy sposób ukazuje naturę człowieka, który odkrywa sens zdarzeń i rzeczy (po Heideggerowsku „wzywa do słowa”) uwydatniających się w estetycznej percepcji, a nie tylko w racjonalnym i racjonalizowanym oglądzie świata; to literatura, która odsłania egzystencjalną rolę jego estetycznego doświadczania. Estetyczne doświadczanie świata jako wchodzenie w bliskość z innym, w nowożytnej kulturze i nauce było dotychczas nawet represjonowane przez dominację przedstawiającego oglądu świata, który upośledzał jego bezpośrednie estetyczne doświadczanie i pojmowanie – czytanie świata, literatury i sztuki.

Wydaje się, że dla współczesnego człowieka z cywilizacji Zachodu jest trudne do zrozumienia i zaakceptowania to, co jest naturalnym udziałem człowieka Wschodu, co jest jego sposobem bycia. Adaptowana do potrzeb sztuki Zachodu filozofia tao i buddyzm zen¹⁰ nie tylko w literaturze, ale także przez takich artystów jak Jackson Pollock, Ives Klein czy John Cage, oddaje światu możliwość samobierania się w ideogramy, w „kaligraficznych” znakach i gestach, w poetyckiej mowie podążającej w naśladowaniu za innym – w tym artystycznym zbliżaniu się do innego, które sprawia, że świat i Inny w mowie poetyckiej i samorzutnym ruchu wyobraźni „samoprezentuje” się – uobecnia i wystacza. To heideggerowskie wyobrażenie o samobieraniu się dokonującym się w czytaniu jest trudne do przyjęcia

⁹ Wskazują na to liczne studia Michaiła Bachtina, zwłaszcza te zebrane w polskim tomie *Estetyka twórczości słownej* (Bachtin 1986).

¹⁰ Zob. na przykład refleksje Czesława Miłosza na ten temat oraz jego poetyckie przekłady (Miłosz 2011: 1042).

i wyobrażenia przez człowieka Zachodu, który traci zdolność medytacji¹¹, i nawet nie chce doświadczać takich stanów jako człowiek czynu, technicznie programujący swoje działania.

W tej nowej perspektywie opowiadanie *Szafa* Olgi Tokarczuk nie jest opisem wrażeń z wnętrza szafy, wchodzenia do szafy i życia w szafie, nie jest oniryczną wizją świata – to doświadczenie (nawet nie obraz) zanurzenia podmiotu w rzeczywistości, w bycie. Tokarczuk nie przedstawia przecież nadrealistycznych nawet czy fantastycznych doznań z szafy! Ukazuje człowieka w ponadpredykatywnej i przedpredykatywnej więzi ze światem – w jedności ze światem. Zanurza go w pierwotnej całości świata i pozwala światu przepływać przez widzenie, ukazując podmiot „oplątany” – splątany z nieprzejrzystym bytem¹².

Ta ponadpredykatywna więź ze światem w kulturze i literaturze oznacza rezygnację z dominującej funkcji orzekania, jakie coś jest (czyli z przedstawiania) i przyjmowania, że ten predykat i to przedstawienie są jedynie słuszne, ostateczne i prawdziwe. Heidegger krytykujący metafizykę świata zachodniego, zwracający się ku byciu – a nie bytowi zastygłemu w metafizycznych przedstawieniach (czy „spekulacjach”), nawoływał do powrotu do rzeczy. Widzenie przybliży podmiot do rzeczy – jest doświadczeniem estetycznym udziału w świecie, który wciąż się wystacza. Ów zmysł udziału wyróżnia tych „nieprzedstawiających” artystów. Nową sztukę naśladowania (mimesis doświadczającą) wyróżnia ów zmysł udziału, którego poetycki obraz zostawiła Wisława Szymborska (wiersz *Rozmowa z kamieniem*), zmysł, któremu zagraża współczesna kultura. To medytacyjna narracja przynosi doświadczenie transcendencji w immanencji – sprawia, że świat transcendentny jest w nas, a my w nim. Doświadczenie transcendencji w immanencji, którego sugestywnym obrazem staje się w tym rozumieniu przywołana *Szafa* Olgi Tokarczuk, łączy się z doświadczeniem niedostępności (dla pozytywistycznie pojmowanego poznania) świata zamykanego w racjonalistycznych przedstawieniach i aktach świadomości.

Czytelnik literatury wychodzącej ponad przedstawianie, podążający śladami autora, może zbliżyć się do tego doświadczenia, ale nie może pojąć świata w zamkniętych przedstawieniach. Podążając za pisarzem jak za Orfeuszem, mamy możliwość przeżycia jego doświadczenia – każda próba

¹¹ Krytyków tego stanu jest wielu, wśród bardziej popularnych ujęć tego problemu pojawiają się takie, jak poświęcony medytacji numer „Stylów i Charakterów” (2013, nr 4), i m.in. odwołujący się do buddyzmu zen oraz twórczości Wisławy Szymborskiej (wiersz *Utopia*) tekst Roberta Kennedy’ego SJ pod zmiennym tytułem *Dar niewiedzy* (Kennedy 2013: 118–122).

¹² Jak to określał Maurice Merleau-Ponty (Merleau-Ponty 2001: 240).

zobaczenia Eurydyki, pochwycenia jej w przedstawieniu, sprawia bowiem, że ona znika.

W twórczości Olgi Tokarczuk, oddającej głos transcendencji, wyraźnie odsłania się dążenie do „myślenia według innego”¹³. To literackie podążanie Tokarczuk czy Miłosza za innym daje możliwość odczuwania według innego i uchwytywania w widzeniu – dostrzegania tego, co jest udziałem innego. To artystyczny akt zanurzenia w innym. Eksperymenty sztuki modernistycznej przynoszą również opisy myślenia Innego – na przykład eksperymenty ze strumieniem świadomości – lecz „kończą się” na poszukiwaniu technik poetyckich jego doskonałego przedstawienia. Tymczasem Tokarczuk nie eksperymentuje z techniką strumienia świadomości. Zasadniczą sprawą dla zrozumienia jej opowieści jest odróżnienie przedstawiającej techniki strumienia świadomości od estetycznego doświadczenia, które nie jest literacką techniką przedstawiania – nie jest w ogóle techniką. Samo zaś doświadczenie w tym rozumieniu przestaje być techniką empiryczną, techniczną procedurą należącą do poetyki.

Jak pisze Tokarczuk: „Literatura jest wyzwaniem, tylko ona jest w stanie zakreślić granice egzystencji człowieka i nadać jej z drugiej strony transcendentálny wymiar. Samo życie to za mało”¹⁴. Literatura i jej pisarz „nomadycznie” otwierają przestrzeń na-śladowującego – podążającego w czytaniu (w estetycznym doświadczeniu i rozumieniu) w ten transcendentny wymiar¹⁵.

Medytacyjne opowieści autorki *Szafy* pozbawiane są akcji wiążącej się z przyczynowo-skutkowym (logicznym) przedstawianiem zdarzeń. Ważniejszy jest w nich gest słowa, poetyckiej mowy, ich chińska kaligrafia, która sprawia, że świat jak w opowieści Prousta się wyistacza. W jej prozie, przynoszącej doświadczenie partycypacji, literacki podmiot zanurzony w świecie staje się podmiotem przez świat mówionym, gdy w procesie na-śladowania zbliża się do tego, co nieprzedstawialne.

Podobny charakter ma Czesława Miłosza metafizyczne zbliżanie się do innego w poetyckich wezwaniach. Jego medytacyjne ekfrazy wzywają w ontyczne „Naprzeciw”, przynoszą doświadczenie udziału w cudzym istnieniu łączące się doświadczeniem współodczuwającego bycia przy kimś, udziału w całości bycia. Jest to stan ek-stazy... wyjścia z siebie, łączącego się z bezpośrednim doświadczeniem udziału w cudzym istnieniu. To stan

¹³ Według słów Edmunda Husserla: „Nachdenken, nachvollziehen” (Husserl 1939: 212 i nast.); cyt. za: M. Merleau-Ponty (2001: 200; przypis 6).

¹⁴ Olga Tokarczuk, *Podmiot* (Tokarczuk 2007).

¹⁵ Przedstawione tezy potwierdzają także porównawcze analizy twórczości autorki *Biegunów* i Ryszarda Kapuścińskiego przeprowadzone na przykład przez Margretę Grigorovą (Grigorova 2009: 37–56).

zapomnienia o sobie, wyjścia ponad przedstawiający i przedmiotowy stosunek do świata i Innego, stan, który niewiele ma wspólnego z empatią, rozumiejącą i poznającą to, co inne i Innego. Miłosz przewycięża nieustannie tę zależność przedmiotu od podmiotu, którą ustanawiają akty poznawcze, a jego świat estetycznie wzywany „w Naprzeciw” nie jest światem traktowanym „jak osiągnięcie świadomości”¹⁶. Miłosz przekracza modernistyczny i scjentyistyczny horyzont, ukazując siłę poetyckiej mowy przewyciężającej swoje imitacyjne, mimetyczne skłonności – umożliwiającą wejście w cudze istnienie – w takich utworach jak *Stół* czy *Portret z kotem*:

Mała dziewczynka ogląda książkę z wizerunkiem kota,
Który nosi kryzę puchatą i ma zielone ubranko.
Jej usta, bardzo czerwone, są półotwarte w miłym zapatrzeniu.
Dzieje się to w 1910 albo 1912, obraz nie ma daty.
Namalowała go Marjorie C. Murphy, Amerykanka,
Urodzona w 1888, tak jak moja matka, mniej więcej.
Patrzę na obraz w miasteczku Grinnell, w stanie Iowa,
Pod koniec stulecia. Ten kot ze swoją kryzą
Gdzie jest? A dziewczynka? Czy spotkałem ją kiedyś,
Jedną z uróżkowanych mumii stukających laską?
Ale twarz: perkatość noska, okrągłość policzka,
Tak wzrusza mnie, zupełnie jak twarz, którą w środku nocy
Budząc się, widziałem na poduszce obok.
Kota nie ma, jest w książce, książka na obrazie.
Dziewczynki nie ma, choć jest tutaj, przede mną,
Nie utracona nigdy. Prawdziwe nasze spotkanie
W strefie dzieciństwa: podziw zwany miłość,
Myślenie o dotknięciu, kot w aksamicie¹⁷.

To obraz ocalania tego, czego rzekomo już nie ma, a co wciąż istnieje dzięki wystarczającej sile ekfrazy, ale nie jako środka przedstawiania, lecz raczej jako środka estetycznego doświadczenia i pojmwania dziewczynki – wzywaniem jej do słowa wiąże się z pragnieniem jej zachowania, z przywoływaniem w obecność i wystaczaniem w poetyckiej mowie. Szczególnego znaczenia w doświadczeniu estetycznym nabierają – nie tylko w wierszu Miłosza – doświadczenia zmysłowe, podobnie jak smak magdalenki w życiu i twórczości Marcela Prousta. Zmysłowe ślady istnienia dziewczynki znajdują się w czasie „przeszłym” wiecznie niedokonanym; to świat wydarzeń wciąż czynnych, który dzięki mowie poetyckiej objawia się w do-

¹⁶ To tytuł rozdziału z książki Kołakowskiego o Husserlu (Kołakowski 2003).

¹⁷ Czesław Miłosz, *Portret z kotem* (Miłosz 2011: 916). Zob. także wiersze z tomu *Nieobjęta Ziemia*, ilustrujące ów proces poetyckiego zanurzania się w obcym, innym byciu, takie jak *Stół* (*Stół I* i *Stół II*) (Miłosz 2011: 892, 893).

świadczaniu estetycznym, w intensywnym przeżyciu piękna, które ukazuje swą transcendującą moc – pozwala zbliżyć się do siebie, doświadczać w nim udziału. Miłosz nie wierzy w możliwość wiernego przedstawienia – on tylko je przywołuje w przedstawieniach-śladach, podając w doświadczeniach estetycznych.

Obserwujemy zatem odchodzenie od technik literackich zamieniających w przedstawienia, na przykład, przeszłość, zamykaną w literackim wyobrażeniu i wspomnieniu – w tym, co się zdarzyło i skończyło. Literatura w wysokim obiegu próbuje przezwyciężyć obsesyjne dążenie do interpretowania świata w procesie jego powtarzania, odzwierciedlania czy szukania reprezentacji. Widoczne jest to także w procesie eseizacji współczesnej literatury, w której ważniejsze staje się w słowie eseju czytanie, rozumienie i estetyczne doświadczenie cudzego dzieła, życia i twórczości – a więc zbliżanie się do świata innego – niż jego interpretowanie, kategoryzowanie, pojmowanie, tworzenie o nim wiedzy. To literatura oddająca pierwszeństwo czytaniu – estetycznemu doświadczeniu i rozumieniu – przed przedstawianiem.

Twórczość Czesława Miłosza, Ryszarda Krynickiego, Jerzego Harasymowicza czy Wita Jaworskiego, a więc ich utwory należące do nurtu inspirowanego azjatycką sztuką i filozofią życia, dające buddyjskie oczyszczenie umysłu, potwierdzają swoim istnieniem tezę o zmierzchu tradycyjnej sztuki przedstawiania, ukazując możliwość bezpośredniego estetycznego doświadczenia świata.

Pisarz w roli medium – podmiotu mówionego – stopniowo porzuca rolę lepiej wiedzącego i czującego, wszechwiedzącego czy też skromnego – niewiele wiedzącego – autora, pisarza-nauczyciela, dążącego do uzyskania „pozytecznego” i wzniosłego efektu estetycznego albo uwodzicielskiego wpływu na odbiorcę. Gdy zaś świat czyta, wskazuje drogę, skłania do naśladowania, podążania za sobą, przenikania sobą innego – postępuje najczęściej, niemal dosłownie, jak mistrz zen.

Literatura, która zmierza do oczyszczenia ludzkiego umysłu, przywraca zdolność bezpośredniego estetycznego świata pojmowania i przeżywania. Czytanie świata jako stan poznawczy przekształca w stan kontemplacyjny i medytacyjny, obserwację uczestniczącą w sztukę partycypacji, empatię we współodczuwanie, mimetyczne odwzorowywanie w naśladowanie, przedstawianie w zbliżanie się (we wchodzenie w bliskość), odbiór dzieła towarzyszący jego lekturze w Heideggerowskie czytanie świata. Gdyż najważniejsze staje się, dokonujące się w poetyckiej mowie opowieści, uobecnianie ludzkiego bytu w świecie oraz ontyczna i aletyczna zdolność zbliżania się do innego i wystarczania świata. Literatura tego nurtu odkrywa tę właści-

wość wyobraźni, która sprawia, że możliwe jest wejście w bliskość Innego i rzeczy, co tak znakomicie demonstrował w swojej eseistyce Kazimierz Wyka, autor *Rzeczy wyobraźni*.

Literatura jako forma świadomości (jeśli jest nią wciąż jeszcze...) staje się czymś więcej niż formą poznawczej świadomości i pozytywistycznym sposobem przedstawiania jako nadawania życia i ożywiania¹⁸, niż artystycznym sposobem przedstawiania i wyrazu, wiernym społecznie uzgodnionym i przyjętym kulturowo konwencjom. Ten proces wychodzenia ponad ograniczenia sztuki przedstawiania zawsze towarzyszył literaturze, lecz dzisiaj staje się szczególnie istotny – literatura odnajduje swoje głębsze, zapomniane, prawdziwe powołanie jako sztuka metexis – sztuka estetycznego doświadczania udziału.

W literaturze rezygnującej z interpretowania świata zostają przezwyciężone ograniczenia wyobraźni receptywnej, tej, która ulega myślowym wzorom, kategoriom i matrycom, oraz intelektu „kontrolującego” proces poiesis. Wyobraźnia i intelekt uczestniczą w logopoei, w której Ezra Pound widział taniec intelektu wśród słów. Poetyckie wariacje słów, ich taniec, inicjują proces ich samoskupiania się – tworzenia się ideogramów (szyfrów transcendencji, w języku Jaspersa), a nie przedstawień – gdyż towarzyszą poruszeniu wyobraźni ogarniającej (skupiającej) to, co samo się uwydantnia w estetycznym doświadczaniu świata: w tworzonych przez literacką wyobraźnię kolekcjach tego, co się usensownia i wypukla w estetycznej (i nie tylko estetycznej) percepcji, tworząc też żywe łańcuchy myśli „obdarzonych” wolą kształtu.

Przedstawianie odkrywa i przyjmuje zatem nowe funkcje. Zmieniają się również funkcje efektu estetycznego dzieła sztuki literackiej, a więc jego walorów estetycznych, które nie są już tylko wartością dodaną do walorów poznawczych literatury jako formy świadomości. W doświadczaniu estetycznym trwa proces zbliżania się do wystarczającego się w naśladowaniu świata – do tego, co ponadlogiczne i ponadpojęciowe, czego nie można pojąć, zamknąć w gotowych – „z góry danych” – przedstawieniach tego, co już poznane.

Literatura w tym nurcie nie jest już ilustracją pracy świadomości ani wyrazem jej życia i zmienności (strumienia) – jest sposobem partycypacji

¹⁸ W tych kategoriach – sztuki jako formy świadomości przedstawiającej – Arnold Hauser (w ślad za Kantem) ukazywał dzieje form artystycznych – jako form, „w których odbywa się wszelkie myślenie, odczuwanie i działanie”. Hauser wskazywał także ograniczenia poznawcze „konwencjonalnych środków wyrazu przy przedstawianiu rzeczywistego, żywego doświadczenia” (A. Hauser 1970; tu: zob. m.in. s. 357). Rozważał przy tym m.in. cechy i funkcje przedstawień artystycznych, ich oryginalność i konwencje, a także problem niekoherencji dzieła sztuki, jego estetycznego znaczenia oraz wartości (podrozdział *Niekoherencja dzieła sztuki*).

w tym, co przedpredykatywne (nieuprzedzone logicznie), i zbliżania się ku innemu. Nie tylko w filozofii Emmanuela Lévinasa rodzi się przekonanie, że tego, co naprawdę różne i inne nie można zamknąć w przedstawieniu, stematyzować, można zaś doświadczać bezpośrednio – estetycznie, w przeżyciach przynoszących doświadczenie transcendencji. To poetycka mowa i wyobraźnia ujawniają swoją transcendującą siłę, zdolność wprowadzania w bliskość z innym.

Efekt estetyczny towarzyszy uwydatnianiu się przedmiotów i rzeczy, które jednocześnie wypełniają się sensem (ulegają usensownieniu – usensowniają się). Estetyczne wypełnianie się sensem przebiega jakby niezależnie od woli i świadomości człowieka, nie jest więc procedurą senso- i znaczeniotwórczą. To proces objawiania się prawdy – i jej rozpoznawania. Wtedy okazuje się, że metafizyczne „To” – jest.

Być może pośród najbardziej wpływowych filozofów kształtujących dziś krytyczny dystans w stosunku do ograniczeń etycznych i poznawczych modernistycznej (a może w ogóle europejskiej i nowożytnej) sztuki przedstawiania, obok Heideggera czy Adorna, należy umieścić Emmanuela Lévinasa, który spostrzegał – krytycznie w stosunku do nowoczesnej świadomości przedstawiającej człowieka – że świat ulega usensownieniu już w widzeniu (Lévinas 1998: 99–105)¹⁹ i odczuwaniu człowieka zbliżającego się do niego, w jego percepcji i wyobrażeniu. Więc wszystko, co dane i przedstawione w mowie poetyckiej opowieści, co może być i bywa nauczane jako ekspresja innego, jest jego „propozycją”.

W tej literaturze, przekształcającej się w „mowę odpowiedzialności”, Inny staje się bliski jako rozpoznawalny przedmiot namysłu i odpowiedzialności – podobnie ukazuje się lisowi Mały Książę, a róża – Małemu Księciu *Antoine’a de Saint-Exupéry’ego*. To, co w literaturze modernistycznej bywało traktowane jako jej odwieczna metafizyczna tendencja do wychodzenia ponad przedstawianie, w twórczości Miłosza czy Tokarczuk staje się główną (niemal programową) funkcją, a nawet „celem” literackiej twórczości. Literatura przede wszystkim wprowadza w bliskość Innego i jako mowa odpowiedzialności umożliwia jej estetyczne doświadczenie. Gdy świat wystacza się w mowie poetyckiej, stając się wypowiedzanym, pozwala się w swoim byciu doświadczać estetycznie. Dzięki słowu świat – i to co nabiera sensu – staje się „wypowiedzanym”²⁰.

¹⁹ Por. m.in. *Całość i nieskończoność*. „Świat jest ofiarowany w mowie innego człowieka” i jako „dany” przez niego „nabiera charakteru znaku” (Lévinas 1998: 97).

²⁰ „Mieć sens znaczy mieć związek z absolutem, a zatem płynąć z tej inności, która nie rozpusza się w postrzeżeniu. Taka inność możliwa jest tylko jako cudowna obfitość, jako niewyczerpany nadmiar uwagi obecnej

Wystawia się nam „w Naprzeciw”, gdy uwydatnia się w percepcji i wrażliwości estetycznej – i gdy zawiera się niewyraźalnie w tym, co wyrażone – w poetyckiej mowie literatury stającej się głosem transcendencji.

Literatura powstająca w tym nurcie wprowadza w bliskość z tym, co różne i inne, nierefleksyjne i niepojmowalne. Ukazuje, w jaki sposób wyobrażenia łączy się z ek-statycznym istnieniem człowieka, otwiera na świat tego, co nieskończone, wprowadza w to, co możliwe. Doświadczenie estetyczne umożliwia więc – opisywane przez Merleau-Ponty’ego jako właściwość percepcji – „stykanie się z transcendencją”, „komunię z rzeczami” – „zjednoczenie naszego ciała z rzeczami”²¹. W literaturze doświadczenie estetyczne bywa traktowane w sposób zbliżony do pojęcia percepcji u Merleau-Ponty’ego: „nie jako jakiś rodzaj myśli o przedmiocie czy jako konstituowanie przedmiotu ewentualnego prawdziwego poznania, lecz jako nasza »przynależność«, przyleganie do rzeczy...” (Migasiński 1997: 178–179).

Nie przypadkiem Merleau-Ponty powiadał: „Myśl pisarza nie kieruje jego mową od zewnątrz: pisarz jest sam jakby nowym językiem, który dopiero się tworzy, wynajduje sobie środki wyrazu i różnicuje się zgodnie ze swym własnym sensem. To, co nazywa się poezją, być może stanowi tylko część literatury, gdzie autonomia występuje jawnie. Każda wielka proza jest jednocześnie odnowieniem znaczącego narzędzia, którego używa się od-tąd zgodnie z nową składnią. Zwykły prozaik zadawała się sięganiem za pośrednictwem utartych znaków po znaczenia już utrwalone w kulturze. Wielka proza jest umiejętnością pozyskiwania dla siebie sensu, który nigdy jeszcze nie uległ obiektywizacji, i udostępnia go wszystkim mówiącym tym samym językiem” (Merleau-Ponty 1976: 34–35)²².

To literatura, która skłania do żywego doświadczenia świata i człowieka. Dla Bachtina i Merleau-Ponty’ego opisywać i przedstawiać w mowie poetyckiej znaczyło wchodzić w istnienie rzeczy i przyzwalać rzeczom na wchodzenie w nasze istnienie. To literacka wersja mistycznego i fenomenologicznego „powrotu do rzeczy” i do świata sprzed poznania. Tę możliwość odsłania poezja ukazująca się jako następstwo zanurzenia w tym, co przedpredykatywne, co transcendentne, a czego można doświadczać tylko estetycznie. Opowieści Miłosza czy Tokarczuk dają do czytania – do estetycznego doświadczenia – a nie do odbioru, komunikowania gotowych treści poznania, wiedzy o Innym; dają do myślenia, a nie do rozszyfrowania.

we wciąż ponawianym wysiłku mowy, która chce oświetlić własne ukazywanie się. Mieć sens – to nauczać lub być nauczonym, wypowiadać albo móc być wypowiadającym” (Levinas 1998: 104).

²¹ Zob. na ten temat rozważania Jacka Migasińskiego (Migasiński 1997: 179).

²² Merleau-Ponty twierdził także, że pisarz „jest sam jakby nowym językiem, który dopiero się tworzy, wynajduje sobie środki wyrazu i różnicuje się zgodnie ze swym własnym sensem” (Merleau-Ponty 1976: 33).

Dają świat i Innego do na-śladowania, a nie w pełni racjonalnego poznania. Wskazują więc drogę podążania po śladach, a nie drogę nawet najbardziej wieloznacznej symbolicznej interpretacji, gdyż nie jest ich ostatecznym celem przedstawienie naiwne: „jak to jest” – w rzeczywistości, we śnie, w zmyśleniu czy w fikcji symulakrum.

Estetyczne doświadczanie w tej literaturze uwalnia się od poznawczych i instrumentalnych funkcji – od służenia czemuś: od celów moralistycznych, ideologicznych, perswazyjnych czy ilustratorskich, od tego, co uznawane i pożyteczne. Uprzednio estetyczne doświadczanie było efektem sztuki mimesis – służyło przedstawianiu; dzisiaj jest odwrotnie – to literacka sztuka przedstawiania służy czytaniu, estetycznemu doświadczaniu i rozumieniu.

Gdy estetyczne doznawanie świata pozostaje podporządkowane jego pojmowaniu, a więc kategoriom, schematom zastanej wiedzy, wytworzonym przez nią strukturom, matrycom epistemologicznym, kategoriom i „apriorycznym” formom percepcji świata (a więc formom pozytywistycznie pojmowanej świadomości, panującym, społecznie wytworzonym wzorom poznania), ukazuje się represywność tak praktykowanej mimesis. Gdy mowa poetycka, pojmowana jako forma świadomości poznawczej, dąży do przedstawienia, marginalizuje swoje walory estetyczne i ogranicza transcendujące funkcje przeżyć estetycznych. Przeżycia estetyczne stają się narzędziami manipulacji lub zaspokajania potrzeb praktycznych, ideologicznych, psychologicznych lub – jak to we współczesnej kulturze – konsumpcyjnych.

Mimetyczne odwzorowywanie świata nie jest w przedstawionej tu koncepcji jakimś powtarzaniem świata, gdyż jest tego świata uwydatnianiem w przeżyciach i doznaniach estetycznych; jest estetycznym pojmowaniem tego, co nienazywalne, niewidzialne, nieskończone – co pozostaje transcendentne w tym, co przedstawione, i niewyraźne – zamknięte przed ludzką wiedzą w tym, co wyrażone. W ten sposób stara orficka sztuka na-śladowania odradza się w literaturze, a zmierzch sztuki przedstawiania zapowiada nowy rodzaj mimesis, bliższy Platońskiej idei metexis. Zmierzch sztuki przedstawiania zapowiada być może odrodzenie antycznej, żywej, medytacyjnej sztuki na-śladowania opartej na estetycznym doświadczeniu transcendencji – obecności tego, co niewyraźne i nieprzedstawialne, w tym, co rzeczywiste.

A zatem podsumowując: na zmierzch literackiej sztuki przedstawiania wskazują następujące zjawiska, występujące we współczesnej literaturze – między innymi:

- eseizacja współczesnej literatury i nauki o literaturze,
- nowe praktyki czytania jako sposobu estetycznego doświadczania i pojmowania świata oraz literatury,
- coraz lepiej widoczna zmiana funkcji i wzajemnych relacji między przedstawianiem a estetycznym doświadczaniem,
- zmiana pozycji i funkcji podmiotu, który przejmuje rolę medium (literackiego podmiotu mówionego).

Można jednocześnie zaobserwować, że:

- sztuka przedstawiania staje się domeną literatury popularnej,
- modernistyczną sztukę literackiej empatii zastępuje sztuka współodczuwania i zbliżania się do Innego,
- literacką sztukę zaangażowaną zastępuje sztuka partycypacji (między innymi twórczość Ryszarda Kapuścińskiego wydaje się tego procesu przykładem),
- mowa literatury zaangażowanej ustępuje przed mową odpowiedzialności,
- sztuka literackiego pisania, jako komponowania podporządkowanego konwencjonalnym regułom poetyk (konstruowanie akcji i postaci utworu), ustępuje sztuce samoskupiania się i wypełniania się sensem,
- literacka sztuka uzyskiwania efektu estetycznego ustępuje przed sztuką samouwydatniania się (Iśnienia).

Zmierzch sztuki przedstawiania, który bywa kojarzony z dekadencją – obumieraniem, zanikiem czy degeneracją – w tej perspektywie ukazuje się jako odkrywanie nowych źródeł i powrót do artystycznych form literatury być może zapomnianych i zapominanych, znajdujących się jakby na obrzeżach głównego nurtu europejskiej kultury nowożytnej, lecz dyskretnie obecnych zawsze w jej dziejach.

Bibliografia:

- Bachtin Michaił (1986), *Estetyka twórczości słownej*, przeł. Danuta Ullicka, opracowanie przekładu i wstęp Eugeniusz Czaplejewicz, Warszawa.
- Czubała Henryk (2002), *Sztuka autoreklamy czy autoreklama sztuki. O rolach pisarza postmodernisty*, [w:] Anna les Academiae Paedagogicae Cracoviensis, Folia 11, *Studia Historico-Litteraria I*, Kraków, s. 189–203.
- Czubała Henryk (2009), *Realizm metafizyczny. Literatura w poszukiwaniu formy pojemnej*, Kraków.
- Czubała Henryk (2013), *Magazyn dla kobiet jako opowieść*, *Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia de Cultura V*, Kraków, s. 178–189.
- Gawroński Alfred (1984), *Dlaczego Platon wykluczył poetów z Państwa? U źródeł współczesnych badań nad językiem*, przedmowa Zygmunt Kubiak, Warszawa.
- Grigorova Margreta (2010), *Mapa i ruch, czyli dialog Nomadów i „taniec z mapami” na przykładzie książki „Bieguni” Olgi Tokarczuk w odniesieniu do twórczości Ryszarda Kapuścińskiego*, [w:] *Literatura polska w świecie*, red. Roman Cudak, Katowice, t. III, s. 37–56.
- Hauser Arnold (1970), *Filozofia historii sztuki*, przeł. Danuta Danek i Janina Kamionkova, Warszawa.
- Heidegger Martin (1998), *Nietzsche*, t. I, przeł. Andrzej Gniazdowski, Piotr Graczyk, Wawrzyniec Rymkiewicz, Mateusz Werner, Cezary Wodziński; naukowo opracował i wstępem opatrzył Cezary Wodziński, Warszawa, [tu:] *Podejrzanie „uczłowieczenia” bytu*, s. 335–364.
- Heidegger Martin (2001), *Kantowski sposób pytania o rzecz*, [w:] Tenże, *Pytanie o rzecz. Przyczynek do Kantowskiej nauki o zasadach transcendentnych*, przeł. Janusz Mizera, Warszawa.
- Husserl Edmund, *Die Frage nach dem Ursprung der Geometrie als intentional-historisches Problem*, „Revue International de Philosophie” styczeń 1939.
- Kennedy Robert SJ, *Dar niewiedzy*, przeł. Joanna Janisiewicz, „Style i Charaktery” 2013, nr 4, s. 118–122.
- Kołąkowski Leszek (2003), *Husserl i poszukiwanie pewności*, przeł. Piotr Marciszek, Kraków.
- Lévinas Emmanuel (1998), *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrzności*, przeł. Małgorzata Kowalska, wstęp Barbara Skarga, przekład przejrzał Jacek Migasiński, Warszawa.
- Merleau-Ponty Maurice (1976), *Wyznanie wiary*, [w:] tenże, *Proza świata. Eseje o mowie*, wybrał i opracował Stanisław Cichowicz, Warszawa.
- Merleau-Ponty Maurice (2001), *Fenomenologia percepcji*, przeł. Małgorzata Kowalska i Jacek Migasiński, posłowiem opatrzył Jacek Migasiński, Warszawa.
- Migasiński Jacek (1997), *Metafizyka intercielesności (Maurice Merleau-Ponty)*, [w:] tenże, *W stronę metafizyki. Nowe tendencje metafizyczne w filozofii francuskiej połowy XX wieku*, Wrocław.

- Miłosz Czesław (2011), *Zen codzienny*, [w:] tenże, *Wiersze wszystkie*, Kraków, s. 1042.
- Miłosz Czesław (2011), *Portret z kotem*, [w:] tenże, *Wiersze wszystkie*, Kraków, s. 91.
- Tokarczuk Olga (2007), *Podmiot*, [w:] też, *Gra na wielu bębenkach*, Kraków.
- Przyboś Julian (1961), *Próba całości*, Warszawa.
- Reale Giovanni (2008), *Historia filozofii starożytnej*, t. II *Platon i Arystoteles*, przeł. Edward Iwo Zieliński, Lublin.
- Morawski Stefan (wybór i wstęp) (1987), *Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny?*, t. I i II, Warszawa.

Henryk Czubała

The decline of the literary art of the representation

The decline of the art of the representation in the conception proposed in the article means first of all the change of the function and position of the mimesis in relation to aesthetic experience. If previously aesthetic experience was subordinated to representation, at present the representation has been subordinated to aesthetic experience. The decline of the of the art of representation suggests that the source of the literature perceived first of all as the form of the cognitive consciousness runs short. A rediscovery of art of revealing and participation – inseparable, however, from the art of the literary representation and mimetic mapping of the reality – today takes over the dominant part of the Polish literature of the high level, giving new functions to the representation.



Leszek Łysień
Instytut Teologiczny w Bielsku-Białej

Zmierzch chrześcijaństwa, chrześcijaństwo zmierzchu

Key words: decline, Christianity, atheism, idolatry, decline of historical forms of Christianity

Pojemna wielce jest kategoria „zmierzchu”, którą zgodnie z przyjętą przeze mnie formułą zastosować należy do tematu zaznaczonego powyżej. Jak wieloma znaczeniami rozbłyska, będziemy wiedzieć, kiedy sięgniemy po jedno czy drugie dzieło owego „znawcy” i „barda” zmierzchów wszelakich, również i zmierzchu chrześcijaństwa, Friedricha Nietzschego. A zatem zwyrodnienie, dekadencja, wyczerpanie, ciężkość, znużenie, bezwład, schyłek. Ale przecież w kategorię tę wpisane są treści zapowiadające wejście czegoś nowego, nieoczekiwanego, zatem jakieś odrodzenie, sił nowych wzmaganie się. Jakaś inspirująca wieloznaczność ściele się zatem na tej kategorii, swoista otchłanność, które warto wykorzystać, podejmując namysł nad chrześcijaństwem zmierzchaniem, jak również nad epoką, która cała zmierzchem się zdaje: czyż nie dobiegają nas zewsząd głosy o czasie post-sekularnym, post-industrialnym, post-chrześcijańskim itd.?

Semantyka kategorii „zmierzch”

Biorąc do ręki tomik poezji Heinricha Heinego można się natknąć na krótki wierszowany utwór o treści następującej:

„Staęła nad morzem panienka
I wzdycha sobie bez końca,
Tak wzrusza ją i lęka,
Wieczorny zachód słońca.
To sztuczka już nie nowa,

Niech się panienka nie smuci!
Ono tu z przodu się chowa,
A z tyłu znów się wróci” (Heine 1987: 102)

Wiersz oczywiście nawiązuje do zjawiska fizycznego: zmierzchów, zachodów i wschodów słońca. Konstatuje cykliczność zjawisk natury, które z nieuchronną koniecznością zachodzić muszą, a których biegu nic w mocy nie jest zatrzymać. No chyba że ludzka ospałość i obojętność totalna, jak choćby ta wyrażona napisem na murach jednego z uniwersytetów zachodnich: „z powodu braku zainteresowania jutro nie odbędzie się”. Ale sytuacja taka jawi się jako przypadek skrajny. Owa cykliczność, następowanie świtu po zmierzchu, a potem *da capo al fine*, może rodzić smutek bezbrzeżny, jakiego świadectwo inny poeta pozostawił, tym razem Juliusz Słowacki:

„Patrząc na słońce, co mi rzuca z fali
Ostatnie błyski...
Choć wiem, że jutro błysnie nowe zorze,
smutno mi, Boże!” (Słowacki 1965: 28).

A zatem zmierzch, kres, upadek, kryzys. Lecz chcemy kategorie te stosować nie do zjawisk astronomicznych, nie do dziedziny nauk fizykalnych, ale do świata ducha. Tutaj innym kolorytem zaczynają się mienić. Słowa te, brane potocznie, bezrefleksyjnie, jak się zdaje posiadają negatywną zgoła konotację, są wyrazem jakiejś klęski, nieuniknionej porażki. Nie znam tekstu, który miałby taką siłę rażenia w opisie zmierzchu o znaczeniu dla ludzkości ogromnym, wręcz przełomowym, jak ów z *Wiedzy radosnej* F. Nietzschego, a który słowami człowieka oszalałego wykrzykuje straszliwą prawdę:

Cóż uczyniliśmy, odpętuując ziemię od jej słońca? Dokąd zdąża teraz? Dokąd my zdążamy? Precz od wszystkich słońc? Nie spadamy ustawicznie? I w tył i w bok, i w przód, we wszystkich kierunkach? Jestże jeszcze jakieś na dole i w górze? Czyż nie błędzimy jakby w nieskończonej nicości? Czyż nie owiewa nas pusty przestwór? Czy nie pozimniało? Czy nie nadchodzi ciągle noc i coraz więcej nocy? Nie trzebaż zapalać latarni w przedpołudnie? Czy nie słyhać jeszcze zgiełku grabarzy, którzy grzebią Boga? Czy nie czuć nic jeszcze boskiego gnicia? I bogowie gniją. Bóg umarł. Bóg nie żyje (Nietzsche 2003: 110–111).

Eksklamację owego zmierzchu zmierzchów wkłada myśliciel w usta szaleńca (błazna?), który ma zarezerwowany dla siebie przywilej mówienia bezkompromisowej prawdy. Oznajmia zatem zebrany na rynku, zadowolonym z siebie ateistom, tym co w „(B)boga” już od dawna nie wierzą, konsekwencje świata *post mortem Dei*. Tekst zdaje sprawę z wydarzenia, które już się dokonało, ale którego konsekwencje są ciągle w drodze, dopiero się odsłonią, ujawnią. Wiemy wszakże z kolejnych aforyzmów nietzscheańskich (wyborną niemczyzną pisanych), że ów zmierch i noc po śmierci Boga (jakiego? chyba Boga, którego obraz się rozmył i wyczerpał, zbyt znanego, oswojonego, zbyt ciężkawego, jakiejś karykatury Boga raczej), są zapowiedzią czegoś radykalnie innego (już nie poranka takiego, jaki był poprzednio, wedle cyklicznego następowania po sobie dnia i nocy), rzecz dzieje się przecie w świecie ducha. Stanowią zatem zapowiedź innego dnia, nowych przestrzeni, narodzin czegoś dogłębnie nowego. To zmierch, potem noc, jaka zapada po śmierci starego Boga, raczej obrazu Boga, który się zużył, wyczerpał, który zresztą nigdy nie żył, każe Nietzschemu wznosić pełne bólu i tęsknoty modły do Boga Nieznanego: „Przemów wreszcie! Czego chcesz ode mnie Napastniku na wielkich drogach życia? Ukryty za błyskawicami, Nieznany, przemów! Czego chcesz ode mnie nieznany Boże” (Nietzsche 2011: 32). Oto zmierch, który niesie zapowiedź nowej jutrzeńki, nowych, niewyobrażalnych wyzwań. W godzinie zmierzchu wypowie Nietzsche dające do myślenia słowa o chrześcijaństwie owego czasu: „lepsze pieśni musieliby mi śpiewać, na bardziej zbawionych musieliby mi wyglądać, abym uwierzył w ich Zbawiciela”. Sam czeka na Boga, który by tańczyć potrafił, a zatem wyzwolonego spod ciężkiej materii pojęć scholastycznych, sztywnego gorsetu katechizmowych formułek, spod rozmycia na kartach nieznośnych podręczników dogmatyki i teologii moralnej. Do Boga żywego prowadzić musi wychowanie dostojne, zaś o nim napisze obrazoburca niemiecki: „Od dostojnego wychowania jest bowiem nieodłączny taniec w każdej formie, możność płasania nogami, pojęciami, słowami: mam – że jeszcze nadmienić, iż trzeba umieć pisać także piórem – że trzeba uczyć się pisać?” (Nietzsche 1991: 65). Nauczyć się trzeba inaczej mówić o Bogu, językiem pełnym lekkości, porywu, inspirującym myśl i czyn, odsłaniającym przed człowiekiem nowe przestrzenie, wyrwywającym go z przytłoczenia przeciętnością i nijakością, ciężarem rzeczywistości zbyt ludzkiej, arcyłudzkiej. Dlatego w kazaniach chrześcijańskich diagnozuje i wytyka Nietzsche owego „ducha ciężkości”, zwłaszcza tzw. moralizny, trucizny pesymistycznego, zapyziałego moralizatorstwa. Nikomu mowa taka skrzydeł nie dodaje, przeciwnie, przytłacza i zniechęca (patrz: znakomite,

otwarte na możliwość inspirowania się myślenia ewangelicznego myślą Nietzschego analizy, Michalski 2007). Thomas Mann w powieści *Buddenbrookowie* przytacza słowa pieśni, jaką śpiewano w czasie nabożeństw w kościołach protestanckich:

„Jestem przeklęty grzechów wór,
Pogardy godny twór,
Przegryzła duszę moją złość,
Jak rdza przegryza gwóźdź.
O Panie, wielka litość Twa!
Weź mnie za ucho, jako psa!
I prowadź mnie grzesznego
Do Tronu Niebieskiego” (Mann 1988: 202–203).

Takiej również poetyki chrześcijańskiej wieści zmierzch i noc autor *Antychrześcijanina*.

Zmierzch okazuje się być czasem, porą czasu sprzyjającą czemuś. W tym szczególnym czasie coś dojrzało, rodzi się jakaś doniosła mądrość, która domaga się właściwej chwili, by wybrzmieć. Jak powiada Fryderyk Hölderlin: „rozumny Bóg nienawidzi niewczesnego rozkwitu”. Można przywołać przykłady z taką ekspresją opisanego przez Nietzschego zmierzchu, stanowiącego etap niezbywalny na drodze wiodącej do ostatecznego rozbłysku sensu. Ów rozbłysk poprzedzony zostaje wyniszczającym a zarazem wyzwalającym kryzysem. Czyż „precz od wszystkich słońc” nie znalazł się ten, który wykrzyczał z krzyża „Boże mój, Boże mój czemuś mnie opuścił?”. A czyż w atmosferze tego zmierzchu „precz od wszystkich słońc” nie znalazła się Teresa z Lisieux, doktor Kościoła, kiedy w mękach konania szeptała: „Już nie wierzę już w życie wieczne: wydaje mi się, że po tym śmiertelnym życiu nic już nie ma” i „Dręczą mnie myśli najgorszych ateistów”? (cyt. za Halik 2004: 40). A Simone Weil, która nie chciała, złożona chorobą, przyjąć pokarmu, swoją jego część oddając bardziej potrzebującym braciom i siostram, zdiagnozowana przez lekarza jako przypadek „niezrównoważenia psychicznego”? Czyż św. Jan od Krzyża nie przedziera się ku Bogu poprzez „noc ciemną”, podczas której podlegają rozbiciu wszystkie pojęcia Boga z takim pietyzmem budowane przez nasz aparat poznawczy i składane w naszej pamięci? (Jan od Krzyża 1975: 434–519). Dlatego pozwolić musimy, aby one umarły, stwarzając przestrzeń dla Boga żywego. Aby głos tego Boga usłyszeć, musimy „zabić pamięć”, spuścić na nią zasłonę mroku. Wiemy dobrze, że zmierzch to nie była ostatnia pora czasu, która stała się ich wszystkich udziałem. W końcu, jak głosi mędrzec

z Berlina, sowa Minerwy wylatuje wraz z zapadającym zmierzchem. W porze zmierzchu rodzi się dojrzała mądrość.

Chrześcijaństwo zmierzchu

Zaiste kultura europejska (i to wcale nie jej najgorsza cecha, może jedna z najbardziej fascynujących) jest od początków swoich kulturą ludzi niezadowolonych z aktualnego stanu rzeczy, jest kulturą krytyki i kryzysu, może dlatego, że zdolna do nieustannego kwestionowania swoich osiągnięć i zdobyczy, zdolna też jest do ciągle nowych odczytań swojego dziedzictwa, głębszych i doskonalszych. Już Hezjod odkrył, że żyje w wieku żelaznym, który zostawił daleko za sobą wiek złoty, lecz również miniony co dopiero wiek bohaterów. Wiemy, iż modne wyjątkowo słowo kryzys, jak też i słowo krytyka pochodzą od greckiego słowa *krinein*, oddzielać, odróżniać, zatem osądzać, być zdolnym do wydania sądu. Kryzys zatem to nie byle jaka zmiana negatywna, ale raczej gwałtowne zerwanie ciągłości. Coś się wyczerpało, znużyło, jakaś formacja kulturowa staje się jałowa, nie inspiruje, odchodzi w przeszłość. Pisze Leszek Kołakowski: „Koniec historii, koniec miłości, koniec ideologii..., wszędzie trupy, wszędzie cmentarze, a potem jednak zmarłych wstanie. Ale nawet Bóg, uśmiercany przez Zaratustrę przed ponad wiekiem, a zresztą zabity tysiąc razy przed Nietzschem i później, nie sprawia wrażenia zwłok od tak dawna pogrzebanych” (Kołakowski 2000a: 47).

Zaiste nie millknie pomstowanie na cywilizację, na rozwój niepowstrzymany nauki, powodujący „odczarowanie” świata, spustoszenie duszy ludzkiej, zagubienie człowieka w mrocznym i pustym kosmosie, który głuchy pozostaje na ludzki krzyk niezgody i rozpacz. Czyż owo wyznanie Pascala: „Wiekuista cisza tych nieskończonych przestrzeni przeraża mnie” (Pascal 1983: 56, 91), nie jest antycypacją eksklamacji szaleńca z *Wiedzy radosnej* Nietzschego? Znowu doświadczenie zmierzchu nieobce było i Pascalowi, ale z tego doświadczenia zrodziło się pełniejsze rozumienie chrześcijaństwa jako wiary zbudowanej na paradoksie, która to kategoria bliższa jest znacznie orędziu chrześcijańskiemu, niż scholastyczny, zbyt ciasny gorset narzucony logice Ewangelii.

Z kolei wiek po Pascalu Jean Jacques Rousseau wytoczy cywilizacyjnym wypaczeniom i rozdrożom pełen patosu proces, o wszystko zło oskarżając człowieka myślącego (że refleksyjność jest stanem przeciwnym naturze, i że człowiek, który rozmyśla, to zwierzę zwyrodniałe). Zaś William Blake, ów „poeta furii” w Franciszku Baconie, Johnie Locke’u i Isaaku Newtonie szatańską trójcę widział, która odpowiedzialna jest za spustoszenie i śmierć ducha ludzkiego i jego powolne konanie w Ziemi Ulro. Znamienne jest, iż

Antoine Nicolas Condorcet, który był pewien, iż natura żadnych granic nie zakreśliła doskonaleniu się człowieka, wzrostowi jego wiedzy, bogactwa i cnoty, po napisaniu swojego *Szkicu obrazu postępu ducha ludzkiego przez dzieje*, truciznę zażył w więzieniu paryskim. Zbliżając się do czasów nam bliższych, w osobie Edmunda Husserla stykamy się z diagnozą czasów jemu współczesnych zgoła inną i innym remedium na kryzys doświadczany przez epokę. Filozof ów jest przeświadczony, iż specyfiką kultury europejskiej jest rozumienie, które odgrywa rolę zasadniczą. Rozumienie zaś oznacza nieustanne kwestionowanie i niezgodę na dany, osiągnięty stan rzeczy. Rozumienie jest pytaniem i dociekaniem. Według Husserla mieliśmy do czynienia z niewłaściwą postacią racjonalizmu, która wpędziła w zmierzch swoisty cywilizację euroatlantycką. Lekarstwem na tę sytuację ma być husserłowska fenomenologia transcendentálna, zaś diagnozę i prognozę zawierają dwa jego dzieła niezbyt obszerne, ale treściowo pojemne: *Kryzys europejskiego człowieczeństwa a filozofia* oraz *Kryzys nauk europejskich i fenomenologia transcendentálna*. Rodzi się jednak pytanie, czy obecna technika, która jest przedłużeniem nauki, owa technonauka, nie utraciła potencjału krytycznego, czy jest zdolna do kwestionowania swoich osiągnięć oraz swoistej mądrej powściągliwości? Czy nie stała się bezduśzną i bezmyślną machiną, która pędzi, tratując wszystko po drodze?

Być może jest tak, że cywilizacja współczesna dotknięta jest hedonistycznym zubożeniem, zainfekowana nihilistycznym zniechęceniem oraz wyabsolutnionym relatywizmem i ciasnym pragmatyzmem (w postaci ideologii scjentystycznego racjonalizmu, która wygnała z naszego życia wszystko, co istnieje poza obszarami dostępnymi technonauce), dla którego w wersji wcale nie skrajnej, ale standardowej, różnica między jaroszem a ludożercą jest jedynie kwestią smaku, a niewolnictwo równie dobre jak wolność, jako że nic nie jest samo w sobie dobre lub złe. Być może, że wielu współczesnych traktuje religię jedynie jako wzruszenie w dobrym tonie, czy efektowny dodatek do różnych akcji politycznych, charytatywnych i wszelkich innych. Jeśli z takim właśnie zmierzchem mamy obecnie do czynienia, to z całą pewnością stanowi on swoiste wyzwanie dla chrześcijaństwa, ale już nie tego, do którego zwycięstwa przyczynił się Konstantyn, tzn. jako ideologii panującej. Podkreślał cytowany już Kołakowski, że cywilizacji, której jedynym dobrem jest przyjemność, chrześcijaństwo uznać nie może, jeśli nie chce się samo zabić. Ale istniejąc w kontekście takiej cywilizacji, może się zabić na dwa sposoby: albo przystrajając się w barwy istniejącej cywilizacji, dlatego właśnie, że istnieje, albo też próbując, przeciwnie,

utwierdzać się przymusem prawnym, co jest tak czy owak nieskuteczne, albo skuteczne tylko na chwilę (por. Kołakowski 2000a: 61).

Gdzie indziej zaś dodawał, iż:

nad zniszczeniem chrześcijaństwa pracują ci klerykałowie, którzy wysuwają pretensje semiteokratyczne, domagają się prawnych przywilejów dla Kościoła, prawnych restrykcji i cenzur, księża parszający złością, pisma katolickie pełne nienawistnych potępień (których ludzie już się przecież nie boją) (Kołakowski 2011: 68-69).

Dlatego – konkluduje myśliciel – potrzebujemy chrześcijaństwa, które nie jest ani złote, ani purpurowe, ani czerwone, ale szare (Kołakowski 2006: 221).

Zmierch pewnej formacji chrześcijańskiej

Poza wszelką dyskusją jest, że obecne chrześcijaństwo będzie wystawione na ciężką próbę przez nieumiejętność takiego głoszenia słowa, które słowo to żywotnym czyni, które zdolne jest dotrzeć do sumienia, otwierać je przez przykład i wiarę, zwłaszcza wśród ludzi młodych i wykształconych. Ale też przez napuszony kult, wyprane z treści gesty liturgiczne, puste działania, które służą biurokratycznemu samozadowoleniu Kościołów. Pytania niebagatelne stawiał pod adresem religii (chrześcijaństwa nade wszystko) Anthony de Mello: „A jeśli kult nie daje ognia, jeśli adoracja nie prowadzi do miłości, jeśli liturgia nie prowadzi do jasnej percepcji rzeczywistości i Bóg nie wiedzie do życia, to czemu służy religia? Poza tym, że tworzy więcej podziałów, konfliktów i fanatyzmu?” (De Mello 1983: 78).

J. Riviere z pewną rezygnacją, ale i tajoną nostalgią pisał w 1907 roku do Paula Claudela:

Widzę, że chrześcijaństwo umiera [...]. Nikt już nie wie, po co jeszcze wznoszą się nad naszymi miastami te strzeliste wieże, które nie wyrażają już niczych modlitw; nikt już nie wie, co mają znaczyć te wielkie budowle, w których mieszczą się dziś dworce i szpitale, a z których lud wypędził mnichów. Nikt już nie wie, co mają znaczyć te stiukowe krzyże na grobach, dzieła sztuki tchnące ohydą (cyt. za: De Lubac 2004: 143).

Z listu tchnie atmosfera rozkładu, końca, zmierzchu, śmierci, nadchodzącej nocy. Pytamy: czy to dobrze, że religia strzelistych wież, wystawnej sztuki, ogromnych i sytych bogactwem (materialnym nade wszystko) opactw klasztornych oraz mentalności w nich wyrażonej, odchodzi w przeszłość? Czy wyłoni się z niej coś nowego, co porwie człowieka w otchłanną

przestrzeń Transcendencji? Przecież w odległym o całe lata świetlne XIII wieku (tam też miał miejsce potężny kryzys chrześcijaństwa) św. Franciszek w zburzonym i podziurawionym kościele San Damiano dojrzał Boga, a potem wyśpiewał wspaniałą Pieśń słoneczną porywającą ku Stwórcy i stworzeniu widzianemu oczami nowymi.

Kiedy w 1970 roku Józef Tischner napisał esej *Schyłek chrześcijaństwa tomistycznego*, rozpętał ogromną polemikę ze swoimi tezami w eseju pomieszczonymi. Temperatura owych dysput (jak też ich jakość) wskazywała na to, że polemisi, dobrze osadzeni i krzepko utwierdzeni w tomistycznej wersji chrześcijaństwa, nie dostrzegali zmierzchu pewnej historycznej jego formacji, w ramach której dokonała się synteza Objawienia chrześcijańskiego z podstawowymi danymi filozofii racjonalnej typu arystotelesowskiego. Pisał Tischner, iż teologia tomistyczna zmierzała do unaukowania Objawienia, tzn. uczynienia z Objawienia nauki ścisłej, podobnej w swej budowie formalnej do obowiązującego nas dzisiaj modelu nauki. I dodawał: „Jak w łonie każdej filozofii ukryta jest negacja samej siebie, tak w chrześcijaństwie ukryta jest cicha negacja każdej filozofii chcącej jego treść wyczerpać bez reszty” (Tischner 2000: 223), wcześniej precyzując: „Ostrze kryzysu dotyka pewnej historycznej wersji chrześcijaństwa, jednego ze sposobów interpretowania jego podstaw i jego istoty, który wiąże się ściśle z filozofią tomistyczną” (Tischner 2000: 202).

Podobnie całą sprawę postrzegał Kołakowski. Zdaniem autora *Jeśli Boga nie ma*, chrześcijaństwo zbyt długo trzymało się scholastycznej racjonalności swojej doktryny. W perspektywie credo racjonalistycznego religia jest zbiorem twierdzeń. Utrzymując, że podstawowe twierdzenia tradycji chrześcijańskiej można przedstawić jako racjonalnie usprawiedliwione w tym samym sensie, co prawdy naukowe – usiłowało ono być drugorzędną wiedzą takiego samego zasadniczo rodzaju, co wiedza świecka. Konkurując z nauką naturalną kolejną rzeczą przesuwało się na margines współczesnego życia. Technonauka nie dlatego usuwała wszystko, co nią nie było w niebyt, że było irracjonalne, ale dlatego, że nie przynosiło dóbr, jakie nauka przynosi, dóbr wymiernych, które przyczyniały się do podnoszenia życia materialnego na wyższy poziom, natomiast w dziedzinie przyrostu wartości duchowych nauka pozostawała jałowa, przyczyniając się do ich erozji. Nasz kult nauki wcale nie powoduje, że stajemy się bardziej „racjonalni”; jesteśmy tak samo zabobonni, jak nasi przodkowie dwa tysiące lat temu (por. Kołakowski 2000a: 69–80).

W „czasie marnym”, a takim jawi się czas obecny, chrześcijaństwo winno sięgać ze wzmoczoną energią do ukrytych w swojej głębi pokładów

sensu, nasycając nim epokę z sensu wyjąłowaną. A nie mogą to być treści naskórkowe, byle jakie. Aby tak było, język, jakim głoszone będzie orędzie chrześcijańskie, sprostać musi subtelności i finezyjnej treści tego orędzia. Czy nie potrzeba „języka tańczącego”, który podejmie narrację niełatwą Boga będącego raczej „wydarzeniem” niż „bytem na szczytach istnienia”? I na to zwracają uwagę myśliciele o dużej wrażliwości teologicznej, że bliżej i z większą rozumnością niż dotychczas przyjrzeć się trzeba zjawisku ateizmu, dotychczas pogardzanemu i za grzech odczytywanemu, wrogiemu i obcemu chrześcijaństwu. Postrzegać go należy raczej jako moment wewnętrzny kerygmatu chrześcijańskiego. Ateizm (oczywiście ateizm protestu, bólu, powagi i zaangażowania, a nie płytki, pragmatyczny, bezmyślny) tak postrzegany, jest reakcją na wulgarną religię, na wiarę ospałą, pewną siebie, oportunistyczną, przynoszącą zyski, cyniczną, na chrześcijaństwo upolitycznione, sankcjonujące przemoc społeczną (w postaci wszelakich rozwarstwień społecznych), przemoc płciową (podkreślającą wyższość jednej płci nad drugą), faworyzującą mężczyzn w stosunku do kobiet. Ateizm tak postrzegany nie jest wrogiem religii, owszem, powinien być jej sprzymierzeńcem, jako że oczyszcza ją z wszelkich bałwanów, bożków pojmowanych jako zapis Boga żywego na miarę człowieka, bóstwa raz utrwalonego i skostniałego w złowrogie sacrum, sankcjonującego tradycyjalistyczne sposoby myślenia i wartościowania. Bóg Biblii jest nowatorem, „czyniącym wszystko nowe”, burzycielem utrwalonych schematów i stereotypów, siłą inspirującą do ciągle nowego i pełniejszego postrzegania jego obecności i znaków tej obecności. A *Ecclesia* (Kościół), który podejmuje się takiego Boga głosić, nie może (nie płacąc ceny własnej marginalizacji, a nawet unicestwienia) zapomnieć o tej dawno odkrytej prawdzie, że jest *semper reformanda*. W swoim wielce kontrowersyjnym dziele, które tyle swojego czasu polemik wywołało, zatytułowanym *Zmierzch Zachodu*, Oswald Spengler zwraca uwagę na sprawę z naszego punktu widzenia niezwykle ważną, iż właściwie pojmowany ateizm jest niezbywalnie koniecznym wyrazem pewnej duchowości, która skończyła swój bieg, wyczerpała swe religijne możliwości i nie inspiruje już ani do myślenia, ani do działania. Taki ateizm (kwestionujący pewną formę teizmu, odsłaniający jej skostnienie) jest jakby szukaniem nowych dróg, tęsknotą za Bogiem żywym, jest oznaką wypalenia się pewnej formy religijności i przygotowywania bardziej dojrzałej (Spengler 2001: 243). Chyba w proteście F. Nietzschego, K. Marksa, Z. Freuda coś z tego znużenia rozkładającym się chrześcijaństwem było. Ojciec Delp, jezuita, zwrócił uwagę na sprawę istotną: Kościół przyczynił się do powstania drobnomieszczństwa, zaś ono nie przepuściło żadnej okazji,

by wykorzystać Kościół do zaszczepienia w nim samym ideału służby słabości, wygodzie, bezpieczeństwu, apoteozowania władzy, siły, pragmatycznego cynizmu, posługiwania się Bogiem jako gwarantem utrwalań i trwania politycznego i społecznego *status quo* (cyt. za Morawska 1975: 369). Trochę dalej, nawiązując do osoby Chrystusa, Spengler dokonuje jakby rodzaju dekonstrukcji, odzierając Syna Bożego z masek, jakie nałożyły rozmaite epoki na jego okryte Tajemnicą odwieczną oblicze: że zatem Chrystus nie był moralizatorem, zaś w założonej przez Niego wspólnocie ostateczny cel upatrywać w moralizowaniu jest ogromnym nieporozumieniem i rozjeściem się z Jego posłannictwem. Także i przypisywanie Jezusowi celów społecznych, tym bardziej politycznych, jest bluźnierstwem. Nauczanie Jego było zwiastowaniem rzeczy ostatecznych, których obrazy stale wypełniały Jego duszę. Jego Obecność stawała się świtem nowej epoki świata, otwierała nowe niebo i nową ziemię (por. Spengler 2001: 319). To tylko próbka czytania orędzia chrześcijańskiego, które burzy utarte schematy oraz w idole zakrzepłe obrazy.

To, że chrześcijaństwo nie jest religią, nie jest wcale takie oczywiste. Tymczasem pogląd, że chrześcijaństwo to element większego zbioru o nazwie „religia” (a katolicyzm to podzbiór w obrębie tego zbioru), jest wynalazkiem XIX-wiecznych przedstawicieli liberalnego protestantyzmu, zajmujących się historią religii. Rośnie obecnie liczba różnych szkół duchowości, których zwolennicy przeróżni stosując techniki medytacyjne i wszelkie inne wchodzą na drogę poszukiwań tego, co za Boga bądź bóstwo uważają. Można ich całkiem zasadnie nazwać *homines religiosi*. Chrześcijaństwo od wieków głosiło, że to Bóg poszukuje człowieka, i w gruncie rzeczy takie przeświadczenie stanowi sam rdzeń orędzia ewangelicznego. Mądry papież Jan XXIII uważał, iż w ostatnich stuleciach zbyt wielką wagę przywiązywano do Kościoła jako instytucji. Tymczasem już czas najwyższy, aby chrześcijaństwo postrzegać jako ruch ewangeliczny. Nie znaczy to wcale, że struktury instytucjonalne są zbyteczne. Owszem, potrzebne są, ale jedynie w ich funkcji służebnej wobec Kościoła jako ruchu, który ma człowiekowi przypominać cierpliwie i w języku żywym, a nie technicznym, że Bóg jest w nim zakochany obsesyjnie i poszukuje go w miejscach najbardziej niedostępnych (nawet w piekłach grzechu). Podkreśla Tomáš Halik rolę tzw. eschatologii negatywnej, która często zapominana, ma Kościołowi przypominać, że jego obecny stan (włącznie ze stanem świadomości) jest tylko tymczasowy, możliwy do przewyciężenia. Skoro chrześcijaństwo nie jest ani jedną ze szkół duchowości (tak modnych obecnie), ani religią (w sensie najbardziej powszechnym, w jakim religię się pojmuje – jako siłę integrującą

społeczeństwo, czysto ludzką aktywność zmierzającą do zawłaszczenia tajemnicy), nie jest też teizmem (w sensie doktryny religijnej), zagrożeniem dla chrześcijaństwa nie jest ateizm (który neguje co najwyżej jakąś postać teizmu). Wprost przeciwnie, możemy za Halikiem ateistycznych krytyków religii pojmować jako aniołów użytecznych, oczyszczających naszą wiarę z karykatur i zbyt ludzkich naleciałości (por. Halik, Dostatni 2013, Halik 2009).

Prawdziwym wyzwaniem dla chrześcijaństwa jest bałwochwalstwo, kult bałwanów, także w sensie pętania i zniewalania człowieka, odzierania go z wolności myślenia, lekkości i precyzji w postrzeganiu świata. Idolatria tym niebezpieczniejsza być może, że szczelnie zamyka myśl ludzką (najpierw prowadząc do jej atrofii) na wszelkie przebłytki Boskości. Takim bałwanem może być zamienione w ideologię chrześcijaństwo służące inspirowaniu i podtrzymywaniu rozmaitych bezwstydnym ideologii, również nacjonalistycznych. Takim idolem również może stać się Kościół, sprowadzony do struktur instytucjonalnych, obrosły tłuszczem bogactwa i korupcją swoich urzędników, sklerykalizowany i zamknięty, swoisty dwór królewski, gdzie kardynałowie i biskupi pomagają papieżowi rządzić Kościołem tak, jak niegdyś arystokraci i książęta pomagali królom rządzić swymi narodami.

W epoce zmierzchania starych form i obrazów, które nie przykuwają niczyjej uwagi, trzeba też przemyśleć na nowo sprawę wiary ewangelicznej, biblijnej. Nie można jej pojmować w wąskim sensie akceptacji pewnych twierdzeń, rodzaju światopoglądu, który jest swoistą instrukcją obsługi, rozkładem jazdy, których trzeba się kurczowo trzymać, jeśli chce się bezpiecznie zawinąć do portu przeznaczenia. Należałoby wiarę postrzegać szerzej (nie zawężająco-konfesyjnie, ekskluzywistycznie), jako sposób bycia, jako wyraz pierwotnego zaufania do życia, poczucia sensu istnienia, rozumienia, postrzegania świata, jako szczególną postawę wobec niewyczerpanego Boga – Tajemnicy, Boskiego Ty, który przychodzi zawsze inaczej, niż nasze projekty chciałyby z góry decydować i planować. Jako krytyczną, ciągle pytającą myśl, która obejmuje całego człowieka, kwestionującą to, co dane, inspirującą się ciągłą nowością Boga, wiarę, której nieobce są wątpliwości, niepewność, a dzięki nim zabezpieczona jest przed stoczeniem się w bezmyślną ideologię. Na ten wymiar wiary zwracał uwagę L. Kołakowski: „Wiara religijna jest wyrazem ludzkiego zaufania do życia i poczuciem sensu świata, sensu istnienia. Dlatego nie zginie, na przekór prorocztwom racjonalistów” (Kołakowski 2000b: 92). Jest sprawą bezdyskusyjną, iż prawdę chrześcijańską można z jednej strony rozmiękczyć do tego stopnia, iż uczyni się ją mdlą i niepożywną, z drugiej jednak strony w imię ekle-

zjalnej, konfesyjnej ostrożności można ją tak utwardzić, że stanie się niestrawna. Chrześcijaństwo kryzysu będzie zmuszone balansować pomiędzy postmodernistycznym rozmyciem i sofisteryą rodzącą zwykły zamęt myślowy i niechlujstwo mentalne a fundamentalistycznym zamknięciem się w kręgu obłędnej teo-ideo-logii, która potępiając świat, sama siebie z tego świata wykluczy.

Próba sumujących pytań

Czy wolno zatem mówić o zmierzchu chrześcijaństwa, jego schyłku, kryzysie, upadku? Wolno, i to przynajmniej w trojakim sensie. Po pierwsze w sensie przemijania różnych historycznych postaci chrześcijaństwa. Żyje ono w historii, ale i ponad historię wyrasta, bo też wskazuje cel, który poza historią leży. Żadna z formacji historycznych nie jest w stanie go wyczerpać. Jedynie ciasne przyłgnięcie do historii, utożsamienie się z jej określoną formacją, byłoby śmiercią chrześcijaństwa. Pisał Kołakowski: „Jeśli triumf chrześcijaństwa polega na tym, że wszystkie składniki kultury mają formę chrześcijańską, wówczas kryzys chrześcijaństwa ciągnie się co najmniej od XIV wieku” (Kołakowski 2006: 228). Wolno też mówić o kryzysie chrześcijaństwa z racji jemu samemu immanentnych. Być chrześcijaninem nie jest łatwo, trudno jest sprostać jego wymaganiom. Domaga się ono od każdego człowieka krytycznego i radykalnego spojrzenia na siebie, wyznania grzechów, wzięcia na siebie ciężaru pokuty, zmiany radykalnej w wielu wypadkach swojego życia. A zatem postawy zawsze niewygodnej, nonkonformistycznej. Prawdziwych chrześcijan zawsze było niewielu. Jeśli jest kryzys, to jest on po prostu permanentny, jest nieodzownym sposobem istnienia chrześcijaństwa, albo może wyrazem bardziej uniwersalnego i powszechnego kryzysu, w jakim znajduje się rodzaj ludzki wygnany z raju (por. Kołakowski 2006: 231). W innym jeszcze sensie wolno mówić o zmierzchu chrześcijaństwa. Skoro wyznaje ono Boga, który jest niewyczerpaną Tajemnicą, Boga zawsze niepochwytnego (*Deus semper maior*), zawsze większego niż nieporadne próby nasze, by go językiem i pojęciami pochwyć, to musi być gotowe do ciągłego poszukiwania nowych środków ekspresji, porzucania starych i wykuwania nowych (ale zawsze tymczasowych). Zmierzch chrześcijaństwa jawi się zatem jako szansa dla czegoś nowego, jako próba oczyszczenia dróg, które lepiej doprowadzą pod próg Tajemnicy zawsze z ukrycia ślącej znaki swej obecności.

Bibliografia:

- Halik Tomáš, Dostatni Tomasz (2013), *Różnorodność pojednana. Rozmowy*, przeł. A. Babuchowski, Kraków.
- Halik Tomáš (2009), *Cierpliwość wobec Boga, Spotkanie wiary z niewiarą*, przeł. A. Babuchowski, Kraków.
- Heine Heinrich (1987), *Morze północne i inne wiersze o morzu*, przeł. R. Stiller, Warszawa.
- Jan od Krzyża (1975), *Dzieła*, t. I, przeł. O. Bernard od Matki Bożej, Kraków.
- Kořakowski Leszek (2000a), *Moje słuszne poglądy na wszystko*, Kraków.
- Kořakowski Leszek (2000b), *Mini-wykłady o Maxi – Sprawach. Seria trzecia i ostatnia*, Kraków.
- Kořakowski Leszek (2006), *Czy diabeł może być zbawiony i 27 innych kazań*, Kraków.
- Kořakowski Leszek (2011), *Kościół w krainie wolności. O Janie Pawle II, Kościele i chrześcijaństwie*, Kraków.
- Lubac de Henri (2004), *Dramat humanizmu ateistycznego*, przeł. A. Ziemiński, Kraków.
- Mann Thomas (1988), *Buddenbrookowie*, przeł. E. Librowiczowa, Warszawa.
- Michalski Krzysztof (2007), *Płomień wieczności*, Kraków.
- Morawska Anna (1975), *Spotkania*, Warszawa.
- Nietzsche Friedrich (1991), *Zmierzch bożyszcz*, przeł. W. Berent, K. Drzewiecki, L. Staff, S. Wyrzykowski, Warszawa.
- Nietzsche Friedrich (2003), *Wiedza radosna*, przeł. L. Staff, Kraków.
- Nietzsche Friedrich (2011), *Dytyramby dionizyjskie*, przeł. S. Wyrzykowski, Kraków.
- Pascal Blaise (1983) *Mysli*, przeł. T. Żeleński (Boy), Warszawa.
- Słowacki Juliusz (1965), *Utwory wybrane*, t. I, Warszawa.
- Spengler Oswald (2001), *Zmierzch Zachodu*, przeł. J. Marzęcki, Warszawa.
- Tischner Józef (2000), *Schylek chrześcijaństwa tomistycznego [w:] Myślenie według wartości*, Kraków.
- Żółty zeszyt. Ostatnie rozmowy św. Teresy od Dzieciątka Jezus zebrane przez Matkę Agnieszkę od Jezusa* (1988), przeł. E. Szwarzenberg Czerny, J. Dobraczyński, Warszawa.

Leszek Łysień

The decline of Christianity, Christianity of decline

Using a semantically capacious category of decline with reference to the history of Christianity, we clearly see that decline, fall, exhausting of some historical formations of Christianity do not necessarily indicate the gradual disappearance of a evangelical *kerygma*.

On the contrary, it is a chance for a fuller development and bringing forth the hidden novelty of Christ's message. Thus Nietzsche's thought (and similar ideas) can be perceived as a refreshing wave which inspires us to reveal and deepen our understanding of the Gospel's potential.

Carl Humphries
Akademia Ignatianum w Krakowie

Modernity as Decline: An Ontologico-Historical Interpretation

Słowa klucze: kultura, nowoczesność, upadek, dyskurs, paradygmat ontologiczny, paradygmat historyczny

The concept of ‘cultural decline’ has long been conspicuously present as a contested and controversial reference point in assessments of what theorists often like to call ‘modernity’¹. When invoked to affirm (or deny) cultural pessimism of some kind or other, it implies a conception of how things *ought*, culturally speaking, to be or have been, and this may correspond either to an idea of how things ought to be or have been generally, or to a notion of how they ought *then and there* to be or have been. Either way, a *positive* conception is implied, either of how things would have and should have been, or of how they are and are supposed to be, in the absence of any such decline. Such conceptions, however, are in turn usually linked to commitments of a more specific kind, to cultural, ethical and/or political ideals or paradigms of some sort, and to any underlying intuitions and beliefs, or minimally necessary contexts of intelligibility, on which these depend².

¹ We assume here that the concept ‘modernity’ functions to encompass, rather than be subsumed by, such concepts as ‘post-modernity’, ‘post-post-modernity’, ‘anti-modernity’, etc.

² For example, the commitments and practices associated *inter alia* with liberalism, libertarianism, conservatism or marxism, and/or with the cultural legacies of Christianity and the Ancient world, including the humanism of the Renaissance and the Enlightenment and the various forms of anti-humanism that have emerged since.

While these more specific commitments tend to dominate our public discourse about cultural flourishing and decline, so that they appear to define the contemporary cultural politics of this issue, it is by no means clear that they capture what is really at stake, or even the real range of positions involved. In fact, as I shall attempt to show, the pervasive juxtaposition of apparently mutually exclusive stances we are confronted with – e.g. conservative vs. progressive social liberal (or socialist), marxist vs. economically liberal (or libertarian) capitalist, and communitarian vs. individualist – may do more to conceal than to illuminate the real significance of what is going on here, especially as it serves to conceal an aporetic scenario that all of these oppositions share.

Cultural conservatives typically evaluate a culture as flourishing or declining on the basis of how successfully it maintains existing customs and traditions valued (at least partly) for their familiarity – as unique features of the particular forms of life that are carried on, and that have evolved gradually and ‘naturally’, in a given place over time. This may be accompanied by various supporting intuitions: e.g. the feeling that attempts to ‘engineer’ swift or systematic changes to an established order will only result in a worsening of conditions, and/or the more elusive thought that a *particular* and *concrete* form of life has value just by being the one that one *happens* to actually find oneself in³.

Cultural progressivists, on the other hand, tend to evaluate a culture as flourishing or declining on the basis of how successful it is in realizing (or helping to realize) conditions pertaining to the lives of its participants that are held to furnish (in principle) a justificatory telos for enacting changes to the existing culture. In our contemporary setting, such changes mainly reflect liberal ideals, but they could in fact be driven by any vision of a form of life (be it liberal, libertarian, marxist, or religion-derived) whose realization is taken to furnish such a rationale.

At first sight this contrast seems to offer a straightforward framework for making sense of the cultural-political discourse of flourishing and decline. Cultural conservatives, we may say, are willing to embrace and affirm historical contingency as a fundamental fact about human existence,

³ Of these two lines of thinking, only the former is really distinctive of cultural conservatism. The latter also appears in the thinking of those who follow Marx (and especially the earlier Marx) in holding that a context of intelligibility for human affairs only counts as properly substantial if grounded in concrete and particular (i.e. ‘material’) conditions, but who at the same time seek a convergence between this way of thinking and that of Heideggerian hermeneutic ontology and/or the later Wittgenstein. (That second thought is not embraced here for the sake of tradition, but because it just *happens* that, at a given time and place, some traditional forms of life better exemplify the conditions necessary for *authentic intelligibility* than those associated with modernity.)

whose implications are then critically brought to bear on an understanding of the given state of a culture through the identification of certain problematic features that are taken to manifest misguided forms of idealism, in the sense of a misguided faith in the capacity of human beings to reshape their social reality (by means of political praxis of one sort or another) so that it more clearly resembles their ideals. Cultural progressivists, on the other hand, are likely to regard any such principled acceptance of contingency in the political sphere as betraying a fatalistic acceptance of the *status quo* – one that prescind from, and thus forecloses on, the open-ended future in which possibilities of transformative political action and hopes of a better future are thought to be located.

However, on closer inspection things turn out not to be so simple. In practice, conservatives rarely invoke the cultural *status quo* as we find it today – and probably have rarely done so in the past. This is because that *status quo* itself reflects an intertwining of that which they consider ‘traditional’ in a positive sense with results of past attempts to enact social change of the kind they find to be idealistically misguided – where such results may themselves figure as both historically contingent and familiar⁴. Hence they must appeal, somewhere along the line, to yardsticks of value held to be valid independently of whether they happen to correspond to any contingently occurring historical actuality or not. This obliges them to look beyond the affirmation of what is familiar but contingent, and to invoke ideals of social harmony, order, simplicity, predictability, and so on.

Progressivists, for their part, be they liberal or socialist (or, indeed, even anarchist), are committed to construing human social existence in terms that imply the intelligibility of the actions they take to be required to change it for the better. This implies a belief that that which is to be changed is itself located in a wider realm of perceived possibilities, such as constitutes a framework for making practical sense of any attempt to bring about change by rational means. Hence they are committed to locating culture itself within a wider and more fundamental model of reality as a ‘space of possibilities’ for action – a ‘world’ in a specifically (but also thinly) practical sense of this term (not entirely unrelated, perhaps, to that elaborated by Heidegger in Division I of *Being and Time*). Yet in practice this does not seem to alter the fact that they also tend to be motivated by ideals and goals that in turn reflect a specific sort of ethical response – one directed

⁴If the failure to appreciate the value of what is historically contingent but familiar that conservatives accuse progressives of becomes entrenched enough to itself count as historically contingent but familiar, then even if it is somehow paradoxical to attribute a positive value to this, one will surely be committed to doing so by affirming, as one’s ultimate yardstick of value, just what is historically contingent but familiar.

towards already existing social conditions or events in the past, and which invests these same ideals and goals with an ethico-moral significance that possesses the same historically contingent character as the states of affairs or events that prompted the responses in the first place⁵.

Conservatives and progressivists, then, both find themselves caught in an aporia – one that furnishes a significant parallel between the two otherwise contrasting sorts of case they represent. Conservatives appeal to the value of that which is familiar but historically contingent, but this stands in conflict with their need to leave room for an understanding of the possibilities closed off by any historical failure to recognize this same value. To affirm such unrealized possibilities over and above the consequences of such a failure is to affirm the non-contingent over the contingent, which pulls in the opposite direction from the affirmation of the familiar, in that the preference for the familiar over the unfamiliar itself only makes sense where *both* are historically contingent. Progressivists, meanwhile, understand their ethico-moral insights in terms that confer a historically contingent status on these insights themselves, where this is not thought to undermine their authoritative character. Yet at the same time they maintain a commitment to social change through forms of praxis directed at the same areas of human life, where this involves thinking of these same insights (and the concerns they relate to) as occupying a place within an arena of practical possibilities. But to think of them in this kind of way is to ascribe an importance to them that is ultimately indifferent to historical contingencies, since we are then supposed to regard the ideals and goals through which such insights and concerns find practical expression as being valid regardless of whether, in the light of historically contingent developments, their realization is in fact feasible or not. In short, both sides are caught up in a scenario that requires them to move in two opposing directions at once – on the one hand investing an unqualified significance in historical contingencies themselves, while on the other appealing to the idea of a higher-level framework of possibilities invested with value prior to any contingencies pertaining to their actual (or historical) (non-)realization.

⁵There is a recognition that if those (or equivalent) conditions had not come to obtain, or those (or equivalent) events had not happened, then our current ethico-moral landscape would be substantially – perhaps even radically – different from how it is. Of course, that which is significant in virtue of its historically contingent character may itself presuppose a prior grasp of a ‘world’ relative to which certain values count ‘ontologically’ as pre-given. But this cannot be so where it corresponds to something that counts historically as a *watershed* – and where this ‘watershed’ has itself been individually or collectively lived through. To affirm or deny the possibility of such watersheds in ontological terms is self-contradictory and incoherent, but if they have, as a matter of historical fact, occurred, then it follows from the *actuality* of the particular cases that *those* cases *were* possible – otherwise *they* could not have occurred. This structure of commitment and entailment is therefore *radically historical*.

Turning to another pair of opposing positions within contemporary cultural politics, we encounter something similar. Marxism and free-market capitalism propound theories about the proper economic structures that their proponents believe should be put in place in order to furnish a preferred material and/or practical basis for human social existence – where this basis is thought to be recognizable as good or bad prior to questions about what specifically ‘cultural’ forms of life might be empowered or frustrated by it. Marxists, in espousing an ideal of unalienated conditions of labour, embrace the view that treats economic systems as forming the material ‘base’ that makes possible (and constrains) other so-called ‘super-structural’ aspects of the society in question. Proponents of the free market, meanwhile, motivated by the more libertarian values of ‘economic’ rather than ‘social’ liberalism, typically assume that whatever cultural forms of life emerge as a consequence of the unhindered operations of the free market in various areas of human concern will be *ipso facto* indubitably good, just by virtue of having thus emerged, as in that context they are construable as transparent expressions of the freely determined and manifested preferences of the individuals involved.

The basis for the marxist conception of economics is a teleologically dialectical understanding of the ethico-practico-rational character of human life derived from Hegel’s account of human history, recast in the mould of an explicitly materialist understanding. This, however, attributes primary significance to the structures of intelligibility that show up when human beings are engaged with their surroundings as *agents* seeking to bring about materially and economically advantageous outcomes through organized labour – that is, through *work* on particular elements or aspects of the reality they find around them. The thought that one should do so is tantamount to an ontological claim, since it is not itself derivable as some sort of outcome of the historical dialectic itself – on the contrary, it serves as a *prior* reference point for deciding how such a dialectic (and its telos) should itself be construed. Yet this introduces a clear tension with the dialectic itself, since the very idea of such a dialectic as it appears both in Marx and in the particular phase of Hegel’s philosophy that inspired it (namely, that of the *Phenomenology*) is the idea of something whose claim on us stems entirely from the historical actuality of its having already unfolded, and not from some metaphysical claim regarding the primordial possibilities intrinsic to the practical-social nature of human beings themselves. What is aporetic here is that each of these commitments is supposed to be irreducible to the terms in which the other operates, but since one of them appeals to an over-

riding and all-encompassing historicism that purports to leave no room for metaphysics, while the other one is, in fact, tantamount to a metaphysical commitment about where we should expect to encounter the primordial and ultimate intelligibility of whatever is to be admitted into our concept of reality, each actually implies a commitment to the reducibility *in toto* of the sphere within which the other operates⁶.

Free-market economic liberalism implies something similar when it construes itself as a transparent vehicle not only for the expression of human preferences, but also, by extension, for the manifesting of the values – here presumed to be similarly subjective – underpinning culture itself. That is to say, to be consistent with its own presumptions, culture, construed as a set of values sustained by practices of one sort or another, must itself be evaluated with reference to whatever is revealed through the procedurally rational choices made when human beings engage in the free exchange of goods and services (with or without money as a mediating instrument for regulating and facilitating this). Whatever emerges as an expression of consumer choice in the context of the mechanisms of the market will therefore count as a historically disclosed yardstick for determining the state of a culture with respect to its putative flourishing or declining. The aporetic dimension of this comes into view once we realize that what often tends to be revealed by such choices are preferences for things, and qualities of things, associated with modes of living ostensibly at odds with that which develops around a market-driven economy itself, once the latter is self-consciously construed as a foundational phenomenon, and thus as something whose acknowledgement is taken to imply that culture itself has no value beyond being consonant with the preferences and values revealed through the mechanisms the market itself. It thus appears that the market brings to our notice the awkward, historically contingent fact that when subjective human preferences have been transparently revealed through it, they have for the most part testified to a desire for an existence whose guiding values will be (re)invested with the sort of significance values can only have when construed as more than historically contingent facts about the subjective preferences human beings have so far revealed themselves as having. Such values, it seems, imply a perspective on value as it pertains to human life that is at odds with the proceduralistically minimalistic conception of the unconditionally good at the heart of the free-market ethos. They suggest that what human beings seek, after all, is a structure of value, or *kind* of

⁶ I take these points to also be applicable to the Heideggerian-Wittgensteinian variant mentioned earlier (see above, note 3). In that case, the demand for a certain sort of intelligibility plays a similar role (as a regulative ideal) to that fulfilled by the notion of unalienated labour in Marx.

value, capable of being embodied in an actual form of life experienced more concretely than is the proceduralistic transparency of the free market and *its* dependent cultural forms – i.e. concretely enough to effectively delimit an internally coherent and binding conception of a ‘lifeworld’, in the specific sense of a sphere of determinate practical possibilities for living expressed in the form of communally accepted norms. And *this* is paradoxical, because the very disclosure we are talking about here is, surely, one which only the free market, or something like it, could be relied on to bring about⁷.

The third contrast we shall discuss here tends to figure more implicitly in debates about cultural flourishing and decline: communitarians hold that values – be they construed ontologically, deontologically, or consequentialistically – are to be determined primarily with reference to human communities rather than individuals, whereas individualists advocate the converse of this. The aporetic scenario pertaining to this emerges whenever these two positions square off against each other. Wherever the communitarian argues with reference to *ahistorical* considerations that the community constitutes a more fundamental basis for defining the values and concerns informing the cultural sphere than the individual, it remains open, at least in principle, for the individualist to argue that what really matters are not such considerations at all, but rather those pertaining to the value-disclosing legacy of *historical* events, which, it may be argued, point in the opposite direction by suggesting that what is of ultimate significance are values and concerns pertaining in the first instance to the individual (as, for example, in Kant’s invocation of ‘the *faktum* of reason’, or Nietzsche’s and Foucault’s attempts at a historicistic underpinning of individualism).

Equally, wherever the communitarian argues that it is with reference to just the latter sort of *historical* considerations that the community constitutes an overriding touchstone for determining cultural values (and thus, by extension, whether a culture should be deemed to be flourishing or in decline – as, perhaps, it might be said to do in Hegel and Marx), it remains open to the individualist to argue against this that what matters before all else are *ahistorical* considerations pertaining to the nature of human individuals (say, for example, the rational autonomy of the individual, construed metaphysically as a part of the essential nature of the human being qua generic individual (as in Aristotle), or transcendently, as being presupposed as a necessary condition for the possibility of knowledge (as

⁷ Its force, as an apparent negation of the proceduralism of that model, itself derives from the fact of its having been revealed through the choices of individuals in a supposedly transparent setting, where the only basis we have for thinking that we are dealing with such a setting is furnished by the *procedural* neutrality attributed under this model to the mechanisms of the free market itself.

in Kant)). The same relations of incommensurability between competing modes of justification will, of course, also run in the opposite direction, allowing the communitarian to respond to individualist arguments by likewise shifting the terms of reference of the debate from the ahistorical to the historical, or vice versa, whenever it suits him or her to do so.

