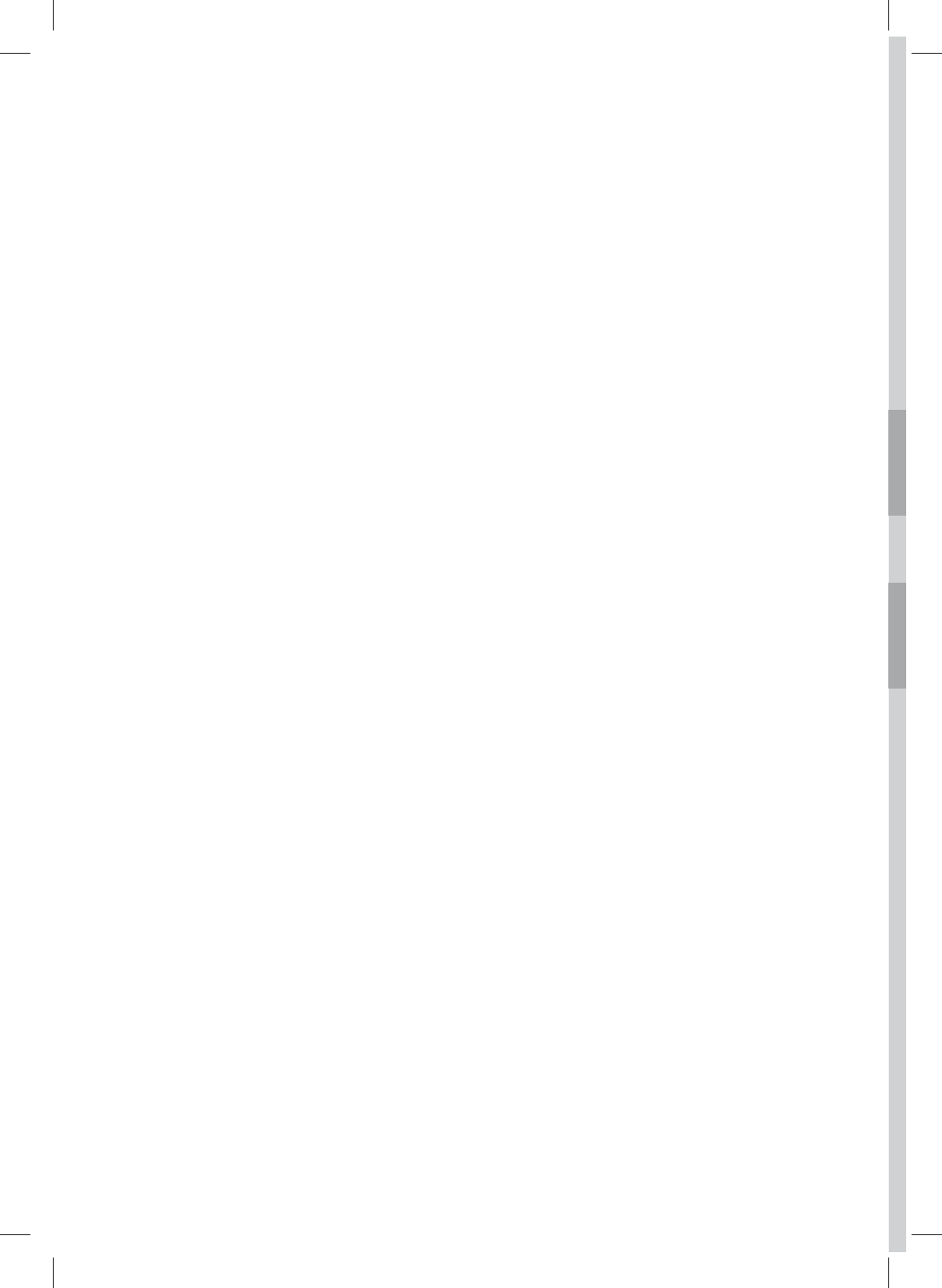




Świat i Słowo

filologia | nauki społeczne | filozofia | teologia



ISSN 1731-3317



filologia
nauki społeczne
filozofia
teologia

Świat i Słowo

AKADEMIA TECHNICZNO-HUMANISTYCZNA W BIELSKU-BIAŁEJ
2015

Rada Programowa

Prof. dr Aleksander Bjeļčević – Uniwersytet w Lublanie (Słowenia)
Ks. prof. dr hab. Tadeusz Borutka – Uniwersytet Teologiczny Jana Pawła II w Krakowie (Przewodniczący)
Prof. dr hab. Stanisław Gawliński – Uniwersytet Jagielloński
Prof. dr Aleksej Glazkow – 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 Kulpaczński – Katolicki Uniwersytet Lubelski
Prof. dr hab. Wojciech Ligeza – 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 – Akademia im. Jana Długosza w Częstochowie
Ks. prof. dr hab. Henryk Skorowski – Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie
Prof. dr hab. Tadeusz Sławek – Uniwersytet Śląski
Prof. dr hab. Stanisława Studen – Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II
Ks. prof. dr hab. Jerzy Szymik – Uniwersytet Śląski
Prof. dr hab. Andrzej Sulikowski – Uniwersytet Szczeciński
Prof. dr Ljiljana Šarić – Uniwersytet w Oslo (Norwegia)
Prof. dr hab. Emil Tokarz – 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

Michał Kopczyk (red. naczelny), Anna Węgrzyniak (z-ca red. naczelnego), Ewelina Gajewska (redaktor językowy),
Barbara Loranc-Paszylk (redaktor techniczny), Ludwik Ogiński (redaktor statystyczny), Justyna Wojciechowska (sekretarz redakcji),
Jarosław Pacuła (sekretarz redakcji), Agnieszka Będowska-Kopczyk, Tomasz Markiewka (tłumaczenia), Stanisław Gębala (teatr, dramat),
Marek Bernacki, Kalina Bahneva, Ireneusz Gielata, Lidia Romaniszyn-Ziomek (historia literatury), bp Piotr Greger, ks. Sławomir
Zawada (teologia), Angelika Matuszek (metodyka nauczania literatury), Ryszard Koziółek (krytyka literacka i muzyczna), ks. Piotr
Kroczyk (prawo), ks. Leszek Łysień, Marek Rembierz (filozofia), Magdalena Stach-Hejnosz (nauki społeczne), Tomasz Bielak, Robert
Pysz, Tomasz Stępień (komunikacja i media), ks. Marek Studenski (pedagogika), Barbara Tomalak (teoria literatury), Jolanta Szarlej,
Jacek Warchala (językoznawstwo), Katarzyna Wojtasik (psychologia)

Redaktorzy odpowiedzialni

Anna Węgrzyniak, Michał Kopczyk

Adres Redakcji

ul. Willowa 2, 43-300 Bielsko-Biała
bud. B (I piętro), pok. 120, tel. 33 827 92 61

e-mail: swiatislowo@ath.bielsko.pl
www.swiatislowo.ath.bielsko.pl

Redakcja techniczna, layout
Tomasz Sekunda

Projekt okładek
dwajeden.com

Copyright © by Akademia Techniczno-Humanistyczna w Bielsku-Białej, 2015

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

Materiały publikowane w piśmie dostępne są w bazach: European Reference Index for the Humanities (ERIH plus),
The Central European Journal of Social Sciences and Humanities (CEJSH) oraz w bazie zawartości czasopism Bazhum.
Ponadto pismo znajduje się na Index Copernicus Journals Master List.

Łamanie

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

Na stronie Wydawnictwa można nabywać bieżący oraz archiwalne numery czasopisma

Druk i oprawa:

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

Spis treści

Anna Węgrzyniak, Michał Kopczyk Nieodzowność sztuki	9
STUDIA I SZKICE	
Józef Maria Ruszar Zagadka robót publicznych Peryklesa	13
Krystyna Koziółek <i>Filoktet</i> . Lekcja choroby dla zdrowych	27
Bogumiła Kurzeja Jan Christian Andersen jako optymistyczny wizjoner przyszłego świata	35
Ireneusz Gielata „Tak być musi?” – wariacje na temat interpretacji na przykładzie <i>Wielkiego</i> Elizy Orzeszkowej	47
Bartosz Swoboda „Z warg twych szeptem płyną słowa”: Ekfrazy modernistyczne i mowa dzieła sztuki	59
Marcin Skibicki „Gdy wchodzę do szklarni w Ogrodzie Botanicznym i widzę osobliwe rośliny przybyłe z egzotycznych krajów, wydaje mi się, że śnię”. „Florydy bajeczne” i „raje utracone” w obrazach Henriego Rousseau „Celnika”	77

Agnieszka Czajkowska	
Nauka i literatura w twórczości Brunona Schulza	89
Tomasz Czura	
Nadzieja powszechnego zbawienia jako naczelny wątek teologiczny	
<i>Mistrza i Małgorzaty</i> Michaiła Bułhakowa	105
Tomasz Markiewka	
Bulwark or political playground?	
Teodor Parnicki's <i>Count Julian and King Roderic</i>	117
Piotr Bogalecki	
Od apokryfu do „anarchomistycyzmu”.	
Postsekularne narracje (liryczne) Joanny Mueller	131
Urszula Tes	
<i>Deklaracja nieśmiertelności</i> – inspiracje kreatywnymi dokumentami	
Wojciecha Wiszniewskiego	147
Zoran Božič	
Empirical Research – How To Improve Reception of Classical Poetry	159
Krzysztof Polok	
Formy i sposoby oceny kompetencji osób nienatywnych	177
Anna Gołębiowska	
Refleksje nad konstytucyjną zasadą dobra wspólnego w kontekście	
myślenia religijnego i orzecznictwa Trybunału Konstytucyjnego	189

MATERIAŁY, KOMENTARZE, RECENZJE

Dorota Siwor	
Platon i skowronek	201
Karolina Kolasa	
Zaznacz ten punkt, miejsce... ..	211
Paulina Żmijowska	
Walczące komunikaty (?)	217

Contents

Anna Węgrzyniak, Michał Kopczyk
Necessity of art 9

STUDIES AND ANALYSES

Józef Maria Ruszar
A riddle of Pericles's public works 13

Krystyna Koziółek
Philoctetes. The lesson of sickness for the healthy 27

Bogumiła Kurzeja
John Christian Andersen as an optimistic visionary of the future world 35

Ireneusz Gielata
Does it have to be so?
Variations on interpretation on the basis of *Wielki* by Eliza Orzeszkowa 47

Bartosz Swoboda
„Words flow from your mouth with whisper“.
Modernist ekphrasis and „voice of the artwork” 59

Marcin Skibicki
“When I go into the Jardin de Plantes' glass houses and I see
the strange plants of exotic lands, it seems to me that I enter into a dream”.
“Fabulous Florida” and “Paradise lost” in Henri Rousseau's work 77

Agnieszka Czajkowska	
Science and literature in the works of Brunon Schulz	89
Tomasz Czura	
The hope of universal salvation as a chief theological topic of Mikhail Bulgakov's <i>The Master and Margarita</i>	105
Tomasz Markiewka	
Bulwark or political playground? Teodor Parnicki's <i>Count Julian and King Roderic</i>	117
Piotr Bogalecki	
From apocrypha to "anarchomysticism". Postsecular (lyrical) narratives by Joanna Mueller	131
Urszula Tes	
<i>Declaration of immortality</i> – inspirations derived from creative documentaries by Wojciech Wiszniewski	147
Zoran Božič	
Empirical research – how to improve reception of classical poetry	159
Krzysztof Polok	
Forms of language competence/performance assessment of non-natives	177
Anna Gołębiowska	
Reflections on the constitutional principle of the common good in the context of religious thought and jurisprudence of the Constitutional Court	189

MISCELLANEOUS

Dorota Siwor	
Platon and lark	201
Karolina Kolasa	
Make your mark	211
Paulina Żmijowska	
Fighting messages (?)	217

Anna Węgrzyniak

Akademia Techniczno-Humanistyczna w Bielsku-Białej
Willowa 2, 43-309 Bielsko-Biała
anwe@poczta.fm

Michał Kopczyk

Akademia Techniczno-Humanistyczna w Bielsku-Białej
Willowa 2, 43-309 Bielsko-Biała
mkopczyk@poczta.onet.pl

Nieodzowność sztuki

Podobno towarzyszy nam od początku, od chwili, gdy świadomość kazała nam uznać naszą inność wobec świata i tworów natury, naszą – samotność, która jest przeciwieństwem drugą stroną inności. Jeśli wierzyć antropologom, to właśnie dojmujące poczucie osamotnienia kazało człowiekowi sięgnąć po farbę, by na ścianach jaskiń przedstawić świat, z którego czuł się niesprawiedliwie i nieodwołalnie wydziedziczony. Naśladowując, wracał na chwilę tam, gdzie był szczęśliwy, gdzie uczucie przynależności kołło strach przed zagrożeniem. Widział siebie jako jedną z wielu istot w wiecznie trwających łowach, obrzędzie szczególnego rodzaju przymierza.

O tak rozumianym przymierzu ze światem pisał Zbigniew Herbert, jeden z bohaterów tego tomu: „Człowiek zburzył porządek natury myśleniem i pracą. Starł się stworzyć nowy ład, narzucając sobie szereg zakazów. Wstydział się swojej twarzy, widomego znaku różnicy. Przywdziewał chętnie maskę, i to maskę zwierzęcą – jakby chcąc przebłągać za zdradę. Jeśli chciał wyglądać pięknie i potężnie – przebierał się, przemieniał w zwierzę. Wracał do początku, zanurzał się z lubością w ciepłym łonie natury”¹. Właśnie dlatego twórczość paleolitycznych artystów była oczywista i niezbędna, była jednym z obowiązków zapewniających przetrwanie.

¹ Z. Herbert, *Barbarzyńca w ogrodzie*, Warszawa 2004, s. 14.

A jakie miejsce wyznaczyliśmy sztuce my, przedstawiciele cywilizacji raczej dumnej z dorobku myśli? Uporawszy się z większością przesądów, jakim ulegali nasi przodkowie, wciąż nie znamy odpowiedzi na pytania najważniejsze, a samotność – różnie rozumianą i różnie przeżywaną – uznaliśmy za znak naszych czasów. Techniczne zdobycze nie stały się więc remedium na troski najbardziej podstawowe i to o nich mówią dzieła naszych artystów. Czasem mówią zbyt donośnie i bezpośrednio, co bywa odbierane jako epatowanie drastycznością. Trudno jednak zaprzeczyć temu, że właśnie taka sztuka mówi o nas najwięcej, o lękach powszednich ludzi przełomu tysiącleci, by raz jeszcze potwierdzić przekonanie, że właśnie w sztuce najsilniej odciska się charakter epoki – jej dążenia i obawy, niepowtarzalny typ umysłowości – umożliwiając osobiste spotkania z dawno zmarłymi.

Teksty, które zawiera 24. numer „Świata i Słowa”, opowiadają o wspólnej drodze, jaką odbyli człowiek i tworzona przez niego sztuka. I choć jest to opowieść dalece niekompletna, więcej w niej znaków zapytania niż solidnych konkluzji, można ją potraktować jako próbę ostrożnych hipotez.

Dotyczą one zawitych związków łączących sztukę i ekonomię (o urbanistycznych przedsięwzięciach Peryklesa pisze Józef Maria Ruszar na marginesie esejów Herberta), a także przydatności klasycznych dzieł literatury w procesie leczenia traum pourazowych („pragmatyczną” lekturę *Filoktet* Sofoklesa proponuje Krystyna Koziółek). Inna autorka (Bogumiła Kurzeja) przygląda się mniej znanym dziełom Jana Christiana Andersena, ukazując nam nowe oblicze słynnego pisarza – zwróconego w przyszłość, optymistycznego wizjonera zafascynowanego możliwościami, jakie stwarza cywilizacja techniczna. Jak mają się do siebie dwie strony jego dzieła – ta znana i odkrywana dopiero? Takie pytanie nasuwa się po lekturze tekstu, który otwiera przestrzeń dociekań, ale unika jednoznacznych konkluzji. Dwaj badacze (Ireneusz Gielata oraz Marcin Skibicki) – każdy na swój sposób – przyglądają się związkowi między życiem a sztuką, pytając o przyczyny oraz konsekwencje skupienia indywidualnych ambicji na tworzeniu. I choć w pierwszym wypadku obiektem odczytania jest dzieło fikcyjne (*Wielki Eliza Orzeszkowej*), a w drugim rzeczywista biografia (malarz Henri Rousseau „Celnik”), wnioski okazują się podobne. Potwierdzają przekonanie o tym, że wybór sztuki jako sposobu życia oznacza na ogół zgodę na poddanie się siłom niepodległym rozumowi, których nie można kontrolować, bo są szkodliwe i wymagają absolutnego oddania. Co ciekawe, do takiego wniosku prowadzi lektura dzieł dalekich od inspiracji romantycznych i neoromantycznych. Sztuka jako *modus vivendi* okazuje się wizją na stałe związaną z naszym wyobrażeniem artysty i jego miejsca w świecie. Autor studium

poświęconego modernistycznym ekfrazom (Bartosz Swoboda) pyta o możliwości sztuki słowa w „oddaniu głosu niememu przedmiotowi” (definicja ekfrazy Jeana Hagstruma). Owym „niemym przedmiotem” w szczególnym wypadku może być kobieta artystka, kobieta pisarka; ekfaza pozwala jej „wypowiedzieć traumatyczne doświadczenie, które w innych okolicznościach pozostałoby niewypowiedziane”. W interpretacji, jaką proponuje autor, obraz jest niezbędnym, ale tylko pierwszym etapem wypowiedzi, dostarcza pretekstu pozwalającego zaistnieć kobiecej narracji w męskim świecie języka, zakomunikować światu swoje istnienie i swoją odmienność. Mniej znane oblicze znanego pisarza przedstawia także autorka artykułu poświęconego dziełom Brunona Schulza, przekonująco dowodząc, że wprowadzenie do tekstu literackiego leksyki naukowej stanowi odpowiedź twórcy na wymagania stawiane nam przez racjonalistyczną cywilizację. Stwarzając poziom „meta”, autor *Sanatorium pod klepsydrą* stworzył przestrzeń, w której on sam mógł stać się kreatorem, z wyobraźni wywodzącym kompletny i samowystarczalny świat, ale i kompetentnym krytykiem tego świata, demystyfikatorem, odsłaniającym przed czytelnikiem mechanizmy rządzące literaturą i konkretnym dziełem. Dwa teksty literaturoznawcze podejmują temat religii. Autor pierwszego (Tomasz Czura) podąża tropem „nadziei powszechnego zbawienia”, traktowanej jako główny wątek *Mistrza i Małgorzaty* Bułhakowa, natomiast drugi (Piotr Bogalecki) – odsłania warianty „postsekularnych narracji” obecnych w poezji Joanny Mueller. Autor kolejnego tekstu literaturoznawczego (Tomasz Markiewka) sięga do odległej przeszłości (muzułmańska inwazja na Hiszpanię w VIII wieku), by ukazać – za Theodore Parnickim – złożoność zdarzeń historycznych, niemożliwych do uchwycenia w swej istocie i prawdzie, tym podatniejszych jednak na ideologiczne spożytkowanie. Takie ujęcie problemu wiedzy historycznej stawia autora *Tylko Beatrycze* nie tylko w opozycji do tradycji Sienkiewiczowskiej, lecz także – poprzez temat i sposób jego potraktowania – skłania do odczytania go przez pryzmat naszych aktualnych kłopotów z wielokulturowością. Dwa artykuły podejmują temat edukacji. Słoweński badacz (Zoran Božič) zastanawia się, jak ułatwić uczniom licealnym recepcję klasyki narodowej literatury romantycznej i konkluduje, że efekt ten możliwy jest jedynie za cenę prozaizacji dzieła – jego „przekładu” na system pojęć, jakimi dysponuje współczesny młody czytelnik. Ceną za wejście w obcy świat cudzych przeżyć okazuje się więc swego rodzaju zdrada oryginału. Anglista, teoretyk i praktyk nauczania języka obcego (Krzysztof Polok), pyta z kolei o ograniczenia, z jakimi zmagają się nauczyciele niebędący „rodzonymi” użytkownikami języka. Własne studia skłaniają

autora do postawienia tezy zaskakującej – sytuacja taka ma także zalety, które – jeśli zostaną dostrzeżone i właściwie „przetworzone” – mogą pomóc w stworzeniu adekwatnej metody edukacyjnej. Część pierwszą kończy interesująca i nader aktualna „refleksja” (autorstwa Anny Gołębiowskiej) nad kategorią konstytucyjnego dobra wspólnego, oceniająca (z perspektywy orzeczeń Trybunału Konstytucyjnego) relację między kluczową kategorią a myśleniem religijnym. Tom zamykają trzy artykuły, będące przykładem wnikliwej lektury szeroko rozumianych tekstów kultury z perspektywy krytycznej – literackich (Dorota Siwor, Karolina Kolasa) oraz ikonicznych (Paulina Żmijowska).

Pozostaje mi zaprosić Czytelników do lektury, z nadzieją, że teksty zawarte w 24. tomie „Świata i Słowa” staną się inspiracją do przemyśleń i dalszych badań.

[Introduction: „Świat i Słowo” 2015, No. 1 (24).]

Józef Maria Ruszar
Akademia Ignatianum w Krakowie
Mikołaja Kopernika 26, Kraków
jozef.ruszar@gmail.com

Zagadka robót publicznych Peryklesa¹

Zbigniew Herbert był poetą, eseistą i dramaturgiem, ale warto przeczytać jego eseje tak, jakby czytał je student ekonomii przygotowując się do egzaminu z historii gospodarki. Badanie zawartości pod tym kątem jest bezdyskusyjnie uprawnione, chociaż mówimy o tekście literackim².

W esejach Herberta znajdujemy nie tylko szeroki wachlarz problemów ekonomicznych, ale prawdziwą pasję, z jaką autor opisuje gospodarcze podstawy wszelkich cywilizacji. Eseista zajmuje się mikro i makroekonomią. Sprawami szczegółowymi, jak na przykład wartość dniówki robotnika

¹ Artykuł jest rozdziałem przygotowywanej książki: J.M. Ruszar, *Wytarty profil rzymskich monet. Ekonomia jako temat literacki w twórczości Zbigniewa Herberta*.

² Badaniami tego rodzaju zajmuje się "The New Economic Criticism", z których do najważniejszych pozycji należą: *The New Economic Criticism: Studies at the interface of literature and economics (Economics as Social Theory)*, red. M. Osteen, M. Woodmansee, Psychology Press 1999; P. Brantlinger, *Fictions of State. Culture and Credit in Britain, 1694–1994*, Ithaca 1996; D. Hawkes, *Shakespeare and Economic Theory*, Bloomsbury 2015; J. Hörisch, *Orzel czy reszka. Poezja pieniądza*, tłum. J. Kita-Huber, S. Huber, Kraków 2010; M. Löwy, R. Sayre, *Romanticism Against the Tide of Modernity (Post-Contemporary Interventions)*, z franc. tłum. C. Poter, Duke University Press Books 2002; D.S. Lynch, *The Economy of Character: Novels, Market Culture, and the Business of Inner Meaning*, Chicago and London 1998; *Money and the Age of Shakespeare. Essays in New Economic Criticism*, red. Linda Woodbridge, Palgrave Macmillan 2004; C. Nicholson, *Writing and the Rise of Finance. Capital Satires of the Early Eighteenth Century*, Cambridge and New York 1994; M. Osteen, *The Economy of Ulysses. Making Both Ends Meet*, Syracuse University Press 1995; M. Shell, *Art & Money*, University of Chicago Press 1995; M. Shell, *The Economy of Literature*, Johns Hopkins University Press 1978; M. Shell, *Money, Language, and Thought. Literary and Philosophic Economics from the Medieval to the Modern Era*, UC Berkeley 1982; S. Sherman, *Finance and Fictionality in the Early Eighteenth Century. Accounting for Defoe*, Cambridge and New York 1996; J. Thompson, *Models of Value. Eighteenth-Century Political Economy and the Novel*, Durham and London 1996; M. Watts, *Literary Book of Economics*, Intercollegiate Studies Institute 2003.

w czasach Peryklesa czy wysokość realnych dochodów żołnierza Juliusza Cezara. Chce poznać zarobek i formy wypłaty należności dla architekta budującego gotyką katedrę w średniowiecznej Francji, a w innym eseju ceny obrazów w XVII-wiecznej Holandii, albo system handlu dziełami sztuki w Paryżu lat 60. XX wieku. Ale jednocześnie ciekawią go zagadnienia makroekonomiczne, jak podstawa siły międzynarodowej waluty, jaką była ateńska drachma w okresie Związku Achajskiego, albo system podatkowy i finanse wielkiego imperium Rzymian, nie mówiąc już o takich kwestiach, jak kryzysy finansowe oraz giełdowe hossy i bessy. Dociekliwość eseisty, a przede wszystkim złożone kalkulacje, których celem jest ustalenie rzeczywistego stanu rzeczy, poparta jest kwerendą w specjalistycznych czasopismach oraz publikacjami zajmującymi się historią gospodarki. A trzeba przyznać, że wiedza Herberta była w tym względzie imponująca i nie ograniczała się do ujęć ogólnych i podręcznikowych. Herbert ukończył Wyższą Szkołę Handlową w Krakowie (obecnie jest to Uniwersytet Ekonomiczny). Poeta i eseista był magistrem ekonomii. To wiele wyjaśnia.

Wartość waluty i realne dochody

W tomie *Labirynt nad morzem*³, kiedy eseista zajmuje się odbudową Akropolu po wojnach perskich, ciekawi go dniówka kamieniarza, stosunek ceny dachu czy bramy do kosztu fryzu, rzeźby frontonu lub metopy, a także system podatkowy i zarządzanie wspólnym skarbem Związku Achajskiego. Tu przypomnę, że nie istniało żadne państwo greckie, tylko poszczególne miasta-państwa, które zawzięcie walczyły przeciwko sobie, choć akurat w momencie perskiego najazdu wystąpiły wspólnie. Grecy, głównie dzięki Ateńczykom, obronili się przed Persami w sławnych bitwach pod Maratonem oraz na morzu w okolicach Salaminy, gdzie rozgromili perską flotę. W ten sposób Ateny stały się w V wieku p.n.e. hegemonem, czyli „miastem głównym”, które podporządkowało sobie wiele innych mniejszych miast greckich, tworząc sojusz obronny zwany Związkiem Achajskim i ściągając od innych trybut. Oczywiście hegemon czerpał spore profity z faktu zarządzania wspólnym budżetem związkowym, m.in. za wspólne pieniądze odbudowano zniszczony przez Persów stary Akropol w Atenach. Herbert pisze:

Plutarch przekazuje jeden z najbardziej wzruszających i ludzkich portretów Peryklesa. Siedzi on zatroskany na stokach Akropolu, trzymając

³ Tradycyjne sigilla Herbertowskie: BQ, LNM. Strony według wydań: *Barbarzyńca w ogrodzie*, Warszawa 2004; *Labirynt nad morzem*, Warszawa 2000.

w ręku swą niezbyt piękną, dużą, cebulastą głowę. Historia przekazała sporo imion wielkich marzycieli, ale spośród ich grona Perykles jest jednym z najbardziej ścisłych i konkretnych.

Zarzucono mu, że to gigantyczne przedsięwzięcie, jakim była odbudowa Akropolu, pochłonęło znaczną część skarbu związkowego miast greckich, który był przeznaczony na cele obronne, a nie na ozdabianie miasta. Wiele argumentów przytoczyć można na obronę Peryklesa. Budowa głównej świątyni Partenonu rozpoczęła się dwadzieścia dwa lata po zakończeniu drugiej wojny perskiej i w czternastym roku pryncypatu Peryklesa. Lata te poświęcono na odbudowę miasta. Przeciwnie niż u Rzymian, domy Greków i ich architektura publiczna były nad wyraz skromne. Duma rozpierająca piersi Ateńczyków po zwycięstwie nad potęgą azjatycką, rola Aten, faktycznej stolicy Grecji czy, jak się łagodnie wyrażano, „szkoły Hellady” – domagała się dzieła na miarę ich ambicji.

Przez długi czas sądzono, że koszt budowy Partenonu przekraczał sumę dwu tysięcy talentów. Archeolog Robert Spencer Stanier, opierając się na zachowanych inskrypcjach, doszedł do przekonania, że największa świątynia Akropolu kosztowała 469 talentów, a zatem mniej więcej tyle, ile wynosił roczny trybut składany Atenom przez bez mała dwieście miast związkowych. Mury, kolumny, posadzka pochłonęły lwią część wydatków, bo 365 talentów. Plafon, dach i bramy kosztowały talentów 65. Natomiast – rzecz charakterystyczna – suma wydana na fryz, rzeźby frontonu i metopy, a więc prace, które oceniamy dzisiaj wysoko i zaliczamy do sfery twórczości artystycznej, zamykają się niewielką stosunkowo sumą 39 talentów. Należy tutaj dodać, że cała owa kalkulacja dotyczy samej tylko budowli. Wiadomo, że wewnątrz świątyni znajdował się posąg Ateny – dzieło Fidiasza (*Akropol*, LNM 99).

I dalej autor krytycznie zauważa, że Propyleje, a więc główne wejście, które określa mianem rozrzutnej teatralnej dekoracji, kosztowała cztery razy więcej od Partenonu, a więc najważniejszej świątyni miasta, zbudowanej na Akropolu (*Akropol*, LNM 104).

Szukając dla opowieści Herberta analogii do czasów dzisiejszych, trzeba by powiedzieć, że Perykles postąpił tak, jakby dowódca NATO w Europie zużył całoroczny budżet Sojuszu Północnoatlantyckiego na zbudowanie, a właściwie upiększenie siedziby NATO w Brukseli. Dlaczego o tym wspominać? Aby uzmysłwić skalę inwestycji oraz problem natury polityczno-gospodarczej: Ateny wykorzystały swoją pozycję hegemonu dla swej własnej korzyści i – jak piszą historycy tego okresu – zmienili antyperski sojusz obronny zwany Związkiem Achajskim na ateńskie imperium⁴. Właśnie taki

⁴ Zob. rozdział *Umacnianie imperium* [w:] N.G.L. Hammond, *Dzieje Grecji*, tłum. A. Świderkówna, Warszawa 1973, s. 376–382.

cel przyświeca Herbertowi: pragnie ukazać ekonomiczne realia epoki z polityczno-gospodarczymi decyzjami w tle, skupia się więc na mikroekonomii (zaglądając pracownikom do kieszeni jakby był pracownikiem skarbowki), ale zakończenie dotyczyć będzie już kwestii makroekonomicznych. Autor eseju nie zadowala się wymienieniem wydatkowanych sum, które przecież dla niespecjalistów są nic nie znaczącymi liczbami – stara się więc przełożyć na współczesne realia wartość ówczesnych dochodów ludności.

Wartość innej waluty, a w szczególności waluty dawnej, jest bardzo trudna do zmierzenia, a jeszcze trudniejsza do wyobrażenia i może się dokonać jedynie przez porównanie i to ze świadomością grubych przybliżeń. Herbert doskonale rozumie te perturbacje i stąd jego westchnienie:

Wieczne kłopoty z przeliczaniem waluty odległych historycznie okresów. Drachmy i talenty brzmią dla nas abstrakcyjnie. Jak wiadomo, 100 drachm stanowiło jedną minę, a 60 min – jeden talent. Drachma ateńska ważyła nieco ponad 4 gramy, a jej wartość ocenia się na 1/5 dolara USA. Niewolnik kosztował 150–300 drachm i przynosił przeciętnie roczny dochód 60 drachm (wynajmowano go po obolu dziennie). Nie wiem jednak, czy te obliczenia rzucają światło na siłę nabywczą pieniędzy ateńskich (*Akropol*, LNM 99).

Oczywiście, że tego rodzaju ogólne porównania nic nie dają, bo przecież jedna piąta dolara w latach 60., kiedy Herbert pisze swój esej, ma inną wartość niż dzisiaj, nie mówiąc już o tym, że w PRL-u nie było żadnych realnych pieniędzy, a tylko rodzaj wewnątrz krajowych bonów towarowych, nieprzeliczalnych na ówczesne waluty⁵. Mówiąc więc do Polaków o pieniądzach w swoich czasach, autor stał na stanowisku absolutnie przegrany, jeśli weźmiemy pod uwagę nieznaną prawdziwej wartości pieniądza, nieproporcjonalną (a właściwie mityczną) siłę nabywczą dolara w komunistycznym systemie oraz brak urealnionych dochodów ludności. Żadna wiedza ekonomiczna, żadne obliczenia najsubtelniejszych wzorów ekonometrycznych⁶ nie były w stanie przeskoczyć takiej bariery, ponieważ... nie było czego mierzyć!

⁵ Dzieje pieniądza w komunizmie, a właściwie próbę wyeliminowania go w historii komunizmu od eksperymentu rosyjskiego w 1917 roku, przez Chiny Mao Zedonga, po Kambodżę lat 70., opisuje René Sédillot (tenże, *Moralna i niemoralna historia pieniądza*, tłum. K. Szerzyńska-Mackowiak, Warszawa 2002, s. 343–350.).

⁶ Powołanie się na ekonometrię ma charakter żartu słownego. Ekonometria buduje modele matematyczne, przydatne w analizie zjawisk gospodarczych. W tym celu wykorzystuje matematykę i statystykę, by zbadać ilościowe związki zachodzące między danymi ekonomicznymi (zmienne i zjawiska). Oczywiście, w świecie gospodarczej fikcji socjalizmu, niemożliwa jest empiryczna analiza teoretycznych założeń, a także przewidywanie realnych procesów. Tym samym cel praktyczny, jakim jest dostarczanie przesłanek do wpływania na zjawiska ekonomiczne, staje się iluzoryczny.

Ale przecież trudności porównania nie ustąpiły wraz z upadkiem komunizmu. Nadal, nawet w warunkach rynkowej gospodarki, podanie skomplikowanego systemu (mieszanego, bo dziesiętny współżyje ze starszym, dwunastkowym, który zachował się w stanie szczątkowym do dzisiaj) ukazują zaledwie proporcje, ale nie realną siłę nabywczą. Podana cena niewolnika też nic nam nie daje, zwłaszcza, że jego zakup jest dzisiaj mocno utrudniony – stąd nasz brak wiedzy i doświadczenia w handlu niewolnikami. Dlatego Herbert draży temat na innej płaszczyźnie: próbuje ocenić wartość zarobków pracujących przy budowie, porównując dochody z ówczesnymi cenami pożądaných dóbr. Można powiedzieć, że jest to przywołanie standardowej procedury obliczania koszyka dóbr i usług⁷, choć zastosowano metodę dość pobieżnie i wrywkowo – ostatecznie jest to esej literacki, a nie referat z historii gospodarczej starożytności.

Współcześnie koszyk ten uwzględnia wszystkie dobra i usługi nabywane przez typową rodzinę w danym czasie, a więc: żywność, opłaty za mieszkanie, oświatę i wychowanie, kulturę, naprawy, odzież i obuwie, leczenie, higienę, sport i wypoczynek czy transport, a ich lista bywa rozbudowana. Dla badania inflacji, albo po prostu zmian kosztów utrzymania, tworzy się teoretyczny model, statystyczny koszyk zakupów dla typowej rodziny i na tej podstawie wylicza CPI, czyli Indeks Cen Konsumpcyjnych⁸. Oczywiście, posługiwanie się tego rodzaju metodą w dłuższym okresie jest bardzo zwodnicze, a w przypadku odległych epok – po prostu niemożliwe, choćby ze względów na różnice cywilizacyjne, zmiany stylu życia, rozwarstwienie społeczne, a także nieistnienie pożądaných dóbr w przeszłości (jak lodówka) lub obecnie (wspomniany już niewolnik). Herbert – podobnie jak wielu historyków kultury materialnej – radzi sobie w ten sposób, że stara się ukazać wartość dóbr elementarnych, jak żywność, która, przynajmniej w niższych warstwach społecznych, zawsze stanowi podstawowy wydatek ludności (czyni to zresztą we wszystkich esejach, w których porusza kwestię płac)⁹. Oto próba przewyciężenia przedstawionych trudności podjęta przez eseistę.

⁷ Koszyk dóbr i usług – metoda badania dochodów realnych ludności, uwzględniająca konieczne wydatki, najczęściej mierzone w skali rocznej. Służy ona przede wszystkim porównywaniu dochodów w różnych krajach oraz mierzeniu tempa inflacji.

⁸ CPI (Consumer Price Index) – Indeks Cen Konsumpcyjnych, zob. D. Begg, *Mikroekonomia*, Warszawa 2007; *The EH.Net Encyclopedia of Economic and Business History*, <http://eh.net/encyclopedia/>.

⁹ Kwestię gospodarki starożytnej Grecji poruszają m.in.: N. Ferguson, *The Ascent of Money. A financial History of the World*, New York 2008; S. Mrozek, *Dewaluacja pieniądza w starożytności grecko-rzymskiej*, Wrocław [i in.] 1978; T. Wałek-Czernecki, *Historia gospodarcza świata starożytnego*, t. 2 *Grecja-Rzym*, Kraków 1948.

Krąg zatrudnionych nie ograniczał się, rzecz jasna, do kamieniarzy i rzeźbiarzy, ale obejmował także cieśli, powroźników, złotników i malarzy.

Ile zarabiali? Znalezione są nam rachunki z czasów konstrukcji Erechtejonu (początek prac lata 409–408 przed Chr.). Otóż robotnicy, rzemieślnicy, architekci zarabiali drachmę, co stanowiło minimum utrzymania rodziny (za 55 litrów zboża płacono wówczas w Atenach 2 drachmy; wół kosztował 50–100 drachm). Uderzającą rzeczą jest niezróżnicowanie płac. Zwykły kamieniarz otrzymywał swoją zapłatę w formie dniówki, architekt zaś – co parę tygodni. Frapujący jest także fakt niewielkiej stosunkowo różnicy między zarobkami trudzących się ciężko i wysoko wykwalifikowanych pracowników a „dietami” przeróżnych urzędników, sędziów, pisarzy magistratury. Znakomici rzemieślnicy ateńscy nie otrzymywali odpowiedniej do ich zdolności rekompensaty w zarobkach, żadnej premii za talent (*Akropol*, LNM 100–101).

Zauważmy, że w cytowanym opisie Herbert zawiera nie tylko próbę oceny realnej płacy budowniczych, urzędników oraz artystów, ale podkreśla także różnicę zarobków, nie tylko w sensie ich wysokości, ale też systemu wynagradzania pracowników wykwalifikowanych (wypłata w dłuższych okresach zatrudnienia) i robotników niewykwalifikowanych, którzy otrzymywali zapłatę natychmiastowo, czyli w postaci dniówki. Herbert przedstawia także zasady organizacji pracy, analizuje stratyfikację społeczną i jej wpływ na udział w przedsięwzięciu, a także wtrąca wzmiankę na temat kosztów transportu i szczęśliwej bliskości zasobów budulca:

Najłatwiej wyobrazić sobie, że Akropol był dziełem wielkiego przedsiębiorstwa państwowego, zatrudniającego tysiące niewolników (...). W istocie jednak Akropol jest pracą zbiorową – rzecz wydaje się nam dzisiaj niepojęta – setek małych warsztatów rzemieślniczych.

Każda część budowli wykonywana była w pracowniach u stóp świętego wzgórza, a potem wędrowała na Akropol na grzbiecie muła. Szczegół niezmiernie ważny i korzystny: kamieniołomy, z których wydobywano marmur, znajdowały się o niecały dzień drogi od Aten.

Udział w budowie był proporcjonalny do zamożności obywateli. Ateńczyk posiadający jednego niewolnika był zobowiązany do przywiezienia dziesięciu wózków marmuru; ten, który zatrudnił dwóch wolnych rzemieślników i trzech niewolników, zawierał kontrakt na wzniesienie kolumny. Praca nad jedną kolumną pochłaniała 50–110 dni (*Akropol*, LNM 100).

Nie bez znaczenia jest ukryta krytyka gospodarki socjalistycznej, w której preferowano wielkie mołochy państwowe¹⁰. Przecież z jednego

¹⁰ Przynajmniej, że ten rodzaj lektury jest poniekąd historyczny, bo związany z konkretnym okresem w dziejach Polski jako PRL, więc nie musi być jasnym dla dzisiejszego czytelnika.

zdania – wtrąconego mimochodem – wynika niezbicie, że wielkie przedsięwzięcia nie wymuszają tworzenia wielkich przedsiębiorstw typu gigantyczne huty. Za chwilę zobaczymy, że jest to stała metoda przybliżania realiów dawnych epok, stosowana także w innych esejach. Realia ekonomiczne, na poziomie mniej więcej zrozumiałym dla przeciętnego człowieka z wyższym wykształceniem, służyły literackiemu celowi: *mimesis*.

Czasami bywa, że ekonomiczny wtręt to zaledwie kilka akapitów w jakimś esej – na przykład o odbudowie świątyni delfickiej po wielkim pożarze w VI wieku. A że to było ważne religijne centrum Hellady, zarządzono wielką subskrypcję i to międzynarodową, skoro „faraon Amasis na ten cel dał tysiąc talentów. I kiedy z kolei także tę świątynię zniszczyło trzęsienie ziemi, ofiary na nową budowlę zaczęły napływać z całej Grecji, także od najuboższych, którzy dawali swego przysłowiowego obola” (*Próba opisanie krajobrazu greckiego*, LNM 74).

Taka uwaga jeszcze nie dowodzi szczególnego zainteresowania ekonomią, a wręcz przeciwnie, można ją uznać za naturalną nawet w tekście zajmującym się duchowym znaczeniem świątyni Apollona w Delfach. Ale już następny akapit świadczy o nastawieniu autora, który zwraca uwagę na niefortunne usytuowanie świętego miejsca, co powodowało gigantyczny wzrost kosztów odbudowy. W górzystym terenie Delf, które „przypominają wielkie kamienne schody, wykute w skale”, największym problemem była cena transportu. Aby uzmysłowić czytelnikowi skalę problemu, Herbert podlicza wydatki: „wartość bloku kamienia w kopalni wynosiła 60 drachm, na miejscu zaś budowy ośmiokrotnie więcej”. I aby dać jakieś porównanie, jakiś punkt zaczepienia dla wyobraźni, dodaje: „Architekt zarabiał w owym czasie dwie drachmy dziennie” (*Próba opisanie krajobrazu greckiego*, LNM 74).

Perykles Keynesistą?

Wszystkie dotychczas wymienione zainteresowania gospodarczą stroną zjawisk i procesów historycznych mieszczą się poniekąd w zakresie problemów, z jakimi styka się wytrwały czytelnik serii „Życie codzienne... – dajmy na to – w czasach Peryklesa” i niekoniecznie muszą być związane z gruntownym ekonomicznym wykształceniem. Nie znaczy to jednak, że nie istnieją inne ślady. Najbardziej tajemnicze w esej o odbudowie Akropolu jest objaśnienie ekonomicznego sensu i powodów wielkich robót publicznych za czasów Peryklesa:

Ateny przeżywały okres niebywałego rozwoju gospodarczego. Intensywnie eksploatowane kopalnie w Laurionie dawały nie tylko cenny kruszec – srebro, ale pozwalały wybijać najmocniejszą i powszechnie poszukiwaną monetę, która wkrótce stała się międzynarodową. Stolica mała żyznej, jałowej Attyki liczyła w czasach Pizystratydów około dwudziestu tysięcy mieszkańców, w okresie zaś Peryklesa dwieście pięćdziesiąt tysięcy (...), co dawało niezwykle jak na owe czasy zagęszczenie ludności (ponad 100 mieszkańców na 1 km²). Przedsięwzięcie wielkich robót publicznych było nie tylko spłacaniem długu bogom za pomoc w walce z Persami, ale także koniecznością ekonomiczną (*Akropol*, LNM 100) [rozstrzeżenie – J.M.R.].

Herbert pisze o robotach publicznych jako „konieczności ekonomicznej”. Dla laika jest to wskazówka dość niejasna i bardziej przyjmuje ją na wiarę niż zwraca uwagę na jej doniosłość, ale ekonomista od razu rozpoznaje, o czym mowa: jaką to konkretną trudność ekonomiczną się tu przywołuje i jaką teorię jej zwalczania. Zauważmy, że chociaż dzisiaj keynesizm¹¹ nie jest w modzie, to Herbert studiował ekonomię w latach 40., zaraz po wojnie, a więc u profesorów, którzy „mieli w kościach” czasy wielkiego kryzysu lat 30., a także znali teoretyczne tendencje ekonomiczne w dziele powojennej odbudowy. To przecież w takiej atmosferze intelektualnej po konferencji w Bretton Woods powstał Międzynarodowy Fundusz Walutowy czy Plan Marshalla¹². Dogmat o konieczności interwencjonizmu państwowego był niemal powszechnie obowiązujący. Szczególnie ważne było tu doświadczenie zwalczania największej zapaści gospodarczej pierwszej połowy XX wieku przy pomocy wielkich prac publicznych, inicjowanych przez Roosevelta, Mussoliniego, Hitlera, Stalina oraz rządy wielu innych państw na całym świecie – zarówno demokratycznych, jak i totalitarnych.

¹¹ Keynesizm – szkoła makroekonomiczna zainicjowana wystąpieniem Johna Maynarda Keynesa w 1936 roku (*Ogólna teoria zatrudnienia, procentu i pieniądza*), która propagowała interwencjonizm państwowy w czasach wielkiego kryzysu lat 30. XX wieku. Przeciwnie jej teorie (monetarizm, szkoła austriacka) posiadały także wybitnych przedstawicieli, jak Milton Friedman, Fryderyk von Hayek i Ludwig von Mises. Sam Keynes (zmarł w 1946 roku), twórca Międzynarodowego Funduszu Walutowego oraz Międzynarodowego Banku Odbudowy i Rozwoju, nigdy nie otrzymał Nagrody Nobla, ale jego uczniowie zdobyli ich kilka.

¹² W roku 1944, podczas United Nations Monetary and Financial Conference w Bretton Woods (New Hampshire, USA), postanowiono zastosować akcje mające na celu stabilizację ekonomiczną na globalną skalę, czego konkretnym wyrazem było powołanie Międzynarodowego Funduszu Walutowego (początek działań: 1947). Do czasu ostrej krytyki działań MFW ze strony laureata Nobla Józefa Stiglitz, Fundusz cieszył się ogromnym prestiżem. Na temat powojennych działań antykryzysowych czytaj w: J. Szpak, *Historia Gospodarcza Powszechna*, PWE 2007; K. Piech, *Kryzysy gospodarcze świata i polityka gospodarcza w latach 1945-1975*, <http://akson.sgh.waw.pl/~kpiech/text/2000-kzif15-kryzysy.pdf> [dostęp 2.2.2015].

Herbert stosuje obserwację Keynesa¹³, przykładając zjawiska obecne po I wojnie światowej w Wielkiej Brytanii i Stanach Zjednoczonych do sytuacji Aten Peryklesa po wojnach perskich, a więc z grubsza dwa i pół tysiąca lat wcześniejszej. W obu przypadkach – sugeruje autor – konieczne były roboty publiczne, zakrojone na szeroką skalę przez państwo, aby zapobiec bezrobociu. Herbert nie pisze tego wprost i zapewne dla laika jest to tło niewyczuwalne, skoro mowa wyłącznie o gwałtownym wzroście ludności i mocnej walucie, ale przecież każdy ekonomista rozumie, że chodzi tu o zjawisko rosnącego bezrobocia mimo dobrej koniunktury gospodarczej. To przecież jasne, że za opisem sytuacji przez Herberta, a zatem za jego myśleniem, może nawet nie do końca uświadomionym, a może tylko skrytym ze względu na percepcję czytelnika nastawionego na lekturę eseju o kulturze starożytnej, stoi teoria Johna Maynarda Keynesa. Jakaż to inna bowiem „konieczność gospodarcza” mogła zaistnieć, jeśli nie brać pod uwagę pojęcia „całkowitego popytu”, uzależnionego od poziomu produkcji i zatrudnienia?

W klasycznej ekonomii uważa się, że mechanizm popytu i podaży automatycznie reguluje popyt, stąd próżno szukać teorii „całkowitego popytu” w dziele *Badania nad naturą i przyczynami bogactw narodów* Adama Smitha¹⁴. Zwrócić należy również uwagę na fakt, że podręczniki do historii gospodarczej świata, ze względu na swój bardzo ogólny punkt widzenia, na ogół nie zauważają tak szczegółowej okoliczności jak rozpoczęcie robót publicznych mimo dobrej sytuacji ekonomicznej. Może dlatego kwitują sytuację stwierdzeniem, że wielka inwestycja Peryklesa była po prostu wynikiem posiadania kopalni srebra w Lauronie¹⁵. Inaczej rzecz przedstawia angielski historyk Hammond, który zwraca uwagę na zagarnięcie przez

¹³ D. Begg, S. Fischer, R. Dornbusch, *Makroekonomia*, Warszawa 2003, s. 51. *The EH.Net Encyclopedia of Economic and Business History*, <http://eh.net/encyclopedia/>. R.L. Heilbroner, *Wielcy ekonomiści. Czas, życie, idee*, Warszawa 1993.

¹⁴ Patrz: A. Smith, *Badania nad naturą i przyczynami bogactw narodów*, Warszawa 2003. Holenderski teoretyk polityki gospodarczej i twórca ekonometrii, pierwszy laureat Nagrody Nobla, Jan Tinbergen, twierdził, że właśnie klasyczna myśl ekonomiczna była jednym z powodów powstawania kryzysów gospodarczych: „Przekonanie, że mechanizm gospodarczy mógł mieć wystarczające, wrodzone siły samoregulacji, miał w XIX wieku znaczny wpływ na opinie publiczną. (...) Liberalni politycy, na bazie liberalnej szkoły nauk ekonomicznych, byli co do tego bardzo silnie przekonani i konsekwentnie redukowali zasięg polityki gospodarczej. (...) W ostatnich dekadach, potęga tej wiary w siłę gospodarki do samo-dostosowania się podlegała ostrym wahaniom. Stopniała ona wobec wielkiego kryzysu i nikt nie ośmielił się polegać na niej podczas obu wojen” (J. Tinbergen, *Economic Policy: principles and design*, North Holland Publishing Company, Amsterdam 1966, s. 15; cyt. za: K. Piech, *Kryzysy gospodarcze świata i polityka gospodarcza w latach 1945-1975*, <http://akson.sgh.waw.pl/~kpiech/text/2000-kzif15-kryzysy.pdf> [dostęp: 2.2.2015]).

¹⁵ R. Cameron, L. Neal, *Historia gospodarcza świata. Od paleolitu do czasów najnowszych*, tłum. H. Lisicka-Michalska, M. Kluźniak, Warszawa 2010, s. 44.

Peryklesa skarbu Związku Ateńskiego, a także na fakt, że stronnictwo tego męża stanu przeprowadziło reformę polityczną polegającą na wypłacaniu pensji urzędnikom państwowym, co umożliwiała sprawowanie urzędów także biedniejszym obywatelom¹⁶. Pośrednio więc uczony przyznaje, że utrzymanie stabilności gospodarczej przez ateńskie imperium byłoby niemożliwe bez robót publicznych.

Jeśli więc dwadzieścia lat po zakończeniu wojny z Persami Perykles zachowuje się jak prezydent Roosevelt w czasach wielkiego kryzysu, to widać tu zastosowanie się do koncepcji, zgodnie z którą to poziom produkcji i zatrudnienia wynika z całkowitego popytu, nie zaś popyt jest określany przez poziom produkcji i samoregulujące się względem niego płace. Jak widać, Perykles nie uważał, że samoregulacja poziomu płac i cen zagwarantuje mu spadek bezrobocia. Roboty Peryklesa – tak jak je w jednym zdaniu uzasadnia poeta z ekonomicznym wykształceniem – miały na celu pompowanie pieniędzy w gospodarkę. Można więc domniemywać, że był to klasyczny interwencjonizm państwowy, zastosowany podczas kryzysu lat 30. ubiegłego wieku. Wydaje się jednak, że stwierdzenie jest za mocne i podobieństwo należy opatrzyć pewnymi zastrzeżeniami, by ustrzec się przed anachronizmem.

Warto zwrócić uwagę na fakt, że podobnie jak w pierwszej połowie XX wieku dolar amerykański (wymienialny na złoto), tak silna waluta ateńska, oparta na wielkich zasobach srebra, powiązana była bezpośrednio z kruszcem. Sytuacja ta ograniczała możliwości interwencjonizmu władzy według założeń Keynesa, ponieważ dopiero zastosowanie tak zwanego „pieniądza papierowego”, a w szczególności odejście od pokrycia w metalach szlachetnych, pozwoliło na nieograniczone pompowanie pieniądza w gospodarkę¹⁷. Perykles nie mógł dodrukować „pustego pieniądza” i ta okoliczność łagodziła ewentualne złe skutki interwencjonizmu państwowego. Przeciwnie, kopalnia w Laurionie była gwarantem, że nie nakręci się spirali inflacyjnej.

Drugie zastrzeżenie powinno dotyczyć ewentualnego anachronizmu. Jest rzeczą oczywistą, że Perykles nie był „keynesistą”, a Keynes nie wymyślił robót publicznych. To jest polityka gospodarcza stara jak świat, dla której dwudziestowieczny ekonomista wymyślił nowe uzasadnienie: jest

¹⁶ N.G.L. Hammond, *Dzieje Grecji*, tłum. A. Świderkówna, Warszawa 1973, Księga IV *Wielkie wojny między Atenami a Spartą*, rozdział 1 i 2.

¹⁷ Wartość dolara oparta była na parytecie złota. W czasie Wielkiej Depresji lat 30. pokrycie ograniczono do 40%. Od 1933 roku zniesiono wymienialność dolara na złoto dla własnych obywateli. W 1971 roku USA wycofały się z tego parytetu i od tego czasu dolar jest walutą płynną. Tym samym nastąpił koniec 250-letniej tradycji oparcia walut zachodnich na złocie i kilku tysięcy lat cywilizacji pieniądza opartego na metalach szlachetnych (srebro, złocie lub systemie mieszanym).

za mały popyt w gospodarce, więc państwo musi interweniować, żeby go zwiększyć. Kiedy jest za mały popyt? W czasie kryzysu. Dlatego w czasie kryzysu gospodarczego należy stosować roboty publiczne. Ale w Atenach Peryklesa mamy właśnie złoty wiek, a że ludzi przybywało szybciej niż pracy, Perykles zdecydował się na odbudowę Akropolu, aby kryzysu uniknąć. Mamy więc do czynienia z interwencjonizmem profilaktycznym!

Na koniec tych rozważań zauważmy, że powyższe uwagi wysnuliśmy z jednego zaledwie akapitu, a na dodatek nie są one oczywiste dla czytelnika nieznającego się na ekonomii. Dlaczego więc wydają się ważne? Ponieważ charakteryzują cywilizacyjną wyobraźnię autora. Świadczą o jego indywidualności jako eseisty zajmującego się sztuką i historią. Oczywiście, Herbert jest świadom piękna wykutych metop, a proporcje greckich świątyń są dla niego ważne dla samego ich piękna. Mimo to skupia się na organizacji pracy, cenach materiału i robocizny oraz innych – ważnych z ekonomicznego punktu widzenia – szczegółach. Jest to szczególnie rys tego pisarstwa.

Wielka kolonizacja

Omawiany esej w poważnym stopniu zbudowany został na opisie ekonomicznych zmagañ odbudowy Akropolu, ale przecież nie są to jedyne uwagi dotyczące gospodarki w starożytnej Helladzie. Kiedy Herbert omawia ciekawe z historycznego i cywilizacyjnego punktu widzenia zjawisko tak zwanej wielkiej kolonizacji, podkreśla przecież ekonomiczne powody powstania Wielkiej Grecji:

Niektórzy autorzy starożytni tłumaczyli zjawisko kolonizacji faktami osobistymi: kłótnią rodzinną, sporem o schedę. Nie należy odrzucać tego wyjaśnienia, które wskazuje na istotne przemiany społeczne, rozluźnienie organizacji rodowych, tak silnych w epoce wyprawy pod Troję. Tukidydes i Platon podają jeszcze inną interpretację, prostą i przekonującą: szczupłość ziemi. Sycylia i południowa część Półwyspu Apenińskiego stanowiły ponętny teren dla kolonizacji agrarnej i kupieckiej. Jak się rzekło, ziemie te nie były niczyje. Zdobywali je Grecy na barbarzyńcach podstępem albo siłą, nie tak okrutnie jak ci Prusacy-Rzymianie, nie obeszło się jednak bez przemocy. Interesowały ich głównie wybrzeża, gdzie zakładali porty. Ludność tubylcza uchodziła w góry i z nienawiścią obserwowała tłuste miasto zdobywców. Cicero mówi obrazowo, że brzeg grecki stanowi jakby szlak przyszyty do szerokiej tkaniny pól barbarzyńskich. Ten złoty szlak często zabarwiał się krwią (*U Dorów*, BO 23).

Oto – w jednym akapicie – podsumowanie procesu kilkusetletniej ekspansji Greków w obrębie Morza Śródziemnego i Czarnego, przy czym eseście chodzi o zjawisko z VIII – VI wieku¹⁸. Dodać jeszcze należy, że stronę wcześniej Herbert wyraźnie podkreśla, iż należy rozróżnić dwie ekspansje greckie. Pierwsza fala – to nacisk Dorów przybyłych z północy, który miał charakter polityczny i spowodował zmiany etniczne na Półwyspie Peloponeskim oraz na wyspach, co zostało literacko opracowane przez Homera. Późniejsza o kilkaset lat kolonizacja była koniecznością gospodarczą.

Różnicę widać po zachowaniu się Homerowego Odysa, który „nie jest typem kolonizatora” (*U Dorów*, BO 23) i uparcie dąży do domu, a z obcych krain przywozi tylko to, co może zabrać na statek, czyli łupy. Tymczasem Posejdonia (Paestum), odwiedzana przez Herberta w Wielkiej Grecji, czyli na południe od Neapolu, to już posthomerycki pejzaż mentalny i gospodarczy – jedno z licznych a bogatych miast-kolonii, które żyło z handlu zbożem i oliwą. „W ciągu niedługo okresu zbudowano w mieście dziesięć świątyń” (*U Dorów*, BO 24) – pisze eseista, podkreślając gospodarczą prosperity Greków.

Wspominając jednak piękno i potęgę sakralnego budownictwa kamiennego, autor *Barbarzyńcy w ogrodzie* podkreśla także zmiany ekonomicznej i społecznej struktury: „Greckie polis zamieszkiwali nie tylko bogaci kupcy i właściciele okolicznych pól, ale także zubożałe masy i niewolnicy” (*U Dorów*, BO 30). Szczególnie los niewolników w kamieniołomach i kopalniach złota i srebra przypominał katorżniczą pracę w sowieckich i hitlerowskich obozach koncentracyjnych XX wieku. W tym miejscu Herbert przywołuje na świadka niewymienionego z nazwiska angielskiego historyka starożytności, który zwraca uwagę na cenę potu, łez i krwi, jaką zapłacono za surowce greckiej sztuki, ale też trzeba wziąć pod uwagę, że jest to w jakimś sensie

¹⁸ Na demograficzne i ekonomiczne powody greckiej ekspansji w rejonie Morza Śródziemnego wskazują obecnie wszyscy historycy i historycy gospodarki, w tym także podstawowe podręczniki (R. Cameron, L. Neal, *Historia gospodarcza świata. Od paleolitu do czasów najnowszych*, tłum. H. Lisicka-Michalska, M. Kluźniak, Warszawa 2010, s. 42.). Współczesnym autorem silnie akcentującym gospodarcze, demograficzne oraz polityczne znaczenie wielkiej migracji Greków jest D. Abulafia (tenże, *The Great Sea. A Human History of the Mediterranean*, Oxford U.P., 2011; tenże, *Commerce and Conquest in the Mediterranean*, Aldershot 1993; tenże, *Italy, Sicily and the Mediterranean, 1100–1400*, London 1987) oraz F. Braudel, *Morze Śródziemne* [w:] F. Braudel, F. Coarelli, M. Aymard, *Morze Śródziemne. Region i jego dzieje*, tłum. M. Boruszyńska-Borowikowa, Gdańsk 1982. Ale Herbertowi zapewne była znana klasyczna praca Willa Duranta *The Life of Greece* – drugi tom jego wielkiego, jedenastotomowego dzieła *The Story of Civilization*, ponieważ ukazał się już w 1939 roku i miał wiele wydań (cyt. za: http://www.google.pl/url?sa=t&rc=t&eq=&esrc=s&source=web&cd=7&ved=0CFkQFjAG&url=http%3A%2F%2Fm.friendfeed-media.com%2F015f0d5cfe1d0e99185d26998e8caff719f2f1&ei=GpLYVJXCEoTV7Qa_54HwCQ&usq=AFQjCNGUIdKnMjL-sxgOBtHdNRIP_6hPPg&sig2=MMhFfR42dE0B1-myVq6CiQ&bvm=bv.85464276,d.ZGU).

nawiązanie do opowiadania Tadeusza Borowskiego *U Nas w Auschwitzu*¹⁹, gdzie oskarża się całą starożytność, zarówno grecką, jak rzymską, o budowanie cywilizacji na nieludzkim traktowaniu ludzi niewolnych.

Herbert w kilku miejscach daje znak, że wie i pamięta o ciemnej stronie antyku, aczkolwiek bez oskarżycielskiej zawziętości byłego więźnia obozu koncentracyjnego i bez intencji sugerowania, że kultura europejska posiada totalitarne źródła, a jej osiągnięcia są fałszem. W prozie poetyckiej *Klasyk*, zamieszczonej w tomie *Hermes pies i gwiazda*, napisze: „Wielkie drewniane ucho zatkałe watą i nudziarstwami Cyncerona. Wspaniały stylista – mówią wszyscy. Nikt już dzisiaj takich długich zdań nie pisze. I co za erudycja. W kamieniu nawet umie czytać. Tylko nigdy nie domyśli się, że żyłki marmuru w termach Dioklecjana to są pęknięte naczynia krwionośne niewolników z kamieniołomów”.

¹⁹ Chodzi o znane oskarżenie Borowskiego pod adresem kultury europejskiej i jej źródeł: „Pamiętasz, jak lubiłem Platona. Dziś wiem, że kłamał. Bo w rzeczach ziemskich nie odbija się ideał, ale leży ciężka, krwawa praca człowieka. To myśmy budowali piramidy, rwali marmur na świątynie i kamienie na drogi imperialne, to myśmy wioslowali na galerach i ciągnęli sochy, a oni pisali dialogi i dramaty, usprawiedliwiali ojczyznami swoje intrygi, walczyli o granice i demokrację. Myśmy byli brudni i umierali naprawdę. Oni byli estetyczni i dyskutowali na niby” (T. Borowski, *U nas w Auschwitzu* [w:] tenże, *Wybór opowiadań*, Warszawa 2000, s. 97.). Szerzej na ten temat piszę w rozdziale „Cywilizacja i kolonializm” książki *Słońce republiki. Cywilizacja rzymska w twórczości Zbigniewa Herberta*, Kraków 2014.

Józef Maria Ruszar

A Riddle of Pericles's public works

Zbigniew Herbert was a poet, essayist and playwright, but he graduated from the School of Economics in Krakow and he held a master's degree in economics. Examination of his essays from "The New Economic Criticism" angle is indisputably legitimate, even though we are speaking of a literary text. In Herbert's essays we find a wide range of economic problems.

The essayist takes on micro- and macroeconomics, specific issues like the value of the daily wage of a labourer or the real income of a soldier in Julius Caesar's army, not to mention such issues as financial crises and stock market booms and busts. He wants to find out the earnings and forms of payment of the royalties to an architect building a Gothic cathedral in medieval France and, in another essay, the prices of paintings in 17th century Netherlands or the artwork trade system in 1960s Paris. The essayist's inquisitiveness, and above all the complex calculations that aim to establish the actual state of affairs, is supported by a query in professional journals and publications dealing with the history of economy. And it must be admitted that Herbert's knowledge was impressive in this regard and was not limited to general and textbook approaches.

In the present paper J.M. Ruszar describes how Herbert applied concepts from the theory of Keynes to explain Pericles's public works 20 years after the Persian wars. Ruszar is currently working on a book entitled *The Worn Profile of Roman Coins: Economy as a Literary Subject in the Works of Zbigniew Herbert*. This paper is a fragment of the work in progress.

Key words: Zbigniew Herbert, Polish essay

Słowa kluczowe: Zbigniew Herbert, polski esej

Krystyna Koziołek
Uniwersytet Śląski, Wydział Filologiczny
pl. Sejmu Śląskiego 1, 40-032 Katowice
krystynakoziolek@wp.pl

Filoktet. **Lekcja choroby dla zdrowych**

„Dlatego też niech nikt,
Choćby i nie znał klęski, nie ma się za wybrańca,
Dopóki nie wybiła jego ostatnia godzina”.

(*Król Edyp*)

1.

Na zorganizowanej w San Diego (w 2008 roku) konferencji, poświęconej problemom żołnierzy wracających z wojny, zaproponowano nową metodę walki z zespołem stresu pourazowego. W ramach „Philoctetes Project” kierowanego przez Bryana Doerriesa zaprezentowano zgromadzonemu, w tym weteranom wojennym, sztukę Sofoklesa *Filoktet* – tragedię poświęconą fizycznym i psychicznym ranom zadawanym przez wojnę. Antyczny teatr miał pomóc zebranych żołnierzom zrozumieć ich własne problemy. Po zakończeniu przedstawienia kilku z 250 zebranych na konferencji marines komentowało przedstawienie: „– To coś, do czego może się odnieść każdy – to nas łączy i umacnia”; „– W wojnie niewiele się zmieniło przez 2500 lat. Jakie to ma znaczenie czy żołnierze korzystają z rydwanów, czy wozów Humvee?”¹.

¹ Zob. H. Nelson, *Bryan Doerries's Theater of War A New Incarnation of an Ancient Ritual*, http://www.outside-thewirellc.com/wp-content/uploads/2011/05/Review212_TOW.pdf [dostęp: 04.07.2015].

Od prawie stu lat w medycynie, zwłaszcza w psychiatrii, sięgamy po ukierunkowane czytanie tekstów literackich w celach terapeutycznych. Człowiek w chorobie jest szczelnie zamknięty w sobie, a ciemna energia negacji pochłania każdą próbę własnej wypowiedzi. Zerwanie komunikacji uwalnia podmiot od trudu przekładu swojego doświadczenia, pozwala mu nurzać się w czystym przeżyciu, które odrzuca każdą próbę wypowiedzenia lub ostentacyjnie ją lekceważy, szydząc z ułomnych starań nazywania tych przeżyć. Czy można pomyśleć o przezwyciężeniu tego impasu?

Wydaje się, że tak, że terapia poprzez tekst antycznej tragedii sięga głęboko do ludzkiego doświadczenia, przywraca przeżycie *katharsis*, które przeprowadza chorego przez kryzys identyfikacji z bohaterem, jednocześnie zwalnając go z mówienia o sobie.

Czego zatem uczy nas dzisiaj Filoktet? Bohater *Iliady*, tragedii Ajschylosa, Eurypidesa oraz Sofoklesa. Ostatni z nich tak go opisał²:

Wiódł z okrętami siedmioma wyborny łucznik Filoktet.
Każdy z okrętów załogę miał z pięćdziesięciu wioślarzy,
Także wytrawnych łuczników ćwiczonych w sztuce wojennej.
Lecz sam Filoktet na wyspie leżał, cierpieniem zmożony,
W Lemnos przeświętym. Synowie Achajów go tam zostawili
W bólu od rany zabójczej przez hydrę złośliwą zadanej.
Leżał tam jęcząc. Lecz wkrótce mieli już sobie przypomnieć
Obok okrętów Argiwi o władcy swym Filoktecie...³

Środkowa część Trylogii Trojańskiej, *Filoktet*, jest jednym z ostatnich dzieł Sofoklesa, a w każdym razie najpóźniejszym z zachowanych. W chwili premiery w roku 409 p.n.e. autor miał 87 lat. Przyjrzyjmy się tytułowemu bohaterowi tragedii. Znakomity łucznik, król Tesalii, zyskał sławę m.in. dzięki temu, że zgodził się podpalić stos żałobny Heraklesa. Było to potrzebne do apoteozy herosa, gdyż jego wstąpienie na Olimp musiało się dokonać za sprawą ludzkiej ręki. Właśnie za ten czyn Herakles ofiarował Filoktetowi swój legendarny łuk.

Z czasem, gdy królowie Myken i Sparty, Agamemnon i Menelaos wyruszyli z wyprawą na Troję, Filoktet – mimo że nie był związany przysięgą jak wielu innych władców greckich – postanowił wesprzeć ich dobrowolnie, wystawiając aż siedem okrętów. Podczas postoju na wyspie Chryse, Filoktet nieopatrznie zbliżył się do przybytku Ateny, strzeżonego przez surową nimfę, i za karę został ukąszony przez węża. Jad wywołał u niego bolesną i przewlekłą chorobę nogi, co nie tylko pozbawiło go zdolności bojowej, ale

² Korzystam z różnych przekładów tekstu: Jerzego Łanowskiego, Jana Kotta i Antoniego Libery.

³ Sofokles, *Filoktet*, oprac. J. Łanowski, Warszawa 1975.

i zatrulo atmosferę w wojsku: wskutek ataków bólu i krzyków chorego nie można było odprawiać modłów i składać ofiar, a ropiejąca i cuchnąca rana odstręczała towarzyszy broni. W tej sytuacji dowództwo (Agamemnon i Menelaos) postanowiło porzucić ciężącego im wolontariusza na dzikiej, wulkanicznej wysepce Lemnos i zleciło to zadanie Odyseuszowi.

Wcześniej zdrowy, użyteczny i powszechnie szanowany Filoktet od tej chwili wegetował i dziczał na Lemnos, a Grecy bezskutecznie zmagali się z Troją. Wreszcie, w dziesiątym roku wojny, Odyseusz porwał syna Priama, Helenosa, uznanego wróżbitę, i zmusił go do wieszczenia. Helenos przekazał wtedy Grekom wyrocznię, że nie zdobędą Troi bez udziału syna Achilleusa, Neoptolema, a także bez łucznika Filokteta. Zaradny i zawsze skory do najtrudniejszych misji Odyseusz podjął się wtedy sprowadzić obu wojowników. Przywiezienie syna Achilleusa nie stanowiło problemu. Z Filoktetem jednak nie było tak łatwo. Osnowę dramatu stanowi właśnie ta akcja.

Autor stawia przed widzom/czytelnikiem pytanie o granice poświęcenia dobra jednostki dla dobra wspólnoty: czy dowództwo Greków miało prawo w sposób podstępny i bezwzględny porzucić chorego wojownika, w dodatku wolontariusza, nawet w sytuacji, gdy był dla nich przeszkodą i utrudniał osiągnięcie celu? Pytanie to patronuje teatralnym i literaturoznawczym interpretacjom *Filokteta*, wśród nich przenikliwej analizie Jana Kotta, zatytułowanej *Filoktet albo Odmowa*⁴.

Chcę jednak przesunąć ciężar refleksji z politycznych na egzystencjalne. W tragedii mamy niezwykle wyrazisty i przejmujący obraz degradacji jednostki – bohatera przemienionego w zdziczałego kalekę, wegetującego niemal jak zwierzę w zupełnej samotności, który tak próbuje opowiedzieć o swoim losie:

Brak mi słów,
Aby wyrazić to wszystko, co czułem:
Bezsilność, groza, poniżenie, ból...
Nie-nie, te słowa nie oddają tego!
I tak z dnia na dzień zacząłem tu żyć,
Zmagając się ze wszystkim, aby przetrwać.
Wspierał mnie w tym mój niezawodny łuk,
Z którego szyłem do gołębi w locie,
By zaspokajać nimi nieustanny głód.
Co jednak opłacałem wielkim kosztem,
Bo po swą zdobycz, wskutek chorej nogi,
Musiałem nieraz mozolnie się czołgać.
Wszystko mi zresztą sprawiało trudności:

⁴ J. Kott, *Filoktet albo Odmowa*, [w:] tegoż, *Teatr czytany*, Warszawa 1991, s. 351–371.

Czerpanie wody i rąbanie drzew.
 Najgorsza była zima: gaśł mi ogień
 I nijak się nie dawał znów rozniecić.
 Bywało, żem go krzesał godzinami.
 Bo ogień to podstawa, daje wszystko!
 Tyle że zdrowia przywrócić nie może.
 I tak tu siedzę już dziesiąty rok,
 Walcząc z chorobą, o głodzie i chłodzie.

(przeł. Jan Kott)

Filoktet – „kuternoga i śmierdziel” (1032) – jak sam siebie nazywa, budzi odrazę, za sprawą rany, która nie może się zabliznić – śmierdzi, ropieje, gnije. Rana odstraszyła wszystkich, poza ptakami, które krążą nad Filoktetem w nadziei na łatwy łup. Jak pisze Jan Kott: „ta śmierdząca rana jest świadectwem niesprawiedliwości bogów i podłości ludzi”⁵.

Wyłączony przez chorobę z ludzkiej społeczności, Filoktet doświadcza siebie w sposób nieludzki; samotny, odarty z godności jak rana ze skóry. To właśnie rana jest ikonicznym znakiem Filokteta. Liczni malarze (np. Jean Germain Drouais, Vincenzo Baldacci, James Barry, Alejandro Ciccarelli Manzon *etc.*) eksponują zarazem atletyczność ciała bohatera, jak i jego niezdolność do czynu. Na obrazach Filoktet ukazany jest w pozycji leżącej, siedzącej, w przykłęku. Jego twarz jest wykrzywiona grymasem bólu, złości.

