

IRYDION

LITERATURA – TEATR – KULTURA

tom III

nr 1

**Komitet Redakcyjny czasopisma
„Irydion. Literatura – Teatr – Kultura”**

Redaktor naczelny
dr hab. prof. AJD Adam REGIEWICZ

z-ca Redaktora naczelnego
dr hab. prof. AJD Artur ŻYWIOŁEK

członkowie redakcji
dr hab. prof. AJD Agnieszka CZAJKOWSKA
dr hab. prof. AJD Anna WYPYCH-GAWROŃSKA

Sekretarz redakcji
dr Joanna WAROŃSKA

Redaktorzy tematyczni
dr hab. prof. AJD Agnieszka CZAJKOWSKA
dr hab. prof. AJD Adam REGIEWICZ

Rada Naukowa

prof. dr hab. Dariusz KOSIŃSKI (Uniwersytet Jagielloński)
prof. dr hab. Dariusz ROTT (Uniwersytet Śląski)
prof. PhDr Maria SOBOTKOVÁ (Univerzita Palackého v Olomouci)
doc. dr Larysa VAKHNINA (Narodowa Akademia Nauk Ukrainy)
prof. dr hab. Andrzej ZAKRZEWSKI (Akademia im. Jana Długosza w Częstochowie)

Recenzenci

dr hab. Katarzyna FAZAN (Uniwersytet Jagielloński)
prof. dr hab. Irena JOKIEL (Uniwersytet Opolski)
prof. dr hab. Wojciech KACZMAREK (Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II)
dr hab. Joanna KISIEL (Uniwersytet Śląski)
prof. dr hab. Jarosław ŁAWSKI (Uniwersytet w Białymstoku)
dr hab. prof. UKSW Anna SZCZEPAN-WOJNARSKA (Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego)

Procedura recenzowania jest zgodna z wytycznymi Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego:

1. Złożone artykuły naukowe wstępnie ocenia Komitet Redakcyjny.
2. Teksty pozytywnie zaopiniowane otrzymują kod, a następnie są kierowane do dwóch niezależnych zewnętrznych recenzentów.
3. Recenzenci nie znają nazwisk ani afiliacji Autorów, którzy nie znają nazwisk recenzentów (zasada *double-blind review process*).
4. Pisemna recenzja kończy się jednoznacznym wnioskiem o zakwalifikowaniu artykułu do publikacji lub o jego odrzuceniu. Jeśli tekst wymaga poprawek, autor otrzymuje recenzję, zawierającą odpowiednie sugestie.

Wersja papierowa czasopisma jest wersją pierwotną

AKADEMIA IM. JANA DŁUGOSZA W CZĘSTOCHOWIE

IRYDION

LITERATURA – TEATR – KULTURA

tom III
nr 1

dawniej:

PRACE NAUKOWE AKADEMII IM. JANA DŁUGOSZA
W CZĘSTOCHOWIE. FILOLOGIA POLSKA. HISTORIA I TEORIA
LITERATURY



Częstochowa 2017

Redaktor naczelny wydawnictwa
Andrzej MISZCZAK

Korekta
Paulina PIASECKA
oraz grupa studentów specjalności edytorsko-redaktorskiej filologii polskiej

Redaktor techniczny
Piotr GOSPODAREK

Projekt okładki
Damian RUDZIŃSKI

© Copyright by Akademia im. Jana Długosza w Częstochowie
Częstochowa 2017

ISSN 2391-8608

Wydawnictwo im. Stanisława Podobińskiego
Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie
42-200 Częstochowa, ul. Waszyngtona 4/8
tel. (34) 378-43-29, faks (34) 378-43-19
www.ajd.czyst.pl
e-mail: wydawnictwo@ajd.czyst.pl

SPIS TREŚCI

Dialog. Kultura. Egzystencja. Pamięci Profesor Lucyny Rożek	7
Adam REGIEWICZ	
Psy, cynicy i kenoza	9
Dogs, cynics and kenosis (Summary)	23
Robert K. ZAWADZKI	
Jan z Głogowa (1445–1507). Humanistyczne fascynacje średniowiecznego astronoma (na podstawie <i>Introductorium compendiosum in Tractatum sphaerae materialis Ioannis de Sacrobusto</i>)	25
Jan of Głogów (1445–1507). Humanistic fascinations of the mediaeval astronomer (based on <i>Introductorium compendiosum in Tractatum sphaerae materialis Ioannis de Sacrobusto</i> (Summary)	40
Artur ŻYWIOŁEK	
Użyteczne fikcje i zbawcze metafory. Przypisy do <i>Księgi blasku</i>	41
Useful fictions. Redemptive metaphor. Annotations to <i>Book of Light</i> (Summary)	53
Małgorzata OKUPNIK	
„Celownik nieszczęścia”. Reprezentacje doświadczenia utraty w kulturze współczesnej	55
“Dative of misfortunate”. About representations of experience of loss in modern culture (Summary)	77
Grażyna BOBILEWICZ	
Ornamentalizm we współczesnym malarstwie rosyjskim (teoria i praktyka artystyczna)	79
Ornamentalism in contemporary Russian painting (theory and artistic practice) (Summary)	95
Kazimiera Zdzisława SZYMAŃSKA	
Miejsce i funkcje muzyki w życiu zesłańców syberyjskich (na podstawie relacji pamiątkarsko-wspomnieniowych Szymona Tokarzewskiego)	97
Place and functions of music in the lives of Siberian exiles (based on the memories of Szymon Tokarzewski) (Summary)	113
Katarzyna DUDA	
Michaił Szyszkin – rosyjski emigrant w Szwajcarii	115
Mikhail Shishkin – Russian Emigrant in Switzerland (Summary)	129
Julita BINIEWSKA	
Walka o człowieka w epoce kryzysu kultury. <i>Niezuważone pokolenie</i> Władimira Warszawskiego	131
The struggle of man in the age of cultural crisis. Vladimir Varshavskii's <i>The Unnoticed Generation</i> (Summary)	147

Joanna ŁAWNİKOWSKA-KOPER

Erich Hackl wobec kultury pamięci. Opowiadanie <i>Familie Salzmann</i> . <i>Erzählung aus unserer Mitte</i>	149
Remembrance culture in Erich Hackl story <i>Familie Salzmann</i> . <i>Erzählung aus unserer Mitte</i> (Summary)	164

Bartosz WOŹNIAK

Realne i nierealne – różne rodzaje rzeczywistości w <i>Miasteczku Twin Peaks</i> ..	165
Real and unreal – different kinds of realities in <i>Twin Peaks</i> (Summary)	175

Maria WOŹNIAKIEWICZ-DZIADOSZ

Baza danych i strategie narracyjne w powieściach przełomu XX i XXI wieku	177
Data Base and Narrative Strategies in the Novels of the Turn of the 20 th and 21 st Century (Summary)	197

Joanna WAROŃSKA

Wyspiański i skamandryci. O początkach grupy i próbach dramatycznych Jana Lechonia	199
Wyspiański and skamandrites. On the origins of the group and theatrical plays of Jan Lechoń (Summary)	217

Grażyna PIETRUSZEWSKA-KOBIELA

Miłosne „tremolando”. Erotyczna dźwiękosfera w wybranych wierszach Tytusa Czyżewskiego, Brunona Jasińskiego i Anatola Sterna	219
Love-filled „tremolando”. Erotic realm of sounds in the selected poems of Tytus Czyżewski, Bruno Jasiński and Anatol Stern (Summary)	230

Agnieszka CZAJKOWSKA

Zbigniew Herbert w szkole. Na marginesie wiersza <i>Pan od przyrody</i>	231
Zbigniew Herbert at school. On the margins of the line <i>Pan od Przyrody</i> (Summary)	240

Joanna ŚLÓSARSKA

Wyobrażenia twórcza a inteligencja emocjonalna i duchowa (na przykładzie <i>Nowych psalmów</i> Tadeusza Nowaka)	241
Creative imagination vs. spiritual and emotional intelligence (on the example of <i>New psalms</i> by Tadeusz Nowak) (Summary)	253

Dialog. Kultura. Egzystencja Pamięci Profesor Lucyny Rożek

Tematyka kolejnego numeru „Irydiona” została zainspirowana postacią Pani Profesor Lucyny Rożek, która pracowała w Instytucie Filologii Polskiej Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie niemal dwadzieścia lat, a jej obecność w częstochowskim środowisku polonistycznym zainspirowała wielu spośród nas do rozwoju w kierunku polonistyki kulturowej. Zbyt szybkie odejście Pani Profesor, spowodowane chorobą, domaga się refleksji nad Jej spuścizną, ale także staje się wezwaniem do kontynuowania myśli, podążania pewnymi tropami, w kierunkach wyznaczonych przez Jej działalność naukową.

Nie można przejść obojętnie wobec realizacji naukowych, które powołała do istnienia Prof. Lucyna Rożek w częstochowskim środowisku: tworzyła od podstaw Zakład Teorii Literatury, zainicjowała cykl międzynarodowych konferencji interdyscyplinarnych, podejmujących aktualne i istotne tematy humanistyczne, rozpoczęła badania komparatystyczne, rozpoczynając współpracę między Instytutem Filologii Polskiej a uczelniami Europy Wschodniej – m.in. organizując pionierskie działania kulturotwórcze na styku kultur polskiej, rosyjskiej, ukraińskiej i tatarskiej. Już tylko tych kilka naprędce sformułowanych uwag na temat działalności badawczej i popularyzatorskiej Prof. Lucyny Rożek pozwala zamknąć tematykę dedykowanych Pani Profesor tekstów w trzech wymienionych w tytule kategoriach: dialogiczności, kulturze i egzystencji.

Ulubioną przestrzenią rozważań Prof. Rożek pozostawiała kultura rozumiana jako zbiór różnorodnych wypowiedzi i przestrzeń interdyscyplinarnego dyskursu. Zafascynowana rosyjską szkołą semiotyki tartuskiej, nieustannie podkreślała rolę kodu kulturowego w procesie lekturowym, niezależnie od rodzaju tekstu. Nic zatem dziwnego, że w dedykowanym Pani Profesor numerze czasopisma znajdują się właśnie takie komparatystyczne ujęcia, sięgające do przestrzeni pogranicznych: literatury i muzyki, literatury i malarstwa. Wspomniany rys komparatystyczny wydaje się niezwykle ważki w dokonaniach Prof. Lucyny Rożek. W jej dorobku naukowym pobrzmiewa Bachtinowskie przekonanie o dialogiczności dzieła literatury, czy szerzej – tekstu kultury. Ta właściwość jest głównym mechanizmem procesu historycznoliterackiego, który czyni litera-

ture żywotną, odnosząc ją do innych tekstów. Słowo bowiem, jak powie Bachtin, nie powstaje w izolacji, a każdy kolejny tekst jest tylko repliką na wcześniejsze głosy. Idąc tym tropem, zamknięte w tomie „Irydiona” teksty są z gruntu rzeczy takimi ujęciami: dialogicznymi, komparatystycznymi, interdyscyplinarnymi, które tworzą sieć odniesień do istniejącej i wciąż rozrastającej się żywej Księgi świata.

Na koniec trzeba zatrzymać się nad ostatnim członem zaproponowanego tematu – egzystencją. Profesor Lucyna Rożek nieustannie podkreślała, że jedyne co po nas zostanie, to książki, te bowiem nigdy nas nie zdradzą. Patrząc na prawdziwy zalew rynku czytelniczego różnego rodzaju „produkcją” naukową, nieco sceptycznie odnosimy się do tej deklaracji, widząc w niej jeszcze jedno zaproszenie do dialogu, kierowane do nas przez Panią Profesor. Jak powiedział niegdyś Czesław Miłosz, za mało dziś się czyta, za dużo pisze. Mimo to przekonuje nas stojąca za książką figura egzystencji, pewna kategoria autentyczności postawy naukowej zrośnięta z wypowiedzią, której Pani Profesor była znamienitym przykładem. Jeśli rozdzielić przedmiotowość wypowiedzi naukowej ujętą w postaci książki od jej personalnego charakteru, wyrażanego przez etos autora, czym stanie się refleksja humanistyczna? Może tylko jakimś elementem technologii uniwersyteckiej, w której nie ma miejsca ani dla autora, ani dla czytelnika?

Prezentowane w tomie rozprawy i szkice są chlubnym przykładem, że z tekstem integralnie związana jest osobowość badawcza, bez której humanistyka jest tylko „częzą gadaniną”.

Dziękując za lata obecności w Instytucie Filologii Polskiej Pani Profesor, oddajemy w Państwa ręce tom dedykowany Jej pamięci i inspirowany Jej działalnością oraz postawą.

Adam Regiewicz
Agnieszka Czajkowska

<http://dx.doi.org/10.16926/i.2017.03.01>

Adam REGIEWICZ

Akademia im. Jana Długosza w Częstochowie

Psy, cynicy i kenoza

Pies (*canis familiaris*) – najstarszy udomowiony przez człowieka ssak drapieżny. (Encyklopedia PWN)

W 1987 roku w ZSRR zostaje opublikowane opowiadanie pt. *Psie serce* Michaiła Bułhakowa, utwór czekający na swoją premierę od 1925 roku. Jego bohaterem jest pies Szarik, któremu znany profesor – archetyp szalonego naukowca – przeszczepia ludzką przysadkę mózgową. W wyniku eksperymentu czworonóg zmienia się w człowieka. Bułhakow jednak nie zatrzymuje swojego pomysłu jedynie na uwypukleniu tego, co ludzkie, w antropomorficznej postaci Szarika, ale idzie krok dalej – wyznacza mu rolę narratora.

Psia perspektywa narracji służy tu krytyce cywilizacji, obnażaniu jej fałszu i hipokryzji, które za fasadą humanizmu skrywają ludzkie występki i namietności. Zderzenie zwierzęcego instynktu i naturalistycznych zachowań psa z kulturową otoczką zachowań ludzkich prowadzi do konkluzji o wyższości prawa naturalnego nad cywilizacją. Jednocześnie, literacki zabieg personifikacji prowadzi do zrównania bohatera człowieczego z bohaterem zwierzęcym, i to nie tylko na zasadzie alegorii, jak miało to miejsce w bajkach, ale również na płaszczyźnie egzystencjalnej.

Zwierzę staje się tu figurą, za pomocą której można opisać rzeczywistość kulturową. Najnowsze narzędzia badania literaturoznawczego (*animal studies*)¹ czy kulturoznawczego (antrozologia) szczególną uwagę kierują na taką właśnie perspektywę zwierzęcą. I nie chodzi tu tylko o semantykę wypowiedzi czy tak dobrze znaną topologię, która pozwala śledzić obecność i ewolucję wybranego motywu – zwierzęcia w kulturze, ale o przyjęcie odpowiedniej perspektywy.

¹ Ciekawą propozycję tych badań proponują autorzy tomu *Zwierzęta i ich ludzie. Zmierzch antropocentrycznego paradygmatu antropocentrycznego*, red. A. Barcz, D. Łagodzka, Warszawa 2015.

Zwierzę – w tym przypadku pies – staje się kluczem do odczytania zjawisk kulturowych, jest pryzmatem, przez który przechodzi światło rzeczywistości, objawiając całą gamę znaczeń. W nowych kierunkach chodzi zazwyczaj o ukazanie pewnej wspólnej dla zwierząt (czy natury w ogóle) i ludzi perspektywy, a także o zwrócenie uwagi na zmieniający się kulturowo stosunek do takiego czy innego zwierzęcia. Zagadnienie to, ukazujące relatywność oceny danego zwierzęcia w społeczeństwie, jest niezwykle pomocne w budowaniu obrazu kulturowego danej wspólnoty, narodu, ludu, jego sposobu myślenia i rozumowania².

W poniższym artykule figura psa stanie się właśnie takim tropem, za pomocą którego można czytać rzeczywistość, kulturę i człowieka, sięgając po pomoc do narzędzi wypracowanych przez semiotykę kultury i tryb symboliczny, hermeneutykę i czytanie kerygmatyczne. Mówiąc inaczej, pies jako figura filozoficzna³ będzie sposobem refleksowania rzeczywistości, w jakiej żyje współczesny człowiek.

Psy i flâneurzy

Podążając za sugestiami nowych kierunków badawczych w humanistyce, wiążących ją z badaniami nad zwierzętami, warto przyjrzeć się czynnikom behawioralnym, które pozwalają określić specyfikę ontologiczną psów. Niewątpliwie do takich zachowań należy spacer, który stanowi nieodłączny element harmonogramu dnia. Zazwyczaj spogląda się na ten rytuał z perspektywy właściciela, który pragnie utrzymać czystość w domu, a jednocześnie gwarantuje sobie minimum ruchu, podążając za swym pupilem. Ale może warto spojrzeć na spacer oczami psa?

Jeden z badaczy dowodzi, że spacer dla czworonoga jest niczym oglądanie filmu przygodowego, podczas którego wyzwala się emocje podobne do tych ludzkich, odpowiedzialnych za doznania przyjemności i zadowolenia⁴. Nie chodzi tu bowiem jedynie o fizjologię, ale o cały kompleks odczuć psychologiczno-emocjonalnych, które biorą udział podczas obowiązkowej rundki wokół trawnika i okolic. Pies nie koncentruje się na jednym elemencie rzeczywistości, ale podąża za coraz to nowszymi i ciekawszymi bodźcami.

² T. Kaleta, *Antrozoologia, albo przewartościowanie relacji ze zwierzętami*, „Przegląd Filozoficzny. Nowa Seria” 2015, nr 2, s. 56.

³ W słynnym dialogu Platona *Państwo* (440d) pies jawi się jako figura filozofa, pomocnik pasterza – władcy, wierny strażnik spraw duchowych i wysokich. Platon daje jednoznaczną interpretację, że władza bez filozofii jest jak pasterz bez psa. Nie istnieje sprawiedliwe państwo bez filozofii, która jest duszą struktur państwowych. G. Kurylewicz, *Pies filozoficzny. Na marginesie metafizyki Platona i Tomasza z Akwinu*, „Przegląd Filozoficzny. Nowa Seria” 2015, nr 2, s. 320.

⁴ J. Panksepp, *Beyond a joke: From animal laughter to human joy?*, „Science” 2005, nr 308, s. 62–63; J. Panksepp, *Affective consciousness. Core emotional feelings in animals and humans*, „Consciousness and Cognition” 2015, nr 14, s. 30–80.