Such moves leave unaddressed the question of whether the relative importance of historical vs. ahistorical considerations should be determined in the light of a *prior* determination of the relative importance of communitarian vs. individualistic concerns, or prior to (and as a basis for) determining the latter. In the absence of any clear consensus about which areas of human affairs are to be ultimately construed in terms of historically or ahistorically disclosed structures of value, any meaningful discussion about what the appropriateness might be of invoking communitarian or individualist criteria in the first instance to determine the state of a culture becomes clouded in uncertainty.

At the bottom of each of these aporetic scenarios lies a similar problem – uncertainty about whether the basic-or-ultimate *phenomenon* under consideration (when we talk about human beings, their lives, projects, customs, traditions and social institutions, and so on) is one that should be conceived in ahistorically or historically value-disclosing terms. Does such a phenomenon call for a quintessentially *ontological* mode or paradigm of understanding, where values are defined in the first instance with reference to some overarching set of *framing* possibilities for human beings, that are taken as just ‘given’, or for a quintessentially *historical* mode or paradigm of understanding, in which values are defined with reference to the implications of specific events and developments in the past, including actual states of affairs taken to have issued from these?⁸ What is aporetic in all of these cases is that there appears to be an underlying relation of incommensurability between the competing yardsticks of evaluation involved, where this means that the choice of one or other of these paradigms for any given aspect of human affairs (or, indeed, for the whole, or the sum, of them) will appear arbitrary to anyone willing to recognize a plausible alternative in the form of the other available paradigm.

And now for our solution to this problem. It is proposed here that we should construe culture *itself* as a basic-or-ultimate phenomenon of a spe-

⁸ The term ‘ontological’ should be construed fairly broadly, here, as indicating an overall mode of thinking in which one is inclined to begin by taking certain possibilities as given, where these constitute a *framework* for understanding all actual developments pertaining to that which one seeks to understand. (Platonist, Aristotelian and Leibnizian forms of metaphysics, as well as Kant’s transcendental a priori, the hermeneutic ontology of Heidegger’s *Being and Time*, and Quinean ‘regimented theory’, all may be said to involve something like this.)

cific kind – one that can only be understood in terms of the thought that it involves elements of both of these forms of understanding, interlinked via relations of mutual interdependency and irreducibility, where some of these serve to define a cultural *inheritance* by relating an ontologically conceived (cultural) present ‘backwards’ to a historically grasped (cultural) past, and others define a cultural *legacy* by connecting a historically grasped (cultural) present ‘forwards’ to an ontologically conceived (cultural) future. It will be helpful, I think, when elaborating this, if we draw upon an analogy with family life, where something similar can be observed, and in a somewhat more explicit and intuitively recognizable form⁹.

It is self-evident that to be involved in family life as a member of a family is to be caught up, at one and the same time, in two distinct roles, each corresponding to one of the two sides of an asymmetric relationship that an individual typically stands in to certain other individuals: such an individual stands at the end of a chain of relationships linking persons to their ancestral progenitors, but also at the beginning of a chain of relationships linking persons to their descendents.

If someone is understood in terms of their being a descendant of their ancestral progenitors (parents, etc.), then they are understood as forming one element within a relationship whose other element, formed by one or more of their ancestral progenitors, corresponds, with respect to its role within that relationship, to the role of the element they themselves constitute in the context of *their* relationship with their descendents. Likewise, if someone is understood in terms of their being an ancestral progenitor of their descendants (children – including those unborn, etc.), then they are understood as forming one element within a relationship whose other element, formed by one or more of their descendents themselves, corresponds, with respect to its role within that relationship, to the role of the constituent element that *that person* constitutes in the context of *their* relationship with *their* ancestral progenitors.

Considered ‘formally’, without reference to which role a given individual *actually* happens to occupy, these two relationships have the same form and so are of the same kind: they exhibit the same contrastive duality of roles. But considered in terms of the fact that a given individual will occupy opposing roles depending on whether the relationship in question locates them at the end or at the beginning of a chain of relationships stretching away from their own temporal standpoint in *one or other* of the

⁹ For a more fully elaborated account of how family life can be understood in such terms, see C. Humphries, ‘The Family and its Ethos, A Philosophical Case Study in Ontologico-Historical Understanding’, in *The Ignatianum Philosophical Yearbook (Rocznik Filozoficzny Ignatianum)*, vol. XIX/2, 2013.

two temporal directions available (i.e. running towards either ‘earlier and earlier’ or ‘later and later’ times, either ‘into the past’ or ‘into the future’), they correspond to entirely distinct perspectives on how the individual in question stands relative to others. Relative to these standpoint-dependent perspectives, then, the two relationships do not have the same form, and so cannot be said to be of the same kind.

We may add that a person’s relationship with their ancestral progenitors is a relationship that has the same essential character, regardless of whether the latter happen to be still living or already dead – though it is one that is, perhaps, brought into a more explicitly graspable form when they *are* actually dead. *Their* legacy is *that person’s* inheritance, and this legacy-inheritance structure links a *historical* understanding of their lives, construed as structures of historical development ultimately to be comprehended specifically *ex post*, with an internally ahistorical *ontological* understanding of that person’s life, construed as that structure of constitutive possibilities identifiable as having already been in place prior to any actual developments pertaining to its historically contingent unfolding as this may have occurred so far. This linkage forms a structure of constitutive ‘references’ running in both directions at once¹⁰. On the one hand, the possibilities that one takes to be constitutive of that person’s life as an ontological phenomenon, in that they furnish the background framework for making sense of what actually occurs over the course of that person’s life, are *already* pre-imbued with a meaning: one that reflects a grasp of the historical developments that had to occur in the life-histories of their ancestral progenitors in order for them to have just *that* totality of possibilities available, and not some other¹¹. On the other hand, the structures of historical development that happened to occur in the life-histories of their ancestral progenitors are, at the same time, imbued with a meaning that reflects a grasp of the changed structure of possibilities for that person’s own life that is thought to actually have issued from them. To come to appreciate this structure of jointly constituted significances is, we may say, to come

¹⁰ Cf. Heidegger’s elaboration of the intelligibility conditions pertaining to equipmentality in Division I of *Being and Time*. Unlike Heidegger, though, we have in mind constitutive references running to and fro between the two mutually irreducible domains of the ontological and the historical. See M. Heidegger (transl. J. Macquarrie and E. Robinson), *Being and Time*, London 1962.

¹¹ Such developments will be ones that, at some point in time or other, either had to occur for the possibilities available to one to be so, or had to occur for the possibilities not available to one to not be so. The vanishing or non-vanishing of possibilities over time, understood as a form of development that is a function of events, has been analyzed by G.H. von Wright. See G.H. von Wright, “Diachronic and Synchronic Modality”, in G.H. von Wright, *Truth, Knowledge, and Modality*, Oxford 1984.

to appreciate both their legacy to that person and that person's inheritance from them – understood as two inseparable aspects of one relationship¹².

In parallel to this, we may say that a person's relationship with their descendants is also a relationship that, taken in non-standpoint-dependent terms, exhibits the same essential character, regardless of whether they happen to be already living or to be as yet unborn and unconceived – though it is one that is, perhaps, encounterable in a more explicitly graspable form prior to their actually being conceived or born. *That person's legacy is their inheritance*, and this legacy-inheritance structure links a *historical* understanding of that person's life, construed in terms of structures of historical development ultimately to be comprehended by others *ex post* (where such comprehension is thus something that that person will mostly stand in an anticipatory relationship to), with an (internally ahistorical) *ontological* understanding of *their* lives, construed as that structure of constitutive possibilities identifiable as already in place even prior to any actual developments pertaining to the historically contingent unfolding of *their* lives so far. Here we find the same linkage as before, forming the same structure of constitutive 'references' running in both directions at once. This time, though, the possibilities that one takes to be constitutive of that person's descendants' lives, construed ontologically as furnishing the background framework for making sense of whatever will actually occur over the course of those lives, are pre-imbued with a meaning that reflects the historical developments that have had to occur in that person's own life-history for those others to have *ended up starting out* with just *those* totalities of possibilities available to them, and not others. Meanwhile, the structures of historical development that have actually occurred in that person's own life so far are imbued with a meaning that reflects a grasp of the changed structure of possibilities for the lives of their descendants that are thought to have issued from them. To appreciate this structure of jointly constituted significances is to appreciate both that person's legacy *to them* and their inheritance *from that person* – understood here, as earlier, as two mutually inseparable relational dimensions within one internally complex structure of *relationship*.

In each of these cases, the (structure of) relationship involves an irreducible conjunction of elements – of historical commitments and concerns that derive their form and meaning from references to ontological commitments and concerns, and vice versa. As such, such relationships

¹² Compare this to hermeneutic-ontological accounts of relations to the past (Heidegger, Gadamer), which capture only the latter aspect. Ricoeur's narrative-based account of remembering is similarly one-sided.

must be thought of as constituted with reference to a form of understanding we shall call *ontologico-historical*. But in one of these two cases a given individual occupies one role, one standpoint, and one perspective on this conjunction of elements, and in the other case that same given individual occupies the other role, the other standpoint, and the other perspective on this. And it is in what we might loosely and provisionally describe as ‘the natural order of things’ for any such individual to occupy both roles at the same time, where this fact can itself only be understood with reference to that same form of understanding.

What such a structure of understanding provides, in the context of the family, is an enriched set of points of reference for evaluating the unfolding of individual lives – one that seeks to determine the value of the course that such an unfolding takes in any particular case by considering its implications for other lives with which that one may be said to be both contingently and non-contingently interconnected. Our proposal, then, is that notions of cultural flourishing and decline should be understood in a way that runs parallel to this: i.e. by referring them to a conception of what it means for a culture to unfold or occur over time, construing this in similar terms. What this implies, above all, is a grasp of relations *between* cultures – between an unfolding or occurring culture and two sets of non-occurring or non-unfolding cultures – those that have (or at some already relevant future point in time will come to have) already unfolded or occurred, and those that have yet to unfold or occur (or at some still relevant point in the past had yet to do so).

Such an approach requires us to place this or that culture and *its* unfolding or occurring in the context of some broader conception of human civilizational unfolding or occurring – one that, just like the conception of the family elaborated above, is not weighted in advance in favour of either an ontological or a historical paradigm, but recognizes both of these as corresponding to distinguishable elements within the complex structure of asymmetrical dependency relations linking a culture on the one hand to its retrospectively contemplated antecedents (which may be said to make up its ‘cultural past’), and on the other to its projected successors (which represent its ‘cultural future’).

So, we may ask, what in practice would it mean to interpret notions of cultural flourishing and decline in such terms?

Taking modern European culture as our primary focus of interest, we may observe that this culture understands its possibilities above all with reference to two principal antecedent cultures: the Judeo-Christian and

Graeco-Roman civilizations of the so-called ‘ancient world’. Each of these furnishes a legacy in the form of a set of possibilities that it opens up or helps to keep in play for human beings: on the one hand, a vision of human life as generating moral and political insights as, above all, compassionate responses to the contingencies of human life as a site of the pathetic (e.g. of suffering, experienced happiness, etc.), and, on the other, a vision of human life as a project framed in terms of practical possibilities and exigencies that ‘are there’ in that they are available to be rationally and systematically grasped prior to any contingencies pertaining to their realization. In each case, while framing our own culture’s sense of its possibilities, this inherited legacy does so in terms that reflect a historical understanding of its origins in events and developments whose primary *historical* meaning pertains to what befell those antecedent cultures themselves.

At the same time, we should note that these two visions themselves correspond to thematizations of the basic elements of the contrast between ontological and historical paradigms of understanding which we have found to be the source of the aporetic scenarios afflicting the opposing positions within the sphere of cultural politics discussed earlier. They are, then jointly responsible for the obtaining of a state of affairs in which those aporiae could arise at all. So the tension between these two incommensurable modes of understanding of culture generally (and, more specifically, cultural flourishing and decline) is itself part of our culture’s historical inheritance, and to seek to deny that such a tension exists by withdrawing, say, into a mystico-religious poetics (as, arguably, both Eliot and the later Heidegger did), is tantamount to a wholesale denial of that inheritance. Yet equally, to *unconditionally* affirm such a distinction as a generalized feature, such as would entail the *necessary* incommensurability of *all* competing applications of ontological and historical understanding within the sphere of cultural politics, would be tantamount to assigning a positive historical significance to all of the developments in the past that led to our having the cultural inheritance that we do have – so that, absurdly, none of these contingencies could ever then be seen as juxtaposable with potentially preferable counterfactual alternatives¹³.

If this is correct, then we should not expect or demand the achieving of any formal resolution to the issues pertaining to the aporetic character of our cultural politics insofar as it is bound up with these positions and the relations of incommensurability that arise between them when both ontological and historical paradigms of understanding are in play. Instead, what

¹³ This would be a case of affirming one’s past *just* because it happened.

we must seek to identify our particular threads of historical development linking specific aspects of this or that aporetic scenario back to specific aspects of the antecedent cultural histories in which they have their origin, in order to grasp their historically disclosed character as positive or negative – as corresponding, that is, to something that already counted as a positive or negative historical outcome *prior* to its figuring in our own culture's hermeneutic engagement with *its* own past as essentially a reflection of its own internal concerns. Such outcomes, insofar as they *also* correspond to aspects of our own cultural state of affairs, may then be affirmed or disaffirmed in the light of this as forms of flourishing or decline. However, this would still be just one side of an ontologico-historical interpretation. The other side would involve recognising that this same state of affairs pertaining to our culture itself has an unfolding historical dimension – one whose completion will eventually constitute a legacy for some successor culture in which our historically disclosed achievements and fate will take on some kind of significance in virtue of the possibilities they will have kept open, created or closed off for that culture, albeit in terms that continue to reflect what those same historical actualities meant for us.

References:

- Heidegger Martin (1962), *Being and Time*, (transl. J. Macquarrie and E. Robinson), London SCM Press.
- Humphries Carl, "The Family and its Ethos, A Philosophical Case Study in Ontologico-Historical Understanding", in *The Ignatianum Philosophical Yearbook (Rocznik Filozoficzny Ignatianum)*, vol. XIX/2, 2013.
- von Wright Georg Henrik (1984), *Diachronic and Synchronic Modality*, in G.H. von Wright, *Truth, Knowledge, and Modality*, Oxford: Blackwell.

Carl Humphries

Nowoczesność jako upadek kultury – ujęcie ontologiczno-historyczne

We współczesnej dyskusji o kulturze interpretacja „nowoczesności” jako procesu schyłkowego, w rozumieniu konserwatystów, marksistów lub liberalistów zawiera wspólną aporię: w każdym przypadku zostawia się pierwszy lub drugi przeciwstawny paradygmat (ontologiczny lub historyczny) jako podstawę dyskursu. Zamiast wycofywać się do mistyczno-religijnej poetyki, która nie pozwala na rozróżnianie obu paradygmatów, proponuje się pozytywne rozwiązanie, traktujące je jako niemożliwe do wyeliminowania. Stwierdza się, że w kontekście „nowoczesności” upadek kultury najlepiej pojąć jako cechę wewnątrznie złożonego zjawiska, w którym ontologiczne i historyczne modele rozumienia są powiązane poprzez wspólne relacje zależności i nieredukowalności. Powyższe stwierdzenie zostaje rozwinięte za pomocą opisu analogii pomiędzy kulturą a rodziną.



Rafał Nawrocki
Uniwersytet Adama Mickiewicza w Poznaniu

Zmierzch bezpieczeństwa oświeceniowych paradygmatów i jutrzenska stereotypu popkultury: gotycyzm i preromantyzm

Key words: Gothicism, dark fantasy, classicism, the Enlightenment, decadence

Jan Śniadecki uważał wprost: nowe trendy to upadek cywilizacji i świadomości.

Czary, gusła i upiory nie są naturą, ale płodem spodłonego nieświadomości i zabobonem umysłu, [...], to są głupstwa ledwo nie wszystkich ludów pogrążonych w barbarzyństwie i nie objaśnionych czystą religią (Śniadecki J. 2002: 26).

W starciu obozu klasyków z romantyczną moderną – znanym, ale także barwnym epizodzie z historii literatury – padały znacznie cięższe oskarżenia: o szaleństwo, zbrodnicze intencje, najniższe podniety seksualne. Pojawiały się także zjadliwe utwory poetyckie, jak choćby autorstwa Kajetana Koźmiana:

Romantyk, co każdego nie chce znać prawidła,
Zamiast orlich przypomina nietoperza skrzydła
I gdy po ciemnych lochach ciemne zbija gruzy
Krzyczy, że wieńce zbiera, pokutując guzy¹.

¹ K. Koźmian, wiersz wydobyty z rękopisu przez A. Bara, cyt. za: Przybylski 1996: 396.

Mamy do czynienia z wręcz najsłabszymi wezwaniami do oporu za wszelką cenę, gdyż ryzyko jest zbyt wielkie i nie pora zbywać ten temat żartami – jak uważał choćby Ludwik OSIŃSKI: „Należałoby wszelkimi siłami odwracać [tę] zarazę gorszą od cholery”². Jakże dziś łatwo szydzić z przegranych w tej międzypokoleniowej batalii, z literatów i teoretyków, o nazwiskach zapomnianych lub pielęgnowanych jedynie przez historię literatury, którzy wzięli się potępiać w czambuł lub dobrotliwie instruować powstające pokolenie gigantów. Na długie stulecia stali się przykładem skostnienia, niezdolności do zejścia ze sceny w obliczu nadchodzących zmian. Ich historia wręcz kończyć się musi morałem o niesłuszności przekonania, że starsi mają zawsze rację lub że jajko nie może być mądrzejsze od kury. Kolejne generacje młodych rewolucjonistów sztuki powołują się na ten przykład w swych manifestach i czynią to zresztą pełnoprawnie, bo nauka warta jest zapamiętania.

Złą wolą byłoby jednakże nie uznawać pewnych racji klasyków w tym sporze. Nie dostrzegać przede wszystkim, jak wiele przebyli i jak daleko chcieli jeszcze sięgnąć. Wydaje się, że ich błąd był na tej drodze nieunikniony, gdyż spowodowało go zaufanie do racjonalizmu skończonych norm i klasyfikacji, zaufanie, bez którego niemożliwe byłoby samo rozpoczęcie wykonanej przez nich ogromnej pracy i wszystkie towarzyszące jej sukcesy. Ostatecznie, w obrębie naszej rodzimej historii, której część stanowi także historia literatury, ich strach przed nowym trendem był wyjątkowo szczery, gdyż potęgowany straszliwą cezurą – utratą ojczyzny, co wspaniale uświadamia Ryszard Przybylski w *Klasycyzmie, czyli prawdziwym końcu Królestwa Polskiego*. W obliczu zagrożenia dla tożsamości mowy, kultury, narodu ryzyko eksperymentów zwiększa się wielokrotnie – a jeśli jeszcze eksperyment polegać ma na regresie cywilizacyjnym (rzekomym, jak się okazało), na powrocie do z trudem zwalczanych zabobonów i przesądów, propagowanych przez prowincjonalnych narwańców?!

Nie chciałbym się jednak zajmować tu usprawiedliwianiem postawy oświeceniowych literatów, interesuje mnie raczej, jak odeszła ich epoka, jaki był jej zmierzch. Najciekawszych obserwacji można niejednokrotnie dokonać na samej granicy podziałów, pomiędzy obrazem świata pokoleń odchodzących i nadchodzących. Pojawił się tam nie do końca jeszcze scharakteryzowany nurt twórczości, zwany gotycyzmem. Zazwyczaj włączany jest w obręb szerszego zjawiska preromantyzmu, co sugeruje już pionierów, jakiegoś prapoczątki nowej epoki; jednak niejednokrotnie bliższy wydaje się pokoleniu odchodzącemu niż następującemu. Kres klasycyzmu zaczął się

² List L. OSIŃSKIEGO do K. KOZMIANA z 1832 r., cyt. za: Janion 2002: 212.

bowiem wewnątrz samej formacji; triumf romantyzmu potwierdził tylko symptomy schorzenia. Nadchodził nieunikniony zmierzch oświeceniowego paradygmatu, świata usystematyzowanego według nienaruszalnych norm i wzorów; zwiastunami tego zmierzchu stały się wewnętrzne konflikty świadomości epoki, deformujące bezpieczne dotychczas konwencje odbioru rzeczywistości.

Kres „bezpiecznej” natury

Jak zauważyła Maria Janion, twórcy pierwszej fazy gotycyzmu nie gloryfikują bynajmniej początków nowożytności – przeciwnie, reprezentują wciąż negatywną, klasycystyczną recepcję moralności i obyczajowości epoki feudalnej: „widzą średniowiecze w oparach koszmaru i grozy” (Janion 1962: 46). Ich wizje różnią się więc od imaginacji romantyków, w średniowieczu postrzegających ideał człowieczeństwa. Dla autorów gotyckich najważniejszym reprezentantem feudalizmu stał się łotr, zwany również gotyckim – jednostka okrutna, kierowana najniższymi instynktami, zazwyczaj za swoje siedlisko obierająca niezbyt przytulny zamek. Przykładem może być „urocza” rodzina Monthenarów z tytułowego *Zamku Klees, czyli przesądu*, anonimowo wydanego w Polsce tłumaczenia z francuskiego oryginału Pani Baronowej Montolieu. Już w samym motcie autorka zastrzega się, że nie wierzy w historię duchów nawiedzających to zamczysko, zauważając w nich rodzaj imaginacji wywołanej specyficzną atmosferą miejsca i lękiem, jaki budzi sam jego wygląd:

Gdzie ślad gwałtownych działań pozostał natury,
Wody wielkie, przepaście lub strzaskane góry,
Albo zwaliska zamków, lub baszty zapadłe,
Tam przerażone strachem pospólstwo wybladłe
Widzi duchy³.

Potem następuje przedstawienie bezpośredniego źródła tych omamów, czyli legendy dotyczącej Amaurego Montenara, średniowiecznego kasztelana twierdzy. Jego podstawowym zajęciem było uczestniczenie w wojnach, dla których poświęcił życie dwóch synów i żony, która zmarła ze zgrzyoty. Jeszcze potworniejszy jest jego stryj, Raul Monthenar, stanowiący zapewne archetypowy obraz gotyckiego łotra. Zło przejawia się w nim wręcz organicznie: „zrosnięte brwi, broda spadała mu aż do pasa i łączyła się z wąsami, zakrywała twarz aż do samych oczu. Z zarostu wystawał jedynie trędotawy

³ Motto autorstwa A... [sic!], w: *Zamek Klees* 1825: 185.

nos i bardzo ogromne, żółte zęby” (*Zamek Klees* 1825: 233). Raubritter przypomina więc raczej antropoidalne zwierzę w rodzaju niedźwiedzia lub ogromnej małpy, a nie człowieka. Mentalnie zaś stanowi niemal mechanizm, animowany najprymitywniejszymi popędami: to wielokrotny wdowiec, dążący do śmierci kolejno poślubianych żon. Ciekawą egzemplifikację stanu „półzwierzęcego” zawiera także opowiadanie *Hrabia Hakelberg, albo Rycerz Sierpa*, wydane anonimowo, tłumaczone z języka niemieckiego. *Leitmotivem* utworu są powracające utożsamienia raubritterów z najrozmaitszymi dziki bestiami:

Tam hrabiowie Dudonowie, jak tygrysy, chciwie wyglądają łupu; szara baszta nad kopułą kamienną, za nami, jest mieszkaniem Olwarshausena, zwanego w biegu jeleniem i wilkiem rogatym, a ot tam, przed nami w lewo, wysoka góra nad wioszczką Begerode, nazywa się Kolbert [...]. Tu główny przytułek wszystkich szlachetnych jeleni i sępów. Od roku już mieszka tam, tak nazwany Czart pancerny, najstraszniejszy ze wszystkich hrabiów całego Harcu...(*Hrabia Hakelberg* 1829: 261).

Wkrótce nazwani pojawią się osobiście, aby pozbawić życia m.in. wygłaszającego te słowa gawędziarza. Ich wygląd to znów połączenie atrybutów antropomorfizmu, zwierzęcości i ogólnego rozkładu. Rycerze są barczyści i niscy, brodaci, noszą hełmy strojne w krucze skrzydła i rdzewiejące kirysy. Charakterystyczne, że towarzyszy im nowa wizja natury, drapieżnej i wszechogarniającej, trudna do pogodzenia z oświeceniowym ideałem harmonii. W wizji gotyckiej natura jest postępującą entropią dzieł człowieka – zamienia je w ruiny, jego samego degeneruje do stanu pierwotności, niemającej nic wspólnego z szlachetnymi wyobrażeniami „dzikich” Jana Jakuba Rousseau. Wizje te zdaje się wywoływać jakieś wewnętrzne z wątpienie w oświeceniowy aksjomat o nadrzędności człowieka nad pozostałą częścią świata natury. Poczucie, że cywilizacja jest stanem powierzchownym, łatwym do utracenia, zdaje się dominować w gotyckich fantazmatach łotrów o arystokratycznym pochodzeniu. Oczywiście, rewolucja spowodowana przez Karola Darwina należy jeszcze do przyszłości, żył i tworzył już natomiast dziad ewolucjonisty, Erasmus (także Darwin). W wierszowanym dziele *Świątynia przyrody* wyłożył on podstawy swoich poglądów na ewolucję świata zwierzęcego, czerpiąc jeszcze z przekonań Lamarcka o dziedziczeniu cech nabytych. Jest to dzieło stanowiące także pomost do prac naukowych genialnego wnuka. Zamiast klasycznej drabiny Charlesa Bonneta, zakładającej kolejne, coraz doskonalsze etapy rozwoju (zmodyfikowanej później przez Georgesa Couviera, uznającego równoległy progres w obrębie poszczególnych typów), Erasmus Darwin przewidywał już nieustanną

zmiennosc, w której człowiek nie stanowił jednostki chronionej osiągniętą doskonałością (jego prace natchnęły genialnego wnuka do przełomowej kontynuacji)⁴. Ciekawe, że właśnie refleksje nad teoriami i eksperymentami Erasmusa Darwina stanowiły jeden z impulsów do stworzenia jednej z największych powieści gotyckich – *Frankensteina* Mary Wollstonecraft (później Shelley), co sama wyznała we wstępie do pierwszego wydania⁵.

Kres bezpieczeństwa rozumu

Powieść *Frankenstein, or the Modern Prometheus* włącza się zazwyczaj w obręb nurtu romantycznego, ze względu na niezwykłą dojrzałość dzieła i krytykę absolutyzmu nauki. Jednakże nadrzędnym bohaterem i narratorem szkatułkowego utworu⁶ nie jest romantyk ani też naukowiec, lecz raczej goetheański odkrywca, uczeń klasyków, dążący do harmonijnego zjednoczenia osiągnięć empiryzmu i poezji oraz marzeń. Jak sam zwierza się w liście, wypływając na swą wyprawę do najstraszniejszych krańców ziemi (Arktyki) odczuwa dotkliwy brak przyjaciela, bratniej duszy (por.: Wollstonecraft Shelley M. 1989: 8–10) – i wkrótce taki towarzysz się zjawia, niczym mroczny sobowtór, doświadczenie „wewnętrznej podróży”⁷. Jest to Victor Frankenstein, tyleż Prometeusz co Faust: dążący do samego dna piekieł dla wyjaśnienia każdej tajemnicy. Sekret życia zostaje odkryty, nie jest zatem niedostępną tajemnicą (przed którą zatrzymałby się romantyk, onieśmielony bojaźnią). Frankenstein jest więc wprawdzie skrajnym, lecz jednak wyznawcą oświeceniowego ideału rozumu, który może sięgnąć wszędzie, dzięki logice i empirii. Katastrofę przynosi sam osiągnięty triumf nad materią.

Można powiedzieć, że oświecenie doczekało się swojego rzeczywistego Victora Frankensteina, który udowodnił, że potwora stworzyć można podług norm i wzorców epoki, jeśli tylko pominie się pewne dogmaty i imperatywy. Myślę tu o markizie Donatienie A. F. de Sade. Obarczony ciemną legendą, która zdecydowanie przekraczała jego czyny pozaliterackie, w obrębie twórczości pozostawił dzieło przerażające współczesnych i potom-

⁴ *Early Theories of Evolution: Pre-Darwinian Theories*, http://anthro.palomar.edu/evolve/evolve_1.htm [dostęp: 29.12.2013]. Por. też: Grębecka 1972.

⁵ Podają za: B.W. Adliss, *O pochodzeniu gatunków: Mary Shelley*, przeł. J. Kozak, [w:] Wollstonecraft Shelley 1989: 209.

⁶ Chyba że za nadrzędnego narratora uznamy jego siostrę, adresatkę listów, która w ramach fabuły ujawnia je odbiorcy – oczywiście, jest to narrator hipotetyczny, ale możliwy do interpretowania w ramach ewentualnych feministycznych spojrzeń na powieść Mary Wollstonecraft.

⁷ Termin Ronalda D. Lainga, por. *Odmięci* (Laing 1982: 124).

nych. Jego libertynizm stał się ciemnym bratem bliźniakiem oświecenia, uznającym normy moralne za wytwór cywilizacji, a nie prawa przyrodzone.

De Sade, jako pisarz, postępuje w sposób charakterystyczny: obala ideały oświecenia od środka, używając jego własnych narzędzi. Jako artysta korzysta namiętnie z „klisz powieściowych epoki”⁸, więc epistolarności i polifoniczności jako sygnałów obiektywizmu, natomiast jako myśliciel postępuje wprost za naczelną ideą oświecenia. Jest nią Encyklopedia, w zamyśle zamknięta – jeśli nie tematycznie, to chociaż systemowo. Do systemu tego wprowadzał markiz własny katalog (papierowych) perwersji i zbroczeń, jednocześnie do hasła: „przesady i zabobony” dopisując ostatnie, najważniejsze: „Bóg”. Bowiem „rozum w epoce oświecenia odgrywa rolę niszczącą i konstruującą zarazem: chodzi o uwolnienie ludzkiego umysłu od pewnej liczby przesądów” (Didier 1996: 8) – skoro zaś, podług Sade’a, idea Boga nie jest konieczna do wyjaśnienia świata, jest zatem ideą fałszywą, zbędną. A stąd już prosta droga do uznania, że bez ostatecznej instancji dobro i zło stanowią wartości relatywistyczne, zależne od oceny podmiotu – bo jeśli „zło jest i konieczne, i sprawia [mi] przyjemność”, to „dlaczego nie miałbym nazywać go odtąd dobrem?” (Sade 1997: 127). Natura jest oparta na przemocy i jednakowo potrzebuje dobra i zła – i tu Sade ostro przeciwstawiał się ideałom Rousseau.

Charakterystyczne jest, że współcześni porównali twórczość de Sade’a z Wielką Rewolucją Francuską (której był zresztą Sade dość sceptycznym zwolennikiem), widząc w jego dziełach przede wszystkim impuls terroru jakobińskiego, wedle choćby słów Charles’a de Villersa: „Jest ona [*Justyna*] pośród książek tym, czym Robespierre był pośród ludzi. Powiadają, że kiedy ten tyran, kiedy Couthon, Saint-Just, Collot, ministrowie, poczuli się zmęczeni morderstwami i wyrokami, kiedy cień wyrzutu pojawiał się w ich kamiennych sercach, kiedy na widok licznych kondemnat, jakie musieli podpisać, pióro uciekało im spod palców, wówczas szli przeczytać kilka stron *Justyny* i podpisywali” (Banasiak 2006: 34). Dobrze, że Villers ocenił książkę, nie autora, tak jak Hippolyte de Colins, który uznał go „prędzej za bestię, niż człowieka” (Banasiak 2006: 34). Natomiast Rousseau twierdził podobno, że każde dziewczę, które przeczyta choć stroniczkę z *Justyny*, będzie zgubione (Banasiak 2006: 34). Postać markiza, uznanego powszechnie (i w olbrzymiej mierze niesłusznie) także za kryminalnego zbrodniarza, ma swój literacki odpowiednik – fantazmat wyrafinowanego, arystokratycznego nikczemnika, pojawiający się w licznych powieściach

⁸ J. Ch. Abramovici, *Écrire et captiver. La lecture piégée d' "Aline et Valcour"*, „Europe” 1998, nr 835/836, s. 34–42, cyt. za: Banasiak 2006: 37.

gotyckich, na czele z *Tajemnicami zamku Udolpho* Ann Radcliffe. Pozostający w obrębie pewnej dystynkcji, stanowiącej świadomy kamuflaż rzeczywistych intencji, w obrębie własnej siedziby, bohater taki porzucał pozory, jak hrabia Montoni dręczący bezbronną ofiarę, Emilię (Radcliffe 1997).

Początek niebezpieczeństwa ze strony kobiety

Klasycyzm nie potrafił podejść uczciwie do problemu podmiotowości kobiety, widząc w niej jedynie uzupełnienie mężczyzny, wyłączając ją z pełni praw do logosu i stanowienia. Rewolucja francuska, wyrodne dziecko epoki, upomniła się jednak także o tę sferę, wydając *Deklarację Praw Kobiety i Obywatelki* (1791) – następnie zaś gilotynując autorkę, Olimpię de Gouges (w 1793 r.). O tę samą godność wołała, poprzez *Wołanie o prawa kobiety*, Mary Wollstonecraft, matka późniejszej autorki *Frankensteina*, co wskazuje pewien kierunek poszukiwań myśli feministycznej w tym czasie.

Kobieta, przed którą zamykano drzwi do nauki i sztuki oświeconej, oficjalnej, wkroczyła więc na świeżo odkryte terytorium literatury gotyckiej. Przykład Ann Radcliffe, kodyfikatorki gatunku, jest upowszechniony; wart natomiast uwypuklenia jest *casus* pierwszej polskiej powieści gotyckiej, *Strachu w Zameczku Anny* z Radziwiłłów Mostowskiej⁹. Fabuła jest dość banalna: oto w niemal zatartych pozostałościach jakiegoś zamku zaczyna pojawiać się widmo. Parokrotnie ukazuje się jednemu z bohaterów, Edmondowi, traktującemu kobiety jako skłonne do wiary w gusa i niezdolne do dochowania tajemnicy. Ów męski paradygmat nie chroni jednak młodzieńca przed odczuwaniem strachu na widok zjawy, zaczyna on łączyć ją nawet z bolesnym wydarzeniem z własnej przeszłości (śmiercią narzeczonej). I gdy tajemnicze materializacje niemal doprowadzają do katastrofy – samobójstwa Edmonda – ich prosty mechanizm zostaje ujawniony przez same mistyfikatorki, narratorkę i jej przyjaciółkę. Demaskują jednak nie tylko zmyślną zapadnię i przebraną za ducha służkę, lecz także tkwiący w podświadomości męskiej epoki oświecenia fantazmat upiora, który ożyć można paroma impulsami. Mostowska wyprzedza tu niejako wielkie zdanie współczesnego feminizmu: „kobiecość to podświadomość męskiej kultury”¹⁰. Ale już zupełnie jasno tłumaczy, dlaczego warto było narazić na trochę cierpienia nerwy pozornego racjonalisty: „czas, aby ludzie obojej płci zobopólną oddali sobie słuszność: kobiety czy mężczyźni, wszyscy ogólnie posiadamy jednostajne przymioty i te same przywary” (Mostowska

⁹ Wyd. w 1806 r., nie stanowi dzieła w pełni oryginalnego, lecz przeróbkę z p. Genlis, por. Kleiner 1976: 75.

¹⁰ L. Irving, *Myślenie różnicy płci*, tłum. M. Baranowska, [w:] *Płeć, kobieta, feminizm* (Gorczyńska 1997: 82).

2002: 26). Niewątpliwie feministyczna wymowa utworu spowodowała, że jego adaptację sceniczną wystawiano pod tytułem *Kobiety, czyli strach*.

Walcząc o swoje miejsce w Logosie, kobieta zawarła sojusz z innym wyklętym epoki – upiorem, wyegzorcyzmowanym przez oświeconych jako przejaw ciemnoty. Wprowadzając go na salony, przetarła mu pierwsze szlaki powrotu do oficjalnej kultury – co w pełni zrealizowali twórcy romantyczni i późniejszego gotycyzmu. Nurt gotycki nie został bowiem zastąpiony przez romantyzm – trwał poprzez twórczość licznych autorów płci „obojej”, skupionych na budzeniu u czytelnika bezpośrednich reakcji niepokoju, dreszczu czy wręcz grozy, czyli aspirujących do roli twórców literatury popularnej, sztuki upowszechnionych klisz fabularnych i łatwych emocji. Nie znaczy to jednak, że gotycyzm wyzbył się swojego bagażu intelektualnej refleksji, choć często ukrywa go pod płaszczykiem gry fantazmatami lęków i stereotypami naiwnego odbioru. Podbijając serca rzeszy czytelników, twórcy literatury grozy upowszechniali zupełnie nową percepcję kobiecości. Od wczesnej, aczkolwiek bardzo dojrzałej powieści *Mnich* Matthew Gregory Lewisa (*The Monk, a Romance*, 1796), śmiałej polemiki z religijnym konserwatyzmem i fanatyzmem, po fascynację kobiecą „wampiryczną” seksualnością, w rodzimej literaturze zawartą w powieści *Mściwy karzeł i Masław, ksiądz Mazowiecki* (1830) młodego Zygmunta Krasińskiego (wbrew tytułowi, najważniejsza w dziele jest Johanna, wzorowana na krwawej Elżbiecie Batory), a najpełniej chyba zrealizowaną w pięknej *Carmilli* Josepha Sheridan le Fanu (1872), nowożytnym objawieniu żeńskiego homoerotyzmu. Za jedną z ostatnich klasycznych powieści gotyckich uznaje się *Drakulę* Brama Stokera (*Dracula*, 1897), gdzie również pojawiają się pożądliwe i frywolne wampirzyce, rzekomo wyraz tradycjonalizmu autora, choć tenże jest też autorem opowiadania *The Squaw*, feminizującego otwarcie, choć w konwencji makabreski¹¹.

Bezpośrednią kontynuacją nurtu gotyckiego jest współczesna proza niesamowitości i horroru, gdzie poprzez inteligentną literaturę popularną sekrety kobiecej podmiotowości i psychiki zgłębiali choćby: Daphe du Maurier w *Rebecce* (*Rebecca*, 1938), Shirley Jackson w *Nawiedzonym* (*The Haunting of Hill House*, 1959), czy Ira Levin w głośnym *Dziecku Rosemary* (*Rosemary's Baby*, 1967).

¹¹ Polskie wydanie: B. Stoker, *Indianka*, tłum. L. Woźnicka, [w:] *O duchach opowieści prawdziwe*, red. zbior., Warszawa 1977, s. 79–92. Polskie tłumaczenie tytułu zdaje się nie do końca oddawać intencje autora: *squaw* jest zamerykanizowaną wersją słowa z języka Algonkinów, oznaczającego po prostu „kobietę” (por.: <http://en.wikipedia.org/wiki/Squaw> [dostęp: 25.03.2014]).

Nareszcie kres bezpieczeństwa!

Jako ostatnia zdradziła oświeconych rzecz pozornie banalna, a jednak trudna do przecenienia: niedostrzeganie jednej z cech ludzkiej natury, jaką jest poszukiwanie nowych podniet. Wierny oświeceniowi, twórca sławnej biblioteki, hrabia z Tenczyna Ossoliński, a jednocześnie autor pierwszego zbioru polskich opowiadań niesamowitych, *Wieczorów badeńskich*, przedstawił we wstępie „historię” powstania dziełka:

W końcu zeszłego stulecia [tj. XVIII w., R.N.] zebrano się kilku Polaków do kąpeli badeńskich, to zdrowia szukając, to już byle kąta, gdzie by spokojnie ziewać mogli. Schodziliśmy się przykre jesienne wieczory razem przepędzać. Jaki taki zaczynał nad klęskami krajowymi stękać. – Ej, dajmy tam polityce spokój – rzekli drudzy. A kiedy już nie to, kiedy nie owo, odezwała się pewna dama:

– Plećmyż sobie bajki o upiorach.

– Plećmyż – wyrwałem się.

Od razu uchwycono za słowo... Zaczynaj – a nuże! (Ossoliński 1970: 15).

Najbardziej dezintegrujący czynnik każdego spotkania. Nuda! Czyli wyczerpanie nowych konwencji, niemożność zainteresowania starymi. Zjawisko to Przemysław Czapliński w eseju *Nuda albo proza najnowsza wobec istnienia* postrzegał jako wynikające z powtarzalności, która jednak przynosi nam potrzebę odmiany, a gdy po nią sięgniemy, rozkosz z nieznaności reguł (Czapliński 1999: 245). Jednak triumf nad nudą może ściągnąć na nas burzę – gdy stałe poszukiwanie nieznannej używki przyniesie nam potrzebę zwiększania dawki, stałe uzależnienie, przewrót w życiu. Czy nie tak stało się z upiorem po cichu przywołanym na salony, by trochę rozruszać towarzystwo? Już wkrótce stanie się on gościem zapraszany oficjalnie, dzięki różnym mediom, spirytystom i wirującym stolikom.

W tym miejscu warto przytoczyć jeszcze apostrofę pana hrabiego z Tenczyna do swego zbiorku – żartobliwą, rzecz jasna, ale jak niepokojącą w ustach oświeconego:

Ty już, Asmody – westchnąłem – gdy mi żadna Muza nie szeptła [...], ty sam, ty chyba podasz mi co, Asmody (Ossoliński 1970: 15).

Gdy zabrakło nam już afektów muz klasycznego Parnasu, przywołujemy Asmodeusza – czyż średniowiecze błędziło sądząc, że kiedy ziewamy, do ust wpada nam demon?

Gotycyzm jawi się w przedstawionej tu perspektywie bardziej dekadencją klasycyzmu, „postklasycyzmem”, niż nurtem preromantycznym. Ma-

ria Janion słusznie spostrzegła, że klasycyzm nie odrzucał jednoznacznie gotycyzmu, że widział w nim przestrzeń służącą zabawie i swobodnemu wypoczynkowi, w przeciwieństwie do klasycyzmu, związanego z uzyskiwaniem nauki i mądrości, zadumy (Janion 1984: 10). Jednakże w tym jakże oświeceniowym wytyczeniu jasnej cezury, dzielącej wyszukany salon od niskich rozrywek, kryło się już niebezpieczeństwo kresu. Poprzez politykę kulturalną i oświatową oświecenie starało się przyjąć do grona czytelników jak największą liczbę członków społeczeństwa. Czytać to przecież godnie spędzać wolny czas! Jednak takie działanie musi doprowadzić do przetarcia nowych szlaków odbioru, gdzie niedzielny „turysta” literatury będzie się czuł równie komfortowo, jak wytrawny erudyta. Klasycy proponowali tym „neofitom” gatunki lekkie, lecz o antycznej tradycji (satyry, bajki, sielanki). Jednak to gotycyzm potrafił poruszyć odbiorców. Może zadecydowały o tym silniejsze związki ze schyłkową kulturą europejskiej literatury ustnej (podania, klechdy, legendy), łącznie z zainteresowaniem (choć wcióż po oświeceniowemu krytycznym) jednym z najstarszych mitów ludzkości – wyobrażeniem powracającego zmarłego (*revenants*¹²)? O fundamentalnym znaczeniu lęku przed zmarłym dla ludzkiej świadomości – i o jednoczesnej fascynacji przekraczaniem granic, także tej ostatecznej – napisano już tomy, warto jednakże podkreślić, że prawdopodobnie pierwotność tego fantazmatu, przy względnej prostocie związanych z nim scenariuszy, stanowi o tak silnym zakorzenieniu estetyki gotyckiej (dziś horrorem zwanej) w popkulturze, od schyłków XVIII wieku po teraźniejszość.

Franciszek Morawski, broniąc prekursorów romantyzmu, pisał w liście do Kajetana Koźmiana: „gdybyś się tydzień tylko samymi ananasami karmił, znalazłbyś później, że ziemniaki nawet smaczniejsze” (*Walka romantyków z klasykami* 1960: 109–110). Morawski widział więc propozycje gotycyzmu i romantyzmu jako danie z gruntu proste, wręcz plebejskie, które jednak może stanowić przyjemną odmianę po wyrafinowanych, południowych ananasach klasyków. Z pewnością miłsze było romantykowi agresywne, obraźliwe w domyśle porównanie Koźmiana – z nocnym nietoperzem, bohaterem przytoczonego na początku wierszyka!

Parabola Morawskiego była krzywdząca względem nowej formacji, która proponowała raczej coś odmiennego i od ananasów, i od ziemniaków, lecz trafnie oddawało tkwiący w gotyckich imaginacjach potencjał popularności, gotowej kliszy. Zapotrzebowanie na kulturę popularną stworzyło samo oświecenie, lecz gusta jej odbiorców zaspokoili najpełniej właśnie gotycyzm. Dziś wampiry i wilkołaki znalazły się w ofercie dla wszystkich

¹² Por. (Petoia 2004: 45).

grup wiekowych, stały się propozycją równie powszechną w kulturze, co ziemniaki w kuchni wielkopolskiej.

Bibliografia:

- Banasiak Bogdan (2006), *Filozofia integralnej suwerenności. Zarys systemu Markiza de Sade*, Łódź.
- Czapliński Przemysław (1999), *Nuda przedstawiona albo proza najnowsza wobec istnienia*, [w:] *Nuda w kulturze*, red. P. Czapliński, P. Śliwiński, Poznań.
- Didier Béatrice (1996), *Alphabet et raison. Le paradoxe des dictionnaires au XVIIIe siècle*, P.U.F., Paris.
- Gorczyńska Zofia i in. red. (1997), *Płeć, kobieta, feminizm*, Gdańsk.
- Grębecka Wanda (1972), *Ewolucjonizm*, Katowice.
- Hrabia Hakelberg, albo Rycerz Sierpa*, „Dziennik Wileński” 1829, t. 4.
- Janion Maria (1962), *Zygmunt Krasiński. Debiut i dojrzałość*, Warszawa.
- Janion Maria, Majchrowski Zbigniew red. (1982), *Odmieńcy*, Gdańsk.
- Janion Maria (1984), *Czas formy otwartej. Tematy i media romantyczne*, Warszawa.
- Janion Maria (2002), *Życie pośmiertne Konrada Wallenroda*, Warszawa.
- Kleiner Juliusz (1976), *Sentymentalizm i preromantyzm. Studia inedita z literatury porozbiorowej 1795–1822*, Kraków.
- Mostowska z Radziwiłłów Anna (2002), *Strach w Zameczku. Posąg i Salamandra*, Kraków.
- Ossoliński Józef Maksymilian (1970), *Wieczory badeńskie, czyli opowieści o strachach i upiorach*, Warszawa.
- Petoia Erberto (2004), *Wampiry i wilkołaki. Źródła, historia, legendy od antyku do współczesności*, tłum. A. Pers (i in.), Kraków.
- Przybylski Ryszard (1996), *Klasycyzm, czyli prawdziwy koniec Królestwa Polskiego*, Gdańsk.
- Radcliffe Ann (1997), *Tajemnice zamku Udolpho*, przeł. W. Niepokólczycki, Warszawa.
- Sade Donatien Alphonse de (1997) *Julietta*, przeł. B. Banasiak, K. Matuszewski, Warszawa.
- Śniadecki Jan (2002), *O pismach klasycznych i romantycznych*, [w:] *Idee programowe romantyków polskich. Antologia*, red. A. Kowalczykowa, Wrocław.
- Kawyn Stefan red. (1960), *Walka romantyków z klasykami*, Wrocław.
- Wollstonecraft Shelley Mary (1989), *Frankenstein*, tłum. H. Goldmann, Poznań.
- Zamek Klees, czyli przesąd*, tłum. anonimowe z fr. P. Bar. Montolieu, „Rozmaitości”, Lwów 1825.

Rafał Nawrocki

The decline of security of the Enlightenment's paradigms

The article aims to depict the phenomenon of cultural changes at the turn of the 18th and 19th century. Gothicism characterized by that time is widely considered as a herald of Romanticism. However, the article approaches Gothicism as a decadent form of Classicism. The reason behind the appearance of Gothicism was in fact Enlightenment paradigms having become inefficient, and more precisely – as discussed in the article:

- the end of seeking security in nature,
- the end of trust in human mind,
- the change of the position of women in society,
- the change in perception of literature.

The conclusion of the article links the first appearances of Gothicism with the later development of pop culture.

Barbara Tomalak
Akademia Techniczno-Humanistyczna w Bielsku-Białej

Zmierzch antropomorfizmu (na podstawie literatury fantastycznej)

Key words: science fiction, fantasy, quantum mechanics, universal computer, metaphysics

Przedmiotem naszych rozważań będzie literatura egzomimetyczna, którym to terminem Andrzej Zgorzelski (Zgorzelski 1999) obejmuje zarówno *science fiction*, jak i *fantasy*, gatunek, który rozwinął się w XX wieku, zdobywając ogromną popularność i zawłaszczając tradycyjną SF poprzez tworzenie form hybrydalnych, dla których wspólnym mianownikiem jest logika świata przedstawionego, rządzonego prawami wykraczającymi poza tradycyjną fizykę. W przypadku *science fiction* jest to nowa fizyka, meta-fizyka, a za nią postępują fizjologia nuklearna i komórkowa fizyka jądrowa – jednocześnie zakłada się, że zachowanie materii, także tej ożywionej, na poziomie nanometrów może być kontrolowane przez mechanikę kwantową. Najnowsze teorie fizyczne głoszą, że pusta przestrzeń jest w swej istocie „morzem” kwantów o zerowym punkcie energii. Kanadyjski antropolog Charles D. Laughlin (Laughlin 1996/10: 390, 395)¹ w duchu strukturalizmu biogenetycznego stwierdza, że:

procesy neurognostyczne zachodzą nie tylko na poziomie organizacji komórek nerwowych w sieci neuronowe, lecz także na poziomie kwantowym,

¹ Cytaty z artykułu podaję w tłumaczeniu T. Sikory (Sikora 1999: 68, 69).

gdzie oddziałują na morze kwantowe i podlegają oddziaływaniu zachodzących w nim wydarzeń. W pewnym sensie sieci neuronowe są przygotowane [...] do działania w charakterze systemów, które dokonują transdukcji wzorców aktywności kwantowego morza. Transformacje aktywności neuronów mogą powodować przekształcenia w strukturze morza i na odwrót.

Laughlin opiera się na badaniach, dowodzących biofizycznego oddziaływania między komórkami a „morzem” (chodzi o rodzaj relacji między poziomem komórkowym i kwantowym), ostatecznie stwierdzając, że to, co w opozycji do materii nazywamy „duchem”, istnieje faktycznie jako porządek kwantowego morza. „Doświadczenie ludzkie jawi się jako zapośredniczona przez neurognozę lokalna manifestacja porządku uniwersalnego i transcendentalnego. Sama neurognoza zaś to dokładnie lokalne wcieleństwo struktury morza, która jest również strukturą nośną świadomości”. Neurognoza jest określeniem używanym w biogenetycznym strukturalizmie², w odniesieniu do pierwotnej organizacji genetycznie uwarunkowanych struktur nerwowych mózgu, analogicznie do koncepcji archetypów w psychologii Carla Gustava Junga. W ten sposób zapośredniczone zostają neurofizjologia, mechanika kwantowa i psychologia archetypów wraz z kluczowym dla jej kontynuacji w psychologii transpersonalnej *out of body experience*.

Współczesna fizyka, kreując tak zwany Model Standardowy Wszechświata (naszego Wszechświata), zakłada jednak taką opcję, że „przed Wielkim Wybuchem w różnych regionach Wszechświata panowały różne prawa fizyki. [...] jeśli w różnych częściach kosmosu zdarzają się różne prawa fizyki, to wynikają z nich różne rzeczy” (Lloyd 2010/6: 12). Ponieważ jednak gdzie indziej nadal mogą obowiązywać inne zestawy praw, inne wszechświaty mogą funkcjonować w sposób zupełnie dla nas niewyobrażalny. Z istnienia wszechświatów równoległych do naszego fizycy od pewnego czasu zdają sobie sprawę: „wszechświaty równoległe mogą wpływać na siebie wzajemnie. Dzieje się tak na przykład w zjawisku interferencji kwantowej. [...] To właśnie dzięki niemu wiemy, że wszechświaty równoległe istnieją. Wyników tego eksperymentu nie można wyjaśnić w żaden inny sposób! (Deutsch 2010/6: 7) Na teorii multiwszechświata literatura *science fiction* tworzy swoje kreacje światów przedstawionych (Dukaj 2009c: 91–92):

² Biogenetyczny strukturalizm zakłada integrację antropologii i neuropsychofizjologii w swego rodzaju neuroantropologię, u której podstaw leży przekonanie o dziedziczeniu strukturalnych podstaw kultury, uwarunkowane identycznością strukturalną ludzkich mózgów.

Toczą się wśród naszych specjalistów zaciekle spory. To jest gigantyczna otchłań nieznannej fizyki, w której [...] nasza fizyka, fizyka czasoprzestrzeni Einsteina-Quonga-Ramireza stanowi zaledwie jeden z możliwych wariantów. [...] Musisz dopiero spojrzeć z zewnątrz fizyki EQR, zastosować kryteria bezsensowne w naszym świecie [...]. W tej chwili są dwie główne hipotezy: że continuum LG³ istnieje niezależnie od continuum EQR, taka jest po prostu natura wszechświata; i druga hipoteza – że czasoprzestrzeń eldzetycka została jakoś wygenerowana przed miliardami lat przez stosownie zaawansowaną technologicznie cywilizację – jak Kosy Błękitu generują w swych ostrzach czasoprzestrzenie elseckie⁴. Tylko że na większą skalę. [...] Wydaje się wszakże, że Miasto powstało na długo przed narodzinami kosmosu EQR, zbudowano je kilka Big Bangów temu.

W innym miejscu ponownie pojawia się motyw pozaeinsteinowskich fizyk (Dukaj 2009c: 118):

Idea hierarchii egzotycznych fizyk i rozpisanych na nich czasoprzestrzeni, a każda kolejna o trochę bardziej zwichrowanych prawach i właściwościach – ta drabina Jakubowa, po której można wspiąć się do nieba, w zaświaty, albo zejść do piekieł [...] że niby my, ikjuria⁵, nasza rzeczywistość, my jesteśmy [...] Upiorami dla prawdziwie niepodległego wszechświata Formy, z którego przychodzimy i do którego odchodzimy, uniwersum platońskiego, a może [...] jacyś jeszcze starsi Obcy zbudowali generatory naszego wszechświata, stworzyli/otworzyli jego fundamentalną fizykę [...] continuum symetrii struktur organicznych, więc nie istnieje śmierć, można się tam przekopiować, tam mamy swoje dzielnice [...].

Cytowany powyżej amerykański fizyk Seth Lloyd udowadnia, że Wszechświat jest kwantowym komputerem i że wszystko, co się w nim zdarza, stanowi przetwarzanie wiedzy na poziomie cząstek elementarnych: spin elektronu jest bitem informacji w systemie zero-jedynkowym. Podobnie uważa David Deutsch: „Uniwersalny komputer, jakim my sami przypuszczalnie jesteśmy, także generuje wiedzę. I ta ludzka wiedza nie ma żadnych, jak się wydaje, naturalnych ograniczeń” (Deutsch 2010/6: 9). Natomiast twórca literatury SF, Jacek Dukaj, filozof z wykształcenia, takie ograniczenia jednak widzi, w swej powieści *Córka łupieżcy* uzasadniając na

³ Eldzet – w powieści Dukaja chodzi o fizykę czasoprzestrzeni Liebacha-Galo, LG, inną niż fizyka EQR.

⁴ Elset – w powieści Dukaja chodzi o fizykę czasoprzestrzeni Liebacha-Crooty. „Pięć wymiarów, cztery przestrzenne, hiperentropijna, utrzymywana jedynie w wąskich wstęgach, pod kątem stu piętnastu stopni. Stąd Kosy Błękitu. Rozwalają wiązania molekularne przy prawie zerowym zysku energetycznym, elset ma taką specyficzną pianę cząstek wirtualnych, tam się w ogóle energia i masa nie bilansują” (Dukaj 2009c: 88).

⁵ W powieści termin ten odnosi się do naszego Wszechświata, funkcjonującego zgodnie z prawami sformułowanymi przez Alberta Einsteina.

cztery możliwe sposoby niemożność zetknięcia się ze sobą wysoko rozwiniętych cywilizacji: otóż jeśli nie unicestwią się one same w procesie „wyczerpania”, „samozagłady” lub „Wojen Informacyjnych”⁶, to w grę wchodzi „inwolucja” –

proces bardziej subtelny. Cywilizacja nie ginie – jedynie znika zewnętrznym obserwatorom z oczu, ewoluując „do wewnątrz”. Nie buduje konstruktów planetarnych [...]; zamyka się natomiast we wszechświatach symulowanych [...], nieskończonych przestrzeniach logicznych, w Podziemnym Świecie (chtonicznym lub innym), gdzie niemożliwe jest tylko to, co jeszcze nie pomyślane. [...] jakaś „normalna” cywilizacja nijak nie będzie w stanie nie tylko porozumieć się z nią, ale choćby rozpoznać ich wewnętrznych procesów jako kodujących jakikolwiek sens (Dukaj 2009c: 110).

W innej ze swych powieści (Dukaj 2010d) Dukaj wraca do problemu ewolucji, w tym ewolucji kulturowej, jako nierozwiązywalnej sprzeczności: nie może istnieć postęp bez granic, bo te granice wynikają z samej istoty poznania, rozumianego jako kumulowanie wiedzy – możliwość jej ujęcia i sformalizowania w systemie przetwarzania informacji: „Poznanie jest możliwe. Nie jest możliwy poznający” (Dukaj 2010d: 337).

Świat – o rozmaicie definiowanych granicach – zawiera skończoną liczbę cząstek elementarnych, które istnieją w skończonej liczbie dyskretnych konfiguracji w przestrzeni. [...] postęp naprawdę uderza w ostateczną barierę: w ściśle obliczalnym czasie wszystkie możliwe konfiguracje materii zostaną wyczerpane i zacznie się powtarzanie świata, czyli także powtarzanie postępu. Materia to bowiem także nasze mózgi, neurony i dendryty w mózgach; konfiguracje cząstek kodują konfiguracje myśli. [...] Jaką możemy mieć gwarancję, że my sami, nasze nauki, maszyny i rakiety i cały postrzegany kosmos nie stanowi entej iteracji wiecznie powtarzanego procesu? (Dukaj 2010d: 334–335)

Refleksja, towarzysząca tej koncepcji, jest po trosze filozoficzna, po trosze naukowa. W perspektywie filozoficznej, właściwej Dukajowi, pojawia się myśl, że poznawalność Wszechświata stanowi swego rodzaju iluzję: „wiecznie powtarzany proces”, niemożliwy do zapamiętania – wszak „opisano to i zapomniano i opisano ponownie [...] bo także pamięć to materia” (Dukaj 2010d: 335). Ewolucja naszej cywilizacji, podlegając temu prawu, jest odkrywaniem rzeczy dawno już odkrytych, wszystko już się kiedyś stało – i zdarzy się ponownie. Cóż z tego wynika dla człowieka? Zapewne to, że istnieje teoretycznie policzalna ilość kolejno przyjmowanych postaci: od

⁶ Takie „Wojny Monadalne” opisuje J. Dukaj w *Czarnych oceanach* (Dukaj 2001a).

małpy człekokształtnej po wyzwoleniu z okowów materii anioła i z powrotem – do bytu zwierzęcego. Symptomatyczne są tutaj spekulacje na temat przeszłości naszego gatunku, kryjącej tajemnicę meandrów ewolucji: przykładem może być, kwestionowane jednak przez oficjalne dyscypliny akademickie, odkrycie w 1968 roku, w Utah w USA, śladu obutej stopy ludzkiej, odcisniętego w kambryjskich łupkach sprzed ponad pięciuset milionów lat (Cremo, Thompson 1998: 125–126). Istotniejsze jednak jest to, co uwiadamia się w perspektywie naukowej: nie jesteśmy w stanie Wszechświata pojąć – bo „nie jest możliwy poznający”. Dlaczego tak się dzieje, odpowiada nauka. Dotąd naszą wyobraźnię rządził ukształtowany w wyniku odkryć Einsteina, rozbudowany w latach 70. XX wieku Model Standardowy, spójna teoria całej materii, antycypująca powstanie wielkiej teorii unifikacyjnej, która objaśni wszystko, co dzieje się w Kosmosie: od atomu po gromady galaktyk. Leon Lederman, fizyk, który za badania nad cząstkami elementarnymi otrzymał Nagrodę Nobla, tak formułuje tę wielką nadzieję: „mam ambicję dożyć chwili, gdy całą fizykę będzie można zredukować do wzoru tak prostego i eleganckiego, że bez trudu zmieści się na koszulce” (Lederman, Teresi 1996: 40). Dziś już jednak wiemy, że to się nie stanie, że „teoria wszystkiego” jest mitem. Złożoność Wszechświata uniemożliwia nam jego poznanie i zrozumienie, bo mózg ludzki nie jest przystosowany do tak skomplikowanej operacji.

Uczeni uwierzyli, że jeśli tylko odkryjemy właściwą teorię i będziemy dysponowali wystarczająco dużymi mocami obliczeniowymi, to odsłoni się przed nami przyszłość całego Wszechświata. Wówczas jednak pojawiły się kwantowa nieoznaczoność, zakrzywiona przestrzeń, kwarki, struny oraz dodatkowe wymiary, i ostatecznym rezultatem wysiłków uczonych jest 10^{500} wszechświatów, każdy z odmiennymi prawami; i tylko jeden z nich poznaliśmy (Hawking, Młodinow 2011: 144).

W świetle powyższych rozważań oczywistość bycia człowiekiem ulega zawieszeniu: dlaczego tu i teraz, w takim kształcie, jaki jest tego sens i skąd bierze się samoświadomość, która pozwala nam formułować takie pytania?

Cytowany wcześniej David Deutsch, kontynuując swoją myśl, obiecuje ludzkości nieśmiertelność: „Przy założeniu, że esencją ludzkiej osoby, ludzkim ja, jest trwające obliczenie, to wystarczy, by rasa ludzka trwała w nieskończoność [...]. Ponieważ wiemy, że obliczenia mają charakter uniwersalny, niezależny od komputera, na którym są prowadzone, istoty ludzkie można, niezmienione, przenieść na inny hardware, na inną platformę sprzętową” (Deutsch 2010/6: 9). Dodajmy: ten hardware nie musi być biologiczny, nie musi w ogóle mieć materialnego charakteru. Ludzkość

w literaturze SF śmiałym krokiem zmierza, zgodnie z sugestiami fizyków, w kierunku transcendencji czystej, nieskażonej materią informacji, tym bardziej, że w n-wymiarowej przestrzeni można umieścić każdą formę inteligencji, rozumianej jako system przetwarzania informacji, można też takiej przestrzeni przypisać dowolne właściwości.

– Inkluzje lepsze od Komputera Ostatecznego – pracują w oparciu o inne prawa fizyki, prawda? To jedyny sposób.

– Na tym to polega. Meta-fizyka. Aż do UI, inkluzji ultymatywnej, świętego Graala meta-fizyków: konstrukt procesuującego w optymalnej kombinacji stałych. [...] mówi się już o generacjach trzymiliardowych. Rozumiesz, każda inkluzja otwarta projektuje siebie w kolejnej, udoskonalonej wersji, w nowej fizyce – mowa zatem raczej o liniach tożsamości... O frenach⁷, które poruszają się po tych liniach... [...]. Najtrudniej – najtrudniej wyznaczyć granicę.

– Granicę? Między czym a czym?

– Człowiekiem i nieczłowiekiem. [...] Istnieje taki moment, liczona w planckach przerwa, kiedy człowiek jest wyłącznie informacją, bezcielesną strukturą umysłu, nagim frenem.

– To znaczy czym?

– Tym, co każdy program czy dane [...] (Dukaj 2004b: 76–77).

W *Perfekcyjnej nieświadomości* Jacka Dukaja mamy do czynienia z progresem rasy ludzkiej: na osi inteligencji ewoluujemy od zwierząt poprzez Standard Homo Sapiens (stahsowie), a następnie Post-Human Being (phoebe'owie), potem przekroczony zostaje etap Komputera Ostatecznego z koncepcji Lloyda – i w tym momencie kończy się fizyka i zaczyna meta-fizyka innych wszechświatów, nadbudowanych nad naszym. Powyżej na osi progresu znajdują się istoty Out-of-Space Computer (osca; inkluzje⁸), a celem absolutnym jest Inkluzja Ultymatywna. Czy wówczas można jeszcze mówić o człowieku? „[...] twój fren został zaprojektowany, by umożliwić kolejne jego translacje w wersje oparte na fizykach bogatszych. Przecież nawet przepisując się na inkluzje plateau'owe, gubicie się w przekładzie; inaczej każdy phoebe-słowińczyk równu⁹ byłoby od razu wysokim inkluzjom. Łatwiej zmienić fizykę – trudniej zachować po zmianie tożsamość” (Dukaj 2004b: 345). Istoty sprowadzone do pliku informacji „manifestują

⁷ Fren – jest to „cecha/struktura charakterystyczna dla systemów przetwarzania informacji obdarzonych samoświadomością” w *Perfekcyjnej niedoskonalsci* J. Dukaja (Dukaj 2004b).

⁸ Inkluzja jest trwałym odciciem czasoprzestrzeni.

⁹ Dukaj usiłuje oddać niedookreśloność (w tym także płciową) formy phoebe poprzez specyficzną konstrukcję gramatyczną, nie odpowiadającą żadnemu z trzech rodzajów właściwych językowi polskiemu.

się” w umysłach innych ludzi, przybierając dowolny kształt ludzki (i dowolną płęć), poprzez który chcą się wyrazić.

Proces przekształceń tych danych w odpowiednim programie środowiskowym jest nieodróżnialny od życia biologicznego. Otóż niektórzy ludzie uważają ten sposób egzystencji za atrakcyjniejszy. Szybszy, pełniejszy, dający więcej możliwości, nie ograniczający intelektualnie [...] po śmierci swego ciała nie wdrukowują się w nowe. [...] Mogą dowolnie się rozszerzać, rozdzielać, kopiować, zaprogramowywać, formatować [...] samoprojektować i specjalizować (Dukaj 2004b: 114–115).

Czy – ponówmy pytanie – można jeszcze mówić w takim wypadku o człowieku? I czy mówimy tylko o „progresie Homo Sapiens”, bo są przecież i inne progresy. One też ewoluują. Generalnie: jeśli jakaś forma życia jest możliwa, to musi się zrealizować i zawsze znajdzie po temu sposobność – jakąś niszę ekologiczną, nie ma przy tym znaczenia, czy „generacją numer jeden była bezwłosa małpa – czy homeostatyczny obłok gazu” (Dukaj 2004b: 205).

Z powyższych przedstawień wynikają niezbicie dwie rzeczy. Po pierwsze człowieka cechuje nieustająca i niczym niedająca się przytłumić tęsknota za formą doskonalszą. Nie jest to proces tożsamy z Darwinowską ewolucją, która czyni istotę żywą polem bitwy korzystnych i niekorzystnych mutacji genetycznych, przy czym korzyść jest tu rozumiana jako zdolność adaptacyjna: należy przetrwać w danej niszy ekologicznej tak długo, aby spłodzić i odchowić potomstwo, zdolne do powtórzenia tego sukcesu. Tymczasem owa „Jakubowa drabina” Dukaja, ten wektor, wzdłuż którego zmierzamy od zwierzęcia do boga, tłumaczy się ewolucją jedynie w części. Gdyby było inaczej, ewolucję można by utożsamiać z doskonaleniem się. Tak jednak nie jest. Geolog i ewolucjonista Marcin Ryszkiewicz zwraca uwagę na gatunki, które nigdy nie powstały, a powstać mogły i wręcz powinny: na przykład uskrzydłone antropomorfy – obecne w mitach, religiach i baśniach jako byty niemal doskonałe – anioły. Istoty o anielskiej anatomii „(z nogami do chodzenia, skrzydłami do fruwania i wolnymi rękami) zrewolucjonizowałyby dogłębnie naszą cywilizację, a pierwszy gatunek kręgowców, któremu by się to udało, zyskałby ogromną przewagę nad wszystkimi konkurentami” (Ryszkiewicz 2010/6: 97). Człowiek traktuje istoty anielskie jako formy alternatywne, nieistniejące w realnym świecie, ale zarazem czyni je punktem odniesienia własnych poczynań: „a człowieka tylko nie w anioła odmienić”. Gdy ewolucja nie przynosi pożądanego rozwiązania, uruchamia się inne procedury, poprawiające lub zastępujące ewolucję.

Po drugie: granica między człowiekiem a nieczłowiekiem, u Dukaja niewyraźna, ewidentnie szeroka, na jakimś etapie musi zostać uznana za przekroczoną. Wyciągnąć można i inne wnioski. Człowiek pragnie – i jest w stanie – przewyciężyć własną śmiertelność. Bohaterowie Dukaja mogą żyć wiecznie, archiwizując swoją świadomość i wdrukowując ją, w miarę potrzeby, w kolejny bioware. U innych autorów nieśmiertelność przybiera różne kształty: „Współpracowałem wtedy z zespołem w Instytucie Kurzweila, niespójną grupą uczonych ze ścisłej czołówki, przekonanych, że już prawie rozwiązali paradoks kwantowo-glejowy. Ten problem hamował rozwój AI przez dziesięciolecia; eksperci obiecywali, że po jego rozwiązaniu w osiemnaście miesięcy dorobimy się pierwszego cyfrowego transferu, a w dwa lata skutecznej software’owej emulacji ludzkiej świadomości. Oznaczałoby to koniec historii naszej fizyczności, na scenę wkroczyłaby Osobliwość, od niemal pięćdziesięciu lat czekająca niecierpliwie za kulisami” (Watts 2008: 27). Powieść Petera Watta dotyczy bytów w istocie postludzkich: bohaterowie mają wszczepki, mnogie jaźnie („cztery w pełni świadome węzłowe osobowości i kilkadziesiąt nieświadomych modułów semiotycznych, pracujących równolegle”), ciała sterowane mechanicznie, dysponują też udoskonaloną ewolucyjnie, reaktywowaną po uprzednim wymarciu wersją człowieka – wampirem. Problemem załogi „Tezeusza” jest nawiązanie kontaktu z Obcymi, ale w tle pojawiają się pytania o samoświadomość. Samoświadomość jest ważnym elementem człowieczeństwa – Noam Chomsky uważa ją za stosunkowo niedawny, a w dodatku uboczny nabytek ewolucji, rzadki i cenny z perspektywy gatunku *Homo sapiens*, lecz bynajmniej nie niezbędny do życia. Otóż samoświadomość, tożsamość zaczynają tracić na znaczeniu w sytuacji, gdy informację, do jakiej zostaje sprowadzony człowiek, można w nieskończoność modyfikować i poprawiać, a wielość manifestacji, jakie potrafi ta informacja jednocześnie przybierać, wymaga równoległego nimi zarządzania. Szczególnie trudny dla tożsamości bohaterów *Perfekcyjnej nieświadomości* staje się proces scalania frenów, kiedy informacja, która stanowi umysł człowieka, została rozdzielona na dwa biologiczne nośniki – „pustaki” i okazuje się, że jeden z nich trzeba wyeliminować. Zasadniczo jednak człowiek zaczyna się zastanawiać, czy Wszechświat, w którym żyje, nie jest inkluzją innego, potężniejszego wszechświata, a on sam, czy nie stał się aby węzłem programów decyzyjnych Plateau?

To postępuje małymi kroczkami, nie przez jednorazową zmianę. Na początku mógł być sobą, ale potem...jeden program za drugim... Nie bezpośrednio, nie przez wszczepkę [...] Czyż nie słucha się plateau’owych doradców? Gdzie konkretnie przebiega granica? To wszystko się rozmywa,

tożsamość zależy od zbyt wielu czynników. [...] A kiedy mówię „Angelika McPherson” – o kim mówię? Kiedy patrzę w lustro – co widzę? Nie siebie, nie fren przecież. Manifestację (Dukaj 2004b: 366).

Osobnym problemem jest niewątpliwie cyborgizacja człowieka, reprezentowana szeroko w SF, a zarazem w naukowych spekulacjach, wieszczących erę transzłowieka. Chodzi nie tylko o zastąpienie człowieka robotem, ale o jego optymalizację za pomocą nowych technologii. Człowiek stanie się piękny, młody, inteligentny i niesłuchanie wydajny we wszystkich swych przedsięwzięciach: „[...] rozpisaliśmy DNA *Homo sapiens* na grupy genów [...]. Genetyczni rzeźbiarze codziennie aktywizują tysiące takich zestawów genów, które nie występują i nigdy nie występowały w historii gatunku, bądź występowały, lecz zostały wyeliminowane w procesie dalszej selekcji” (Dukaj 2001a: 39). Zarazem genetyczne rzeźbienie przecina proces ewolucji, a mieszanie „poprawionych” genów z „niepoprawionymi” (bo przecież w przypadku tych procedur zadziała bariera finansowa) może doprowadzić do nieprzewidywalnych zmian już w odniesieniu do całego gatunku. Czy wobec tego nie pojawia się zagrożenie dla człowieka i z tej strony?

Literatura *fantasy* również rządzi się innymi, niż obserwowane w otaczającej nas rzeczywistości prawami: magią. Zgodnie z prawami Arthura C. Clarke’a, każda wystarczająco rozwinięta technologia dla przedstawiciela społeczności tradycyjnych nie różni się od magii, stąd pomieszczenie gatunków SF i *fantasy*: magia funkcjonuje w *fantasy* jak nauka w *science fiction*. Jest i drugi powód – magia faktycznie zachowuje się jak nauka: respektuje relacje przyczynowo-skutkowe, choć ich nie racjonalizuje. Istotna różnica leży gdzie indziej – magia nie warunkuje progresu, tak jak to robi nauka. Magia, jako siła zawiadująca światem, jest stabilna, nie rozrasta się, nie zmienia świata, nie doskonali go. Nie doskonali zatem człowieka. Człowiek magiczny, *homo magus*, jest wciąż ten sam, od tysiącleci, i takim pozostanie. Literatura *fantasy* nie ma szans na realizację prezentowanego modelu świata przedstawionego, tak jak to się dzieje z literaturą SF, ponieważ jest to realizacja modelu religijnego, odnoszącego się do świata ukazanego za pomocą przedstawień symbolicznych, do rzeczywistości animizowanej, upodmiotowionej, uduchowionej w rozumieniu transcendentnym – do bytu zewnętrznego wobec człowieka. Zmierzch człowieczeństwa w literaturze *fantasy* jest w istocie powrotem do źródeł, do zapomnianej już pamięci o obcowaniu ze światem, umożliwiającym pradawną solidarność bytów: ludzi, zwierząt, roślin, nawet zjawisk atmosferycznych. W taki sposób człowiek przestaje być szpicą progresu i koroną stworzenia – świat *fantasy*

pełen jest bowiem istot równorzędnych ludziom lub ich przewyższających, jak to się dzieje z plemieniem Eldarów wśród Elfów Wysokiego Rodu we *Władcy Pierścieni* Johna R. R. Tolkiena (Tolkien 1990). Światy tolkienowskie zaludnia rzesza antropomorfizowanych „niełudzi”: elfów, hobbitów, krasnoludów, entów, orków. Bohaterem *Władcy Pierścieni* jest hobbit Frodo, wspierany przez istotę półboską, Majara Gandalfa i szereg innych istot nieludzkich, a nawet wręcz zwierzęcych, jak orły, lub roślinnych, jak enty. Ludzie w tej powieści wypadają w najlepszym razie bezbarwnie. I chociaż kończy się era w dziejach Śródziemia i nadchodzi czas panowania rasy ludzkiej, a elfy, Najstarsze Plemię, pierworodne i ukochane dzieci Iluvatar, „zwiądną lub odejdą”, to świadomość tego napawa smutkiem i samych bohaterów, i czytelnika: „wiele pięknych rzeczy zgaśnie i pójdzie w zapomnienie”. W Lidze Wszystkich Światów – Ekumenie, kosmicznym mocarstwie przedstawionym w powieściach Ursuli Le Guin ludzie są tylko jedną z wielu potęg kosmicznych, a w jej cyklu powieściowym *Ziemiomorze* (Le Guin 2013) potężniejsze i mądrzejsze od ludzi okazują się smoki. Projektowaniu świadomości na istoty nieludzkie towarzyszy fascynacja i zarazem groza, jak ma to miejsce w przypadku wampirów w obecnej popkulturze i jak to się przejawiało w kultach teriomorficznych bóstw, od czasów zamierzchłych do starożytności włącznie. W istocie, jest to – jak tłumaczy Rudolf Otto – *mysterium tremendum*, uczucie właściwe doświadczeniu numinotycznemu w jego najbardziej archaicznej postaci. Człowiek podziwiał i czcił zwierzęta – istoty w jego pojęciu doskonałe. Znane z paleolitu kulty mamuta czy niedźwiedzia jaskiniowego znajdują potwierdzenie w wierzeniach współczesnych społeczności tradycyjnych czy choćby w zabawkach dziecięcych. Cywilizacja włożyła nam w ręce niewyobrażalnie wyspecjalizowane narzędzia, zdolne podbić Kosmos, ale nasze dzieci wciąż usypiają z pluszowym misiem w objęciach. Człowieczeństwo w literaturze *fantasy* nie rozprasza się i nie rozszczenia, tak jak w SF, w różnych nośnikach, lecz zostaje przeprojektowane na istoty nieludzkie, w poszukiwaniu bliskości i więzi, której realne życie, ze swoimi praktykami eksterminacyjnymi wobec innych istot i przyrody w ogóle, w najmniejszym stopniu nie dostrzega. Co takiego odnajdujemy w nieludzkich bohaterach literatury *fantasy*? Skąd biorą się kreacje, wykraczające poza bycie człowiekiem?

Nasuwa się karkołomna, aczkolwiek interesująca hipoteza: ludzkie upodobanie w takich bohaterach stanowi przejaw kompleksów „istoty naczynnej brakiem” (termin Herdera). Kimś takim właśnie jest człowiek. „[...] – zwierzę zachowuje się z wrodzoną bezbłędnością”, natomiast człowiek jawi się jako fizycznie ograniczony „wskutek braku uposażenia

w broń organiczną bądź organiczne środki ochrony, wskutek niepewności i zanikania jego instynktów, wskutek skromnej raczej wydolności jego zmysłów [...] zdany na surową przyrodę, przy wrodzonej mu konstrukcji fizycznej i niedostatku instynktów nie byłby w żadnym razie zdolny do życia” (Gehlen 2001: 36–37). Ludzka plastyczność w adaptowaniu się do środowiska, zdolność przekształcania przyrody na swój użytek i zgodnie ze swoimi potrzebami są stosunkowo nowe: antropologia fizyczna sytuuje je w górnym paleolicie. Pozostają wcześniejsze miliony lat życia w zgodzie z naturą – to znaczy w stanie zwierzęcym, a zarazem rajskim: poza świadomością własnych ograniczeń, w tym – nieuchronności śmierci, przemijania. Samoświadomość nie jest fundamentem, na którym budujemy – to zaledwie naskórek ludzkiego mózgu. To oczywiste, że czujemy się niepewnie i wymyślamy hybrydy ludzko-zwierzęce, pozwalające połączyć te cechy człowieka, z których nie chcielibyśmy zrezygnować, z tymi cechami, których zazdrościmy zwierzętom. Uskrzydłone antropomorfy, podobnie jak antropomorfy zamieszkujące w norach, poruszające się bezszelestnie i tak wtopione w otoczenie, że są niemal niewidzialne, to twory literatury *fantasy*. Ich cechą wspólną stanowi możliwość wykraczania poza ograniczenia właściwe człowiekowi. Sterują w kierunku człowieczeństwa „wzmoczonego”, zwielokrotnionego. Nadludzkiego. W tym sensie i literatura SF, i literatura *fantasy*, w jakimś sensie ilustrują zmierzch tradycyjnego człowieczeństwa, zwyyczajnego człowieka.

Bibliografia:

- Cremo Michael, Thompson Richard (1998), *Zakazana archeologia*, przeł. M. Ruziński, Wrocław.
- Deutsch Dawid, O „Ogrodzie rozgałęziających się wszechświatów”. [...] opowiada David Deutsch, fizyk z University of Oxford, w rozmowie z Karolem Jąłochowskim, „Polityka” 2010, nr 6.
- Dukaj Jacek (2001a), *Czarne oceany*, Warszawa.
- Dukaj Jacek (2004b), *Perfekcyjna niedoskonałość*, Kraków.
- Dukaj Jacek (2009c), *Córka łupieżcy*, Kraków.
- Dukaj Jacek (2010d), *Oko potwora* [w tegoż:] *Król Bólu*, Kraków.
- Gehlen Arnold (2001), *W kręgu antropologii i psychologii społecznej*, przeł. K. Krzymieniowa, Warszawa.
- Hawking Stephen, Młodinow Leonard (2011), *Wielki Projekt*, przeł. J. Włodarczyk, Warszawa.

- Laughlin Charles, *Archetypes, neurognosis and the quantum sea*, „Journal of Scientific Exploration” 1996, nr 10.
- Le Guin Ursula (2013), *Ziemiomorze*, przeł. S. Barańczak, Warszawa.
- Lederman Leon, Teresi Dick (1996), *Boska Częstka*, przeł. E. Kołodziej-Józefowicz, Warszawa.
- Lloyd Seth, *Ja, Wszechświat. Z Sethem Lloydem mechanikiem kwantowym [...] rozmawia Karol Jałochowski*, „Polityka” 2010, nr 6.
- Ryszkiewicz Marcin, *Przyszłość w wykładniczym świecie*, „Polityka” 2010, nr 6.
- Sikora Tomasz (1999), *Użycie substancji halucynogennych a religia*, Kraków.
- Tolkien John R. R. (1990), *Władca Pierścieni*, przeł. M. Skibniewska, Warszawa.
- Watts Peter (2008), *Ślepowidzenie*, przeł. W.M. Próchniewicz, Warszawa.
- Zgorzelski Andrzej (1999), *SF jako pojęcie systemu historycznoliterackiego* [w te- goż:] *System i funkcja*, Gdańsk.

Barbara Tomalak

The decline of anthropomorphism

The article scrutinises exomimetic literature – both science fiction and fantasy – a genre which developed in the 20th century and appropriated traditional science fiction by creating hybrid forms, whose common denominator was the logic of presented world which exceeded the traditional physics. In the case of science fiction it is new physics, meta-physics, which is followed by nuclear physiology and cellular nuclear physics. It is also assumed that the behavior of the matter (also living matter) can be controlled by quantum physics on the level of nanometers. The feature shared by both, science fiction and fantasy, is the ability to trespass typically human limitations. They steer towards multiplied, intensified humanity. Towards non-human. In this respect both genres illustrate the decline of traditional humanity and of ordinary man.

Anna Szóstak
Uniwersytet Zielonogórski

Kulturowe, filozoficzne i światopoglądowe aspekty przemijania w późnej poezji Starych Mistrzów (Różewicz, Szymborska, Miłosz)

Key words: “Old Masters” of Polish poetry, contemporary poetry, time, myth, metaphysics

Pytanie o przemijanie to przede wszystkim pytanie o czas dany człowiekowi, zatem problematyka przemijania rozpatrywana w kontekście zbliżającego się kresu życia ujawnia się z największą, bo uwiarygodnioną osobistym doświadczeniem wyrazistością w ostatnich tomach wierszy (choć oczywiście podejmowana bywa w różnych innych ujęciach oraz okresach życia i twórczości jako uniwersalny problem egzystencjalny), a obejmuje szerokie spektrum zagadnień rozciągających się od idyllicznego mitu złotej jesieni życia do – jak pokazał to w znakomitej *Baśni zimowej* Ryszard Przybylski – przejmującego studium pogrążania się w mroku degradacji fizycznej i duchowej oraz związanego z nią cierpienia (zob. Przybylski 1998, Legeżyńska 1999, Wójcik 2005, Skrendo 2005: 219–229). Pomiedzy tymi skrajnościami odnaleźć można jednak różnorodność barw i odcieni charakteryzujących ostatnie dekady życia, kiedy powoli zapada już zmierzch, na niebie jednak wciąż jeszcze widoczny jest odbłask podświetlającego chmury zachodzącego słońca, którego ostatnie promienie usiłuje się zatrzymać i pochwycić. To również czas, kiedy – skoro nie nastąpiły jeszcze ciemności – orientacja w świecie, a przede wszystkim wyznaczanie w nim kierunku, a więc odnalezienie celu i sensu, jest jeszcze możliwe, a może nawet ów

sens jawi się jako bardziej oczywisty niż wcześniej, bo uwydatniany przez zbliżającą się śmierć. I tak właśnie – w perspektywie starości i schyłku życia postrzegane przemijanie będzie przedmiotem mojego zainteresowania badawczego w odniesieniu do tego kręgu tematycznego w późnej twórczości Starych Mistrzów polskiej poezji – Tadeusza Różewicza, Wisławy Szymborskiej, Czesława Miłosza¹. Nie najważniejszy jednak stanie się biologiczny czy społeczny kontekst upływu czasu i wieku podeszłego, choć wtedy uświadamiany jest najboleśniej, ale przyjmowanie go jako punktu wyjścia do rozważań o naturze rzeczywistości i istocie bytu. Starość bardzo rzadko ujawni się tu jako samoistny temat, jej znakiem zaś będzie intensyfikacja treści odnoszących się do zagadnień skupionych wokół, jak nazywał je Leszek Kołakowski, niewarunkowych racji istnienia (zob. Kołakowski 2003). Okaże się więc między innymi swoistym powrotem do początków, zatoczeniem koła istnienia, próbą odnalezienia w ciemnościach – jak działało się to w mitach kosmogonicznych – zapowiedzi nowego dnia wraz z niesioną przezeń symboliką życia i odradzania się:

Zapadający mrok, zwłaszcza w tym fragmencie cyklu rocznego, kiedy ubywa dnia, a czas nocy wciąż się wydłuża, niesie ze sobą wizję rozpadu wszelkich form i powrotu do stanu wyjściowego, do zarodkowego stadium bytu [...] (Kowalski 2007: 351; zob. Eliade 2007).