W potocznym rozumieniu, choroba jest stanem wymagającym przewyciężenia, przykrą dolegliwością, dysfunkcją ciała, utratą równowagi. W eseju *O chorowaniu* Virginia Wolf⁶ pisze, że nie tyle sama choroba jest straszna, ile niemożność dzielenia się jej doświadczeniem z innymi. Samotność chorego jest nie tylko wynikiem niemożności podzielenia swojego bólu, bywa też skutkiem piętna, które choroba zostawia na pacjencie i przyczynia się do jego stygmatyzacji. Zdrowie jest niewidoczne, skryte, choroba jest jawna, trudna do ukrycia, co w efekcie prowadzić może, jak w przypadku Filokteta, do społecznego wykluczenia. Jak zanotował w swoim studium o tragedii greckiej H.D.F. Kito, tematem dramatu Sofoklesa jest to, jak ludzie traktują się nawzajem⁷. Wspólnota losu każe nam sądzić, że heroiczna figura chorego, doświadczonego przez ludzką obojętność i boskie plany, stanowi memento nie tylko dla publiczności Sofoklesa.

Kwestia Filokteta zapada w pamięć:

⁵ J. Kott, *Teatr czytany*, s. 357.

⁶ W. Woolf, *O chorowaniu*, wstęp H. Lee, przeł. M. Heydel, Wołowiec 2010.

⁷ H.D.F. Kito, *Tragedia grecka. Studium literackie*, przeł. J. Margański, Bydgoszcz 1997, s. 280.

Nic ci nie grozi? – Uważaj na siebie!
Pławisz się w szczęściu? – Uważaj tym bardziej!
Świat w jednej chwili może się zawalić.
(przeł. Antoni Libera)

Sofokles, stojąc niewątpliwie po stronie nieszczęsnego łuczника, tak kształtuje jego postać, aby budziła jak najgłębsze współczucie, na tym jednak nie poprzestaje. Widzom tragedii zjawia się też człowiek skrzywdzony, który manifestuje swoje rozczarowanie ludźmi. Jest zapiekły i nieprzejednany. W ujęciu Sofoklesa, Filoktet woli dalej cierpieć i żyć w samotności, niż puścić w niepamięć krzywdy, jakich doznał od swoich niegdysiejszych towarzyszy broni i ponownie do nich przystać, aby zwyciężyć Troję i zostać uleczonym. Niektóre rany, nawet jeśli ostatecznie się goją i zablizniają, pozostawiają ślad, który nie pozwala na powrót:

No a co potem, (*mówi Filoktet*)
Gdybym usłuchał i przyłączył do nich?
Jak z nimi mówić? Jak przebywać z nimi,
Skoro mi wyrządzili taką krzywdę?
Do Troi dobrowolnie nie pojedę!
(przeł. Antoni Libera)

Pewnie dlatego Sofokles zdecydował się na nie-ludzkie zakończenie tragedii. Człowiek obdarzony tragiczną świadomością wie, że musi pozostać wierny swojej ranie. Że jej nie da się zabliznić, w znaczeniu podzielić z bliźnim. W finale dramatu zjawia się Herakles, by w imię „siły wyższej” nakazać Filoktetowi powrót i zakończenie wojny o Troję. Rozwiązanie *deus ex machina* pozwala jednak sądzić, że w ludzkiej naturze Sofokles nie odnalazł żadnego zrozumiałego powodu dla odrzucenia wiedzy tragicznej. Budzi to podziw i dla autora, i dla jego heroicznego obrazu człowieczeństwa. Może też gest ten prowadzi do złagodzenia nieludzkości ludzkiego losu, który jest do wytrzymania jedynie dzięki przywołaniu kogoś „nie z tej ziemi”?

2.

The cure at Troy – „Uzdrowienie (leczenie, terapia) w Troi” – taki tytuł swojej wersji *Filokteta* zaproponował irlandzki poeta Seamus Heaney. I ten trop reinterpretacji tej historii wydaje mi się szczególnie interesujący. Lektura Sofoklesowej tragedii pozwala nam spojrzeć na tytułowego bohatera jako na przypadek człowieka chorego i przez chorobę wykluczonego. Bez-

ludna, dzika wyspa Lemnos jest alegorią choroby i sytuacji chorego, który w ludzkim języku nie potrafi, nie może, nie chce podzielić swojego cierpienia z innymi.

W *Rozprawie o pochodzeniu języka* Herder ukazuje samotność jako możliwość porzucenia starań o bycie zrozumianym w sytuacji, gdy komunikacja jest niemożliwa:

Wszystkie gwałtowne i najgwałtowniejsze z gwałtownych bolesne doznania fizyczne, wszelkie intensywne namiętności duszy wyrażają się bezpośrednio krzykiem, dźwiękami, dzikimi, nieartykułowanymi dźwiękami. Cierpiące zwierzę, podobnie jak bohater Filoktet, kiedy zawładnie nim ból, skamle, jęczy, a natychmiast przestałoby to czynić na bezludnej wyspie, nie oglądane i bez śladu nadziei na pomoc bliskiego stworzenia. Zdaje mu się, że swobodniej oddycha, dając upust szalonemu, dręczącemu uczuciu; wydaje się, że wraz z westchnieniami pozbyło się części bólu⁸.

Gdy wycie z bólu nie jest już wzywaniem pomocy, bo pomoc nie nadejdzie, staje się a-semantycznym cudem⁹, dzięki któremu chory doznaje ulgi, tym bardziej, gdy nikt go nie słyszy. Chory więc staje na obrzeżach życia, nie tylko przez fakt odrzucenia przez innych, czasem/częściej? sam się tam sytuuje. Stąd lęk Filokteta przed powrotem do Troi/do zdrowia. Filoktet z nadzieją wita swojego wybawcę – Neptolema, do czasu, gdy ten nie oczekuje od Filokteta przezwyciężenia poczucia krzywdy i walki o Troję, czytaj: zdrowie. Rzecz w tym, aby zdrowia i choroby nie dzieliło morze nie do przebycia, bo oba stany: zdrowie i choroba są egzystencjalną współobecnością, a jak poucza Miguel de Unamuno: „człowiek idealnie zdrowy nie jest już człowiekiem, lecz bezrozumnym zwierzęciem”¹⁰.

Chory skazany na samotność, zmienia swoje nastawienie do ludzi i świata. Własne potrzeby stawia na pierwszym miejscu, a rosną one tak bardzo, że w pewnym momencie (jak przekonuje Elżbieta Sujak) „ludzie zaczynają człowieka drażnić”¹¹. Zaczyna się proces dobrowolnej izolacji. Człowiek zaprawiony w sztuce chorowania ze zdumieniem odkrywa, że „bez współczucia można się obejść”¹². Choroba bowiem, jako utrata zdro-

⁸ J.G. Herder, *Rozprawa o pochodzeniu języka*, przeł. B. Placzkowska, [w:] tegoż, *Wybór pism*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź 1987, s. 59.

⁹ Zob. J. Lacan, *O znaczącym w realnym i o cudzie wycia* w: tegoż, *Seminarium III, Psychozy*, przeł. J. Waga, Warszawa 2015, s. 260–261.

¹⁰ M. de Unamuno, *O poczuciu tragiczności życia wśród ludzi i wśród narodów*, przeł. H. Woźniakowski, Kraków-Wrocław 1984, s. 27.

¹¹ E. Sujak, *Życie jako zadanie*, Warszawa 1989, s. 60.

¹² W. Wolf, *O chorowaniu*, s. 34.

wia, wolności, perspektywy zdrowienia oznacza wg Gadamera rodzaj wykluczenia z życia¹³.

3.

Częścią choroby Filokteta jest niemożność wybaczenia swoim przyjaciołom, którzy zostawili go w cierpieniu i skazali na samotność. Powrót do zdrowia wiąże się z koniecznością przekroczenia poczucia krzywdy i przebaczeniem. W przypadku wielu zachorowań, obarczanie winą innych jest niemożliwe. Pacjenci złorzeczą Bogu, losowi, szukają powodów swojego cierpienia. Ale trudniejsze niż pogodzenie się z chorobą, dysfunkcją ciała jest wybaczenie innym tego, że pozostawili nas w samotności. Jak wspomniałam wcześniej, często jest to dobrowolne wykluczenie się z życia, gdyż jest odreagowaniem na sposób, w jaki zostaliśmy potraktowani przez innych¹⁴. Jest to jednak postawa, którą chory szkodzi przede wszystkim samemu sobie. Przebaczyć (*for-give*), to dać sobie szansę na powrót do zdrowia. Wiedzą o tym przedstawiciele modnej dziś psychologii pozytywnej, wedle których nie ma szans na zdrowie psychiczne i fizyczne ten, kto nie potrafi odpuścić win drugiemu i sobie. „Naucz się przebaczać. Przebaczenie pozwoli „ruszyć z miejsca”; zarzuć gniew i żal do osoby, która cię zraniła”¹⁵ – to jeden z kroków do osiągnięcia dobrostanu psychicznego i zdrowia fizycznego, proponowany przez prof. Sonję Lyubomirsky z Uniwersytetu Kalifornijskiego.

Lektura antycznej tragedii komplikuje jednak poradnikowy charakter współczesnej nauki o szczęściu. Gdyby nie zapewnienia Heraklesa, że pod Troją będzie czekał na Filokteta Asklepios, który ulży mu w cierpieniu, a także bogactwo i chwała, to syn Achillesa pozostałby pewnie na Lemnos w niewoli nieprzejednanej nienawiści do swoich winowajców. Trzeba wiary w życie (doczesne lub wieczne), by sprostać żądaniu przebaczenia. Doświadczenie samotności w chorobie jest przeczcuciem samotności umierania i jako taki stan wymaga nadludzkiej siły. Chrystusowe „Ojcze, przebacz im, bo nie wiedzą, co czynią”¹⁶ jest najwyższym, boskim aktem przebaczenia, które skandalicznie przeczy cierpieniu ciała. Ukrzyżowany sam nie przebacza, prosi Ojca o przebaczenie w jego i swoim imieniu.

¹³ H-G. Gadamer, *O skrytości zdrowia*, przeł. A. Przyłębski, Poznań 2011, s. 73.

¹⁴ Świetnie ilustruje to przypadek szekspirowskiego Tymona Ateńczyka, który doznawszy zawodu ze strony swoich rzekomych przyjaciół, nie potrafi im wybaczyć i przezwyciężyć samotności. Za to spostrzeżenie dziękuję Tadeuszowi Sławkowi.

¹⁵ Zob. <http://uciekamydoprzodu.blog.pl/tag/dobrostan/> [dostęp: 30.05.2015].

¹⁶ Łk 23, 33.

Literatura pozwala na zintegrowanie wiedzy o chorym, której dostarcza wiedza medyczna. Mam tu na myśli pomoc ludziom z otoczenia chorego, a nie tylko samemu pacjentowi. Lektura *Filokteta* pozwala nam choć trochę zrozumieć chorego, jego niezdolność do komunikacji, izolowanie się, nawet resentymenty. Czytający lekarz, bliscy pacjenta, „zdrowi” – mogą, dzięki literackim opowieściom przekroczyć próg niezrozumiałego dla nich cierpienia. W tym antyczna lekcja *Filokteta* może pomóc nam wszystkim. Można mieć nadzieję, że wśród wielu dyscyplin zajmujących się nauką o zdrowiu, swoje miejsce znajdzie również literaturoznawstwo.

Krystyna Koziółek

Philoctetes. The lesson of sickness for the healthy

The article discusses the situation of the sick, who is excluded from the community of the healthy people. The author describes the way, in which the literature helps to abolish the border between the sick and the healthy. *Philoctetes* by Sophocles is the subject of the analysis. The study of the main character allows the reader to understand the situation of the sick person, as well as the mechanisms of the exclusion and the inability to forgive.

Słowa kluczowe: *Filoktet*, Sofokles, samotność, choroba, wykluczenie, przebaczenie.

Key words: *Philoctetes*, Sophocles, solitude, sickness, exclusion, forgiveness.

Bogumiła Kurzeja
Uniwersytet Wrocławski
Wydział Filologiczny, Instytut Filologii Polskiej
pl. Nankiera 15, 50-996 Wrocław
bogumilakurzeja@wp.pl

Jan Christian Andersen jako optymistyczny wizjoner przyszłego świata

„Wszystko, co się zmienia, prowadzi ku lepszemu”¹

J.Ch. Andersen

Przywołując na myśl rewolucję naukową i przemysłową, jaka dokonała się w II połowie XIX wieku, nietrudno zauważyć, że wielu współczesnych uległo fascynacji nowymi możliwościami. Niezachwiana wiara w postęp oraz geniusz umysłu ludzkiego prowadziła z kolei do wysuwania coraz śmielszych w swym optymizmie prognoz na przyszłość. Entuzjazmowi epoki uległ również Jan Christian Andersen, jeden z najsłynniejszych baśniopisarzy w historii literatury światowej. Znamienne, że jego refleksje dotyczące nadchodzących czasów znajdziemy właśnie w twórczości tradycyjnie uważanej za zarezerwowaną przede wszystkim dla dzieci. Tymczasem Duńczykowi stale towarzyszył obraz „przysłuchującego się dorosłego”². W trosce o jednych i drugich powstawały wielowymiarowe baśnie

¹ Cytat z listu do przyjaciela przytoczony przez Andersena w autobiografii przy okazji zwiedzania Rzymu. Zob. tegoż, *Baśni mojego życia. Autobiografia*, przeł. I. Chamska, Łódź 2003, s. 200.

² „Chwytam jakąś myśl przeznaczoną dla dorosłych i opowiadam ją dzieciom, pamiętając przy tym jednak, że ojciec i matka również się przysłuchują, a im trzeba podsunąć coś, nad czym będą mogli się zastanowić”. Cyt. za M. Kurecka, *Hans Christian Andersen*, Warszawa 1965, s. 164.

literackie³, których autor pochylał się także nad kwestią przyszłych dziejów ludzkości.

Zainteresowanie Andersena przyszłością wzięło swój początek w wielokrotnie wyrażanym zachwycie nad nowoczesnością. Zdobywcy ówczesnego społeczeństwa zarówno utwierdzały w poczuciu wspaniałości świata, jak i dawały podstawę do tego, by roztaczać pomyslnie widoki na kolejne stulecia. Postawa aprobująca wobec osiągnięć cywilizacyjnych wykształciła się u Andersena dość wcześnie, bo w chwili opuszczenia rodzinnego miasteczka, Odense. Radość ze wszelkich nowości widzianych w drodze do Kopenhagi, która miała być spełnieniem dziecięcych marzeń o sławie, mieszała się u czternastoletniego chłopca z wiarą w nieustanną opiekę Opatrzności⁴. W latach 30. rozpoczęła się seria zagranicznych podróży – do Niemiec, Francji, Włoch, Grecji, Austrii, Hiszpanii czy na Węgry⁵. Modne romantyczne wędrówki wywarły wpływ na świadomość pisarza oraz pozwoliły dostrzec związek między przeszłością, teraźniejszością a przyszłością. Autorka portretu literackiego Andersena, Marta Ziółkowska-Sobecka, tak oddaje moment zachłyśnięcia się młodego Duńczyka Starym Kontynentem: „Zawsze ciekawy świata, z zapałem zgłębiający wszelką wiedzę, Europę tę chłonał wszystkimi zmysłami. Bacznie obserwował ludzi i ich obyczaje, rejestrował w pamięci zabytki, topografię miast, przyrodę, a nawet zapachy i dźwięki”⁶. Namysł nad dziejami świata (zawężonego tutaj przede wszystkim do terytorium Europy) zaowocował wkrótce powstaniem opowieści silnie zainspirowanych przeszłością i historią. Stąd Andersen był już tylko

³ Baśnie Andersena jako gatunek literacki stanowiły jedno z oryginalniejszych osiągnięć w literaturze duńskiej, ale i tamtejszym baśniopisarstwie. Decydowały o tym m.in. względy kompozycyjne, mnogość rodzajów narracji, różnorodne inspiracje czy wreszcie determinanty światopoglądowe autora, który stopniowo odchodził od wariantu tzw. klasycznej baśni ludowej. Nieszabloność powstających przez ponad 40 lat baśni skłoniła Andersena do nazywania ich „opowieściami”, co miało najlepiej oddać ich różnorodność. Na tle epoki baśnie Duńczyka można porównać z dokonaniem Lewisa Carrolla, autora *Przygód Alicji w Krainie Czarów*, czyli kolejnej „dziwnej baśni” powstałej w XIX wieku.

⁴ Pisze o tym m.in. Marta Ziółkowska-Sobecka. Zob. też, *Hans Christian Andersen*, Warszawa 2001, s. 14-15. Sam autor wielokrotnie manifestował swój światopogląd. W autobiografii czytamy: „Czułem w duszy większy spokój, większą pewność. Było dla mnie jasne, kiedy spoglądałem na moje wcześniejsze życie, że prowadziła mnie kochająca ręka Opatrzności i wszystkim kierowała siła wyższa.” Tegoż, dz. cyt., s. 107. Przekładało się to z kolei na konstrukcję postaci, jak i determinowało ich baśniowe losy. Sztandarowym przykładem są tutaj tacy bohaterowie jak Jan z *Towarzysza podróży* czy Elizy z *Dzikich Łabędzi*.

⁵ Elżbieta Kur szacuje, że było ich w sumie 30. Zob. też, *Wyznania podróżnika w „Autobiografii. Baśnie mojego życia” Hansa Christiana Andersena*, [w:] *Wokół Andersena. W dwusetną rocznicę urodzin*, red. A. Ciciak, Szczecin 2008, s. 16.

⁶ M. Ziółkowska-Sobecka, dz. cyt. s. 23.

o krok od literackich wyobrażeń przyszłego świata, którego filarami miały być nauka i wyobrażenia – rzeczywistość i fantazja⁷.

Wielki węź morski, jedna z mniej znanych baśni Andersena, wiąże swoją genezę z wielkim wydarzeniem w świecie techniki, jakim było położenie kabla telegraficznego między Europą a Ameryką⁸. Wynalazek, który znacznie usprawnił XIX-wieczną komunikację, był niewątpliwie momentem przełomowym. Dla przywoływanej już Marty Ziółkowskiej-Sobeckiej baśń ta również kieruje się ku przyszłości, wyznaczanej przez osiągnięcia nauki i techniki, stając się wyrazem zachwytu samego pisarza nad teraźniejszością⁹.

W odbiorze personifikowanych stworzeń podwodnego świata kabel jest tylko groźnym, bo pochodzącym od ludzi, oraz nieznanym „wężem morskim”. Dla Andersena w ujęciu typowo romantycznym cud ówczesnej techniki jawi się jako coś niebywale wspaniałego – „był pełen życia i myśli; przelatywały przez niego ludzkie myśli”¹⁰. Swego rodzaju nadanie duchowości zwykłemu przedmiotowi jest dla baśniopisarza znamienne. W dużej części jest to podyktowane specyficzną empatią, jaką obdarzał Andersen każde stworzenie czy rzecz. W baśni o tajemniczym dla ryb „wężu morskim” dochodzi do tego jeszcze ważna i zaszczytna funkcja przesyłania ludzkich myśli. Dalej czytamy: „«Niech mnie tylko spróbują przegryźć, a zaraz zostaną wyciągnięty i naprawiony, (...)»» Dlatego nie odpowiadał, miał co innego do roboty, przekazywał telegramy, piastował na dnie oceanu odpowiedzialną funkcję”¹¹. Wkroczenie obcego „czegoś” na dno morskiego świata zaburza chwilowo rytm życia. W ten sposób Andersen szkicuje subtelną opozycję między naturą a kulturą, reprezentowaną w utworze przez technikę. Spośród fauny oceanu jedynie mała rybka przeczuwała wielkość misji kabla, który chwilę potem pod piórem Andersena urasta do miana wielkiego mitologicznego węża od dawna opiewanego w skandynawskich pieśniach i podaniach:

⁷ Związek rzeczywistości z baśnią, rozumianą jako kwintesencję fantazji, stanowi u Andersena osobną kategorię rządzącą światem – zarówno w prywatnym światopoglądzie pisarza, jak i twórczości artystycznej. Widoczne będzie to również w odniesieniu do przyszłego świata.

⁸ W roku 1866. „Możliwość bezpośredniego porozumowania się ludzi żyjących po przeciwnych stronach oceanu budziła entuzjazm autora, ale nie zdziwienie. Był on bowiem przekonany, że rewolucja techniczna doprowadzi do zmian niewyobrażalnych. Przy tym przewidywał, że przyszłość świata będzie się wiązała z peryferyjnymi dotąd kontynentami, wśród których za 1000 lat Europa pozostanie skansenem dawnej kultury” – pisała Ziółkowska-Sobecka. Tejże, dz. cyt., s. 68.

⁹ Tamże, s. 64.

¹⁰ J. Ch. Andersen, *Wielki węź morski* [w:] dz. cyt., tom III, s. 295.

¹¹ Tamże, s. 295–296.

Zrodzony, stworzony, wyrosły z ludzkiej przemyślności i ułożony na dnie morza rozciąga się od krajów Wschodu do krajów Zachodu, niosąc przesłanie tak szybko, jak szybko dobiega do naszej ziemi promień światła. Rośnie, rośnie w siłę i zasięg (...) błogosławiony Midgaard, (...) pełen ludzkich myśli, przesyła wiadomości w wielu językach, a mimo to jest bezgłówny, na dobre i na złe, najcudowniejszy z cudów morza, wielki wąż morski naszych czasów¹².

W dobie Internetu oraz nieograniczonych przez przestrzeń i czas form komunikowania się fascynacja Andersena telegrafem może wydawać się zabawna. Legendarny smok-wąż, który miał opasywać całą ziemię, gryząc własny ogon, jest dowodem na wyjątkowy eklektyzm inspiracji Andersena, ale i idealistyczny sposób pojmowania, wpisany w szerszy kontekst symboliczny. Wspaniały podmerski cud, stworzony ludzką ręką, dla ryb, które nie są w stanie go pojąć, jest „straszną rzeczą”. Z punktu widzenia społeczeństwa stanowi szczyt ówczesnych pragnień – jest krokiem niemalże miłowym. Autor *Małej syrenki*, jak na uważnego obserwatora współczesności przystało, z uwagą odmalowywał w baśniowych obrazach większość technologicznych nowinek. Przykładem jest chociażby opowieść o starej latarni, która po wielu latach służby ku dobru ludzkości, odchodzi w przeszłość, ustępując miejsca oświetleniu gazowemu. Warto przy tym podkreślić, że dla Andersena każda zmiana w swej istocie jest zmianą na lepsze. Przy tego rodzaju opisach zauważalny jest więc brak dylematów natury moralnej. Pewien konflikt między postępującą urbanizacją, często przedstawianą w twórczości romantyków jak i modernistów jako siedlisko zepsucia i grzechu, jest jednak dostrzegalny w baśni *Driada*.

Zainspirowana wystawą paryską z 1867 roku opowieść ukazuje świt widziany oczyma leśnej driady, mieszkającej w drzewie, które rośnie z daleka od wielkich aglomeracji, za to pod czujnym okiem wiejskiego księdza. Piękny i dorodny kasztanowiec zostaje przesadzony do centrum skwerku w Paryżu, gdzie drzewko zaczyna obumierać. Kres drzewnej egzystencji oznacza również nieuchronny koniec życia fantastycznej istoty. Urodziwa nimfa, unosząc się wysoko w stronę słońca, wciąż ma w pamięci obrazy tętniącego życia miasta. Stolica Francji jest dla Andersena kraterem Europy (*Za tysiąc lat*), z którego można czerpać wszystko, co najlepsze, i miastem miast. Akceptacja losu nimfy jest jednoczesnym tryumfem techniki oraz wynikiem naturalnych procesów rozwojowych. Ciąg zachodzących zmian jest czymś dobrym, potrzebnym oraz nieuniknionym, a w konsekwencji wymagającym poświęceń – także ze strony natury. Motywy wanitatywne

¹² Tamże, s. 297.

po raz kolejny są prezentowane w ujęciu afirmującym. Na plan pierwszy wysuwa się pochwała postępu cywilizacyjnego.

W *Driadzie* przedmiotem zachwytu jest nie tylko nowoczesne miasto będące sercem różnorodności, ale i kolejny wynalazek – tym razem chodzi o pionierski w Europie czasów Andersena system ciągów kanalizacyjnych zaprojektowanych przez Eugène'a Belgranda. Na wzór ryb z *Wielkiego węża morskiego* entuzjazmu ludzi nie dzielają szczury kanałowe, co zyskuje wymiar wysoce komiczny. Sieć nowoczesnych wodociągów, które powstały podczas słynnej przebudowy Paryża w II połowie XIX wieku, miała niebagatelne znaczenie dla zdrowia i higieny mieszkańców. To, co dziś wydaje się normą, dla pokolenia spod znaku Andersena było kolejnym powodem do dumy. Patrząc na ówczesny Paryż, autor *Brzydkiego kaczątka* widział w nim „królestwo wieży Babel”. W barwnych opisach prowadzących do refleksji zatarła się jednak negatywna wymowa biblijnego obrazu. Dla Andersena ówczesni budowniczowie, kreując na nowo przestrzeń miasta, uczestniczyli w powstawaniu kolejnego cudu.

Wielkiego węża morskiego i *Driadę* Andersen określał mianem baśni współczesnych. Codziennosc otaczająca wytrawnego podróżnika dostarczała mu sporą ilość materiału do twórczości literackiej¹³. Była jednocześnie skromnym preludium do wyobrażeń o tym, jak będzie wyglądał kiedyś świat. Powyższe wizje korespondują z baśniami, przenoszącymi już czytelnika w mniej lub bardziej odległą przyszłość.

Najwcześniejszym z utworów, powstałych ku chwale przyszłości, jest baśń *Za tysiące lat* z roku 1852. Na kartach tej opowieści Andersen stawia pytanie, jak zmieni się znany XIX-wiecznym Europejczykom ich mały kawałek świata. Rozważania rozpoczyna od następującej wizji:

Tak, przylecą do nas za tysiące lat na skrzydłach pary ponad oceanem; młodzi mieszkańcy Ameryki będą gościć w starej Europie! Przyjadą tu zobaczyć pamiątki przeszłości i miejsca, których wtedy już nie będzie, tak jak my w naszych czasach ciągniemy do znikających cudów południowej Azji. Pojawią się tu za tysiące lat! (...) – Do Europy! – słychać wśród młodych pokoleń Ameryki. – Do kraju ojców, do Europy, do cudownej krainy wspomnień i fantazji! Przybywa powietrzny statek wypełniony podróżnymi, bo czas przejazdu jest krótszy niż przez morze, elektromagnetyczna nić pod oceanem już przekazała telegrafem, jak liczna jest powietrzna karawana. (...) ¹⁴.

¹³ Tamże, s. 400.

¹⁴ J.Ch. Andersen, *Za tysiące lat*, [w:] *Baśnie i opowieści*, tom II, przeł. B. Sochańska, Poznań 2006, s. 72.

Baśń jest literacką podróżą po Europie odbywaną w czasie – za tytułowe tysiące lat. Co zatem zmieni się w tej części globu według Andersena? Niezmienny pozostanie krajobraz ukształtowany geograficznie, jak chociażby malownicze wybrzeże Irlandii. W perspektywie człowieka przyszłości głosy XIX-wiecznych poetów brzmią odległe, pradawne wydają się sylwetki Szekspira, Moliera czy Napoleona. W Europie trzeciego tysiąclecia wieczne miasto, czyli Rzym, przestaje istnieć, jego okolice przemienią się w pustynię, w wątpliwość podaje się autentyczność gruzowiska pozostałego po okazałej Bazylice św. Piotra. W tak kreowanej wizji literackiej Europa jawi się jako relikwium przeszłości – wielkie dziedzictwo kulturowe i cywilizacyjne. Słynne dziś miejsca, nazwiska, dzieła, miasta przemijają. Podziwiane przez amerykańskich turystów ikony dawnych czasów ustąpią miejsca kolejnym, nowym symbolom, „których nasze czasy nie znały”. Świetność pradawnych państw jak Niemcy będzie się w przyszłości mierzyć wedle osiągnięć wybitnych jednostek jak Goethe czy Mozart. Nieunikniona będzie świadomość, że większość z ważnych dla swoich czasów dzieł zostanie zapomniana lub wzbudzi mierne zainteresowanie. Warto zauważyć, że dla Andersena następujące w toku dziejów zmiany są czymś naturalnym. Duński autor w przytoczonej opowieści nie buntuje się przeciwko nieubłagalnemu rytmowi zegara historii. Swego rodzaju muzeum skupiające minione wspaniałości pozostanie jednak atrakcyjne dla przybysza z innego kontynentu, który w Andersenowskiej koncepcji zajmie miejsce XIX-wiecznego Europejczyka. Przybysza, który dzięki cudom techniki zwiedzi pozostałości dawnej Europy w zaledwie osiem dni. Europa będzie pradawną księgą, w której przy odrobinie wyobraźni odkryje się budzące kiedyś zachwyt wspaniałości. Należy podkreślić, że priorytetem zmian dla Andersena jest łatwość i szybkość przemieszczania się w czasie. Gwałtowny postęp cywilizacyjny XIX wieku rozbudzał pragnienia ówczesnych, nic zatem dziwnego, że zdaniem pisarza człowiek będzie panem także przestrzeni powietrznej. Wbrew prognozom Duńczyka nie trzeba było jednakże czekać na tę chwilę aż tak długo.

Peaniem na cześć nadchodzącej nowoczesności jest opowieść *Muza nowego stulecia*. Tym razem Andersen nie wybiega zbyt daleko w przyszłość – przedmiotem refleksji jest bowiem rzeczywistość końca XX. Rzecz idzie tym razem jednak o twórczość artystyczną, a zwłaszcza o poezję, w której wyraża się wielkość bądź małość każdego stulecia. „Do jakich wyżyn wzniesie swoją epokę?” Czy w świecie kolejnych pokoleń będzie miejsce na „igraszki fantazji”, gdy nader często nie odczuwa się potrzeby obcowania z pięknem w zabieganych czasach Andersena? Postępująca wówczas komercjalizacja sztuki rodziła obawy o to, aby „poezja przyszłości” nie po-

została w sferze ideałów, o które daremnie walczył Don Kichot. Tryumf nauk przyrodniczych nakazywał tymczasem zaliczyć esencję twórczości – uczucia i myśli – w poczet zaburzeń nerwicowych. Wobec współczesnych zagrożeń Andersen optymistycznie spogląda jednak w przyszłość, rozliczając się równocześnie z niepokojami swoich czasów. Podstawą koncepcji jest bowiem fuzja dwóch wydawałoby się na pozór sprzecznych komponentów.

Gwarantem nadchodzącej Muzy ma być pierwiastek boski, definiowany tutaj jak „niewidzialny duch boskości”, który porusza poetyckie struny. Andersen wyraża przekonanie, że początek twórczego geniuszu ma swoje źródło w biblijnym Słowie. „Ludzie [przyp. B.K.] czują, że Bóg jest w sztuce, a gdziekolwiek Bóg pozostaje z nami twarzą w twarz, tam jest święty kościół”¹⁵. Swego rodzaju narzędziami są wybitni artyści, których wydaje na świat dana epoka (niczym dzieci danego czasu). Wśród wielu ulepszeń wciąż trwać będą jedynie rzeczy niezmiennie od początku świata¹⁶. „Tak było i tak będzie w wielkim marszu ludzkości ku postępowi, w poczuciu wolności”¹⁷ – poucza baśń. Akt narodzin nowej poezji inicjują burzliwe czasy przepełnione szumem maszyn. Najcichsze dźwięki sztuki słychać wśród gwizdów lokomotywy czy odgłosów wysadzanych w powietrze skał:

Urodziła się w wielkiej fabryce współczesności, w której swoją moc ćwiczy para, w której dzień i noc harują mistrz Maszyna i jego pomocnicy. Muza nowego stulecia ma wielkie, przepełnione miłością serce kobiety, w którym płonie ogień westalki i żar namiętności. Otrzymała rozum iskrzący się we wszystkich zmieniających się w ciągu tysiącleci barwach kryształu, które oceniono w zależności od tego, jaki kolor w danej chwili był w modzie. Jej wspaniałością i siłą są potężne łabędzie pióra fantazji; utkała je nauka, pierwotne moce dały jej siłę lotu. Po ojcu jest dzieckiem ludu o zdrowym rozsądku i zdrowych myślach; w spojrzeniu powaga, na ustach humor. Matka była wysoko urodzona i znakomicie wykształcona, córka emigranta pełna złocistych rokokowych wspomnień. Muza nowego stulecia ma w sobie krew i duszę obojga. (...) Słońce maluje dla niej obrazy; fotografia będzie jej zabawką¹⁸.

¹⁵ J.Ch. Andersen, *Baśni mojego życia. Autobiografia* (...) s. 150.

¹⁶ Ulokowanie artystycznych natchnień po stronie Boga widać u Andersena również na polu biograficznym, gdy w uwagach do wydania swoich baśni pisał, że jeżeli zrobił w życiu coś dobrego, to jedynie „Bogu za to chwala”. Należy podkreślić, że religijność Andersena miała charakter niedogmatyczny, ale afirmujący Boga jako źródło miłości i miłosierdzia. Szerzej o tym zob. A. Kapuścińska, *Baśniowa charytologia Hansa Christiana Andersena*, [w:] *Wokół Andersena. W dwusetną rocznicę jego śmierci*, red. A. Ciciak, Szczecin 2008.

¹⁷ J.Ch. Andersen, *Muza nowego stulecia*, [w:] *Baśnie i opowieści*, tom II, przeł. B. Sochańska, Poznań 2006, s. 383.

¹⁸ Tamże, s. 383.

Głos Andersena jest przeciwny ówczesnym sądom o upadku sztuki. Jeśliby określić stanowisko Duńczyka w odniesieniu do teorii postępu, znalazłoby się zapewne po stronie opozycjonistów, którzy sprzeciwiali się monopolowi artystów antyku na doniosłe osiągnięcie w literaturze, muzyce czy architekturze. Tak pojmowana historia ma związek z raczej z – nazwijmy to – kumulatywizmem kulturowym, zakładającym systematyczne uzupełnianie skarbcza dziejów przez coraz to nowsze osiągnięcia ludzkości bez naruszania fundamentów, które podłożył pod świat sam Stwórca. Nowa Muza nosi więc na sobie znamiona przeszłych wydarzeń, także krwawych rewolucji. Brzemień historii spotyka się w jej istocie z modą teraźniejszości. Jej korzenie to nie tylko fantazja, ale również nauka czy moce pierwotne symbolizujące praźródło wszechrzeczy. Raczkująca Muza łączy w sobie różne inspiracje kulturowe – zarówno średniowieczne pieśni trubadurów, jak i romantyczną poezję Heinricha Heinego, sagi i baśnie ludowe. Andersen posługuje się metaforą dziecięcego pokoju, którego synkretyzm symbolizuje multikulturowość przywoływana już w odwołaniu do biblijnej wieży Babel. Pieśń żyjąca w nowych tysiącleciach ma być przede wszystkim nieśmiertelna, co zostanie zapewnione wyłącznie przez jej uniwersalizm¹⁹. Piękno, którego jest kwintesencją, nie może być cieniem minionych czasów. Każdy przejaw Muzy jest „równorzędny w brzmieniu, treści i sile”:

Ona przyniesie eliksir życia! Jej pieśń w poezji i prozie będzie krótka, jasna i bogata; zbierze uderzenia serc narodów, z których każde jest tylko literą w wielkim alfabecie rozwoju, ale ona dotknie każdej litery z równą miłością, ułoży je w słowa i słowa ubierze w rytmy, tworząc hymn swojej współczesności. (...) z niewinnością dziecka, entuzjazmem dziewczyny i spokojem oraz wiedzą matrony muza podniesie cudowną lampę poezji, bogate, wezbrane ludzkie serce, niosące w sobie boski płomień. Bądź pozdrowiona, muzo nowego stulecia!²⁰

Pojawienie się Muzy jest normalną konsekwencją przeminięcia „starych współczesnych”. W wizji Andersena ogromną rolę odgrywa odnowa oraz zetknięcie się kultur Azji i Europy. Unifikacja ta w sensie pozytywnym hołduje uniwersalistycznej idei sztuki, o której wspomniano już wyżej.

Potwierdzenie baśniowej koncepcji z łatwością możemy odnaleźć w relacji samego Andersena z jednej ze swoich licznych podróży:

Z Aten pożeglowałem do Smyrny, a tego, że mogę chodzić po innej ćwiartce globu, nie traktowałem jako dziecinnej igraszki. Czułem nabożną

¹⁹ Widoczna jest tu romantyczna tendencja do stworzenia uniwersalnej teorii poezji czy sztuki w ogóle.

²⁰ Tamże, s. 386.

część, podobnie jak wtedy, gdy wchodziłem do starego kościoła w Odense. Myślałem o Chrystusie, którego krew spłynęła na tę ziemię, i o Homerze, którego pieśń po wsze czasy rozbrzmiewać będzie na globie. Słyszałem, jakby wybrzeża Azji głosiły mi mądrości, które wywołały większe wrażenie niż jakiegokolwiek słowa kaznodziei w dowolnym kościele. W Konstantynopolu spędziłem jedenaście ciekawych dni. Swemu szczęściu w podróżach zawdzięczam, że podczas mego pobytu przypadły urodziny Mahometa. Widziałem fajerwerki, które przeniosły mnie do krainy *Tysiąca i jednej nocy*²¹.

Powyższa relacja świadczy o obyciu Andersena z przejawami wielokulturowości. Sposób podejścia do turystyki teraźniejszości jest przełożeniem wizji Amerykanów zwiedzających ojczyznę ojców – Europę. Odczytywanie mądrości Azji przez Andersena koresponduje z wyobrażeniem czytania Starego Kontynentu jak książki z baśni *Za tysiące lat*. Nad wszystkim roztacza się ponadto wizja kościoła, który jest wszędzie tam, gdzie powstało coś z Bożego natchnienia. Aby potwierdzić tę zależność, warto przytoczyć jeszcze jeden przejaw entuzjazmu Andersena, tym razem powodowany pozytywnymi wrażeniami z podróży koleją żelazną z Magdeburga do Lipska. Nowoczesny jak na swoje czasy środek transportu jawił się baśniopisarzowi jako „arcydzieło umysłu”. Baśniowa koncepcja połączenia nauki ze sztuką w osobistej opinii Andersena zmanifestowała się w następujących słowach: „całą swoją świadomość jakbym ujrzał twarzą w twarz Boga. (...) Emocje i wyobraźnie nie są jedynymi władcami w królestwie poezji. Mają równego w mocy brata zwanego intelektem”²². Niezwykły związek wyobraźni z rzeczywistością miał w pełni sposób wyrazić się w muzie przyszłości.

Andersen trafnie przewidział nadejście ery szybujących w przestworzach samolotów, turystykę na Stary Kontynent w poszukiwaniu śladów przeszłości oraz budowę tunelu pod kanałem La Manche. Czy zatem powinniśmy widzieć w osobie duńskiego baśniopisarza kogoś w rodzaju profety? Bogusława Sochańska, tłumaczka dzieł Andersena i znakomita badaczka jego twórczości, jest zdania, że nie było to romantyczne jasnovidzenie, ale „głęboka intuicja wsparta wiedzą i inteligencją”²³.

Odnosząc tematykę przyszłości do tradycji baśni jako gatunku literackiego, należy pamiętać o szczególnej roli, jaką odegrała twórczość Andersena – wraz z całym dynamizmem i oryginalnością wyznaczyła bowiem początek literackiej baśni europejskiej, zwanej niekiedy artystyczną. Wybór tematu stanowi kolejny dowód na odkrywczość utworów „króla baśni”, który zaśląnął zwłaszcza z eksperymentów na polu formalnym, innowacji

²¹ J.Ch. Andersen, *Baśni mojego życia* (...), s. 119.

²² Info. za Dariuszem Rossowskim. J.Ch. Andersen, dz. cyt., s. 175.

²³ B. Sochańska, *Andersen w Polsce*, [w:] J.Ch. Andersen, *Baśnie o opowieści*, tom III, Poznań 2006, s. 487–488.

w zakresie zastosowań wzorców narracyjnych czy eksponowania związków baśni z codziennością. W obrębie XIX-wiecznej baśni zarówno ludowej, jak i literackiej trudno szukać odpowiedników przyszłościowej refleksji Andersena. Kreacja alternatywnych światów, której najsłynniejszym przykładem jest *Alicja w Krainie Czarów* Lewisa Carrolla, choć wydaje się być najbliższą nowatorstwa autora *Dziewczynki z zapalkami*, stanowi przecież zupełnie inne *exemplum* romantycznego przełamania konwencji baśniowej.

Refleksja Andersena na temat przyszłości odróżniała się także na tle XIX- i XX-wiecznych wizji lat mających dopiero nadejść. Co ciekawe, przejawów podobnego entuzjazmu, jakim pisarz darzył osiągnięcia nauki i techniki, można dopatrzeć się w polskich powieściach fantastycznonaukowych lat 20. i 30. XX wieku. Wiara w postęp charakteryzuje m.in. dzieła Stefana Grabińskiego czy Antoniego Langego, ale jednocześnie miesza się z lękiem o dalsze losy świata. Od tego rodzaju obaw wolne jest natomiast pisarstwo Duńczyka. Wizje przyszłych światów w literaturze liczniej zaczynają się pojawiać w opowieściach spod znaku „fantasy”, amorficznych powieściach fantastycznych XX wieku czy współczesnych – nie tylko literackich – re-narracjach klasycznych baśni. Posiadają jednak one w przeważającej części wydźwięk pesymistyczny, nierzadko apokaliptyczny (wyłączając twórczość niektórych autorów, jak np. Stanisław Lem).

Ujmując świat w ramy baśni literackiej, Andersen pozostał daleki zarówno od obaw skrajnych katastrofistów *fin de siècle*'u, jak i twórców literatury fantastycznej wróżących upadek człowieczeństwa lub przejęcie władzy nad światem przez zbuntowane maszyny. W trudnej przecież epoce, w jakiej przyszło Duńczykowi żyć i tworzyć, widział ogromny potencjał, który umiejętnie wykorzystany, zaprocentuje już w następnym stuleciu. W nadchodzący wiek spoglądał niemalże z dziecięcym uśmiechem i wiarą w człowieka. Przyszła Europa, jak i świat Andersena miały być pełne nadziei, a ich zdobycze naukowe i techniczne służyć dobru ludzkości.

Bogumiła Kurzeja

John Christian Andersen as an optimistic visionary of the future world

The article presents the complexity of the literary visions of the future created by the Danish writer. Andersen was fascinated by science and technological achievements of the nineteenth century. This fascination served as an inspiration for his literary work. A few fairy tales takes the reader into the world of the future (for example *The Great Sea Serpent* or *In a Thousand Years*). In other fairy tales we find praise of the contemporary inventions like the telegraph or the network Parisian waterworks. His vision of Europe in the next millennium is hopeful, and that sets it apart from most of the other literary texts of the time.

Słowa kluczowe: Andersen, baśń, literackie wizje przyszłości, wizje Europy, opowieści dla dzieci, baśń literacka

Key words: Andersen, fairy tales, literary visions of the future, visions of Europe, children's stories, *literary fairy tales*



Ireneusz Gielata
Akademia Techniczno-Humanistyczna w Bielsku-Białej
ul. Willowa 2, 43-300 Bielsko-Biała
ireneusz1@poczta.onet.pl

„Tak być musi?” – wariacje na temat interpretacji na przykładzie *Wielkiego* Elizy Orzeszkowej

„Jeśli bowiem nie dostrzegamy powtórzeń w dziele sztuki, jest ono dla nas – w niemal dosłownym sensie – niedostrzegalne, a zatem niepojęte. Właśnie dostrzeganie powtórzeń umożliwia zrozumienie dzieła sztuki.”

Susan Sontag¹

1.

*Wielki*² Elizy Orzeszkowej porusza tematykę muzyczną. Narratorem tej noweli jest wybitny muzyk, który zaraz na początku porównuje siebie do „szybującego ptaka po przestworzach rajskich” (s. 105). Jako „cudownie śpiewający ptak” był „podziwiany”, „uwielbiany” i karmiony „słodczymi najwyborniejszymi” przez niezliczone rzesze melomanów. Jednak nie jest

¹ S. Sontag., *O stylu*, przeł. A. Skucińska, [w:] teże, *Przeciw interpretacji i inne eseje*, Kraków 2012, s. 54.

² Zob. E. Orzeszkowa, *Wielki*, [w:] teże, *Melancholij*, t. II, Warszawa 1949, s. 103–150. Wszystkie kolejne cytaty z *Wielkiego* podaję za tym wydaniem. Aneta Mazur przypomina, że to opowiadanie stanowi fragment niezrealizowanego pomysłu powieści o artyście, przy czym w „szkicu powieściowym – odnotowuje Mazur – występuje narracja retrospektywna z paroletniego dystansu czasowego – przebywający z zapadłym kącie świata bohater wspomina kolejno: apogeum życiowego powodzenia, załamanie w wyniku choroby oraz triumfalny powrót na estradę i ponowne podboje artystyczno-miłosne; etapom tym towarzyszą naprzemienne huśtawki nastrojów” – zob. A. Mazur, *Pod znakiem Saturna. Topika melancholii w późnej twórczości Elizy Orzeszkowej*, Opole 2010, s. 225.

to historia o wybitnym tenorze, czy kontratenorze. Juliusz – bo tylko poznajemy jego imię³ – śpiewał „nie gardłem, lecz – skrzypcami” (s. 105):

Skrzypce były mi kąpielą z wina i promieni, ich struny nićmi, na których podnosiłem się wysoko nad pospolitość. One mi były mennicą królewską, butami stumilowymi, rogiem obfitości, sypiącym rozkosze różnorodne (s. 105).

Dzięki wirtuozowskiej grze na skrzypcach Juliusz osiągnął wielkość. „Twórca wie i czuje – jak powiada o sobie – że sam, przez własną naturę wyjątkową i przez własną pracę odbywającą się w dreszczach i ogniach, krzesze nad czołem swoim światła glorii...” (s. 107). Toteż zewsząd otaczała go „gloria” znakomitości; nieustannie spotykał się z objawami uznania i zachwytu. Żyjąc w aurze sławy, ciągle był jej spragniony:

...byłem żądny chwalby, tej wielkiej chwalby, na którą się składają uderzenia serc wzruszonych, podziw umysłów wzniesionych nad poziom codzienny, oklask dłoni miotanych wichrem mego ducha... Miałem to wszystko. Miałem wszystko, co tylko w rządzie uciech tego rodzaju istnieć może: od radości, która rozsądza mózg i serce, do zabawy prawie dziecinnej (s. 108).

Skrzypek Juliusz miał talent i pieniądze, tłum wielbicieli i wywodzącą się ze sfer arystokratycznych narzeczoną Oktawię, której względy zdobył – o czym informuje nas nie bez krzty ironii – pomimo różnic społecznych⁴. Czuł się więc człowiekiem spełnionym i szczęśliwym: „...stałem się przez to większym. Byłem szczęśliwy!” (s. 106), a nade wszystko „wielkim” – „...byłem wielki, posiadałem rozkosze sztuki, sławy i – władzy” (s. 111).

Owa artystyczna wielkość objawiała się w poczuciu bycia wyniesionym ponad pospolitość. Muzyk poczytywał siebie za „istotę wierzchołkową, (...) u samego szczytu stworzenia istniejącą” (s. 118), wciąż zapatrzoną w górę, a przez to niedostrzegającą tego, co działo się w zwykłym, codziennym życiu. Mając duszę zawieszoną pod gwiazdami, nie dostrzegał „pyłów” powszechności (s. 108); nie przychodziło mu nawet na myśl – do czego przynajmniej się z obezwładniająca szczerością – „przypatrywać się nizinom” (s.

³ Imię narratora pojawia się w scenie czytania listu Oktawii „Co to? List od niej! Właściwie liścik mały, pachnący. Dotykając jego powierzchni atlasowej mam złudzenie, że dotykam jej ręki, i czuję się mocno wzruszonym. (...) więc rozrywam kopertę, czytam. «Panie!» Co to jest? Nazywa mnie panem? Ależ posiadam sporą paczkę jej listów, w których nazywała mnie Juliuszem. I nie tylko w listach tak mię nazywała. Teraz pisze «Panie!»” (s. 135–136).

⁴ Juliusz mówi, że „łącznikiem” pomiędzy nim a Oktawią był „pierwotny pociąg zmysłowy” a zarazem swoiście platońska „jednostajność uniesień dla wszystkiego, co dobre, prawdziwe i piękne” oraz miłość do muzyki i „doskonała odpowiedniość towarzyska”: „Bo jeżeli ona była córą rodu przyozdobionego klejnotem herbowym, jam zdobył sam sobie klejnot sławy; jeżeli ona posiadała majątek niejaki, moje skrzypce był fortuną wielką. Więc papa i mama byli zadowolonymi, a my... ach, myśmy przebywali u samych wrót nieba!” (s. 133).

107). Czerpał radość z władzy, jaką posiadał dzięki mocy swego muzycznego talentu. Była to władza „więcej niż królewska”, upodobniająca się wręcz do „wszechpotęgi bóstwa” – „bo żaden król nie może, tak jak muzyk, rzucić serca jak piłki do piekła i raju” (s. 112). Równie mocno cieszyły go: „uczty tłumne, toasty huczne”, wygłaszane w wielu językach na jego cześć mowy, a także „przysmaki stref wszelkich, pocałunki ust niezliczonych – pyłki przelotne, coraz nowe...” (s. 112). Przebywając w takim otoczeniu zdawało mu się, że obcuje „oko w oko z roziskrzonym glorią wieczną szczytem Parnasu!...” (s. 113).

Umiejętność gry na skrzypcach wyniosła go więc na muzyczny Parnas. Albo mówiąc inaczej: na skrzydłach swego talentu – by posłużyć się *Odą do młodości* – skrzypek Juliusz wzbił się ponad płaski i przyziemny świat ludzkich trosk i codziennych zabiegów. Mickiewicz pojawia się tutaj nieprzypadkowo. Pierwsza część utworu Orzeszkowej w całości oparta została na motywie lotu. Przedstawiona tu historia to opowieść o mocy sławy, która przemienia zwykłego śmiertelnika w „szybującego po przestworzach rajskich” ptaka (s. 105). Przy czym u Mickiewicza ów wzlot w górę na skrzydłach młodości stwarza możliwość wyzwolenia się od „martwoty” zmurzałego świata tonącego w „trupich wodach” egoizmu i samolubstwa. U Orzeszkowej jest odwrotnie. Ten, kto odrywa się od ziemi i codziennej ludzkiej krzątany, zupełnie zatracą się w „chwalbie” własnego ja. Nie widzi niczego poza sobą. Podziw, który go otaczał, zrodził w nim złudzenie posiadania wręcz boskiej władzy. Aura wielkości uczyniła z mieszkańca Parnasu ślepcą, który nie dostrzegął ziemskich „pyłów” (s. 108) i tego, że jest... marionetką.

Ów antyczny topos, niczym fałszywy akord, złowieszczo wybrzmiewa już w pierwszych zdaniach opowiadania. Choć pojawia się on w tekście na zasadzie muzycznego *pianissimo*, trudno go nie zauważyć. Muzyk powiada, że struny jego skrzypiec są niciami, „na których podnosił się wysoko nad pospolitość” (s. 105). Żył więc w przekonaniu, że kształtuje swój los zgodnie z własną wolą. Tymczasem sława jest ulotna, uzależniona od kapryśw publiczności, zaś on sam nie panem, lecz niewolnikiem oplatających go zewsząd nici, owych niewidocznych dla ludzkiego oka „pyłów”. Nici te – o czym przekonuje nas Schopenhauer – łatwo się luzują, a przez to osłabiają „ślepą wolę”, która „występuje jako pęd życia, chęć życia, odwaga życia”:

Tę odwagę życia porównać można z liną rozpiętą nad teatrem marionetek ludzkiego świata, na której za pośrednictwem niewidocznych nici wiszą laleczki, gdy na pół stoją na ziemi pod sobą (obiektywna wartość życia). Lecz jeśli kiedyś lina się zluzuje – laleczka się pochyli, jeśli zaś pęknie – musi

upaść; albowiem tylko na pozór stała na ziemi; osłabienie owej chęci życia objawia się mianowicie jako hipochondria, spleen, melancholia, a całkowity jej zanik – jako skłonność do samobójstwa...⁵

W rzeczywistości historia skrzypka Juliusza, którą Orzeszkowa umieściła w tomie opowiadań *Melancholicy*, to zapis jego upadku. Tytuł „wielki” podszyty jest ironią. W całej pełni wyraża to ostatnia scena, w której ongiś latający „po przestworzach rajskich” skrzypek podrzucony jest przez „bandę” pijanych wielbicieli pod hotelowy sufit:

Jeszcze jedna korzyść z mojej wielkości: nikt nie śmiał przerwać mi orgii. Dużo po północy wrzawa wzdęła się do grzmotu; banda wielbicieli piła zdrowie moje i z okrzykami, wśród których najgłośniej huczał szampan, wzniosła mię na rękach prawie pod sufit. Śmiałem się jak szalony, dziękowałem, całowałem, przyrzekałem wdzięczność i przyjaźń do grobu; plotłem dowcipne głupstwa, bawiłem się wyśmienicie, byłem pijany... (s. 147–148).

Po libacji budzi się w pustym pokoju, w którym panuje „grobowa cisza” (s. 148). Ponure dźwięki miejskiego zegara uprzytomnią mu własną samotność – „Byłem sam. Wielkość moja była samotną. Uwielbiony przez świat cały, byłem zupełnie sam” (s. 149). W finałowej scenie skrzypek Juliusz przypomina Schopenhauerowską lalkę chylącą się ku ziemi, która utraciła całą chęć życia. Wie już, co było przyczyną jego upadku; chociaż wiedza ta doprowadza go do jeszcze większej niewiedzy – „widzę jasno, jasno, że wielkimi na świecie są tylko trzy rzeczy ludzkie: nieszczęście, niewiedomość, błąd” (s. 150). Z tej triady, która wyraża dramat ludzkiego istnienia, pojął, czym jest ludzkie nieszczęście – „Nieszczęście swoje do dna znam” (s. 150). „Ale – ciągnie dalej narrator *Wielkiego* – czegoż ja nie wiem? Jaki mój błąd?” (s. 150). I przy wtórze głosu zegara pyta się o sens ziemskiego bytowania: „Kto woła? Kto tam woła? Ziemia? Niebo? Bóg? Ojczyzna? Ludzkość? Po co? Co mam czynić? Gdzie ratunek? Dokąd iść?” i odpowiada: „Nie wiem” (s. 150).

Aneta Mazur podkreśla, że historia o Julianie ogranicza się do „fabularnego dwutaktu: wyjściowej ekstazy szczęścia oraz nagłego krachu...”⁶ i jako taka – dodajmy – w całości opiera się na osi wertykalnej. Opowiada o wzlocie na muzyczny Parnas i upadku w ziemskie „pyły”. Na ów ruch nakłada się jeszcze inny: od niewiedzy bohatera do wiedzy o własnej ma-

⁵ A. Schopenhauer, *Świat jako wola i przedstawienie*, t. II, przeł., komentarze J. Garewicz, Warszawa 1995, s. 517.

⁶ A. Mazur, *Pod znakiem Saturna*, s. 225.

łości i wielkości tajemnicy, która nieuchronnie spowija ludzki żywot⁷. Taka linia rozwoju fabuły zdecydowała o tym, że w przeciwieństwie do innych utworów autorki *Nad Niemnem*, w których pojawiają się motywy i wątki muzyczne⁸, historia skrzypka Juliusza odbywa się bez muzyki... chyba, że za muzykę uznamy basowe tykanie miejskiego zegara czy wrzask pijanej „bandy” wielbicieli muzyka mieszający się z odgłosami otwieranych korków od szampana?

2.

W wygłosie pierwszej części opowiadania Orzeszkowej pojawia się słowo „Parnas”, drugą rozpoczyna przysłówkę „Nagle”. I rzeczywiście wraz z tym przysłówkiem w fabule *Wielkiego raptownie* wszystko się zmienia: czas przeszły narracji na teraźniejszy, opowieść o wielkości zastępuje relacja o pogłębiającej się małości i samotności, zaś otwarta przestrzeń zamienia się w zamkniętą:

Nagle – pokój ze spuszczoneymi sztorami, napełniony zmrokiem, z żółtym płomykiem kuchenki naftowej, nad którą jakaś kobieta nieznaną, w białym czepku i fartuchu przyrządza jakąś mieszaninę apteczną z ohydną wonią. Leżę w pościeli... (s. 114)

Wielki Orzeszkowej nie jest opowieścią o artystycznych dokonaniach wybrańca Parnasu, lecz o chorobie, która nagle i nieoczekiwanie przykuwa wirtuoza skrzypiec do łóżka. A więc to historia – posłużmy się określeniem Virginii Woolf – „powszedniego dramatu ciała”, będąca relacją z „wielkiej wojny, które ciało toczy, mając umysł za swego niewolnika, kiedy w samotności sypialni zмага się z napadem gorączki albo najazdem melancholii”⁹.

Początkowo skrzypek Juliusz niczego nie pojmuje. Nie wie, dlaczego znalazł się w ciemnym hotelowym pokoju w towarzystwie obcej kobiety w białym czepku. Dopiero po jakimś czasie zdobywa świadomość stanu, w jakim się znalazł; choć i tak nadal wszystkiego nie będzie rozumiał. Gubi się w domysłach, próbując przeniknąć przyczynę swojego cierpienia i nie-

⁷ Do takiej konstatacji dochodzi ostatecznie bohater Orzeszkowej: „Jesteśmy otoczeni żelazną obręczą tajemnicy i powinniśmy powiedzieć sobie raz na zawsze, że nigdy jej nie przekroczymy” (s. 122).

⁸ O niektórych z nich zajmująco pisze Krzysztof Klośński w rozprawie *Caca. Imy w „Nad Niemnem”* – zob. K. Klośński, *W stronę imości. Rozprawy i debaty*, Katowice 2006, s. 15–43.

⁹ Zob. V. Woolf, *O chorowaniu*, wstęp H. Lee, przeł. M. Heydel, Wołowiec 2010, s. 30–31; to właśnie wątek melancholii Juliana poddała dokładnej analizie Aneta Mazur, traktując całą nowelę Orzeszkowej za przykład moralitetu ilustrującego „logismos psychy” – zob. A. Mazur, *Superbia (Wielki)*, [w:] tejsze, *Pod znakiem Saturna*, s. 223–239.

pokoi się brakiem narzeczonej Oktawii¹⁰. Prowadzi zatem „wielką wojnę” z własnym ciałem i rozgorączkowanym umysłem – „wojnę” choć „wielką”, to jednak „powszednią”, a więc nie zawierającą w sobie nic z niezwykłości czy wyjątkowości. Innymi słowy, choroba, przykuwszy go do łóżka, przemienia wielkiego muzyka w zwyczajnego pacjenta. Ale zarazem... pogłębia jego świadomość.

Skrzypek Juliusz, który wcześniej latał na skrzydłach sławy po rajskich przestworzach, nigdy nie przyglądał się ziemskim „pyłom”. Tymczasem to właśnie za ich sprawą został unieruchomiony w łóżku – „Bakcylus tyfusowy nie wiezieć skąd przywędrował do organizmu mego; w dodatku, przez drzwi wypadkiem otwarte mroźny wiatr owiał mię po wyjściu z upalnej sali i... o mało nie umarłem” (s. 116). Owa zakaźna choroba odśłania mu prawdę o dramacie własnego ciała, poddanemu działaniu nieuchwytnych przez ludzkie oko mocy. W gorączce, wywołującej nierzadko halucynacje, muzyk obserwuje swą cielesną powłokę, dostrzegając w niej jedynie objawy rozkładu: „...kwadrans, godziny upływały mi na przypatrywaniu się rozkładowi swego ciała w różnych jego stopniach i postaciach, aż nabierałem do samego siebie ohydy graniczącej z szaleństwem” (s. 119). Wstręt miesza się tu z przerażeniem, jakie wywołuje w nim świadomość nieuchronności śmierci, która może nadejść właściwie w każdej chwili – „...nieuniknioność śmierci i w każdej minucie prawdopodobna jej bliskość” staje się dla niego „najoczywistszą i najwiekuistszą” spośród wszystkich prawd (s. 119).

Orzeszkowa stworzyła bohatera, który doświadcza upadku w cielesność. Dlatego wciąż każe mu patrzeć na swe ciało niejako z góry; a taka perspektywa oglądu sprawia, że staje się on obserwatorem dziwnego spektaklu własnego karlenia:

...byłem świadkiem widowiska szczególniejszego: sam w oczach własnych malałem, malałem, aż stałem się mniejszym od mikroba... (s. 118)

Okazuje się, że „wielkim” jest wywołujący chorobę mikroskopijny mikrob, zaś mistrz gry na skrzypcach, który wcześniej roił o posiadaniu wprost boskiej władzy, jedynie marionetką w jego rękach. Ostatecznie „skrzydła sławy” są zbyt wątłe, aby umożliwić wzniesienie się ponad „pospoliczość” natury. „Bakcylus tyfusowy”, owa siła – jak określi ją muzyk w chwili rozpa-

¹⁰ Ujawnia to scena, w której chory muzyk wypatruje Oktawii, nie potrafiąc sobie wytłumaczyć jej nieobecności: „Czyje to oczy patrzą na mnie z trwogą i litością? Czy to ty, Oktawio? Oktawio! Oktawio! ukochana moja! Ty, o narzeczone moja, prawie żono moja! Wiedziałem, że ty jesteś, musisz być ze mną, gdy... Nie, nie! To nie Oktawia! Rozumiem... to dozorczynie chorych... jedna z tych, które za pieniądze... Dlaczego nie Oktawia? Ona powinna, musi być przy mnie, gdy ja... Gdzie ona? Chyba umarła, bo gdyby żyła, byłaby tu... byłaby tu... Pani! dlaczego tu nie ma panny Oktawii... narzeczonej mojej...” (s. 115).

czy – „ślepa, głupia i okrutna” (s. 123) zupełnie pogrąża go w nieszczęściu, od którego nie będzie mógł się już uwolnić. Ale Orzeszkowa nie byłaby piarką nowoczesną, gdyby nie rozwinęła jeszcze bardziej tej myśli.

Otóż skrzypek Juliusz dochodzi do wniosku, że jego chorobę wywołał tak naprawdę nie jeden, lecz trzy czynniki:

Przede wszystkim zajmuje mię ogromnie ten bakcylus i to dmuchnięcie wiatru. (...) Któż mi teraz powie, co jest większym i silniejszym: ja czy bakcylus? Podmuch wiatru czy miłość świata? Ten podmuch dotarł mię przez drzwi otwarte przypadkiem. Oto więc czynnik trzeci: przypadek. Nieskończenie mały bakcylus, przelotny wiatr, bezmyślny przypadek – trójprzymierze, które o mało nie pogrążyło w nicość mojej wielkości (s. 117).

Niewidzialny dla oka mikrob i czynnik atmosferyczny niczego by nie zdziałały, gdyby nie wmieszał się w to jeszcze przypadek. Nieszczęście, jakie spotyka uwielbianego przez tłumy muzyka, otrzymuje w utworze Orzeszkowej nowoczesną wykładnię. Toteż nigdzie nie znajdziemy w nim miejsca, w którym dotknięty chorobą tyfusu muzyk skarżyłby się na Boga lub złorzeczył na okrutny los. „Nowoczesność nie zakłada już oczywistej obecności losu w świecie – odnotowuje Hanna Buczyńska-Garewicz – lecz docieka możliwej jego natury”¹¹. I nie inaczej postępuje Orzeszkowa. Jej bohater odkrywa z przerażeniem, że jest mieszkańcem świata, nad którym rozciąga się Nietzscheańskie niebo przypadku – „Ponad rzeczami wszystkimi stoi niebo przypadku, niebo bezwiny, niebo trafu, niebo zuchwałego pokuszenia”¹². Zatem skrzypek rozpoznaje dramat własnego istnienia już za pomocą kategorii stworzonych przez nowoczesną naukę i filozofię. Co ostatecznie prowadzi go do przekonania o istnieniu jakiejś otchłani, która skazuje na zaturę wszystkich „świadomych siebie, rozumnych, wrażliwych” – „w brutalnym głupim, ohydny Nic” (s. 121). Oczywiście ów proces, który na zawsze pozostanie dla człowieka „niepojęty” i „nieodgadniony”, trwa w czasie. W końcu bohaterowi opowiadania Orzeszkowej udaje się (na jakiś czas) wywinąć śmierci. Jednak choroba tyfusu pozostawia trwałe ślad na jego ciele – atrofię mięśniów prawej ręki.

Teraz już wiemy, dlaczego w utworze o wirtuozie skrzypiec brak materii muzycznej. Co nie oznacza jednak tego, że nie można doszukać się w nim obecności motywów odnoszących się do sztuki dźwięku. Muzyczna w swej naturze jest już sama narracja. „Bohater opowiada – słusznie zauważa Mazur – o swoich stanach *in statu nascendi*, a uobecniony czas wydarzeń pokrywa się z horyzontem narracji, przez co powstaje efekt *sui*

¹¹ H. Buczyńska-Garewicz, *Człowiek wobec losu*, Kraków 2010, s. 10.

¹² F. Nietzsche, *Tako rzecze Zaratustra. Książka dla wszystkich i dla nikogo*, przeł. W. Berent, Kęty 2004, s. 120.

generis muzyczny; przypomina temporalną kreację (i percepcję) struktur utworu muzycznego, które wylaniają się zawsze na bieżąco. Wrażenie to potęguje luźna konstrukcja sześciu krótkich, refleksyjno-opisowych impresji, niczym sześciu fraz melodycznych. Kontynuując tę metaforykę, rzecz można, iż (...) mamy [tu – I.G.] dwie tonacje: durową i molową¹³. Można więc powiedzieć, jak bohater Orzeszkowej o sobie, że „motywy muzyczne jak wiosenne motyle oblatują rojami” fabułę tej noweli¹⁴.

3.

Brak Oktawii przy łożku chorego budzi w nim coraz większy niepokój. Muzyk nieustannie poszukuje ukochanej, wielokrotnie wzywa ją po imieniu, nie mogąc dociec przyczyn jej nieobecności. W napadach wysokiej gorączki mający nawet o jej śmierci – „Chyba umarła, bo gdyby żyła, byłaby tu... byłaby tu...” (s. 115). Toteż jego cierpienie nieustannie wzmagają pytania „Gdzie ona?” (s. 115). Dopiero po pewnym czasie otrzyma od niej list, w którym dostrzeże jednak jakąś obcą tonację, a jej wyrazem będzie brak jego własnego imienia: „... „Panie!» Co to jest? Nazywa mnie panem?” (s. 136). Oschły ton listu, zakończony konwencjonalnymi życzeniami rychłego powrotu do zdrowia, a także częste wizyty jej ojca odarte podobnie jest liścik córki z „nut poufałości”¹⁵, zapowiadają zerwanie zaręczyn. Dochodzi do nich w trakcie umówionego spotkania „sam na sam” (s. 141) w salonie Oktawii:

– Czy podobna? Oktawio... pomyśl... przypomnij sobie... Walczmy. Spróbuj walczyć. Czy podobna, abyś z woli własnej... bez walki... Czyż to być może?

Podniosła na mnie wzrok oszklony wilgocią i trochę blada, wyraźnie jednak powiedziała:

– To być musi.

Wówczas powstał we mnie demon zemsty i ze spokojem doskonałym zapytał:

– Co być musi? (s. 143).

¹³ Zob. A. Mazur, *Pod znakiem Saturna*, s. 225; Mazur zaznacza, że ta „muzyczność” cechuje zarówno wariant powieściowy, jak i nowelistyczny.

¹⁴ A dokładnie: „Motywy muzyczne jak motyle wiosenne oblatywały mię rojami i jak orszak za królem szły za mną wszędzie, kędy się obrócił” (s. 105).

¹⁵ Juliusz myśli jak muzyk, toteż zmianę nastawienia do niego Oktawii i jej ojca określa za pomocą frazy o braku „paru nut”: „Był doskonale uprzejmym, najżyczliwiej przyjacielskim, tak jak i liścik Oktawii, ale jak liścikowi brakowało mu paru nut, które przedtem były, a teraz zniknęły bez śladu. Mniej niż przedtem poufałości, chęć zwiększenia przestrzeni pomiędzy mną i sobą o parę kroków, tylko o parę kroków, ale zwiększenia. Taka sama, jak w liściku Oktawii, oględność i powściągliwość” (s. 137).

W dialogu tym, jak w melodyczno-harmonicznej formule wariacji *ostinato*, powraca wciąż ta sama fraza „być musi”. Jakby było tego mało, pojawia się ona raz jeszcze na końcu całej rozmowy, kiedy to zmieszanej Oktawii muzyki opowiada baśń o Kalifie i Sezamie:

– Jest przypuszczenie, że Kalif utraci słowo tajemnicze, które przed nim otwierało Sezam. Nie należy mniemać, aby ten Sezam zawierał tylko złoto i perły, bo znajdowały się też w nim i laury. Kalif bez pereł, złota i laurów przemieni się na fellacha kopiącego ziemię. Więc z podaniem mu ręki do przechadzki długiej zaczekajmy, aż się rozwiąże zagadka jego losu. Tym jest to, co być musi (s. 143).

Skrzypek z przekorą parafrazując wschodnią baśń, czyni z niej przypowieść o własnym losie¹⁶. Mikroskopijny „bakcylus” sprawił, że z Kalifa, który miał dostęp do sławy i bogactw, stał się „nagle” ubogim fellachem. Jako artysta nowoczesny, wie dobrze o tym, że „ludzie sławni żyją na rynkach” (s. 146). Traci więc narzeczoną wywodzącą się z arystokracji, gdyż na taki związek z artystą, który z powodu choroby nie może dalej funkcjonować na muzycznym rynku, nie chcą zezwolić jej rodzice¹⁷. Jednak on sam nie może się z tym pogodzić; przecież nikt nie wie, czy niemoc prawej ręki kiedyś nie ustąpi. „Tym jest [dla niego – I.G.] to, co być musi” (s. 143).

W opowiadania Orzeszkowej fraza „być musi” powraca z natarczywością muzycznego *ostinato*¹⁸, jako stale powtarzana formuła basowa, zachowując przy tym jedność przy semantycznej i gramatycznej zmienności: od pytajnika „być może?” do oznajmienia „być musi”, by za chwilę ponownie powrócić do formy zapytania „być musi?”, a następnie jeszcze raz do oznajmującej formuły „być musi”. Nieprzypadkowo muzykolodzy zwracają uwagę na to, że wariacje *ostinato*we godzą dwie skrajności – „wyrażoną w strukturze wariacji ideę ciągłej zmiany i zamkniętą w formule *ostinato* ideę niezmiennego porządku”¹⁹. Owa fraza „być musi” nie tylko nadaje dialogowi kochanków formę melodyczną typową dla techniki *ostinato*wej, ale jednocześnie rozwija się w muzyczny motyw – Beethovenowskiego „*Muss es sein?*” („Czy tak być musi?”) „*Es muss sien!*” („Tak być musi”). Chyba najpełniej ów motyw literacko wykorzystał Milan Kundera w *Nieznosnej lekkości bytu*:

¹⁶ Zapowiada to już wyznaczenie Juliusza na początku noweli, że „przebierał” i „przesiewał przez palce” pomiędzy opadającymi go zewsząd motywami muzycznymi „jak bogacz bajeczny diamenty Sezamu” (zob. s. 105).

¹⁷ Zwłaszcza, że „kobiety w jej wieku i położeniu są zależnymi od woli innych?” (s. 135) i zob. (s. 138).

¹⁸ *Ostinato* z włoskiego: *uparty, uporczywy*.

¹⁹ Zob. P. Orawski, *Lekcje muzyki. Średniowiecze i Renesans*, Warszawa 2010, s. 278–279.

...niejaki pan Dembscher był winien Beethovenowi pięćdziesiąt forintów i kompozytor, który wiecznie był bez pieniędzy, upomniął się o nie. „*Muss es sien?*” – westchnął nieszczęśliwie pan Dembscher, a Beethoven zaśmiał się rubasznie: „*Es muss sien!*”, i zaraz zapisał te słowa w nutach i ułożył na ten realistyczny motyw małą kompozycję na cztery głosy: trzy głosy śpiewają „*Es muss sien, es muss sien, ja, ja, ja*” – tak być musi, tak być musi, tak, tak, tak, a czwarty głos dodaje: „*Heraus mit dem Beutel*” – wyciągaj zaraz portmonetkę.

Ten sam motyw stał się w rok później podstawą czwartej frazy jego ostatniego kwartetu opus 135. Wtedy Beethoven nie myślał już o portmonetcie Dembschera. Słowa: *Es muss sien!* pobrzmiwały mu coraz uroczyściej, jak gdyby wypowiadało je samo przeznaczenie²⁰.

Ta anegdotyczna historia staje się dla Kundery przykładem „przemiany lekkiego w ciężkie” – „Beethoven więc przemienił żartobliwą inspirację w poważny kwartet, dowcip w metafizyczną prawdę”²¹. W opowiadaniu Orzeszkowej dzieje się podobnie. Muzyczny motyw „*Muss es sein?*” („Czy tak być musi?”), utrzymany w linii surowego *basu continuo*, wyraża ciężką prawdę o życiu „*Es muss sien!*” („Tak być musi”), jaką odkrywa dotknięty cierpieniem muzyk. I jako taki towarzyszy bohaterowi *Wielkiego* w procesie pogłębiania własnej świadomości. W finale opowiadania pogłos owej ciemnej frazy wybrzmiewa w basowych dźwiękach zegara miejskiego, które mieszają się z linią melodyczną, ukształtowaną przez ciąg pytań:

Głos zegara: raz, dwa, trzy, cztery... Kto woła? Kto tam woła? Ziemia? Niebo? Bóg? Ojczyzna? Ludzkość? Po co? Co mam czynić? Gdzie ratunek? Dokąd iść? (s. 150).

Skrzypek Juliusz odpowiada: „Nie wiem” (s. 150) – a głos *basu continuo*, który niejako unosi się nad całym ostatnim rozdziałem noweli, uprzywie powtarza słowa, jakie padły w chwili rozstania: „Czy tak być musi?” – „Tak być musi”, „Tak być musi”, „Tak być musi”....

4.