Figura psa przywodzi na myśl szereg współczesnych zjawisk cywilizacyjnych, w które wpisał się współczesny człowiek. Jednym z nich jest dyktatura wielości i różnorodności. Odrzucenie przez filozofów postmodernistycznych tezy o istnieniu kryteriów prawdy doprowadziło do przyjęcia zasady wielości prawd. Wychodząc od idei Immanuela Kanta, zakładającej, że pojęcia i kategorie są wytworem ludzkiego rozumu, który systematyzuje i interpretuje dane zmysłowe, postmoderniści uznali zmienność za podstawową zasadę poznania⁵. Rzeczywistość, zwłaszcza społeczno-kulturowa, jest nieciągła i zmienna, jawi się jako przypadkowy zbiór zdarzeń. Kultura przestaje być procesem, odbiciem pewnej ewolucji myśli, a zaczyna funkcjonować jako zbiór incydentalnych afektów. Wystarczy spojrzeć na rankingi filmowe, muzyczne czy książkowe, aby dostrzec, że wydarzenie jest kategorią decydującą o miejscu i popularności danego dzieła, żeby wspomnieć niedawne komercyjne sukcesy Joanne Kathleen Rowling i jej *Harry'ego Pottera*, Dana Browna z *Kodem Leonarda da Vinci* czy 50 twarzy Greya E.L. James.

Prymat wielości prowadzi bezpośrednio do wyłącznego i absolutnego charakteru pluralizmu i tolerancji jako zasad określających relacje międzyludzkie, w tym także międzykulturowe. Wyłączność tychże zasad wynika z założenia, że ludzkie poznanie jest całkowicie subiektywne, a zatem nikt nie może sobie rościć prawa do tego, że jego przekonania o naturze rzeczywistości lub o dobru moralnym są lepsze czy pewniejsze niż kogokolwiek innego. Nie ma też kryteriów, które rozsądzałyby o prawdziwości tychże kwestii. Dlatego też pozostaje jedynie uznanie prawa każdego człowieka do posiadania własnych poglądów i do postępowania zgodnie z nimi. Każdy pogląd i każda postawa jest uprawnioną i nie podlega ocenie moralnej. Etyka postmodernistyczna głosi, że żadnych wartości nie wolno nikomu narzucać ani też zabraniać pełnienia pożądanego przez niego czynów, nawet jeśli te byłyby przez większość określane jako niemoralne. Zjawisko to jest niezwykle czytelne we współczesnej kulturze popularnej.

Kultura oparta na filozofii ponowoczesnej sprzyja przekonaniu o wyższości pluralizmu nad monizmem, wieloznaczności nad jednoznacznością, tego, co heterogeniczne i nieredukowalne, nad tym, co homogeniczne i łatwo dające się oswoić⁶. Sieciowy model kultury współczesnej dzięki swej nieograniczoności, horyzontalności, wieloznaczności stwarza w człowieku poczucie zagubienia. Teorie, przekonania i postawy kuriozalne, bałamutne są stawiane na równi z tezami gruntownie uzasadnionymi oraz wartościami popartymi wielowiekową tradycją. Odbiorca kultury jest więc bombardowany informacjami często pozo-

⁵ Aprioryczne formy poznania uzależnione są kulturowo i zmieniają się wraz z kulturą. Por. W. Burszta, K. Piątkowski, *O czym opowiada antropologiczna opowieść*, Warszawa 1994, s. 44.

⁶ D. Nowacki, *Szczypta sceptycyzmu*, „Znak” 2000, nr 6, cyt. za: www.opoka.org.pl/biblioteka/IL/szczypta_sceptycyzmu.html [stan z 14.12.2015].

stającymi ze sobą w sprzeczności, co rodzi w nim poczucie zagubienia, później zaś nieufności, wątpliwości we wszystko. Sieć zatem nie umożliwia człowiekowi rozwoju mimo pozornego bezkresu, po którym mógłby się poruszać. Staje się raczej labiryntem, w którym rozpoznajemy poszczególne korytarze w różnych konfiguracjach planu wyjścia. Bo kiedy pies zaznacza swój teren, aby określić siebie w danym terytorium, człowiek raczej ślizga się po powierzchni zdarzeń, nie doświadczając niczego głębiej.

Jeśli zatem o prawdziwości decyduje subiektywne doświadczenie, oparte na sensualnej percepcji świata, rzeczywistość jawi się jako zbiór bodźców, na które człowiek powinien reagować. Jak zauważa Jean Baudrillard, żyjemy w ekstazie komunikacji⁷, każde zdarzenie jest od razu ekstatyczne i sprowadzone przez media (zjawisko to jest szczególnie widoczne w mediach społecznościowych, reagujących natychmiastowo i kumulatywnie) do najwyższego stanu istnienia. Rzeczywistość zostaje wpleciona w „spirale podwojenia”, wszystko staje się bardziej prawdziwe od prawdy, piękniejsze od piękna, realniejsze od rzeczywistości – to hiperrzeczywistość. W hiperrzeczywistości rzeczywistość jest wyostrzona i zintensyfikowana, jak w przypadku symulowanych lotów kosmicznych. To rzeczywistość w stanie ekstazy, to świat pobawiony transcendencji⁸.

Współczesny człowiek wystawiony jest zatem na działanie wielu bodźców, na które reaguje niczym pies podczas spaceru. W dobie kultury wizualnej najsilniej oddziałujący jest bodziec wzrokowy. Wszechobecne ekrany miejskie, billboardy, kolorowe okładki czasopism, płaskie pulpity telefonów komórkowych, laptopów i telewizorów, z których wylewają się silne i zdecydowane kolory, budzące skojarzenia fragmenty ludzkiego ciała. Nie ulega bowiem kwestii, że współczesna ikonizacja kultury popularnej opiera się w dużej mierze na seksualizacji sfery publicznej⁹. Brian McNair nazywa to zjawisko kulturą obnażania¹⁰, opisując wszechobecność wątków i kontekstów seksualnych w przekazach medialnych: począwszy od reklamy, a skończywszy na zwierzeniowych *talk-show*, filmach dokumentalnych czy *reality show* z życia gwiazd lub przeciętnych ludzi.

I choć elementy tej kultury bodźców są nietrwałe, ulotne, dają namiastkę szczęścia, zaspokajając chwilowe pragnienia. Wie o tym doskonale kultura, która wpisuje się w ten nurt „rzeki życia, majestatycznej i połyskliwej” – jak

⁷ J. Baudrillard, *Gra resztkami. Wywiad z Jeanem Baudrillardem przeprowadzony przez Salvatore Mele i Marka Titmarsha*, [w:] *Postmodernizm a filozofia. Wybór tekstów*, red. S. Czerniak, A. Szahaj, Warszawa 1996, s. 210.

⁸ M.P. Markowski, *Baudrillard. Słownik*, [w:] J. Baudrillard, *Ameryka*, przeł. R. Lis, Warszawa 1998, s. 179 i nn.

⁹ Temat erotyzacji przekazu ikoniznego w reklamach i filmach został podjęty przez mnie w artykule: A. Regiewicz, *Gadżety XX wieku, czyli krótka historia śladów obecności człowieka w kulturze współczesnej*, [w:] *Europejczyk wobec sacrum. Wczoraj i dziś*, red. J.C. Kałużny, Kraków 2006, s. 95–141.

¹⁰ B. McNair, *Seks, demokratyzacja pożądania i media, czyli kultura obnażania*, przeł. E. Klekot, Warszawa 2004, s. 179–185.

pisał na przełomie XIX i XX wieku Charles Baudelaire. On jako jeden z pierwszych dostrzegł zmieniający się charakter świata. „Nie macie prawa lekceważyć ani ignorować tego elementu przemijającego, ulotnego, którego przemiany są tak częste” – pisze Baudelaire¹¹. Chodzi bowiem o to, aby w zmienności rozpoznać prawdę tego świata. Baudelaire’owski bohater przygląda się miastu i dostrzega harmonię wśród zgiełku wolności ludzkiej. Prawdą tego świata jest jego zmienność i ulotność, nieskończone bogactwo form, w jakich zjawia się uważnemu obserwatorowi przyczajonemu „w piekielnym zgiełku miasta”¹².

Kynos i cynicy

Flâneurowska metafora przechodnia, tak bliska opisywanej sytuacji psa waleśającego się ulicami miasta, przywodzi na myśl jego charakterystyczną sytuację egzystencjalną. *Flâneur* to człowiek zdystansowany wobec rzeczywistości, w której żyje, to ktoś, kto jest obecny w świecie, a jednocześnie nie płynie z jego nurtem, nie przeżywa go w sposób afektywny, ale stoi niejako na uboczu. Jest wolny od pragnienia posiadania. Nie ma niczego na własność, choć z wszystkiego korzysta. Stara się być wolny od wszelkich form zależności, które są według niego przeszkodą w drodze do przeżywania świadomej egzystencji.

W swojej antysystemowości przypomina cynika, który stara się uniezależnić od wszelkich dóbr, wszelkich zabezpieczeń, mających przynosić krótkotrwałą ulgę: od państwa, społeczeństwa, rodziny, tradycji, konwenansów, norm, poglądów, sławy itd. Dziwna to korelacja: *flâneur*, cynik i pies. A jednak, gdy sięgnąć do nazwy szkoły z placu Kynosarges, na którym przemawiał Antystenes, z łatwością skojarzymy cyników z greckim słowem *kynos*, oznaczającym psa. Potwierdza to jedna z anegdot o Diogenesie, przed którym pewnego dnia stanął król Aleksander Wielki. Na pytanie władcy, kim jest, filozof odpowiedział: „Ja jestem Diogenes pies”¹³.

Zgodnie z poglądami etycznymi cyników, człowiek na wzór zwierząt, powinien załatwiać swoje potrzeby fizjologiczne, takie jak jedzenie, spanie, seks w sposób naturalny¹⁴, bez szukania w nich satysfakcji czy zaspokojenia emocjonalnego, duchowego czy jakiegokolwiek innego¹⁵. Wydaje się, że najtrafniej ujął tę postawę Zbigniew Herbert, gdy wkłada w usta Hermesa słowa skierowane do

¹¹ Ch. Baudelaire, *Malarz życia nowoczesnego*, [w:] tegoż, *Rozmaitości estetyczne*, przeł. J. Guze, Gdańsk 2000, s. 320.

¹² Tenże, *Do przechodzącej*, komentarz i cyt. za: R. Koziołek, *Literaturoznawca w supermarkecie*, [w:] *Mity nasze powszednie*, red. A. Regiewicz, Zabrze 2001, s. 155.

¹³ Diogenes Laertios, *Diogenes z Synopy*, [w:] tegoż, *Żywoty i poglądy słynnych filozofów*, przeł. B. Kupis, Warszawa 1968, s. 342.

¹⁴ Psami nazwano cyników z powodu właściwego im zwyczaju publicznego załatwiania wielu potrzeb, również fizjologicznych.

¹⁵ *Historia filozofii*, t. 1, red. G.F. Aleksandrow i in., Warszawa 1961, s. 171.

psa: „Czuję się samotny. Ludzie zdradzają bogów. Ale zwierzęta nieświadome i śmiertelne, oto czego pożądamy”¹⁶.

W wierszu pies towarzyszący Hermesowi jest figurą cynika, ponieważ cynizm, będący procesem odsłaniania, demaskowania masek, iluzji, kłamstw, a co za tym idzie, proces nieustannego wychodzenia z miejsc zainstalowanych, jest zawsze zaproszeniem do wyruszania w drogę¹⁷. Nieprzypadkowo Herbert wyznacza tę rolę Hermesowi, który jest kulturowym znakiem ruchu, zmiany, dynamicznych przeobrażeń. Zaproszony przez boga do wędrówki, w pewien sposób powołany do życia – pies wacha jego nogi. Ten metaforyczny gest jest wyrazem uniżenia, a jednocześnie zanurzenia się w zmysłowy świat, tak charakterystyczny dla zwierzęcości. Zdaje się mówić, podobnie jak cynicy, że jesteśmy nieustannie wystawiani do wiatru. Świat kpi sobie z prawdy, oszukuje, kłamie, dlatego cynicy z taką nieufnością do niego podchodzą. Gdy zapytano Diogenesa, co robi, że nazywają go psem, odpowiedział: „schlebiam tym, którzy mi coś dają, obszczekuję tych, którzy mi nic nie dają, a złych gryzę”¹⁸.

Za demaskującymi pozór i uludę świata wypowiedziami cyników kryje się pragnienie prawdy, odkrywanie istoty natury ludzkiej. Kryje się za tym kyniczny impuls, by nie dać się uwikłać w idolatrię materii czy postaci, które zawsze są złudą¹⁹. Zazwyczaj towarzyszy temu bardzo specyficzny język, ostry ton wypowiedzi, nieco sarkastyczny, na poły ironiczny: raniący a zarazem uzdrawiający.

Kiedy zapytano Diogenesa, jakiego rodzaju jest psem, odpowiedział: „Kiedy jestem głodny – maltańczykiem, kiedy jestem syty – molosem. Psy te wiele ludzi chwali, ale boją się brać je na polowanie, bo trudno je utrzymać; podobnie ze mną nie możecie wytrzymać z obawy przed przykrościami”²⁰.

W zachowaniu cyników Diogenes doszukuje się podobieństw z psami nie tylko poprzez wspólny rdzeń pojęcia *kynos*, ale przede wszystkim w przyjmowaniu pewnych postaw. Gdy Platon nazwał filozofa z Synopy psem, ten odpowiedział: „O tak, bo wracam do tych, którzy mnie sprzedali”²¹. Ta charakterystyczna dla psa wierność, szaleńcza, niemal niewolnicza poddańczość, wyrażająca się w lizaniu rąk przez Herbertowskiego psa, pozwala na wprowadzenie kolejnego tropu, który wiedzie ku chrześcijańskiej postawie kenozy.

¹⁶ Z. Herbert, *Hermes, pies i gwiazda*, [w:] tegoż, *Hermes, pies i gwiazda*, Wrocław 1997, s. 148.

¹⁷ A. Żywiołek, *Pan Cogito w galerii cyników*, [w:] „*We mnie jest płomień który myśli*” – glosy do Herberta (w 10 rocznicę śmierci Poety), red. M. Bernacki, Bielsko-Biała 2009, s. 55–63.

¹⁸ Diogenes Laertios, *Diogenes z Synopy*, s. 342.

¹⁹ A. Żywiołek, *Transcendentalia Zbigniewa Herberta. Przyczynek do portretu cynika*, „Przegląd Filozoficzny. Nowa Seria” 2012, nr 2, s. 524.

²⁰ Diogenes Laertios, *Diogenes z Synopy*, s. 339.

²¹ Tamże, s. 331.

Kenoza zbitego psa

Niezwykła to gra słów: *kynos* – *kénōsis*. Wydaje się, że za tym zderzeniem brzmień ukrywa się jakaś dodatkowa wartość, na pierwszy rzut oka zupełnie niewidoczna. *Kynos* jest wszak w tradycji starożytnej, szczególnie semickiej najbardziej godny pogardy. Jako zwierzę żyjące w stadzie, niemające swego pana, pies żywił się tym, co wyrzucano poza mury miasta. W przenośnym znaczeniu psy były obrazem nieczystości, reprezentowały grzechy nierzędu i rozpusty, czyli tego, co związane ze sprawami cielesnymi, zewnętrznymi²². Na ciekawy trop można trafić w lekturze księgi Samuela, w której pies staje się wyrażeniem określającym upokorzenie (1 Sm 17,43), a zatem figurą kenotyczną rozwiniętą później w nauczaniu św. Pawła²³.

Kenoza, pojęcie wprowadzone przez tego apostoła w *Liście do Filipian* (Flp 2,6–7) zostało przypisane postawie uniżenia i ogołocenia, którą Jezus Chrystus przyjął na siebie. Paweł czyni z niej fundament swojej teologii, w której punktem centralnym jest kerygmat: śmierć i zmartwychwstanie Jezusa Chrystusa²⁴. Jednocześnie podkreśla, że żaden człowiek nie może zbawić samego siebie. Bowiem wszelkie „zbawienie realizuje się tylko przez Krzyż, tj. zastępczą i ekspiacyjną ofiarę Jezusa Chrystusa, którą złożył z posłuszeństwa dla Ojca”²⁵. Kluczem dla zrozumienia tajemnicy zbawienia jest u Pawła tajemnica wcielenia, w której wyraża się miłość Boga wyrażona poprzez pokorę, ubóstwo i posłuszeństwo Syna wobec Ojca. Tę zaś najlepiej wyraża figura kenozy.

Wczytując się w zastosowane przez św. Pawła wyrażenie wywiedzione od czasownika *kenoun*, można zauważyć, że zostało ono użyte w kontekście utraty mocy czy siły. Rezygnacja z władzy, jaką Chrystus posiada, czyni go niewolnikiem tejże władzy, systemu czy Prawa. W owym poddaniu staje się podobny

²² F. Rienecker, G. Maier, *Leksykon biblijny*, przeł. D. Armińska, Warszawa 2001, s. 608.

²³ W tym sensie figura kenotyczna zostaje wprowadzona przez św. Pawła do określenia roli chrześcijaństwa w świecie i misji apostoelskiej. Pojawia się w kontekście znaku odrzucenia, które dojrzały chrześcijanin jest gotowy znosić dla Chrystusa. „Wydaje mi się bowiem, że Bóg nas, apostołów, wyznaczył jako ostatnich, jakby na śmierć skazanych. Staliśmy się bowiem widowiskiem świata, aniołom i ludziom; my głupi dla Chrystusa, wy mądrzy w Chrystusie, my niemocni, wy mocni; wy doznajecie szacunku, a my wzdargy. Aż do tej chwili łakniemy i cierpimy pragnienie, brak nam odzieży, jesteśmy policzkowani i skazani na tułaczkę, i utrudnieni pracą rąk własnych. Błogosławimy, gdy nam zlorzeczą, znosimy, gdy nas prześladują; dobrym słowem odpowiadamy, gdy nas spotwarzają. Staliśmy się jakby śmieciem tego świata i odrazą dla wszystkich aż do tej chwili” (1 Kor 4,9–13).

²⁴ Więcej na temat teologii św. Pawła: J. Stępień, *Teologia św. Pawła. Człowiek i Kościół w zbawczym planie Boga*, Warszawa 1979; E. Szymanek, *Święty Paweł – Apostoł Chrystusa i teolog Nowego Testamentu*, Warszawa 1983; H. Langkammer, *Teologia św. Pawła*, Lublin 1993; K. Romaniuk, *Święty Paweł – życie i dzieło*, Katowice 1994; *Słownik teologii św. Pawła*, red. G.F. Hawthorne, R.P. Martin, D.G. Reid, red. nauk. wyd. polskiego K. Bardski, [przeł. L. Canghellaris i in.], Warszawa 2010.