Takie odwrócenie perspektywy zaznacza w tytule jednego z tomów swoich wierszy Wisława Szymborska, nawiązując w *Końcu i początku* do mitycznej idei czasu koła, w myśl której kres nie oznacza tylko zamknięcia interwału czasowego, ale również ponowne jego otwarcie. Rozważania o przemijaniu jako funkcji czasu podejmowane są zatem w omawianej poezji – co postaram się udowodnić – w dwojakim ujęciu: fizykalnym, związanym z funkcjonowaniem w obrębie praw przyrodniczych, oraz – przede wszystkim – metafizyczno-ontologicznym i mitycznym, w którym czas – tak jak w teorii względności – traci swą klasyczną strukturę i chronologię, staje się pochodną świadomości i wyobraźni, elementem światopoglądu wykraczającego poza naukowy i zmysłowy ogląd rzeczywistości, gdyż właśnie ten ostatni stanowi „niewyczerpane źródło możliwości towarzyszących temu, co aktualnie istniejące, jednostkowe, ograniczone w czasie i przestrzeni. To struktura przeciwna, a uzupełniająca w stosunku do tej, którą nazywamy rzeczywistością, bez której nie istniałaby dla człowieka żadna rzeczywi-

¹ Wezmę tu pod uwagę przede wszystkim ostatnie tomiki wierszy, będą jednak odwoływać się także do twórczości wcześniejszej, gdyż budowanie wizji świata i człowieka w powiązaniu z zagadnieniami czasu i przemijania nie pojawiło się u interesujących mnie twórców na zasadzie *deus ex machina* i nie jest przypisane wyłącznie najpóźniejszemu okresowi ich aktywności poetyckiej.

stość, czy raczej nie istniałaby żadna ludzka rzeczywistość” (Morin 1965: 76) – to zatem Miłoszowa „druga przestrzeń” (zob. Miłosz 2006), w której i czas rządzi się odmiennymi prawami, a – jak pisał Różewicz – „po końcu wiersza / zaczyna się / nieskończoność” (Różewicz 1991a: 13). Przemijanie w takim ujęciu wymyka się kategoriom empirycznego pojmowania czasu jako wyznacznika porządku wydarzeń i zjawisk, gdyż w omawianej poezji współlistnieje z tym stanowiskiem, które Francis C. Haber określa jako teleologiczne, przeddarwinowskie, a które sprowadza się do stwierdzenia, że „natura czasu może być rozpatrywana tylko w świetle metafizyki” (Haber 1988: 377), co nie oznacza jednak w tym przypadku myślenia o świecie w kategoriach *sensu stricto* religijnych, żaden bowiem z przywoływanych poetów, choć wszyscy wyrażają potrzebę transcendencji – nie rozpatruje jej w kategoriach wiary. W pełni natomiast akceptują i wyciągają wnioski z takiego jego rozumienia, w myśl którego, jak pisze Anna Pawełczyńska w rozważaniach o *Czasie człowieka*:

Człowiek, w miarę jak pozostawia za sobą coraz to nowe obszary życia biologicznego – posiada coraz pełniejszy obraz przeszłości. [...] W praktyce człowiek dostrzega tylko przeszłość, ponieważ właściwie każde postrzeżenie staje się już pamięcią. Tak rozumiane pojęcie chwili, różne doznania stanowiące reakcję na przemijanie chwili (która obejmuje z jednej strony bezmiary przeszłości, z drugiej – bezmiary przyszłości) oraz sposób, w jaki te chwile są w ludzkiej świadomości organizowane w całość – można odnieść do koncepcji Bergsona, zgodnie z którą trwanie rozumiane jest jako nieprzerwany strumień świadomości. [...] Jeśli człowiek pogrzyżyłby się całkowicie w poczuciu przemijania, zakłóciłoby to jego świadomość trwania (Pawełczyńska 1986: 91).

Trwanie, bycie przytomnym, posiadanie świadomości, której wytworem jest subiektywne pojmowanie czasu (jako wspomnienia, które zawsze może zaistnieć na nowo, dopóki istnieje pamięć), to z jednej strony dar, który daje odpór nicości i pozwala przeciwstawić się przemijaniu, z drugiej – przekleństwo obdarzające niechcianą wiedzą o władzy czasu, bo uznawanie istnienia przeszłości jest także dowodem na przemijanie:

Czas na mnie
czas nagli

co ze sobą zabrać
na tamten brzeg
nic (Różewicz 1991b: 19)

W poezji Tadeusza Różewicza czas wpisany jest w rytm codzienności, w bezrefleksyjny system konwencjonalnych, tradycyjnych i bez końca powtarzanych przekonań („»jak ten czas leci«”) (Różewicz 1991c: 25), poprzez które przeziara tragizm istnienia znaczonego śmiercią bliskich nam ludzi – zawsze innych, nigdy nas samych, bo przecież „Wiemy wszyscy, że jesteśmy śmiertelni, ale [...] nie wierzymy w to; doświadczenie bowiem uczy nas, że wciąż umierają ludzie starzy i młodzi, a nawet niemowlęta, nagle lub po długiej chorobie, ale my sami pozostajemy przy życiu” (Kielanowski 1980: 6).

przerywam czytanie
patrzę na drzewa

jak ten czas leci

[...]
włączyłem radio
słuchałem dziwnych (?)
słów współczesnej polskiej piosenki
...wytączy nam prąd wykidajło
pchajmy więc taczkę obłądu
jak bajron

coraz częściej nie kończę wierszy
opowiadań listów
nie skończyłem listu do Wirpsy
dowiedziałem się że umarł (Różewicz 1991c: 25, 27).

Śmierć nie jest jednak ostatecznym kresem istnienia, choć nie wierzy poeta „w zmartwychwstanie ciała” (Różewicz 1999a: 7), a pocieszenie i obietnicę trwania próbuje odnaleźć nie tylko w sztuce czy raczej poprzez nią, ale także w naturze („patrzę na drzewa / myślę o wieczności”), której determinizm, jakiemu podlega również człowiek jako istota biologiczna, łagodzi kanoniczne i immanentnie zawarte w niej prawo odradzania się i odnawiania – przyrody i pokoleń; prawo, które ludzkość wpisała w negujący ostateczność przemijania i sankcjonujący sensowność bytu mit wiecznego powrotu i symbolicznego czasu kołowego (zob. Eliade 1998; Cassirer 1998) – niekończącego się „tańczącego kręgu życia” (Różewicz 1991d: 48–49). Wprawdzie deklaruje też poeta niewiarę w boski plan zbawienia gwarantujący życie wieczne, jednak perspektywa transcendencji wydaje się możliwa również w mitycznej przestrzeni idei jako tworów obdarzonych

wolą – ludzkich, nie boskich – umysłu i wyobraźni, które dają człowiekowi zdolność pamiętania, trwania i projektowania siebie w przyszłość:

zostałem przed sobą ślady stóp
i odszedłem w krainę bez światła (Różewicz 1991e: 23).

Nicość w takim ujęciu staje się kwestią wyboru, jedną z możliwych ścieżek, jaką decydujemy się podążać, a to sprawia, że poeta wątfiej racji istnienia nie musi poszukiwać w horacjańskim *non omnis moriar*, gdyż u Różewicza również „Sztuka – jak bardzo trafnie wskazuje Jacek Łukasiewicz – nie jest ostatecznym celem, ale narzędziem, drogą” (Łukasiewicz 2012: 272). Potrzeba, tęsknota i zdolność do pojmowania metafizyki, jaką człowiek został obdarzony, opisują sens ludzkiego życia, które jest wędrówką, podróżą („życie przeżywa się / idąc spotykając” (Różewicz 1999b: 30)), a więc przebywaniem drogi prowadzącej w określonym kierunku i do określonego miejsca:

podróżujemy i mieszkamy
w drodze
to tu to tam

[...]

W czasie który nastął
po czasie marnym

po odejściu bogów
odchodzą poeci

Wiem, że umrę cały
i stąd płynie
ta słaba pociecha

która daje siłę
trwania poza poezją (Różewicz 1991 f: 39–40).

Ta droga prowadzi „do POCZĄTKU” (Różewicz 1991g: 79) – słowa, rozumienia świata i własnego w nim miejsca, wreszcie – do niewyraźnego, tego, co poza i ponad słowami – do Tajemnicy, do jakiej niesłusznie wyłączanie religie uzurpują sobie prawa: „do czegoś / ogromnego wspaniałego / poza słowem / poza ciałem” (Różewicz 1999c: 63). Historia, pozbawiając ludzkość większości stworzonych przez nią mitów, nie zdołała odebrać tego, który zakodowany jest w biologicznej i świadomościowej strukturze

człowieczeństwa – instynktu życia wciąż na nowo uzasadniającego własne istnienie, próbującego poskładać je z fragmentów, wpisać w porządek wyższy i mądrzejszy od chwilowych aberracji historii i igraszek przypadku, tęskniącego do idei całości bytu, godzącego sprzeczności i wciąż poszukującego kamienia filozoficznego, który ją wyraża:

a on dojrzewał
spadał w otwarte łono
rzeki
śmierci zapomnienia

w świecie
z którego bogowie odeszli
dotknęła go poezja żywa
i odszedł za nimi

jakie pytanie
poeta zadał filozofowi
jaki kamień filozoficzny
leży przy drodze
przy drodze do leśnej chaty (Różewicz 1999c: 63).

Symbolika przywoływana przez poetę na pewno nie jest tu przypadkowa. Przypomnijmy:

[...] jedynie ciało wskrzeszone, w którym „dwoje będzie jednym”, odpowiada kamieniowi filozoficznemu. [...] dla alchemików „nie ma żadnej różnicy między wiecznymi narodzinami, reintegracją i odkryciem kamienia filozoficznego” (Cirlot 2000: 175).

Lapis philosophorum istnieje dla Różewicza, to nie ulega wątpliwości – mimo, a może na przekór temu, co stało się ze światem, który utracił swą niewinność, w którym wszystkie idee zbankrutowały, tym wyraziściej jednak uświadamiając człowiekowi, że bez nich nie uda mu się przetrwać. To przekonanie obecne jest w jego twórczości od samego początku, później zaś tylko konsekwentnie rozwijane i uzupełniane o nowe elementy. Bowiem to ono stanowi konstrukcję, na której opiera się światopogląd poety, jego poczucie sensowności bytu, tak bezlitośnie wciąż podważane przez historię i rozwój cywilizacji („marnieje religia filozofia sztuka // maleją naturalne zasoby / języka” (Różewicz 1991h: 51)) a w miarę starzenia się – także przez nieubłaganą biologię („tak oczywiście jesteśmy mięsem / jesteśmy potencjalną padliną” (Różewicz 1999a: 7) – mówi Francis Bacon w wierszu Różewicza, wyrażając przekonania samego poety. Odchodzenie, umie-

ranie, przemijanie to kluczowe słowa, jakie pojawiają się w niespotykanej dotąd w jego wcześniejszych zbiorach liczbie w tomiku *Płaskorzeźba*. Wydaje się, że wszystkie wskazują na procesualny, dynamiczny charakter zjawisk, których są desygnatami („biegnę w stronę cmentarza / do grobu [...] biegnę leczę // nie zatrzymam tego biegu”) (Różewicz 1999d: 61–62) gdyż przemijanie dostrzec można przede wszystkim za sprawą zmian, jakie ze sobą przynosi. Jednocześnie jednak, choć istnienie jest, jak u Heideggera, nieuchronnym zmierzaniem w kierunku niebytu, to, również podobnie jak u niemieckiego filozofa, „Bycie ku śmierci to wybieganie w możliwość bycia tego bytu, którego sposobem bycia jest samo wybieganie...[...] Wybieganie okazuje się możliwością rozumienia najbardziej własnej ostatecznej możliwości bycia, tzw. możliwością egzystencji właściwej...” (Heidegger 1994: 368). Tę ostatnią definiuje także pamięć przeszłości – zwłaszcza dzieciństwa, która wstrzymuje czas, upewniając w trwaniu i niezniszczalności tego, co najcenniejsze, co związane z okresem najintensywniejszego odczuwania istnienia, w którym królowało wieczne, beztrioskie Teraz, którego wagę uwydatnia jednak dopiero właśnie uzyskana z wiekiem świadomość przemijania:

Staliśmy na śniegu
dwaj uśmiechnięci chłopcy
zatrzymani w biegu –
w biegu do czego?
może do radości a może...
do Boga który nie gra w kości (Różewicz 1999e: 31).

To wtedy właśnie również świat wydawał się wiecznie młody i ponętny, jak nigdy niestarzejące się w wyobrażeniu dziecka gwiazdy filmowe z okładek kolorowych magazynów: „dopiero na stare lata / zauważyłem że gwiazdy / starzeją się marszczą kurczą / spadają” (Różewicz 1999f: 48). Myślowy skrót prowadzi tu od złudzeń oferowanych przez popkulturę do wiedzy o kosmicznych procesach i prawach, którym wszyscy podlegamy: przemijają nie tylko ludzie i ich nietrwałe powłoki, ale i żyjące miliony lat ciała niebieskie. Starość jednak w perspektywie dzieciństwa często przywoływanego w tej poezji (zob. Szóstak 2007) staje się – tak jak w dosłownej i symbolicznej scenerii muzeum zabawek – także przestrzenią i ośrodkiem krystalizacji sensów uniwersalnych, dotykaniem istotności bytu, którego znaczenie wydobywa i ujawnia dopiero świadomość śmiertelności:

do muzeum weszła kolorowa
grupa dzieci i wykpiąta
wypełniając śmiechem i krzykiem

małe uliczki mieszkania lalek
i ciszę

wyszedłem z uśmiechem
na zalaną słońcem ulicę

przez mgnienie oka
zdawało mi się że zrozumiałem
upływanie czasu i życia
że poznałem drogę
do wnętrza matki ziemi
do śmierci
matki matek
rodzaju ludzkiego (Różewicz 1999g: 73–74).

Symbole w surowej, oszczędnej, realistycznej poezji Tadeusza Różewicza pojawiają się rzadko, ale ze względu na swą unikalność zawsze są niesłychanie wymowne, obdarzone wieloma znaczeniami. W dedykowanym Czesławowi Miłoszowi wierszu *Poeta emeritus* pojawia się kruk, który „przeciąga czarnym piórem / po jego ustach / zamyka je / i odlatuje” (Różewicz 1999h: 59). Kruki to nie tylko ptaki towarzyszące orszakowi Apollina czy znane z mitologii skandynawskiej Hugin i Munin – posłańcy Odyna, wyobrażające Myśl i Pamięć, ale również zwierzęta w mitach wielu kultur, będące istotami-znakami świata nadprzyrodzonego, co najciekawsze zaś – idąc tropem znaczeń z symboliki alchemicznej – kruk, „często z białą głową, wyobraża zaczernioną pramaterię, z której powstać ma kamień filozoficzny, biała głowa symbolizuje początek transformacji materii” (Biedermann 2001: 169). Może więc przemijanie w swej schyłkowej fazie jest w tym ujęciu tylko kolejną zmianą stanu, transmutacją, zbliżeniem się do innego, wyższego, duchowego i transcendentnego poziomu egzystencji, zwłaszcza że „Z racji czarnej barwy łączy się [kruka] z ideą początków (macierzyńska noc, praciemności, zapładniająca gleba)” (Cirlot 2000: 207). Jednakże funeralna i mroczna symbolika wiedzie też w tej późnej poezji ku sennym, apokaliptycznym i malarskim (zob. Mrugalski 2007) wizjom i skojarzeniom mieszczącym się w nacechowanym negatywnie polu znaczeniowym śmierci i rozpadu, a przywołują je wichry, miedziane lub czerwone niebo, „trawa granatowa / ołowiana / czarna”, „zwierzę / mutant hieny i lisa”, „gęstniejąca ciemność” (Różewicz 1999d: 61–62). Rozpaczliwej potrzebie odnalezienia się w świecie i zrozumienia sensu istnienia, szczególnie dojmującej w obliczu przemijania, towarzyszy bowiem u Różewicza przekonanie, że „czasem »życie« zaśnięcia / To / co jest większe od życia”.

To przekonanie Różewicz dzieli (przynajmniej częściowo, bo jego refleksje mają charakter zdecydowanie bardziej uniwersalny, nieodnoszący się do żadnych zideologizowanych „wiar sekt religii” (Różewicz 2002a: 27), jak się wydaje, z jednym z najwybitniejszych niemieckich filozofów religii XX wieku, Bernhardem Weltem, piszącym o tym, że:

Jeśli [...] chodzi o najważniejszą i najdalej sięgającą sferę stosunku życia i śmierci i tego, co się z nią wiąże, to całą naszą cywilizację charakteryzuje usilne dążenie do wyparcia śmierci. [...] Życie okazuje się samemu sobie wciąż na nowo jako młode, świeże, dzielne, pełne sukcesów, i niejako niedostępne śmierci, nie zdając sobie sprawy z tego, że w tym entuzjazmie odsuwa od siebie moment o decydującym znaczeniu dla całości istnienia.

Wraz ze śmiercią także zmarli, a wraz ze zmarłymi cały obszar tego, co nadziejskie i Boskie, wypada ze świadomości typowej dla cywilizacji współczesnej jako pozornie zbyt techniczny. Wzmagający się wyścig sukcesu i konsumpcji, sprowadzanie wszystkiego do narzędzia i działania rozbija coraz bardziej wszelką transcendencję (Welte 2000: 83–84).

To świat opisywany przez Różewicza w *Post Scriptum do Recyklingu*, świat „w którym nie ma centrum, nie ma środka”, a więc brakuje punktu odniesienia nie tylko jako immanentnego kanonu etycznego, ale przede wszystkim – w rozumieniu zmityzowanym – jako przestrzeni początku, tworzącej podwaliny istnienia i łączącej różne jego poziomy, bez której wszystko powraca do stanu *Ursuppe* – pierwotnego chaosu, uniemożliwiając wyjście, ustalenie hierarchii, wyznaczenie kierunków i wskazanie sensów (zob. Eliade 1974). To dlatego „Robigus demon rdzy / powleka rdzą przeszłość / pokrywa słowa i oczy / uśmiechy / zmarłych / pióro” (Różewicz 2001a: 15), pozbawiając byt jego metafizycznej racji i niszcząc znaczenia. Życie określane jest bowiem wyłącznie przez swoje przeciwieństwo, „[...] ma sens tylko dlatego / że musimy umierać”:

życie wieczne
życie bez końca
jest byciem bez sensu
światłem bez cienia
echem bez głosu (Różewicz 2004a: 24).

„Nie można – pisze Welte – w poważny sposób mówić o czasie, a już w żadnym razie o czasie jako o chwili, nie wspominając o śmierci” (Welte 2000: 25).

Ta świadomość wyraźnie zaznacza się także w poezji Wisławy Szymborskiej, dla której chwila i wieczność stają się tożsame, łącząc mierzalny

bieg czasu z jego niewarunkową, niemożliwą do wyjaśnienia w kategoriach *Logosu* tajemnicą. Wobec tej ostatecznej odpowiedzi na pytanie o to, co ostateczne (zwłaszcza, kiedy ta ostateczność staje się udziałem człowieka, który doświadcza odejścia najbliższych²), tak jak na wszelkie inne pytania stawiane przez autorkę *Chwili*, wcale nie jest jednoznacznie rozstrzygająca i autorytatywna, bo – jak mówi w *Rachunku elegijnym* – o tych, co odeszli:

Nie dana mi jest pewność
ich dalszego losu
(jeśli to nawet jeden wspólny los)
i jeszcze los –

Wszystko
(jeżeli słowem tym nie ograniczam)
mają za sobą
(jeśli nie przed sobą) – (Szymborska 1996a: 18).

Czas dla Szymborskiej i jego upływ nie są wyłącznie funkcją zdarzeń i przestrzeni, nie są też tylko – jak pokazał Einstein – względne, zależne od punktu odniesienia, ale też – co stara się udowodnić fizyka kwantowa – stają się odzwierciedleniem nieznannej i niezbadanej dotąd struktury świata, o którym Michał Heller powie, że „jest zupełnie niedostępny dla naszych zmysłów” (zob. Heller 2010). Ten fakt ma daleko idące konsekwencje dla pojmowania przemijania, teoria owa bowiem w pewien sposób unieważnia i degraduje czas, wskazując na jego drugorzędną i niczym niewyróżniającą się rolę w oglądzie świata jako zmieniającej się bezustannie całościowej struktury i czyniąc go tylko jednym z wielu wymiarów przestrzeni.

Uznanie modelu aczasowej rzeczywistości kwantowej, jak ją nazywają badacze (zob.: Augustynek 1975; Davies 2002a; Davies 2002b; Hawking 1990; Heller 2001), pozbawiając czas orientacji na relację przeszłość – przyszłość, oznacza, także w poezji Wisławy Szymborskiej, przeniesienie punktu ciężkości na nieustanne „teraz”, którego przemijanie nie dotyczy, na chwilę, w jakiej czas wstrzymuje swój bieg, chwilę, która za każdym razem jest jakimś nowym początkiem. Ta chwila nie jest jednak, tak jak rzecz ma się w teorii kwantów, ujmowana w perspektywie wieczności, która pozwala „wzbic się ponad czas, / w którym to wszystko pędzi i wiruje” (Szymborska 1996b: 40), gdyż w pojęciu wieczności najważniejszy jest wszak brak początku i końca. Chwila jest w tej poezji realna i namacalna, ponie-

² Przypuścić można, że z tego powodu rozważania o przemijaniu tak wyraziście zaznaczają się w tomie *Koniec i początek* (1993), pierwszym wydanym po śmierci Komela Filipowicza i będącym świadectwem przeżycia żaloby, której praca już się dokonała, ustępując miejsca uniwersalnej refleksji o naturze czasu i przemijania.

waż to właśnie kres umożliwia ukonstytuowanie się znaczeń, odnalezienie się, zakotwiczenie w rzeczywistości, dostrzeżenie jej wartości, sensów i porządku, nawet przy założeniu, że jest to tylko złudzenie. Wyłącznie *Mythos* przeciwstawia się przypadkowi i grozie istnienia, i w nim jedynie mieszczą się pojęcia przeszłości i przyszłości:

Jest dziewiąta trzydzieści czasu lokalnego
Wszystko na swoim miejscu i w układnej zgodzie.
W dolince potok mały jako potok mały.
Ścieżka w postaci ścieżki od zawsze do zawsze.
Las pod pozorem lasu na wieki wieków amen,
a w górze ptaki w locie w roli ptaków w locie.

Jak okiem sięgnąć panuje tu chwila.
Jedna z tych ziemskich chwil
Proszonych, żeby trwały (Szyborska 2002a: 5–6).

To sposób widzenia rzeczywistości czyni nas zdolnymi do wyzwania się spod władzy czasu – wtedy, kiedy wyobraźnia i zrodzone z niej idee prowadzą nas ku kolejnym naukowym odkryciom, ujawniającym podszewkę rzeczywistości, ale i wtedy, gdy wykorzystujemy naszą niezwykłą zdolność do postrzegania siebie i świata jako fenomenu niezmiennie odsyłającego do racji niemieszczących się w logice dyskursywnej i uchylających bezwyjątkowość fizycznych praw i konieczności: „Kiedy wymawiam słowo Nic, / stwarzam coś, co nie mieści się w żadnym niebycie” (Szyborska 2002b: 14). Tylko poezja, filozofia i religia oddzielają człowieka od nicości, są chwiejnym mostkiem nad urwiskiem niebytu (Szyborska 2006a: 31), a okropnym snem poety jest świat, w którym nie ma „Niczego, co by dało się tylko pomyśleć / albo zobaczyć zamkniętymi oczami” (Szyborska 2006b: 28).

Niematerialny wymiar istnienia przejawia się w tych własnościach duchowej struktury człowieka, które odpowiadają za pamięć, wyobraźnię i uczucia – to one współtworzą i należą do sfery transcendencji oddzielając człowieka od materii, ale i one także uświadamiają nietrwałość tej ostatniej: dusza „Z przedmiotów materialnych / lubi zegary z wahadłem / i lustra, które pracują gorliwie, / nawet gdy nikt nie patrzy” (Szyborska 2002c: 26). Szyborska nie jest wyznawczynią solipsyzmu – świat istnieje u niej niezależnie od poznającego podmiotu, czego dowodem, niekoniecznie jednak bezwyjątkowym³, jest przemijanie. Lustro łączy więc kategorię *Logos*

³ Szyborska zawsze zostawia jakiś margines dla możliwości, które są jeszcze nieodkryte, naukowo niepotwierdzone i nieudowodnione, co nie znaczy, że nieistniejące – dotyczy to także tego wszystkiego, co niepojęte w znaczeniu metafizycznym i transcendentnym.

i *Mythos* – ukazuje świat rzeczywisty z jego nieubłaganą logiką i determinizmem, pozbawiającym nas wpływu na rzeczywistość, a w ujęciu symbolicznym stanowi „instrument mądrości, iluminacji i samopoznania”, jest również postrzegane jako „odbicie boskiej inteligencji” (Chenel, Simarro 2008: 140) i brama do innego świata. Tak jak u Jakuba Böhme go Bóg, tak u Szymborskiej człowiek jest jednocześnie lustrem, które widzi samo siebie (Biedermann 2001: 200) i w domenie mitu i wyobraźni może kreować dowolne byty wymykające się bezwzględnej jurysdykcji natury, nawet przy założeniu, że ta cząstka transcendencji, jaką jest dusza, jest tylko chwilowym darem – gościem, z którego zdolności możemy korzystać dopóty, dopóki istnieje jego kruchy fizyczny nośnik – ciało:

Nie mówi skąd przybywa
i kiedy znowu nam zniknie,
[...]

Wygląda na to,
że tak jak ona nam,
również i my
jesteśmy jej na coś potrzebni (Szymborska 2002c: 27).

Nie starość jednak, tak bezlitośnie uświadamiana przez lustra, najdotkliwiej przypomina o przemijaniu i o okrutnych racjach materii, ale groby tych, którzy „przedwcześnie odebrani słońcu, księżycowi, / obrotom roku, chmurom” – to w losie dzieci odbija się złowroga tajemnica przeznaczenia i czasu: „KÓSMOS MAKRÓS / CHRÓNOS PARÁDOKSOS / Tylko kamienna greka ma na to wyrazy” (Szymborska 2002d: 37). Zgoda na udział „w tej grze o regułach nieznanych” (Szymborska 2006c: 35) oznacza poszukiwanie dróg wyjścia i rozwiązań: „kilku zdań z Pascala” (Szymborska 2006c: 35), wątlej nadziei dawanej przez budowane w micie i słowie iluzje niewarunkowych uzasadnień istnienia, w których przemijanie traci swój ostateczny charakter, a czas przestaje mieć znaczenie:

Właściwie każdy wiersz
mógłby mieć tytuł „Chwila”.

Wystarczy jedna fraza
w czasie teraźniejszym,
przeszłym, a nawet przyszłym;

wystarczy, że cokolwiek
niesione słowami

zaszeleści, zabłyśnie,
przefrunie, przepływie,
czy też zachowa
rzekomą niezmiennność,
ale z ruchomym cieniem;

[...]

wystarczy, jeśli w zasięgu spojrzenia
autor umieści tymczasowe góry
i nietrwale doliny;

jeśli przy tej okazji
napomknie o niebie
tylko z pozoru wiecznym i statecznym (Szyborska 2006d: 37).

Kosmiczna skala odniesiona do ludzkiego życia pozwala inaczej zobaczyć również ziemski czas, tak nieubłagany w jednostkowych ludzkich miarach, zapewniając psychiczny komfort i poczucie ograniczonej wprawdzie, ale mimo wszystko stabilizacji, jakie daje teoria względności zastosowana do codziennej krzątaniny: „kręcisz się bez biletu w karuzeli planet, / a razem z nią, na gapę, w zamieci galaktyk, / przez czasy tak zawrotne, / że nic tutaj na Ziemi nawet drgnąć nie zdąży. // [...] stół stoi, gdzie stał / na stole kartka tak jak położona, / [...] a w ścianach żadnych przeraźliwych szczelin, / którymi by donikąd cię wywiało” (Szyborska 2009a: 7). Czas nie jest wartością stałą, a jego cofanie możliwe jest nie tylko za sprawą pamięci czy mitu mówiącego o wiecznych powrotach, ale i stanowiącej jego inspirację Natury, która nie tylko w niekończących się cyklach rzuca wyzwanie przemijaniu, ale też wciąż „powtarza swoje dawniejsze pomysły” (Szyborska 2009b: 9), łowiąc „to, co zatopione w zwierciadle niepamięci” (Szyborska 2009b: 9). Ten czasoprzestrzenny relatywizm, potwierdzany przez współczesną fizykę, sprawia, że „czas może się zatrzymywać, powtarzać, odwracać swój kierunek” (Pawełczyńska 1986: 22), co nie oznacza jednak wyłącznie nostalgicznych zatrudnień umysłu i pamięci. Od tej ostatniej dystansuje się poetka (bo pamięć, jak u Miłosza, bywa również bolesna, stygmatyzująca (zob. Miłosz 2006a): 12)⁴) skupiając uwagę na trwaniu i czasie zamkniętym w chwili, w „tu i teraz”, kiedy, mimo oznak przemijania zapisanych w materii ciała, „ciągle w planach słońce terazniejsze, / obłoki aktualne, drogi na bieżąco” (Szyborska 2009c:

⁴ „Żadna woda / Nie zmyłaby ze mnie stygmatów pamięci” (Miłosz 2006a): 12).

16). To chwila, którą Szymborska próbuje zatrzymać także po to, by móc zrozumieć jej sens, a więc także sens ludzkiego istnienia, dla którego jest najbardziej reprezentatywną kategorią czasową. Człowiek jako istota żyjąca „w praczasie teraźniejszym, / w trybie niedokonanym, / choć, jak wiadomo, dawno dokonanym” (Szymborska 2011a: 8) i ciągle ów czas próbująca zdefiniować i poznać, nieustannie rzuca mu wyzwanie, buntuje się przeciw jego zwierzchności, przenosząc tam, gdzie jej zostaje pozbawiony – w niczym nieograniczoną rzeczywistość świadomościową, w świat myśli, idei, snów i wyobrażeń, za pomocą których ludzkość tworzy nie tylko dającą mu odpór kulturę⁵, ale też i naukę przekraczającą kolejne granice poznania i dzięki temu – paradoksalnie – coraz bliższą metafizyce – także w rozumieniu czasu i przemijania. Dla Szymborskiej bowiem, nie tylko zresztą w obrębie omawianej problematyki, ważna jest nie tylko empiryczna obserwacja świata, ale i pomysły, w jaki sposób go rozumieć, wyjaśniać i interpretować.

To przekonanie – co postaram się udowodnić – wydaje się podzielać także trzeci z przywołanych tu poetów, który nie tylko ubolewa nad faktem, że straciliśmy naiwną i niewinną wiarę w „drugą przestrzeń” (zob. Miłosz 2006a), pozbawiającą nas perspektywy wieczności i trwania przekraczającego czas fizyczny i jego ostateczność, ale też wierzy w możliwość jej re-kreowania za pomocą ponownego odkrycia i wykorzystania tych naszych umiejętności, które umożliwiają nam postrzeganie świata w kategoriach metafizycznych, a które czekają, uśpione i zapomniane, bo przecież, jak chce wierzyć:

[...] pochodzimy stamtąd, gdzie nie ma jeszcze podziału
na Tak i Nie, ani podziału na jest, będzie i było.

Jesteśmy nieszczęśliwi, bo robimy użytek z mniej niż setnej części
daru, który otrzymaliśmy na naszą długą podróż.

Chwile z wczoraj i sprzed wieków: cios miecza, malowanie rzęs
przed lustrem z wygładzonego metalu, śmiertelny strzał
z muszkietu, zderzenie karaweli z rafą mieszkają w nas i czekają
na dopełnienie (Miłosz 2006a) b: 8).

Miłosz postrzega przemijanie⁶ w kategoriach powrotu do pierwotnej, nieodróżnicowanej jedni, do źródła bytu, do „Wiecznie Żyjącego”, „który

⁵ Zob. interpretację wiersza *Autotomia* i wnioski z niej wyciągnięte w rozdziale *Korekta światopoglądu* zawartym w pracy Wojciecha Ligęzy (Ligęza 2001: 326 i n.).

⁶ Problematyka przemijania i śmierci w poezji Miłosza (obecna także w jego wcześniejszej twórczości) była już wielokrotnie, choć w innych, bardzo różnych ujęciach podejmowana przez wielu badaczy. (Zob.: Błoński 1998; Fiut 1998; Kwiatkowski Jerzy (red.) 1985; Dakowicz 2002; Olejniczak 2002).

jest i który przychodzi / Z jasnością jarzących się woskowych świec”, odnajdując jednakże ów boski, dopełniający śmiertelność i symbolizujący „Wędług Bachelarda, [...] transcendencję samą w sobie” (Ciriot 2000: 320) płomień⁷ – „ich własny płomień” – również w materii ciała, w jego upartej i niekończącej się nigdy wędrówce przez czas i wbrew niemu – „Pokolenie za pokoleniem” (Miłosz 2006a) c: 10), bo:

Przemijanie ludzi i rzeczy nie jest jedyną tajemnicą czasu.
Który wzywa, żeby przewyczyć pokusę naszego poddaństwa.

I na samym brzegu otchłani ustawić stół, na nim szklanek, dzban
I dwa jabłka,

Żeby uświetniały niedosiężne Teraz (Miłosz 2006a) d: 15–16).

To przekonanie czy wiara tylko w pewnym stopniu wynagradza dotkliwość starości – z trzech omawianych tu przypadków w tej poezji refleksja o niej (zwłaszcza w dwu ostatnich tomach poety, którym chciałabym się przyjrzeć) najmocniej zaprawiona jest goryczą – gdyż ani horacjańskie *non omnis moriar*, ani perspektywa wieczności nie są w stanie wynagrodzić przemijania, które nieuchronnie prowadzi tam, gdzie „Ani [...] plotek, ni dotknąć miłosnych” (Miłosz 2006a) e: 14), a konieczność godzenia się z degradacją fizyczną głęboko upokarza i poniża (Miłosz 2006a) f, g: 39, 40). Powszechności determinizmów, jakim podlegamy jako istoty będące częścią przyrody, stanowiących „O zasadniczym podobieństwie ludzi”, zdaje się jednak wymykać jakaś część naszego jestestwa, która zaświadcza „o drobnym ziarnie ich niepodobieństwa”, możliwości wyjścia poza ograniczenia zmysłów i rozumu oraz budowanej przez nie wizji świata zamkniętego w raz ustalonej sztywnej czasoprzestrzennej formule:

Bez oczu, zapatrzony w jeden jasny punkt,
Który rozszerza się i mnie ogarnia (Miłosz 2006a) h: 41).

Mimo konstatacji „strachu śmierci i nędzy mijającego czasu”, jakie są udziałem człowieka, znajdziemy w poezji Miłosza, oprócz „nadziei nadziei” (która jednak oznacza bierność), oczekiwanie na objawienie się tajemnicy, a także wolę jej zrozumienia, wyrażoną w niezaniakającej z wiekiem badawczej dociekliwości w podejmowanych kolejnych próbach jej przeniknięcia. I – mimo sceptycyzmu – przy niezmiennym założeniu, że jednak jakaś prawda istnieje, choć wciąż przed nami ukryta, poeta „stary, głuchy i kulawy /

⁷ O znaczeniach i funkcjach światła w poezji Miłosza zob. m. in. K. Zajas (Zajas 1997).

Poszukiwania sensu nie zaprzestał” (Miłosz 2006b) a: 23). Zrozumienie, dostępne jedynie za niedoskonałym pośrednictwem wiary, skazuje, niestety, na mękę niewiedzy o tym, dlaczego „śmierć / Jest niemym strażnikiem czasu” (Miłosz 2006a) i: 52) dlaczego „tak tylko umiemy myśleć, posługując się kategoriami »przed« i »po«” (Miłosz 2006a) j: 72). Władzy czasu nie podlega jedynie świat mitu i archetypu próbującego oddać naturę transcendentnej⁸, o którym uczy mistyk Jakub Böhme, że jest światem, „gdzie nie istnieje żadne przedtem ni potem” (Miłosz 2006a) k: 75). Równie ważny jest jednak dla Miłosza, jak się wydaje, świat *Logos*, upartego i niepoddającego się zwątpieniu rozumu, w jakim od początku istnieje „prometejskie marzenie o człowieku, / istocie tak uzdolnionej, że siłą swego umysłu / stworzy cywilizację i wynajdzie lekarstwo przeciw śmierci” (Miłosz 2006a) l: 77)⁹, a więc przeciw czasowi pojmuwanemu jako przeznaczenie wszechrzeczy. Wierzy lub przynajmniej chce wierzyć poeta, że „jeżeli inteligencja ludzka, choć przyćmiona, / Odkryła dwa razy dwa i inne matematyczne prawa, / to gdyby ją rozjaśnić odkryłaby więcej, / Aż po całą budowę wszechświata” (Miłosz 2006b) c: 61–62). Oba punkty widzenia, *Logos* i *Mythos*, materialne i bezcielesne, podlegające prawu przemijania i beczasowe, uzupełniają się wzajemnie, składając na całościową wizję rzeczywistości, w której człowiek potrafi odnaleźć własne miejsce w porządku istnienia, jednocześnie będąc „poddany i niepoddany kamiennemu prawu” (Miłosz 2006b) d: 9), co oznacza, że „żyjąc w tym strasznym świecie / podlegając jego prawom / igrając z jego prawami” (Miłosz 2006b) e: 67) – „świat choć zły ale istniejący / uznał za lepszy od nieistniejącego” (Miłosz 2006b) f: 64). Miłosz ma bowiem również świadomość, że bez czasu i śmierci nie byłoby istnienia w jego widzialnej postaci, bo „Inne”, transcendentne, każe już „wyjść poza czas i przestrzeń” (Miłosz 2006b) g: 53), a sam jest poetą, który wprowadzie – jak mityczny Orfeusz – swoje „słowa układał przeciw śmierci”, lecz

⁸ Choć, jak trafnie zauważa poeta, odwołując się do doktryny manichejskiej, „Ze wszystkich religii tylko chrześcijaństwo wydało wojnę / śmierci. // Bóg poddał się diabelskiemu prawu konieczności, // Wcielił się, umarł, został pogrzebany i zmartwychwstał. // Tym samym obalając powszechne prawo” (Miłosz 2006b) b: 73). To prawo, to prawo do istnienia i trwania, którego warunkiem jest śmierć (jak u manichejczyków utożsamiana z panowaniem na Ziemi Księcia Ciemności), która w takim ujęciu jest wprowadzie okrutną koniecznością, ale zarazem również kodyfikatorką sensów: „Władza Księcia Tego Świata jest dalej potężna // I skłania się przed nią każdy, kto chce żyć jak inni: // Jeść, pić, pracować, płodzić dzieci. // Jednym słowem zgadza się, żeby to co jest, dalej trwało, // choć modli się do Ojca: Przyjdź królestwo Twoje” (Miłosz 2006b) b 73–74), a więc również o to, by życie podlegało prawom przemijania.

⁹ Bardzo znamienne jest, że w przypisie do poematu poświęconego Oskarowi Miłoszowi, którego nazywa Miłstrzem, odnotowuje autor *Traktatu teologicznego*, pisząc o swoim tłumaczeniu dzieł krewniaka, następującą uwagę: „*List do Storge* zawiera wykład kosmologii odpowiadający dokładnie teorii Einsteina, mimo że autor nie wiedział wtedy o Einsteińskim odkryciu. Oznacza odrzucenie wiecznej przestrzeni i wiecznego czasu, czyli kosmologii Newtona” (Miłosz 2006a) l: 95).

„żadnym swoim rymem nie słauił nicości” (Miłosz 2006b) h: 44). Poczucie i odczuwanie czasu jest ceną, jaką człowiek zapłacił za samoświadomość i wiedzę, za utratę pierwotnej naiwności i niewinności, która oznaczała wyodrębnienie się ze świata przyrody, a więc narodziny człowieka postrzegającego swoją przemijalność i śmiertelność, o czym przypomina metaforycznie biblijna przypowieść o pierwszych rodzicach (Miłosz 2006b) i: 70)¹⁰. Czas „rozcigający się wstecz i w przód nieskończenie” to czas biegnący po linii prostej, niemający początku i punktu odniesienia, a zatem czas, w którym wszystko bezpowrotnie przemija, nie dając nadziei na trwanie ani poza nim, ani w innych – także metafizycznych – jego wymiarach, o jakim pisali już scholastycy, a potem Oskar Miłosz, i którego możliwość zapisał wreszcie językiem nauki w swym równaniu Einstein:

List do Storge przeczytałem jak objawienie,
Dowiadując się, że czas i przestrzeń mają swój początek,
Że pojawiły się w jednym błysku, razem z tak zwaną materią,
Dokładnie jak zgadywali średniowieczni szklarze z Chartres
i Oxfordu,
Przez *transmutatio* boskiego światła w światło fizykalne.

Jakże zmieniło to moje wiersze, oddane kontemplacji czasu,
Zza którego odtąd przezierała wieczność (Miłosz 2006a) ł: 103).

Istota egzystencji zamyka się dla poety w zrozumieniu naszego uwikłania w czas zarówno w ujęciu biologicznym i fizykalnym, jak i metafizycznym i mitycznym:

Ślepi, kulawi, paralitycy, pokręceni,
żyliśmy w wiorze lat odzyskiwanych.

Czas przeszły, czas terażniejszy i czas przyszły
Łaczyły się w jeden niby-czas.

Co było, co jest i co będzie
ukazywały się niemożliwe do rozróźnienia.

Nareszcie rozumieliśmy nasze życie,
ze wszystkim, co się w nim nadziało (Miłosz 2006b) j: 78).

¹⁰ „Cywilizacja – czytamy w wierszu *Komentarz do wiersza „Niebo”* – z jej ciągłym i zdumiewającym przyrostem odkryć / i wynalazków stanowi dowód niewyczerpanych i zaiste chyba / boskich cech człowieka. Ale uwaga! W biblijnej przypowieści / o grzechu pierworodnym Adam i Ewa ulegli pokusie węża” / „Będzicie jak bogowie”, i zamiast swojej dotychczasowej jedności / ze Stwórcą wybrali swoją ambicję. Skutkiem było pojawienie się śmierci, pracy w pocie czoła, męki rodzenia i konieczności zbudowania cywilizacji” (Miłosz 2006b) i: 70).

Taki punkt widzenia prowadzi z kolei w planie ludzkiego, jednostkowego istnienia do pojmowania bytu jako zadania, którego wykonanie wypełnia dany człowiekowi wycinek czasoprzestrzeni, w jakiej dopiero świadomość wsparta wyobraźnią i pamięcią tworzą siatkę sensów umożliwiających odnalezienie drogi wśród deterministycznych reguł materii, zatem żyć, według poety,

To znaczy dążyć bez ustanku i być samym dążeniem
i nigdy nie nasycić się dotykaniem
migotliwej tkaniny na warsztacie świata.

Ukaże się codzienna krzątanina w dawno
zapomnianych miastach z jaspisu,
niewyobrażalne cywilizacje trójkątnych masek,
równoczesność mgnienia i tysiącleci.

Pod ciepłem Słońca w zenicie, w ogrodach,
których rytm jest jak moje dawne pulsowanie krwi (Miłosz 2006b) k: 50).

Jeśli chcielibyśmy znaleźć wspólny mianownik dla poświęconych przemijaniu wierszy przywoływanych poetów, to będzie nim bez wątpienia – wyrażana w różny sposób – niezgoda na upływ czasu i chęć przeciwstawienia się jego dyktatowi, co równa się nie tyle poszukiwaniu ugody z nim i konsolacji, co dowodów na to, że można wyzwolić się spod jego jurysdykcji, powołać się na argumenty delegitymizujące jego prawa, które są bezwyjątkowymi prawami natury. Odnaleźć je zaś można nie tylko w soteriologicznej przestrzeni mitów dostępnych w obrębie świadomości i wyobraźni religijnej, filozoficznej czy poetyckiej, ale również naukowej, która daje początek tym wszystkim odkryciom, jakie zmieniają nasze postrzeganie rzeczywistości i zapatrywania na to, co opisuje *conditio humana* w tym jej wymiarze, który skazuje na znikanie „w milleniach planety Ziemi, razem z bezgraniczną liczbą innych, / którzy nie dostąpili pocieszenia” (Miłosz 2006a) m: 23), a jednocześnie sprawia, że – mimo wszystko i na przekór wszystkiemu – „nasz gatunek sięga po niemożliwe” (Miłosz 2006a) n: 53). Poeci wydają się bowiem wierzyć, że głęboka potrzeba mitu i wpisanej w niej transcendencji jest nieprzypadkową częścią naszego biologicznego, genetycznego wyposażenia gatunkowego, podobnie jak zdolność do przekraczania kolejnych granic – poznania, bytu, a nade wszystko czasu, przed którym ucieczkę wolą nazywać, jak Czesław Miłosz, pogonią „za nieustannie odnawiającym się sensem rzeczy” (Miłosz 2006b) k: 49).

Bibliografia:

- Augustynek Zdzisław (1975), *Natura czasu*, Warszawa.
- Biedermann Hans (2001), *Leksykon symboli*, tłum. J. Rubinowicz, Warszawa.
- Błoński Jan (1998), *Miłosz jak świat*, Kraków.
- Cassirer Ernst (1998), *Esej o człowieku: wstęp do filozofii kultury*, przedm. B. Suchodolski, tłum. A. Staniewska, Warszawa.
- Chenel Álvaro Pascual, Simarro Alfonso Serrano (2008), *Słownik symboli*, tłum. M. Boberska, Kraków.
- Cirlot Juan Eduardo (2000), *Słownik symboli*, tłum. I. Kania, Kraków.
- Dakowicz Przemysław (2002), *Stary poeta i śmierć. Eschatologia w najnowszych wierszach Czesława Miłosza*, [w:] *Literatura polska 1990-2000*, red. T. Cieślak i K. Pietrych, t. 1, Kraków.
- Davies Paul (2002a), *Czas. Niedokończona rewolucja Einsteina*, tłum. I. Kallas, Warszawa.
- Davies Paul, *Zagadka upływającego czasu*, „Świat Nauki” 2002b, nr 11.
- Eliade Mircea (1974), *Sacrum, mit, historia. Wybór esejów*, wybór i wstęp M. Czerwiński, tłum. A. Tatarkiewicz, Warszawa.
- Eliade Mircea (1998), *Mit wiecznego powrotu*, tłum. K. Kocjan, Warszawa.
- Eliade Mircea (2007), *Kowale i alchemicy*, tłum. A. Leder, Warszawa.
- Fiut Aleksander (1998), *Moment wieczny. Poezja Czesława Miłosza*, Kraków.
- Haber Francis (1988), *Darwinowska rewolucja w pojęciu czasu*, [w:] *Czas w kulturze*, wybór, oprac. i wstęp A. Zajączkowski, Warszawa.
- Hawking Stephen (1990), *Krótką historia czasu*, tłum. P. Amsterdamski, Warszawa.
- Heidegger Martin (1994), *Bycie i czas*, przedm., przypisy i tłum. B. Baran, Warszawa.
- Heller Michał (2001), *Kosmologia kwantowa*, Warszawa.
- Heller Michał (2010), *Uchwycić przemijanie*, Kraków.
- Kielanowski Tadeusz (1980), *Rozmyślenia o przemijaniu*, Warszawa.
- Kořakowski Leszek (2003), *Obecność mitu*, Warszawa.
- Kowalski Piotr (2007), *Kultura magiczna. Omen, przesąd, znaczenie*, Warszawa.
- Kwiatkowski Jerzy (red.) (1985), *Poznawanie Miłosza. Studia i szkice o twórczości poety*, Kraków.
- Legeżyńska Anna (1999), *Gest pożegnania. Szkice o poetyckiej świadomości elegijno-ironicznej*, Poznań.
- Ligęza Wojciech (2001), *O poezji Wisławy Szymborskiej. Świat w stanie korekty*, Kraków.
- Łukasiewicz Jacek (2012), *TR*, Kraków.
- Miłosz Czesław (2006a), *Druga przestrzeń*, Kraków:
- a *Oprawa*,
 - b *Późna dojrzałość*,
 - c *W Krakowie*,
 - d *Mistrz mego rzemiosła*,
 - e *Przewaga*,

- f *Degradacja*
- g *Wiek nowy*,
- h *Oczy*,
- i *Ksiądz Seweryn (4. Jak mogłeś)*,
- j *Traktat teologiczny (10. Czytaliśmy w katechizmie)*,
- k *Traktat teologiczny (12. Tak więc Ewa)*,
- l *Traktat teologiczny (13. Nie można się dziwić)*,
- m *Czeladnik*
- n *Lokator*,
- o *Ksiądz Seweryn (5. Karawele)*.

Miłosz Czesław (2006b), *Wiersze ostatnie*, Kraków:

- a *Żywotnik*,
- b *Antegor*,
- c *Głos*,
- d *Do natury*,
- e *Jak mogłem*,
- f *Dobroć*,
- g *Co mnie*,
- h *Orfeusz i Eurydyka*,
- i *Komentarz do wiersza „Niebo”*,
- j *** [*Obrócenie twarzami...*],
- k *Niebiańskie*.

Morin Edgar (1965), *Duch czasu*, tłum. A. Frybesowa, Warszawa.

Mrugalski Michał (2007), *Teoria barw Tadeusza Różewicza*, Kraków.

Olejniczak Józef (2002), *Poeta dziewięćdziesięcioletni – Czesław Miłosz*, [w:] *Literatura polska 1990-2000*, red. T. Cieślak i K. Pietrych, t. 1, Kraków.

Pawelczyńska Anna (1986), *Czas człowieka*, Wrocław.

Przybylski Ryszard (1998), *Baśń zimowa. Esej o starości*, Warszawa.

Różewicz Tadeusz (1991), *Płaskorzeźba*, Wrocław:

- a *** [na początku / jest słowo...],
- b *** [Czas na mnie...],
- c *Czytanie książek*,
- d *Kredowe koło*,
- e *** [*Einst hab ich...*],
- f *** [„*Der Tod ist ein Meister aus Deutschland*”...],
- g *do Piotra*,
- h *** [*Wygaśnięcie Absolutu...*].

Różewicz Tadeusz (1999), *zawsze fragment. recycling*, Wrocław:

- a *Francis Bacon czyli Diego Velázquez na fotelu dentystycznym*,
- b *W świetle lamp filujących*,
- c *czego byłoby żal*,
- d *** [*wicher dobijał się do okien...*],
- e *W gościnie u Henryka Tomaszewskiego w Muzeum zabawek*,
- f *co się dzieje z gwiazdami*,

- g *Gawęda o spóźnionej miłości (fragmenty)*,
h *poeta emeritus*.
- Różewicz Tadeusz (2001), *Nożyk profesora*, Wrocław:
a *nożyk profesora (III, Cienie)*.
- Różewicz Tadeusz (2002), *Szara strefa*, Wrocław:
a *** [*I znów zaczyna się / przeszłość...*]
- Różewicz Tadeusz (2004), *Wyjście*, Wrocław:
a *Ostatnia rozmowa*.
- Skrendo Andrzej (2005: 219-229) *Starzy poeci i nowa rzeczywistość – Miłosz i nie tylko*, [w:] tegoż, *Poezja modernizmu. Interpretacje*. Kraków.
- Szóstak Anna (2007), *W poszukiwaniu tożsamości. Liryczne horyzonty mitu dzieciństwa w poezji polskiej drugiej połowy XX wieku*, Zielona Góra.
- Szyborska Wisława (1996), *Koniec i początek*, Poznań:
a *Rachunek elegijny*,
b *Wielkie to szczęście*
- Szyborska Wisława (2002), *Chwila*, Kraków:
a *Chwila*,
b *Trzy słowa najdziwniejsze*,
c *Trochę o duszy*,
d *Bagaż powrotny*.
- Szyborska Wisława (2006), *Dwukropek*, Kraków:
a *Labirynt*,
b *Okropny sen poety*,
c *Nieuwaga*,
d *Właściwie każdy wiersz*.
- Szyborska Wisława (2009), *Tutaj*, Kraków:
a *Tutaj*,
b *Myśli nawiedzające mnie na ruchliwych ulicach*,
c *Trudne życie z pamięcią*.
- Szyborska Wisława (2011), *Wystarczy*, Kraków:
a *Wyznania maszyny czytającej*.
- Welte Bernhard (2000), *Czas i tajemnica*, tłum. K. Święcicka, Warszawa.
- Wójcik Tomasz (2005), *Późna twórczość wielkich poetów. Dramat formy*, Warszawa.
- Zajas Krzysztof (1997), *Miłosz i filozofia*, Kraków.

Anna Szóstak

Cultural, philosophical and ideological aspects of passing in Old Masters' poetry (Różewicz, Szymborska, Miłosz)

Anna Szóstak's paper is devoted to issues of time in the works of the artists in the context of the experience brought by maturity and old age perspective, which in each case is related to the biography covering several decades of life. The key issue here is the perception of time as a category which belongs not only to the realm of matter and laws of physics, and considering time in the aspects that go beyond the determinism of nature and order to treat it as a philosophical, cultural and ideological issue. This overview leads to the conclusion that in this poetry passing is an area excluded, at least to some extent, from the jurisdiction of Logos, comprised within consciousness, memory and imagination, especially mystical imagination, and secondly, it comes to the search for answers to fundamental questions about the purpose and meaning of existence, and hence – the active desire to know the essence of existence and the role of the temporal element in its material, sensual, metaphysical and transcendent dimensions.

Anna Węgrzyniak
Akademia Techniczno-Humanistyczna w Bielsku-Białej

Rzeczy ostatnie w *Ostatnim rozdaniu* Wiesława Myśliwskiego

Key words: final, twilight, fate, coincidence, poker, notebook

Jak wiadomo, są „rzeczy pierwsze” – w znaczeniu: najważniejsze, ale też stojące u podstaw, coś zaczynające, oraz „rzeczy ostatnie”, czyli zamykające, dopełniające, wyznaczające kres. *Ostatnie rozdanie*, podobnie jak wcześniejsze dzieła Wiesława Myśliwskiego, to opowieść podejmująca wiele kwestii **ostatnich**. W literaturze słowo „ostatni” ma znaczenie szczególne, by wspomnieć „ostatni bal”, „ostatni zajazd na Litwie”, „ostatni, co tak poloneza wodzi...”. W *Ostatnim rozdaniu* semantycznie pojemne „rzeczy ostatnie” kojarzą się również ze sprawami **ostatecznymi**.

Trudno pominąć typowe dla prozy Myśliwskiego wyraziste partie początkowe. Pisarz lubi „zmierzch” (porę dnia, stan kultury), powieściowi narratorzy opowiadają swoje życie, **opowiadają siebie**, od końca, nierzadko z perspektywy cmentarza. Pierwszy rozdział powieści *Kamień na kamieniu* (pt. *Cmentarz*) otwiera opowieść starego Szymona Pietruszki, który myśląc o śmierci, chce zapewnić sobie i rodzinie solidny „dom” na życie pośmiertne. Jego „cmentarna” pamięć pełni tutaj ważną funkcję terapeutyczną, leczycy rany, nadaje sens życiu.

Wybudować grób. To się tylko tak mówi. A kto nie budował, ten nie wie, co taki grób kosztuje. Prawie tyle co dom. Choć grób, mówią, też dom, tylko

że na tamto życie. Bo wieczność nie wieczność, a swój kąt powinien człowiek mieć (Myśliwski 1985: 5).

Nieco dalej powiada, że gdyby żył Chmiel, który murował sklepienie grobowca, z pewnością by ten „dom” skończył, bo nie lubił „rozpracować roboty i zostawić, jak dzisiejsze rzemieślniki. Co zaczął, musiał skończyć” (Myśliwski 1985: 5). Niestety, krótko potem murarz zmarł, pieniądze się rozeszły i grobowca nie ukończono. Wielofunkcyjny motyw „budowy grobu, inicjalny dla powieści [...] staje się – w miarę linearnego następstwa kolejnych partii tekstu – motywem centralnym i zarazem głównym tematem” (Pindór 1989: 27). Pojawia się on w powieści wielokrotnie, zawsze wtedy, gdy Szymon myśli o niedokończonym grobowcu i przywołuje wspomnienia związane ze zmarłymi. We wspólnym grobie bohater widzi szansę na scalenie rodziny Pietruszków (zob. Kaniewska 1995: 96), myśli o nim jak o domu nie tylko w perspektywie wieczności, pamięta, że właśnie taki „dom zmarłych” w czasie wojny był schronieniem, partyzantom ratował życie. Podjęcie tej budowy nadaje sens życiu, rekompensuje poczucie winy wobec bliskich, przywołuje dobre partyzanckie wspomnienia, sprzyja filozofowaniu na temat istnienia, stosunku do natury, cywilizacji, Boga, wspólnoty, tradycji. Stary, samotny, okaleczony Szymon czuje się bardzo przegrany. Nic mu się w życiu nie udało, nie zbudował domu, z nikim się nie związał (ani z kobietą, ani z braćmi). Wznosi więc grobowiec, a snując opowieść, tworzy prywatny mit, by nadać swojemu życiu jakiś ład. Niegdyś wykorzeniony z tradycji buntownik, teraz docenia ojca, jego system wartości i chłopskie rytuały. W subiektywnej, mitotwórczej ocenie przeszłość jest zawsze lepsza od terażniejszości. Z perspektywy kresu dobre jest to, co było. Przed rozpadem chłopskiej kultury „ludzkie istnienie było sensowne, doskonale wpisane w otaczający je świat – czy więcej: świat zewnętrzny i ludzki stanowiły tam jedność [...]” (Kaniewska 1995: 107). Opowiadając, Szymon Pietruszka układa swój los.

W *Widnokregu* do przeszłości prowadzi fotografia utrwalająca chwilę z dzieciństwa bohatera: mały chłopiec wraz z ojcem siedzą na schodach, które prowadzą do miasta. To pierwsza powieść oparta na motywach autobiograficznych – postacią na fotografii jest ojciec pisarza, bezimiennym miastem – Sandomierz, w którym Myśliwski spędził młodość. Narrator cofa się do minionych zdarzeń, wspomina gimnazjum, odwiedza groby. Zataczając kolejne kręgi pamięci, zauważa, że najtrudniej wyzwolić się z grobów i dochodzi do wniosku, że „los to wyznaczona [nam] z mocy grobów przestrzeń” (Myśliwski 1996: 38).

Z kolei w *Traktacie o łuskaniu fasoli* jesienną porą o zmierzchu do narratora zachodzi tajemniczy przybysz, by kupić trochę fasoli. Gospodarz prosi go, by pozwolił mu dokończyć malowanie cmentarnej tabliczki – w ten sposób pisarz znów zaczyna od „grobu”:

Co to za tabliczki? Imię, nazwisko, od do, niech w Bogu spoczywa. Każdego roku o tej porze zbieram z grobów i odmalowuję. [...] Dobrze, że tu znałem kiedyś wszystkich. A i tak musiałem przy niektórych w pamięci pogrzebać. Najgorzej z dziećmi. Niektóre jakbym chrzczył dopiero (Myśliwski 2006: 7–8).

Przywołane przykłady pokazują, że stałym zajęciem pierwszoosobowego narratora tej prozy jest „grzebanie w pamięci”, od-grzebywanie ludzi, zdarzeń, miejsc noszących ślady minionego życia. Każda kolejna powieść coraz mocniej eksponuje wartość zapamiętanych szczegółów, drobnych epizodów, drobiazgów z pozoru nieistotnych, ale bardzo ważnych dla tego, kto wspomina. W każdej z nich czas bohatera-narratora „zmierzcha”, o swoim życiu myśli on z perspektywy dokonanego. Świadom tego, że niczego nie można cofnąć, zmienić czy poprawić, chciałby je tylko zrozumieć. Droga do „siebie” wiedzie przez wspomnienia, na które składa się współpraca pamięci i kreacji. Pamięć jest „światłem zawodnym”, z jednej strony „rozjaśnia” (jak Proustowska „magdalena”) i sprzyja tworzeniu prywatnej mitologii, a z drugiej – boli, bywa nośnikiem doświadczeń traumatycznych, sprzyja melancholii. A jednak widziane z czasowego dystansu „obrazy siebie” – niezależnie od tego, co w nich jest faktem, a co kreacją – „piszą” jakiś wzór losu. Niepewny, niejednoznaczny, a przecież ważny. Niezbędny przy podejmowaniu próby zrozumienia własnego życia, bo człowiek – co Myśliwski wielokrotnie powtarza – tyle o sobie wie, ile pamięta.

W *Ostatnim rozdaniu* narrator cofa się w przeszłość, podążając śladem nazwisk w notesie. W sensie dosłownym tytuł powieści odsyła do pokerowej rozgrywki, znaczenia metaforyczne odsłaniają się w procesie lektury. Można przyjąć, że *Ostatnie rozdanie* jest opowieścią o notesie, w którym bohater-narrator szuka klucza do swojego życia. Nie o Księdze (jak w prozie Schulza), czy książce (w sensie topicznym), lecz o notesie/adresowniku, przy czym Notes jest tu figurą życia. Życie-książka ma porządek fabularny (bądź mityczny), wyłania się z niej jakaś historia, natomiast notes przyjmuje porządek alfabetyczny lub liczbowy, z którego żadna historia się nie wyłoni.

Dawno temu ważne zdarzenia notowano w kalendarzach (*silva rerum*), pamiętnikach, dziennikach. Dzisiaj notujemy w komórkach i komputerach, niechętnie rozstajemy się z notebookiem, gdzie roi się od numerów

telefonów i adresów mailowych, z których większość szybko „zmiercha”, gdyż po czasie nie można ich połączyć z konkretną osobą. Taki notes ułatwia orientację w świecie bieżącym, trudno jednak na tej podstawie rekonstruować dawne kontakty i zdarzenia, bo nasza wybiórcza pamięć większość zapisów wymazuje.

Narrator-bohater *Ostatniego rozdania*, człowiek w podeszłym wieku, jest posiadaczem wielkiego, grubego notesu wypchanego mnogością wizytówek. Sprawił go sobie w czasie terminowania u krawca, a potem przez resztę życia dopisywał nazwiska, adresy i telefony. U schyłku życia, usiłując przypomnieć sobie osoby i łączące się z nimi zdarzenia, rozbija się o pustkę. Dane w notesie najczęściej nic mu nie mówią. Studiuje zapiski z poczuciem, że mimo wielu nazwisk pod literą K (to aluzja do Józefa K. z *Procesu* Kafki), jego samego w notesie nie ma. Ponieważ często zmieniał adresy, strona pod literą K powinna być wypełniona (tak myśli narrator układając tę opowieść), ale wiadomo, że w notesie zapisujemy dane innych, nie własne. O zmierzchu życia bezimienny pan K. (a więc: Każdy) próbuje ogarnąć przeszłość, przypomnieć sobie ważniejsze zdarzenia, zrozumieć życie. Ponieważ podobnie było we wcześniejszych powieściach, czytelnik może czuć się rozczarowany; znów to samo „grzebanie w pamięci”, fragmentaryczność, filozofowanie... Jest jednak mała różnica. Narrator *Ostatniego rozdania* do świata minionego przebija się nieufnie i z ogromnym trudem, co więcej, od początku wątpi w powodzenie wspomnieniowej penetracji, bo czy to możliwe, aby „ten zbiór przypadków, w którym mało co ma ze sobą związek, [był] skłonny poddać się naszej woli”? (Myśliwski 2013: 7). Już na stronie siódmej pojawia się motyw przypadku, typowy dla XX-wiecznej koncepcji „człowieka przygodnego”, motyw stale obecny w prozie Myśliwskiego. W *Traktacie o łuskaniu fasoli*, gdy narrator opowiada przybyszowi o spotkaniu mężczyzny podobnego do przybysza, komentując to zdarzenie, definiuje przypadek jako usprawiedliwienie tego, czego nie umiemy zrozumieć (Myśliwski 2006: 250–254). W powieści ostatniej – gdzie narrator rzadko zajmuje w jakiejś kwestii stanowisko jednoznaczne, raczej rozważa się różne możliwości – lekturze notesu stale towarzyszą pytania o to, gdzie i kim jestem. Jeszcze mocniej niż w poprzednich dziełach Myśliwskiego wybrzmiewa pytanie o podmiot i tożsamość:

A może jestem w tych wszystkich imionach, nazwiskach, adresach, telefonach ja, ja, ja. Tylko gdzie miałbym siebie szukać? I czy nie byłaby to gra? Jaka? Jak zawsze o siebie z sobą. Gramy przecież w różne gry o siebie, i przez całe życie. Obmyślamy reguły w zależności od potrzeb. Gdyby tak dało się skodyfikować te wszystkie reguły, może byśmy nawet uzyskali jakiś

przybliżony obraz, kim jesteśmy. Lub odwrotnie, jeszcze bardziej oddalilibyśmy się od siebie, bo przecież nie ma gry bez ryzyka. Coś wiem na ten temat, grywałem przez lata w pokera. Gramy nie tylko w drobnych sprawach, gramy i o nasze uczucia, nasze myśli, nasze słowa, a bywa, że o wszystko, jak prawdziwi hazardziści, i jak prawdziwi hazardziści jakże często blefujemy (Myśliwski 2013: 29).

Jeśli pan K. (Každy), bohater *Ostatniego rozdania*, przedstawia się jako hazardzista, to odbiorca powinien być czujny, bo grając o siebie, narrator będzie blefował. Opowiadając sobie (i nam) minione zdarzenia, gra słowami, konwencjami, aluzjami. Gra, by pokazać lepszą stronę kreowanego „ja”. Každy człowiek jest graczem, choć nie każdy to sobie uświadamia, ale – powiada narrator – w życiu-grze, aby coś wygrać, trzeba spełnić jeden warunek: trzeba się ze sobą zaprzyjaźnić. Ze sobą, czyli z kim? Z czego składa się „ja”? Co łączy ułamki marzeń, nadziei, wyobrażeń, uczuć, kłamstw? Po serii takich pytań narrator wraca do punktu wyjścia i zastanawia się nad tym, czym będzie „ja”, jeżeli brak spoiwa, brak zasady porządkującej? A ponieważ wie, że „ja” bez odniesienia do „ty” jest ruchome i nieuchwytnie, szuka w notesie przygodnych odniesień, szuka osób, z którymi kiedyś był związany, początkowo bez nadziei, że z tych ułamków sklepi się jakaś całość. Większość nazwisk i adresów prowadzi donikąd (miejsc pustych jest najwięcej), ale właśnie notes, ów „archiwalny” przedmiot, jedyną rzecz, z którą nigdy się nie rozstaje, pan K. traktuje jako faktograficzny rejestr, od którego można zacząć podróż w minione. Jakże niepewny, chaotyczny, nie-trwały musi być jego świat, jeśli tylko ten notes daje mu poczucie stałości:

Czyżby zatem jedynie ten notes podtrzymywał we mnie jakie takie poczucie stałości w świecie, którego rytm wyznaczają już tylko konwulsje, co objawia się choćby w naszych ciągłych niepewnościach, nerwicach, depresjach, w obumieraniu w nas instynktu przywiązania, że uwierają nas już wszelkie związki, a jednocześnie nie umiemy sobie poradzić z samotnością (Myśliwski 2013: 29).

Pochylony nad życiem-notesem przywołuje różne, nierzadko sprzeczne koncepcje „ja” pojawiające się wraz z kolejnymi postaciami, które ożywają w wyobraźni użytkownika notesu. Komentując ich wypowiedzi, narrator mnoży pytania i wątpliwości. Na wstępie powiada, że o tym, kim jesteśmy, decyduje wyłącznie to, co prowadzi do zrozumienia, czym jest nasz los, czyli „zdolność wyobrażenia sobie naszego życia w wymiarach przeznaczenia. A to bardzo trudne i nie każdego na to stać” (Myśliwski 2013: 30). Temu poszukiwaniu służy długa, trudna, wielowątkowa opowieść. Wiele kłopotu

sprawia narratorowi grzebanie w zakamarkach pamięci, ze świadomością, że nie można ufać pamięci, będącej zaledwie funkcją wyobraźni, pamięci, która jest „jak studnia, im głębiej, tym ciemniej” (Myśliwski 2006: 9). Wspominając, zawsze opowiadamy siebie z punktu oddalonego od przedmiotu obserwacji, a zatem bezwiednie kreujemy swoje przeżycia. Niełatwo oddzielić świadome od nieświadomego, trudno odróżnić fakty biograficzne od wyobraźni – w tej grze, jak w pokerze, odsłaniają się różne karty.

Podróż narratora w przeszłość zaczyna się późną jesienią, w pensjonacie na odludziu, z widokiem na zamierający las i osnute mgłą jezioro. Pejzaż i pusty pensjonat potęgują melancholijne myśli, odsłaniające pustkę życia, której wcześniej nie dopuszczał do głosu, zapelniając ją „śmieciami pozorów” (Myśliwski 2013: 75). Na odludziu uświadamia sobie, że po nomadycznym, ruchliwym trybie życia, jaki nam oferuje współczesna cywilizacja, pozostaje niewiele do zapamiętania. Narrator zauważa, że zniewoliło go otwarcie świata („epidemia wyjazdów”), dające złudne poczucie wolności, bo chociaż „wszystkie wyjazdy są ucieczką od siebie”, [to przecież] „gdziekolwiek wyjeżdżamy, prócz bagaży zabieramy z sobą zawsze siebie. A to najcięższy bagaż” (Myśliwski 2013: 249). Po nitce wspomnień cofa się do dzieciństwa i wczesnej młodości. Jego opowieść reaktywuje nie tylko czas powojenny, ale również postacie przeniesione z innego czasu, z międzywojnia. W rodzinnym miasteczku jeszcze działają solidni rzemieślnicy: sławny w okolicy stolarz Zamojski, ślusarz Myga, szewc Matyja, krawiec Radzikowski. Duże fragmenty powieści zajmują szczegółowe opisy ich pracy: co i jak wykonują, w jaki sposób traktują pracowników i powierzone im zadania. Trudno pominąć relację Mistrz – uczeń i promieniowanie autorytetu. Rzemieślników cechuje uczciwość, solidność oraz indywidualny, poważny stosunek do klienta. Krawiec dla każdego szyje inaczej, szewc zwraca uwagę na to, jak kto chodzi, w zrujnowanym domu matki przetrwały tylko dębowe drzwi Zamojskiego.

W *Ostatnim rozdaniu* – będącym również eposem małego miasteczka – w konwencji realistycznej Myśliwski utrwala postacie ostatnich rzemieślników. Radzikowski jest ostatnim, który tak szył marynarki, Matyja ostatnim, który tak łątał buty. Dwukrotnie pojawia się bielski kupon (Myśliwski 2013: 109, 186), najlepszy przedwojenny materiał, oznaczony niebieskim szlaczkiem, wskazującym 100% wełny. Z takiego kuponu pan Radzikowski uszył bohaterowi pierwszy garnitur. Mając na uwadze tytułowe „rzeczy ostatnie”, szczególnie podkreślam oba znaczenia: dosłowne (ostatni kupon bielskiej wełny) i metaforyczne (ostatnie w znaczeniu **przed końcem** epoki rzemiosła). Myśliwski z pietyzmem „maluje” konkretne antykw-

ryczne przedmioty: marynarki, buty, kruchą filizankę. W epoce „gotowi-
zny” i chińszczyzny są to „ostatnie” rękodzieła mistrzów, którzy przegrali
w konkurencji z produkcją fabryczną, gdy zapanowała „przemysłowa prze-
ciętność, seryjna, nierzadko tandetna, mająca zaspokoić [...] podstawowe
potrzeby ludności” (Myśliwski 2013: 135). Z kolei uwzględniając symbo-
liczne znaczenie krawiectwa czy szewstwa (buty szyje się na Drogę), trzeba
dostrzec antropologiczny sens tych figur. Nowoczesność i konkurencyjność
likwiduje wzory skrojone **na osobę** – na osobny wymiar. Zmierzcha epoka
indywidualizmu, przemija postać świata, przemija wzór człowieczeństwa.
A kiedy brak ciągłości (tradycji), pruje się narracja o świecie. Porządek (np.
mityczny) zastępuje kłacz lub chaos, miejsce wzoru zajmuje destrukcja.
Narrator pyta więc: w imię czego człowiek dobrowolnie ze wszystkiego się
wydziedzicza? W imię „wolności jako nieustannej ucieczki od siebie [...]”
wolności jako przerażenia sobą”? (Myśliwski 2013: 402).

Lektura notesu sprzyja filozoficznej refleksji na temat różnych „zmi-
erchów” właściwych kulturze XXI wieku. Opowiadacz jest „produktem”
czasu rozpadu. Urodzony w czasie II wojny światowej, wychowany przez
zaradną matkę, od dziecka ma problemy z ustaleniem swojego miejsca
w świecie. Nie poznał ojca, zna różne wersje, ale nie wie, której wierzyć. Czy
ojciec był partyzantem? Dlaczego po wojnie nie wrócił do matki? A może
jest bękartem Radzikowskiego? Jak zawsze w prozie Myśliwskiego, każda
postać intryguje jakąś tajemnicą. Matka niechętnie mówi o przeszłości, nie
wiadomo skąd przyjechała do miasteczka i kim byli dziadkowie – bohater
nie ma rodzinnej tradycji, na której mógłby budować mit wspólnotowy. Nie
zrealizował marzeń o podbiciu światowych galerii sztuki, nie związał się
z żadną kobietą, ani życie prywatne, ani zawodowe nie dały mu satysfakcji.
Zagubiony, nadwrażliwy („drażliwy”), niezdolny do kochania, a zarazem
egotyczny, jest niespełnionym artystą, czuje się nieudacznikiem. Inteli-
gentny, utalentowany plastycznie, podejmuje studia na akademii sztuk
pięknych, ale pod wpływem konfliktu z nauczycielem, już po roku z nich
rezygnuje. Jako człowiek szczególnie „drażliwy” na punkcie swojej godno-
ści i niezależności, nie godzi się na żadne kompromisy. Żeby syna czymś
zająć, matka załatwia mu pracę u krawca Radzikowskiego, ale krawiectwo
go też nie pociąga. Jedynym zajmującym zajęciem są dla niego rozgrywki
z Antonim Mateją, ideowym szewcem, który czytał *Lalkę* Prusa i *Rok 1905*
Róży Luksemburg, i jeszcze wierzy w postęp:

No, a jak, naprawiać świat i nie wierzyć? [...] Może nigdy nie będzie tak
naprawiony, żeby ludziom chciało się na nim żyć. Ale wierzyć trzeba. Bez
wiary kto by chciał go naprawiać (Myśliwski 2013: 321).

Zarówno Matei, jak i Radzikowskiemu pan K. wiele zawdzięcza, czego długo nie był świadom, choć zapewne myśli o nich dręczyły go w bezsenne noce. W jednostkowym życiu bohatera obaj mistrzowie rękodzieła pełnią rolę duchowych opiekunów, są dobrymi, uczciwymi ludźmi. Z kolei w parabolicznym porządku lektury trzeba dostrzec, że krawiec i szewc to figury symboliczne. Powołując się na zbanalizowaną topikę szewca i krawca, powiemy, że pierwszy szyje buty na Droge, drugi ubiera nagiego człowieka w formy Kultury. Krawiec Radzikowski wykorzystując **wzory**, szyje ubrania **na miarę** konkretnych osób. A do tego nie każdy się nadaje. Niedoszłemu malarzowi mistrz krawiecki powierza zadanie podrzędne: prucia starych rzeczy do przeróbki. Drugim jego pomocnikiem jest psychicznie zaburzony Leszek Wrona, któremu nie podoba się obecny ustrój, chce on „zjednoczyć ten świat z tamtym” (Myśliwski 2013: 358), więc trudno nie zauważyć, że motyw prucia domaga się specjalnej interpretacji. Przed wojną mistrz Radzikowski szył rzeczy nowe, teraz najczęściej przerabia. W zmierzchającym świecie kreatywnego „krawiectwa” panu K. pozostaje niewdzięczna rola tego, który nie tworzy, lecz pruje. W sensie metaforycznym prucie oznacza niezdolność do kreowania nowego. Kończy się epoka kreatywnej kultury, młodym brak wiary w to, że świat można scalić, uporządkować, naprawić czy wyjaśnić. Na „śmietniku kultury” królują przeróbki, w przemyśle i w sztuce – recycling¹. Kryzys indywidualizmu, zmierzch kultury na miarę pojedynczego człowieka – to główny temat rozmów w zakładzie Radzikowskiego czy w spółdzielni Matei, jak również stały wątek „dialogów” narratora *Ostatniego rozdania*.

W porządku fabularnym prucie – zajęcie dla artysty niestosowne, upokarzające – staje się przyczyną kolejnej ucieczki. Bohater rzuca zakład krawiecki, zostawia kochaną i kochającą kobietę, opuszcza nie lubiane miasteczko. Od tego momentu jego życie staje się ucieczką. Gra w pokera, studiuje psychologię (tylko 3 lata), robi interesy, w pokera wygrywa pierwszy samochód, dorabia się, handluje antykami, zostaje szefem dużej firmy, żyje coraz szybciej. Za matką nie tęskni, z czasem odwiedza ją coraz rzadziej. Jego życie wypełniają: praca, przypadkowe kobiety, przygodni znajomi, liczne wyjazdy, i tak w kółko. Interesy idą coraz lepiej, więc otoczenie widzi w nim człowieka sukcesu. Domu nie potrzebuje, stale wynajmuje mieszkania i zmienia miejsce pobytu. Po śmierci matki zostaje całkiem sam, co zresztą mu odpowiada, bo nie chce się do nikogo i niczego przywiązywać. Pozorną intensywnością życia pokrywa pustkę. Jego życie to poker, a ponie-

¹ Choć nie znajduję wyraźnych aluzji do Różewicza, u obu pisarzy widzę identyczne diagnozy współczesności. Już sam tytuł tomu T. Różewicza: *Zawsze fragment. Recycling* sugeruje podobieństwo.

waż stłumił emocje (nikogo nie kocha, niczego nie pragnie), umiejętność zachowania „twarzy pokerzysty” (Myśliwski 2013: 325) pozwala mu wygrywać w interesach. W bezsenne noce czyta *Gracza* Dostojewskiego, ale na co dzień jest graczem trzeźwym, chłodnym, beznamiętnym.

Kamienna „twarz pokerzysty” (Myśliwski 2013: 124) sprzyjała pokerowym rozgrywkom pana K. z emocjonalnym Antonim Mateją, którego zdradzał język ciała. W kluczowej scenie powieści bohater idzie na cmentarz, by się z nim pożegnać. Dawniej szewc pożyczał mu pieniędzy na grę, a teraz on pożycza zmarłemu – rozkłada pieniądze na dwie kupki i rozdaje karty. Na cmentarzu rozmyśla nad istotą gry. Wiadomo, że gra toczy się zawsze o coś, trudno powiedzieć, od czego zależy jej efekt – czy gracz jest tylko narzędziem, bo wygrana zależy od tego, jak układają się karty, czy też wymaga ona skutecznego tasowania, blefowania, przebijania. Ile w tej grze szczęścia, ile umiejętności? Grając ze zmarłym w otwarte karty, pan K. zdecydowanie przegrywa. W zależności od przyjętego porządku interpretacji można tę przegraną różnie odczytywać.

Po pierwsze, gra w pokera wprowadza wątek egzystencjalny – dlaczego zmarły wygrywa z żywym? Mając na uwadze poczucie życiowej klęski pana K. i jego kult przedwojennego rzemiosła, zapewne sądzi, że życie szewca było sensowne. Mateja był dobrym fachowcem, lubił swoją pracę, miał cele, ideały, działał w ruchu komunistycznym, wierzył w możliwość naprawy świata. Szewc, a także krawiec, stolarz czy ślusarz cieszyli się sławą dobrych fachowców, byli na swoim miejscu, nie uciekali przed życiem.

Po drugie, gra na cmentarzu wprowadza wątek eschatologiczny – opuszczając cmentarz pan K. przypadkiem (jeśli to przypadek?) spotyka księdza i oddaje mu wygraną Matei, zamawiając mszę za duszę nieboszczyka komunisty (Myśliwski 2013: 225).

Po trzecie, narrator, który „spowiada się” z życia, rozmawia z duchami przeszłości, „hamletyzuje”, nie przypadkiem znalazł się na cmentarzu. Wraca on do Matei, jak Hamlet do Jorika. Autor *Ostatniego rozdania* prowadzi w tej powieści trudną grę z odbiorcą. O co? O nasze wybory, o duszę (jakkolwiek będziemy ją definiować – w terminach teologicznych bądź psychologicznych), o sumienie. Gdy narrator śni „**ostatnie rozdanie**” z Mateją i pojawia się joker z trupa główką, trudno nie skojarzyć tego z *Siódmą pieczęcią* Bergmana – tytuł filmu pojawia się w zakończeniu opowieści (Myśliwski 2013: 296) – ze sceną, w której rycerz gra w szachy ze śmiercią.

Sowa Minerwy wylatuje o zmierzchu. Wszystko, co ważne, dzieje się tu po zachodzie słońca. O zmierzchu życia bohater cofa się wstecz, myśli o ludziach, z którymi kiedyś był związany, jedzie pod ważniejsze adresy,

układa swoją opowieść. Wyłaniająca się historia życia to paraboliczna opowieść o człowieku przygodnym, który jednak nie godzi się na przygodność. Czując się bankrutem, szuka odpowiedzi na pytanie: jaki sens ma moje/ludzkie życie. Pokerzysta chciałby wiedzieć, kim jest – człowiekiem bez właściwości i tożsamości, czy też uda mu się znaleźć jakąś nić scalającą „ja” dawniejsze z „ja” dzisiejszym. Gdyby połączyć wszystkie sytuacyjne „odkrycia” bohatera, układając zestaw generalizujących refleksji na temat człowieka, zapewne można by uchwycić zapisaną w *Ostatnim rozdaniu* filozofię człowieka. Narracja *Ostatniego rozdania* jest spowiedzią, kreacją i wiwisekcją. Badając motywy swoich zachowań (np. małomiasteczkowa, powojenna rzeczywistość po rozpadzie świata, brak korzeni – nie wiadomo skąd przyjechała matka, kim był ojciec, osobowość „urazowa”), narrator – niedoszły malarz, były student psychologii i człowiek interesu – stale wykorzystuje wiedzę z zakresu nauk humanistycznych. Nietożsamy z autorem, jest kreacją doskonale „wypożyczoną” w jego erudycję. Słychać to w komentarzach, cytatach bądź dyskretnych aluzjach do „zmiernych” klasyków. Pojawiają się zatem pisarze (Stendhal, Proust, Mann, Dostojewski, Miłosz) i filozofowie (Platon, Marks, Freud), przywołani w komentarzach narratora lub w głosach wspomnianych postaci. Dla przykładu można wskazać wypowiedź pewnego „mądrali”, profesora psychologii, na temat człowieka przyszłości, który w świecie bezradnych ideologii i religii nie obejdzie się bez pomocy psychologa:

W tym przyszłym świecie człowiek będzie się coraz bardziej odczłowieczał, tracił indywidualność, wolę, świadomość siebie. Jednostka stanie się zawadą świata. Świat będzie potrzebował dobrze wyrobionej masy. [...] Cóż więc mogą nam pomóc zestarzałe teorie, standardy, stereotypy, puste słowa, w które zaklął nas język. Bo też każda epoka zaklina ludzi w swoim języku (Myśliwski 2013: 419).

A ponieważ jednostkę najbardziej zniewala język, zdaniem uczonego, obowiązkiem psychologa będzie pomóc człowiekowi w odzyskaniu własnego języka. Profesor kwestionuje uproszczenia psychoanalizy, uważa, że podświadomość jest tylko osobistym śmietnikiem, do którego wpadają gromadzone coraz szybciej odpady. Z tym stanowiskiem polemizuje jednak rozmówczyni:

Odpady nieraz więcej są nam w stanie powiedzieć niż dokumenty, które na ogół fałszuje się dla przyszłości, niż wszelkie zwierzenia, w których każdy chce wypaść jak najkorzystniej, czy ankiety, w których ludzie połowę zatajają (Myśliwski 2013: 419).

Sam narrator, wówczas nieśmiały, milczący adept psychologii, wspominając tę rozmowę, myśli tak: „nie ma takiej psychologii, panie profesorze” (Myśliwski 2013: 421). Takiej nie ma, a jest inna? Stałe cechy eseistycznej narracji Myśliwskiego – zawieszenie, niedopowiedzenie i pytania zadawane odbiorcy – pozwalają wnioskować, że autor *Ostatniego rozdania* (tym bardziej, że pan K. nie jest jego ulubionym bohaterem) pisze powieść, do której nie przystają żadne psychologiczne wytrzychy (ani Freud, ani Jung, ani współczesna psychologia społeczna). On je zna, próbuje nimi żonglować, ale wobec każdej teorii (zwłaszcza antropologicznej) zachowuje wstrzeźliwość. Filarami antropologicznej koncepcji Myśliwskiego są pamięć i wyobraźnia. Oczywiście, najtrwalsze jest to, co zapamiętane w dzieciństwie, bo dziecko ma wyobraźnię, jest emocjonalne i uczy się świata, chłonąc go wszystkimi zmysłami. W swoich powieściach pisarz wyraźnie faworyzuje dzieciństwo i późną dojrzałość, może z uwagą na rolę wyobraźni:

Człowiek jest na ogół ofiarą własnej wyobraźni, która dopiero wtedy zaczyna rozkwitać, gdy ma się co najmniej pół życia za sobą (Myśliwski 2013: 291).

Analizując życiowe przygody osób, z którymi dawniej był związany, a trzeba przyznać, że galeria postaci dostarcza panu K. różnorodnego „materiału badawczego”, narrator nie zawsze polemizuje, często przyznaje im rację, bo z dystansu starości pewne sprawy postrzega inaczej. Jego rozmówcy nigdy nie są „typami”, to ludzie z krwi i kości, uchwyteni w tej jednej konkretnej sytuacji, pokazani z pietyzmem dla szczegółu. Co więcej, każda z postaci zdecydowanie różni się od pana K., np. wiekiem, temperamentem, sposobem życia... Komentując zdarzenia z życia innych, narrator nie przyjmuje postawy konfrontacyjnej, chętnie pozostaje na poziomie domniemań (mogło być tak lub inaczej, jedne fakty przeczą drugim, opinia bliskich nie pokrywa się z opinią publiczną) i dochodzi do wniosku, że nie ma łatwych wniosków i prostych diagnoz.

Na stale obecne pytanie: kim jestem / czym jest ludzkie życie – brak jednoznacznej odpowiedzi, co pozwala odbiorcy „dialogować” z Myśliwskim, balansując pomiędzy różnymi projektami świata. Wartością jego opowieści jest otwarcie, zaproszenie do rozmowy, niekonkluzywność. Lekturze notesu towarzyszą wspomnienia, komentarze, melancholijne powtórzenia i tak – stopniowo „pisze się” historia życia narratora-bohatera. Zarówno dla niego, jak i dla czytelnika jest ona niejasna, fragmentaryczna, „płynna”:

Żyłem jak żyłem. Bez poczucia podporządkowania się jakiegokolwiek całości. Kawałkami, fragmentami, strzępkami [...] od przypadku do przypad-

ku, jakbym odpływał, przyplýwał do siebie, odpływał, przyplýwał (Myśliwski 2013: 304).