Na koniec warto podzielić się pewną wątpliwością. Otóż fraza „tak być musi” powraca często w korespondencji Orzeszkowej. W pisanych listach słowa: „tak być musi”; „musi być tak” godzą pisarkę z trudną rzeczywistością i jej losem, i jako takie przyjmują postać kolokwialnego zwrotu odar-

²⁰ M. Kundera, *Nieznośna lekkość bytu*, przeł. A. Holland, Warszawa 1996, s. 145.

²¹ Tamże, s. 145.

tęgo z muzycznych znaczeń. Nietrudno takie zwroty znaleźć i w jej utworach literackich. Podobnie zresztą jak u innych dziewiętnastowiecznych pisarzy. I choć te słowa za każdym razem wyrażają potęgę mocy, której ulegają bohaterowie wielu utworów literackich, to jednak trudno w nich doszukać się pogłosów owych „ciężkich” akordów Beethovenowskiego kwartetu. A zatem czy lektura frazy „tak być musi” odczytana poprzez motyw muzyczny nie wykracza poza granicę, która oddziela interpretację od nadinterpretacji?

Także inni badacze zmagają się z tego rodzaju niepewnością, zadając sobie pytania o zasadność własnych interpretacyjnych przedsięwzięć. Dzieje się tak i w przypadku tomu *Melancholicy*, skąd pochodzi nowela *Wielki*. Aneta Mazur, autorka wnikliwego studium o śladach „pisma melancholii” w twórczości Orzeszkowej, stwierdza, że opowieść o skrzypku Julianie „otwiera (...) niezmiernie rozległe horyzonty skojarzeń, aluzji, intertekstualnych powiązań”²² i uruchamia je, traktując cały utwór (zresztą jak i pozostałą grupę ośmiu nowel o melancholikach) jako rodzaj Ewagriuszowej *logismoi*, a dokładnie: *logismoi* na temat pychy. Oczywiście nie jest to jedyny kontekst, jaki przywołuje, objaśniając topikę melancholijną w tym utworze. Kiedy podsumowuje swoje rozważania, dzieli się z czytelnikiem uwagą, że „...najbardziej intrygujące rezultaty daje [w przypadku *Melancholików* Orzeszkowej – I.G.] uruchomienie intertekstualnego dialogu z hamartiologiczną doktryną Ewagriusza z Pontu. Pozostaje oczywiście pytanie, na ile horyzont autorski motywuje tę koncepcję, a na ile jest to tylko metodologiczny «wytrych» otwierający efektowną nadinterpretację”²³.

Pytając o granicę objaśniania, za każdym razem dotykamy kwestii nierozstrzygalnej. Głosem w tej dyskusji jest chociażby książka *Interpretacja i nadinterpretacja*²⁴. Spośród sądów i opinii w niej wypowiedzianych trafiają do mnie najbardziej słowa Jonathana Cullera:

W tej skłonności krytyków do rozdrabniania się nad poszczególnymi elementami tekstu Eco widzi skrzywienie zawodowe. Ja przeciwnie, uważam, że jest to najpłodniejsze źródło poszukiwanej przez nas wiedzy o języku i literaturze, cecha, którą należy pielęgnować, a nie potępiać. Byłoby niezmiernie smutne, gdyby obawa przed «nadinterpretacją» kazała nam unikać lub tłumić w sobie stan zdziwienia grą tekstów i interpretacją...²⁵

²² A. Mazur, *Pod znakiem Saturna*, s. 238.

²³ Tamże, s. 255.

²⁴ Zob. U. Eco, R. Rorty, J. Culler, Ch. Brookes-Rose, *Interpretacja i nadinterpretacja*, red. S. Collini, przeł. T. Biedroń, Kraków 1996.

²⁵ Tamże, s. 121.

Takiemu objaśnianiu dzieł literackich wsparcia udziela również sama Orzeszkowa, która w szkicu *Powieść a nowela* odnotowała:

Rzeczy nawet bardzo ważne i poważne nowela wskazywać może, ale tylko wskazywać i, zaraz umykając, pozwalać umysłowi czytelnika domyślać się, odgadywać, dochodzić²⁶.

A więc... wybieram lekturę w stanie zdziwienia, która otwiera się na złożoność i wielowymiarowość tekstu. W czasie takiej lektury słowa Oktawii i wirtuoza skrzypiec niepostrzeżenie przechodzą w linię melodyczną ostinatowej wariacji... choć czar „ciężkich” dźwięków allegra z 135 kwartetu nigdy nie zagłuszy dręczącego mnie pytania o granice interpretacji – „Czy tak być musi?”

Ireneusz Gielata

Does it have to be so?

Variations on interpretation on the basis of *Wielki* by Eliza Orzeszkowa

The article presents an analysis of Eliza Orzeszkowa's short story *Wielki* (The Great One) from the collection *Melancholicy* and poses a question about the borderline separating interpretation from over-interpretation. The process of reading allows the interpreter to identify musical motifs, in particular Beethoven's string quartet Opus 135 *Muss es sein? / Es muss sein!* (Does it have to be so? / It has to be so!) which expresses the sad truth that the novella's suffering character Juliusz, a violin virtuoso, discovers. In the last part of the article its author questions such an interpretative move and recalls statements which discuss the limits of literary commentaries.

Słowa kluczowe: Eliza Orzeszkowa, granice interpretacji, motywy muzyczne

Key words: Eliza Orzeszkowa, limits of interpretation, musical motifs

²⁶ E. Orzeszkowa, *Powieść a nowela*, [w:] *Programy i dyskusje literackie okresu pozytywizmu*, oprac. J. Kulczycka-Saloni, BN I nr 249, Wrocław [i in.] 1985, s. 382

Bartosz Swoboda
Uniwersytet Opolski
pl. Kopernika 11a, 45-040 Opole
bartek_swoboda@poczta.fm

„Z warg twych szepem płyną słowa”: Ekfrazy modernistyczne i mowa dzieła sztuki

„...mowa coś powiada, a głosy malarstwa są głosami milczenia”
Maurice Merleau-Ponty, *Mowa pośrednia i głosy milczenia*

„...zaś sam obraz łapałam „za słowo”, by zobaczyć, co ma do powiedzenia”
Mieke Bal, *Czytanie sztuki?*

I

Jean Hagstrum, autor jednego z klasycznych studiów poświęconych relacjom między poezją a malarstwem, podstawowe zadanie ekfrazy odnajduje w oddaniu głosu niememu przedmiotowi, uznając, co więcej, za właściwą ekfrazę tylko te teksty, które realizują taką dyspozycję (natomiast utwory ograniczające się do opisu pewnego obiektu artystycznego nazywając ikonicznymi)¹. Podobne stanowisko zajmuje John Hollander, który udziela ekfrazie mocy przemawiania w imieniu niemych dzieł sztuki². Klasyczny przykład literackiej realizacji tego ekfrastycznego principium odnajdujemy w tłumaczonej ongiś przez Zenona Przesmyckiego *Odzie do urny greckiej* Johna Keatsa, gdzie angielski

¹ Por. J. Hagstrum, *The Sister Arts. The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*, Chicago 1958, s. 18–29.

² Por. J. Hollander, *The Gazer's Spirit. Poems Speaking to Silent Works of Art*, Chicago 1995.

poeta zwraca się do antycznego naczynia – „Oblubienicy nietkniętej milczenia, / Przybranej córki przetrwania i ciszy”³ – i zapowiada: „popieszczę / Duszy mej ucho twoim niemym głosem”⁴. Zapowiedź ta okazuje się jednak bardzo zwodnicza, ponieważ urna konsekwentnie uchyla się naga-bywaniom, odmawiając odpowiedzi na mnożące się pod jej adresem pytania. Keats próbuje przełamać nieruchomość i niemotę starożytnego dzieła, odpowiednio: 1) fabularyzując sceny przedstawione na powierzchni naczynia oraz 2) podszywając się pod głos niemego wszak obiektu, przypisując mu tym samym wypowiedzi, kreślone w rzeczywistości ręką samego poety. Ostatnie z tych dwóch działań jest o tyle interesujące, że autor, eksponując niewzruszoną pasywność i trwałe milczenie antycznej urny, zasypuje ją równocześnie kolejnymi pytaniami, dotyczącymi głównie znaczenia scen wyobrażonych na jej powierzchni:

Kto ku ołtarzom podąży ofiarnym
Spowitym w zieleń? Jakich to, kapłani,
Bogów misteria uczcić ma byk czarny
O grzbiecie w kwiatów girlandy przybranym?
Z jakiejż to wioski znad morza czy rzeki,
Czy z twierdzy jakiej na groźnych gór szczycie
Świątować wyszli, jak każą bogowie?

Bezgłos martwego przedmiotu przełamuje poeta dopiero w ostatnich wersach wiersza, gdzie odnajdujemy enigmatyczne zdanie identyfikowane jako wypowiedź dzieła sztuki: „*Beauty is truth, truth is beauty*” – „Piękno jest prawdą, prawda pięknem”.

Mnożyć można przykłady wykorzystania podobnego efektu w polskiej literaturze modernistycznej: Maria Grossek-Korycka pozwała „zabrać głos” krakowskiemu kościołowi Mariackiemu⁵, podobnie jak Stanisław Wyspiański – w listach do Lucjana Rydla wysyłanych podczas pierwszej europejskiej

³ J. Keats, *Oda do urny greckiej*, przeł. A. Fulińska, „Literatura na Świecie” 2012, nr 9–10, s. 150. Cytuję nowy przekład Agnieszki Fulińskiej. Miriam pierwsze wersy wiersza Keatsa – „Thou still unravish'd bride of quietness! / Thou foster-child of silence and slow time” – tłumaczy słowami: „Oblubienico miru nieskalana / Cisz wychowanko, czasów długiej zimy”. Wydaje się wszakże, że w tym miejscu przekład Fulińskiej lepiej oddaje myśl Keatsa. J. Keats, *Oda do greckiej urny*, przeł. Z. Przesmycki [w:] Z. Przesmycki (Miriam), *Wybór poezji*, wybór i oprac. tekstu T. Walas, Kraków 1982, s. 194. Angielski oryginał cytuję za: J. Keats, *Selected Poems & Letters*, Oxford 1996, s. 193.

⁴ W tym miejscu także przekład Fulińskiej (podkr. moje). Przybyszewski zdanie „Not to the sensual ear, but, more endear'd, / Pipe to the spirit ditties of no tone”, tłumaczy tak: „Nie dla zmysłowych uszu, lecz zaciszny, / Myslny, dla ucha niech brzmi dźwięk sekretnie”.

⁵ M. Grossek-Korycka, *Kościół Mariacki*, [w:] taż, *Wybór poezji*, Kraków 2004, s. 101:

Jam to jest! Ostrych wieżyc dwie czarne lilije
To ramion mych do nieba okrzyk skamieniały!
Lud śpiewa w piersi mojej – ja kwiat jego biały

podróży, którą odbył w 1890 roku – francuskim katedrom⁶. Przemawiać może zatem samo dzieło sztuki (na przykład budowla architektoniczna, jak u Grossek-Koryckiej, czy starożytne naczynie, jak u Keatsa), postać przedstawiona w dziele sztuki (spośród wielu podobnych przykładów wymienić można między innymi Beatrycze z płótna Dantego Gabriela Rossettiego lub kobietę dosiadającą rumaka na znanym obrazie Władysława Podkowińskiego – do tych przykładów za chwilę powrócimy, aby przyjrzeć im się uważniej), czy wreszcie dzieło sztuki będące przedstawieniem postaci. Klasyczny przykład tego ostatniego wariantu znajdujemy w *Pani z Milo* Leopolda Staffa, wierszu z tomu *Gałąź kwitnąca* wydanego w 1908 roku:

Usta twe drgnęły... z warg twych szeptem płyną słowa:
 «Jakże cierpie! Nadludzkiem spokojem niezmienny
 Uśmiech mych lic ukrywa łzy i ból bezdenny!
 Czemuż żyję? W marmurze mojej piersi cichej
 Płonie serce, jak w białej róży lampa Psychy.
 W głębi członków mych tętnią purpurowe śpiewy
 Mej krwi rozgałęzionej w koralowe krzewy.
 Czemuż nie chciał grom śmierci i mnie w skroń uderzyć,
 Zabiwszy jasných niebian?! Przecz musiałam przeżyć
 Zgon rówieśnych mi bogów i bogiń rówieśnic?
 Z dala od bożków polnych, źródłanek i leśnic,
 Strojących włosy w paproć, winograd i kwiecie,
 Żyję samotna w obcych mi śmiertelnych świecie.
 Nie budź starego fatum, ci wieków brzemieniem
 Znużone nad Olimpu zasnęło zniszczeniem!
 Niech nie widzi bolesnej krzywdy mego ciała!
 Wracając mi ramiona, które-m postradała,
 Jeszcze by podsyciło moją mękę srogą,
 Że w objęcia stęsknione ująć nie ma kogo...»⁷

Cytat z wiersza Staffa doskonale obrazuje przewagę słowa nad każdym przedstawieniem wizualnym: słowo posiada moc ukazywania przemian, obrazowania skutków upływającego czasu, w przeciwieństwie do nieruchomego, niezmiennego dzieła sztuki (rzecz jasna nie w tym znaczeniu, jakiemu sprzeciwiliby się konserwatorzy zabytków – konsekwencją trudów wielowiekowego trwania jest wszak dla Wenus z Milo utrata ramion). Upodmiotowienie antycznej rzeźby, przemiana, jakiej podlega ona poprzez medium poetyckiego słowa,

⁶ Piszę o tym szerzej w artykule *Droga – spotkanie – doświadczenie. Stanisława Wyspiańskiego opisy katedr gotyckich*, „Slovo. Journal of Slavic Languages and Literatures” No. 53, 2012, s. 59–70.

⁷ L. Staff, *Pani z Milo*, [w:] tegoż, *Poezje zebrane*, t. I, Warszawa 1967, s. 600.

jest, jak pisze Bożena Shollcross, „ruchem ku świadomości”, który pociąga za sobą rozbudzenie cierpienia, w tym wypadku cierpienia podyktowanego zgubnym działaniem płynącego czasu⁸. Pierwotna pełnia i doskonałość bogini uosabiającej piękno, które wydawało się nieśmiertelne, ulega bolesnej aktualizacji w nowym kontekście, gdzie kultura starożytna, wraz z tradycyjnymi antycznymi wierzeniami, pełni już tylko rolę historycznego dziedzictwa. Ożywiając rzeźbę, dając Wenus możliwość wypowiedzenia jej rozterek, Staff jednocześnie uwiarygodnia cierpienie wynikające z wyrwania bogini z historycznego kontekstu, w którym, jako przedmiot kultu religijnego, pierwotnie funkcjonowała, aby stać się ostatecznie eksponowanym w muzeum dziełem sztuki, ale też turystyczną atrakcją, historyczną ciekawostką, dodatkowo dotkliwie okaleczoną bezlitosnym upływem stuleci, wszak na hellenistycznym arcydziele bezlitosny ślad pozostawił, jak czytamy w znanym fragmencie *Ludzi bezdomnych*, „długi szereg wieków, który odtrącił jej ręce, który zrabował jej ciało od piersi i zorał przesłiczne ramiona szczerbami”⁹.

II

Powróćmy jednak do wspomnianego przed chwilą *Szału uniesień*. Wanda Stanisławska w jednym ze swoich sonetów, pomieszczonym w wydanym w 1907 roku zbiorze *Szare kartki*, pozwala przemówić niewieście z obrazu Podkowińskiego:

Usta, na których uśmiech mdlejący wykwita,
Zda się szepcą: „Jak wicher pędź! jak błyskawica!

Płonące moje oczy mgła żądy powlekła,
Nie widzę nic! Gdzieś w przepaść odlatam od ziemi!
Szyję twą ramionami owijam białymi,

Twojam jest! Twoja cała, wszystka – bestio wściekła
Szału!... Boga ni świata przed oczami mymi,
Nieś mnie potęgo straszna – choćby na dno piekła!...”¹⁰

Podobną drogą, acz jeszcze dalej, idzie Wacław Hordysz w wierszu z tomu *Powitanie słońca* z 1914 roku. Podmiotem lirycznym jego sonetu

⁸ Por. B. Mądra-Shallcross, *Cień i forma. O wyobraźni plastycznej Leopolda Staffa*, Szczecin 1987, s. 20.

⁹ S. Żeromski, *Ludzie bezdomni*, Warszawa 2006, s. 9.

¹⁰ W. Stanisławska, *Szał (Przed obrazem Podkowińskiego)*, [w:] *taż, Szare kartki. Poezje*, Kraków 1907, s. 117.

jest kobieta dosiadająca czarnego rumaka, a cały wiersz stanowić ma jej monolog:

Grzmij pieśni nad pieśniami! W śnieżne me ramiona
Jak w kleszcze szeleszczące żarem niech pochwycę
Obłąd zmysłów zogniony w szału błyskawice
I przytulę do nagich mych piersi i łona!

Niech z twarzy krew mi zbiegnie żądzami zweñniona
I usta się rozchylą bezwiednie; źrenice
Niechaj mgła mi przesłoni; pobladłe me lice
Niechaj okoli rozwiej włosów rozzłocona!

Niech zda mi się, że roztop palących promieni
Wichurą ognia z ciała w przestrzeń się wyrывa,
Gdzie krąży cisza jakaś chłodna, lodogrzywa!

Niechaj sycenie żądz tak mnie ubezdeni,
By mi się choć raz zdało, że w boskim zachwycie
Kołyszę się w obłokach na czystym błękanie!...¹¹

Szał uniesień, wystawiony po raz pierwszy w warszawskiej Zachęcie 18 marca 1894 roku, interpretowany był w kontekście zmysłowej ekstazy, która wiedzie do szaleństwa i zguby. Opisy dzieła Podkowińskiego – nawet już te najwcześniejsze, wychodzące spod pióra krytyków sztuki i recenzentów, którzy odwiedzili wystawę osobiście – koncentrowały się szczególnie na erotycznym aspekcie płótna, w którym często – przywołując przy okazji incydenty związane z wernisażem i ekscentryczne zachowanie samego malarza – doszukiwano się intencji *pour épater le bourgeois*. Niemniej – jak wykazał Jan Białostocki – pod, gorszącą nieraz mieszczańską publiczność, powierzchnią dzieła krakowskiego malarza biją ikonograficzne źródła sięgające jeszcze piętnastowiecznej emblematyki – prac Gillesa Corrozeta (emblem opatrzony lemmatem *Lymage de Temerité* z wydanego w Paryżu w roku 1543 zbioru *Hecatographie*) czy Guillaume’a de la Perrière’a (22 emblem z jego *La morosophie* wydanej w Lyonie w 1553 roku), gdzie naga lub bardzo skąpo odziana kobieta z rozwianymi włosami, dosiadająca rumaka z rozburzoną wiatrem grzywą, wspinającego się na tylne kopyta tuż nad brzegiem przepaści, ma przestrzegać przed poddawaniem się zgubnemu wpływowi zuchwałych pragnień i ślepej namiętności (obraz nieokielznanego konia, jak przekonuje Białostocki, tradycyjnie utożsamiany był z symbolicznym

¹¹ W. Hordysz, *Szał. Ilustracja do obrazu Podkowińskiego*, [w:] tegoż, *Powitanie słońca. Poezje*, Kraków 1914, s. 106.

przedstawieniem ślepego pożądania – *cieco desio*), które prowadzić muszą niechybnie do „zagłady w szale młodości”¹², by posłużyć się cytatem z innej ekfrazy *Szału*, tym razem autorstwa Marii Komornickiej. Odwołanie się do takiej alegorycznej ikonografii mogło mieć zatem równie dobrze charakter prowokacji, co głęboko ukryty cel moralistyczny, tak jak moralistyczną konkluzją wieńczy Białostocki wyznaczoną przez siebie linię ikonograficznej tradycji łączącą Podkowińskiego z renesansową emblematyką: „osoba ludzka – pisze autor, zgrabnie unikając narzucającego w tym miejscu słowa «kobieta» – wiążąca się z czarnym koniem swej duszy, oddająca się niekontrolowanym popędowi zmysłowemu, spada w przepaść zatracenia”¹³.

Także w ekfrazach Stanisławskiej i Hordysza na plan pierwszy wysuwa się erotyczny wymiar relacji kobiety i rumaka („ślepego ogiera żądy”¹⁴ – jak go określi wiele lat później Tadeusz Różewicz w jednym z wierszy z tomu *Uśmiechy*), dopełniony identyfikacją miłosnej ekstazy z szaleństwem¹⁵. Zjawiskiem, które w tym miejscu interesuje mnie jednak najbardziej jest, zgodna w przypadku obu sonetów, próba uwiarygodnienia tej interpretacji słowami przypisywanymi kobiecej postaci przedstawionej na płótnie Podkowińskiego. Jej usta, wykrzywione w grymasie rozkoszy, „zda się szepcą” – czytamy w wierszu młodopolskiej poetki (choć w rzeczywistości chyba raczej wykrzykują) – słowa bezgranicznego, ślepego wręcz oddania („Płonące moje oczy mgła żądy powlekła oddania / Nie widzę nic! [...] Boga ni świata przed oczami mymi”), jednoznacznie identyfikowanego z szaleńczym upojeniem konsekwentnie zmierzającym do zatracenia („Twojam jest! Twoja cała, wszystka – bestio wściekła / [...] Nieś mnie potęgo straszna – choćby na dno piekła!”) lub też, jak pisał Kazimierz Tetmajer, „w bezkres – bezkres pożądań – bezkres żądz zmysłowych”¹⁶. Jak już wspomniałem, w sonecie Hordysza analogiczny zabieg posunięty został jeszcze dalej – cały wiersz stanowi monolog postaci kobiecej dosiadającej rumaka, przyznającej się bez ogródek do działania chorobliwie obsesyjnego, jednoznacznie identyfikującej cel swoich dążeń z „syceniem żądy” erotycznych uniesień i nadającej realizacji tego celu czytelne znamiona postępowania charakterystycznego dla podmiotu ogarniętego obłędem. Tym, do czego zmierzają te dwie ekfrazy *Szału*, jest nie tyle próba

¹² M. Komornicka, *Pod wpływem Szału Podkowińskiego*, [w:] też, *Utwory poetyckie prozą i wierszem*, oprac. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1996, s. 76.

¹³ J. Białostocki, *Ikoniczny rodowód Szału*, „Roczniki Historii Sztuki” 1988, t. XVII, s. 439.

¹⁴ T. Różewicz, *Szał*, [w:] *Poezje*, t. 1, Kraków 1988.

¹⁵ Por. J. Bajda, *Interpretacje Szału Władysława Podkowińskiego w poezji młodopolskiej*, „Quart” 2007, nr 3(5), s. 47.

¹⁶ K. Tetmajer, *Obraz Podkowińskiego*, „Kurier Codzienny” 1894, nr 76. Cyt za: W. Juszcak, *Malarstwo polskiego modernizmu*, Gdańsk 2004, s. 237.

odczytania znaczenia płótna, zgodna skądinąd z dominującymi wówczas jego interpretacjami, ile raczej kreowanie wypowiedzi postaci. Widzimy zatem przed sobą domniemaną spowiedź kobiety, spisowaną w rzeczywistości poetyckim piórem, którą niedostatecznie krytyczny, by nie rzec – naiwny, odbiorca będzie czytał myśląc, że wsłuchuje się w prawdziwą mowę obrazu.

III

Powróćmy teraz do kolejnego spośród wzmiankowanych w pierwszej części artykułu przykładów ekfrazy skupionej na oddaniu głosu niememu przedmiotowi – także i tym razem interesowała nas będzie postać kobieca przedstawiona na malarskim płótnie:

Nieprawda! Niczemu nie wiercie!
Anim szczęśliwa, ni błogosławiona!
Ja tylko zasypiam nareszcie –
Prosta dziewczyna zmęczona...
Ja tylko opuszczam ramiona,
Jak ci, co sto mil uszli
I ani dobrze, ni źle mi...

Nie ma mnie już na ziemi,
Nie będę nigdy w niebie;
Jak ciemnej, ciężkiej muszli
Dziś słucham samej siebie.

Nie moja na słonecznym zegarze,
Nie twoja się ściele godzina!
choć serce już zapomina,
Ja grzeszna, zmęczona dziewczyna,
Ja tłą się jeszcze i żarzę.
Nie twoja, nie moja wina.

Czas zasnął na słonecznym zegarze!

Coś mnie po rękę łechce,
Jak piórem muska, czy kwiatem...
Niczego nie chcę - nie chcę!
Na ziemi czy na niebie
Jest sen – i nic poza tem!

Ja tylko opuszczam ramiona,
Jak ci, co sto mil uszli,

By słuchać samej siebie,
Jak ciemnej, ciężkiej muszli...¹⁷

Beata Beatrix, wiersz Maryli Wolskiej z wydanego w 1929 roku tomiku *Dzbanek malin*, stanowi ekfrazę identycznie zatytułowanego obrazu Rossettiego, powstającego w latach 1864–1870, a od 1899 roku wystawianego w londyńskiej Tate Gallery.

Skupmy się przez chwilę na samym płótnie malarskim, u którego źródół leży tekst literacki – mowa oczywiście o *Życiu nowym* Dantego Alighieri, z którego to dzieła zaczerpnął Rossetti nie tylko postać Beatrycze, ale także dramatyczny wątek niespełnionej miłości i przedwczesnej śmierci ukochanej. Powiedzieć można zresztą, iż niejako w cieniu Dantego rodziła się cała koncepcja artystyczna angielskiego malarza i poety, który pozostawał pod dużym wpływem dzieła autora *Boskiej komedii*, tak w swoich literackich próbach (jego liczne wiersze – podobnie jak malarstwo – bazują na tematach zaczerpniętych z Dantego, a także odnoszą się do biografii włoskiego pisarza), jak też jako tłumacz i ilustrator¹⁸, między innymi właśnie *La vita nuova*.

Obraz Rossettiego ukazuje postać Beatrycze w chwili jej śmierci, a ścisłej rzecz biorąc chwytą i rozciąga w czasie ulotny moment pomiędzy życiem a śmiercią, oddając go pod postacią stopniowego zapadania kobiety w błogi, kojący, zdaniem wielu interpretatorów nawet ekstatyczny, sen – widzimy w nim zatem raczej duchową transfigurację niż „fizjologiczny” wymiar agonii: „Beatrice nie umiera nagle – pisze Stefan Chwin – lecz wsparta na tafli powietrza w narkotycznej ekstazie wsłuchuje się z przymkniętymi oczami we własne umieranie, jakby wsłuchiwała się w swój przedłużony orgazm”¹⁹. Przedstawiony na płótnie zegar słoneczny (zatrzymany na godzinie dzie-

¹⁷ M. Wolska, *Beata Beatrix (obraz D[ante] G[abriela] Rossettiego)*, [w:] *taż, Wiersze wybrane*, Kraków 2003, s. 67.

¹⁸ Rossetti traktował pracę nad ilustracjami (wykonywał je między innymi do dzieł Tennysona czy Keatsa) niczym akt o sile twórczej dorównującej tej, z którą tworzy poeta – ilustracje nie były przezeń postrzegane jako podrzędny, usługowy akompaniament do tekstu, ale jako niezależne dzieło. Zob. więcej na ten temat: J. Hillis Miller, *The Mirror's Secret: Dante Gabriel Rossetti's Double Work of Art*, „Victorian Poetry” 1991 (Vol. 29), nr 4. Znamiennie wydaje się również to, iż Rossetti znany jest jako autor licznych ekfraz poświęconych arcydziełom sztuki europejskiej (przykładem służy choćby sonet opisujący *Madonnę wśród skał* Leonarda da Vinci), jak również własnych obrazów (jak choćby *Venus Verticordia* – obraz powstały w latach 1864–1868 oraz sonet będący jego ekfrazą). U Rossettiego przeto, łączącego zatrudnienia poety i malarza, reprezentacje wizualne i werbalne wchodzą w swoisty dialog – z jednej strony mamy wiersze odnoszące się do dzieł sztuki, z drugiej zaś – jak w naszym wypadku – dzieła sztuki odwołujące się do tekstów literackich.

¹⁹ S. Chwin, *Samobójstwo jako doświadczenie wyobraźni*, Gdańsk 2010, s. 182.

wiątej – czyli godzinie śmierci ukochanej Dantego²⁰) symbolizuje upływ i, ostatecznie, kres ziemskiego czasu człowieka. Natomiast ikonograficzne znaczenie gołębia, który zdaje się lądować u dłoni kobiety, możemy łączyć jednocześnie z wysłannictwem śmierci (ptak przynosi w dziobie kwiat maku, symbolizujący sen i śmierć²¹), jak i z gwarancją życia pozaziemskiego (aureola nad jego głową pozwala kojarzyć gołębia z Duchem Świętym), lecz komplementarne jest również znaczenie gołębia jako posłannika miłości, co szczególnie podkreślone zostaje przez jego nienaturalny czerwony kolor. W górnej partii płótna, niejako w tle centralnej dla kompozycji figury przedwcześnie zmarłej kochanki, umieścił Rossetti widok Florencji (a ściśle rzecz biorąc florencki most Ponte Vecchio), a także alegoryczną postać Anioła Miłości w czerwonej szacie oraz samego Dantego – wyraźne sygnały odwołania do literackiego pierwowzoru²².

Kluczowa dla pełnej interpretacji płótna Rossettiego jest wiedza, iż pod postacią Beatrycze ukazał malarz Elizabeth Eleonorę Siddal – mużę i modelkę prerafaelitów, a jednocześnie swą wieloletnią partnerkę życiową. Przypomnijmy, że w 1849 roku Walter Deverell „odkrył” tę niezwykle piękną, wysoką, rudowłosą niewiastę w sklepie z kapeluszymi, gdzie pracowała, i wciągnął w krąg artystycznego Bractwa Prerafaelitów. Ona to właśnie w 1852 roku pozowała do jednego z najbardziej znanych obrazów, który wyszedł z tego kręgu artystów, mam na myśli oczywiście *Ofelię* Johna Everetta Millais (przypomnijmy: przedstawienie szekspirowskiej samobójczyni). Siddal pozowała rzecz jasna także samemu Rossettiemu, jednocześnie samodzielnie zajmując się malarstwem i poezją²³. W sztukach tych wprawiała się pod czujnym okiem przyszłego małżonka, a efekty jej starań były na tyle udane (przypomnijmy, że w 1857 roku Siddal stała się jedyną kobietą, która miała szansę wystawić swoje dzieła na jednej wystawie wraz z prerafaelitami), iż John Ruskin, pozostając pod wrażeniem prac malarki, zafundował jej w roku 1855 stypendium artystyczne. W roku 1860 Sid-

²⁰ Symbolika liczby dziewięć jest szczególnie wyeksponowana w *Życiu nowym* – Dante poznaje Beatrycze w wieku dziewięciu lat („Po raz dziewiąty, licząc od moich narodzin, niebo światłości wróciło prawie na to samo stanowisko, gdy oczom moim zjawiała się owa chwały pełna pani moich myśli, co jej wielu – nieświadomych jak ją nazywać – dawało imię «Beatryczy»”. Dante Alighieri, *Życie nowe*, przeł. E. Porębski, Warszawa 1960, s. 9.), a kobieta umiera o godzinie dziewiątej, dziewiątego dnia miesiąca.

²¹ Por. R.W. Johnson, *Dante Rossetti's Beata Beatrix and the New Life*, „The Art Bulletin” 1975 (Vol. 57), nr 4, s. 552.

²² Na zaprojektowanej przez samego Rossettiego ramie obrazu także znalazły się odwołania do dzieła Dantego: w górnej części ramy (dziś już nieco zamazana) data śmierci Beatrycze: 9 czerwca 1290, natomiast na dolnej listwie cytat z *Lamentacji Jeremiasza*, który także odnajdujemy w *Vita nuova* – „*Quomodo sedet sola Civitas*”. Por. *The Age of Rossetti*, Burne-Jones & Watts. *Symbolism in Britain 1860-1910*, ed. by A. Wilton, R. Upstone, B. Bryant, London 1997, s. 155.

²³ Zob. *Poems and Drawings of Elizabeth Siddal*, ed. R.C. Lewis and M.S. Lasner, Wolfville 1978.

dal zostaje żoną Rossettiego, umiera zaś, po przedawkowaniu laudanum, w bardzo młodym wieku, kilka lat przed powstaniem płótna *Beata Beatrix* – 11 lutego 1862 roku. Najprawdopodobniej było to samobójstwo, w którym biografowie dopatrują się często następstwa jednego z tragicznych wydarzeń w życiu Siddal – utraty ciąży w 1860 roku, skutkującej w późniejszym czasie stanami depresyjnymi²⁴.

Rzut oka na biograficzny kontekst powstania obrazu pozwala nam zrozumieć, iż scena ukazana na płótnie jest bardziej historią Elizabeth, aniżeli Beatrycze. Dzieło, zgodnie z interpretacją forsowaną konsekwentnie już w końcówce XIX wieku przez najbardziej wpływowych znawców sztuki prerafaelitów, stanowić miało dokument, czy też zapis, osobistego cierpienia artysty po stracie ukochanej. Rossetti, trawiony bólem, ale też wyrzutami sumienia, nie mogąc powrócić do normalnej pracy po stracie partnerki, postanawia nadać jej rysy bohaterce powstającego obrazu, który rozpoczęty, a później porzucony, został jeszcze za życia Siddal, jednak to dopiero jej śmierć w 1862 roku dała Rossettiewi asumpt do ukończenia dzieła w drugiej połowie lat sześćdziesiątych XIX wieku. Wydaje się, że angielski malarz odnalazł jednak w tym bolesnym przeżyciu nie tylko twórczy impuls, ale też swego rodzaju fakt konstytuujący przestrzeń wspólnego doświadczenia, która jednoczyła go z włoskim pisarzem. U Dantego Alighieri ziemską miłość zostaje przetransfigurowana w ponadludzką więź uczuciową, a doświadczenie utraty Beatrycze stanowi powód do tego, aby zasiąść nad kartką papieru, natomiast płótno powstające w pracowni Dantego Rossettiego ma być świadectwem cierpienia, jakie trawi go po przedwczesnej śmierci ukochanej (choć oczywiście pełni także funkcje kompensacyjne czy terapeutyczne), jak również materialnym śladem ponadczasowej siły łączącego ich uczucia.

Czy jednak *Beata Beatrix* jest wiarygodnym zwierciadłem Miss Siddal? Obraz relacji Elizabeth i Gabriela (jak też charakterystyka małżonki malarza), konstruowany po śmierci artysty w 1882 roku – między innymi przez jego brata, Williama Michaela Rossettiego²⁵ – wyjątkowo dobrze współgrał z dominującym w epoce wiktoriańskiej modelem kobiecości. W parze tej mamy więc, z jednej strony, genialną, obdarzoną niebывałą charyzmą, osobowość twórcy, z drugiej zaś ogrzewającą się w jego blasku partnerkę. W publikowanych u schyłku XIX wieku wspomnieniach Rossettiego Elizabeth pozostaje z reguły w cieniu, nie przywołuje się jej zbyt

²⁴ Fakty biograficzne dotyczące życia Siddal podaje za: L. Bradley, *Elizabeth Siddal. Drawn into the Pre-Raphaelite Circle*, „Art Institute of Chicago Museum Studies” 1992 (Vol. 18), nr 2.

²⁵ Zob. G. Pollock, *Women as Sign in Pre-Raphaelite Literature. The Representation of Elisabeth Siddal*, [w:] *taz., Vision and Difference. Feminism, Femininity and the Histories of Art*, London and New York 2008, s. 140–152.

często, chyba że jest to niezbędne dla pełniejszego ukazania życiorysu malarza – można więc powiedzieć, że zostaje ona pozbawiona indywidualnej biografii, funkcjonując jako tło dla działań wybitnego męża. Aktywnemu, kreatywnemu męskiemu podmiotowi akompaniuje więc w głębokim tle ulotne, pasywne piękno figury kobiecej, jednocześnie bezbronnej, kruchej i delikatnej (pierwsi biografowie Rossettiego podkreślali nader mocno chorobowość Siddal, która miała tłumaczyć jej śmierć w bardzo młodym wieku – nie było, rzecz jasna, w tych przekazach miejsca na tak problematyczne dla dyskursu wiktoriańskiego kwestie, jak uzależnienie od narkotyków czy samobójstwo). W kontekście dzieła *Beata Beatrix* modelka funkcjonuje nie jako konkretna, obdarzona jednostkową biografią osobowość, ile raczej jako obiekt obrazujący utratę – „jej śmierć, jak przekonuje Jan Marsh, jest bardziej znacząca, niż jej życie”²⁶.

Rossetti konsekwentnie wznosi mit wielkiego artysty, skutecznie czyszcząc życiorys swego brata z wszelkich faktów – takich jak liczne skandale obyczajowe, choroba psychiczna czy nieudana próba samobójcza – szkodliwych dla jego pośmiertnej sławy, a przy okazji przekazując daleką od rzeczywistości charakterystykę Elizabeth. Jednak *fin de siècle*, wraz z jego kultem śmierci, przynosi także drugą falę zainteresowania enigmatyczną postacią modelki prerafaELITÓW – tym razem zainteresowanie to jest motywowane tajemniczymi epizodami z jej życia, które rozpały wyobraźnię dekadentów. Przed pogrzebem żony zdruzgotany Rossetti, próbując niejako nadać swej rozpacz symboliczny wymiar, tuż przed ostatecznym zamknięciem wieka trumny wrzuca do jej wnętrza rękopisy swoich wierszy. Kilka lat później, pod wpływem namów wydawców, malarz zgadza się na ekshumację, aby odzyskać manuskrypty, które zostają ostatecznie opublikowane w 1870 roku. Wokół tego, makabrycznego skądinąd, wydarzenia narasta w kolejnych latach zbiór nieprawdopodobnych „apokryfów”, mówiących na przykład o tym, że w siedem lat po pochówku ciało Elizabeth było nadal w nienaruszonym stanie, a jej bujne rude włosy, rosnąc w trumnie nieprzerwanie, wypełniły niemal całą dostępną przestrzeń. Po raz kolejny zatem tajemnicza śmierć Siddal okazuje się bardziej znacząca niż jej życie.

Dopiero poświęcone Siddal biograficzne narracje powstające w latach 20. i 30. XX wieku²⁷ odkłaniają do pewnego stopnia ten zafałszowany obraz, wysuwając na pierwszy plan kwestie małżeńskich konfliktów (wynikających w dużej mierze z niewierności Gabriela) i otwarcie mówiąc o najprawdopodobniejszej przyczynie przedwczesnej śmierci muzy prerafaELITÓW.

²⁶ J. Marsh, *Imagining Elizabeth Siddal*, „History Workshop” 1988, nr 25, s. 66–67.

²⁷ Por. tamże, s. 72–74.

tów. Elizabeth pojawia się w tych świadectwach, autorstwa między innymi Evelyną Waugh, jako niestabilna emocjonalnie ofiara toksycznej miłości, histeryczna osobowość pogrążająca się w coraz większej depresji, popełniająca ostatecznie samobójstwo w akcie zemsty na partnerze i pozostawiająca mu pożegnalny liścik, w którym obarcza go winą za swój tragiczny los. Najprawdopodobniej właśnie taki – trudno powiedzieć czy bardziej neurotyczny, czy może raczej histeryczny – obraz muzy Bractwa Prerafaelitów przebił się do świadomości polskich modernistów – w tym być może także Wolskiej, piszącej swój wiersz właśnie pod koniec lat 20.

W świetle powyższych rozważań widzimy więc, że Siddal przysługuje ambiwalentna, niejednoznaczna egzystencja – choć była realną postacią obdarzoną jednostkową biografią, to jednak jej obraz – podobnie jak portret modelki na malarskim płótnie – tworzony był niejako z zewnątrz i od niej niezależnie. Ona sama zaś nie miała możliwości, aby wypowiedzieć się, aby aktywnie kreować swą postać. Może się więc wydawać, że w tym wypadku „monologowa” – wedle sformułowania Marii Podraza-Kwiatkowskiej²⁸ – ekfrazy Wolskiej, będąca – jak się wydaje – bardziej opowieścią o Elizabeth niż o Beatrycze, pozwala wybrzmieć pełnym głosem represjonowanemu podmiotowi, który w innych warunkach nie miałby możliwości opowiedzenia swojej historii. Jednak ażeby lepiej zrozumieć prawa, na których ekfrazy może realizować zadanie przypisane jej przez Hagstruma czy Hollandera – a które tak dobrze widoczne jest w wierszu polskiej poetki – na powrót zwrócić musimy się ku teorii.

IV

Przestrzeń relacji między słowem i obrazem – a zatem obszar, w którym strategiczną pozycję okupuje ekfrazy – W.J.T. Mitchell postrzega jako przestrzeń agonu²⁹. Mamy zatem z jednej strony poetycki język, który podporządkować musi sobie przedstawienie wizualne, natomiast z drugiej strony przedstawienie wizualne, które próbuje umknąć autorytatywnej władzy słowa – niezależnie od tego, czy jest to literacka ekfrazy, czy dyskurs historii sztuki lub krytyki artystycznej. Ponadto, jak zauważa Mitchell, przedstawienie wizualne obsadzone zostaje przeważnie w klasycznej roli obcego,

²⁸ Por. M. Podraza-Kwiatkowska, *Dante – Rossetti – Maryla Wolska. Opowieść o pewnej ekfrazie*, [w:] *taż, Labirynty – Kładki – Drogowskazy. Szkice o literaturze od Wyspiańskiego do Gombrowicza*, Kraków 2011.

²⁹ Odwołuję się w kolejnych akapitach do swoich ustaleń, które obszerniej omawiam w artykule *Zniewalająca siła ekfrazy (rzecz o zmaganiach słowa i obrazu w poglądach W.J.T. Mitchella)*, „Przestrzenie Teorii” 16, Poznań 2011.

„pasywnego, wystawionego na widok i (zazwyczaj) niemego obiektu”³⁰, podczas gdy tekst jest utożsamiany z emanacją „aktywnego, przemawiającego, oglądającego podmiotu” [PT 157]. Ekfrastyczna praktyka sprowadza się zatem *de facto* do tego, że obraz zostaje skolonizowany przez język, którego bezsporna dominacja sprawia, iż „reprezentacja wizualna nie może reprezentować sama siebie, musi być reprezentowana przez dyskurs” [PT 157].

Jednakże w wykładni Mitchella najbardziej interesujące wydaje się to, że wspomnianą przestrzeń agonu można z powodzeniem rozszerzyć poza podstawową dychotomię słowa i obrazu: nierówny podział sił organizujących pole relacji między obrazem a tekstem może być projektowany na różne konteksty angażujące antagonizm między reprezentacją werbalną i wizualną, na przykład na relacje społeczne, w których jedna strona dysponuje władzą obserwacji i przemawiania, druga natomiast zostaje uprzedmiotowiona, oddana nadzorowi spojrzenia i podporządkowana władaniu słowa. Relacja między społeczną rolą mężczyzny i kobiety, tak jak relacja między dziełem sztuki i widzem, to – zdaniem Mitchella – przykłady obszarów zdeterminowanych przez identyczny układ sił: „Jeśli kobieta jest «ładna jak obrazek» (czyli niema i wystawiona na spojrzenie), nie jest zaskoczeniem, że obrazy będą traktowane jako żeńskie obiekty” [PT 163].

Wniosek autora *Picture Theory* możemy wzbogacić o interesujące ustalenia Ewy Kuryluk:

Pradawne utożsamienie obrazu z naturą, a słowa z kulturą – czytamy w pracy *Weronika i jej chusta* – ma swoje daleko idące konsekwencje. Ponieważ naturę wiązano z kobiecością, a kulturę z męskością, obraz i słowo nabrały cech wywodzących się z doświadczeń płciowych, z przesądów erotycznych i metafor seksualnych³¹.

Ileć przedkładano – powiada dalej Kuryluk – język nad obraz, strumień słów kojarzono z takimi ideałami męskości, jak energia, intelekt, ruch i postęp, a słowom przeciwstawiano stereotypy kobiecości: bezwład, bierność i podporządkowanie cyklicznym prawom przyrody³².

Z kobiecością miały się łączyć – jak przekonuje Kuryluk, podając wiele sugestywnych przykładów – takie właściwości przedstawienia wizualnego, jak przestrzenność i materialność. Szczególnie kobiecy charakter materii

³⁰ W.J.T. Mitchell, *Ekphrasis and the Other*, [w:] tenże, *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago and London 1994, s. 157. Kolejne cytaty z tej pozycji bezpośrednio w tekście głównym opatrzone skrótem PT.

³¹ E. Kuryluk, *Weronika i jej chusta. Historia, symbolizm i struktura „prawdziwego” obrazu*, Kraków 1998, s. 26–27.

³² Tamże, s. 29.

– pojmowanej tak już od czasów Platona i Arystotelesa, ale również w wyobrażeniach o wiele bardziej archaicznych – pozwalał traktować ją jako plastyczną, w pełni uległą kształtującej władzy męskiej energii kulturowej³³. Obraz jawi się zatem jako niemy, kobiecy obiekt wizualnej rozkoszy, nad którym męski głos (język) pragnie przejąć kontrolę, a relacja między słowem i obrazem wpisuje się w szereg opozycji binarnych, takich jak kultura/natura, męskość/kobiecość, forma/materia, dusza/ciało, czas/przestrzeń, które – pozornie spełniając rolę kategorii porządkujących dyskurs – w rzeczywistości są ukrytymi znakami władzy i wartości.

Podsumujmy: Mitchell lokuje ekfrazę w sferze reprezentacji, w której ściera się reprezentacja werbalna z reprezentacją wizualną, słowo z obrazem. Próbuje następnie uporządkować ten obszar, rzutując nań stereotypową społeczną relację między płciami. Amerykański badacz dochodzi ostatecznie do wniosku, że pole reprezentacji zdominowane jest przez literaturę – tak jak przestrzeń społeczna opanowana jest przez mężczyzn (czy też męskie zachowania) – głównie ze względu na jej czysto językowy charakter, który pozwala jej korzystać z atrybutów tradycyjnie pojmowanej retoryki³⁴. Nie sposób jednocześnie nie dostrzec, iż próbuje Mitchell wcisnąć ekfrazę w dosyć ciasny (i jednocześnie mocno zideologizowany) gorset.

Tropem wskazanym w eseju *Ekphrasis and the Other* podąża m.in. James A.W. Heffernan, którego ustalenia wydają się szczególnie interesujące w odniesieniu do wiersza *Beata Beatrix*. W przekonaniu Heffernana relacja między aktywnym męskim podmiotem i wystawionym na widok obrazem (szczególnie obrazem pięknej kobiety), z niesłychaną łatwością przechodzi ze sfery estetyki w sferę erotyki, a kontemplacja piękna sztuki przeobraża się w pragnienie zdobycia piękna przedstawionego w sztuce, czyli w pożądanie kobiety³⁵. Jednak analizowane przez Heffernana teksty (m.in. *Metamorfozy* Owidiusza, *Hero i Leander* Marlowe’a, *Gwałt na Lukrecji* Szekspira) pozwalają mu, pozostając w ramach wyznaczonych przez refleksję Mitchella, spojrzeć na ekfrazę w nieco inny sposób. Przywoływane przez

³³ Por. tamże, s. 27–29.

³⁴ Nie znaczy to jednak, że niemożliwe są próby wprowadzenia obrazu jako pełnoprawnego uczestnika zmagają w tej retorycznej przestrzeni, czego świetny przykład dają prace Mieke Bal, ufundowane na przekonaniu, że „obrazy również są tekstami, ponieważ stanowią zbiór [network] praktyk dyskursywnych”. M. Bal, *Light in Painting. Disseminating Art History*, [w:] *Deconstruction and the Visual Arts. Art, Media, Architecture*, ed. by P. Brunette, D. Wills, Cambridge 1994, s. 52. Autorka ta w praktyce wykorzystuje sformułowane przez siebie przesłanki teoretyczne (określane przez nią mianem poetyki wizualnej) m.in. w interpretacjach malarstwa Rembrandta. Zob. M. Bal, *Reading Rembrandt. Beyond the Word-Image Opposition*, Amsterdam 2006.

³⁵ Por. J.A.W. Heffernan, *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago and London 2004, s. 78. Kolejne cytaty z tej pozycji bezpośrednio w tekście głównym opatrzone skrótem MW.

niego przykłady ekfrastycznych opisów dzieł sztuki przedstawiających (czy też jedynie symbolizujących) gwałt, wypowiadają się, jak przekonuje Heffernan, w imieniu skrzywdzonej kobiety. Zatem w takich przypadkach ekfrazja przemawia głosem ofiary, pozwalając jej wypowiedzieć traumatyczne doświadczenie, które w innych okolicznościach pozostałoby niewypowiedziane: opisywane obrazy gwałtu „wynoszą na powierzchnię tekstu okrucieństwo przemocy seksualnej, tym samym podkopując retorykę uwodzenia” [MW 89]; „odmawiając współdziałania z retoryką uwodzenia, odmawiając zajęcia miejsca w narracji męskiego zaspokojenia, obraz piękna staje się obrazem piękna pogwałconego” [MW 90]. Podczas kiedy piękny obraz (czyli obraz piękna utożsamianego z kobietą) aktywuje retorykę pożądania, której monopolistą jest męski podmiot, obraz gwałtu otwiera drogę dla alternatywnego języka ekfrastycznego opisu, co Heffernan określa jako rewolucję obrazu przeciwko słowu:

W przeciwieństwie do zwerbalizowanego obrazu beczasowego piękna [...], zwerbalizowany obraz gwałtu jest narracyjny i historia, którą opowiada lub przepowiada [...], jest historią opowiadającą dokładnie o tym, jak piękno zostaje pogwałcone oraz boleśnie zmuszone do aktu seksualnego [MW 89–90].

Wydaje się, iż w podobny sposób interpretować możemy wiersz Wolskiej, który, dokonując werbalnej interwencji w przestrzeni obrazu, zbliża się do modelu opisanego przez Heffernana. Choć wiersz młodopolskiej poetki – podobnie jak wszystkie ekfrazy przywoływane w tym artykule – wpisuje się w schemat naszkicowany przez Mitchella – słowo przejmuje tutaj władzę nad obrazem, reprezentacja werbalna kolonizuje reprezentację wizualną, pozbawiając ją tym samym autonomii – to jednak jednocześnie oddaje on głos represjonowanemu podmiotowi.

Pamiętając, że ekfrazja Wolskiej pozwala Beatrycze/Elizabeth przemówić tylko na prawach prozopopei (cały czas oczywiście jest dla nas, iż w rzeczywistości to poetyckie słowo przekracza granice obrazu, wkracza w przestrzeń przedstawioną na płótnie i podszywa się pod głos tragicznej bohaterki), zwróćmy jednak uwagę, że choć monolog Beatrix nie niesie jednoznacznej skargi, wyraźnego wołania o pomoc, gdyż na to – co oczywiście – jest już za późno („Nie ma mnie już na ziemi”), a przekazuje głównie zwątpienie i rezygnację („Niczego nie chcę, nie chcę!”), to jednocześnie jednak kwestionuje, jak się możemy domyślać, ustaloną uprzednio sekwencję wydarzeń: „Nieprawda! Niczemu nie wierzcie! / Anim szczęśliwa, nie

błogosławiona!”). W ten sposób tekst konstruuje alternatywną charakterystykę bohaterki historii, którą próbujemy tutaj prześledzić – daleką od uwznioślonego symbolu utraconej miłości czy neurotycznej postaci niešťczęśliwej kochanki ekscentrycznego malarza. Postać z wiersza autorki tomiku *Dzbanek malin* równie odległa jest od „błogosławionej” Beatrycze, która z zaświatów poświadczać ma ideał miłości silniejszej niż śmierć („Nie będę nigdy w niebie”), co od pogrążonej w depresji, nieobliczalnej samobójczyni przerzucającej na innych odpowiedzialność za swój desperacki czyn. Widzimy raczej podmiot świadomy własnego położenia, zdolny do autorefleksji („Jak ciemnej, ciężkiej muszli / Dziś słucham samej siebie”), a co najważniejsze – przemawiający, a więc z pewnością nie depresyjny, ale – w myśl rozróżnienia wprowadzonego przez Julię Kristewą – melancholiczny³⁶. Samobójczej śmierci – jeśli zgodzimy się, co to tego, że taki finał zapowiada ta spowiedź – nie sposób ujmować w tej sytuacji jako ostatecznej konsekwencji działania osoby pogrążonej w chorobie psychicznej. Charakteryzująca podmiot melancholiczny – w przeciwieństwie do podmiotu depresyjnego, czyli *de facto* chorego – zdolność do werbalizacji doświadczenia, jaką ujawnia monolog, świadczy z tym, że podmiot zdaje sobie sprawę z następstw swoich poczynań. Wolska zdejmuje z niego tym samym odium szaleństwa. Oczywiście poetka konstruuje tylko kolejną indywidualną perspektywę, w której poetycki głos przemawia w imieniu zapadającej w narkotyczny sen bohaterki obraz Rossettiego.

³⁶ Zob. J. Kristeva, *Czarne słońce. Depresja i melancholia*, przeł. M.P. Markowski, R. Rzyziński, wstęp M.P. Markowski, Kraków 2007.

Bartosz Swoboda

**„Words flow from your mouth with whisper“.
Modernist ekphrasis and „voice of the artwork”**

Greek root of ekphrasis is *ekphrasein*, meaning to ‘speak out’, to ‘tell in full’. Jean Hagstrum, as well as other influential critics, defines this term as special quality of giving voice and language to the otherwise mute art objects. The aim of this article is discussion and interpretation of the theoretical views concerning ekphrasis formulated by Jean Hagstrum, John Hollander, James A.W. Heffernan and W.J.T. Mitchell, as well as attempt to a practical application of those theoretical postulates. To the reading in the spirit of those theoretical considerations are submitted poems which actualize ekphrastic principle that can be define as: to give a voice to the mute art objects.

Słowa klucze: ekfrazja, poezja modernistyczna, Maryla Wolska, Beata Beatrix, Elizabeth Siddal

Key words: ekphrasis, modernist poetry, Maryla Wolska, Beata Beatrix, Elizabeth Siddal



Marcin Skibicki
Uniwersytet Mikołaja Kopernika
Jurija Gagarina 11, 87-100 Toruń
skibicki@umk.pl

„Gdy wchodzę do szklarni w Ogrodzie Botanicznym i widzę osobliwe rośliny przybyłe z egzotycznych krajów, wydaje mi się, że śnię”.

„Florydy bajeczne” i „raje utracone” w obrazach Henriego Rousseau „Celnika”

Druga połowa XIX wieku była okresem poszukiwań nowych sposobów ekspresji, tarcia wewnątrz środowiska artystycznego objawiają się najpełniej wieloma „-izmami”. Salon oficjalny, reprezentujący gusta klasyczne, odnajduje konkurencję w rodzącym się nurcie impresjonizmu, którego młodzi, gniewni przedstawiciele chcieli poruszyć zmurszałe kanony sztuki oficjalnej, kontynuując idee realizmu. Gdy pod koniec XIX wieku impresjonizm dogorywa, artyści, szukając nowych możliwości wyrażenia siebie, tworzą w duchu naturalizmu, symbolizmu czy postimpresjonizmu¹. Pod koniec XIX wieku pojawił się, niejako na marginesie innych kierunków nadających ton obliczu życia artystycznego tej epoki, nowy i nie dający się sklasyfikować do końca kierunek w sztuce, jakim był prymitywizm. Nie był to jednak kierunek w takim znaczeniu, w jakim zazwyczaj rozumie się to pojęcie, nie posiadał ani jasno zdefiniowanego manifestu, nie wyznaczał precyzyjnie zasad technicznych w żadnym programie teoretycznym, dystansował się jednak od innych poprzez odmienny sposób percepcji świata, poprzez ustanowienie intuicji artysty jedynym przewodnikiem. Ta odmienność jest

¹ H. Perruchot w biografii dotyczącej Paula Gauguina pisze w ten sposób: „Impresjonizm się przeżył. Prądy sztuki lub myśli rodzą się, rozwijają, a kiedy już spełniły swoją rolę zapładniającą, wyczerpują się lub chylą do upadku”. H. Perruchot, *Gauguin*, tłum. H. Ołędzka, Warszawa 1970, s. 128.

widoczna do tego stopnia, że wielu badaczy skłonnych jest marginalizować prymitywizm, sytuując go na peryferiach historii sztuki przełomu wieków i nazywać artystów tego kierunku „odmieńcami sztuki”². Henri Rousseau, znany szerzej pod przydomkiem „Celnik”³ (nadanym mu przez Guillaume’a Appollinaire’a), znalazł w tym kierunku pełne spełnienie artystyczne, stając się – nie wiedząc o tym i być może mimowolnie, jego duchowym ojcem. Rousseau wolał sam zresztą nazywać się „niewiadomą”, podczas gdy jego przyjaciele, jak wspomniany Appollinaire czy Alfred Jarry, określali go mianem „objawienia”, promując w paryskim środowisku intelektualistów.

Rousseau „Celnik” bardzo późno odkrył swoje powołanie artystyczne, było to zresztą znamienne również dla innych prymitywistów⁴. Co więcej, samo rozpoczęcie działalności artystycznej jest owiane tajemnicą, niemożliwe zatem jest wskazanie konkretnej daty, będącej początkiem jego przygody z malarstwem. Całe jego życie skrywa zasłona tajemnicy utkanej z mieszaniny prawd, półprawd i całkowicie nieprawdziwych historii (te ostatnie często tworzone były przy współdziuiale samego Rousseau). Choć nie znamy prawdziwych motywów wyboru kariery artysty, możemy przypuszczać, że Rousseau zaczął malować w połowie lat 70. XIX wieku, kiedy pracował jako zwykły pracownik paryskiego biura akcyzowego, zajmującego się nakładaniem podatku na towary sprowadzane do Paryża i przeznaczone do sprzedaży na obszarze jurysdykcji municypalnej. Rousseau spędzał więc godziny na kontroli towarów w punktach do tego wyznaczonych. Pierwsze jego dzieła dotyczą miejsc, które odwiedzał z racji wykonywania swoich obowiązków służbowych (punkty kontrolne u bram miasta i wybrzeże Sekwany). Mniej więcej w tym czasie Rousseau spotkał na swojej artystycznej drodze Felixa Clémenta, uznanego wówczas malarza akademickiego, który postarał się o przydzielenie „Celnikowi” w roku 1884 upoważnienia do kopiowania dzieł znajdujących się w Luwrze. Rousseau, nim stanie się paryskim urzędnikiem celnym, ma już za sobą czteroletnią przygodę z armią, do której zaciągnął się, aby odpokutować małe przewiny, które popełnił w 1863 roku, pracując w kancelarii adwokackiej. Pewne jest, że pobyt w armii młodego wówczas Rousseau ma kapitalne znaczenie dla

² Zob. *Historia sztuki. Od starożytności do postmodernizmu*, red. C. Frotnisi, Warszawa 2005, s. 468.

³ Często w literaturze nazwisko podaje się właśnie wraz z tym przydomkiem, aby odróżnić go od innego Rousseau, Théodora Rousseau (1812-1867), tworzącego krótko przed *Celnikiem*.

⁴ Wystarczy wspomnieć Paula Gauguina, byłego pracownika giełdy paryskiej, który rozpoczął przygodę z malarstwem w wieku 25 lat, Ferdinanda Chevala, pracownika poczty, który w wieku 43 lat rozpoczął budowę wspaniałego „kamienno-pałacu marzeń”, czy w końcu André Bauchanta, zwanego „malarzem-ogrodnikiem”, który jako pracownik szkółki roślin zaczął malować po ukończeniu 46. roku życia. Niezależnie od powodu, dla którego zaczęli wyrażać się artystycznie, możemy zaobserwować łączącą ich ideową więź, podobne upodobania artystyczne, oraz prawdziwe pragnienie tworzenia w wolności od otaczającego ich świata.

jego dalszego życia, gdyż poprzez armię poznaje Paryż, aby w roku 1868 osiedlić się w nim na stałe. Brak osiągnięć w karierze wojskowej zrekompensuje sobie wkrótce, tworząc przy udziale Apollinaire’a, a swojej milczącej aprobacie, legendę o udziale w ekspedycjach wojskowych w Meksyku za czasów Napoleona III, w czasie których jakoby miał możliwość zobaczenia bujnej, egzotycznej roślinności, tak charakterystycznej dla jego malarstwa, złożonej z „lasów tropikalnych, małą i przedziwnych kwiatów”⁵.

Pierwsze dzieła artysty tworzone są w oderwaniu od otaczającego go świata artystycznego. Nie dotyczą więc, jak większość dzieł innych artystów tego okresu, życia towarzyskiego, nie przedstawiają ani zgiełku ulic, ani hałasu paryskich kawiarni, czy atmosfery domów publicznych. Rousseau czerpie inspiracje z natury, są to miejsca, które odwiedza z racji wykonywania swojego zawodu, jak też te odwiedzane dla przyjemności: przedmieścia miasta, ogrody botaniczne i zoologiczne. Innowacyjne spojrzenie na formę i treść w malarstwie wzbudziło zainteresowanie jego osobą i twórczością osób związanych z ówczesnym życiem artystycznym, którzy – wbrew obiegowej opinii ulicy na temat jego umiejętności – dostrzegali w „Celniku” prekursora awangardowej sztuki. W ten sposób trafia w 1886 roku, za sprawą zaproszenia adresowanego przez Paula Signaca, na wystawę Artystów Niezależnych, na której prezentuje cztery płótna. Wkrótce otrzymuje również wsparcie od Camilla Pissarra, który udzielił już lekcji zarówno Gauguinowi, jak i Cézannowi. Uważa on Rousseau za genialnego kolorystę, doceniając w jego obrazach „kongruencję wartości i bogactwo kolorów”⁶. Powtórzmy: malarstwo tego okresu znajdowało się w szczególnym położeniu, schyłek impresjonizmu daje początek rodzącemu się symbolizmowi i neoklasycyzmowi w wydaniu Signaca. Rousseau wobec tych zjawisk zajmuje dystans, realizując w pełni to, o czym myślał mówiąc: „człowiek, który dąży do dobra i piękna, powinien realizować się poprzez własną drogę i w całkowitej wolności”.

Rok 1891 jest dla artysty okresem bardzo trudnym z trzech powodów: wpraw umiera żona Clémence, później matka, Rousseau doświadcza również niepowodzeń jako twórca wodewilu *Une Visite à l’Exposition de 1889*. Pomimo tych osobistych tragedii i niepowodzeń tworzy obraz będący zapowiedzią serii *Dżungla. Surpris!* (il. 1), przedstawiony na wystawie Artystów Niezależnych, jest pierwszym, w którym w sposób bezpośredni „Celnik” nawiązuje do egzotyki, z którą, jak wiemy, nigdy nie miał osobiste do czynienia. Wybierając temat, Rousseau świadomie łączy elementy

⁵ G. Apollinaire, *Œuvres en prose complètes*, t. III, Paris 1991, s. 144.

⁶ G. Plazy, *Le Douanier Rousseau. Un naïf dans la jungle*, Paris 1992, s. 25.

tajemnicze z rzeczywistymi i w nowatorski sposób podchodzi do tematyki mającej w malarstwie już swoje miejsce (jak choćby obrazy *La chasse aux lions*, czy *Lion dévorant un lapin* autorstwa Delacroix namalowane w latach pięćdziesiątych XIX wieku). Trawa i gałęzie drzew chylące się na wietrze, błyskawice przebiegające przez szare niebo oraz znajdujący się w centrum obrazu tygrys stanowią elementy nowatorskie i świadczące o wysokim indywidualizmie stylu Rousseau. Obraz ten pozostawia widza w pewnej niejasności sceny, nie wie on do końca, czy tygrys zawieszony na bujnej roślinności jest przerażony i zaskoczony nadchodzącą burzą, czy może próbuje zaskoczyć znajdującą się poza kadrem zdobycz. Jeśli wymowa obrazu nie jest jednoznaczna, to analiza źródeł powstania obrazu *Surpris!* wydaje się jeszcze bardziej skomplikowana.

Widok przycajonego tygrysa z pewnością zapożyczony jest z twórczości wspomnianego Delacroix, który dzikie zwierzęta – tygrysy, lwy czy pумы – często przedstawiał na swoich rycinach, będących reminiscencją jego pobytu w Afryce (Rousseau bez wątpienia zwiedził retrospektywną wystawę twórczości Delacroix, która miała miejsce w 1885 w Ecole des Beaux-Arts w Paryżu). Rousseau wzbogacał również paletę pomysłów obserwacjami poczynionymi w Muzeum Historii Naturalnej. Jednakże, w odróżnieniu od Delacroix, który uwypukla niespotykaną energię i siłę tych zwierząt, Rousseau preferuje świat zwierząt w wydaniu onirycznym, pozbawionym pierwotnej, dzikiej siły charakteryzującej zwierzęta u Delacroix. *Surpris!* jest obrazem wyjątkowym, nawet jeśli weźmiemy pod uwagę tylko serię *Dżungla*. Wyróżnia go wspomniane powyżej niepokój i brutalność pogody, która pokazuje nieokiełznane oblicze Matki Natury. Jej sugestywnie oddana dzikość jest niecodzienna, gdy porównamy ten obraz do następných z serii (które pojawią się dopiero po czternastu latach), łatwo jest dostrzec, że w pozostałych atmosfera jest przeszyta niespotykaną ciszą i łagodnością natury, nawet jeśli przedstawione sceny są dość brutalne (jak choćby w *Le lion ayant faim* z 1905 roku). Obraz *Surpris!* spotkał się z bardzo różnym przyjęciem – chłodna, a nawet sarkastyczna była recenzja zamieszczona w dzienniku *Le National*: „Jest to zwykły celnik lub raczej pracownik biura akcyzowego, w którym obowiązki służbowe nie są w stanie ugasić ambicji artystycznych. Pan Rousseau odniósł niebywały sukces na tej wystawie. Tam gdzie są jego obrazy, tam gromadzi się tłum, który pokłada się ze śmiechu przed jego portretami i pejzażami”⁷. *Surpris!* gromadzi również entuzjastyczne recenzje i ostatecznie to one, zdaniem jednego z uczestników wystawy, dziennikarza Félix’a Vallottona, wydają się przewa-

⁷ Tamże, s. 35.

zać nad nieprzychylnymi. Vallotton tak raportuje w *Le Journal Suisse* z 25 marca 1891: „Jego tygrys czyhający na ofiarę jest wart obejrzenia, jest to alfa i omega malarstwa”⁸.

Wspomniane grawiury autorstwa Delacroix nie były jednak jedynym źródłem inspiracji dla Rousseau. Przyczyny nagłego zainteresowania „Celnika” egzotyką należy również szukać w wydarzeniach, które poprzedzają datę powstania *Surpris!*. Paryż w roku 1889 jest organizatorem Wystawy światowej, która staje się okazją do wyeksponowania nie tylko zdobyczy techniki, ale również unaocznienia potęgi III Republiki poprzez wystawienie w pobliżu Sekwany i Palais des Invalides licznych pawilonów o tematyce kolonialnej. To wspaniałe i kolorowe przedstawienie oferowało, jak przytacza Frances Morris w swoim artykule *Jungles à Paris* słowa jednego z obserwatorów, „latający dywan. Dywan ten, czyli zwykły bilet, jest talizmanem, który daje dostęp do krain marzeń. W ten sposób każdy jest przenoszony, w zależności od swoich upodobań, z Kairu wprost do Ameryki, z Kongo do Kochinchiny, z Tunezji na Jawę, z Annamu do Algerii”⁹.

Choć *Surpris!* cieszył się sporym zainteresowaniem, egzotyka znika z twórczości Rousseau na niemalże czternaście lat. Przyczyn takiego stanu rzeczy należy upatrywać w kilku czynnikach, lecz najważniejszy, jak się wydaje, to względy finansowe. Od 1893 roku, tj. od momentu przejścia na emeryturę, Rousseau mógł liczyć tylko na skromną pensję, zaczął więc grywać na skrzypcach jako uliczny grajek. W drugiej połowie lat dziewięćdziesiątych malował głównie portrety i pejzaże, w dużej części na zamówienia, w których pozostaje jednak wierny swojej własnej koncepcji malarskiej. Odczuwa przy tym nienasycone pragnienie bycia sławnym do tego stopnia, że redaguje na potrzeby leksykonu sztuki współczesnej (który nigdy nie ujrzał światła dziennego) własną notę biograficzną, w której czytamy: „Osiągał (Rousseau) coraz większą perfekcję w gatunku oryginalnym, który sam przyswoił i wkrótce stanie się jednym z najlepszych malarzy realistów”¹⁰. Takiej oceny – jednak ze strony innych – nie doczeka się niestety za życia. Jedynym płótnem, które ponownie nawiąże do tematu egzotyki na przestrzeni czteremnaście lat oddzielającej pierwszy *Surpris!* i feerię obrazów z serii *Dżungle*, powstałej w latach 1905–1910, jest namalowany w 1897 obraz *La Bohémienne endormie*. Dzieło powstało niewątpliwie z potrzeby odreagowania po bolesnym doświadczeniu, jakim była śmierć syna, Henri-Anatola, który zmarł w wieku osiemnastu lat (przypomnijmy, że śmierć osoby bliskiej stała się także inspiracją do powstania *Surpris!*, co świadczyć może

⁸ F. Morris, *Jungles à Paris*, [w:] *Le Douanier Rousseau. Jungles à Paris*, Paris 2006, s. 15.

⁹ Tamże, s. 17.

¹⁰ Tenże, *Le Douanier Rousseau. Paysages*, Paris 1994, s. 16.

o dużej roli, jaką odgrywał świat wyobraźni, do którego „Celnik” powracał zawsze w momentach dla niego najtrudniejszych).

Przełom XIX i XX wieku nie oznacza dla Rousseau zmiany sytuacji finansowej. Malarz zaczyna udzielać lekcji gry na skrzypcach i – na ile to możliwe – realizuje zamówienia na obrazy. Tak jest na przykład w przypadku *Une nocte à la campagne*, obrazu namalowanego na przełomie 1904/1905 roku z pewnością na zamówienie, na którym przedstawił pozującą jak do zdjęcia (obraz powstał na podstawie fotografii) parę państwa młodych w otoczeniu rodziny.

W roku 1904 Rousseau powraca do tematu przedstawionego w *Surpris!*, prezentując na Salonie Artystów Niezależnych *Eclaireurs attaqués par un tigre*. W odróżnieniu od pierwszego obrazu, zaprezentowanego publiczności trzynaście lat wcześniej, obraz Rousseau spotyka się z dużym zainteresowaniem, choć podobnie jak w przypadku *Surpris!* reakcje są skrajne. Samo zainteresowanie tematem egzotyki z obrazów Rousseau można wytłumaczyć ogólnie rosnącym pod koniec XIX wieku zainteresowaniem egzotyką. Prasa dostarcza informacji na temat egzotycznych scenerii, a w miarę jak „mieszanka faktów i wyobrażeń docierała do publiczności, dżungla staje się rozrywką, a niebezpieczeństwa nieznanego, źródłem podekscytowania”¹¹. Wychodząc niejako naprzeciw tym pragnieniom, Rousseau prezentuje scenę walki z tygrysem. W obrazie *Eclaireurs attaqués par un tigre* (il. 2) autor przedstawia tropikalną puszczy, której daleko jednak do sielanki. Na niemalże czarnym tle nieprzeniknionego lasu dwóch mężczyzn zaatakowanych zostaje przez tygrysa, jeden z nich leży powalony, drugi, utrzymując się z trudem na wierzchołku próbuje długą włócznią przebić zwierzę. Sama kompozycja obrazu wydaje się tożsama z tą, którą widzimy w *Surpris!*. Tygrys, podobnie jak zaatakowani ludzie, umieszczony został na nienaturalnie długich łodygach egzotycznej trawy, znajduje się jakby w zawieszaniu. Możemy przypuszczać, że pomysł na ten obraz zrodził się u Rousseau pod wpływem płótna Paola Uccello *Święty Jerzy walczący ze smokiem*, którego wersja z 1440 roku, jedna z dwóch, znajduje się w paryskim muzeum Jacquemart-André. Podobnie jak święty Jerzy tygrys pochyla głowę i podnosi ogon, jakby chciał uniknąć ciosu, jednocześnie szykując się do kontrataku; różnica polega na wprowadzeniu lustrzanego odbicia – mężczyzna na koniu usiłuje wbić lancę w tygrysa, który przyjmuje pozę smoka z obrazu Uccello. „Celnik” wykorzystuje zainteresowanie wywołane obrazem *Eclaireurs attaqués par un tigre* i kontynuuje tematykę w następnych obrazach.

¹¹ N. Ireson, *Le familier rendu étrange*, [w:] *Le Douanier Rousseau. Jungles à Paris*, Paris 2006, s. 144.

W 1905 roku Rousseau tworzy jedno z największych arcydzieł *Le lion ayant faim* (il. 3) i wysyła je na Wystawę Jesienną. Komitet wystawy akceptuje obraz, który zostaje przedstawiony publiczności w Sali VII paryskiego Grand Palais w towarzystwie obrazów autorstwa m.in. *Kobiety w kapeluszu* H. Mattissa czy *Doliny Sekwany w Marly* André Deraina¹². Rousseau nadał temu obrazowi tytuł dość obszerny i aż nadto „obrazowy”: *Głodny lew rzuca się na antylopę i pożera ją, podczas gdy pantera niecierpliwie czeka na swoją kolej... Mięsożerne ptaki porwały swoją część, sadowiac się powyżej nieszczęsnego zwierzęcia roniącego łzę. Zachód słońca*. Trudno o dokładniejszy opis. Kompozycja obrazu jest typowa dla wszystkich obrazów z serii *Dżungla*, charakteryzuje ją teatralność scenerii (sam Rousseau, przypomnijmy, miał aspiracje, by zostać zauważonym autorem sztuk teatralnych), historia opowiedziana jest za pomocą nakładających się planów, zakończonych tłem z motywem zachodzącego słońca. Widz może odnieść wrażenie, że scenografia jest jakby wycięta z kartonu i przestrzennie poukładana w taki sposób, aby stworzyć wrażenie ich wzajemnego nakładania się. W tym celu z reguły Rousseau korzysta z czterech planów: na pierwszym niska trawa, stanowiąca podbudowę do drugiego planu, będącego tematem centralnym (u Rousseau każda akcja dzieje się na środku obrazu), jako trzeci plan wykorzystywana jest bujna zieleń, która stanowi dopowiedzenie dla planu drugiego (np. „powyginane wiatrem drzewa” i „tygrys” w obrazie *Surpris!*, „ptaki mięsożerne” i „lew pożerający antylopę” w *Le lion ayant faim*).