²⁵ *Słownik teologiczny*, red. A. Zuberbier, Katowice 1998, s. 397.

człowiekowi aż do śmierci przypominającej największe niewolnicze zniewolenie – haniebną śmierć na krzyżu, zarezerwowaną dotąd dla barbarzyńców. Z drugiej strony, termin „uniżył samego siebie” odwołuje się do postaci z *Pieśni Sługi JHWH* proroka Izajasza, w której manifestowana jest postawa posłuszeństwa Bogu aż do końca²⁶. Wpisana w tę figurę pokora jest dla świata starożytnego czymś całkowicie obcym i niezrozumiałym, godnym pogardy. Pokora i uniżoność, szczególnie w świecie rzymskim, była traktowana jako wyraz bezradności czy wręcz tchórzostwa, stąd kenoz Chrystusa jest tak bulwersująca dla żydów i pogan: dla jednych jest zgorszeniem (jest wyrazem odwrócenia się Boga od tego, kto zostaje zmiażdżony cierpieniem), dla drugih głupotą (jest wyrazem szaleństwa).

Wątek ten (pokory, uniżenia) można znaleźć także w scenach psów liżących wrzody na ciele Hioba dotkniętego trędem czy później w tradycji chrześcijańskiej liżących rany św. Rocha. Pies jako figura kenotyczna podobny jest do tego, który towarzyszy Hermesowi w przywołanym wierszu Herberta (czy można tu mówić o przypadkowej zbieżności?). Obwąchiwanie przez psa nóg to gest wymuszający postawę pochylecia, zgięcia się wpół czy nawet ugięcia karku. Ten sam gest wykona Chrystus wobec swoich uczniów w wieczerniku, obmywając wodą ich stopy i składając na nich pocałunek. Pies w wierszu Herberta będzie liżał chłodne ręce swojego nowego pana, gdy ten będzie oczekiwał na śmierć. Ten gest wylizywania przez psa dłoni czy lizania ran przywodzi na myśl ewangeliczny ryt obmywania stóp czy wcześniejszą scenę nawróconej grzesznicy, która przyjmuje Chrystusa, łzami obmywa mu nogi i ociera włosami, a następnie składa na jego stopach pocałunki (Łk 7,36–50). W tradycji żydowskiej ryt obmycia – raczej rąk niż nóg, który następuje po obrzędzie chleba podczas Paschy, zarezerwowany był dla najmłodszego dziecka w rodzinie jako kogoś najmniej znaczącego. Podobnie jawnogrzesznica wpisana jest po stronie tych pogardzanych przez społeczność Izraela. Nic zatem dziwnego, że przyjęcie przez Chrystusa roli służebnej zostało odczytane jako znak pokory – maksymalnego uniżenia się Boga wobec człowieka.

Dobrowolne i ogołocenie, i samoograniczenie się Boga jest w rzeczywistości drogą zbawienia dla człowieka. Dlatego życie chrześcijańskie tak silnie będzie podkreślać pokorę jako drogę zbawienia. Wielokrotnie w żywotach świętych będzie można przeczytać o przyjmowaniu wszelkich upokorzeń, jak w ustępie o życiu pustelników egipskich (*Vitae patrum*):

Inny znów brat wypędzony raz od stołu nic nie powiedział. Gdy go zaś później o to pytano, rzekł: Postanowiłem sobie w sercu, że stanę się podobny do psa, który, gdy go pędzą, to ucieka za drzwi²⁷.

²⁶ B. Byrne, *List do Filipian*, [w:] *Katolicki komentarz biblijny*, red. R.E. Brown, J.A. Fitzmyer, R.E. Murphy, tłumaczenie zbiorowe, Warszawa 2004, s. 1405.

²⁷ *Legenda na dzień św. Agatona*, [w:] Jakub de Voragine, *Złota legenda*, przeł. J. Pleziowa, Wrocław 1996, s. 881.

W uniżeniu Chrystusa Kościół widzi odpowiedź na pragnienia człowieka do samostanowienia o sobie, sprawowania władzy – szczególnie tej, wyrażonej poprzez rozum, ludzką mądrość, wydawanie sądów, dlatego „święta pokora” Chrystusa prowadzi człowieka do jego głębi. Czy można zatem doszukiwać się w postawie cyników kenotycznego wymiaru ich etyki? Czy za stwierdzeniem Petera Sloterdijka, iż „cynizm odważa się wystąpić z gołą prawdą”²⁸, kryje się chrześcijańska przesłanka?

Domini canes i cynicy?

Droga kenotyczna, zarysowana przez św. Pawła jako proces огоłacania, jest misją każdego chrześcijanina. W chrześcijaństwie pierwszych wieków kandydaci do chrztu podczas katechumenatu, przygotowującego do przyjęcia sakramentu, musieli przejść ów proces, którego namacalnym znakiem był ryt schodzenia do sadzawki chrzcielnej. Siedem kolejnych stopni prowadzących w dół do wód chrztu było znakiem grzechów, których wyrzekał się „stary człowiek”, by w sadzawce otrzymać nową naturę Jezusa Chrystusa. Poprzedzony kilkuletnim katechumenatem proces огоłacania się, obnażania ze swoich światowych przyzwyczajęń zostawał wyrażony w znaku odarcia z szat przed sadzawką. Wchodząc do chrzcielnicy, katechumen symbolicznie pozbywał się tego, co pochodzi ze świata, by na końcu ubrać białą tunikę. Nic zatem dziwnego, że od samego początku chrześcijanie kojarzyli drogę do świętości z aktami pokory, często ascezy, gestami rezygnacji, porzucenia czy upokarzania swego „ja” i ciała.

Podobne postawy odkrył w szkole cyników Grzegorz z Nazjanzu, jeden z Ojców Kościoła, który dopatrzył się w etyce Diogenesa treści kryptochrześcijańskich. Wypowiedzi filozofa z Synopy wielokrotnie zdradzają wspólną perspektywę, gdy zarzuca głupotę człowiekowi, który szuka szczęścia w sławie, pieniądzu i władzy. W przekazach o cynikach, jakie pozostały po starożytności, kynik nie nie posiadał, czy to powodu swego urodzenia, czy też dobrowolnie, ale tym podkreślał swoją niezależność. Był przekonany, że wszystko jest w rękach bogów i życie człowieka nie zależy od niego samego. Jedną z anegdot o spotkaniu i dialogu Diogenesa z Aleksandrem Wielkim skupia się na wątku przebiegającej myszy, która nie szuka kryjówki, nie lęka się ciemności i nie pragnie żadnych dóbr. Na podstawie tej historii dialog formułuje ideę życia umiarkowanego. Niektórzy komentatorzy dostrzegają podobieństwo z przypowieścią ewangeliczną o ptakach na niebie, które nie sięją i nie zbierają, a jednak żyją jako najbardziej wolne stworzenia. „Diogenes i Jezus łączą się w ironii skierowanej wobec społecznej pracy, wykraczającej ponad konieczną miarę i służącej tylko ekspansji władzy. Czego Jezusa uczyły ptaki, tego Diogenesa

²⁸ P. Sloterdijk, *Krytyka cynicznego rozumu*, przeł. P. Dehnel, Wrocław 2008, s. 15.

uczyła mysz [...]”²⁹. Z tego też powodu cynik nie szukał zabezpieczeń w postaci dóbr, własności czy znajomości, wykazując niezwykle podobieństwo z *Kazaniem na Górze* (Mt 6,25–32), w którym Chrystus gani zbytnie troski o potrzeby świata.

Podziwiał niewolników, którzy, widząc objadających się panów, nie ruszają zgromadzonych na stole potraw. Chwalił tych, którzy zamierzają się żenić, ale się nie żenią [...] i tych, którzy zamierzają założyć rodzinę, ale nie zakładają, i tych, którzy gotowi są obcować z moznymi, ale się do nich nie zbliżają³⁰.

Powyższa wypowiedź silnie wpisuje się w przepowiadanie św. Pawła, który postuluje, by życie chrześcijańskie nie było zanurzone w doczesności, ale by nieustannie miało przed sobą perspektywę życia wiecznego, które na ziemi objawia się w Duchu Jezusa Chrystusa, jak pisze: „Przemija bowiem postać tego świata” (1 Kor 7,31).

Odrzucenie przez cyników przywiązania do własności jest zbieżne z ewangelicznym wezwaniem do ubóstwa, także tego duchowego, jako wyrazu postawy pokornej. Jedna z anegdot o Diogenesie mówi:

Gdy raz zobaczył dzieciątko, które piło wodę z ręki, wyrzucił z torby kubek mówiąc: „Dziecko prześcignęło mnie w sztuce ograniczania potrzeb życiowych”³¹.

Przywołana scena, jak wiele innych z życia Diogenesa, potwierdza tę postawę odzierania, tym razem przybiera ona postać bardzo namacalną, pozbywania się rzeczy – protez tego świata. Jednak gdy przyjrzeć się temu wydarzeniu bardziej wnikliwie, można dostrzec ukrytą za postawą dziecka figurę psa. Dziecko pijące wodę z ręki, chłepcze ją językiem, jak pies pochylony nad kałużą. Konotuje tym samym opisaną w Księdze Sędziów postawę wojowników Gedeona, których wybiera Bóg do walki z Amalekitami (Sdz 7,1–8). Spośród kilku tysięcy żołnierzy wybiera tylko 300 – tych, którzy nachylają się nad rzeką i piją wodę jak pies. W tradycji Izraela takie porównanie było niezwykle uwłaczające, stąd wybranie najgorszych, najmniej godnych, do obrony ludu wybranego, staje się znakiem kenotycznym.

Odrzucenie i pogarda towarzyszące doświadczeniu chrześcijańskiemu, które św. Paweł wyraża za pomocą metafory śmiecia („Staliśmy się jakby śmieciem tego świata i odrazą dla wszystkich” – 1 Kor 4,12), jest bliskie także cynikom.

Gdy mu [Diogenesowi – A.R.] ktoś powiedział: „Wszyscy się z ciebie śmieją!”, odrzekł: „A z nich może osły się śmieją. Ale oni na osły nie zwracają uwagi, jak ja nie zwracam uwagi na nich”³².

Zarówno chrześcijanie, jak i cynicy mają świadomość, że to, co uchodzi za wielkie w oczach świata, jest zwykle małej wagi w perspektywie boskiej (por. Iz 55,8).

²⁹ Tamże, s. 180.

³⁰ Diogenes Laertios, *Diogenes z Synopy*, s. 325–326.

³¹ Tamże, s. 329.

³² Tamże, s. 341.

Kiedy Ksenidades pytał go, jak chce być pochowany, Diogenes odpowiedział: „Głowę na dół”; na pytanie zaś, czemu tego pragnie, odpowiedział: „Bo wkrótce to, co jest na dole, znajdzie się na górze”³³.

I chociaż wypowiedź Diogenesa dotyczyła Macedończyków, którzy z małego narodu wyrastali w IV wieku p.n.e. na potęgę państwową, to trudno nie dostrzec tu konotacji powstania Chrystusa z grobu. Podobnie jak znaczącą paralelę ze słowami Chrystusa: „lisy mają nory i ptaki powietrzne – gniazda, lecz Syn Człowieczy nie ma miejsca, gdzie by głowę mógł oprzeć” (Łk 9,58), można znaleźć w wypowiedzi Diogenesa, który na pytanie: skąd pochodzi i gdzie mieszka, odpowiada: „Jestem obywatelem świata”.

Podobieństwo to jest tym bardziej czytelne, gdy zwróci się uwagę na publiczność, a co za tym idzie transparentność życia chrześcijańskiego i cynicznego. Podobnie jak psy, cynicy zwykli wszystko czynić publicznie. Dla chrześcijan droga kenozy była właśnie takim procesem оголачania – to znaczy pewnego odzierania z tajemnic, by na światło dzienne wychodziły wszystkie tajemnice i oszustwa, którymi szatan mógł zwodzić wiernych Chrystusowi. Dlatego też życie wspólnoty chrześcijańskiej ma charakter publiczny. Widać to wyraźnie w liturgii pokutnej Kościoła pierwotnego, kiedy grzech jednego rani cały Kościół i wymaga jawnego znaku anatemy, a zarazem ponownego przyjęcia nawróconego grzesznika.

Nowa natura chrześcijanina łączyła na nowo to, co zostało rozdzielone przez grzech, czyli ciało i duszę. Tego samego domaga się Diogenes, jak w mowie do muzyka strojącego psalterion, czyniąc wyrzuty, że potrafi nastroić instrument, a nie potrafi zestroić duszy z własnym życiem³⁴. Podobnie można odczytywać prowokacje Diogenesa czynione na targowisku, jak chociażby ta, kiedy w jasny dzień udaje się tam z zapaloną latarnią szukać człowieka lub gdy wołając ludzi, odpędza kijem tych, którzy się zbiegają, wyrzucając im, że nie mają w sobie nic z tego, co czyni ich człowiekiem.

I ponownie trzeba by zatrzymać się przy znaku latarni czy kaganka, z którym Diogenes wkracza na targowisko. Jest w tej prowokacji ukryta pewna nuta kerygmaticzna – przywoływania do nawrócenia, to znaczy wezwanie do stanięcia w prawdzie swojego życia. Światło wskazuje drogę w ciemności, wyznacza kierunek, daje rozeznanie w świecie. Latarnia czy kaganek to znaki oświecenia, bo tak właśnie nazywano pierwotnie chrześcijan – oświeconych co do swojej rzeczywistości. Dlatego Sobór Watykański II nie waha się nazwać Kościół *Lumen gentium* – światłem dla narodów.

Jest jeszcze jeden kontekst światła latarni czy pochodni, który warto w tym miejscu przywołać, bowiem po raz kolejny wiąże zachowanie Diogenesa i misję chrześcijaństwa z figurą psa. Jego źródłem jest *Legenda o św. Dominiku*, założyciela Zakonu Kaznodziejskiego.

³³ Tamże, s. 327.

³⁴ Tamże, s. 345.

Matka jego przed urodzeniem dziecka śniła raz, że nosi w łonie szczenię, które ma w pysku płonącą pochodnię, gdy zaś wyszło z jej łona pochodnia ta zapaliła cały świat³⁵.

Płomień, który rozpala cały świat jest zapowiedzią płomiennego kaznodziejstwa, które uprawia Dominik. Znakiem głoszenia Słowa Bożego jest także znak szczekania, który w podobnym śnie objawi się matce św. Bernarda, innego znakomitego kaznodziei³⁶. Pies staje się zatem figurą apostołską, Psem Pańskim – *Domini Cannes*, znakiem chrześcijańskim, który oznacza wierność Bogu. Podobnie Diogenes, jako moralista, przyjmuje na siebie rolę lekarza, a jego surowe słowo i szorstkość działa podwójnie: jako trucizna i lekarstwo zarazem, podobnie jak „miecz obosieczny” Słowa Bożego (Hbr 4,12).

*Jestem deszczowym psem...*³⁷

Walęsający się po ulicach miasta bohater piosenki Toma Waitsa chyba najlepiej oddaje ducha ponowoczesnego człowieka, któremu niezwykle blisko do bezczelności greckich cyników. Wyrzucony z taksówki na deszcz, bynajmniej nie utyskuje i nie bluźni, ale przyjmuje ze wszystkimi konsekwencjami sytuację odrzucenia, która staje się dla niego momentem uwalniającym. Kpina z konwenansów, z porządku społecznego, wyrażana dziś chociażby przez środowiska hipsterskie, staje się współcześnie jednym z charakterystycznych rysów kultury. Dziś właśnie anonimowość gwarantowana przez kulturę masową i nowe media zapewniają cynikom nieograniczone pole działania, pozwalając roztopić się w tłumie cynicznej indywidualności.

Nowoczesny cynik jest zintegrowanym typem antyspołecznym, którego subsensoryczny brak iluzji upodabnia do hipisa. Złowrogie, przenikliwe spojrzenie nie wydaje mu się osobistym defektem ani amoralnym kaprysem wynikającym z prywatnych pobudek. Swojego sposobu bycia nie traktuje już automatycznie jako czegoś, co łączy się z subiektywnym złem, lecz jako uczestnictwo w kolektywnym i wyostrozonym sposobie widzenia³⁸.

W ponowoczesnym cynizmie chodzi zatem o to, by nie dać się złapać na naiwności.

Jednocześnie warto podkreślić, że współczesny mieszkaniec *Globalopolis* coraz częściej poszukuje miejsc odosobnienia, a nie znajdując ich w rzeczywistości geograficznej, przestrzennej, stara się wytworzyć je w sobie. Takie miejsce odnajduje w cynizmie, który jest odpowiedzią na ideologie XIX i XX wieku, a także na postawy konsumpcyjne proponowane przez kapitalistyczne koncerny spod znaku „logo”³⁹. Trzeba mieć jednak świadomość, że postawa ta jest zare-

³⁵ *Legenda na dzień św. Dominika*, [w:] Jakub de Voragine, *Złota legenda...*, s. 508.

³⁶ Por. *Legenda na dzień św. Bernarda*, [w:] tamże, s. 567.

³⁷ Fragment piosenki Toma Waitsa *Rain Dogs*, przeł. R. Kołakowski, Island Records 1985.

³⁸ P. Sloterdijk, *Krytyka...*, s. 21.

³⁹ N. Klein, *No Logo*, przeł. M. Halaba, H. Jankowska, K. Makaruk, Warszawa 2016.

zerwowana dla niewielu, można by rzec, że jest znakiem elit⁴⁰, a próba jej umasowienia, jak ma to miejsce we współczesnej kulturze masowej, wspieranej przez media społecznościowe, musi skończyć się fiaskiem. Kynik bowiem w samej swej istocie „poświęca swą społeczną tożsamość i wyrzeka się psychicznego komfortu bezrefleksyjnej przynależności do określonej grupy politycznej, co pozwala mu zachować egzystencjalną i kosmiczną tożsamość”⁴¹.

Wracając do człowieka-psa, błądzącego ulicami miasta, można wyraźnie zauważyć, że za postawą poszukującą, zmierzającą od śladu do śladu, od bodźca do bodźca, skrywa się o wiele głębszy głód sensu, który popycha. Kolejne „atrakcjony” będące namiastkami znaczeń, dające pozór sensu, sycące tylko na chwilę, w rzeczywistości obnażają o wiele poważniejszy dyskurs toczący się wewnątrz współczesnego człowieka, a dotyczący spraw duchowych. W dobie deifikacji rozumu, świcie, w którym – jak pisał Jean Baudrillard – „religijne, metaforyczne czy filozoficzne definicje bytu ustąpiły miejsca definicjom wyrażonym w terminach kodu genetycznego (DNA), w systemie pozbawionym duszy”⁴², coraz wyraźniejsza staje się potrzeba odwoływania się do sfery metafizycznej czy duchowej. Ujawnia się tym samym paradoks współczesnej kultury. Z jednej strony człowiek wydaje się być świadkiem zmierzchu idei duszy i triumfu rozumu z jego pragmatyzmem i utylitaryzmem, z drugiej zaś niezwykle popularność zdobywa sobie szeroko rozumiany spirytyzm. Byłby zatem kynizm postawą niezwykle ważną, ściśle egzystencjalną, która zadaje pytanie o sens życia, a stąd już prosta droga do Dobrej Nowiny – chrześcijańskiej odpowiedzi na pytania, jakie stawia cyniczna krytyka rzeczywistości.