Wewnętrzne dialogi narratora cechuje stały balans pomiędzy dwiema zasadniczo odmiennymi koncepcjami podmiotu, co wynika z niezgody na przyjęcie jednoznacznej koncepcji życia. Który wzór jest mu bliższy – przypadek czy konieczność – nie wiadomo. Stale się waha, rozważa obie możliwości, mnoży przykłady i sentencje na poparcie obu. Ma świadomość przygodności – jak ponowocześni – lecz jej nie akceptuje, co więcej, nie do końca odrzuca perspektywę metafizyczną. Tęsknotę za istnieniem metafizycznego ładu, wraz z jego gwarantem, pośrednio słyhać w słowach matki, listach Marii. W liście ostatnim Maria pisze:

[...] ukorzyłam się przed Bogiem i jemu zaczęłam się ze wszystkiego zwierzać, a nie ma znaczenia, czy w niego wierzę. Może zresztą wierzę, tylko nie wiem o tym. [...] Zdałam się więc na Boga, bo tylko on mi został. Do Boga przynajmniej nie mam o nic żalu, tym bardziej, że nie wiem, czy jest (Myśliwski 2013: 310).

Patrząc na minione zdarzenia z perspektywy końca, narrator niezupełnie godzi się na koncepcję życia przygodnego. Dręczonemu poczuciem pustki i rozpaczy, w podsumowaniu życia pomaga korespondencja, na którą nigdy nie odpowiadał. Dopiero teraz uważnie czyta listy matki i Marii, kochających go kobiet, wobec których czuje się winny. Matkę szanował, czasem odwiedzał i zadbał o nią na starość. Z Marią łączy go kilka najważniejszych epizodów: ich pierwsze spotkanie w sądzie (sędziego Sterczyńskiego, ojciec Marii prowadzi rodzinną sprawę spadkową), obraz *Dziewczynka ze śniącą lalką* (podczas wernisażu Maria rozpoznaje na płótnie siebie jako dziewczynkę) i młodzieńcza miłość, zakończona rozstaniem. Ponieważ dorosła Maria śni o „zabranym” synku (Myśliwski 2013: 311), można przypuszczać, że ukochany zostawił ją brzemienną. Dlaczego ją porzucił? Sam przed sobą tłumaczy się obawą przed tym, by jej nie skrzywdzić, ale też lękiem przed jej miłością. Po ucieczce z akademii sztuk pięknych czuł się przegrany, niegodny tak wspaniałej kobiety. Ona była córką sędziego, studentką medycyny, a on nikim, rozbitkiem, emocjonalnym „połamańcem”, człowiekiem niedojrzałym do związku z kimkolwiek, zwłaszcza z kochaną i kochającą kobietą. Czy wtedy wiedział o ciąży? Czy Maria pisze prawdę, czy roi? Wiele w tej powieści niewiadomych, na które czytelnik nie znajdzie odpowiedzi. Nie wiadomo, skąd Maria znała często zmieniające się adresy pana K. Pojawia się wprawdzie sugestia, że miała kontakt z matką, lecz bardziej prawdopodobne są inne wersje (zob. Wiedemann

2013). Może Maria pisała tylko pierwsze listy, a potem ich autorem był sam narrator? Pisał do siebie, bo potrzebował lustra, rozmówcy, jakiegoś „ty”. Autor dyskretnie podpowiada, że narrator konfabuluje, bo jak inaczej wytłumaczyć listy ostatnie, pisane po śmierci matki, zwłaszcza ten ostatni, z domu bez klamek bądź z zaświatów? Już po śmierci Marii, pan K. jedzie do miasteczka i znajduje kamienicę Sterczyńskich (z pieczętki na listach wynika, że Maria w mieście nadal mieszka), ale nie stara się potwierdzić jej obecności w tym domu. Jak się zdaje, bohater wpadł w pułapkę własnego oszustwa. Tak długo grał w terapeutyczną korespondencję – zrodzoną z potrzeby bliskości, iluzorycznej miłości wyidealizowanej kobiety – że uwierzył w prawdziwość listów.

Motyw „samooszustwa” domaga się interpretacji psychologicznej, jednak wierny czytelnik prozy Myśliwskiego ten chwyt już zna. Narrator Myśliwskiego musi mieć rozmówcę. W *Traktacie o łuskaniu fasoli* był nim tajemniczy przybysz (znajomy nieznajomy, zjawą, duch – bo nie wychodzi na zdjęciach), którego niepewny status bytowy pozwala sądzić, że jest „rewersem” bohatera, powołanym do istnienia w formie rozmowy z samym sobą. Powołanym w tym celu, by rozliczyć się z przeszłością, wyłuskać z pamięci ważniejsze epizody życia. Łuskanie fasoli – konstrukcyjny motyw tej powieści – prowadzi narratora w metafizykę, pozornie zwykła opowieść o życiu staje się rozmową filozoficzną. W *Ostatnim rozdaniu* zmyślonego przybysza Myśliwski zastępuje listami Marii, a taki zabieg koresponduje z przekonaniem, że:

[...] człowiek najchętniej rozmawia z samym sobą. Według mnie, nawet kiedy z kimś rozmawia, w gruncie rzeczy rozmawia z samym sobą (Myśliwski 2006: 204).

Odbiorca nie od razu orientuje się, kim są tajemnicze postacie rozmówców. Autor konstruuje je z domysłów i niedopowiedzeń, podsycia ciekawość, prowadzi z nami grę. Maria nie oczekuje odpowiedzi, ale wciąż pisze, co narrator interpretuje jako konieczność wynikającą z niemożności pogodzenia się z odrzuceniem. Dla obojga przegranych ta jednostronna korespondencja stała się dziwną grą, która już „z założenia była zastępstwem czegoś, co już prawie nie istniało, a mimo to nie chciało przestać istnieć” (Myśliwski 2013: 74).

Kiedy po latach bohater znajduje ostatni, nieprzeczytany list – tę najważniejszą „magdalenkę” – wraca pamięć zdarzeń związanych z Marią: od dzieciństwa do jej śmierci. Ostatni, pisany na moment przed śmiercią, list Marii – jej „ostatnie rozdanie” w wieloletniej grze – uświadamia odbior-

cy wiele rzeczy **ostatnich**, związanych ze śmiercią, wiecznością, obecnością/nieobecnością Boga. Zaduma nad losami osób – z którymi kiedyś był związany, a które z oddalenia (tym bardziej, że już nie żyją) okazują się ważne i bliskie – prowadzi pana K. do istotnych „ostatnich rozgrywek”: z wyobrażanymi postaciami, z sobą samym. Maria nie żyje, ale pan K. gra dalej – o siebie, duszę, sumienie. Przeglądając się w listach kobiet, konfrontując swoją nijakość z ich ideami (np. wartość mitu, który jest „fikcją prawdziwszą od rzeczywistości” (Myśliwski 2013: 282), zaczyna myśleć, składać, próbuje coś rozumieć. Problem w tym, że przywołane fragmenty nie złożą się w żadną całość. Świat rozpadł się na „kawałeczki”, bo zabrakło czegoś, co mogłaby go scalić, bankrutują wszystkie prawdy (wiary, wiedzy), sztuka przegrywa z popkulturą. Melancholijnie zwrócony ku przeszłości, narrator wszędzie widzi zmierzch, rozpad, upadek starego świata, na którego gruzach rośnie „nowe” nieakceptowalne (w każdym sensie).

W swoim monologu pan K, niedoszły artysta, wielokrotnie porusza kwestie związane ze sztuką. Bardzo ważne wydaje się wspomnienie zmagania z niedokończonym płótnem przedstawiającym stopy powieszonych mężczyzn i stojące u tych stóp kobiety. Szukając odpowiedniej formy, zdolnej wyrazić cierpienie kobiet stojących pod szubienicą, w pobliżu dyndających stóp, które „szydzą z ich rozpacz”, narrator zauważa, że z różnorodnie obutych stóp można „odczytać i śmieszność i grozę” (Myśliwski 2013: 372). Temat malarza przerasta, więc obrazu nie kończy. Wtedy czekał na odpowiedni moment, teraz uważa niedokończenie za wartość, bo wie, że są takie dzieła sztuki,

[...] które nie pozwalają się dokończyć, którym jakby nie był pisany koniec [...] nie oczekujemy od nich końca, jako że wszystko na tym świecie zamierzone jest na wieczność, również nasze oczekiwania. Może wszystkiemu, co istniało, istnieje, istnieć będzie, z natury przypisany jest stan niedokończenia, włącznie z wszechświatem (Myśliwski 2013: 373).

Czytając domykający powieść rozdział jedenasty (niedokończony), warto mieć w pamięci uwagi narratora na temat dzieł niedokończonych, które jego zdaniem są znakiem naszej wiedzy/niewiedzy o świecie. Niedokończone partytury, obrazy, fabuły, monologi, projekty... otwierają się na różne możliwości odczytań, skłaniają do kontynuacji czy dialogu, znacznie lepiej niż dzieła skończone (zamknięte, wygładzone) poruszają wyobraźnię. Ostatnie partie powieści zawierają szereg sądów, zgodnych z artystycznym programem Myśliwskiego, np. „Wierność nie sprzyja sztuce” (Myśliwski 2013: 369); „Prawda sztuki jest ponad prawdą życia” (Myśliwski 2013: 371); „tylko z nieufności rodzi się sztuka” (Myśliwski 2013: 379).

Niektóre uwagi Myśliwski wkłada w usta inżyniera artysty – przed wojną był on architektem i rzeźbiarzem, a teraz jako kierownik budowy nadzoruje budowę tysiactłaki. Jak inni znawcy, inżynier docenia „sen lalki”, utwierdza bohatera w przekonaniu, że chyba zmarnował talent, a przy okazji wygłasza opinie, pod którymi mógłby się podpisać sam Myśliwski:

Sztuka nie nadaje się do masowych występów. Jest własnym światłem artysty, niemającym odbicia w tym czy tamtym świecie. Jeśli nas dopuszcza do siebie, to musimy się całym sobą jej oddać. Jest jak akt seksualny. Przy tym czuła niczym rana, bo też bywa czasem raną artysty. Ma się rozumieć, prawdziwego artysty. [...]

To nie jest jeden sen [...], lecz sny całego życia, te przeszłe i przyszłe, do których dziewczynka wraz z lalką dopiero dorosną. Tak, to jest sztuka (Myśliwski 2013: 368).

Już w liceum profesor Sieniawski, wielki malarz, powołując się na słowa Tomasza Manna: „Talent to zdolność do posiadania własnego losu” (Myśliwski 2013: 352), uczył chłopca, że los człowiek „wykuwa w pracy”. Doradzał, poprawiał, wróżył mu wielką karierę. Wspominając młodzieńcze rojenia o sławie, stary pan K. wciąż pamięta maksymę Manna, z tą różnicą, że teraz zastanawia się nad jej sensem, „bo trzeba by najpierw rozstrzygnąć, na czym polega zdolność do posiadania losu” (Myśliwski 2013: 353). Pytanie: czym jest los? (uwikłane w różne konteksty) – motyw przewodni *Ostatniego rozdania* – wciąż powraca, a każda próba odpowiedzi wprowadza nowe komplikacje. Z jednej strony, narrator (podobnie jak autor) przejawia skłonność do sentencji, a z drugiej, darmo tu szukać prawdy, pewności, stabilności.

W *Ostatnim rozdaniu*, gdzie wszystko zmierzcha, narrator – co wyraźnie łączy go z autorem – odwraca się od bieżącego życia w stronę tego, co dawne. Myśliwski powtarza „zmierzchowe” wątki i rozpoznania, znane z jego tekstów wcześniejszych. Nadawcą *Ostatniego rozdania* jest niemłody Wiesław Myśliwski, który bardzo długo pracuje nad każdą powieścią. Nad *Traktatem o łuskaniu fasoli* pracował lat 30, ta ostatnia też zajęła mu kilkadziesiąt lat. Obie rozmowy, a raczej wielkie, rozpisane na dwa głosy monologi bohatera wspominającego przeszłość, zwłaszcza dzieciństwo, łączy wiele podobieństw: bohater jest sobą i zarazem Każdym; melancholijnie zwrócony ku przeszłości narrator nie akceptuje nowego świata; sięganie do wspomnień ma charakter życiowego bilansu; w powieści można wskazać elementy traktatu. W *Ostatnim rozdaniu* byłby to „traktat o niestałości” (zob. Franczak 2013), po którym pisarz niemający nic nowego do powiedzenia (powszechnie wiadomo, że świat nam „się pruje”, bo zmierz-

cha względnie stabilny model kultury), niewskazujący drogowskazów, powinien zamilknąć. Jeśli uwzględnić zawarte w jego powieściach ponure diagnozy przemian społeczno-kulturowych, wiek autora, czasokres pisania ostatnich powieści, oraz tytułową formułę, która w tym kontekście kojarzy się z „ostatnim słowem”, trzeba zauważyć testamentalny charakter dzieła. Gdy świat „się pruje”, pisarz nie może być Krawcem, jest wszak „produktem” tego świata. I właśnie dlatego publikuje dzieło niedokończone, tak skonstruowane, aby odbiorca zauważył mozolne składanie opowieści z kawałków zużytej materii dawnych tekstów i przebrzmiałych narracji. Nieliczni zauważyli, że *Ostatnie rozdanie* jest przeróbką poprzedniej powieści (zob. Wiedemann 2013). Mając na uwadze znakomite literaturoznawczo-redakcyjne kompetencje autora, sądzę, że pisarz tej klasy dobrze wie, co robi. Nie powtarza się przypadkiem, ale świadomie i z rozmysłem „recyclinguje” (jak Tadeusz Różewicz), aby w ten sposób wyeksponować specyfikę współczesnego Krawiectwa (Sztuki).

Myśliwski wielokrotnie oznajmiał, że jest „pisarzem anachronicznym” (Bauer, Bugajski, Chudziński 1986) i podkreślał relację zachodzącą pomiędzy światem przedstawionym i językiem. Pytany o program czy impulsy tworzenia, odpowiadał, że nie wie, dokąd go zaprowadzi narracja, nie wie, dlaczego coś się „napisało” (świadomie czy nieświadomie?)². Tematy, postacie, problemy, gatunki literackie – to wszystko uważa za drugorzędne, zależne od języka: „Dla mnie formą świata w literaturze jest język i tylko język” (zob. Pietrasik 2006: 73). Ta deklaracja znakomicie przystaje do całej prozy Myśliwskiego, warto jednak zaznaczyć, że w *Ostatnim rozdaniu* szczególnie mocno wybrzmiewa tęsknota za „kulturą ręki” (rzemieślnicy, artyści, listy), którą zastąpiła maszyna. Anachronizm Myśliwskiego wydaje się tyleż naiwny, co prowokacyjny. W epoce powszechnego SMS-owania i mailowania, gdy epistolografia staje się przeżytkiem, obronę listu wypada uznać za manifest anachronizmu:

Prawdziwy list jest pisany tylko ludzką ręką, którą splywa na papier nawet to, o czym człowiek nie wie, gdy pisze. Pisany na maszynie czy komputerze ma najwyżej dwa wymiary i będzie dla mnie zawsze kojarzył się z urzędem, pisany ręcznie ma tyle wymiarów, ile jesteś zdolny odczytać (Myśliwski 2013: 308).

² W „Klubie Trójki” pisarz mówił, że impulsem do powstania powieści był stary notes. Przyznał, że kwestia tworzenia jest dla niego tajemnicą, a za najciekawsze uważa to, co nie poddaje się racjonalizacji. Zob. <http://polskie-radio.pl/9/396/Artykul/976200,Myśliwski-sztuka-just-cmentarzyskiem,-nieliczni-zmartwychwstają> [dostęp z dnia 13 XII 2013].

Zdaniem narratora o wartości listu decyduje to, że odręczny zapis – pismo wyraźne czy niewyraźne (materiał dla grafologa), przyspieszenia, spowolnienia, odstępy między słowami – mówi o człowieku więcej, niż on sam chce zakomunikować. W XXI wieku, gdy odręczna naturalność ustępuje miejsca powszechnej sztuczności i znikającą rękę (cielesny symbol ludzkiej kreatywności) zastępuje maszyna, „zmierzcha” człowiek duchowo-somatyyczny, „osobny”, wyjątkowy, niepowtarzalny. To oczywiście banał, lecz elegijna tęsknota za tym, co utracone, sprzyja banalom. Co więcej, list drukowany przypomina mu pismo urzędowe (a piewca dawności nie może lubić takich pism), więc jak każdy bohater kafkowski, źle czuje się w Urzędzie.

Bezimienny pan K. (czyli Każdy) zaprasza czytelnika do gry w myślenie – w „rozwrywkę” z samym sobą. W odbiorze gra toczy się dalej. Ostatnią rzeczą, którą można ocalić, jest scalająca opowieść, będąca próbą zrozumienia własnego losu. Z listów, rozmów, przemyśleń i snów, które wspomaga zmysłowa wyobraźnia, powoli wyłania się rozproszone, zagubione „ja”. Wracając do początku – do miejsca urodzenia, gdzie zaczyna się historia bohatera – wyraźnie widzi on ruinę własnego życia, a z drugiej strony, świat utracony zaczyna żyć własnym życiem, właśnie dzięki opowieści. Wszystko tu zmierzcha: obyczaje, kultura, idee, sztuka, sposoby komunikowania się, wspomnienia... Wszystko jest tutaj „ostatnie”, a rzeczą ostatnią i zarazem pierwszą, najważniejszą, jest próba ułożenia/zrozumienia własnego losu. Na koniec wypada zapytać, czym jest los:

Los jest czymś w rodzaju układu z życiem – to kontrakt zawarty z samym sobą, tylko, że wymaga odwagi wobec siebie [...]. Tylko los nadaje kształt istnieniu człowieka, tylko los nas potwierdza. Naturalnie, jeśli stać nas na los (Myśliwski 2013: 226).

Bibliografia:

- Bauer Zbigniew, Bugajski Leszek, Edward Chudziński (2013), *Wielki świat mojej małej wsi*, w: „Zdanie” 1986, nr 11.
- Franczak Jerzy (2013), *Traktat o niestałości*, w: *Magazyn Literacki 3. Książki w Tygodniku*, nr 38. Dodatek do „Tygodnika Powszechnego” z 22 września.
- Kaniewska Bogusława (1995), *Wiesław Myśliwski*, Poznań.
- Myśliwski Wiesław (1985), *Kamień na kamieniu*, Warszawa.
- Myśliwski Wiesław (1996), *Widnokrąg*, Kraków.

- Myśliwski Wiesław (2006), *Traktat o łuskaniu fasoli*, Kraków.
Myśliwski Wiesław (2013), *Ostatnie rozdanie*, Kraków.
Pietrasik Zdzisław (2013), *Jestem pisarzem od czasu do czasu*, [w:] „Polityka”, nr 17/1.
Pindór Ewa (1989), *Proza Wiesława Myśliwskiego*, Katowice.
Różewicz Tadeusz (1999), *zawsze fragment. recycling*, Wrocław.
Wiedemann Adam (2013), *Na miarę i na zawsze*, [w:] Dwutygodnik.com./literatura 116/2013.

Anna Węgrzyniak

Last things in Wiesław Myśliwski's novel *Ostatnie rozdanie* (*The last deal*)

Taking into consideration ambiguous title of Wiesław Myśliwski's novel *Ostatnie rozdanie* (*The last deal*), the author traces the poker-like existential plot. Asking questions about who plays? – who with? – what for? – the author analyses various aspects of the text. She notices that narrator's dialogues with himself, with 'I' emerging from memories (always construed), are characterized by constant balancing between different conceptions of subject and fate. In his “treatise on instability” the narrator, commenting past events, diagnoses culture and the condition of a “contingent” human being. In narrator's games one can hear the writer's “last word” (a testament) – the narrator entraps the reader in the last “game” with oneself, inviting to meditation on “last” and “ultimate” things. In his parabolic narrative, in which the narrator has some features of Everyman, the most important thing is an attempt to manage / understand one's own / human fate.

Wiesława Tomaszewska
Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie

Zmierzch i noc, czyli o czasoprzestrzennym *imaginarium* w prozie Włodzimierza Odojewskiego

Key words: Vladimir Odoevsky, Jozef Czapski, the subject of history, historiography, metaphysics in prose, evil in literature, the enigma of being, space-time continuum in narrative, indirect interior monologue, consciousness, phantasm

1. Autor *Zmierzchu świata* we współczesności literackiej jest rozpoznawany jako pisarz kresowy, bo tak określa się jego twórczości tematyczne centrum, jej hipertemat. Pisał Jean-Paul Weber, że „prawie całe dzieło pisarza [...] tworzy modulujący obszar wybranego tematu, czy, jak kto woli, może być interpretowane jako zespół modulacji tematu” (Weber 1974: 399). Tak też jest u Odojewskiego. Wybrany przezeń kresowy temat zyskuje realizację w wielorakich rozgałęzieniach wątków łączących się z tematem historycznym, a niosąc treści znaczące, prowadzi ku treściom oznaczanym (Stoff 2003: 132), m.in. metafizycznym, historiozoficznym. Temat katyński w prozie Odojewskiego jest jedną z modulacji kresowego hipertematu, modulacją o znaczącej trwałości i to nie tylko w prozie artystycznej, ale również w eseistyce, w wywiadach pisarza (Rabizo-Birek 2002: 90–91).

Pierwszą próbę wprowadzenia tematu katyńskiego do literatury pisarz podjął w pierwszym krajowym wydaniu *Wyspy ocalenia*, ale fragment ten, stroniczka ezopowo zredagowanego tekstu, został zauważony i skreślony przez cenzurę. W późniejszym nieco krajowym przedruku fragmentów *Zasypie wszystko, zawieje...*, nie używając newralgicznej nazwy „Katyń”,

pisarz przemycił semantycznie przejrzyste sformułowanie o „upodlanych strzałem w tył głowy” (Odojewski 1969b: 57). Realizację *explicite* tematu katyńskiego przyniosły utwory emigracyjne, poczynając od wydanej w roku 1973 w paryskiej „Kulturze” arcy powieści *Zasypie wszystko, zawieje...* Z rokiem 1984 wiąże się publikacja opowiadania *Ku Dunzynańskiemu Wzgórzcu idzie las*, o Polaku-emigrancie, poszukującym prawdy o Katyniu. Do utworów z kręgu katyńskiego można włączyć również tekst *Pod murem*, zadedykowany „Józefowi Czapskiemu i innym jeńcom obozu Starobielsk I na przełomie 1939 i 1940 roku” (Odojewski 1984c: 61); zresztą Czapski jest pierwowzorem głównej postaci tego opowiadania, „chudego malarza”. Ostatnim głosem pisarza w sprawie Katynia jest „opowieść katyńska” *Milczący, niepokonani* z roku 2003.

Analizując temat katyński w prozie Odojewskiego, zajęłam się zawartą w niej czasoprzestrzenią, określeniem swoistości metonimizowanych w tych tekstach porządków czasowych. A są to świt (jako „ledwo rozrzedzający się półmrok”), zmierzch (jako „światło mierzchnącego dnia”) i noc (jako „przepastne wnętrze ciemności”) wraz z bogactwem semantycznych konotacji. W naturalnym biegu rzeczy porządek dnia wygląda następująco: świt – ranek – południe – zmierzch – noc. Takie doświadczenie czasu przekazuje cała twórczość Odojewskiego, jest on bez wątpienia pisarzem wszystkich pór dnia, zachodzących pod różnymi szerokościami geograficznymi. Co jednak ważne: wewnętrzny rytm czasu w utworach katyńskich – ramą modalną fabuły, niejako centralną porą dnia, jest noc, której podporządkowane są inne pory dnia. Zmierzch jest przedprożem nocy, a świt czy poranek jej mrocznym finałem; i ranek, i zmierzch bywają równie ciemne jak noc, ta zaś niekiedy tym silniej uwydatnia „obfitość światła” (sformułowanie Lévinasa). Wydarzenia fabularne związane z Katyniem toczą się więc „w mroku i ciemności”; można rzec, że pisarz tworzy świat przedstawiony swoich tekstów – z nocy, wiążąc ów systemowy element czasoprzestrzenny z główną w jego warsztacie artystycznym kategorią *gravitas*, rozumianą jako powaga, dostojeństwo, tragiczna wzniosłość. W twórczości tej noc nie jest bynajmniej służebnym tłem wydarzeń, ale czasoprzestrzenną wielką figurą semantyczną.

2. Mroczny zmierzch przechodzący w noc i nocna czasoprzestrzeń, którą finalizuje mroczny świt – taka konstrukcja epickiego świata implikuje określony model narracji.

Odojewski kreuje ów specyficzny układ czasowy jako (z)interioryzowany przez podmiot. Czas w jego prozie nie jest „czymś bezwładnym, a jego bieg nie jest po prostu chronologicznym [...] następowaniem chwil. Czas

to wewnętrzny rytm historii [...]” (Pàttaro 1988: 328). Stąd narracji tej – utrzymanej w konwencji półsnu czy półjawy, na poły sennych wyobrażeń – niemal nigdy nie rozwija „zewnątrzna” postać mówiąca, obiektywizująca rzeczywistość. Domeną przekazów jest synchroniczny układ wewnątrztekstowych, zróżnicowanych punktów widzenia, układ uwarunkowany zachodzącym symultanicznie procesem kreacji czasu i przestrzeni. Akt kreacji jest dokonywany przez podmiotowo traktowane postacie literackie, oparty o ich osobowe poznanie kształtów i barw świata. Narracja, jako „protokół rzeczywistości” (określenie Tomasza Burka), jest zapisem poznania „niewidocznego (pierwszoosobowego) narratora”, przekazywanego w prozie Odojewskiego najczęściej w formie mowy pozornie zależnej, „trzecioosobowym stylem sprawozdawczym” (Banfield 1990: 276–277), ale także w postaci monologu wewnętrznego, z rzadka strumienia świadomości. Inaczej mówiąc: Odojewski podporządkowuje dyskurs historiograficzny nieprzezroczyściej „mowie mówionej”, gdy rzeczywistość w utworze jest przez kogoś opowiadana (Janion 1976: 221, 228). Przedmioty w tekstowej przestrzeni i zjawiska zachodzące w czasie istnieją *in statu nascendi*, kształtowane procesualnie przez podmiot i na miarę jego świadomości, bowiem świadomość bohatera rozwija się w czasie i od niej zależy tekstowa czasoprzestrzeń, nieodłączna od samego działania świadomości (Starobinski 1972: 217). Dlatego też narracje katyńskie Odojewskiego można określić jako *byty wyobraźniowe* (Kundera 2004: 27), podporządkowane prawdziwie immanentnej dzieła literackiego. Jest to historiograficzne, opowiedziane *imaginarium*.

3. Badając „znaczenia czasów wewnętrznych” (Pàttaro 1988: 303) w omawianych tekstach, a zarazem nawiązując do symboliki Hegłowskiej sowy Minerwy, trzeba podkreślić, że sowa ta, wpisana w czasowe *perpetuum mobile*, przekracza granice czasów – wylatując o zmierzchu, bytuje w ciemnościach nocy, by zniknąć o świcie. Sowa to w języku łacińskim *noctua* i *nycticorax* (według innych źródeł *nocticorax*). Określenia te niosą ambiwalentne wartości znaczeniowe. Sowa jako *noctua* jest ptakiem nocnym, złowróżbnym, złym omenem, kocha ciemność, ucieka przed blaskiem słońca, gdyż światło ją oślepia. Interpretowana zazwyczaj pesymistycznie, *noctua* symbolizuje ludzi unikających prawdy, pogrążonych w ciemnościach nieustannej ślepoty szatana (Kobielus 2002: 300–301). Zgodnie z drugą wykładnią symbolu sowa to nyktikora, czyli ‘widząca w nocy’ (Forstner 2001: 247)¹.

¹ Autorka cytując św. Paulina z Noli, podaje, że greckie *kôre* oznacza ‘zrenicę oka’. Negatywną wykładnię *nycticorax* przekazuje Kobielus (228–231); tam też forma *nocticorax*.

Nie odrzucając znaczenia pierwszego, katyńska proza Odojewskiego przede wszystkim ekstrapoluje znaczenie drugie, nyktikoralne, gdy w *nocy najciemniejszej* bohaterowie pragną widzieć coraz wyraźniej, chcą zobaczyć nierozpoznane widzącym okiem wewnętrznym, „żrenicą oka”. Noc, okrywając przestrzeń mrokiem i uniemożliwiając widzenie, wyostrza bowiem możliwości postrzegania wewnętrznego. Jest zatem w ciemnych tekstach Odojewskiego moment optymistyczny, implikujący narrację o wydzwiku nyktikoralnym. Postać literacka jest wyposażona w „żrenicę oka”, która jest *nyktikora*, jakby „sową w domu”, o bystrym wzroku nawet wśród najgrubszych ciemności (Forstner 2001: 247). Właśnie wówczas, w ciszy mroku, gdy „człowiek wie sam w sobie wewnętrzną rozmowę” (Pascal: frag. 77), najdokładniej może wniknąć w istotę rzeczy. Uruchamiając wyobraźnię, poznając „oczyma duszy”, poznaje się prawdziwie, jak twierdzi autor. Tak brzmi jedna z czasoprzestrzennych reguł tej prozy.

Jeśli przyjąć, że tekstowe „ja” manifestuje się poprzez trzy niezbywalne formy, to znaczy: jest – poznaje – działa, to szereg ten dookreślają kolejno: egzystencja – epistemiczność – postępowanie moralne. I jeśli – dalej – odnieść je do fenomenu zmierzchu i nocy, to w prozie Odojewskiego są one konstytuowane przez potrójny sens. Jest to sens egzystencjalny (zmierzch i noc stanowią metaforę egzystencji) – sens epistemiczny (zmierzch i noc odnoszą się do poznania) – sens moralny (gdy zmierzch i noc metaforycznie określają zmaganie się dobra i zła).

Wyłonione tu trzy sensory zmierzchu i nocy wytyczają kierunek dalszych rozważań nad tematem katyńskim w prozie Odojewskiego.

4. Rozpoczynając od sensu pierwszego, egzystencjalnego, trzeba zauważyć, że najbardziej oczywiste, czyli noktualne, sensory zmierzchu i nocy ujawnia wczesna proza Odojewskiego, zdominowana przez egzystencjalizm. Jest to proza kładąca nacisk na bezsens ludzkiego życia, proza *Miejsc nawiedzonych*. Jej narrator-bohater żyje w przestrzeni zagęszczonej, z której zdaje relację w silnie zdialogizowanym monologu. Forma literacka oddaje zredukowaną świadomość człowieka opanowanego przez śmiertelną chorobę, a zarazem coraz silniejsze w miarę postępu choroby, nieosiągalne pragnienie zdrowia. Żyjąc w stanie rozpaczliwej prostracji, postrzega on ledwie fantazmaty rzeczywistości. Oto fragment jego monologu: „Wielka i kręta droga przez noc, jaka mnie otacza, bo może to być nasza wspólna droga, moja, Elżbiety [żony] i wielu jeszcze ludzi, przez noc, którą może uda mi się zamienić w dzień, może uda się, jeżeli odkryję źródła, [...] dlaczego jestem taki [...]” (Odojewski 1959a: 118). Tragiczny hermeneuta

własnej egzystencji wyraża własną bezsiłę, a zarazem egotyczne przyłgnięcie do niej. Nikły cień nadziei, o której od czasu do czasu sobie jednak przypomina, jest elementem li tylko retorycznym, (auto)ironicznym, formą sarkastycznie wyrażanego zawodu. Rozterki utwierdzają stan daremności wszelkiego działania, pogrążają w beczynności.

W utworach późniejszych Odojewskiego, w jego tekstach katyńskich, pojawia się dążność do usensownienia egzystencji takiej, jaka jest. Tytuł opowiadania *Pod murem* ma wydźwięk paraboliczny i aksjologiczny zarazem. Odnosząc się do sytuacji granicznej, przywodzi na myśl frazę z *Dżumy* Camusa, gdzie ojciec Paneloux mówi: „Tu – Bóg stawia nas u stóp muru” (Czapski 2005: 248). „Chudy malarz”, więzień Starobielska, niejako automatycznie, z nawyku obserwując świat, czyni to ze szczególnego punktu w przestrzeni, a mianowicie stając pod murem ze śladami kul, gdzie Sowietci dokonywali masowych egzekucji. Widząc zapadający zmierzch, pojmując, że światło dnia trwa krótko, a „nastający, wydłużający się zmierzch” (Odojewski 1984c: 61) osacza, uwydatnia tragizm osamotnienia. Malarz ma świadomość, że w tym momencie miejscem jego bytowania jest ta właśnie mroczna przestrzeń. Skupiony na tym, co dzieje się „tu i teraz”, w narracji odpowiadającej oglądowi zmysłowemu uszczegóławia detale tej przestrzeni. Widzi, że „w promieniu najbliższych kilku kroków wszystko przenika już chłodny mrok: czarne drzewa za bramą o konarach w odcieniu tylko nieco mniej czarnym niż pnie strzelają w górę płataniną niezrozumiałych linii gałęzi, na których nanizane tkwią nieruchomo smoliste kawki i wrony” (Odojewski 1984c: 63). Dominuje czarna barwa – śmierci, obumierania i martwoty i, dodatkowo, przenikliwego zimna. „Kawki i wrony” to ptaki złowróźbne, ich tłem jest alogiczny chaos gałęzi, metonimiczny obraz otaczającej rzeczywistości. W taki pejzaż wpisuje się również przestrzeń zamknięta, starobielskie więzienie, sowieckie więzienie dla jeńców wojennych. Choć odcinek drogi między murem a więzienną celą jest krótki, malarz przebywa, zda się, długą drogę: przez „ciemne, zimne wnętrza sieni” dociera „cierpliwie drogą przez mrok” do swojej pryczy. Wie doskonale, że to jest jego obecne miejsce na ziemi, „u stóp muru”, mały wycinek w przestrzeni zatłoczonej, brudnej i cuchnącej. Innej nie ma. Los człowieka, u Odojewskiego symbolicznie rozpięty między mrokiem a światłem, rozgrywa się wprawdzie „pod murem”, ale ta sytuacja, o cechach graniczności, owocuje momentami olśnień. Jak mówi „chudy malarz”: „mroki duszy” rozświetla „światło łaski”, które ocala przed rozpaczą.

Odsuwając zatem od siebie powierzchnię rzeczywistości, która, niczym w *Miejscach nawiedzonych*, jawi się jako *mare tenebrarum*, malarz „leżąc z za-

mkniętymi oczami zupełnie nieruchomo”, zastanawia się, „jak ustrzec się od ślepej nienawiści, jak zachować jasność spojrzenia, niezmacony umysł, czystość serca” (Odojewski 1984c: 70), czyli – jak zachować człowieczeństwo. „Chudy malarz” rozumie, że sytuacja bytowania „pod murem” – w mroku, w „półświecie”, gdy na zewnątrz „ciemne, zaciągnięte niebo bez jednej gwiazdy”, w dławiącej ciasnocie przestrzeni – nie ogranicza możliwości działania dla dobra Innych.

Poranek dnia następnego, „słoneczny i zimny” (Odojewski 1984c: 70), malarz rozpoczyna od mycia wiader na zupe. Dzielne światło nie eliminuje pejzażowej czerni, ale malarz, niczym Camusowski Syzyf, podejmuje swą codzienną pracę, cały, zda się, tylko nią pochłonięty. I jeśli pod powierzchnią materii świata wyczuwa „nieodgadniony mrok”, kres poznania i rozumienia rzeczy, to akceptuje taką dysproporcję w kształcie świata, w którym przewagę ma nieznanne, niepojęte.

5. Ów „nieodgadniony mrok” jest epistemiczną metaforą zmierzchu i nocy, odnoszącą się do poznania i jego granic, gdy całość rzeczywistości wyznacza asymetryczna w prozie Odojewskiego relacja między tym, co poznawalne, i tym, co niepoznawalne. A mimo to bohater tej prozy jako daleki od sceptycyzmu *homo quaerens*, tę granicę ostrożnie przesuwa, powoli poszerzając obszar poznawalnego. Zwykle jednak jego umysł trafia na ‘coś’ niewytłumaczalnego.

Taką sytuację poznawczą obrazuje opowieść katyńska *Milczący, niepokonani...*, której akcja rozgrywa się tuż po zakończeniu wojny, w roku 1945. Główny bohater, Roman, przedwojenny komunista i były wiceprokurator wojewódzki, jedzie do Krakowa prosto z oflagu w Murnau, by prowadzić śledztwo „przeciwko niemieckim zbrodniarzom z Katynia”². Gdy w retrospekcji powraca epizod z Murnau, rozmowy z oficerami werbunkowymi, z „ludowymi oficerami z Polski” o „sympatycznych twarzach”, którzy namawiają Romana do powrotu do kraju, on sam przeciwstawia im zagadkową postać wojskowego-niewojskowego, z boku przysłuchującego się tej rozmowie. Człowiek ten zachowuje obojętność, ale „twarz ma czujną, lisią”, spojrzenia „długie” i „przeszywające”, wywołujące w Romanie „niezrozumiałe uczucie niepokoju”. Przywołując to wspomnienie, prokurator doświadcza ograniczoności poznawczej swego umysłu. Może powiedzieć tylko tyle: „jakby otarł się o coś, co mu jest nieodwracalnie przeznaczone, nie do uniknięcia, ani odsunięcia, ani nawet ominięcia, groźne jednocze-

² *Milczący niepokonani. Opowieść katyńska* jest przykładem „interferencji sprawdzalnych historycznie realiów i nieistniejących zdarzeń tudzież postaci” (Ziomek 1994: 109); postaci literackie mają swoje pierwowzory, na przykład prokuratora Romana Martiniego, „katyński” wątek jego biografii wyjaśnia Urbanowski (2007: 161–164).

śnie, niszczące, sam bezlitosny los” (Odojewski 2003d: 6). W zacytowanym fragmencie ważną funkcję pełni partykuła „jakby”, kwestionuje bowiem prawomocność, pewność poznania lub przynajmniej tę pewność osłabia. Natomiast to, co przez Romana zostaje ujęte jako „coś (nieokreślone)”, sugeruje doświadczenie rzeczywistości nie w pełni uchwytej, ale przecież jakoś znanej i w sobie samej w pełni określonej, takiej, która na pewno jest, tyle że nie poddaje się zwerbalizowaniu.

Na gruncie metafizyki klasycznej ‘coś’ to „cokolwiek, przedmiot w najszerszym sensie”, ale i „jedno z transcendentaliów (łac. *aliquid*)”, zamienne z „bytem”, bowiem „każdy byt jest to coś, czyli tak właśnie określona (nie tamta oto) treść istniejąca” (Stępień 1964: 214), która jedynie do pewnego stopnia odsłania się podmiotowi. W utworach Odojewskiego ‘coś’ to nie ‘cokolwiek’, lecz to, co samo jest określone, a przecież ani nie jest w pełni znane, ani w pełni zrozumiane, może też nieudolnie eksplikowane w języku, zbyt mało nośnym, by adekwatnie oddać bogactwo ludzkiego doświadczenia; ‘coś’ jest bowiem przez Romana doświadczane jako sprzeczne, bo zarazem ‘określone’ i ‘nieokreślone’ (Tomaszewska 2011: 231–235). Będąc schematycznym określeniem rzeczy nieuszczerżołowionych (Tabakowska 2001: 183), poznawcze ‘coś’ koresponduje z rozpoznaniem prokuratora, który śledztwo katyńskie określa jako „same niedopowiedzenia, same niejasności, [...] gmatwaninę, z której trudno [...] wyjść na prostą drogę prowadzącą do poznania prawdy” (Odojewski 2003d: 97).

Stałość doświadczenia nieokreślonego ‘czegoś’ symbolizuje wizja pająka, nocna, na pół senna, wyimaginowana wizja własnego losu bohatera. Gorączkowa wędrówka pająka, jednostajnym i gwałtownym ruchem po prostej, „w górę i w dół, w dół i w górę”, to *exemplum* losu, naznaczonego próżną nadzieją i daremnym trudem (Forstner 2001: 288). Dzięki temu widzeniu prokuratury uzmysławia sobie własną rolę w śledztwie katyńskim: „zawieszony w powietrzu jak pająk na nitce pajęczyny, [Roman] zaczynał zapadać się gdzieś pod ziemię, coraz szybciej i głębiej do nowego raptownego zatrzymania się [...] i przed kolejną, żmudną wędrówką na powrót w górę” (Odojewski 2003d: 48). Kluczowe określenie ‘góra – dół’, naprzemiennego zapadania się i wydzwigania, kieruje myśl Romana ku katyńskim mogiłom. Czuje się on „jednym z nich, tam leżących”, równie bezsilny wobec przemocy, równie bezradny wobec niewiedzy, pogrążony w jej mrokach. Gdy „w pokoju pojaśniało” i „światło zaczynającego się dnia, przeniknęło mrok” (Odojewski 2003d: 50), nocne widziadła zniknęły, ale wytwory wyobraźni, groby i mroczne lasy, zawładnąwszy wyobraźnią, powracają również na jawie. Roman właśnie w Katyniu stracił brata, oficera, „owia-

nego obłokiem legionowych legend”. Doskonale zna prawdę o sowieckiej zbrodni, ale wobec piętujących się utrudnień administracyjnych nie zdoła jej ani dowieść, ani jej ogłosić, ani tym bardziej ukarać sprawców. Co gorza: milcząco postawiono przed nim zadanie zatuszowania prawdy. Droga „góra – dół” bo innej nie ma, bezwzględnie determinuje działania, a poznanie czyni niemożliwym.

Mroczość jest cechą jakościową świadomości prokuratora, wynika z niej jego nastawienie, to znaczy szczególne uwrażliwienie na zło. Ten znamienity dlań negatywizm powoduje swoistą percepcję (i kreację) przestrzeni, będącą projekcją jego postawy wewnętrznej, strachu, zwątpienia i rozpaczy. Poruszając się w przestrzeni miasta, Roman identyfikuje je jako gęsto zabudowany system murów, motyw muru jest jednym z ważnych elementów w tekstowej przestrzeni. Jest to przestrzeń niby wielkowiejska, niby oswojona, rodzima, a jednak do gruntu mu obca. Przestrzeń zadziwiająca, bo nacechowana wszechogarniającą ciemnością, jednorodna: „siąpił zimny, drobny deszcz”, „gazowe latarnie ledwo mżyły światłem” (Odojewski 2003d: 33), dom bratowej, wdowy katyńskiej, to „ciemna fasada nieznanomiejnej bramy”, przepastna „ciemność bramy” i „mroczna studnia podwórka” (Odojewski 2003d: 34–35). Mroczość, obcość i jednorodność – to cechy przestrzennej tożsamości, cechy nieprzezwyciężalne właściwie wszystkich miejsc, w których przebywa Roman. Murnau, Kraków, Warszawa, Smoleńsk, Katyń – jednako osnute są ciemnością. Takie przestrzenie widzi bohater podczas dręczących podróży po rosyjskich pustkowiach, licznych podróży nocnymi pociągami. Przemierzany przez niego świat jawi mu się lub jako przestrzeń nieogarniona, skuta lodem, szczelnie okryta śniegiem, lub obmywana drobnym, zimnym deszczem, zamazującym przedmioty, stąd wypowiedziana skarga: „Wciąż błędzę w ciemności [...] W zupełnej ciemności” (Odojewski 2003d: 167), jest formułą sytuacji, skargą „człowieka-w-sytuacji”.

W miarę upływu powieściowego czasu słowa ‘jakby’ i ‘coś’ na stałe zagościły w świadomości bohatera; dręczących pytań bez precyzyjnych odpowiedzi rodzi się coraz więcej. Tajemnicą okryte są również losy najbliższych, jej rąbka od czasu do czasu uchylają słowne drobiazgi, niczym prześwity zmierzchu w nocy, gdy reszta pozostaje okryta ciemnością niewiedzy. Znakiem zapytania Roman opatruje losy wszystkich niemal bohaterów powieści, także Anny i jej córki Małgorzaty. Śledzony zewsząd (stąd tak liczne w narracji postacie strażników, o uważnym wzroku; motyw cudzego wzroku powtarza się w *Opowieści katyńskiej* w różnych wariantach), sam bacznie śledzi Jurija Pachomowa, Rosjanina, człowieka o nieuchwy-

nej tożsamości, niby pracownika moskiewskiego turystycznego biura, niby dziennikarza, a najprawdopodobniej enkawudzisty, który jest i serdeczny, i wylewnie przyjacielski, ale do złudzenia przypomina wojskowego-nie-wojskowego z Murnau, o twarzy „czujnej, lisiej”. Niewiedzę ujawnia także trzecioosobowy narrator, gdy w zakończeniu powieści, wyjątkowym na tle narracyjnej całości, faktycznie nie rozumie, jaką rolę odegrał Pachomow w przebiegu zdarzeń finalnych. W *epilogu pierwszym* nie domyka bowiem losów Romana, rezygnując z pewności, czy faktycznie został on zamordowany w wigilijną noc Bożego Narodzenia, czy też, co niewykluczone, Pachomow ocalił mu życie.

Narracja „opowieści katyńskiej” przekonuje do wartości poznawczej obrazu wyobrazonego, poprzez który podmiot tej prozy, zgłębiając prawdę o rzeczywistości w postawie „najwyższego natężenia wyobraźni” (Odojewski 2008e: 743), może wielokrotnie dokonywać hermeneutycznej egzegezy tego wyobrażenia. W *Milczących, niepokonanych...* są dwie takie sytuacje, najbardziej istotne dla idei powieści. Są to widzenia o scenicznie ukształtowanej strukturze narracyjnej, dwa antytetyczne widzenia, czy raczej: uobecnienia mogił katyńskich, obrazy wytworzone co prawda przez umysł, ale percypowane wszystkimi zmysłami. Pierwsze z tych widzeń pochodzi od Romana, drugie – od Małgorzaty. Roman pojechał do Katynia jako polski urzędnik państwowy, by, podczas tegiej rosyjskiej zimy, przeprowadzić ekshumację zwłok pomordowanych oficerów. Małgorzata zaś, bratanica Romana, była w Katyniu za przyzwoleniem niemieckim, widziała rozpad ekshumowanych ciał.

Widzenie pierwsze, noktualne, dokonuje się po powrocie Romana z Katynia, „w nieprzeniknionej ciemności panującej w pokoju, jakby w czarnej, absolutnej pustce” (Odojewski 2003d: 197). Jest to obraz zapośredniczony, bo wysnuty głównie z rozmów z Anną, przekazującą Romanowi relacje Małgorzaty („mówiła Anna, że mówiła jej Małgorzata”), a po części i z jego własnych doświadczeń. W tym widzeniu, ciągu „prerażających obrazów” mogił katyńskich, uderza osobliwe ukształtowanie składniowe tekstu. Przekaz gwałtownych przeżyć, podporządkowany „najwyższemu natężeniu wyobraźni”, każe autorowi sięgnąć po formę monologu wewnętrznego, by nacechowaną empatycznie *mimesis* mowy wewnętrznej oddać przez zawiłą strukturę potoku składniowego. We fragmencie tym, utrzymanym w mowie pozornie zależnej, wyobraźnia uszczegóławia jeden nadrzędny element: potworny odór śmierci, „odór spustoszenia, rozpadu i rozkładu [...] nieludzki, niewyobrażalny nigdy przedtem, odrażający”, otaczający groby „jak gęsta chmura” (Odojewski 2003d: 198, 201). Frenetycznemu

opisowi zdeformowanych zwłok towarzyszy cisza, przerywana rytmicznym szmerem zsuwania ciał do grobu... To widzenie, mimo że tylko wewnętrzne, niesie empiryczne wręcz doświadczenie li tylko brzydoty.

Widzenie drugie, będące zarazem sceną finałową powieści, jej *epilogiem drugim*, wpisuje się w perspektywę nyktikorálną. Jest to oniryczna retrospektywa Małgorzaty, która w środku nocy, w słabo oświetlonym przedziale kolejowym pędzącego pociągu, widzi w lustrze szyby katyńską polanę i otwarte groby. Małgorzata odsuwa empiryczną frenezję, patrząc poza „gęsty mrok, zrazu nieprzenikniony”, który ustępuje miejsca światłu, tajemniczemu światłu księżyca. Niepewny rozpoznania narrator dodaje, że jest to „może jakieś inne odbicie nieznanego światła”. Ważne jest samo światło, jasne i łagodne, nie zaś jego źródło, bo w tym świetle makabra rozkładu zmienia się w swoje przeciwieństwo, żołnierze katyńscy w widzeniu Małgorzaty ożywają. W porównaniu z widzeniem Romana, zmienia się również składnia narracji, która sugeruje inne sensy „przerazających obrazów”, składnia wyrażająca postawę pewności, ruch i działanie.

Ciała te nabrały ciała i mundury, w których leżały, przestały być rozłożonymi przez zgniliznę i czas łachmanami. Już widziała wyraźnie twarze, wcale nie zniekształcone. Wyłaniające się jak z jakiegoś ciemnego, odległego snu, ale jednak żywe. Może nawet twarz ojca widziała, rozpoznała. I poruszające się dłonie widziała, zrywające więzy, wypłatające się z nich, wyszarpujące się z czegoś głowy, wyciągające się do przodu ręce.

I zaraz te ciała podnosiły się z głębi dołów, żyły, wydźwigały się na polanę, warstwa po warstwie, ustawiały się w szeregi, formowały, żyły, ruszały szeregami naprzód, maszerowały, szereg za szeregiem, dziesiątkami, setkami szeregów... Maszerowały... (Odojewski 2003d: 216).

Zmarli żołnierze, milczący i niepokonani, odzyskują życie, ożywieni przez pamięć i miłość bliskich żyjących. Ich twarze są wyraźne, o rozpoznawalnych rysach. Światło księżyca uwyraźnia marzenia Małgorzaty o usensownieniu tej śmierci: wskrzeszeni oficerowie udają się w „wieloletnią wędrówkę w zimny, obojętny świat”, aby ożywić sumienie „zimnego, obojętnego świata”. Jest to światło życiodajne, światło, które „[...] wywodzi się z dobra i jest wizerunkiem dobroci”, by przywołać tu interpretację Pseudo-Dionizego (Blandzi 2013: 202). Przytoczony tu fragment z drugiego widzenia może być odczytywany również jako prefiguracja motywu biblijnego, ożywienia martwych kości na cmentarzu w krainie wygnania z Księgi Ezechiela (Ez 37, 1–14), tę prorocką wizję egzegeci biblijni odczytują jako zapowiedź zmartwychwstania.

Małgorzata, jedna z bohaterских kobiet w prozie Odojewskiego, przeżyła więc doświadczenie negatywne. Jej widzenie, przekraczając frenetyzm doczesności, odnosi się do wymiaru ponaddoczesnego. Wyraża wiarę w nieśmiertelność, w zwycięstwo prawdy, dobra i piękna nad straszliwą siłą śmiertelnego rozpadu.

6. Sens trzeci, czyli moralny, w prozie kresowej Odojewskiego dotyczącej lat 1939–1945 przybliży zmierzch jako początek nocy, który nasila strach przed złem, przed oczekiwaniem na gwałtowną, okrutną śmierć. Noc bowiem zasłania czyny straszliwe i ludzi jako sprawców tych czynów, świt natomiast odsłania zniszczenie, rozpad form. Ten typowy dla prozy kresowej Odojewskiego schemat fabularny ilustruje tezę o „filozofii wojny – jako przerażającej, nie dającej się oswoić okropności” (Janion 1976: 205). Rozpętane, demoniczne zło jest doświadczane bezpośrednio. „Te właśnie fakty zła, których wyliczanie można mnożyć w nieskończoność, [...] przyczyniły się do ujawnienia niemal psychicznej choroby i obsesji zła” (Krapiec 1962: 13–14). Zło zachodzi bezspornie, ale nie jest do końca zrozumiałe (Krapiec, Maryniarczyk 2002: 61). Tak brzmi negatywna, noktualna interpretacja związku pomiędzy zmierzchem i nocą a nasileniem zła moralnego.

Ale zapadający zmierzch, wyciszając gwar codzienności, może być również czasem wyrazistego widzenia rzeczy, dzięki któremu rodzi się dobro. Zmierch i noc wzmagają bowiem intensywną pracę świadomości, dają możliwość „zobaczenia” nieznanego i niewyobrażalnego. Ilustracją tej tezy jest opowiadanie o szekspirowskim tytule *Ku Dunzynańskiemu Wzgórzu idzie las*, w którym Profesor i Dziennikarz rozmawiają o jedynym oficerze, rzekomo ocalonym z katyńskiej zagłady, *jurowym* uparcie poszukującym mogił swoich towarzyszy. Zainteresował się nim Polak, współczesny zachodni Dziennikarz, i uległ sile „wciągającej ciemności tamtego lasu”. Skojarzenie dwóch paralelnych lasów, Lasu Birnamskiego i Katyńskiego, ożywia imaginację Dziennikarza, gdy ten, „wsłuchując się w mrok”, widzi „żrenicą [wewnętrznego] oka” poszczególne punkty katyńskiej przestrzeni: las „czarny, czarniejszy niż niebo nad nim”; pociąg stojący w „wilgotnej zimnej ciemności”; miejsce zbrodni oświetlone silnym światłem reflektorów. W takim sztucznym świetle widzi twarze zabijanych i skryte w cieniu, jakby nieobecne, twarze ich morderców. Gdy kończą oni zbrodnię, nad „ciemną, gęstą, zieloną ścianą, czarną właściwie w nocnej ciemności” pojawia się mroczny świt, „jakaś sinoszara poświata, jakby przebrzaskującego nieba” (Odojewski 1984d: 86–87). Dziennikarz utwierdza się w prze-

konaniu, że zbrodnia katyńska nadal trwa w czasie i przestrzeni, bo taki punkt widzenia oddaje jego komentarz, w którym roztrząsa wywiedzioną z wyobraźni scenierię zbrodni:

[...] panowanie tego największego w historii zła skończy się totalnym upadkiem, dzikim buntem, rzezią wewnętrzną [...]. Las Birnam ruszył już wtedy przed laty, kiedy oni tych oficerów gnali przez dwuszereg, wyłamywali, krępowali im ręce, po strzale kopniakiem spychali ciało w dół... i idzie. Mimo nakazu milczenia, totalnego zakłamania, fałszowania faktów, wymazywania z historii wydarzeń, cenzury, fizycznego i psychicznego przymusu i całej łżepropagandy (Odojewski 1984d: 113).

Dziennikarz wie, że rozmowom o zbrodniach popełnianych na ludziach niewinnych towarzyszą gesty wycofywania się w przestrzeń cienia i mroku, gesty milczenia i odmowy uczestnictwa, zawodowego ostracyzmu. I że są one regułą historiozoficzną. Noc rozmyślań owocuje ugruntowaniem poczucia misji. Odojewski zgodziłby się na to, by takich, jak Dziennikarz, głoszących prawdę o Katyniu, nazwać tymi, „którzy mają dość rozumu, aby widzieć prawdę, mimo oporu, jaki znajdują” (Pascal: frag. 455).

7. Celem literatury kresowej, szczególną misją literatury emigracyjnej, było „ocalanie pamięci o losach obywateli polskich na wschodnich terenach II Rzeczypospolitej podczas II wojny światowej. Na pozór był to wymiar polityczny dotyczący tematu tabu, jakim była w Polsce sprawa okupacji sowieckiej. Ale dla literatury był to przede wszystkim problem, z którym nie mogła uporać się w PRL, tzn. problem prawdy o historii” (Bolecki 1999: 244).

Katyńskie narracje Odojewskiego ocalają tę pamięć w literackich „opowieściach”, posługując się językiem zależnym od punktu widzenia postaci literackich. Czynią to, poruszając się w obszarze historiograficznego *imaginarium*. Opisują temat drobiazgowo, ponieważ dla nich, mówiąc słowami Dziennikarza, „Żaden ślad, żeby nie wiem jak nikły, nie jest bez wartości. Nawet ludzkie sny, zjawy, przywidzenia, nawet majaczenia” (Odojewski 1984d: 98). Poświadczają tym samym wartość wyobraźni, która najgłębiej dosięga rzeczywistości, dochodząc aż do jej wymiaru metafizycznego.

Bibliografia:

- Banfield Ann, *Styl narracyjny a gramatyka mowy niezależnej i zależnej*, tłum. Przemysław Czapliński, „Pamiętnik Literacki” 1990, z. 4.
- Blandzi Seweryn (2013), *Między aletejologią Parmenidesa a ontologią Filona. Rekonstrukcyjne studium historyczno-genetyczne*, Warszawa.
- Bolecki Włodzimierz (1999), *Polowanie na postmodernistów (w Polsce) i inne szkice*, Kraków.
- Czapski Józef (2005), *Rozproszone. Teksty z lat 1925–1988*, oprac. Paweł Kądziała, Warszawa.
- Forstner Dorothea (2001), *Świat symboliki chrześcijańskiej. Leksykon*, tłum. i red. Wanda Zakrzewska i in., Warszawa.
- Janion Maria (1976), *Wojna i forma [w:] Literatura wobec wojny i okupacji. Studia*, red. Michał Głowiński, Janusz Sławiński, Wrocław.
- Kobielus Stanisław (2002), *Bestiarium chrześcijańskie. Zwierzęta w symbolice i interpretacji. Starożytność i średniowiecze*, Warszawa.
- Krąpiec Mieczysław A. (1962), *Dlaczego zło. Rozważania filozoficzne*, Kraków.
- Krąpiec Mieczysław A., Maryniarczyk Andrzej (2002), *Rozmowy o metafizyce*, Lublin.
- Kundera Milan (2004), *Sztuka powieści. Esej*, tłum. Marek Bieńczyk, Warszawa.
- Odojewski Włodzimierz (1959a), *Miejsca nawiedzone*, [Łódź].
- Odojewski Włodzimierz (1969b), „Zasypie wszystko, zawieje...”, „Twórczość”, nr 6.
- Odojewski Włodzimierz (1984c), *Zabezpieczanie śladów*, Paryż.
- Odojewski Włodzimierz (2003d), *Milczący, niepokonani. Opowieść katyńska*, Warszawa.
- Odojewski Włodzimierz (2008e), *Zasypie wszystko, zawieje...*, Warszawa.
- Pascal Blaise (1977), *Myśli*, tłum. Tadeusz Żeleński (Boy), Warszawa.
- Pàttaro Germano (1988), *Pojmowanie czasu w chrześcijaństwie*, tłum. Bogdan Chwedeńczuk, w: *Czas w kulturze*, tłum. Bogdan Chwedeńczuk i in., red. Andrzej Zajęczkowski, Warszawa.
- Rabizo-Birek Magdalena (2002), *Między mitem a historią. Twórczość Włodzimierza Odojewskiego*, Warszawa.
- Starobinski Jean, *Wskazówki do historii pojęcia wyobraźni*, tłum. Władysław Kwiatkowski, „Pamiętnik Literacki” 1972, z. 4.
- Stępień Antoni B. (1964), *Wprowadzenie do metafizyki*, Kraków.
- Stoff Andrzej (2003), *Temat utworu literackiego [w:] Z teorii dzieła literackiego*, red. Andrzej Stoff, Marzenna Cyzman, Toruń.
- Tabakowska Elżbieta (2001), „Natężenie świadomości”. *O związkach poezji z gramatyką [w:] Semantyka tekstu artystycznego*, red. Anna Pajdzińska, Ryszard Tokarski, Lublin.
- Tomaszewska Wiesława (2011), *Metafizyczne i religijne. Problem subtematu w dziele literackim na przykładzie prozy fabularnej Włodzimierza Odojewskiego*, Warszawa.

- Urbanowski Maciej (2007), *Dezerterzy i żołnierze. Szkice o literaturze polskiej 1991-2006*, Kraków.
- Weber Jean-Paul (1974), *Obszary tematyczne*, tłum. Wojciech Karpiński [w:] *Antologia współczesnej krytyki literackiej we Francji*, oprac. Wojciech Karpiński, Warszawa.
- Ziomek Jerzy (1994), *Prace ostatnie. Literatura i nauka o literaturze*, red. Janina Abramowska, Warszawa.

Wiesława Tomaszewska

Dusk and night, or on the spatiotemporal *imaginarium* in Włodzimierz Odojewski's prose.

This article presents the problem of space-time constitution analysing realisation of the Katyń theme in narrative prose of the author of *Dusk of the world* in which dusk and night gain a clearly special consideration. The basis for consideration is a distinction between two meanings of the symbol of Hegelian owl: as *noctua* is a bird of night and darkness, while as *nycticorax* is the one that sees clearly at night. These two meanings organise the way of representing the world in this prose which is closer to the first or the second meaning of the symbol. Dusk and night gain a triple interpretation: the existential one, the epistemic one, and the moral one. The specificity of Odojewski's historiographical prose consists in the primacy of imagination, textual creation, and realism of the narrative form.

Kalina Bahneva

Uniwersytet Sofijski im. św. Klimenta Ochrydzkiego w Sofii

Prze(d)świt, zmierzch, „Noc Świata”

Key words: Dawn, dusk, the animalization of man, *Janusz Głowacki's* Hunting Cockroaches, *Franz Kafka's Metamorphosis*, *Witkacy's* Cockroaches

„Dopiero o zmierzchu Gregor obudził się z ciężkiego snu [...]”
(Kafka 2003: 44).

„Gdzie światło wszelkie w noc wieczną się zmienia”
(Kraśiński 1980: 147).

Sztuka Janusza Głowackiego *Połowanie na karaluchy* kontynuuje przesłania *Emigrantów i Rzeźni* Sławomira Mrożka oraz nawiązuje do wczesnego dramatu Witkacego *Karaluchy*, poświęconego napaści zgrai owadów „amery...” (Witkiewicz 1985: 53). Młodzieńcza sztuka (1893) twórcy Czystej Formy w teatrze wyprzedza chronologicznie opowiadanie *Przemiana* (pisane w 1912 r., wydane w 1915 r.) Franza Kafki. Zwracam uwagę na polskich autorów, których dramaty interpretują złożoną relację człowieczeństwo – zwierzęcość, gdyż nazwiska tych rodzimych twórców są nieobecne w dramacie Głowackiego. *Połowanie na karaluchy* zawiera natomiast „listę” znanych obcych artystów (Franz Kafka, Alfred Hitchcock, John Milton, Charles Baudelaire, Jean Genet), których w swoich oszczęd-

nych dialogach wymieniają bohaterowie dramatu ze względu na łączący ich problem „kim ja byłem” (Głowacki 2007: 296) /kim ja jestem. W komedii Witkacego „te szare”, to „dziwne”, co się „rusza” i się „zbliza” (Witkiewicz 1985: 51) – to „chmara KARALUCHÓW” (Witkiewicz 1985: 52), które „oblegają domy” i grasują po mieście. Pod przewodnictwem Księdza („O tu! O tu!”) z przybyszami „amery...” rozprawiają się Król („tnie szablą Karaluchy”) i Mops, który „resztę gryzie” (Witkiewicz 1985: 54). Chmara owadów zaskakuje „przyrodnika” Piotra – jednego z nielicznych bohaterów dramatu – podczas snu. Autor nie określa pory sennego odpoczynku bohatera i odpowiednio najścia karaluchów. Prawdopodobnie jednak inwazja tych istot w juveniliach Witkacego ma miejsce rano lub nad ranem – po tym, jak „Piotr wstaje” patrzy „przez lunetę” (Witkiewicz 1985: 52–53) na zgraję owadów, przed którymi ostrzega pozostałych bohaterów. W kontekście twórczych idei autora *Szewców* inwazja zgrai groźnych nieznanych osobników wiąże się z ideą o „zbydłęceniu” ludzkości, a następnie z przekształceniem się rodu ludzkiego w robaki w „serze, który jest też kupą robaków” (Witkiewicz 1985a: 518). Na ten proces/stan według twórcy Czystej Formy w teatrze składają się unifikacja, mechanizacja, władza „mdłej demokracji” i systemów totalitarnych oraz śmierć wyjątkowej jednostki. W twórczości Witkacego „zbydłęcenie”/zrobaczenie” ludzkości funkcjonuje jako inne imię wyczerpywania się, zmierzchu, końca zarówno Nowego Świata, jak i Europy.

A zresztą nic nie pomogło i Ameryka, i cały Świat Stary, pozornie „sfałszowany”, przeszedł na bolszewizm, mało od faszystów się różniący, ale przeszedł (Witkiewicz 1985a: 143).

Słynna *Przemiana* Kafki przypomina o znanym z *Karaluchów* Witkacego sytuacyjnym/temporalnym uzasadnieniu relacji człowiek–robak. Gregor Samsa stwierdza dokonaną metamorfozę „pewnego rana”, po obudzeniu się „z niespokojnych snów” (Kafka 2003: 21). Kolejna pora dnia, podczas której bohater Kafki zmagają się ze swoją nową/starą tożsamością, przypada na schyłek dnia. Zmierzch, podczas którego bohater budzi się ponownie z „ciężkiego snu, podobnego do omdlenia” (Kafka 2003: 44), następuje po strasliwym dniu wypełnionym borykaniem się Samsy z niemożliwością kontynuowania porannego rytmu dnia. Pomrok w *Przemianie* wyraźnie zwiastuje powolne nadejście nocy: „Blask ulicznych lamp elektrycznych leżał tu i ówdzie blade na suficie i na wyższych częściach mebli, lecz niżej, wokół Gregora, było ciemno” (Kafka 2003: 44). Ciemność – słabo rozświetlana promieniem bladego brzasku – to czas śmierci bohatera: „[...]

zegar na wieży wybił trzecią nad ranem. Przeżył jeszcze pierwszy brzask świtu za oknami. Potem bezwolnie opuścił nisko głowę i ostatni, słaby oddech wypłynął z jego nozdrzy” (Kafka 2003: 44). W opowiadaniu Kafki przedświt – podobnie jak zmierzch – kojarzy się z „jasną stroną nicości” (Heidegger 1999: 104), którą współczesny człowiek widzi/odczuwa, coraz boleśniej pytając o całość bycia. W *Przemianie* astrologiczny świt okazuje się egzystencjalnym mrokiem, moralną ciemnością/ciemnotą dla rodziców i siostry Gregora Samsy. Rodzina przeżywa zgon najbliższej istoty jako czas radosnego uwolnienia od uciążliwego syna i brata–robaka.

– No – powiedziała pan Samsa – teraz możemy podziękować Bogu. – Przeżegnał się, a trzy panie poszły za jego przykładem (Kafka 2003: 87).

Bluźnierstwo Ojca, nadużywanie imienia Bożego, jego wymawianie „nadaremno” (Pwt 5,11¹), posługiwanie się imionami świętych, w celu egoistycznego osiągnięcia własnego, chociaż i iluzorycznego dobra – to czas śmierci Boga. Po zgonie Gregora, „szczęśliwie” rozwiązującego problem rodzinny i pozbyciu się/uprzątnięciu ciała krewnego, określanego przez posługaczkę mianem „toto”, bliscy bohatera w jak największej zgodzie udają się tramwajem za miasto. „Wagon, w którym siedzieli sami, był cały prześwietlony ciepłym słońcem” (Kafka 2003: 91).

„Dokąd my zdążamy? Jak najdalej od wszystkich słońce? Czy nie spada my nieustannie? [...] Czy istnieje jeszcze jakaś „góra” i jakiś „dół”? [...] Czy nie stało się zimniej? Czy nie nadchodzi ciągle noc, noc coraz większa (Nietzsche 1907: 125)? – pyta Friedrich Nietzsche w *Wiedzy radosnej*. „Wydaje się, iż Nietzsche pierwszy dostrzegł, że śmierć Boga staje się faktyczna dopiero wraz z rozpuszczeniem Jaźni” (Deleuze 1997: 102) – pisze Gelles Deleuse.

Człowiek–robak staje się charakterystycznym obywatelem „Nocy Świata” (Heidegger 1997: 217). Dramaty *Polowanie na karaluchy* i *Antygona w Nowym Jorku* rozwijają problem podmienionej/odebranej tożsamości na tle wyraźnie wyeksponowanej nocnej strony doby lub podczas pogranicznych/prześciowych pór dnia/nocy. Wspominając o tym aspekcie doby, myślę nie tylko o zmierzchu, lecz także o przedświcie – momencie, w którym zarysowująca się jasna, słoneczna część dnia przedziera się przez cień zanikającej nocy. Uogólniając „przewcieranie” się przeciwstawnych naturalnych/egzystencjalnych zjawisk Zygmunt Krasiński pisał w poemacie *Przedświt*:

¹ Wszystkie cytaty ze *Starego i Nowego Testamentu* za wydaniem: *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu* w przekładzie z języków oryginalnych, opracował zespół biblistów polskich z inicjatywy Benedyktynów Tynieckich, Poznań–Warszawa 1990.

Płciowość, polarność jest prawem powszechnym, prawem jednym i wszechobecnym tak w naturze, jak w duchu, tylko że pod coraz wyższymi kształtami się objawia; na przykład, biegun dodatni i ujemny w galwanizmie, planeta i słońce w porządku kosmicznym, mężczyzna i niewiasta w rodzaje ludzkim, myśl i ciało w człowieku. – Prawo to na tym zależy, że jedna i taż sama siła w naturze lub idea w Duchu objawia się na dwóch ostatecznych końcach niby to sprzecznie, a wtedy między tymi końcami powstaje działanie i oddziaływanie ciągłe, czyli ruch i życie tejże siły, tejże idei. – W stosie galwanicznym z bieguna dodatniego wypadająca iskra gdzież leci? – w biegun ujemny! [...] Myśl czym się wyraża? – Ciałem! Zawsze jedna połowa posługuje się drugą, przewciera się w drugą na to, by całość istnieć mogła (Kraśiński 1980: 145).

Mrok, noc przekształcająca się w dzień, przedświt w *Polowaniu na karaluchy* posiadają szczególną moc konstrukcyjną. W dramatach Głowackiego noc nigdy nie jest absolutną „czernicą”, totalną ciemnością nie rozświetlaną promieniem światła, płomykiem ognia – chociaż i piekielnego, – oczyszczającego pożaru. Możliwość rozjaśnienia nocy uobecnia pojęcie „prześwitu” – określenia Martina Heideggera, skrywanej się nieskrytości, prześwitującej prawdy bycia. Rozważając pojęcie „jasności” w filozoficznych dociekaniach autora *Bycia i czasu* Rafał Wołowczyk pisze:

Niebo to, dla Heideggera, „cykliczna czasowość i związana z nią dzień-no-cnocna gra światła i ciemności” (Woźniak 2004: 233)². Światło przenika ciemność w rytmie dnia i nocy, dlatego mówi się o ciągłości i trwaniu światłości Nieba. Jak powiada Heidegger, „w przemieszanej” grze jasności i ciemności, grze, której udzielają czasy, „rozkwitają i na powrót zamykają się rzeczy” (Heidegger 2000: 17)³. Równocześnie człowiek przebywa w ciągłej „przemieszanej” światłości Nieba. Ta zaś odsyła do prześwitu, gdyż „najwyższym ‘ponad światłem’ jest sam promieniujący prześwit” (Heidegger 2005: 16) „Prześwit Otwarte jest w najczystszej postaci postrzegalny w przepuście przezroczystości jasności, w ‘świecie’” (Heidegger 2005: 62) W liście do swego przyjaciela Böhlendorfa, Hölderlin nazywa to światło „światłem filozoficznym” (Heidegger 2005: 163). Heidegger komentując słowa poety pisze: „To światło jest ową jasnością, która mając możność rzucania refleksów świetlnych, siłą refleksji, obdarza wszystko obecne jasnością obecności” (Heidegger 2005: 166). Można więc rozumieć „ową jasność”, podobnie jak „ból”, w sensie ontycznym. Zarówno dla Hölderlina jak i dla Heideggera jasność ta jest źródłem wszystkiego, co radosne. Jest czymś, co najradośniejsze. Jako taka jest kompletna i źródłowo zbawcza, „jest świętością” (Woźniak 2004: 235)⁴.

² Wypowiedź Cezarego Woźniaka cytuję za Rafałem Wołowczykiem, (Wołowczyk 2006, 2011).

³ Wypowiedzi Martina Heideggera cytuję za R. Wołowczykiem, zob. przyp. 2.

⁴ Wypowiedź Cezarego Woźniaka cytuję za R. Wołowczykiem, zob. przyp. 2.

„Noc amerykańska”

Przejęciowość, „dwuznaczność”, „gra znaczeń”, w której pograżeni są Ona i On, ma także wymiar czasowy, astronomiczny. Amerykańska noc to europejski (polski) dzień. Jedno z podstawowych pytań, które stawiają bohaterowie w swoich nocnych dialogach, to pytanie o aktualny czas, godzinę, którą następnie porównują z czasem w Europie, Polsce. Zazwyczaj pytanie: „Która godzina?”, zadane przez Janka, pobrzmiwa o „trzeciej nad ranem” – wyjątek stanowi pytanie bohatera, które w akcie pierwszym pada „o godzinę później niż zwykle” (Głowacki 2007a: 251). Ona zaś „przekłada” lokalny czas na „rodzimy”. Skrupulatne śledzenie upływających godzin, minut⁵ kojarzy się z desperacką próbą nadania sensu, rzeczowości bezmyślnie upływającemu życiu, bezkresnej bezsennej nocy, w której zatraceni są bohaterowie dramatu. Obsesja na temat czasu i chorobliwe trwanie bohaterów w paralelnych temporalnych strefach (rzeczywistościach) jest wyrazem chęci zaistnienia w normalnym egzystencjalnym/astronomicznym rytmie, w którym po nocy następuje dzień. Pojęcie „rano” wiąże z czasem „u nas”, w Europie, światło (Głowacki 2007a: 258). Dążenie do „ujrzenia” ojczyzny w świetle dnia, podczas nadchodzącego przedświt, ma długą (romantyczną) tradycję. W poemacie *Przedświt* Krasieński roztacza następującą wizję:

W polskim kraju – w polskim raj –
 Na wiekowych nieszczęść niwie
 Już nie pusto – ni żałośnie;
 Nigdzie – nigdzie już nie ciemno,
 Ani za mną, ni przede mną –
 Wszędzie jasno – sprawiedliwie! (Krasieński 1980: 174)

Pragnienie „rozjaśnienia” nowojorskiej nocy rodzimym temporalnym/egzystencjalnym kontrapunktem jest niemożliwe. Nostalgia aktorki została zdominowana przez wspomnienie o śródnocnym Żyrdardowie, straszliwej biedzie, pompie na ulicy Zwycięstwa Rewolucji, gdzie matka wysyłała ojca

⁵ ONA
 – W Polsce jest dokładnie dwunasta dwadzieścia pięć. Właśnie sprawdziłam.
 Czule trzyma słuchawkę przy uchu.
 ON
 z rozrzewnieniem
 – Dwunasta dwadzieścia pięć.
 ONA
 – Dwunasta dwadzieścia sześć, teraz.
 On gasi światło (Głowacki 2007a: 251).

po wodę, dokonanym występku rodzica wobec córki „na ulicy Dzierżyńskiego. Tam nigdy nie paliły się lampy” (Głowacki 2007a: 297). Brak ojca niejedno ma imię – to nieobecność Boga, Ojca słońca, oślepte „oko błękitu”.

Bezsenność osób dramaturgicznych niweczy różnicę między jasną a ciemną częścią doby, która przekształca się w niekończący się dzień i jednocześnie bezbrzeżną noc. *Insomnia* kojarzy się ze świadomą obserwacją mrocznej strony własnej osobowości, uczestnictwem w powolnym wyczerpywaniu się sił bliskiej osoby i wycieńczeniu swojego „ja”. Dramat Głowackiego wypełnia nowym znaczeniem termin „Noc amerykańska” – znany „chwyt” filmowy – wprowadzony od połowy lat 20. ubiegłego wieku i polegający na zastosowaniu specjalnej techniki filmowania akcji nocnej w dzień.

W języku angielskim wyróżnia się dwa terminy: a) night for night (noc dla nocy), gdy akcja rozgrywająca się w nocy filmowana jest rzeczywistość w porze nocnej, b) day for night (dzień dla nocy), gdy – dzięki użyciu specjalnych filtrów – efekt nocy uzyskuje się w dzień. Stąd pochodzi tytuł filmu François Truffauta *Noc amerykańska* (1973), którego akcja rozgrywa się w środowisku filmowym („Noc amerykańska”: 2013).

Karaluchy. Różnice

W *Polowaniu na karaluchy* owady nie są czymś nieznanym dla bohaterów. Osoby dramatu nie potrzebują specjalisty (przyrodnika), żeby zidentyfikować pełzające po mieszkaniu osobniki. Owady i gryzonie (korniki, karaluchy, myszy, szczury) są rozpoznawalne i oswojone przez człowieka. Chociaż i odczuwający do nocnych „współlokatorów” odrazę bohaterowie nie przepędzają owadów, nie „tną” ich jak w *Karaluchach* Witkacego. Sprzeciw, walka z „najeźdźcami” jest nadaremna. Odkrywając u reprezentantów szerzącego się robactwa indywidualne cechy fizyczne i specyficzne zachowanie („Ooo, tu się zacina”. Tak, to ten sam co wczoraj”; „Nie poznajesz? O, zobacz, jak nisko schodzi”) (Głowacki 2007a: 262) – ludzie zaprzyjaźniają się z „egzemplarzami” zwierzęcego świata. W sztuce Głowackiego tytułowe stwory to nie tylko *sensu stricto* przedstawiciele gatunków synantropijnych, które wypełzają spod podłogi. Mianem „karaluchy” określani są mieszkańcy Lower East Side, jednej z „najbiedniejszych dzielnic Manhattanu, co nie znaczy, że Nowego Jorku. Mieszkają tu między innymi narcomani, prostytutki, artyści, Portorykanie, Ukraińcy i Polacy” (Głowacki 2007a: 248). Dramat potwierdza tezę Witkacego o rozpowszechnianiu się „specjalnej” odmiany karaluchów, zwanych „amery...” – według jednego z głównych bohaterów sztuki one są „wszędzie” w Nowym Jorku, [n]awet

u milionerów” (Głowacki 2007a: 253). Natomiast w Polsce jest „czysto”. Karaluchy – jako zanonimowane/zanimalizowane imię Innego/Innych – zniknęły nie tylko w wyniku wytrzebienia ich przez władze świeckie i kościelne (Króla i Księdza w *Karaluchach* Witkacego), lecz i zmuszone/„wypchnięte” (Głowacki 2007a: 300) przez służby specjalne. Dla milicjantów w cywilu polscy artyści są osobami (artystami/Żydami⁶) politycznie niewygodnymi.

„Nie wierzę już w żadną rewolucję. Samo słowo wstrętne jest jak karaluch albo prusak czy wesz” (Witkiewicz 1985a: 490) – oznajmia księżna Irina Wsiewołodowna w *Szewcach*. W dramatach Głowackiego przeobrażenia w organizmach żywych są wynikiem nie rewolucyjnego zrywu (wielkiego wybuchu), lecz ewolucji⁷. Synurbizacja zwierząt rozwija się paralelnie z mutacją człowieka. Stopniowe zmiany w organizmie ludzkim świadczą o dokonującym się regresie/procesie ewolucyjnym.

Naukowcy stwierdzili, że nowojorskie niemowlaki mają gorszy słuch, mniejsze płuca i więcej włosów w uszach i w nosie od przeciętnego niemowlaka w Colorado. Dzięki temu są uodpornione na hałas i wdychają mniej zanieczyszczeń [...]. One w naturalny sposób wytwarzają system obronny. Wyrastają im te włosy w uszach, zmniejsza się przewod, którym powietrze dociera do płuc, grubieje im skóra, twardnieją paznokcie. To właśnie wykazały ostatnie badania naukowe [...] na Harvardzie (Głowacki 2007a: 278).

„Jak się nie ma co się lubi, to się lubi co się ma”. Nie odważając się na poczęcie dziecka („gdzie byśmy go położyli”) (Głowacki 2007a: 318), które byłoby dowodem, że „ciągle jesteście ludźmi” (Głowacki 2007a: 318),

⁶ Rozważając o obcości Antygony Sofoklesa Jan Kott pisze: „Obca«. Antygona nazywa siebie metoikias. Greckie metoikias oznaczało przybysza bez praw obywatelskich. »Meteques« – tak nazywają pogardliwie we Francji cudzoziemców, zwłaszcza ze Wschodu. W Polsce czytałem po ‘marcu’ o Żydach – meteki” (Kott 1999: 292). Upodobnienie intelektualistów do Żydów uobecnia także dramat Głowackiego *Fortymbras się upił*.

⁷ W związku z pojęciem „ewolucji” jako rozwoju organizmów o statusie niskim ku ożywionym istnieniom posiadającym status wysoki, Marek Mikołajec pisze: „Bestiarium Gombrowicza wybrane przez Włodzimierza Boleckiego ukazuje zwierzęta znosząc mit postępu od niższych do wyższych form życia. Postęp jest pojęciem dotyczącym współczesnej cywilizacji. Możemy dostosować ten termin do ludzkich spraw i ludzkiej historii (choć ten punkt widzenia także jest dyskusyjny), ale jest błędem stosowanie go ogólnie do świata biologicznego. Starą tradycją biologii jest używanie terminu »niższe zwierzęta« jako określenia robaków, małży i tym podobnych, natomiast nazywanie ptaków i ssaków terminem »zwierzęta wyższe«. Współcześni biolodzy jednakże powinni starać się unikać takich terminów. Stare terminy »niższy«, czy »wyższy« wyrastają z ludzkiego rozumienia słowa postęp, ale są błędnie stosowane do świata organizmów, w którym coś takiego nie istnieje. Opierają się na archaicznym pojęciu Drabiny Bytów obejmującym stworzenia od najmniej zorganizowanych najprostszych aż do najbardziej złożonych (oczywiście ludzi), a także pozaludzkie istoty do aniołów i Boga. Prawdą jest, że cała historia życia na Ziemi była świadkiem ewolucji większych, bardziej złożonych istot, lecz nawet jeśli się przyjmie taką wizję »postępu« w przyrodzie, to stwierdzone jest, że ewolucja zawiera mnóstwo zmian w kierunkach, których nikt nie mógł nazwać postępem” (Guttman 2008: 11). Wypowiedź Burtona S. Guttmana cytuję za Markiem Mikołajcem (Mikołajec 2010: 123).

kobieta przenosi swój instykt macierzyński na karaluchy – „dzieci” i „niemowlaki” (Głowacki 2007a: 262). Mężczyzna, który w dramacie Głowackiego siedzi „pół dnia przed mapą” i ćwiczy „szczerzy uśmiech” (Głowacki 2007a: 250), osoba sprawiająca wrażenie ciężko chorego człowieka, trupa, to Janek, występujący jako bezimienny On. Człowiek ten jest *byłym* pisarzem, który po wyemigrowaniu z Polski do Stanów Zjednoczonych nie jest w stanie tworzyć. Wyglądająca okropnie („zupełnie zielona”) (Głowacki 2007a: 264) Anka to Ona, aktualnie bezrobotna, *była* znana polska aktorka, uhonorowana w kraju nagrodą za interpretację Szekspirowskich kobiet. Bohaterowie, którzy przewijają się bezsennie w nocy po mieszkaniu, są cieniami przypominającymi w gorzko-ironiczny sposób o niegdysiejszych osobowościach artystów. Bezimiennosc upodobnia ich do pełzających/przewijających się po mieszkaniu stworów, zresztą porównywalni do nich są animizowani nieproszeni przybysze – „zjawy”, którzy/które nawiedzają głównych bohaterów.

Akcja sztuki toczy się w nocy, bezsennie zaś snujący się po nowojorskim mieszkaniu bohaterowie – podobnie do osób dramatu *Antygona w Nowym Jorku* – podważają pojęcie *Homo sapiens*. Według Linneusza stanowi ono nazwę człowieka współczesnego, którego autor *Systema Naturae* nazwał również *Homo diurnus* (*aktywny w dziennym świetle*). Wciąż jeszcze nie osiągnąwszy dna amerykańskiej rzeczywistości (bezdromność w bliskim, „naszym” parku nowojorskim umiejscowionym „[m]iędzy Avenue A i B”) (Głowacki 2007a: 290), On i Ona istnieją na pograniczu, w owym „między”, w którym istota tamtego – mrocznego i nocnego świata – jest bardziej odczuwalna niż ta – jasna, dzienna, „ludzka”. „A może on [Bezdromny – K. B.] wie, że my skończymy w parku” (Głowacki 2007a: 299)? – pyta Ona. Parkowa przestrzeń – postrzegana jako egzystencjalny koniec bohaterów – niejedno ma imię. Wspomniany przez Bezdromnego *Tompkins Square Park* przekształca się w miejsce akcji dramatu *Antygona w Nowym Jorku*. Sztuka ta uogólnia park nowojorski jako miejsce zamieszkałe przez bezdromnych, współczesnych niewolników – dzikich (zwierząt)⁸. Sposób funkcjonowania *Tompkins Square Park* aktualizuje historię parku – niegdysiejszego zwierzyńca i menażerii. Głowacki kreśli zoografię współczesnego miasta – ludzkie domy są zasiedlone przez szkodników; nowojorskie parki – są terytoria-

⁸ Na temat zezwierzęcenia człowieka i stanów granicznych, „człowiekozwierzęcych”/„animalludzkich”, por.: Bahneva 2011: 10–60; Bahneva 2013a: 181–204; Bahneva 2013b: 43–60.

Uogólniając jedną z opowieści głównej bohaterki dramatu *Anity–Antygony*, Elżbieta Baniewicz pisze: „W tym opowiadaniu współczesnej nędzarki, która nie potrafi nawet opisać własnej sytuacji, ale nieomylnym instynktem zaszczutego zwierzęcia wyczuła, że facet znad rzeki bronił jej praw deptanych z całą dezynwolturą przez stróżów demokratycznego porządku, zawiera się sens sztuki Głowackiego” (Baniewicz 2001: 358).

mi ściganych/zabijanych „egzotycznych” reprezentantów rodu ludzkiego/zwierzęcego.