Egzotyczna roślinność, będąca najważniejszym elementem, jak podkreśla Jean-Jacques Lévêque, „rozpościera się, tworząc całość, która przydaje obrazowi koherencji i charakteru frontalnego. Roślinność cechuje duża doza staranności w oddaniu detali, które w znacznej mierze przyczyniają się do jakości dekoratywnej i elegancji efektu końcowego”¹³. Gęstwina lasu przedstawia się widzowi jako utracony raj z cytatu Prousta, las, który z racji swojej nieprawdopodobieństwa i nieuchwytności można spotkać w baśniach i na pograniczu snu lub mar sennych. Pomimo okrucieństwa sceny cisza panująca w lesie jest zaskakująca, wręcz niepokoi widza swoją monumentalnością. Rousseau stara się oddać wiernie wygląd zwierząt biorących udział w polowaniu. Na uwagę zasługuje jednak fantastyczny

¹² Rousseau w przypadkowy sposób daje tym samym nazwę nowemu kierunkowi w malarstwie: fowizmowi. Wystawa Jesienna z 1905 roku przeszła bowiem do historii malarstwa jako manifestacja bezkompromisowej reakcji na impresjonizm i literackość symbolizmu, reakcja wywołująca oburzenie konserwatystów elity kulturalnej. Louis Vauxcelles, jeden z krytyków sztuki obecny na wystawie, określił mianem „klatki dzikich bestii” (*cage aux fauves*) salę VII, w której eksponowali przyszli fowiści. Bez wątpienia nawiązał tym samym do obrazu Rousseau *Le lion ayant faim*, przedstawiającego właśnie dziką bestię.

¹³ J.-J. Lévêque, *Henri Rousseau. Le douanier. Les livres de la jungle*, Paris 2006, s. 49.

stwór, ledwie zauważalny po lewej stronie obrazu: w połowie ptak, o długim dziobie, w połowie stworzenie małpokoształtne, który przydaje obrazowi atmosfery tajemniczości. Niezwykle, w jak szczególny sposób Rousseau traktuje światło. Jego jednakowa natura i nasycenie bez względu na to, czy oświetla pierwszy, czy trzeci plan, jest niezmiennie taka sama. W ten sposób artysta eliminuje ze swoich dzieł cień, pojawiające się słońce czy księżyc pozbawione są mocy generowania światła. Podobnie jak w poprzednich obrazach, tak i tu kolejny raz sięga do źródeł inspiracji, którą jest w tym przypadku zorganizowana w 1889 roku ekspozycja setek wypchanych zwierząt w paryskim Jardin des Plantes. Rousseau odnalazł tam wiernie oddaną scenę lwa senegalskiego powalającego antylopę, która stanie się kanwą dla obrazu *Le lion ayant faim*. Oczywiście, podobnie jak w przypadku innych inspiracji, Rousseau przetwarza (upraszcza) model i pozbawia go tym samym pierwotnej autentyczności. „Celnik” daleki jest od tego, aby oddawać oryginalny kształt i ruch zwierząt – te wydają się być dla niego zbędnym balastem. Gdy porównamy taksydermiczną kompozycję z Jardin des Plantes z przedstawioną parą na obrazie, widać nawet różnice w płci lwa: w oryginale mamy do czynienia z lwicą, w *Le lion ayant faim* atakuje dorosły lew. Krytycy pisząc o obrazie, przywołują sztukę drzeworytniczą, inni porównują go do sztuki japońskiej oraz mozaik bizantyjskich (czyni tak m.in. Louis Vauxcelles), a jeszcze inni piszą: „niebo zesłało mu specjalną mentalność, tę która cechuje artystów prymitywnych, którzy malowali na ścianach jaskiń sylwetki turów”¹⁴.

W przeciągu następujących pięciu lat Rousseau wielokrotnie powraca jako wspaniały ogrodnik wyobraźni do porośniętych bujną roślinnością lasów tropikalnych. W 1907 roku tworzy *La Charmeuse de serpents* (il. 4), jedno z największych arcydzieł w swoim dorobku. Obraz ten powstał na zlecenie matki Roberta Delaunay, jednego z późniejszych przedstawicieli francuskiego kubizmu, bez wątpienia pod wpływem jej opowieści z odbytych podróży¹⁵. Widząc ten obraz, nie sposób nie przywołać *La Bohémienne endormie*, albowiem podobnie jak w 1897 Rousseau przedstawia on kobietę o ciemnej karnacji skóry w scenerii poświęty księżycowej. Naga zaklinaczka

¹⁴ G. Plazy, *Le Douanier Rousseau*, s. 72.

¹⁵ Nie jest do końca jasne, która podróż z rozlicznych, które odbyła, mogła być kanwą dla tego obrazu, literatura nie jest w tym względzie jednoznaczna. Przyjmuje się ogólnie, że jest to wynik wrażeń przywiezionych przez Berthe Delaunay z Indii (zob. J-J Lévêque, *Henri Rousseau*, s. 173), lub z Antyli (zob. N. Ireson, *Le familier rendu étrange*, s. 160). Brak szczegółów typowych dla fauny i flory danego regionu, które mogłyby wskazać na region, do którego się odnosi Rousseau, nie zniechęcał przy tym entuzjastów wywodzących się z awangardy, którzy widzieli w nim przede wszystkim wspaniały pejzaż, pełen nierealności i wielorakości znaczeń.

węży, w odróżnieniu od śpiącej ubranej Cyganki, przyjmuje jednak postawę stojącą i w przeciwieństwie do niej jest aktywna.

Obraz ten, podobnie zresztą jak pozostałe z serii *Dżungle*, zachwyca doskonałą harmonią i dopracowaniem szczegółów, zwłaszcza jeśli chodzi o roślinność otaczającą kobietę. Niesamowita twarz grającej, o odcinających się na ciemnym tle białą oczach, emanuje spokojem i ujmuje siłą melodii dobywającej się z trzymanego przy ustach fletu. Możemy się zastanawiać, czy melodia grana przez kobietę ma za zadanie oczarować tylko nadciągające zewsząd zwierzęta¹⁶, czy również, a może i przede wszystkim, osobę patrzącą na obraz. Cechą charakterystyczną wszystkich obrazów z serii *Dżungle* jest fakt, że Rousseau w sposób dość pobieżny rysował sylwetki ludzi, całą swoją energię przeznaczając na dopracowanie niuansów i szczegółów świata fauny i flory. W przeciwieństwie do poprzednich obrazów, płótno *La Charmeuse de serpents* przeszło prawie niezauważone przez Salon Jesieniny w 1907 roku, natomiast jako pierwsze z twórczości Rousseau trafiło do Luwru (w 1925 roku). Choć niedocenione przez krytykę, szybko zdobyło rzeszę wielbicieli z grona francuskiej awangardy (bez wahania możemy powiedzieć, że po śmierci autora zyskało status „kultowego” obrazu¹⁷). Trudno się dziwić – jest w obrazie jakaś ukryta magiczna siła, która sprawia, że jest jego wymowę ogarnie tylko ktoś, kto wyzbędzie się balastu teorii malarstwa i sięgnie do tego, co proste i dziecinne. W tym też duchu mówił o Rousseau Philippe Soupault: „Tak jak dzieci, które lubią się wzajemnie straszyć, tak «Celnik» nie mógł odmówić sobie malowania tajemniczej samotności dżungli. Widać tam szum gałęzi, zapach traw, świeżość poszycia leśnego. Ledwie wyczuwalny dreszcz zdaje się przebiegać przez unerwienie drzew”¹⁸.

Rousseau aż do śmierci w 1910 roku wzbogaca serię *Dżungle* o kolejne obrazy, o różnej wymowie. Z jednej strony znajdziemy tu, przywołujące okrutne sceny walki zwierząt, jak *Le combat du tigre et du buffle* z 1908 roku, bądź sceny napaści na ludzi (tak jest na przykład w *Nègre attaqué par un jaguar* z 1910). Z drugiej strony Rousseau przedstawia obrazy spokojne, pocieszne jak *Paysage exotique* z 1910 z igrającymi małpami, czy *Forêt tropicale avec singes*, również z tego roku, przedstawiający także małpy, ale

¹⁶ Wśród ciemnozielonych węży jedynym kolorystycznie i gatunkowo odróżniającym się zwierzęciem jest ptak z gatunku *Platalea*, którego łososiowe upierzenie stanowi wyjątek w niemalże monochromatycznej kompozycji.

¹⁷ Pierwszym wielbicielem obrazu stał się Wilhelm Udhe, który zredagował monografię poświęconą Rousseau (nazywając go w niej „malarzem o świętym sercu”) już w rok po jego śmierci, tj. w 1911 roku, wzbogacając ją o reprodukcję *La Charmeuse de serpents*.

¹⁸ N. Ireson, *Le familier rendu étrange*, s. 162.

zajmujące się czynnościami zupełnie ze świata ludzi: jedna brodzi w wodzie trzymając w ręku łopatę, inna zajmuje się wędkowaniem.

Omówione w artykule dzieła Rousseau to tylko niewielki fragment jego bogatej spuścizny artystycznej, ale fragment najbardziej chyba rozpoznawalny. Sposób przedstawiania egzotyki u „Celnika” może wprawiać w zakłopotanie odbiorcę, który, nie wiedząc jak się zachować w obliczu tak indywidualnego jej pojmowania, najczęściej reagował śmiechem. To zrozumiałe, zważywszy, że wyobrażenie orientalizmu, jakie proponował malarz, znacznie odbiega od stereotypu. Artysta posługuje się elementami napotkanymi w ogrodach zoologicznych, w książkach i prasie codziennej, aby przedstawić świat wyobrażeń, świat, który należy tylko do jego wewnętrznych przeżyć. Przedmioty, które są obiektem jego zainteresowania, nie są przedstawiane wiernie, lecz stają się pierwiastkami nowego malarstwa, opartego na dążeniu do ideału piękna i dobra poprzez niestrudzoną podróż własną ścieżką świata marzeń. Rousseau staje się tym samym ambasadorem sztuki naiwnej, której głównym celem jest wyrażenie osobowości twórcy, jego przeżyć oraz właściwego dla niego postrzegania świata. Dzieła Rousseau stają się za życia i po śmierci przedmiotem uwielbienia ówczesnej awangardy paryskiej. Tak było w przypadku sławnego bankietu wydanego na jego cześć w 1908 roku w Bateau-Lavoir przez jego przyjaciół i artystów awangardy: Apollinaire’a, Braque’a, Jacoba, Salmona i wielu innych, w czasie którego Apollinaire odczytał poemat: „Wspominasz Rousseau, aztecki pejzaż / lasy, gdzie rosły mango i ananasy / (...) / Obrazy, które malujesz, widziałeś w Meksyku / Czerwone słońce lśniło wśród drzew bananowych / A tyś na niebieską kurtkę pocziwych celników / Zamienił, waleczny żołnierzu, swój mundur wojskowy”. Z kolei Blaise Cendrars w swojej *Prozie kolei transsyberyjskiej* z 1913 roku oddaje mu hołd, pisząc: „Przyjeżdż do Meksyku! Na wysokich płaskowyżach kwitną tulipanowce / I liany ze swoimi mackami jak włosy słońca / Można by powiedzieć paleta i pędzle malarza / Od kolorów dźwięcznych jak gong / Rousseau tam był / I tym zauroczył swe życie”¹⁹. Do twórczości Rousseau nawiązywać będą zarówno inni malarze, jak Ferdynand Léger, Miró i surrealiści, jak również kultura popularna (twórczość Serge’a Gainsbourga we Francji, czy w Polsce graficznie okładka płyty Maryli Rodowicz *Jest cudnie* z 2008), co świadczy o tym, że droga wybrana przez „niedzielnego pacykarza Celnika”, jak oceniała go często nieprzychylna mu krytyka, była właściwa.

¹⁹ B. Cendrars, *Prose du Transsibérien et de la Petite Jeanne de France*, Paris 2001, s. 27-28 (tłum. własne).

Marcin Skibicki

**“When I go into the Jardin de Plantes’ glass houses and I see the strange plants of exotic lands, it seems to me that I enter into a dream”.
“Fabulous Florida” and “Paradise lost” in Henri Rousseau’s work**

For more than two hundred years now, the artistic heritage of the French naïve painter Henri Rousseau “Le Douanier” has not been stopping to amaze people and leading to very diverse reactions. One of artistic headlines of his era states: “Mr. Henri Rousseau creates horrible things that amuse”. His paintings, often described as being “naïve” or “primitive”, are actually not as trivial as they may seem. They are in fact a result of thorough analysis augmented with the authors visions of distant lands and exotics. And while some regard his talent as a subject of ridicule, others adore it - especially the members of the Paris Avant-garde. This article focuses on paintings that belong to the “Jungle” series, made between 1891 and 1910, and shows the origins of the revolutionary perception of the world and nature as perceived by Rousseau. These origins along with his endless imagination enabled the painter to create complex collages from the images he found in Paris zoos and botanical gardens. After breaking the chains of rigid saloon rules and artistic education Henri Rousseau turned his “naivety” into his greatest weapon. After that he could develop his visions of fairytale jungles full of diverse colors, light and wild animals that await their next pray.

Słowa kluczowe: malarstwo, prymitywizm, Rousseau, egzotyka

Key words: painting, primitivism, Rousseau, exoticism



Agnieszka Czajkowska
Akademia im. Jana Długosza w Częstochowie
Jerzego Waszyngtona 4/8, Częstochowa
a.czajkowska@ajd.czyst.pl

Nauka i literatura w twórczości Brunona Schulza

Realizująca „poetycki model prozy dwudziestolecia międzywojennego” twórczość Brunona Schulza, spośród wielu złóż leksykalnych polszczyzny i języków obcych, często korzysta z terminologii naukowej. Obserwując narrację autora *Sklepów cynamonowych*, można także zauważyć, że jego opowiadania chętnie posługują się doświadczeniami z zakresu metodologii badań i tradycyjnych form prezentacji ich wyników. Wystarczy w tym miejscu przypomnieć tytuł najobszerniejszego utworu poświęconego manekinom – traktat jest przecież gatunkiem prozy naukowej, uprawianym między innymi przez Spinozę czy Wittgensteina (przeszczepia go na grunt poezji polskiej w dwudziestym wieku Czesław Miłosz). Wśród przypisów, jakimi wydawca zaopatrzył opowiadania Schulza, można wyróżnić sporą liczbę tych odnoszących się do terminów naukowych. Odnośników z dziedziny botaniki jest w edycji Biblioteki Narodowej 14, z dziedziny medycyny 12, chemii 10, fizyki 14, fizjologii 5. Jerzy Jarzębski tłumaczy również 6 terminów woskowych, 11 architektonicznych, 7 astronomicznych, 4 matematyczne, 3 zoologiczne, 2 geograficzne oraz 1 z dziedziny ekonomii. „Naukowy” horyzont prozy Schulza dopełniają niezliczone nazwy barwników, rodzaje faktur i materiałów, z których zbudowana jest narracyjna rzeczywistość, a także pojęcia filozoficzne, sytuujące opowiadania w kontekście intelektualnym swojej epoki. Na naukowe zainteresowania narratora opowiadań pisarza z Drohobycza zwracają uwagę autorzy *Czytania*

Schulza¹, widzi je Władysław Panas² i oczywiście autor monografii wydanej w serii *A to Polska właśnie*³. Przytoczone powyżej wyliczenia należy uzupełnić o obserwacje, które sytuują naukowość prozy Schulza na poziomie głębszym niż statystyka. Jerzy Ficowski, odwołując się do teoretycznej wypowiedzi Schulza na temat możliwości naukowego i poetyckiego poznania rzeczywistości (czytając oczywiście esej *Mityzacja rzeczywistości*), pisze:

Rezultaty umityczniania świata przybierają niekiedy ludzaco podobną postać do wyników dociekań współczesnej wiedzy. Wprowadzane drogą poezji, wsparte na subiektywnych, intuicyjnych odczuciach, samodzielnie prowadzą jak gdyby w pobliże naukowych teorii o naturze rzeczywistości. Einsteinowskie, zrelatywizowane pojęcie czasu jest sprzeczne ze zdrowym rozsądkiem, ale nie z subiektywnym doznaniem emocjonalnym. Te szlachetne parantele sprawiają, że Schulzowska mitologia tym bardziej weryfikuje się, uprawdopodobnia, wsparta ponadto *quasi*-naukową terminologią⁴.

Podstawowym celem, jaki Ficowski widzi w korzystaniu przez Schulza z naukowego słownika, jest chęć uprawdopodobnienia jego poetyckich dociekań na temat natury rzeczywistości, nadanie im statusu teorii naukowej. Twórczość autora *Sanatorium pod Klepsydrą* jest w tym odczytaniu równoległą, „nielegalną”, choć poddaną niektórym rygorom pracy badawczej, drogą poznania, w której, jak pisze dalej Ficowski, „Słowo Schulza służy konkretyzacji abstrakcyjnych treści, racjonalizacji spraw irracjonalnych. A więc poetyckie mity przybierają postać traktatów, ulotne wrażenia otrzymują sankcję obiektywnych praw, terminologia czerpie obficie z obcego słownictwa, na wzór terminologii naukowej”⁵.

W kontekście cytowanych wyżej słów znawcy biografii i twórczości autora *Sklepów cynamonowych* dość zaskakujący jest wynik zorientowanej na „naukowość pojęciową” kwerendy w *Słowniku schulzowskim*. Na ogólną liczbę 289 haseł dzieła trzech uczonych jedynie 7 można przyporządkować naukom przyrodniczym. Są to: analiza, światło (ujmowane jednak

¹ Mam na myśli przede wszystkim tekst Theodosii S. Robertson, *Obrazowanie i historia w opowiadaniach Brunona Schulza: przypadek kolei żelaznej*, [w:] *Czytanie Schulza. Materiały międzynarodowej sesji naukowej Bruno Schulz – w stulecie urodzin i w pięćdziesięciolecie śmierci*. Kraków 8-10 czerwca 1992, pod redakcją J. Jarzębskiego, Kraków 1994.

² W. Panas, *Apologia i destrukcja („Noc wielkiego sezonu” Brunona Schulza)*, [w:] *Nowela, opowiadanie, gawęda. Interpretacje małych form narracyjnych*, pod red. K. Bartoszyńskiego, M. Jasińskiej-Wojtkowskiej i S. Sawickiego, Warszawa 1974.

³ J. Jarzębski, *Schulz*, Wrocław 1999. W swojej książce autor zwraca uwagę na odbywający się na przełomie wieków postęp w dziedzinie nauk przyrodniczych, który stał się kontrapunktem dla postaci Ojca: „Ojciec jest tu najwyraźniej przedstawicielem uczonych starej daty, samotnych maniaków eksperymentu, próbujących na własną rękę odkryć kamień filozoficzny”. s. 150.

⁴ J. Ficowski, *Regiony wielkiej herezji i okolice. Bruno Schulz i jego mitologia*, Pogranicze 2002, s. 33.

⁵ Tamże, s. 90.

w kategoriach mistycznych, nie fizycznych), fizjonomika (bez odwołań do dziejów i znaczenia tej wiedzy, a także do frenologii, która dała w XX wieku teorię temperamentów), materia (w sensie filozoficznym, nie przyrodniczym), kometa (z podaniem jedynie daty pierwodruku opowiadania pod tym tytułem), rośliny (z opisem mitologicznym, bez właściwości fizycznych) i substancja (jako synonim materiału). Analiza jest określona jako „jeden z wielu «scjentyistycznych» terminów w słowniku Schulza, stosowanych przez niego najczęściej w znaczeniu przenośnym”⁶, i ma spełniać w utworach cztery funkcje (ironiczną, poetycką, mityzacyjną, ontologiczną w odniesieniu do tajemnicy), spośród których żadna nie mówi o usytuowaniu opowiadań w rzeczywistości intelektualnej XX wieku. Również nowoczesność, jako wiodąca ścieżka interpretacji Michała Pawła Markowskiego, nie ma w jego pracy *Polska literatura nowoczesna. Leśmian. Schulz. Witkacy* odwołań do nauki⁷.

A przecież nie tylko twórczość literacka autora *Sklepów cynamonowych* nasycona jest terminami naukowymi. Znamiona profesjonalnej wiedzy charakteryzują również w pewnym stopniu pisane przez Schulza listy, co pozwala sądzić, że stosowana terminologia i metodologia nie są jedynie ozdobnikami, a posiadają status przyswojonych i ugruntowanych przekonań epistemologicznych. Na przykład w liście do Tadeusza Brezy, pisany 21 czerwca 1934 roku, Schulz humorystycznie przedstawia stan swoich nadwyrażonych prac w szkole nerwów:

Trzeba bowiem wiedzieć, że nerwy moje rozbiegły się siecią po całej pracowni robót ręcznych, rozprzestrzeniły się po podłodze, wytapetowały ściany i oplotły gęstą plecionką warsztaty i kowadło. Jest to znane w nauce zjawisko pewnego rodzaju telekinetyki, mocą której wszystko, co dzieje się na warsztatach, strugnicach itd., dzieje się poniekąd na mojej skórze. Dzięki tak znakomicie rozbudowanej sieci sygnalizacyjnej jestem predestynowany na nauczyciela robót ręcznych⁸.

Wykształcenie Schulza z dziedziny nauk ścisłych i zwłaszcza przyrodniczych owocuje częstą obecnością w listach takich terminów, jak reakcja fizyczna, destylacja, rafinacja, krystalizacja, halucynacja, rezonans, strącanie, fermentacja, mających na celu określenie procesu zdobywania wiedzy, odnajdywania sensu, odgadywania indywidualnych, właściwych tylko autorowi *Sklepów cynamonowych*, zasad poznawczych. Postrzeganie rzeczywistości, referowane w listach pisarza, pełne jest odwołań z zakresu anatomii

⁶ *Słownik schulzowski*, oprac., red. W. Bolecki, J. Jarzębski, S. Rosiek, Gdańsk [b.d.], s. 21.

⁷ Zob. M. P. Markowski, *Polska literatura nowoczesna. Leśmian. Schulz. Witkacy*, Kraków 2007.

⁸ B. Schulz, list do Tadeusza Brezy z 21 VI 1934 r., [w:] J. Ficowski, *Regiony...*, s. 3421.

i chorobowych zmian w jej obrębie. Na przykład określając swoje istnienie w czasie pisze Schulz do Tadeusza Brezy:

Jeżeli już mamy wymieniać między sobą tajne dolegliwości, które nas trapią, to zwierzę się panu z pewnej prześladowanej mnie choroby, która również odnosi się do czasu, choć różni się co do objawów gastrycznej diarei, którą Pan opisał u siebie. Pański przewód pokarmowy przepuszcza zbyt łatwo czas, niezdolny jest do *idée fixe* dziewiczości czasu. (...) dla mnie czas, do którego ktoś zgłosił pretensję, do którego zrobił najlżejszą aluzję – już jest skażony, zepsuty, niejadalny. Nie znoszę rywali do czasu⁹.

Przytoczone powyżej słowa obrazują – obok specyfiki Schulzowskiego pojmowania chronologii – oczywiste stwierdzenie, że literatura od zawsze powstaje z życia, a na nie składają się przecież ułamki wiedzy, którą pisarze nabywają w szkole i którą chłoną, na przykład samodzielnie, zgłębiając tajniki wybranej dziedziny lub po prostu uczestnicząc w intelektualnej atmosferze swojego czasu. Początki związków wiedzy i literatury sięgają już czasów starożytnych i Arystotelesa, wiek rozumu to w poezji polskiej czas pochwał nowego wynalazku – balonu i stworzonych przez niego możliwości lotu (Adama Naruszewicza oda *Balon*), jednak natężenie sygnalizowanego zjawiska przenikania wiedzy do pisarstwa można umiejscowić w połowie XIX wieku. W czasach Mickiewicza i Krąszewskiego nastąpił gwałtowny rozwój nauki i techniki, wpływając na codzienność coraz szerszych kręgów. Romantycy w stopniu większym niż się powszechnie sądził korzystali zarówno ze zdobyczy oświeceniowej nauki o świecie i kosmosie, jak i z najświeższych doniesień z kręgu chemii, fizjologii, paleontologii, geologii czy astronomii. Ślady wykształcenia z tych dziedzin zawierają na przykład Mickiewiczowskie *Prelekcje paryskie* czy późne poezje Słowackiego. Wydaje się, że naukowe znamiona twórczości Schulza stanowią argument (zresztą niejedyny¹⁰), za pomocą którego można ją umiejscowić w kontekście literatury romantycznej i preferowanego przez nią sposobu poznania. Schyłek wieku to okres erupcji nowych teorii naukowych, a także czas, w którym stają się widoczne literackie konsekwencje na przykład poglądów Darwina. Jak pisze Małgorzata Okulicz-Kozaryn, zostaje wówczas na nowo zdefiniowana zależność nauki i sztuk pięknych, a obrazowanie literackie wiele zawdzięcza upowszechnieniu mikroskopu czy rozwijającej się embriologii¹¹.

⁹ B. Schulz, list do Tadeusza Brezy z 2 XII 1934 r., [w:] B. Schulz, *Księga listów*, zebrał i przygotował do druku Jerzy Ficowski, wydanie drugie, przejrane i uzupełnione, Gdańsk 2002, s. 50.

¹⁰ Zob. J. Jarzębski, *Wstęp*, [w:] B. Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, opracował Jerzy Jarzębski, Wrocław 1989, s. XCIV i nast.

¹¹ M. Okulicz-Kozaryn, *Naukowość utajona? Konsekwencje scjentyzmu w literaturze Młodej Polski*, Poznań 2013, s. 8.

Przenikanie nauki do dyscyplin od niej odległych było obecne, w większym stopniu niż w wieku XIX, w stuleciu dwudziestym, w którym zarówno literatura, jak krytyka i teoria literatury, znajdowały się pod dużym wpływem rozwijającej się wiedzy, zwłaszcza biologii (co jest widoczne na przykład w badaniach formalistów). Lokowanie literatury w bliskim sąsiedztwie nauki w epoce powojennej zaowocowało badaniami na temat wartości poznawczych literatury (oczywiście po wyłączeniu radykalnych tez marksizmu). Tak określoną refleksję podejmuje praca zbiorowa pod redakcją Włodzimierza Boleckiego i Elżbiety Dąbrowskiej, zatytułowana *Literatura i wiedza*¹². Podstawowym problemem postawionym w wymienionej książce jest kwestia możliwości poznania i jego form, obecnych w literaturze. Jest pewne, że przejawem atmosfery dwudziestego wieku i jego zainteresowań powinowactwem literatury oraz nauki jest właśnie proza Schulza, który – w odróżnieniu od na przykład Antoniego Cwojdzńskiego czy Brunona Winawera, a później Stanisława Lema – nie popularyzuje wiedzy, ale mimochodem zdaje relację ze stanu swojej świadomości w dziedzinie możliwości poznawczych. Refleksja autora *Sanatorium pod Klepsydrą* w sposób jednoznaczny rozdziela naukę od literatury, biorąc jednak pod uwagę tylko narzędzia docierania do prawdy o rzeczywistości. Na marginesie *Niecierpliwych* Zofii Nałkowskiej Schulz pisze:

W systemach teoretycznej myśli jednoznaczność jest wymaganiem i koniecznością, ale dzieła sztuki opierają się na zasadniczej wieloznaczności. To, co poza dziełem sztuki żyje i utrzymuje się tylko w rozłączności jako „albo-albo”, w dziele sztuki traci swą rozłączność i staje się „i tak, i tak”, i ten pozorny fałszyfikat jest w sztuce absolutnie legalny, podobnie jak w utworach sennych¹³.

Sztuka otrzymuje więc w tej koncepcji możliwość docierania do prawdy. Jest alternatywą dla badań naukowych, pozwala na obserwację zjawisk dla obiektywnych procedur nieczytelnych. Schulzowskie rozróżnienie jest echem koncepcji romantycznej hermeneutyki, która wyrastała z przekonania o możliwości poznania także za pomocą emocji i wyobraźni. Diltheyowski podział nauk na przyrodnicze i humanistyczne podkreślał równowagę ich statusu, przy założeniu odmienności procedur i efektów końcowych. Nauki przyrodnicze – twierdził niemiecki hermeneuta – dążą do poznania, humanistyczne zaś – jako że mogą rejestrować świat zewnętrzny łącznie z wpisanym weń przez człowieka (jego emocje i wolę) znaczeniem – do rozumienia. Dlatego właściwym przedmiotem poznania w na-

¹² Zob. *Literatura i wiedza*, pod red. W. Boleckiego i E. Dąbrowskiej, Warszawa 2006.

¹³ B. Schulz, *Zofia Nałkowska na tle swej nowej powieści*, [w:] tenże, *Opowiadania...*, s. 399.

uce, a zwłaszcza w humanistyce powinny być fakty ze świata zewnętrznego, ale ujmowanego w perspektywie określonego podmiotu, obdarzonego pierwotnym doświadczeniem. Nauki przyrodnicze, z postulatami uniwersalności i obiektywności badań, nie są w stanie dostrzec podmiotowego aspektu świata zewnętrznego i jako takie są uboższe od humanistyki. Zanurzona w doświadczeniu podmiotowym Schulzowska epistemologia literacka i, w ślad za tym, teoretycznoliteracka, jest oparta na metaforze, polega na wyłączaniu naukowych terminów i pojęć z ich macierzystych kontekstów i lokowaniu ich w otoczeniu obcym, zaskakującym, niecodziennym. W ten sposób wiedza staje się składnikiem indywidualnego, poetyckiego świata *Sklepów cynamonowych*, a poznawczy wymiar przywoływanych teorii zostaje podporządkowany czynnikom niemierzalnym – wyobrażeniom, emocjom, przecuciom. Jak w rozumieniu Diltheya, Schulz stosuje procedury takie, jak obserwacja, opis, klasyfikacja, ilościowanie, porównywanie, tworzenie hipotez po to, by w efekcie przekroczyć ich wymiar i przetransponować je w rejony emocji i poezji. Twórczość Schulza jest więc nadbudowana nad teoriami naukowymi, wchłania je, by przekazać indywidualną prawdę o świecie. Jego opowiadania wyrażają pragnienie poznania i posiadania go w całym możliwym wymiarze, w myśl słów zapisanych w *Wiosnie*: „Poznałem nagle słodycz władzy nad ziemią, kolec tego niedosytu, który tylko panowaniem ukoić można. Z Aleksandrem Macedońskim zapragnąłem świata całego. I ani o piędź ziemi mniej niż świata”¹⁴. Wydaje się, że bohater utworu posiadaniu świata nadaje wymiar erotyczny. Tak rozumiane poznanie winduje się na samym szczycie ludzkiej emocjonalności.

Nasylenie prozy Schulza profesjonalną terminologią odzwierciedla oczywiście stan wiedzy właściwy dla jego czasu, ale jest jednocześnie znakiem przynależności do literatury europejskiej. Znana jest powszechnie zażyłość pisarza ze współczesną mu prozą niemieckojęzyczną. Zarówno Franz Kafka, jak Tomasz Mann, pojawiają się w jego refleksji metaliterackiej i stanowią istotny teren literackich odwołań. Autor *Historii Jakubowych* był przedmiotem admiracji pisarza, który znał jego twórczość w oryginale, a jest obecny w refleksji Schulza choćby poprzez przywołania w liście do Zenona Waśniewskiego i w liście otwartym do Stanisława Ignacego Witkiewicza. Schulz, określając przed Witkacym swoją twórczość jako dążenie do dotarcia ku najtajniejszym początkom i do stworzenia prywatnej mitologii, wyraźnie wskazuje na inspirację Jakubowym gestem spojrzenia w studnię i jego intelektualnymi konsekwencjami. *Józef i jego bracia* może stanowić hipotezę dla twórczości autora *Sklepów cynamonowych* poprzez wiele in-

¹⁴ B. Schulz, *Wiosna*, [w:] tegoż, *Opowiadania...*, s. 142.

nych aspektów, spośród których istotny wydaje się również pełen dystansu stosunek Manna do możliwości poznawczych współczesnej mu nauki. Od gorliwego obliczania naukowych czynników kondycji człowieka ważniejsze wydaje się pisarzowi ugruntowanie jego istoty w opowieści. Pisze autor *Historii Jakubowych* w *Prologu*: „rzeczy niezbadane bowiem zwodzą naszą nauką gorliwość, ukazują jej pozorne przystanki i cele drogi, za którymi po ich osiągnięciu otwierają się nowe połacie przeszłości”¹⁵. Sceptycyzm wobec nauki, wyrażany w powieści Manna, nie wyklucza jednak ekspansji wiedzy na kartach jego twórczości. Zmieszanie powieściowego trybu przez żywioł terminologiczny i problemowy biologii czy biochemii, prowadzące ku eseizacji prozy, jest charakterystyczne choćby dla *Czarodziejskiej góry*.

Atmosfera epoki, w której pisał Schulz, z rozwijającą się prężnie psychoanalizą i ogólną teorią względności, w sposób oczywisty polegała więc na poczuciu niewystarczalności systematycznej wiedzy i prowadziła do alternatywnych, literackich poszukiwań sensu świata i zanurzonego w nim podmiotu. W *Wędrownkach sceptyka* pisarz określa etapy zdobywania przez człowieka samoświadomości poprzez refleksję na temat dziejów nauki. W jego historycznej koncepcji nauki przyrodnicze, rozwijające się od wieku XVII, w dwudziestym stuleciu dezaktualizują się, a ich wyniki stają się iluzją:

Mądry starzec nie wiedział jeszcze o zdradliwości nauk przyrodniczych, żywiał prostoduszną i naiwną wiarę w atomy i materię. (...) Od czasów dobrego starca przeszedł świat wiele sit o ciasnych okach, w których zostawiał stopniowo swą konsystencję. Freudyzm i psychoanaliza, teoria względności i mikrofizyka, kwanty i geometria nieeuklidesowa¹⁶.

Wcześniej, w korespondencji ze Stefanem Szumanem, autor *Sanatorium pod Klepsydrą* definiował swoje rozczarowanie systemami naukowymi. Pisał: „Starałem się w tym liście wytłumaczyć, dlaczego nie wystarczają mi krystalizacje ducha, zobiektywizowane formacje duchowe zawarte w systemach, w książkach”¹⁷. Niewystarczalność naukowego poznania zostaje przez Schulza zrekomensowana poprzez wykorzystanie go na gruncie prywatnym – wprowadzenie przyrodoznawczych i społecznych procedur do wymiarów egzystencji pojedynczej rodziny czy jednostki. I tak na przykład socjologiczna teoria rozwoju społeczeństwa zyskuje oparcie w opisywanych dziejach nocy lipcowej:

¹⁵ T. Mann, *Józef i jego bracia*, przeł. E. Sicińska, M. Traczewska, t. I, Warszawa 1988, s. 7.

¹⁶ B. Schulz, *Wędrownki sceptyka*, [w:] tenże, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Wrocław 1989, s. 408.

¹⁷ B. Schulz, list do Stefana Szumana z 24 VII 1932 r., [w:] B. Schulz, *Księga listów...*, s. 33.

(...) synek mej siostry. Sprowadził on na dom nasz pewien powrót do stonków prymitywnych, cofnął rozwój socjologiczny do koczowniczej i haremowej atmosfery matriarchatu z obozowiskiem pościeli, pieluszek, bielizny wiecznie pranej i suszonej, z niedbalstwem toalety kobiecej dążącej do obfitych obnażeń o charakterze wegetatywnie niewinnym (...)¹⁸.

Charakterystyczny w cytowanym fragmencie jest akcent położony na takie „niecywilizowane” i oddalone od racjonalnej systematyki aspekty życia, jak prymitywny, koczowniczy, haremowy czy obozowisko. Staje się ono dzięki temu wyrwane spod władzy jakiegokolwiek prawidła, jednorazowe, poboczne. W opowiadaniu *Druga jesień* zaś naukowe ambicje Ojca sprowadzone zostają na manowce badań nad „chińskim latem”, owocujących pracą *Zarys ogólnej systematyki jesieni*. Schulz pozwala bohaterowi swego opowiadania prowadzić studia nad nieistniejącą dyscypliną, meteorologią porównawczą, która staje się matrycą pojęciową prowadzonych obserwacji. Wiedza wprzęgnięta przez pisarza w taką mistyfikację staje się poniekąd własną karykaturą i – traktowana przez narratora z powagą właściwą mędrcom – prowadzi do śmieszności. Z drugiej strony procedury poznawcze, charakterystyczne dla człowieka, stają się w opowiadaniach Schulza także własnościami natury. I tak na przykład istota zwierząt sprowadza się dla Schulza do rozkładu człowieka na części i egzemplifikacji jego poszczególnych cech i możliwości (*Nemrod*). Liście spokrewniają się z procesem parowania dzięki swemu „miękkiemu nalotowi puchu, szorstkiej szczecinie haczków, jak gdyby dla chwytania i zatrzymywania przepływów tlenu”¹⁹. Chemiczny rozkład na czynniki pierwsze zyskuje na przykład w *Edziu* kształt „żarłocznych mrówek, rozbierających, roznoszących na szczątki substancję rzeczy”²⁰, a w opowiadaniu zatytułowanym *Genialna epoka* dotyczy procesu pisania w zeszytcie: „Wówczas ręka moja (...). I dopiero wtedy odluźniała się od papieru, gdy martwe już i nieruchome zwłoki rozkładały, jak w zielniku, swą kolorową i fantastyczną anatomię w zeszytcie”²¹. W *Księdze* mamy do czynienia z odwzorowaniem porządku Wszechświata w obrazie pokoju, z błyskającym i rozpraszającym światło szklanym żyrandolem. W *Sierpniu* woń sieni domu ciotki Agaty przekształca się w przyrząd do destylacji – „alembik rasy, gatunek krwi i sekret ich losu”²², a w *Skle-pach cynamonowych* świt obrazowany jest w kategoriach chemicznych, jako amalgamat, czyli mieszanina różnych pierwiastków. W *Wichurze* krajobraz

¹⁸ B. Schulz, *Noc lipcowa*, [w:] tenże, *Opowiadania...*, s. 211.

¹⁹ B. Schulz, *Pan*, [w:] tenże, *Opowiadania...*, s. 51.

²⁰ Zob. B. Schulz, *Edzio*, [w:] tenże, *Opowiadania...*, s. 289.

²¹ B. Schulz, *Genialna epoka*, [w:] tenże, *Opowiadania*, s. 124.

²² B. Schulz, *Sierpień*, [w:] tenże, *Opowiadania...*, s. 10.

oglądany przez bohatera przypomina wielkie laboratorium fizyczne, w którym odbywają się procesy rozprężania materii, elektryzowania jej: „Niebo wydmuchane było wzdłuż i wszerz wiatrami. Srebrzystobiałe i przestronne, porysowane było w linie sił, natężone do pęknięcia, w srogie bruzdy, jakby zastygłe żyły cyny i ołowiu. Podzielone na pola energetyczne i drżące od napięć, pełne było utajonej dynamiki. Rysowały się w nim diagramy wichury, która, sama niewidoczna i nieuchwytna, ładowała krajobraz potęgą”²³. Naturalny krajobraz w cytowanym fragmencie przypomina kolosalną mieszaninę metali, z zaznaczonymi odrębnymi składnikami, poddaną intensywnym procesom fizycznym. Natura i nauka współlistnieją tu niemal organicznie. Nawet urządzenie do lewatywy, tzw. kiszka hegarowa, służy Schulzowi w *Traktacie o manekinach* i w *Nawiedzeniu* do ukazania jedności substancji człowieka i medycyny. W drugim z wymienionych opowiadań pojawia się obraz Ojca:

Wówczas bywało, że zbiegał po cichu z łóżka w kąt pokoju, pod ścianę, na której wisiał zaufany instrument. Był to rodzaj klepsydry wodnej, albo wielkiej fioli szklanej, podzielonej na uncje i napełnionej ciemnym fluidem. Mój ojciec łączył się z tym instrumentem długą kiszka gumową, jakby krętą, bolesną pepowiną, i tak połączony z żalonym przyrządem, nieruchomiał w skupieniu, a oczy jego ciemniały, zaś na twarz przybladłą występował wyraz cierpienia czy jakiejś występnej rozkoszy²⁴.

Kompromitacja nauki w twórczości Schulza jest tym większa, że w *Martwym sezonie*, groteskowo przedstawiana naukowość jest całkowicie bezradna wobec porządku i praw natury. Píše Schulz:

Dyferencjalna analiza nocy toczyła się z siebie samej. Aż w końcu nogi ustawały zupełnie w tym głuchym zaułku bez odpływu. Stało się tam po ciemku, w najintymniejszym zakątku nocy, jakby przed pisuarem, w głuchej ciszy, całymi godzinami z uczuciem błęgiego blamażu. Tylko myśl, pozostawiona sobie, odkręcała się z wolna, zawiła anatomia mózgu odwijała się jak z kłębka i wśród zjadliwej dialektyki toczył się bez końca abstrakcyjny traktat nocy letniej, przekoziołkowywał się wśród logicznych łamańców, z obu stron podtrzymywany przez niestrudzone i cierpliwe indagacje, sofistyczne pytania, na które nie było odpowiedzi. Tak przefilozofował się z trudem przez spektakularne przestrzenie tej nocy i wchodził już bezcielesny w ostaczną głąszę²⁵.

²³ B. Schulz, *Wichura*, [w:] tenże, *Opowiadania...*, s. 87.

²⁴ B. Schulz, *Nawiedzenie*, [w:] tenże, *Opowiadania...*, s. 15.

²⁵ B. Schulz, *Martwy sezon*, [w:] tenże, *Opowiadania...*, s. 245.

Cytowany fragment ukazuje całkowite oderwanie badań przyrodniczych od natury. Kompetencje epistemologiczne człowieka, postawione przez zagadką nocy, nie są w stanie jej rozwikłać. Za obronę boleśnie skompromitowanego przez Schulza intelektu ludzkiego ma wystarczyć jego samowystarczalna nadproduktywność, realizowanie się w coraz bardziej zawiłych myślowych spekulacjach. Tak jakby wzmożona, niczym nie krępowana twórczość w zakresie teorii miała zastąpić autentyczne poznanie. Rozwijaniu się w przestrzeni wiedzy przeciwstawiona jest w twórczości Schulza czynność poznawania, określana jako dążenie do sedna rzeczy. W *Wiosnie* oznacza to, podobnie jak u Manna, schodzenie w głąb:

Czy dotarliśmy już do sedna rzeczy, czy dalej już ta droga nie prowadzi? Jesteśmy u końca naszych słów, które już tu stają się majaczkliwe, bredzące i niepoczytalne. A jednak dopiero za ich rubieżą zaczyna się to, co w tej wiosnie jest nieogarnięte i niewypowiedziane. Misterium zmierzchu! Dopiero poza naszymi słowami, gdzie moc naszej magii już nie sięga, szumi ten ciemny, nieobjęty żywioł. Słowo rozkłada się tu na elementy i rozwiązuje, wraca w swą etymologię, wchodzi z powrotem w głąb, w ciemny swój korzeń. (...) Co to jest zmierzch wiosenny? Raz jeszcze stawiamy to pytanie, ten refren żarliwy naszych dociekań, na który jeszcze nie ma odpowiedzi²⁶.

Cytowany fragment stanowi mieszanię naukowych procedur (docieranie do sedna rzeczy, dociekanie, rozkład na elementy, rozwiązanie), natężonych emocji (majaczenie, bredzenie, niepoczytalność, żarliwość) i obcowania z nadprzyrodzonym (misterium, magia). Mimo naukowych szykan i zwielokrotnienia procesu poznawczego, maksymalnie rozciągniętego w czasie, w opowiadaniu Schulza nie dochodzi do rozwiązania problemu. Tajemnica zmierzchu wiosennego pozostaje przywilejem opowieści i nieustannego procesu jej interpretowania. Podobnie związana z opowieścią jest nauka, gdy Schulz dokonuje poznania dnia wiosennego. Reakcje chemiczne (wybuchy, eksplozje, spiętrzanie, spienianie się, kipienie, parowanie – „majowa zieleń spienia się i kipi lśniącym winem (...) i wzlature wstępuje ogromnym aromatem w wieczność”²⁷) współlistnieją w opisie wiosny z procesami fizycznymi (chromatycznie – z rozszczepieniem światła na poszczególne barwy²⁸) i biologicznymi („świat osiąga swój zenit, dojrzewa w dwóch, trzech ostatnich pulsach”²⁹), przeżyciami religijnymi („dźwię-

²⁶ B. Schulz, *Wiosna*, [w:] tenże, *Opowiadania...*, s. 157.

²⁷ B. Schulz, *Wiosna...*, s. 179.

²⁸ Tamże.

²⁹ Tamże.

ki dzwonów dopełniające się w różnych litaniach”³⁰) oraz psychicznymi (odurzanie, łagodnienie, milczenie, czekanie). Analiza wiosny, dokonywana na kartach opowiadania, chwyta się również narzędzi językowych: „trzeba wiele cierpliwości, ażeby poza tą plątaniną odnaleźć tekst właściwy. Do tego prowadzi uważna analiza wiosny, rozbiór gramatyczny jej zdań i okresów. Kto, co? kogo?, czego?”³¹. Mimo zastosowania tak wielu wyspecjalizowanych procedur dochodzi do ucieczki przedmiotu badań, heretyckiego wniebowstąpienia wiosny, bez możliwości wcześniejszego, dokładnego jej poznania. Procesy naturalne wymykają się opisowi, mimo natężenia i rozpisania na różne rejestry narratorskich władz poznawczych.

Procesom chemicznym, dziejącym się w narracji, przeciwstawiona jest stałość równie niepoznawalnej materii. Opis substancji drzewa w *Emerycie* do złudzenia przypomina późniejszy wiersz Wisławy Szymborskiej o kamieniu szczelnie zamkniętym przed chcącym go poznać człowiekiem. Pisze Schulz:

Ach drewno, zaufana, pocziwa, pełnowartościowa materia rzeczywistości, na wskroś jasna i rzetelna, ucieleśnienie uczciwości i prozy życia. Jakkolwiek głęboko szukałbyś w najgłębszym jej rdzeniu – nie znajdziesz nic, czego by już na powierzchni nie wyjawiała po prostu i bez zastrzeżeń, zawsze równomiernie uśmiechnięta i jasna tą ciepłą i pewną jasnością swego włóknistego mięszu utkanego na podobieństwo ciała ludzkiego. W każdym świeżym przełomie rozłupanego polana ukazuje się twarz nowa, a wciąż ta sama, uśmiechnięta i złota³².

Mimo pozornie tożsamej niepoznawalności drzewa i zamkniętego przed człowiekiem kamienia Szymborskiej, oba obrazy dzieli zasadnicza różnica. Wiersz współczesnej poetki ukazuje bezbrzeżną samotność człowieka i jego bezradność w świecie, proza Schulza przeciwnie, nasycy naturę cechami ludzkimi i widzi w niej całkowite zjednoczenie człowieka z kosmosem.

Relacja natury i rozwoju nauki, skutkującego przekształceniami w obrębie życia codziennego, jest tematem opublikowanego w 1938 roku opowiadania *Kometa*. Zawarty w nim opis przedwiośnia ma przynajmniej dwoistą strukturę, jednym z jego aspektów są zimowo-wiosenne pejzaże (przekładane zresztą na kolejne sfery doświadczenia), drugim – perspektywa cywilizacyjna. Pisze Schulz:

³⁰ Tamże.

³¹ Tamże.

³² B. Schulz, *Emeryt*, [w:] tenże, *Opowiadania...*, s. 299.

Epoka stała pod znakiem mechaniki i elektryczności, i cały rój wynalazków wysypał się na świat spod skrzydeł geniuszu ludzkiego. W mieszczańskich domach pojawiły się garnitury na cygara zaopatrzone w elektryczną zapalniczkę. Przekręcano kontakt i rój iskier elektrycznych zapalał knot umaczany w benzynie. (...) We wszystkich domach zakładano dzwonki elektryczne. Życie domowe stanęło pod znakiem galwanizmu. Cewka drutu izolowanego stała się symbolem czasu³³.

W cytowanym opowiadaniu nie ma fascynacji postępowaniem, wręcz przeciwnie – jest on tak radykalny, sięga tak wielu dziedzin życia, że nabiera znamion sezonowej mody i staje się własną karykaturą. Groteskowym kapłanem przemian cywilizacyjnych jest Ojciec, zafascynowany materią i zachodzącymi w niej możliwymi przemianami: „Od dawna pragnął zmobilizować krążące w niej utajone siły, upłynnić jej sztywność, torować jej drogi do wszechprzenikania, do transfuzji, do wszech cyrkulacji, jedynie właściwej jej naturze”³⁴. Badania prowadzone przez Ojca odbywają się wokół teorii elektromagnetyzmu, która narodziła się na początku XIX wieku i przeżywała dynamiczny rozwój przez całe stulecie. Instrumentarium bohatera Schulza – druty, cewki, słoiki z kwasem, obwody elektryczne, oznaki zmiany natężeń w materii – pochodzi właśnie z epoki Faradaya i Ampere’a. Także doświadczenia, które Jakub wykonuje, są historyczne – na przykład obserwacja pól elektromagnetycznych czy efekty akustyczne, wywoływane przez metale zanurzone w roztworach kwasów, przypominają wykonane po raz pierwszy w 1919 roku tzw. zjawisko Barkhausena: „Metale zanurzone w roztworach kwasów, słone i śniedziejące w tej bolesnej kąpieli, zaczynały w ciemności przewodzić. Obudzone z drętwiej martwoty nuciły monotonie, śpiewały metalicznie, świeciły śródcząsteczkowo w nieustannym zmierzchu tych dni żałobnych i późnych”³⁵. Ojca fascynuje związane z przepływem ładunków elektrycznych zjawisko mesmeryzmu, które zajmowało sporo miejsca również w wyobraźni polskich romantyków. Wszystkie te teorie w wieku dwudziestym, kiedy powstają *Sklepy cynamonowe*, są już historyczne, ale to one doprowadziły do powstania Einsteinowskiej teorii względności. Schulz więc, zaglądając jak Mannowski Józef do studni z mitologią ludzkości, tworzy także w swoim opowiadaniu swoistą genealogię wiedzy. *Kometa* opowiada nie tylko zmitologizowaną historię pewnej rodziny (wpływ *Buddenbrooków* jest też widoczny), ale rozszerza obszar penetracji narratora także na historię wiedzy i wokół niej buduje literackie mity, odwołując się na przykład do tradycyjnych wyobrażeń na temat ciał niebieskich.

³³ B. Schulz, *Kometa*, [w:] tenże, *Opowiadania*, s. 336 – 337.

³⁴ Tamże, s. 339.

³⁵ Tamże, s. 340.

Wiadomo, że obserwacje komet były podejmowane już w starożytności, wnioski na temat ich pochodzenia i budowy Arystoteles zawarł w swojej *Meteorologii*. W przeszłości powszechnie sądziło się, że komety wróżą nieszczęście. Takie znaczenie ma na przykład kometa w *Panu Tadeuszu*. Schulz w oparciu o tę semantykę buduje obraz schyłku epoki, kiedy to: „świat miał wziąć w łeb, po prostu i nieodwołalnie. Nie, nie był to eschatologiczny, od dawna przez proroków przepowiedziany, tragiczny finał i akt ostatni komedii boskiej.(...) Widziano już zadziwiające oddziaływanie wielkiego bolidy”³⁶. Pisarz, sądząc po znakach dotyczących czasu wydarzeń (koniec zimy, przedwczesny sezon wiosenny), odwołuje się być może do tzw. Wielkiej Komety Diennej lub Styczniowej, która pojawiła się na niebie pod koniec stycznia 1910 roku i którą mógł zapamiętać z dzieciństwa lub do Komety Skjellerup-Maristany, zaobserwowanej w grudniu 1927 roku. Jego obrazy oczekiwania na komety, a potem jej obserwacji, pełne są natężenia i patosu, stylizowane na język biblijny. Podniosłość zostaje jednak skonfrontowana z groteską, obrazy nieba sprowadzone do kształtu mózgu ludzkiego i embriona, związane z nadejściem komety doświadczenia Ojca kończą się fiaskiem, a zainteresowanie zjawiskiem astronomicznym przemija wraz z modą na koniec świata. Obserwacje Ojca przeistaczają się we własną karykaturę, zaś postęp techniczny zostaje sprowadzony do wymiarów sezonowej mody i całkowicie skompromitowany.

Schulz w swoich epistolarnych kontaktach wielokrotnie daje wyraz rozczarowaniu efektami poznania naukowych, akademickich dyscyplin. W liście do Marii Kasprowiczowej pisze: „Jakże naiwna i tępa jest szkolna, akademicka fizjonomika, widząca w wyrazie twarzy osad, nawarstwienie wielokrotnych ruchów mimicznych – skurczów mięśni”³⁷. Jako swoisty kontrpunkt dla przedstawionego powyżej wycina akademickiej metody – fizjonomicznego sposobu czytania twarzy ludzkiej – Schulz tworzy traktat o manekinach, które twarzy są na ogół pozbawione, a które w dyskursie Jakuba, dzięki ściślejszej funkcjonalizacji, otrzymują „na przykład jedną stronę twarzy, jedną rękę, jedną nogę, tę mianowicie, która im będzie w roli ich potrzebna”³⁸. Groteskowe efekty aktu stworzenia są zapewne obrazem humanistycznej katastrofy, wywołanej przez niepohamowany postęp cywilizacji technicznej. Schulzowski utwór może więc być czytany jako przeczcucie kondycji współczesnego, uprzedmiotowionego człowieka.

Rozciągnięty na trzy samodzielne części *Traktat o manekinach* zawiera wykład na temat aktu dominacji analogicznego wobec boskiego aktu domi-

³⁶ Tamże, s. 347.

³⁷ B. Schulz, list do Marii Kasprowiczowej z 25 stycznia 1934 r., [w:] B. Schulz, *Księga listów...*, s. 45.

³⁸ B. Schulz, *Traktat o manekinach albo wtóra Księga Rodzaju*, [w:] B. Schulz, *Opowiadania...*, s. 35.

nacji nad materią. Epatuje czytelnika pomieszaniem procedur naukowych z nieokiełznanym chaosem i niekonsekwencją myśli, a także uległością rozumowania Ojca wobec okoliczności wypowiedzania i żeńskiej publiczności, przed którą wykład jest prezentowany. Obok pojęć z kręgu botaniki i zoologii, prób systematycznej narracji na temat hierarchicznego uporządkowania stworzeń, pojawiają się w wypowiedzi momenty improwizacyjnych wzlotów Jakuba w rejony poezji. W ten sposób założenia obiektywnej, twardej wiedzy (uniwersalizm i powszechna sprawdzalność wyników, niezmiennosc procedur badawczych, ich niezależność wobec warunków zewnętrznych) zostają unieważnione. Wykład „wtórej demiurgii” pełen jest dygresji, towarzyszących mu gestów i znaków mimicznych, a zasygnalizowana przez narratora próba uporządkowania wypowiedzi ojca „od ogółu do szczegółu” jest wielokrotnie zarzucana. Mimo założonej przez narratora wierności sprawozdawczej, jego relacja wymyka się ku sprawom dla prezentowanej teorii marginalnym. Traktat o manekinach pozostaje wyrazem jedynie pretensji do naukowości, co dobitnie potwierdza klęska przedstawionej w nim koncepcji, niedbale odrzuconej przez słuchaczki.

Gdyby czytać opowiadanie Schulza w kategoriach gatunku prawnego, ujmowanego jako porozumienie między stronami, ciągle przerywany przez narratora wywód Ojca okazać się może właśnie rodzajem traktatu, podejmowaną przez niego próbą umowy ze słuchaczami co do istoty, form i możliwości kształtowania materii. Opowiadanie Schulza rozpoczyna preambuła: „Demiurgos – mówił mój ojciec – nie posiadał monopolu na tworzenie – tworzenie jest przywilejem wszystkich duchów”³⁹. W dalszej części precyzuje ona cel traktatu i okoliczności jego powstawania. Kolejne części opowiadania zawierają informacje na temat miejsca i czasu wygłaszania umowy, nazw stron oraz niespełnionych w rezultacie warunków wejścia w życie jej postanowień. Czytany w ten sposób *Traktat o manekinach* byłby jeszcze jedną realizacją wyrażanego przez Schulza i na wiele sposobów zapisanego w jego utworach pragnienia porozumienia nie tylko międzyludzkiego, ale także przebiegającego pomiędzy – rozdzielonymi przez postęp cywilizacyjny – człowiekiem i materią. O ile bowiem proza Schulza ukazuje potencję natury do ciągłego odradzania, przekształcania się, o tyle świat ludzi podlega w niej procesowi urzeczowienia poprzez nadawany mu aspekt funkcjonalizacji i wąskiej specjalizacji. W procesie degradacji rzeczywistości, dokonywanej na kartach opowiadań autora *Sklepów cynamonowych*, nauka ma swój niemały udział.

³⁹ B. Schulz, *Traktat o manekinach albo wtóra Księga Rodzaju*, [w:] tenże, *Opowiadania...*, s. 33.

Agnieszka Czajkowska

Science and literature in the works of Brunon Schulz

The work of Bruno Schulz, among many lexical fields of Polish and foreign languages, often uses scientific terminology. In the edition of the National Library there are many references in medicine, chemistry, physics, physiology. Jerzy Jarzębski also notes military and architectural astronomical, mathematical, zoological, geographical and economics terms. „Scientific“ horizon of Schulz’s prose complete the names of colors, types of textures and materials, as well as philosophical concepts, situate the story in the intellectual context of his era. Moles professional knowledge is also characterized written by Schulz list, which suggests that the terminology and methodology are not merely embellishments, and have the status of trained and well-established epistemological beliefs. Also mean membership in the mainstream of European literature, with Thomas Mann at the forefront. Co-create the belief expressed in Schulz’s stories about the bankruptcy of reality.

Słowa kluczowe: nauka, terminologia, metodologia, literatura

Key words: science, terminology, methodology, literature

Tomasz Czura
Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie
ul. Oczapowskiego 2, 10-719 Olsztyn
tomek.cz1@vp.pl

Nadzieja powszechnego zbawienia jako naczelny wątek teologiczny *Mistrza i Małgorzaty* Michaiła Bułhakowa

Wprowadzenie

Współczesny kryzys kultury jest przede wszystkim kryzysem nadziei. Coraz częściej przyszłość jawi się w kategoriach katastroficznych, co jest charakterystyczne dla epoki, która nastąpiła po okresie modernistycznej wiary w siłę rozumu. Niemniej jednak sztuka, teologia, filozofia powołane są do kształtowania u człowieka nadziei. Najpiękniejszą próbę osiągnięcia tego celu podjął Michaił Bułhakow, który w swojej powieści *Mistrz i Małgorzata* przeprowadził głęboką analizę rzeczywistości i na tym fundamencie zbudował świat nadziei, która nie może zawieść człowieka.

Niemożliwe jest poprawne zrozumienie powieści Michaiła Bułhakowa bez chociażby powierzchownej znajomości teologicznych aspektów tego dzieła. Należy bowiem podkreślić, iż sam autor, syn historyka religii, chętnie w swojej twórczości odwoływał się do tematów należących do dziedziny teologicznej. Wystarczy zaznaczyć, że samo motto otwierające powieść *Mistrz i Małgorzata*, odwołuje się do innego arcydzieła literatury światowej, *Fausta* Johanna Wolfganga Goethego¹, w którym to cytacie padają paradoksalne słowa: „Jam częścią tej siły, która wiecznie zła pragnąc, wiecznie czyni dobro”². Słowa te nawiązują do słów św. Pawła z Listu do Rzymian. Paradoksalne i pełne napięcia wyznanie św. Pawła: „Nie czynię bowiem do-

¹ Por. J.W. Goethe, *Faust*, Warszawa 1977, s. 77.

² M. Bułhakow, *Mistrz i Małgorzata*, tłum. I. Lewandowska, W. Dąbrowski, Warszawa 2007, s. 5.

bra, którego chcę, ale czynię to zło, którego nie chcę” (Rz 7, 19), zostało sparafrazowane i podane w wersji odwróconej, co w ustach przedstawiciela nieczystej siły zapowiada dramat między dobrem i złem, który będzie niezwykle ciężko rozwikłać. Jednak, odwołując się do prawosławnej tradycji teologicznej, Bułhakow podaje rozwiązanie tajemniczych słów, a czyni to przez rozwinięcie w swojej powieści przynajmniej czterech aspektów teologicznych. Pierwszym z nich jest przekonanie Bułhakowa o tym, iż miłość jest mocniejsza niż potępienie, że dla tego, kto kocha prawdziwie, nie istnieje piekło. Drugim aspektem, równie ważnym, jest przekonanie o powszechnym zbawieniu, charakterystyczne dla całej tradycji teologicznej Wschodu, poczynając od św. Grzegorza z Nysy, inspirujące również współczesnych myślicieli takich jak Balthasar, a w Polsce Waław Hryniewicz. Wreszcie trzeci aspekt teologicznej myśli rosyjskiego pisarza otwiera przed czytelnikami nowy sposób rozumienia historii. Dzieje w tym ujęciu przestają być jedynie zarejestrowanymi faktami, a stają się powszechną, otwartą na transcendencję areną działania sił zarówno dobra, jak i zła. W pojęciu historii, która przekracza samą siebie w kierunku ostatecznego spełnienia, Bułhakow zawarł cały dramat walki dobra ze złem, ale nie na sposób manichejski, gdzie dobro i zło stanowią równoważne siły, ale z przekonaniem, że dobro jest o wiele silniejsze niż zło. Ten historyzm Bułhakowa otwiera czytelnika na ostatni poruszany w tym artykule aspekt teologiczny – na przekonanie autora o twórczej sile ludzkiego ducha, który, tworząc powieść albo jakieś inne dzieło artystyczne, kształtuje rzeczywistość. Postać Mistrza i historia jego dzieła pokazują zupełnie jasno to, że ludzki duch poprzez swoją twórczość współtworzy rzeczywistość, która ostatecznie jest przedłożeniem aktu stwórczego samego Boga.

Po tej krótkiej, wstępnej analizie należy podkreślić, iż celem tego artykułu będzie ukazanie i omówienie wszystkich czterech aspektów teologicznej myśli Michaiła Bułhakowa zawartych w jego arcydziele. Niemniej jednak zdecydowanie zostanie podkreślone naczelne znaczenie nadziei powszechnego zbawienia jako wątku najważniejszego, wokół którego koncentrują się inne wątki.

Miłość mocniejsza niż śmierć

By sprostać wyżej wytyczonemu zadaniu, należy przynajmniej skróto opisać los głównych postaci powieści Michaiła Bułhakowa. Mistrz, wspominając pierwsze spotkanie z Małgorzatą, opisuje je w kategoriach miłości od pierwszego wejrzenia. W całym tłumie oboje zdają się widzieć tylko siebie, rozpoznając w sobie pełne bezdenne smutku osoby. Mistrz

zwraca uwagę na cierpienie, które czai się w oczach Małgorzaty³. Bułhakow zwraca uwagę w tym miejscu na pewien paradygmat miłości silnie zabarwionej współczuciem, tak charakterystycznej dla Dostojewskiego, który w powieści *Idiota* opisuje miłość księcia Lwa Myszkina do Nastazji Filipownej jako odczytanie jej cierpienia, które zdaje się wołać do niego i zapraszać do współodczuwania⁴. Bułhakow wkłada w usta Mistrza następujące słowa: „No więc ona mówiła (Małgorzata), że wyszła tego dnia z bukietem żółtych kwiatów właśnie po to, abym ją wreszcie odnalazł, i gdyby tak się nie stało, otruliaby się, bo jej życie pozbawione było sensu”⁵. Jednak miłość ta nie jest egoistycznym pragnieniem pociągnięcia za sobą i zgubienia innego człowieka, co udowadnia Małgorzata wielokrotnie, między innymi godząc się zostać królową balu u szatana, za co miała otrzymać sposobność spotkania Mistrza. Miłość ta jest raczej wyzwaniem rzuconym niesprawiedliwemu losowi, który do tej pory uniemożliwiał Małgorzacie doświadczenie prawdziwej miłości. U boku męża, chociaż nie wyrządził on jej żadnej krzywdy, Małgorzata nie mogła odnaleźć szczęścia. Oboje z Mistrzem rozpoczynają wspólne życie, które ogniskuje się wokół powieści o Poncjuszu Piłacie, którą tworzy Mistrz. Pewnego dnia Mistrz dostaje obłądu i odwieziony do kliniki psychiatrycznej znika z życia Małgorzaty, która, nie wiedząc, co się stało, wpada w rozpacz. Wtedy pojawia się przedstawiciel szatana Azazello, który zaprasza Małgorzatę do siedziby tajemniczego cudzoziemca, za co obiecuje jej, że dowie się czegoś o losie jej Mistrza. Małgorzata bez wahania zgadza się, chociaż zdaje sobie sprawę z tego, że zapłaci za to wysoką cenę⁶. Na miejscu okazuje się, że ceną tą jest udział w balu na cześć szatana, gdzie Małgorzata ma pełnić rolę królowej balu. Szatan dotrzymuje słowa i Mistrz zostaje sprowadzony na bal, spotyka Małgorzatę. Ich los rozstrzyga się jednak znacznie później, gdy do szatana przybywa posłaniec Boga Mateusz Lewita, który przekazuje szatanowi prośbę Boga o to, aby obdarzył Mistrza i Małgorzatę spokojem. Szatan wysyła z misją Azazella, który podaje parze zatrute wino, co sprawia ich zgon. Przyłączeni następnie do świty szatana, ostatecznie znajdują dla siebie miejsce gdzieś na antypodach świata.

Szukając istoty miłości rozwijającej się między Mistrzem a Małgorzatą, należy zwrócić uwagę na to, że rozsadza ona kontekst doczesny, w którym zaistniała. Świadczy o tym kilka ważnych szczegółów, zasygnalizowanych przez Bułhakowa. Po pierwsze, jest to miłość zakazana, która nie powinna była się rozpocząć. Zarówno Mistrz, jak i Małgorzata mają prawowitych

³ Por. tamże, s. 187.

⁴ Por. F. Dostojewski, *Idiota*, s. 425, 433–434.

⁵ M. Bułhakow, *Mistrz i Małgorzata*, s. 189.

⁶ Por. tamże, s. 309.

małżonków, mało tego, Małgorzata nie może zarzucić mężowi niczego, co usprawiedliwiałyby jej odejście i związanie się z kimś innym. Fakt ten czyni miłość Mistrza i Małgorzaty w jakimś sensie niemożliwą do otwartego spełnienia i przenosi ją poza sferę ogólnie przyjętego biegu wydarzeń, czego symbolem jest miejsce spotkań zakochanych, czyli mieszkanie Mistrza, będące ukrytym schronieniem w suterenach. Po drugie, by przekroczyć ten niemożliwy do zrealizowania charakter ich miłości Małgorzata zgadza się zostać wiedźmą, królową balu szatana, co przenosi jej relację do Mistrza poza obręb doczesności. Miłość, która idzie tak daleko, o czym będzie jeszcze mowa, nie może pozostać bez odpowiedzi Boga, którego władza sięga w głąb centrum zła. Bóg nie potępia Małgorzaty za jej konszachty z szatanem, lecz przeciwnie, prosi (wydaje polecenie?) szatanowi, aby kochającej się parze udzielił spokoju i schronienia. Czyn Małgorzaty nie jest pozbawiony sensu. By to dostrzec, wystarczy przywołać postać św. Pawła, który wypowiedział następujące słowa: „Wolałbym sam być pod klątwą [odłączonym] od Chrystusa dla zbawienia braci moich...” (Rz 9, 3). Św. Paweł dopuszcza więc sytuację, w której pragnienie ocalenia ukochanego człowieka może doprowadzić kogoś do decyzji, mogących go zgubić, byleby udało się ocalić miłość⁷. Śmiałość tego porównania jest jednak ograniczona, ponieważ Paweł modli się do Boga, a Małgorzata skłania się do zawarcia umowy z szatanem. Niemniej jednak nie można Małgorzacie odmówić tego, że kocha Mistrza. Po trzecie, miłość ta rozwija się wokół powieści Mistrza, mającej w sobie moc tworzenia rzeczywistości i w ten sposób transcendującej historię. Mistrz, wywieziony na antypody świata przez szatana, ma za zadanie dokończenie powieści przez uwolnienie Piłata, który odbywał dotąd swoją karę za tchórzostwo i skazanie Jezui na śmierć. Bułhakow, koncentrując wątek miłości Mistrza i Małgorzaty wokół powieści transcendującej historię, mówi, że podobnie jak „rękopisy nie płoną”⁸, tak prawdziwa miłość, chociaż grzeszna, ma w sobie potencjał umożliwiający przekroczenie czasu.

Nadzieja powszechnego zbawienia

Paradygmat miłości, która pokonuje swoje ograniczenia oraz zło, wskazuje w powieści Bułhakowa na inny teologiczny wątek, nadzieję powszechnego zbawienia. Jest to najważniejszy wątek teologiczny tej powieści, wokół niego koncentrują się pozostałe. Na początku tego punktu należy dokonać rozróżnienia między apokatastazą a nadzieją powszechnego zbawienia. Rozróżnienie to jest istotne, ponieważ apokatastaza jako pewność oparta

⁷ Por. H.U. von Balthasar, *Czy wolno mieć nadzieję, że wszyscy będą zabawieni?*, Tarnów 1998, s. 182–186.

⁸ M. Bułhakow, *Mistrz i Małgorzata*, s. 390.

na wiedzy, że piekło będzie puste, zdaniem wielu teologów (np. B. Forte) odbiera wolność ludzkiemu działaniu, a w rezultacie pozbawia je w pełni ludzkiej godności. Ideę apokatastazy w jej kontrowersyjnej postaci głosiło wielu Ojców Wschodnich: Klemens Aleksandryjski, Grzegorz z Nyssy, Didymus Ślepy, a w sposób ukryty również Grzegorz z Nazjanzu, Maksym Wyznawca⁹. Z kolei nadzieja na powszechne zbawienie, w przeciwieństwie do wyżej wspomnianej apokatastazy, nie opiera się na wiedzy, ale jako nadzieja właśnie raczej dopuszcza pewien margines niepewności, jednak jako wypływająca z miłości z niej czerpie pewność¹⁰.

Po dokonaniu tego rozróżnienia warto zwrócić uwagę na to, że Bułhakow, należący do prawosławnej tradycji teologicznej, wybiera opcję nadziei powszechnego zbawienia. Wydaje się to paradoksalne, ponieważ rosyjski pisarz jest spadkobiercą myśli teologicznej, która jawnie odwoływała się do apokatastazy. Jednak rosyjski pisarz, sięgając po artystyczną formę prozy dla wypowiedzenia swoich teologicznych poglądów, zrezygnował z dawania kategoriycznych rozwiązań na temat zbawienia, otwierając przestrzeń dla nadziei. Idea ta przenika całą jego powieść i bez uwzględnienia jej dzieło Bułhakowa jest zupełnie niezrozumiałe. Stąd należy postawić następujące pytania: Co stanowi istotę tej nadziei? Jak należy ją rozumieć? Jaki kształt przyjmuje ona w powieści Bułhakowa?

Szereg tekstów Nowego Testamentu podejmuje temat potępienia (por. Mt 8, 12; 13, 42.50; 22, 51; 25, 30; Mk 3, 29; Łk 12, 10n). Z drugiej strony Nowy Testament pełen jest przekazów o bezwarunkowej miłości Boga, obejmującej wszystko: „Ukazała się bowiem łaska Boga, która niesie zbawienie wszystkim ludziom” (Tt 2, 11); Bóg nie chce „niektórych zgubić, ale wszystkich doprowadzić do nawrócenia” (2 P 3, 9); „A Ja, gdy zostanę nad ziemię wywyższony, przyciągnę wszystkich do siebie” (J 12, 32) itd. Hans Urs von Balthasar przestrzega przed błędem uznania jednych tekstów jako ważniejszych od drugich w ten sposób, że teksty przedpaschalne miałyby być ważniejsze niż teksty popaschalne¹¹. Prawidłowe postępowanie, jego zdaniem, powinno polegać na syntetycznym przyjęciu obu stanowisk, to znaczy na uznaniu zarówno sprawiedliwości, jak i miłosierdzia Boga, przy jednoczesnym wypracowaniu nadziei powszechnego zbawienia, gdyż Kościół nie może z całą pewnością orzec, iż jakiś człowiek został potępiony. Balthasar pisze: „Wspomnieliśmy na początku o nieudanych próbach takiej dogmatyki, która chciałaby do tego stopnia odgraniczyć od siebie przymio-

⁹ Por. H.U. von Balthasar, *Czy wolno mieć nadzieję...*, s. 76.

¹⁰ Por. S. Budzik, *Wprowadzenie. Teolog piękna, dramatu i nadziei*, [w:] H.U. von Balthasar, *Czy wolno mieć nadzieję...*, s. 27–28.

¹¹ Por. H.U. von Balthasar, *Czy wolno mieć nadzieję...*, s. 51.

ty Boga, aby można było mówić o czystej sprawiedliwości bez odniesienia do miłosierdzia”¹². Podobnego zdania jest Wacław Hryniewicz, który nawiązując do „dwutorowej” eschatologii Nowego Testamentu, pisze: „W obrębie pism nowotestamentalnych jedne i drugie teksty domagają się przemyślenia z równą powagą. [...] Nowy Testament nie usiłuje rozwiązać tej pozornej sprzeczności. Pozostawia obydwie bieguny objawienia obok siebie, nie podporządkowując jednego z nich drugiemu”¹³. Jednak polski teolog wskazuje na to, iż etyka sprawiedliwości nie jest w stanie wyjaśnić problemu sądu ostatecznego¹⁴. Jedynie krzyż Chrystusa i jego zmartwychwstanie mogą nieco rozjaśnić tajemniczość przyszłego sądu, gdyż Chrystus, który umiera z miłości za grzeszników, jest jednocześnie ich Sędzią. Ten, który od wewnątrz przenika ludzkie piekło, jest jednocześnie ostatecznym trybunałem, przed którym stanie grzesznik¹⁵. Dlatego sąd ostateczny rozjaśnia nadzieja powszechnego zbawienia.