Bibliografia

- Baudelaire Ch., *Malarz życia nowoczesnego*, [w:] tegoż, *Rozmaitości estetyczne*, przeł. J. Guze, Gdańsk 2000.
- Baudrillard J., *Gra resztkami. Wywiad z Jeanem Baudrillardem przeprowadzony przez Salvatore Mele i Marka Titmarsh*, [w:] *Postmodernizm a filozofia. Wybór tekstów*, red. S. Czerniak, A. Szahaj, Warszawa 1996.
- Baudrillard J., *The Ecstasy of Communication*, New York 1987.
- Burszta W., Piątkowski K., *O czym opowiada antropologiczna opowieść*, Warszawa 1994.
- Byrne B., *List do Filipian*, [w:] *Katolicki komentarz biblijny*, red. R.E. Brown, J.A. Fitzmyer, R.E. Murphy, tłumaczenie zbiorowe, Warszawa 2004.
- Diogenes Laertios, *Diogenes z Synopy*, [w:] tegoż, *Żywoty i poglądy słynnych filozofów*, przeł. B. Kupisa, Warszawa 1968.

⁴⁰ Figura cynika – samotnego dziwaka, prowokatora i upartego moralisty, jakim jawił się Diogenes – była zawsze związana ze środowiskiem zdeklasowanej inteligencji.

⁴¹ P. Sloterdijk, *Krytyka...*, s. 182–183.

⁴² J. Baudrillard, *The Ecstasy of Communication*, New York 1987, s. 50.

- Herbert Z., *Hermes, pies i gwiazda*, Wrocław 1997.
- Historia filozofii*, t. 1, red. G.F. Aleksandrow i in., Warszawa 1961.
- Jakub de Voragine, *Złota legenda*, przeł. J. Pleziowa, Wrocław 1996.
- Kaleta T., *Antrozoologia, albo przewartościowanie relacji ze zwierzętami*, „Przegląd Filozoficzny. Nowa Seria” 2015, nr 2.
- Klein N., *No Logo*, przeł. M. Halaba, H. Jankowska, K. Makaruk, Warszawa 2016.
- Koziołek R., *Literaturoznawca w supermarkecie*, [w:] *Mity nasze powszednie*, red. A. Regiewicz, Zabrze 2001.
- Kurylewicz G., *Pies filozoficzny. Na marginesie metafizyki Platona i Tomasza z Akwinu*, „Przegląd Filozoficzny. Nowa Seria” 2015, nr 2.
- Markowski M.P., *Baudrillard. Słownik*, [w:] J. Baudrillard, *Ameryka*, przeł. R. Lis, Warszawa 1998.
- McNair B., *Seks, demokratyzacja pożądania i media, czyli kultura obnażania*, przeł. E. Klekot, Warszawa 2004.
- Nowacki D., *Szczypta sceptycyzmu*, „Znak” 2000, nr 6.
- Panksepp J., *Affective consciousness. Core emotional feelings in animals and humans*, „Consciousness and Cognition” 2015, nr 14.
- Panksepp J., *Beyond a joke. From animal laughter to human joy?*, „Science” 2005, nr 308.
- Regiewicz A., *Gadżety XX wieku, czyli krótka historia śladów obecności człowieka w kulturze współczesnej*, [w:] *Europejczyk wobec sacrum. Wczoraj i dziś*, red. J.C. Kałużny, Kraków 2006.
- Rienecker F., Maier G., *Leksykon biblijny*, przeł. D. Armińska, Warszawa 2001.
- Sloterdijk P., *Krytyka cynicznego rozumu*, przeł. P. Dehnelt, Wrocław 2008.
- Zwierzęta i ich ludzie. Zmierzch antropocentrycznego paradygmatu antropocentrycznego*, red. A. Barcz, D. Łagodzka, Warszawa 2015.
- Żywiołek A., *Transcendentalia Zbigniewa Herberta. Przyczynek do portretu cynika*, „Przegląd Filozoficzny. Nowa Seria” 2012, nr 2.
- Żywiołek A., *Pan Cogito w galerii cyników*, [w:] *„We mnie jest płomień który myśli” – glosy do Herberta (w 10 rocznicę śmierci Poety)*, red. M. Bernacki, Bielsko-Biała 2009.

Psy, cynicy i kenoza

Streszczenie

Artykuł podejmuje próbę zbliżenia stanowisk etyk cyników i postawy chrześcijańskiej pokory. Punktem wyjścia czyni figurę psa, która, czy to na poziomie języka i pseudoetymologii czy jako kulturowe odniesienie związane z odrzuceniem, łączy obie postawy. Podobieństwo na poziomie brzmienia: *kynos* i *kenosis*, pozwala dostrzec relację „ubóstwa duchowego”, które leży u podstawy prawdy o człowieku i jego głębi egzystencjalnej.

Słowa kluczowe: kerygmat, cynizm, kenoza, interpretacja, chrześcijaństwo.

Dogs, cynics and kenosis

Summary

In the spirit of recent literary studies (animal studies) the article reflects on the theme of dog understood as a figure of thought. A dog with its behavioral properties refers to the phenomena of postmodern culture: sensuality, slanderization, mobility. At the same time as a sign of culture, subjected to relative social reading, the dog appears as a figure of the philosopher – a cynic, as indicated by its root: cynism exposed by philological tools, the pun of kynos – kenosis combines the ethical attitude of cynics with the Christian process of stripping, exposing humility identified with the chastity. This in turn, in the biblical tradition is often equated with the dog. The dog turns out to be a cultural denominator of cynics and Christians.

Keywords: kerygmat, cynicism, kenosis, interpretation, Christianity.

<http://dx.doi.org/10.16926/i.2017.03.02>

Robert K. ZAWADZKI

Akademia im. Jana Długosza w Częstochowie

**Jan z Głogowa (1445–1507). Humanistyczne
fascynacje średniowiecznego astronoma
(na podstawie *Introductorium compendiosum in
Tractatum sphaerae materialis Ioannis de Sacrobusto*)**

Jan z Głogowa, noszący nazwisko Schieling (Schilling), profesor Akademii Krakowskiej, nauczyciel m.in. Mikołaja Kopernika i Wawrzyńca Korwina jest dzisiaj autorem mało znanym¹. Jeśli któryś z badaczy przywołuje teksty tego pisarza, to z reguły jego wypowiedzi na tematy filozoficzne, albertystyczne rozważania o naturze i człowieku² czy astronomiczne komentarze do geocentrycznej teorii budowy świata Klaudiusza Ptolemeusza. Rzuciły one cień na całą twórczość Schielinga, a zajmujący się nim naukowcy widzą w nim głównie przedstawiciela średniowiecza³. A przecież Jan z Głogowa zajmował się również nowymi prądami renesansowymi, był znawcą literatury antycznej, włoskiej,

¹ O Janie z Głogowa zob. H. Szczegóła, *Jan z Głogowa*, Katowice 1967; *Polski Słownik Biograficzny*, t. 10, s. 450–452; K. Estreicher, *Bibliografia polska*, t. 17, s. 173–184; *Bibliografia literatury polskiej „Nowy Korbust”*, t. 2, s. 196–197; K. Morawski, *Historia Uniwersytetu Jagiellońskiego*, t. 2, Kraków 1900, s. 244–246.

² M. Markowski, *Albertystyczna koncepcja natury u Jana z Głogowa*, „Biuletyn Biblioteki Jagiellońskiej” 1993, s. 37–45; tenże, *Natur und Mensch in der Auffassung des Iohannes von Glogau*, [w:] *Mensch und Natur im Mittelalter*, Berlin – New York 1991, s. 346–355; Z. Kusewicz, *Zarys poglądów Jana z Głogowa na podstawie Komentarza do „De anima”*, „Studia Filozoficzne” 1962, s. 157–186; S. Swieżawski, *Quelques aspects du contenu philosophique des „Quaestiones in Physicam Aristotelis” de Jean de Glogów*, [w:] *La filosofia della natura nel Medioevo. Atti del Terzo congresso Internazionale di Filosofia Medioevale*, Passo della Mendola – 1964, Milano 1966, s. 699–709.

³ A. Usovich, *Traktaty Jana z Głogowa jako wyraz kultury średniowiecznej*, „Nasza Przeszłość” 1948, s. 125–156; W. Seńko, *Wstęp do studium nad Janem z Głogowa*, „Materiały i Studia Zakładu Historii Filozofii Starożytnej i Średniowiecznej” 1961, s. 9–59; 1963, s. 30–38.

hiszpańskiej i arabskiej, komentatorem omawiającym utwory Arystotelesa⁴, Wergiliusza, Owidiusza, Lukana, Boccaccia, Awicenny, wreszcie – poetą potrafiącym pisać zgrabne łacińskie elegie. Ten ostatni, a więc Schieling – poeta i humanista, będzie mnie tu interesować najbardziej. Nie tylko dlatego, że renesansowa postawa Schielinga jest w nauce ledwie sygnalizowana, a może stanowić ciekawe zjawisko, ale także dlatego, że przynależy ona do pierwocin polskiego odrodzenia. Zanim pojawił się Klemens Janicki, Jan Kochanowski i inni wielcy pisarze XVI wieku, był Jan z Głogowa i całe środowisko krakowskie jego czasów. Tam niewątpliwie polski renesans wziął swój początek.

Śladów nowych prądów renesansowych u Schielinga szukać należy oczywiście w jego dziełach. Wielką popularnością cieszyły się traktaty astronomiczne Głogowczyka, a wśród nich zwłaszcza *Introductorium compendiosum in Tractatum sphaerae materialis Ioannis de Sacrobusto* (zwięzłe wprowadzenie do *Traktatu o sferze materialnej* Jana z Holywood) trzykrotnie wznawiane i uzupełniane (w latach 1492, 1494, 1506)⁵, stanowiące, jak sam tytuł wskazuje, komentarz (w istocie nie zwięzły, lecz bardzo obszerny) do pisma *Tractatus de sphaera* angielskiego uczonego żyjącego na przełomie XII i XIII wieku Johna of Holywood (John of Holybush). Dysertacja Schielinga to książka zadziwiająca dla człowieka nowoczesnego, to znaczy wychowanego w epoce odkrywania kosmosu, i uczucia budzi mieszane, od podziwu do irytacji, od uznania za erudycję, odczytanie do rozczarowania, że jednak autor, mając tak rozległą wiedzę naukową, nie wyszedł poza schematy, nie potrafił opuścić szlaków badawczych utartych przez antycznych i średniowiecznych poprzedników. W istocie bowiem Głogowczyk w swojej wizji astronomii nie widział żadnych błędów, braków czy niedopowiedzeń systemu geocentrycznego, wypowiedzi Arystotelesa, Ptolemeusza, uczonych arabskich i samego Johna z Holywood wydawały mu się rewelacyjnie twórcze i świeże. Dla nas, posiadaczy wiedzy o teorii heliocentrycznej, najważniejsze i najcenniejsze będą te chlubne momenty w jego twórczości, gdy nie ograniczał się do dziedzin ścisłych, gdy wprowadzał do swego dzieła nowe elementy otwierające ważne perspektywy całkiem już renesansowego i humanistycznego patrzenia na pewne kwestie literackie, pisania naukowej dysertacji, traktowania antycznej mitologii i odkryć geograficznych.

Pragnę podkreślić, iż niniejszy artykuł stanowi próbę przedstawienia tylko niektórych – dowolnie wybranych aspektów odrodzeniowej postawy Schielinga. Ową „odrodzeniową postawę” traktować należy możliwie szeroko, swobodnie i w pewnym sensie hipotetycznie. Jak się przekonamy czytając przedstawione tu teksty, ich autora oraz epokę renesansu wiele łączy, ale też wiele dzieli. Dowo-

⁴ Stanowią one przedmiot zainteresowań głównie filozofów mediewistów. Zob. M. Zwiercan, *Les „Quaestiones in Physicam Aristotelis” de Jean de Glogów enfin retrouvée*, „Mediaevalia Philosophica Polonorum” 1963, s. 6–92.

⁵ Por. S. Wielgus, *Zachodnia i polska nauka średniowieczna – encyklopedycznie*, Płock 2005, s. 106.

dziłoby to, iż przestrzeń literacka określana mianem przełomu XV i XVI wieku miała granice nieostre, zmieniające się, bo krzyżujące się z czasami średniowiecza. Zaznaczę przy tym, iż określenie „humanistyczne fascynacje” ma dla mnie charakter zarówno opisowy, jak i wartościujący. Nie ukrywam jednak, że epitet „humanistyczny” rozumiem przede wszystkim w znaczeniu podstawowym jako „ludzki” i „grecko-rzymski”. W tym też sensie, aby zaprezentować pasję autora nakazującą mu sięgnięcie po autentycznie klasyczne, czyli antyczne wzory, pozwolę sobie zacytować otwierający *Introductorium* szesnastowiejszowy *Epigram do Czytelnika* (*Epigramma ad Lectorem*), posiadający kształt elegii, utwór, moim zdaniem, bardzo śmiały, zawierający niezwykle u scholastycznego uczonego sformułowania. Oto ów wiersz:

Multipliques quisquis sphaeralis noscere formae
 Desideras lexis, sidereosque polos
 Aethereosque cupis casus cognoscere et ortus
 Signorum, atque altis mente videre domos, 5
 Curvae dies tacitae nonnumquam tempora noctis
 Aequet, vel clarae nox tenebrosa diei,
 Ignivomum nitidus vel Phoebus cur modo currum
 Altius attollat, deprimat atque modo.
 Vel cur splendidus⁶ radiosum lumine Titan,
 Noctivaga et nigris Luna vehatur equis. 10
 Denique semotas almae telluris et oras
 Si te scire iuvat, climata multa quoque.
 Errantium et varias stellarum discere causas,
 Orbes et motus cernere deinde vagos,
 Hunc tibi permodica merceris merce libellum 15
 Atque illum, moneo, nocte dieque legas⁷.

⁶ *splendidus* w innych wydaniach błędnie: *splendidulus*.

⁷ „Jeśli ty Czytelniku, kimkolwiek jesteś, pragniesz poznać
 Różnorodne zjawiska niebieskie, gwiazdy firmamentu,
 Jeśli chcesz zgłębić zjawiska dokonujące się w górnych
 Warstwach eteru i podczas powstawania planet, jeśli 5
 Życzysz sobie dosięgnąć wyniosłe siedziby bogów,
 I wiedzieć, dlaczego dzień zrównuje się niekiedy z błędną,
 Milczącą nocą, dlaczego jej mrok trwa tyle samo czasu
 Co dzień, dlaczego lśniący Feb raz wznosi swój płonący
 Wóz, innym razem obniża go w dół, dlaczego jasne słońce – 10
 Syn Tytana pojawia się wraz z blaskiem dnia, dlaczego
 Przez noc mknie na czarnych koniach Księżyc, jeśli chcesz także
 Poznać odległe krainy Ziemi – naszej matki żywicielki,
 I różne strony świata, zdobyć wiedzę o gwiazdach, badać ich trajektorie,
 Tory ich ruchu, to tę książeczkę kup sobie za drobną opłatę, 15
 I czytaj ją, proszę, za dnia, a również i w nocy”.
 Autorem przekładu wszystkich, zamieszczonych tu tekstów Jana z Głogowa jest Robert K. Zawadzki.

Wiersz ten zawiera ważne motywy ukazujące możliwość wykorzystania mitologii dla przedstawienia celów uczonego traktatu, motywy przekraczające dotychczasowy średniowieczny dystans czy wręcz pogardę wobec tej dziedziny. W każdym razie Schieling zadziwia elastycznością i skrótowością ujęcia, w którym chce zawrzeć wszystko, zarówno zareklamować swoje dzieło, jak i przedstawić jego treść, i przez to niewątpliwie wywołuje u czytelnika uczucie zaciekawienia. Przede wszystkim akcentuje różnorodność tematyki astronomicznej w swym dziele, wydobywa najistotniejsze treści, zaopatrując je w sugestywne metaforyczne obrazy i – jak się rzekło – odpowiednie mitologiczne wątki. Kładzie na nie znaczący akcent i to zapewne uznać należy za istotne *novum* wiersza. Jest w tym utworze pewien jakby świadomie użyty element retorycznej perswazji, w jakiś sposób demaskujący humanistyczną postawę autora. Pomimo bowiem całej uczoności traktatu, matematycznej i ścisłej wiedzy w nim zawartej, odnosi się wrażenie, że Schieling jest zdeterminowany w swym dążeniu, by zachęcić czytelnika do lektury, że po prostu chce za wszelką cenę zdobyć jego życzliwość. Wie, dla kogo pisze i stara się nawiązać kontakt z odbiorcą. Tym celom służą dwa wyraźnie się rysujące motywy: będą to bezpośrednie zwroty do adresata, a także skrótowa prezentacja zjawisk astronomicznych. I tu pojawia się w sposób naturalny jeszcze jeden czynnik mający pozyskać czytelnika: wskazanie na atrakcyjność dzieła – w myśl wspomnianej już koncepcji retorycznej – z jednej strony na ważkość i praktyczność wiedzy o budowie wszechświata, z drugiej na potrzeby odbiorcy, który pragnie zdobyć tę wiedzę zaspakajając swoją ciekawość. Niezwykłość kompozycji utworu polega na tym, że zamiast zwykłego w tradycyjnej poezji średniowiecznej zwrotu do słuchacza opartego na toposie „ja powiem – wy słuchajcie”⁸ oba momenty ściśle są ze sobą związane, ubogacone ponadto o postacie greckich bogów, jak gdyby wizja kosmosu wyposażona w cechy antropomorficzne miała bezpośrednio dotrzeć do świadomości czytelnika, poruszyć jego myśl, uczucie i wyobraźnię.

Utwór przedstawia więc jednolity kształt, zarówno w zakresie treści, jak i stylu i budowy wiersza. Służyć może jako przykład wykorzystania w praktyce Horacjańskiej zasady *unum et totum*⁹. Stąd jego kompozycja oparta w zasadzie na jednym tylko zdaniu, stanowiącym okres warunkowy: „jeśli pragniesz poznać..., to kup sobie i czytaj...”.

Duże znaczenie dla określenia znaczenia utworu posiada jego kształt wersyfikacyjny. W tym zakresie korzysta poeta, jak już sugerowaliśmy, z tradycyjnej formy metrum elegijnego. Ale w posługiwaniu się tradycją właśnie wyraża się jej nowoczesność. Wiersz nie realizuje wzorców średniowiecznej poezji¹⁰, podlega właściwie bez reszty tym rygorom, do jakich stosowali się poeci rzymscy.

⁸ Zob. T. Michałowska, *Średniowiecze*, Warszawa 1997, s. 489, 519.