Wskazując na pewien „pozytywny ładunek» kryjący się w projekcie Derridy: na moment »konstrukcji« w »de-konstrukcji«” (Gutorow 2001: 21) Jacek Gutorow pisze o końcu człowieka:

Kres? Koniec? Śmierć? A może bezkres? Albo cel? Kresy? To ostatnie kojarzy się Polakowi z czymś zarazem dalekim i bliskim, z kresem (końcem) ojczyzny i domu, ale zarazem czymś przynależącym do ojczyzny. Taki przekład niekoniecznie byłby niepoprawny; jednym z istotnych zamierzeń Derridy jest ukazanie, że w filozofii Heideggera kategorią kluczową jest kategoria „bliskości”, bliskości wobec samego siebie i bliskości wobec bycia (jak pisze sam Heidegger: „Ontycznie rzecz biorąc jestestwo nie jest nam tylko bliskie czy nawet najbliższe – to wręcz my sami zawsze nim jesteśmy. Pomimo to, a może właśnie dlatego, jest ono ontologicznie najdalej”⁹). Bycie blisko siebie (a więc bycie sobą) oddala nas od naszej istoty (od myślenia bycia), wyrzuca nas na kresy nas samych. [...]

Zadawalające przełożenie na język polski tytułu eseju [Kres człowieka – K. B.] Derridy jest niemożliwe. Francuskie wyrażenie *Les fins de l’homme* kryje bowiem w sobie podstawową i decydującą dla filozofa dwuznaczność – *les fins* to zarazem kresy, jak i cele. Jedyne stała świadomość tej dwuznaczności może pomóc czytelnikowi zrozumieć istotę eseju Derridy. Więcej nawet: dwuznaczny, sprzeczny w sobie tytuł jest dźwignią całego tekstu, który w istocie opiera się na ruchu wahadłowym i oscylacji pomiędzy dwoma kresami/celami – człowiekiem (człowiekiem) i bycia (byciem). [...]

Czytając *List o humanizmie* Derrida stale zwraca naszą uwagę na dwuznaczny charakter „ek-sistencji”. Jeżeli jest ona celem, to przecież jest i kresem. Celem bycia jest kres człowieka. Ale dzięki dwuznaczności zdanie to możemy odwrócić: celem człowieka jest kres myślenia bycia. Te dwa cele i kresy wpisane są w grę, ruch wahadłowy. Dlatego gra toczy się między sensem bycia a sensem człowieka, między imieniem bycia a imieniem człowieka (Gutorow 2001: 28).

„Jak Dant – przez piekło przeszedłem za życia!” (Kraśiński 1980: 147)

„A pod wieczór, jak się ściemni ...” (Głowacki 2007a: 284)

Wygnanie skazuje bohaterów na nadaremna próbę zadomowienia się w nowej rzeczywistości, stworzenia własnego domu, miejsca, gdzie byliby „u siebie”. Głowacki rozwija i pogłębia wymiary egzystencjalnej emigracji

⁹ Wypowiedź Heideggera (Heidegger 1994: 22) cytuję za: Gutorowem (Gutorow 2001: 26).

współczesnego człowieka, której istotę uogólnia w *Antygonie w Nowym Jorku*. Polityczna banicja to tylko jeden z aspektów bezdomności dzisiejszych ludzi, którzy – oddaleni od spraw istotnych – tułają się po bezdrożach. Czy jedynie ponowoczesność, która przekształca człowieka w Spacerowicza, Gracza, Włóczęę i Turystę (Bauman), jest przyczyną jego ubezdumowienia?

Nie przeznaczono wam żyć, jak zwierzęta,
Lecz poszukiwać i wiedzy, i cnoty (Alighieri 1986: 123).

To słowa Ulissesa, którego Dante Alighieri umieszcza w Piekle (*Boska Komedia*) ze względu na nieuśmierzoną ciekawość antycznego bohatera, to „[z]ajrzenia błędów ludzkich i dzielności” (Alighieri 1986: 123). Monolog słynnego wędrownika w „ósmej czeluści ósmego kręgu”¹⁰ Inferna wyraźnie rozróżnia człowieka od zwierzęcia – osoba ludzka to ta, która podąża za wiedzą i cnotą... W *Odysei* dociekanie tych pojęć wiąże się z nasyconiem *eros áoikos* – „żądzą niedomowej”¹¹.

ja sam idę, konieczność mię tam pędzi (Homer 1975: 184)

– oznajmia Odyseusz swoim towarzyszom, podążając ku krainie czarodziejki Kirke. Mityczna bogini wypowiada zaś jeden z najbardziej dramatycznych sądów dotyczących losu ludzi owładniętych wewnętrzną koniecznością oddalenia się od domu, objętych „żądzą niedomową”. Wypowiedź Kirke postrzega nienasyconych podróżników („– Wy żywi, a w umarłych chodziliście kraje!”) (Homer 1975: 220) jako skazanych na „śmierć dwukrotną” i tym samym uogólnia tragiczne przeznaczenie niezaspokojonych wędrowców jako wywyższające ich nad ludźmi zwykłymi.

Realizacja odwiecznego pragnienia – przekroczenia progu „domowego ogniska” – które jest nie mniej silne od chęci zadomowienia się w świecie – skazuje podróżników na kuszenie przez osoby/stwory fałszywe, rzeczy błahe, pozorne. We wspomnianej części Pieła Dantego pokutują za swe winy doradcy zdradzieccy. Autor *Boskiej Komedii* rozwija temat kuszenia

¹⁰ W tej części „Dante informuje czytelnika, w jaki sposób dusze, zamknięte w płomieniach, mogą mówić” (Alighieri 1986: 119).

¹¹ Tadeusz Sławek pisze: „[...] relacja »Odyseusza« oznacza sprzeciw wobec bycia »miejscowym«. Odyseusz wędruje do domu, lecz w istocie jego zmagania z przeciwnościami losu to podróż między wyspami rozsypanego, rozkruszonego kontynentu ojczyzny. Massimo Cacciari mówi o radykalnej mocy żądzy niedomowej, *eros áoikos*, prowadzącej do całkowitego zniszczenia lub zapomnienia domu i miejsca swojskiego (Cacciari 1997: 71). Wielcy herosi antycznego morza (gli eroi del mare), wywodzi dalej Cacciari, byli nienasycony, a don Giovanni i kapitan Ahab kontynuują »żarłoczne« życie Odyseusza, który – nim pochłonie go ostatnia fala – zwróci się do swych towarzyszy ze szczególną »żachętą« do podejmowania śmiertelnego ryzyka w imię »wiedzy i cnoty«” (Sławek 2012: 104).

(iluzji) także w Czyścicu – historia Ulissesa powraca w monologu syreny (którą Dante błędnie utożsamia z Cyrce¹²), wstrzymującą podróżnika „po drodze” (Alighieri 1986: 237). Podczas snu, „[w] chwili przedświtu, gdzie mrok już opada” włoski poeta widzi syrenę, która przemienia się w piękną kobietę. Jednocześnie zjawia się inna kobieta. Wergili zdziera szaty z syreny i pokazuje jej brzydotę. Wstrętny zapach syreny obudził Dantego” (Alighieri 1986: 235).

Wszystkie syreny są takie same (Głowacki 2007a: 263) – stwierdza On.

W *Polowaniu na karaluchy* źródłem iluzji są stereotypy, które – podobnie do szablonowego postrzegania Ameryki – zatwierdzają fałszywe sądy o istocie rzeczy. Dramat Głowackiego demaskuje złudzenia (profesjonalne *prosperity*, Ameryka – raj wolności) wtrącające współczesnego człowieka w Noc Świata. Nocna strona rzeczywistości w *Polowaniu na karaluchy* kojarzy się z ciemnością (przed)piekielnej otchłani, którą kreśli Dante i mrokami antycznego Hadesu. Na polskich emigrantów czyhają przedziwne stwory i „egzemplarze” rodu ludzkiego (państwo Thompsonowie, Cenzor) walczące o dusze przybyłych, jakby przyciągając ich do krainy umarłych, po której niegdyś błędził Odyseusz. Skazani na anonimowość, na bezimienną egzystencję – umarli za życia On i Ona – w toku akcji dramaturgicznej – coraz wyraźniej rozplývają się w obrazie nieżyjących *nonumnoi*, (*nékyja*), w bezkształtnej masie duchów ludzkich, mar podziemnych, które według *Odysei* wypełniają świat Hadesu. Dialogi, perypetie bohaterów Głowackiego, osób ludzkich, lecz i swoistych *humanimals*, „zwierzoczekoupiorów” są przeszyte tragicznym rozdarciem pomiędzy wymogiem przemiany, rezygnacji ze swojego „ja” a niemożnością bycia innym. Repliki, stan psychiczny, zmiany fizyczne anonimowych przybyszy w Nowym Świecie wskrzeszają wspomnienie o losach towarzyszy bohatera *Odysei*, o „głupcach”, którzy skuszeni czarodziejskim napojem Kirke przemieniają się w zwierzęta. „Bowień łby ich, szczecina, kształt cały / Były świńskie” (Homer 1975: 183). Przeobrażeni w ten sposób, przyjmując obraz „nierogatych” (Homer 1975: 187), legendarni podróżnicy mogliby zrealizować cel czarodziejki, „by o domu zapomnieli zgoła” (Homer 1975: 183). Mogliby, lecz nie potrafią: „li człeczce mózgi im zostały” (Homer 1975: 183).

Postacie bliskich, które wypełniają wspomnienia głównych osób dramatu *Polowanie na karaluchy*, to ludzie, którzy opuścili „ziemię ojców” (Homer 1975: 195) i błędząc po obcym świecie, stoją przed grozą prze-

¹² Mityczna grecka bogini w polskim przekładzie *Boskiej Komedii* Dantego nazwana została Cyrce, a w tłumaczeniu *Odysei* Homera nosi imię Kirke.

mienienia swojej osobowości oraz dostosowania się do wymogów nowego życia. Sztuka Głowackiego potwierdza wywód Homera: nawet na tamtym świecie człowiek nie traci swojego *identité*, którego częścią jest mityczna Itaka, „kraj rodzinny, gdzie każdy rodził się i chował” (Homer 1975: 189). Podczas długiej podróży mitycznego bohatera w świecie cieni i po krainach ciemnych, „gdzie moce nocy, dzieci Nocy, jak je nazywa Hezjod, rzucają coraz głębszy cień na załogę Odysusza” (Varnant 2002: 84), szczególnie miejsce zajmuje epizod opowiadający o walce przebiegłego Greka z Cyklopem. W kontekście przeżytych przygód, w których Odysusz zawsze potrafił obronić swoją osobowość, sposób, w jaki przedstawia się olbrzymowi, jest przerażający:

Nikt – to moje nazwisko; [...]

[...]

Rzekłem – a na to jędzon odrzekł: – Słuchaj, bratku!

Nikt zjedzon będzie; jednak zjem go na ostatku (Homer 1975: 167).

Starożytna grecka literatura uogólnia nasycenie „żądzy niedomowej”, opuszczenie miejsca rodzimego jako możliwość doświadczania wartości podróży (Gutorow 2001: 37), „wędrowania pełne przygód” (Gutorow 2001: 37), lecz także jako drogę do odstąpienia od swojej tożsamości, zapomnienia/podmienienia *identité*, szlaku, prowadzącego ku pogrążeniu się w mroczkach nieistnienia, *bycia nikim*.

„Bosch namalował piekło”... (Głowacki 2007: 54)

„w Nowym Jorku jest tak zimno” (Głowacki 2007: 91)

„W ciemności wieczne, na żar i na chłody” (Alighieri 1986: 20)

Polowanie na karaluchy zapowiada dramaturgiczny rozwój motywu karzącego/oczyszczającego ognia. W dramacie *Antygona w Nowym Jorku* Głowackiego obrazowym wyrazem życia w piekle, doświadczania mąk piekielnych podczas egzystencji doczesnej jest kotłownia – swoiste *axis mundi* w nieprzyjaznej przestrzeni, groteskowa hipostaza domowego ogniska. W tym miejscu „nikt nie wytrzyma dłużej niż trzy godziny, bo Pijawka tak kurki podkręca, że ludzie się gotują” (Głowacki 2007: 43).

SASZA

Ten Pijawka odkręca kurki, robi siedemdziesiąt stopni, żeby ludzie nie mogli wytrzymać, a jak wyskoczą na chwilę, żeby złapać oddech, każe im płacić

drugi raz. Połowy na to nie stać. Wyskakują spoceni na mróz. Łapią zapalenie płuc i umierają.

PCHEŁKA

On zbiera na wycieczkę do Watykanu. Chce zobaczyć polskiego Papieża (Głowacki 2007: 43).

Osobom dramatu *Antygona w Nowym Jorku* towarzyszy nieustannie odczucie zimna, chłodu, nawet mrozu. Przypomnienie dwóch podstawowych kulturowych/cywilizacyjnych modeli Claude’a Lévi-Straussa dotyczących rozwoju społeczeństw tradycyjnych („zimnych”, bo produkujących „niewiele entropii”, lecz więcej empatii) i industrialnych („gorących” – bazujących na wynalazku maszyn termodynamicznych i wyzwających więcej entropii, nieuporządkowanej chaotycznej energii, sprzyjającej rozwojowi społecznego chaosu) daje możliwość poszerzenia metaforycznego „obszaru” znaczenia chłodu, funkcjonującego jako ważny element konstrukcyjny utworu. Zamiast odczucia ciepła domowego ogniska, empatii emocjonalnej bliźnich, marznący ludzie w dramacie Głowackiego mają „szansę” doświadczenia fenomenalnego sposobu funkcjonowania kotłowni Pijawki, której upału nie mogą przetrzymać szczury (Głowacki 2007: 44). Niemożność dzisiejszego człowieka zaczerpnięcia ciepła z okalającego świata i obdarowania sympatią „Stworzeń Bożych” – ludzi i zwierząt – udowodnia także zabawa dzieci, „przyszłości” współczesnego świata.

PCHEŁKA

Śmierdzi? To te dzieciaki, co się tu bawiły, znowu wrzuciły w ogień żywego gołębia. Zatrzepotał i łup. *Demonstruje trzepotanie*. Ale co można zrobić... dzieci.

Uśmiecha się dobrotliwie i siada na ławce blisko Saszy (Głowacki 2007: 39).

Ogień pochłania gołębia – chrześcijański symbol Ducha Świętego, znak (leżącej „prosto do nieba”) (Głowacki 2007: 59) duszy Johna, ptaka wykreowanego przez Pabla Picassa jako emblemat pokoju. John to człowiek – realność i fikcja, personifikujący zanik/śmierć stanowej arystokracji oraz ducha arystokratycznego (*esprit aristocratique*). Tajemnica, której wyrazem jest także niegdysiejsza milcząca postawa Amerykanina – periodycznie przypominana przez bliskich – łączy mieszkańców parku. Poetyckim wyrazem tej roli Johna jest jeden z gołębi, którego obraz kreśli w swojej „pogańskiej” opowieści Anita. Tytułowa bohaterka wyróżnia się „egzotycznym” zmysłem estetycznym/etycznym. Patrzący na Portorykankę, uśmiechający się do niej i machający skrzydłami ptak aktywizuje tradycyjne pojmowanie gołębia jako istoty przynoszącej wieści i sprzyjającej komunikacji międzyludzkiej.

W stosunku do Johna Głowacki aktualizuje rozumienie („chwyt”) Dantego dotyczące dusz, które „zamknięte w płomieniach, mogą mówić”. Płonące martwe ciało Afroamerykanina – swoistego cienia i sobowtóra Johna – przypomina o milczeniu, „mowie samotnej” (Derrida) Amerykanina, i tym samym o „ciemnej” stronie, mrocznych dziejach jego przodków, niedgysiejszych kolonizatorów. Wojujący z bliźnimi, oddalony od religijności, wyzuty z wiary w magiczną istotę świata oraz wyabstrahowany z arystokratycznej, jak też z artystycznej postawy, współczesny człowiek jest „wypalony” przez dzisiejszą cywilizację.

Ci wszyscy, co wchodzi [do kotłowni – K.B.] – wywodzi Anita – pocą się i od razu wszystko zdejmują, po pół godzinie zaczynają zgrzytać zębami, a po godzinie są usmażeni (Głowacki 2007: 45).

Gołębie (po raz trzeci)

„Trzeba było z win podłości
Przyjąć na się – nie grzech – karę!” (Kraśiński 1980: 153).

Skoncentrowanie się dramatów Głowackiego, których akcja toczy się w Stanach Zjednoczonych, na problemie bezdomności stawia pytanie o winę za zło, którego człowiek się dopuścił wobec swojego brata. Utwory problematyzują opuszczenie ziemi ojczystej¹³, naruszanie praw ojcowskich, powstawanie przeciw woli bogów, odejście od Boga¹⁴. Wiara pomaga przeżyć ciemność winy w oparciu o wizję bycia „synami światłości i synami dnia”, która jest częścią Paruzji (1 Tes. 5,5).

Winy te, które pobrzmiwają w *Antygonie w Nowym Jorku*, ze szczególną siłą powracają w rozwiniętym w dramacie *Polowanie na Karaluchy* motywie „walki Jakuba z aniołem”. Skoncentrowany na odrażającym wyglądzie i zachowaniu czyhających na żer drapieżnych ptaków (przypominających złowieszcze ptactwo w kultowym filmie *Ptaki* Hitchcocka), dialog bohate-

¹³ ONA
– Może to kara.
ON
– Jaka kara?
ONA
– No to, że nie możemy spać... Kara za to, żeśmy uciekli z Polski (Głowacki 2007a: 301).

¹⁴ ONA
– Pomódlmy się.
ON
– Co za pomysł... (Głowacki 2007a: 302).

rów w utworze Głowackiego nawiązuje do biblijnej historii podążającego do domu syna Izaaka. Jest on niegdysiejszym uciekinierem, podstępnie wymuszającym od ojca błogosławieństwo, należące się starszemu bratu. Antygoną Sofoklesa uogólnia pośmiertny los wojującego przeciwko swojemu bratu zdrajcy Polinika, którego „[n]ieszczęsne zwłoki bez czci pozostały, [...] / Na pastwę ptakom żarłocznym i strawę” (Sofokles 2004: 24). Według prawdy wyłaniającej się ze sztuki wróżbity Tejrezjasza, „niezwykłe głosy”, które wydają „ptaki, szalone i dzikie”, szarpzące się szponami ptactwo, donośny „łopot skrzydeł” – to znaki odwrócenia się bogów od ludzi, symptomy schorzałego miasta, pogrążającego się w swym błędzeniu/uporze człowieka, jęgo „pychy zuchwałej” (Sofokles 2004: 55).

Ziemia amerykańska szczególnie mocno uwypukla wpisany w dramatach Głowackiego problem winy i kary. Karl, bohater powieści Kafki *Ameryka*, odpokutowuje swoje realne i rzekome przewinienia w Nowym Świecie. „Szczególnie markszystowscy literaturoznawcy (np. Georg Lukacs) twierdzili, że Kafka zawarł w tej powieści krytykę kapitalistycznego piekła, którego wcieleniem była Ameryka” (Polski Projekt Kafkowski 2008)¹⁵. Ameryka to kraj byłych kolonizatorów, lecz i terytorium niegdysiejszych oraz dzisiejszych imigrantów, przybyszy, którzy opuścili swój „kraj lat dziennych”. Zarówno kultura starożytnych Greków, jak i idea chrześcijańska krzewią zasadę respektowania ziemi ojczystej, troskę o brata swojego, bronienia tradycji rodzinnych i praw rodzinnych, opieki nad starszymi rodzicami. Sprzeciw wobec woli bogów, walka z Bogiem (aniołem) pozostawia bolesne ślady na ludzkim duchu, piętnuje człowieka, przypomina o skazie po grzechu pierworodnym. Bohaterowie Głowackiego z „amerykańskich” dramatów – to ludzie ułomni, kalecy, zmagający się z chorobą/traumą psychiczną i dolegliwościami ciała. Lista dramaturgicznych postaci cierpiących na nieuleczalne choroby jest długa, obejmuje ona wszystkie osoby działające w *Antygonie w Nowym Jorku* i *Polowaniu na karaluchy*. To jednostki ludzkie, których życie jakby nadal podlega kłątwie rzuconej na ród Labdakidów lub które są objęte wyrokiem starożytnych bogów, sankcjonujących i karzących niechybnym sądem „pychę słowa w człowieku” (Sofokles 2004: 66). To osobowości, które jakby wciąż jeszcze doświadczają fizycznie cierpienie Jakuba, zranionego przez anioła.

A może stygmaty na ludzkiej duszy i blizny na ciele to nie tylko znaki identyfikacyjne, służące władzom amerykańskim do ustanowienia tożsamości (ciał) nieżyjących bezdomnych.

¹⁵ Wypowiedź Petera Beickena (1974: 251–261) cytuję za: (Polski Projekt Kafkowski 2008).

Okazało się, że źródłem tych plotek – relacjonuje Policjant – była chora psychicznie Portorykanka, która przedtem mieszkała w parku. [...] No i w końcu powiesiła się na głównej bramie (Głowacki 2007: 96).

Zapewne psychiczne i fizyczne rany bohaterów Głowackiego to semy, według których – tak jak w historii Odyseusza – wygnańcy po powrocie do Itaki zostaną rozpoznani przez swoich bliskich. „Poznacie mię po głosie” (Mickiewicz 2002: 285) – pisał Adam Mickiewicz w wierszu *Do przyjaciół Moskali*. Przywoływanie wypowiedzi wieszczka nie jest retoryczną próbą „optymistycznego” zakończenia problematyzowanej kwestii zmierzchu ludzkiej egzystencji (*ek-sistencji*), końca człowieka. Jak wiemy za Derridą (*Głos i fenomen*), w epoce dekonstrukcji „prymat głosu” odgrywa istotną rolę, gdyż poświadcza obecność podmiotu dla siebie, jego „żywą obecność”, właściwe obecności postrzegania siebie. Obecność ta jest „uprzywilejowaną świadomością”, ponieważ jest „żywołem naszego myślenia” (Derrida 2013), bez którego ontoteologiczna prawda bycia nie może być możliwa.

Bibliografia:

- Alighieri Dante (1986), *Boska Komedia (Wybór)*, przeł. E. Porębowicz, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź.
- Bahneva Kalina (2011), *O najnowszych wymiarach wielokulturowości. Na przykładzie współczesnej literatury polskiej*, [w:] *Człowiek w tradycji judeo-chrześcijańskiej. Wybrane zagadnienia*, red. J. Szarlej, Bielsko-Biała.
- Bahneva Kalina (2013a), *Głód – literackie fascynacje*, [w:] *Współczesne wymiary humanizmu*, red. J. Pacuła, Bielsko-Biała.
- Bahneva Kalina, *Dramat „Antygona w Nowym Jorku” Janusza Głowackiego – aspekty adaptacji*, [w:] *Adaptacje I. Język–Literatura–Sztuka*, „Biblioteka Postscriptum Polonistycznego” 2013b, nr 3.
- Baniewicz Elżbieta (2001), *Janusz Głowacki „Antygona w Nowym Jorku”. Antygona w Tompkins Park*, [w:] *Dramat polski. Interpretacje*, red. J. Ciechowicz i Z. Majchrowski, Gdańsk.
- Beicken Peter (1974), *Franz Kafka. Eine kritische Einführung in die Forschung Athenäum*, Frankfurt nad Menem.
- Cacciari Massimo (1997), *L'Arcipelago*, Milano.
- Deleuze Gilles (1997), *Różnica i powtórzenie*, przeł. B. Banasiak i K. Matuszewski, Warszawa.
- Derrida Jacques (1992), *Kres człowieka*, przeł. P. Pieniążek, [w:] *tenże Pismo filozofii*, Kraków.

- Derrida Jacques, *Różnicowość*, przeł. B. Banasiak, [on-line], [w:] http://bb.ph-f.org/przeklady/derrida_roznicosc.pdf [dostęp: 22.12.2013].
- Głowacki Janusz (2007), *Antygoną w Nowym Jorku*, [w:] tenże, *5½. Dramaty*, Warszawa.
- Głowacki Janusz (2007a), *Polowanie na karaluchy*, [w:] tenże, *5½. Dramaty*, Warszawa.
- Burton S. Guttman (2008), *Ewolucjonizm. Co warto wiedzieć*, przeł. J. Klag, Gliwice.
- Gutorow Jacek (2001), *Na kresach człowieka. Sześć esejów o dekonstrukcji*, Opole.
- Heidegger Martin (1994), *Bycie i czas*, przeł. B. Baran, Warszawa.
- Heidegger Martin (1999), *Czym jest metafizyka?* przeł. K. Pomian, [w:] tenże, *Znaki drogi*, przeł. S. Blandzi, M. Falkowski, J. Filek i in., Warszawa.
- Heidegger Martin (1997), *Drogi lasu*, J. Gierasimiuk i in., Warszawa.
- Heidegger Martin (2005), *Objaśnienia do poezji Hölderlina*, przeł. S. Lisiecka, Warszawa.
- Heidegger Martin (2000), *W drodze do języka*, przeł. J. Mizera, Kraków.
- Homer (1975), *Odyseja*, przeł. L. Siemieński, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk.
- Kafka Franz (2003), *Przemiana*, przeł. J. Kydryński, [w:] *Cztery opowiadania. List do ojca*, przeł. J. Kydryński, J. Ziółkowski, Warszawa.
- Kott Jan (1999) *Tragedia grecka i absurd*, [w:] tenże, *Zjadanie bogów i nowe eseje*, Kraków.
- Kraśniński Zygmunt (1980) *Przedświt*, [w:] tenże, *Wiersze, poematy, dramaty*, Warszawa.
- Mickiewicz Adam (2002), *Do przyjaciół Moskali*, [w:] tenże, *Dziady*, Warszawa.
- Mikołajec Marek, *Arcyludzkie i zwierzęce na przykładzie „Pamiętnika Stefana Czarnieckiego” Witolda Gombrowicza*, „Świat i Słowo” 2010, nr 1 (14).
- Nietzsche Friedrich (1907), *Wiedza radosna*, przeł. L. Staff, Warszawa.
- „Noc amerykańska” [on-line] http://portalwiedzy.onet.pl/4960,,noc_amerzykan-ska,haslo.html, [dostęp 22.12.2013].
- Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych*, (1990) opracował zespół biblistów polskich z inicjatywy Benedyktynów Tynieckich, Poznań–Warszawa.
- Polski Projekt Kafkowski – Aktualności, <http://kafka.ovh.org/pages/powieC59Bci/ameryka.php> 05.02.2008, [dostęp: 22.12.2013].
- Sławek Tadeusz, „*Dryf wyspiarski*”. *O podróży i doświadczeniu miejsca*, „Interpretacje”, red. Jolanta Tambor, „Biblioteka Postscriptum Polonistycznego” 2012, nr 1.
- Sofokles, *Antygoną* (2004), przeł. K. Morawski, Kraków.
- Witkiewicz Stanisław Ignacy (1985), *Karaluchy*, [w:] tenże, *Dzieła wybrane*, t. IV, Warszawa.
- Witkiewicz Stanisław Ignacy (1985a), *Szewcy*, [w:] tenże, *Dzieła wybrane*, t. V, Warszawa.
- Witkiewicz Stanisław Ignacy (1985b), *Nienasycenie*, [w:] tenże, *Dzieła wybrane*, t. III, Warszawa.

- Vernant Jean-Paul (2002), *Mity greckie czyli świat, bogowie, ludzie*, przeł. J. Łukasiewicz, Wrocław–Warszawa–Kraków.
- Wołowczyk Rafał, *Martina Heideggera myślenie poezji [2]*, [on-line], <http://www.racjonalista.pl/kk.php/s,5182>, 30.12.2006, [dostęp: 22. 12. 2013].
- Woźniak Cezary (2004), *Martina Heideggera myślenie sztuki*, Kraków.

Kalina Bahneva

Dawn, dusk, „night of the world”

The article is devoted to the animalization of man in the drama *Hunting Cockroaches* by Janusz Głowacki. The undertaken problem is generalized against the background of the discussion concerning the role of the border between day and night and the replaceable notions of day and night in the play. The raised issue is elaborated on the basis of works of world literature (Homer's *Odyssey*, Dante Alighieri's *Divine Comedy*, Franz Kafka's *Metamorphosis*) and the philosophical thought of Martin Heidegger and Jacques Derrida, respectively.

Robert Małecki
Uniwersytet Warszawski

Zmierzch idei postępu? Od idei kryzysu do kryzysu idei (na przykładzie kultury niemieckiej)

Key words: memory, democracy, history, ideology, postmodernism

„Szukałem czegoś, czego wśród ludzi znaleźć nie mogłem”¹, mówi jeden z protagonistów *Paare, Passanten* Botho Straussa. Tym samym nazywa pewien dyskomfort poznawczy, który zdominował kulturę niemiecką w ostatnich 200 latach. W ramach przedłożonych rozważań chciałbym jednak skupić się na ostatnich 70 latach, czyli okresie po 1945 roku.

Dwa pojęcia dominują w opisie kultury niemieckiej po 1945 roku: ‘Erinnerung’ i ‘Vergessen’. Kwestia historii wiąże się dla twórców i teoretyków kultury niemieckiej z samą kulturą. Podstawowym błędem tych pierwszych, ale w głównej mierze tych drugich, było utożsamianie kryteriów politycznych z kryteriami estetycznymi. A nie powinno się przecież mieszać tych jakże przecież odległych od siebie zakresów ludzkiej działalności i percepcji. Nie powinno się, ponieważ z tej koegzystencji obronną ręką wychodzi jedynie polityka. Na związku tym polityka jedynie zyskuje, na wiązaniu się z polityką może kultura jedynie stracić. A cały problem znajduje swój początek w mylnie postawionym, a w dużej mierze narzuconym przez aliantów, postrzeganiu historii jako instrumentu niezbędnego do postępowego rozwoju człowieka. Cytowany przeze mnie Strauß, jako

¹ „Ich suchte etwas, das unter Menschen nicht zu finden war” (Strauß 1981: 185).

przedstawiciel piszącej inteligencji, cierpi z powodu narzuconej w Niemczech abnegacji wobec historii.

To idea postępu, rozumianego jako lewicująco-krytyczne podstawy społeczeństwa, wtlaczała historię w dialektyczną zależność między doświadczeniem, poznaniem i rozwojem. Doświadczenie służyć miało analizie, która stawała się podstawą poznania, a samo poznanie stać się miało punktem wyjścia dla rozwoju w duchu: „Uczymy się z błędów historii”. W niemieckim kręgu kulturowym oznaczało to po 1945 roku, że cały pozytywny dorobek kultury niemieckiej zmarginalizowano, a czynili to również i sami Niemcy, i skupiono się na wyszukiwaniu i analizie błędów. A ponieważ błędy od połowy XIX wieku stawały się coraz poważniejsze i w coraz większym stopniu uderzały nie tylko w samych Niemców, ale i w społeczeństwa Europy i świata, mechanizm nazywania błędów stał się nieodzownym fundamentem kultury niemieckiej.

Zalążkiem wszelkich ideologicznych konfliktów w Niemczech po 1945 roku stał się fakt, iż kwestię doświadczenia, poznania i rozwoju przesunięto ze sfery polityki do sfery estetyki. Zachowano przy tym jednak metodologię i procedury z zakresu polityki. Wystarczy nawet pobieżny ogląd marazmu, z jakim społeczeństwo niemieckie podejmowało kwestię winy, by mechanizm stał się widoczny: to, czego rozwiązaniem powinna była zająć się polityka w pierwszych latach po wojnie, stało się nieustannym zarzewiem sporów rozgrywanych na niwie estetyki. Spory te muszą jednak pozostać nie bez rozwiązania, jeśli wciąż operuje się tu pojęciami z zakresu polityki i etykietami tak silnie naładowanymi politycznymi emocjami, że wielokrotnie twórcy zostają skonfrontowani z pozycjami politycznymi, choć sami od jakichkolwiek politycznych kontekstów interpretacyjnych się niezwykle silnie odzegnują. W tej sytuacji jedyną możliwą formą wyjścia ze spirali samonakręcających się opinii i kontropinii wydaje się praca nad samą koncepcją historii jako fundamentu współczesności. Jean-Marie Guéhenno opisał ten fakt z punktu widzenia politologa: „By machina [społeczeństwo – R. M.] mogła dobrze funkcjonować, nie potrzeba oświeconych królów i obywateli, lecz »jednakowych«, wymiennych elementów...”² (Guéhenno 1994: 114), które Kartezjuszowską dewizę „Myślę, więc jestem” zamieniły na: „Tworzę połączenia, więc jestem”³ (Guéhenno 1994: 114n). „Je pense, donc je suis” (Myślę, więc jestem) (Descartes 1960: 54) przytaczane zazwyczaj w wersji łacińskiej „cogito ergo sum” to początek nowoczesnego myślenia w kategoriach jednostki, czyli idei racjonalizmu.

² „Damit die Maschine gut funktioniert, braucht man keine aufgeklärten Könige oder Bürger, sondern »Gleichartiges«, austauschbare Elemente [...]”.

³ „Ich stelle Verbindungen her, also bin ich”.

Republika Federalna Niemiec jest „[...] [wystarczająco] stara, by nie funkcjonować już tylko jako społeczno-krytyczny parawan ‘weltschmerzu’ całkiem bez poddawania jej w wątpliwość [...]”⁴ – pisał Gerhard Stadelmeier w 1984 roku. Taka diagnoza wtedy z pewnością nie dziwiła, choć dziwić mogła jako stwierdzenie legitymujące pisarstwo Botho Straussa, tworzącego już od ponad piętnastu lat. Tego samego zdania był Botho Strauß, gdy mówił o prowadzeniu przez niemieckich intelektualistów, bojących się o własną pozycję, oderwanego od rzeczywistości Niemiec dyskursu, „[...] podlanego francuskim sosem à la Bataille-Lacan”⁵ (por.: Hage 1987).

Pierwsze wątpliwości pojawiły się już w latach sześćdziesiątych XX wieku, gdy rewolta studencka doprowadziła do trwałego określenia dominującej wizji Republiki Federalnej Niemiec jako państwa w kategoriach społecznych i politycznych demokratycznego, a w kategoriach estetycznych – pluralistycznego. Już od początku rewolty studenckiej wszelkie próby formułowania odmiennych programów estetycznych poddawano surowej krytyce, zazwyczaj jednak po prostu wyrzucano poza margines publicznego dyskursu. Idea pluralizmu w wydaniu niemieckim zaprzeczała sobie z założenia.

Sytuacja społeczna i polityczna znalazła niespodziewanego sojusznika na polu filozofii i estetyki w idei (post)modernistycznego pluralizmu i (post)modernistycznej wielości równouprawnionych postaw i opinii. Dość szybko jednak, bo już w drugiej połowie lat osiemdziesiątych XX wieku pojawiły się pierwsze głosy sprzeciwu, postulujące próbę odejścia od (post)modernizmu, jako kryzysu idei. Odpowiedzią na ‘kryzys idei’, czyli (post)modernistyczny sceptycyzm, że ‘wszystko już było’, jest właśnie fakt, że ‘wszystko już było’, czyli optymizm proponowany przez hasło powtarzalności historii.

Jeżeli założymy następującą tezę: historię można postrzegać jako powtarzalny i powtarzający się cykl doświadczeń człowieka, a samą powtarzalność konotować pozytywnie, wtedy koncepcję historii można zweryfikować jako fenomen obowiązujących obecnie dyskursów na temat relacji między modernizmem, (post)modernizmem, premodernizmem i antymodernizmem. Pomocna w takim postrzeganiu koncepcji historii jest zaproponowana przez Wolfganga Welscha definicja (post)modernizmu jako elementu modernizmu, a nie jego zaprzeczenia. Przy takiej definicji znaczenia nabierają inspiracje czerpane z niemieckiego antymodernizmu przełomu XIX i XX wieku. Strauß, ale i Walser czy też Handke, który sięga po

⁴ „[...] ist alt (genug) geworden, um nicht mehr nur als gesellschaftskritischer Weltschmerzvorwand ganz fraglos zu fungieren” (Stadelmeier 1984).

⁵ „[...] eine Bataille-Lacan-Sauce drübergegossen werde”.

wzorce niemieckiego antymodernizmu przełomu XIX i XX wieku, wpisuje się w nurt niemieckich poszukiwań tożsamości. Tożsamości pojmowanej jednak nie jako kategoria polityczna, chętnie wykorzystywana do łączenia z konkretną opcją polityczną, lecz raczej będącej tożsamością jednostki jako elementu większej zbiorowości.

Poszukiwanie przeszłości w tej formie to poszukiwanie wielkości i godności człowieka, utraconej w masie nowoczesnych postaw. Jako odpowiedź na relatywizm wszelkich działań modernizmu i (post)modernizmu, w ramach których demokracja, pluralizm, swoista dowolność i dostępność tematów i form pozbawiła sztukę, kulturę oraz estetykę elementu tajemniczości, uroczystości i godności, zaproponować można, wzorem antymodernizmu niemieckiego przełomu XIX i XX wieku, wyniesienie sztuki do poziomu religii. Postmodernizm na poziomie estetyki jest godny pochwały. Jego instrumentalizacja w ramach demokracji zaś, tak jak ma to miejsce w Niemczech, jest godna nagany. Niemiecka demokracja wyklucza, jako lewicująca, współistnienie idei prawicowych. Czyni tak, ponieważ identyfikuje idee estetyczne z politycznymi. Postmodernizm estetyczny znajduje uprawnienie do funkcjonowania w dotychczasowym rozwoju kultury. (Post)modernizm upolityczniony – już nie, ponieważ stanowi zaprzeczenie samo w sobie: jeżeli demokracja niemiecka zwalcza idee prawicowe – wszystkie, niezależnie, czy są one natury estetycznej, czy też politycznej, bo najwyraźniej zatraciła zdolność ich rozróżniania, to nie może być mowy o pluralizmie, a więc (post)modernistycznym współistnieniu.

Takie poszukiwania interpretacji historii należy traktować zatem jako próbę uporządkowania świata w sytuacji, w której (post)modernizm, demokracja i równość już nie wystarczają, nie dając odpowiedzi, które można by weryfikować. Odejście od dyskursu logicznego umożliwia/pozwala na dowartościowanie wiary; lecz znów nie wiary, jako podstawy instytucjonalizowanej religii, ale postulatu postrzegania świata w kategoriach przyjmowania świata na wiarę. Taki ogląd świata skutkuje przywróceniem wartości mitu jako elementu interpretacji świata i rządzących nim procesów. Mit stanowi o homogenicznym obrazie, taki wizerunek zaś stoi w sprzeczności z propagowanym przez (post)modernizm pluralizmem. Pluralizm wprowadza anarchię, a anarchia nie zezwala na dyskusję. Dyskusję jednak nie w kategoriach demokratycznego poszukiwania kompromisu i konsensusu, a raczej dialogów Platona, gdzie mistrz przekazuje swoją wiedzę uczniom, którzy prowokują go do tego odpowiednimi pytaniami. Rozwój ludzkości doprowadził, szczególnie w XX wieku, do dewaluacji pojęcia autorytetu. Autorytetu traktowanego jednak nie jako wzorzec jeden z wielu, ale jako je-

den niezachwiany i nie podlegający dyskusji. 'Równość', 'demokracja' – nie pozwalają na dyskusję, która prowadziłaby do budowania autorytetów. To jest punkt wyjścia dla nowych prób inicjowania dyskusji, które są punktem wyjścia do budowy/odbudowy kultury niemieckiej.

Tymczasem bez dyskusji intelektualiści tracą swoją pozycję: „Ten filozoficzny kac jest odbiciem doświadczenia realnej utraty funkcji przez lewicową inteligencję”⁶ (Müller-Funk 1985/1986). Wiek XX w Niemczech, a w szczególności jego II połowa, to okres, w którym sami intelektualiści narzucają sobie jeden wzorzec funkcjonowania. Intelektualista ma jakoby moralny obowiązek ingerowania w funkcjonowanie społeczeństwa wszędzie tam, gdzie widoczne są elementy sprzeczne z ideałami demokracji, pluralizmu i wolności jednostki. Zatem to sami intelektualiści próbują powrotu do 'tradycyjnej' formy funkcjonowania, czyli wymiany poglądów, które pod przykrywką 'obiektywizmu' stanowią wyraz budowania własnego autorytetu. Intelektualista bez autorytetu nie jest intelektualistą, czyli autorytet to warunek niezbędny do ich funkcjonowania, co oznacza, że intelektualiści stoją z założenia w sprzeczności do ideałów, które sami głoszą. To intelektualiści – w postaci takiej, jaka obowiązywała w drugiej połowie XX wieku w Niemczech – są 'pierwotnymi' wrogami demokracji, równości, sprawiedliwości społecznej i pluralizmu. Intelektualiści, którzy niczym naganiasze pędzą społeczeństwo w jałowym, bezcelowym biegu (por.: Strauß 1989: 44⁷). Widać to było również na przełomie XIX i XX wieku, gdy kulminował niemiecki antymodernizm. O podobnej potrzebie na przełomie XX i XXI wieku mówią głośno jedynie nieliczni niemieckojęzyczni intelektualiści, jak na przykład Martin Walser czy Peter Handke.

Kulminacja działań demokratycznych znajduje jednocześnie odbicie w odwróceniu intelektualistów niemieckich od demokracji, ponieważ:

- demokracja, a więc polityka;
- równość, a więc nauki społeczne;
- (post)modernizm, czyli filozofia – pozbawiają intelektualistów ich roli i funkcji.

Okres od 1989 r., czyli tak zwana 'Berliner Republik', to epoka w kulturze niemieckiej napiętnowana przez próby określenia się intelektualistów niemieckich wobec zastanej sytuacji. A ponieważ to potencjalny odbiorca tworzy sobie obraz intelektualisty (patrz Eco: *Das offene Kunstwerk*), ranga intelektualisty funkcjonującego w społeczeństwie świadczy o samym społeczeństwie. Społeczeństwo wyraża swoją wolę i aprobatę dla tych działań

⁶ „Dieser philosophische Katzenjammer ist Reflex auf die Erfahrung des realen Funktionsverlusts einer linken Intelligenz [...]”.

⁷ „Die Treiber jagen uns in den leeren Umlauf [...]”.

artystycznych, które uznaje za godne poparcia. Gdy więc społeczeństwo niemieckie uczestniczy bardziej lub mniej świadomie, bardziej lub mniej aktywnie, w działaniach teatralnych i pisarskich np. Botho Straussa, oznacza to, że aprobuje ono tę estetyczną postawę autora, której nie widzi w pełni w jego twórczości i której nie rozumie.

Fakt ten potwierdza sformułowane na początku pracy przypuszczenie, że słusznie dostrzegamy w społeczeństwie niemieckim potrzebę przeciężenia marazmu, z którym nierozdzielnie wiąże się idea (post)modernizmu. Bo jak pisał już w 1975 roku Armitai Etzioni: „W swych wysiłkach realizacji losu osiąga człowiek nową fazę, w której zarówno jego zdolność do wolności jak i podporządkowywania silnie wzrosła. Człowiek jest coraz silniej zdolny do transformacji związków społecznych, zamiast się do nich dopasowywać, czy też jedynie przeciw nim protestować”⁸ (Etzioni 1975: 29). Taki światopogląd nawiązuje bezpośrednio do antymodernizmu niemieckiego przełomu XIX i XX wieku. Jeśliby bowiem, za Wolfgangiem Welschem, traktować (post)modernizm nie jako odrębną epokę, ale jako modyfikację i kontynuację modernizmu, należałoby uznać, co następuje: tak długo, jak istnieje modernizm, tak długo wszelkie przejawy niezadowolonia można rozpatrywać w kategoriach niezadowolonia z modernizmu, a wszelkie dodatkowe konstrukty traktować jedynie jako intelektualne pole doświadczalne dla myślicieli i badaczy. Często więc wykorzystuje się te elementy (post)modernizmu, które pozwalają czerpać z epok, które najwięcej wniosły do kultury niemieckiej. Sięgają więc po inspiracje romantyczne, ale w pierwszej kolejności fascynuje ich niemiecki antymodernizm przełomu XIX i XX wieku, bo: „Filozofia (post)modernistyczna cytuje te percepcje – na przykład sceptycyzność wobec języka i niepewność jednostki w literaturze przełomu XIX i XX wieku i wprowadza je do dyskursu naukowego”⁹ (Müller-Funk 1985/1986).

Botho Strauß, będąc w pełni świadom sposobu funkcjonowania literatury we współczesnym świecie, pisze: „[...] nie istnieje żaden tekst, który nie mówiłby więcej o swym autorze niż ten sam mówi o sobie; żaden tekst, który nie dawałby więcej do zrozumienia niż sam autor z niego zrozumiał – uważam – z tego wynika, że to ‘więcej’ danego tekstu można uchwycić

⁸ „In seinem Bemühen, sein Schicksal zu meistern, erreicht der Mensch eine neue Phase, in der sowohl seine Fähigkeit zur Freiheit als auch zur Unterdrückung stark zugenommen hat. Mehr und mehr ist der Mensch in der Lage, soziale Beziehungen zu transformieren, anstatt sich ihnen anzupassen, oder lediglich gegen sie zu protestieren”.

⁹ „Die (post)moderne Philosophie zitiert diese Wahrnehmungen – etwa die Sprachskepsis und die individuelle Verunsicherung in der Literatur der Jahrhundertwende – und bringt sie in den wissenschaftlichen Diskurs ein”.

w pierwszej kolejności podczas lektury politycznej”¹⁰ (Strauß 1975: 94). Krytyka niemiecka odczytuje powyższe słowa w pierwszej kolejności jako wypowiedzi, które interpretować należy z uwzględnieniem kontekstów politycznych. W ten sposób takie teksty stają się, według krytyki, odpowiedzią na realia Republiki Federalnej Niemiec. Strauß, sięgając jednak po symbol i mit, broni się przed zarzutem ahistoryczności swych tekstów. Sięgając przed historiografię, a więc i cywilizację, dociera Strauß do mitów, które zbudowane są na stałych antropologicznych. Owe stałe, czyli takie wartości i postawy ludzkie, których ocena jest niezmienna i niezależna od biegu historii, wskazują, iż związek mitu i jego symboli oraz człowieka wykracza poza perspektywę historii rozumianej jako graficzny zapis ustalonych naukowo danych, dotyczących rozwoju przeszłych i teraźniejszej cywilizacji. Dylematem, przed którym stoi jednak autor, choć sam się do tego nie przyznaje, tworząc jednocześnie aurę sztuki elitarniej, jest fakt, że wiele aluzji i wskazówek wmontowywanych w teksty pozostaje niemożliwymi do deszyfracji nawet dla wykształconego odbiorcy, dysponującego nie tylko wiedzą historyczną, teoretycznoliteracką, ale i filozoficzną. Powoduje to, z niekorzystnym skutkiem dla Straussa jako autora, że elementy estetyczne jego programu nie znajdują należnego im miejsca w recepcji i krytyce jego dzieł, a stanowią jedynie przyczynek do zbyt pochopnych definicji politycznych. Straussowskie próby proklamowania programu ‘przypomnienia’ są symptomatyczne dla kultury, która w coraz bardziej widoczny sposób mierzy się z kryzysem legitymacji własnego funkcjonowania. Kryzys ów jest wynikiem coraz bardziej intensywnej utraty znaczenia konwencjonalnych światopoglądów i schematów interpretacyjnych, przy jednoczesnym braku adekwatnych alternatyw. To jednak, jak przyjmowane są teksty, świadczy w dużej mierze nie o samym autorze, ale o współczesnej dyspozycji odbiorców – jednostek będących elementami tworu zwanego społeczeństwem niemieckim. Jak bowiem interpretować fakt, że w latach 1972–1993, czyli od publikacji pierwszego utworu teatralnego do publikacji *Anschwellender Bocksgesang*, Strauß otrzymał sześć ważnych nagród literackich, zaś w latach 1993–2013 zaledwie trzy – jedną zresztą jeszcze w 1993 roku. Upolitycznienie też estetycznych spowodowało w oczach krytyki dewaluację oceny strony estetycznej programu Straussa.

Powtarzalność historii można oceniać w dwóch kategoriach: politycznych oraz estetycznych. W polityce powtarzalność historii staje się powodem do strachu i paniki, ponieważ jej (historii) powtarzalność skupia uwa-

¹⁰ „[...] kein Text existiert, der nicht Mehr über seinen Autor aussagt, als dieser von sich aus sagt; kein Text, der nicht Mehr zu verstehen gibt, als der Autor selbst darunter verstanden hat – ich meine – daraus folgt, daß dieses Mehr eines Textes in erster Linie von einer politischen Lektüre erschlossen werden kann”.

gę człowieka na negatywnych aspektach jej przeobrażeń. W estetyce może stać się powodem do wzmocnienia jednostki w jej dążeniu do przeobrażenia i poprawy, bowiem powtarzalność historii staje się przyczynkiem do analizy nie samej historii, ale ewoluujących reakcji i działań człowieka. Powtarzalność historii daje człowiekowi możliwość analizy dotychczasowych reakcji – swoich oraz przodków – i wybrania tej najlepszej w danym momencie historycznym opcji.

Bibliografia:

- Descartes René (1960), *Discours de la méthode. Von der Methode*, Hamburg.
- Eco Umberto (1973), *Das offene Kunstwerk*, Frankfurt am Main.
- Etzioni Amitai (1975), *Die aktive Gesellschaft – Eine Theorie gesellschaftlicher und politischer Prozesse*, Opladen.
- Guéhenno Jean-Marie (1994), *Das Ende der Demokratie*, Wien.
- Hage Volker (1987), *Schreiben ist eine Séance. Begegnungen mit Botho Strauß* [w:] *Strauß lesen*, red. Michael Radix, München Wien.
- Müller-Funk Wolfgang „Fang den Hut”... *Postmoderne Zeiten – Mutmaßungen über ein Symptom*, „Die Presse” 31.12.1985/01.01.1986.
- Stadelmeier Gerhard, *Die Hypochonder sterben aus*, „Stuttgarter Zeitung” 11.08.1984.
- Strauß Botho (1975), *Theorie der Drohung*, München.
- Strauß Botho (1981), *Paare, Passanten*, München Wien.
- Strauß Botho (1989), *Fragmente der Undeutlichkeit*, München Wien.
- Strauß Botho, *Anschwellender Bocksgesang*, „Der Spiegel” 6/1993.

Robert Małecki

From the idea of crisis to the crisis of idea

The paper examines the possibility of solving the problem of the legitimation of ideas and the theory of crisis. The subject of Author's analysis is the question of responsibility of the intellectual as the 'natural' state of being. The development of the German culture after the year 1945 shows that the meaning of intellectual work has changed. At the very beginning there was a mainly critical perspective on the culture itself. As the century was nearly ended the critical issue was gone and the leading power was given to the postponed mainstream. What is striking is the inconsistency between the theory and the praxis of culture

Elżbieta Hurnikowa
Akademia im. Jana Długosza w Częstochowie

Zmierzch w literaturze i malarstwie austriackim na przełomie XIX i XX wieku

Key words: twilight, modernism, secession, decline, autumn

Sztuka końca XIX wieku wyrastała na gruncie powszechnych w Europie nastrojów schyłkowych i przeświadczenia o końcu pewnej formacji historycznej, społecznej, kulturowej. W Austrii miały miejsce – jak to podkreślają wszyscy niemal badacze (por. Kaszyński, 1999: 65) – zjawiska paradoksalne: monarchia austro-węgierska coraz bardziej chyliła się ku upadkowi, rozsadzały ją wewnętrzne napięcia narodowościowe i społeczne, natomiast sztuka przeżywała niebywały wręcz rozkwit. Dwór habsburski stanowił ostoję konserwatyzmu, na straży którego stał cesarz Franciszek Józef I – wielki, przeczorny polityk, ale i „legitymistyczny monarcha ze starej szkoły Klemensa Metternicha” (Grodziski 1983: 157)¹. Długoletnie panowanie cesarza (1848-1916) spowodowało, że „stał się – jak pisze Hellmut Andics – skamieniałym symbolem”, przekształcił się „w doskonałą maszynę do zarządzania państwem” (Andics 1991: 217). Pozornie upływało ono w atmosferze spokoju i stabilności, równowagi pomiędzy interesami narodów („ludów” – *Völker*) wchodzących w skład monarchii, w rzeczywistości stopniowo narastały konflikty, które w sposób niemal niezauważalny pod-

¹ Stanisław Cat-Mackiewicz, na którego powołuje się monografista, uważał Franciszka Józefa za wielkiego i przeczornego polityka.

kopywały fundamenty państwa austriackiego. „Im bliżej końca wieku, tym więcej szczelin pojawia się w fasadzie austro-węgierskiej monarchii” – pisała Ewa Kuryluk w książce *Wiedeńska apokalipsa* (Kuryluk 1999: 44)². Fasadę stanowiły wypracowane przez stulecia formy oficjalnego życia zbiorowego, które niemal każde wydarzenie pozwalały przekształcić w widowisko, przez ironistów określane jako operetkowy spektakl w pięknych dekoracjach, pod hasłem *felix Austria*. William M. Johnston w pracy o kulturze rejonu nad-dunajskiego w II połowie XIX i na początku XX wieku rozważa pytanie, jak to się stało, że ówczesny Wiedeń nie eksplodował pod napięciem stosunków rasowych, społecznych, biurokratyczno-politycznych i odpowiedzi szuka w formach i znaczeniu tych właśnie form. Korso na Praterze, towarzyskie spotkania podczas spacerów na bulwarze Ringstrasse, gdzie zbierała się śmietanka towarzyska Wiednia, ale i przedstawiciele wszystkich stanów, teatr, opera, kawiarnie, dworskie uroczystości obserwowane przez całe miasto – to wypróbowane przez tradycję sposoby zbiorowego życia jednoczące wszystkie klasy w „jednolitą taśmę pochodu”, to zarazem pozory w sposób urzekający upiększające rzeczywistość (Johnston 1993: 142).

Glanz (blask) – to termin używany przez badaczy i przez apologetów³ dla określenia świetności monarchii, jej minionej potęgi, objawiającej się szczególnie wyraziście w fazie agonii; następujący nieuchronnie zmierzch opatruje się mianem *Dämmerung* bądź *Untergang* i *Verfall* (upadek) definiującymi schyłkową fazę istnienia państwa Habsburgów. W atmosferze powolnego upadku, pośród sprzeczności pomiędzy rzeczywistością a pozorami, wśród oznak „pogodnej apokalipsy” (Broch 1975: 145–153) – rodziła się sztuka, dzięki której Wiedeń przełomu wieków zyskał sławę centrum duchowego Europy i uznany został za stolicę estetyzmu. Stało się to w dużej mierze za sprawą radykalnego odłamu artystów, skupionego od roku 1897 w Austriackim Stowarzyszeniu Artystów Plastyków – Wiedeńskiej Secesji (Wiener Sezession) pod wodzą Gustava Klimta. Przesłaniem nowej sztuki była swoboda twórcza, zerwanie z akademizmem i historyzmem epoki Ringstrasse, wolność sztuki i indywidualizm artysty. Tacy artyści jak Joseph Maria Olbrich, Koloman Moser, Josef Hoffmann przy pomocy nowych środków wyrazu w malarstwie (linia, barwa, ornamentyka), w architekturze i sztuce użytkowej (ogarnięcie jednością stylową całego otoczenia człowieka) przekształcali Wiedeń w ośrodek promieniujący na całą Europę⁴. Obok „dekoracyjnej wersji” wiedeńskiej secesji rozwijał się wytyczający

² Pierwsze wydanie: 1974, *Wiedeńska apokalipsa. Eseje o sztuce i literaturze wiedeńskiej około 1900*, Kraków.

³ Świadczą o tym już tytuły prac, np.: Spiel 1994, *Glanz und Untergang. Wien 1866–1938*; Friedlaender, [b.r.] *Letzter Glanz der Märchenstadt. Bilder aus dem Wiener Leben um die Jahrhundertwende 1890–1914*.

⁴ Por. Zettl 1986: 2; Madsen 1977: 12–13, 25–28; Bisanz 1994: 8–28.

kierunki w nowej architekturze funkcjonalizm Otto Wagnera i „skrajny antyformalizm” Adolfa Loosa (Kaszyński 1999: 65). Rewolucyjne zmiany zachodziły w muzyce. Neoromantyczne tendencje pojawiły się w kompozycjach Antona Brucknera i Hugona Wolfa; utwory Gustava Mahlera, kompozytora i dyrektora wiedeńskiej opery w latach 1897–1907, łączyły cechy impresjonizmu i ekspresjonizmu; młode pokolenie nowatorów, jak Arnold Schönberg, Anton von Webern, Alban Berg, dokonało przewrotu w muzyce, wprowadzając system dwunastotonowy (Por. *Finale und Auftakt*, 1964). A jednocześnie trwał wciąż kult muzyki Johanna Straussa, który zyskał opinię „beztróskiego króla walca”, mimo iż w jego utworach brzmi melancholia i „nuta smutku”: autor *Zemsty nietoperza* wiedział, być może, jak pisze biograf dynastii Straussów, „że to początek końca” (Wechsberg, 1978: 5–6).

Artyści rejestrowali zjawiska i nastroje przełomu wieków poprzez różnorodne formy artystycznego wyrazu – w sztukach plastycznych poprzez charakterystyczne tematy, motywy, kompleksy problemowe, takie jak ambiwalencja życia i śmierci, piękna i brzydoty, w muzyce poprzez nową organizację materiału dźwiękowego. Uchwycili właściwymi sobie sposobami ledwie wyczuwalne poczucie zagrożenia, odsłaniali ciemne strony ludzkiej natury – „nagą prawdę”, którą u Gustava Klimta uosabia naga kobieta (*Nuda veritas*). Artysta, posługując się bogatą ornamentyką, tworzył kompozycje o charakterze symbolicznym, utrzymane w klimacie onirycznym, często epatujące aurą śmierci i przemijania, dotykające zagadnień bytu.

Nawet taki obraz jak „Pocałunek” (*Der Kuss*), przedstawiający kobietę i mężczyznę w miłosnym uścisku, traktowany jako symbol wiecznej miłości, zawiera w sobie symptomy zagrożenia⁵. Klimt umieszczał na swoich płótnach wyobrażenia śmierci przybierającej postać szkieletu przyodzianego w ornamentalną szatę, zbliżającą się do splecionych w uścisku ciał dorosłych i dziecka (*Tod und Leben – Śmierć i życie*), bądź sugerowanej poprzez różnorodne atrybuty, jak czaszka, czarny kolor, śmiertelny grymas twarzy (*Die Hoffnung – Nadzieja*). Nowe tendencje w sztuce zaznaczyły się także w nastrojowych przedstawieniach impresjonistycznych pędzla Klimta, czy mniej znanego Carla Molla; jego obraz *Zmierzch* przedstawia pejzaż o zartartych konturach i onirycznym charakterze, na jednym z drzew powiewa owinięty wokół pnia szal, wprowadzający aurę niepokoju⁶.

⁵ Zob. Sármany-Parsons, 1991: objaśnienie do ilustracji nr 21, oraz teje, 1992. Ewa Kuryluk w cytowanej pracy (1999: 139) powołuje się na opinię Wernera Hoffmanna, że „kwadratowy format pejzaży potęguje poczucie klaustrofobii”.

⁶ Obrazy Klimta reprodukowane między innymi w książce Ilony Sármany-Parsons (1992: 81, 44), obraz Carla Molla – w pracy Hansa Bisanza (1994: 76).

Na przełomie wieków literatura rozwijała się w analogicznym kierunku, jak inne sztuki; pisarze poszukiwali nowych środków wyrazu dla uchwycenia nastrojów schyłkowych, nadania odpowiedniej formy postawie dekadencej, odzwierciedlenia subtelnych stanów duszy. Dotykali problemów egzystencjalnych, wnikali w istotę życia i śmierci, sensu i roli sztuki. Nowa generacja pisarzy, określona mianem Młodego Wiednia, skupiła się wokół Hermanna Bahra. Do tego kręgu należeli tacy pisarze, jak Arthur Schnitzler, Richard Beer-Hofmann, Leopold Andrian, Felix Dörmann, Hugo von Hofmannsthal. Poeci końca wieku dążyli do nasycenia swoich utworów pięknem, głębią psychologiczną, subtelną nastrojowością; pociągały ich tajemnice ludzkiej duszy. Badacze podkreślają, że pasywność, nastroje dekadencej, schyłkowe ograniczały się do warstwy tematycznej, natomiast na poziomie warsztatu artystycznego pisarze wykazywali się niezwykłą siłą kreatywną, aktywizmem, intelektem, wrażliwością (Sármány-Parsons 1991: 9). Cała ówczesna generacja ulegała wpływom Friedricha Nietzschego, który stał się jej ideologiem (por. Fels 1981: 134). Na literaturę (i na sztuki piękne) oddziaływał w znaczącym stopniu Sigmund Freud, od roku 1860 związany z Wiedniem, gdzie studiował, prowadził prywatną praktykę neurologiczną, publikował swoje prace, począwszy od 1895 (*Studien über Hysterie*), stworzył teorię psychoanalizy, która znalazła zarówno kontynuatorów, jak i przeciwników. Na twórczości niemieckojęzycznej odcisnęły swoje piętno również tradycje literatury francuskiej, zwłaszcza zdefiniowane przez Baudelaire'a literackie i kulturowe objawy upadku (por. Balzer, Mertens, 1990: 351). Dekadencję jako postawę twórczą propagował Hermann Bahr, który, śledząc wzory francuskie, dostrzegał jej istotę w zerwaniu z naturalizmem i zwrocie ku ideałom, kształtowaniu wnętrza, a także czerpaniu z romantyzmu (Bahr 1981: 225–226). Dekadentyzm zdomował się w literaturze austriackiej, podobnie jak w całej Europie.

Za dekadenta został wcześniej uznany młody Hugo von Hofmannsthal, kształtujący swój warsztat artystyczny w obrębie inspiracji artystycznych przełomu wieków⁷. Jego poetycki światopogląd zbudowany był na świadomości przemijania, poczuciu ulotności, na mocnym odczuwaniu samotności. W jednym z wierszy (*Ballada zewnętrznego życia*) pisał o swoim pokoleniu:

[...] jesteśmy samotni i wielcy,
 Że niepotrzebne są nam żadne cele? (Hofmannsthal 1984: 45–46)

⁷ Por. March von der 1981: 240. Na temat poezji Hofmannsthala szerzej pisałam w pracach: *Neoromantyzm w poezji Hugo von Hofmannsthal* (Hurnik 2011: 315–331); *Świadomość końca wieku w sztuce i literaturze austriackiej przełomu XIX i XX wieku* (na przykładzie twórczości Hugo von Hofmannsthal), (Hurnik 2013: 369–379).

Wczesną twórczość Hofmannsthalę cechował subiektywizm i skłonność do irracjonalizmu, zanurzanie się w mistyce życia i śmierci, w sferze podświadomości, kult wyrafinowanego i subtelного piękna. Cechy te uwiadaczniają się zarówno w poezji, jak i innych gatunkach literackich, jakimi posługiwał się poeta: w dramatach lirycznych: *Gestern (Wczoraj, 1891)*, *Der Tor und der Tod (Głupiec i śmierć, 1893)*, *Der Tod des Tizian (Śmierć Tycjana, 1892)*, a także w nowelach: *Das Erlebnis des Marschalls von Bassompierre (Przygoda marszałka de Bassompierre, 1900)*. Prozatorski dorobek pisarza jest skromny ilościowo, jednakże bardzo znaczący pod względem treści i formy. W noweli *Przygoda marszałka de Bassompierre* podjął Hofmannsthal temat miłości i śmierci, mocno eksploatowany przez modernistów – jak pisze Stefan Lichański – ale ujął go na swój sposób, przedstawiając bezgraniczną miłość kobiety do tytułowego bohatera, miłość sprowadzającą nań śmierć w momencie pocucia najwyższego szczęścia (Lichański 1975:6)⁸. W noweli *Das Märchen der 672 Nacht (Baśń 672 nocy)*⁹ bohater, urodziwy, przedwcześnie osierocony młodzieniec, żyjący w bogactwie i w izolacji od otoczenia, oddaje się kontemplacji piękna. Zderzony z brzydotą i rozkładem zewnętrznego świata, umiera w przypadkowej, odstręczającej scenarii, czując nienawiść do swojej przedwczesnej śmierci i do życia – „za to, że go do śmierci zaprowadziło” (Hofmannsthal 1975: 43). Nowele Hofmannsthalę, utrzymane w mrocznym nastroju, obnażają upodobanie do tematu śmierci i do roztrząsania problemu ucieczki od życia w świat piękna; okazuje się ona sprzeniewierzeniem idei człowieczeństwa. Wyrafinowane środki artystyczne, jakimi posługuje się poeta, pozwalają mu przedstawić równoległe krajobraz zewnętrzny i wewnętrzny – obydwu w stanie destrukcji.

Nastroje końca XIX i początku XX wieku oddaje także twórczość Arthura Schnitzlera, pisarza o wykształceniu medycznym, który znajomość ludzkiej natury wykorzystał w swoich nowelach i jednoaktówkach. Wykazał się w nich analitycznym sposobem obserwacji, sprzężonym z impresjonistyczną metodą przedstawienia. Uważany jest za psychoanalityka wiedeńskiego mieszczaństwa przełomu wieków, a jego zdobycze w dziedzinie literatury zestawiane są z dokonaniem Freuda w dziedzinie medycyny (Johnston 1993: 248; Doppler 1990: 95–97). Bohater cyklu jednoaktówek *Anatol* czy postaci sztuki *Korowód* są przedstawicielami swojej epoki: znużeni życiem, pozbawieni oparcia w określonym systemie etycznym, nie posiadający silnej, wyrazistej osobowości. Istotę ich egzystencji stanowi doznawanie fragmentaryczności życia, ulotności wrażeń, niepełna lub fałszywa ocena

⁸ Nowela *Przygoda marszałka de Bassompierre* (1900) – (Hofmannsthal 1975: 63–80).

⁹ Hofmannsthal (1975: 17–43). W tym zbiorze (*Przygoda marszałka de Bassompierre*) pomieszczone są ponadto utwory: *Powieść o jeźdźcu* (1975: 45–61), *List* (1975: 81–100).

zdarzeń życiowych. Nie doświadczają wielkich uczuć, silnych namiętności, stać ich tylko na gry, które są namiastkami życia, jak gra z miłością. Bohaterowie toczą owe gry nawet wówczas, gdy obok Erosa pojawia się Thanatos. W sztuce *Anatol* mowa jest o konaniu – w tym sensie, jaki temu pojęciu nadała kultura końca XIX wieku, zespalać w nim różne znaczenia kresu i przeżycia zmysłowego. Ale i poczucie bliżej nieokreślonego końca prowadzone jest do aktów powtarzalnych, niczym ruchy w podejmowanej wciąż na nowo grze. *Anatol* mówi w jednej ze scen do Maxa, przyjaciela, który jest zarazem jego *alter ego*:

Znowu zatem czeka mnie toż samo – owo powolne, po trochu, niewypowiedziane smutne dogasanie? Nie masz pojęcia jak ja się tego lękam!
(Schnitzler 1899: 117)

Arthur Schnitzler problematykę swoich utworów zanurzał w atmosferze estetycznej rezygnacji. Stał się, jak dowodził William Johnston, „najślynniejszym spośród poetów śmierci”, a jednocześnie „typowym impresjonistą”, który, podobnie jak Freud, wierzył, że w każdej impresji łączą się ze sobą poznanie i iluzja (Johnston 1993: 181–183)¹⁰.

Impresjonistyczną metodą w wyrażaniu nastrojów przełomu wieków posługiwał się także Peter Altenberg, znana i barwna postać wiedeńskiej bohemy. Głównym środkiem jego wypowiedzi były drobne impresjonistyczne szkice – „telegramy duszy”, o których pisał:

Tak, ja kocham „drobne doświadczenia”, telegraficzny styl duszy!
Pragnę człowieka przedstawić w jednym zdaniu, przeżycie duchowe na jednej stronie, krajobraz jednym słowem! (Schweiger 1977:10)

Takie cechy szkiców, jak ułamkowość, skrótowość, dążenie ku miniaturze, anegdotyczny charakter sprawiają, że można w nich odczuć atmosferę kawiarnianych rozmów w Cafe Central, która dla Altenberga była miejscem pracy twórczej. Stają się one nie tylko poetyckim odpowiednikiem impresjonizmu i rodzajem autobiografii pisarza, konstruowanej w postaci literackich okruczków, ale i dokumentem kultury epoki przejściowej¹¹.

Znaczące cechy wiedeńskiej kultury i jej źródeł scharakteryzował Arnold Hauser, podkreślając pasywny, subtelny charakter impresjonistycznej sztuki tworzonej przez młode pokolenie, które wyrastało w warunkach względnej stabilizacji materialnej i mogło, rezygnując z wszelkiej aktywno-

¹⁰ *Anatola* Schnitzlera analizowałam szerzej w artykule: *Między sentymentalizmem a agonią. O „Anatolu” Arthura Schnitzlera* (Humnik 2007: 205–214).

¹¹ Na temat twórczości Altenberga pisałam m.in. w pracy: *Kultura fragmentu. O twórczości Petera Altenberga* (Humnik 2002: 115–122).

ści, przejmować pozycje obserwatora, kontemplować i kultywować nastroje duszy (Hauser 1974: 347–348). To przede wszystkim w Wiedniu miały miejsce takie fenomeny, które się określa mianem „pogodnej apokalipsy”. Ewa Kuryluk, obejmując tym określeniem twórczość Schnitzlera i Hofmannsthalę, wskazuje na ich wzajemne dopełnianie się oraz fakt, że w pisarstwie obydwu pisarzy odzwierciedlają się główne nurty literatury europejskiej: „impresjonizm i psychologizm z jednej, neoromantyzm i symbolizm z drugiej strony” (Kuryluk 1999: 53). Wyrazicielem nastrojów „pogodnej apokalipsy” był także Gustav Klimt; artysta nadał taką rangę ornamentowi, by pełnił w jego malarstwie funkcję zdobniczą i zarazem realistyczną; sugerował za pośrednictwem ornamentu „istnienie »złotej klatki«, która elitę mieszczaństwa i arystokracji miała chronić przed końcem świata” (Kuryluk 1999: 142).

Istniała jednakże inna wersja apokalipsy – prawdziwa (jak ją określa Ewa Kuryluk). Naznaczyła ona dzieła Egona Schielego oraz utwory Georga Trakla. W świetle malarskich i poetyckich przedstawień obydwu twórców zmierzch epoki nabiera znamion upadku rzeczywistego, głębokiego, ogarniającego wszystkie sfery życia człowieka, niszczącego egzystencję jednostki i zbiorowości. Nie wyrastała ona na gruncie przesyty, melancholii i znużenia, ale z poczucia tragizmu doświadczanego permanentnie i dogłębnie.

Schiele był uczniem i następcą Klimta, wkrótce jednak stał się przedstawicielem rodzącego się ekspresjonizmu. Był artystą o silnej osobowości, o której wyobrażenia dają już choćby jego liczne autoportrety – wyraziste, o mocnym konturze, zdradzające skłonność do deformacji. Postaciom na swoich obrazach nadał ważne znaczenie, posługując się we właściwy sobie sposób, daleki od estetyzmu Klimta, formą i barwą; jego postacie były rysowane z natury, ale kolorystykę wywodził z własnej wyobraźni. Tworzył także przedstawienia będące „krajobrazami duszy”, eksponujące proces przemijania. Należą do nich sceny obumierającej natury: uschłe słoneczniki (*Welke Sonnenblume, Sonnenblume II*), jesienne drzewa o pożółkłych, zwiędłych liściach (*Herbstbäume*) bądź nagie, bezlistne (*Herbstbaum mit Fuchsien* – „Jesienne drzewo z fuksjami”), krajobraz tonący w krwawym blasku zachodzącego słońca (*Vier Bäume* – „Cztery drzewa”). Wiele obrazów Schielego ma charakter wizyjno-symboliczny; eksponują one przede wszystkim temat śmierci, najczęściej w wymiarze uniwersalnym. Niektóre, jak „Ciężarna i śmierć” (*Schwangere und Tod*), czy „Martwa matka” (*Tote Mutter*), ukazują ambiwalencję życia i śmierci, zderzenie rodzącego się życia z jego krańcem; inne, jak „Agonia” (*Agonie*), skupiają się na oznakach śmierci; „Ukrzyżowanie” (*Kreuzigung*) nawiązuje do sceny śmierci

Chrystusa i dwóch łotrów, jednakże uwaga koncentruje się tu na sposobie jej przedstawienia, położenia nacisku na takich składnikach dzieła, jak kolorystyka, kontury postaci, nastrój. Jednym z najbardziej wyrazistych ujęć tematu śmierci jest obraz *Tod und Mädchen* przedstawiający dziewczynę w ramionach mężczyzny odzianego w czarny strój, kontrastujący z barwną sukienką postaci kobiecej oraz z białą tkaniną, na której oboje leżą spleceni uściskiem – to dziewczyna w objęciach śmierci (Steiner 1991: 7, 21, 33, 57, 79)¹².

Georg Trakl urodził się w roku 1887 (był młodszy od przedstawicieli wiedeńskiego modernizmu), wyrastał z dala od cesarskiej metropolii – w Salzburgu, który u schyłku XIX wieku był miastem prowincjonalnym. Stał się jednym z najbardziej fascynujących poetów XX wieku. Zmarł przedwcześnie, po krótkim, pełnym cierpienia życiu, w listopadzie 1914 roku. W swoją ostatnią drogę wyruszył z transportem wojskowym do Galicji; jego jednostka (szpital polowy) towarzyszyła bitwie pod Gródkiem-Rawą Ruską we wrześniu 1914 roku. Poeta przeżył szok po tym, jak doglądał około stu rannych żołnierzy, umieszczonych w przypadkowej szopie, pozbawionych pomocy lekarskiej. Cierpiał przez całe lata na depresje psychiczne i podejmował już wcześniej próby samobójcze, nie wytrzymał trudów istnienia i naporu doświadczeń. Zmarł 3 listopada w szpitalu garnizonowym w Krakowie w wyniku zatrucia kokainą; pochowany został na Cmentarzu Rakowickim (Lam 2000; brak numeracji).

Dorobek, jaki Trakl pozostawił po sobie, jest szczupły – dwieście siedemdziesiąt opublikowanych wierszy, które jednakże zapewniły mu znaczące miejsce wśród największych poetów XX wieku. Początkowo terminował, jak starsi przedstawiciele modernizmu i rówieśnicy, u poetów francuskich – Rimbauda, Baudelaire’a, Verlaine’a, ale z czasem jego utwory nabierają cech ekspresjonistycznych i reprezentują model nowoczesnej liryki. Publiczność literacka poznała Trakla głównie dzięki publikacjom w piśmie „Der Brenner” wydawanym w Innsbrucku; poeta stał się „ikoną poetyckiego buntu”, zaakceptowanym przez ekspresjonistów niemieckich (Kaszyński 2012: 136). Zawartość i forma utworów pozwalają traktować je jako całość, jako jedną wypowiedź scaloną różnymi składnikami poetyckimi. „Poezja Trakla jest produktem obsesji” – pisze Ewa Kuryluk, wspierając swoją diagnozę opiniami innych badaczy: Heideggera (poezja Trakla to „jeden wiersz”) i Walthera Killy’ego (utwory są wariacjami na jeden „elementarny temat”) (Kuryluk 1999: 151–152). Ze względu na ową powtarzalność interpretatorzy twórczości salzburskiego poety wydobyli i uporządkowali w okre-

¹² Omawiane ilustracje – s. 71–85.

ślone konfiguracje słowa-klucze, obrazy i szyfry; skonstruowano słowniki zawierające słowa używane wielokrotnie przez poetę, odsłaniające strukturę wierszy, stała obecność pewnych tematów i motywów¹³. Należą do nich nazwy rzeczy, osób, określenia kolorystyczne, pory dnia i roku. To na nich zbudowany jest estetyczny i światopoglądowy model tej poezji.

Porą dnia preferowaną przez Trakla był zmierzch, wieczór, porą roku – jesień, co ma swoje przełożenie na zasób słownictwa – na powtarzalność rzeczownika „jesień” i przymiotnika „jesienny”. Nazwa jesieni pojawia się w tytule wiersza, który ewokuje aurę śmierci i rozkładu przeciwstawioną pięknu świata:

U płota słoneczniki płoną,
 Chorzy są cisi w blasku słońca.
 Kobiety w polu śpiewające,
 Niesie się dźwięk klasztornych dzwonów.
 [...]
 Ludzie są cisi i kojący.
 Brunatne wino stłoczą dzisiaj.
 Stoją otworem trupie nisze
 Pomalowane pięknym słońcem (Trakl 1996: 25).

Ciągłą obecność pory jesiennej w tematyce i obrazowaniu przywykło się utożsamiać z przeżyciami poety i jego losem. „Życie Trakla – samotna wędrówka przez jesienny świat, w którym znaki na niebie i ziemi zwiastują nadchodzącą apokalipsę – nie da się oddzielić od jego poezji” – pisze autorka *Wiedeńskiej apokalipsy* (Kuryluk 1999: 152, 154). Krzysztof Lipiński ukazuje dwojakie znaczenie pory jesiennej w jego twórczości:

Jesień jest porą roku, z której Trakl wydobywa jej filozoficzną głębię: jest to pora sytości, spełnienia dojrzałych plonów, lecz również czas umierania; dionizyjskie święto tłoczonego wina, preludium rozpadu i śmierci, ciepły spokojny wieczór jest przedprożem nocy. Jesienny świat Trakla przepojony jest melancholią i smutkiem. Bogactwo barw i owoców jest krótkotrwałe, świadomość zagłady przynoszą dźwięki dzwonów, lot ptaków, krzyk nietoperzy, krople rosy padające na twarz o zmierzchu (Lipiński 1996: 25).

Figurą kresu, nadchodzącej zagłady staje się pora zmierzchu i wieczoru. W wierszu opatrzonym tytułem *Zagłada* to właśnie wieczorem nasilają

¹³ E. Kuryluk przywołuje w cytowanej książce pracę doktorską Dorothee Lauffs *Der Wortschatz Georg Trakls. Ein Wörterbuch als Grundlegung einer künftigen Interpretation und Textkritik seiner Werke*, Berlin 1956 (maszynopis), w której badaczka „zrobiła konkordancję używanych przez Trakla słów” (s. 152 oraz s. 240). Por. także Trakl 1992. Motyw ptaka w twórczości Trakla i jego funkcje przedstawiłam w pracy: „*Milknie skarga kosa*”. *Motyw ptaka w poezji Georga Trakla*, (Hurnik 2012: 87–98).

się egzystencjalne lęki, a w budowaniu poczucia zagrożenia uczestniczy cały wszechświat:

Ponad białym stawem
Przeciagnęły w dal dzikie ptaki.
Wieczorem wieje od naszych gwiazd lodowaty wiatr.

Ponad naszymi grobami
Pochyla się rozbite czoło nocy. (Trakl 1996: 72)

Wieczór jesienny w wierszu *Upadek* jest porą pozornego spokoju, w istocie wszelkie przejawy życia i dynamizmu w przyrodzie unaocniają tyłko podążanie podmiotu lirycznego ku zagładzie i unicestwieniu:

Oto drzę przed upadkiem – tchnienie sprawi,
Kos skarży się w bezlistnych już gałęziach,
Czerwone wino pnie się w kracie rdzawej,
[...] (Trakl 1996: 39)

Każdy element konstruujący świat poetycki Trakla jest znaczący, służy obnażaniu zapisanych w słowach stanów psychicznych, męki istnienia, niepokoju, trwogi. Nawet kwiat słonecznika, który zrobił karierę w malarstwie impresjonistów, zyskał ekstatyczną postać u van Gogha, uprzywilejowany był również przez Klimta (w obrazie przedstawiającym ogród wysuwa się na plan pierwszy), u Trakla, podobnie jak w malarstwie Egona Schielego przekształca się w złowieszczy znak śmierci i ciemności:

O wy złote słoneczniki
Żarliwie skłonione ku umieraniu,
[...]
Wśród tych złotych
Kwiatów melancholii
Określa ducha
Milcząca ciemność (Trakl 1996: 129).

W pisarstwie rejestrującym objawy upadku dotychczasowego świata poezja Trakla zajmuje miejsce odrębne, odzwierciedla bodaj najpełniej atmosferę lat poprzedzających wybuch I wojny światowej oraz jej początku. Autor *Duchowego zmierzchu* przeżywał zbliżający się kres pewnej formacji – historycznej, politycznej, kulturowej – jako swój własny upadek i zagładę, jako dopełnienie się jego osobistego losu, naznaczonego piętnem destrukcji. Krzysztof Lipiński pisał na ten temat:

W przypadku Trakla świadomość końca epoki nakłada się na autentyczny a nie tylko estetycznie wyprodukowany upadek: tragiczna miłość do własnej siostry, narkotyki i alkohol, a wreszcie rozpad osobowości, nie wytrzymującej psychicznie trudu istnienia. [...] Świadomość apokalipsy przenikająca poezję staje się unicestwieniem rzeczywistym; zniszczenie emanujące z wierszy nie jest estetyczną zabawą, lecz zapisem drogi, prowadzącej ku autentycznej zagładzie [...] (Lipiński 1996: 5,7)¹⁴.

Silne odczucie schyłku, zmierzchu pewnej epoki rysuje się w kulturze austriackiej przełomu wieków w wymiarze estetycznym i światopoglądowym. Twórcy tego czasu obwieszczali koniec formacji kulturowej, ale także – choć nie byli tego w pełni świadomi – długotrwałego okresu w historii Austrii. Wielka wojna położyła kres istnieniu monarchii, ponad 600-letniemu panowaniu Habsburgów. Był to fakt doniosły dla historii całej Europy; po roku 1918 zmieniła się mapa wpływów i układu sił politycznych, wielkie zmiany zaszły w różnych dziedzinach zbiorowego życia. W obrębie samej literatury obserwować można tendencje stawiające w centrum obserwacji zarówno formacje historyczne i kulturowe, jak i kondycję jednostki, czego dowodzi pisarstwo Josepha Rotha, Roberta Musila, Hermann Brocha, Heimito von Doderera i młodszego pokolenia pisarzy. Dwudziestowieczną kulturę austriacką cechuje skłonność do autoanalizy, wyostrzona świadomość możliwości i ograniczeń jednostki, diagnozowanie świadomości społecznej, dążenie do autonomii. Osiągnięcia na tym obszarze nie byłyby możliwe bez przejścia przez etap utraty, który cechowało poczucie, że świat w swoim dotychczasowym kształcie nie może trwać. Przemijanie nie odbywa się bez cierpienia; bodaj największą wiedzę w tym zakresie zdobyło pokolenie „straconych synów”.

Bibliografia:

- Andics Hellmut (1991), *Kobiety Habsburgów*, z niemieckiego przełożył oraz przedmową i komentarzami opatrzył J. Serczyk, Wrocław–Warszawa–Kraków.
Bahr Hermann (1981), *Die Décadence* [gekürzt], [w:] Wunberg Gotthart unter Mitarbeit von Braakenburg Johannes J. (hrsg.), *Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910*, Stuttgart.
Bisanz Hans (1994), *Wien um 1900*, Kirchdorf a. Inn.

¹⁴ Zob. także: Lipiński 1998.

- Broch Hermann (1975), *Die Fröhliche Apokalypse. Wien um 1880*, [w:] tegoż, *Kommentierte Werkausgabe*, hrsg. Lützel P.M., Bd. 9: *Schriften zur Literatur*, Frankfurt am Main.
- Doppler Alfred (1990), *Mann und Frau im Wien der Jahrhundertwende: Geschichte im Spiegel der Literatur. Aufsätze zur österreichischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts*. *Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft*, Germanistische Reihe, Bd. 39, Innsbruck.
- Fels Friedrich M. (1981), *Nietzsche und Nietzscheaner*, [w:] Wunberg Gotthart unter Mitarbeit von Braakenburg Johannes J. (hrsg.) *Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910*, Stuttgart.
- Balzer Bernd, Mertens Volker (hrsg.) (1990), *Fin de Siècle*, [w:] *Deutsche Literatur in Schlaglichtern*, Mannheim – Wien – Zürich.
- Breicha Otto, Fritsch Gerhardt (hrsg.) (1964), *Finale und Auftakt. Wien 1898-1914. Literatur. Bildende Kunst. Musik*, Salzburg.
- Friedlaender Otto [b.r.], *Letzter Glanz der Märchenstadt. Bilder aus dem Wiener Leben um die Jahrhundertwende 1890-1914*, Wien.
- Schweiger Werner J. (1977) (hrsg.), *Das grosse Peter Altenberg Buch*, Wien – Hamburg.
- Hauser Arnold (1974), *Spółeczna historia sztuki i literatury*, przeł. Ruszczycówna Janina, postawie Starzyński Juliusz, t. 2, Warszawa.
- Hofmannsthal Hugo von (1984), *Liryka, wiersze i dramaty*, wybrał i przeł. Lewin Leopold, wstępem opatrzyła Kamińska Krystyna, Warszawa.
- Hofmannsthal Hugo von (1975), *Przygoda marszałka de Bassompierre*, przeł. Wieniewska Ida, wstępem opatrzył Lichański Stefan, ilustrowała Żukowska Danuta, Warszawa.
- Hurnikowa Elżbieta (2002), *Kultura fragmentu. O twórczości Petera Altenberga*, „Acta Universitatis Lodzianis. Folia Germanica”, nr 3, Łódź.
- Hurnikowa Elżbieta (2007), *Między sentymentalizmem a agonią. O „Anatolu” Arthura Schnitzlera*, [w:] Ratusza Hanna, Sioma Radosław (red.), *Z problemów literatury i sztuki Młodej Polski*, t.1: *Krótkie formy dramatyczne*, Toruń.
- Hurnikowa Elżbieta (2012), „*Milknie skarga kosa*”. *Motyw ptaka w poezji Geoga Trakla*, [w:] Cetwiński Marek, Czajkowska Agnieszka (red.), *Na tropach twórczości i czasów minionych. Księga jubileuszowa ofiarowana Profesorowi Damianowi Tomczykowi*, Częstochowa.
- Hurnikowa Elżbieta (2011), *Neoromantyzm w poezji Hugo von Hofmannsthal*, [w:] Czajkowska Agnieszka, Żywiołek Artur (red.), *Romantyczne repetycje i powroty*, Seria: *Studia o literaturze XIX i XX wieku*, t. 1, Częstochowa.
- Hurnikowa Elżbieta (2013), *Świadomość końca wieku w sztuce i literaturze austriackiej przełomu XIX i XX wieku (na przykładzie twórczości Hugo von Hofmannsthal)*, [w:] Kałużny Józef C., Żywiołek Artur (red.), *Kulturowe paradygmaty końca. Studia komparatystyczne*, Częstochowa.