Innym problemem, który pozostaje do rozwiązania, jest problem wolności. Hryniewicz zadaje pytanie: „Czy istota rozumna i wolna może na zawsze zamknąć się w absurdalnym uporze i trwać w stanie sprzeczności ze swoją najgłębszą naturą?”¹⁶. Z pewnością Bóg szanuje autonomię człowieka i jego wolność. Jednak rozwiązanie problemu nie leży jedynie w człowieku, to znaczy, że jego zamknięcie na Boga jest również ciężarem dźwiganym przez Chrystusa, który stał się grzechem z miłości do ludzi (por. 2 Kor, 5, 21). Jeżeli więc człowiek w swojej wolności trwa w odłączeniu od Boga, czyni to wraz z towarzyszącym mu Chrystusem! Nie jest to oczywiście obecność natarczywa, lecz ciągła gotowość, z jaką Bóg oczekuje na nawrócenie grzesznika, objawiona i obecna w Chrystusie. Biorąc pod uwagę fakt, iż rzeczywistość piekła nie może być wieczna w takim samym sensie jak wieczny jest Bóg¹⁷, można przypuszczać, że nadzieja powszechnego zbawienia nie pozostanie jałowa.

Po tych koniecznych wyjaśnieniach należy powrócić do powieści Bułhakowa. W jaki sposób nadzieja powszechnego zbawienia przedstawia się w historii Mistrza i Małgorzaty? Wydaje się, że wyrasta ona z miłości Boga, przejawiającej się w sądzie nad losem głównych postaci powieści. Mistrz i Małgorzata zostają osądzeni, a wyrok przynosi im Mateusz Lewita. Nie zasługują oni na światło ze względu na grzech, ale obdarzeni zostają

¹² Tamże, s. 141.

¹³ W. Hryniewicz, *Nadzieja zbawienia dla wszystkich*, Warszawa 1990, s. 71.

¹⁴ Por. tamże, s. 73.

¹⁵ Por. tamże, s. 70.

¹⁶ Tamże.

¹⁷ Por. H.U. von Balthasar, *Czy wolno mieć nadzieję...*, s. 129–130.

spokojem. Jest to sąd miłości, która nie odrzuca i nie przekreśla sprawiedliwości, ale ukazuje ją w innym świetle. Sąd Boży zostaje zintegrowany również z samoosądzeniem się przez Małgorzatę i Mistrza. Kiedy szatan pyta Małgorzatę o to, co chciałaby otrzymać za udział w jego balu, mając świadomość, że może wypowiedzieć tylko jedno życzenie, odpowiada ona: „Chcę, aby przestano podsuwać Fredzie tę chustkę, którą zadusiła swoje dziecko”¹⁸. (Była to nieustająca kara dla Fredy, morderczyni swojego dziecka). W tym kontekście należy zwrócić uwagę na to, iż Małgorzata dokonuje takiego wyboru, ponieważ jak sama podkreśliła, „dała nadzieję Fredzie”¹⁹. Małgorzata zatem stawia naprzeciw siebie miłość do Mistrza i nadzieję, którą dała nieszczęśliwej kobiecie i wie, że jej miłość nie będzie miała sensu, gdy jej ceną będzie odebranie komuś nadziei. To osądzenie samej siebie dokonane przez Małgorzatę odpowiada sądowi Boga, który kochając Mistrza i Małgorzatę, osądza ich, nie odbierając im nadziei. W nadziei są oni zbawieni, co potwierdza się również w przypadku Mistrza. On z kolei doświadczając miłosiernego sądu Boga, sam powołany jest do osądzenia, a następnie do uwolnienia Piłata. Sąd, którego doświadczył od Boga, przekazuje dalej i staje się w ten sposób świadkiem Bożego miłosierdzia i Jego sprawiedliwości.

Mistrz, który stał nieporuszony i patrzył na siedzącego prokuratora, jakby tylko na to czekał. Zwinął dłonie w trąbkę i krzyknął tak, że echo poniosło się po bezludnych i nagich górach: „Jesteś wolny! Jesteś wolny! On czeka na ciebie”. (...) Człowiek w białym płaszczu z podbiciem koloru krwawnika wstał z tronu i krzyknął coś ochrypłym głosem. (...) Można było tylko zobaczyć, że i on pospieszył księżycową ścieżką...²⁰.

Mistrz może uwolnić Piłata od jego okrutnej kary, polegającej na nieustannej pamięci o jego tchórzostwie, wyrażanej w każdorazowym wypowiedaniu słów *credo*, ponieważ sam został uwolniony²¹. Boży Sąd Miłości, który uwolnił Mistrza i Małgorzatę, przedłużony i obejmujący Piłata, nabiera powszechnego znaczenia. Dzieje się tak, gdyż Piłat jako bezpośrednio odpowiedzialny za śmierć Jezui, jest symbolem odrzucenia nauki wędrownego filozofa i Zbawiciela ludzkości. Jego uwolnienie od długotrwałej kary daje nadzieję na to, że potępienie nie może być wieczne, ponieważ miłosier-

¹⁸ M. Bułhakow, *Mistrz i Małgorzata*, s. 384.

¹⁹ Tamże, s. 385.

²⁰ Tamże, s. 520–521.

²¹ Por. tamże, s. 523.

dzie Boże jest potężniejsze niż zło. „Wszystko będzie, jak być powinno, tak już jest urządzony świat”²².

Historia w perspektywie nadziei powszechnego zbawienia

Po przeanalizowaniu naczelnego aspektu powieści Michaiła Bułhakowa *Mistrz i Małgorzata* należy zwrócić się w stronę implikacji, jakie niesie ze sobą przyjęcie tezy o powszechnej nadziei zbawienia. Najpoważniejszą implikacją będzie tutaj przyjęcie przez myślicieli głoszących tę tezę (wśród nich również Bułhakowa), nowego, otwartego sposobu rozumienia historii. Bez wątpienia teologiem, który wywarł znaczny wpływ na sztukę tego okresu, w którym tworzył Bułhakow, był Sergiusz Bułgakow. Wprowadził on do teologii prawosławnej termin metahistorii, który w harmonijny sposób pozwala powiązać ze sobą historię, pojętą jako przepływ wydarzeń z jej eschatycznym spełnieniem. Hryniewicz, komentując teologię Bułgakowa, pisze: „W stosunku do porządku czasowego metahistoria jest rzeczywistością umożliwiającą styk z rzeczywistością eschatyczną. To ona właśnie nadaje wydarzeniom czasowym ostateczne odniesienie i znaczenie; wprowadza w nie wymiar wieczności. Jest swego rodzaju świętą przestrzenią, w której dokonują się wydarzenia czasowe. W tym sensie można by ją nazwać wszechogarniającą czasoprzestrzenią...”²³. Tak rozumiana czasoprzestrzeń charakteryzuje się względnością, co otwiera możliwość uniknięcia przeciwstawiania zarówno czasu jak i przestrzeni wieczności i związanej z nią „przemienionej materii”, która przekracza trzeci wymiar. W tym ujęciu czas i przestrzeń jako relatywne nie muszą być rozumiane (przynajmniej w naukach humanistycznych) jako wyizolowane od tego, co transcendentne, ale jako otwarte na dopełnienie przez elementy metahistoryczne.

Niemniej jednak takie rozumienie historii implikuje również inne niż statyczne rozumienie wieczności. Skoro dzieje człowieka otwarte są na transcendencję, to również cały wymiar metahistoryczny otwarty jest na fakty. W ten sposób dochodzi się do innego rozumienia wieczności, która przestaje być statycznym, skostniałym obszarem, ale staje się pełnym dynamizmu miłości wymiarem, w którym możliwe są zmiany i oczyszczenie, prowadzące do powszechnego pojednania stworzenia z Bogiem. Oczywiście wszelka zmiana i oczyszczenie nie wyklucza, ale zakłada wolność, bez której miłość byłaby jeszcze jedną formą przemocy.

Do tak pojętej historii odwołuje się Michaił Bułhakow w swojej powieści *Mistrz i Małgorzata*. Szatan w tej powieści pojawia się w Moskwie. Na

²² Tamże, s. 520.

²³ W. Hryniewicz, *Nadzieja zbawienia dla wszystkich*, s. 47.

Patriarszych Prudach przepowiada rychłą śmierć redaktorowi Berliozowi²⁴, powoduje przemieszczanie się ludzi o setki kilometrów w niemożliwym do zrealizowania tego celu czasie²⁵, chociaż Mistrz i Małgorzata umierają w różnych miejscach²⁶, to w eschatologicznym czasie ich śmierć następuje w tym samym miejscu i jest spowodowana prośbą Boga skierowaną do szatana, aby ten przyjął ich do siebie²⁷. Sam lot Małgorzaty na bal u szatana i udział jej w nim również wskazują na traktowanie przez Bułhakowa czasu i przestrzeni jako wielkości względnych. Również mieszkanie Berliozy, do którego wprowadza się Woland ze swoją świtą, staje się miejscem uobecnienia eschatologicznego porządku i wieczystych tajemnic²⁸. Jednak szczególnym wyrazem opisywanego rozumienia historii jako metahistorii jest niewątpliwie wzajemne przenikanie się czasu i przestrzeni doświadczanych przez główne postacie powieści w Moskwie, a tego czasu i przestrzeni, które tworzy Mistrz w swojej powieści o Poncjuszu Piłacie. Zarówno wydarzenia w Moskwie, jak i te w Jerozolimie są ze sobą ściśle powiązane i wzajemnie na siebie oddziałują. Los Mistrza i Małgorzaty rozstrzyga się w taki, a nie inny sposób, ponieważ Bóg przeczytał powieść Mistrza²⁹, a rękopisy nigdy nie płoną³⁰. Powieść Mistrza ma znaczenie uniwersalne, zapisane w wieczności, ale i konkretne, zmienia los poszczególnych ludzi (Piłat). Właśnie w wydarzeniu uwolnienia przez Mistrza Poncjusza Piłata widać wzajemne powiązanie czasoprzestrzeni z wiecznością. Dokończenie powieści dokonuje się już poza czasem, ale nie poza historią, w wymiarze metahistorycznym. W przypadku Bułhakowa następuje płynne przejście z jednego porządku w drugi, ale nie jest to przejście automatyczne. Można powiedzieć, że między czasoprzestrzenią a wiecznością dochodzi do dynamicznej kontynuacji przy jednoczesnym zerwaniu ze starym porządkiem. Miejscem tego wzajemnego przenikania się jest wnętrze człowieka, jego twórczy duch.

Twórcze możliwości ludzkiego ducha

W ten sposób dochodzimy do ostatniego omawianego tutaj teologicznego aspektu powieści *Mistrz i Małgorzata*, który wiąże się z naczelnym wątkiem tej powieści – nadzieją powszechnego zbawienia. Chodzi o twór-

²⁴ Por. M. Bułhakow, *Mistrz i Małgorzata*, s. 19.

²⁵ Por. tamże, s. 146.

²⁶ Por. tamże, s. 504, 511.

²⁷ Por. tamże, s. 504.

²⁸ Por. tamże, s. 355–406.

²⁹ Por. tamże, s. 491.

³⁰ Por. tamże, s. 390.

czą moc ludzkiego ducha będącego obrazem i podobieństwem twórczości Boga. Człowiek w swojej twórczości transcenduje siebie, przekracza ku ostatecznemu spełnieniu swoich możliwości. Cały wymiar sztuki, ale nie tylko, lecz również wszystko to, co wydane jest na żywioł piękna, nosi na sobie ten rys ludzkiego geniuszu, potwierdzającego się w twórczości. Bułhakow w swojej powieści ukazuje postać człowieka, który nie tylko ulega obecnemu w historii wpływowi Boga i szatana, ale w sposób twórczy przenika wydarzenia i uczy się kształtować rzeczywistość.

Bułhakow pokazuje walkę dobra i zła o człowieka, ale nie czyni tego w sposób manichejski, ponieważ nawiązując do głoszonej głównie przez tradycję prawosławną nadziei powszechnego zbawienia, ukazuje tę walkę jako rozstrzygniętą na korzyść dobra. Jednak w imieniu dobra zwycięża człowiek. Warto zwrócić uwagę na to, że Mistrz dzięki swojej powieści jest przekazicielem Bożego sądu, ale i miłosierdzia. Również Małgorzata przyczynia się do ostatecznego tryumfu dobra. Czyni to w sposób paradoksalny przez udział w balu szatana w roli królowej. Chociaż cierpi podczas balu, wie, iż czyni to dla nadziei ujrzenia Mistrza. Bułhakow pokazuje, że twórczość człowieka, nie tylko artystyczna, ale również ta o znaczeniu moralnym, współtworzy rzeczywistość nie tylko doczesną, ale i wieczną. Trzeba przyznać, że kreowane przez niego postacie charakteryzują się chciwością³¹, tchórzostwem³², rozpustą³³, to jednak ostatecznie antropologia rosyjskiego pisarza nie jest pesymistyczna. Według niego człowiek jako twórczy duch, współtwórca rzeczywistości, staje się tym, w co wierzył³⁴. Jest to więc antropologia otwarta, w której człowiek przekracza siebie w kierunku dopełnienia swojej tożsamości w wymiarze metahistorycznym. Nawet Berlioz, który zaprzeczał istnieniu życia poza doczesnością, wbrew słowom szatana, że za karę przemieni się w niebyt, zmienia się ostatecznie w kielich, z którego szatan wypija toast za... istnienie. Zgodnie z przyjętą tezą, że szatan jest tym, który zawsze zła pragnąc, dobro czyni, śmierć ateisty, głoszącego niebyt po śmierci, staje się ostatecznie afirmacją istnienia. Szatan nie może unicestwić nawet tego, który sam siebie unicestwiał, ale paradoksalnie potwierdza, że w nadziei wszyscy jesteśmy ocaleni. W związku z tym nasuwa się wniosek, że człowiek jako twórczy duch, który nie czyni dobra, którego chce, ale czyni zło, którego nie chce (por. Rz 7, 19), nie pozbawia się pomimo tego nadziei. Jest ona bowiem dziełem Boga, który jest zawsze większy niż zło.

³¹ Por. tamże, s. 166–167.

³² Por. tamże, s. 415.

³³ Por. tamże, s. 330–331.

³⁴ Por. tamże, s. 371.

Podsumowanie

Podsumowując te rozważania, warto zwrócić uwagę na ich podwójną strukturę. Po pierwsze, został w nich zaprezentowany naczelny aspekt teologiczny powieści *Mistrz i Małgorzata* – nadzieja powszechnego zbawienia i jego powiązanie z całą powieścią. Po drugie, wraz z tym naczelnym wątkiem ukazane zostało wzajemne powiązanie wszystkich pozostałych motywów teologicznych obecnych w powieści, a więc: miłość mocniejsza niż piekło, rozumienie historii jako metahistorii, a wreszcie istota ludzkiego ducha jako twórczość zmierzająca ku zbawieniu.

W formie załączkowej (i w samej powieści chronologicznie pierwotnej) nadzieja powszechnego zbawienia obecna jest w wątku miłości *Mistrza i Małgorzaty*. Miłość ta narzuca się czytelnikowi z całą swoją oczywistością i jest nicią przewodnią do głównego teologicznego motywu całej powieści. Dzieje się tak, ponieważ miłości tej nie można sobie wyobrazić w oderwaniu od uniwersalnej i odkupieńczej miłości Boga, której głosicielem oraz przekazicielem jest Jezua. To On głosi tezę o powszechnej dobroci ludzi. Według Niego dobrym jest również okrutny żołnierz centurion Szczurza Śmierć. W świetle orędzia Jezui grzeszna miłość *Mistrza i Małgorzaty* zostaje ukazana w zupełnie innym świetle. Oczywiście sama przez siebie nie nabiera ona znaczenia teologicznego, ale jako wypływająca z dobroci całego stworzenia, postrzegana jest w perspektywie daru Stwórcy dla stworzenia. Daru, którego strzeże zbawcza i przebacząca miłość Boga, czyniąc z niego wartość pomimo zła i grzechu niezatracałą. W ten sposób dochodzimy do powszechnej woli zbawczej Boga wypowiedzianej się w dyptyku jedności aktu stwórczego i zbawczego.

Nadzieja powszechnego zbawienia pojawia się zatem na tle miłości *Mistrza i Małgorzaty*. Nie można jej bowiem inaczej doświadczyć jak tylko w tle miłości mocniejszej niż piekło. Trzeba przyznać, iż nadanie teologicznej głębi tej miłości uchroniło powieść Bułhakowa od naiwnej, romantycznej formy, w której miłość sięga poza grób. Miłość, którą przedstawia Bułhakow, zakorzeniona jest w wszechogarniającej miłości Bożej po to, by przekazywać ją dalej w formie nadziei powszechnego zbawienia. Nadzieja jest bowiem innym imieniem miłości, jest miłością wychyloną ku przyszłości.

Sceną, na której rozgrywa się dramat tej nadziei, jest metahistoria. Bułhakow, jako człowiek przez całe życie związany z teatrem, doskonale zdawał sobie sprawę z tego, że dobry dramat musi być wystawiany na odpowiedniej scenie. Scena, która zostałaby zawężona tylko do granic doczesności, nie pomieściłaby całego dramatu nadziei powszechnego zbawienia. Dlatego Bułhakow ukazuje wydarzenia jako otwarte na obszar transcendentny, do-

pełniący wydarzenia doczesne, ale również otwarty na sens tych wydarzeń, co zabezpiecza czas przed utratą godności i autonomii.

Scena, którą buduje przed czytelnikiem Bułhakow, zostaje następnie zapełniona przez postacie. Są one przykładami na to, że ludzki duch jest twórczy, otwarty na współpracę z Bogiem i człowiekiem. Bułhakow pokazuje, że nie można widzieć ludzkiej twórczości poza nadzieją. W przeciwnym razie ludzkie działanie uznać należy za bezsensowne. Nie można jednak widzieć nadziei poza twórczością człowieka. W przeciwnym razie człowiek byłby tylko marionetką w rękach obcych mu sił, widowiskiem bogów i demonów. Powieść Michaiła Bułhakowa opowiada o nadziei w pełni ludzkiej, to znaczy takiej, która otwiera się na Boga.

Pani Agacie Nowickiej

Tomasz Czura

The hope of universal salvation as a chief theological topic of Mikhail Bulgakov's *The Master and Margarita*

The article presents the theological dimension of Mikhail Bulgakov's novel *The Master and Margarita*. The main theological theme of the novel is the hope of universal salvation. It is present and strongly influential in the culture under the influence of Orthodox thought. Other theological themes of the novel are also connected with the hope of universal salvation. The love of the Master and Margarita is deeply rooted in the universal salvific will of the Maker and it turns out to be stronger than hell. Particular attention should be also paid to the way Bulgakov understands his story, which according to him is not a closed collection of facts, but a process open to transcendence. Man immersed in this meta-story becomes its active co-creator.

What has been mentioned leads to the conclusion that Bulgakov's novel should be regarded to be a work highly rich in theological thought. It could be even boldly stated that without the knowledge of the theological dimension, the novel of the Russian writer could not be fully and properly understood.

Słowa kluczowe: Bóg, zbawienie, nadzieja, szatan, dobro, zło

Key words: God, salvation, hope, satan, good, evil

Tomasz Markiewka
Akademia Techniczno-Humanistyczna w Bielsku-Białej
Willowa 2, 43-309 Bielsko-Biała
tomasz.markiewka@gmail.com

Bulwark or political playground? Teodor Parnicki's *Count Julian and King Roderic*

Constructing bulwarks

The idea of *antemurale christianitatis* is deeply rooted in the history of European culture. The term has been used mainly with reference to the ongoing conflicts between Western/Northern European states with the Turkish Ottoman Empire. For the first time the term itself was used officially by Pope Leo X in 1519¹ with reference to Croatia, which for the following centuries was perceived as the gate to European civilisation. The centuries-long tension between the Christian North and the European/Asian/African South was a defining element for the borderland countries, their identity, perceived political role, as well as their religious mission of defending the Christian realms against the Muslims. The role of Croatia in the 16th century was later overshadowed by the Polish-Lithuanian Commonwealth, which, from the post-Reformation times started to establish a political and religious position of *fidei defensor*², successfully fighting against the enemies of the Catholic faith – mainly the Muslims from the Ottoman Empire, whose victorious northbound march was stopped by Jan II Sobieski in the Battle of Vienna in 1683. Yet, the special role that was apparently

¹ Cf. Mitja Velikonja, *Religious Separation and Political Intolerance in Bosnia-Herzegovina*, Texas A&M University Press, 2003, p. 78. The term was in fact used already in the 15th century by Pope Pius II.

² The title officially granted to Henry VIII by Leo X (1521), later was granted to the Polish King Jan III Sobieski by Pope Innocent XI in 1684.

assigned to the Polish-Lithuanian Commonwealth was perceived in terms of a post-Trent, orthodox Catholicism, which was ready to fight all sorts of external “infidels” – be they Ottomans, Swedish Lutherans who invaded the country in 1655, or rebels (Eastern orthodox as well as Muslim) from the south-eastern parts of the Commonwealth. Gradually, a unique merger between politics and religion which took the form of Polish “Sarmatian culture” became a heritage defining the ideological framework for the future. The anti-Turkish and anti-Protestant poetry of Wespazjan Kochowski (1633–1700) from his collection *Polish Psalms* (1695) is a good example and embodiment of the “bulwark ideology”, which laid the foundation for the future ideological components of Polish culture and its artistic and literary expressions. Nevertheless, the xenophobic, counter-reformation Catholicism, combined with the inefficiency of gentry-based democracy, eventually led to the failure of the political project of the Commonwealth, and the collapse of the first Republic of Poland. Consequently in the 19th century the enemy of the “bulwark country” changed; the earlier Muslim threat from the South was transformed into the modern empires of Russia, Prussia and Austria which divided Poland and wiped her out of Europe’s map at the end of the eighteenth century.

The decline and fall of the Polish state, however, only enforced some ideological tendencies that shaped Polish culture in the sixteenth, seventeenth and partly in the eighteenth centuries. Polish Romanticism in particular was responsible for developing a mystical Messianic philosophy which reinforced of the historical “bulwark” myth. Poland, a former *fidei defensor*, became a “messiah” – suffering for millions (as a result of its political annihilation) and bound to play a unique spiritual role in Europe. The imagery of crucified Poland, a suffering body of the “messiah of nations” waiting to be resurrected and save the nations of the world permeated the Polish Romantic poetry of Adam Mickiewicz and his minor poetical and philosophical followers. The idea, being essentially nationalistic and in fact anti-Christian, led to a conflict with the papacy (expressed in the literary form of Juliusz Słowacki’s *Kordian* from 1833³) as well as to the development of sectarian mysticism of Parisian Towiański’s Circle.

³ The meeting between *Kordian* and the Pope (Juliusz Słowacki, *Kordian*, Act 2) exposes conflicting ideologies – the Pope, presented as an arrogant and ignorant politician, refuses to support Poles in their fight against Russians. This scene underlines the fact that Poles, in their suffering, are in fact alone and have to fulfill their own, unique historical mission. Later developments (especially in Towiański’s circle) led to the development of a sectarian and highly spiritual patriotism/nationalism, which was in fact in opposition to Catholicism, which is by definition universal and non-nationalistic.

The seventeenth-century-born idea of a special, unique role Poles are supposed to play in the world took a mystical twist in the nineteenth century, yet the spiritual concept could not be treated seriously for a long time. With the decline of Romanticism and, *a fortiori*, after the failure of the 1863 Polish uprising Polish society and, consequently, literature became more preoccupied with down-to-earth, pragmatic and positivist ideals of organic growth, preserving the language and identity in the country divided among three neighbouring political super-powers of Prussia, Russia and the Austro-Hungarian Empire. The splendour of the past with its inevitable component – the messianic ideology of defending the “true” religion and the state against the external aggressor – took on a parallel, transformed existence. The emerging genre of historical novel became a new place for the promotion of the old “bulwark ideology”. Undoubtedly the best realisation of the genre’s poetics, *The Trilogy* by Henryk Sienkiewicz, was written with one purpose – “to console the hearts” by showing the grandeur of the heroic past, and the successful, seventeenth century wars with the external aggressors or internal rebels. The three novels – *With Fire and Sword* (1884), *The Deluge* (1886) and *Fire in the Steppe* (1888) – undoubtedly shaped the imagination of a few generations of Polish intelligentsia, reaffirming, *mutatis mutandis*, the old Polish *mythos* – and ideal of heroic Catholic Pole ceaselessly fighting with the enemy who threatens both the religious and the political *status quo*. This messianic ideal became one of the components of Polish culture and left a trace in the popular imagination, artistic imagery and literature of the late nineteenth century. Henryk Sienkiewicz’s novels played an important role in inscribing this vision into the texture of Polish culture and left a permanent trace of it in Polish literature, philosophy of history, as well as the popular understanding of history.

Deconstructing playgrounds

The messianic imagery, from both high and popular culture, was a symbolic capital inherited by the twentieth century Polish culture. In the genre of the historical novel Sienkiewicz’s vision undeniably dominated and created an intellectual and aesthetic scaffolding, a framework and legacy that was to be challenged by the twentieth century historical novel. The framework both fascinated and irritated due to its lasting influence and, on the other hand, its intellectual limitations. The author who is now perceived as a radical reformer of the genre of historical novel in the twentieth century Polish literature – Teodor Parnicki (1908–1988) – had to face the challenge of Polish messianic vision of history as well as Sienkiewicz’s intellectual legacy.

The future reformer of the historical novel became a Polish writer as a result of an unusual chain of events. Born in Charlottenburg near Berlin in 1908, he grew up in Russia (Moscow, Ufa, Vladivostok) and spoke only Russian and a bit of German till the age of 12. At that time, back in 1920, he came to the Manchurian city of Harbin (Northern China) where he eventually stayed for the next 8 years. It was the Far Eastern cosmopolitan metropolis where Teodor Parnicki learned Polish (in a small secondary school run there by the Polish community) and where he fell in love with the historical novel, making a momentous decision (at the age of 15) to become an author of historical novels⁴. His biography, however, predestined him to be a writer who looks at history from the global perspective, and questions the particularity of nationalistic and imperialistic visions permeating the historical novels of various European literatures of the nineteenth and twentieth century. Living and writing in various places in the world – Lwów (1928–1939), The Soviet Union (1940–1943), the Middle East and The United Kingdom (1943–1944), Mexico City (1944–1967) and Warsaw (1967–1988), Teodor Parnicki remained faithful to his early decision to become a Polish author of historical novels. The author of almost 40 novels – the most intellectually and artistically sophisticated texts in Polish literature – set out on a journey through centuries, cultures and religions, creating his individual literary style, seamlessly combining history, metaphysics, fantasy and biography into a unique literary world. His major works were written in Mexico City and included, among other texts, *The End of the Concord of Nations* (1955), *Word and Flesh* (1959), a trilogy *The Face of the Moon* (1961–1967), a large scale literary project *The New Fable* (1962–1970), and the novel *Only Beatrice* (1962). To a certain extent Parnicki's understanding of history was inspired by Arnold Toynbee's *The Study of History*⁵ and revolved around two main themes: the decline and fall of civilisations and the phenomenon of the half-caste, a hero who is the product of at least two different cultures/religions/languages (quite often, but definitely not only, half-Jewish) and whose unique status, a certain “in-betweenness”, allows him to see the “big picture” of the political and cultural mechanisms, preventing him from any narrow-minded nationalis-

⁴ More biographical information was revealed in the writer's lectures (*Historia w literaturę przekuwana* 1980). Some information is also available in the writer's *Diaries from 1980s* and his published letters and fragments of memoirs.

⁵ Arnold J. Toynbee (1889–1975) was a British historian and philosopher of history most known for his monumental *A Study of History* series, in which he “...examined the rise and fall of 26 civilizations in the course of human history, and he concluded that they rose by responding successfully to challenges under the leadership of creative minorities composed of elite leaders” Cf. *Encyclopaedia Britannica Online Academic Edition*. Encyclopedia Britannica. Retrieved 28.07.2014.

tic engagements, yet making him prone to oppressive practices of uniform and univocal political/cultural/symbolic powers. The choice of historical events (and invisible processes that underlie them) shows that Parnicki was usually interested in the encounters and clashes of civilisations, and what he found particularly interesting was the process of a slow decline of powerful, culturally and politically advanced states and empires which face the evolving new civilisations. Always analytical, precise and highly intellectual, Parnicki tried to present the hidden mechanisms of power and the links between philosophy, theology, politics and fates of individuals, no matter if the elaborate, multilayered narrative is set against the background of the Hellenistic Kingdom of Bactria, Alexandria in the times of Origen, the Byzantium of the 5th or 8th centuries, the Avignon papacy of the early 14th century, 15th century Spain or the 16th century conquest of the New World. In his literary texts Parnicki created an in-depth, sophisticated, quasi-philosophical analyses and interpretations of events, turning reading into a complex puzzle-solving process without a promise of simplistic answers. In this way, combining the stream of consciousness technique with the language inspired by Platonic dialogues, the language of ultimate logical precision of argumentative discourses, Parnicki created a literary universe which is an antithesis of both, artistic form and intellectual contents of Henryk Sienkiewicz's historical novels. Yet, the literary *oeuvre* of Sienkiewicz remained a point of reference in Parnicki's dialogic, polemical relation with the tradition of the genre. Parnicki compared his ambiguous relation to Sienkiewicz to the biblical scene of Jacob wrestling with the angel (Genesis 32)⁶, trying to force the angel of God to bless the wrestler. The wrestler, to continue the comparison, whose literary ambition was to write novels which would "comfort the minds" – in contrast to Sienkiewicz's works, which were intended to "comfort the hearts".

The novel that started Teodor Parnicki's intellectual journey was written in 1934 in Lwów. However, unlike his official novelistic debut – *Aetius, the last Roman* (1937) – the text was lost for decades and only resurfaced in 1976, when it was published for the first time. The novel *Count Julian and King Roderic* is a juvenile text, with only one chapter suggesting the future historical and philosophical complexity of Parnicki's later prose. Yet, as his first intellectual statement, it can be perceived as a polemic with all the messianic sentiments that dominated in the Polish literary and cultural heritage. The novel is the first realization of the new vision of literature,

⁶ Teodor Parnicki described his wrestling with Sienkiewicz in terms of a struggle with his "angel" (Cf Genesis 32) in the *Prologue* to his academic lectures. Cf. T. Parnicki, *Historia w literaturę przekuwana*, Warszawa 1980, s. 6.

freed from nationalistic and patriotic responsibilities and even questioning the intellectual, messianic paradigms of the past. In his forward to the novel *Parnicki* declared his ambitions quite clearly:

I hold the opinion that today, when we possess our own state, when literature has ceased to be the only guide and “nation’s government”, we do have the right, we are even obliged to collaborate culturally and artistically with other nations in the creation of a universal civilization; now we can allow ourselves to leave the narrow circle of only “domestic” issues, we can – without fear of betraying the historical mission of our literature – get interested in things, themes, problems of the others, distant, even exotic and foreign. (*From the Author*, in: *Count Julian and King Roderic*, p. 10)

Distant as it may seem, the episode of the history of Spain from the early 8th century is a part of European history and can enable Polish readers to understand the past and the myths it produced. The analogies and similarities between the Spanish and Polish histories are visible in the plot of Parnicki’s novel which is centred on the Muslim invasion of Visigothic Spain in 711. That invasion changed the course of Spanish (and European) history by exposing the Christian-Moorish cultural and political conflict on the Iberian peninsula. The tension between the Christian kingdoms and the Islamic expansion in Spain is an experience parallel to the Polish-Turkish wars of the 17th century – the events, which laid the foundation for the Polish “bulwark” mythology.

The story presented by Teodor Parnicki focuses on two characters: a Visigoth king Roderic, and Julian, a loyal ally of the Visigothic kings whose main responsibility was to defend Ceuta – an African fortress guarding the access to the Strait of Gibraltar. The climax of the story is in fact a turning point in European history – the landing of a Berber commander Tariq ibn Ziyad (d. 720) on the Spanish soil on 28th of April 711, which started the centuries-long Muslim rule on the Iberian Peninsula.

Parnicki’s novel was supposed to be an epic narrative (a style he abandoned in his later novels) which objectively presents the events without any ideological or artistic bias. As Parnicki says, “for the author the one who is right is the one who speaks in a given moment” (*From the Author*, p. 8). The principle of objectivity enables the author to present dialogues and events in a way that suggests neutrality and leaves the interpretation of events solely to the readers. Yet the narrative, the distribution of information, the selection of facts and the recreation of dialogues is entirely the design of the author, so the desire of objectivity in fact remains just an idealistic ambition of the debuting writer. *Count Julian and king Roderic* recreates the events

of 710-711 focusing mainly on the Visigoth kingdom in Spain. The other, Muslim side of the conflict, despite the objectivity principle, is presented in a sketchy way, leaving the impression of a stereotypical, yet by no means biased, representation of the invaders preparing to land in Spain. A few sentences about the Muslim leader only briefly introduce the counterpart of the main *dramatis personae* of the novel – who are the Visigoths:

Musa bin Nusayr still remains a great commander, it is him to whom the caliph entrusted the rule over the whole immense Africa; in front of his house in Africa's capital city of Kairouan there stands a pyramid of thousands of enemy's skulls; it was him who took over the last African estates of the infidels, all but one – Ceuta, which is defended fiercely by the infidel dog with the soul of an eagle and the power of a lion – *rumi* Illan.

The additional information completes the portrait of the enemy:

Yet, the emir of all Africa prefers to recall the old times, when he had just arrived in Kairouan from the Umayyad's court in Damascus to take the rule after Hassan, when the land of Berbers was not yet conquered by those who believed in the Prophet. Defeating the heroic, freedom- and independence-loving Berbers, winning those idolaters to the faith of the Prophet, to the teaching of Quran and Sunnah – this is Musa's biggest pride, he is incredibly proud of it and he always tells stories about the first fights in Mauretania with pleasure. (*Count Julian...*, p. 155–156)⁷

Count Julian and king Roderic is in fact a story of the inner conflicts and tensions inside the Visigoth kingdom, which turns the narrative into a deconstruction of the process of decline of the state. None of the simplistic binary oppositions well known from Sienkiewicz's narratives can be seen in Parnicki's novel. The Visigothic state is not any sort of Christianity's bulwark. Similarly, the image of the Muslims is not based on negative stereotype. The novel presents the political events of two years which led to the collapse of the Christian kingdoms in Spain, yet the narrative is free – as planned by the author – of direct evaluations of characters' actions, which are replaced by objective descriptions. The main protagonists of the novel include: king Roderic, who assumed the throne as a result of a bloody *coup d'état*, his wife – queen Egilona, the Allyat brothers (the king's closest allies), Oppas – the archbishop of Seville (a brother of Witiza, the former king murdered by Roderic), as well as count Julian and his daughter Florinda. The plot is centred on the theme – probably legendary – of

⁷ All quotations in my translation. Page numbering based on the first edition: Teodor Parnicki, *Hrabia Julian i król Roderyk*, Poznań 1976.

the betrayal of Roderic, who was supposed to protect Julian's daughter in Toledo, yet had a brief love affair with her and eventually raped her. As a revenge for this disgrace, her father, count Julian, incited by the archbishop of Seville Oppas, invaded Spain together with the Moorish forces commanded by Tariq⁸. Those events have been the inspiration for literary texts for centuries. Parnicki himself mentions the works by Cervantes, Ernest Guiraud, Robert Southey, Alexander Pushkin and Felicjan Faleński⁹. However, the tragic story of Florinda – which inspired poets of Romanticism – is for Parnicki only an element of a complex political mosaic of aristocratic conflicts and a civil war among the leading Visigothic families. The key to understand the political mechanisms of the kingdom was the murder of king Witiza and Roderic's ascension to the throne. Witiza's brother, Oppas the archbishop of Seville, became one of the leaders of the anti-Roderic movement. In Parnicki's novel, the "bulwark of Christianity" in fact turns out to be an early medieval version "house of cards", where aristocratic families ruthlessly fight for power and try to establish a dynastic rule in the kingdom. Thus, "bulwark" becomes a political playground, whose deconstruction exposes passion, desire, incompetence, immorality and greed for power. The new king is honest with himself and his wife, when he states:

Let us be serious. I've just came to the throne. I cannot rule yet. I have mighty enemies. I need friends. (*Count Julian...* p. 56)

Roderic, the young king, realises that his role might be in fact aimless:

He wanted to tell her that all great kings [...] saw a certain goal in front of them, they wanted to rule because of that goal, not to fulfil their own ambitions and desires; he, however, sees no such a goal... (*Count Julian...* p. 48–49)

Egilona, the king's unfaithful wife, endlessly engaging in love affairs, leaves no doubts with regard to what power is for:

⁸ In the introduction to the novel Parnicki described and identified the source of inspiration for writing the novel in the following way: "It is difficult to explain – why and what for. I first felt the need to write this novel, a novel about these problems and people, when I was not even convinced that I could write a novel: 11 years ago [i.e. 1923], when in the school textbook for medieval history – I don't know myself why – I was struck by one sentence: "a party hostile to king Roderic (count Julian) summoned the Arabs for help." A year later the memory of this sentence was combined with a very brief mention in *Don Quixote* of the rock from which a miserable daughter of a famous count Julian jumped into the sea." Cf. Teodor Parnicki, *From the Author*, in: T. Parnicki, *Hrabia Julian...* p. 11.

⁹ The works on the same theme mentioned by Parnicki include: Ernest Guiraud, *Comte Julien ou l'expiation*, Robert Southey, *Roderic*, *The Last of the Goths*, Cervantes, *Don Quixote*, Alexander Pushkin, *Rodrigo* and Felicjan Faleński, *Florinda*. Cf. *Hrabia Julian...*, p. 74.

Power is a woman – you fought for her, conquered her, now after you have seized her, do with her whatever you want. (*Count Julian...* p. 47)

Eventually the king defines his goal clearly and leaves no doubts regarding his motivation. His incompetence is turned into an uncontrolled desire for ultimate political power:

Yes, the strengthening of the royal power could be the goal of his life, the goal of his rule... a goal the lack of which made him complain in front of the queen on the first night of his reign. (*Count Julian...* p. 113)

Count Julian and King Roderic, however, is not only a story of passion, betrayal and power. Being a field of uncompromised political game, the Visigothic kingdom is at the same time a sophisticated, ripening civilisation and culture whose values and symbols may be surprising for a twentieth century reader. Parnicki realises this and, breaking the course of narration, he addresses the readers directly. These statements, though surprising in realistic epic with an omniscient, yet invisible narrator, enable the writer to expose the real mechanisms, which explain the political conflicts within the kingdom. On the eve of the Moorish invasion, the Spanish kingdom is not a primitive gothic culture. Far from it. As the narrator states:

[...] hundreds, even thousands of years have passed and people from the distance of ages are not able to imagine Goths in any different way than as raw, barbarian warriors dressed in animal skins – destroyers of states and cultures. And they don't want to believe that the day before the fall of their state, the Gothic culture, both material and spiritual, achieved a high level which was not achieved by any other culture of the time; a level higher than many earlier and later cultures achieved. With its law, great art – mainly architecture and Christian Latin poetry and historiography, with humanitarianism so rare in those times (ban on duels in the 7th century; the duels that were banned in France only as late as in the times of Richelieu!) – the culture of Visigoths was a perfect synthesis as well as a development of Gothic, old-Teutonic, ancient Romanesque and early Christian elements. (*Count Julian...* p. 20–21)

It is the cultural sophistication, though, that leads the slow, yet inevitable decline. Immorality of the court life, political alliances driven by sexual desires only, or the idolatrous cult of art (symbolised by Biklar's sculpture portraying the naked queen in Chapter 9) combined with cunningness and greed on the protagonists' agendas show a real decadence and inevitable downfall of the Christian state in Spain. The moral decline aligned with the loss of the sense of purpose is clearly the sign of cultural

corruption that leads directly to disaster, enacted in the opulent theatrical stage setting of artistic sophistication. Only few protagonists realise what the process leads to:

....our friend, count Julian [...] called all these things (he pointed at the villa, columns and white sculptures against the dark blue sky) worthless paganism, and my uncle, the bishop, says that us, the Goths, being effeminate, lecherous, with our love for luxury and laziness are different from the Romans of the times of the fall only because of our Christian faith, which is the only thing that saves us from annihilation. A total destruction – my uncle would say – a total destruction so that in no more than one hundred years we will be completely forgotten... Because us, the Goths – my uncle concluded – despite all the villas, Roman sculptures, Byzantine robes and magnificent cathedrals are barbarians inside, our fall is worse and more scary, and we are bound to disappear even more than the Romans. (*Count Julian...* 89-90).

An interesting component of the political and cultural mosaic of the Visigothic Iberia is the Catholic church. Since 589 AD, when the third synod renounced Aryanism, Catholicism was the only religion in the kingdom (besides Judaism). The Church became a powerful institution controlling the policy and playing active role in political activities. In Parnicki's novel Teodemir's letter to the king expresses the concern about the real role of bishops in the Visigothic state. Warning Roderic about Oppas, the archbishop of Seville, Teodemir writes clearly: "I don't trust a bishop, for whom a helmet with wings will be more fitting than a mitre – he is your worst enemy, my king, dangerous, because hidden." (*Count Julian...* p. 121). Officially, however, the Church always confirms her historical and political role:

Only the Church prays for the people, when they lose their souls... Only the Church saves peoples from annihilation. Where oh where can you find the invincible power of the pagan Rome?... Where are the Vandals, Alans, Suebi, Ostrogoths, our brothers? They are lost, because the Church did not stand behind them, and everyone who is not supported by the Church will perish in the same way. (*Count Julian...* p. 55)

Nevertheless, in the course of political events it turns out that it is archbishop Oppas – the brother of the former king, murdered by Roderic – who convinces Julian to use the help of the Moorish army to take revenge on Roderic and become a new king. Florinda, Julian's daughter disgraced by Roderic, is for Oppas, as well as for Julian, the ultimate argument to take action and allow the Moors to conquer the Iberian Peninsula. The moral

conflicts of loyalty, honesty, and betrayal are – in Parnicki’s narrative – only the problems of Julian – the bishop has no doubts – his particular political agenda of killing his brother’s murderer is way more important than the universal values of the Church. The bishop’s cynical arguments counter the moral concerns of Julian:

‘No, no, I don’t want to, I can’t [...].

‘Don’t you want to take revenge for the disgrace?’ – asked the bishop. ‘All right then. I’m going back to Toledo, I will pass Roderic your hearty greetings and best wishes of happiness in Florinda’s arms... The wishes from count Julian.’

‘Me... me, the knight of the Cross? How could I? What about the faith, the Church?’

‘Don’t worry, my brother, entrust the care of the Church to the Church’s shepherds. (*Count Julian*... p. 155).

In Parnicki’s vision Visigothic Spain of the early eighth century, rather than a bulwark of Christianity, is the arena of political intrigues, cultural decadence, immorality, cynical agendas of aristocratic families and desire for power and domination of politicians and bishops alike. It is a playground which is just to be easily taken over by Moorish invaders, invited to the kingdom by the loyal count Julian – the betrayed commander of Ceuta.

Designing histories

Teodor Parnicki’s novel was first published in 1976 and at the time it was perceived as just a juvenile text, characterised by simple narration, epic storytelling and conscious rejection of modern narrative techniques (which were “over-intellectual, too analytical and psychological, comparatively-sociological” – *From the Author*, p. 8). Against the background of Parnicki’s later novels, hallmarked by highest intellectual sophistication, use of stream of consciousness narrative techniques and ultimate logical precision of quasi-philosophical dialogical novels, *Count Julian and King Roderic* was inevitably treated as just a naive literary text from the distant past. Even the experimental chapter VI (*Count Julian* – “a man who never was”¹⁰), which broke from the straightforward narrative to indulge in critical historical analysis based on all available sources, could not match

¹⁰ Chapter 6 of the novel is in fact a critical analysis of the historical narrative about the rift between Julian and Roderic and the Moorish invasion that followed it. Here Parnicki reveals his historical competence and poses fundamental questions regarding the essence of historical events, legends, historiographies and both: nineteenth century criticism and twentieth century resurfacing of the characters and events in literary and historical texts.

Parnicki's later literary experiments with historical fantasy or alternative history novels of the 1960s and 1970s.

Nevertheless *Count Julian and King Roderic* remains a very interesting text when compared with the legacy of the genre of Polish historical novel. Not only did Parnicki introduce a relatively exotic topic (Visigothic kingdom in Spain in the 8th century), but he also presented the Christian-Moorish conflict from the perspective which questioned the so far tacitly accepted stereotypes based on binary oppositions, always positively valorising Christians and representing Muslims as ultimate evil. This binary ideology of Christian kingdoms' mission to defend the faith against the aggressive Islam dominated both Iberian and Polish historical narratives for centuries – either in the stories of the Reconquista or in the vision of Poland as *antemurale Christianitatis*. Such a binary logic of historical and literary representations was replaced by Parnicki with a careful, in-depth study of political agendas of the time, and rifts among aristocratic leaders; he presented the analyses of power relations and sexual dominance as the main drives of political activities and – last but not least – the analysis of the position and role of the Church of the time. Thus, a vision of a mission, the special role of the nation and even the messianism so important in the legacy of Polish Romantic and post-Romantic literature seem to be radically rejected. Teodor Parnicki presents the Christian-Moorish conflict on the local and global scale, combining historical competence, epic distance, reserved honesty and disillusioned pessimism. What seems to be really fascinating for Parnicki is the premature decline of the civilisation and the gradual fall of a sophisticated culture which does not even realise its approaching end. What is interesting, however, is the fact, that both the phenomenon of decline of a culture and the Christian-Muslim competition remained the central themes of later novels by Parnicki. The author observed civilisations that fall apart and give way to new models of culture in the Hellenistic, Roman, Byzantine contexts in his best novels that were yet to be written – *The End of the Concord of Nations*, *Aetius*, *the last Roman*, *The Face of the Moon*. The religious aspect of history always remained very important in those novels. The theme of the first novel resurfaced years later, when the writer – as a visiting professor – gave lectures at the Warsaw University in the early 1970s¹¹. His reflection, again, confirms the distance between the messianic / bulwark ideology Parnicki contested and his origi-

¹¹ The lectures were organized by the Warsaw University in the academic year 1972/1973. They were the fullest presentation of Parnicki's philosophy of history and the way he "forges history into literature". Cf. T. Parnicki, *Historia w literaturę przekuwana*, Warszawa 1980.

nal reflection. The writer recalling his own early thoughts about history from the times he studied in the secondary school in China, said:

How did it come around that Christians lost their highly civilised lands, after all, the lands from which Christianity emerged, since in fact it emerged from Palestine, from Syria, and for some time it was Syria and Egypt which were the main centres of Christian theology. And all that was lost in favour of Islam. [...] And then, when I was considering becoming a priest, I wanted to become the kind of a priest who would fill the gaps in the doctrine. Not in the doctrine in the theological sense, my aspirations were not so high, but rather in the historical sense, namely, that maybe somehow I could help to explain why God needed to take away Syria, Palestine, Libya, Egypt, Morocco, Algeria, and Tunis from Christians and give them to Arabs. (*Historia w literaturę przekuwana*, p. 70–71)

Spain is not mentioned on the list probably only because in the autumn of 1972 – the time of the lecture – *Count Julian and King Roderic* was perceived as a novel lost forever. For many years to come, however, Parnicki was trying to fill the intellectual “gap in the doctrine” consistently replacing messianic and heroic narratives about Christian-Muslim centuries-long conflict by a detailed, critical historical analyses, always presented from the global perspective. The rises and falls of cultural formations – much in Arnold Toynbee’s terms – became the main terrain Parnicki was trying to explore in all his later novels. Yet it was never a “nation”, “civilisation”, “culture” or “religion” that was at stake. The real focus of Parnicki’s imagination and the ideological centre of his literary universe became the character of a “half-caste” – an intelligent and oppressed hero, “divided in oneself”, being at the same time a part of both conflicting cultural forces, benefiting from both worlds and traumatised, victimised and rejected by them at the same time. It was a “half-caste” sucked into the ever rotating cogwheels of the global machinery of competing civilisations. The early novel about Spain can be perceived as the first attempt to question the intellectual legacy of the “bulwark” ideology. Most of the later novels developed the highly sceptical discourse that drew the readers’ attention to individual traumas resulting from the clashes of civilisations. These novels were to become Parnicki’s sophisticated answer to nationalistic messianism so deeply ingrained in both, Polish literary tradition and European narratives about Christian-Muslim conflicts.

Tomasz Markiewka

Bulwark or political playground? Teodor Parnicki's *Count Julian and King Roderic*

The term *Bulwark of Christendom* (*Antemurale Christianitatis*) was for centuries defining the special – even Messianic – role of those European countries (Poland and Spain in particular) which were exposed to the direct influence (and attacks) of the Muslim world. Difficult encounter between Christianity and Islam and the role of the European “borderlands” is a theme of an early historical novel by Teodor Parnicki (1908-1988) *Count Julian and King Roderic* (1935). Contrary to the ideological interpretations of the Islamic invasion of Spain (711 AD) Parnicki presents this historical process as a product of complex political and ecclesiastical conflicts within the Visigoth state and, as a result, questions the ideological interpretations of this event. Thus the novel seems to be the anti-Messianic statement, which criticizes deeply ingrained belief in the special historical role of the those nations which are perceived as defenders of Christianity. The novel can be interpreted as the first, still somewhat veiled, polemic with Henryk Sienkiewicz's intellectual heritage, yet, what makes the novel important, is the problem of the complexity of political mechanisms which eventually produce simplistic, ideological “grand narratives”. The writer's university lectures (1973) provide an additional, more elaborate reflection on the theme presented in the writer's first historical novel.

Key words: Teodor Parnicki, historical novel, Muslim invasion of Spain (711), Visigothic Kingdom, Messianism

Słowa kluczowe: Teodor Parnicki, powieść historyczna, muzułmańska inwazja na Hiszpanię (711), Królestwo Wizygotów, mesjanizm

Piotr Bogalecki
Uniwersytet Śląski w Katowicach
ul. Bankowa 12, 40-007 Katowice
piotr.bogalecki@us.edu.pl

Od apokryfu do „anarchomistycyzmu”. Postsekularne narracje (liryczne) Joanny Mueller

Makijaże manierystki [aspercja]

Chociaż Joanna Mueller nie należy do autorek nieznanych, a z pewnego punktu widzenia może wydawać się wręcz hołubiona¹, uwagę zwracać musi narastające milczenie, jakim krytyka literacka wita kolejne publikacje jej autorstwa. O debiutanckich *Somnambólach fantomowych* (2003) pisało chętnie i prawie bez wyjątku entuzjastycznie², o *Zagniazdownikach/*

¹ Chociaż nieuhonorowana dotąd żadną większą nagrodą poetycką i niereprezentująca żadnej jednostki badawczej, stosunkowo często występuje Mueller w roli eksperta, arbitra czy jurorki, w tym regularnie na łamach Drugiego Programu Polskiego Radia oraz w rozmaitych działaniach Biura Literackiego. Od szerokiego spektrum emocji, jakie może to budzić, będę w poniższych rozważaniach, rzecz jasna, abstrahował. Wydaje się, że jedną z przyczyn popularności Mueller jest stałe identyfikowanie jej z neolingwizmem jako grupą poetycką, której ukonstytuowanie się było swego czasu zjawiskiem unikalnym i już z tego powodu zasługującym na uwagę (zob. np. B. Sienkiewicz, *(Neo) lingwizm – dokończony projekt awangardy*, [w:] *tejeż, Poznanie i nazywanie. Refleksja cywilizacyjna i epistemologiczna w polskiej poezji modernistycznej*, Kraków 2007, s. 569–601). Od momentu, w którym za „poetkę najciekawszą w tym gronie” słusznie uznano Mueller (zob. np. P. Śliwiński, *Świat na brudno*, Warszawa 2007, s. 28), wydaje się ona zachowywać ten status, niezależnie od tego, że – w przeciwieństwie chociażby do Marii Cyranowicz – od neolingwizmu dość wyraźnie się ona odcina (zob. J. Mueller, *Jak nie zostałam neolingwistką*, „Odra” 2011, nr 6, s. 153–156; por. *Metka z nazwą. Z Marią Cyranowicz rozmawia Bartosz Sadulski*, „Odra” 2011, nr 6, s. 158–159). Za dyskusję na temat miejsca Joanny Mueller na mapie współczesnej polskiej poezji dziękuję uczestnikom konferencji *Intrygi i zwroty akcji. Wiersze i nie-wiersze po 1989* (Wrocław, 25–27.03.2014), zwłaszcza Annie Kałuży i Joannie Orskiej.

² Przytoczyć wypada w tym miejscu przynajmniej puenty artykułów dwóch uznanych badaczy. Leszek Szaruga uwieńczył swoją recenzję *Somnambóli* pochwałą „Dawno tak świetnego debiutu nie czytałem” (L. Szaruga, *Więzienie mowy*, „Nowe Książki” 2003, nr 5, s. 28), natomiast w zakończeniu swego omówienia Adam Poprawa nazwał poezję

Gniazdownikach (2007) – rzadziej i już oszczędniej w słowach³, w końcu zaś wśród omówień ostatnich książek poetki – tomiku *Wylinki* (2010) i zbioru esejów *Powlekać rosnące (apokryfy prenatalne)* (2013)⁴ – rzadko kiedy odnaleźć można opinie tak aprobatywne, jak konstatacja Katarzyny Szopy, wedle której z książki na książkę „rozwija się i dojrzewa pisarski talent Joanny Mueller”⁵. Wydaje się, że odczucia większej ilości czytelników trafniej wyrazić mógł Grzegorz Czekanski, który, zżymając się na „sztuczki powtarzane do znudzenia, jak wciąż ten sam dowcip o Niemcu, Rusku i Polaku”, pisał wprost o swojej „awersji do tego patentu na pisanie”⁶. Z nieco innych powodów dystans do owego „patentu” zmanifestowała swego czasu znawczyni awangardowych poetyk, Beata Śniecikowska, zarzucając neolingwistom wtórność oraz „śmiertelną powagę”, rażącą szczególnie w tekstach Mueller, cechujących się jej zdaniem „wielkim (...) ładunkiem «steżonych», nierozładowanym humorem emocji”⁷. Także z perspektywy rozwoju poetyki lingwistycznej zauważać można wtórność środków poetyckich (nad)używanych przez Mueller, którą – w myśl rozróżnienia Dariusza Pawelca – należałoby w związku z tym zaliczyć do „manierizmu lingwistycznego”, rozciągającego się pomiędzy biegunami pastiszu i epigoństwa⁸. Na tym ostatnim sytuowałby pewnie poetkę Piotr Sobolczyk, który już na wstępie swojej recenzji *Zgniazdowników* wyznawał: „W pierwszej lekturze książka mnie prawdziwie poirytowała”⁹, zaś w podsumowaniu ironicznie proponował Mueller przekwalifikowanie się z deklarowanego „archelingwizmu” na „pauperolingwizm”, nie bez złośliwości zauważając, że byłby to dla niej termin obiecujący, gdyż „dodatkowo można zrobić jakiś kalambur z nazwiskiem Peiper”¹⁰. Przyznać trzeba, że na tym tle jako stosunkowo przychylnie jawią się uwagi Katarzyny Fedorowicz, zauważającej, że „ilość zabiegów stylizacyjnych, jakimi posługuje się poetka może przyprawić o za-

Mueller „precyzyjnie zrobioną i wirtuozowsko natchnioną” (A. Poprawa, *Ode mnie, o demknie*, „Odra” 2003, nr 11, s. 93).

³ Zob. np. M. Orliński, „A kto tego słowa nie wypowie, ten nie będzie żył”, „Twórczość” 2008, nr 9, s. 106–109.

⁴ Na określenie książek Joanny Mueller stosuję następujące skróty: SF – *Somnambóle fantomowe*, Kraków 2003; Z – *Zgniazdowniki/ Gniazdowniki*, Kraków 2007; W – *Wylinki*, Wrocław 2010; PR – *Powlekać rosnące (apokryfy prenatalne)*, Wrocław 2013.

⁵ K. Szopa, *Gra w uniki*, „FA-art” 2013, nr 4, s. 79. Zdaniem recenzentki ostatnia książka eseistyczna Mueller „sygnalizuje wkroczenie nowego (...) nurtu do badań literackich” (tamże, s. 82).

⁶ G. Czekanski, *Neolingwizm nieprzetrawiony*, „Wylinki” i inne takie, „Odra” 2011, nr 6, s. 162.

⁷ B. Śniecikowska, „Manifest neolingwistyczny v. 1.1” i jego poetyckie potomstwo – twórczość nowatorów czy literacki paseizm?, [w:] *Polska literatura najnowsza – poza kanonem*, red. P. Kierzak, Łódź 2008, s. 161–162.

⁸ Zob. D. Pawelec, *Między dyskrecją a dyspersją. Oblicza końca poezji lingwistycznej*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2006, nr 13 (33), s. 7–21.

⁹ P. Sobolczyk, *Sielojoiarki, Joannosilki, Kisilojanki...*, „Kresy. Kwartalnik Literacki” 2007, nr 4, s. 178.

¹⁰ Tamże, s. 182.

wrót głowy”¹¹, a także Anny Kałuży, zwracającej uwagę na ambiwalentny odbiór „ludowego zaśpiewu” wierszy Mueller, pełnych „szeleszczeń, ścieśnień, gaworzeń i zdrobnień”¹².

Te i inne obiekcje co do poezji Mueller poddał pod rozważę Tomasz Cieślak-Sokołowski w tekście o znamienym tytule *Kto się boi „Zagniazdowników”*? Postawił on śmiałą tezę, że kłopoty te świadczą nie o „niedostatkach” krytykowanej twórczości, ale „raczej o zasadniczych problemach krytyki literackiej z tego rodzaju poezją”¹³. Ta ostatnia miałaby bowiem „biec śmiało w poprzek podstawowych przyzwyczajęń” krytyków, „dogmagając się innego trybu lektury” niż te, w których są oni zadomowieni, w związku z czym powinni oni skierować swe krytyczne spojrzenie nie tyle na poezję autorki *Zagniazdowników*, co „na własny warsztat”¹⁴. Spoglądać w taki sposób niewątpliwie warto; w tym przypadku wszakże należałoby skorzystać z okazji i zrobić to z perspektywy krytycznoliterackich tekstów samej Mueller. Okaze się wówczas, że jej *Stratygrafie* (2010) – w dużej części oparte na nieopublikowanej pracy magisterskiej poświęconej Tymoteuszowi Karpowiczowi – wzbudzają rozterki analogiczne do tych towarzyszących jej twórczości poetyckiej¹⁵. Także niedawnej publikacji drugiej, do tej pory ostatniej, eseistycznej książki Mueller *Powlekać rosnące* towarzyszyły odczucia ambiwalentne – z jednej strony ciekawość i docenienie oryginalności czy wręcz prekursorstwa, z drugiej zdziwienie, zakłopotanie, a nawet, jak u Karola Maliszewskiego, odczucie bliżej nieokreślonego poczucia winy. Nawiązując do pewnej ekskluzywności dedykacji „Dla kobiet, których nie ma (wciąż więcej was i więcej)” (PR 5), wyznawał krytyk: „Choć jako facet czytam tę rzecz z niebotycznymi wyrzutami sumienia, to jednak jakoś pokątnie się upajam myślą lotną, a jeszcze bardziej tym niebywale podkreconym języczkiem (u-Wagi?)”¹⁶. Można stwierdzić, że uciekając się do żartu i kalamburu, próbował Maliszewski zadośćuczynić Schległowskiemu postulatowi „Poezję krytykować może tylko poezja”¹⁷ – postulatowi, który

¹¹ K. Federowicz, *Przez zamiecie i burze do przyjemności czytania*, „Dekada Literacka” 2011, nr 3, s. 112.

¹² A. Kałuża, *Podjazdy dla oczu*, [w:] teże, *Wielkie wygrane. Wspólne sprawy poezji, krytyki i estetyki*, Mikołów 2011, s. 198.

¹³ T. Cieślak-Sokołowski, *Kto się boi „Zagniazdowników”*, „Dekada Literacka” 2008, nr 4, s. 120.

¹⁴ Tamże, s. 120, 122.

¹⁵ Ograniczmy się do zacytowania jednej tylko, reprezentatywnej opinii na temat *Stratygrafii*: „Mueller w swojej obszernej książce będzie niekiedy »poematyzować«, a kiedy indziej mówić »prozą« (sąsiadują tu teksty różnorodne, tworzone pierwotnie na okazję inną, niż prezentowany zbiór), realizując na niemal czterystu stronach to, co Derrida ujął w obrębie kilku” (I. Słomak, *Książka krytyczna – na gorąco*, „FA-art” 2010, nr 3-4, s. 170. Zob. też: K. Lisowska, *Warstwy pisania*, „Czas Kultury” 2011, nr 6, s. 129–130).

¹⁶ *Opinie o książce „Powlekać rosnące” (apokryfy prenatalne)*, on-line: <http://biuroliterackie.pl/ksiazki/powlekać-rosnące-3/opinie/> [dostęp: 08.07.2014].

¹⁷ F. Schlegel, *Fragmenty*, przeł. C. Bartl, oprac. M. P. Markowski, Kraków 2009, s. 31.

zafascynowana kratyleizmem autorka uczyniła podstawą swego krytyczno-literackiego stylu. Choć pewnie niejedyny to sposób pisania o twórczości autorki *Wylinek*, jego długie trwanie¹⁸ potwierdzać może istnienie pewnego impasu, jaki w krytyce wzbudzają teksty Mueller: z jednej strony prowokacyjnie lingwistyczne i wyrafinowane pod względem formalnym, z drugiej – podlegające narastającemu „udziecinnieniu i unaiwnieniu”, jak nazywa to Kałuża¹⁹, czy wręcz też skażone „kinderyzmem”, jak z kolei pisze Czeakański²⁰. Być może trafiają oni w sedno i to właśnie charakterystyczna infantylnosc pisarstwa Mueller odbiera wielu przyjemność lektury i omawiania jej poezji. Nie musi oznaczać to wszakże, że należałoby o niej milczeć. Wydaje mi się, że warto opowiedzieć o niej właśnie z uwzględnieniem podwójnej gry prowadzonej przez jej autorkę: poetkę i krytyczkę, badaną i badaczkę, autorkę frapujących poetyckich narracji i interpretatorki odkrywającej – a raczej powołującej do życia – nowe możliwości opowiadania o własnej twórczości.

Rekreacje mistyczki [prefacja]

O narracyjnych zwrotach akcji w odniesieniu do *Powlekać rosnące* mówić można na przynajmniej trzech poziomach. Po pierwsze, Mueller interesować może nas jako krytyczka, budująca spójną – jak powiada – „anarchomistyczną” (PR 31) narrację poświęconą trzem autorkom: Agnieszce Kuciak, Biance Rolando i Lidii Amejko. Po drugie – co znacznie ciekawsze – zając może nas Mueller jako poetka, która sugeruje możliwość reinterpretacji swoich wierszy zgodnie z modelem zaproponowanym przez nią samą *explicitie* w stosunku do wymienionych autorek. Po trzecie w końcu, długo opowiadać by można o Mueller jako o autorce *Powlekać rosnące*, książki niezwyklej, jaką nazywa ona „autobiograficzną sylwą”, „dziwnym zrosłakiem”, który „pewnie narobi kłopotów klasyfikacyjnych”²¹. Jej głównym tematem – podobnie zresztą jak i poezji Mueller, przynajmniej od *Zagniazdowników* – jest próba zapisania doświadczenia macierzyństwa, na co słusznie zwraca się uwagę w tekstach jej poświęconych, łącząc *Powlekać rosnące* z postulatami takich autorek, jak Lucy Irigaray, Nancy K. Miller czy Ad-

¹⁸ Podobną strategię zastosował już Tadeusz Komendant w posłowie do debiutanckiego tomu *Somnambóle fantomowe*, nazywając jego autorkę „Joanną d’Art” (T. Komendant, *Posłowie*, [w:] SF 48), zaś najwyraźniej „poezją krytykował” ją Igor Stokfiszewski, kończąc recenzję wspomnianego tomu... wierszem swojego autorstwa (zob. I. Stokfiszewski, *Stało się*, „FA-art” 2003, nr 1–2, s. 135).

¹⁹ A. Kałuża, *Podjazdy dla oczu*, s. 198.

²⁰ G. Czeakański, *Neolingwizm nieprzetrawiony*, s. 162.

²¹ J. Mueller, K. Szopa, *Cztery razy M.*, „Artpapier” 2014, nr 5, <http://artpapier.com/index.php?page=artykuł&wydanie=196&artykuł=4231> [dostęp: 08.07.2014].

rienne Rich²². Swoją opowieść, realizującą nawiązującą do *écriture feminine* ideę „pisania prenatalnego, zwiastunego, rosnącego” (PR 127), z jakichś powodów konsekwentnie wtfacza jednak Mueller w rodzaj paraliturgicznej ramy narracyjnej, co musi zwracać uwagę w kontekście współczesnego zainteresowania tzw. myślą postsekularną. Aby odpowiednio naświetlić ten temat, spojrzeć trzeba na niego z uwzględnieniem relacji pomiędzy trzema wyodrębnionymi wyżej poziomami, do których odnosić się będą poniższe rozważania.

W jednym z szkiców z *Powlekać*, który można by – i tak z pewnymi zastrzeżeniami – uznać za test krytycznoliteracki, proponuje Mueller objąć wspólnym terminem „anarchomistycyzm” trzy opublikowane w latach 2005–2009 i jej zdaniem niedocenione książki polskich autorek. Są to: *Żywoty świętych osiedlowych* Amejko (Warszawa 2007), *Dalekie kraje. Antologia poetów nieistniejących* Kuciak (Kraków 2005) oraz *Biała książka* Rolando (Poznań 2009). Uznanie je za „anarchomistyczne” nie ma, jak zaznacza eseistka, odnosić się do „rzeczywistych przekonań religijnych” autorek, ale do wytworzonych w nich „kreacji literackich” (PR 31). W przeciwieństwie do „męskocentrycznego dyskursu” zbawienia (PR 30) – za którego wzór, nie do końca wiedzieć czemu, bierze Mueller *Manifest neomesjanistyczny* Rafała Tichego²³ – prezentować miałyby one „kobietą wersję «optymizmu eschatologicznego», czyli (...) wiary w to, «że pod powierzchnią historii (...) płynie nurt historii zbawienia»” (PR 30). W nurt ów nie sposób zagłębić się na drodze analizy dogmatu czy teologicznej spekulacji; trzeba przyjąć postawę „gościnności, otwartości i podatności na zwiastowania”, znajdującą wyraz w dyskursie pozbawionym, jak pisze Mueller, „Wielkiego Znaczącego” (PR 32). Na nieobecność tę – *ex definitione* niemożliwą w tekstach teologicznych – wskazywać ma w zaproponowanym pojęciu anarchomistycyzmu nie tylko prefiks, ale i wyraźne odniesienie do tradycji mistyki kobiecej. Jakkolwiek by zatem pisarstwo anarchomistyczek charakteryzować, istotne jest, że „nie podlegają [one Bogu jako – przyp. P.B.] władcy” (PR 32), a ich relację do niego definiuje raczej stosunek miłosny czy doświadczenie macierzyństwa – uwolnione tu z patriarchalnych obciążeń i pozwalające zaistnieć nieortodoksyjnym kreacjom postaci Stwórcy. Mogą one przywołać na myśl postsekularne koncepcje „słabego boga”, pozbawionego atrybutów

²² Zob. K. Szopa, „Pisanie zwiastunne” jako poetyka narodzin w eseistycznej twórczości Joanny Mueller, [w:] *Zamieranie fikcji*, red. M. Eadoń, G. Olszański, Katowice 2014, s. 131–156; teże, *Dermografie: poetyka relacji. Wokół związków materii i języka w poezji Joanny Mueller*, „Praktyka Teoretyczna” 2013, nr 4, <http://www.praktykateoretyczna.pl/czasopismo/dermografie-poetyka-relacji/> [dostęp: 08.07.2014].

²³ R. Tichy, *Manifest neomesjanistyczny*, „Rzeczpospolita” z dn. 02.01.2009, <http://www.rp.pl/artukul/242633.html?p=1> [dostęp: 09.07.2014].

wszechmocy i wszechwiedzy, jakiego znamy z tekstów Gianniego Vattimo czy Johna D. Caputo²⁴. I tak, na przykład, „Stwórca” z książki Amejko „sam nie panuje nad dziełem zbawienia” (PR 44), „to raczej mały chłopiec, który wysypał z pudełka zbyt trudne puzzle i szuka kogoś, kto pomógłby mu je poukładać” (PR 42). Na płaszczyźnie literackiej poszukiwania Boga takiego charakteryzuje obecność technik pisarskich i środków wyrazu nieobecnych w tradycyjnych koncepcjach poezji religijnej, metafizycznej czy epifanijnej, a zatem: komizmu, groteski, parodii, pastiszu, prześmiewczych trawestacji formuł liturgicznych i imion bożych (u Kuciak pojawia się np. „Schizus Ch.”) czy bluźnierstw, które Mueller nazywa „blasfemicznymi żartami” (PR 35). Ponadto mamy tu daleko posunięte gry intertekstualne (z *Boską komedią* u Rolando, ze *Złotą legendą* u Amejko, z tradycją hagiograficzną u wszystkich trzech autorek), elementy kąśliwej satyry społecznej (zwłaszcza u Amejko), a nade wszystko zwracające uwagę „rozpasanie języka”, w odniesieniu do duchowych poszukiwań stanowiące „prawdziwy anarchomistyczny skandal” (PR 82). W każdej z omawianych książek mamy też do czynienia z charakterystycznym rozproszeniem mówiącego podmiotu, stanowiącego podstawę wiersza religijnego utrzymanego w gatunku wyznania: w książce Kuciak mówi dwadzieścia jeden podmiotów (swoistych heteronimów, pełniących funkcje fikcyjnych autorów wierszy zamieszczonych w *Dalekich krajach*), u Rolando – trzy (niebiański Blu, czyścowa Bianca i piekielna Bruna), w końcu u Amejko – w pewnym sensie całe „osiedle” kanonizowanych przez nią świętych.

Z pewnymi zastrzeżeniami powyższe rozpoznania odnoszące się do trzech wspomnianych książek rozszerzy Mueller na całą twórczość ich autorek (zob. PR 31). Charakteryzując anarchomistycyzm, powoła się ona również na utwory Sylvii Plath; pośrednio zaś pojęcie to odniesie także do Anny Świrszczyńskiej oraz do coraz bardziej dla niej istotnej Krystyny Miłobędzkiej, której twórczość, za Katarzyną Kuczyńską-Koschany, nazwie „matriarchalną soteriologią” (PR 241). Nic może zatem dziwić, że w *Powlekać* przywoływać będzie Mueller również i fragmenty swoich własnych wierszy, sugerując tym samym ich organiczny związek z opisanym (wykreowanym) przez siebie anarchomistycznym nurtem. Mamy tu do czynienia z wyraźnym performatywem: konstatując anarchomistycyzm Amejko, Kuciak i Rolando, wytwarza jednocześnie Mueller nową narrację na temat swojej własnej poezji, niejako stwarzając ją na nowo jako „anarchomistyczną”. Gest ów stanowi ciekawy przykład dość powszechnej dziś strategii

²⁴ Zob. np. G. Vattimo, J. D. Caputo, *After the Death of God*, ed. J.W. Robbins, Columbia University Press 2007; J. D. Caputo, *The Weakness of God: A Theology of the Event*, Indiana University Press 2006.

autokreowania własnego projektu poetyckiego przy pomocy tekstów krytycznoliterackich prymarnie poświęconych innym autorom (w innej, nieco bardziej wyrafinowanej formie strategię tę obserwować możemy choćby u Andrzeja Sosnowskiego). Mueller kreuje siebie jako anarchomistyczkę zarówno *implicite*, poprzez samą koncepcję książki, jak i od czasu do czasu *explicite*, pisząc na przykład: „moje trzy własne partogramy (...) spokrewniłam z przekazami biblijnymi («przejsie przez morze wewnętrzne»), zrymowałam z kolędowymi zwiastowaniami («ochronka») albo wywiodłam z akwatyecznej litanii («zaranna»)» (PR 186). W zacytowanym zdaniu odsyła Mueller wprost do tytułów swoich wierszy i pochodzących z nich fraz; do jednego z nich, zatytułowanego *przejsie przez morze wewnętrzne. partogram*, kieruje nas także słowo „partogram” oznaczające kartę obserwacji porodu. Ten pochodzący z *Zagniazdowników* i opowiadający o przebiegu narodzin, ważny dla siebie tekst (Z 40–41) podzieliła Mueller na sześć części, z których każda odsyła do wydarzeń z biblijnej historii zbawienia. Mamy zatem zwiastowanie (część nosząca tytuł *zwiastuny*, a rozpoczynająca się od słów „paschalna pasjo”), chrzest Jezusa (*uwertura*, w której mowa o „duchu nad jordanami”), wyjście z Egiptu i przymierze na Synaju (część *droga na szczyt* z frazą „rozstap się morze rozstap/ czerwieni na dwa palce”), prorocтво nowego przymierza głoszone przez Jana Chrzciciela („obłokiem przejaśniam przejsie prostuję ścieżki”, *exodus*), kompilację krypo- i pseudocytatów z ksiąg prorockich („znam cię po imieniu [...] jestem bogiem zazdrosnym/ o bebilonie o meriba o massa/ o manno boska” *blógostan*), w końcu zaś lapidarny finał swoim tytułem nawiązujący do tetragramu (*jestes*). W płynnym przechodzeniu między wydarzeniami ze starego (części 3, 5) i nowego testamentu (1, 2, 4), rozpatrywanymi wciąż w kontekście akcji porodowej, wyczulony na kratyleizm poetki interpretator dopatry się z pewnością mimologicznego naśladownictwa kolejnych fal skurczów. To jednak przede wszystkim dzięki biblijnym odesłaniom uaktualniona została potencjalna narracyjność lingwistycznych gier słownych Mueller, które same z siebie typowymi narracjami przecież nie są, tudzież stanowią teksty o niskiej narracyjności. Podobnego zabiegu sytuowania tekstów poetyckich w kontekście większych całości używa Mueller stosunkowo często; nierzadko też ramę narracyjną, po którą sięga – jawną lub znacznie częściej ukrytą – wyznaczają zdarzenia biblijne. Dzieje się to w takich tekstach, jak *kobyłka u płotu. betlejka*, nawiązującym zarówno do kolędy *Bóg się rodzi*, jak i do *Pieśni świętojańskiej o Sobótce* (Z 31), w aktualizującym konteksty prorockie wierszu *czekaniki. grosenka* (Z 32), czy w wielkanocnym utworze *boli me tangere. inwolucja* („gdzie się podział/ twój oścień gdzie/ zwycię-

stwo twoje”, Z 42). Podobny zabieg stosowany bywa także w tomie *Wylinki*: na przykład w wierszu *lanugo*, zawierającym takie frazy, jak „msze wcieleń”, „wpisz w księgę rodzaju”, „wciel się za nami”, „kolekta” (W 13), czy w *pachnidłach dla zwiedzionego garncarza*, w którym to tekście Mueller wplata imię zmarłego Nazara Honczara w szereg z pozoru bluźnierczych przekształceń, czyniąc z niego „nazara-łazarza” czy „rezuna nazarejskiego” (W 41). Interesujące nas struktury narracyjne pojawiają się też w końcu, jakby wyraźniej, w nowszych, rozproszonych tekstach poetki²⁵. Dzieje się tak we *wszczęściu*, rozpoczynającym się parafrazą wielkanocnej pieśni *Otrzyście już żyzy, płaczący* („darmo kamień ciąży wielkiej”) i aluzyjnie przywołującym najważniejsze elementy historii zbawienia („genesis”, „prorok”, „fiat”, „ciało/ w niebo/ wzięte”)²⁶. Wyraźniej jeszcze odsyła do Biblii Mueller w *ingerencji w intymne*, w całości opartej na Pawłowym *Hymnie o miłości*²⁷. Z dużą dozą prawdopodobieństwa w konstrukcjach takich należałoby doszukiwać się reminiscencji ewangelicznej kompozycji *Odwróconego światła* i *Słów zadrzewnych* Tymoteusza Karpowicza, z uwzględnieniem tego, że tak, jak u jej poetyckiego mistrza, tak i u Mueller zawiązywane w ten sposób narracje nie cechują się bynajmniej przejrzystością i stawiają przed czytelnikiem spore wymagania. Za dobry przykład złożoności konstrukcji Mueller uznać można pierwszą część *przejęcia przez morze wewnętrzne* zatytułowaną *zwiadstuny* i utworzoną zaledwie z dwóch wersów, a mimo to uruchamiającą gros biblijnych intertekstów: „paschalna pasjo dniu pierwszy z pierwszych/ imienne znamię bydłatko bez skazy” (Z 40).