⁹ Horatius, *Ars poetica*, 1–18.

¹⁰ O wierszu średniowiecznym podstawowe informacje zob. M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Zarys teorii literatury*, Warszawa 1991, s. 159–162.

Ten metryczny pedantyzm i retoryczna ekspresywność są bardzo renesansowe i, stosując je, Schieling odwołuje się do nowych metod uprawiania poezji. Nie jest to oczywiście jedyny ślad nowych prądów renesansowych w dysertacji krakowskiego astronoma. W jeszcze jednym miejscu swego dzieła, w zupełnie innym kontekście, wykracza Głogowczyk wyraźnie poza epokę średniowiecza i przede wszystkim poza obowiązującą dotychczas wizję świata podzielonego na trzy kontynenty. Bo jakżeż inaczej można scharakteryzować otwartość pisarza na wielkie odkrycie geograficzne, jakie dokonało się zaledwie kilka lat przed powstaniem *Introductorium*? Czyż nie jest godny podkreślenia fakt, że autor miał świadomość istnienia poza Europą, Afryką i Azją nieznanych lądów i terytoriów? Budzić więc musi nasze uznanie szerokość horyzontów umysłowych tego człowieka, który dopuszczał myśl, że opis świata, jaki pozostawił Ptolemeusz i geografowie antyczni, jest niepełny, że istnieją jeszcze inne tajemnicze i bezimienne krainy, wyspy i kontynenty. Schieling więc obwieścił po raz pierwszy w Polsce prawdę o wyprawach zamorskich i odkryciu Nowego Świata¹¹. Uczynił to w krótkiej, lecz wyrazistej wzmiance o żeglarzach:

hi, qui anno Domini 1501, similiter anno Domini 1504 missi sunt per regem Portugaliae ad inquirendas insulas mundi et maxime originem piperis et aliarum specierum aromaticarum nobilium navigabant sub aequinoctiali et conspexerunt utrumque polum et stellas eorum¹² et invenerunt originem piperis in loco, quem dicunt novum mundum, qui locus antea semper incognitus fuit¹³.

Wydaje się, że w tej wypowiedzi pobrzmiewa teza pierwszych odkrywców Ameryki przedstawiająca ich wyprawy zamorskie jako wytyczenie nowej drogi do Indii. Nawet Krzysztof Kolumb nie wiedział w istocie, że osiągnął rubież nowego kontynentu, do końca swego życia wierzył uparcie, że przybił do brzegów Azji i jeszcze w swym testamencie mienił się wielkorządcą Indii¹⁴. Dopiero w roku 1507, a więc rok po jego śmierci i zarazem rok po ukazaniu się ostatniego, trzeciego wydania *Introductorium*, niemiecki geograf Martin Waldseemüller, podpisujący się grecką formą swego nazwiska jako Hylacomylus (dosł. młynarz leśnego jeziora) uznał w swym dziele *Cosmographiae introductio*, że odkryto nowy kontynent. To osiągnięcie przypisał mylnie – jak powszechnie wiadomo –

¹¹ Zwrócił na to uwagę J. Tazbir, *Rzeczpospolita szlachecka wobec wielkich odkryć*, Warszawa 1973, s. 14. Badacz ten uważa, że Jan z Głogowa „miał na myśli wyspy odkryte zarówno na zachodniej, jak i wschodniej półkuli (m.in. Cejlon)”, por. R. Gansiniec, *Wkład czołowych przedstawicieli ziemi śląskiej w kształtowanie się myśli poznawczej i literatury polskiego Odrodzenia*, [w:] *Pallas Silesia. Antyk na Śląsku*, t. 1, red. J. Budzyński, Katowice 1997, s. 24.

¹² eorum w edycji nieprawidłowa forma: earum.

¹³ *Introductorium compendiosum*... [76]: „których w roku Pańskim 1501, a także w roku Pańskim 1504, wysłał król Portugalii na okrętach, by zbadali wyspy świata. A ci popłynęli przede wszystkim w okolice równika, do miejsca, gdzie rośnie pieprz i inne gatunki szlachetnych roślin aromatycznych, oglądali oba bieguny i gwiazdy nad nimi, odkryli pieprz w miejscu, które nazwali Nowym Światem, a było to miejsce wcześniej zupełnie nieznanie”.

¹⁴ Zob. J. Staszewski, *Historia nauki o Ziemi w zarysie*, Warszawa 1966, s. 132.

Amerigo Vespucciemu, a oczarowany wytworną łaciną jego opisów¹⁵ zaproponował, by nowy ląd nazwać imieniem włoskiego podróżnika i pisarza.

W każdym razie początkowo wierzone w pogląd, że odkryto drogę do Indii, a prowadzenie interesów z Dalekim Wschodem poprzez morski transport przyniesie duże korzyści. Schieling nie pomija faktów z tą tezą zgodnych, przypominając o handlowym celu owych ekspedycji, jakim było sprowadzenie do Europy cennych roślin aromatycznych. I należy pochwalić pisarza za akrybię historyczną, dzięki temu bowiem cytowany ustęp ma wartość dokumentu i umożliwia nawet mało z tematem zaznajomionemu czytelnikowi odczuwanie tej atmosfery, jaka zapanowała w Europie na wieść o odkryciu „Indii”.

Szesnastowieczną tezę o „indyjskim” czy „aromatycznym” charakterze wypraw zamorskich nie trzeba się oczywiście w czasach obecnych zbytnio przejmować, przede wszystkim dlatego, że w dziedzinie geografii liczą się ostateczne rezultaty i osiągnięcia, a nie uwikłane w historyczne uwarunkowania motywy i intencje lub tym bardziej takie czy inne wyobrażenia i mniemania wielkich odkrywców. Mówiąc innymi słowy, nie ma dzisiaj większego znaczenia to, że Kolumb i inni twórcy byli początkowo nieświadomi odkrycia Ameryki. Wielkie wyprawy zamorskie i znalezienie nowego kontynentu stały się faktem, z wypowiedzi Głogowczyka wyłania się pewien pasjonujący obraz przedsięwzięć podjętych przez Portugalczyków, których dokonania autor podkreśla, uwypuklając najpierw ich pragnienie poznania nowych lądów („ad inquirendas insulas mundi”), a dopiero później względy handlowe. Dzisiejszy czytelnik może oczywiście odczuwać niedosyt, iż pisarz nie wyjaśnił, jakie konkretnie wyprawy Portugalczyków wówczas się odbyły. Rzecz jednak w tym, że w przedziale czasowym, o którym mówi Głogowczyk, czyli w latach 1501–1504, zapoczątkował się niezwykle wielki ruch odkrywczy i naukowy wywołany podróżami Kolumba. Po wodach Atlantyku uwijało się wielu żeglarzy¹⁶, m.in. wspomniany już Amerigo Vespucci, a także Jan i Sebastian Cabot, Alfonso de Hojeda, Vincente Pinzon, Juan de la Cosa, Pedro Cabral, Gaspar Cortereal¹⁷, wreszcie w 1504 roku w swoją pierwszą wyprawę wyruszył 24-letni Ferdynand Magellan¹⁸. Jest więc rzeczą całkiem zrozumiałą, że mieszkający w dalekim Krakowie Schieling nie musiał o tych wszystkich szczegółach wiedzieć. Nie o szczegóły bowiem w wypowiedzi Głogowczyka chodzi, lecz o komentarz: trafny komentarz o istotnych faktach dokonujących się wówczas w Europie promieniuje z cytowanego ustępu, co jest miarą zarówno erudycji autora, jak i renesansowej na owe fakty otwartości.

¹⁵ Opisy te określane są także mianem „Listów”; zob. *Listy o odkryciu Ameryki*, wybór, wstęp i przypisy J. Kieniewicz, Gdańsk 1995, s. XL–XLVII, 68–80.

¹⁶ Zob. J. Gentil Da Silva, *Morskie dzieje Portugalczyków*, przeł. V. Soczewińska, red. J. Kieniewicz, Gdańsk 1987; J. Kieniewicz, *Portugalczycy w Azji XV–XX wiek*, Wrocław 1976; tenże, *Drogi do Indii*, Warszawa 1983.

¹⁷ J. Kieniewicz, *Drogi do Indii*, s. 136.

¹⁸ Tamże, s. 138.

Zagłębiając się w dzieło Schielinga, czytelnik natknie się na takie czy inne, ale wszędzie obecne ślady nowych prądów odrodzeniowych. Przypomnijmy, że należy do nich niewątpliwie literatura antyczna, która pojawia się często w utworze – Wergiliusz, Owidiusz, Lukan i inni twórcy starożytni. Wszyscy oni pełnią funkcję autorytetu, cieszą się u Głogowczyka szczególnym uznaniem i poważaniem, stanowią nawet istotne źródło wiedzy astronomicznej. Tak czy inaczej, wydaje się, że obecność antycznych pisarzy, zwłaszcza poetów rzymskich w dysertacji Schielinga polega po pierwsze na świadomych przywoływaniach ich postaci i wierszy, po wtóre owi twórcy są oczywiście przedmiotem komentarzy, omówień, wreszcie po trzecie pojawiają się oni jako pewien interesujący kontekst, przywoływany po to, by lepiej wyjaśnić dane zjawisko astronomiczne, a po trosze pewnie i po to, by ich wypowiedziami ożywić monotonię wykładu i wzbudzić większe zainteresowanie czytelnika. I tak na przykład w pewnym miejscu swego dzieła (gIII [78]) Jan z Głogowa omawia pochodzący z *Georgik* Wergiliusza (1,217–218) dwuwiersz cytowany wcześniej przez Johna z Holywood, zawierający wskazówki dla rolników, kiedy wiosną powinni siał bób i proso:

Candidus auratis aperit cum cornibus annum
Taurus, et adverso cedens canis occidit astro¹⁹.

Schieling jako wykładowca i nauczyciel młodzieży poczuł się przynaglony, by wyjaśnić cytowany fragment:

Pro intellectione autem carminum Vergilii de isto ortu cosmico sciendum, quod Taurus vel signum Tauri dicitur candidum et habere aurea cornua ratione stellarum clararum in signo Tauri existentium. Tempore enim Vergilii in signo Tauri fuit Aldeboran²⁰ stella clara, quae dicitur *oculus tauri*, stella primae magnitudinis de natura Martis. Et ergo rubet et aliae stellae clarae. Stella Aldeboran nunc est in primo Geminorum minuto sexto²¹.

Rozprawiając o gwiazdach znajdujących się w znaku Byka, Głogowczyk odsyła do średniowiecznej teorii wschodu kosmicznego oraz oczywiście do ustaleń samego Johna z Holywood, zauważając, że ów wschód kosmiczny „est elevatio alicuius signi supra horizontem de die”²², czyli mówiąc inaczej, zjawisko to

¹⁹ „Złotym rogiem Byk świetlny blasku rok otwiera,

Pies ustępuje gwieździe, która nań spoziera” (przeł. Anna Ludwika Czerny).

²⁰ Aldeboran, Aldebaran najjaśniejsza gwiazda w znaku Byka.

²¹ Przekład: „by zrozumieć natomiast pieśń Wergiliusza o owym kosmicznym wschodzie, wiedzieć należy, że Byka czy też znak Byka określa się mianem białego, gdyż posiada złote rogi w postaci gwiazd błyszczących w owym znaku Byka. W czasach Wergiliusza bowiem znajdowała się w znaku Byka jasna gwiazda – Aldeboran, którą określa się mianem oka Byka. Jest to gwiazda pierwszej wielkości. A zatem błyszczy ona, błyszczą i inne gwiazdy. Gwiazda Aldeboran obecnie znajduje się na pierwszym stopniu i sześciu minutach znaku Bliźniąt”.

²² Przekład: „wznoszenie się jakiegokolwiek znaku niebieskiego ponad horyzont za dnia”. Dalsza wypowiedź: „tamen praecipue signum illud dicitur oriri cosmice et mundialiter, in quo est sol et cum quo oritur sol”. Przekład: „Niemniej często mówi się, że wschodowi kosmicznemu i światowemu podlega ten znak niebieski, w którym i z którym wschodzi słońce”.

polega na ukazaniu się Słońca lub innego ciała niebieskiego nad linią horyzontu wczesną porą dnia. Interpretacja ustępu *Georgik* nabiera charakteru bardziej szczegółowego w dalszej części wykładu, gdzie autor powołuje się nie tylko na autorytet Johna z Holywood, ale i innych komentatorów. Stwierdza więc:

intendere hunc intellectum fuisse Vergilii: seminatio fabarum et milii debet fieri tempore veris, cum Taurus auratis suis cornibus aperit annum, et stella Canis, quae est in Scorpione, cedens locum, dans astro, hoc est soli, occidit cosmice ex adverso ex ortu solis. Et secundum hunc modum exponendi triplex est Canis in caelo – duo sunt in Cancro, ut Albabor, qui dicitur Canis Maior, et Algomeysa, quae dicitur Canis Minor, et tertius in Scorpione²³.

Nie zamierzamy tu oceniać odkrywczości astronomicznych ustaleń Głogowczyka czy oryginalności stosowanej przez niego terminologii, wiadomo, że opierał się na bardzo dawnych, dziś powiedzielibyśmy – przestarzałych źródłach. Ale postępowanie astronoma to dobra ilustracja panującej wówczas mentalnej podwójności. Wszakże Schielling żył na styku dwóch epok, partycypował w bogactwie ówczesnych czasów, bo kultura średniowieczna i renesansowa dostarczała nowych metod i narzędzi twórczych, choćby nawet służyły one do opisu teorii anachronicznych i zdeaktualizowanych.

Problem wykorzystywania autorów antycznych nabiera zresztą charakteru naukowego na przestrzeni całego *Introductorium*, gdzie często stanowią oni główny punkt wyjścia rozważań o gwiazdach i zjawiskach astronomicznych. Konsekwencją tej metody była charakterystyczna dla twórców renesansowych próba wszechstronnej interpretacji cytowanych fragmentów dzieł starożytnych, czego istotnym elementem stawało się omówienie przewijających się przez nie kwestii historycznych i mitologicznych. Historia i mitologia jawiły się tu nie tylko jako wiedza o postaciach i wydarzeniach, ale też jako *interludium* pozwalające odetchnąć po trudach wykładu, stanowiące rodzaj rozrywki. Także w utworze Głogowczyka spoza uczonych konstatacji wylania się plotka, sensacja, powiastka. Z dzisiejszego punktu widzenia jest to zapewne paradoks tego średniowiecznego i trochę renesansowego traktatu naukowego: mieszać prawdę empiryczną z literacką fikcją. Poszukiwanie rewelacji, wprowadzanie do toku wykładu różnych ciekawostek i atrakcji, pociąg do przedstawiania zdarzeń zwracających powszechną uwagę to ważna w ogóle cecha wspólna dla pisarzy jednej i drugiej epoki, ale też ich etyczna wrażliwość, zakorzeniona w postawie parenetycznej, oscyluje między zachętą do naśladowania określonych wzorów,

²³ Przekład: „Wergiliusz chciał nadać tekstowi następujące znaczenie: sianie bobu i prosa należy rozpocząć wiosenną porą, gdy Byk swoimi złotymi rogami otwiera rok. Z kolei gwiazda Psa, która znajduje się w gwiazdozbiore Skorpiona, cofa się, ustępuje miejsca gwieździe, to jest Słońcu, zachodzi na sposób kosmiczny, a po przeciwnej stronie wschodzi Słońce. Zgodnie z tym sposobem wyjaśniania zjawisk astronomicznych, trzeba założyć, że na niebie istnieją trzy Psy – dwa znajdują się w znaku Raka, jest to Albabor zwany Psem Większym oraz Algomeysa określana mianem Psa mniejszego. Jest jeszcze trzeci Pies w znaku Skorpiona”.

a przestrogą ostrzegającą przed popełnianiem błędów i występków. Dziwnie aktualne są niektóre opowieści Głogowczyka w tym traktacie. Możemy więc przeczytać historię o Owidiuszu intrygującą z pewnością również dla dzisiejszych filologów²⁴. Oto rozważania o przyczynie wygnania poety [80]:

Causa autem, quare Ovidius missus fuit in exilium in Pontum, varii varias allegant causas. De quibus non attinet ad propositum. Tamen hoc videtur verum et probabile, quod non propter virtutem, sed propter flagitium aliquid²⁵ missus fuit in exilium. Unde et scribitur de Ovidio, quod homo lascivus fuit, quod et eius corporis habitudo praesignat. Fuit enim homo obesi corporis, nasi magni. Unde et propter nasum magnum *Naso* dictus est. Quid autem nasus magnus praesignat phisonomorum omnium, et Aristotelis in libello de phisonomia legatur doctrina, quia hominem impudicum et lascivum²⁶. Fuit autem Ovidius missus ab Augusto Caesare in exilium in Pontum²⁷.

Podkreślić najpierw trzeba, że cytowany tutaj fragment był w zamierzeniu autora swego rodzaju przerywnikiem w toku wykładu poświęconego konstelacji Plejad, wyrastającym z pragnienia urozmaicenia i ożywienia uczzonej wypowiedzi. Mówi o tym wyraźnie sam autor stwierdzając, że roztrząsanie przyczyn wygnania poety nie stanowi przedmiotu rozprawy („de quibus non attinet ad propositum”). Niemniej ów cytat wydaje się pierwszym w Polsce tak ważnym świadectwem toczonych w Europie od dawna sporów dotyczących motywów, dla których wielki poeta musiał opuścić Rzym²⁸. Ten passus dowodzi, jak wiele łączyło, gdy chodzi także o kwestie literackie, Schielinga z ówczesną, europejską filologią.

Równie istotne, w jakimś sensie typowe dla jego generacji, było dobitne wskazanie przyczyny owego wygnania. Schieling nie używa tutaj wieloznacznego wyrazu *error*, który właściwie oznacza zarówno poważne wykroczenie, jak i niewinną pomyłkę i który zazwyczaj rozpatruje się w kontekście tego tragicz-

²⁴ O innych przejawach recepcji Owidiusza w Polsce zob. M. Wichowa, *Zarys dziejów recepcji „Metamorfoz” Owidiusza w literaturze staropolskiej*, [w:] *Antyk w Polsce*, cz. 1, Łódź 1992, s. 129–155; J. Starnawski, *Dwie glosy do dziejów Owidiusza w Polsce*, [w:] *Antyk w Polsce*, s. 156–159.

²⁵ *aliquid* w innych wydaniach błędnie: *aliquis*.

²⁶ Por. Aristoteles, *Physiognomica* 811 b.