- Johnston William M. (1993), *Österreichische Kultur- und Geistesgeschichte. Gesellschaft und Ideen im Donauraum 1848 bis 1938*, aus dem Amerikanischen übertr. von Grohma Otto, Wien–Köln–Weimar.
- Kaszyński Stefan H. (2012), *Krótką historią literatury austriackiej*, Poznań.
- Kaszyński Stefan H. (1999), *Summa vitae Austriacae. Szkice o literaturze austriackiej*, Poznań.
- Kuryluk Ewa (1999), *Wiedeńska apokalipsa. Eseje o kulturze austriackiej XX wieku*, Warszawa (pierwsze wydanie: 1974, *Wiedeńska apokalipsa. Eseje o sztuce i literaturze wiedeńskiej około 1900*, Kraków).
- Lam Andrzej (2000), *Kalendarium*, [w:] Trakl Georg, *Wiersze z rękopisów*, przełożył, komentarzami i kalendarium opatrzył Lam Andrzej, Warszawa.
- Lichański Stefan (1975), *Hugo von Hofmannsthal (1874–1929)*, wstęp [w:] Hofmannsthal Hugo von, *Przygoda marszałka de Bassompierre*, przeł. Wieniewska Ida, wstępem opatrzył Lichański Stefan, ilustrowała Żukowska Danuta, Warszawa.
- Lipiński Krzysztof (1996), *Jesień duszy (o twórczości Georga Trakla)*, [w:] Trakl Georg, *Jesień duszy*, przeł. Lipiński Krzysztof, Kraków.
- Lipiński Krzysztof (1998), *Niedoskonała pokuta. O życiu i twórczości Georga Trakla*, Kraków.
- Madsen Stephen T. (1977), *Art Nouveau*, przeł. Wiercińska Janina, Warszawa.
- March Ottokar Stauf von der (1981), *Die Neurotischen*, [w:] Wunberg Gotthart unter Mitarbeit von Braakenburg Johannes J. (hrsg.), *Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910*, Stuttgart.
- Sármány-Parsons Ilona (1992), *Gustav Klimt*, aus dem Englischen übersetzt von Bahr Wolfgang, Bindlach.
- Sármány-Parsons Ilona (1991), *Die Malerei Wiens um die Jahrhundertwende*, aus dem Ungarischen von Szegzárdy-Csengery Klára, Budapest.
- Schnitzler Arthur (1899), *Anatol*, przeł. Callier Aleksandra, Warszawa.
- Spiel Hilde (1994), *Glanz und Untergang. Wien 1866–1938*, autorisierte Übersetzung aus dem Englischen von Neves Hanna, München.
- Steiner Reinhard (1991), *Egon Schiele 1890–1918. Die Mitternachtsseele des Künstlers*, Köln.
- Trakl Georg (1996), *Jesień duszy*, przeł. Lipiński Krzysztof, Kraków.
- Trakl Georg (1992), *Poezje zebrane*, przeł. Lam Andrzej, Tarnów.
- Trakl Georg (2000), *Wiersze z rękopisów*, przełożył, komentarzami i kalendarium opatrzył Lam Andrzej, Warszawa.
- Wechsberg Joseph (1978), *Królowie walca. Życie, czasy i muzyka Straussów*, przeł. Boduszyńska-Borowikowa Maria, Warszawa.
- Zettl Walter (1986), *Kunst und Gessellschaft in Wien um 1900*, [w:] Lunzer-Talos Victoria in Zusammenarbeit mit Lunzer Heinz (hrsg.) *Kunst in Wien um 1900. Katalog zu einer Ausstellung des Bundesministerium für Auswärtige Angelegenheiten*, Wien.

Elżbieta Hurnikowa

Twilight in the Austrian literature and painting at the turn of the 19th and 20th centuries

The literature and arts in Austria at the turn of the 19th century developed in the atmosphere of decadence. The Austrian-Hungarian monarchy was falling into a decline and paradoxically, at the same time, the art experienced a tremendous boost. Secession was the main style in architecture and painting as well as impressionism, symbolism and decadence in literature. All the fields of arts reflected the feelings of transition, decline, premonition of death. They gained their deepest expression in the poetry of Georg Trakl, in which the end of a certain historical and cultural formation combined itself with the feeling of self-destruction, one's own annihilation.

Katarzyna Joanna Krasoń
Uniwersytet Szczeciński

Zmierzch i odradzanie się wartości humanistycznych (O świecie poetyckim Hansa Magnusa Enzensbergera)

Key words: decline, myth, topos, fable, fairy-tale, poetic strategy

Hans Magnus Enzensberger¹ ukazuje cywilizacyjne i historyczne konflikty teraźniejszości przez odwołanie się do świata dziecięcej wyobraźni.

¹ H. M. Enzensberger – ur. 11. 11. 1929 roku w Kaufbeuern, liryk, eseista, krytyk literacki, autor słuchowisk radiowych, publicysta, wydawca i tłumacz. Dzieciństwo spędził w Norymberdze (Nürnberg), w której przebywał do matury (1948). W latach 1949–1954 studiował literaturoznawstwo, języki i filozofię na uniwersytetach w Erlangen, Freiburgu, Hamburgu i na Sorbonie. W 1955 roku uzyskał stopień naukowy doktora na podstawie dysertacji, poświęconej poetyce utworów Brentano. W latach 1955–1957 pracował jako redaktor stacji radiowej w Stuttgarcie, gościnnie wykładał w Wyższej Szkole Projektowania [Hochschule für die Gestaltung] w Ulm, w 1957 roku odbył podróż do USA i Meksyku. W latach 1957–1959 przebywał przez pewien czas w Norwegii, następnie wyjechał do Rzymu, gdzie całkowicie poświęcił się działalności pisarskiej. W latach 1960–1961 przebywał we Frankfurcie nad Menem. Pracował jako recenzent w Wydawnictwie Suhrkamp. W 1963 roku wyjechał do Związku Radzieckiego, w 1964 na Bliski Wschód, w latach 1964–1965 prowadził wykłady na Uniwersytecie we Frankfurcie nad Menem. Od 1965 roku pracował jako wydawca czasopisma „Kursbuch” o profilu literackim i politycznym (do 1970 ukazały się dwadzieścia dwa zeszyty). W owym czasie często wyjeżdżał do Norwegii. Odrzucił propozycję objęcia stanowiska profesora wizytującego w USA. W ten sposób zaprotestował przeciw imperializmowi. W latach 1968–69 przebywał na Kubie (uczestnik Kongresu Kulturowego [Kulturkongress] w Hawanie). Po 1969 roku zamieszkał w Berlinie Zachodnim, należał do „Grupy 47” [„Gruppe 47”]. W 1963 roku otrzymał nagrodę Georga Büchnera [Georg-Büchner-Preis], w 1967 Nagrodę miasta Norymbergi [Kulturpreis der Stadt Nürnberg], z jego pomocą utworzył konto dla prześladowanych politycznie w Republice Federalnej Niemiec [Mowa norymberska (Nürnberger Rede – 1967, Niemcy, Niemcy między innymi. Wypowiedzi polityczne (Deutschland, Deutschland unter anderem. Äußerungen zur Politik)], ważniejsze zbiorki liryczne: *Obrona wilków* [Verteidigung der Wölfe] – 1957, *język narodowy* [Landessprache] – 1960, *brajl* [blindenschrift] – 1964, jest autorem dramatu: *Przesłuchanie w mieście Habamy* [Das Verhör von Habama]. W 1980 roku założył – razem z Gastonem Salvatore – magazyn kulturalny *TransAtlantik*, z którym w 1982 roku zerwał współpracę. Prowadził dyskusje z mediami, zwłaszcza z telewizją. Określił media elektroniczne jako główny instrument „świadomościowego przemysłu” [„Bewusstseins-Industrie“] w sensie, jaki nadał mu Adorno i Horkheimer. Podstawowego problemu upatrywał w represyjnym charakte-

Wykorzystane przez niego środki artystycznego wyrazu oddziaływają na współczesnego odbiorcę², który jest zainteresowany historią oraz problemami współczesnego człowieka, a także wrażliwy na brzmienie wiersza, czego zamierzam tutaj dowieść.

Enzensberger, będący wydawcą zbioru *Allerleirauh. Viele schöne Kinderreime* [Rozmaitości. *Wiele pięknych rymów dziecięcych* – 1961], wykorzystuje w swej poezji bajkowe i baśniowe motywy, jak i nawiązuje do mitu, legendy czy toposu, w celu ukazania teraźniejszych konfliktów. Niekiedy wprowadza do swych utworów postać dziecka lub przyjmuje puerylny ogląd rzeczywistości, ale tylko przez chwilę. Natychmiast go porzuca w celu zakpienia sobie z ludzkiej głupoty, zdemaskowania niedoskonałego świata dorosłych, wyrażenia gorzkiej refleksji nad życiem i zmanifestowania z szyderczą ostrością swej niezgody na światowy imperializm i panujące w Niemczech stosunki społeczno-polityczne. Dostrzega w nich zmierzch takich wartości, jak ludzka godność, odwaga wypowiedzania własnych myśli czy też szacunek wobec drugiego człowieka. Świadomy zagrożenia cywilizacji walczy w swej poezji o ludzką podmiotowość przez odwołanie się do świata dziecięcej wyobraźni, baśni i mitu, zwłaszcza do mitu dzieciństwa i rodziców, który przywołuje w celu wyrażenia krytycznego stosunku do chylącego się ku upadkowi społeczeństwa, opartego na kulcie pieniądza i autorytarnej władzy, przyczyniającej się do reifikacji człowieka.

I. Co robi w poezji Enzensbergera dziecko...?

Adresatem poezji Enzensbergera wprawdzie nie jest dziecko, ale poeta daje artystyczny wyraz swej nieokiełznanej wyobraźni, a zarazem wraź-

rze mediów, precyzyjnie mówiąc: w centralnie sterowanym programie z jednym nadawcą i wieloma odbiorcami, który czyni konsumentów pasywnymi, a przez to „odpolitycznionymi”. Podkreślał, że produkujący owe programy medialni specjaliści są wszakże ustawicznie kontrolowani przez zwierzchników i rozbudowany system biurokratyczny. W latach 1985–2007 wydał – razem z Franzem Greno – szereg książek *Die Andere Bibliothek* [Inna biblioteka]. Obok sukcesywnej produkcji poematów pojawiały się również tomy esejów, między innymi na temat migracji, przemocy wśród społeczności cywilnej, liryki, matematyki i badań inteligencji. Należy tutaj wspomnieć o znanym poemacie *Zagłada Titanica* [Der Untergang der Titanic] (1978). W 1979 roku George Tabori na podstawie poematu przygotował scenariusz teatralny. W tym samym roku *Zagłada Titanica* została wystawiona na deskach jednego z monachijskich teatrów. Po 2000 roku Enzensberger współpracował z Peterem Sehrem w przygotowaniach do ekranizacji filmu o życiu Geорга Christophа Lichtenberga. Najbardziej znane utwory z lat 1987–2010: *Ach, Europa! Postrzeżenie z siedmiu krajów* [Ach, Europa! Wahrnehmungen aus sieben Ländern] (proza 1987), *Muzyka przyszłości* [Zukunftsmusik] (1991), *Córka powietrza* [Die Tochter der Luft] (1992), *Wielka wędrowka* [Die Große Wanderung] (1992), *Diabeł liczbowy. Książka do poduszki dla wszystkich, którzy boją się matematyki* [Der Zahlenteufel. Ein Kopfkissenbuch für alle, die Angst vor der Mathematik haben] (1997), *Gdzie byłeś, Robertcie?* [Wo warst du, Robert?] (1998), *Lżej niż powietrze. Wiersze moralizatorskie* [Leichter als Luft. Moralische Gedichte] (1999), *Zygzak* [Zickzack] (2000), *Eliksiry nauki...* [Die Elixiere der Wissenschaft...] (2002), *Historia chmur. 99 medytacji* [Die Geschichte der Wolken. 99 Meditationen] (2003), *Liryka denerwuje! Pierwsza pomoc dla zestresowanych czytelników* [Lyrik nervt! Die erste Hilfe für gestresste Leser] (2004 – pod pseudonimem Andreas Thalmayr), *Esterhazy* (2010).

² Chodzi tutaj o odbiorcę zaprojektowanego w utworze, zatem o odbiorcę wirtualnego.

liwości, która cechuje dzieci oraz tęsknocie za tym, co szczerze, naturalne i pierwotne, w takich zbiorach lirycznych, jak *język narodowy* [*landessprache*] – 1960 czy też *brajl* (*alfabet niewidomych*) [*blindenschrift*] – 1964³. Enzensberger wykorzystuje w swej poezji, zwłaszcza w przywołanych zbiorach lirycznych, język dzieci, cechujący się prostotą, wskazywaniem i nazywaniem konkretnych przedmiotów, posiadających desygnaty (*Zeigesprache des Kindes*)⁴, czego przykładem mogą być takie wiersze, jak np. *Talerz kota* [*Katzenteller*] czy też *Stół kuchenny* [*Küchentisch*]. Oto fragment drugiego z nich:

<i>Hier lag der Apfel</i>	Tu leżało to jabłko
<i>Hier stand der Tisch</i>	Tu stał ten stół
<i>Das war das Haus</i>	To był ten dom
<i>Das war die Stadt</i>	To było to miasto
<i>Hier ruht das Land</i> (Zürcher 176: 16)	Tu spoczywa ten kraj [tłum. K. J. K.]

Ta krótka i lakoniczna forma poetycka nasuwa skojarzenie z wierszykami z czytanki dla dzieci. Podmiot liryczny w niczym nie przypomina rozniewanego mówcy, znanego z innych utworów poety, utworów, w których – jak pamiętamy – wręcz „huczał”, „warczał” słowami. Tym razem autor unika retorycznego patosu, który jest wyczuwalny, np. w wierszu *Verteidigung der Wölfe gegen die Lämmer* [*Obrona wilków przed owcami*] (Enzensberger 1986: 14–15). W przywołanym liryku poddał ostrej krytyce ofiary terroru (alegoryczne owce) za pasywność i brak woli walki z autorytarną władzą. Intonacja wiersza jest spokojna, wręcz wyciszona. Członkowanie rytmiczne pokrywa się z logiką składni. Wypowiedź podmiotu lirycznego jest mocno zrytmizowana, bowiem anafory prowadzą do „usztynienia” toku składniowego, w wyniku czego pojawiają się zdania paralelne: *Hier stand der Tisch / Das war das Haus* [*Tu stał ten stół / To był ten dom*]. „Ja” liryczne mówi prostymi zdaniami, zawierającymi wskazania deiktyczne⁵ i wyrażenia okazjonalne, które cechują mowę dziecka, próbującego nazywać świat jakby po raz pierwszy, a zarazem podejmującego naiwny dialog z otaczającymi go przedmiotami w celu nawiązania kontaktu z rzeczywistością. Odnosi się wrażenie, że sugerowana w monologu lirycznym prymarna, podstawowa wiedza o świecie „ja” mówiącego nie przekracza granic wiedzy dziecka. Mimo że w wierszu słychać echa mowy dziecięcej, nieprzypad-

³ Wskazane tytuły zbiorów wierszy Enzensbergera pisane są przez autora małymi literami.

⁴ Jest to określenie Gustava Zürchera, który pisze: „*Anklänge an die Zeigesprache des Kindes sind vernehmbar*” (Zürcher 1976: 16).

⁵ Janusz Lalewicz pisze: „*Do świata obiektywnego, a więc do obiektywnej sfery świata, w którym komunikacja się odbywa, odsyła oczywiście każdy komunikat [...]. W komunikacji oralnej sfera ta stanowi drugi plan czy też tło dla tego, co narzuca bliższy i bardziej uchwytny układ odniesienia: tło otoczenia deiktycznego*” (Lalewicz 1975: 82).

kowo nadawcą wypowiedzi jest osoba dorosła. Dociera do nas głos poety, który – jak zauważa Zürcher – próbuje wniknąć w głąb własnego wnętrza, zrozumieć samego siebie⁶, a umożliwia mu to – wcześniej wspomniany – dialog ze światem rzeczy, skoncentrowanie uwagi na tym, co stanowi treść naszych wrażeń wzrokowych. Bohater liryczny próbuje przypomnieć sobie wygląd domu – dziecięcej Arkadii, który z czasem stał się dla niego rajem utraconym, bowiem – jak słusznie zauważa Januszewska – artysta i dziecko:

posiadają wiele stwierdzonych przez psychologię podobieństw. Oboje są oddani poszukiwaniom w otaczającej ich rzeczywistości, oboje skłonni są do uczuciowego pojmowania zjawisk, oboje egotyczni i egocentryczni (Januszewska 1946/1947: 281).

II. Demaskacja mitu – zatonięcie Titanica

Zdarza się, że autor *Muzyki przyszłości* [*Zukunftsmusik*] przywołuje w swej poezji dziecko w celu wytknięcia błędów, popełnianych przez dorosłych, a precyzyjniej mówiąc: artystów, których zadaniem jest – jak to określiła Wilhelm Dilthey – współtworzenie „systemów kultury” (Dilthey 1982: 324-405, Sauerland 1972: 99), np. w jednej z części, „eposu” *Der Untergang Titanic. Eine Komödie* [*Zatonięcie Titanica. Komedia*] (Enzensberger 1978)] podmiot liryczny – niczym narrator w prozie poetyckiej Zbigniewa Herberta z tomu *Hermes, pies i gwiazda*, daje do zrozumienia, że zadaniem poety jest demaskowanie wykreowanej przez artystów rzeczywistości, odwołującej się do repertuaru konwencji, bezrefleksyjnie wykorzystywanych w dziełach sztuki literackiej:

*Wie oft soll ich euch sagen!
Es gibt keine Kunst ohne das Vergnügen.
Das gilt auch für die endlosen Kreuzigungen,
Sinnfluten und Bethlehemitischen Kindermorde,*

*die ihr, ich weiß nicht warum,
bei mir bestellt
Abendmal. Venezianisch, 16 Jahrhundert*
(Enzensberger 1978: 32. Por. tamże: 55).

Jak często mam do was mówić!
Nie ma sztuki bez przyjemności.

⁶ Zürcher pisze: „Neben der Hellhörigkeit der Sprache der Dinge, mit denen das Ich den vertraulichen Dialog beginnt, wächst die Neigung zu einer grüblerischen Innenschau” (Zürcher 1976: 17).

To się tyczy tych ciągłych ukrzyżowań,
potopów i betlejemskich dzieciobójstw,
które, sam nie wiem dlaczego,

u mnie zamawiacie [tłum. K. J. K.].

Podmiot liryczny – porte-parole autora mówi z ironią, że wbrew oczekiwaniom publiczności literackiej nie zgadza się na estetyzację zła i okrucieństwa. Poeta również dał temu wyraz we wspomnianym wyżej eposie (*Versepos*), który tworzył przez dziesięć lat, złożonym z trzydziestu trzech pieśni (*Gesänge*). Ów epos nawiązuje do tragicznego wydarzenia z 1912 roku (katastrofy Titanica), pobudzającego fantazję artystów⁷. Właśnie z niego pochodzi przytoczony fragment tekstu. Nieprzypadkowo pojawiła się tutaj symboliczna liczba *trzydzieści trzy*, będąca oczywistym nawiązaniem do *Nowego Testamentu*, bowiem wywołuje skojarzenia ze śmiercią i zmartwychwstaniem Chrystusa. Nasuwa się pytanie, dlaczego w podtytule pojawia się określenie: „komedia”, skoro motywami przewodnimi poematu są *przemijanie* i *śmierć*, w tym także *śmierć dzieci*? Odpowiedź jest prosta: tytuł ma ironiczny wydźwięk. Autor poematu nie estetyzuje tragicznego wydarzenia, jakim było zatonięcie Titanica, do czego przyzwyczyli nas odwołujące się do tego wydarzenia dzieła sztuki, w których Titanic przedstawiany jest nie tylko jako zwyczajny, dużych rozmiarów okręt, ale także jako mit, ewokujący historię, posiadającą – jakby to określił Leszek Kołakowski – *jakości fabulacyjne* (Kołakowski 1981: 8.), stanowiący matrycę utworów literackich czy scenariuszy filmowych. Enzensberger przywołuje go w celach polemicznych. W jego poemacie znane z historii wydarzenie jest przedmiotem refleksji czy też dyskusji z jego dotychczasowymi ujęciami⁸. Nieprzypadkowo pierwszy wers cytowanego wyżej fragmentu „eposu” jest eksklamacją. Słysząc w nim krzyk – jak to określił Alfred Andersch – rozgniewanego młodego człowieka [*ein zorniger junger Mann*, Andersch 1970: 12)], który także znamy z innych wierszy Enzensbergera, np. *Walse triste et sentimenten-*

⁷ Za przykład może posłużyć film Jamesa Camerona, zaliczony przez krytyków do gatunku melodramatu katastroficznego, przedstawiający historię miłosną dwojga młodych pasażerów statku: młodej arystokratki Rose (Kate Winslet) i biednego chłopaka o imieniu Jack (Leonardo Di Caprio), której finał był tragiczny. Tom poetycki *Zukunftsmusik* poprzedzał światową premierę tego filmu (13 luty 1997). Zatem niemiecki poeta nie mógł odwołać się do miłosnej historii, która wzruszyła i zachwyciła szerokie grono odbiorców. Zasadne jest jednak przywołanie jej w kontekście podjętych tutaj rozważań, bowiem do tego typu działań artystów, próbujących estetyzować ludzką tragedię, Enzensberger odnosi się krytycznie.

⁸ Należy dodać, że autor proponuje w nim własne modele teoriopoznawcze, np. Titanic – jak zauważa Bernhard Sorg – jest zarówno alegorią społeczeństwa mieszczańskiego, jak i upadku koherentnej historii filozofii (np. optymistycznej: w wydaniu Marksa czy też pesymistycznej Spenglera). Znajdujemy w nim sporo dygresji i porównań, ale to już jest temat osobnych rozważań. (Sorg 1985: 50).

tale (Enzensberger 1991: 64), *Eigentümlichkeiten eines höheren Wirbeltiers* (Enzensberger 1991: 53) und *Poetik-Vorlesung* (Enzensberger 1986: 70).

III. Mit dzieciństwa i rodziców

W innym utworze poetyckim zatytułowanym *Koncert życzeń* [*Wunschkonzert*, (Enzensberger 1985: 3.)] poeta dokonuje ostrej krytyki mieszczańskiego społeczeństwa. Społeczeństwa, niepotrafiącego wyjść poza swój „ciasny” ogląd rzeczywistości⁹, np. jego członkowie marzą o *przytulnym, komfortowym mieszkaniu* [*eine gemütliche Komfortwohnung*], o staniu się sławnym, nieważne z jakiego powodu i za jaką cenę [*Simone weiß ganz genau was Sie will berühmt sein einfach/ berühmt sein ganz egal wofür und um welchen Preis*], a Konrad najchętniej leżałby w łóżku [*Wenn es nach Konrad ginge/ biebe er einfach im Bett liegen*]. Wyliczanie ludzkich pragnień ze wskazaniem na konkretne osoby (*Zeigesprache des Kindes*) zdaje się nie mieć końca. W ostatniej sześciowersowej strofie, będącej również ciągiem wyliczanek, zaprezentowane są marzenia wszystkich, np. *pokój na ziemi* [*Frieden auf Erden*] i *bułeczka ze śledzikiem* [*Heringsbrötchen*] czy *niemowlę* [*Baby*] i *wolny od podatku milion* (waluta nie została podana) [*eine Million steuerfrei*], a także *puszowy pudel* [*Pudel aus Plüsch*] i *wolność dla wszystkich* [*Frieheit für alle*]. Należy zwrócić uwagę na człony wskazanych antynomii, bowiem poeta zestawia to, co wzniosłe, ogólne, społeczne z tym, co prywatne, potoczne, małe, np. nadanie *dziecięcej zabawce* (*puszowemu pudlowi*) i *wolności dla wszystkich* tej samej rangi, wydaje się szokujące, ale należy zwrócić uwagę, że w języku niemieckim słowo *pudel* oznacza również *sedno sprawy* [np. w wyrażeniu: *Puddels Kern*]. Wskazana jednostka leksykalna występuje także w zwrocie: *wie ein begossener Pudel dastehen* [*skulić uszy, być zmieszonym*], co znacznie poszerza wachlarz interpretacyjny utworu. Podana w wierszu „lista marzeń”, zarówno tych naiwnych, dziecięcych, jak i bardziej wzniosłych, jest tak duża, że – jak czytamy w wierszu – doprowadza do zamętu w głowie i wypadania włosów, co rodzi kolejne marzenie o tym, żeby odrosły w ciągu jednej nocy. Ta dowcipna puenta skłania odbiorcę literackiego do refleksji nad jego życiem. Poeta – porte-parole autora sam zastanawia się nad sensem własnej egzystencji w tym absurdalnym świecie, zwłaszcza w wierszach z przywołanych wcześniej tomów: *język narodowy* [*landessprache*] czy też *brajl* (*alfabet niewidomych*) [*blindenschrift*].

⁹ W wierszu *Die Kleider* czytamy: *Twoje suknie (...) / pachną tobą, słabe / niemal podobne do ciebie / Twój brud przekazują, / twoje złe nawyki / ślad twoich łokci. / mają czas, nie oddychają* [*deine Kleider (...) / riechen nach dir, schwach / Deinen Schmutz überliefern sie, / deine schlechten Gewohnheiten/ die Spur Deiner Ellenbogen. / Sie haben Zeit, atmen nicht.*] (Zürcher 1985: 26).

Odnosi się wrażenie, iż chwilami – niczym dziecko, które sukcesywnie poznaje świat – zastanawia się, do czego służą otaczające go przedmioty, szukając relacji między nimi.

Reden ist leicht

Aber Wörter kann man nicht essen.

[...]

Brot backen ist schwer.

Also werde ich Bäcker.

[...]

Aber in einem Brot kann man nicht wohnen.

Also

[...]

Reden ist schwer.

Also werde was du bist

und murmle weiter vor dich hin

unnützes Geschöpf (Zürcher 1976: 22).

Mówić jest łatwo

Ale słów nie można jeść

[...]

Piec chleb jest trudno

Więc będę piekarzem.

[...]

Ale w chlebie nie można mieszkać.

Więc

[...]

Mówić jest trudno.

Więc stanę się tym, czym tyjesteś

i dalej mamrocę przed tobą

zbędny umysłowy produkt [tłum. K. J. K.].

Odnosi się wrażenie, że nadawcą monologu lirycznego jest dziecko, a zaproponowana przez niego interpretacja świata wydaje się być naiwna, ale to tylko pozór. W rzeczywistości w wierszu mówi człowiek dorosły, co więcej: poeta, który próbuje zrozumieć otaczający go świat. Trudno jest mu się w nim odnaleźć i dać artystyczny wyraz jego interpretacji w swej twórczości. Poszukuje odpowiedniego języka, który pozwoliłby mu komunikować się z odbiorcami jego dzieł. „Ja” liryczne chowa się tutaj za maską dziecka [*Versteckspiel* (Zürcher 1985: 21)].

IV. Topos nieśmiertelności poezji

Na uwagę zasługuje wiersz *Der fliegende Robert* [*Latający Robert*], pomieszczony w zbiorze lirycznym pod znaczącym tytułem *Die Furie des Verschwindens* [*Furia zniknięcia*] z 1980 roku, będący wyznaniem, w którym „ja” liryczne – porte-parole autora nawiązuje do toposu nieśmiertelności poezji (*exegi monumentum*)¹⁰:

*Eskapismus, ruft mir zu
vorwurfsvoll.
Was denn sonst, antworte ich,
bei diesem Sauwetter –
spanne den Regenschirm auf
und erhebe mich in die Lüfte.
Von euch gesehen,
werde ich immer kleiner und kleiner,
bis ich verschwunden bin.
Ich hinterlasse nicht weiter
als eine Legende,
mit der ihr Neidhammel –
wenn es draußen stürmt,
euren Kinder in den Ohren liegt,
(Enzensberger 1986: 144)*

Uciezka w świat wyobraźni
ktoś mnie woła – z wyrzutem.
Cóż to takiego, odpowiadam,
przy tej paskudnej pogodzie –
otwieram parasol
i unoszę się w powietrze.
Oglądany przez was,
będę coraz mniejszy i mniejszy,
dopóki nie zniknę.
Niczego więcej po sobie nie zostawię
oprócz legendy,
z zazdrośnikami –
kiedy na zewnątrz szaleje wichura,
ciągle powtarzana dzwoni
w uszach waszych dzieci,
[tłum. K. J. K.]

W powyższym wierszu, w którym występuje obrazowanie fantastyczne, wyraźnie widać, jak fikcyjna, baśniowa rzeczywistość i legenda *manipulują uczuciami ludzkimi czy też kategoriami moralnymi* (Kornhauser 2002, 31–32). Enzensberger próbuje się zbliżyć do realnej, namacalnej rzeczywistości przez odwołanie się do baśni i legendy. Wyczarowuje – niczym iluzjonista – jakby to określił Edward Balcerzan – znający *sztuki i sztuczki z magii czarnej i białej* (Balcerzan 1971: 102) – niesamowity obraz poetycki wznoszenia się poety ku niebu, zatem zbliżania się do sfery sacrum (Głowiński 1978: 83–95).

Poeta – jak pisze Zürcher – ukrywając się za maską postaci o imieniu Robert, porzuca wszystko, co wiąże się z szarą codziennością, nawet legendę, utożsamioną tutaj z fikcją literacką, która będzie powtarzana i współ-

¹⁰ Enzensberger w zawaolowany sposób nawiązuje tutaj do XXX pieśni Horacego *Exegi monumentum*. W pieśni Horacego „pomnik trwalszy od spiżu” wyraża wielkość poety, który „nie wszytek umrze”, bowiem jego twórczość będzie trwać wiecznie. Poeci współcześni mają zwyczaj odwoływania się do toposu nieśmiertelności poety na zasadzie intertekstualnego dialogu, np. Antoni Słonimski, Tymoteusz Karpowicz, Enzensberger. (Horacy 1986: 99; Mickiewicz 1983: 333; Puszkina 1979: 178; Słonimski 1990: 105–106; Karpowicz 1969: 120).

tworzona przez potomnych. Unoszący się w powietrze bohater liryczny – oglądany z dołu [*Froschperspektive*], będzie przez obserwatorów coraz mniej zauważalny, w końcu zniknie. Pozostanie po nim tylko związana z nim legenda, powtarzana przez potomnych ich dzieciom, a potem dzieciom ich dzieci i będzie wzbudzać ich niepokój, a momentami nawet irytację. Nic zatem dziwnego, że autor w innym utworze wyzna: *Jeszcze wiem tylko,/ że najważniejsze jest to, o czym zapomnieliśmy* [*Ich weiß nur noch/ daß es das Wichtigste ist/ was wir vergessen haben* (Lüdtke 1985: 29)]. Zatem Enzensberger, kreując fantastyczny obraz poetycki – w oryginalny sposób potraktował topos nieśmiertelności poezji, a występujące w utworze *dzieci* to synonim następnych pokoleń, przekazujących legendę, która po nim pozostanie.

Podsumowanie

Enzensberger, przez odwoływanie się do mitów i toposów, a także do świata dziecięcej wyobraźni czy też takich gatunków, jak baśń, bajka, które powinny stanowić przedmiot osobnych rozważań, przez wprowadzanie motywów, znanych z tradycji przywołanych gatunków, w zaskakujące konteksty, eksponuje kontrast między prawdą a pozorem, a także prowadzi grę z literacką konwencją w celu – jak dowodziłam – wyeksponowania problemów społecznych, dręczących współczesnego człowieka. Właśnie w wizerunkach poetyckich – parafrazuję wypowiedź Benedetta Crocego – przejawia się *człowieczeństwo artysty* (Croce 1961: 9), które – jak przypuszczam – w nich odnalazłam. Zatem Enzensberger – niczym Herbert – jawi się tutaj jako – przywołuję określenie Janusza Maciejewskiego – *poeta moralnej odpowiedzialności* (Maciejewski 1991: 14), bowiem często ucieka się do ironii w celu wyrażenia swego artystycznego credo, które można byłoby określić słowami przywołanego badacza:

poezja powinna być siłą organizującą „psychikę narodową” w kierunku obudzenia w tej ostatniej **woli zmiany i naprawy rzeczywistości** (podkr. K. J. K. Maciejewski 1991: 15).

Poeta, odwołując się do wcześniejszych tekstów, stosuje – jak to określa Balcerzan – strategię konfrontacyjną, charakteryzującą się nietożsamością:

„**tego, co było i tego, co jest**” (podkr. autora) [...]. Odwołania do tradycji literackiej pogłębiają przepaść dzielącą dzień dzisiejszy od dawnych epok. Cytuje się lub parafrazuje - niekiedy tylko komentuje – słowa poetów przeszłości po to tylko, aby pokazać, że dawne wzorce wysłowienia nie przystają

do nowych wydarzeń. Są anachronizmami, formami wycofanymi z użycia, o wygasłych energiach i niepojętych dzisiaj przeznaczeniach (Balcerzan 1965: 184).

Niemiecki autor chce za wszelką cenę „odkłamać” rzeczywistość, która wymyka się jasno-ciemnym kwalifikacjom. Daje wyraz swego subiektywnego stosunku do otaczającego go świata, który można byłoby scharakteryzować, posługując się słowami Wilhelma Diltheya:

Przeżycie, które stanowi zasadniczą treść wszelkiej poezji, zawiera w sobie **ukryty stan duszy we wnętrzu dzieła** i zewnętrzny obraz albo galerię powiązanych ze sobą obrazów przedstawiających miejsca, sytuacje, osoby. W tej niedającej się rozwiązać jedności tkwi **żywa siła poezji** (podkr. K. J. K.)¹¹.

Należy jeszcze zwrócić uwagę na cechy poezji Enzensbergera, przejawiające się zwłaszcza w takich zbiorach lirycznych, jak: *Brail* i *Język narodowy*, które wskazują na identyfikację poety z dzieckiem: język konkretny, przejawiający się we wskazywaniu na otaczającą bohatera lirycznego rzeczywistość materialną, będącą w zasięgu jego percepcji (*Zeigesprache des Kindes*), myślenie mityczne, które jest przeciwstawne – jak pisze Cieślowski – *myśleniu »zdrowo-rozśądkowemu«, które to myślenie i pogląd na świat są właściwe »doromości«* (*Antologia poezji dziecięcej* 1981: XXVI).

Wykreowane przez poetę magiczne obrazy, np. wznoszącego się i znikającego w obłokach Roberta, mogą nasuwać skojarzenie ze słowami Herdera, który utożsamiał myślenie obrazami z poetyckością, dziecięcością i pierwotnością, ale my nie damy się na to nabrać. Enzensberger wcale nie myśli obrazami, bowiem w tym szaleństwie jest jednak metoda. Magiczne obrazy, będące jednym z „elementów” poetyckiego montażu, nakładają się na inne, które odsyłają czytelnika do szarej codzienności. Innymi słowy, magiczny obraz demaskuje konkretne, empiryczne doświadczenia. W ten sposób poeta kwestionuje utarte stereotypy myślowe-poznawcze, a zarazem próbuje przyczynić się do odrodzenia się w zdemoralizowanym społeczeństwie wartości humanistycznych. Świat współczesnych konfliktów – jak pisze Dedecius o twórczości Herberta – ukazuje poeta, odwołując się do przeszłości, co pozwala mu osiągnąć dystans potrzebny w ocenie tego, co dzieje się tu i teraz¹².

¹¹ Oto wypowiedź Diltheya w oryginale: *Dem das Erlebnis, welches ein kernhaften Gehalt aller Dichtung bildet als ein Inneres und ein Bild oder einen Bildzusammenhang als ein Äußeres: in der ungelösten Einheit beider liegt die lebendige Kraft der Poesie* (Sauerland 1972: 99. Por. z: L. Spitzer, 1969: 33).

¹² *Die Welt der modernen Konflikte scheint ihm vor dem Hintergrund der Vergangenheit am überzeugendsten, weil mit der nötigen Distanz, erkennbar und darstellbar ist* (Dedecius 1975: 259).

Odwoływanie się do świata dziecięcej fantazji, który bajki czy baśnie zaludniały wspaniałymi królewnami, księżętami, przebywającymi w pięknych zamkach, okazuje się tylko snem. Służy – jak wcześniej pisałam – wyeksponowaniu niedoskonałości świata dorosłych, a także demaskacji fikcji, co można zauważyć również w twórczości polskich poetów powojennych, np. wspomnianego już Herberta czy też Stanisława Grochowiaka i Andrzeja Bursy lub Tymoteusza Karpowicza, ale to już temat odrębnych rozważań (Krasoń 2007: 113–143., Krasoń 2011: 192–201). Wynika z tego, że Enzensberger – tak jak Günter Grass (Latkowska 2008: 24–25) – jest poetą zaangażowanym, próbującym w artystycznie wartościowy sposób przyczynić się do zmiany i naprawy rzeczywistości.

Bibliografia:

- Andersch Alfred (1970), (*in Worten: ein*) *zorniger junger Mann* [w:] *Über Hans Magnus Enzensberger*, hrsg. von J. Schickel, Frankfurt am Main.
- Balcerzan Edward (1965), *Poezja polska w latach 1939–1965. Strategie liryczne*, Warszawa.
- Balcerzan Edward (1971), *Oprócz głosu. Szkice krytycznoliterackie*, Warszawa.
- Cieślakowski Jerzy wybór i oprac. (1981), *Antologia poezji dziecięcej*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź.
- Croce Benedetto (1961), *Zarys estetyki*, Warszawa.
- Dedecius Karl (1975), *Polnische Profile*, Frankfurt am Main.
- Enzensberger H. M. (1978), *Der Untergang Titanic. Eine Komödie*, Frankfurt am Main.
- Enzensberger Hans Magnus (1985), *Wunschkonzert*, „Text+Kritik”, Heft. 49
- Enzensberger Hans Magnus (1986), *Gedichte 1950-198*, Frankfurt am Main.
- Enzensberger Hans Magnus (1991), *Zukunftsmusik*, Frankfurt am Main.
- Głowiński Michał (1978), *Przestrzenne tematy i wariacje* [w:] *Przestrzeń i literatura*, red. M. Głowiński i A. Okopień-Sławińska, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk.
- Januszewska Hanna (1946/1947), *Artyzm w poezji i baśni polskiej dla dzieci*, „Ruch Pedagogiczny”, nr 4.
- Horacy (1986), *Dzieła, epody, satyry i listy*, Warszawa.
- Karpowicz Tymoteusz (1969), *W odzyskanym domu. Almanach literacki Wrocławskiego Oddziału Związku Literatów Polskich*, red. B. Butryńczuk i Z. Kubikowski, Wrocław.
- Kořakowski Leszek (1981), *Obecność mitu*, Kraków.
- Kornhauser Julian (2002), *Uśmiech Sfinksa. O poezji Zbigniewa Herberta*, Kraków.
- Lalewicz Janusz (1975), *Komunikacja i literatura*, Wrocław.

- Krasoń Katarzyna (2007), *W zwierciadle obcej literatury. Recepcja Zbigniewa Herberta i Tymoteusza Karpowicza w Niemczech*, Szczecin.
- Krasoń Katarzyna (2011), *Intertekstualny dialog w polskiej poezji powojennej. Na przykładzie utworów „Bajeczka” Stanisław Grochowiaka i „Bajka” Andrzeja Bursy w tłumaczeniach Karla Dedeciusa [w:] Bajka w przestrzeni naukowej i edukacyjnej*, red. M. Zaorska i J. Nawacka, Olsztyn.
- Latkowska Magdalena (2008), *Günter Grass i polityka*, Warszawa.
- Lüdtke W. Martin (1985), *Lasset uns singen und springen und fröhlich sein. Ein schräger Blick auf Hans Magnus Enzensberger*, „Text+Kritik”, Heft. 49.
- Maciejewski Janusz (1991), *Poeta moralnej odpowiedzialności. O poezji Zbigniewa Herberta*, „Scena” nr 7–8.
- Mickiewicz Adam (1983), *Wiersze*, Warszawa.
- Puszkina Aleksander (1979), *Poezje*, przeł. J. Tuwim, Warszawa.
- Sauerland Karol (1972), *Diltheys Erlebnisbegriff. Entstehung, Glanzheit und Verkümmern eines literaturhistorischen Begriffs*, Berlin–New York.
- Słonimski Antoni (1990), *Poezje wybrane*, Warszawa.
- Sorg Bernhard (1985), *Zu Hans Magnus Enzensbergers, »Der Untergang Titanic«*, „Text+Kritik”, Heft 49.
- Spitzer Leo (1969), *Texterklärungen, Aufsätze zur europäischen Literatur*, München.
- Zürcher Gustav (1985), *»Ich bin keiner von uns«. Auf den Spuren von Hans Magnus Enzensbergers lyrischem Ich*, „Text+Kritik”, Heft. 49.

Katarzyna Joanna Krasoń

Decline and rise of humanistic values. On the poetic world of Hans Magnus Enzensberger

Hans Magnus Enzensberger uses fabulous and fairy-tale motifs in his poetry, as well as refers to myth, legend or topos, in order to show present conflicts. Sometimes he brings a child character into his works, at times adopts a puerile view of the world, mocks at human stupidity, expresses his critical approach to imperfect adult world, but at the same time manifests his negative attitude to global imperialism and social and political relationships prevailing in Germany. He sees in them the end of such values as human dignity, courage to express own thoughts or respect for another human being. Aware of civilisation threats, he fights in his poetry for human subjectivity by referring to the world of childish imagination, fairy tale and myth, in particular to the myth of childhood an parents, which he recalls in order to express his critical approach to declining society being based on money-worship and authoritarian power, which contributes to the objectification of human beings. In this study, using concrete examples, Enzensberger has been presented as a committed poet who tries – like Zbigniew Herbert – to support reality change and improvement in artistically valuable manner.

Kamila Woźniak
Uniwersytet Wrocławski

**Zmierzch jako początek przebudzenia.
O motywach inicjacyjnych w literaturze czeskiej pierwszej
połowy XX wieku na podstawie prozy Vítězslava Nezvala**

Key words: Czech literature, initiation motifs, surrealism, avant-garde, archetypes

Motywy inicjacyjne pojawiają się w tekstach kultury już w epokach najwcześniejszych. Dostrzec je można w starożytnych mitologiach, w tekstach gnostyckich z II i III w n.e., również historia Jezusa może być rozpatrywana w kontekście przechodzenia przez kolejne etapy mistycznej inicjacji. Temat ten wielokrotnie stawał się obiektem badań nie tylko literaturoznawców, ale też filozofów, kulturoznawców, religioznawców, jak również scenarzystów, którzy zauważali pewne schematy dające się wykorzystać w pracy nad tworzeniem scenariuszy filmowych. Inicjacja, kończąca się swego rodzaju przebudzeniem neofity, oznacza zmierzch tego, co było, zmierzch dawnego świata, koniec czasu młodości, nieświadomości, a początek tego, co nowe, inne, niezbadane. Jeden z badaczy zagadnienia, Mircea Eliade, pisał, że „na ogół przez inicjację rozumie się zespół obrzędów i pouczeń ustnych zmierzających do radykalnej modyfikacji statusu religijnego i społecznego podmiotu. Filozoficznie rzecz biorąc, inicjacja jest równoważna z ontologiczną przemianą porządku egzystencjalnego. Po zakończeniu swych prób neofita cieszy się egzystencją zupełnie inną niż przed inicjacją: stał się innym” (Eliade 1997: 8). Natomiast Karl Kerényi widzi w inicjacji proces wprowadzający adepta do tajemnicy i podobnie jak Eliade, zwraca uwagę na fakt, że tego rodzaju aktywność może

wymagać złożenia ofiary lub, przed jej rozpoczęciem, wypicia tajemnego trunku bądź spożycia czegoś, co wprowadzi adepta w proces inicjacyjny (Kerényi 2004: 80).

Eliade wyznacza trzy podstawowe typy inicjacji: przejście z dzieciństwa lub młodości do wieku dojrzałego, wejście do stowarzyszenia tajemnego lub bractwa i powołanie mistyczne (Eliade 1997: 16–17). Nawiązując do literatury czeskiej okresu międzywojennego, należy zwrócić uwagę na mnogość motywów inicjacyjnych wypływających głównie z awangardowości ówczesnego piśmiennictwa.

Awangarda literacka w Czechach kładła nacisk na nowatorstwo w ujęciu pewnych tematów, ale też, a może przede wszystkim, na zerwanie z tym, co było, i wyrażanie nowych idei za pomocą eksperymentów językowych, stylistycznych i gatunkowych, tak w poezji, jak i w prozie. Zmierzch utartych schematów gatunkowych pozwolił na wprowadzenie tematyki będącej wcześniej w sferze tabu. Chodzi tu przede wszystkim o motywy inicjacyjne, w obrębie których znajdują się motywy erotyczne, czasem nawet na granicy pornografii. Do twórców szokujących swymi tekstami należał m. in. Jindřich Štyrský, malarz, teoretyk sztuki (twórca teorii *artificialismu*), poeta, prozaik, członek założonej przez Nezvala Grupy Surrealistów. W jego twórczości literackiej odnaleźć można wątki autobiograficzne dotyczące wkraczania w dorosłość, zmierzchu dawnego świata dzieciństwa, połączone z wątkami silnie erotycznymi, wręcz pornograficznymi, związanymi z jego przyrodnią siostrą – Emilią. Jeśli chodzi o drugi typ inicjacji, o którym wspomina Eliade, inicjację mistyczną, niewątpliwie godny uwagi jest kolejny skandalizujący autor – Ladislav Klíma. Filozof, który swoje teorie prezentował nie tylko we własnej twórczości prozatorskiej, ale przede wszystkim wprowadzał je do swojego realnego życia, niejako testując ich prawdziwość. Klíma wsławił się przede wszystkim jako twórca teorii *egosolizmu*, skrajnego indywidualizmu oraz *ludibrionizmu*. Inicjację mistyczną czy inaczej – inicjację w mistyka, jak sam pisał, rozpoczął od nagłego olśnienia, objawienia, iluminacji, podczas której nagle zrozumiał, że rzeczywistość, w której żyje, jest kreowana tylko i wyłącznie przez jego myśli – jako twórca tego, co materialne, może zatem nazywać siebie bogiem (teoria bogo-człowieka). To mistyczne odkrycie stało się źródłem całej jego filozofii *deoesencji*¹. Jeśli zaś odwołać się do trzeciego typu inicjacji wyróżnionej przez Eliadego, można przywołać takie nazwiska czeskich pisarzy, jak Egon Hostovský czy Victor Dyk. Obaj w swoich prozach przedstawiali rodzaj drogi inicjacyjnej, którą

¹ Pisałam o tym szerzej w swojej książce pt.: *Ladislav Klíma i Stanislav Przybyszewski. W kręgu nihilizmu gnozytyckiego* zob. Woźniak 2011.

można nazwać inicjacją społeczną. Po tym krótkim wstępie wypada wrócić do Nezvala i jego powieści.

W niniejszym artykule analizie poddany zostanie pierwszy typ inicjacji, którego wyznaczniki ukazane będą w utworze Vítězslava Nezvala. Interpretacja oparta będzie na minipowieści pt. *Valéri a týden divů (Waleria i tydzień cudów)*. Nazwisko Vítězslava Nezvala kojarzy się przede wszystkim z poezją, zwłaszcza z jej odmianą surrealistyczną i poetystyczną². Rzadko jednak wspomina się o jego twórczości prozatorskiej, chociaż niewątpliwie zasługuje ona na szerszą analizę i uwagę zainteresowanych tematem np. eksperymentu w prozie okresu międzywojennego. Utwór Nezvala, o którym zostało już wspomniane, w podtytule nosi miano powieści gotyckiej. Już w przedmowie Nezval określa charakter tej prozy, pisząc, że książka powstała z miłości do tajemnic zawartych w starych opowieściach, z miłości do romantycznych ksiąg pisanych szwabachą³. Pisarz podkreśla ponadto, że sztuka poetycka nie jest niczym innym, jak spłacaniem starych długów życia i jego tajemnic (Nezval 1980: 319). W tej samej przedmowie zwraca uwagę, że opisana historia znajduje się gdzieś na skraju śmieszności i bezwartościowości, co w pewien sposób naprowadza czytelnika na odbiór i rozumienie dzieła oraz wskazuje powód, dla którego autor sięga po chwyt charakterystyczne dla powieści gotyckiej, ale także typowe dla romantycznej powieści dla kobiet. Przede wszystkim jednak wyczuwa się w powieści wszechobecną grę z konwencją powieści gotyckiej, horroru i literatury ludycznej. Ponadto dzieła tego nie można nazwać typową powieścią inicjacyjną, ale raczej minipowieścią czy romanettem⁴ z elementami inicjacyjnymi, dodatkowo mamy tu do czynienia z nawiązaniem do powieści gotyckiej, jednak w ujęciu groteskowym, ironicznym, odwróconym (co może sugerować właśnie wspomniana wcześniej przedmowa). Postacią, wokół której skupia się fabuła, jest Waleria, siedemnastoletnia dziewczyna, wkraczająca w kolejny etap życia, bowiem cała tajemnicza akcja powieści, wszystkie niewytłumaczalne wydarzenia, tajemnice, które zostają powierzone dziewczynie, wszystko to rozpoczyna się od symbolicznego wkroczenia na drogę przemiany, czyli w chwili, kiedy Waleria dostaje pierwszą miśnięczkę. Wówczas jej babka, Elza, postanawia zdradzić wnuczce sekret jej

² Poetyzm – kierunek w literaturze czeskiej stworzony przez Nezvala w latach trzydziestych XX wieku, wiersz miał być grą wyobraźni zamieniającą rzeczywistość w poemat, opiewał prostotę wyrazu, nawiązywał do folkloru i ludyczności literatury, odżegnywał się od powagi poetów epok wcześniejszych.

³ Szwabacha – odmiana pisma gotyckiego.

⁴ Romanetto – gatunek stworzony przez kolejnego pisarza czeskiego – Jakuba Arbesa; gatunek cechujący się krótką, nowelistyczną formą, akcja nacechowana jest tajemniczością, napięciem, elementami fantastycznymi, jednak o racjonalnym wyjaśnieniu.

pochodzenia. Wcześniej jednak mają miejsce niewytłumaczalne zdarzenia, które skłaniają dziewczynę do zastanowienia się nad rzeczywistością, która ją otacza. Jak przystało na rys romantyczny, wszystkie najważniejsze zwroty akcji dokonują się w nocy, przy pełni księżyca. Akcja rozgrywa się w ciągu 7 dni, każdy dzień przynosi kolejne nieoczekiwane zdarzenia i niezwykłe, niedające się racjonalnie wyjaśnić sytuacje. W całym utworze przeplatają się typowe dla motywów inicjacyjnych oniryzm i erotyka, podkreślające przejście głównej bohaterki do kolejnego etapu życia. Niebagatelny wpływ na fabułę mają też treści wypływające z podświadomych emocji i uczuć Walerii. Poniżej, w dużym skrócie, zostanie przedstawiona treść tej minipowieści. Streszczenie to jednak nie odda całego klimatu książki, jej nastroju tajemniczości i grozy, zarysuje jedynie najważniejsze wątki niezbędne do przeprowadzenia dalszej analizy utworu:

Akcja powieści rozpoczyna się w piątek: Waleria, przebudziwszy się w nocy, w czasie pełni księżyca, wychodzi na podwórze przed swym domem i staje się świadkiem dziwnej rozmowy dwóch nieznanomych mężczyzn, którzy wspominają o kolczykach dziewczyny. Jednym z mężczyzn jest siedemnastoletni Orlik, drugim Richard, nazywany Tchórzem ze względu na swój wygląd przypominający to zwierzę. W ciągu dnia Waleria rozmawia z babcią, która zapowiada jej, że do miasteczka przyjadą misjonarze i jeden z nich zamieszka w ich domu, przestrzega ją również, aby pilnowała kolczyków, które są pamiątką po matce Walerii. Czytelnik dowiadyuje się, że matka dziewczyny wstąpiła do klasztoru, a jej ojcem jest zmarły dawno biskup. Babka mówi dziewczynie, że jej matka też już nie żyje. W sobotę dziewczyna dostaje list od Orlika, ostrzegający ją przed Richardem, który jest upiorem mającym 120 lat i aby przeżyć, musi codziennie pić świeżą krew. Okazuje się również, że dom, w którym mieszka Waleria, dawniej należał do niego. Orlik daje dziewczynie rady, co powinna zrobić, aby się ratować, zdradza również tajemnicę kolczyków, w których zawarty jest czarodziejski eliksir, prosi Walerię, aby wypijała kroplę eliksiru zawsze, kiedy znajdzie się w niebezpieczeństwie. Następnie na rynku miasteczka Waleria spotyka Richarda, który pokazuje jej tajemne przejście do podziemnych krypt w domu jej babki. Wieczorem do jej sypialni wchodzi misjonarz, dziewczyna, wystraszona, wypija eliksir, wygląda na zmarłą, misjonarz ucieka, a Waleria staje się niewidzialna. Dzięki temu dziewczyna jest świadkiem rozmowy babki z Richardem, ten sprawia, że staruszka młodnieje (notabene wysysając młodość z przyjaciółki swej wnuczki, podczas jej nocy poślubnej). Następnego dnia, w niedzielę, Walerii udaje się uniknąć śmierci w pożarze, który wywołała jej babka; w poniedziałek z różnych informacji dziewczyna

dowiaduje się, że Richard może być jej ojcem, odnajduje go umierającego w podziemnej krypcie, jedynym ratunkiem dla niego może być wypicie świeżej krwi. Waleria postanawia mu pomóc i dostarcza upiowskiemu świeżą krew, czym ratuje mu życie; podczas kolejnych wydarzeń otrzymuje od zielarki talizman przeciw upiorom. We wtorek misjonarz na rynku miasta wygłasza płomienne przemówienie, w którym oskarża Walerię o czary, dziewczyna zostaje schwytała przez tłum i skazana na spalenie na stosie, jednak połyka kroplę eliksiru umieszczoną w kolczyku, staje się niewidzialna i ucieka ze stosu. W wyniku kolejnych wydarzeń rozmawia z babką, która wyjawia kolejne fakty dotyczące jej pochodzenia. Okazuje się, że matka dziewczyny żyje, a jej ojcem nie jest upiór. Następnie Waleria zauważa Richarda, który zamienia się w tchórza, próbuje uciec, zostaje jednak zabity przez służącego babki. W środę następuje powrót do rzeczywistości, babka nie pamięta niczego, o czym opowiada wnuczka, natomiast wyjawia jej jeszcze jedną tajemnicę – że jest siostrą Orlika. Nezval tak buduje tę scenę, że czytelnik nie wie, czy rozgrywa się ona nadal we śnie, czy jest to już realny świat po przebudzeniu dziewczyny. W czwartek Waleria poznaje swoich prawdziwych rodziców, w piątek ma miejsce sielankowa scena rozmowy rodzeństwa i zakończenie powieści; Waleria stwierdza, że nie zna ani świata, ani siebie i często nie potrafi odróżnić jawy od snu.

Przyjrzyjmy się teraz elementom świata przedstawionego, które są typowe dla powieści inicjacyjnej lub powieści z elementami inicjacji. Daniela Hodrová w swojej książce dotyczącej problematyki powieści inicjacyjnej (*Román zasněcení*) zwraca uwagę na pewne stałe elementy charakterystyczne dla tego rodzaju utworów. Przede wszystkim, według niej, typowym dla powieści gotyckiej (o charakterze inicjacyjnym) rysem jest wprowadzenie bohatera nie w mistyczną tajemnicę bytu, ale w coś konkretnego: odkrycie tajemniczego morderstwa, grzechu czy poznanie swego prawdziwego pochodzenia, tak jak to ma miejsce w powieści Nezvala, dalej Hodrová wspomina o zacieraniu stosunków między rodzeństwem, motywach kazirodczych albo faustowskich, dotyczących pragnienia wiecznej młodości (Hodrová 1993: 91). To wszystko również odnajdziemy w omawianej powieści Nezvala. Poza tym w tego typu utworach adept najczęściej wędruje od pewnego rodzaju irracjonalności do racjonalnych wyjaśnień wydarzeń, które miały miejsce w jego życiu (Hodrová 1993: 93). Śledząc rozwój akcji w powieści *Waleria i tydzień cudów*, łatwo dostrzec tę prawidłowość. Wraz z rozwiązaniem zagadki pochodzenia głównej bohaterki, wszelkie niejasności i zapętlenia akcji wyjaśniają się i rozwiązują jakby samoistnie, początkowy wręcz surrealistyczny dyskurs ustępuje miejsca bardziej logicz-

nym rozwiązaniom. Kolejną cechą łączącą utwór Nezvala z romantyczną powieścią, w której występują elementy inicjacji, jest jej przestrzeń. Typowa pora, o czym już zostało wspomniane, to noc, najczęściej północ, przy pełni księżyca. Przestrzenie, w których rozgrywają się tajemnicze wydarzenia, to podziemia, cmentarze, krypty. U Nezvala najważniejsza akcja przebiega właściwie w jednym miejscu: jest to dom Walerii z jego tajemnymi przejściami, podziemną kryptą, ukrytymi komnatami, z których można śledzić i podsłuchiwać mieszkańców. Te podziemia przyjmują strukturę labiryntu, po którym wędruje neofita, czyli Waleria. W podziemnej krypcie ma również miejsce symboliczny obrzęd inicjacyjny, kiedy Waleria, próbując ocalić życie Richarda, sama kosztuje krwi i podaje ją umierającemu upirowi w formie pocałunku. Należy też zastanowić się nad symboliczną śmiercią inicjacyjną, którą przechodzi każdy wtajemniczany. Wydaje się, że w tym utworze można mówić o katabazie, w momencie kiedy Waleria połyka czarodziejski eliksir. On daje jej niewidzialność, ale nim do tego dochodzi, dziewczyna zapada w letarg, w stan, który inni bohaterowie odczytują jako śmierć. Tego rodzaju śmierć, niepełna, będąca jedynie przejściem połowicznym, stanem zawieszenia, następuje w utworze trzykrotnie, zawsze w momentach największego napięcia akcji, kiedy bohaterce grozi jakieś śmiertelne niebezpieczeństwo. Można powiedzieć, że bohaterka znajduje się wówczas w typowym dla obrzędów inicjacyjnych stanie liminalnym – w swoistym stanie przejściowym; już nastąpił zmierzch jej dzieciństwa, ale jeszcze nie do końca jest wtajemniczona w bycie kobietą. Typowe dla tego stanu są również uczucia wtajemniczanej, są to oczekiwanie zmiany, strach przed zmianą i zarazem jej pragnienie.

Na koniec należy jeszcze zwrócić uwagę na bohaterów i archetypowe role, które pełnią oni w utworze, oraz na drogę inicjacji, którą przebywa dziewczyna. To właśnie na przykładzie postaci i ról, przez nich odgrywanych, najlepiej widać grę z konwencją powieści gotyckiej o charakterze inicjacyjnym. Mamy tu do czynienia z tzw. odwróceniem wartości (Hodrová 1993: 74–75). W typowej powieści gotyckiej, inicjacyjnej, spotyka się grupę postaci reprezentowanych przez: adepta (na ogół jest to mężczyzna), przewodnika (Mentor, Mądry Starzec, Mądra Staruszka), oraz dziewczę (może to być ukochana adepta bądź postać czarodziejska – nimfa, wróżka itp.). Wszystkie te postacie skupiają się wokół najważniejszej – wokół bóstwa, Boga, w kierunku którego dąży adept, pokonując swoją drogę inicjacji (Hodrová 1993: 34). Dążąc w kierunku bóstwa czy Boga, adept przebywa symboliczną drogę w górę (kierunek wertrykalny, z dołu, ze sfery *profanum*, ku górze, do sfery *sacrum*). W utworze Nezvala odwrócenie wartości wi-

dać właśnie na przykładzie bohaterów. Mamy więc adepta, którym jest młoda dziewczyna, wstępująca do grona kobiet, przewodnikiem nie jest stary, doświadczony mężczyzna, ale równolatek Walerii, Orlik, podobnie jak ona wystraszony zaistniałymi wydarzeniami, ale posiadający potrzebną dziewczynie wiedzę. Chłopak służy jej radą i pomocą, jest pocieszycielem, a nierzadko wybawcą w zagrażających życiu sytuacjach. Co typowe, u tego rodzaju archetypowej postaci, Orlik ujawnia dziewczynie sekret zawartości kolczyków (eliksir zapewniający niewidzialność). Kolejną postacią jest babka Walerii – Elza. Również tu widać odwrócenie schematów. Zamiast młodej dziewicy mamy do czynienia ze starą kobietą, która za cenę przywrócenia sobie młodości, jest w stanie zabić własną wnuczkę, wcześniej odbierając jej majątek. Wreszcie dochodzimy do postaci najważniejszej, zamiast bóstwa czy Boga, w utworze mamy groteskową postać upiora o twarzy tchórza – Richarda. Bohatera na wskroś demonicznego, owdziętego manią wielkości, pragnącego wiecznej młodości, charakteryzującego się zmiennością, posiadającego tajemną wiedzę i ogromną siłę o raczej negatywnej proweniencji, bezsprzecznie mającego związek z motywami faustowskimi. Całkowicie odwrócona struktura boskości jest jakby groteskowym, parodystycznym odwzorowaniem boskiego trójkąta z gotyckiej powieści inicjacyjnej. Podkreślają to również liczne wątki erotyczne, niedopowiedzenia sugerujące incest oraz motywy sadomasochistyczne. Rytuał inicjacyjny, jakim jest w tej powieści m.in. pierwsza miesiączka Walerii, wprowadza ją nie tylko w tajemnice pochodzenia i historii jej rodziny, ale również w tajemnice ciała i zmysłów, budzi w niej ciekawość własnej cielesności i kobiecości. Czytelnik do końca nie wie, czy przedstawione wydarzenia, łącznie ze scenami silnie nacechowanymi erotyzmem, mają miejsce w podświadomości dorastającej dziewczyny, będąc tym samym elementem jej inicjacji w dorosłość, czy może mają miejsce w realnym świecie, w którym żyje Waleria. Tę dwudzielność, biegunowość akcji podkreśla sama kompozycja świata przedstawionego, autor bowiem wyraźnie zarysowuje przestrzeń *sacrum* i *profanum*, i skazuje swoich bohaterów na ciągłe oscylowanie między nimi. Każdy neofita, wstępując na drogę inicjacji, pokonuje jej kolejne etapy doprowadzające do wyznaczonego rytualnie celu. Schemat tej podróży jest mniej więcej stały dla wszystkich tekstów literackich dotyczących zagadnień przeobrażeń, przebudzeń mistycznych, inicjacji. Te schematy mityczne zostały opisane w pracach badaczy: literaturoznawcy Władimira Proppa, badającego struktury narracyjne bajki magicznej⁵, Josepha Campbella – amerykańskiego badacza mitów, który w swoich pracach

⁵ Zob. Propp 1976, 2003, 2011.

pisze o uniwersalnych symbolach i archetypach w strukturze mitów (odnosząc się tym samym poniekąd do koncepcji psychologicznych Carla Gustava Junga)⁶ oraz Christophera Voglera, który wykorzystał teorie obu poprzednich twórców, tworząc swój schemat struktur mitycznych⁷. Opisując drogę inicjacji bohaterki omawianego utworu, można odwołać się właśnie do książki tego ostatniego badacza. Pozwoli to w dość przejrzysty sposób przedstawić schemat wędrówki głównej bohaterki utworu *Nezvala*. Vogler opisuje m.in. następujące etapy wyprawy bohatera (Vogler 2010: 8–22)⁸:

1. zwyczajny świat – na tym etapie zwykle czytelnik poznaje bohatera, dowiaduje się o jego pochodzeniu, teraźniejszym życiu, ewentualnych problemach, pojawia się tu także zapowiedź niezwykłych wydarzeń;
2. wezwanie do wyprawy – w tekstach o charakterze inicjacyjnym takie wezwanie ma na celu wstrząśnięcie bohaterem, aby podjął wyzwanie i wyruszył na poznanie swego przeznaczenia. W przypadku powieści *Nezvala* takim wezwaniem staje się list, który Waleria otrzymuje od Orlika. W liście tym chłopak przedstawia jej prawdziwą naturę Richarda, przestrzega ją przed nim i prosi o potajemne spotkanie w kościele w czasie mszy, aby mógł jej wyjawić dalsze informacje. List ten wywołuje w dziewczynie strach i niedowierzanie. Bohaterka odczuwa pewien dyskomfort, dezorientację, nie wie, czy powinna w to wszystko uwierzyć i czy może zaufać chłopakowi, uchyla się od odpowiedzialności, jaka na nią spadła, nie do końca jest pewna, czy powinna na to wezwanie zareagować; z tego wynika kolejny stały etap podróży inicjacyjnej bohaterów tego typu, jest to:
3. sprzeciwienie się wezwaniu, stanowiące ostatnią nić łączącą bohatera z jego zwykłym, dotychczasowym życiem – jedną nogą stoi on jeszcze w przeszłości, drugą wkracza na ścieżkę wtajemniczenia. Podobnie jest w przypadku Walerii, cały czas się waha i kiedy Orlik mówi o tajemnym eliksirze, mogącym ją wybawić od niebezpieczeństwa, dziewczyna nie wierzy mu i postanawia nie skorzystać z tego rodzaju pomocy;
4. spotkanie z mentorem – w omawianej powieści to spotkanie ma miejsce już wcześniej, zakładając, że to Orlik jest właśnie tym przewodnikiem, mentorem dziewczyny. Niewątpliwie staje się nim

⁶ Zob. Campbell 1997, 2004.

⁷ Zob. Vogler 2010.

⁸ Autorka szkicu odniesie się tylko do wybranych aspektów wyprawy bohatera, które można zauważyć w powieści *Nezvala*.

w momencie, kiedy Waleria pierwszy raz wypija eliksir i od tej chwili już nie ma wątpliwości co do intencji chłopaka;

5. przekroczenie pierwszego progu – na tym etapie, jak pisze Vogler, bohater z pełną świadomością pokonuje pierwsze przeciwności stojące na drodze do osiągnięcia obranego celu, zaczyna świadomie działać, włącza się w wydarzenia. Takim symbolicznym przekroczeniem progu jest w omawianej powieści moment, w którym Waleria widzi, jak jej babka, wysysając krew i energię z młodej dziewczyny, sama młodsze, babce towarzyszy Richard, który w tej scenie pełni rolę swego rodzaju kapłana, przewodnika, jednak o odwrotnej roli niż mentor Orlik. Można więc dodatkowo mówić o motywie podwójnej inicjacji: Elza (babka) i jej przewodnik, mentor Richard – tu ścieżka inicjacji dąży do uzyskania wiecznej młodości – oraz omawiana w tym artykule inicjacja Walerii, dla której przewodnikiem jest Orlik;
6. sprawdziany, sprzymierzeńcy wrogowie – na tym etapie mają miejsce wszystkie wydarzenia składające się na akcję powieści;
7. zbliżanie się do najgłębszej groty – następuje tu „rozpoznanie terenu”, bohater (jak i bohaterka omawianej prozy) zbiera istotne informacje. Mogą pojawić się kolejne progi, bohater może dostać ostrzeżenie przed kimś lub przed czymś, akcja się komplikuje. U Nezwała ten etap jest doskonale widoczny: Waleria o mało nie zostaje spalona na stosie w wyniku pomówień o czary, a jakiś czas potem od zielarki dostaje talizman mający ją bronić przed upiorami. Akcja zbliża się do ostatecznego rozwiązania;
8. próby – na tym etapie bohater zostaje skonfrontowany ze swoim największym wrogiem, ze swoimi lękami, przesądami, używając pojęcia Junga – zostaje skonfrontowany ze swoim „Cieniem”. Waleria w podziemnej krypcie decyduje się uratować największego wroga – Richarda. Ten czyn jest również symboliczną inicjacją, podczas której dziewczyna próbuje krwi i poprzez swego rodzaju parodię mistycznego pocałunku łączy się z Richardem. Ostatnim etapem, który można zaobserwować u Nezwała, jest:
9. nagroda – Waleria, po przejściu przez wszystkie etapy inicjacji, poznaje prawdę o swoim pochodzeniu i w symbolicznej scenie spotkania poznaje swoich rodziców⁹.

⁹ Vogler w przytaczanej już książce wymienia tych etapów 12, są to: zwyczajny świat; wezwanie do wyprawy; sprzeciwienie się wezwaniu; spotkanie z Mentorem; przekroczenie pierwszego progu; sprawdziany, sprzymierzeńcy, wrogowie; zbliżenie do najgłębszej groty; próba; nagroda; droga powrotna; odrodzenie; powrót z eliksirem.

Analizując poszczególne fazy podróży Walerii można zauważyć pewien schemat, wyznaczający etapy rozwoju akcji. Zaczyna się od momentu wyjściowego: utraty (w powieści mamy do czynienia z utratą podwójną – utratą dzieciństwa czy raczej z pożegnaniem z dzieciństwem oraz z utratą rodziców – babka potwierdza, że obydwójce nie żyją), wędrówki – dosłownej, po miasteczku, domu, po labiryntach podziemnych korytarzy, ale jest to również wędrówka po podświadomości Walerii, nawiązująca do surrealistycznej, onirycznej koncepcji akcji. Ostatni etap to powrót, odzyskanie tego, co bohaterka straciła na początku powieści, jest to spotkanie z rodzicami, którzy jednak żyją. Podsumowując powyższe spostrzeżenia, można stwierdzić, że minipowieść Nezvala *Valérie a týden divů* spełnia większość wyznaczników powieści gotyckiej z elementami inicjacyjnymi. Zmierzch w niniejszym artykule jest po pierwsze pojmowany symbolicznie jako początek nowego, innego życia, przebudzenia neofity, staje się bodźcem do zmian, natomiast po drugie dosłownie podkreśla klimat i nastrojowość powieści – jej akcja w większości dzieje się właśnie po zmierzchu.

Jak widać, motywy inicjacyjne w literaturze czeskiej pierwszej połowy XX wieku mogły przybierać różne formy. Mogły pełnić funkcję swego rodzaju mitu autobiograficznego, odnosząc się do wydarzeń z życia autora (wspomniany we wstępie J. Štyrský czy niewymieniony tu utwór Nezvala o podobnej funkcji i tematyce *Sexuální nocturno*), mogły być także zapisem przeżytej przez pisarza mistycznej iluminacji (L. Klíma). Autorka powyższego artykułu skupiła się jednak na motywie inicjacji w prozie całkowite fikcyjnej, nie odwołującej się do życiorysu twórcy. Wskazane motywy inicjacyjne są jedynie zarysem treści wymagających szerszego omówienia, zwrócenia uwagi na takie aspekty, jak np. pary inicjacyjne, będące swoim lustrzanym odbiciem, stanowiące swoistą boską czwórce, motywy faustyczne czy wątki surrealistyczne. Całe spektrum tej problematyki zostanie w przyszłości rozwinięte w większej publikacji dotyczącej właśnie różnego rodzaju motywów inicjacyjnych w literaturze czeskiej.

Bibliografia:

- Campbell Joseph (1997), *Bohater o tysiącu twarzy*, tłum. A. Jankowski, Poznań.
- Campbell Joseph (2004), *Mityczny obraz*, tłum. A. Przybysławski, T. Sieczkowski, Warszawa 2004.
- Eliade Mircea (1997), *Inicjacja, obrzędy, stowarzyszenia tajemne. Narodziny mistyczne*, tłum. K. Kocjan, Kraków.
- Hodrová Daniela (1993), *Román zasvěcení*, Praha.
- Kerényi Karl (2004), *Eleusis. Archetypowy obraz matki i córki*, tłum. I. Kania, Kraków.
- Nezval Vítězslav (1980), *Valérie a týden divů*, [w:] *Dílo Vítězslava Nezvala*, t. XXXII, red. M. Blahynka, Praha.
- Władimir Propp (1976), *Morfologia bajki*, tłum. W. Wojtyga-Zagórska, Warszawa.
- Władimir Propp (2003), *Historyczne korzenie bajki magicznej*, tłum. J. Chmielewski, Warszawa.
- Władimir Propp (2011), *Morfologia bajki magicznej*, tłum. P. Rojek, Kraków.
- Woźniak Kamila (2011), *Ladislav Klíma i Stanislav Przybyszewski. W kręgu nihilizmu gnostyckiego*, Wrocław.
- Vogler Christopher (2010), *Podróż autora. Struktury mityczne dla scenarzystów i pisarzy*, tłum. K. Kosińska, Warszawa.

Kamila Woźniak

Dusk as a first step to awakening. On initiation motifs in the Czech literature of the first half of the 20. century. The case of prose by Vítězslav Nezval

The article presents an analysis of Vitezslav Nezvala's mini-novel *Valerie and her week of miracles* in which the author refers to the motif of initiation in terms of psychology and the theory of archetypes. Furthermore, the presented paper deals with the issues of experimenting with the convention of Gothic novel, grotesque, parody and horror. By analyzing the successive stages of the main character's initiation, the author points out some literary devices that let the mini-novel become a part of the Czech avant-garde movement of the interwar period.



Tomasz Stępień
Akademia Techniczno-Humanistyczna w Bielsku-Białej

Zmierzch alpinizmu?

Key words: decline, Alpinism, Himalaya mountaineering, Broad Peak, ethics

Zacznijmy od cytatu:

Mallory i Heidegger byli nieomal rówieśnikami i mniej więcej w tym samym czasie powstawały ich najważniejsze dzieła (droga na Everest od strony północnej oraz *Bycie i czas*); niezależnie od tego można oczywiście w tym miejscu postawić zarzut, że zestawienie z sobą tych dwóch postaci jest gestem na wyrost, retorycznym manewrem przekształcającym alpinizm w filozoficzną metaforę. Próbuje jednak pokazać, że obydwie próby stawiają sobie za cel uratowanie ontologii przed prymatem epistemologii – stąd wynika ich wyjątkowość w obrębie współczesności. W „fundamentalną ontologię »Bo jest«” Mallory’ego – Heideggera wpisane jest wyzwanie odnalezienia drogi pomiędzy bytem a byciem, światem a człowiekiem, przeżyciem a wiedzą – w doświadczeniu, które jest poznaniem. Doświadczenie jest rdzeniem alpinizmu, to ono właśnie sprawia, że poznanie jest sposobem bycia alpinisty. Podobnie swoisty fenomenologiczny „alpinizm” Heideggera możemy uznać za próbę zmierzenia się ze światem – wobec wiedzy, a w ramach doświadczenia (Pacukiewicz 2012: 5).

To brawurowe porównanie angielskiego alpinisty i niemieckiego filozofa – pojawiające się we *Wprowadzeniu* do książki Marka Pacukiewicza *Grań*

kultury. Transgresje alpinizmu wskazuje, jak można wpisywać problematykę alpinizmu w dyskurs humanistyczny.

Rola gór w szeroko rozumianej kulturze, ewolucja turystyki, wspinaczki wysokogórskiej i innych sportów górskich jest obiektem namysłu badawczego w większości państw europejskich.

Dyskurs naukowy związany z „góorskimi” praktykami kulturowymi, z turystyką wysokogórską i alpinizmem, ma swoją, skądinąd skromną reprezentację również w polskiej humanistyce. Jacek Kolbuszowski, autor podstawowej pozycji omawiającej kulturotwórczą rolę Tatr (i taterników) w literaturze polskiej definiuje alpinizm (taternictwo) jako:

[...] pewne zjawisko społeczno-kulturowe polegające na tym, iż dana grupa ludzi, kierując się przesłankami intelektualnymi i emocjonalnymi, systematycznie, a w sposób wyspecjalizowany chodzi po górach, dążąc do wchodzenia na szczyty, przechodzenia ścian i grani, w coraz to trudniejsze sposoby. Owe przesłanki natury rozumowej i emocjonalnej tworzą ideologię taternictwa (alpinizmu) (Kolbuszowski 1982: 37).

Ta ideologia (ideologie) legitymizuje działalność alpinistyczną – w toku rozwoju takiej praktyki kulturowej pojawiły się trzy zasady (komponenty) legitymizacji, występujące w ideologii alpinizmu również współcześnie. **Estetyczna** – wskazuje na piękno i mistykę gór, a wspinaczka traktowana jest jako forma sztuki i duchowego wtajemniczenia – tu reprezentatywne byłyby postacie Mieczysława Karłowicza i – współcześnie – Wojciecha Kurtyki. **Společna** – zwraca uwagę na kształtowanie charakteru w trakcie działalności turystyczno-sportowej, traktując aktywność górską jako swoiste wychowywanie obywatelskie – tu reprezentantem będzie twórca TOPR – Mariusz Zaruski. Współcześnie jako najistotniejsza jawi się zasada **sportowa** – alpinizm traktowany jest jako „sport przestrzeni”, gdzie rywalizuje się przede wszystkim z naturą i własną słabością, wyczyn sportowy, traktowany jako przekraczanie granic możliwości człowieka, przynosi również sławę i chwałę państwu i społeczeństwu, z którymi identyfikują się alpiniści. Ten sposób postrzegania alpinizmu pojawia się w międzywojniu, a w Polsce jego „ideologiem” jest Jan Alfred Szczepański. Ideologia wyznacza również ogólne zasady etyki „górskiej” (szacunek dla przyrody i lokalnych kultur, „braterstwo liny”, spieszenie na pomoc potrzebującym) i określa reguły wspinaczki. Tak pojmowany alpinizm staje się od przełomu XIX i XX wieku autonomiczną i autoteliczną praktyką społeczną, stanowiącą ważną część kultury nowoczesnej. Instytucjonalizuje się i mediatyzuje, konstituuje go coraz bardziej zróżnicowany dyskurs, obrasta różnymi formami artystycznymi i paraartystycznymi (malarstwo i grafika, poezja

i proza, literatura faktu i dokumentu osobistego, fotografia i film), piśmiennictwem przewodnikowo-poradnikowym, popularnonaukowym i naukowym. Rozwija się również okołoalpinistyczna sfera związana z produkcją specjalistycznej odzieży i sprzętu oraz z usługami przewodnickimi i szkoleniowymi. Alpinizm stał się jednym z istotnych mitów nowoczesnej kultury Zachodu, alpinista – specyficznym wzorem osobowym wpisywanym w różnorodne teksty kultury. Zmiany zachodzące w szeroko rozumianym alpinizmie i turystyce górskiej są symptomatyczne dla postprzemysłowego, ponowoczesnego społeczeństwa – z jego coraz bardziej specyficznymi formami produkcji („przemysł turystyczny”), biznesu i konsumpcji, rekreacji i autokreacji („płacenie za cierpienie”), z rozrastaniem się coraz bardziej wyspecjalizowanej sfery usług (szkoły wspinania, agencje trekkingowe, wyprawy komercyjne w góry wysokie i najwyższe).

Można traktować (tak czyni cytowany wyżej Pacukiewicz) nowoczesny alpinizm jako swoistą praktykę kulturową opartą na poznaniu przez bezpośrednie doświadczenie i transgresję (przekraczanie granic psychosomatycznych i kulturowych). Klasyczny alpinizm tworzy swoisty wzór kultury – to wertykalny model wspinaczki, w którym świadomy wybór drogi jest równie ważny jak zdobycie szczytu, wymagające od wspinacza stopniowego rozwoju umiejętności (szkoła wspinaczki w skałkach, Tatry – najpierw latem, później zimą, po tym przygotowaniu – Alpy, wreszcie góry wysokie – Kaukaz, Hindukusz, Pamir; i dopiero wtedy najwyższe – Himalaje i Karakorum). Ten wzór, wymuszający wszechstronność i samodzielność, przekłada się na model życia, na percepcję kultury i siebie samego jako podmiotu.

Specyfika polskiego alpinizmu wynika z ogólnych uwarunkowań kulturowych, geopolitycznych i polskiej tradycji wspinaczkowej. Polski alpinizm rodzi się w XIX wieku w Tatrach, a taternicy z opóźnieniem wynikającym z zaszłości historycznych zdobywają w dwudziestoleciu międzywojennym doświadczenia alpejskie i rozpoczynają wyprawy w góry egzotyczne (m.in. Andy i Himalaje). Po wymuszonym regresie okresu stalinizmu (nie można było legalnie się wspiąć w słowackiej części Tatr) powstają nowe drogi tatrzańskie, ponawiamy i rozszerzamy doświadczenia alpejskie, kształtując jednocześnie pewne wzory i style zachowań:

W tamtych latach obowiązywał pewien model uprawiania wspinaczki, oparty na klasycznych alpejsko-tatrzańskich wzorach. Wspinanie było środkiem, techniką potrzebną do przejścia drogi – wejścia na przełęcz lub szczyt. Ideałem wspinacza był wszechstronny alpinista o wielkich zaletach moralnych. Uznawano sportową rywalizację, ale jednocześnie nie aprobo-

wano pogoni za rekordami, robienia dróg „na siłę”, to znaczy przerastających możliwości wspinacza. Wysoko ceniono wspinanie „intelektualne”, oparte na głębszych, duchowych czy estetycznych motywacjach. Wspinacz był zobowiązany nie tylko umieć się wspiąć, ale i wiedzieć jak najwięcej o przedmiocie wspinania: o górach, historii alpinizmu, ludziach, którzy ją tworzyli itd. Tę wiedzę przekazywano młodym na kursach wspinania i egzaminowano podczas egzaminów na stopnie szkoleniowe (Sonelski 1991: 54).

Od lat siedemdziesiątych zaczyna się polska ekspansja w Himalaje, trwająca do lat dziewięćdziesiątych (Kurczab 2008). To wówczas pojawiają się indywidualne sukcesy Wandy Rutkiewicz, Jerzego Kukuczki, Wojtka Kurtyki i Krzysztofa Wielickiego. Dzięki Andrzejowi Zawadzie (jako pomysłodawcy i kierownikowi wypraw) nowa ekstremalna forma alpinizmu – himalaizm zimowy staje się polską specjalnością, a nasi wspinacze zyskują nazwę „lodowych wojowników” i stają się bohaterami narodowymi leczącymi polskie kompleksy. Warto dodać tu jedną uwagę natury technicznej, mającą istotny wpływ na taktykę działania w Himalajach, a pośrednio na zasady etyczne. W górach najwyższych największą trudność (w wypadku wspinaczki bez wspomagania tlenem w butlach, a zwłaszcza podczas wspinaczki zimowej) sprawiają warunki atmosferyczne (mróz i wiatr) i niedostatek tlenu. Trudności czysto techniczne, wynikające z ukształtowania terenu, nie występują zbyt często – lina bywa niepotrzebna, a czasem wręcz przeszkadza. Himalaiści idą dość często osobno, zgodnie z własnym tempem, regulowanym możliwościami adaptacyjnymi organizmu. Zespół związany liną nie zawsze sprawdza się w Himalajach, a taktyka modyfikuje etykę.

Zasada „pionowego awansu” – realizowana w różnych aspektach (od skałek po góry najwyższe, od taternika do himalaisty), prekapitalistyczna przedsiębiorczość niezbędna do organizacji dużych wypraw w Himalaje, świadomość reprezentowania zbiorowości (uczelni, klubu, kraju) i honor pojmowany jako „wstyd przed wstydem” (porażki), zdają się stanowić cechy podstawowe polskiego alpinizmu w jego złotym okresie. „Lodowi wojownicy” płacili jednak bardzo wysoką cenę za zimowe sukcesy w górach wysokich, śmierć była stałym towarzyszem większości polskich wypraw w góry wysokie i u progu XXI wieku wyginęła prawie cała elita polskiego himalaizmu.

Cezurą stają się lata 90. Legalnie – transformacja ustrojowa zmienia finansowe i organizacyjne funkcjonowanie alpinizmu, pojawiają się nowe wyzwania i możliwości samorealizacji, a śmierć wielu wybitnych polskich alpinistów tworzy lukę pokoleniową. Następuje stopniowa defragmentacja działalności wspinaczkowej, mnożą się dyscypliny i subdyscypliny, a same

góry nie są już do wspinania niezbędne (wyodrębnia się jako całkowicie autonomiczna dyscyplina wspinaczka sportowa – w skałkach lub na sztucznych ścianach). W górach wysokich nasilają się tendencje konsumpcyjne i egoistyczna potrzeba szybkiego, osobistego sukcesu za wszelką cenę. Wyprawy kojarzą uczestników ze względów logistycznych i finansowych, w górach działają już indywidualnie, nie czując szczególnej więzi z innymi uczestnikami, o członkach innych wypraw nie wspominając. Coraz szerzej obowiązuje zasada zdawania się wyłącznie na siebie – „nie oczekuję od nikogo pomocy i nikomu nie mam zamiaru pomagać”. Na najwyższą górę świata wchodzi coraz więcej bogatych amatorów wspinaczki (przy pomocy tlenu i Szerpów), a Himalaje (nie wspominając o innych górach) stają się obiektem trekkingu i komercyjnej turystyki wysokogórskiej.

Już nie marzy się o przejściu wielkich ścian Himalajów, o nowych drogach, o trawersach. Myśli się, aby wejść. Mt. Everest, jeśli się ma kasę, a jeśli nie, to na jakiś łatwy ośmiotysięcznik, byle szybko, byle łatwo. W styczniu tego roku, gdy po latach spotykałem się z panią Elizabeth Hawley w Katmandu, zaczęliśmy wspominać lata 70. i 80., kiedy to przyjeżdżali Japończycy, Polacy, Anglicy, Francuzi, Rosjanie, Słowacy ze sportowymi programami, by rywalizować z innymi, zdobywać, co jeszcze niezdobyte, zapisać się w historii podboju gór wysokich. Wypraw przybywa tyle samo, ale ambitnych celów już nie. Można je policzyć na palcach jednej ręki. W ogóle nadeszła moda na wspinanie łatwe i przyjemne, najlepiej weekendowe, bo nie wymaga poświęcenia czasu i kariery. Po prostu „for fun” i by było „cool”.

[...] Komisje i zarządy [Polskiego Związku Alpinizmu – T. S.] akceptują raczej programy obliczone na szybki, najczęściej **osobisty sukces himalaistów**, których jeszcze Bóg uchował. Rozumiem, że teraz takie czasy, że teraz każdy sukces musi być kojarzony z **nazwiskiem**, osobą, że to dobrze poddaje się **wymogom medialnym**, ale co stoi na przeszkodzie, by znów mówiono: Polacy weszli zimą na Sisha Pangma czy K2.

Stara zasada mówi, że powinno się robić to, co nam dobrze wychodzi. Dobrze zapisałiśmy się w zimowej eksploracji w górach wysokich. W końcu z czternastu szczytów ośmiotysięcznych połowę zdobyli Polacy i to w ciągu zaledwie ośmiu lat (1980–1988). Jeszcze sześć szczytów czeka na nas, są dziewicze, a chętnych nie widać. [...].