Podobnie jak Karpowicz poetka obramowuje teologiczno-biblijnymi odniesieniami nie tylko pojedyncze utwory, ale i całe książki. Konstrukcję taką wykazuje tom *Zagniazdowniki* jako całość, której kolejne części – *drze-ma*, *kupała*, *strzyga*, *kolęda* i *mamanasza* – układają się w rodzaj holistycznie pojmowanej historii zbawienia. Zaczyna się od „wyroku wykrzesanego z proroków” (Z 11) i nawiązań do Tory oraz kabalistycznych koncepcji stworzenia („cimcum”, „tikkun”, „timszel”, Z 12); następnie pojawiają się liczne odniesienia do mitologii słowiańskiej, sukcesywnie zestawiane z dalszymi aluzjami do Biblii hebrajskiej; w końcu, od części *kolęda*, przeważać zaczynają liczne odniesienia do Nowego Testamentu, niejako syntetyzujące ze sobą starotestamentalne i słowiańskie interteksty. Synteza ta, rzecz jasna, dokonuje się przede wszystkim w skali mikro, w języku; Mueller jest

²⁵ Zostały one włączone w opublikowany już po napisaniu niniejszego tekstu tom *Intima thule* (Wrocław 2015).

²⁶ J. Mueller, *wszczęście*, „Wakat” 2012, nr 4, <http://sdlk.pl/wakat/nr19/JoannaMueller.html> [dostęp: 08.07.2014].

²⁷ Wiersz *ingerencja w intymne* zamieszczony został na blogu poetki *Intima thule* pod datą 19.11.2013, <http://portlitteracki.pl/blog/intimathule/interwencyjny/> [dostęp: 08.07.2014].

w swoim żywiole, mogąc pisać o „wpięklówznięciu” (PR 71), „w-rodzeniu-umieraniu” (PR 260), „w-Morzu-zbawieniu” (PR 81) czy – w innym miejscu – o „wdzięciewstąpieniu” (SF 12).

Przygody podmiotki [podniesienie]

Także w *Powlekać rosnące* nie sposób nie pominąć obecności szkieletu narracyjnego budzącego określone religijne asocjacje. Choć wiele fragmentów *Powlekać* publikowanych było wcześniej, w wersji książkowej każdy z nich opatrzony został podtytułem stanowiącym nazwę części rzymskokatolickiej liturgii. Mamy zatem kolejno – choć w stosunku do mszału porządek to nieco zmodyfikowany – *introit*, *antyfonę*, *kolektę*, *glorię*, *confiteor*, *epiklezę*, *lavabo*, *anamnezę*, a w końcu *antyfonę na wyjście*. W części pierwszej książki odsyła Mueller do obrzędów wstępnych, w których kluczową rolę pełni osoba kapłana, witającego lud i nawiązującego z nim dialog (*introit*, *antypona*, *kolekta*); w drugiej – mamy modlitwy wypowiedane przez wszystkich uczestników liturgii (*gloria* i *confiteor*); w trzeciej wreszcie – w centrum znów staje kapłan, teraz już jednak, na zasadzie synekdochy reprezentujący lud; taki sens ma *lavabo*, czyli obrząd obmycia rąk, a także wznoszone w imieniu ludu i stanowiące składowe modlitwy eucharystycznej: *epikleza* i *anamneza*. Porządek liturgii rzutuje Mueller na swoje rozważania autobiograficzne. Pierwsza część *Powlekać rosnące* nosi tytuł *Pre* i traktuje o narastającej melancholii, z której wybawia autorkę – podjęta m.in. dzięki „modlitewnej lekturze” (PR 25) wymienionych wcześniej „anarchomistycznych” książek – decyzja o przyjęciu dziecka, wyrażona maryjnym okrzykiem *Fiat!* (PR 98). W części drugiej (*Natal*) pomocy w przezwyciężeniu lęków związanych z ciążą i zbliżającym się porodem poszukuje autorka we wspólnocie: w lekturze rozproszonych świadectw kobiecości i macierzyństwa utrwalo-nych w tak różnych tekstach kultury, jak proza Virginii Woolf i Manueli Gretkowskiej, poezja Julii Fiedorczuk, rzeźbiarstwo Anny Baumgart, instalacje Teresy Murak czy malarstwo Pauli Modersohn-Becker. Część trzecią wreszcie (*Pro*) otwiera biblijny okrzyk *Effatha!* (‘Otwórz się!’, PR 159), a stanowi ona rozpisany na trzy odsłony hymn na cześć doświadczenia macierzyństwa, „przebóstwiający” nawet najtrudniejsze przeżycia autorki i innych kobiet. Po rozmaitych perypetiach odnajduje tu ona jakby swój własny głos; wcześniej pisała o sobie przede wszystkim w trzeciej osobie i używając pseudonimu Epifanii – teraz maska zostaje zrzuciona, a autorka nie waha się odsłonić przed czytelnikiem intymnych wspomnień dotyczących trudnych relacji z matką w okresie dzieciństwa (zob. PR 247–267).

Można przyjąć, że w *Powlekać rosnące* swoją dotychczasową twórczość reinterpretuje Mueller w kategoriach poszukiwania i dochodzenia do własnego literackiego głosu, rozbrzmiewającego z ziemi niczyjej rozciągającej się pomiędzy autobiografią a wypowiedzią wspólnotową, przekazem „matrylinearnej sztafety pokoleń” (PR 86). Znaczące wydaje się, że odnajduję go w końcu nie tyle w figurze mistyczki, ile właśnie w liturgii, formie z założenia wspólnotowej. To wychylenie w stronę wspólnoty – mogące zaskakiwać u poetki tak mocno podkreślającej perspektywę jednostkową – stanowi zresztą jeden z powracających motywów jej rozważań o anarchomistycyzmie. W odniesieniu do Amejko pisze Mueller na przykład: „wcale nie będziemy zbawieni pojedynczo. Przeciwnie – zbawienie to trud kolektywny i tylko anarchomistyczna wspólnota może nam je zapewnić” (PR 45). Charakterystyczne jest jednak to, że w zawiązanej w ten sposób wspólnotcie autorka wydaje się pełnić rolę szczególną – to ona, „podmiotka” *Powlekać rosnące* (któż by inny?), pełni rolę kapłanki tej specyficznej, poetyckiej liturgii. To o sobie mówi, gdy pisze: „W akcie obłóczyn wdziewasz habit brzucha i stajesz się habitatem. Doznajesz przeistoczeń, łamiesz opłatek ciała. Składasz przyrzeczenie, a siebie w ofierze. Jesteś misjonarką ciężowej obłacji” (PR 182). Rzecz jasna, opisana w ten sposób obłacja (*oblatio* to ‘ofiarowanie’, zaś *oblatem* nazywano nie tylko zakonnika zamiast ślubów składającego przyrzeczenie, ale i dziecko ofiarowane zakonowi przez rodziców), a także nadrzędna wobec niej liturgia nie mają wiele wspólnego z katolicką ortodoksją. To raczej liturgia *à rebours*: nie słowo staje się tu ciałem, ale ciało staje się słowem – doświadczenie macierzyństwa jest początkiem poezji, rodzi pisanie, w której ofiarę złożyć można jedynie z własnego ciała, *de profundis*, z wnętrza własnych trzewi (znaczące są fragmenty, w których zestawia Mueller przeżycia porodowe z doświadczeniami mistycznymi; zob. np. PR 197). Ofiara ta przypominać może ogołocenie, *kenosis*, o tyle jednak nieortodoksyjne, że odwracające logikę wcielenia. Znaczące jest tu, że poetka nazywa siebie Epifanią – nie kimś, kto epifanii doświadcza, ale Epifanią samą, Objawieniem. Z jednej strony inscenizuje ona tym samym akt ogołocenia, pewnego estetycznego samobójstwa, złożenia siebie w ofierze, umniejszenia, niczym w mistycznej koncepcji *Verkleinerung* Angelusa Silesiusa. Z drugiej, na poły bluźnierczo, a na pewno buńczucznie, choć zgodnie z intuicjami mistyczek, podstawia (podrzuca?) ona siebie na pozycję uprzywilejowanego podmiotu Objawienia. Substytucja ta prowokować może rozmaite zarzuty; przyznać trzeba, że z teologicznego punktu widzenia to w tym miejscu najwyraźniej manifestuje się anarchiczny charakter dyskursu Mueller. Niemająca wiele wspólnego z ideą Joyce’a, a związku tym

odległa od tradycji poetyckiej opisanej przez Ryszarda Nycza, „epifaniczność” Mueller nabiera charakteru postsekularnego w momencie, w którym w nieortodoksyjny sposób, zainspirowany doświadczeniem macierzyństwa i tradycją mistyki kobiecej, rekonfiguruje ona zastane związki tego, co teologiczne i tego, co świeckie.

Warto przypomnieć w tym miejscu najważniejszy zarzut wysunięty pod adresem Mueller w omówieniu *Wylinek* przez Annę Kałużę, kilka lat wcześniej doceniającą *Zagniazdowniki* jako oryginalną kreację „matriarchalnej wersji świata”, wprowadzającą w „zapomniany świat pobudzonej do życia natury”²⁸. Zdaniem Kałuży „bardziej niż [teksty – przyp. P.B.] z poprzednich książek” wiersze z *Wylinek* „wspierają tradycyjną (bardzo, bardzo) filozofię podmiotu, można w nich zaobserwować zachowawczy i konserwatywny stosunek poetki do procesów podmiotowych przekształceń we współczesnym świecie”²⁹. W *Zagniazdownikach* tak konstruowała poetka „figurę podmiotu, by pełniła ona funkcję przewodniczki, czarowniczkę i więdźmy czuwającej nad inicjalnymi przejściami”, a niejednokrotnie przeistaczała się w „uczestniczkę rytuału” i dzięki temu docierała do „najbardziej archaiczných pokładów siebie”³⁰. Tymczasem *Wylinki* – z konieczności wtórne wobec rozmaitych dwudziestowiecznych eksperymentów poetyckich, jak konkretyzm czy kratyleizm – budują „efekt dystansu, wskazujący na obcość wyrzucającą nas z poetyckiego świata”³¹. Najwyraźniej brakuje tu Kałuży charakterystycznego dla rytuału przenikania się ról, umożliwiającego nieoczywisty wgląd w „archaiczne pokłady siebie”, który zastąpiony został stale ponawianą refleksją dotyczącą granic poetyckiej ekspresji i możliwości „osadzenia podmiotu w tradycyjnie pomyślanych kontekstach egzystencjalno-metafizycznych”³². Wychodząc od neolingwizmu, drogą przez „archelingwizm” i „biolingwizm” dochodziłaby zatem Mueller do modernistycznej koncepcji poezji jako wyznania, do „połączenia formalnego eksperymentu (...) z myślowym tradycjonalizmem”³³.

Jak do rozpoznania tego miałyby się zaproponowana w *Powlekać rosnące* idea anarchomistycyzmu? Jeżeli przyjąć punkt widzenia Kałuży – nijak: w tak bardzo tradycyjnej poezji anarchii wszak za grosz, w związku z czym opowieść o anarchomistycyzmie uznać należałoby za rodzaj zmył-

²⁸ A. Kałuża, *Macierzyństwo: „Zagniazdowniki Joanny” Mueller*, [w:] tejsze, *Bumerang. Szkice o polskiej poezji przełomu XX i XXI wieku*, Wrocław 2010, s. 153.

²⁹ A. Kałuża, *Podjazdy dla oczu*, s. 199.

³⁰ A. Kałuża, *Macierzyństwo: „Zagniazdowniki”*, s. 153.

³¹ A. Kałuża, *Podjazdy dla oczu*, s. 198.

³² Tamże, s. 199.

³³ Tamże, s. 200.

ki – zmyślnej intrygi, za pomocą której próbuje Mueller odciągnąć naszą uwagę od zasadniczego kryzysu poetyki neolingwistycznej. Zwrot w stronę mistyki i problematyki religijnej jawiłby się w tym wypadku jako kolejny krok w stronę tradycji, a zatem rodzaj kapitulacji poetki-eksperymentatorki. Chociaż odczytanie takie może przekonywać, uznać można także, że próba performatywnej rekreacji własnej twórczości poetyckiej przedsięwzięta w *Powlekać rosnące* stwarzać ma możliwość obrony twórczości poetyckiej Mueller, dostarczając strukturalnego wzorca takiej opowieści, która rekonfigurować mogłaby jej recepcję. Na pierwszy plan wysuwa się tu właśnie organizująca *Powlekać* rama liturgiczna – marginalizowana, a wręcz pomijana we wspomnianych wcześniej feministycznych interpretacjach tej książki (Katarzyna Szopa) – a pozwalająca na powrót usytuować twórczość Mueller w perspektywie rytuału i charakterystycznej dla niego, osłabiającej podmiotowość, podwójności ról (odprawiając pisarską liturgię, jest ona równocześnie taką samą jej uczestniczką, jak czytelnicy itd.). W tym kontekście wiele rozwiązań zastosowanych w *Wylinkach* nabierać może innego znaczenia: zamiast artystycznego kamuflażu jawią się one jako próba (inna sprawa, czy udana) osłabienia podmiotu, rozpisaniego na 28 wierszy-wylinek, z których kolejno próbuje on się wyswobodzić (w *Powlekać* niejednokrotnie podkreśla Mueller, że to długi i bolesny proces). Już nie zatem tradycyjny, silny podmiot odgrywający obrane przez siebie role, ale podmiot osłabiony, otwarty i skazany na wielość. Dają się w ten sposób rozumieć choćby takie teksty z *Wylinek*, jak: *formatka* złożona z 48 rzeczowników z sufiksem *-matka* określających autorkę i zwieńczona pseudocytatem „szaranagamama” (W 34); *otoja*, której każda kolejna strofa rozpoczyna się od formuły „ja =” rozwijanej w szereg niedających się z sobą uzgodnić odpowiedzi (W 22); czteroczęściowy tekst *poimki, poświęty [wiersz proteuszowy]*, w którym mowa o „28 okamgnieniach”, „28 napomknieniach”, „28 zapomnieniach” i „28 skamienieniach” (W 10–11, tom liczy sobie 28 tekstów); w końcu zaś podzielone na część „endo” i „egzo” *neutrum* (W 12) i wspomniany wcześniej dwukolumnowy *lanugo* z sugerującym dwugłosowość, znaczącym w kontekście tematu niniejszego tekstu podtytułem *kolekta* (W 13).

Powiedzieć trzeba wszakże, że poetycka opowieść autorki *Zagniazdowników* nie jest w prostym, przednowoczesnym sensie rytualna, liturgiczna czy mistyczna. Nie jest to opowieść teologiczna, a teolingwistyczna³⁴ – jest narracją, w której to, co teologiczne, nie pojawia się jako *Logos*, uprzywilejowane znaczone, ale w roli (jak powiedzieć można za Anną Burzyńską) post-

³⁴ Słowa tego używa Mueller na określenie prozatorskich *Żywotów świętych osiedlowych* Amejko (PR 51).

strukturalistycznego wirusa³⁵, zarażającego dyskurs, ale i zmuszającego do wytworzenia takich, a nie innych przeciwciał. Jaki zresztą inny charakter mogłaby mieć narracja, w której w miejscu Boga usadowiona została spodziewająca się dziecka ciężarna, zaś ten pierwszy – podobnie jak w tekstach Miłobędzkiej z tomu *Dom, pokarmy* – pojawia się nie w roli tyleż sprawiedliwego, co miłosiernego ojca, a bezradnego, choć i nieznośnie rozrabiającego syna? Jak w *Powlekać* pisze Mueller, to już nie „wpisane w trójkąt (...) Złe Oko”, a „Bóg chłopięcy, bezradny, spoza Kanonu”, „Dzieciniek-Synek-Mesjaszek” (PR 121), Stwórca „chłopięco nieudolny” (PR 49), w końcu zaś kapryśny „niedojrzały młodzieniec wydmuchujący swe stworzenia jak balony marzeń” (PR 48).

Formuły fabulantki [rozesłanie]

Nie tylko w odniesieniu do *Żywotów świętych osiedlowych* Amejko, ale na potrzebę szerszej charakterystyki anarchomistycyzmu, stworzy Mueller zwracając uwagę formułę: „Bóg Wszechznaczący (...) – zanim zmarł w wieloznaczności – pozwala się ukrzyżować jednoznacznością” (PR 51). Z założenia polifoniczny i „antydogmatyczny” (PR 36) anarchomistycyzm, w którego wykładni „sam akt rozszczepienia [autorskiego głosu] jest aktem anarchistycznym” (PR 36), zaczyna swą dekonstrukcyjną pracę od zacytowanej wyżej konstatacji: chociaż świadomy, że w każdym poświęconym Bogu dyskursie „nie ma ucieczki od zapieklenia w jednoznaczności” (PR 52), próbuje on mimo wszystko opowiedzieć go w taki sposób, który od prymatu jednego uświęconego znaczonego odchodziłby jak najdalej. W szczególności dla Mueller ważnym fragmentem powieści Amejko, opowiadającym o „żywocie świętej Fabuły”, „grzeszący zaniedbaniem” (PR 50) i obojętnością wobec świata Bóg, „który sam nie panuje nad dziełem zbawienia” (PR 44), ratunku decyduje się szukać w człowieku, którego opowieść ma moc zachować go przy życiu. Jak zaznacza Mueller, spisany przez Amejko epizod kończy się dla Boga dobrze tylko i wyłącznie z tego powodu, że jedna z bohatererek, *nomen omen*, Fabuła, „swoją wielowątkową opowieścią wybawia go z piekła jednoznaczności” (PR 51). Ocalenie Stwórcy odbywa się zatem w opowieści; to dzięki narracji może „zmarły wstać on w wieloznaczności”. Nie może być to jednak historia, która próbowałaby powiedzieć o nim cokolwiek wiążącego. Opowiadając Boga, wzbraniać powinniśmy się pokusy uproszczenia, „ujednolniczenia”, traktowanego tu jako „największa krzywda” (PR 52), jaką

³⁵ Zob. A. Burzyńska, *Anty-teoria literatury*, Kraków 2006, s. 119–230.

tylko można wyrządzić. To między dwoma pragnieniami – opowiadania i odmowy, lingwistycznego ciągnięcia za język i apofatycznego chowania go za zębami – rozciąga się projekt teolingwizmu, którego Joanna Mueller jest, mimo wszystko, jedną z ważniejszych współczesnych przedstawicielek, kontynuujących podobne poszukiwania Karpowicza czy Miłobędzkiej. Niezależnie od obranych przez nich poetyk stawka pozostaje taka sama: z pozycji zdecentralizowanego podmiotu opowiedzieć o słabym Bogu, śladowo, ale jednak jakoś obecnym i działającym w naszym postsekularnym świecie – słabo, ale jednak jakoś tam w coś wierzącym.

Nie sposób nie zapytać na koniec, czy kontynuacja taka aby na pewno jest nam dziś potrzebna, a nade wszystko – czy jest ona fortunna i poetycko produktywna. Sceptycyzm Kałuży i innych krytyków wynika wszak przede wszystkim z (częściowo podzielanego i przeze mnie) rozczarowania zauważalną powtarzalnością, jaką przynoszą kolejne propozycje poetki. Jak pisze Federowicz, „Mueller już w trzecim z kolei tomie prowadzi poetyckie poszukiwania własnej tożsamości w dość jednak podobny sposób. W obliczu takich powtarzających się zabiegów czytelnik nie odczuwa już chyba ich nieuniknionej sensowności”³⁶. Postsekularne z ducha, „teolingwistyczne” czy, jak znacznie częściej pisze poetka, „anarchomistyczne” rozważania jej autorstwa wydają się mieć za zadanie ową „sensowność” przywrócić. Diagnozowany z ich perspektywy manieryzm lingwistyczny nie musi służyć ani formalnemu efekciarstwu, ani narcystycznej ekspozycji jednostkowego doświadczenia – próbować może zamiast tego naruszać prymat Uprzywilejowanego Znaczącego w poezji podejmującej tematykę duchowych poszukiwań. Opowiadając o Bogu i nawiązując do religii – czy to w *Powlekać*, czy w twórczości poetyckiej – nie buduje Mueller (albo przynajmniej budować nie chce) spójnej, wielkiej narracji, nad którą panowanie rozciągałby silny, „bardzo tradycyjny” podmiot. Dzięki mnogości typowych dla lingwizmu zabiegów językowych nie opowiada ona ortodoksyjnej historii objawienia i zbawienia, ale raczej narrację wciąż ponawianych daremnych poszukiwań – „narrację liryczną” w rozumieniu, jakie wyrażeniu temu nadała Joanna Orska, nazywając reprezentowane przez nie wiersze „strukturami nie-zrozumienia”³⁷. Przyznać trzeba bowiem, że poezja Mueller od początku cechowała się właściwym dla tego gatunku „szczególnym sposobem nadorganizacji wiersza, dzięki któremu podmiot istnieje w tekście jako bohater i równocześnie jako twórca dyskursu”, którego „sztuczność (...), wtórność

³⁶ K. Federowicz, *Przez zamiecie i burze do przyjemności czytania*, s. 114.

³⁷ Zob. J. Orska, *Narracja jako struktura nie-zrozumienia. O narracji w nowej poezji lat 90.*, [w:] *Narracja i tożsamość (II). Antropologiczne problemy literatury*, red. W. Bolecki, R. Nycz, Warszawa 2004, s. 457–467.

i nieprzezroczyść” nieustannie podkreśla³⁸. Zgodnie z rozpoznaniem Orskiej „głównym bohaterem” lirycznych narracji „pozostaje język”, natomiast „Ja» jest podporządkowane jego retorycznym abberacjom i występuje jako jedna z figur narracji, nie zaś jako główny ośrodek porządkowania wszystkich sensów”³⁹. W odczytanej w tym duchu poezji Mueller wystarczająco miejsca zostaje wciąż na lingwistyczne intrygi i zwroty akcji, dzięki którym, niezależnie od naszych jednostkowych obiekcji, może stać się ona odpowiednio atrakcyjna dla miłośnika tego, co literackie – i odpowiednio zniechęcająca dla miłośnika jednoznaczności. Pytanie o jej dalsze ciągi, a co za tym idzie o możliwość wypracowania nowej formuły postsekularnych poszukiwań, wychodzącej poza manierystyczną kontynuację wypracowanych przez lingwistów technik, pozostaje jednak otwarte. Któż wszak wiedzieć może, co się jeszcze urodzi?

³⁸ J. Orska, *Liryczne narracje. Nowe tendencje w poezji polskiej 1989–2006*, Kraków 2006, s. 36.

³⁹ Tamże, s. 57.

Piotr Bogalecki

**From apocrypha to “anarchomysticism”.
Postsecular (lyrical) narratives by Joanna Mueller**

The article is an attempt to interpret poetic works by Joanna Mueller from the point of view assumed in her 2013 book *Powlekać rosnące (apokryfy prenatalne)* [*To Coat the Growing (prenatal apocrypha)*] – seen as both a piece of literary criticism and, in her own formulation, “autobiographical *silva rerum*.” The author focuses mainly on the problem of narrative’s presence and function in contemporary non-narrative works; thus he will perform his research on at least three levels. Firstly, he will analyse *Powlekać rosnące*, especially with regard to the organising framework of subsequent parts of Christian Liturgy, pervading the work. Secondly, he will regard Mueller as a critic, who builds her – as she calls it – “anarchomystical” narrative within literary criticism, devoting it to three Polish contemporary female writers: Agnieszka Kuciak, Bianca Rolando and Lidia Amejko. Thirdly, he will concentrate on Mueller as a poet, suggesting the possible reinterpretation of her own poems in light of the model she explicitly puts forward analysing the above mention female authors. In this light, Mueller’s poetry may seem postsecular in character, revealing many correlations with the idea of the “weakness of God,” developed by such authors as Gianni Vattimo and John D. Caputo.

Słowa kluczowe: Joanna Mueller, *Powlekać rosnące (apokryfy prenatalne)*, literatura polska, postsekularyzm

Key words: Joanna Mueller, *Powlekać rosnące (apokryfy prenatalne)*, polish literature, postsecularism

Urszula Tes
Akademia Ignatianum w Krakowie
ul. Kopernika 26, 31-501 Kraków
u.tes@upcpoczta.pl

***Deklaracja nieśmiertelności* – inspiracje kreatywnymi dokumentami Wojciecha Wiszniewskiego¹**

Jak pisze Mirosław Przyłipiak w definicji dokumentu kreatywnego:

Kreacja może dotyczyć wyłącznie sfery wizualnej i przejawiać się wykorzystywaniem efektów specjalnych (zdjęcia zwolnione, przyspieszone, nakładane itp.) oraz nietypowych planów i punktów widzenia, może dotyczyć sfery dźwiękowej i wówczas przejawiać się technicznymi deformacjami dźwięku, sfery montażu, gdzie materiał dokumentalny zostaje poddany nietypowym zestawieniom montażowym, czy wreszcie sfery przestrzeni profilowanej, która zostaje poddana licznym zabiegom scenograficznym².

Te warunki spełniają nie tylko filmy Wojciecha Wiszniewskiego, traktowane jako skrajny przykład kreacjonizmu w dokumencie, ale także ostatnie filmy Marcina Koszałki, szczególnie *Deklaracja nieśmiertelności*. Obaj twórcy balansują pomiędzy filmem fabularnym a dokumentalnym, wykorzystując środki zarezerwowane dla kina fikcji, rozbijając w ten sposób sztuczny podział na kreację i reprezentację.

Marcin Koszałka w dokumencie kreatywnym *Deklaracja nieśmiertelności* świadomie nawiązuje do stylu Wojciecha Wiszniewskiego. Kreatywność jest tutaj silnie wyeksponowana, zarówno w stylu filmowania, samym sposobie przedstawienia bohatera, a także w głębszej, ideowej warstwie znaczeń.

¹ Angielska wersja artykułu znajduje się w: „Images. The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication” 2014, vol. XV, No 24.

² Hasło: dokument kreatywny, [w:] *Encyklopedia kina*, red. T. Lubelski, Kraków 2010, s. 256.

Kreacyjność zarówno w filmach Wiszniewskiego, jak i Koszałki budowana jest przez inscenizację, precyzyjną kompozycję, jak i zamierzoną sztuczność, która nie przekreśla jednak dokumentalnego charakteru filmów obu artystów. Forma, nierozzerwalnie związana z kreacją, określa kino zarówno twórcy *Elementarza*, jak i *Deklaracji* – obie współgrają mniej lub bardziej z duchem Witkacego. Bohater *Deklaracji* Piotr Korczak – „guru” wspinaczy, w tym samego Koszałki, traktuje wspinanie jako rodzaj teatru, dlatego Koszałka inspirowane jest ideą czystej formy i kreacyjnymi Witkacowskimi autopoportretami (np. *Autopoportretem wielokrotnym i Portretem w binoklach*), tworząc portret „Szalonego”³. W jednym z ostatnich ujęć filmu widzimy Korczaka poddawanego zabiegowi makijażu, który jest skrajną formą kreowania i grą z realistyczną konwencją. Forma wydaje się być szczególnie bliska Korczakowi – nie traktuje gór w kategoriach „pięknoduszowskich”⁴, ale redukuje je do formy właśnie – w skale widzi tor przeszkód do pokonania, a samo wspinanie postrzega w kategoriach autokreacji. Z Witkacowskimi intuicjami współbrzmia słowo „Szalonego”:

Główną tezę filmu jest to, że wspinanie jest pewną sztuczną rzeczywistością, podobnie jak wszystko to, co wynika z kultury ludzkiej. Sport jest elementem kultury, jest rodzajem artefaktu. Czegoś, co tak naprawdę nie jest nam niezbędne do przetrwania. Wspinanie jest takim samym rodzajem działalności, jak robienie np. kina. Nie ma tutaj jakiegokolwiek zasadniczej różnicy. Jest kwestią umowną, co uznajemy za rzeczywistość. A idąc dalej, co w tej rzeczywistości uznajemy za naturalne. Moja teza jest taka – doskonała iluzja jest warta więcej niż zastana, naturalna rzeczywistość. Na tej samej zasadzie, że przygoda jest więcej warta niż codzienne życie. To jest dokładnie taka sama skala porównawcza, choć jest ona z pozoru obrazoburcza. Tak naprawdę większość ludzi nie uzmysławia sobie tego, że zaczynając się wspinąć uczestniczy w takiej przygodzie – czyli w iluzji. Przy tym czerpie z tego dużą satysfakcję, bo im się wydaje, że jest to nie wiadomo co. Tymczasem jest to po

³ Inne pseudonimy Korczaka to Piotr Narwaniec i Emil Kaczadze.

⁴ Piotr Korczak: „Ja się po prostu nie godzę z przedstawianiem wspinania jako krystalicznie czystego człowieka, doświadczającego jakiejś lepszej rzeczywistości, która czyni go jeszcze szlachetniejszym. Taki obraz bohatera pojawiał się w znienawidzonych przeze mnie filmach Krzysztofa Zanussiego. To jest nieprawda. Wspinaniem zajmują również jednostki niedoskonałe, mające swoje partykularne cele. A takim celem jest dążenie do sławy wspinaczkowej. Chyba człowiek pozbawiony kompletnie ambicji wspinają się tylko dla przyjemności. A ktoś, kto wspinają się dla sławy, wyniku, cyfry doświadcza różnych stanów. Partycypacja w całym tym procesie jest formą tortury. O tym właśnie jest ten film. Nie ma w nim nic z pięknoduszostwa. Zob. „Wala” *pięknoduszom... „Szalony” o „Deklaracji nieśmiertelności”*, <http://wspinanie.pl/2010/06/wala-pieknoduszom-szalony-o-deklaracji-niesmiertelnosci/> [dostęp: 9.11.2013]. Inne wypowiedzi Piotra „Szalonego” Korczaka, jeśli nie zaznaczono inaczej, pochodzą z ścieżki dźwiękowej filmu *Deklaracja*.

prostu iluzja. Czyli każdy z nas wspinając się dokonuje jakiejś autokreacji. Podobnie, pełniąc jakąś rolę społeczną, dokonujemy autokreacji⁵.

Słowa Marcina Koszałki potwierdzają intencje bohatera:

To jest film o człowieku, który się kreuje. Ten obraz ma w ogóle przestrzeń kreatywną. Większość scen jest wykreowana, to nie są sceny podglądane. Jedynie wspinanie jest rejestrowane naturalnie, dzieje się naprawdę. Wszystkie inne sceny są wymyślone przeze mnie, przez Piotrkę, na potrzeby filmu. Tak więc jest to dokument kreatywny i jednocześnie kompatybilny w pewnym stopniu z jego życiem, w którym on sam się kreuje. Są tam również pewne elementy dramatyczne, które rozbijają tę powłokę, nie tyle sztuczności, co autokreacji⁶.

W pewnym momencie twórca też przyznaje: „Mój film to swojego rodzaju hołd dla moich mistrzów. Dla Dziworskiego i Wojciecha Wiszniewskiego. To była dwójka reżyserów, którzy kładli ogromny nacisk na formę”⁷.

Witkacy, Korczak i Wiszniewski – demiurdzy, kreatorzy, nonkonformiści – apologetci formy. Nie kto inny jak Wojciech Wiszniewski – „Szajbus” (ciekawa zbieżność pseudonimów) powiedział: „forma – to jestem ja”. Forma w twórczości Wiszniewskiego pełni naczelną rolę, chociaż nie należy utożsamiać koncepcji „czystej formy” z założeniami Wiszniewskiego, dla którego treść i tematyka były niezwykle ważne. Można jednak mówić o pewnym istotnym powinowactwie tych dwóch artystów – Wiszniewskiego, podobnie jak Witkacego, interesowała forma pozbawiona związku z życiowym prawdopodobieństwem. Z Witkacego koncepcją „czystej formy” łączy Wiszniewskiego oprócz odejścia od mimetyzmu (w dokumencie – zarejestrowanej rzeczywistości), antypsychologizm (najpełniejszy w *Gościńskiej*), rezygnacja z dramatycznej akcji (w filmie ciągu przyczynowo-skutkowego). Forma w dziełach autora *Elementarza* zmierza także, jak u Witkacego, ku metafizyce, co zdaje się być zupełnie niezauważane w recepcji twórczości autora *Wandy Gościńskiej*. Osobliwe *tableaux vivants* w *Elementarzu*, będące w istocie zbiorowym duchowym portretem Polaków dekady lat 70., w kulminacyjnych scenach prowadzą do metafizycznego wstrząsu dzięki wykorzystaniu pełnego napięcia zawieszenia (w momencie, w którym dzieci wypowiadają „katechizm młodego Polaka”). W arcydziele Wiszniewskiego przeżycie metafizyczne nie wypływa ze świadomo-

⁵ Tamże.

⁶ Premiera *Deklaracji Nieśmiertelności* – wywiad z Marcinem Koszałką, [w:] <http://wspinianie.pl/2010/05/premiera-deklaracji-niesmiertelnosci-wywiad-z-marcinem-koszalka/> [dostęp: 9.11.2013].

⁷ *Ja pięknych rzeczy po prostu nie widzę*, z Marcinem Koszałką rozmawia Ewa Szponar, [w:] <http://film.onet.pl/wiadomosci/ja-pieknych-rzeczy-po-prostu-nie-widze/k7hbt> [dostęp 18.11.2013].

ści wewnętrznej jedności istnienia, ale świadomości rozbicia tego istnienia poprzez ideologiczną indoktrynację, marazm duchowy. W *Elementarzu* doświadczamy bardziej „metafizycznego horroru”, w którym martwy System zastępuje Absolut. Wiszniewski podkreślał wielokrotnie, że jego intencją jest oddanie metafizyki i transcendencji państwa i narodu⁸. Intuicyjne, Witkacowskie rozumienie metafizyki wybrzmiewa w słowach Wiszniewskiego: „Do istoty wszelkiej sztuki należy napięcie między podmiotem a przedmiotem, wewnętrznym przeżyciem i formą. W toku procesu tworzenia, w trakcie dialogu między obiektywnym zjawiskiem, a osobistym przeżyciem reżysera, a potem widza, powstaje szereg napięć motorycznych”⁹. Poprzez formę także Koszałka udaje się w *Deklaracji* wydobyć metafizyczne napięcie – film wykorzystujący antynomie zarówno wizualne – góry i woda, jak i myślowe – natura i iluzja (kreacja) wydaje się w pewien sposób „rozbity”, nieoczywisty.

Kino Wiszniewskiego, oparte na symbolu, metaforze, alegorii, współgra z koncepcją kina Koszałki, który począwszy od filmu *Istnienie* (2007) podąża w stronę coraz bardziej symbolicznych, barokowych koncepcji opartych na silnych kontrastach, które mają wywołać u widza poznawczy dyskomfort. W kinie Wiszniewskiego dominują symbole i alegorie zakorzenione przede wszystkim w historii i mitologii narodowej, o czym wielokrotnie pisano. Myślenie symboliczne obecne jest także w *Deklaracji*, choć odwołuje się ono przede wszystkim do uniwersalnych treści. W pierwszej scenie krótkometrażówki Koszałka sugeruje symboliczną potencjalną śmierć tragiczną bądź samobójczą (upadek do wody z ogromnej wysokości¹⁰) Korczaka, która uwolniłaby go od dramatu starości, o czym bohater mówi chwilę później. Koszałka łączy dwie skrajne materie: wodę i skałę – przemijanie i trwałość. Symbolika wody zawiera w sobie także antynomię życia i śmierci. Człowiek wspinający się po skałach jest z kolei doskonałą metaforą człowieka dążącego do nieśmiertelności – góry są symbolem stałości, niewzruszoności, w końcu młodości¹¹.

Koszałka, kręcąc sceny w Pałacu Potockich w Krzeszowicach, wielokrotnie wykorzystuje wizualne zapożyczenia z kina Wiszniewskiego – charakterystyczna długa jazda kamery w głąb ze statycznym Korczakiem pokazanym raz z tyłu, innym razem *en face*, to jawne nawiązanie do estetyki

⁸ Zob. W. Wiszniewski, *O potrzebie powrotu do pojęć podstawowych*, „Ekran” 1975, nr 34, s. 3.

⁹ Tamże. s. 4.

¹⁰ Motyw skoku do wody wizualnie Koszałka zaczerpnął z dzieła swojego mistrza Bogdana Dziworskiego pt. *Kilka opowieści o człowieku, który jest współautorem zdjęć do Deklaracji*.

¹¹ W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1991, s. 100–101.

Sztygara (scena z orderem)¹². Na wzór Wiszniewskiego twórca monumentalizuje bohatera używając wertykalnej perspektywy (filmowanie z dołu). Upozowany Piotr Korczak przypomina bohaterów Wiszniewskiego – monumentalnych herosów. Posągowość, tak charakterystyczna dla portretów Gościmińskiej, Bugdoła, obecna jest w ujęciach z Korczakiem zwróconym profilem w prawą stronę, a także w ekspresyjnej scenie nakręconej wirującą kamerą (zabieg chętnie stosowany przez Wiszniewskiego¹³) wokół Piotra Korczaka. „Szalony”, stojąc w pozie herosa (z nagim torsem), z zaplecionymi dłońmi, oświetlony z góry, wygląda jak uosobienie ideału nietzscheańskiego nadczłowieka¹⁴, choć z drugiej strony może przypominać rzymskie rzeźby, którymi później inspirowano się tak chętnie w socrealizmie, a które przywołał w drugiej scenie *Opowieści o człowieku, który wykonał 552% normy* Wojciech Wiszniewski, wskazując analogię pomiędzy dumnym posągiem socrealistycznego bohatera a „żywym pomnikiem” Bernardem Bugdołem. Zastygłe pozy bohaterów¹⁵ są lejtmotywem wizualnym i ideowym także *Sztygara na zagrodzie*, *Wandy Gościmińskiej* i *Elementarza*. To zniemczenie postaci odnosi się nie tylko do patetycznej pomnikowości bohaterów, wskazuje także na skostnienie życia ludzi w systemie komunistycznym, a także zawiera w sobie jakiś podskórny „wyzywający” bunt „ludzkich „posągów”, tyle że dotyczy on bardziej intencji samego autora, niż świadomości portretowanych ludzi. Buntem Korczaka są świadome akty kreacji, niechęć do utrwalonych stereotypów dotyczących wspinaczki, a także ironia, znamienna wszak także dla Wiszniewskiego. Interesujące jest zderzenie w *Deklaracji* patosu wizualnego „pomnikowej” sceny ze ścieżką dźwiękową, w której bohater mówi o wymarzonej formie śmierci (samobójstwo w Dolinie Ciężkiej). Doskonale odzwierciedla ona mit herosa, którego ziemską śmierć (umieranie) nie osiąga. Wcześniej (początkowe ujęcia filmu) bohater wyznaje; „No cóż, wystarczy górnolotnie powtórzyć słowa cezara¹⁶, że najlepszą śmiercią jest śmierć niespodziewana. Czuję, że coś wybawi mnie z tego kłopotu w bocznicy życia. Na pewno nie będę patrzył w okno, nie wiem, w jakimś domu spokojnej starości”. W tej scenie Korczak kadrowany jest najpierw z boku w pozie antycznej rzeźby, potem zaś widzimy, jak wspina się po kratkach – statyczność, harmonia zostają zderzone z dzikością – kultura z naturą.

¹² Koszałka wykorzystuje także poziomą jazdę kamery, zabieg charakterystyczny dla stylu Wiszniewskiego.

¹³ Zastosował go artysta w *Gościmińskiej*, *Sztygarze*, *Stolarzu*.

¹⁴ Zwracano też uwagę na inspiracje kinem Leni Riefenstahl. Zob. recenzję [w:] <http://wspnianie.pl/2010/06/deklaracja-niesmiertelnosci-recenzja/> [dostęp: 9.11.2013].

¹⁵ Zbiorowy pomnik tworzy rodzina górnikowa owinięta kielbasą w *Sztygarze*.

¹⁶ Korczak jest z wykształcenia historykiem i często lubi powoływać się na postaci z okresu starożytności.

Znieruchomienie postaci, zastygła poza funkcjonuje tu inaczej niż w filmach Wiszniewskiego. Korczak nie jest „żywym pomnikiem” przeszłości (u Wiszniewskiego – skostniałego systemu), ale w pełni świadomym siebie kreatorem, który zna moc, jaką ma tworzenie – jest twórcą i tworzywem. Takiej świadomości nie miała ani Wanda Gościńska, ani Bernard Bugdoł. Jednak zarówno Wiszniewski jak i Koszałka kreują wizerunki postaci, nie zaś wiernie oddają rzeczywistość, w której żyją bohaterowie. Twórca, pokazując samotnego bohatera w zainscenizowanych scenach (na wzór Wiszniewskiego), wydobywa nieoczywiste sensy – Korczak został przedstawiony jako „odchodząca gwiazda”, której sława już przebrzmiała, pojawiła się na to miejsce alienacja, czy poczucie niespełnienia. Kontrast pomiędzy sposobem filmowania postaci (heroizującym), a wymową poszczególnych scen, podobnie jak w filmach Wiszniewskiego, tworzy napięcie.

Warto przyrzeć się uważniej warstwie montażowej sceny z „pomnikowym” Korczakiem. Poprzedza ją malownicze ujęcie gór, po niej zaś widzimy przynębiający opuszczony krakowski „szkieletor”. Ten mocny kontrast przypomina koncepcję Wiszniewskiego, polegającą na zbudowaniu nastroju podniosłego i zburzenia go za chwilę z premedytacją¹⁷. W tej scenie reżyser obrazuje dwie skrajnie różne rzeczywistości – mitu (ideał pięknej śmierci) i prozaicznej codzienności – „Szalony” zarabia na życie, wykonując prace na wysokościach. W pustej przestrzeni opuszczonego pałacu Korczak emanuje siłą herosa, w przestrzeni miasta zostaje pozbawiony owej „boskiej mocy”, staje się zwyczajnym wspinaczem-robotnikiem. Ten fragment na „szkieletorze” przypomina w pewnym sensie ostatnie ujęcie *Gościńskiej*, gdzie robotnicy stoją na szczycie budowli, tyłem do kamery, patrząc w stronę miasta (pomijam oczywiście kontekst historyczny i polityczny tej sceny). Jak pisze Katarzyna Mąka-Malatyńska: „Tak przedstawia się jutro. Herosi realnego socjalizmu odchodzą w zapomnienie, na margines życia publicznego”¹⁸. Znacząca jest kolorystyka, jaką nasycy obrazy Koszałka, w scenie z „rzeźbą Korczaka” dominuje ciepłe światło, w scenie miejskiej – szarość. Nie ma wątpliwości, jak interpretuje los „odchodzącego guru” Koszałka. W pewnym momencie sam bohater wyraźnie jest poirytowany intencjami reżysera: „No bo się w kółko kręci o tym samym, no nie? Mianowicie o tym, że będzie coraz gorzej”.

¹⁷ Sformułowanie Mirosława Przyłipiaka – wypowiedź ze *Sztuki dokumentu* poświęconej Wojciechowi Wiszniewskiemu.

¹⁸ Katarzyna Mąka-Malatyńska, *Wanda Gościńska Włóknarka – demontaż filmowej nowomowy*, [w:] *Wojciech Wiszniewski*, red. M. Henrykowski, Poznań 2006, s. 116.

Koszałkę jak i Wiszniewskiego interesuje mistrz¹⁹ – przodownik, guru, heros, ale właśnie w chwili „odstawienia na drugi tor”²⁰. Nieco prowokacyjnie i żartobliwie można porównać przodowników z okresu PRL, którzy uosabiali ducha współzawodnictwa, z Piotrem Korczakiem, który siłę do wspinania czerpał z konkurowania z Andrzejem Marciszem. Narwaniec wyznał: „Ja walczyłem po prostu z drugim człowiekiem, konkretnie z Andrzejem [Marciszem – U.T.]. Andrzej był moją motywacją do wspinania i to było najważniejsze, żeby zrobić drogę, której on nie zrobi, wspiąć się tam, gdzie on nie da rady”. Gościmińska, Bugdoł, Szytygar – bohaterowie swoich czasów – są we współczesności osamotnieni (a przynajmniej tak przedstawił ich Wiszniewski), ich sława przebrzmiała. W *Deklaracji* samotny bohater przy dźwiękach wiwatów i oklasków dochodzących z offu, jednak przy pustej widowni, wchodzi „na arenę” i symuluje wykonywanie chwyków przed zaaranżowaną ścianą wspinaczkową, co wskazuje z jednej strony na kreatywny charakter wspinaczki i samokreację (w duchu Witkacego) bohatera, z drugiej może być to intermedium do sceny, w której bohater ma zmierzyć się z „deklaracją nieśmiertelności” – jego *opus magnum*, wyrafinowanym torem przeszkód²¹, którego był twórcą, a którego choć dzisiaj nie jest w stanie pokonać. Ta scena ma symboliczny wydźwięk – wskazuje na „zmiersch” mistrza, z drugiej – ulotność sławy podkreśla także samotność sportowca. Analizując tę scenę, można pokusić się o wskazanie pewnych analogii z jedną ze scen z *Wandy Gościmińskiej*, gdzie oglądamy pustą salę z wizerunkiem bohaterki na plakacie poświęconym „Ludziom trzydziestolecia”. Wcześniej w kadrze rozlegały się brawa na cześć byłej przodowniczki pracy, która spotkała się z młodzieżą. Teraz jako starsza kobieta stoi przed ogromnym plakatem, wpatrując się w niego, świadoma, że jej sława przebrzmiała. Podobnie jak Wiszniewski, Koszałka „wyciszył” w pewnym momencie oklaski, by pozostawić samotnego bohatera wobec własnej przeszłości. Korczak stoi przed ścianą wspinaczkową i wykonuje wyimaginowane gesty. Później powie:

Nie potrafię już robić trudnych, najtrudniejszych przechwyków, najtrudniejszych dróg, ale jak zamknę oczy, to każdą z tych najtrudniejszych pamiętam, pamiętam każdy ruch, każdy układ palców, układ rąk, nóg. Wszystko pamiętam. Pamiętam nawet konkretny wysiłek jaki wkładałem w każdy

¹⁹ W *Euro 2012 i Zabójcy z lubieżności* również mamy do czynienia z „wariacjami” na temat bycia mistrzem.

²⁰ Wypowiedź Marcin Koszałki z filmu *Deklaracja*: „Tylko takie spotkanie jest dramatyczne. Spotyka się człowiek, który nie mógł być wybitnym wspinaczem, z wybitnym wspinaczem, który przestał być mistrzem”. W życiu zawodowym Korczaka decydującym momentem był udział w zawodach Madonna di Campiglio, gdzie „Szalony” był o krok od zdobycia trzeciego miejsca.

²¹ O pół stopnia łatwiejszym od najtrudniejszej drogi na świecie.

z tych ruchów. To jest jakiś taki ciężar, który dźwigam cały czas w sobie. Pamięć o tym. Nie potrafię się od niej uwolnić.

Koszałka filmuje w dużym zbliżeniu ręce Korczaka, podobnie jak to czynił (choć przy użyciu dodatkowo szerokokątnego obiektywu) Wiszniewski, portretując Wandę Gościmińską. Charakterystyczne są także nieekspresyjne (zastygłe) portrety twarzy „Szalonego”, który patrzy wprost do kamery – zabieg nagminnie stosowany przez autora *Sztygara*. Jeżeli Wiszniewski „portretował” myśl zastygłą, która odzwierciedlała „zamrożony” stan świadomości zbiorowej, to Koszałka – myśl dynamiczną i refleksyjną pojedynczej jednostki. Korczak jest świadomy zabiegów, jakie stosuje filmowiec, buntuje się przeciwko wielu nadużyciom, jak prośba autora o zgolenie głowy, by lepiej rozkładało się światło. Marcin Koszałka jeszcze podczas realizacji zdjęć powiedział:

Na ekranie będzie ukazana rozgrywka między bohaterem a reżyserem. Piotr z jednej strony mną pogardza, bo widzi wszystkie moje *nici*, to, jak konstruuje film. On to widzi od środka. To, że postarzam go, spycham na początku na bocznicę, dla uzyskania filmowego efektu. Żeby film był mocniejszy. To są jego główne zarzuty wobec mnie. Ale równocześnie z tą pogardą, żywi do mnie szacunek – bo mogę, dzięki kamerze, dać mu nieśmiertelność. To jest niesamowita postać, prawdziwie godny przeciwnik w tym *pojedyнку*²².

Twórca pokazuje swoją konfrontację z Szalonym za pomocą pytań z offu, w których stawia podstawowe kwestie: dlaczego zdecydował się na ten film, czy czuje się artystą, czy jest niespełniony. Znaczące, że w kadrze pokazuje jedynie twarz Korczaka – Wojciech Wiszniewski także dokonał takiego zabiegu w Bugdole (widzimy jedynie tył głowy reżysera), gdzie bohater odpowiada na pytania o sens współzawodnictwa pracy.

W sekwencji przygotowywania przez Korczaka uchwytów do ściany wspinaczkowej i jej montowania Koszałka twórczo nawiązuje do poetyki *Stolarza*, chociaż jego kadry są bardziej statyczne, kręcone z większego dystansu i utrzymane w ciemnozielonej kolorystyce. Początkowa wizualna repetycja ujęć²³ (sprzętu) z niebieską dominantą kolorystyczną charakterystyczna dla filmu Wiszniewskiego z 1976 roku, koresponduje z zamysłem autora, który powtarza fragmenty kronik. Korczak zdjęty w warsztacie przypomina tytułowego stolarza filmowanego przy pracy. Uwaga Koszałki skupiona na detalach, ale i pracy bohatera pozwala na poczynienie pew-

²² *Granicę wyznacza sobie sam twórca*, [w:] <http://film.interia.pl/raport/zwierzyniec2009/wywiady/news/granice-wyznacza-sobie-sam-tworca,1355054,3764,3> [dostęp 8.11.2013].

²³ Znamienna jest także dla *Kilku opowieści o człowieku* Dziworskiego.

nych analogii (Koszałka zapożycza, ale nie cytuje dosłownie). W scenie mierzenia odległości torów „deklaracji nieśmiertelności” przez Korczaka, Koszałka wykorzystuje głos bohatera z offu – zabieg znamieny dla autorskiej koncepcji *Stolarza*. Charakterystyczna dla Wiszniewskiego selektywność dźwięków, które zyskują pełnoprawny z obrazem status, obecna jest także w *Deklaracji* – plusk wody, trzaskający śnieg, szczęk krat, odgłos kroków – to tylko niektóre z wyodrębnionych dźwięków²⁴. Wyabstrahowane z realistycznej ścieżki audialnej dźwięki podkreślają dodatkowo kreatywność i symboliczność filmu. Łączenie różnych metod technik dokumentalnych: rejestracyjnej, kreatywnej, reportażowej tak w obrazie, jak i dźwięku, właściwa jest zarówno autorowi *Opowieści o człowieku...*, jak i Marcinowi Koszałce.

O ile twórca *Elementarza* „demontuje” filmową nowomowę, jak pisze Katarzyna Mąka Malatyńska, Koszałka odsłania iluzję kina – o czym świadczą ostatnie sceny *Deklaracji*. W pewnym momencie bohater wyznaje: „Doskonała iluzja jest warta tyle samo co rzeczywistość, co najmniej, a nawet i więcej warta, to kino ludzie zapamiętają, a nie moją rzeczywistą biografię”. W momencie, kiedy „Szalony” mówi te słowa, twórca odsłania „maszynierię” tej iluzji, wszystkie zabiegi (ustawienie świateł, kamery, fotosty et c.), które potrzebne są do jej kreowania. Guru wspinaczki staje się w ten sposób „zakładnikiem nieśmiertelności”, którą gwarantuje kino. Wiszniewski zarówno Bugdoła, jak i Gościmińską pokazał jako „zakładników historii” – ludzi, którzy oddali swoje życie dla budowania Polski Ludowej – ceną była utrata osobistego szczęścia i prywatności. Stając się „nieśmiertelni” (czego dowodem są posągi, filmy, order), utracili ludzki wymiar – gorzko opowiada o tym żona Bernarda Bugdoła, wskazując że jego brat choć pracował z mężem, pozostał zwykłym człowiekiem, który nie ma wiele, ale za to żyje normalnie – nie zaś jak Bernard w wątpliwej glorii mitu. Wiszniewski powiedział o bohaterze swojego filmu:

(...) to opowieść o człowieku-pomniku, który na skutek „kreowania na bohatera”, popadł w konflikt ze swoim środowiskiem. O człowieku, którego upatetyczniono i upozowano, a który nie potrafiwszy przewartościować swej plakatowej stylistyki, wyalienował się ze swej społeczności. Podobny problem starałem się zasugerować w *Wandzie Gościmińskiej*²⁵.

O życiu prywatnym Gościmińskiej nie wiemy co prawda wiele, ale Wiszniewski sugeruje w scenie jedzenia obiadu, której towarzyszy tylna

²⁴ Selektywny dźwięk wykorzystuje w swoich filmach chętnie także Bogdan Dziworski.

²⁵ W. Wiszniewski, *O potrzebie powrotu do pojęć podstawowych*, s. 5.

projekcja powojennej kroniki, z głosem bohaterki z offu (wzywa Łódzkie prządki do współzawodnictwa), że przodownica pracy sukces okupiła alienacją, brakiem relacji rodzinnych – siedząc w zastygłej pozie pośrodku suto zastawionego stołu i gwaru biesiadników, Wanda Gościmińska milczy.

Znaczące, że ani Gościmińskiej, ani Bugdoła niemalże nikt by już nie pamiętał, gdyby Wojciech Wiszniewski nie zrealizował filmów z nimi w roli głównej. Właśnie świadomość nieśmiertelności, jaką daje kino, determinuje bohatera *Deklaracji* do podpisania „cyrografu” z Marcinem Koszałką.

Obaj twórcy zyskali status burzycieli społecznego *status quo*. Wiszniewski okupił go wysoką ceną, jaką było wstrzymanie na półkach większości jego filmów i wykluczenie jego nazwiska z filmowego obiegu. Koszałka poruszając tematy tabu, wielokrotnie atakowany był za skandaliczność, przekraczanie granic moralnych i emocjonalny ekshibicjonizm. Zarówno autor *Elementarza* jak i *Takiego pięknego syna urodziłam* swoim współczesnym „zaplifikowali” terapię szokową. Wiszniewski rozumie ją następująco:

Rola twórcy winna więc raczej polegać na prezentowaniu społeczeństwu realnego stanu rzeczywistości, aniżeli przemilczaniu faktów, bowiem terapia może nastąpić jedynie po postawieniu właściwej diagnozy. Film może i powinien przywrócić elementarny sens podstawowym wartościom ludzkim i społecznym²⁶.

Koszalka pointuje swoją postawę:

Dotykam pewnych tematów tabu, które nie są specjalne lubiane przez ludzi, ale w ogóle przez współczesnego człowieka, (...). Chcę trochę psuć ludziom dobry nastrój. Ludzie chcieliby się otaczać samochodami, willami, wycieczkami zagranicznymi, omijają natomiast brzydkie rzeczy, omijają ludzi na ulicach, biednych, brudnych, chorych (...) A ja może jestem po to, żeby psuć nastrój²⁷.

²⁶ Zob. W. Wiszniewski, *O potrzebie powrotu do pojęć podstawowych*, s. 3.

²⁷ M. Koszałka, *Sztuka ekranowana*, <http://ninateka.pl/film/sztuka-ekranowana-marcin-koszalka> [dostęp 19.11 2013].

Urszula Tes

Declaration of Immortality – Inspirations Derived from Creative Documentaries by Wojciech Wiszniewski

In his documentary *Declaration of Immortality*, Marcin Koszałka intentionally refers to the style of Wojciech Wiszniewski. Visual creativity is strongly exposed here, both in the style of filming and the presentation of the hero – Piotr Korczak. He reminds of the monument-like heroes from Wiszniewski's films, like protagonist from *Wanda Gościłńska*. Visual creativity in Koszałka's and Wiszniewski's films encompasses the staging, precise frame composition, and their intentional artificiality, which does not nullify the documentary their nature. Form in the works of the directors of *Primer* (Wiszniewski) and *Declaration of Immortality* (Koszałka) interacts more or less with the spirit of Stanisław Witkiewicz's art.

Słowa kluczowe: kreacja, forma, herosi socjalizmu, symboliczność, metafizyka, Marcin Koszałka, Wojciech Wiszniewski

Key words: artistic creation, form, heroes of socialism, symbolism, metaphysics, Marcin Koszałka, Wojciech Wiszniewski



Zoran Božič
University of Nova Gorica
Vipavska cesta, 5000 Nova Gorica, Slovenia
zoran.bozic@scng.si

Empirical Research – How To Improve Reception of Classical Poetry

Problems with comprehending *The Baptism at the Savica*

After my decision to research the problems of receiving by France Prešeren's¹ *The Baptism at the Savica* more in detail at the scientific level, I used, as the theoretical basis of my empirical research, modern findings about reading processes or literary reading, as they were presented at the turn of the millennium in monographs by Sonja Pečjak, Boža Krakar Vogel and Meta Grosman². For lengthy narrative texts which are not presented merely with the selected fragment³, modern literature didactics foresees two possible school treatments:

- a) Home reading, i.e. "students independently read literary works outside school", which is usually followed by two hours of discussion at school, and

¹ France Prešeren (1800–1849) is the most important Slovene poet of romanticism. Although of peasant origin, he completed his doctor's degree in law in Vienna. He worked in Ljubljana as a lawyer's assistant and, due to his free thinking, was permitted by the authorities to open an independent law practice only three years before his death. With his poetry, romantic in contents and classical in form (Romance poetic forms, such as tercina, quartina, octava and sonnet, prevail), the Slovenians established a contact with contemporary European literature.

² S. Pečjak, *Osnove psihologije branja*, Ljubljana 1999; B. Krakar Vogel, *Poglavja iz didaktike književnosti*, Ljubljana 2004; M. Grosman, *Zagovor branja: bralec in književnost v 21. stoletju*, Ljubljana 2004. These authors are scientists and professors of Psychology, Slovenian language and literature and German language and literature Departments at the Faculty of Arts, University in Ljubljana.

³ *Krst pri Savici* has been defined as compulsory home reading in accordance with the valid Curriculum for the Slovenian language as a subject in high schools (1998, p. 31).

- b) Long reading, i.e. reading which “takes place at school so that students, together with their teacher, read and interpret a particular literary work over a longer period”⁴. Due to the fact that the method of long reading requires more school time, students as a rule read *The Baptism* at home.

To the greatest possible degree, home reading should be a spontaneous and burden-free activity, as when we “give [students] explanations of the text and impose [on them] the task of finding answers to these questions, the possibility for them to achieve pleasurable and/or interesting literary experiences diminishes considerably”⁵. In the chapter entitled *Književne sposobnosti* (Literary abilities), Krakar gives a detailed analysis of the literary reading ability, which consists of four cognitive-receptive phases: experiencing, comprehending, evaluating and expressing to prove reading ability⁶. Experiencing, which the author associates with the first reading of a text, is the phase where “the reader spontaneously perceives, feels, visualizes, and understands meaningful or obvious components of the text, and disregards those which do not match his/her scheme and often [...] expresses his/her first opinion of approval or rejection”. Krakar is certainly aware that in actual reading, these cognitive-receptive phases are intertwined, that consequently experiencing a text depends on the reading comprehension⁷, i.e. on word decoding, access to the words and on analysis of the meaning and syntax⁸.

Difficulties with the reception of Prešeren’s poetry were presented by Boža Krakar Vogel in her 2001 article *Obravnavanje literarne klasike v sodobni šoli – na primeru Prešerna* (*Dealing with literary classicism in modern school – the example of Prešeren*), who in her empirical research tested comprehension of one stanza of Prešeren’s *A Wreath of Sonnets*, while I decided to empirically test the comprehension of Prešeren’s romantic

⁴ B. Krakar Vogel *Poglavja iz didaktike književnosti*, p. 108–109)

⁵ M. Grosman, *Zagovor branja...*, p. 192. In her dissertations, Grosman explicitly stresses the importance of a positive literary experience, which is in her opinion a key factor of discussing literature at school, as well as of the development of students reading competences.

⁶ B. Krakar Vogel, *Poglavja iz didaktike književnosti*, p. 40–45.

⁷ “As the reader was unable to understand the text well, he could respond only in a superficial and naive way, illustrating that the initial two phases of reading classical verses with demanding wording and composition are not automatically followed by comprehension”. B. Krakar Vogel, *Obravnavanje literarne klasike v sodobni šoli – na primeru Prešerna*, »Jezik in slovnost« 2000/2001, vol. 46/4, p. 131.

⁸ S. Pečjak, *Osnove psihologije branja*, p. 41–47.

poem *The Baptism at the Savica*, since opinions on its difficult receptivity appeared while the poet was still alive⁹.

I therefore tested comprehension of three passages in the first six stanzas of *The Baptism* (from the stanza “The matching violence of man and cloud” to the stanza “When Črtomir was here, on this small isle”¹⁰) of students in the first two grades of high school¹¹ who had to reiterate the contents or the message of the first half of the first, third and fourth stanza in their own words¹².

This allowed me to verify the third, highest level of comprehension, the so-called applied comprehension, which manifests through students’ ability to transform the text they have read from one abstract form into another, to explain particular metaphors and symbols by rewording them and to analyse the components/events in a text and define their mutual relationships¹³. This naturally implied primarily testing reference meanings of the text, i.e. facts which cannot depend on the reader’s expectations or his cognitive scheme. To illustrate: in the first octave of *The Baptism*, the night fight and storm, the dawn shining on Triglav and the calm surface of the Bohinj lake are illustrated, while at the aesthetic or symbolic level the contrast “temna noč” – “svetla zarja zlati z rumen’mi žarki” (“dark night” – “bright dawn gilds with yellow rays”) presents a point of view which belongs to the area of co-referential meanings¹⁴.

The degree of comprehension in a particular task was graded with two points (complete answer), one point (partial answer) and zero points (wrong or no answer). In each fragment it was thus possible to achieve 100

⁹ F. Prešeren, *Poezije in pisma*, ed. A. Slodnjak, Ljubljana 1964, p. 339. Prešeren’s letter to Stanko Vraz written in 1837: “As you wished, I am sending you 24 copies of my *Kerst* which you found to be so difficult to understand”.

¹⁰ F. Prešeren, *Poems/Pesmi*, ed. F. Pibernik, F. Drolc, trans. T.M.S. Priestly, H.R. Cooper, Kranj, Klagenfurt, Ljubljana, Vienna, 1999, p. 119–121

¹¹ I purposely chose the first grade of secondary school since *The Baptism* is compulsory home reading only in the second year and, as a rule, the elementary school curriculum includes only the Introduction to *The Baptism*. Thus I could expect only non-systemic or coincidental interfering factors.

¹² The questionnaires were filled in by 50 students, most of them girls. In both classes I started with historical events to refresh students’ memory (from the deaths of Avrelj and Droh to the siege of the Ajdovski gradec fortress and the death of all pagan soldiers except Črtomir), and after that I distributed the questionnaires. I read aloud all six introductory stanzas of *The Baptism* and then students were asked to read the first half of three chosen stanzas and write down in one sentence, in the marked fields on the right, the content/meaning of the related text.

¹³ S. Pečjak, *Kako do boljšega branja: tehnike in metode za izboljšanje bralne učinkovitosti*, Ljubljana 1993, p. 59.

¹⁴ S. Pečjak, *Osnove psihologije branja*, p. 48. Without that, scientific examination of comprehension would be absolutely impossible. Thus it is wise to share the opinion of Meta Grosman who stated that the author’s “choice and arrangement in the artistic structure is obligatory for a reader” and that “most reading ‘mistakes’ and consequently limited or groundless actualizations of literary text arise from the readers’ inability to perceive or his wrong perception of the text constituents. M. Grosman, *Zagovor branja...*, p. 156, 172.

points altogether or a maximum 300 point in all three. The results for each fragment and for the entire questionnaire are given below¹⁵:

FRAGMENT	TOTAL POINTS	POINTS ACHIEVED	PERCENTAGE
Mož in oblakov vojsko je obojno ...	100	18	18
Na tleh leže slovenstva stebri stari ...	100	12	12
Prenesla pričujoče ure teže ...	100	22	22
TOTAL	300	52	17

The final result (17 percent of available points) testifies that high school students experience, in an overwhelming majority, unsurpassable difficulties with their first, spontaneous reading of *The Baptism at the Savica*¹⁶, since they do not understand the text and are consequently not able to experience it. Such students undoubtedly need help with their first reading.

As I selected fragments for testing without using a special key and primarily with the intention to create a meaningful unit, I was surprised by a great difference in understanding the first and the fourth stanza as opposed to the third. Detailed observation shows that all three stanzas are profusely inverted and noticeably metaphorical, yet there is a significant difference in the number of archaic words. While the first stanza contains three such terms and the fourth only one, there are nine in the third¹⁷. Obviously it is a question of a clear opposite correlation: the greater the number of archaisms, the more understanding deteriorates. This also confirms the view of Grosman, who noted that numerous unknown words make understanding a text completely impossible.

¹⁵ For the first and third stanza there were only two complete answers, one in each, while there were six complete answers for the fourth stanza.

¹⁶ Almost 40% of students did not achieve a single point (of six possible points), only 12% of students obtained more than one third of the possible points, two students obtained 4 points and no-one at all achieved all available points. According to these results it could be said that no student reached the level of independent reading, two students reached the level of preliminary reading, four students reached the reading level necessary for participation in the lessons, while a high share of 44 students (88%) typically show frustration level reading where it is "impossible to expect efficient understanding of texts and advanced reading proficiency". S. Pečjak, *Kako do boljšega branja...*, p. 63–64. Since such conclusions can of course not be true, the real problem lies not in the students but in Prešeren's poetry, which is receptively too demanding.

¹⁷ The archaic (difficult to understand or unknown) terms in the first half of stanza "Na tleh leže slovenstva stebri stari" (Old pillars of Slovenedom are cast down) are: *ležé*, *šegah*, *postave*, *parski*, *Tesel*, *ječé*, *jarmom*, *sini*, *Slave*. These nine words (of twenty-two) represent 40 percent of all text! As expected, students were not able to recognize the meaning of the word "parski" which means *bavarski* (Bavarian), the word *jarem* (yoke) is unknown to contemporary town children, and pretty much unknown to rural children as well, although it is still preserved in the idiomatic expression '*zakonski jarem*' (yoke of matrimony). Young people are also not aware that the word *postava* (law) may also mean *zakon* (marriage).

Concrete answers are even more explicit than sheer statistics. Since such research is rare and the results are exceptionally instructive, I relate examples of a complete answer, partial answer and complete failure to understand each stanza¹⁸ and I provide, for comparison, half of a particular octave, which served as the source text:

THE FIRST STANZA	THE THIRD STANZA	THE FOURTH STANZA
<i>Mož in oblakov vojsko je obojno / končala temna noč, kar svetla zarja / zlati z rumen'ni žarki glavo trojno / snežnikov kranjskih siv'ga poglavarja*.</i>	<i>Na tleh leže slovenstva stebri stari, / v domačih šegah utrjene postave; / v deželi parski Tesel gospodari, / ječe pod težkim jarmom sini Slave**.</i>	<i>Prenesla pričujoče ure teže / bi ne bila let poznih glava siva; / v mladosti vendar trdnejše so mreže, / ki v njih drži nas upa moč golj'fiva***.</i>
COMPREHENSION: The war and the storm finished when the dawn shone on the snow-covered mount Triglav.	COMPREHENSION: Carinthia is destroyed; foreigners are masters of Slovenes who suffer under the siege.	COMPREHENSION: In distress the young fare better than the old, because the young still hold some hope.
PARTIAL COMPREHENSION: The war is over and the sun shone over Triglav.	PARTIAL COMPREHENSION: Slovenes were destroyed, murdered ... victory of Tesel, the proud new master.	PARTIAL COMPREHENSION: The young have more power and courage, because they still have hope.
FAILURE TO COMPREHEND: In the dark night no trace of the army can be seen, while during daytime even one general can be seen.	FAILURE TO COMPREHEND: Although Slovenes were oppressed, they maintained their culture and traditions without submitting to rulers.	FAILURE TO COMPREHEND: When old your head becomes gray and the brain no longer works well, but when young, you think well and know how to cheat.

* Cf. Note 57.

** Old pillars of Slovenedom are cast down, / And all our laws on ancient habit based; / All bow before Bavarian Tesel's crown, / The sons of Slavdom 'neath his yoke are placed,

*** A greying head, one of advancing years, / Could not endure the present hours of pain; / For youth the net much firmer yet adheres / Wherein false pow'r of hope can us enchain¹⁹.

As the examples of failed comprehension show, even though the majority of students decode many meanings of particular words or phrases, the real problem appears when these partial meanings have to be combined into a whole.²⁰ We can conclude that *The Baptism at the Savica* will not be

¹⁸ The students' comments have not been edited.

¹⁹ F. Prešeren, *Poems/Pesmi*, p. 119.

²⁰ To further illustrate some totally unexpected (but "possible") readings, I quote a few more examples of miscomprehension. THE FIRST STANZA: The chief and his big army were defeated in one night. The darkness brought the fighting to a standstill and the dawn shone on the dead bodies. THE THIRD STANZA: Slovenian soldiers lie on the ground, wearing national clothing. Soldiers are lying dead on the ground and they look tired.

able to perform its expected role in home reading in this reading population if nothing is done to facilitate comprehension. The first reading is simply too exacting for students, and consequently further discussion at school (unless the teacher uses the method of “long reading”) can be but passive reception of the teacher’s explanation or a reproduction of “literature about literature”²¹.

School possibilities to improve reception of *The Baptism at the Savica*

In the twentieth century, four different options / possibilities to improve the reception of older or linguistically / stylistically more demanding verse texts gained ground: linguistic actualization (modernization), adding notes (commenting), transmission into prose (prosification)²² and general simplification (simplification). Below I present the first three options in more detail in relation to *The Baptism at the Savica*, since simplification²³ as a tool of didactic adjustment cannot be used in school.

Linguistic actualization (modernization)

In West European literary readers and also in independent publications we can find examples of linguistic actualizations (appearing side-by-side

Slovenians are lying on the ground, dead and in dungeon. These are difficult times for Slovenians as the yoke of glory is too heavy. THE FOURTH STANZA: Even though the war was long, the soldiers still hope to win. In old age one remembers and awakens bad memories from the past.

As most of the examples show, students – through miscomprehension of the stanzas which describe the situation after the night battle – take meaningful components from the introductory story and use them to construct a complete meaning: for example in the metaphorical phrase “*na tleh leže slovenstva stebri stari* (Old pillars of Slovenedom are cast down)”, which symbolically describes the loss of Slovenian independency and state, students saw something very material like the dead bodies of young soldiers lying on the ground.