²⁷ Przekład: „Przyczynę, dla której Owidiusz został wygnany do Pontu, różni autorzy różnie wyjaśniają. Te sprawy nie stanowią przedmiotu niniejszej rozprawy. Niemniej wydaje się wiarygodne i prawdopodobne przypuszczenie, że znalazł się na wygnaniu nie z powodu zasług, lecz z powodu jakiegoś przestępstwa. Zresztą piszą o Owidiuszu, że był człowiekiem rozpustnym, o czym świadczył nawet wygląd zewnętrzny jego ciała. Był bowiem człowiekiem otyłym, miał wielki nos. Toteż z powodu owego wielkiego nosa przezwany został *Naso* (nochal). Cóż zaś oznacza wielki nos wśród zewnętrznych cech wyglądu, o tym poczytajmy w uczzonej książeczce Arystotelesa pt.: *O fizjonomii* – otóż wielki nos znamionuje człowieka lubieżnego i rozpustnego. Został więc Owidiusz zesłany na wygnanie do Pontu przez Augusta Cezara”.

²⁸ O przyczynach wygnania Owidiusza zob. M. Cytowska, H. Szelest, *Literatura rzymska. Okres augustowski*, Warszawa 1990, s. 415–417; S. Stabryła, *Owidiusz. Świat poetycki*, Wrocław 1989, s. 282–285.

nego momentu życia autora *Metamorfóz*. Krakowski pisarz korzysta natomiast z semantyki słowa *flagitium* podyktowanego najwyraźniej chęcią wskazania na niemoralny i haniebny sposób prowadzenia się rzymskiego poety. I tu właśnie ujawnia się przynależność autora do nurtu parenetycznego. Owidiusz stawał się u Głogowczyka w pewnym sensie antywzorem, jego smutny finał pokazywał, do czego może prowadzić życie nieetyczne.

W tym kontekście równie znamienne, jak konsekwentne, jest pominięcie przez Schielinga owej drugiej sławnej przyczyny wygnania Owidiusza, jaką było *carmen*. Astronom najwidoczniej nie chciał wnikać w literackie szczegóły i niuanse zagadnienia. Ciekawa jest za to obecność w analizowanym tu passusie dzieła Arystotelesa *Fizjognomika*. W studiach nad budową wszechświata Głogowczyk bardzo często odwoływał się do pism matematycznych i fizycznych Stagiryty, co jest oczywiście całkiem zrozumiałe, jeśli wziąć pod uwagę tematykę *Introductorium*. W praktyce pisarskiej widać, że fascynował Schielinga także Arystoteles – psycholog i etyk. *Fizjognomika* pojawia się więc na liście lektur Głogowczyka jako książka współtworząca humanistyczną świadomość pisarza, przede wszystkim jako ta, która – zgodnie z intencją autora – miała stanowić dowód tezy, iż pomiędzy charakterem i usposobieniem człowieka a jego wyglądem, zwłaszcza rysami twarzy istnieje ścisły związek. Tak czytali Arystotelesa inni, wcześniejsi twórcy. Na przykład Geoffrey Chaucer (1342/1343–1400) w swoich *Opowieściach kanterberyjskich*²⁹ łączył szczegóły budowy fizycznej bohaterów z określonymi rysami ich charakteru, jakby znamiona zewnętrzne determinowały osobowość i temperament człowieka. Przywołane tu mniemania Głogowczyka na temat twarzy Owidiusza wykazują więc znaczne podobieństwa ze światopoglądem pseudonaukowym pisarzy średniowiecznych, gdy mowa o ich wnioskach dotyczących ludzkiej psychiki i mentalności, a formułowanych na podstawie aparycji i powierzchowności. Niemniej również i w renesansie teorie fizjognomiki cieszyły się popularnością, pozwalają też lepiej zrozumieć, jak mocno w tamtych czasach było osadzone *Introductorium*, którego „anachroniczność” jawi się jako przejaw wszechstronności autora wrażliwego na panujące w ówczesnej Europie poglądy antropologiczne.

Przypominając czytelnikowi o wygnaniu Owidiusza do Pontu, Głogowczyk przywołuje jeszcze jedną postać związaną z tą częścią Europy. Postacią tą był Poncjusz Piłat. I tu również należy pochwalić polskiego pisarza za próbę uatrakcyjnienia wykładu. Oczywiście wiedza o rzymskim namiestniku u Schielinga jest klasycznie i tradycyjnie historyczna, zgodna z przekazami Ewangelii i innych autorów starożytnych – lecz warto zwrócić uwagę na to, co świeżego i twórczego wnosi on do obrazu Piłata – a odnowienie czy uzupełnienie dawnych, ogólnie znanych opowieści stanowi niewątpliwie jedno z ważnych zamierzeń jego książki. Zamysł to ambitny, choć przewidywalny: robiło tak wielu

²⁹ Zob. G. Chaucer, *Opowieści kanterberyjskie*, wybór, przeł. H. Pręczkowska, wstęp M. Schlauch, komentarz oprac. W. Chwalewik, Wrocław 1963.

autorów średniowiecznych i renesansowych, skoro literatura musiała spełniać dwie podstawowe funkcje, jakimi były *docere et delectare*. Czytamy więc w *Introductorium* następującą opowieść o Poncjuszu Piłacie [80–81]:

Romani videntes homines in Ponto manentes [81] esse crudeles et inciviles, Pilatum ad homines regendos transmiserunt. Qui et vir prudens et saevus dicitur fuisse. Collecta autem pecunia in Ponto dominium a Romanis emit in Hierusalem et Iudea, sub quo Christus dominus crucifixus est et passus. De Pilato autem variae narrantur historiae. Aliqui enim dicunt eum fuisse Burgundum. Alii vero eum dicunt fuisse de Foytlandia³⁰ urbe Forchaym³¹ progenitum. Unde et quidam carmine scripsit:

„In Forchaym natus extat natione Pilatus
Teutonicae gentis crucifixor Omnipotentis”³².

Alii tamen dicunt eum fuisse Moguntinensem, cuius pater vocabatur Atus – rex aut princeps civitatis Moguntinensis, mater autem Pila – pulcherrima puella³³. Qui Atus cum quodam tempore in venatione fuisset et astrologi ipsius regis persuasione tali tempore magnum virum et prudentem ex constellatione et testimonio caeli nasciturum dixerunt, adducta est puella Pila molendinatoris filia, quae Pilatum spurium in hunc mundum concepit et progeniuit³⁴.

Co polskim odbiorcom wydawało się w tej opowieści rzeczywiście rewelacją, to właśnie śmiałość, a także chyba polityczne tło stwierdzenia, że Poncjusz Piłat był Niemcem. Prawdę o sprawcy ukrzyżowania Zbawiciela wypowiadał ten, który sam należał do germańskiego domu, nie bojąc się pokazania ciemnej karty historii swojego narodu, przeciwnie, uważając zapewne, że jest to najlepszy sposób zjednania sobie słuchaczy. Fakt podkreślenia niemieckości Piłata niejako dowodzi, że Schieling był uczonym bezstronnym, że liczyły się dla niego zasady, a nie jakieś sentymenty. To oczywiście dobrze świadczy o jego postawie badawczej. Niemniej, czytając *passus*, nie można się oprzeć wrażeniu, że

³⁰ Foytlandia, Voigtlandia, Voigtland, Vogtland (dosł. ziemia wójtów, adwokatów), część dzisiejszej Bawarii południowej, Czech zachodnich i północnej Austrii.

³¹ Forchaym, Forchhemium, dziś: Forchheim, miasto w Bawarii.

³² Inskrypcja nieznanego autora wyryta na murach miasta.

³³ *pulcherrima puella* – w innych edycjach błędnie: *pulcherrimae puellae*.

³⁴ Przekład: „Rzymianie widząc, że mieszkańcy Pontu [81] są ludźmi okrutnymi i nieokrzesanymi, wysłali Piłata, aby nad nimi panował. Podobno ten okazał się mężem zarówno roztropnym, jak i srogim. Dorobiwszy się w Poncie majątku, kupił od Rzymian władzę nad Jerozolimą i Judeą. Za jego panowania Chrystus Pan został umęczony i ukrzyżowany. O Piłacie istnieją różne opowieści. Niektórzy powiadają więc, że był Burgundczykiem, inni zaś twierdzą, że pochodził z Foytlandii, urodził się w mieście Forchheim. Toteż ktoś napisał pieśń:

«W Forchheim urodził się Piłat, pochodził

Z niemieckiego rodu ten, który ukrzyżował Wszechmocnego».

Inni jednak twierdzą, że był moguntczykiem, jego ojciec nazywał się Atus i był królem i władcą miasta Moguncji, matka zaś miała na imię Pila i była bardzo piękną dziewczyną. Gdy pewnego razu ów Atus był na polowaniu, jako król poprosił astrologów o przepowiednię, a ci na podstawie układu gwiazd i świadectw niebieskich orzekli, że w tym właśnie czasie urodzi się mąż wielki i roztropny. Przyprowadzono więc do króla młodziutką Pilę – córkę młynarza, a ta poczęła i wydała na świat Piłata – swe nieślubne dziecko”.

profesor Schieling, zgodnie zresztą ze swymi zainteresowaniami, ułatwił sobie sprawę, przytoczywszy tylko ciekawą opowieść, a pominąwszy kwestię jej historyczności. Niewątpliwie trudno jest być jednocześnie astronomem, filozofem, literatem i historykiem i z pewnością Głogowczyk taki nie był, jego specjalność stanowiła nauka o budowie wszechświata, sprawy wiarygodności historycznej znajdowały się poza kręgiem jego badań. Toteż celem cytowanego fragmentu są kwestie pozahistoryczne, inaczej mówiąc, sięga Głogowczyk po plotkę i sensację, uważając zapewne, że bardziej one zaabsorbują uwagę słuchacza niż próba ustalenia suchych faktów. Nawiązując do biografii Piłata i przypominając, że ukrzyżował Chrystusa, że był Niemcem i do tego jeszcze nieślubnym dzieckiem³⁵, Schieling zdaje się być świetnie zorientowany w panujących w ówczesnej Polsce emocjach społecznych. Po ostatnich zwycięskich wojnach toczonych z Zakonem Krzyżackim przez polskich królów, Władysława Jagiełłę i Kazimierza Jagiellończyka, obraz Piłata – Niemca – człowieka chciwego, złego i nieprawego odpowiadał szczególnie stereotypowym wyobrażeniom na temat rycerzy odzianych w białe płaszcze z czarnym krzyżem. Punkt widzenia Głogowczyka był więc punktem widzenia bardzo polskim, patrzył on na postać rzymsko-germańskiego namiestnika z perspektywy narodowej mieszkańca Rzeczypospolitej, co było miarą zarówno oddziaływania tradycji chrześcijańskiej, jak i wpływu wypadków historycznych – całego owego dziejowego balastu, z którego człowiek, nawet uczony, tak łatwo się nie wyzwał.

Jan z Głogowa zamieszczał więc w swym dziele ciekawe opowieści mające charakter mitologiczny i anegdotyczny, co świadczy nie tylko o jego wielkiej erudycji, ale także o tym, że doskonale zdawał sobie sprawę, jak owe historie działają na wyobraźnię czytelnika. Myślę, że należy tu uwypuklić jeszcze jedną ważną rzecz. Otóż Głogowczyk czerpał swą ogromną wiedzę na rozliczne tematy nie tylko od autorów antycznych, lecz także od pisarzy późniejszych. Poza dyskusją pozostaje wpływ uczonych średniowiecznych z Johnem z Holywood na czele. Scholastyczny astronom i filozof Schieling zmienia się jednak czasem w czytelnika autorów, których dzisiaj określamy mianem renesansowych. Wyjątkowość jego twórczości można upatrywać właśnie w owym widzeniu opowieści mitologicznych przez pryzmat ówczesnej literatury „najnowszej”. Niemало zapewne pietyzmu i pracy źródłowej włożył Głogowczyk w wyszukanie i przeanalizowanie tekstu tak znakomitego pisarza jak Giovanni Boccaccio. Głogowczyk to zamiłowany czytelnik łacińskiej mitologii *De genealogiis deorum gentilium* włoskiego twórcy³⁶, a także interpretator zawartych w tym dziele legend –

³⁵ Opowieść Schielinga tłumaczy zarazem etymologię imienia Piłata (Pilatus), które było połączeniem imion jego matki i ojca (Pila + Atus = Pilatus).

³⁶ Dzieło prawdopodobnie sprowadził do Biblioteki Jagiellońskiej Grzegorz z Sanoka. Znał je także Jan Długosz. Niewykluczone, że Jan z Głogowa posługiwał się tym samym egzemplarzem. O oddziaływaniu utworu Boccaccia zob. J. Starnawski, *Dzieje wiedzy o literaturze polskiej do końca wieku XVIII*, Wrocław 1984, s. 15–16; T. Michałowska, *Średniowiecze*, s. 774.

ważna to rzecz, zwłaszcza w Polsce, gdzie religia starożytnych Greków i Rzymian była słabo znana.

Spotkać się można z opinią, że *De genealogiis deorum gentilium* jest książką mniej ważną niż dzieła Boccaccia napisane po włosku³⁷. Sprawa jednak tak wygląda jedynie z pozoru. Niewątpliwie *Fiametta*, *Ameto* i *Decameron* stanowią literackie pomniki nowożytnej Italii, tutaj mamy natomiast do czynienia z utworem w pewnym stopniu odtwórczym, bo zbierającym antyczne baśnie i legendy, choć zaopatrzone w historyczny, alegoryczny lub moralny komentarz. Ale właśnie ten materiał fascynował Głogowczyka, stanowił pomoc dla niego przy prezentowaniu zjawisk astronomicznych, których terminy, pojęcia i nazwy wywodziły się ze świata starożytnej mitologii. Aż w trzech miejscach przywołuje *expressis verbis* nazwisko Boccaccia ([79], [83], [88]), raz wymienia tytuł jego dzieła ([88]), z którego cytuje antyczne opowieści ze względu na ich werwę, ekspresywność, zalety literackie i specjalną wnikliwość omówienia, pozwalającą zastosować owe historie o bogach i herosach w wykładzie o gwiazdach i planetach. By wyjaśnić na przykład pochodzenie nazwy konstelacji Plejad, bierze z dzieła włoskiego pisarza opowieść o Atlasie – ich ojcu. Robi to z pełnym wdziękiem, rzeczowym, uczonym temperamentem, dostosowując *passus* do stylu naukowej dysertacji [79]:

Atlas rex orientalis fuit, qui ex Pleia vel Pleione septem genuit filias. Quae omnes Atlantides vel Peiades sunt vocatae, a patre – Atlantides, Pleiades vero a matre³⁸.

Podobnie sięga do Boccaccia, gdy pisze o konstelacji Ariadny i najpiękniejszym ciele niebieskim znajdującym się w tym gwiazdozbiórze zwanym Gwiazdą Kreteńską [83]:

Scribit Ioannes Boccacius³⁹, quod Xantus rex Cretae ex Europa genuit filium Minos, qui post mortem patris factus est rex Cretae. Hic inhabitat civitatem, quae dicebatur Gnosum. Cum autem Liber pater, [...], duceret Ariatnen⁴⁰ filiam Minois regis Cretae in uxorem, Venus coronam auream praeciosis lapidibus et gemmis decoratam a Vulcano fabricatam et factam obtulit. Quae corona in honorem Ariatnae et memoriam ad praeces Veneris a Iove, qui est dominus caeli, in caelum est translata et stellificata. Huic coronae inter alias stellas una est splendidior et lucidior, quae Gnosia a civitate, in qua Minos⁴¹ pater Ariatnae dominabatur, est nuncupata. Haec Boccacius⁴².

³⁷ Zob. N. Sapegno, *Historia literatury włoskiej w zarysie*, Warszawa 1969, s. 116.

³⁸ Przekład: „Atlas był królem zachodu, z Plei czy też Plejony spłodził siedem córek, które od razu nazwano Atlantydami lub Plejadami, przezwano je Atlantydami ze względu na ojca, Plejadami zaś ze względu na matkę”.

³⁹ Boccacius popr.: Boccacii.

⁴⁰ Ariatnen tj. Ariadnam.

⁴¹ Minos popr.: Minois.

⁴² Przekład: „pisze Giovanni Boccaccio, że Ksantus król Krety spłodził z Europy syna – Minosa, który po śmierci ojca został królem Krety. Zamieszkał następnie w mieście, które nazywało się Knossos. Gdy zaś, [...], Dionizos pojął za żonę Ariadnę córkę Minosa – króla Krety, Wenus podarowała jej złoty wieniec, ozdobiony drogimi kamieniami i klejnotami, zaprojektowany

A o znaku Panny, która miała na imię Astreja (Astraja), tak napisze, znowu nawiązując do włoskiego autora [88]:

Astraea⁴³ filia fuit, secundum Ioannis Boccacii libro quarto *De genealogia deorum*, capitulo LIII intentionem, Aurorae et Astreae et quia ipsa fuit dea⁴⁴ contra parentem et patruos suos stellificata est in caelum a Iove et signum Virginis nuncupata⁴⁵.

Z kolei pisząc o znaku Strzelca, nie omieszka przywołać uwag Boccaccia o centaury Chironie (Cheironie) [88]:

dicunt Ioannes Boccacius, quod Chiron fuit rex Tessaliae, qui propter magnam artem et experientiam in sagittando a Iove in caelum est assumptus et signum Sagittarii nominatus⁴⁶.

Zapożyczenia z Boccaccia są w traktacie Głogowczyka z pewnością stylistycznie i naukowo utrafione, bardzo dobrze komponują się z wymową całego *Introductorium*. Astronomiczny charakter niektórych mitów wykorzystywanych przez Schielinga miał więc swoiste uniwersalistyczne piętno. O tym uniwersalizmie przesądzała też swoista magia imion bohaterów mitologicznych wyniesionych na niebiosa, a może raczej przekonanie, że poprzez nazwy osobowe i poznanie przygód tych postaci, sięga się ku istocie zjawisk fizycznych dokonujących się pośród planet i konstelacji. Mitologia stawała się w takim rozumieniu towarzyszką astronomii, przewodniczką na drodze ku wiedzy o gwiazdach.

Poglądy Schielinga, które przedstawiliśmy w niniejszym artykule, w dużej mierze wpisywały się w to, co znajdziemy w późniejszych nieco utworach następnego pokolenia. Z mitologii antycznej – w jej klasycznej postaci korzystał przecież Jan Kochanowski i inni pisarze renesansowi. Ci sami twórcy posługiwali się starożytnymi miarami metrycznymi, chętnie czynili użytek z tego, czym żyła ówczesna Europa Zachodnia. Ale właśnie Jan z Głogowa był w Polsce jednym z pierwszych, którzy dostrzegli znaczenie nowych prądów odrodzeniowych. Argumentacyjna część naukowego wywodu Głogowczyka tym też różniła się od koncepcji scholastycznych, że znacznie silniej akcentowała związek z tradycją mitologiczną grecko-rzymską. Żaden wreszcie z autorów działających

i wykonany przez Wulkana. Na prośbę Wenus Jowisz, który jest panem nieba, wyniósł ten wieniec do nieba, wśród gwiazd, by uczcić Ariadnę i zachować o niej pamięć. Spośród różnych gwiazd tego wieńca jedna jest wspanialsza i jaśniejsza, nazwano ją gwiazdą kreteńską od państwa, w którym panował Minos – ojciec Ariadny. To tyle Boccaccio”.