My zdobyliśmy połowę. Teraz kolej na Was: młodych, gniewnych, ambitnych. Dajemy Wam też osiem lat, tyle ile nam było potrzeba. To chyba fair? To byłaby sprawa, możecie sobie wyobrazić? Wszystkie szczyty ośmiotysięczne zdobyte po raz pierwszy zimą, wszystkie przez Polaków. Jest taka szansa, to jest gra warta poświęcenia czasu, sił i środków. To czas na decyzję. [...].

Do Europy – tak, ale z podniesionym czołem, z poczuciem własnej wartości, czasu zaś niewiele („Taternik” 2001).

Manifest zimowy Krzysztofa Wielickiego (zdobywcy Korony Himalajów) wygłoszony na zjeździe Polskiego Związku Alpinizmu w 2001 i opublikowany następnie w związkowym piśmie „Taternik”, wzbudził pewien odzew. Pojawiły się kolejne wprawy usiłujące zdobyć zimą ośmiotysięczniki, Piotr Pustelnik kontynuował, a Kinga Baranowska zaczęła (od 2003) kolekcjonować szczyty do Korony Himalajów. Objawił się również nowy talent w himalaizmie zimowym – Piotr Morawski (w 2005 zdobył zimą, wspólnie z Simone Moro, Shisha Panama – 8007), który niestety zginął w Himalajach w 2007 roku.

Przemyślana próba odrodzenia tradycji polskiego himalaizmu zimowego zostaje zainicjowana przez Artura Hajzera nieco później – powstaje program Polski Himalaizm Zimowy 2010–2015, mający wyłonić i wyszkolić nową kadrę polskich himalaistów. Do zdobycia pozostaje wówczas jeszcze pięć ośmiotysięczników: ośmiotysięczniki (Gaszerbrum I – 8068, Gaszerbrum II – 8035, Broad Peak – 8051, Nanga Parbat – 8126, K2 – 8611). Projekt ten od początku spotka się z mieszanymi odczuciami w polskim środowisku alpinistycznym – jego pomysłodawca Artur Hajzer otrzymał Złote Jajo Morskooczne 2010 za „podjęcie próby wyprodukowania »lodowych wojowników« jedynie słusznymi zasadami alpinizmu radzieckiego, z szerokim zastosowaniem zasady że »na bezrybiu i rak ryba«” („wspinanie” 2011). Niektóre z kolejnych wypraw „unifikacyjnych” mają dramatyczny charakter (w wyprawie na Makalu poważne obrażenia odniosło dwóch uczestników.), wreszcie następuje sukces. Triumf na Gasherbrum I – w 2012 roku kolejny ośmiotysięcznik zostaje zdobyty zimą przez Polaków (na szczycie stają Adam Bielecki i Janusz Gołąb). Pojawia się duże zainteresowanie medialne, pomoc finansową rozszerza Orlen. Kolejne letnie wyprawy unifikacyjne przygotowują wspinaczy do działalności zimowej. I wreszcie następuje zwycięstwo i tragedia podczas zimowej wyprawy na Broad Peak w 2013 roku (dwaj zdobywcy szczytu – Maciej Berbecka i Tomasz Kowalski nie wracają z gór). Wybuchu środowiskowa i medialna dyskusja na temat błędów i wykroczeń etycznych popełnionych w trakcie wyprawy, a Polski Związek Alpinizmu powołuje komisję mającą zbadać i ocenić jej przebieg. Znaczna część Polaków i Polek staje się ekspertami od himalaizmu zimowego, a „cała” Polska dzieli się na oskarżycieli i obrońców młodej gwiazdy himalaizmu – Adama Bieleckiego.

Jeszcze nigdy himalaizm nie był tak popularny, można powiedzieć, że stał się mainstreamowy – w dużej mierze za sprawą wypadku, niestety. Przez pewien czas działał na Polaków podobnie jak Euro 2012. Gdy program startował, miał ogólnonarodową zgodę, a gdy urósł i stał się przedsięwzięciem roz-

poznawalnym i działającym z rozmachem – przybyło mu też przeciwników, czy takich, którzy w swoim działaniu górskim się od niego odcinają – taki pomysł na dywersyfikację. W moim odczuciu to nierozzerwalnie wiąże się z tym, czy jest sukces czy porażka. Można popełnić milion błędów, ale gdy wszystko kończy się sukcesem – zwycięzców się nie sędzi. To było dobrze widać przy okazji sukcesu na Gasherbrumie I. Wszyscy krytycy programu się pochowali. Gdy mamy do czynienia z porażką, czy tak jak w wypadku Broad Peak z tragedią, gdy jesteśmy słabsi, czy wręcz na kolanach, o ile łatwiej wówczas wstać i nas kopnąć. I myślę, że dopiero kolejny ewentualny sukces pozwoli wyjść z pozycji bycia w ogniu krytyki. Mam do tej krytyki dystans, chociaż nie mogę znieść, gdy ktoś atakuje PHZ w sposób niemerytoryczny, by z premedytacją czy niechcący, ale zniszczyć wizerunek polskiego himalaizmu jako dyscypliny sportowej lub pogłębić podziały środowiskowe (*Góry książek* 2013)

– mówi w maju 2013 roku Artur Hajzer, wyjaśniając również kwestię kolejnej unifikacyjnej wyprawy na Dhualagi (8167).

Smutnym *post scriptum* jest „pogrzebowa” wyprawa Jacka Berbeki, aby odnaleźć i pochować ciała zaginionych himalaistów, która rozpoczęła się w połowie czerwca. W czasie trwania tej wyprawy na Broad Peak, nieopodal, na Gasherbrumie, w ramach „prywatnej” wyprawy ginie twórca programu Polski Himalaizm Zimowy – Artur Hajzer. W Karakorum trwa „czarna seria”, w efekcie której (wypadki alpinistyczne, morderstwa talibów) śmierć ponosi 22 wspinaczy. W połowie lipca powraca do Polski wyprawa Jacka Berbeki, która odnalazła i pochowała ciało Tomasza Kowalskiego. W Polsce zostaje pod koniec września opublikowany raport komisji badającej zimową wyprawę na Broad Peak. Raport wytyka szereg błędów i niedociągnięć organizacyjnych i praktycznie dyskwalifikuje jako himalaistę Adama Bieleckiego. Raport budzi nowe wątpliwości i wywołuje kolejną falę medialnych i środowiskowych dyskusji.

Trudno rozstrzygać, kto ma rację w tym sporze – kto tu jest kozłem ofiarnym, kto rzeczywistym winowajcą i czy w ogóle ktoś tu świadomie zawinił. Środowisko himalaistów i wyrażane w mediach publicznych i na forach internetowych opinie skrajnie się tutaj różnią. Sądzę, że warto zwrócić uwagę na opinie Małgorzaty i Jana Kiełkowskich – alpinistów i historyków alpinizmu (redaktorów wielotomowej *Wielkiej Encyklopedii Gór i Alpinizmu*), oraz na ich prognozę co do dalszego rozwoju himalaizmu:

Broad Peak to przede wszystkim wielki sukces, bo tragedii w górach i bez sukcesów jest dużo. [...] Dwa kierunki są ważne i godne uwagi: Eksploracja szczytów niższych od 8-tysięczników, pierwsze wejścia szczytowe – oraz dokończenie projektu himalaizmu zimowego („Outdoor Magazyn” 2013).

Współczesna dyskusja nad upadkiem etyki alpinistycznej i alpinizmu jako takiego wynika, jak sądzę, z nadmiernej idealizacji alpinizmu i alpinistów (wewnątrzśrodowiskowa dyskusja o etyce i jej wypaczeniach miała już miejsce w 1987 roku na tzw. szczycie gliwickim). Oczywiście można wskazywać na erozję etosu wspinaczkowego, komercjalizację i medializację, prowadzące do dekonstrukcji klasycznego modelu wspinaczki wysokogórskiej. Ciemne strony współczesnego alpinizmu, jego socjoekonomiczne uwarunkowania, aspekt medialny i biznesowy – wynikają ze specyfiki współczesnej kultury – kultury globalnego turbokapitalizmu.

Czy mamy do czynienia ze zmierzchem tej praktyki kulturowej? Nie sądzę. Na pewno nie będzie tak, jak było, ale góry wysokie ciągle dają możliwości realizacji różnego rodzaju wyzwań. Kiedy – to już niedługo – zdobędziemy (my – Polacy, my – ludzie) wszystkie ośmiotysięczniki zimą, pojawią się nowe wyzwania. Wymieńmy te najbardziej spektakularne: Korona Himalajów zimą, Korona Himalajów solo, Korona Himalajów solo i zimą... Poza tym są jeszcze niezdobyte i nienazwane niższe szczyty w Himalajach, nowe drogi do wyznaczenia na już zdobytych szczytach... Zjazdy i skoki... Andrzej Bargieł, jeden z uczestników wypraw integracyjnych w programie Hajzera, 2 października 2013 roku wszedł samotnie i zjechał na nartach z ośmiotysięcznika Shisha Panama. Za himalaistami sensu stricto (w rozumieniu Hajzera) zorganizowanymi w instytucjach sportowych, sponsorowanymi przez państwo i wielkie firmy, pójdą indywidualiści i pasjonaci. Aktualnie trwa polska zimowa wyprawa na Nanga Parbat, zorganizowana poza strukturami PZA przez himalaistów – amatorów (w dobrym sensie tego słowa). Dzięki wpłatom internautów, realizując niejako ich marzenia, Tomasz Mackiewicz i Marek Klonowski wraz z towarzyszami po raz kolejny próbują zdobyć zimą ten bardzo trudny szczyt.

Odbył się kolejny szczyt PZA poświęcony etyce górskiej w Podlesicach oraz panelowe spotkanie poświęcone polskiemu himalaizmowi na Krakowskim Festiwalu Górskim w grudniu 2013. Postanowiono kontynuować program, obdarzając go patronatem Artura Hajzera.

Kierownikiem programu Polskiego Himalaizmu Zimowego im. Artura Hajzera został jego przyjaciel, towarzysz wspinaczek i współnik w firmach Alpinus i HiMountains – Janusz Majer. Cele programu obejmują:

- dokończenie eksploracji niezdoytych jeszcze zimą ośmiotysięczników;
- wspinaczkę nowymi drogami na niższe szczyty w Himalajach i Karakorum;
- organizację kobiecych wypraw na ośmiotysięczniki.

Za wspinaczami zainteresowanymi sportowym wyczynem, w góry wysokie i te niższe, pójda kolejne rzesze turystów wysokogórskich, którym ktoś te wyprawy musi zorganizować i ich poprowadzić, a wcześniej sprzedać uszyte ubrania i wyprodukowany sprzęt. A w promocji i w reklamie jako twarze firm i ambasadorowie marek pojawią się najślawniejsi alpiniści/himalaiści, a ci mniej znani będą występować w roli przewodników. Tak zatem alpinizm/himalaizm wpisuje się świetnie w logikę współczesnego konsumpcyjnego kapitalizmu opartego na sprzedaży usług i marzeń. W wypadku sukcesów (a na te w piłce nożnej raczej liczyć nie możemy) budować może narodową dumę i leczyć kompleksy wynikające z cywilizacyjnych zapóźnień.

Czy warto uprawiać „sztukę cierpienia”, czy warto ryzykować życie dla osiągnięcia szczytu? Po co nam te „niepotrzebne zwycięstwa”? Przekraczanie granic to chyba cecha wybitnie ludzka. W tej perspektywie alpinizm to specyficzna transgresyjna praktyka, której uczestnicy – alpiniści – przekraczając granice ludzkich możliwości, testują dla nas możliwości naszej kultury. Na zakończenie zacytujmy raz jeszcze Marka Pacukiewicza:

Alpinista to ważny dla świadomości społecznej mediator. Góry wciąż reprezentują „inny świat” różnie pojmowanej transcendencji i natury. Mediator buduje pomiędzy nim, a „naszym światem”, most. W przypadku alpinisty jest to droga wspinaczkowa; przejście nie dokonuje się tu w sposób prosty i oczywisty; pozostaje wyostrzoną granią. Alpiniści, głosząc swoisty antydeterminizm (znajdując się i tu, i tam, nie mogą dać się zdeterminować ani kulturze, ani naturze) zaświadczać nam o tym, że wszystko to wcale nie jest tak proste, ani tak oczywiste (Pacukiewicz 2012: 231–232).

Bibliografia:

- Chwaściński Bolesław (1988), *Z dziejów taternictwa. O górach i ludziach*, Warszawa.
- Kolbuszewski Jacek (1982), *Tatry w literaturze polskiej 1805–1939*. Cz. I–II, Kraków.
- Kolbuszewski Jacek (1991), *Styl wspinania czy styl epoki?* [w:] „Bularz”.
- Kurczab Janusz (2008), *Polskie Himalaje*. Cz. 1–6, Warszawa.
- Pacukiewicz Marek (2012), *Grań kultury. Transgresje alpinizmu*, Kraków.
- Sonelski Wacław (1991), *Jak się wspinaliśmy w peerelu*, [w:] „Bularz”.
- „Taternik” (2001), nr 2.

Woźniakowski Jacek (1974), *Góry niewzruszone. O różnych wyobrażeniach przyrody w nowożytnej kulturze europejskiej*, Warszawa.

<http://goryksiazek.pl/2013/05/artur-hajzer-program-polski-himalaizm-zimowy> [dostęp z dnia 11 XII 2013].

<http://outdoormagazyn.pl/2013/10/dwa-kierunki-sa-wazne-eksploracja-i-dokonczenie-projektu-himalaizmu-zimowego-rozmowa-z-malgorzata-i-janem-kielkowskimi/> [dostęp z dnia 11 XII 2013].

<http://wspinanie.pl/2011/01/zlote-jaja-morskooczne-2010/> [dostęp z dnia 11 XII 2013].

Tomasz Stępień

Decline of alpinism?

The essay presents the changes in Polish and world alpinism / Himalaya mountaineering perceived as a particular cultural practice. Commercialization of high-mountain mountaineering (symbolized by crowds of rich amateurs climbing the Mount Everest) and pursuing personal success at any price (the case of Polish Broad Pick winter expedition) lead to tragedies and erosion of ideology and ethos of this once elite sport. In spite of this high (and the highest) mountains remain an object of interest for professional alpinists and ever growing group of high-mountain tourists.

Ireneusz Gielata
Akademia Techniczno-Humanistyczna w Bielsku-Białej

„Zmierzch zaimków dzierzawczych” – lampa naftowa i gazowa a doświadczenie nowoczesności

Key words: Bohumil Hrabal, modernity, decline, lamp

„W przyjaźni, jaką poeci żywią dla świata rzeczy, swoich rzeczy, zdołamy
wykrzyć owe związki chwil nadających walor ludzki aktom efemerycznym”.
Gaston Bachelard, *Płomień świecy* (Bachelard 1966: 113).

1.

Pisarze z pokolenia Bohumila Hrabala mogli zachować jeszcze w pamięci obrazy takie jak ten, który pojawia się w jednym z opowiadań z cyklu *Taka piękna żaloba*:

Nasze miasteczko najpiękniejsze jest w porze zmierzchu. W porze, kiedy oświetlone są wystawy wszystkich sklepów i magazynów, kiedy zaczyna się opuszczać żaluzje, kiedy ludzie pracujący w sklepach jakby pięknieją, bo mają przed sobą wolny wieczór i część nocy (TPŻ, 245)¹.

W chwili, gdy zegar oznajmia koniec pracy, „wszyscy wysypują się ze sklepów i magazynów”, i wszyscy – jak mówi o tym narrator – „są w tym

¹ Utwory Bohumila Hrabala *Taka piękna żaloba* i *Postrzyżyny* cytuję za: Hrabal 1991; inicjały tytułu i strona w nawiasach.

zmierschu piękni” (TPŻ, 245). Ale w porze zmierschu piękni stają się nie tylko ludzie, lecz również całe ulice zalane światłem lamp gazowych, które zapala pan Rambousek:

Kocham miasteczko, gdzie zapalają się gazowe latarnie, lubię chodzić ulicami w ślad za panem Rambouskiem, który bez najmniejszego zainteresowania unosi przy każdej latarni długi bambusowy pręt i pociąga, i w miarę jak nad miasteczkiem zapada noc, pan Rambousek zapala latarnie gazowe, robi to jakoś powoli, gazowy palnik wzdraga się, w końcu jednak daje się przekonać i zapala się żółtozielone światełko... Pan Rambousek idzie przez miasto, przed nim jest mrok, za nim – światło (TPŻ: 245–246).

Rytuał niespiesznego zapalania lamp to jeden z „pięknych obrazów”, jakie zachował Hrabal z dzieciństwa – z czasów, kiedy to „umiał latać nie znając zasad lotu”, kiedy „potrafił myśleć dokładniej niż później” i wybiegać „naprzeciw tajemnicy i zdziwieniu wywołanemu osłupieniem tym, co się wokół niego dzieje” (TPŻ, 177). Wraz z wiekiem obraz ten nadal wprawia go w miłosny zachwyt i urzeka aurą bezpowrotnie utraconej zmysłowości. Albowiem przywołane we wspomnieniu uliczne lampy gazowe nie tylko barwią światło na żółto i zielono, lecz także wydają różnorodne dźwięki. „Taka latarnia gazowa, kiedy obudzić ją haczykiem, charczy najpierw niczym stary zegar, musi odkaszlnąć, przetrzeć oczy tak jak ja co rano, kiedy wstaję i nie chcę patrzeć na światło. Niektóre latarnie skwierczą nawet jak tłuszcz na patelni, kiedy smaży się kotlety i dostanie się do niego kropla wody” (TPŻ, 247). Latarnie krztuszą się, odkaszają, przecierają oczy porażone blaskiem budzącego się dnia, a więc są istotami żywymi, towarzyszkami ludzkiej krzątaniny, tej, która ma miejsce po zapadnięciu zmroku albo w czasie zimowej szarżyny.

Podobnie jak uliczne latarnie „zachowują się” szkolne lampy gazowe, których obraz, pomimo upływu tak wielu lat, również nie wyblakł w pamięci pisarza:

Zimą w szkole codziennie rano czeka już na mnie sześć zapalonych lamp gazowych, do szkoły zawsze przychodzę pierwszy, siedzę pod dwuramienną lampą, a cienie jej świateł są zawsze zielone. Siedzę nasłuchując, jak lampy gazowe syczą; tak syczy uchodzące z dętki powietrze, kiedy odkręci się wentyl (TPŻ, 246).

Lampy te pobudzają do fantazjowania, ich głosy i blask tworzą jakąś kosmiczną przestrzeń, do której pragnie uciec marzące dziecko:

[...] niczego nie pragnąłem bardziej – wyjawia narrator – jak mieć i w domu takie mówiące lampy i siedzieć tylko, i słuchać, nastawiać ręce i dziwić się, zdumiewać niebieskozielonym światłem, które przypomina blask nocy księżycowej, kiedy to budziła mnie ze snu pełnia, a ja wyciągałem do tego światła ręce i nogi i czułem, że to światło ma także swój ciężar, jakby z góry sypała się mąka albo pył gwiazdny. I wszystko w pokoju jest jakby ze snu, i człowiek chodzi na palcach, bo księżycowa noc budzi lęk (TPŻ, 246).

„Marzyciel płomienia – pisze Gaston Bachelard – ma w lampie wierną towarzyszkę stanów duchowych” (Bachelard 1996: 58). Migocące płomyki światła gazowego potrafią zamienić zwykłą przestrzeń w przestrzeń marzenia. Światło to posiada swoją moc – jest jak sypiąca się z góry mąka albo gwiazdny pył, a więc jest czymś w rodzaju niebiańskiej manny, którą karmi się dusza marzyciela. „Marzycielem płomienia” pragnącym żyć w otoczeniu „mówiących lamp” jest narrator *Takiej pięknej żałoby*, cyklu utworów będących w istocie opowieścią o dzieciństwie ich autora. Hrabal już we wstępie mówi o tym, że w tych opowiadaniach „zatrzymał piękne obrazy, które nie starzeją się wraz z nim” i że źródłem owych obrazów jest chęć powrotu do lat dziecięcych, a dokładnie „pragnienie powrotu w głąb wyobraźni chłopca, do jego postaci, by urzeczywistnić to, o czym jako dziecko myślał, o czym marzył” (TPŻ, 177). A zatem to sam Hrabal, kiedy uczęszczał do szkoły, sycił swe zmysły pięknem lamp gazowych, pięknem choć darmowym, to jednak niedostrzeganym przez wszystkich:

Siedziałem w szkole, obok przechodzili chłopcy, wpatrywałem się w nich bacznie, czy zauważą, ile jest tu piękna za darmo, ale nikt nie dostrzegał tego gazowego światła, chłopcy bili się i kłócili, i wymieniali bułki na znaczki, nawet kiedy przyszedł pan kierownik, i on nie pochwalił lamp gazowych, i on nie słyszał, jak pończoszki nad nimi syczą niczym płomyczki Ducha Świętego (TPŻ, 246).

Hrabal nie mógł uczęszczać do szkoły wraz z Walterem Benjaminem, nie mógł, gdyż w przeciwieństwie do jego kolegów z ław szkolnych autor *Pasaży* potrafił wsłuchiwać się w dźwięki gadających lamp. „Żyłem w dziewiętnastym stuleciu jak mięczak w muszli, a teraz ono leży przede mną puste jak niezamieszкана muszla. Trzymam ją przy uchu. Co słyszę?” – zadaje sobie pytanie Benjamin w *Berlińskim dzieciństwie na przelomie wieków* i udziela odpowiedzi:

Wcale nie kanonadę artylerii ani nie muzykę balową Offenbacha, ani też nie wycie fabrycznych syren, jazgot giełdy w południe, nawet nie stuk końskich kopyt na bruku czy muzykę marszową podczas parady wojskowej.

Nie, słyszę krótki łoskot węgla, który z blaszanego pojemnika wpada do żelaznego pieca, stłumiony wybuch, z jakim zapala się żarnik lampy gazowej i pobrzękiwanie jej klosza na mosiężnej podkładce, gdy ulicą przejeżdża wóz (Benjamin 2010: 13).

Ponadto jego pamięć zachowała jeszcze odgłosy dzwonek na drzwiach frontowych i kuchennych, grzechot pojemnika na klucze oraz dziecięcy wierszyk o Mumereli (Benjamin 2010: 14).

Lampa gazowa, podobnie jak giełda czy fabryka, a także muzyka operetkowa Offenbacha stały się emblematami czasów modernizacyjnych przemian, do jakich doszło w dziewiętnastym wieku. Ale spośród wszystkich dźwięków charakterystycznych dla tego stulecia, tylko głos żarzącej lampy na trwale wpisał się w pamięć Benjamina, teźże lampy, która pomagała mu chociażby zmagać się w dzieciństwie z napadami wysokiej gorączki:

Musiałem czekać do wieczora. Wtedy, po otwarciu drzwi w celu wniesienia lampy, której pękaty klosz chwiejnie zbliżał się do mnie przez próg, czułem, jakby złota kula życia, która wprawia w wibrację każdą jego godzinę, po raz pierwszy znalazła drogę do mojej izby jak do jakiejś odosobnionej skrytki. I zanim jeszcze wieczór na dobre u mnie zagościł, zaczynało się dla mnie nowe życie lub raczej stare życie z gorączką rozkwitało z minuty na minutę w świetle lampy (Benjamin: 86).

Wniesiona do pokoju dziecinnego lampa dostarcza światła, które posiada moc przemieniania życia. Targane gorączką dziecko może dzięki niej uciec od choroby i oddać się zabawie w reżyserowanie teatru cieni. „Teraz wszystkie te zabawy – wspomina Benjamin – na które zezwoliłem swoim palcom, pojawiały się na tapecie raz jeszcze, ale bardziej nieokreślone, wspanialsze, bardziej tajemnicze” (Benjamin 2010: 87). Migotliwe światło lampy wszystko wokół odrealnia, nadaje cieniom na tapecie niesamowite kształty, które wprawiają chore dziecko w zachwyt. Zabawa, którą umożliwia ruchliwa poświata, jaką tworzy lampa, podobnie jak opowiadane przez matkę opowieści dają odpór wyniszczającej ciało wysokiej gorączce. „Ból był tamą, która tylko na początku opierała się opowieści; później opowieść, gdy okrzepła, podmywała ją i zmywała w otchłań zapomnienia” (Benjamin 2010: 82). Opowieści matki wraz z lampą, otwierającą świat zamkniętego w łóżku dziecka na zabawę, tworzą atmosferę, która sprzyja zapominaniu o męczącej chorobie – pozwalają na rozkwit „starego życia z gorączką”, a więc na przemianę starego życia w życie nowe, w życie dające choć na chwilę ulgę rozgorączkowanemu ciału.

Lampa gazowa, dostarczając migotliwego światła i całej gamy szemrzących dźwięków, przeobrażała otaczającą rzeczywistość, w której mogła roztopić się jak w marzeniu dusza dziecka. Była więc źródłem rozkoszy, dziecięcych zabaw, pierwszych olśnień pięknem. To dlatego szept żarnika lampy gazowej wciąż dochodził do zasłuchanego w przeszłość Benjamina², to dlatego Hrabal zachował w pamięci „piękny obraz” szkolnych i ulicznych lamp gazowych, który nie starzał się wraz z nim samym. Ale w dwudziestym stuleciu lampa – towarzysza zapadającego zmroku, długich jesiennych i zimowych nocy – wskutek procesów ciągłego unowocześniania została wyparta przez żarówkę. Benjamin i Hrabal żyli zatem w okresie zmierzchu lamp gazowych i naftowych, tych lamp, które tak mocno ubarwiły ich świat dzieciństwa. Kiedy autor *Pasaży* powraca do pierwszych lat swego życia – owych czasów berlińskich na przełomie wieków, to wie, że przyszło mu jedynie za pomocą pisma rozpamiętywać stratę. Trzyma w ręce pustą muszlę wydrążoną z jakichkolwiek oznak życia. To ona staje się wymownym znakiem nieobecności wszelakich barw, dźwięków i zapachów, jakie dawniej kłębiły się wokół lamp gazowych czy naftowych.

Podobnie postępuje Hrabal. Postać pana Rambouska, miasteczkowego latarnika, pojawia się w tomie *Jaka piękna żałoba*. To tytuł jednego z opowiadań, ale zarazem niebywale pojemna metafora, którą Hrabal spaja ze sobą wszystkie pozostałe utwory. Pisarz, poszukując „żywych obrazów” z przeszłości, tworzy cykl opowiadań, które są w istocie sposobem przepracowywania straty. Jednak nie jest to zwyczajna praca żałoby, będąca zgodnie z rozpoznaniem Freuda procesem prowadzącym ostatecznie do uwolnienia się ludzkiego libido od utraconego obiektu³. Jego epickie powroty do dzieciństwa są rodzajem „pięknej żałoby”, a więc dążeniem do tego, aby nie przerywać powiązań z tym, co czas skazał na zaturę. A takie działanie bliższe jest melancholii, której istota zasadza się na niemożliwości przepracowania straty, z tą różnicą, że podmiot oddający się pracy „pięknej żałoby” czyni to świadomie. Hrabal pisze po to, ażeby zapełnić pustkę, która boli, by za pomocą zapisanych ze wspomnień historyjek zachować w sobie jakąś część świadomości małego chłopca, tego chłopca, który kiedyś snił na jawie przy blasku lampy i oddawał się przyjemności błąkania się za panem Rambouskiem zapalającym uliczne latarnie... „I czując obumieranie ciała – wyznaje zaraz na początku *Takiej pięknej żałoby* – stwierdziłem, iż ten chłopiec we mnie jest nie tylko moim domowym korepetytorem, nie tylko światłem w gęstniejącym zmierzchu, lecz także miarą wszystkich owych

² Lampa gazowa pojawia się w zakończeniu *Berlińskiego dzieciństwa...* – zob. Benjamin 2010: 196.

³ Odwołuję się do traktatu Freuda *Żałoba i melancholia* – zob. Freud 2007: 145–159.

rzeczy, których nie dotyczy ani umieranie, ani śmierć” (TPŻ, 177). Ów malec zamknięty w świadomości Hrabala stał się miarą wszystkich tych rzeczy, których w przekonaniu pisarza nie mogła dotknąć śmierć. A pośród nich znalazła się lampa gazowa, która w czasach ciągłego ulatniania się wszystkiego szybko została zastąpiona przez oświetlenie elektryczne.

2.

Od sceny z lampą, tym razem naftową, zaczyna się inny utwór Hrabala, który jest opowieścią o domu rodzinnym pisarza, a jednocześnie historią przemian, jakie nieustannie zachodzą w nowoczesności. Narratorką *Postrzyżyn* pisarz uczynił swoją matkę, to od jej wyznania rozpoczyna się ta powieść:

Lubię te kilka minut przed siódmą wieczorem, kiedy szmatkami i zmiętą „Polityką Narodową” czyszczę szkła lamp, zapałką usuwam czerń opalonych knotów, nakładam z powrotem mosiężne kołpaczki i dokładnie o siódmej nadchodzi ta cudowna chwila, kiedy przestają pracować maszyny w browarze i dynamo tłoczące prąd wszędzie, gdzie świecą się żarówki, dynamo to zaczyna zmniejszać obroty i w miarę jak prąd słabnie, słabnie również światło żarówek, z białego światła staje się z wolna światło różowe, a ze światła różowego światło szare, sączone przez krepę lub też organdyne, aż wolframowe włókienka pokazują pod sufitem czerwone rachityczne paluszki, czerwony klucz wiolinowy. Wtedy zapalam knot, wkładam szkło, wysuwam żółty języczek, nakładam mleczny kłosz ozdobiony porcelanowymi różami (P, 73).

Ulubioną porą bohaterki *Postrzyżyn* jest zmierzch, to wówczas gasną żarówki i zapalane są lampy naftowe. Godzina siódma wyznacza więc czasową granicę, za którą zaczyna się pora cudów, pora rozkoszowania się blaskiem światła nieelektrycznego. O tej godzinie narratorka z upojeniem wpatruje się, jak wygasają żarówki, a zarazem dręczy się myślą o tym, że kiedyś lampy naftowe, „gderające nieustannie jak dwie przekupki” i tchnące „ciepłem niczym piecyki”, w świetle których ponawiała rytuał wnoszenia na stół talerzy i sztuczków, robienia szydełkiem firanek, czytania książek i gazet, oświetlania drogi wieczornym gościom, a przede wszystkim pogrążania się w marzeniach, zostaną zastąpione przez nieczułe światło elektrycznych żarówek (zob. P, 74):

Lubię te kilka minut przed siódmą wieczorem, patrzę przez tych kilka chwil z upodobaniem w górę, kiedy światło wycieka z żarówki jak krew z poderżniętego koguta, patrzę z upodobaniem na ten blednący podpis prądu elektrycznego i wzdragam się na myśl, że może nadejść chwila, kiedy do

browaru zostanie doprowadzony prąd miejski i wszystkie lampy w browarze, od latarń w stajniach, lamp z okrągłymi lusterkami, wszystkich tych pękatych lamp o okrągłych knotach, że wszystkie te lampy któregoś dnia się nie zapalą, nikomu nie będzie zależeć na ich blasku, bo cały ten ceremonial zostanie zastąpiony kontaktem podobnym do kurka wodociągowego, który zastąpił urodziwe pompy (P, 73–74).

Narratorka, jakby chcąc zaczarować rzeczywistość i zatrzymać czas, powtarza wielokrotnie anaforyczną frazę „lubię...”, by za jej pomocą celebrować chwilę, która ma trwać pomimo zachodzących wokół modernizacyjnych przemian. Próbuje więc zaprzeczyć charakterystycznemu dla nowoczesności procesowi zanikania wszystkiego, nawet tego, co nowe, a co – zgodnie z rozpoznaniem Marksa – starzeje się szybciej niż zdąży skostnieć (zob. Marks 1956: 51). Ostatecznie lampa naftowa, która stała się znakiem rodzącej się nowoczesności, podzieli los „urodzivych pomp” zastąpionych przez kurki wodne, i wie o tym doskonale postać matki Marychny, której przyszło żyć w czasie ich zmierzchu, ale nie może się z tym pogodzić. Z radością spogląda więc ku górze w chwilach, gdy światło żarówek elektrycznych wycieka jak krew z zarzynanych zwierząt, a w ich miejscu pojawia się cudowna, rozedrgana poświata, pełna niezwykłych, mieniących się różnorodnych kształtów, zrodzona przez palącą się lampę naftową – „[...] na suficie w tych półcieniach widziałam zawsze wachlujące się uszy słoni, unoszone oddechem klatki piersiowe kościotrupów, dwie wielkie ćmy wbite na pal światła wyrastający ze szkła wprost ku sufitowi, gdzie lśniło nad każdą lampą okrągłe oślepiające lustro, oświetlony ostro srebrny pieniądz, który nieustannie, niemal niedostrzegalnie, ale jednak poruszał się wyrażając nastrój każdej lampy” (P, 75). A zatem słowa „lubię te swoje płonące lampy” zawierają w sobie gest sprzeciwu wobec sił nowoczesności, w mocy których znalazł się człowiek i całe jego otoczenie.

Hrabal mechanikę działania tych sił określił w *Postrzyżynach* żartobliwie za pomocą metafory „skracania”. Najpełniej jej znaczenie wyraża w powieści scena słuchania po raz pierwszy przez mieszkańców małego miasta radia – „[...] ta orkiestra grała w Pradze i melodia płynąc przez powietrze – bez drutów – niczym nitka nawlekała się w uszko słuchawki aż tu, w naszym miasteczku” (P, 139). Narratorka nazwie to wydarzenie „skracaniem odległości”⁴, ale dopiero dookreśli znaczenie owej metafory przemawiający do świadków pierwszej transmisji radiowej doktor Gruntorad:

⁴ A dokładnie: „[...] jak tylko usłyszałam w słuchawce tę skróconą odległość między orkiestrą dętą w Pradze a swoim uchem hotelu «Na Książęcym», popędziłam na rowerze do domu...” – zob. (P, 140).

– Wszystko się będzie skracać i na razie końca tego nie widać. Tak, panie kierowniku, będziemy skracać czas pracy, od przyszłego miesiąca sobota skróci się o połowę, tak że pracować się będzie do dwunastej godziny. Odległości pomiędzy szynkarzami skrócimy w ten sposób, że będziemy do nich jeździli. Tego pańskiego oriona sprzedamy i kupimy automobil, który skróci czas i dzięki temu stworzy warunki większego zbytu piwa (P, 144).

Hrabalowski żart posiada jednak swoją wagę. Trudno nie zgodzić się z tym, że kategorię „skracania” można odnieść do diagnoz czasów nowoczesnych znanych nam z opisów socjologów czy filozofów. Weźmy chociażby pod uwagę rozważania Anthony’ego Giddensa. Otóż doszukał się on znamion nowoczesności m. in. w przemianie roli miejsc, w jakich żyją ludzkie społeczeństwa. Dawniej życie człowieka było określone przez miejsce zamieszkania, które posiadało rzeczywiste parametry. W czasach ciągłego unowocześniania warunków życia „miejsce stało się złudzeniem”. Jednak „podstawowym czynnikiem zmiany tego stanu rzeczy – stwierdza Giddens – nie jest nasilenie ruchliwości, ale fakt, że miejsca uległy całkowitemu spenetrowaniu przez mechanizmy wykorzeniające, które powiązały lokalne działania w relacje przestrzenno-czasowe o wciąż rosnącym zasięgu” (zob. Giddens 2007: 201). Radio to charakterystyczny przykład takiego medium „wykorzeniającego” – pozwala słuchać na odległość małomiasteczkowej zbiorowości koncertu z Pragi, przez co przekształca zupełnie dawne „relacje przestrzenno-czasowe” i sprawia, że rzeczywistość zewnętrzna poznawana zostaje w znacznej mierze w oparciu o „doświadczenie zapośredniczone” (Giddens 2007: 61)⁵. Istota tej przemiany pobrzmiewa w podszytych Hrabalowską ironią rojeniach pana Zalaby: „Obywatele, ten oto wynalazek zdolny jest doprowadzić do porozumienia nie tylko pomiędzy miastami, ale i pomiędzy narodami, my witamy radio jako sojusznika całej ludzkości! Porozumienie między ludźmi wszystkich kontynentów, wszystkich ras, wszystkich narodów!” (P, 140).

Nowoczesność w ujęciu autora *Postrzyżyn* to nie dający się powstrzymać żywioł skracania, któremu ulega – co ciekawe – najbardziej postać matki Marychny. To ona natychmiast po wysłuchaniu transmisji radiowej skróci sobie sukienkę i ogon psa Mucka, następnie wraz ze stryjaszką Pepinem nogi kuchennego stołu, a po jakimś czasie swe długie, złote włosy, będące za dnia jak „strugi pilzneńskiego piwa” (P, 92), a nocami jak „tryskające światło” lamp naftowych (P, 75). Skrócenie sukienki odmłodziło ją o dzie-

⁵ Taką rolę przed wynalazkiem radia – jak pokazuje to w innym miejscu Giddens – odegrała wcześniej gazeta: „Wczesne gazety (wraz z całą gamą magazynów i czasopism) odegrały główną rolę w ostatecznym oddzieleniu przestrzeni od miejsca, ale proces ten mógł stać się zjawiskiem globalnym tylko dzięki integracji przekazów publikowanych drukiem i mediów elektronicznych” – zob. Giddens 2007: 36.

sięć lat i ukazało skryte dotąd piękno jej nóg (P, 141). Natomiast postrzyżyny włosów pozwoliły uwidocznic jej duszę – „bo pan Bodzio tym swoim strzyżeniem wydobyl ze mnie moja duszę, to uczesanie Józefiny Baker to bylam ja, to byl mój portret [...]” (P, 169). Jednakże nie wszystkie te przemiany konczą się pomyślnie. Mucek dostanie ataku wścieklizny i zostanie zastrzelony, krzywo obcięty stół trzeba będzie podeprzeć książkami, zaś za postrzyżyny włosów przyjdzie Marychnie ostatecznie zapłacić upokarzającą sceną okładania ją po pupie przez męża wężykiem od pompki rowerowej na oczach miejskiej gawiedzi:

A Francin skoczył nagle do mnie, przegiął mnie przez kolano, podniósł mi spódnice i zaczął mnie smagać po tyłku, a ja zdrętwiałam na myśl, czy aby włożyłam czystą bieliznę i czy się umyłam, i czy jestem dostatecznie odsłonięta. Francin smagał mnie wężykiem, cykliści z zadowoleniem kiwali głowami, a trzy członkinie towarzystwa miłośników miasta patrzyły na mnie, jakby zamówiły sobie tę satysfakcję (P, 174).

Najszybciej dyktatowi mody skracania poddaje się matka Marychna, postać, która wygłaszała wcześniej peany na cześć lamp naftowych, niejako chroniąc w ten sposób przestrzeń swego domostwa przed naporem bezosobowego światła elektrycznego. Jej los odsłania istotę działania sił odpowiedzialnych za ciągły proces unowocześniania wszystkiego. Otóż w wir nowoczesnych przemian zostają wciągnięci wszyscy, a więc nawet miłośnicy zapadającego zmierzchu i zapalanych kiedyś o tej porze lamp naftowych. Szaleństwo matki Marychny jest bowiem objawem szaleństwa, jakiemu podlegają ludzie nowocześni, goniący wciąż za nowościami, co prowadzi do szybkiego zamierania rzeczy i zjawisk, które jeszcze wczoraj były nowe. Bohaterka *Postrzyżyn* pod koniec powieści obnosi się z nowoczesną fryzurą naśladującą uczesanie Józefiny Baker, zapominając o tym, że wraz z postrzyżynami zgasła jedna z tych lamp, blaskiem których uwielbiała pieścić swoje zmysły i marzyć. W końcu to ona sama zaraz na początku całej historii dzieli się wyznaniem – „[...] gdzie ja byłam wieczorem, tam zawsze dzięki mojej fryzurze i gatunkowi moich włosów było o jedną lampę więcej...” (P, 75).

3.

Nadejście światła elektrycznego znacznie przyspieszyło proces nazwany przez Giddensa „uspołecznieniem przyrody”, który „pozwoлил ustabilizować wiele jej dotychczas nieregularnych lub nieprzewidywalnych skutków, jakie odczuwał człowiek” (Giddens 2007: 186). A zatem żarówka

przyczyniła się do upowszechnienia „kolonizowania nocy”⁶, zjawiska zapoczątkowanego przez lampy naftowe, a następnie gazowe. W takim ujęciu lampy gazowe i lampy elektryczne stają się częścią tego samego procesu, jakim jest ciągła modernizacja nowoczesnego środowiska. Jednak pisarze rodzącej się nowoczesności wyraźnie różnicują jeden rodzaj oświetlenia od drugiego; nie opiewają w swoich utworach „piękna” elektrycznych żarówek, za to nader często zachwycają się urokiem skazanych na zaniknięcie lamp naftowych czy gazowych, jakby celebrując stratę, nie wiedząc przy tym do końca, co wraz z ich zmierzchem utracili. Benjamin czy Hrabal, stając się świadkami kolonizowania przez żarówki nocy, doświadczyli utraty lamp gazowych i blasku ich płomieni, będących częstokroć „jak błędny ogień, jak ogień świętego Eliasza, jak Duch Święty, który zstąpił pod postacią fioletowego płomyczka unoszącego się nad tłustym żółtym światłem okrągłego knota” (P, 75). Ale nie tylko tego. Wraz ze schyłkiem lamp gazowych doświadczyli utraty jeszcze czegoś – czegoś, co być może przeczuli, lecz czego sami nie nazwali. Zrobił to za nich Bachelard:

Wargi tych, co żyli w zeszłym stuleciu, nie są wargami dzisiejszymi, wymawiającymi słowo „lampa”. Mnie, marzyciela słów, słowo „żarówka” śmieszy po prostu. Nigdy nie stanie się aż tak bliska, żeby otrzymać zaimek dzierżawczy. Komu dziś przejdzie przez gardło: „moja żarówka elektryczna”, jak ongi mawiano: „moja lampa”? Długo można by dumać nad tym zmierzchem zaimków dzierżawczych, owych zaimków, które wyrażały tak mocno naszą zażyłość z przedmiotami! (Bachelard 1996: 111)

Żarówkę cechuje bezduszość. Jej bezosobowość i nijakość stwarza dystans, który ujawnia nasz język. Mówiąc czy pisząc o żarówkach nie używamy zaimków „,mój”, „,moje”, zaimków wskazujących na bliskość, poufałość, przyjacielską zażyłość. Takie relacje nie łączą już człowieka ze światłem elektrycznym, które nie posiada w sobie mocy zaludniania naszych pomieszczeń fantasmagorycznymi cieniami i całą gamą różnorodnych dźwięków. Hrabalowskie lampy „gorszyły się każdym ruchem, tak że groziły zgaśnięciem, rozgdakiwały się te dwie lampy, jakby to były wyrwane ze snu dwa ogromne ptaki, zupełnie jakby te dwie lampy poruszały gniewnie długimi szyjami, rozrzucały po suficie oddychające nieustannie chińskie cienie przedpotopowych zwierząt...” (P, 75); w pełni nowoczesne żarówki, świecąc światłem jednostajnym, wciąż są takie same, co najwyżej mogą nagle się przepalić. To dlatego „żarówka – rozwija dalej swą myśl Bachelard – nie da nam nigdy owych marzeń, jakie dawała lampa żyjąca, która

⁶ W tym przypadku Giddens powołuje się na sąd René Dubosa – zob. Giddens 2007: 186.

oliwę przerabiała na światło. Wkroczyliśmy w erę światła administrowanego. Naszą jedyną rolą jest przekreślać kontakt. Jesteśmy już tylko podmiotem mechanicznym mechanicznego gestu. Został nam odjęty akt, dzięki któremu nie bez uzasadnionej dumy stanowiliśmy podmiot czasownika «zapalać»” (Bachelard 1996: 112).

Bieg procesów unowocześniania prowadzi do tego, że wciąż przekształca się nasza codzienność; poprawiają się i ulepszają warunki bytowania, ale za cenę zamierania tych czynności, które kiedyś posiadały podmiotowy wymiar. Matka Marychna rytuał zapalania lamp gazowych zaczynała od ich czyszczenia – pieczęłowicie usuwała osad ze szkielek i czarny nalot z opalonych knotów, a dopiero potem zapalała knot i nakładała szkło. Takie z pozoru nic nieznaczące działania – zauważa Bachelard – chroniły człowieka przed naporem upowszechniającej się wraz z nowoczesnością techniki, która posiadaczy elektrycznych żarówek przemieniła w „podmioty mechanicznego gestu”:

Zapalając starą lampę, mogliśmy zawsze obawiać się jakiegoś niezręcznego ruchu, jakiegoś niepowodzenia. Knot zapalany dziś wieczorem to nie knot wczorajszy. Gdy nie dbaliśmy o niego, obrastał sadzą. Gdy szkła nie nasadziliśmy prosto, lampa zaczynała kopcic (Bachelard 1996: 112–113).

Nie można troszczyć się o elektryczną żarówkę, pielęgnować ją, nim rozbłyśnie jednostajnym światłem. Tak jak nie można rozkoszować zmysłów blaskiem ich światła i monotonią melodii, opartej na jednym, cichym i bezbarwnym głosie nużącego buczenia. Żarówki, tak jak kiedyś lampy naftowe czy gazowe, nie posiadają nastrojów: nie gniewają się, nie srożą, gładką, lub – na odmianę – szepczą czułe słówka, a czasem śpiewają, uśmiechają się bądź pieszczą albo muskają lśniącym powiewem ulotnego ciepła. Oświetlenie elektryczne nie tworzy też przytulnej poświaty, w łonie której mogą rodzić się i bujnie rozrastać marzenia. Albowiem żarówka nie potrafi stać się przedmiotem – centrum promieniującego marzenia. Marzenie na jawie – przekonująco dowodzi Bachelard – „różni się krańcowo od marzenia sennego tym właśnie, że jest zawsze mniej lub bardziej skoncentrowane na jakimś przedmiocie. Marzenie senne przebiega linearnie, zapominając w biegu swojej drogi. Marzenie na jawie rozwija się gwiazdźście. Wraca do swego centrum, by wyrzucić nowe promienie” (Bachelard 1975: 32). Knot palącej się lampy przyciągał ludzkie myśli, które mieszając się z chybliwą poświatą, jaka powstawała wokół niego, uwalniały się od brzemienia codzienności, oddając się marzeniom. Takiej mocy skupiania na sobie wzroku i – co za tym idzie – przemieniania tego, co nas otacza, nie

posiada żarówka. To dlatego nie udało się jej zająć miejsca opuszczonego przez lampę naftową (gazową) i stać się przedmiotem bliskim, zasługującym na to, aby obdarzać go „ważną przyjaźnią”⁷.

Chociaż lampa naftowa (gazowa) pojawiła się wskutek procesu unowocześniania, to jednak godnie zastąpiła przednowoczesne świece. Nie można tego samego powiedzieć o lampach elektrycznych. Za sprawą modernizacyjnych przemian coś wyparowało z rzeczy, z takich przedmiotów jak lampy, które dawniej, jeszcze w czasach rodzącej się nowoczesności, potrafiły tak niesamowicie wpływać na życie człowieka. Nie otulamy już ich w słowa, w owe zaimki dzierzawcze: „mój”, „moja”, „nasza”..., nie otaczamy ich też czułą opieką⁸. A zatem nie doświadczamy ich bliskości, a przez to ubożjemy, bo nie potrafimy już żyć w przyjaźni z rzeczami, „swoimi rzeczami”, dzięki którym – jak poucza Bachelard – moglibyśmy nadal wykrywać „owe związki chwil nadających walor ludzki aktom efemerycznym”.

Bibliografia:

- Bachelard Gaston (1996), *Plomień świecy*, przekł. J. Rogoziński, Gdańsk.
 Bachelard Gaston (1975), *Psychoanaliza ognia*, przekł. H. Chudak, *Ziemia, wola i marzenia*, przekł. A. Tatarkiewicz [w tegoż:] *Wyobrażenia poetycka. Wybór pism*, wyboru dokonał H. Chudak, przedmowa J. Błoński, Warszawa.
 Benjamin Walter (2010), *Berlińskie dzieciństwo na przełomie wieków*, przekł. B. Baran, Warszawa.
 Freud Zygmun (2007), *Żaloba i melancholia* [w tegoż:] *Psychologia nieświadomości. Dzieła*, t. VIII, przekł. R. Reszke, Warszawa.
 Giddens Anthony (2007), *Nowoczesność i tożsamość. „Ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*, przekł. A. Szulżycka, Warszawa.
 Hrabal Bohumil (1991), *Taka piękna żaloba, Postrzyżyny* [w tegoż:] *Lekcje tańca dla starszych i zaawansowanych*, przekł. A. Czucibor-Piotrowski, Warszawa.
 Marks Karol, Engels Fryderyk (1956), *Manifest komunistyczny*, brak autora przekładu, Warszawa.

⁷ Bachelard mówi wręcz o korzyści, jaką czerpie człowiek, troszcząc się o pewne przedmioty: „Odnosimy zawsze korzyść, otaczając bliskie nam przedmioty ważną przyjaźnią, na którą zasługują” – zob. Bachelard 1996: 113.

⁸ W innym miejscu Bachelard powie, odwołując się przy tym do myśli A. Teillarda, że przyszło nam żyć pośród przedmiotów, które stały się wyłącznie przedmiotami percepcji: „Libido wycofało się z przedmiotów zewnętrznych, które dawniej odznaczały się potężną siłą przyciągania». Inaczej mówiąc, są przedmioty, które stały się jedynie przedmiotami percepcji; nazwy ich utraciły intymne cechy, dzięki którym słowa te były integrującymi częściami ludzkiej wyobraźni”; nie łączy jednak tego zjawiska z procesem unowocześniania, lecz z „wyeksploatowaniem mnóstwa słów z dziedziny marzeń” – zob. Bachelard 1975: 227.

Ireneusz Gielata

“Decline of possessive pronouns” – kerosene lamp and gas lighting and the experience of modernity

The essay presents the “flame dreamers” fascinated by kerosene lamps and gas lighting: Bachelard, Benjamin and, last but not least, Bohumil Hrabal, whose novels *Taka piękna żałoba* (*Such a beautiful mourning*) and *Postrzyżyny* (*Cutting it short*) describe childhood fascination with the beauty of those lamps.

However, due to the twentieth century modernization, those lamps were replaced by electric light. Thus one can say that Benjamin and Hrabal lived in the times of decline of kerosene lamps and gas lighting, the lamps which added colours to their childhood world.

The author links the disappearing of kerosene and gas lamps with the typically modern process of “colonizing the night” (A. Giddens). In this respect gas lighting and electric light become an element of the same process of the constant modernization. However, the writers of the emerging modernity clearly differentiate between the two types of lighting. They never sing praises of the “beauty” of electric bulb, yet quite often they admire the charm of gas and kerosene lamps which are bound to vanish. Thus they celebrate the loss as such, without realising what else is lost with their decline. This experience finds its fullest expression through language, in particular in the disappearance of the possessive pronouns (G. Bachelard). Electric bulbs are not wrapped in such words as *my*, *mine*, *our*, as kerosene or gas lamps used to be, and, as a consequence, modern man loses a friendly relationship with the surrounding objects.



Ewelina Gajewska
Akademia Techniczno-Humanistyczna w Bielsku-Białej

**Słowa, które odchodzą.
Analiza wybranej leksyki o funkcji perswazyjnej na przykładzie
polskich tekstów reklamowych początku XX wieku**

Key words: word, persuasion, advertisements

Ważnym elementem badań nad rozwojem polskiego dyskursu reklamowego jest obserwacja leksykalnych wykładników funkcji perswazyjnej – ich powtarzalności, typowości, przemijającej popularności, a także związku z danym wzorcem gatunkowym oraz z różnymi elementami tła pragmatycznego.

Słowo, obok obrazu, to nie tylko ważne tworzywo komunikatu reklamowego, ale przede wszystkim skuteczne i najbardziej naturalne narzędzie perswazji (por. Bralczyk 2004: 7).

Należy zauważyć, że dobór słów w reklamie zdeterminowany jest – na poziomie językowym – regułami gramatycznymi, łączliwością leksykalną, selekcją znaczeń i konotacji związanych z danym leksemem, natomiast na poziomie pragmatycznym zostaje podporządkowany nadrzędnemu kryterium: funkcji. Środki językowe dobierane są pod kątem przydatności do realizacji celu perswazyjnego: wzbudzenia w świadomości odbiorcy określonych potrzeb, które zaspokoić można tylko przez nabycie reklamowanego towaru bądź skorzystanie z usługi. Obserwacja częstości występowania poszczególnych leksemów i ich połączeń w tekstach reklamowych różnych epok może dostarczyć ważnych informacji na temat świadomości językowej twórców reklam. W kontekście badań nad rozwojem języka reklamy

pomaga także określić kierunek przemian w sferze wyborów leksykalnych podporządkowanych funkcji perswazyjnej. Analiza tekstów reklamowych z różnych etapów historycznych pozwala na obserwację, które słowa są szczególnie faworyzowane i najchętniej używane w danym okresie, które zanikają z biegiem czasu, a które można nazwać uniwersalnymi. Oczywiście trzeba zauważyć, że wzrastająca czy zanikająca popularność danego słownictwa związana jest z bardzo różnymi czynnikami: nie tylko z ogólnym rozwojem reklamy (zatem i z udoskonalaniem technik i strategii perswazyjnych), ale także z przeobrażeniami, jakim na przestrzeni dziejów podlega każdy język, wreszcie z różnymi przemianami w sferze społecznej i obyczajowej.

Materiał reklamowy wybrany do niniejszego artykułu pochodzi z dwóch źródeł: z wydawnictw o charakterze informacyjnym, takich jak skorowidze przemysłowo-handlowe oraz informatory i książki adresowe miast, a także z popularnego na początku XX wieku czasopisma ilustrowanego o profilu społeczno-kulturalnym: „Tygodnika Ilustrowanego”. Poddane analizie reklamy pochodzą z lat 1900–1918. Należy zaznaczyć, że reklamy zamieszczane w wydawnictwach informacyjnych i branżowych miały najczęściej formę prostych szyldów lub bardziej rozbudowanych ofert handlowych, natomiast te publikowane w prasie ilustrowanej były dłuższe i bardziej urozmaicone gatunkowo: formą przypominały listy, porady czy nawet opowiadania¹.

Szukając słów, których popularność przeminęła wraz z dawną reklamą, warto szczególnie uważnie przyjrzeć się nazwom własnym, a zwłaszcza nazwiskom, których funkcja w ogłoszeniu reklamowym początku XX wieku jest tylko pozornie czysto informacyjna.

Nawiązując do stwierdzenia Jerzego Bralczyka, że najważniejszym słowem we współczesnej reklamie jest nazwa produktu (Bralczyk 2004: 60), można śmiało stwierdzić, że w dawnej reklamie było nim nazwisko założyciela bądź właściciela reklamującego się zakładu. W reklamach o charakterze szyldów i ofert handlowych (nastawionych na przekazanie krótkich informacji o ofercie zakładu) to właśnie nazwisko otwierało treść komunikatu i było jego najbardziej eksponowanym elementem. Wyróżniano je w rozmaity sposób: wytłuszczoną i znacznie powiększoną czcionką, czasem kursywą lub czcionką gotycką, stosowano też różne wielkości liter. Rozważmy kilka przykładów:

Jan Pałka. Skład Artykułów Technicznych. Warszawa, Tłomackie nr 13.

¹ Jeśli chodzi o pierwszy typ źródła, szczególnie cenny okazał się „Skorowidz Przemysłowo-Handlowy Królestwa Galicji” (Lwów 1912), w którym kupcy i przedsiębiorcy zamieścili ponad 500 ogłoszeń reklamowych.

Stanisław Horoszkiewicz. *Fabryka pieców kaflowych w Stanisławowie. Ulica Sapieżyńska 7.*

KAROL AST – *fabryka kamieni młyńskich, walców, maszyn i przyborów młynarskich. Kraków.*

Przywiązywanie w dawnej reklamie tak dużej wagi do nazwiska miało zapewne związek z czynnikami pozajęzykowymi. Trzeba zauważyć, że wiele ówczesnych zakładów i przedsiębiorstw funkcjonowało pod nazwiskiem założyciela lub aktualnego właściciela, rzadziej natomiast miały jakąś konkretną nazwę (Janiak-Jasińska 1998: 62). Kupiec czy rzemieślnik prowadził swoją działalność w określonym środowisku, był w nim znany z imienia i nazwiska, często też przejmował zakład po ojcu, dziadku czy współmałżonku, którzy nosili to samo nazwisko. Można zatem przypuszczać, że miał prawo zakładać pewną wiedzę odbiorcy o działalności swojej firmy, często mógł też liczyć na istniejące już przywiązanie klientów i dobrą opinię. Pewnie dlatego tak dużą popularnością cieszyły się reklamy w formie szyldów, oparte na prostym schemacie: nazwa firmy/nazwisko właściciela + rodzaj usługi + adres, i zazwyczaj pozbawione elementów jednoznacznie perswazyjnych (np. określeń zachwalających ofertę).

Można zaryzykować stwierdzenie, że ogłoszeniodawca nie musiał szukać jakichś szczególnych sposobów na przyciągnięcie uwagi odbiorcy i zachęcenie go do skorzystania z usługi; hasłowo ujęta zawartość oferty (a czasem już samo nazwisko ogłaszającego się) mogła być często wystarczającym argumentem. O wadze, jaką przywiązywano do nazwiska jako elementu szybko identyfikującego ofertę, świadczą również sytuacje, gdy firmę przejmował inny właściciel lub spółka. Wówczas często w anonsie reklamowym obok nazwiska obecnego właściciela czy nazwy zakładu umieszczano nazwisko poprzednika, np.

Bracia Spitzmann (przedtem: **Marek Seemann.**)

*Fabryka Farb Artystycznych w Krakowie (dawniej: **J. Karmański i Sp.**)*

*Pracownia Wypychania Ptaków i Zwierząt w Warszawie, Krak.-Przedmieście, dawniej **St. Wysocki.***

Nazwisko w dawnych tekstach reklamowych to jednak nie tylko uwiarygodniający przekaz element tradycji. Analizując zebrany materiał i biorąc pod uwagę kontekst pozajęzykowy, można stwierdzić, że zakładany przez ogłoszeniodawców mechanizm identyfikacji nazwiska nie tylko z konkretną aktywnością zawodową, ale przede wszystkim z wiarygodnością oferty

i jakością usług, pozwala na rozpatrywanie nazw osobowych jako swoistych znaków ikonicznych (zob. Kowalik-Kaleta 2007). W badaniach onomastycznych zwraca się uwagę, że nazwy własne nie mają znaczenia leksykalnego, mogą mieć za to znaczenie asocjacyjne (Kowalik-Kaleta 2007: 277). Ma ono związek z postrzeganiem i wartościowaniem człowieka pod kątem jego cech: charakterologicznych i intelektualnych, walorów moralnych, ale także ze względu na osiągnięcia i sukcesy odniesione w jakiejś dziedzinie. Przyjmując, że ikony mogą być wizualnym nośnikiem asocjacji i konotacji (por. Ławniczek 1971), znakiem rozpoznawczym czy uosobieniem cech określających daną postać (SJPSz I: 771), można spróbować spojrzeć na nazwisko w reklamie z tej właśnie perspektywy.

Analiza zgromadzonego materiału pozwala na sformułowanie wniosku, że nazwisko właściciela zakładu czy firmy było swoistą dominantą leksykalną dawnych tekstów reklamowych, przede wszystkim tych przyjmujących formę szyldów i ofert handlowych. To ono organizowało treść komunikatu i jemu była podporządkowana kolejność i forma pozostałych elementów. W nim też – zwłaszcza w przypadku skąpych w informacje szyldów – zawierał się często główny ładunek perswazyjny reklamy. Trzeba jeszcze dodać, że w nieczęstych, ale również spotykanych reklamach opartych w całości na nazwach własnych i tzw. wyrazach niezależnych (a więc zawierających tylko nazwisko właściciela i adres zakładu) nadawca odwoływał się do wiedzy kontekstowej odbiorcy, zakładając, że potrafi on powiązać nazwisko z konkretnym rodzajem działalności, a może nawet z panującą na jej temat opinią.

Ikoniczność nazwiska w dawnej reklamie polegałaby zatem na odsyłaniu nie do jego nosiciela, ale do świadczonej przez niego usługi czy wytworzonego przezeń produktu oraz na uruchamianiu w odbiorcy całej sfery konotacji związanej z działalnością nadawcy. Widać to dobrze w przytoczonych wcześniej przykładach reklam, w których nowy właściciel zakładu czy firmy przywoływał nazwisko założyciela czy dawnego właściciela. Tym samym dawał odbiorcy do zrozumienia, że choć zmieniła się osoba zarządzająca firmą, nie zmieniła się (w znaczeniu: nie pogorszyła) jakość czy fachowość usług, kojarzona z nazwiskiem dawnego właściciela. Można więc powiedzieć, że nazwisko kupca czy przedsiębiorcy, stając się symbolem jakości oferowanych przez niego towarów czy solidności usługi świadczonej w jego zakładzie, w pewnym sensie odrywało się od swojego nosiciela i zaczęło funkcjonować nie jako dziedziczne określenie człowieka, tylko jako swego rodzaju znak. W takim ujęciu można chyba mówić o przesunięciu w obrębie funkcji przypisywanej nazwisku: z referencjalnej, jaką pełni nazwa osobowa w systemie języka (Kowalik-Kaleta 2007: 277), w kierunku

symbolicznej, aż po – uzasadnioną w kontekście komunikatu reklamowego – perswazyjną.

Dowodem przekonania ogłoszeniodawców o wielkiej sile perswazyjnej nazwiska i pozytywnych konotacjach z nim związanych mogą być skromne, wręcz ascetyczne reklamy – szyldy fabryki A. Piaseckiego, znanego krakowskiego cukiernika. Zamieszczane w różnych wydawnictwach informacyjnych (i kilkakrotnie w *Skorowidzu Przemysłowo-Handlowym Królestwa Galicji*) składały się tylko z wyrazów niezależnych, z wytłuszczonym jedynie nazwiskiem założyciela i właściciela:

Fabryka czekolady i cukrów Adama Piaseckiego w Krakowie, Szlak 26.

Poszukując w nazwach własnych obecnych w dawnych ogłoszeniach reklamowych potencjału perswazyjnego, trzeba także zwrócić uwagę na – pojawiające się zwłaszcza w informatorach, księgach adresowych czy kalendarzach – informacje precyzujące lokalizację reklamującego się obiektu. W przypadku mniej znanych zakładów nazwa i numer ulicy okazywały się często (z punktu widzenia ogłoszeniodawcy) informacjami niewystarczającymi, uzupełniano je więc dodatkowymi wskazówkami typu: *ul. Fredry 9 - róg Fredry i pl. Akademickiego, wprost ulicy Rymarskiej, ul. Nowomiejska 10 - w podwórzu.*

Nierzadko precyzowano obok jakiego – uznawanego za powszechnie znane – miejsca czy obiektu znajduje się reklamowany zakład. Dodawano np. *obok rynku, obok kościoła Ś-ego Ducha, obok Hotelu Polskiego, tuż obok dworca kolejowego* itp. Jeszcze innym sposobem ułatwiania klientowi dotarcia do reklamowanej oferty było wskazywanie usytuowania zakładu względem innego, uchodzącego za ogólnie znany, sklepu czy magazynu. Dodawano np. *obok P. Guttlera, obok magazynu W. P. Czoppa, tuż obok cukierni Szudmaka czy ul. Sporna, w domu p. Witkowskiej.*

Trzeba zauważyć, że takie elementy opisów informacyjno-orientacyjnych, wplecione w tekst reklamy, traciły swoją stylistyczną neutralność. Nadawca dobierał je przecież pod kątem swoich potrzeb, wychodząc z założenia, że odbiorca, zaopatrzonej w swoisty drogowskaz, jak dotrzeć do reklamującego się zakładu, ma większą szansę stać się jego klientem. Można zatem sformułować wniosek, że nie tylko antroponimy w dawnej reklamie, ale także niektóre elementy miejskiej toponimii mogły – w ściśle określonym kontekście – zawierać ładunek perswazyjny. Coraz mniejszą popularność nazw własnych (z wyjątkiem nazw produktów), a właściwie ich zanik we współczesnej reklamie jako ważnych nośników nie tylko informacji, ale i perswazji, należy wiązać z różnymi czynnikami językowymi i poza-

językowymi. Ważną rolę odgrywają na pewno przemiany na płaszczyźnie pragmatycznej komunikatu reklamowego: ewolucja ról w ramach układu nadawczo-odbiorczego i sposobów ujawniania się w tekście nadawcy oraz zmiany w kształtowaniu jego wizerunku. We współczesnej reklamie zanika instytucja nadawcy osobowego, podpisanego z imienia i nazwiska, a coraz częściej mamy do czynienia z jego reprezentantem, tzw. uczestnikiem sekundarnym dyskursu reklamowego (Lewiński 1999: 39). Dziś bowiem to nie producent zachwala swój towar, ale znane postacie (aktorzy, piosenkarze, modelki), gospodynie domowe, a nawet mówiące zwierzęta czy przedmioty (Lewiński 1999: 39). Istotne jest także odejście od schematycznych, szablonowych sposobów reklamowania i poszerzenie repertuaru form i gatunków, które na swe potrzeby anektuje reklama. Wszystkie te zmiany są oczywiście ściśle powiązane z rozwojem środków masowego przekazu. Współcześnie media dają twórcom reklam niemal nieograniczone i urozmaicone możliwości prezentacji oferty, a także umożliwiają łatwy dostęp do dodatkowych informacji o produkcie i usłudze (np. o lokalizacji, kontakcie z reklamodawcą), dzięki czemu ich obecność w tekście reklamowym jest niekonieczna, a czasem wręcz zbędna.

Poszukując w zebranych materiale leksyki szczególnie charakterystycznej dla reklamy badanego okresu, a odchodzącej w przeszłość wraz z niektórymi sposobami i formami reklamowania, warto przyrzeć się jeszcze słownictwu wartościującemu produkt lub usługę. Słownictwo to można spotkać najczęściej w reklamach bardziej rozbudowanych, przyjmujących formę listów, opowiadań czy porad, zamieszczanych w czasopiśmie ilustrowanych. Również oferty handlowe publikowane w wydawnictwach informacyjnych (a oparte na schemacie: *ktoś robi (poleca/wyrabia/wykonuje) coś* nie były pozbawione leksemów wartościujących. Najrzadziej pojawiały się one w reklamach w formie szyldu (z założenia skąpych w informacje).

Analiza zebranego materiału pozwala na sformułowanie wniosku, że na planie leksykalnym przebadanych reklam jawną funkcję perswazyjną pełniły przymiotniki wartościujące, które – wyróżniając dany przedmiot spośród innych jemu podobnych za pomocą pozytywnych określeń oraz określając stosunek nadawcy do przedmiotu reklamy – pomagały narzucić odbiorcy widzenie przedmiotu zgodne z intencją nadawcy. Chodzi tu o leksemy zawierające komponent semantyczny: duże natężenie dodatniej cechy, zatem pozostające w relacji synonimicznej (czasem różniąc się nacechowaniem stylistycznym czy stopniem intensywności) wobec przymiotnika: *bardzo dobry*. Najczęściej spotykanymi i powtarzającymi się w reklamach bardzo różnych produktów przymiotnikami tego typu były: *pierwszorzędny, przed-*

ni, wzorowy, wzorcowy, wyborny, wyborowy, wytworny, wyśmienity, specjalny czy znakomity. Przyjrzyjmy się kilku przykładom:

Fabryka wędlin Józefa Kotowicza we Lwowie, ul. Żółkiewska l. 119 urządzona według najnowszych wymogów higieny, wyrabia wyborne szynki, słynne z dobroci.

Fosfatyna Faliera, znakomity pokarm, najbardziej polecany przez lekarzy dla dzieci od 7-miu miesięcy.

Apteka w Łańcucie (...) poleca znakomity w swych skutkach proszek przeciw żółtom dla koni.

Hotel pensjonat Anny Wielhorskiej w Warszawie. Urządzony na wzór pierwszorzędnych zagranicznych. Winda, elektryczność, kuchnia wyborowa.

Trzeba zauważyć, że część tych form, choć nie zniknęła przecież ze słownika języka polskiego, dla współczesnej reklamy wydaje się już mało atrakcyjna i naturalna. Szczególnie rzadki jest dzisiaj (tak dawniej popularny) przymiotnik: *pierwszorzędny*, odbierany współcześnie jako słowo nieco archaiczne i może dlatego nie mieszczące się w repertuarze najpowszechniejszej reklamowej leksyki. W analizowanym okresie okazywał się on natomiast bardzo poręczny przy wartościowaniu bardzo różnych usług i produktów. I tak np. browar w Busku polecał *wyrób pierwszorzędnych gatunków piwa*, bracia Wesołowsy swoją *pierwszorzędną cukiernię*, Fabryka świec parafinowych w Sasowie wyrabiała i dostarczała *świece parafinowe pierwszorzędnej jakości*, a Leokadia Max reklamowała założone przez siebie *pierwszorzędne biuro nauczycielskie*. Pierwszorzędne mogły być nie tylko produkty spożywcze, reklamujące się fabryki czy zakłady, ale także obsługa w restauracjach oraz jakość materiałów, z których zrobione były reklamowane produkty. Przymiotnik *pierwszorzędny* można więc nazwać jednym z najbardziej funkcjonalnych i atrakcyjnych określeń wartościujących w reklamie początku XX wieku.

Warto też zatrzymać się dłużej przy przymiotniku *specjalny*, który w dawnej reklamie był bardziej wyrazisty semantycznie niż we współczesnej: *specjalny*. Dziś sprawia wrażenie rozmytego znaczeniowo i nieprzejrzystego – wszystko w reklamie może być specjalne, mieć specjalne składniki czy być specjalnie przyrządzone i właściwie nie wiadomo, co to znaczy. Słowo to ma raczej stworzyć klimat sprzyjający perswazji niż nieść jakąś informację o produkcie. Natomiast w dawnej polszczyźnie *specjalny* to inaczej: wyjątkowo dobry, doskonały, wyśmienity, wyborny (SJPD VIII: 534).

Zatem przymiotnik ten zawierał w swojej strukturze wyraźny komponent semantyczny: duże natężenie pozytywnej cechy.

W badanym materiale zwraca też uwagę popularność przymiotników z przedrostkiem *wszech*, rzadko spotykanych we współczesnej reklamie, np. *wszechświatowy* czy *wszechstronny* (używany, jak wynika z kontekstu, w znaczeniu: całkowity). Z przysłówków złożonych z tego przedrostka wyróżniał się zwłaszcza: *wszechstronnie*.

Przykładowo:

Dla swej doskonałości i wszechstronnej wytwności perfumy nasze cieszą się uznaniem w kraju i za granicą.

Urodonal Chatelaina zdobył sobie sławę wszechświatową.

Spermina Poehla jest jedyną prawdziwą i wszechstronnie zbadaną Sperminą.

Perswazyjność rodzimego przedrostka *wszech* jest dziś słabiej odczuwana, co ma być może związek z postrzeganiem jego archaiczności (ponadto formacje utworzone z jego pomocą kojarzą się użytkownikom języka z literacką lub oficjalną odmianą polszczyzny), a także z popularnością innych form służących podkreśleniu powszechności czy największego natężenia danej cechy czy zjawiska. We współczesnej reklamie atrakcyjne i perswazyjnie nośne wydają się formy z przedrostkami obcego pochodzenia typu: *super*, *ekstra*, *mega*, *hiper*, za pomocą których zachwala się różne produkty i usługi.

W reklamie sprzed stu lat wart szczególnej uwagi jest przymiotnik: *bezzawodny*, który dziś już w ogóle wyszedł z użycia, a dawniej stosowany był w celu podkreślenia skuteczności działania reklamowanego produktu. W słownikach języka polskiego drugiej połowy XX wieku – jeśli już się pojawia – funkcjonuje tylko w formie przysłówkowej (*bezzawodnie*), opatrzonej kwalifikatorem: przestarzały (SJPD I: 468). Bezzawodność usługi reklamowały zakłady fryzjerskie czy kosmetyczne, a cecha bezzawodnego działania była przypisywana takim produktom jak kremy, maści czy lekarstwa:

Bezzawodne farbowanie włosów na wszystkie kolory.

Zaburzenia w trawieniu oraz nadmierną otyłość w sposób bezzawodny usuwają szwajcarskie zioła z kogutkiem.

Oprócz przymiotników wśród leksyki wartościującej produkt lub usługę ważną funkcję pełniły także w analizowanym materiale imiesłowy przymiotnikowe czynne i biernie. Za pomocą takich imiesłowów można opisać pożądane cechy, skuteczność czy sposób działania reklamowanego

produktu, tak więc ich obecność sprzyjała realizacji celu perswazyjnego. W dawnych reklamach możemy zatem przeczytać o *nalewkach cieszących się chlubnym uznaniem* czy *piwach odznaczających się wybornym smakiem*, *wyrobach tkackich najstaranniej wykonanych* lub *aptece zaopatrzonej w najnowsze przetwory używane w klinikach*.

Warto zauważyć, że w reklamach z „Tygodnika Ilustrowanego”, przypominających swą formą zwarte artykuły prasowe lub paraliterackie opowiadania o reklamowanym produkcie, imiesłowcy nie tylko służyły opisowi walorów polecanego produktu czy sposobu jego działania, ale wspomagały także negatywną charakterystykę konkurencyjnych produktów. Dzięki temu pozytywne właściwości reklamowanego specyfiku jawiły się z większą wyrazistością i dobitnością:

Krem „Taky” nieszkodliwy, wydajny i niewysychający w tubie, przenikający do korzeni włosów i niszczący je, skutkiem czego stopniowo zupełnie zanikają, jest cudownym wynalazkiem.

Tysiące kobiet ucieka się codziennie do naszego kremu, żegnając na zawsze niebezpieczne brzytwy, wywołujące pryszcze i powodujące szybszy odrost coraz twardszych włosów, i odrzuca skomplikowane i brzydko pachnące depilatory.

Jednocześnie jednak trzeba zauważyć, że wysoka frekwencja form imiesłowowych była właściwością nie tyle języka ówczesnej reklamy, co składni początku XX wieku. Dawna polska reklama prasowa, ze swą narracyjnością, literackością i wiarą w siłę werbalnej argumentacji, wzorowała się przede wszystkim na standardzie języka pisanego i to właśnie znalazło odzwierciedlenie na płaszczyźnie leksykalnej i gramatycznej poszczególnych tekstów. Dzisiaj imiesłowcy, kojarzone intuicyjnie z większą oficjalnością wypowiedzi i składnią starannego języka pisanego, wydają się mało atrakcyjnym i nieporęcznym tworzywem reklamowym. Uważa się także, że nie dynamizują wypowiedzi, ale wręcz opóźniają jej percepcję (Bralczyk 2004: 84–85). We współczesnej reklamie, dążącej do skrótowości i kondensacji treści, składnia zdania złożonego oparta na imiesłowach zdecydowanie ustępuje zdaniom prostym i równoważnikom. Wypowiedzenia złożone stały się mało atrakcyjne, bo ich spiętrzenie kojarzone jest z jednym z grzechów reklamy, czyli z przegadaniem (Bralczyk 2004: 116). Poszukując zatem form preferowanych przez dawną reklamę, które (w roli nośnika funkcji perswazyjnej) nie przetrwały do współczesności, w wyżej opisanym przypadku możemy mówić o zaniku popularności nie tyle konkretnych słów, ile całych części mowy i opartych na nich struktur składniowych.

Zaprezentowane przykłady to tylko mały wycinek wartej dokładnego opisu leksyki, będącej budulcem dawnych tekstów reklamowych. Zgromadzony materiał pozwala jednak na obserwację leksykalnych wyróżników dyskursu reklamowego na określonym etapie jego rozwoju, a także na próbę pokazania, w jakim stopniu ich popularność jest zależna od czynników językowych i socjokulturowych. Chodzi tu nie tylko o znajomość realiów społecznych i zasad funkcjonowania małych zakładów na przełomie XIX i XX wieku (jak w przypadku roli nazwiska w strukturze przekazu reklamowego), czy analizę słów, których popularność zmienia się lub zanika w związku z naturalnym rozwojem języka. Ważny jest też problem wpływu na zmienny kształt językowy reklamy jej nośnika, wybranej formy gatunkowej, jak też wiedzy nadawcy na temat docelowego odbiorcy i jego oczekiwań wobec oferty reklamowej. Każdy z tych czynników wymaga jednak osobnych i dogłębnych badań.

Bibliografia:

- Bralczyk Jerzy (2004), *Język na sprzedaż*, Gdańsk.
- Janiak-Jasińska Agnieszka (1998), *Aby wpadło w oko... O reklamie handlowej w Królestwie Polskim w początkach XX wieku*, Warszawa.
- Kowalik- Kaleta Zofia (2007), *Nazwisko jako ikona- film, reklama, marka (nazwa produktu)*, „Studia z Filologii Polskiej i Słowiańskiej” 42, s. 269–279.
- Lewiński Piotr (1999), *Retoryka reklamy*, Wrocław.
- Ławniczak Włodzimierz (1971), *Uwagi o pojęciu znaku ikonocznego*, „Studia Semiotyczne” II.
- SJPD: *Słownik języka polskiego*, red. Witold Doroszewski, t. I–XI, Warszawa 1958–1969.
- SJPSz: *Słownik języka polskiego*, red. Mirosław Szymczak t. I–III, Warszawa 1982–83.

Ewelina Gajewska

Words that disappear. Analysis of selected persuasive lexical units on the basis of Polish advertisements from the early 20th century

The article presents analysis of selected persuasive lexical units taken from the advertising texts from the early 20th century. The items analysed include the types of words common in old-style advertisements that rarely appear in contemporary texts. Words no longer popular include proper names (in particular names of company owners and founders) and adjectives which evaluate products or services. Among the most popular are: *pierwszorządny*, *przedni*, *wzorowy*, *wzorcowy*, *wyborowy*, *znakomity i specjalny*. It is noticed that evaluative lexis includes participles (active and passive), whose high frequency was a characteristic feature not only of the advertisements, but generally of the early 20th century syntax.



Dorota Marek
IV Liceum Ogólnokształcące im. KEN w Bielsku-Białej

Czeskie impresje. „Czuli barbarzyńcy” w Bielsku-Białej

„Czuli barbarzyńcy. O kulturze czeskiej w XX wieku” to cykl imprez wymyślonych i prowadzonych przez Dorotę Siwor i Jerzego Marka. Ich organizatorem jest Kolegium Nauczycielskie w Bielsku-Białej, a całość koordynuje Jarosław Zięba. Nazwę pomysłodawcy zaczerpnęli z książki Bohumila Hrabala *Czuli barbarzyńca*, bowiem ujmuje ona, ich zdaniem, oksymoroniczny charakter czeskiej kultury, balansującej pomiędzy patosem i ironią, wzniosłością i trywialnością, intelektualizmem i plebejskością, komizmem i tragizmem. A twórczość Hrabala jest tego najlepszym przykładem.

Pierwsza edycja cyklu, realizowana wiosną 2012 roku, była swoistą opowieścią o czeskiej literaturze i języku, historii oraz ludziach pogranicza. Dorota Siwor we wstępie do tomu gromadzącego relacje z wydarzeń wyjaśniła, skąd pomysł na rozmowę o Czechach:

Dlatego, że są. Blisko nas, podobni pod wieloma względami, a jednak wcale nie tacy sami. Porównanie do słowiańskiego narodu zza południowej granicy, rozważanie zarówno analogii jak i odmienności, daje Polakom możliwość głębszego wniknięcia we własną tożsamość. Pytania o to, kim jesteśmy, gdzie leżą granice naszego „ja” domagają się sprecyzowania relacji z innymi. Odpowiadamy na nie, by zbudować obraz samego siebie. Doświadczając własnej odrębności, chcemy także określić, kim nie jesteśmy. Nietrudno o to, gdy odmienność jest oczywista, uwarunkowana geograficznie i kulturowo. Porównujemy się jednak też do tych, którzy na pozór bardzo

nas przypominają. Dopiero rozpoznając różnice, możemy w pełniejszy sposób widzieć własny wizerunek.

Czy jesteśmy podobni do braci Czechów? Czy są dla nas jednak „innymi”? Co tak naprawdę nas fascynuje w ich kulturze, dziejach, w nich samych? Dlaczego w naszym myśleniu o nich funkcjonują stereotypy? (Siwor 2013a: 5)

Aby te cele zrealizować, zaproszono do Bielska wielu gości reprezentujących różne dziedziny wiedzy. Znaleźli się wśród nich między innymi pisarze, tłumacze, historycy, literaturoznawcy i językoznawcy.

Aleksander Kaczorowski, autor *Praskiego elementarza*, próbował opisać fenomen polskiej „czechofilii”, zwłaszcza w kontekście funkcjonujących po obu stronach granicy stereotypów. Mówił też o swojej fascynacji literaturą czeską. Zofia Tarajło-Lipowska przedstawiła najnowsze tendencje w literaturze naszych południowych sąsiadów, zaś Jerzy Marek swój wykład poświęcił paradoksom twórczości Bohumila Hrabala. Nie mniej ciekawie prezentowały się opowieści o historii Czechosłowacji. Okazuje się, że mimo sąsiedztwa bardzo mało o niej wiemy. Mariusz Surosz, autor książki *Pepiki*, podczas spotkania mówił o „czeskich kapitulacjach”. Opowiedział o prawdach i mitach związanych z oceną wydarzeń kluczowych w historii Czechosłowacji (z lat 1938, 1948, 1968) i rozprawił się ze stereotypem Czechów, często w naszym kraju postrzeganych jako konformiści i tchórze.

Jerzy Kronhold i Franciszek Nastulczyk skupili się na poezji polsko-czeskiego pogranicza oraz na własnych doświadczeniach związanych z życiem i tworzeniem na Śląsku Cieszyńskim. O bliskości języków polskiego, czeskiego i słowackiego oraz o zjawisku „półkomunikacji” opowiadał językoznawca Jaroslav Lipowski, Antoni Kroh – autor nowego przekładu powieści Jaroslava Haška – przedstawił kontekst społeczny i polityczny *Lośów dobrego żołnierza Szejka*, zaś Robert Makłowicz dowodził istnienia wspólnej środkowoeuropejskiej tożsamości, wskazując podobieństwa tradycji kulinarnych tych ziem. W programie tej części *Czułych barbarzyńców* znalazło się również miejsce na relacje młodych – polskich studentów przebywających czasowo na uczelniach czeskich.

Gościem specjalnym spotkań z kulturą naszych sąsiadów był jeden z najpopularniejszych czeskich pieśniarzy i poetów – Jaromír Nohavica. Koncertowi towarzyszyła okazjonalna publikacja – wydany staraniem Kolegium Nauczycielskiego wybór utworów Nohavicy *Dokud se zpívá / Dopóki slychač mój śpiew* w tłumaczeniu Jerzego Marka. Zwieńczeniem całości projektu jest tom *Czuli barbarzyńcy* pod redakcją Doroty Siwor. Można w nim znaleźć zapis spotkań i rozmów przeprowadzonych z zaproszonymi gośćmi.

Sukces pierwszej edycji spotkań z czeską kulturą zaowocował jej kontynuacją oraz nawiązaniem współpracy Kolegium Nauczycielskiego z Uniwersytetem w Ostrawie. Od marca do maja 2013 roku trwała druga odsłona cyklu, który nabrał teraz charakteru międzynarodowego, bowiem obok gości z Polski pojawili się w Bielsku-Białej studenci, twórcy i naukowcy z Czech. Dorota Siwor, wskazując cele tej serii spotkań, napisała:

Wśród gości z Polski znaleźli się ludzie najbardziej obecnie w ten temat [kultury czeskiej – DM] zaangażowani [...]. Spotkania z nimi były [...] źródłem wiedzy o Czechach, o złożoności dotyczących ich zagadnień. Opowiadali, jak postrzegają czeską kulturę i czeską rzeczywistość, rozmawialiśmy także o tym, co według nich kształtuje nasze relacje z południowymi sąsiadami i jakie stereotypy funkcjonują w świadomości obu narodów.

Wyłącznie polskie spojrzenie tworzyłoby jednak obraz bardzo jednostronny. Zaprosiliśmy więc sławnych Czechów [...] (Siwor 2103b: 6).

Jednym z nich był Petr Šabach, który opowiadał o czeskim humorze. Na podstawie jego powieści powstały najsłynniejsze czeskie filmy lat dziewięćdziesiątych, takie jak *Pelišky* (znane w Polsce pod tytułem *Pod jednym dachem*), *Pupendo* czy *Dowód osobisty*, pokazywany w Kolegium w ramach przeglądu czeskiego kina. Filmy, wybrane przez organizatorów, a komentowane przez specjalistów, tematycznie związane były z trudną historią Czechosłowacji. Znakomitym pomysłem Mariusza Surosza było zaproszenie do Bielska-Białej Davida Vondráčka, znanego reżysera-dokumentalisty. Twórca zaprezentował swój – nigdy przedtem niepokazywany w Polsce – kontrowersyjny obraz *Zabijanie po czesku*, opowiadający o mordowaniu Niemców sudeckich przez Czechów tuż po drugiej wojnie światowej. Szczególną atrakcją stanowiło spotkanie z Petrem Zelenką, twórcą takich kultowych filmów jak *Rok diabła* czy *Opowieści o zwyczajnym szaleństwie*. Reżyser zdefiniował swoją koncepcję sztuki, której zadaniem ma być bunt i chęć zmieniania świata, co wydaje się odległe od powierzchownego zazwyczaj postrzegania czeskiego kina.

Jak zauważył Jerzy Marek, trzecia fala zainteresowania czeską kulturą w Polsce „w dużej mierze jest skutkiem pojawienia się kilku znakomitych książek polskich [...] autorów: *Praskiego elementarza* Aleksandra Kaczorowskiego (2001), *Gottlandu* Mariusza Szczygła (2006) oraz *Pepików* Mariusza Surosza (2010)” (Marek 2013: 59). Wszyscy trzej pisarze byli gośćmi drugiej edycji *Czułych barbarzyńców*. Mówili o czeskiej literaturze (Kaczorowski), historii i polityce (Surosz) oraz o mentalności Polaków i Czechów (Szczygieł). Uczestnicy projektu mogli obejrzeć jeszcze spektakl krakowskiego teatru MIST *Love story według Hrabala* oraz wysłuchać koncertu Artura Andrusa.