²¹ When Janko Bežjak, in his special didactics of the Slovene language, evaluates advantages of the text treated with “the developing illustrative method”, he draws our attention to the problems of reproductive teaching style and advantages of the discussion method of teaching: “When a teacher delivers his subject, students receive only passively, but when they think and answer the teacher’s questions, they participate actively. What they obtained with their own effort, became permanent and their spiritual property”. J. Bežjak, *Didaktika, Part II: Posebno ukoslovje slovenskega učnega jezika v ljudski šoli*, Ljubljana 1907, p. 209.

²² According to M. Juvan, *Imaginarij Kersta v slovenski literaturi: medbesedilnost recepcije*, »Literatura« 1990, vol. 133/134). I chose the Slovene term “*proziifikacija*” (prosification) which means a secondary form of a text, instead of the Slovene term “*prozaizacija*” which means that something becomes prosaic (ordinary, dull). *SSKJ IV (Dictionary of Slovene Literary Language)*, p. 266.

²³ It implies heavily abridged editions of different classical texts, written in prose. For example, in Great Britain, such texts are edited by Longman (Longman Simplified English Series) for readers learning English as their second or foreign language. Simplified editions of classics are immensely popular and *Shakespeareove pripovedke (Tales from Shakespeare)* by Charles and Mary Lamb were reprinted eighteen times between the first Slovene edition of 1933 and 1971.

with the original, but also replacing the original) mostly authors from the Middle Ages, who are, due to the language development, poorly comprehensible or generally incomprehensible for today's readers who speak Italian, French or English as their mother tongue. For illustration I quote the original and linguistically updated version of the beginning of *The Knight's Tale*²⁴ by the English epic poet Geoffrey Chaucer (1340–1400):

ORIGINAL	MODERNIZATION
Whilom, as olde stories tellen us, there was a duke that highte Theseus: Of Athens, he was lord and governour, And in his time swich a conquerour, that greeter was there none under the sunne. Full many a riche contree had he wonne: What with his wisdom and his chivalrye, He conquered all the regne of Femenye, That whilom was y-cleped Scythia, And weddede the queen Ipolyta ... (Chaucer 1996)	Once on a time as old tales tell to us, There was a duke whose name was Theseus; Of Athens he was lord and governor, And in his time was such a conqueror That greater was there not beneath the sun. Full many a rich country had he won; What with his wisdom and his chivalry He gained the realm of Femeny, That was of old time known as Scythia. There wedded he the queen, Hippolyta ... (Chaucer 1988)

The author of the linguistic modernization strived to keep the verse and rhyme while substituting ten archaic words or phrases with modern counterparts and in thirteen cases substituting an archaic word with its modern form. This means that 23 out of 67 words have been linguistically modernized, which is about 30 percent.

In modern editions of Prešeren's poems (all notable school editions of poems except *Zdravljica (The Toast)*²⁵ originate from *Poezije* (1847), which was printed in the "gajica" alphabet) modernizations occur at the levels of orthography, sounds and forms, while the vocabulary remains unchanged due to the cult status of Prešeren's poetic word²⁶. The possibilities for improved reception brought by linguistic modernization of Prešeren's poems are evident in the comparison between critical approach to the texts of *Poezije* in Prešeren's Collected Works²⁷ by Kos and the more popular ver-

²⁴ These 10 verses from the beginning of *The Knight's Story* in Longman's simplified version, which saw five editions during the period 1987–1990, run as follows: "Duke Theseus once ruled over Athens. He was a great soldier. He conquered Scythia in a war, and married its Queen Hippolyta". G. Chaucer, *The Canterbury Tales* (simplified), London 1990.

²⁵ The poem *Zdravljica (A Toast)* was censored and first published only after the March revolution in 1848 in Bleiweis' newspaper *Novice* (News) and in the poetic almanac "*Krajnska čebelica V (The Carniolan Bee)*", set in the *gajica* alphabet.

²⁶ The wording in Prešeren's poems used to be changed mainly for purist reasons, for example "žnablo žnabla" was changed into "ustno ustna" (lip) in *The Baptism*, or "drekažo" (they shit) was changed into "kramljajo" (they chat) and "zasrane" (shitty) was changed into "izdane" (published) in the "Nova pisarija" (The New Writing).

²⁷ F. Prešeren, *Zbrano delo I*, ed. J. Kos, Ljubljana 1965.

sion of Slodnjak²⁸, which was intended for a wider reading audience and of which an incredible 24,000 copies were printed in three reprints in a ten year period²⁹.

To compare both editions I chose the first six octaves of *The Baptism at the Savica* and used them to test high school students' comprehension of the poem. In Kos' edition of *The Baptism* there are 73 difficult-to-understand words (they are no longer in use, or are archaic in form, accent or meaning), representing around 25 percent of all words, while Slodnjak's version still includes 64 archaic words, i.e. about 22 percent. Slodnjak's modernizations³⁰ generally follow linguistic changes which are known as "new forms" in the history of Slovene literary language, which at about 1850 experienced a shift from distinctive Carniolan literary language towards all-Slovene. Despite a clear intention to render Prešeren's language more familiar to a contemporary audience, Slodnjak's endeavours were very limited as he could not change abbreviated words or words with unusual accents on account of the metric scheme³¹, and he could not modernize numerous words with archaic endings because of their rhymes³²,

Considering the fact that even after linguistic modernization, one fifth of difficult-to-understand words remains, that modernization is ten times less extensive than in Chaucer and that empirical test in the first grade of high school where I used Slodnjak's version of *The Baptism* showed an extremely low degree of comprehension, I conclude that in Prešeren's case, this method of improving reception of a demanding classical text has a negligible positive impact³³.

²⁸ F. Prešeren, *Poezije in pisma*.

²⁹ In the last four decades the following practice gained ground: secondary school readers include a more demanding version of Prešeren's poems edited by Kos, while elementary schools reprint a slightly updated version by Slodnjak.

³⁰ roparjov – roparjev (robber's), nekdanji – nekdanji (former), vtrjene – utrjene (strengthened), tujcam – tujcem (to foreigners), de – da (that), vendar – vendar (nevertheless), Bleškega – Blejskega, Bleški – Blejski (of Bled), gričam – gričem (to hills).

³¹ The word "mladenčov" (young men) could be updated as "mladen'čev", however he could not write the proper form "mladeničev".

³² In any case, the inconsistent modernization is questionable. The Fourth Slovene reader for elementary school used in 1943 included the following text: "Dni mojih lepša polovica *kmalo*, / mladosti leta, *kmalu* ste minule...".

³³ Chaucer wrote his texts more than four centuries before Prešeren, however the share of archaic words showed that there is no significant difference between the difficulty of reception of both authors. In addition, Prešeren's poetical language is more inverted and above all much more metaphorical.

Adding notes (commenting)

Adding footnotes or endnotes³⁴ is common practice in difficult classical and modern texts regardless of literary form or type. Notes explain either less well-known data or receptively harder passages and undoubtedly facilitate comprehension of the text and thus also its experiencing. They may, however, be disturbing or even restraining as indirectly pointed out by Grosman³⁵, who notes – when explaining reception-related difficulties in reading more demanding texts – that various Slovenian textbooks “sometimes contain whole glossaries of new words with no respect of the fact that a text with so many new words becomes unintelligible to a student, de-motivates and diverts him/her from the subject”.³⁶

Since *The Baptism at the Savica* is, in terms of reception, one of the most demanding Slovene literary texts belonging to the hard core of Slovene literary standard, I first decided to research notes as they appear in similar (i.e. classical and in verse form) foreign literary texts. Thus *The Divine Comedy* in its 1971 edition and *The Tales from Canterbury* in its 1996 edition (in both cases these are one of numerous reprints, therefore these works are well-used) both include copious notes. On average there is one comment for each two lines in Dante, and exactly the same frequency appears in Chaucer’s General Prologue, which is semantically very condensed. According to these criteria the entire *Baptism at the Savica*, consisting of 516 lines, would be expected to have approximately 250 notes. As in one of the recent editions of Prešeren’s poems for school use³⁷, edited by Boris Paternu, there are only 15 notes added to *The Baptism at the Savica* (two for the sonnet to Matija Čop, five for the *Introduction* and eight for *The Baptism*), so the following has to be stated: either the comparison to Dante and Chaucer is completely out of place or the editions of *The Baptism* for school use have essentially too few notes added.

In defining the necessary number of notes we can look to Karel Ozvald, who used his experience of teaching Prešeren’s *Nova pisarija* (*The New Writing*) and published it with as many as 69 exhaustive notes in *Naši kulturni delavci* (*Our Cultural Workers*). We can extrapolate that the whole

³⁴ Modern readers more and more often have notes placed on the outer edge of the page.

³⁵ M. Grosman, *Razsežnosti branja*, Ljubljana 2006, p. 112.

³⁶ The fact that a large number of notes essentially reduce or even make impossible for the reader to spontaneously get familiar with a text (so-called evasion reading or reading with absorption) was indicated by the two authors of the simplified version of Shakespeare’s dramas, who stated that “readers who read the book in its original form must look into the dictionary too often, and in doing they forfeit a good deal of reading pleasure offered by the book”. Ch., M., *Tales from Shakespeare*, London 1971, p. 3.

³⁷ F. Prešeren, *Pesmi in pisma*, ed. B. Paternu, Ljubljana 2000.

The Baptism at the Savica would require 250 notes (verse ratio: 48 versus 516), which is, on average, one note to every two verses, thus presenting an equal density of clarifications as in the case of Dante or Chaucer. As such a number of notes actually disturbs the reading process and reduces the pleasure of reading and does not resolve the question of the 90% inversion rate in the lines of Prešeren's poem, we can reliably conclude that commentary cannot give a satisfactory solution to the problem of the first reading of *The Baptism at the Savica*.

Our thesis concerning the indispensable number of notes in the school version of *The Baptism at the Savica* would have remained an unconfirmed scientific hypothesis had I not discovered, during the finishing phase of the research when I scrutinized school readers, that by far the largest number of notes in Prešeren's poems can be traced to an ethnic Slovene reader, compiled in Italy by Robert Petaros and Maks Šah *Od prvih zapiskov do romantike (From the First Records to Romanticism 1980)*³⁸. Both authors added as many as 193 notes to the full *The Baptism at the Savica* (11 to the sonnet to *Matija Čop*, 51 to the *Introduction*, 131 to *The Baptism*)³⁹, which is an exceptional density of clarifications, amounting to one note each 2.7 verses. In the first six octaves of *The Baptism*, where I foresaw at least 25 notes, they found 24 difficult passages which needed to be explained to young readers⁴⁰.

Transmission into prose (prosification)

According to Gerard Genette, the author of the famous *Palimpsestes*, prosification is, together with translation, versification and trans-stylization, one of the cases of formal transposition⁴¹, which "only likens the original to a new metasystem", in our case to the requirements of the prose form of literary text⁴². Prosification as a reception aid is used in two ways: as a substitute for a receptively too demanding verse original or as didactic addition to improve comprehension of demanding classical poetry.

³⁸ R. Petaros, M. Šah, *Od prvih zapiskov do romantike* (Slovene Reader for Second Year of Higher Secondary Schools), Trst 1980. This could be expected, as the central Slovene readers succumb to the mythological image of Prešeren, who "does not need many notes", however our ethnical minorities obviously have a less burdened and more distant view on necessity of notes, based on their school practice. This may also be a continuance of the tradition, which was established by Ozvald through his detailed notes a hundred years ago.

³⁹ This is thirteen times more than in Paternu's edition of Prešeren in 2000.

⁴⁰ An interesting fact is that two thirds of their notes are identical to those which I specified as essential footnote explanations.

⁴¹ G. Genette, *Palimpsestes: la littérature au second degré*, Paris 1982, p. 237–340.

⁴² M. Juvan, *Imaginarij Kersta...*

The first method emerges also within simplified versions of texts at some key passages. I relate an example of the prosification of Shakespeare's *The Merchant of Venice*:

ORIGINAL TEXT IN VERSE FORM	PROSIFICATION
Tarry a little: there is something else. This bond doth give thee here no jot of blood; The words expressly are a pound of flesh. (Shakespeare 1974)	„Wait a little, Jew”, said Portia; „there is something else. This bond here gives you no drop of blood; the words are, a pound of flesh.” (Lamb 1971)

As we can see, the adaptors of the text not only modernized the language, but also transformed verse to prose, and at the same time formally transposed the dramatic text to prose.

The second prosification method is intended for use at school and consists of displaying the same text in verse and prose, side-by-side. A typical example can be found in one of the recent editions of *The Divine Comedy*, which presents short prose summaries of most of the text, while some of the most beautiful fragments are in both verse and prose:

ORIGINAL TEXT IN VERSE	PROSIFICATION
«O frati», dissi «che per cento milia perigli siete giunti a l'occidente, a questa tanto picciola vigilia, d'i nostri sensi ch'è del rimanente, non vogliate negar l'esperienza, di retro al sol, del mondo senza gente. (Dante 1998)	Dissi: „O fratelli, che superando centomila pericoli siete giunti all'Occidente, a questo brevissimo tempo in cui disporremo ancora dei nostri sensi, non vogliate che ci priviamo dell'esperienza di vedere, seguendo il cammino del Sole, la parte del mondo dove non vive nessun essere umano...”

The prosification of this fragment of *The Divine Comedy* also shows formal transposition from verse to prose and is linked to linguistic modernization. A large number of added words can be noted as modern readers require more detailed explanations of Dante's extremely sparing expression.

In Slovenia at the beginning of the 20th century, prosification occurred both in scholastic theory and practice. When, in his special didactics, Janko Bezjak⁴³ speaks about school discussion of epic poems, he mentions that spoken prosification is an indispensable didactic means of improving reception of more complex poems: “After announcing this intent we present both versions and narrate the poem in neat, simple prose form, but only in

⁴³ Janko Bezjak (1862–1935), educator and linguist. He was principal of the first state Slovene language high school in Gorica. After the beginning of the World War I he was for ten years an inspector of secondary schools in Ljubljana. He co-authored several readers for the last grades of secondary schools.

the case where the contents assume a more difficult form, composition and poetic language than prose narrative, like for example in the poems *Mutec osojski* (*The Mute of Osoje*), *Turki na Slevici* (*Turks at Slevica*), *Noč in dan* (*Night and Day*), *Brodnik* (*Ferryman*), *Atila in slovenska kraljica* (*Attila and Slovenian Queen*), *Zvon na poti* (*Bell on the Way*)⁴⁴. Bezjak's didactic recommendation is significant for two reasons: he is clearly aware which elements hinder reception (complex form, composition and language) and of the purpose of prosification, while his direct mentioning of more complex epic poems proves that prosification is even more needed in Prešeren's poetry which is more problematic in terms of reception than some well known poems by Aškerc.

A good example of prosification appears in *Četrto slovensko berilo* (*The Fourth Slovene Reader*), prepared during German occupation in 1943 by Kristina Hafner and Franc Ločniškar. In their note under the first stanza of the poem *Slovo od mladosti* (*Farewell to Youth*), where the poetic language is modernized to the maximum still accepted by Slovenes, the stanza was explained through prosification:

PREŠEREN'S ORIGINAL	PROSIFICATION
Dni mojih lepša polovica kmalo, mladosti leta, kmalu ste minule; rodile ve ste meni cvetja malo, še tega rož'ce so se koj osule. Le redko upa sonce je sijalo, viharjev jeze so pogosto rjule. Mladost! Vendar po tvoji temni zarji srce bridko vzdihuje: Bog te obvarji!*	Pesnik se poslavlja od mladosti. Dala mu je malo veselja in sreče, pa še to, kar je užil, je trajalo le kratek čas. Mladost mu ni prinesla lepih upov za bodočnost, pač pa je doživel mnogo bridkosti in prebil veliko bojev. Kljub temu pa se pesnik težko loči od mladosti in ji kliče: Bog te obvarji!**

* Gone by the better half of all my days, / O years of youth, you have so quickly passed! / You bore for me so few of life's bouquets, / Whose blossoms, never much, still faded fast. / And seldom did hope's sun bestow its rays, / While all too oft erupted anger's blast. / Yet, youth, for your dark dawn in bitter quell / My heart forever sighs, God keep you well!⁴⁵

** The poet takes farewell from his youth. It gave him little joy and happiness, and event that he enjoyed but for a short time. His youth did not bring him bright hopes for future, on the contrary, he had to experience many sorrows and go through many battles. Yet still, the poet finds it hard to part from his youth and bids it: God keep you well!

This formal transposing is almost completely comparable to the above-mentioned prosification of *The Divine Comedy*. The poem *Farewell to Youth* is one of the receptively most difficult Prešeren's poems. A detailed analy-

⁴⁴ J. Bezjak, *Didaktika...*, p. 217.

⁴⁵ F. Prešeren, *Poems/Pesmi*, p. 41.

sis of the original stanza shows that it contains many less comprehensible words⁴⁶, and above all that almost all lines contain inverted word order or metaphors. Prosification of the stanza, as opposed to modernization and commentary with their limited possibilities to improve reception, solves, in the first reading, the problems of archaisms, inversion and metaphorical language, which are the three factors which mostly hinder proper comprehension of the text. Since the prosification thoroughly performs the role of didactic modernization and simplification, the authors of the reader could, if they displayed both versions of the text side-by-side, leave the original in unaltered form on the left side, which would also allow more motivated students to obtain a realistic impression of Prešeren's poetic language.

Confirmed usefulness of prosification in improving reception of *The Baptism at the Savica*

In order to confirm my thesis that prosification is the most suitable didactic aid for improving the reception or primarily cognitive response of students also for complex Slovene classical verse texts, I carried out an empirical study in three classes of the first grade of Tolmin high school in February 2006. All three classes were taught by the same Slovene language teacher who carried out the test according to my instructions, while the classes were completely comparable as to the number of students, gender distribution, parents' education and students' general achievement in the final year of elementary school⁴⁷. I prepared three types of material: the first class received the first twelve octaves of *The Baptism* in poetic form, the second in prose form, while the third group received both versions side-by-side, with poetry on the left and prosification on the right⁴⁸. The teacher

⁴⁶ lepši, kmalo, kmalo, minule, rož'ce, viharjov, jeze, rjule, vendèr, zdihuje, obvarji...

⁴⁷ The number of students varied from 22 to 24, and distribution between sexes was even: each group had 10 boys and 12–14 girls. The average education level of parents fluctuated from 5.2 to 6.2 (according to the national classification), while students' average final mark from elementary school ranged from 4.1 to 4.6 (out of 5).

⁴⁸ The first stanza will serve as an example:

POETRY	PROSE
Mož in oblakov vojsko je obojno ... končala temna noč, kar svetla zarja zlati z rumen' mi žarki glavo trojno snežnikov kranjskih siv' ga poglavarja. Bohinjsko jezero stoji pokojno, sledu ni več zunanjega viharja; al somov vojska pod vodo ne mine, in drugih roparjev v dnu globočine*.	Z nočjo sta se končala tako nevihta kot vojaški spopad, zdaj pa jutranja zarja obseva vse tri vrhove Triglava. Bohinjsko jezero je mirno, saj ni več sledov viharnege vremena; vendar se pod vodno gladino somi in druge roparske ribe še vedno spopadajo**.

first distributed the material to the students who silently read all twelve stanzas, which were printed on both sides of one sheet of paper⁴⁹. When all students had carefully read the material, the teacher took it away and then handed out the same questionnaires in all three classes which included three tasks to verify student comprehension.

Due to the added prosification which already contains applied comprehension of the original, I chose, to test any potential differences between individual classes, only such tasks with which I identified the comprehension level for words and the comprehension level for interpretation⁵⁰. while using the procedure of supplementing, summarizing and answering questions (statements), where I chose a closed-type task with several alternative answers⁵¹. The results of the empirical test, expressed as a percentage of correct solutions, since otherwise the various numbers of possible points (1st task – 4, 2nd task – 2, 3rd task – 7) would make the task not completely comparable:

* The matching violence of man and cloud / By darkling night are ended now, and bright / Sunrise now gilds the threefold peaks unbowed / Of Carniola's grey and snowbound height. / All tranquil lie Lake Bohinj's water proud, / Of battle now no trace remains in sight. / But armies of fierce pike beneath the waves / Fight other denizens of th' watery caves. F. Prešeren, *Poems/Pesmi*, p. 119.

** With the end of the night, the storm and battle also ended. Now the morning sun gilds the three peaks of Triglav. The Bohinj lake is calm, signs of stormy weather can no longer be seen; yet under its undisturbed surface, sheatfish and other predatory fish still struggle with each other.

⁴⁹ The students with both literary forms were instructed by the teacher to read zig-zag so that they first read each stanza in its original form and after that its prosification. If necessary, they may go back to the original form and then continue with the second stanza.

⁵⁰ These two levels refer to familiarity with terminology and specific data (the lowest level) and understanding of relations between each part of the text or singling out some mutually independent events, points of view and their relevant details (the second level) (S. Pečjak, *Kako do boljšega branja...*, p. 57–58.

⁵¹ S. Pečjak, *Kako do boljšega branja...*, p. 61–62.

a) In the task of supplementing, students had to insert four missing words in a rewritten sixth stanza of the fragment; the missing words were Črtomira, mladenčev, joki and Staroslav.

b) When summarizing, students were instructed to mark the order of events from four selected stanzas with the numbers 1 to 4; I took care not to include the first and the last octave of the fragment. The stanzas were quoted in the following order: 4. (Že, Črtomir! je treba se ločiti) – 3. (Dari opravil bog'nji po navadi) – 1. (Al jezero, ki na njega pokrajni) – 2. (Tje na otok z valovami obdani).

c) Students received seven sets of closed-type statements and had to select the appropriate statement out of four possibilities, so random success was largely eliminated.

I quote an example for the first and the last stanza:

“V jutru po spopadu med pogani in kristjani je bilo vreme A) deževno, B) oblačno, C) megleno, Č) sončno.” (The morning after the battle between the pagans and Christians the weather was A) Rainy B) Cloudy, C) Misty, D) Sunny.)

– “Ko se Črtomir poslavlja od Bogomile in njenega očeta, A) joče le Bogomila, B) joče le Črtomir, C) jočeta oba, Č) jočejo vsi trije.” (When Črtomir bids farewell to Bogomila and her father, A) only Bogomila cries, B) only Črtomir cries, C) they both cry, D) all three cry.)

	Supplementing	Summarizing	Choosing	TOTAL
I. CLASS (poetry)	3	57	32	27
II. CLASS (prose)	10	63	66	48
III. CLASS (both)	13	90	68	54

As expected, only a low percentage of students in all three classes successfully completed the first task, although the difference between the first and the third group is significant. The result of the second group is surprising since in the prosified version of the text, as many as three words out of four differ in form from the original. The second task has the highest average score of all, as discovering the plot is obviously less demanding than decoding textual details. The outstandingly high results of the third group can, in my opinion, be attributed to “zig-zag” reading which prolongs the perception of the text and allows increased memorization. The third task proves that *The Baptism at the Savica* in its first reading indeed provokes exceptional reception problems, as appropriate referential meanings of the text were identified by a mere third of high school students who only read the poetic form of the poem. As expected, comprehension improves two-fold in those who read *The Baptism* in prosified form as there was no reception interference from archaisms, inversion and metaphors. Such a high result was also noted in the third group, who read *The Baptism* in both forms.

As in the first empirical study, it would be pointless to contend that no high school student from the first group reached the level of independent reading, that only one reached the level, enabled through teaching, and that all others remained at the frustration level of reading⁵²; rather, the results serve as repeated and clear proof that also educated people have great problems understanding *The Baptism at the Savica* and most other Prešeren’s poem at the first reading.⁵³ The results of the students from the third class show that the addition of the prosification immensely improves the reception, as these students, when their cognitive response was measured, achieved up to a hundred percent higher rate of positive answers compared to students from the first group⁵⁴.

⁵² S. Pečjak, *Kako do boljšega branja...*, p. 64. Only one student from the first class achieved more than 40 percent of all possible points, two thirds of students achieved between 20 and 40 percent, and almost one third less than 20 percent.

⁵³ When summarizing events (second task), only one third of students from this group achieved all points, while when choosing the appropriate statement (third task), only two students achieved four points out of seven and all others achieved less than half of the available points.

⁵⁴ It is noteworthy that the prosification, added to the poem, was more helpful to the boys than to the girls. The boys in both second classes collected fewer points than girls. In the third class, boys were better than girls in both key

An even clearer picture is obtained if we compare the results of only the last two tasks, since the first task mostly assesses memorization rather than comprehension. After this limitation, students of the first group obtained 45 percent of available points and students of the third group 79 percent. The percentage of the first group is almost identical to the result obtained by Krakar when assessing the cognitive response of primary and high school students⁵⁵, while the four fifths of points obtained by the third group confirm that prosification⁵⁶ proves to be an efficient didactic aid for the first reading of *The Baptism at the Savica*. My hypothesis is that added prosification benefits all three types of readers according to Schmidt⁵⁷ – utilitarian readers (who, in my view, are the most frequent among high school students), emphatic-emotional readers, as well as intellectual readers.

Translated by Darja Teran

tasks: in understanding the story and in the details. They obtained outstanding results of 95 percent and 76 percent successively.

⁵⁵ B. Krakar Vogel, *Obravnavanje literarne klasike...*, p. 131.

⁵⁶ The main reason being that it effectively removes reception noise caused by exceptional archaisms and the inverted and metaphoric style of Prešeren's poems.

⁵⁷ M. Dovič, *Sistemske in empirične obravnave literature*, Ljubljana 2004, p. 73. Dovič quotes Schmidt's conclusion, that in the late 18th century, the German reading public developed into utility type readers (reading for utilitarian reasons), empathetic-emotional readers (reading for enjoyment and in place of experiences) and intellectual readers (reading as self-actualization). This classification made by Schmidt is still useful.

Zoran Božič

Empirical Research – How To Improve Reception of Classical Poetry

An empirical study of understanding *The Baptism at the Savica* showed that Slovenian high school students had notable difficulties in decoding the basic meanings of Prešeren's poem. In literature, didactics offer three methods of facilitating reception of complex classical poetry: linguistic modernisation, addition of notes, and transmission into prose. Due to the cult status of Prešeren's poetry, modernizations can only be limited, while commenting hinders a spontaneous reading experience; as a result, only prosification entirely solves the problems of pronounced archaization, inverted word order and abundant metaphors in Prešeren's lines. This was confirmed by an empirical study in which high school students, who read the prosification together with the verses from *The Baptism at the Savica*, attested a comprehension which was twice as good as comprehension of students who only read the poetry.

Key words: empirical research, reception, France Prešeren, *The Baptism at the Savica*, prosification

Słowa kluczowe: badania empiryczne, recepcja, France Prešeren, *Chrzest nad Sawicą*, prozaizacja



Krzysztof Polok

Akademia Techniczno-Humanistyczna w Bielsku-Białej

ul. Willowa 2, 43-309 Bielsko-Biała

sworntran@interia.pl

Formy i sposoby oceny kompetencji osób nienatywnych

Model kompetencji językowej zaproponowany przez Lyle'a Bachmana¹ wydaje się być szczególnie przydatny w odniesieniu do określania kompetencji osób nienatywnych, w tym nienatywnych nauczycieli języka obcego. Jak słusznie zauważa Medgyes², kompetencja językowa nienatywnych nauczycieli języka obcego stanowi podstawowy element ich profesjonalnych działań, wskazujący na ich przydatność podczas lekcji języka obcego. Jeśli bowiem (w założeniu) nauczyciel taki posiada nie najwyższy stopień kompetencji językowej języka, którego ma nauczać, nie jest on w stanie przekazać uczniom informacji, które przekazałby im nauczyciel posiadający wyższy poziom struktur językowych i okołojęzykowych. Zadaniem każdego nauczyciela języków obcych jest bowiem – tu należy zgodzić się z Peterem Medgyesem:

- (...) dostarczanie uczniom dobrego modelu imitacyjnego (...);
- dostarczanie uczniom większej ilości informacji dotyczących form funkcjonowania języka [angielskiego];
- [profesjonalny] sposób przewidywania i zapobiegania możliwym trudnościom akwizycyjnym podczas kontaktu ucznia z językiem;
- bardziej efektywne przekazywanie sposobów nauki języka [angielskiego]³.

¹ L.F. Bachman, *Fundamental Considerations in Language Testing*, Oxford 1990, s. 58.

² P. Medgyes, *Teacher Training: A Neglected Area in Teacher Education*, [w:], *Non-Native Educators in English Language Teaching*, red. G. Braine, Mahwah, New York 1999, s. 177–197.

³ Tamże, s. 182.

1. Kompetencja językowa i komunikacyjna nauczyciela języka

Jak widać chociażby z tego krótkiego wyliczenia, w każdej z wyszczególnionych kwestii poziom kompetencji językowej nauczyciela języków obcych odgrywa rolę priorytetową. Trudno przecież wyobrazić sobie nauczyciela nie będącego dobrym modelem imitacyjnym dla swoich uczniów; nauczyciel taki nie tylko nie jest w stanie dobrze przygotować swoich uczniów do działań produkcyjnych w nauczonym przez siebie języku, ale nawet do jego recepcji. Tak bowiem uczniowie będą produkować wyrazy, jak je wcześniej usłyszą; jeśli więc usłyszą daleką aproksymację właściwych dźwięków, tak je – w najlepszym wypadku – odtworzą. Jeśli w przyszłości usłyszą dane określenia wypowiedziane poprawnie, mogą mieć trudności z ich właściwym odszyfrowaniem. Można oczywiście uznać, że oprócz mowy nauczyciela istnieje cały szereg innych sposobów nakierowania uczniów na właściwą realizację foniczną przerabianych określeń (np. magnetofon, video, komputer itd.), zawsze jednak uczniowie korzystając będą (w wielu wypadkach nawet przede wszystkim) z oferty językowej nauczyciela.

Podobnie zresztą rzecz się ma z postulatem Medgyesa dostarczania uczniom możliwie dużej ilości informacji na temat pochłanianego przez nich języka. Chodzi przy tym nie tylko o kwestie *stricte* językowe, takie jak obowiązujące kontekstowo ustawienia syntaktyczne, bądź konwencjonalnie określony wybór leksykalny, ale także o kwestie kulturowe, lub też te ze styku kultury i języka. Trudno bowiem uznać za rzeczywiście kompetentną nauczycielkę, która – ucząc wybranych określeń językowych w danym języku obcym – ilustruje je gestami metalingwalnymi, różnymi od używanych w danym języku. Jeśli przyjmie się założenie, iż uczniowie z zasady wierzą wiadomościom przekazywanym przez nauczycieli, brak odpowiedniego poziomu kompetencji metalingwalnej stanowi poważne obciążenie glotto-dydaktyczne, skutkujące często dosyć poważnymi odchyleniami od istniejących w danym języku norm komunikacyjnych. Treści kulturowe, głównie z zakresu kultury codziennej, pojawiające się na styku realizacji określeń kulturowych przy pomocy języka zawsze stanowiły istotny element kompetencji komunikacyjnej w odniesieniu do osób używających danego języka. Błędy prowadzą na ogół do złej interpretacji otrzymywanych informacji, oraz – co za tym idzie – do innego od zamierzonego obrazu nadawcy informacji odczuciu odbiorcy. Przykładowo, niewłaściwe bądź też nieumiejętne użycie słowa *please* przez polskich użytkowników języka angielskiego (lub też, co bardzo często ma miejsce, całkowity jego brak) skutkuje powstaniem w świadomości natywnych odbiorców języka angielskiego negatywnego obrazu nadawcy.

Podany powyżej przykład wskazuje na istnienie ścisłego związku między kompetencją językową a problematyką transferu treści kulturowo-językowych z języka natywnego (źródłowego) użytkownika (w tym również i nauczyciela tego języka) do języka nienatywnego (L2) docelowo wykorzystywanego do celów przekazu informacyjnego (w tym również w zakresie języka nauczanego). Transfer tego typu może mieć zarówno skutki pozytywne, jak i negatywne. Skutek pozytywny (ułatwiający naukę języka, oraz odbiór przekazywanych w danym języku informacji) mieć będzie miejsce w sytuacji pojawienia się różnego rodzaju podobieństw pomiędzy L1 i L2; skutek negatywny będzie natomiast zauważany w sytuacji, gdy pomiędzy oboma językami pojawią się różnice. Ponieważ transfer negatywny (interferencja) stanowi istotną przyczynę różnego rodzaju błędów językowo-kulturowych (komunikacyjnych), informowanie uczniów (użytkowników języka) o pojawiających się trudnościach tego typu, jak również przekaz wiadomości dotyczących unikania tego rodzaju błędów, stanowić powinien obowiązek dydaktyczny nauczyciela języków obcych. Nauczyciel, który nie jest w stanie poinformować swoich uczniów o pojawiających się rozbieżnościach międzyjęzykowych, naraża się na ryzyko uznania go przez uczniów za osobę językowo niekompetentną; fakt ten skutkować może nawet utratą motywacji u uczniów. To właśnie tego typu wiedza wyrabia autorytet nauczyciela u uczniów. Jeśli jest on w stanie wskazać zarówno niebezpieczeństwa, jak i pułapki językowe pojawiające się pomiędzy oboma (tj. L1 i L2) językami, oraz nauczyć swoich uczniów, jak skutecznie pułapek takich unikać, zyska on z pewnością nie tylko autorytet, ale również miano osoby językowo kompetentnej, posiadającej rozległą wiedzę i we właściwy sposób ją wykorzystującej.

2. Transfer językowy i jego skutki

Istniejące w literaturze fachowej pojęcia często łączą transfer ze zwyczajem językowym istniejącym w języku natywnym ucznia (zob. ciekawy artykuł Carrolla)⁴, interferencją (u Krashena, np. w jego wersji tzw. hipotezy ignorancji)⁵, bądź też wpływem kognitywnych określeń natywnych na interpretację określeń podobnych w języku docelowym (zob. Elis, 1985)⁶. Pojęcie to wymaga więc, jak widać, bardziej dogłębnego zbadania.

⁴ J. Carroll, *Contrastive Linguistics and Interference Theory*, [w:] *Report on the Nineteenth Annual Round Table Meeting on Linguistics and Language Studies*, red. J. Alatis, Washington D.C. 1968, s. 95.

⁵ S. Krashen, "Ignorance Hypothesis" and current second language acquisition theory, [w:] *Language Transfer in Language Learning*, red. S. Gass, L. Selinker, Rowley Mass. 1983, s. 37.

⁶ R. Elis, *Understanding Second Language Acquisition*, Oxford 1985, s. 5.

Terence Odlin⁷ rozróżnia dwa rodzaje transferu językowego: transfer zapożyczeniowy (*borrowing transfer*), w ramach którego następuje przesunięcie określeń semantyczno-leksykalnych funkcjonujących w jednym języku, np. L(B) w zakres funkcjonowania, głównie języka natywnego, tj. L(A), oraz transfer substracyjny (*substratum transfer*), polegający na wpływie języka natywnego na język przyswajany przez ucznia. Choć oba typy transferu zasadniczo się od siebie różnią (w pierwszym wypadku główną rolę odgrywają określenia istniejące w języku nienatywnym, które, wypierając określenia ekwiwalentne w języku natywnym, przyczyniają się tym samym do jego atrycji, w drugim natomiast zakłócony jest proces akwizycji języka drugiego dzięki silnemu oddziaływaniu nań przy pomocy systemów i określeń językowych języka pierwszego), jednak można, jak się wydaje, zauważyć wspólne sektory działania. Sytuacja taka będzie mieć miejsce między innymi podczas występowania tak zwanych zjawisk *code-mixing* (świadomego łączenia kodów należących do różnych języków), kiedy nagle określenie natywne zostaje zastąpione określeniem funkcjonującym na podobnych zasadach w drugim w języku. Działania tego typu są głównie działaniami świadomymi, a nadawca wiadomości, w której pojawiają się tego typu określenia zastępcze, wie, iż jego wiadomość będzie przez odbiorcę właściwie odczytana, ponieważ odbiorca wiadomości posługuje się kodami językowymi istniejącymi w obu systemach językowych.

Równocześnie jednak, może mieć w tym samym momencie miejsce transfer substracyjny, ponieważ przekaz wiadomości może zostać zakłócony poprzez użycie w dowolnym języku np. nieuprawnionej kalki językowej języka drugiego. Thomason i Kaufman⁸ wskazują, iż pojawiające się – najpierw na poziomie leksykalnym – wstawki obcojęzyczne prowadzą w efekcie do umocowania się w systemie językowym dowolnego języka danych struktur językowych w języku tym nieznanym, co prowadzi do odkształceń semantyczno-syntaktycznych różnego typu. Podczas omawiania efektów *borrowing transfer* Schmidt⁹ zauważa, iż badany przez niego język północno-australijskich Aborygenów, zwany Young People's Dyirbal, znajdujący się pod silnym wpływem języka angielskiego, zawiera nie tylko cały szereg określeń leksykalnych, które przeniknęły doń z tego języka, lecz również wiele wstawek syntaktycznych i semantycznych obcych językowi Dyirbal. Schmidt zauważa również, iż jakkolwiek w Young People's Dyirbal pojawiło się szereg określeń w języku tym nieznanym, sytuacja ta nie dotyczy obszaru fonetyki i fonologii. Uwaga ta każe domniemywać, że użytkownicy

⁷ T. Odlin, *Language Transfer*, Cambridge 1989, s. 12–14.

⁸ S. Thomason, T. Kaufman, *Language Contact, Creolization and Genetic Linguistics*, Berkeley 1988, s. 37 n.

⁹ A. Schmidt, A., *Young People's Dyirbal*, Cambridge, 1985, s. 127 n.

języka Dyirbal, mimo używania wielu określeń zapożyczonych z angielskiego, przy ich produkcji wykorzystują natywny system fonologiczny, co oznacza, iż ów system (język Dyirbal) został przetransponowany na obszar aktywności języka angielskiego, nastąpił więc transfer substracyjny. Podobnego zdania jest Thomason¹⁰, gdy stwierdza, że rezultaty transferu substracyjnego widoczne będą głównie w warstwie wymowy oraz syntaksy użytkowników języka drugiego¹¹.

Transfer substracyjny oznacza wpływ system języka pierwszego (natywnego) na system języka drugiego (przyswajanego). W ten sposób pojawia się możliwość (najczęściej błędnego) zastosowania konstrukcji językowych L1 do realizacji zamierzeń komunikacyjnych przy pomocy języka drugiego (L2). Formy zastosowania wspomnianych określeń mogą być dostrzegane w różnych systemach językowych, od systemu fonetycznego i fonologicznego, po system meta-lingwalny i – w zdecydowanej większości przypadków – oznaczać będą pojawienie się barier komunikacyjnych. W zależności od warunków okołokontekstowych przekazywany komunikat napotka na trudności interpretacyjne jego odbiorcy.

Wydaje się, iż odkształcenia pojawiające się w systemach fonetycznym i fonologicznym języka przyswajanego przysporzyć mogą odbiorcy komunikatu trudności, szczególnie w sytuacji, gdy recepcja komunikatu polega na odbiorze treści komunikujących od natywnego użytkownika języka przyswajanego¹². Jeśli bowiem nienatywny użytkownik języka przyswajanego przyzwyczał się do innej niż standardowa realizacji fonetycznej danego wyrażenia (a miał on ku temu sposobność dzięki innej od wymaganej rzeczywistej realizacji proponowanej przez nauczyciela uczącego go języka obcego), w momencie właściwej realizacji fonetycznej wyrażenia pojawić się musi foniczna rozbieżność międzyjęzykowa, przy czym skala opisywanej rozbieżności zależeć będzie od stopnia rozbieżności pomiędzy oboma (prawidłową oraz błędną) formami rozbieżności fonicznej danego określenia.

Podobna sytuacja pojawi się także w przypadku innych systemów obu proponowanych języków. Już w 1957 roku Robert Lado stwierdził istnienie odrębnego zbioru nawyków językowych (można by je nazwać natywnymi wzorcami konwencji użycia), które utrudniają przyswajanie języka L2.

¹⁰ S. Thomason, *Are There Linguistics Prerequisites for Contact-Induced Language Change?* [w:] 10th Annual Conference of the University of Wisconsin – Milwaukee Linguistic Symposium, ERIC Report, ED 205054, 1981, s. 8.

¹¹ Podobne obserwacje znaleźć można także u Odlina. Por. tenże, *Language Transfer*, s. 13.

¹² D. Chłopek, *Revising English grammar “rules” through valence relations in a text for teenagers*, [w:] “Topics in Linguistics. Approaches to Text and Discourse Analysis” 2012, nr 9, red. G. Mišíková, s. 14.

Przenoszenie konwencjonalnie wymaganych wzorców z jednego języka do innego stanowić będzie istotne utrudnienie w posługiwaniu się L2 przez jego nienatywnych użytkowników¹³.

Dodatkowym elementem utrudniającym będzie wykorzystywanie przez nienatywnych użytkowników języka form retorycznych oraz sekwencji myślowych właściwych ich natywnemu językowi, w sytuacji, gdy formy i/lub sekwencje są realizowane w inny sposób w języku przyswanym (L2). Już podczas przeprowadzonych w 1966 roku badań Robert Kaplan stwierdził pojawienie się tego typu sytuacji w pracach pisemnych badanych przez siebie nienatywnych użytkowników języka. Zauważone sekwencje odzwierciedlały wpływ natywnej kultury autorów prac pisemnych, a więc ilustrowały nie tylko sposoby argumentacji, lecz także techniki jej budowania powszechnie akceptowane wśród uczestników danego (nieangielskiego) systemu językowego¹⁴. Do podobnych wniosków doszli autorzy innych badań tego typu¹⁵.

3. Teoria obrazów mentalnych?

Pojawienie się tego typu sytuacji utrudniających akwizycję języka nienatywnego próbował wyjaśnić również Antonio Damasio. Badając funkcjonowanie ludzkiego mózgu oraz tych jego elementów, które odpowiedzialne są za emocje oraz logiczne rozumowanie, doszedł do wniosku, iż charakterystyczną cechą ludzkiego umysłu jest myślenie obrazowe. Obrazy te nie są jednak wiernymi odbiciami wydarzeń, określeń, opisów lub odczuć; są raczej śladami pamięciowymi odnoszącymi się do owych określeń, odczuć, bądź opisów. Każdy z takich śladów może oczywiście zostać odtworzony, bądź zinterpretowany, za każdym razem będzie to jednak interpretacja odrębna, postępująca często po śladach odtworzonych poprzednio (na tyle, na ile zostały one zapamiętane), ale zawsze otwarta na zmiany, wprowadzenie nowego retuszu¹⁶. Do podobnych wniosków doszedł także wcześniej Frederic Bartlett, który zauważył, iż duży wpływ na pojawianie się odrębnych kopii obrazów doświadczeń mają wiek i rutyna¹⁷.

¹³ R. Lado, *How to Compare Two Cultures?* [w:] *Culture Bound*, red. J.M. Valdes, *Culture Bound*, Cambridge 1995, s. 52–63.

¹⁴ R. Kaplan, *Cultural Thought Patterns in Intercultural Education*, "Language Learning" 1996, nr 16, s. 4.

¹⁵ Zob. np. definicje w: H. Dochert, M. Brüggemeir, D. Futterer, *Transfer and Interference in Language: A Selected Bibliography*, Amsterdam 1984.

¹⁶ A.R. Damasio, *Błąd Kartezjusza. Emocje, rozum i ludzki mózg*, tłum. M. Karpiński, Poznań 1999, s. 122.

¹⁷ F. Bartlett, *Remembering: A Study in Experimental and Social Psychology*, Cambridge 1954, s. 81.

Jeśli więc myśli są ilustracją odczuć, opisów, określeń lub wydarzeń, jeśli „ludzie myślą głównie obrazami”¹⁸, słowo odebrane przez użytkownika danego systemu językowego, działając na podstawie markera semantycznego (Damasio używa określenia szerszego, proponując pojęcie „marker somatyczny”, określające rodzaj uczuć generowanych na podstawie wtórnych emocji)¹⁹, wywołuje u kompetentnego użytkownika danego systemu językowego pojawienie się myślowej ilustracji przywołanego określenia. Ilustracja ta będzie za każdym razem inna niż ilustracja poprzednia (głównie z uwagi na kontekst sytuacyjny). Wypowiedzenie całej sekwencji słów oznacza tu więc „wywołanie” następujących po sobie, ułożonych w logiczną serię obrazów, które – wzajemnie się uzupełniając – doprowadzają kompetentnego użytkownika danego systemu językowego do „zrozumienia”, czyli rozszyfrowania odebranych wiadomości.

Tego typu zachowanie neurolingwalne człowieka oznacza jednak, iż każdy z istniejących systemów językowych oparty jest (por. badania Kaplana, o których mowa powyżej) na fonetycznie, semantycznie, a w jakimś stopniu również syntaktycznie odrębnym, a więc oryginalnym lingwalnie systemie języka. Za każdym razem będą więc wywoływane w umyśle ludzkim obrazy „innego typu”; będą to obrazy, które ekwiwalentnie odpowiadają oczekiwanym przez natywnych użytkowników języka ilustracjom ramowym określeń lingwalnych. W wypadku osób dwu- i wielojęzycznych, z uwagi na możliwą sytuację kongruencji semantycznej pomiędzy zawartościami semantycznymi określeń języka źródłowego oraz docelowego, obrazy te będą do siebie podobne (przynajmniej w konturach szkicowych), często jednak istotność konsytuacyjna wymagać będzie pojawienia się innych (np. oryginalnie odrębnych) obrazów tego typu. W wypadku, gdy – głównie w momencie produkcji językowej – nie są dokładnie znane wymogi danego języka w odniesieniu do danych określeń językowych, w grę wchodzić będzie z reguły transfer substracyjny określeń (oraz obrazów) funkcjonujących w ramach języka źródłowego (L1) na teren języka docelowego (L2).

Można tu postawić następującą hipotezę: określenia funkcjonujące w ramach danego systemu językowego mają swoje odwzorowania ilustrujące w warstwie wyobrażeniowej. W odniesieniu do sytuacji bilingwalności pojawiająca się współzależność ilustrująco-określeniowa jest zawsze współzależnością kompletną w ramach jednego systemu myślowo-językowego (będąc tym samym współzależnością niekompletną w odniesieniu do dwóch różnych systemów myślowo-lingwalnych). Fakt ten sprawia, iż –

¹⁸ A. Damasio, *Błąd Kartezjusza*, s. 128.

¹⁹ Tamże, s. 210.

z uwagi na pojawiające się podczas przekazu komunikacyjnego specyfikacje paralingwalne (takie jak np. konieczność językowego uwidocznienia emocji różnego typu) – użytkownik języka starać się będzie przede wszystkim o zaspokojenie kompletności przekazu językowego, nie zaś o dopełnienie wymogu zgody syntaktyczno-semantycznej, obowiązującej także w języku docelowym. Przyjęcie z kolei takiej alternatywy oznacza możliwość pojawienia się transferu substracyjnego z uwagi na silniejsze (w wypadku bilin-gwalności dominującej) wzmocnienie śladów określeniowo-ilustrujących w mózgu ze strony języka natywnego (źródłowego), niż ze strony języka docelowego (ma to związek z intensywnością wykorzystania obu systemów językowych do celów przekazu komunikacyjnego).

Pojawienie się elementów transferu substracyjnego podczas aktu komunikacji językowej w języku nienatywnym warunkowane będzie więc poziomem częstotliwości autentycznego wykorzystania języka docelowego przez jego nienatywnych użytkowników. Użytkownicy tego języka, korzystający często z języka w celach komunikacyjnych, charakteryzować się będą wyższym stopniem (para)-natywnego użycia językowego; ci zaś, którzy nie podlegają tego rodzaju uwarunkowaniom, korzystać będą z transferu substracyjnego, bądź też stosować elementy paralingwalne (np. przesunięcie danego pojęcia lub określenia na poziom szerszej generalizacji danego obrazu mentalnego; mogą więc, przykładowo, próbować zmienić opis metafory *obsypał ją pocałunkami*, na bardziej ogólny, ale za to łatwiejszy do określenia opis *całował ją* itp.). W drugim wypadku inicjatywa uzyskania u jego odbiorcy odpowiednich (oczekiwanych przez nadawcę komunikatu) obrazów mentalno-wyobrażeniowych zostanie dosyć wyraźnie przesunięta na teren działania odbiorcy komunikatu, który zmuszony zostanie do intensywnej pracy umysłowej w celu jak najwierniejszego zaspokojenia zawartości kontekstu sytuacyjno-informacyjnego przekazywanej wiadomości (zob. np. bardzo ciekawe uwagi Doroty Chłopek)²⁰.

W każdym wypadku można oczywiście użyć określenia *meta-idiomatycznego*, czyli czegoś w rodzaju „gotowca ilustrującego” (typu np. *prefabricated phrase*), lecz oprócz tego istnieje – z racji plastyczności języka – wiele innych (nie idiomatycznych) form określeń odnoszących się do danego kontekstu sytuacyjnego; ponadto zawsze wybór odpowiedniego określenia lingwalnego wiązać się będzie z ustaleniem poziomu generalizacji danego określenia w stosunku do określenia inherentnie natywnego. Wspomniane wcześniej przykładowe określenie *obsypał ją pocałunkami* może zostać oczywiście zmienione na określenie *quasi-ekwiwalwentne* typu *całował*

²⁰ D. Chłopek, *Revising English grammar...*, s. 16–17.

ją, lub inne dowolne określenie spełniające podstawowy warunek bazowy wymienionego określenia wzorcowego (*całowanie*), za każdym razem jednak ów warunek bazowy musi zostać uwzględniony. Podstawowa zasada transferu substracyjnego (oraz jego logiczna konieczność) oznaczać będzie obowiązek nadawcy komunikatu poinformowania jego odbiorcy o głównej zasadzie semantycznej zawartej w określeniu brzegowym (np. że jest to *całowanie*, nie *kopanie*). Jeśli nadawca komunikatu tego obowiązku nie wypełni, jego działanie nie będzie odebrane jako sukcesywne²¹.

Ponieważ system informacyjny obowiązujący w danej społeczności oparty jest zarówno o moduł bezkolizyjnego przekazu informacji, jak i o moduł informacyjnego (opartego głównie na strukturach syntaktycznych) bezpieczeństwa komunikatu, posiadać on musi różnego rodzaju „zawory bezpieczeństwa”, gwarantujące w miarę bezkonfliktowy przekaz danych informacji dowolnemu użytkownikowi systemu języka. Znajomość (lub też jej brak) odpowiednich reguł określających użycie wspomnianych „zaworów bezpieczeństwa” ustala zarazem, jak się wydaje, poziom kompetencji komunikacyjnej (oraz językowej) użytkownika języka, a także – co za tym idzie – indywidualny poziom jego bilingwalności. Każdy bilingwalny użytkownik języka powinien posiadać umiejętność konstruowania oryginalnych (ale równocześnie zgodnych z obowiązującymi normami) obrazów mentalnych w obu wykorzystywanych do przekazu informacji językach. Jeśli na przykład dany użytkownik obu systemów językowych nadmiernie korzysta z możliwości komunikacyjnych przypisywanych L1, oznaczać to będzie, iż jego poziom kompetencji komunikacyjnej L2 (a co za tym idzie, także i bilingwalności) nie jest najwyższy. Jeśli więc, wracając do poprzedniego przykładu, określenie *obsypał ją pocałunkami* zostanie przedstawione w formie np. *całował ją namiętnie* (w odróżnieniu od określeń wskazujących na o wiele wyższe poziomy generalizacji, np. *całował ją*, lub *całował ją szybko*), oznaczać to będzie, iż nadawca informacji zdecydował się na przedstawienie odbiorcy informacji określenia kompromisowego, niedokładnego i sztamkowego, nacechowanego opisami obrazów mentalnych stosunkowo bliskich określeniu bazowemu. Tego typu działania oznaczać będą *de facto* hierarchizację reguł postępowania komunikacyjnego. Jeśli bowiem jeden z uczestników postępowania komunikacyjnego jest w stanie zrzucić na barki drugiego ciężar semantycznego odbioru komunikatu, oznaczać to musi konieczność zabezpieczenia przez niego ogólnych (tj. brzegowych) treści w komunikacie owym przekazywanych (np. iż chodzi o *całowanie*, a nie o co

²¹ Por. A. Awdiejew, *Standardy semantyczne w gramatyce komunikacyjnej*, [w:] *Gramatyka komunikacyjna*, Warszawa–Kraków 1999, s. 33–68.

innego). Wszelkie inne formy zabezpieczające treści komunikatu podlegać będą relatywizmom (np. *namiętne całowanie* zmieni się w *szybkie całowanie*). Sytuacja taka wskazuje, iż odbiorca komunikatu powinien aktywnie współpracować z jego nadawcą (przynajmniej w sytuacji, gdy nadawca komunikatu nie jest osobą natywną) w celu w miarę bezkonfliktowego przekazu zawartych w nim treści. W każdym wypadku, gdy nienatywny nadawca komunikatu nie posiada wiadomości związanych z semantycznymi oraz fonomorfologicznymi zasadami obowiązującymi w języku docelowym, zastosuje on albo różnego typu transfer substracyjny, albo też bardzo daleko posuniętą generalizację treści semantycznych, w celu zabezpieczenia brzegowych (przynajmniej w jego odczuciu) informacji dotyczących przekazywanych treści. Częstotliwość wykorzystania form transferu substracyjnego wskazywać będzie na poziom kompetencji komunikacyjnej (językowej) oraz poziom dwujęzyczności każdego z użytkowników języka docelowego.

W celu dobrego zrozumienia zasad działania transferu substracyjnego istotne jest rozumienie mechanizmów, jakie nim rządzą, i jakie określają jego istotę. Wspomniany już Odlin proponuje następującą definicję: „(...) transfer substracyjny oznacza rodzaj – wynikającego z podobieństw oraz różnic pomiędzy oboma językami – wpływu L1 na L2, w zakresie użycia językowego obu języków, wynikający z wcześniejszego (i nie pozbawionego błędów) przyswojenia [zasad] języka docelowego (L2)”²². Oznacza to, iż – w każdym wypadku – nieznanie bądź też niezbyt dokładnie przyswojone przez nienatywnego użytkownika języka określenia L2 będą przez niego (nie zawsze poprawnie) zastępowane przez określenia funkcjonujące w ramach L1, zgodnie z regułą przekazu informacyjnego, które powodować będą najbardziej ogólną ich interpretację. W tym kontekście podane wyżej przykładowe określenia opisu obrazu mentalnego zawartego we frazie *namiętnie ją całował* mogą zostać zamienione na jego kalkowe ekwiwalenty, pod warunkiem, iż będą one reprezentowały brzegowe informacje zawarte w określeniu oryginalnym.

4. Ustalenia końcowe

Przedstawiona powyżej definicja transferu substracyjnego ma charakter bardzo ogólny i akcentuje wpływ języka natywnego na performancję w zakresie języka docelowego w każdym brzegowym jego aspekcie. W tym kontekście pojęcie kompetencji językowej (oznaczającej formy wykorzystywania L2 do celów komunikacyjnych, jak również poziom ich udanego

²² T. Odlin, *Language Transfer*, s. 27.

spełnienia) uznane być powinno za jedno z podstawowych pojęć aktywności międzyjęzykowej²³.

W każdym wypadku zależność pomiędzy intensyfikacją transferu substracyjnego a poziomem kompetencji komunikacyjnej użytkowników L2 jest widoczna; oznacza, iż indywidualny poziom kompetencji językowej nadawcy komunikatu zależny jest od jego indywidualnego poziomu bilin-gwalności. Poziom ów ustalać więc będzie zarówno poziom odbioru, jak i nadania zwrotnego komunikatu przez jego odbiorcę. Działać tu będzie następująca reguła: im wyższy indywidualny poziom kompetencji komunikacyjnej nienatywnego nadawcy komunikatu, tym łatwiejszy jest jego odbiór przez natywnego uczestnika procesu komunikacyjnego. Możliwa do zaobserwowania jest także reguła następująca: poziom kompetencji językowej nadawcy komunikatu jest zawsze wprost proporcjonalny do jednostkowego użycia językowego nienatywnego użytkownika L2, co oznacza możliwość ustalenia proporcji pomiędzy natywnym oraz nienatywnym użytkownikiem systemu L2. Oznacza to możliwość określenia zarówno jednostkowego poziomu L2, jak i stopnia bilin-gwalności każdego z nienatywnych użytkowników języka. Inaczej rzecz biorąc, pojawi się możliwość określenia stopnia jakości L2 w akcie komunikacyjnym przeprowadzanym przy pomocy L2 przez jego nienatywnego użytkownika. Uwagi powyższe odnoszą się więc bezpośrednio do zagadnienia świadomości języka²⁴, a więc podstawowego w odniesieniu do nauczycieli języka obcego elementu glottodydaktycznego, bezpośrednio świadczącego nie tylko o ich indywidualnym poziomie kompetencji komunikacyjnej, ale także o sposobach jej egzemplifikacji podczas prowadzonych przez nich lekcji.

²³ Zob. R. Elis, *Understanding Second Language Acquisition*, Oxford 1985, s. 213.

²⁴ S. Andrews, *Teacher Language Awareness*, Cambridge 2007, s. 10.

Krzysztof Polok

Forms of language competence/performance assessment of non-natives

The article discusses a number of issues related to the forms of communicative competence assessment of the non-natives to the establishment of their level of bilingualism and language awareness. In this context, there was analyzed a number of issues related to the impact of teachers' language awareness and the use of their personal resources of a foreign language (English) demonstrated during their FL lessons to be assessed from the point of view of the development of the quality of the target language learners. In its conclusions, the paper highlights the importance of the quality of the language used by FL teachers upon the actual level of competence of the language actually used by their learners.

Słowa kluczowe: komunikacja, języka docelowo, bilingwizm, ocena jakości języka
Key words: communication, target language, bilingualism, quality language assessment

Anna Gołębiowska
Politechnika Warszawska
Wydział Administracji i Nauk Społecznych
Plac Politechniki, 1, 00-661 Warszawa
a.golebiowska@ans.pw.edu.pl

Refleksje nad konstytucyjną zasadą dobra wspólnego w kontekście myślenia religijnego i orzecznictwa Trybunału Konstytucyjnego

Wprowadzenie

Rozważania nad problematyką dotyczącą „dobra wspólnego” traktowane są jako kwestia badawcza, która może być przedmiotem badań różnych dyscyplin naukowych – filozofii, teologii, historii, etyki oraz prawa. Z tego względu w ramach tych dyscyplin mogą być zadawane pytania wymagające rozstrzygnięć. Niemniej jednak istota problemu, jakim jest konstytucyjne pojęcie „dobra wspólnego” zostanie sprecyzowana w aspekcie nauki społecznej Kościoła katolickiego oraz orzecznictwa Trybunału Konstytucyjnego. W związku z tym nasuwają się następujące pytania; po pierwsze: czym jest, ogólnie rzecz ujmując, „dobro wspólne”? po drugie: dlaczego jedna z podstawowych i konstytucyjnych zasad ustrojowych, czyli zasada „dobra wspólnego”, tylko czasami jest powoływana w orzecznictwie Trybunału Konstytucyjnego? po trzecie: jaka jest treść zasady „dobra wspólnego”?¹

¹ Por. M. Piechowiak, *Dobro wspólne jako fundament polskiego porządku konstytucyjnego*, „Trybunał Konstytucyjny” 2012, s. 35–38; M. Piechowiak, *Prawne a pozaprawne pojęcia dobra wspólnego*, [w:] *Dobro wspólne. Teoria i Praktyka*, red. W. Arendt, ks. F. Longchamps de Bérier, K. Szczycki, Wydawnictwo Sejmowe 2013, s. 23–45. Warto zaznaczyć, że koncepcja „dobra wspólnego” pochodzi z refleksji filozoficznej oraz z katolickiej nauki społecznej Kościoła. A. Kościelny, *Podstawy filozofii prawa*, Lublin 2005, s. 196–197; M. Piechowiak, *Filozoficzne podstawy rozumienia dobra wspólnego*, „Kwartalnik Filozoficzny” 2003, nr 2, s. 6–8.

1. Określenie „dobra wspólnego” w nauce społecznej Kościoła katolickiego

Nauka społeczna Kościoła katolickiego wskazuje sposób porządkowania życia społecznego, tym samym zmierza do kształtowania przekonań w sposobie jego organizacji. Problematyka pojęcia „dobra wspólnego” wiąże się z myślą Tomasza z Akwinu². Szerzej termin ten wyjaśnił papież Leon XIII w encyklice *Rerum novarum* z dnia 15 maja 1891 roku³, która miała wpływ zarówno na polską Konstytucję z 1921 roku, jak i na konstytucjonalizm europejski⁴. W nauczaniu społecznym Kościoła Katolickiego „dobro wspólne” pojmowane jest, jako ogół warunków, które umożliwiają ludziom osiągnięcie wszechstronnego rozwoju osobowego, a także jako gwarancje normatywne osiągnięcia przez człowieka pełnego rozwoju⁵.

Niemniej jednak genezy pojęcia „dobra wspólnego” należy poszukiwać w nauczaniu Jana XXIII, który w encyklice *Mater et Magistra* z 1961 roku stwierdził, iż celem państwa jest troska o dobro wspólne w porządku doczesnym⁶. Sformułowanie to papież powtórzył w późniejszej o dwa lata encyklice *Pacem in terris*⁷, ponadto do określenia „dobra wspólnego” nawiązała soborowa Konstytucja duszpasterska o Kościele w świecie współczesnym *Gaudium et spes* z 1965 roku⁸. W numerze 26. Konstytucji zaznaczono, że dobro wspólne to: „suma warunków życia społecznego, jakie bądź zrze-

² Por. W. Kaczocha, *Dobro wspólne w nauce społecznej Kościoła Katolickiego*, „Przegląd Religioznawczy” 2000, nr 2 (196), s. 89–108.

³ Leonis XIII P. M. *Acta*, XI, Romae 1892, s. 97–144.

⁴ Por. M. Sadowski, *Godność człowieka i dobro wspólne w papieskim nauczaniu społecznym (1878-2005)*, Wrocław 2010. W encyklice *Rerum novarum* Leon XIII pisał: „troska o dobro powszechne nie tylko prawem najwyższym jest dla władzy; ale jeszcze źródłem i celem”. Poza tym podkreślał, że: „Celem państwa objęci są wszyscy obywatele: jest nim bowiem dobro wspólne, to jest dobro, w którym każdy obywatel i wszyscy razem mają prawo uczestniczyć w odpowiednim stosunku. Stąd państwo nazywamy „rzeczą pospolitą”, ponieważ ono łączy ludzi z sobą dla dobra pospolitego, to jest powszechnego”; S. Krukowski, *Konstytucja Rzeczypospolitej Polskiej z 1921 r.*, [w:] *Konstytucje Polski. Studia monograficzne z dziejów polskiego konstytucjonalizmu*, red. M. Kallas, Warszawa 1990, t. 2, s. 114–115.

⁵ J. Krukowski, *Kościół i państwo. Podstawy relacji prawnych*, Lublin 1993, s. 117.

⁶ Tamże; „Acta Apostolicae Sedis” 53 (1961), s. 453; W encyklice Jan XIII zaznaczył, że dobro wspólne „obejmuje całokształt takich warunków życia społecznego, w jakich ludzie mogą pełniej i szybciej osiągnąć swą własną doskonałość”.

⁷ Tamże; „Acta Apostolicae Sedis” 55 (1963), s. 257–304; W encyklice *Pacem in terris* wyjaśniono, że: „dobro wspólne pozostaje całe i nieskażone tylko wtedy, gdy [...] bierze się w nim pod uwagę dobro osoby”. Ponadto w encyklice podkreślono, że dobro wspólne obejmuje „sumę tych warunków życia społecznego, w jakim ludzie mogą pełniej i szybciej osiągnąć swoją osobistą doskonałość”.

⁸ Sobór Watykański II, *Konstytucja duszpasterska o Kościele w świecie współczesnym Gaudium et spes*, [w:] *Sobór Watykański II. Konstytucje, dekrety, deklaracje, tekst łacińsko-polski*, Poznań 1967, s. 830–987; „Acta Apostolicae Sedis” 58 (1966), s. 1025–1120.

szeniom, bądź poszczególnym członkom społeczeństwa pozwalają osiągać pełniej i łatwiej własną doskonałość”.

Terminu „dobra wspólne” użył Jan Paweł II w encyklice *Laborem exercens* z 1981 roku, charakteryzując politykę jako „roztropną troskę o dobro wspólne”⁹. W nauce społecznej Kościoła występuje wiele ponadnarodowych płaszczyzn „dobra wspólnego”, które wyznaczają rozumienie tego pojęcia. Jan Paweł II „dobra wspólne” wiązał bardziej z narodem niż z państwem. Z pewnością takie rozumienie „dobra wspólnego” związane było z historią Polski i okresem braku państwowości. Niemniej jednak nie należy z tego wyciągać wniosku, iż państwo nie jest istotne w realizacji „dobra wspólnego”. Jan Paweł II zaznaczył: „pojęcie dobra wspólnego znajduje zastosowanie na wszystkich płaszczyznach organizacji ludzkiej społeczności. Istnieje narodowe dobro wspólne, któremu służą instytucje państwowe. Ale istnieje także [...] dobro wspólne kontynentalne, a nawet ogólnoswiatowe”¹⁰. Można zatem powiedzieć, że „dobra wspólne” odnosi się zarówno do pojedynczych osób, jak i do wspólnoty narodów.

2. Pojęcie „dobra wspólnego” w *Konstytucji Rzeczypospolitej Polskiej* z 1997 roku

Wyjaśnienie znaczenia pojęcia „dobra wspólnego” napotyka na pewne trudności, ponieważ termin ten występuje w doktrynie sporadycznie. Ogromne znaczenie dla identyfikacji konstytucyjnego paradygmatu rozumienia zasady „dobra wspólnego” posiada nauka społeczna Kościoła, zwłaszcza w kontekście postanowień zawartych w Ustawie Zasadniczej z 1997 roku. I chociaż pojęcie „dobra wspólnego” tylko czasami przywoływane jest w orzecznictwie Trybunału Konstytucyjnego, a tym bardziej w orzecznictwie sądowym¹¹, to warto zauważyć, iż w Preambule *Konstytucji Rzeczypospolitej Polskiej* z dnia 2 kwietnia z 1997 roku¹² wskazano, że zasa-

⁹ Jan Paweł II, *Laborem exercens*, [w:] *Dzieła zebrane*, red. P. Ptasznik, t. 1. *Encykliki*, Kraków 2006, s. 107–145; „Acta Apostolicae Sedis” 73 (1981), s. 577–647.

¹⁰ Jan Paweł II, *Służyć dobru wspólnemu. Przemówienie do przewodniczących parlamentów Unii Europejskiej* z dnia 23 września 2000 r., [w:] *Dzieła zebrane*, red. P. Ptasznik, t. 1. *Encykliki*, Kraków 2006, s. 107–145.

¹¹ Por. W. Brzozowski, *Konstytucyjna zasada dobra wspólnego*, „Państwo i Prawo” 2006, z. 11, s. 17; J. Trzcíński, *Rzeczpospolita Polska dobrem wspólnym wszystkich obywateli, Sądownictwo administracyjne gwarantem wolności i praw obywatelskich 1980-2005*, red. J. Góral, R. Hauser, J. Trzcíński; „Naczelny Sąd Administracyjny” 2005, s. 453 i 459; J. Królikowski, *Pojęcie dobra wspólnego w orzecznictwie Trybunału Konstytucyjnego*, [w:] *Konstytucja Rzeczypospolitej Polskiej w pierwszych dekadach XXI wieku wobec wyzwań politycznych*, red. S. Bernat, „Trybunał Konstytucyjny” 2013, s. 159; M. Zubik, *Refleksje nad „dobrem wspólnym” jako pojęciem konstytucyjnym*, [w:] *Prawo a polityka*, red. M. Zubik, Materiały z konferencji Wydziału Prawa i Administracji Uniwersytetu Warszawskiego, która odbyła się 24 lutego 2006 roku, Liber 2007, s. 404.

¹² *Konstytucja Rzeczypospolitej Polskiej* z dnia 2 kwietnia 1997 r. (Dz. U. z 1997 r., Nr 78. poz. 483 z późn. zm.).

da „dobra wspólnego” jest podmiotem powinności obywateli wobec niej. Poza tym Preambuła wspomina o „dobru Rodziny Ludzkiej” oraz „dobru Trzeciej Rzeczypospolitej”, które bez wątpienia stanowią elementy „dobra wspólnego”. Z kolei art. 1 *Konstytucji RP* podkreśla: „Rzeczpospolita Polska jest dobrem wspólnym wszystkich obywateli”¹³.

W Preambule oraz w artykule 1. *Konstytucji RP* użyto sformułowania „dobro wspólne”, utożsamiając je z państwem, a więc Rzeczpospolitą jako polityczną organizacją społeczeństwa¹⁴. Oznacza to, że dzięki tej konstatacji można wyznaczyć obszary regulacji konstytucyjnej, których dotyczyć będzie zasada „dobra wspólnego”. Można zatem powiedzieć, że konstytucyjna zasada „dobra wspólnego” będzie rzutowała na koncepcję państwa, czyli na sposób organizacji i funkcjonowania życia społecznego, w tym prawa stanowionego przez władze publiczne, jak również na jednostkę, czyli jej prawa i wolności, ale także na obowiązki wobec państwa oraz na relacje między władzami publicznymi a jednostką oraz społeczeństwem¹⁵.

3. „Dobro wspólne” jako cel państwa

Zasada „dobra wspólnego”, podobnie jak inne zasady ustrojowe, posiada charakter normatywny, co oznacza, że zawiera konkretne treści prawotwórcze¹⁶. W związku z tym zasadnym wydaje się przypomnienie stanowiska Trybunału Konstytucyjnego, który stwierdził: „dobro wspólne – obok zasady demokratycznego państwa prawnego, czy godności człowieka, jest jedną z podstawowych wartości stanowiących podstawy porządku konstytucyjnego w Polsce”¹⁷. Poza tym w przeciwieństwie do zasady demokratycznego państwa prawnego oraz godności człowieka artykuł 1. *Konstytucji RP* był zaledwie kilkakrotnie wskazywany jako wzorzec kontroli przez wnio-

¹³ Por. W. Sokolewicz, *Artykuł 1*, [w:] *Konstytucja Rzeczypospolitej Polskiej. Komentarz*, red. L. Garlicki, t. 5, „Wydawnictwo Sejmowe” 2007, s. 2–3; M. Piechowiak, *Dobro wspólne*, s. 195–240; M. Piechowiak, *Konstytucyjna zasada dobra wspólnego – w poszukiwaniu kontekstu interpretacji*, [w:] *Dobro wspólne. Problemy konstytucyjnoprawne i aksjologiczne*, red. W. Wołpiuk, Wyższa Szkoła Zarządzania i Prawa im. Heleny Chodkowskiej w Warszawie 2008, s. 124–125; J. Trzcziński, *Rzeczpospolita Polska dobrem wspólnym*, s. 453–454; M. Zubik, *Refleksje nad „dobrem wspólnym”*, s. 390.

¹⁴ Por. M. Stębelki, *Dobro wspólne a wybrane elementy konstytucyjnego modelu ustrojowego*, [w:] *Dobro wspólne*, red. W. Arendt, Ks. F. Longchamps de Bérier, K. Szczycki, s. 138–141; M. Zubik, *Refleksje nad „dobrem wspólnym”*, s. 392–393.

¹⁵ Por. J. Trzcziński, *Rzeczpospolita Polska dobrem wspólnym*, s. 455–456; M. Zubik, *Refleksje nad „dobrem wspólnym”*, s. 389–390.

¹⁶ M. Stębelki, *Dobro wspólne*, s. 138–141.

¹⁷ Por. Wyrok Trybunału Konstytucyjnego (dalej: wyrok TK) z dnia 12 kwietnia 2000 r. (sygn. akt K 8/98); Wyrok TK z dnia 21 lutego 2006 r. (sygn. akt K 1/05); Wyrok TK z dnia 30 października 2006 r. (sygn. akt P 10/06); W. Brzozowski, *Konstytucyjna zasada*, s. 18; J. Trzcziński, *Rzeczpospolita Polska dobrem wspólnym*, s. 452–453.

skodawców i skarżących¹⁸. Wynika to z faktu, że zdecydowana większość skarg i wniosków składanych do Trybunału Konstytucyjnego inicjują podmioty mające na względzie przede wszystkim swój interes prywatny lub interes określonej grupy.

Jednostki oraz przedstawiciele określonych grup społecznych, czyli samorządy terytorialne, związki zawodowe, a także Kościoły i inne związki wyznaniowe występujące do Trybunału Konstytucyjnego, zarzucają kwestionowanym aktom naruszenie określonej wolności lub prawa podmiotowego. I chociaż w pewnych okolicznościach zasada „dobra wspólnego” może być podstawą do ograniczania ich wolności i praw¹⁹, nie jest przez nie wskazywana jako wzorzec kontroli. Warto zauważyć, że Trybunał Konstytucyjny prowadzi kontrolę konstytucyjności tylko na wniosek, natomiast nie może zbadać konkretnej sprawy z urzędu, zaś w procesie orzekania jest związany granicami złożonego wniosku²⁰. Do pojęcia „dobra wspólnego” odwoływali się uczestnicy postępowania, najczęściej Prokurator Generalny oraz Marszałek Sejmu. Zdarzało się także, że wnioskodawcy wskazywali Preambułę oraz artykuł 25. ust. 3. *Konstytucji RP*, który nakazuje kształtować stosunki państwa z Kościołami i innymi związkami wyznaniowymi na zasadzie współdziałania „dla dobra człowieka i dobra wspólnego”. Ponadto wskazywali na artykuł 82. *Konstytucji RP*, który ustanawia obywatelski obowiązek wierności Rzeczypospolitej Polskiej oraz troski o „dobro wspólne”²¹.