⁴³ Astraea popr.: Astra.

⁴⁴ dea – w innych wydaniach diis.

⁴⁵ Przekład: „według uwag Giovanniego Boccaccia zawartych w księdze czwartej dzieła *O rodowodzie bogów* w rozdziale 53, owa Astrea była córką Jutrzenki i Astrei, a ponieważ była boginią, wbrew rodzicielce i swoim stryjom została wyniesiona przez Jowisza na niebiosa i otrzymała nazwę znaku Panny”.

⁴⁶ Przekład: „powiada Giovanni Boccaccio, że Chiron był królem Tesalii, on to dzięki temu, że posiadał sztukę i wielką zręczność w strzelaniu z łuku, został przez Jowisza przyjęty do nieba i nazwany mianem znaku Strzelca”.

w Polsce nie pisał o wyprawach zamorskich i odkryciu Nowego Świata. Z tego też powodu wydaje mi się, że można traktować Jana z Głogowa jako jednego z prekursorów renesansu w Polsce.

Bibliografia

- Bibliografia literatury polskiej „Nowy Korbut”*, t. 2, Warszawa 1964.
Chaucer G., *Opowieści kanterberyjskie*, Wrocław 1963.
Cytowska M., Szelest H., *Literatura rzymska. Okres augustowski*, Warszawa 1990.
Estreicher K., *Bibliografia polska 1901–1939*, t. 17, red. M. Barańska, A. Bobrowicz, H. Machnik, Warszawa 2015.
Gentil Da Silva J., *Morskie dzieje Portugalczyków*, przeł. V. Soczewińska, red. J. Kieniewicz, Gdańsk 1987.
Głowiński M., Okopień-Sławińska A., Sławiński J., *Zarys teorii literatury*, Warszawa 1991.
Horatius, *Ars poetica*.
Kieniewicz J., *Drogi do Indii*, Warszawa 1983.
Kieniewicz J., *Listy o odkryciu Ameryki*, Gdańsk 1995.
Kieniewicz J., *Portugalczycy w Azji XV–XX wiek*, Wrocław 1976.
Kuksewicz Z., *Zarys poglądów Jana z Głogowa na podstawie Komentarza do „De anima”*, „Studia Filozoficzne” 1962.
Markowski M., *Natur und Mensch in der Auffassung des Iohannes von Glogau*, [w:] *Mensch und Natur im Mittelalter*, Berlin – New York 1991.
Markowski M., *Albertystyczna koncepcja natury u Jana z Głogowa*, „Biuletyn Biblioteki Jagiellońskiej” 1993.
Michałowska T., *Średniowiecze*, Warszawa 1997.
Morawski K., *Historia Uniwersytetu Jagiellońskiego*, t. 2, Kraków 1900.
Pallas Silesia. Antyk na Śląsku, t. 1, red. J. Budzyński, Katowice 1997.
Polski Słownik Biograficzny, 1962–1964, t. 10.
Sapegno N., *Historia literatury włoskiej w zarysie*, Warszawa 1969.
Seńko W., *Wstęp do studium nad Janem z Głogowa*, „Materiały i Studia Zakładu Historii Filozofii Starożytnej i Średniowiecznej” 1961, 1963.
Stabryła S., *Owidiusz. Świat poetycki*, Wrocław 1989.
Starnawski J., *Dzieje wiedzy o literaturze polskiej do końca wieku XVIII*, Wrocław 1984.
Staszewski J., *Historia nauki o Ziemi w zarysie*, Warszawa 1966.
Swieżawski S., *Quelques aspects du contenu philosophique des „Quaestiones in Physicam Aristotelis” de Jean de Glogów*, [w:] *La filosofia della natura nel Medioevo. Atti del Terzo congresso Internazionale di Filosofia Medioevale*, Passo della Mendola – 1964, Milano 1966.

- Szczegóła H., *Jan z Głogowa*, Katowice 1967.
Tazbir J., *Rzeczpospolita szlachecka wobec wielkich odkryć*, Warszawa 1973.
Usowicz A., *Traktaty Jana z Głogowa jako wyraz kultury średniowiecznej*, „Nasza Przyszłość” 1948.
Wielgus S., *Zachodnia i polska nauka średniowieczna – encyklopedycznie*, Płock 2005.
Zwiercan M., *Les „Quaestiones in Physicam Aristotelis” de Jean de Glogów enfin retrouvée*, „Mediaevalia Philosophica Polonorum” 1963.

**Jan z Głogowa (1445–1507). Humanistyczne fascynacje
średniowiecznego astronoma (na podstawie *Introductorium
compendiosum in Tractatum sphaerae materialis
Ioannis de Sacrobusto*)**

Streszczenie

W artykule zamieszczona jest analiza nowych, charakterystycznych dla epoki renesansu środków artystycznych, jakimi posługuje się autor traktatu astronomicznego pt. *Introductorium compendiosum in Tractatum sphaerae materialis Ioannis de Sacrobusto*, Jan z Głogowa – zapomniany nieco dziś pisarz, reprezentant tzw. filozofii scholastycznej w Polsce, nauczyciel m.in. Wawrzyńca Korwina i Mikołaja Kopernika. Traktat cieszył się dużą popularnością u czytelników, stanowił nie tylko wykład teorii geocentrycznej, lecz także zawierał wstawki poetyckie autorstwa samego Jana z Głogowa i poetów starożytnych, prezentował opowieści mitologiczne i inne motywy antyczne oraz nowożytne, głównie włoskie. Znalazły się tu również informacje o wyprawach zamorskich i odkryciu Nowego Świata. Cechy te świadczą o renesansowym wymiarze dzieła.

Słowa kluczowe: średniowiecze, humanizm, astronomia, renesans.

**Jan of Glogów (1445–1507). Humanistic fascinations of
the mediaeval astronomer (based on *Introductorium
compendiosum in Tractatum sphaerae materialis Ioannis de
Sacrobusto*)**

Summary

The author analyses the new Renaissance artistic patterns used by the author of the dissertation on the astronomy *Introductorium compendiosum in Tractatum sphaerae materialis Ioannis de Sacrobusto*, Jan of Glogów, a little bit forgotten writer, a representative of the, so called, scholastic philosophy in Poland, who was also a teacher of Wawrzyniec Korwin and Mikołaj Kopernik. The dissertation keeps fascinating its readers because of its poetical insertions, mythological tales and information about overseas expeditions and the discovery of the New World. In the article Robert K. Zawadzki discusses these by all means interesting themes to be saturated – in the intention of its author – with antique motifs and Italian ideas, which was exactly the core of Renaissance outlook.

Keywords: Middle Ages, humanism, astronomy, Renaissance.

<http://dx.doi.org/10.16926/i.2017.03.03>

Artur ŻYWIOŁEK

Akademia im. Jana Długosza w Częstochowie

Użyteczne fikcje i zbawcze metafory. Przypisy do *Księgi blasku*¹

W swoim głównym dziele *Die Philosophie des Als Ob* Hans Vaihinger² twierdzi, że człowiek tworzy użyteczne (konieczne?) fikcje, dzięki którym rzeczywistość nabiera sensu i przyjmuje kształt dostępny ludzkiej percepcji. Owyymi koniecznymi do życia fikcjami są zarówno modele nauki, jak i sztuki, dzięki czemu człowiek może zrozumieć (zinterpretować) swój stosunek do świata, w którym przyszło mu żyć. Substancję literatury stanowią właśnie fikcje, poprzez które świat jest wypowiadalny. Dlaczego człowiek kreuje wyobraźniowe światy? Dla jakich powodów konstruuje naukowe i artystyczne opowieści?

Dlatego – powiada Michał Paweł Markowski – że literatura dostarcza nam wygodnych narzędzi do tworzenia fikcji, bez których życie jest niemożliwe. Nie możemy nie konstruować nieustannie swojego odniesienia do świata, gdyż nie jest ono dane z góry, automatycznie i naturalnie. Musimy odnawiać swoje przymierze ze światem w języku, który pożyczamy od innych i przysposabiamy do własnego użytku. Nie używamy języka, który nie pasuje do naszego myślenia, a nasze myślenie pomaga nam – przede wszystkim – orientować się w świecie, co oznacza, że język to użyteczny konstrukt, za pomocą którego możemy tego i owego w życiu dokonać. Wszystkie rzeczy tego świata nabierają sensu tylko dlatego, że umiemy coś o nich powiedzieć, a umiemy to zrobić tylko dlatego, że dokonaliśmy takich, a nie innych wyborów, nie zaś dlatego, że tak po prostu jest. Nic nie jest po prostu, jeśli dotyczy świata, w którym żyjemy. To, co bierzemy za oczywistość, jest tylko inną nazwą naszej nieumiejętności „odnawiania egzystencji”³.

¹ *Księga blasku* (hebr. *Sefer ha-Zohar*), pochodzący z wieku XIII mistyczny komentarz do *Tory, Pieśni nad Pieśniami, Księgi Rut*. Autorem był prawdopodobnie Mojżesz Baal Szem Tow.

² H. Vaihinger, *Die Philosophie des Als Ob. System der theoretischen, praktischen und religiösen Fiktionen der Menschheit auf Grund eines idealistischen Positivismus. Mit einem Anhang über Kant und Nietzsche*, Leipzig 1922, [pozostałe wydania: 1911, 1913, 1918, reprint: 1986].

³ M.P. Markowski, *Humanistyka i egzystencja, czyli dlaczego zajmujemy się literaturą?*, „Wielogłos” 2009, nr 5–6, s. 78.

Można również powiedzieć, że człowiek tworzy fikcje, bo „dobrze się myśli literaturą”⁴. Istotnym problemem pozostaje jednak związek języka i rzeczywistości. Postulat „odnawiania przymierza ze światem w języku” jawi się już to jako etyczne (odpowiedzialność za językowy kształt rzeczywistości) i epistemo-logiczne wyzwanie, już to jako konsekwencja „jednej z niewielu rewolucji ducha” w intelektualnej historii Zachodu⁵. „Zwrot lingwistyczny” (*linguistic turn*) zakwestionował „naturalną”, by tak rzec, więź języka i rzeczywistości. Przymierze (arbitralne) słowa i świata opiera się na akcie zaufania do artykulacyjnych możliwości języka, w którym człowiek snuje swoje sensotwórcze narracje.

Rzadziej zauważa się – pisze George Steiner – że akt, *tenor* zaufania, który leży u źródła, który dosłownie stanowi gwarancję językowo-dyskursywnej substancji naszego Zachodniego, hebrajsko-attyckiego doświadczenia⁶.

Lingwistyczna *skepsis* podważyła „akt semantycznego zaufania”⁷ i zdekonstruowała metafizykę obecności, a więc przekonanie (wiarę?), że język wyposażony jest w referencyjne odniesienie do rzeczywistości, skoro najprawdopodobniej stanowi raczej efekt systemowych różnic i konsekwencję działania retoryczno-semantycznej maszyny. Zasadnicze problemy dotyczące poznania, wartości, interpretacji wynikają z tego „zerwanego przymierza” między s/Słowem i światem. W związku z tym George Steiner pyta:

jaki jest status i znaczenie znaczenia, formy komunikatywnej, w czasie, który nastąpił „po-Słowie”? Określam ten czas jako *epiloque* (i znowu, w pojęciu tym gości *Logos*). Zadają to pytanie w pełni świadomi faktu, że „po-słowia” to także wstępy i początki czegoś nowego⁸.

Niewspółmierność Logosu (języka, s/Słowa, rozumu, opowieści, znaczenia) i rzeczywistości każe wątpić w istnienie jakiegś prymarnej tożsamości, „myślenia tożsamościowego” podporządkowującego egzystencjalny idiom uniwersalnej Całości. Wszak tożsamość, jak twierdzi Adorno, jest ideologicznie nacechowana:

Tożsamość jest praformą ideologii. [...] Swą siłę opierania się oświeceniu ideologia zawdzięcza swemu uczestniczeniu w myśleniu utożsamiającym: w myśleniu w ogóle. Swój ideologiczny aspekt odsłania ono w tym, że nigdy nie wywiązuje się z zapewnień, iż nie-Ja na końcu okaże się Ja⁹.

„Myśleniu utożsamiającemu” jak cień towarzyszy smutek. George Steiner wymienia szereg możliwych przyczyn owej *tristitiae mentis*¹⁰, przy czym zbieżność z imieniem Tristana, bohatera celtyckiej legendy, okazuje się *de facto* nie-

⁴ Zob. R. Koziołek, *Dobrze się myśli literaturą*, Wołowiec 2016.

⁵ Zob. G. Steiner, *Zerwany kontrakt*, przeł. O. Kubińska, Warszawa 1994, s. 47.

⁶ Tamże, s. 44.

⁷ Tamże, s. 45.

⁸ Tamże, s. 47.

⁹ T. Adorno, *Dialektyka negatywna*, przeł. i wstępem poprzedziła K. Krzemieniowa przy współpracy S. Krzemienia-Ojaka, Warszawa 1986, s. 205.

¹⁰ Zob. G. Steiner, *Dziesięć (możliwych) przyczyn smutku myśli*, przeł. O. i W. Kubińscy, Gdańsk 2007.

przypadkowa. W kwestiach fundamentalnych nie możemy uzyskać zgody, twierdzi autor *Zerwanego kontraktu*. Trudno bowiem założyć, że ani język nie kłamie głosowi, ani głos nie zniekształca myśli, by sparafrazować początek Mickiewiczowskiej *Wielkiej Improwizacji*. Aporii systemu języka i struktur rzeczywistości nie znosi także nadzieja na „myślenie bezpośrednie”; myślenie pozbawione dyskursywnych uwarunkowań, choć na przykład Adam Mickiewicz w balladzie *Romantyczność* podzielał, jak się zdaje, do pewnego stopnia wiarę w możliwość bezpośredniego (mistycznego) dostępu do rzeczywistości. Angielskie oczy umysłu (*methink's eyes*), niemieckie i francuskie oczy duchowe (*das geistige Auge, les yeux de l'esprit*) – wszystkie te określenia mistycznego zmysłu dającego wgląd w istotę rzeczywistości nie wykluczają jednak istnienia mocnej antynomii wzroku wewnętrznego i „patrzenia optycznego”¹¹, tudzież nie gwarantują poznawczej pewności. Matryca językowa jest co prawda wspólna dla wszystkich ludzi, powiada Steiner, niemniej jednak nikt nie jest w stanie odśłonić myśli drugiego człowieka, solipsystyczny podmiot zawsze pozostaje obwarowany własną subiektywnością, dialog czy porozumienie tylko częściowo zmniejsza ów komunikacyjny dysonans. Nadto wciąż powraca kwestia, na ile sprawdziany retoryczne stanowią sprawdziany myśli? Czy retoryczne możliwości mowy prawdziwie uobecniają realność czy tylko przynoszą „efekt realności”¹², będący w większym stopniu afektem (pragnieniem) niż autentycznym „dotknięciem” pozajęzykowej rzeczywistości.

Mimo „roszczeń autonomicznego języka”, mimo nieograniczonych, jak by się zdawało, możliwości językowej artykulacji, dążenie do absolutnej wiedzy pozostaje niezaspokojone. Rozrzutność języka, który wbrew „logice” ewolucji nie zmierza w kierunku jakiegś funkcjonalnej stabilizacji – tak, że nie potrafimy ocenić miary tego ewolucyjnego marnotrawstwa w postaci nadmiaru języków – przyczynia się do jeszcze większego zróżnicowania nieprzekładalnych idei, pojęć, terminów, metafor, symboli, tropów, figur myślowych. Na końcu tej drogi i tak dochodzimy do wniosku, że fenomen istnienia jest zasadniczo niewyrażalny (czy także niepoznawalny?).

Aby odpowiedzieć na proste, zdawałoby się, pytanie „na czym polega bycie bytu?”, Martin Heidegger wymyślił język wymagający wyjątkowego wyrafinowania od czytelnika, który – jeśli chce uniknąć porażki w postaci przyjęcia stwierdzenia o „teutońskim bełkocie” niemieckiego myśliciela – winien nie tylko dobrze znać dotychczasową europejską tradycję filozoficzną, lecz nadto biegle władać niemczyzną autora *Bycia i czasu*¹³. Niewspółmierne i „niefortunne

¹¹ Zob. R. Przybylski, *Romantyczne oko duszy*, [w:] tegoż, *Klasycyzm, czyli prawdziwy koniec Królestwa Polskiego*, Warszawa 1983, s. 366–372.

¹² R. Barthes, *Efekt rzeczywistości*, przeł. M.P. Markowski, „Teksty Drugie” 2012, nr 4, s. 119–125. Zob. także M.P. Markowski, *Pragnienie obecności: filozofie reprezentacji od Platona do Kartezjusza*, Gdańsk 1999.

¹³ Por. M. Heidegger, *Bycie i czas*, przeł. B. Baran, Warszawa 1994.

relacje między myślą a rzeczywistością”, wedle sformułowania Steinera, to kolejna przyczyna *tristitiów*, owych nieusuwalnych „zasłon smutku” i melancholii człowieka nowoczesnego¹⁴. Rzeczywistość nigdy nie dorasta do ludzkich pragnień, a wzniosłe ideały społecznej sprawiedliwości najprawdopodobniej nigdy nie zostaną urzeczywistnione. Jak by powiedział Jacques Lacan „brak” na zawsze pozostanie pustym „miejscem”, z którego człowiek pyta o swoje pragnienia. Nawet miłość jest „procesem niekończących się negocjacji między samotnościami”¹⁵. Ostatecznym zaś wyrazem klęski i bezsilności jest nieprzystosowanie myśli ludzkiej do śmierci. Niczego nie osiągamy prócz wielosłowa, konkluduje George Steiner.

W miejscu, gdzie George Steiner kończy swoją medytację nad możliwymi przyczynami „smutku myśli”, Franz Rosenzweig inicjuje dedykowany „filozofom” prolog o „możliwości poznania wszystkiego” i przeprowadza radykalną krytykę „myślenia utożsamiającego”:

Od śmierci, od trwogi śmierci rozpoczyna się wszelkie poznanie Wszystkiego. Odrzucić lęk przed tym, co ziemskie, pozbawić śmierć jej jadowitego żądła, Hades jego zaraźliwego dechu, na to filozofia się nie odważy. Wszystko, co śmiertelne, żyje w tym lęku śmierci, każde nowe narodziny powiększają lęk o nową podstawę, gdyż powiększa się liczba śmiertelnych. Łono niezmordowanej ziemi rodzi wciąż nowe istnienia i każdy wydany jest śmierci, każdy czeka z trwogą i drżeniem dnia swej podróży w ciemność. Lecz filozofia przeczy tym lękom ziemi. Wymyka się nad grób, który otwiera się pod stopami za każdym krokiem. Pozwala ciału przepaść w otchłani, lecz wolna dusza ulatuje ponad nią w dal. Że lęk śmierci nie wie nic o takim rozdzieleniu na duszę i ciało, że krzyczy ja, ja, ja i nie chce słyszeć nic o sprowadzeniu lęku jedynie do „ciała” – filozofię to nie obchodzi¹⁶.