Śladem spotkań organizowanych w ramach „Czułych barbarzyńców” jest kolejna publikacja, tym razem obejmująca dwa tomy. Pierwszy z nich zawiera komentarze do prezentowanych filmów (Mariusza Surosza, Jacka Dzikuski i Anity Piotrowskiej) oraz zapis spotkań z zaproszonymi gośćmi. Drugi, zatytułowany *Mosty i zasięki. Spotkania polskiej i czeskiej literatury w XX wieku*, jest „próbą opisania – w wielu wymiarach i aspektach – czesko-polskich relacji odbitych w literaturze” (Siwor 2013c: 5). Nowością tej edycji była bowiem konferencja naukowa, której cel stanowiła rozmowa o „nawiązaniach, śladach, wzajemnych inspiracjach, które można zaobserwować w literaturze polskiej i czeskiej” (Siwor 2013c: 5). Uczestnikami jej byli polscy i czescy literaturoznawcy: Antoni Kroh, Dariusz Nowacki, Józef Zarek, Stanisław Gawliński, Renata Putzlacher-Buchtowa, Libor Pavera, Leszek Engelking, Libor Martinek i Michał Przywara.

Wiosną 2014 roku rozpoczęła się trzecia odsłona cyklu. Należy przypuszczać, że i ona spotka się z życzliwym przyjęciem odbiorców, zwłaszcza że zdaniem Mariusza Surosza „Czuli barbarzyńcy to najlepsza w Polsce impreza dotycząca kultury czeskiej. Świetnie przygotowana i zorganizowana, a przede wszystkim bardzo potrzebna. (...) Warto spojrzeć na siebie oczami sąsiadów. (...) Cieszę się, że taki festiwal czeskiej kultury został (...) zorganizowany w Bielsku-Białej i że mogłem w nim uczestniczyć” (Surosz 2013: 150).

Bibliografia:

- Marek Jerzy (2013), *Pepiki czy Czesi. O książce Mariusza Surosza*, [w:] *Mosty i zasięki. Spotkania polskiej i czeskiej literatury w XX wieku*, red. D. Siwor, Bielsko-Biała.
- Siwor Dorota (2013a), *Dlaczego o nich?*, [w:] *Czuli barbarzyńcy. O kulturze czeskiej w XX wieku*, red. D. Siwor, Bielsko-Biała.
- Siwor Dorota (2013b), *Jesteśmy sobie do czegoś potrzebni*, [w:] *Czuli barbarzyńcy 2013. O kulturze czeskiej w XX wieku*, red. D. Siwor, Bielsko-Biała.
- Siwor Dorota (2013c), *Literackie lustra*, [w:] *Mosty i zasięki. Spotkania polskiej i czeskiej literatury w XX wieku*, red. D. Siwor, Bielsko-Biała 2013.
- Surosz Mariusz (2013), [bez tytułu], [w:] *Czuli barbarzyńcy 2013. O kulturze czeskiej w XX wieku*, red. D. Siwor, Bielsko-Biała.

Ewelina Gołąbek, Joanna Kulesza, Barbara Rygiel
Akademia Techniczno-Humanistyczna w Bielsku-Białej

**Sąsiedzi: stereotyp Czecha
na podstawie badań społecznych i źródeł internetowych
(prace badawcze studentów ATH)**

„Bez przerwy pić nie można. Dlatego się doksztalcam”
[B. Hrabal – o piwie, knedlach i literaturze czeskiej].

Sytuacja na pograniczu Polski i Czech nie jest prosta. Czesi prowadzą kampanię przeciwko polskiej żywności („prawdziwą wojnę spożywczą”, jak piszą o tym europejskie media), co w oczywisty sposób przekłada się na sympatie i antypatie, będące rezultatem prasowych doniesień. Celem przedstawionego poniżej badania opinii publicznej (bardzo, z konieczności, pobieżnego, jednakże skłaniającego do przemyśleń) jest próba pokazania stereotypów w postrzeganiu mieszkańców Czech przez Polaków i Polaków przez Czechów, niezależnie od aktualnej sytuacji gospodarczej i politycznej. Badaniu poddani bowiem zostali „sąsiedzi”, ci, którzy mieszkając w pobliżu granicy, z racji bliskich kontaktów mają więcej okazji do wyrobienia sobie takiej opinii. Zauważyliśmy, że narodowa i jakże polska duma często daje usprawiedliwienie dla kpin, ironii i licznych, nie zawsze zabawnych dla obu stron, dowcipów skierowanych w stronę sąsiadów. Gdy dodatkowo ta, swego rodzaju niechęć narodowa podyktowana jest sporami

osadzonymi w historii, wzmacnia to emocjonalne nastawienie mieszkańców sąsiednich państw. Bywa też odwrotnie, można pokochać naród mieszkający po drugiej stronie granicznej rzeki...

Dla porównania i aby ocenić obiektywność takich ocen oraz stopień ich stereotypowości, odwołałyśmy się również do danych zaczerpniętych z Internetu¹.

Stereotyp Czecha w Internecie

Pokrótce przedstawiamy uzyskane odpowiedzi. Jednym z najczęściej pojawiających się skojarzeń dotyczących Czechów jest piwo (jednak często zapominamy, a może nie wiemy, że właśnie z Czech pochodzą najbardziej znane, i najlepsze gatunki piwa w Europie). Mimo iż Czesi lubią piwo, nie są agresywni, czy skorzy do awantur. Czesi to ludzie spokojni i inteligentni. Są sprytni i cwani, szczególnie w sytuacjach, które mogą być dla nich korzystne, jednak inicjatywa i spryt w takich sytuacjach mogą być rozumiane jako postawa egoistyczna. Naród ten jest bardzo często postrzegany w związku z ateizmem: Czesi są najbardziej ateistycznym krajem Europy. Mimo iż posiadają piękne kościoły, niewielu wiernych je odwiedza. Często uważa się Czechów za bezbożników, nie wierzących w nic. Ale myśląc o Czechach, myślimy o narodzie śmiejącym się. Są weseli i sympatyczni. Nie ingerują w sprawy innych, jednak jeżeli trzeba, wyciągną pomocną dłoń. Piwo, zabawa, śmiech pozwalają traktować Czechów jako ludzi „rozrywkowych”, spędzających czas w gronie przyjaciół i znajomych. Paradoksalnie, fakt, że Czesi są domatorami, może zaskakiwać. Czesi najlepiej czują się w swoim kraju – rzadko można zobaczyć ich za granicą. Mówi się też o Czechach jako tchórzach, tylko dlatego, że nie mają tak ognistego temperamentu jak Polacy, i nie narażają się niepotrzebnie, ale rozważnie unikają sytuacji ryzykownych².

Wpisy na forum, hasło: stereotyp Czecha

Poniżej przedstawiamy najbardziej typowe wypowiedzi. Często znajduje w nich odzwierciedlenie zasada: „tam dobrze, gdzie nas nie ma”. Niektórzy ludzie w Polsce idealizują Czechy, bo widzą je jako „lepszą Polskę”. Inni nienawidzą Czechów, bo dla nich oni są symbolem ateizmu, tolerancji dla gejów, braku postaw samobójczo-martyrologicznych.

¹ //fakty.interia.pl/forum/stereotyp-czecha-tematy,dId,318238,strona,2?utm_source=paste&utm_medium=paste&utm_campaign=firefox, [on-line], dostęp 21.01.2014 r. Autorki poprawiły błędy w oryginalnym zapisie.

² Zob. też: <http://czechofil.pinger.pl/m/3921657> [on-line], dostęp 21.01.2014 r.

Re: Stereotyp Czecha:

Napisał(a): *Gość* – środa, 3 października 2007 (14:02)

Hmm, moim zdaniem, typowy Czech, to przede wszystkim wielki miłośnik piwa, który z pewnością w domowym zaciszu warzy sobie ten trunek. Poza tym, nie przepada zbyt za Polakami, pamiętając rok 1968 i wjazd polskich czołgów do buntującej się przeciwko komunizmowi Czechosłowacji, cóż, jeśli chodzi o nasze stosunki narodowe, są one, delikatnie mówiąc, napięte. Nasza wspólna historia to przede wszystkim wzajemne ataki, przejmowanie od siebie Śląska Cieszyńskiego... Czech to człowiek z natury pogodny i kulturalny, niezwykle uprzejmy, aczkolwiek ateista. He, he, więc nie taki diabeł straszny, jak go malują. Czech to geniusz w dziedzinie audiofilstwa – zna się na jakości dźwięku, jak żaden inny przedstawiciel innego kraju.

Re: Stereotyp Czecha:

Napisał(a): *Gość* – czwartek, 4 października 2007 (10:50)

Zimni, małowólni, tchórzliwi, życzliwi w obejściu, ale w głębi siebie nas nie lubią. Generalnie zakompleksiony, dobrze zagospodarowany niekolorowy ateistyczny zaścianek ciemnowłosych, zamkniętych w sobie na nas, Polaków, ludzi. Bardziej obowiązkowi. Mniej kradną i oszukują.

Re: Stereotyp Czecha:

Napisał(a): *Gość* – czwartek, 4 października 2007 (22:42)

Według mnie Czesi to naród dążący do zapewnienia sobie wszelkich dóbr i wygody, pragmatyczny, bezideowy. Pełnia szczęścia dla Czecha to dobrze zjeść, napić się, mieć ładny dom i samochód.

Re: Stereotyp Czecha:

Napisał(a): *Gość* – sobota, 6 października 2007 (11:19)

Mam wielu przyjaciół wśród Czechów. Typowy Czech lubi piwo (wiem, że to banalne, ale tak jest naprawdę, piwo jest dla nich najważniejsze), interesuje się sportem, a poza tym niewiele go interesuje. Lubią częste zmiany partnerów, stąd prawie każdy lub każda ma kilka flirtów jednocześnie, seks jest dla nich b. ważny. Prawie każdy młody Czech jest niewierzący. Mają problem z szybkim adaptowaniem się do sytuacji, za granicą (np. w Polsce, ale nie tylko) trzeba ich prowadzić dosłownie za rękę, gdyż sobie nie radzą, nigdzie nie mogą trafić, a załatwienie najdrobniejszej sprawy (np. kupno biletu) przerasta ich możliwości. Są na ogół sympatyczni, ale często widać w ich zachowaniu pewną niechęć do Polaków. Do życia podchodzą na luzie, w ogóle się nie śpieszą i najchętniej cały dzień spędziliby z kuflem piwa w rękę, śmiejąc się i opowiadając kawały, a w nocy uprawiając seks. W większości są dobrymi kumplami do zabawy, ale już nie do interesów. My, Polacy, bardziej ich lubimy niż oni nas, ale oceniam ich pozytywnie.

Szczegółowe badania „międzysąsiedzkie” zostały przeprowadzone w obrębie województwa śląskiego oraz tej części Śląska Cieszyńskiego, która znajduje się w granicach Republiki Czeskiej. W ankiecie wzięło udział siedemdziesięcioro mieszkańców Cieszyna, trzydziestu pięciu mieszkańców Śląska (wyłączywszy Cieszyn) oraz piętnastu mieszkańców Zaolzia (w tym rdzenni Czeši i szecchizowani Polacy). Zadaniem ankietowanych było wypisanie trzech pojęć: miejsc, osób, filmów i innych rzeczy, jakie skojarzyły im się z narodem czeskim.

Zanim przedstawione zostaną wyniki badań z pierwszej ankiety, przeprowadzonej w Cieszynie, warto zwrócić uwagę na historię miasta Cieszyna, które po I wojnie światowej podzielone zostało granicą państwową między Polskę a Czechy. Rada Ambasadorów SPA 28 lipca 1920r. podjęła decyzję o osadzeniu granicy państwa polskiego na rzece Olzie, dzieląc jednocześnie nieduże miasto na dwie części. Po czeskiej stronie został między innymi polski dworzec kolejowy, usytuowany przy jednym z najbardziej rozwiniętych, we współczesnej Republice Czeskiej, szlaków kolejowych. Ponadto wspomnieć należy, że poza granicą polską zostało ponad 100 tysięcy Polaków, których potomkowie żyją tam do dziś.

Teraz spojrzeć można na to, jaki obraz Czecha mają cieszyniaczy i czy odwołuje się on do wydarzeń z przeszłości. Następnie należałoby zderzyć ten stereotyp z punktem widzenia Ślązaków. Wyniki badań podzielone zostały na pięć grup, każda z nich zawiera odpowiednio licznie powtarzające się odpowiedzi. Podobnie jest w przypadku analizy drugiej ankiety, z tym, że z racji mniejszej ilości odpowiadających, wydzielone zostały trzy grupy.

Cieszyn:

Grupa I	Grupa II	Grupa III	Grupa IV	Grupa V
piwo knedel	smażony ser „Wietnamcy”	czeskie koleje legalizacja narkotyków wódka Praga krecik <i>Jožin z bažin</i>	ateizm Skoda czeskie słodyczne targ	czeskie fryzury kofola basen, wiklina

Poza Cieszynem:

Grupa I	Grupa II	Grupa III
Praga	spirytus Cieszyn metanol czeski błąd czeski film	korona, Skoda
B. Hrabal	V. Havel <i>Jožin z bažin</i>	

Nietrudno zauważyć, iż cieszyniakom bliższe są napoje, potrawy, miejsca i ludzie skojarzeni bezpośrednio z Czeskim Cieszynem. Ponieważ nie wszystko może być jasne dla odbiorcy, który nie zna realiów życia w Cieszynie, wyjaśnione zostaną niektóre hasła zawarte w tabeli. Ślężacy zwrócili uwagę na, nazwać można to dla potrzeb tekstu, „poważniejsze” miejsca (Praga pojawiła się niemal w każdej odpowiedzi), osoby (wielki czeski twórca – Bohumil Hrabal, polityk Vaclav Havel), czeską twórczość filmową, tamtejszą walutę, znane marki, a wspomniany wyżej metanol znalazł się tam z uwagi na szum medialny wokół trującego alkoholu sprzedawanego głównie w północnej części Republiki Czeskiej w ubiegłym roku. Można zatem stwierdzić, że stereotyp Czecha jest w tym przypadku pozytywny, docenione zostały istotne elementy czeskiej kultury.

A oto wyjaśnienia terminów, pojawiających się w tabeli:

- czeskie piwo** – narodowy napój Czechów, pijany w tamtejszych „piwnicach” (odpowiednik językowy naszych barów) po pracy, piwo to jest zazwyczaj słabsze niż piwo polskie czy niemieckie;
- knedel** – rodzaj dodatku do gulaszu czy też pieczonej wędzonej szynki podawanej z kapustą zasmażaną, zrobiony na bazie suchych kawałków bułki;
- smażony ser** – plaster smażonego w panierce żółtego sera, podawany z frytkami i tzw. tatarską omaczką, czyli majonezem z przyprawami;
- „**Wietnamcy**” – przybysze z Wietnamu, którzy na głównej ulicy Czeskiego Cieszyna w przeciągu ostatnich 20 lat otworzyli około 20 swoich sklepów;
- targ** – targ polski, który w każdą środę i sobotę jest odwiedzany przez mieszkańców Czech, poza krówkami czy bielizną najchętniej kupowanym produktem są wyroby z wikliny;
- basen** – Polacy bardzo chętnie odwiedzają lepiej wyposażone i tańsze czeskie baseny kryte i te na otwartej przestrzeni;

kofola – drugi, po piwie, narodowy napój Czechów, jest imitacją amerykańskiej coca-coli, jednakże ma charakterystyczny smak;

Jožin z bažin – piosenka czeskiej grupy Banjo Band.

Zaolzianie

Czesi:

Uważają, że Polacy powinni wrócić do swojego kraju. O obywatelach Polski mają bardzo złe zdanie: wszczynają oni bójki, są niechlujni, nie umieją się spokojnie bawić. Polska kojarzy im się z krajem katolickim.

Stereotyp ten jest zatem jednoznacznie negatywny co, w obliczu raczej pozytywnego stereotypu Czecha wśród Polaków, nieco dziwi.

Polacy:

Natomiast Czesi, którzy mają polskie korzenie, uważają Polaków za dobrych handlowców, jednakże handlujących złym towarem (czyżby skutek propagandy prowadzonej w czeskich mediach?), czasem krętaczy. Mają w pamięci podział Cieszyna, są zazwyczaj wierzący, stąd też także z religijnością kojarzą naród polski.

Czy Czesi to tylko Praga, knedle i dobre piwo?

Umykają tym ocenom kwestie ważniejsze, odnotowane w kulturowej wymianie obu narodów, sprawy i rzeczy, których nie dostrzega tak zwany „odbiorca kultury masowej”. W Bielsku-Białej, a więc stosunkowo blisko pogranicza, w Kolegium Nauczycielskim, od 2012 roku ma miejsce cykl imprez, dotyczących kultury czeskiej. Cykl, zatytułowany „Czuli barbarzyńcy. O kulturze czeskiej w XX wieku”, prowadzony jest przez Dorotę Siworą i Jerzego Marka. W ramach tego cyklu odbyły się konferencje, prelekcje i pokazy dotyczące czeskiej literatury, języka, poezji polsko-czeskiego pogranicza, filmu czeskiego, nawiązana została współpraca z Uniwersyteciem w Orawie. O popularyzowaniu w Polsce kultury czeskiej mówili także pisarze polscy podejmujący temat Czech i Czechów w swojej twórczości: Aleksander Kaczorowski, Mariusz Szczygieł oraz Mariusz Surosz.

Z naszych badań niezbitnie wynika, że propagowanie kultury czeskiej przez grono bielskich entuzjastów i znawców, zafascynowanych tą kulturą, nie oddziało na przeciętnego konsumenta kultury masowej w regionie i w żaden sposób nie przełożyło się na upowszechnienie wiedzy o Czechach oraz nie obaliło stereotypów. Świadczyć to może o elitarności „kultury wysokiej” i jej hermetyzmie. Z drugiej strony obecnie w Polsce dużo mówi się

o znajomości czeskiej kultury. Należy jednak sobie uświadomić, że od kilku lat do polskich kin nie wszedł żaden czeski film. Z kolei w Czechach głośny był film „Alois Nebel” na podstawie komiksu autorstwa Jaroslava Rudisa. Jednak, gdy został on wyświetlony w Polsce, spotkać można było opinię, że nie jest to typowy czeski film. Panuje bowiem przekonanie, że jeżeli jakiś film nie pasuje do stereotypowego wyobrażenia o „czeskim filmie”, to nie spotka się z zainteresowaniem ze strony polskich widzów. Jako dowód może posłużyć tutaj przemianowanie ostatnich dwóch czeskich filmów pokazanych w Polsce na bardziej „atrakcyjne” pod względem komercyjnym tytuły. Zamiast „Róży Kawasakiego” oglądaliśmy „Czeski błąd”, natomiast film „Nestyda”, czyli „Bezwstydnosc”, ukazał się pod chwytliwym tytułem „Do Czech razy sztuka”. Z jednej strony chcemy walczyć ze stereotypami, a z drugiej są one powielane właśnie przez sposób patrzenia na film pochodzący z Czech jako „czeski film” – głupią komedię dla średnio inteligentnego widza. Niech ta krótka refleksja nad podejściem do czeskiego kina skłoni odbiorcę do przemyśleń na temat samych Czechów i obrazu tego narodu w oczach Polaków.



Mateusz Żyła
Akademia Techniczno-Humanistyczna w Bielsku-Białej

Sąsiedzi: stereotyp Cyganów w kulturze polskiej (prace badawcze studentów ATH)

O wielcy, biedni Cyganie! I jak tu wam żyć na świecie?
Nic przeczytać czy napisać nie umiecie [...]
I nic nie zostanie po was –
[Papusza]

W poprzednim roku nie sposób było nie zauważyć dyskusji, która niejako ożywiła część polskiego społeczeństwa. Stało się tak za sprawą wydawnictwa „Nisza”¹, ale przede wszystkim filmu pt. *Papusza* w reżyserii Joanny Kos-Krauze i Krzysztofa Krauzego. Produkcja kinowa, przybliżająca historię Bronisławy Wajs, zmobilizowała media do naświetlenia problemów, jakie rodzą się na linii: Polak-Rom (Goślińska 2013: 8; Kołodziejczyk 2013: 12–15; Kobierski 2013: 34–35; Sobolewski 2013: 24–25) Podczas projekcji filmu w Andrychowie (gdzie na 20 tys. mieszkańców żyje 140 Romów)

¹ W 2013 roku, dzięki wydawnictwu „Nisza”, ukazały się na rynku nowe wydania prac Jerzego Ficowskiego: *Cyganie na polskich drogach* oraz *Demony cudzego strachu. Wspominki cygańskie*. Warto zaznaczyć, że w księgarniach pojawił się także – również autorstwa Ficowskiego – zbiór cygańskich baśni pt. *Galązka z Drzewa Słońca* (wyd. Buchmann).

zorganizowano debatę, która ukazała znaczną polaryzację poglądów. Jedna z mieszkanek Andrychowa stwierdziła:

Nie miałam styczności z Romami, mieszkam na obrzeżu miasta, nigdy nie zrobili mi nic złego. Ale drażni mnie ich zachowanie. Omijam ich szerokim łukiem. Podświadomie wyczuwam od nich agresję. Cwaniakują, a nie są u siebie. Są gośćmi. Nie mają polskich korzeni (Goślińska 2013: 8).

Na powyższe słowa Natalia Orłowska – zwana przez niektórych „andrychowską Papuszą” – odpowiedziała: „W Polsce nie powinno być rasizmu. Przecież sześliśmy z Polakami do jednego pieca” (Goślińska 2013: 8). Wtórowała jej znakomita polska aktorka, Anna Dymna:

Czasy sprzyjają nienawiści. Mało o sobie wiemy, ludziom brakuje pieniędzy, jest kryzys finansowy, ludzie sobie zazdroszczą [...]. Całe życie spotykałam się z Romami, pewnego dnia mały Rom ukradł mi zegarek. I co? Dużo więcej Polaków mnie okradło. Lubimy stygmatyzować (Goślińska 2013: 8).

Warto przytoczyć również wypowiedź reżysera, Krzysztofa Krauzego: „Większość problemów na pograniczu etnicznym bierze się z nieznamomości kultury romskiej. Nieznajomość budzi lęk i agresję” (Goślińska 2013: 8). To zdumiewające, że Polacy egzystują z Romami na jednym terenie od sześciu wieków (Ficowski 1985: 21), a nie poznali całkowicie ich obyczajów. Być może z bojaźni? Lęku? Najprawdopodobniej. W tym miejscu chciałbym przyjrzeć się fragmentowi powieści pt. *Chata za wsią* Józefa Ignacego Kraszewskiego, w którym to do wioski na pograniczu Wołynia i Podola przyjeżdża grupa Cyganów:

Przed laty kilkudziesięciu [...] do Stawiska przywlokła się raz gromada Cyganów, której, jak zwykle, naczelnik zajmował się kowalstwem, krewni byli pomocnikami, a rodzina wróżyła i kradła. Że już naówczas coraz rzadszymi stawały się pielgrzymki tych zagadkowych włóczędzów, których pochodzenie i język dotąd nieprzebitą pokryte są tajemnicą, cała swobodna część ludności powybiegała przyglądać się przybyšsom [...]. W istocie, w twarzach i stroju tych przybłędów było coś tak nie naszego, tak obcego, że obojętny nawet wieśniak zwrócić musiał oczy na tych ludzi innego świata i innego życia, nie umiejąc pojąć ani ich wygnania, ani dobrowolnej koczującej doli (Kraszewski 2010: 13–14).

W powyższym opisie Kraszewski próbuje odmalować reakcje *swoich* na przybycie *innych*. Z pewnością niepokoją synonimy: „przybyšsze”, „włóczędzcy”, „przybłędny” – które zdradzają niejako uprzedzenia wobec obcego, zresztą rozwijane w dalszej części fabuły. Konsekwentna dyskryminacja

małżeństwa Cygana Tumrego i chłopki Motruny przez ludność wiejską doprowadza do nędzy, tragedii, śmierci. Problemy ukazane w *Chacie za wsią* nie zdezaktualizowały się. Kraszewski, już w XVIII wieku, pisał o „coraz rzadszych pielgrzymkach”. Kolejne stulecia doprowadziły do całkowitego wykorzenia koczownictwa wśród Romów żyjących na terenach polskich. Polityka PRL-u (tzw. produktywizacja), presja i wymagania współczesnego świata – oderwały Cyganów od źródeł własnych obyczajów. Niestety, przekształcenie tej społeczności na kształt nasz własny nie wykorzeniło w nas uprzedzeń. Stereotypowe myślenie, całkowita nieznanomość, powierzchowna dyskusja niepodparta fundamentalną wiedzą humanistyczną – w dalszym ciągu rodzi fatalne konsekwencje:

[...] w 1991 w Mławie młody Rom przejechał autem białą dziewczynę – tłum spalił 20 cygańskich domów; 1997 r. w Nowym Targu po meczu hokejowym kibice z Krakowa napadli na bloki cygańskie; w 1998 r. w Łodzi nieznanymi sprawcami napadli na Centrum Doradztwa i Informacji Romów, napisali na ścianie „Cygany do gazu”; we wrześniu 1999 r. po koncercie rockowym na ulicach Andrychowa doszło do walk między białymi Polakami a Romami – biali poszli „oczyszczać miasto”, 16-letnia dziewczyna ze zmiążdżoną krtanią trafiła do szpitala (Kołodziejczyk 2013: 15).

Myślę, że sytuacja nie poprawi się w bliskiej przyszłości. Przypuszczenia te nie są bezpodstawne. W listopadzie ubiegłego roku przeprowadziłem badania w dwóch grupach społecznych. Pierwszą reprezentowali moi uczniowie, którzy uczęszczają do szóstej klasy szkoły podstawowej (15 osób urodzonych w 2001 roku). Drugą grupę – liczącą również 15 osób – wypełnili ludzie z pokolenia urodzonego w latach pięćdziesiątych ubiegłego wieku. Każdą osobę z obu grup poprosiłem o wypisanie trzech skojarzeń związanych ze słowem *Cygan*. Wyniki okazują się zaskakujące:

Grupa I: 15 osób (ur. w 2001)	Grupa II: 15 osób (ur. w latach pięćdziesiątych dwudziestego wieku)
złodziej – 10	tabor – 13
oszust – 7	śpiew – 9
kłamca – 6	ognisko – 8
żebrak – 6	taniec – 7
biedak – 5	patelnia – 6
osoba poniżana – 4	gitara – 1
pieniądze – 4	piosenki – 1
postać wzbudzająca strach – 2	–
Rom – 1	–

Oczywiście, miarodajność powyższych badań jest wątpliwa. Zapewne trzeba byłoby je przeprowadzić na większej ilości osób, zamieszkujących różne rejony naszego kraju (nie tylko powiat bielski). Mimo to przytoczone dane mogą niepokoić. Uwidocznione są znaczne różnice w postrzeganiu Romów. Grupa druga nie posłużyła się ani jednym pejoratywnym określeniem, w przeciwieństwie do grupy pierwszej, która sięgnęła niemal wyłącznie po określenia negatywne. Warto zastanowić się nad źródłem tych statystyk. Na ile one wynikają ze stereotypu, z uwarunkowań języka, a na ile z własnych doświadczeń? Po rozmowach z przedstawicielami obu grup wysnułem pewne refleksje. Wydaje mi się, że osoby urodzone w latach pięćdziesiątych ubiegłego wieku łączyły bardziej bezpośrednie kontakty z Cyganami i dopasowywały je one do „romantycznych mitów bohemy, cyganerii” (Sobolewski 2013: 24). Z kolei skojarzenia młodych ludzi z grupy pierwszej wynikają zapewne z nieznamomości zagadnienia (warto znów sięgnąć po wypowiedź Krauzego). Moje przypuszczenia sprawdziły się podczas lekcji o kulturze romskiej, kiedy to zapytałem podopiecznych (już po przeprowadzonych badaniach): „Czym są tabory?”. Nikt nie potrafił na to pytanie odpowiedzieć. Rodzi się więc istotny problem, który trzeba jak najszybciej rozwiązać, aby kolejne pokolenie nie kształtowało swoich poglądów w atmosferze nacjonalistycznego ducha. To poważne zadanie stojące przed rodzicami, a w szczególności przed nauczycielami.

Bibliografia:

- Goślińska Małgorzata, *Gdzie się podziały cygańskie tabory?*, „Gazeta Wyborcza” 2013, nr 243.
- Ficowski Jerzy (1985), *Cyganie na polskich drogach*, Kraków.
- Kobierski Radosław, *Czytanie z popiołów*, „Tygodnik Powszechny” 2013 nr 50.
- Kołodziejczyk Marcin, *Bulwar Taborów Romskich*, „Polityka” 2013 nr 46.
- Kraszewski Józef (2010), *Chata za wsią*, Kraków.
- Sobolewski Tadeusz, *Gdzie indziej nam trzeba jechać*, „Gazeta Wyborcza” 2013 nr 266.

Angelika Matuszek
Akademia Techniczno-Humanistyczna w Bielsku-Białej

Śladami Morcinka

[Joanna Jurgała-Jureczka, *Skoczów–Karwina. Śladami Gustawa Morcinka*, Gmina Skoczów, Skoczów 2013, ss.112]

Joanna Jurgała-Jureczka jest osobą mocno związaną ze Śląskiem Cieszyńskim. Jako była polonistka, kierowniczką Muzeum Zofii Kossak-Szatkowskiej w Górkach Wielkich, dziennikarka, wykładowczyni literatury chrześcijańskiej i regionalnej, aktywnie uczestniczy w życiu naukowym i kulturalnym regionu. Od lat głównym przedmiotem jej zainteresowań badawczych jest życie i twórczość Zofii Kossak. Stąd liczne artykuły i publikacje książkowe, m.in. *Oswajanie „nieznanego kraju”. Śląsk w życiu i twórczości Zofii Kossak; Dzieło jej życia. Opowieść o Zofii Kossak (Jurgała-Jureczka 2002; 2003; 2005; 2007; 2009; 2011)*.

Swoje badawcze fascynacje Jurgała-Jureczka kieruje również w stronę innych twórców Śląska Cieszyńskiego. Efektem tych ostatnich, literackich fascynacji cieszyńskiej literaturoznawczyni jest książka *Skoczów–Karwina. Śladami Gustawa Morcinka*, poświęcona autorowi *Wyrąbanego chodnika*. Ponad stustronicowa publikacja, wydana w języku polskim i czeskim, w ramach projektu współfinansowanego ze środków Europejskiego Funduszu Rozwoju Regionalnego (Program Operacyjny Współpraca Transgraniczna Republika Czeska-Rzeczpospolita Polska 2007-2013), zaskoczy tych wszystkich, którzy chcieliby poznać jedynie fakty z życia Augustyna Morcinka. Już we wstępie autorka zastrzega, że nie odtworzy biografii pisarza

– „[...] zrobili to już przede mną znakomici badacze, przede wszystkim prof. Krystyna Heska-Kwaśniewicz. Dzisiaj opowiem o mojej wędrowce drogami, którymi chodził Gustaw Morcinek, o żmudnym odkrywaniu śladów, które pozostawił na Śląsku Cieszyńskim; śladów nieraz zatartych, niewyraźnych, ale nadal, mimo upływu czasu, możliwych do odczytania”¹

W wędrowce przez czasy minione pomagają badaczce dokumenty, listy, rodzinne pamiątki, fragmenty utworów oraz wspomnienia osób, które znały pisarza. Nie brak w książce zdjęć dokumentujących życie Morcinka w jego różnych okresach, czy fotografii osób bliskich. Refleksyjny charakter wypowiedzi, niespieszna narracja prowadzona przez Jureczkę potęguje wrażenie, że mamy do czynienia z baśniową opowieścią o Gustliku. Choć badaczka zastrzega, że nie pisze biografii, to jednak poznajemy życie i twórczość autora *Czarnej Julki* w sposób typowy – od początku do końca.

Oczy, serce i dłonie, to pierwszy z ośmiu rozdziałów składających się na monografię. Przedstawia relację, jaka łączyła Morcinka z matką – Marianną z domu Smusz. „Jedna z najlepszych matek, Matka nasza ś.p. Maria Morcinkowa zaopatrzona św. sakramentami zasnęła w Panu dnia 25 listopada 1937 roku w 84 roku życia”², tak po śmierci „mamulki” pisał w zawiadomieniu o jej pogrzebie Gustaw Morcinek. „Morcinkuła” była dla pisarza szczególnie ważna – jak zauważa Juragała-Jureczka – „matka opisywana w książkach [...] ma cechy jego matki”³. Marianna kochała Gustlika miłością bezgraniczną. Dbła o zaspokojenie jego potrzeb nie tylko materialnych, ale wspólnie z synem przeżywała jego sukcesy i porażki, rozbudzała dziecięcą wyobraźnię: „Kiedy przestraszony dopytywał: *Mamulko, a dlaczego Meluzyna szuka swoich dzieci? Czy je Cyganie porwali?*, matka siadała na zydelku obok pieca i przedziwna historia jeła snuć się na tle czarnej nocy za oknem... Mamulka snuła swoje barwne opowieści, a zasłuchany syn odziedziczył niewątpliwie ten talent”⁴.

O tym, że Morcinek odziedziczył talent do opowiadania, nie trzeba przekonywać, ale nie wszyscy wiedzą, że w młodości pisarz poświęcił trochę czasu „baśniowym opowieściom”. W błyskotliwy sposób o tzw. Morcinkowym „cyganienu” pisze Juragała-Jureczka w rozdziale drugim – *Skarby w zwalisku*, przywołując np. wspomnienie o powstaniu pierwszej górniczej powieści – „[...] *Skarby w zwalisku*. »Piękna to była powieść, pełna niesamowitych przygód w kopalni i na powierzchni« – zapewniał autor, ale jakie to

¹ Zob. J. Juragała- Jureczka 2013: 3. O Gustawie Morcinku pisała przede wszystkim prof. Heska-Kwaśniewicz, zob. m.in. Heska-Kwaśniewicz 1988; 1993; 1983; 1992.

² Zob. Juragała-Jureczka 2013: 8.

³ Taż: s. 8.

⁴ Taż: s. 8.

były przygody, nie dowiemy się nigdy, bo psotna koza zjadała zeszyt, w czasie, kiedy nastoletni twórca pracował na karwińskiej szachcie”⁵. W legendę obrosła również śmierć ojca Morcinka – Józefa, który nie zginął w katastrofie kopalnianej, jak utrzymywał Gustlik, tylko pod kołami wozu konnego. Morcinek przepracował w kopalni zaledwie trzy lata, jednak górnicy i ich praca stanowiły ważny temat jego twórczości. W powieściach odnajdujemy realistyczne opisy kopalnianej rzeczywistości, poznajemy prawdziwych ludzi i ich historie. Być może dlatego zrodziło się w czytelnikach przekonanie, że pisarz spędził w kopalni kilkanaście lat. Cieszyńska literaturoznawczyni podkreśla, że Morcinkowi odpowiadał taki sposób postrzegania jego osoby – jako wieloletniego górnika karwińskiej kopalni – i nie dementował doniesień o swojej pracy. W kolejnym rozdziale Jurgała-Jureczka opowiada o czasach, kiedy Morcinek zdobywał wykształcenie, a następnie pracował jako pedagog. Część ta zachwycać powinna szczególnie polonistów, ponieważ nie brak w niej ciekawych komentarzy oraz wspomnień, np. o niezdanej maturze⁶ czy o metodach dydaktycznych stosowanych przez pisarza:

Byli uczniowie [...] wspominają, że lubił gadanie, jak ktoś miał polot, to już był Morcinków chlāpiec, że przed lekcjami wysyłali kogoś z klasy na korytarz, żeby zobaczył, jak jest Morcinek ubrany, jak miał długi galaty to był dobry humor, a jak miał ty rajtki, pompy, to „Jezus Maryja dzisio bydzie pytoł”, boli my się strasznie, bo potem: „wy zielone małpy, wy nic nie umiycie! Kiedy „zielone małpy” nie umiały na przykład poprawnie napisać jakiegoś słowa, zdenerwował się, podkreślał błąd i kazał przepisać trzysta razy. W ten sposób jeden z jego uczniów nauczył się pisać słowo: „także”⁷.

Z dyskretnych komentarzy Jurgały-Jureczki dowiadujemy się, że choć szkoła i uczniowie byli ważni dla Morcinka, to jednak ten zrezygnował z pracy, ponieważ „kradła czas, a z każdej pracy literackiej bardziej się radował, niż z wyuczania swoich gawronów zagadek gramatycznych czy zdarzeń historycznych. [...] Nigdy też nie zapomniał, że na początku wojny aresztował go jego były uczeń”⁸. *Otwarta i zamknięta księga Domu w słońcu* to rozdział poświęcony domom, w których mieszkał i tworzył Gustaw Morcinek. Pisarz kilka razy zmieniał miejsce pobytu. Na dołączonej do publikacji *Skończów-Karwina*... osobnej karcie, odnajdujemy mapkę Spacerowego Szlaku Morcinkowskiego, z zaznaczoną „Słoneczną willą” przy ulicy Leśnej oraz

⁵ Taż: s. 13.

⁶ „[...] „złamię”, a właściwie „złano mnie” z religii, bo ksiądz katecheta coś się na mnie uwziął z tego powodu, że nosiłem czerwony krawat, że zadawałem przeróżne pytania na tematy teologiczne i że pochodziłem z Karwiny, gdzie byli „sami socjaliści” – opowiadał Morcinek po latach. Zob. Jurgała-Jureczka 2013: 25.

⁷ Taż: s. 27–28.

⁸ Taż: s. 30.

czterema pozostałymi domami, w których pisarz mieszkał pomiędzy rokiem 1919 a 1934. Cieszyńska badaczka twórczości Gustlika opisuje „Dom w słońcu” jako miejsce magiczne, bajkowe, pełne życzliwości i gościnności ze strony gospodarzy. Wpisy z *Księgi gości*, bogata korespondencja m.in. z Janem Kuglinem, Władysławą Ostrowską, Janiną Gardzielewską, którą przywołuje Jureczka, utwierdzają w przekonaniu, że dom ten (z przepięknym ogrodem) był dla pisarza i jego siostry centrum świata. Zofia Kossak w wywiadzie udzielonym następnego dnia po śmierci skoczowskiego literata powiedziała, że „zawsze jadąc do Wisły czy Ustronia przejeżdżali tamtędy z mężem, a nawet wtedy, kiedy nie mieli czasu wstąpić lub nie chcieli przeszkadzać, było miło popatrzeć na domek, który tyle zawierał w sobie śląskiej duszy, cieszyńskiej duszy, tyle pamiątek no i tyle talentu i boleśnie będzie teraz wiedzieć, że to już odeszło, że już go nie ma”⁹. Wspomnieniom ton wypowiedzi utrzymuje Jureczka w kolejnych częściach monografii. *Dla czcigodnego mistrza, szanownego obywatela, roztomilego Gustlika* to tytuł rozdziału podejmującego temat bogatej korespondencji, jaką prowadził pisarz. Autorka publikacji *Skoczów-Karwina. Śladami Gustawa Morcinka*, analizując listy, koperty, kartki z różnych stron świata pisane przez młodzież, ludzi przebywających na emigracji, osoby niewykształcone, aktorów i literatów, przedstawia Morcinka jako osobę otwartą, przystępną, bezpośrednią i życzliwą, zarażającą miłością i zachwytem nad Beskidami. Z bogatej korespondencji dowiadujemy się, że nie wszystkie listy były taktowne, uprzejme i grzeczne, i że prócz podziękowań, życzeń pojawiały się również prośby np. o przyjęcie roli ojca chrzestnego czy dokonanie korekty tekstu debiutującego autora:

Zwracają się do literata ci, którzy chcieliby wydać swoje utwory lub artykuły i proponują na przykład, żeby dokonał poprawek, bo na razie tekst *nadaje się do pieca*. Szanowny Obywatelu – przeczytał Gustaw Morcinek w jednym z listów zawierających wiersze i bajki a także dziwne polecenie: *proszę po przejrzaniu przesać bezpośrednio do druku, ponieważ nie posiadając znajomości w sferze wydawnictw, nie chcę się narazić na odmowę*. Niedoszły pisarz informuje przy okazji, że jego wiersze, *choć pisane ręcznie, zaciekawiają czytelnika i mają piękną postać artystyczną*¹⁰.

Morcinek dla wielu ludzi był po prostu dobrym człowiekiem, autorytetem, ale przede wszystkim był świetnym pisarzem. O początkach jego pisarskiej kariery, znajomości z Zofią Kossak, dorobku literackim, czytamy w rozdziale *Słońce na wysłużonej maszynie*.

⁹ Taż: s. 42.

¹⁰ Taż: s. 49.

Książka Jurgały-Jureczki, obok tematów przyjemnych, np. historii o karierze pisarskiej Morcinka, podejmuje kwestie trudne i sporne, m.in. te związane z polityczną działalnością pisarza. Gustlik wciąż dla wielu jest komunistą. Autorka monografii przypomina, że kiedy w 2012 r. jeden z dziennikarzy zaproponował utworzenie *Obywatelskiej listy podłości i hańb*, internauci przyznali, że na liście powinien znaleźć się autor *Wygrabanego chodnika*, który „[...] za służalstwo Stalinowi został wykreślony z pamięci i spotkała go zasłużona kara”¹¹. Cieszyńska literaturoznawczyni próbuje dociec prawdy i stawia pytania: Dlaczego w komunistycznym kraju [pisarz] został posłem? Dlaczego zgodził się na przemianowanie Katowic na Stalinogród?¹² Badaczka nie otrzymuje gotowej odpowiedzi, dlatego poszukuje informacji. Dociera do wypowiedzi krytyka literackiego Kazimierza Wyki oraz Jakuba Bermana – członka Biura Politycznego PZPR, który wspominał, że „zmiana nazwy Katowic na Stalinogród nastąpiła „z głupoty”. Zaproponował ją Bierut na posiedzeniu Biura Politycznego i pomysł przeszedł większością głosów. Kiedy Gustaw Morcinek odczytywał w sejmie, że lud śląski pragnie przemianowania miasta, Katowice od dawna już były Stalinogradem”¹³. Jureczka nie poprzestała na tych doniesieniach i kontynuowała poszukiwania m.in. w Instytucie Pamięci Narodowej. Wizyta w katowickim oddziale IPN-u, rozmowa z doktorem Dariuszem Węgrzynem na temat teczki Morcinka, chociaż wzbogaciła wiedzę autorki, nie pozwoliła definitywnie stwierdzić, czy „Urząd Bezpieczeństwa prowadził jakąś sprawę dotyczącą Morcinka, czy też przeciwko Morcinkowi. Trudno powiedzieć, jaka to była sprawa. Akta zostały zniszczone po dwudziestu pięciu latach od złożenia w archiwum”¹⁴. Wiedza o przeszłości politycznej Morcinka wciąż zatem zostaje otwarta i niedopowiedziana.

Jurgała-Jureczka kończy swą wędrówkę śladami skoczowskiego pisarza na roku 1963. 20 grudnia o godz. 5.40 Gustaw Morcinek zmarł na białaczkę limfatyczną. Zamykający monografię rozdział *Beskidzki cud i wiosna, która nie nadeszła*, opisuje ostatnie chwile życia skoczowskiego pisarza, reakcję ludzi na wiadomość o jego śmierci i kontrowersje wokół pozostawionego spadku.

Skoczów-Karwina. Śladami Gustawa Morcinka Joanny Jurgały-Jureczki to nie jest typowa biografia, tylko napisana piękną polszczyzną, błyskotliwym, często dowcipnym językiem, opowieść o życiu i twórczości skoczowskiego pisarza. Czytając kolejne rozdziały monografii, dostrzegamy, że

¹¹ Tamże: s. 60.

¹² Tamże: s. 62.

¹³ Tamże: s. 64.

¹⁴ Tamże: s. 64–65.

badaczka w doskonały sposób rozumie i reaguje na potrzeby odbiorcy. Nie przedstawia suchych faktów, ale umiejętnie i celowo wydobywa na światło dzienne te fragmenty, które nie są pospolite – mogą zaintrygować, rozśmieszyć i zachęcić do dalszej lektury potencjalnego czytelnika. Ta niespieszna opowieść o życiu i twórczości Gustawa Morcinka, przeplatana prywatnymi wspomnieniami, refleksjami o życiu autorki, sprawia, że czasami lepiej poznajemy ślady przeszłości rodziny Jurgały-Jureczki, niż samego autora *Wyrąbanego chodnika*.

Bibliografia:

- Heska-Kwaśniewicz Krystyna (1988), *Pisarski zakon, Biografia literacka Gustawa Morcinka*, Opole.
- Heska-Kwaśniewicz Krystyna (1993), *Kolorowy rytm życia. Studia o prozie Gustawa Morcinka*, Kraków.
- Jurgała-Jureczka Joanna (2002), *Oswajanie „nieznanego kraju”. Śląsk w życiu i twórczości Zofii Kossak*, Cieszyn.
- Jurgała-Jureczka Joanna (2003), *Zofii Kossak dom utracony i odnaleziony*, Cieszyn.
- Jurgała-Jureczka Joanna (2005), *Skrzat opowiada o beskidzkich skarbach*, Cieszyn.
- Jurgała-Jureczka Joanna (2007), *Dzieło jej życia. Opowieść o Zofii Kossak*, Częstochowa.
- Jurgała-Jureczka Joanna (2009), *Historie zwyczajne i nadzwyczajne, czyli znani literaci na Śląsku Cieszyńskim*, Cieszyn.
- Jurgała-Jureczka Joanna (2011), *Gdzieś na końcu świata*, Cieszyn.
- Jurgała-Jureczka Joanna (2013), *Skoczów–Karwina. Śladami Gustawa Morcinka*, Skoczów.
- Morcinek do Dziewczyny ze Wschodniej Ballady. Listy Gustawa Morcinka do Janiny Gardzielewskiej* (1983), wstęp, opracowanie, komentarz Krystyna Heska-Kwaśniewicz, Katowice.
- W kręgu Gustawa Morcinka. Rozprawy. Szkice. Przyczyńki. Scenariusz filmowy* (1992), red. Krystyna Heska-Kwaśniewicz, Jan Malicki, Katowice.

Marek Bernacki
Akademia Techniczno-Humanistyczna w Bielsku-Białej

Zofii Zarębianki *Wtajemniczenia (w) Miłosa*

[Zofia Zarębianka, *Wtajemniczenia (w) Miłosa. Pamięć – (duch)owość – wyobraźnia*, Wydawnictwo Homini, Kraków 2014, ss. 507.]

Zbliżająca się dziesiąta rocznica śmierci Czesława Miłosa prowokuje do zadawania kolejnych pytań o znaczenie dzieła najwybitniejszego polskiego poety XX wieku. Dzieło to, zakończone definitywnie 14 sierpnia 2004 roku, jednocześnie otwiera się na niekończącą się liczbę odczytań, analiz czy interpretacji przywołujących nie tylko historycznoliterackie, ale także kulturowe, społeczno-polityczne, filozoficzne i teologiczne konteksty.

Po śmierci poety, szczególnie w Roku Miłosa tudzież jego okolicach, powstało szereg opracowań eksplorujących różnorakie wątki twórczości autora *Ziemi Ulro*. Wśród zalewu publikacji miłoszologicznych ważną rolę odgrywają świadectwa intelektualnej fascynacji i duchowego „uzależnienia” od spuścizny noblisty. Książka Zofii Zarębianki *Wtajemniczenia (w) Miłosa. Pamięć – (duch)owość – wyobraźnia* dopełnia niejako ciąg takich właśnie publikacji zapoczątkowany książkami Ryszarda Matuszewskiego, Marka Skwarnickiego, Ewy Bieńkowskiej czy Marka Zaleskiego. Dopełnia, ale jednocześnie przekracza, gdyż autorka, literaturoznawczyni związana z Uniwersytetem Jagiellońskim w Krakowie, od lat będąca autorytetem w dziedzinie „tropienia” śladów tego, co religijne i duchowe w literaturze współczesnej, proponuje własne, oryginalne odczytanie dominanty tematycznej twórczości Czesława Miłosa.

Ważną rolę w lekturze najnowszej książki Zofii Zarębianki stanowią zawarte we wstępie prolegomena metodologiczne, pozwalające lepiej zrozumieć zamysł całości prezentowanego dzieła odzwierciedlony w słowach kluczowych. Autorka tak tłumaczy m.in. znaczenie tytułu publikacji:

Wtajemniczenia jawią się tedy jako podwójna inicjacja: najpierw inicjacja autorki w tę twórczość, która wszakże była możliwa tylko dzięki wcześniejszej inicjacji, będącej udziałem lirycznego „ja” rzeczonyj poezji i dzięki przebytej przezeń duchowej drodze, odkrywanej, przemierzanej i zapisywanej przez poetę, a potem ponowionej i aktualizowanej w procesie lektury tekstów przez interpretatorkę wierszy.

Pojawiające się w podtytule książki pojęcia „pamięć” i „wyobraźnia”, słusznie postrzegane przez autorkę jako prymarne dla poetyckiego światoodczucia Miłosa, nierozzerwalnie łączą się z aspektem pierwiastka duchowego, przenikającego – jak dowodzi przekonująco Zofia Zarębianka – całe dzieło autora *Veni Creator* i stanowiącego tego dzieła znaczeniową dominantę. Dla krakowskiej literaturoznawczynie, w piękny sposób interpretującej jeden z ostatnich konfesyjnych wierszy Miłosa *Jaśnieści promieniste*, oczywistym jest, że – tropiony przez poetę topos domu jako miejsca ostatecznego zakorzenienia i spełnienia człowieka przeciwstawionego dantejskiemu zagubieniu w mrokach gęstego lasu symbolizującego świat, który (jak w *Oeconimia divina*) rozpada się na naszych oczach, gdy brak mu transcendentnego spoiwa – realizuje się w poezji noblisty jako „dom eschatologiczny, nowe Jeruzalem, ojczyzna niebieska, do której, jak pisze Zofia Zarębianka, tęsknił liryczny głos w *Traktacie teologicznym*”.

Pod względem kompozycyjnym omawiana książka składa się z dwóch głównych części: „Studia o problemach” i „Szkice o wierszach”. W części pierwszej autorka wyekspozowała teksty, w których pojawia się motyw pamięci – jakże istotny w twórczości Miłosa, który Mnemosyne uważał przecież za matkę wszystkich muz. Krakowska badaczka przygląda się różnym aspektom tego motywu: analizując głośny rozrachunkowy wiersz *Który skrzywdziłeś*, opisując aksjologiczny spór między Herbertem i Miłoszem podniesiony przez Stefana Chwina do rangi „jednego z najbardziej radykalnych sporów w polskiej kulturze drugiej połowy XX wieku” (Chwin 2012: 84), eksplorując topikę kresową (ziemia wileńska) czy przedstawiając obrazy przeszłości pojawiające się zarówno w młodzieńczej, jak i późnej poezji autora *Drugiej przestrzeni*, określone mianem „projektu eschatologicznego”. Warto nadmienić, że w tej części książki znalazły się także wybrane fragmenty pracy magisterskiej Zofii Zarębianki *Międzywojenna twórczość Czesława Miłosa na tle programu grupy Żagary*, będące – jak zaznacza we wstępie autorka – zapisem owego inicjalnego wtajemniczenia w Miłosa, które legło u podstaw ponawianej odtąd po wielokroć lektury jego utworów.

Obok obrazów pamięci ważną rolę w literaturoznawczych wtajemniczeniach Zofii Zarebianki odgrywa przestrzeń pytań ostatecznych. Autorka w charakterystyczny dla siebie, pogłębiony o konteksty teologiczne sposób, ukazuje religijne aspekty poezji autora *Świata*, wyjaśniając m.in. kwestię wewnętrznego rozdzielenia bohatera lirycznego Miłoszowych wierszy, postawionego, jak np. ks. Seweryn z późnego poematu noblisty, przed potężnymi dylematami wiary; wskazując na ekumeniczny wymiar badanej poezji przejawiający się w dialogu z duchowością Wschodu (ważną rolę odgrywa tu opisana przez autorkę wymiana korespondencji i myśli z Thomasem Mertonem) czy rozjaśniając mistyczny wymiar poetyckich i epifanicznych iluminacji autora *Daru*.

Część drugą książki wypełnia dziesięć szkiców krytycznoliterackich poświęconych konkretnym wierszom Miłosza: *Obłokom*, cyklowi *Na trąbach i na cytrze*, *O książce i Oeconomia divina*, *Piosence o porcelanie*, *Darowi*, poematowi *Świat (Poema naiwne)*, wierszowi *Miłość*, *Veni Creator*, *Jasnościom promienistym*, oraz *Łące* czy *Obecności* (z pośmiertnie wydanego tomu Czesława Miłosza *Wiersze ostatnie*). Wymienione teksty nie są typowymi analitycznymi „rozbiorami” poszczególnych utworów, ale stanowią przykład hermeneutycznego dialogu prowadzącego zawsze ku interpretacjom uwzględniającym kontekst całego, ewoluującego pod względem formalnym i duchowym dzieła autora *Traktatu moralnego*, w którym to, co poetyckie nieustannie przenika się z tym, co kulturowe, metafizyczne czy religijne. Przykładem takiej strategii lektury może być niekonwencjonalne odczytanie *Daru* – jednego z napiętniejszych wierszy Miłosza z okresu przednoblowskiego, który Zarebianka odczytuje odkrywczą w kontekście *contemplatio ad amorem* i świętej obojętności, terminów zaczerpniętych z duchowości jezuickiej i *Ćwiczeń duchownych* Ignacego Loyoli. Na szczególną uwagę zasługuje także niekonwencjonalne odczytanie znanego wiersza *Piosenka o porcelanie*, napisanego przez Miłosza w 1947 roku, dwa lata po zakończeniu drugiej wojny światowej. Utwór ten interpretowany był najczęściej jako przykład Miłoszowej ironii bądź sarkastyczne oskarżenie postawy drobnomieszczańskiej człowieka, który ubolewa nad stratą materialnych cacek, nie zważając na to, że wokół wali się świat. Zarebianka proponuje nowe odczytanie rzeczowego wiersza. W przekonujący sposób dowodzi, iż *Piosenka* jest wierszem elegijnym, który „czy to w wymiarze historiozoficznym, czy jednostkowym i egzystencjalnym, ujawnia raczej sensy tragiczne niż ironiczne”. Sam wiersz, a zwłaszcza fragment jego interpretacji dokonanej przez krakowską badaczkę, w nieoczekiwany sposób nabiera w chwili obecnej, kiedy oczy świata zwrócone są znów ku Wschodowi, bardzo aktualnych, niepokojących zarazem znaczeń:

Czy wreszcie porcelana jest tu tylko i jedynie zwyczajną porcelaną? Czy rzeczywiście groteskowy obraz przestrzeni zasłanej aż po horyzont skorupkami cienkich filiżanek i spodków ma na celu jedynie ośmieszenie bohatera? Czy użyta hiperbola nie służy ekspresji jakichś przeświadczeń historiozoficznych i kulturowych? Czy więc bohater wyrażając żal za rozbitymi spodeczkami, nie rozpacza w gruncie rzeczy nad utratą dotychczasowego świata, który został zmieciony przez przejazd owych „tanków”? Zauważmy, nie czołgów, ale właśnie tanków, które uznać trzeba za peryfrazę wschodniego najeźdźcy.

Choć *Wtajemniczenia (w) Miłosza* Zofii Zarębianki bez wątpienia stanowią wartościową, wielowątkową i rzetelnie napisaną narrację krytyczno- i literaturoznawczą odsłaniającą w oryginalny sposób duchowe aspekty dzieła Czesława Miłosza, nie sposób nie zauważyć, że przyjęty przez autorkę sposób odczytania literackiej spuścizny autora *To* powinien być w większym stopniu uzupełniony o polemiczny dialog z istniejącymi odczytaniem biegunowo przeciwstawnymi, akcentującymi mroczną, pesymistyczną czy wręcz gnostycką stronę światoodczucia noblisty. Mowa tu choćby o pracach Aleksandra Fiuta (autora pojęcia „ciemne iluminacje” odnoszącego się do wielu wierszy Miłosza), Łukasza Tischnera (analizującego motyw zła w tej poezji) czy Zbigniewa Kaźmierczyka (autora książki *Dzieło demiurga. Zapis gnostyckiego doświadczenia egzystencji we wczesnej poezji Czesława Miłosza*). Zarębianka, która dostrzega problem „manichejskiej skazy” i ukazuje wewnętrzne rozdwojenie bohatera lirycznego poezji noblisty (czego świadectwem jeden z najważniejszych pod względem metodologicznym oraz ideowym rozdziałów książki zatytułowany *Struktura wyobraźni religijnej w twórczości poetyckiej Czesława Miłosza*), w innych miejscach może zbyt jednoznacznie (tak jak niegdyś uczynił to Jerzy Szymik w syntezie *Problem teologicznego wymiaru dzieła literackiego Czesława Miłosza*) zdaje się postrzegać Miłosza jako poetę opowiadającego się za odgórnym łańcem świata wynikającym z porządku tradycji judeochrześcijańskiej.

Dodatkową zaletą omawianej książki, którą polecić należy jako przydatne kompendium miłoszologiczne, są zamieszczone na końcu indeksy: osobowy, cytatów biblijnych i cytowanych oraz wymienianych utworów Czesława Miłosza. Na uwagę zasługuje także projekt graficzny okładki autorstwa Marzeny Wilmowskiej, przedstawiający portret noblisty z późnego, krakowskiego okresu jego życia.

Bibliografia:

Chwin Stefan (2012), *Czas Biblii i czas Pana Cogito. O istocie sporu Herberta z Miłoszem*, [w:] tegoż, *Miłosz. Interpretacje i świadectwa*, Gdańsk.

Stanisław Gębala
Akademia Techniczno-Humanistyczna w Bielsku-Białej

Łabędzi śpiew o zmierzchu („Kwartet” Ronalda Harwooda i Dustina Hoffmana)

„Uroczy”, „Zabawny”, „Wzruszający”, „Rewelacja!” – te cztery słowa, które pojawiły się w zagranicznej i polskiej prasie, reklamują na plakacie film, który miał u nas, niestety, chyba niezbyt liczną widownię. Być może, krąg widzów nieco się poszerzy, bo ukazał się również na DVD, ale chyba nie ma szans stać się przebojem kasowym. Dlaczego? Po pierwsze: jego odbiór wymaga pewnego przygotowania muzycznego – zarówno wiedzy o twórcach i wybitnych wykonawcach muzyki operowej, jak i upodobania do tego rodzaju muzyki. A jaka część naszej widowni filmowej posiada takie przygotowanie? Po drugie: odbiorca tego filmu powinien być rówieśnikiem jego bohaterów, czyli człowiekiem po siedemdziesiątce. No, powiedzmy, co najmniej po sześćdziesiątce. Dla młodszych zapewne jest on tylko komedią – „uroczą”, „zabawną”, ale czy naprawdę „wzruszającą”?

Dla starszego widza *Kwartet* jest, chwilami wręcz przejmującą, opowieścią o zmierzchu życia; pogodnym zmierzchu – choć nieubłaganym. Można wykrzyknąć swoją niezgodę na to (z tego krzyku może się nawet wysnuć tragedia), można wygrażać pięścią (komu? – z takiego wygrażania może tylko wyniknąć groteska), można także po prostu zapytać, jak Jean Horton, niegdyś wielka gwiazda czołowych scen operowych świata (postać fikcyjna): – Boże, czemu musimy się starzeć?

Oczywiście, Bóg jej nie odpowie (to byłaby groteska), odpowie dawny mąż, Reggie (ich małżeństwo przetrwało, jak się dowiadujemy później, zaledwie dziewięć godzin) – niegdyś wspaniały tenor, który omijał potem przez całe życie owe czołowe sceny operowe świata (Metropolitan, Salzburg), na których śpiewała Jean: – Ludzie tak mają.

Ironia (z nieodłączną autoironią), humor, dowcip, komizm słowny i sytuacyjny stanowią w tym filmie często coś w rodzaju *massa tabulete*, która kryje nader gorzką treść. Właściwie tylko jedna scena pozbawiona jest tej osłonki. Zaczyna się obrazem frontonu okazałego budynku, niemal pałacu, z rzędami zamkniętych okien. Za jednym z nich stoi starsza, ubrana i uczesana z wyszukaną elegancją, kobieta patrząca na ogród z podjazdem, na którym stoi samochód. Następne ujęcie przedstawia wnętrze dużego pustego pokoju, a właściwie wysokiej komnaty, ze stertą walizek i pudeł, przygotowanych do transportu. Na tle okna owa postawna starsza dama, Jean Horton. Po chwili zjawia się kierowca samochodu z Beecham House – domu emerytowanych muzyków. Już zabrał większość bagaży i mówi: – Wrócę po skrzynię i po panią.

Zwróćmy uwagę na kolejność: „po skrzynię i po panią”. Dla kierowcy legendarna diwa jest po prostu ostatnim bagażem do przewiezienia. Czy można lapidarniej i bardziej przejmująco sformułować refleksję o urzeczowieniu starego człowieka?

– Czyje to słowa, że starość nie jest dla mięczaków? Wbiły mi się w pamięć – mówi w pewnej chwili Cissy, która ma ciągle kłopoty z pamięcią. Tym razem również pamięć płata jej figła, bo podsuwa zapomniane nazwisko dopiero po dłuższej chwili, kiedy rozmowa odbiegła już daleko od tej sentencji. Cissy wykrzykuje szczęśliwa, ale całkowicie od rzeczy: – Betty Davies! To Betty Davies.

Dialogi z *Kwartetu* to istny majstersztyk. Chciałoby się je cytować bez końca i mnie także trudno oprzeć się takiej pokusie, ale równy zachwyt budzą w tym filmie kreacje aktorskie, muzyka, zdjęcia, światło – słowem wszystko. To film w swojej perfekcji nieco staroświecki, z upodobaniem eksplloatujący „pocztówkowe” pejzaże, wystrzegający się jak ognia nadruchliwości kamery i w ogóle wszelkiej nadekspresji. Ściszony i refleksyjny. Tak nastraja nas zwykle pora pogodnego zmierzchu, która w *Kwartecie* powtarza się wielokrotnie, nadając mu swoisty rytm. Zwykle te zmierzchy są powiązane z obrazem pięknego zachodu słońca – z wyjątkiem jednego, który ma tonację niebieską. To zły zmierzch, nierozjaśniony żadnym promieniem. W tę zimną niebieskość wychodzi z trudem, w ciepłym płaszczu i podpieając się laską, Jean Horton, która przed chwilą okładała Cissy z furią po

głowie... bukietem kwiatów. Byłoby to zabawne, gdyby Cissy nie przeżyła ciężkiego szoku, powodującego kolejną utratę pamięci. Jean jeszcze o tym nie wie, ale już najwyraźniej żałuje swojego wybuchu. Ciężko opada na najbliższą ławkę w ogrodzie.

Dustin Hoffman – i, oczywiście, Ronald Harwood – po mistrzowsku operują, zapożyczoną z muzyki, techniką kontrapunktu. Pogłębia ona komediową intrygę myślowo i emocjonalnie, czasem prowadząc ku rozwiązaniom przejmująco dramatycznym. Przykładem może być intryga uknuta przez troje niegdysiejszych współwykonawców słynnego kwartetu z *Rigoletta* w celu przekonania Jean Horton do wspólnego występu na dorocznej gali, organizowanej w Beecham House. Powodzenie (co się przekłada na dochód) tej gali nabiera wyjątkowego znaczenia wobec nader realnej perspektywy likwidacji domu emerytowanych muzyków, z powodu braku środków na jego dalsze utrzymywanie. Stawka jest więc wysoka; ba, najwyższa – dlatego Reggie, Wilf i Cissy nie mają wyrzutów sumienia, że ich zaproszenie na uroczystą kolację złożone Jean, nie jest bezinteresowne. Ona natomiast, przekonana, że to rodzaj hołdu, jaki chcą jej złożyć dawni przyjaciele, w momencie, kiedy uświadomi sobie prawdziwy powód zaproszenia, przeżyje wstrząs, którego siłę można mierzyć tylko wielkością rozgoryczenia dawno zgasłej gwiazdy największych scen operowych. I tak uroczysta kolacja zakończyła się katastrofą, zanim się właściwie zaczęła. Jean podnosi się z godnością (choć z trudem) i mówi dobitnie: – Nie zaśpiewam w żadnym kwartecie. Jesteście naprawdę podli – po czym wychodzi. Padające zaraz potem pytanie Cissy może dla widza oznaczać powrót do konwencji komediowej, ale jest również niepokojącym sygnałem, że ona nic nie rozumie z tego, co się dzieje: – Zgodziła się?

W następnym ujęciu widzimy jakiś rozmyty obracający się kształt, którego nie rozpoznajemy do chwili, kiedy zobaczymy w dużym zbliżeniu i w pełnej ostrości igłę adapteru, opadającą na płytę. To Jean Horton słucha swoich dawnych nagrań – czego, jak usłyszeliśmy wcześniej, nie robiła od wielu lat. Okładka płyty z nazwiskami: *Verdi*, *Wagner*, *Donizetti* uświadamia nam rozpiętość repertuaru i możliwości wokalne śpiewaczki. Ze ścieżki dźwiękowej słuchamy fragmentu słynnej arii Gildy (*Caro nome*) z *Rigoletta*.

Następna scena przenosi nas do jadalni. Pensjonariusze jedzą śniadanie, które zostanie dwukrotnie przerwane. Najpierw wejściem Jean Horton, która zawsze dotąd spożywała posiłki w swoim pokoju. Przyszła, żeby dobitnie powiedzieć, co sądzi o planie wykonania kwartetu przez osoby w wieku średnio 198 lat (trochę przesadziła!), a kończy, zwracając się do Reggiego i uprzedziwszy go lojalnie, że usłyszy coś bardzo przykrego: –

Fuck you! Zaraz potem widzimy przez okno, jak wywożą na noszach jednego z pensjonariuszy. Dr Cogan szepcze na ucho komuś z personelu, że jest z nim źle, po czym pogodnym głosem zapewnia wszystkich, że poczuł się słabo, ale jest w dobrych rękach.

Następuje krótki przerywnik kabaretowy. Dwóch wiekowych panów (jednak wyraźnie poniżej 198 lat) śpiewa piosenkę zachęcającą do beztroskiej zabawy i w ogóle niefrasobliwego życia. Przez pokój rytmicznym krokiem, w takt piosenki, przechodzi Cissy z bukietem kwiatów. Na samym środku zatrzymuje się, unosząc lekko nogę w tanecznym pas.

Kolejna scena. Do pokoju Jean wchodzi Cissy. Kwiaty przyniosła na przeprosiny, ale znów nieostrożnie wspomina o kwartecie, czym doprowadza Jean do furii. O ciągu dalszym już wspominałem: Jean wyrywa bukiet z rąk Cissy i okłada ją nim po głowie. Cissy ucieka z dziecięcym krzykiem: – Dlaczego to zrobiłaś, mamusiu?! – Znów jest małą dziewczynką, skrzywdzoną najboleśniej, bo przez własną matkę. Płatki kwiatów spadają do holu z galeryjki na szczycie schodów.

Tu następuje (opisany wyżej) niebieski zimny zmierzch.

Jesteśmy w pokoju z wyposażeniem szpitalnej sali. Najpierw widzimy pielęgniarkę, potem Cissy, która pyta: – Czy to jest mój dom? – Reggie i Wilf, siedzący po obu stronach łóżka, spoglądają na siebie. Pielęgniarka zaprzecza i spokojnie, jak dziecku, tłumaczy, że to jest pokój, w którym Cissy może wypocząć. Pyta jeszcze, wskazując na Reggiego, czy go poznaje, ale spojrzenie Cissy pozostaje szklane. Jednak po chwili Cissy zadaje pytanie, które jest sygnałem stopniowego powrotu pamięci. Ten fragment filmowego dialogu spisałem słowo po słowie, gdyż bardzo daleko odbiega od tonacji komediowej.

Cissy: – Gdzie jest moja... gdzie jest moja rzecz? (najwyraźniej zgubiła odpowiednie słowo.)

Wilf (szybko podając jej dużą kwicistą torbę, z którą się nigdy nie rozstawała): – Tu jest twoja torba, Cissy.

Cissy: – To jest moja torba. To jest moja własność. (jakby powtarzała jakąś lekcję). Później wyciąga walkmana i starannie owija go kablem.) To jest moje.

To już nie jest dialog komediowy. Harwood zaczyna w tym miejscu pisać głębokie studium psychologiczne stanów zaburzeń pamięci, towarzyszących wiekowi podeszłemu. W przytoczonym fragmencie intryguje mnie szczególnie powtarzany przez Cissy zwrot: „to jest moje”, świadczący o jej chwilowym mentalnym cofnięciu się do okresu wczesnego dzieciństwa. Szczególnie wyraziste staje się to w dalszej części rozmowy, w której zderzają się dwa zaimki dzierżawcze, „nasz” i „moje”:

Reggie (pokazuje jej pudełko płyty CD): – To jest nasz kwartet, Cissy. Słuchałaś nas.
Cissy: – To coś nowego. Tak, to jest moje.

Cissy, jak małe dziecko, powtarza „to jest moje”. Nie jest w stanie zrozumieć słowa „nasz”, gdyż dziecko na wczesnym etapie rozwoju nie rozumie pojęcia wspólnej własności. Jednak nieporozumienie tkwi w tym fragmencie rozmowy głębiej. Reggie mówi o nagraniu muzycznym jako ich wspólnej własności, natomiast Cissy – o materialnym przedmiocie, rzeczy, jako swojej własności. Przypomnijmy: Cissy zapomniała nazwy „torba”, wiedziała natomiast, że to „rzecz”. Teraz też mówi o rzeczy, plastikowym pudełku na płytę CD. Mówi: „to coś nowego”, bo w jej dzieciństwie, do którego się na chwilę cofnęła, nie było takiej rzeczy. Ale pamięta: „to jest moje”.

Kryzys powoli mija. Warto zwrócić uwagę, że w stopniowym odzyskiwaniu pamięci decydującą rolę odgrywa świadomość posiadania albo nieposiadania (braku) czegoś lub kogoś. Cissy mówi: – To miejsce spadło mi z nieba, bo nie mam męża ani dzieci. Ale mam was.

Wilf: – Zgadza się, Cissy.
Cissy: – Was wszystkich.

Wracamy do tonacji pogodnie komediowej. *Kwartet* jako komedia filmowa wart jest poważnego studium naukowego, ale nie od dziś wiadomo, że komizm poddany analizom zostaje po prostu natychmiast uśmiercony; dlatego wolę najbanalniejszą antologię dowcipów od najpoważniejszej naukowej teorii komizmu – pozostaną zatem głównie przy cytatach, stroniąc, na ile to możliwe, od analiz. Co przyrzekłszy, zaraz nieuchronnie uwikłam się w analizy, gdyż dowcipy z *Kwartetu* wręcz wpisują się w podręcznikowe klasyfikacje. Zwłaszcza dwie kategorie dominują od pierwszych minut filmu; jadowite złośliwości, ilustrujące bezwzględność rywalizacji na artystycznych szczytach oraz dowcipy zawierające aluzje do seksu.

Przykład pierwszy: – Widziałem cię w *Carmen*. Nigdy tego nie zapomnę, ale będę próbował.
Przykład drugi. Mówi Wilf: – Czytałem gdzieś, że typowy facet myśli o seksie co siedem sekund.
Reggie: – Ty tak masz?
Wilf: – Chciałbym, żeby to było tak rzadko.

Wilf podtrzymuje za wszelką cenę swoją opinię kobieciarza, ale, myśląc o seksie częściej niż co siedem sekund, nie może równocześnie zapomnieć o tym, co jeszcze bardziej dotkliwie daje mu się we znaki, czyli o prosta-

cie. Jednak dowcipów na ten temat, aczkolwiek nigdy nie przekraczających w filmie granicy wulgarności, nie będę tu cytował – jest to bowiem obszar zbyt ostatnio wyeksploatowany choćby przez reklamę telewizyjną.

Dialogi w *Kwartecie* toczą się po liniach zaskakujących co chwila nagłymi skrętami tematycznymi i biegunowymi zmianami nastroju, utrzymując uwagę widza w nieustannym napięciu. Wspomniałem wcześniej o technice kontrapunktu, warto więc przywołać scenę, w której taki dynamiczny dialog wyraźnie kontrastuje z obrazem przedstawiającym ładny pejzaż, powoli przesuwający się przed oczami widza, w rytmie nieśpiesznego spaceru Jean z Reggie. Ich rozmowa co parę sekund przeskakuje z tematu na temat, bo próbuje objąć kilkadziesiąt lat życia, które minęło po dziewięciogodzinnym małżeństwie.

Reggie: – Miałś czterech czy pięciu mężów?

Jean rzuca mu spojrzenie na pół oburzone, na pół zgorzone: – Tylko dwóch. Po tobie.

Reggie jeszcze nie zamierza oszczędzić Jean złośliwości i gdy ona wspomina o swojej decyzji zakończenia kariery śpiewaczki z rosnącą obawą, co napiszą o niej gazety, pyta niby niewinnie: – Czy prasa wciąż się tobą interesuje?

Jean odpowiada, uderzając go łokciem w bok: – Odpieprz się, Regg.

W trakcie tego ich przekomarzania się widzimy przemykającą chyłkiem w stronę zarośli znieawidzoną przez Reggiego (bo uparcie odmawia mu jego ulubionego dżemu) młodą kelnerkę. Reggie bluzga za nią stekiem wyzwisk. Później (a może wcześniej?) sięga po notatnik i każe przeczytać Jean następujące słowa: „Źródłem dzieł sztuki jest bezgraniczna samotność i krytyka nie ma na nie najmniejszego wpływu” – po czym pyta: – Wiesz, kto to powiedział?

Nie doczekał się odpowiedzi, bo rozmowę przerwało ukazanie się dwójga młodych ludzi, którzy wynurzyli się, wyraźnie speszeni, z pobliskich zarośli. Dziewczyna to, oczywiście, znana nam już kelnerka, ale odzywa się chłopak: – Nie robiliśmy nic złego.

– My też nie – odpowiada Jean.

Harwood z Hoffmanem, jak widać, gruntownie przerobili lekcję na temat „najmniej słów”. Czy można zwięźle ująć radosne kłamstwo młodych i smutną prawdę starych?

Młodzi, a nawet bardzo młodzi, ze starymi spotykają się zresztą nie tylko przypadkowo wpadając na siebie w miejscach ustronnych, ale zupełnie regularnie w Beecham House na prelekcjach Reggiego poświęconych

sztuce operowej. Te fragmenty filmu ze szczególną uwagą powinni obejrzeć wszyscy, którzy mają świadomość katastrofalnego stanu naszej szkolnej edukacji muzycznej. Przyczyną tej katastrofy wydaje się oczywista: zupełne oderwanie tzw. muzyki poważnej od rozrywkowej, co jest echem dawno przebrzmiałych podziałów na kulturę wysoką i niską. Warto wsłuchać się w rozmowę Reggiego z młodymi ludźmi na temat podobieństw opery i... hip-hopu, tudzież jego wywodów o zawłaszczeniu opery przez warstwy zamożniejsze oraz marzeń o teatrze operowym, w którym znów zasiądą, jak na pikniku, całe rodziny.

Warto wspomnieć w tym miejscu, skoro już dotknąłem kwestii naszego upodobania do anachronicznych podziałów kultury na elitarną i popularną czy masową, że coraz częściej uczestniczymy w koncertach o bardzo zróżnicowanym repertuarze, w którym klasyka symfoniczna zderza się z aranżacjami przebojów Beatlesów i innych legendarnych już zespołów, a światowe sławy teatrów operowych wykonują wirtuozowskie arie na przemian z piosenkarskimi szlagierami. A ileż to było świętego oburzenia jeszcze w roku 1990, kiedy odbył się pierwszy koncert trzech tenorów – Carrerasa, Domingo i Pavarottiego!

Nazwisko tego ostatniego przewija się zresztą w dialogach z *Kwartetu*, obok innych nazwisk wpisanych trwale w historię sztuki operowej XX wieku: Amelity Galli-Curci, Marii Callas, Jona Vickersa czy Mirelli Freni. Mieszanie nazwisk autentycznych i fikcyjnych to inteligentna zabawa z widzem, prowokująca go choćby tylko do uruchomienia wyszukiwarki internetowej. Zabawa trwa zresztą do końcowych napisów ujawniających, jacy to wybitni muzycy pojawili się na ekranie w rolach drugoplanowych i epizodycznych. Prawdziwie wzruszające są zestawienia ich zdjęć z filmu i ze szczytowego okresu kariery – śpiewaków, solistów instrumentalistów czy członków znakomitych orkiestr.

Zanim jednak pojawią się owe napisy, obejrzymy wielki finał i niejako podwójny, a przy tym zupełnie baśniowy, *happy end*. W sali teatralnej Beecham House tłumnie zasiada publiczność, wśród której rozpoznajemy młodych słuchaczy prelekcji Reggiego. Na początek Cedric rzuca aforyzm, pobrzmiwający wprawdzie megalomanią, złagodzoną jednak przez autoironię: – Wielcy artyści potrzebują wielkiego reżysera – i oto jestem.

Brzmi to dziwnie znajomo. Czy Ronald Harwood nie słyszał przypadkiem anegdoty, którą wiele lat temu opowiadał Tadeusz Łomnicki, sam będący jej bohaterem? Opowiadał np. w filmie dokumentalnym *Łom*, wspominając zwiedzanie z jakąś grupą teatralną jednego ze starożytnych amfiteatrów greckich. W pewnej chwili stanął na kamiennym podwyższeniu

i powiedział (niestety, cytat może być niedokładny): – Parę tysięcy lat ta scena czekała na prawdziwego aktora – i oto jestem!

Za kulisami prowizorycznej sceny w Beecham House toczy się tymczasem dialog, który można uznać za pierwszy baśniowy *happy end*:

Jean do Reggiego: – Jesteś bardzo przystojny.

Reggie: – A ty bardzo piękna.

Jean: – I obydwójce jesteśmy bardzo starzy.

Reggie: – Więc się pobierzmy.

Do pełnego *happy endu* w hollywoodzkim stylu brak jeszcze sakramentalnego „tak”, które powinno paść z ust Jean, ale to byłoby już nazbyt banalne, więc dopiero po dłuższej chwili Jean nawiąże do słów Reggiego, upewniając się, czy mówił poważnie. Po jego potwierdzeniu może wreszcie paść owo „tak”.

Mam ochotę nazwać ten *happy end* małym, bo cały czas widownia oczekuje na wielki, którym ma być końcowy tryumf czworga artystów, liczących średnio, jak pamiętamy, po 198 lat. Ten tryumf ma unieważnić czas. Ich głosy muszą zabrzmieć jak w szczytowym okresie kariery. Autor scenariusza jeszcze raz wystawia widza na ciężką próbę; oto Cissy nagle żegna się z przyjaciółmi i zabiera się do domu (którego – przypomnijmy – nigdy nie miała), ale jakoś udaje się ją powstrzymać i zaciągnąć na scenę. Teraz widza czeka ostatnia sekunda niepewności: czy przypadkiem reżyser nie pójdzie na łatwiznę i nie każe znakomitym aktorom otwierać bezgłośnie ust, z których popłyną podłożone głosy aktualnych znakomitości scen operowych. Nie, Dustin Hoffman jest zbyt wytrawnym majstrem, żeby zrobić taki kiks. W momencie, gdy stoją na scenie obok siebie Maggie Smith, Billy Connolly, Pauline Collins i Tom Courtenay, kamera opuszcza Beecham House i pokazuje go z zewnątrz w szybko zapadającym zmierzchu. W tym momencie rozbrzmiewa z całą mocą słynny kwartet *Bella figlia dell' amore*, w wykonaniu Joan Sutherland, Huguette Tourangeau, Luciana Pavarottiego i Sherilla Milnesa. Londyńską Orkiestrą Symfoniczną dyryguje Richard Bonyng. Chciałoby się posłuchać w tak znakomitym wykonaniu całego kwartetu, a przynajmniej większego fragmentu; niestety, mrok na ekranie w błyskawicznym tempie pochłania sylwetkę budynku; przez chwilę świecą jeszcze punkciki pojedynczych okien, ale i one szybko gasną.

Milknie również łabędzi śpiew, który tak zachwycająco na kilkadziesiąt sekund rozbrzmiał o zmierzchu.

INFORMACJE DOTYCZĄCE PROCEDURY RECENZOWANIA ORAZ ZAPOBIEGANIA NIEPOŻĄDANYM ZJAWISKOM

1. Każda złożona publikacja poddawana jest ocenie zgodnie z procedurą określoną w wytycznych Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego. Przewiduje ona m.in. recenzowanie tekstu przez co najmniej dwu niezależnych recenzentów, ich anonimowość oraz anonimowość recenzowanego tekstu, w innych wypadkach zaś wyklucza istnienie konfliktu interesów. Lista recenzentów podawana jest do publicznej wiadomości raz w roku (na stronie internetowej pisma oraz w jego wersji drukowanej). Po zapoznaniu się z oceną autor artykułu wyraża swoją opinię oraz – w przypadku recenzji kończącej się formułą aprobującą – podejmuje decyzję co do dalszych kroków.

2. W celu uniknięcia niepożądanych zjawisk związanych z naruszaniem własności intelektualnej oraz niezetelnością badawczą (zjawiska: „ghostwriting”, „guest authorship”) Redakcja wdrożyła stosowny program. Przewiduje on m.in. informowanie odpowiednich instytucji o przypadkach ujawnienia ww. zjawisk oraz dokumentowanie ich. W związku z tym prosi się także autorów o jasne i jednoznaczne określenie wkładu w powstanie tekstu (w przypadku, gdy autorów jest więcej – określenie wkładu każdego autora z osobna) oraz sposobów finansowania działań związanych z pracą nad nim.

WYMOGI DOTYCZĄCE FORMALNEJ STRONY TEKSTÓW PRZEZNACZONYCH DO PUBLIKACJI W PIŚMIE „ŚWIAT I SŁOWO”

1. Wydruk komputerowy

1.1. Czasopismo „Świat i Słowo. Filologia. Nauki społeczne. Filozofia. Teologia” składa się z działów: *Studia i szkice* oraz *Materiały, komentarze, recenzje*.

1.2. Autor dostarcza do redakcji „ŚiS”:

- wydruk komputerowy pracy w dwóch egzemplarzach (tekst z przypisami dolnymi). Wydruk powinien być wykonany na papierze formatu A4, zadrukowanym jednostronnie. Preferowany edytor tekstu Microsoft Word (pliki o rozszerzeniu *.doc lub *.rtf), czcionka: Times New Roman CE, wielkość czcionki: 12 pkt (przypisy 10 pkt), odstęp między wierszami 1,5. Marginesy standardowe 2,5 cm (górną, dolną, lewą, prawą). Formatowanie tekstu należy ograniczyć do minimum: wcięcia akapitowe, środkowanie, kursywa. Objętość tekstów z przeznaczeniem do działu *Studia i szkice* nie powinna przekraczać 15 stron znormalizowanego wydruku, łącznie z przypisami;
- nośnik cyfrowy z nagrany artykułem;
- streszczenie w języku angielskim (maksymalnie pół strony znormalizowanego druku). Streszczenie powinno zawierać także tłumaczenie tytułu artykułu;
- na osobnej stronie Autor podaje: imię i nazwisko, zakład naukowy i uczelnia, którą reprezentuje, oraz adres kontaktowy (najlepiej adres poczty e-mailowej).

1.3. Artykuły będące recenzjami książek powinny być zaopatrzone w szczególne dane wydawnicze, dotyczące omawianej pozycji: imię, nazwisko autora, tytuł (ew. podtytuł), wydawnictwo, miejsce, rok wydania (w przypadku kolejnych wydań – numer edycji), ilość stron.

1.4. Redakcja „SiS” przyjmuje do druku teksty, które nie były wcześniej drukowane.

2. Przypisy

2.1. Numer przypisu w tekście umieszczamy przed znakiem interpunkcyjnym kończącym zdanie lub jego część (np. W ostatnim swoim liście z roku 1654, napisanym 14 marca 1, próbuje wy tłumaczyć się z zarzutów tegoż miasta².

2.2. Opis publikacji zwartej (książki) powinien zawierać następujące elementy: inicjał imienia, nazwisko (-a) autora (-ów) bez spacji, tytuł dzieła, podtytuł (oddzielone kropką), części wydawnicze (np. t. 2) miejsce i rok wydania, wykaz cytowanych stron (numery stron należy oddzielić myślnikiem bez odstępów, lub przecinkiem jeśli strony nie następują po sobie). Tytuł dzieła zaznaczamy kursywą – bez cudzysłowu. Tytuły czasopism umieszczamy w cudzysłowie (nie stosując kursywy), podając (bez przecinka) rok, następnie numer.

2.3. Przypis, który bezpośrednio powtarza się, oznaczamy: Tamże, s. ... (bez kursywy). Dzieło wcześniej cytowane zapisujemy: inicjał imienia i nazwisko autora, tytuł dzieła lub jego skrót (za każdym razem jednakowy), s. Jeżeli w jednym przypisie następują bezpośrednio po sobie więcej niż jedno dzieło tego samego autora, to przy cytowaniu drugiego dzieła (i następnych – jeśli występują) zamiast inicjału imienia i nazwiska autora piszemy: Tenże, tytuł lub skrót dzieła, s. ...

2.4. Przykłady zapisu przypisów:

¹ A. Folkierska, *Kształcąca funkcja pytania. Perspektywa hermeneutyczna*, [w:] *Odmiany myślenia o edukacji*, red. J. Rutkowiak, Kraków 1995, s. 172–173.

² Tamże, s. 174.

³ A. Folkierska, *Kształcąca funkcja pytania*, s. 28.

⁴ M. Adamiec, *Odejście Pana Cogito*, „Tytuł” 1991, nr 4.

3. Cytaty

3.1. Cytaty w tekście i w przypisach należy ujmować w cudzysłów (bez kursywy). Większe cytaty (powyżej trzech wersów) mogą być umieszczone w tekście w formie bloku, wyróżnionego większym wcięciem z lewej strony. Cytaty pochodzące z książek tłumaczonych powinny w odnośniku zawierać nazwisko tłumacza.

3.2. Przy cytowaniu poezji lub dramatu należy zachować układ graficzny oryginału (podział na strofy, wcięcia wersetów). W cytatach z prozy i z prac naukowych należy również zachować wcięcia akapitowe i wyróżnienia oryginału. Wszelkie zmiany w cytacie i dodatkowe wyróżnienia powinny być opatrzone adnotacją w nawiasie kwadratowym.

3.3. Cytaty powinny być opatrzone notką bibliograficzną (w przypisie).

3.4. Fragmenty opuszczone w cytatach należy zaznaczyć trzema kropkami w nawiasach kwadratowych.