4. „Dobro wspólne” w orzeczeniach Trybunału Konstytucyjnego

Z analizy orzecznictwa Trybunału Konstytucyjnego wynika, że poszczególne składniki innych norm konstytucyjnych stanowią elementy szeroko pojętego „dobra wspólnego”²². Można przykładowo wymienić

¹⁸ Por. Pytanie prawne (sygn. akt P 10/01), wniosek grupy posłów (sygn. akt K 18/04); Wniosek Prezesa Rady Ministrów (sygn. akt K 49/05) zakończone postanowieniem o umorzeniu postępowania; Por. J. Królikowski, *Pojęcie dobra wspólnego*, s. 160; J. Trzeciński, *Rzeczpospolita Polska dobrem wspólnym*, s. 459.

¹⁹ Por. A. Gołębiowska, *Gwarancje wolności sumienia i religii w Konstytucji Rzeczypospolitej Polskiej z dnia 2 kwietnia 1997 r.*, Wydawnictwo Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego, „Prawo Kanoniczne” 54 (2011), nr 3–4, Warszawa 2011, s. 33–365.

²⁰ Art. 66 ustawy z dnia 1 sierpnia 1997 r. o *Trybunale Konstytucyjnym* (Dz. U. z 1997 r., Nr 102, poz. 643 z późn. zm.); Por. J. Królikowski, *Pojęcie dobra wspólnego*, s. 159–164; J. Trzeciński, *Rzeczpospolita Polska dobrem wspólnym*, s. 159–163 oraz 173–174.

²¹ J. Królikowski, *Pojęcie dobra wspólnego*, s. 161.

²² Por. M. Granat, *Dobro wspólne w pojmowaniu Trybunału Konstytucyjnego*, [w:] *Dobro wspólne* red. W. Arendt, Ks. F. Longchamps de Bérier, K. Szczyci, s. 127–128; J. Królikowski, *Pojęcie dobra wspólnego*, s. 161; M. Zubik, *Refleksje nad „dobrem wspólnym”*, s. 396–397.

choćby zapewnienie bezpieczeństwa państwa i obronności kraju²³, czy też zachowanie ciągłości porządku prawnego dotyczącego ustroju organów państwa²⁴. Trybunał Konstytucyjny orzekł, że zapewnienie bezpieczeństwa i obronności kraju usprawiedliwia ograniczenia wszelkich praw i wolności obywatelskich. Oznacza to konieczność ponoszenia, pośrednio lub bezpośrednio, określonych obowiązków przez obywateli, nie tylko w razie zagrożenia niepodległości, ale również w czasie pokoju²⁵.

Obowiązkiem wszystkich obywateli państwa jako „dobra wspólnego” jest ponoszenie ciężarów publicznych. Za ich pośrednictwem państwo chroni najwyższe wartości Rzeczypospolitej Polskiej, prawa innych obywateli i zabezpiecza realizację podstawowych wartości²⁶. Z uwagi na to zapewnienie prawidłowego funkcjonowania instytucji publicznych wymaga nałożenia pewnych ograniczeń wobec praw i obowiązków osób pełniących funkcje publiczne. Idea „dobra wspólnego” zakłada ofiarność z ich strony, z którą mogą się łączyć szczególne wymagania i odpowiedzialność. Przykładem może być nabór do służby publicznej, który musi odbywać się w drodze konkursów opartych na jasnych, określonych w ustawie kryteriach²⁷. Z orzecznictwa Trybunału Konstytucyjnego wynika, że czynnikami przyczyniającymi się do sprawnego działania państwa są także infrastruktura komunikacyjna²⁸ oraz środowisko naturalne i jego ochrona²⁹.

Poza tym warto przywołać orzeczenie Trybunału Konstytucyjnego, w którym wyjaśniono kwestię dotyczącą solidarności partnerów społecznych, o których mowa w artykule 20. *Konstytucji RP* jako obowiązku poświęcania przez wszystkich obywateli (zarówno pracodawców, jak i pracowników), w stopniu odpowiednim do swoich możliwości, pewnych interesów

²³ Por. Wyrok TK z dnia 7 marca 2000 r. (sygn. akt K 26/98); Wyrok TK z dnia 10 kwietnia 2002 r. (sygn. akt K 26/00); Wyrok TK z dnia 25 listopada 2003 r. (sygn. akt K 37/02).

²⁴ Por. Wyrok TK z dnia z dnia 3 listopada 2006 r. (sygn. akt K 31/06), w którym podkreślono, iż ze względu na dobro wspólne oraz inne podstawowe wartości dla porządku publicznego, TK nie stwierdził niekonstytucyjności nieodpowiedniego *vacatio legis* dla uchwalania istotnych zmian w prawie wyborczym.

²⁵ Por. Wyrok TK z dnia 7 marca 2000 r. (sygn. akt K 26/98); Wyrok TK z dnia 10 kwietnia 2002 r. (sygn. akt K 26/00); Wyrok TK z dnia 25 listopada 2003 r. (sygn. akt K 37/02); Wyrok TK z dnia 11 maja 2005 r. (sygn. akt K 18/04); Wyrok TK z dnia 30 września 2008 r. (sygn. akt K 44/07).

²⁶ Por. Wyrok TK z dnia 16 kwietnia 2002 r. (sygn. akt SK 23/01); Postanowienie z dnia 30 maja 2007 r. (sygn. akt SK 67/06).

²⁷ Por. Wyrok TK z dnia 10 kwietnia 2002 r. (sygn. akt K 26/00); Wyrok TK z dnia 19 października 2004 r. (sygn. akt K 1/04); Wyrok TK z dnia 7 marca 2007 r. (sygn. akt K 28/05); Wyrok TK z dnia 2 września 2008 r. (sygn. akt K 35/06).

²⁸ Por. Wyrok TK z dnia 20 lutego 2002 r. (sygn. akt K 39/00).

²⁹ Por. Wyrok TK z dnia 9 lutego 1999 r. (sygn. akt U 4/98); Wyrok TK z dnia 21 kwietnia 2004 r. (sygn. akt K 33/03); Wyrok TK z dnia 15 maja 2006 r. (sygn. akt P 32/05).

własnych dla „dobra wspólnego”³⁰. W opinii Trybunału Konstytucyjnego współpraca partnerów społecznych wymaga przede wszystkim dostępu do dóbr kultury, sztuki i nauki³¹.

Analiza orzecznictwa Trybunału Konstytucyjnego prowadzi do wniosku, że potrzeba ochrony wartości, które składają się na różne aspekty „dobra wspólnego”, w pewnych okolicznościach stanowi uzasadnienie ograniczenia konkretnych wolności i praw jednostek. W skali państwa dobro ogólne posiada pierwszeństwo przed dobrem indywidualnym, czy też partycularnym interesem grupowym. Wynika z tego, że zasada „dobra wspólnego” nie jest źródłem konkretnych praw i wolności. Należy wręcz podkreślić, iż jest przeciwnie – stanowi dla nich przeciwwagę. Artykuł 1. *Konstytucji RP* stanowi określoną dyrektywę interpretacyjną³², co oznacza, że przepis ten nie jest „supernormą”, mogącą prowadzić do wyłączenia stosowania w odniesieniu do pewnych praw konstytucyjnych ograniczeń zawartych w artykule 31. ust. 3. *Konstytucji RP*. W związku z tym jakiegokolwiek ograniczenie wolności oraz praw jednostki wymaga zawsze formy ustawowej. Poza tym nie może naruszyć istoty tej wolności lub prawa, będąc dopuszczalnym tylko, gdy jest to konieczne ze względu na ochronę moralności publicznej oraz wolności i praw innych osób³³.

5. Obowiązek realizacji „dobra wspólnego” przez państwo i jego organy

Rozważania dotyczące orzecznictwa Trybunału Konstytucyjnego uzasadniają wniosek, iż zasada „dobra wspólnego” wyłania się wyłącznie jako uzasadnienie ograniczenia poszczególnych wolności i praw jednostek. Oznacza to, że zasady tej nie można zredukować do zagadnienia ograniczania wolności i praw jednostki w zestawieniu z interesem państwa³⁴. W związku z tym „dobra wspólne” należy postrzegać szerzej, chociażby w kontekście ładu ustrojowego i porządku konstytucyjnego, czyli w płasz-

³⁰ Por. Wyrok TK z dnia 30 stycznia 2001 r. (sygn. akt K 17/00); M. Piechowiak, *Dobro wspólne*, s. 409-410.

³¹ Por. Wyrok TK z dnia 8 listopada 2000 r. (sygn. akt SK 18/99); Wyrok TK z dnia 24 stycznia 2006 r. (sygn. akt SK 40/04).

³² Por. Wyrok TK z dnia 10 października 2001 r. (sygn. akt K 28/01); Wyrok TK z dnia 20 marca 2006 r. (sygn. akt K 17/05); J. Trzcziński, *Rzeczpospolita Polska dobrem wspólnym*, s. 455-456; J. Królikowski, *Pojęcie dobra wspólnego*, s. 162; M. Zubik, *Refleksje nad dobrem wspólnym*, s. 402.

³³ Por. Wyrok TK z dnia 10 października 2001 r. (sygn. akt K 28/01); Wyrok TK z dnia 20 marca 2006 r. (sygn. akt K 17/05); M. Granat, *Dobro wspólne*, s. 128; J. Królikowski, *Pojęcie dobra wspólnego*, s. 164-165; A. Gołębiowska, *Wolność sumienia i wyznania w wyrokach Europejskiego Trybunału Praw Człowieka*, [w:] *Współczesne bezpieczeństwo jednostkowe*, red. M. Kubiak, P. Żarkowski, Siedlce 2013, s. 141-163.

³⁴ Por. J. Trzcziński, *Rzeczpospolita Polska dobrem wspólnym*, s. 456.

czyźnie organizacyjnej państwa³⁵. Wynika z tego, że koncepcja „dobra wspólnego” determinuje przyjęcie konkretnego modelu ustrojowego państwa oraz rzutuje na podejmowane przez nie działania na wszystkich płaszczyznach, czyli na sposób wykonywania władzy politycznej, stanowienia prawa, czy też sprawność działania administracji publicznej³⁶.

W związku z tym przyjęcie przez *Konstytucję RP* z 1997 roku zasady „dobra wspólnego” wprowadza model organizacji życia społecznego, który oparty jest na służebnej roli państwa wobec jego obywateli, ich grup oraz społeczności. Jeśli więc jednostka, rodzina oraz organizacje społeczne nie są w stanie samodzielnie osiągnąć pełnego rozwoju, wówczas potrzebna jest pewna instytucjonalno-organizacyjna struktura. Zadaniem tej struktury będzie udostępnianie obywatelom szeroko pojętego dobra. Chodzi o dobro materialne, kulturalne, moralne oraz duchowe, które niezbędne są w realizacji potrzeb obywateli³⁷. Z tego też względu jedyną racją istnienia Rzeczypospolitej Polskiej i jej organów, w tym struktur samorządowych, jest obowiązek realizacji zasady „dobra wspólnego”³⁸. Jednocześnie należy zauważyć, że władze państwowe stanowią element składowy „dobra wspólnego” (będąc jego częścią), natomiast jako wartość konstytucyjna podlegają ochronie. Rzeczpospolita Polska, jako polityczna organizacja społeczeństwa, jest jednym z wielu elementów pojęcia „dobra wspólnego”. Jeśli więc go nie wyczerpuje, oznacza to, że nie należy utożsamiać „dobra wspólnego” z państwem³⁹.

6. Wymogi demokratyczne stawiane władzy przez zasadę „dobra wspólnego”

Przedstawiona formuła „dobra wspólnego” działa dwukierunkowo – zobowiązuje obywatela do dbania o państwo jako „dobre wspólne”, zarażem niesie z sobą obowiązki państwa wobec obywatela⁴⁰. Z kolei obywatel

³⁵ Por. J. Trzciński, *Rzeczpospolita Polska dobrem wspólnym*, s. 455 i 460; W. Brzozowski, *Konstytucyjna zasada*, s. 28; J. Królikowski, *Pojęcie dobra wspólnego*, s. 173.

³⁶ W. Arendt, *Dobro wspólne jako kryterium postępowania władzy*, [w:] *Dobro wspólne*, red. W. Arendt, Ks. F. Longchamps de Bérier, K. Szczycki, s. 138–158.

³⁷ M. Piechowiak, *Służebność państwa wobec człowieka i jego praw jako naczelna idea Konstytucji RP z 2 kwietnia 1997 roku – osiągnięcie czy zadanie?*, „Przegląd Sejmowy” 2007, nr 4, s. 65–90.

³⁸ Por. M. Stębelński, *Dobro wspólne*, s. 142; M. Zubik, *Refleksje nad „dobrem wspólnym”*, s. 395.

³⁹ Por. R. Chruściak, *Kwestia „dobra wspólnego” w debacie nad przygotowaniem Konstytucji RP z 2 kwietnia 1997 r.*, [w:] *Dobro wspólne*, red. W. Wołpiuk, s. 13–50; J. Trzciński, *Rzeczpospolita Polska dobrem wspólnym*, s. 454–455; M. Stębelński, *Dobro wspólne*, s. 141; J. Trzciński, *Rzeczpospolita Polska dobrem wspólnym*, s. 453; M. Zubik, *Refleksje nad „dobrem wspólnym”*, s. 390 i 395.

⁴⁰ Por. M. Piechowiak, *Dobro wspólne*, s. 392–393 oraz 421–426; J. Trzciński, *Rzeczpospolita Polska dobrem wspólnym*, s. 457–459.

ma prawo oczekiwać od władzy publicznej, aby Rzeczpospolita Polska mogła być uznana także przez niego samego za „dobra wspólne”. Wobec tego obowiązek urzeczywistniania „dobra wspólnego” przez państwo, wynikający z artykułu 1. *Konstytucji RP* z 1997 roku, należy rozpatrywać przez pryzmat zasady demokratycznego państwa prawa, która została wyrażona w artykule 2. *Konstytucji RP*. Wynika z tego, że oba przepisy konstytucyjne odczytywane wspólnie definiują Rzeczpospolitą Polską jako państwo⁴¹. Wobec tego w ramach procedur demokratycznych ma się uaktualniać refleksja nad „dobrem wspólnym” wszystkich obywateli⁴².

Warto podkreślić, że obowiązek realizacji „dobra wspólnego” w duchu zasady demokratycznego państwa prawa wymaga od instytucji publicznych rzetelnego i sprawiedliwego działania w interesie społeczeństwa. W związku z tym przejrzyste i sformalizowane wypełnianie zadań przez władze państwowe ma zapewnić porządek i ład publiczny⁴³. Przedstawiona teza wpisuje się w linię orzeczniczą Trybunału Konstytucyjnego, który jako element składowy „dobra wspólnego”, zapewniający prawidłowe funkcjonowanie państwa, wskazał jawność działań władz publicznych⁴⁴, ale przy jednoczesnym ograniczeniu dostępu obywateli do informacji tajnych⁴⁵. W opinii Trybunału Konstytucyjnego jest nim także stabilny i odpowiadający poczuciu sprawiedliwości system prawny, gwarantujący działanie bezstronnych, niezależnych sądów i niezawisłych sędziów, karanie przestępców oraz odpowiedzialność za czyny naruszające przepisy porządku prawnego⁴⁶.

Można powiedzieć, że demokratyczne ukształtowanie państwa wymaga współodpowiedzialności i współdziałania wszystkich, w tym instytucji publicznych, na rzecz „dobra wspólnego”. Aby jednak jakakolwiek wartość została uznana za „dobra wspólne”, musi być społecznie akceptowana, bowiem: „Musi istnieć przynajmniej minimalny konsensus społeczny, co do formy, sposobu i treści podejmowanych działań”⁴⁷. W związku z tym, aby wszyscy obywatele mogli należycie przyczynić się do rozwoju „dobra wspólnego”, państwo i jego organy muszą zapewnić poszanowanie godno-

⁴¹ M. Piechowiak, *Dobro wspólne*, s. 460.

⁴² Por. W. Sokolewicz, *Artykuł 1*, s. 3; M. Zubik, *Refleksje nad „dobrem wspólnym”*, s. 394–399.

⁴³ Por. J. Trzeciński, *Rzeczpospolita Polska dobrem wspólnym*, s. 458; M. Zubik, *Refleksje nad „dobrem wspólnym”*, s. 398–401.

⁴⁴ Por. Wyrok TK z dnia 20 marca 2006 r. (sygn. akt K 17/05).

⁴⁵ Por. Wyrok TK z dnia 26 października 2005 r. (sygn. akt K 31/04).

⁴⁶ Por. Wyrok TK z dnia 6 marca 2002 r. (sygn. akt P 7/00); Wyrok TK z dnia 16 stycznia 2007 r. (sygn. akt U 5/06); Wyrok TK z dnia 25 maja 2004 r. (sygn. akt SK 44/03); Wyrok TK z dnia 15 października 2008 r. (sygn. akt P 32/06); M. Stębelki, *Dobro wspólne*, s. 155–157.

⁴⁷ Por. J. Trzeciński, *Rzeczpospolita Polska dobrem wspólnym*, s. 458; W. Brzozowski, *Konstytucyjna zasada*, s. 22.

ści każdej osoby i realizację wynikających z niej wolności i praw⁴⁸. Zadaniem władzy publicznej jest urzeczywistnianie zasad równości praw i równości w prawie, sprawiedliwości społecznej, solidarności, a także prawa do sądu⁴⁹.

7. „Dobro wspólne” a jednostka

Refleksja nad pojęciem „dobra wspólnego” każe uznać za niewłaściwe przeciwstawianie dobra ogółu interesom jednostkowym. Jeśli państwo jest dobrem wszystkich obywateli, na nim ciąży obowiązek sprawnego i bezstronnego rozwiązywania konfliktów oraz harmonizowania partykularnych interesów w celu kierowania wspólnotą ku „dobru wspólnemu”⁵⁰. Państwo musi, przy jednoczesnym poszanowaniu praw i wolności jednostki, tak wyważyć różne interesy partykularne i zbiorowe, aby zapewnić ład konstytucyjny realizujący zasadę „dobra wspólnego”.

Dotychczasowe orzecznictwo Trybunału Konstytucyjnego pojęcie „dobra wspólnego” stawia najczęściej po stronie państwa lub większości⁵¹. Poza tym nie utożsamia w orzecznictwie „dobra wspólnego” z interesem ogółu⁵². Tak więc wartość „dobra wspólnego” nie jest automatycznie stawiana przeciw prawom jednostki, grupy lub mniejszości. Przykładem może być orzeczenie Trybunału Konstytucyjnego stwierdzające niekonstytucyjność regulacji zezwalającej na zestrzelenie samolotu porwanego przez terrorystów. Warto też zauważyć, iż Trybunał Konstytucyjny stanął tu za ochroną życia mniejszej zbiorowości, a więc pasażerów samolotu i uznał, że ich ochrona jest wyrazem zasady „dobra wspólnego”⁵³.

Zakończenie

Rozważania dotyczące konstytucyjnej zasady „dobra wspólnego” w aspekcie myślenia religijnego i orzecznictwa Trybunału Konstytucyjnego

⁴⁸ A. Gołębiowska, *Wolność religijna w ustawie o gwarancjach wolności sumienia i wyznania z 17 maja 1989 r.*, [w:] *Współczesne dylematy bezpieczeństwa – uwarunkowania zewnętrzne i wewnętrzne*, red. J. Pięta, B. Purski, Warszawa 2012, s. 77–99.

⁴⁹ Por. Wyrok TK z dnia 12 kwietnia 2000 r. (sygn. akt K 8/98); Wyrok TK z dnia 20 marca 2006 r. (sygn. akt K 17/05); Wyrok TK z dnia 21 października 2008 r. (sygn. akt P 2/08); Wyrok TK z dnia 9 lutego 2010 r. (sygn. akt P 58/08); M. Granat, *Dobro wspólne*, s. 129; J. Trzciński, *Rzeczpospolita Polska dobrem wspólnym*, s. 456–459; M. Zubik, *Refleksje nad „dobrem wspólnym”*, s. 400–401; M. Piechowiak, *Dobro wspólne*, s. 348–355 i 401–407.

⁵⁰ Por. M. Zubik, *Refleksje nad „dobrem wspólnym”*, s. 399 i 402–403.

⁵¹ M. Piechowiak, *Dobro wspólne*, s. 366 i 376–391.

⁵² M. Granat, *Dobro wspólne*, s. 130.

⁵³ Tamże.

prowadzą do pogłębienia rozumienia tego pojęcia. Troska o „dobra wspólne” wchodzi w zasięg kompetencji Kościoła z racji transcendentnego wymiaru osoby ludzkiej. Poza tym na określenie „dobra wspólnego” powołuje się orzecznictwo Trybunału Konstytucyjnego. I chociaż wydaje się, że Trybunał czyni to sporadycznie, nie świadczy to o niedocenianiu wartości tej zasady, lecz o rzadkim wskazywaniu jej jako wzorca kontroli⁵⁴. Warto więc podkreślić, że specyfika postępowania przed Trybunałem Konstytucyjnym wymaga, dla dalszego rozwoju zasady „dobra wspólnego” w orzecznictwie, aktywności podmiotów legitymowanych do wszczynania kontroli przed Trybunałem Konstytucyjnym.

Postulat ten dotyczy przede wszystkim podmiotów legitymowanych ogólnie na mocy artykułu 191. ust. 1. pkt 1. *Konstytucji RP*, a mianowicie, m.in.: Prezydenta RP, Prezesa Rady Ministrów, posłów i senatorów, Prezesa Sądu Najwyższego, Prezesa Naczelnego Sądu Administracyjnego oraz Prokuratora Generalnego. W sytuacji zagrożenia wartości stanowiących elementy konstytucyjnej zasady „dobra wspólnego” spoczywa na nich obowiązek wszczynania kontroli konstytucyjności takiej regulacji. W związku z tym w interesie wszystkich obywateli Rzeczypospolitej Polskiej leży postulat, aby władza publiczna, działająca w interesie „dobra wspólnego” w warunkach pluralizmu wartości i interesów, sprzyjała klimatowi różnorodności światopoglądowej, wspierając jednocześnie poczucie wspólnoty i nie przekreślając autonomii moralnej podmiotów prawa⁵⁵.

⁵⁴ J. Królikowski, *Pojęcie dobra wspólnego*, s. 173–174.

⁵⁵ W. Brzozowski, *Konstytucyjna zasada...*, s. 27.

Anna Gołębiowska

Reflections on the constitutional principle of the common good in the context of religious thought and jurisprudence of the Constitutional Court

The paper is a response to the question of what, in the light of religious thinking and constitutional law, the common good is. Why the principle of the common good—one of the basic constitutional principles of government—is so rarely invoked in the case law and what exactly is its content. Prevailing case law of the Constitutional Court opposes this value against the individual good, justifying restrictions on the freedom and rights of individuals in comparison with the interest of the state. However, the concept of the common good in the Polish Constitution is much wider, it determines the adoption of a political model based on the menial role of the state towards its citizens. The Republic of Poland is one of the many components of the common good and the State is obliged to its realization in the spirit of the democratic rule of law.

Key words: the common good, the principle of the common good, the Constitutional Court, restrictions on the freedom and rights of individuals, the democratic rule of law

Słowa kluczowe: dobro wspólne, zasada dobra wspólnego, Trybunał Konstytucyjny, ograniczenia wolności i praw jednostek, zasada demokratycznego państwa prawa

Dorota Siwor
dorotasiwor@op.pl;

Platon i skowronek

[Tadeusz Nowak, *Spowiedź wyobraźni (szkice i rozmowy)*, wybór, wstęp Anita Jarzyna, Wydawnictwo Pasaże, Kraków 2014, ss. 350.]

„Jestem stronnikiem wielkiej wyobraźni, całościowego wyrażania myśli i uczuć. Wierzę, że tylko wyobraźnia wiążąca to, co nie da się związać, mówiąca to, czego nie da się powiedzieć, jest ostateczna i jedyna”.

Tadeusz Nowak¹

Twórczość Tadeusza Nowaka stanowi spójną całość. Wyjątkowo trafnie określał to sam poeta, mówiąc wielokrotnie, iż nie potrafi oddzielać poezji i prozy, które traktuje jako „dwa sposoby dla wyrażania (...) jedynej przecież, niepodzielnej wyobraźni”². Wypowiedzi te potwierdzają nieodparte wrażenie, którego doświadcza czytelnik wierszy, opowiadań i powieści autora *Obcoplemiennej ballady* – wrażenie wchodzenia w osobny, szczególnie świat, tak odrębny i charakterystyczny, a jednak odsłaniający najbardziej fundamentalne prawdy i emocje. Podstawą spójności tego uniwersum jest

¹ T. Nowak, *Tragedia literatury z pawim piórkiem*, [w:] *Spowiedź wyobraźni (szkice i rozmowy)*, wybór, wstęp A. Jarzyna, Kraków 2014, s. 19.

² Tenże, *Pasja moralisty*, rozm. Z. Polsakiewicz, [w:] *Spowiedź wyobraźni...*, s. 116.

właśnie wyobraźnia, rozumiana chyba znacznie głębiej, niż mogłoby to wynikać ze słownikowych definicji. Jest ona dla Nowaka – jak można sądzić – równa wyobrażeniu, a zatem obrazowi wypełnionemu sensem, jest wizją, tożsamą z pojmowaniem praw i wewnętrznych związków pomiędzy poszczególnymi elementami rzeczywistości. Wyeksponowanie zatem wyobraźni w tytule zbioru, obejmującego szkice i rozmowy Tadeusza Nowaka, wydaje się bardzo trafnym rozwiązaniem. Stanowi to zapewne także konsekwencję wpisania publikacji w serię krakowskiego Wydawnictwa Paśaże zatytułowaną „Granice wyobraźni” i ukazującą się pod redakcją Pawła Próchniaka. Twórczość autora *Psalmsów* nie budzi dziś niestety dużego zainteresowania, tym ważniejsza jest każda sposobność jej przypomnienia. Dobrze się zatem stało, że zdecydowano się na zebranie wypowiedzi rozproszonych dotąd w różnych czasopismach, z reguły nieznanym współczesnemu odbiorcy.

Jedną z przyczyn odsunięcia w niepamięć tej niezwykle oryginalnej poezji i prozy stała się zapewne przedwczesna śmierć pisarza w 1991 roku. Urodzony 61 lat wcześniej, odszedł w chwili, gdy otwierały się możliwości głębszego odczytania jego myśli i idei, gdy mogła się wreszcie udać ponawiana przez niego wielokrotnie próba uwolnienia od etykiety pisarza nurtu wiejskiego. Zacznijmy jednak od krótkiego przypomnienia. Przyszedł na świat w Sikorzycach – wiosce pod Dąbrową Tarnowską – zatem zanurzony był w świecie wierzeń i obrzędów już od zarania swego życia. Szczególna wrażliwość spowodowała, że zarówno opowieści, pieśni, zwyczaj, jak i ich magiczny/metafizyczny wymiar mocno oddziaływały na wyobraźnię i stały się fundamentem jego późniejszej twórczości. Poezja Nowaka, przede wszystkim cykle: *Psalmy*, *Pacierze kronik*, *Pacierze azjatyckie*, *Pacierze diabelskie* oraz *Paciorki diabelskie* i *Pieśni bezsenne*, zawarte w tomie *Modły jutrzenne – modły wieczorne*, ukazują oryginalną, głęboko filozoficzną wizję świata. Miejsce kluczowe zajmują w nich pytania o naturę Bytu, genealogię Zła, kształt dziejów i ich determinanty. O oryginalności dzieła autora *Psalmsów* decyduje fakt, iż rozważania te są zakotwiczone głęboko w świecie ludowych wyobrażeń, w ludowej wizji rzeczywistości. Ludowej – to znaczy takiej, jaką zapamiętał z dzieciństwa. Jednak poeta zbudował na tej podstawie światopogląd uzupełniony i wzbogacony później wiedzą z zakresu etnografii, antropologii, badań religioznawczych i z innych rozlicznych lektur.

W większym może nawet stopniu ów fundament wyniesiony z wczesnych życiowych doświadczeń widoczny jest w prozie. Nowak jest między innymi autorem powieści: *Obcoplemienna ballada*, *A jak królem*, *a jak katem*

będziesz..., *Diabły*, *Prorok*, *Dwunastu* i *Wniebogłosy*. Już po śmierci pisarza ukazały się *Jak w rozbitym lustrze* i *Jeszcze ich widzę, słyszę jeszcze*. W większości z nich świat wsi został przedstawiony w specyficznej poetyce, którą nazywano baśniową, surrealistyczną, oniryczną, biblijną alegorią wreszcie... Nowak wykorzystuje przede wszystkim mityzację, ale czyni to odwołując się do opowieści ludowych, magii, obrzędu. Zawsze jednak fabuła utworów służy ukazywaniu istotnego problemu społeczności, która przy zachowaniu swej odrębności reprezentuje przeciwieństwo wspólnotę ludzką w ogóle. Dylematy bohaterów tej prozy wynikają z konkretnej sytuacji społecznej i historycznej, ale dzięki – między innymi – mityzacji odzwierciedlają podstawowe egzystencjalne problemy człowieka. Dzieło literackie nie wymaga odautorskiego komentarza, mimo tego wypowiedzi twórcy dotyczące jego wizji świata, celów, poglądów pozwalają ujrzeć tekst w innym świetle, skonfrontować artystyczny kształt i wymowę utworu ze światopoglądem pisarza i założeniami twórczymi formułowanymi *expressis verbis*. Zebrane w jednym tomie wypowiedzi dają czytelnikowi możliwość odtworzenia autorskiej koncepcji twórczości, ale i pozwalają dostrzec niezmiernie istotny kontekst literackiego dzieła.

Powiedzmy zatem kilka słów o samym zbiorze. Autorką wyboru, wstępu oraz noty jest Anita Jarzyna. Na okładce znalazła się reprodukcja grafiki Józefa Wilkonia, jednej z ilustracji pierwszego wydania *Obcoplemiennej ballady* z 1963 roku³. Można się doszukać w tej decyzji gestu interpretacyjnego, bowiem grafika przedstawia wiejski pejzaż, gdzie całościowo uporządkowana przestrzeń (łąka ze zwierzętami, chaty, niebo) ujęta została w obramowanie rzeki. Tym samym obraz stanowi symboliczny wyraz Nowakowego fundamentu wyobraźni. Tom składa się z dwóch części. Pierwszą z nich stanowią szkice publikowane w czasopiśmie literackich i gazetach codziennych w latach 1956–1988⁴. Druga część zawiera rozmowy przeprowadzone z pisarzem, które ukazały się w prasie w latach 1968–1990. Układ chronologiczny w obrębie obu części pozwala prześledzić, jak konstytuują się poglądy pisarza w kluczowych kwestiach, które z nich ewoluują, które pozostają niemal niezmiennie. Szkice i rozmowy pomieszczone w *Spowiedzi wyobraźni* nie były dotąd publikowane jako całość; drukowane wiele lat temu, w rozproszeniu, nie mogły stanowić w takim stopniu zwartego punktu odniesienia dla twórczości Nowaka, jak ma to miejsce w tej postaci. Śledzenie odniesień, nawiązań do myśli i poglądów innych pisarzy ułatwia

³ We Wstępie błędnie podano jako rok wydania 1967.

⁴ Znalazła się tu zdecydowana większość pozaliterackich tekstów autorstwa Nowaka, brakuje jednak dwóch zamieszczonych w „Wieściach”: *Wyznania inteligenta wiejskiego* (1957, nr 6, s. 3) oraz *Czy poezja jest potrzebna?* (1958, nr 24, s. 4).

indeks osób. Wypada jednak żałować, że wydawca nie zdecydował się na wzbogacenie zbioru przypisami. Młodsze pokolenie niekoniecznie dziś orientuje się w realiach i kontekstach epoki, obawiam się, że wiele nazwisk może brzmieć dla odbiorcy zupełnie obco. Warto było na przykład przybliżyć postaci choćby kilku prowadzących rozmowy. Łatwo znaleźć informacje o nich w internecie, to prawda, ale zamieszczenie ich bezpośrednio w książce wraz z fachowym komentarzem odkrywającym ówczesne powiązania, trendy, uwarunkowania, znacznie by jeszcze wartość zbioru podniosło.

Tworząc mapę tematów ważnych dla Tadeusza Nowaka, warto wyjść od tytułów jego szkiców i rozmów. Można wówczas zauważyć, iż kilka wątków powraca nieustannie, lektura tekstów dobitnie to potwierdza. Choć czasem zadawane pytania wywołują nieodparte wrażenie, że ich autorzy po prostu nie czytali wcześniejszych wypowiedzi poety albo dla wygody powtarzają pytania wielokrotnie już zadane, to jednak powtarzalność owa wynika także z wagi, jaką Nowak do pewnych kwestii przywiązywał. Kluczowym problemem jest etykietowanie, przed którym broni się każdy twórca, jednak dla autora *Proroka* przypisanie jego utworów do tak zwanego nurtu wiejskiego było sprawą szczególnie irytującą, wręcz bolesną. Temat zostaje zasygnalizowany już w jednym z najwcześniejszych szkiców zatytułowanych znamienne *Tragedia literatury z pawim piórkem*. Nowak zdecydowanie protestuje przeciwko deprecjonującemu postrzeganiu literatury tworzonej przez pisarzy pochodzenia wiejskiego jako zawężonej i ograniczonej oraz przeciwko tezie o niemożności stworzenia przez tych pisarzy literatury ogólnonarodowej. Mniejsza o specyficzną dla epoki frazeologię (rok 1956) czy pobrzmiewające echa klasowej wizji społeczeństwa. Ważne, że już wówczas Nowak dostrzega wielki potencjał tkwiący w ludowej wyobraźni, dostępny przede wszystkim dla tych, którym objawiła się ona niejako naturalnie – w pierwszym dziecięcym doświadczeniu. W późniejszych tekstach wielokrotnie będzie zdecydowanie twierdził: „W moim pojęciu nie ma bowiem literatury wiejskiej czy miejskiej, chłopskiej czy robotniczej, jest tylko po prostu dobra lub zła literatura. Dla mnie jest to kryterium jedyne”⁵. Rozmowa, z której pochodzi ów cytat, odbyła się w 1972 roku. Warto o tym pamiętać, bowiem lata 60. XX wieku to czas forsowania przez ówczesną krytykę literacką określeń: „nurt wiejski”, „literatura wiejska”, „proza chłopska”. Kryteria wyznaczające przynależność do owego nurtu to pochodzenie autora i podejmowana przez niego tematyka. Trzeba też zaznaczyć, że patron „pisarzy wiejskich”, Henryk Berezka, był wpływowym

⁵ *Problematyka moralna społeczna – oto sprawy pisarza*, rozm. J. Marx, [w:] *Spowiedź wyobraźni...*, s. 148. Podobne sformułowanie powraca w wielu rozmowach, między innymi w 1975 roku, w wywiadzie prowadzonym przez Andrzeja Sowę, *Spotkanie z poetą. Tadeusz Nowak*, [w:] *Spowiedź wyobraźni...*, s. 183.

krytykiem tamtego czasu, a życie wsi i jej mieszkańców oraz ich dylematy związane z przeprowadzką do miasta, a także społecznym awansem mogły być traktowane jako alternatywa dla tematyki politycznej. Kontekst ów może wyjaśniać, dlaczego Nowak tak konsekwentnie występował przeciwko upraszczającemu szufladkowaniu, którego zresztą nie udało mu się ostatecznie uniknąć. Jeszcze w przemówieniu wygłoszonym w 1980 podczas uroczystości wręczania nagrody literackiej im. Stanisława Piętaka za rok 1979 mówił, mając na myśli określenie „literatura wiejska”: „Dobra literatura nie znosi przymiotników, one ją zawsze pomniejszają i ograniczają”⁶.

Nowak wierzył zresztą – jak można sądzić na podstawie jego wypowiedzi – że ważna jest przede wszystkim autentyczność doświadczenia, dzięki temu pisarz ma coś istotnego do przekazania innym. Ważna jest prawda przekazu – nie w rozumieniu dosłownym jako faktografizm, lecz jako prawda myśli, problematyki, przeżyć. Wówczas dojść może do porozumienia między pisarzem i czytelnikiem, wypełnia się zadanie literatury. Pisanie było dla autora *Psalmów* formą zwierzenia, wyznania (stąd też tytułowa „spowiedź” – jak zaznacza we *Wstępie* Anita Jarzyna). Poszukiwał on własnego twórczego słowa rozumianego także jako droga ku odbiorcy, jako budowanie więzi z nim⁷. Dziś uwagi poety o spotkaniach autorskich brzmią może anachronicznie, inne reguły rządzą literackim rynkiem, ale ich szczerłość jest nie do zakwestionowania. Przekonanie o obowiązku mówienia prawdy to jeden z podstawowych wyznaczników filozofii życiowej Nowaka. Warto na marginesie wspomnieć, że w kilku miejscach odnosi się do swoich dwóch pierwszych tomików poetyckich wydanych przed 1956, podporządkowanych wymogom socrealizmu, komentując szczerze powody i okoliczności związane z ich powstaniem. Być może właśnie te pierwsze doświadczenia z literaturą „lakierniczą” – jak to określił – spowodowały tak mocny nacisk w latach późniejszych na konieczność mówienia prawdy i dbałość o autentyczność poetyckiego języka.

O swoim rozumieniu roli literatury także mówił wielokrotnie, często w kontekście podejmowania owej tematyki wiejskiej. Można zauważyć, że raził go schematyzm w ukazywaniu problemów wsi – akcentowanie biedy. W jednym z wczesnych szkiców podkreślał, pisząc o Konopnickiej: „wyciskanie łez nie jest najważniejszą sprawą literatury. Prawdziwą literaturę rozumiem jako filozoficzno-psychologiczny portret autora, przeniesiony w skomplikowany obraz wewnętrznego i zewnętrznego życia społecznego”⁸. Dla Nowaka ważne będą język i świadomość chłopa, jego zaplecze kultu-

⁶ *Porozumienie w słowie*, [w:] *Spowiedź wyobraźni...*, s. 82.

⁷ *Sąd nad pisarzem*, [w:] *Spowiedź wyobraźni...*, s. 52–57.

⁸ *Czy istnieje literatura wiejska?* [w:] *Spowiedź wyobraźni...*, s. 26.

rowe, mniej zaś realistyczny obraz codzienności, skoncentrowany jedynie na niej samej. Jak to z ironią ujął: „Mniej interesowały mnie sprawy ziemniaków...”⁹. Z drugiej strony przeciwny był również chłopomanii – owemu wizerunkowi wesolej i barwnej wsi symbolizowanej przez pawie pióra, bądź zachwytom nad prostotą chłopca. Obawiał się deformacji, której ulec może wizerunek kultury ludowej wykorzystanej przez Cepelię, przywoływanej jako kostium biesiad i zabaw, zastępczych rytuałów dożynek...

Obawy te i autentyczna troska wynikały nie tylko z obserwacji sztucznego awansowania folkloru do roli emblematów kultury narodowej, przy jednoczesnym ciągle protekcyjnym traktowaniu kulturowego dorobku wsi jako czegoś niższego, mniej ukształtowanego, wymagającego dopiero podniesienia na poziom twórczości prawdziwie inteligentkiej. Wynikały one z głębokiego przekonania ujawnianego od pierwszych po ostatnie wypowiedzi i zaświadczonego literackim kształtem utworów, metodą twórczą; przekonania, że w kulturze ludowej tkwią praźródła ciągle jeszcze żywe współczesnej polszczyzny – języka i kultury. Zarówno w szkicach, jak i rozmowach autor *Diabłów* mówi o znaczeniu wyobrażeń, swoistego widzenia świata, zasad moralnych zawartych w ludowej poezji, gawędzie i wierzeniach. To świat nie tylko spójny, ale też będący tym wspólnym korzeniem, który łączy naszą kulturę z odwiecznymi wyobrażeniami ludzkości. Stąd tak wielka rola mitu i baśni w twórczości Nowaka¹⁰. Jego wizja rzeczywistości i koncepcja twórcza wrosnięte są głęboko w przekonanie o prymarności opowieści mitycznej względem wszelkiej twórczej działalności człowieka. Rodzimy folklor jest dla pisarza tym własnym, oryginalnym praźródłem, z którego czerpie, by jednocześnie się z uniwersalnym rdzeniem kultury w ogóle. Myślę, że na tym właśnie zasadza się wyjątkowość twórczości autora *Psal-mów*. Łączy on własną tradycję, bliską mu i rozumianą – a nie wybraną, stąd protest przeciwko określaniu jego poetyki mianem stylizacji¹¹ – z wspólnym dziedzictwem Europy i świata, z Biblią, wierzeniami starożytnej Grecji czy Indii. Przez kulturę ludową reprezentującą typ kultury archaicznej bliskiej wartościom istotnym, moralnym i duchowym, przez plebejski język sięga on głęboko do źródeł ludzkiej duchowości. Zagadnienia te były dla niego ważne szczególnie. Miał poczucie, iż człowiek współczesny znalazł się w sytuacji zagrożenia nierozpoznanem sensu własnego losu, moralnego porządku i brakiem całościowej wizji Bytu na skutek oddalenia od tych

⁹ *Przemija, a przecież pozostaje*, rozm. Konrad Eberhardt [w:] *Spowiedź wyobraźni...*, s. 190.

¹⁰ Kwestia ta była omawiana w publikacjach poświęconych twórczości Tadeusza Nowaka. Pisałam o tym szczegółowo w innym miejscu. Por. D. Siwor, *W kręgu mitu, magii i rytuału. O prozie Tadeusza Nowaka*, Kraków 2002.

¹¹ „*Jesteśmy pokoleniem, które pisze rękami naszych dziadków i ojców...*”, rozm. B. Sowińska [w:] *Spowiedź wyobraźni...*, s. 209.

pierwotnych źródeł. Stąd w wielu wypowiedziach przewija się myśl, wręcz obsesyjna – ocalić kulturową pamięć. To właśnie pamięć i wyobraźnia są dziedzictwem duchowym, które kultura chłopska wnieść może w obręb tożsamości narodowej.

Z przekonaniem tymi ściśle wiąże się kwestia żywotnych sił plebejskiego języka. W nim właśnie według pisarza przechowały się słowa i pojęcia autentycznie żywe. Stawiał on w pewnych kwestiach znak równości między językiem chłopskim a biblijnym, wskazując jednocześnie, że to właśnie język stał się dla chłopów swoistym pomostem prowadzącym do polskości¹². Język plebejski ma według Nowaka cały szereg poetyckich właściwości, nie wyraża wprost, dosłownie, a za pośrednictwem obrazów, metafor i symboli, sięgając jednocześnie samego jądra znaczeń¹³. Język ten jest bogatszy od współczesnej polszczyzny literackiej, przechowały się w nim bowiem dawne słowa, które są „słowa w pełni metaforyzowanymi, wyrażającymi jakiś ogromny obraz poetycki”¹⁴.

Równie ważne źródło twórczości stanowi dla autora *Psalmsów* tradycja literacka. Wielokrotnie wymienia nazwiska ważnych dla siebie pisarzy, często podkreśla, iż czerpali oni właśnie z kultury ludowej i ludowego języka. Nie budzą w tym kontekście zdziwienia nazwiska Kochanowskiego, Norwida, Leśmiana czy Przybosa, Nowak jednak przywołuje także przykład twórczości Schulza, Gombrowicza i Stanisława Ignacego Witkiewicza, wskazując, że źródeł własnej twórczości szukali oni właśnie w polskiej tradycji literackiej¹⁵. Z wykształcenia polonista – świetnie rozumie istotę pojęcia oryginalności twórczej, zarówno w perspektywie indywidualnego dzieła, jak i literatury narodowej.

Buduje zatem Nowak swój dom-księgę (chętnie tego określenia używa) w oparciu o dwa źródła nierozdzielne w jego przekonaniu, a stanowiące niejako uzupełniające się skrzydła. Z jednej strony to ludowy język i wyobraźnia, z drugiej – erudycyjne zaplecze kultury europejskiej. Podkreślam tu raz jeszcze – nie są to dla niego światy całkowicie odrębne. Dwoistość jednak w tym zestawieniu zawarta sygnalizuje inny, niezwykle ważny problem bohatera jego prozy, podmiotu wierszy. „Ja w cylindrze, ja boso...” ze znanego *Psalmu o nożu w plecach* to autobiograficzne wyznanie człowieka, którego tożsamość jest równolegle rozdwojona. Składa się na nią z jednej strony doświadczenie pokoleń chłopskich, ich własny kulturowy inwentarz

¹² *Przemija, a przecież pozostaje*, rozm. K. Eberhardt [w:] *Spowiedź wyobraźni...*, s. 192–193.

¹³ Nowak mówił kilkakrotnie o swoim uznaniu dla prozy Schulza, widać w jego koncepcji słowa wyraźnie pewne nawiązania do twierdzeń autora *Mityzacji rzeczywistości*.

¹⁴ *Myśli Tadeusza Nowaka*, [w:] *Spowiedź wyobraźni...*, s. 68.

¹⁵ *Pisarzowi nie wolno kłamać*, rozm. H. Przedborska [w:] *Spowiedź wyobraźni...*, s. 205.

pogłębiany przez Nowaka lekturą tomów Oskara Kolberga, pamiętników chłopskich, zapisków Jakuba Bojki. Z drugiej zaś – literacka tradycja, wiedza uniwersytecka, gromadzony bagaż krakowskich lat w Domu Literatów przy ulicy Krupniczej. Uproszczeniem jest zawieranie owej dwoistości w przeciwstawieniu wieś-miasto. W przekonaniu pisarza nie jest ona opozycją, raczej tworzy jedną, niepodzielną świadomość, budowaną na dwóch filarach. Znajduje w niej miejsce i Platon, i skowronek¹⁶. To dwoistość, która w ostatecznym rozrachunku, mimo czasem bolesnego rozdarcia, wzbogaca, nie degradowa. Dlatego opowieść o „awansującym” chłopskim synu zawarta w *Proroku* ma charakter groteskowy i ironiczny, bohater bowiem właśnie przeciwstawia sobie te dwa światy. Nowak ma świadomość trudności, z jakimi radzić sobie musi pochodzący ze wsi inteligent (by użyć tych mocno schematycznych określeń), zdecydowanie jednak sprzeciwia się wizji miasta-molocha, które niszczy niewinność i wrażliwość wyniesioną z obcowania z naturą. Mówi uszczypliwie: „Nie uważam miasta za molocha kamiennego pożerającego niewinne owieczki przybłąkane z sielskich łączek”¹⁷. Znaczenie i atrakcyjność światopoglądu autora *Diabłów* wynika między innymi z umiejętności wyjścia poza wszechobecny schemat i uproszczenie. Szkice i rozmowy pozwalają to zobaczyć bez woalu literackiego, choć nie sposób zaprzeczyć, że poglądy pisarza są spójne, widoczne może przede wszystkim w jego poezji i prozie.

Zebrane w *Spowiedzi wyobraźni* szkice i rozmowy oświetlają na nowo dzieło Tadeusza Nowaka. Wiele w nich wątków, o których tu nie wspominałam. Uderza chyba najbardziej żarliwość stosunku do literatury, do własnej kultury, szczerłość wypowiedzianych sądów, poczucie obowiązku wobec własnej wspólnoty, ale i obowiązku ofiarowania czegoś z siebie innym. W wypadku poety tym najważniejszym darem jest słowo budujące świat wartości. Nie jest to chyba dziś przekonanie zbyt popularne.

W przyszłym roku minie ćwierć wieku od śmierci pisarza. Może wystarczający to czas, by jego twórczość wydobyć z literackiego czyścca, wrócić do niej bez uprzedzeń i etykiet i skorzystać z owego daru. *Spowiedź wyobraźni* jest dobrym krokiem w tym kierunku.

¹⁶ *Myśli Tadeusza Nowaka*, [w:] *Spowiedź wyobraźni...*, s. 70.

¹⁷ *Dom chłopski jak księga*, rozm. Teresa Krzemięń, [w:] *Spowiedź wyobraźni...*, s. 177.

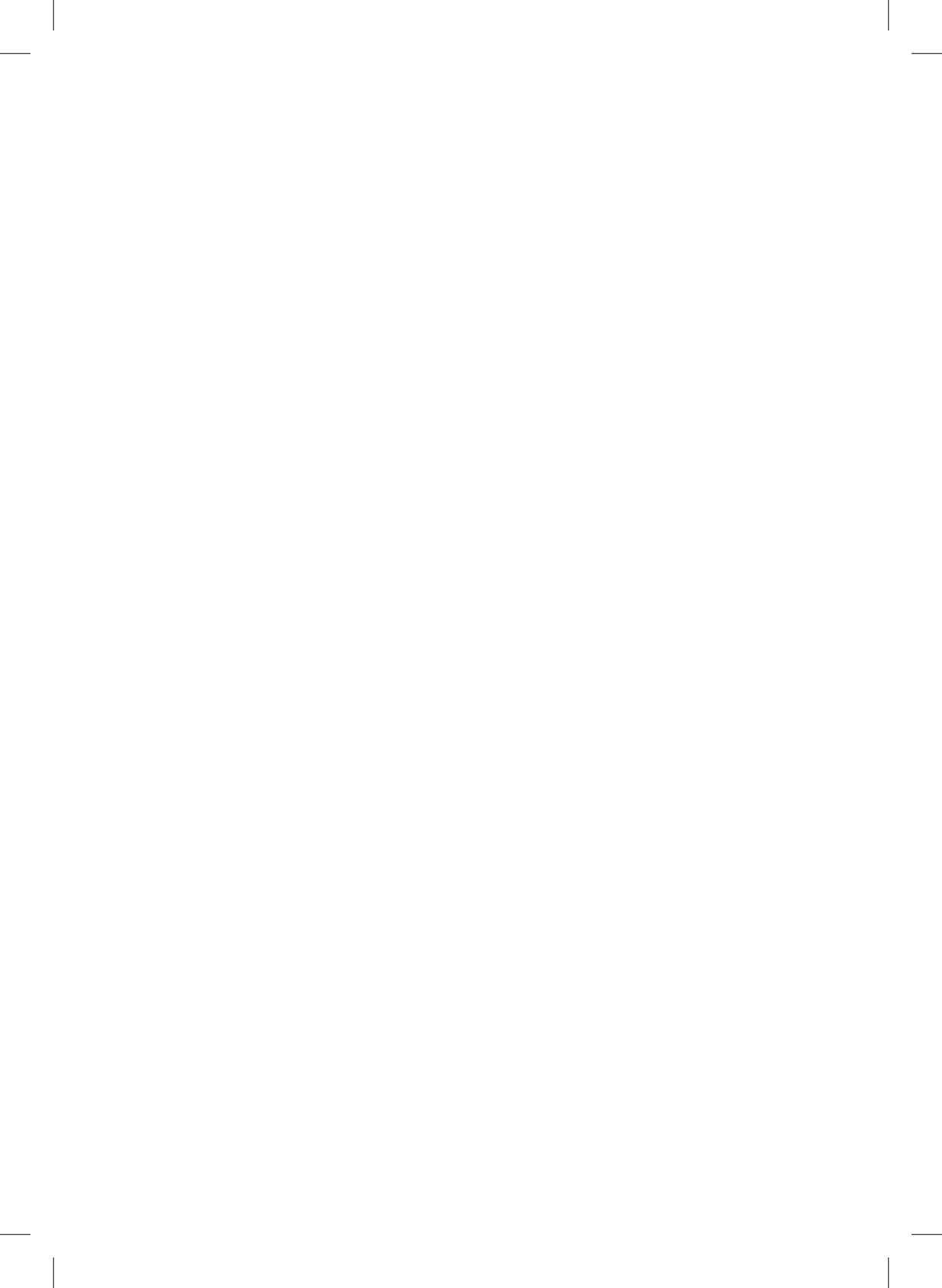
Dorota Siwor

Platon and lark

[Review: Tadeusz Nowak, *Spowiedź wyobraźni (szkice i rozmowy)*, wybór i wstęp Anita Jarzyna, Wydawnictwo Pasaże, Kraków 2014, pp. 350.]

Key words: Tadeusz Nowak, *Spowiedź wyobraźni*, Anita Jarzyna, Wydawnictwo Pasaże

Słowa kluczowe: Tadeusz Nowak, *Spowiedź wyobraźni*, Anita Jarzyna, Wydawnictwo Pasaże



Karolina Kolasa

Akademia Techniczno-Humanistyczna w Bielsku-Białej
ul. Willowa 2, 43-309 Bielsko-Biała
karolinakol@o2.pl

Zaznacz ten punkt, miejsce...

[Miroslaw Dzień, *Axis mundi*, Biblioteka „Toposu”, Sopot 2014,
ss. 111.]

Poeta i filozof, profesor Akademii Techniczno-Humanistycznej w Bielsku-Białej, autor sześciu tomów wierszy i dwóch obszernych rozpraw naukowych, w swojej najnowszej książce poetyckiej zabiera czytelnika w podróż do kilku miejsc ważnych przede wszystkim dla świata chrześcijańskiego. Wyraźnie wpisuje się tym samym w uprawianą od początku tradycję poezji metafizycznej, mało ostatnio popularnej wśród jego rówieśników. Warto pochylić się nad ostatnim tomem i razem z autorem oddać refleksji nad najstarszymi prawdami świata. Jednak dla czytelnika niewtajemniczonego w tematy egzystencjalne: filozofię Kanta, Biblię, tradycję chrześcijańską oraz antyczną, lektura tomu może być uciążliwa i mało efektywna. Poeta wymaga od czytelnika wiedzy humanistycznej, tym samym zachęca również do sięgnięcia po klasykę literatury, która odsłania wiele prawd o istnieniu człowieka. *Axis mundi* to lektura wymagająca, jednak warto poczynić wysiłek intelektualny po to, aby zatrzymać się w wirującym świecie i bliżej przyjrzeć się dwóm aspektom trwania.

Poprzez drzwi przedstawione na okładce poeta zaprasza do wejścia w metafizyczną przestrzeń odsłaniającą tajemnice ludzkiego istnienia. Wybór zdjęcia Krzysztofa Szymborskiego, przedstawiającego prawdopodobnie ruinę kamienicy, której drzwi zdają się być przegrodą oddzielającą

jedną rzeczywistość od drugiej, nie był zapewne przypadkowy. Poezja metafizyczna ukazuje rozdarcie pomiędzy dwoma aspektami ludzkiego bytu – cielesnym i duchowym. W materialistycznym świecie pielęgnacja prawd duchowych nabiera szczególnej wagi, dlatego tom *Dzienia* może na chwilę zatrzymać czytelnika w ślepej pogoni za pieniądzem i sprowokować do refleksji nad wartościami, które dotyczą nie tylko sfery doczesnej. Przejście przez te metaforyczne drzwi może okazać się początkiem nowej drogi, a pierwsza lektura tomiku – wstępem do kolejnych. W momentach uczucia pustki i osamotnienia w globalnym, ponowoczesnym i cybernetycznym świecie, ta książka poetycka pomoże wyrzucić złe emocje i ukoić rzadko pielęgnowaną duszę.

Już na samym początku podróży czytelnik wchodzi w zapomniane i praktycznie nieistniejące wartości, będące reliktem przeszłości. Sam tytuł tomiku staje się przywołaniem naszych słowiańskich korzeni, tworzy to niezwykle połączenie z tradycją chrześcijańską. Kompilacja tych dwóch elementów sprawia, że z jednej strony poeta w niezwyklej sposób zaprasza czytelnika do wędrówki po miejscach na świecie, ale też do podróży w czasie. Idea *axis mundi* u naszych przodków była oparta na wyobrażeniu solidnego drzewa – dębu, na którego szczycie (w koronie) królowali bogowie, w pniu umieszczeni zostali ludzie, w korzeniach odpoczywali umarli. Zatem wszystko tworzy ład wraz z fauną i florą, z ludzką duszą i ciałem. Dzień uzmysławia czytelnikowi, że nasze istnienie składa się z wielu elementów (mentalnych i cielesnych), które aby żyć w pełni, należy zebrać w całość. Powinno wyrosnąć w nas „drzewo od obrysu konarów, od cienia liści / i kawałka zachmurzonego nieba / nad niewidzialną koroną (...)”. Czytelnik próbujący zrozumieć świat za pomocą archetypów z pewnością odnajdzie w poezji *Dzienia* wiele odniesień do mitycznego świata, który skonfrontowany z obecną rzeczywistością, nada sens temu, co nas otacza.

Metafizyczne przemyślenia poeta dzieli na cztery części – „Koty, kamienie”, „...nie będzie, jak było”, „Cztery poematy” i „Lekcja ognia”. Mimo że każda z nich tworzy osobną całość, wszystkie spina próba zrozumienia istoty Biblii, jej aktualności dziś, w nieustannie pędzącym świecie.

Pierwsza ze wspomnianych części odnosi się bezpośrednio do miejsc, które zostały ponad dwa tysiące lat temu szczególnie uświęcone w tradycji chrześcijańskiej – do Betlejem i Jerozolimy. Wiersze napisane w tych fundamentalnych dla świata chrześcijańskiego punktach (gdzie dokonano się zbawienie ludzkości) uzmysławiają czytelnikowi, że nawet tam, gdzie Chrystus umierał na krzyżu, sprzedawcy rozkładają swoje stragany (*Jesz-cze kram*), hotelowi chłopcy noszą walizki turystom (*Luty 2010: Betle-*

jem), a całe święte miasto zdaje się nie zauważać istoty zbawienia (*Śpiąca*). Wszystkim rządzi pragnienie zysku; konsumpcjonizm ogarnął nawet sferę *sacrum*. To skłania do refleksji nad rzeczywistym spadkiem dzieła Chrystusa: czy nastąpiła ewolucja poglądów, czy to, co się działo dwa tysiące lat temu, rzeczywiście odcisnęło duchowy ślad na ludzkości. Autor pozostawia te pytania bez odpowiedzi – każdy czytelnik ma prawo do własnej interpretacji, lektura zachęca do jednostkowego myślenia i uważnego wgłębiania się w tekst.

Część zatytułowana „...nie będzie, jak było” rozpoczyna się utrzymany w naturalistycznej konwencji wierszem przywołującym ideę życia w zgodzie z naturą, istnienia dalekiego jest od zimnego, urbanistycznego świata, w którym istniejemy. Poeta namawia czytelnika do tego, by zatrzymał się w miejskim parku, ogrodzie botanicznym (tym realnym lub wyobrażonym) i na moment spojrzął na drzewo swojego życia, istotę *axis mundi*. Metaforyczna trójdzielna konstrukcja rośliny zmusza do spoglądania na to, co dopiero nadejdzie – przywołuje refleksję nad śmiercią, nie śmiercią somatyczną, lecz metafizyczną, która staje się jedynie przejściem w inny wymiar istnienia, otwarciem metaforycznych drzwi; bo przecież, mówi poeta: „jeszcze nie wiesz o ostatecznym wyroku / który zapisuje nieomylna Ręka”. Podobną refleksję można dostrzec w wierszach: *Usta prawdy*, *Konik polny* oraz *Komeidyki*, *zaklinanki*. Metafora wyjścia poza nas samych (zеткиnięcia się z Bogiem) nie jest jednoznaczna i z pewnością każdy czytelnik odczyta ją na swój sposób. Człowiek posiada potrzebę sensu, poeta uzmysławia czytelnikowi znaczenie otwarcia na metafizyczny wymiar istnienia, dostrzegania tchnienia duszy w drobnych elementach otaczającej przyrody. Tę część tomiku wieńczy odwołanie do filozofii Immanuela Kanta oraz refleksja nad ciągle aktualnymi wydarzeniami opisanymi w wierszu *10 kwietnia*. Tradycję antyczną (samym już tytułem) przywołuje przedostatni utwór – *Elegia*. Wiersz *Słońce w Mikulowie* przypomina z kolei tradycję żydowską i zamyka rozważania dotyczące wyjścia przez metafizyczne drzwi, które tak czy inaczej, przy kolejnym powrocie do poezji zostają otwarte.

Część zatytułowana „Cztery poematy” uderza obrazami z Apokalipsy św. Jana, nawiązuje przy tym do utworów Czesława Miłosza, szczególnie do *Piosenki o końcu świata*. Dla Dzieńca, podobnie jak dla Noblisty, koniec świata „staje się już”. Pierwszy z poematów (*Cytrynowa dolina*) nawiązuje do biblijnych prorocत्व, z których groźne i aktualne wydają się dziś zwłaszcza te dotyczące cierpień ludzkich spowodowanych niewyobrażalnie szybkim rozwojem technologicznym. Poeta przestrzega przed skutkami ucieczki w świat cybernetycznych bodźców, widząc w tym przede wszyst-

kim zagrożenie samotnością. Człowiek przyszłości poszukujący ciepła drugiej osoby „odnajdzie tylko jedną z miliarda ścieżek / w przepastnych korytarzach procesora”. Kolejny z poematów swym tytułem – *Lasciate ogni speranza?* (Żegnajcie się z nadzieją?) – taki tytuł widnieje nad wejściem do dantejskiego piekła – przywołuje *Boską Komedię*. Poddając w wątpliwość prawdziwość chrześcijańskiej wizji zaświatów, Dzień wybiera wątpliwość, stawia pytania, zachęcając przy tym do samodzielnego myślenia. Wytacza drogę, która może – choć nie musi – zaprowadzić do odpowiedzi. Poemat *Dzieje się już* przypomina dzieło Miłosza, jest swoistym palimpsestem myśli Noblisty (o którym Dzień napisał obszerną pracę naukową). Z kolei utwór *Chrzęszcz albo barbarzyńcy* przywołuje kolejne opowieści biblijne, zamyka go natomiast swoista modlitwa – rozmowa z Bogiem. Poeta oczekuje od czytelnika, aby podążał wraz z nim i jego przemyśleniami, metaforycznie podróżował po miejscach fundamentalnych dla tradycji religijnej, przypominających o duchowej tożsamości człowieka. W ten sposób konfrontuje tradycyjne wartości naszej kultury z bolesną współczesnością.

„Lekcja ognia” okazuje się wyjściem poza schemat, mieszaniną krótkich utworów na różne tematy. Jest w nich porcja metafizyki, są przywołania słowiańskiej wizji *axis mundi* (wiersz *** rozpoczynający się słowami *Rośnie we mnie jak drzewo...*). Nawiązania do Biblii wyraźnie widać w wierszach *Światło, włosy, Abrahamie*, a także w krótkim *O Trójcy Świętej*. Z religijnymi i antropologicznymi motywami współistnieją motywy miłosne. Wiersz *Twoja twarz*, zadedykowany „Oleńce”, przepełniony jest subtelnością i tęsknotą. Poeta portretuje kobietę za pomocą gry słów. To malowanie twarzy okazuje się jednak tylko niewielkim przebicciem słońca, subtelnym przypomnieniem pięknych rysów kobiecego oblicza. Intryguje to i mocno pobudza wyobraźnię; im większa plastyczność literackiego obrazu, tym lepiej pracują ludzkie zmysły. Ten erotyk to jeden z utworów, który łamie konwencję dominującą w zbiorze swoim niezwykłym, zmysłowym tematem. Uwagę zwraca również wiersz *Kret*, przypominający biblijne opowieści, motyw labiryntu życia; daje pretekst do przemyśleń nad naturą materialnego wymiaru egzystencji, nad życiem upływającym wśród przedmiotów. Dusza, historia ludzkości, kronika własnego istnienia – na tym koncentruje się uwaga poety, dla którego nasze trwanie na ziemi jest przede wszystkim zawiłą drogą ku śmierci, podróżą po zakątkach świata, napędzaną ciekawością świata, miłością, cudem narodzin i śmiercią. Te składniki, o których w naszym pędzącym świecie tak łatwo można zapomnieć, to przecież istota życia.

Metafizyczna poezja Mirosława Dzień to zatrzymanie się w nieustannie wirującym świecie, który zapomniał o naturze, jej pierwotnej nieskazitelności. Warto otworzyć metaforyczne drzwi, do czego zaprasza czytelnika poeta; być może dostęp do tego, co znajduje się za nimi, nie okaże się łatwy, ale każda próba zrozumienia istoty ludzkiego losu przybliży do poczucia sensu życia. Tomik poezji Mirosława Dzień *Axis mundi* to doskonała lektura dla zmęczonych nadmiarem klaustrofobicznych lęków, stłoczonych w urbanistycznej przestrzeni, a przede wszystkim dla tych, którzy chcą nabrać oddechu, poczuć na swoich palcach kropelki rosy, na ciele i w duszy tchnienie pozaziemskiego *ruah*, w nozdrzach zapach lasu, a tuż przed oczami zobaczyć obraz świata, który stał się naszą pośmiertną obietnicą. „Spojrzeniem ogarnij tylko punkt. / Jeden punkt. Wszechświat w nim”.

Karolina Kolasa

Make your mark...

The article is a discussion of a poetic book "Axis mundi" by Mirosław Dzień, a creator of metaphysical poetry. The latest work of his is based on the Proto-Slavic idea of the tree as a representation of the lives of gods, humans and their ancestors. Thanks to this concept, the book transposes the reader into the world of the past which did not lose its importance. The work not only shows the Jewish and Christian cultures, but also the ancient times, thus encouraging the reader to enter the world where corporeality and spirituality continually interchange.

Słowa kluczowe: poezja metafizyczna, współczesność, przeszłość, Mirosław Dzień, natura, zdegradowana kultura, chrześcijaństwo, antyk, filozofia, oś świata

Key words: Mirosław Dzień, contemporaneity, metaphysical poetry, Christian cultures, antecedents, nature, degraded culture, antique, philosophy, axis of the world



Paulina Żmijowska
Akademia Techniczno-Humanistyczna w Bielsku-Białej
Willowa 2, 43-309 Bielsko-Biała
pzmijowska@gmail.com

Walczące komunikaty (?)

„Bywa nieraz, że stajemy w obliczu prawd,
dla których brakuje słów”.
Jan Paweł II

Rok 2001, Argentyna, Półwysep Valdés. Elliott Erwitt tworzy czarno-białą fotografię, na której zderzają się dwa istotne komunikaty: reklama Pepsi oraz Jezus na krzyżu. Zestawione ze sobą tworzą mocny kontrast teraźniejszości z prawdopodobną krytyką zachodniego społeczeństwa. Oba obrazy są natychmiast rozpoznawalne i, jak wspomniał sam Erwitt, niepokojące. Oparte na połączeniu, które nie powinno istnieć. Przeciwnostawne ideały obecnego świata. Sam styl artysty jest bardzo zbliżony do fotografii humanistycznej, której korzenie wywodzą się z Paryża. Nie chodzi tu bynajmniej wyłącznie o podejście do istoty ludzkiej jako obiektu ściśle związanego z identyfikacją personalną, którą, według założeń nurtu, należy ukazać z poetycką, ciepłą wrażliwością. Erwitt, na pytanie dziennikarza o przyczyny zainteresowania fotografowaniem ludzi, odpowiedział: „Manifestacja społeczeństwa, czy to rzeczywistych ludzi czy tego, co robią, jest dla mnie tym samym”¹. Dzięki swojej przewrotności, ciepłej i zabaw-

¹ 14 Lessons Elliott Erwitt Has Taught Me About Street Photography, <http://erickimphotography.com/blog/2-013/09/23/14-lessons-elliott-erwitt-has-taught-me-about-street-photography/> [dostęp: 09.09.2014 r.].

nej, jak w pracach przedstawiających zwierzęta z właścicielami, ale również szokującej, będącej odzwierciedleniem tematów trudnych, dorobił się przydomku „Woody’ego Allena świata fotografii”. Dojmujące opowiadanie o rzeczywistości stanowi wyróżnik prac fotografa, jak na przykład słynne zdjęcie wykonane w 1950 w Karolinie Północnej, przedstawiające osobne umywalki dla ludzi o różnych kolorach skóry. To absurd. Okrutny absurd.

Rola komunikacji opiera się przede wszystkim na działaniu w danym środowisku i prowokowaniu dyskusji na temat przedstawionego projektu. Fotografia Erwitta dla niektórych odbiorców może być czymś kompletnie niewyobrażalnym, wręcz świętokradczym. Pierwsza myśl – Jak Pepsi może reklamować się obok Jezusa? To niemoralne! W rzeczy samej, to właśnie może być problem branding, który „stał się ważniejszy niż rzecz, którą markuje. W takiej sytuacji iluzja i oszustwo staje się normą. [...] Branding to przejściowa moda w biznesie, która w nadchodzących latach zniknie”².

Ale czy ktoś pomyślał o tym, że komunikat można rozumieć całkiem inaczej – czy krzyż nie jest tutaj bardziej zauważalny, czy nie dyskutuje się więcej o religii i wierze właśnie przez to, że obok znajduje się reklama Pepsi? A może na odwrót? Bo nawet jeśli kampania zbierze głosy zbuntowanych, przeciwnie kupowaniu słodkiego napoju, to nikt nie zaprzeczy, że jest widoczna – odbiła się echem³. Zarówno krzyż, jak i Pepsi, „stoja” pionowo, prawdopodobnie nad przepaścią, za którą nic nie ma. Społeczeństwo coraz bardziej zdaje sobie sprawę z procesu dopasowywania się do rzeczywistości, który działa tylko w tę jedną stronę.

Co istotne, tylko czarno-białe fotografie składają się na twórczość 86-letniego dziś Erwitta z grupy Magnum – wystawiono je w Polsce w 2013 roku w warszawskiej filii Leica Gallery. Styl tworzenia jest więc tożsamy z przekazywanym komunikatem, opartym nierzadko na przejmującym zestawieniu. Kiedy znajdujemy się w świecie kolorowych fotografii, iskrzących i połyskujących, krzykliwych obrazów czy reklam, które swoją fakturą próbują niejako wdrzeć się na chybocliwy rynek marketingu, czarno-białe zdjęcie jest czymś niezwykłym. Niezwykłym, bo innym, wyróżniającym się prostotą kompozycji poprzez zwrócenie uwagi na sam akt projektowania informacji, a nie jej walory estetyczne. Nazywany fotografem, który tworzy historię, Ervitt odpowiada: „Obrazy można znaleźć wszędzie. Wystarczy

² A. Shaughnessy, *Jak zostać dizajnerem i nie stracić duszy*, Kraków 2012, s. 113.

³ To, co niegdyś było rynkiem kontrolowanym przez firmy, stało się niekontrolowanym przez nikogo miejscem, gdzie coraz mniej decyzji o zakupie jest podejmowanych jedynie na podstawie firmowego, klasycznego marketingu (M. Sadowski, *Revolucja social media*, Gliwice 2013, s. 151).

zauważać różne rzeczy i nadawać im porządek”⁴. Elementy, które mogą składać się na „oświadczenie o społeczeństwie” są więc posklejane z obserwacji otoczenia. Dewiza twórcy prawdopodobnie nie jest także obca jego odbiorcom, co widać w przypadkowym komentarzu:

[...] atrapa. Nie sztuką jest sfotografować „byle co”, sztuką jest sprawić żeby „byle co” stało się „nie byle czym”. Do tego trzeba mieć dobre oko i talent do wychwytywania wartościowych celów/momentów pośród setek innych. Erwitt z pewnością posiada obie z tych cech. Chociaż niektóre niezbyt mi się podobały (na tle innych) ale przeciętność tych fotografii też dodaje im pewnego uroku, chociaż jak dla mnie są one po prostu „miłe dla oka”⁵.

Warto zastanowić się nad słowami internauty w kwestii przeciętności zdjęć Erwitta. Świadomość odbiorców jest tu czynnikiem nadrzędnym, ponieważ określa sposób zrozumienia przekazu – fotografie, które, jak wspomnieliśmy wcześniej, wyróżniają się swoim stylem – według zacytowanych słów nie są czymś nadzwyczajnym. Wynika z tego, że choć wizualność nie wszystkim się podoba, to akt przekazu został zachowany i rozumiany – a to jest właśnie sukcesem. W kontekście zmian rzeczywistości, a co za tym idzie – kultury, norm zachowań i wartości – zmienia się także pojęcie samego obrazu. Skupiając się na fotografii Erwitta, można mieć wrażenie, że to, co widzimy, jest w jakiś sposób nierzeczywiste, dziwne, nierealne, niemożliwe. Religia i konsumpcja? Koncepcja Baudrillarda w dziele *Symulakry i symulacja* jasno opisuje jednak destrukcję rzeczywistości, którą zastępuje hiperrzeczywistość. Wszystko jest dozwolone, nie istnieją granice „postrzegania” świata. Sam Baudrillard symulakrem określał m.in. zjawisko społecznego funkcjonowania fotografii.

Zauważmy, że w przedstawionym komunikacie logo Pepsi ma kształt geometrycznego koła. Również nasza planeta we wszystkich wizualizacjach ukazuje się jako kula. Krzyż, pomimo nieprzychylności sytuacji i obecnej ingerencji mediów, które dokonują zmian na wszystkich częściach organizmu społecznego, jest usytuowany wyżej, co oznacza, że góruje i triumfuje nad Ziemią. Komunikaty być może wcale nie walczą, ale zmuszają do refleksji, skłaniają do odpowiednich wyborów, albo, co jest wielce prawdopodobne – po prostu są. W XXI wieku.

⁴ Elliott Erwitt „Woody Allen świata fotografii”, <http://olga.drenda.fotoblogia.pl/1807,elliott-erwitt-woody-allen-swiata-fotografii-inspiracja> [dostęp: 10.10.2014 r.].

⁵ Komentarz został zachowany w pierwotnej postaci, <http://www.wykop.pl/link/39798/elliott-erwitt/> [dostęp: 15.10.2014 r.].

Paulina Żmijowska

Fighting messages (?)

Is the juxtaposition of two contrasting messages, can lead to internal conflict? Or maybe it is a form of marketing communications, in which each element is building a completely new quality represented by the image? Today's plane exchange of information leads to the continued greater reflection not only on what you see, but above all, what to choose.

Słowa klucze: komunikacja, czarno-białe, kultura, marketing, marka, kontrast

Key words: communication, black and white, culture, marketing, brand, contrast

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 (góra, dół, lewy, prawy). 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 szczególowe 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 „Śis” 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 marca¹, próbuje wytłumaczyć 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, *Kształcząca funkcja pytania. Perspektywa hermeneutyczna*, [w:] *Odmiany myślenia o edukacji*, red. J. Rutkowiak, Kraków 1995, s. 172–173.

² Tamże, s. 174.

³ A. Folkierska, *Kształcząca funkcja pytania*, s. 28.

⁴ M. Adamiec, *Odejsie 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.