Wzniosła introdukcja Rosenzweiga stanowi tyleż krytykę dotychczasowej tradycji filozoficznej (od Jonii do Jeny, od presokratyków do Hegla) – wyrastającej z poszukiwania (i pragnienia) Całości, struktury, której podporządkowane byłyby wszelkie przejawy bytu – co afirmację nieredukowalnego podmiotu; Ja, które doświadcza siebie jako niepodzielnej na duszę i ciało Sobości; Ja, które poddane „lękom ziemi”, nie chce *consolationis* opartej na złudnych fikcjach zobrazowanych Platońską metaforą duszy ulatującej w dal i wyzwalającej się z więzów ciała. Autor *Gwiazdy Zbawienia* dokonuje separacji Boga od świata i człowieka, zaś kolejne wierzchołki Gwiazdy wyznaczają – oprócz wymienionych uprzednio – stworzenie, objawienie i zbawienie. „Miejscem”, gdzie dochodzi do spotkania Boga i człowieka jest mowa, w której dokonuje się „dojrzewanie niemej Sobości do postaci mówiącej duszy”¹⁷.

¹⁴ Zob. także I. Irvine, *Acedia, Tristitia and Sloth: Early Christian Forerunners to Chronic Ennui*, „Humanitas” 1999, Vol. XII, No. 1, s. 89–103.

¹⁵ G. Steiner, *Dziesięć (możliwych) przyczyn...*, s. 77.

¹⁶ F. Rosenzweig, *Gwiazda Zbawienia*, przeł. T. Gadacz, Kraków 1998, s. 51.

¹⁷ Tamże, s. 327.

W przeciwieństwie do Steinera – w pełni zdającego sobie sprawę z konsekwencji „załamania przymierza między słowem a światem”¹⁸ – Rosenzweig mówi o epifanicznych możliwościach języka:

Jeśli język jest czymś więcej niż tylko porównaniem, jeśli jest prawdziwą metaforą – a więc czymś więcej niż metaforą – wówczas to, co w naszym Ja słyszymy jako żywe słowo i co nam żywo brzmi ze strony naszego Ty, musi „stać zapisane” w wielkim historycznym świadectwie Objawienia, którego konieczność poznaliśmy właśnie dzięki teraźniejszości naszego przeżycia. Ponownie poszukujemy słowa człowieka w słowie Boga¹⁹.

Cytowany fragment opatrzony został znaczącym podtytułem: *Słowo Boga. Pieśń nad pieśniami*²⁰. To prawdopodobnie ten rozdział, w którym rozgrywa się – mówiąc językiem Rosenzweiga – główna bitwa o rozumienie książki, choć nie jest wykluczone, że takich kulminacji w *Gwieździe Zbawienia* jest więcej. *Pieśń nad Pieśniami*, jedna z ksiąg tworzących *Zohar* (*Księgę blasku*), pełni w rozważaniach Franza Rosenzweiga ważną funkcję. *Pieśń nad Pieśniami* – z racji swego usytuowania w kanonie świętych ksiąg, a także ze względu na rangę, jaką tej księdze przypisywali mistycy i prorocy oraz formułę języka (mowy, metafory, objawienia) przedstawioną na kartach *Gwiazdy Zbawienia* – można uznać za T/tekst, w którym ograniczenia wynikające z konwencjonalnego charakteru języka i sygnifikacyjnych procesów, arbitralności związku znaczącego i oznaczonego, w konsekwencji prowadzącego do „zerwania przymierza” między słowem i światem zostały zniesione. Nierozstrzygalne problemy kultury zachodniej – antynomie podmiotu/przedmiotu, zewnętrznego/wewnętrznego, ciała/duszy, wiary/rozumu – nie występują w tej „najświętszej ze świętych ksiąg”.

Kanoniczna metafora miłości okazuje się czymś więcej niż metaforą, a bezlik apokryficznych kontynuacji i przypisów – w postaci mitów, narracji, obrazów, dzieł muzycznych – do *Pieśni nad Pieśniami* „wciąż powtarza dla własnej dziwoty” pytania o referencyjne możliwości języka i transcendentny charakter bytu, eksces ludzkiej egzystencji. Nieco tautologiczne – ze względu na wspólny prefix „ex” – sformułowanie „eksces egzystencji” odnosi się do doświadczenia nadmiaru, dążenia do przekroczenia językowych i egzystencjalnych ograniczeń, tego, co w języku niemieckim określa się mianem *das Streben*, a co oznacza właśnie nieustanne przełamywanie fizycznych horyzontów istnienia, metafizyczną pasję (namiętność), wzajemne przenikanie się mocy miłości i śmierci²¹. Warto dodać, że ów „erotanatyczny” afekt wyznacza w zachodniej tradycji filo-

¹⁸ G. Steiner, *Zerwany kontrakt...*, s. 47.

¹⁹ F. Rosenzweig, *Gwiazda Zbawienia*, s. 327.

²⁰ Rosenzweig stosuje małą literę w drugim segmencie tytułu. W Biblii Tysiąclecia, a także w autorskim przekładzie Czesława Miłosza występuje wielka litera: *Pieśń nad Pieśniami*.

²¹ Zdaniem Agaty Bielick-Robson w perspektywie psychoanalitycznej „miłość i lęk to afekty wymienne, stanowiące dwie skrajnie różne formy tego samego, czyli nieokreślonego i nadmiarowego, typowo ludzkiego libido”; zob. też, *Miłość mocna jak śmierć. Przyczynek do innej filozofii skończoności*, „Teksty Drugie” 2013, nr 6, s. 19.

zoficznej i religijnej fundamentalny impuls mogący świadczyć nie tylko o obecności Boga w świecie, lecz także o jakimś zasadniczym otwarciu egzystencjalnych horyzontów (lub – powtarzając za Leśmianem – „widnokresów”) na perspektywę nieskończoności, a może nawet zbawienia. Nawet biorąc w nawias religijne rozstrzygnięcia wskazanej kwestii, nie sposób zaprzeczyć, że pasja mitu erotanatycznego przewartościowała różnorakie formy percepcji, czy – ujmując sprawę szerzej – estetycznych paradygmatów.

W jednym z aforyzmów Theodor Adorno powiada:

Jedyna filozofia, którą można odpowiedzialnie uprawiać w obliczu rozpaczli to taka, która postrzega rzeczy w perspektywie zbawienia. Wiedza nie posiada innego światła niż to, jakie spływa na nią ze świata zbawionego: cała reszta jest rekonstrukcją, zaledwie techniką²².

Inny wielki filozof lęku i rozpaczli, Søren Kierkegaard, napisał:

Jeżeli nie istnieje żadna wieczna świadomość w człowieku, jeżeli na dnie wszystkiego czai się tylko dziko działająca moc, która kłębiąc się w wirze ciemnych namiętności zrodziła wszystko to, co było wielkie, i to, co nie miało żadnego znaczenia, jeżeli pustka bezdenna i nigdy nie nasycona kryje się pod wszystkim, czymże innym staje się życie, jeśli nie rozpacz? Jeżeli tak jest, jeżeli nie ma żadnych świętych więzów łączących ludzkość, jeżeli pokolenia za pokoleniem powstaje jak liście w puszczy, jeżeli jedno pokolenie przychodzi na zmianę drugiemu, jak następują po sobie śpiewy ptaków w lesie, jeżeli pokolenia mijają, idąc przez życie jak okręt po morzu, jak wicher na pustyni, jak bezmyślne i bezowocne działanie, jeżeli wieczne zapomnienie zawsze czyha na swą zdobycz i nie ma rzeczy, która by była dość silna, aby wyzwolić się od tego – jakże puste i beznadziejne wydaje się życie! Ale przecież tak nie jest i Bóg, który stworzył męża i niewiastę, urobił potem bohatera i poetę, albo mówcę²³.

Długie paralelizmy zdań warunkowych przecina w końcu kategoryczne, choć ironicznie nacechowane, wyznanie wiary w obecność poety, który „umie tylko podziwiać, miłować bohatera i cieszyć się jego istnieniem”, bo jego miłość „jest godna podziwu”²⁴. Parafrazując wyznanie duńskiego myśliciela, można by powiedzieć, że gdyby nie było afektywnie usposobionego poety, życiem ludzkim kierowałby bezrozumny popęd, zaś wieczne zapomnienie wyznaczałoby ostateczny kres.

Czy zatem „zbawcza” moc poetyckich metafor ma swoje źródło w wiedzy spływającej ze światła zbawionego świata, jak sugerował Adorno, któremu wszak daleko było do mistycyzujących wniosków? W jaki sposób to, co boskie, może spotykać się z tym, co ludzkie, na gruncie mowy? Czy w epoce *po-słowia*, *epi-logu*, jak po wielokroć mawia George Steiner, kiedy więź słowa i świata została zakwestionowana, można ponownie usłyszeć słowo Boga w słowie człowieka? Czy „Tora mówi słowami ludzi”?, pyta za Jischmaelem Franz Ro-

²² T.W. Adorno, *Minima moralia. Refleksje z poharatanego życia*, przeł. M. Łukasiewicz, Kraków 1999 [aforyzm nr 153]. Cyt. za: A. Bielik-Robson, *Miłość mocna jak śmierć...*, s. 18.

²³ S. Kierkegaard, *Bojaźń i drżenie. Choroba na śmierć*, przeł. J. Iwaszkiewicz, Warszawa 1982, s. 13.

²⁴ Tamże.

senzweig²⁵. Jeśli więc przyjąć założenie, wedle którego metafora miłości jest metaforą totalną (kanoniczną w sensie ścisłym), do której poeci różnych pokoleń, narodów i języków dopisują kolejne znaczenia, to *Pieśń nad Pieśniami*, udziela także swego blasku licznym apokryfom²⁶. Nade wszystko jednak metafora miłości stanowi zwieńczenie (czy także kres?) Objawienia:

Metafora miłości – pisze Franz Rosenzweig – przenika jako metafora całe Objawienie. U proroków powraca ona nieustannie. Lecz ma być przecież czymś więcej niż metaforą. A jest taką dopiero wtedy, gdy występuje bez żadnego „oznacza ona”, bez wskazywania zatem na to, czego jest metaforą. Nie wystarczy więc, że stosunek Boga do człowieka zostaje przedstawiony w metaforze stosunku kochającego do ukochanej. Stosunek kochającego do ukochanej, a więc to, co znaczące, bez jakiegokolwiek wskazania tego, co oznaczane, musi bezpośrednio stać w Słowie Bożym. I takim odnajdujemy go w *Pieśni nad pieśniami*. Tu nie sposób już w metaforze widzieć „tylko metaforę”. Tu czytelnik, jak się wydaje, zostaje postawiony przed wyborem: albo przyjęcie sensu „czysto ludzkiego”, czysto zmysłowego i oczywiście zapytania wtedy, jaka to osobliwa pomyłka sprawiła, że te stronicy zostały umieszczone pośród Słowa Bożego, albo też uznania, że właśnie pod tym czysto zmysłowym sensem, bezpośrednio, a nie „tylko” metaforycznie, tkwi głębsze znaczenie²⁷.

Rosenzweig mnoży paradoksy, zestawia antynomie jako specyficzne dla zachodniego logosu konstrukcje i konceptualizacje, aby ostatecznie dokonać ich zniesienia (w sensie Hegłowskiej *die Aufhebung*) lub definitywnego unieczynienia. Odczytanie *Pieśni nad Pieśniami*, tej najtrudniejszej bodaj i najmniej zrozumiałej spośród wszystkich ksiąg biblijnych, polega więc w pierwszym rzędzie na wskazaniu rejestru owych antynomii: Ja/Ty, zmysłowe (cielesne, afektywne)/duchowe, znak/desygmat, ludzkie/boskie, ziemskie/niebiańskie, immanencja/transcendencja, pozór/prawda, człowiek/Bóg. Ta gramatyka przeciwieństw okazuje się wszelako pozorem odbierającym zbawczym metaforom *Pieśni nad Pieśniami* „moc liryczną”. Mową miłości (mową duszy) może być tylko mowa ludzka. „Miłość musi przemawiać”, twierdzi Franz Rosenzweig, a „zmysłowość słowa jest [...] wypełniona po brzegi swym boskim nadsensem”²⁸. I wreszcie pojawia się paradoks ostateczny: miłość jako metafora „nie jest metaforą na zasadzie «tylko» metafory; jest nią w pełni i z istoty”²⁹. Zmysłowość *Pieśni nad Pieśniami* okazuje się bowiem zwierciadłem, w którego pozorze odbija się prawda³⁰. Być może dlatego wśród mistyków, proroków i egzegetów dominuje przekonanie, że najgłębsze znaczenie zbawczej metafory

²⁵ F. Rosenzweig, *Gwiazda Zbawienia*, s. 327.

²⁶ Zdaniem Małgorzaty Jankowskiej apokryficzność – mimo semantycznej wieloznaczności i niekonkluzywności tego terminu – jest swoistą konsekwencją tendencji rozpadowych w kulturze Zachodu, nie tylko sekularyzacji, lecz także – a może przede wszystkim – dewaluacji przekonania o adekwatnej relacji między językiem a rzeczywistością; zob. tejsze, *Narracje apokryficzne w kulturze współczesnej*, seria „Kulturoznawstwo” nr 20, Poznań 2011.

²⁷ F. Rosenzweig, *Gwiazda Zbawienia*, s. 328.

²⁸ Tamże, s. 329–331.

²⁹ Tamże, s. 331.

³⁰ Tamże.

miłości to znaczenie literalne. „Świat cały nie wart jest dnia, w którym *Pieśń nad Pieśniami* dana została Izraelowi. Wszystkie Pisma są święte, ale *Pieśń nad Pieśniami* jest święta ze świętych”, mawiał żyjący na przełomie pierwszego i drugiego stulecia po Chrystusie rabbi Akiba³¹, dodając, że kto traktuje tę księgę jako świecką, nie dostąpi zbawienia³². Zmysłowość owej świętej księgi blasku nie przekreśla w żadnej mierze jej głębokiego i duchowego sensu.

Bolesław Leśmian jako autor szkicu poświęconego *Pieśni nad Pieśniami* przypomniał, że „w wiekach Talmudycznych, na zgromadzeniu Jamnoskim” pochodność ksiąg biblijnych od Boga „mierzono stopniem wonności danej księgi. *Pieśń nad pieśniami*³³ jako najwonnejsza, uznana była jednogłośnie za świętą, za boską...”³⁴. Leśmianowska estetyka w dużym stopniu koresponduje z estetyką Rosenzweiga. Pamiętać wszelako trzeba, żeby pojęciu „estetyki” przypisać jej archaiczny źródłosłów odnoszący się do tego, co starożytni Grecy nazywali αἰσθητικός (zmysłowy, odczuwający). Zmysłowość („wonność”) *Pieśni nad Pieśniami* nie ma wbrew rozmaitym interpretacjom charakteru alegorycznego. Alegoryczne ujęcie omawianej księgi wskazuje raczej na zapomnienie albo przemilczenie następującego faktu:

Z biegiem czasu coraz nam trudniej odtworzyć w naszej metafizycznej pamięci typ duchowy człowieka ówczesnego, który nie tylko rozwartymi oczyma, lecz i wzdętymi nozdrzami badał i poznawał tajemnicę bytu, węsząc i tropiąc ją po górach, po łąkach, po gajach i winnicach³⁵.

Afektywność, rozkosz, oszołomienia obecnością Oblubienicy czy Oblubieńca jest bowiem równoprawną aktywnością poznawczą, nie mniej skuteczną niż aktywność intelektualna. Estetyka miłości (kochania) jest, zdaniem Leśmiana, absolutna: nie istnieją podziały na „podmiot” czy „przedmiot” miłości, w świecie Oblubieńców nie działają jakiekolwiek społeczno-kulturowe determinanty, wszystko natomiast łączy się w „beziemnej i nie znoszącej żadnych nazw i określeń pieszczocie”³⁶. Autor *Łąki* zasadnie podkreśla beziemność Oblubieńców. Dzięki temu biblijni Kochankowie są bohaterami uniwersalnymi. Wiemy tylko, że Oblubieniec jest najpiękniejszy, podobnie – Oblubienica: „dla samej pieśni wystarcza najzupełniej to, że jest piękna”³⁷. Warto jednak zauważyć, że w oryginale hebrajskim pojawia się zagadkowe określenie piękna Oblubienicy: *ajumma kannidgalot* (PnP 6, 10). Słowo *ajumma* oznacza nie tylko

³¹ Cyt. za: C. Miłosz, *Księgi pięciu megilot*, Lublin 1984, s. 21.

³² Tamże.

³³ Leśmian posługuje się tą samą, jak w przypadku *Gwiazdy Zbawienia*, zasadą ortograficzną i konsekwentnie stosuje małą literę.

³⁴ B. Leśmian, *Szkice literackie*, [w:] tegoż, *Dziela wszystkie*, zeb. i oprac. J. Trznadel, Warszawa 2011, s. 482.

³⁵ Tamże.

³⁶ Tamże.

³⁷ Tamże, s. 483.

piękno, ale i grozę, przerażenie, trwogę³⁸. Być może dlatego właśnie w rajskiej przestrzeni wyznaczonej „ogrodem”, „winnicą”, „zdrojem”, „studnią wód żywych” „miłość jest jak śmierć mocna”, za to doczesność „w chwili pieszczoty staje się [dla Oblubieńca – A.Ż.] jedyną realnością i jedynym pożądaniem”³⁹.

Tajemniczy język *Pieśni nad Pieśniami*, metafory radykalnie przekraczające proces sygnifikacji, przede wszystkim zaś zdumiewająca zmysłowość przez wieki przysparzająca licznych trosk tłumaczom i egzegetom – to zaledwie część problemów. Kłopotliwa bywa także treść biblijnego poematu. Streszczenie Bolesława Leśmiana jest symptomatyczne:

Jaka jest treść faktyczna *Pieśni nad pieśniami*?... Na pytanie to rozmaici badacze rozmaita dają odpowiedź. Wszakże ani domysły Herdera, ani odgadnienia Renana nie zgadzają się z samym nastrojem, z samym tonem *Pieśni*. Ton ów i nastrój wyrzeka się w założeniu wszelkiej opowiadawczości. Dla poety faktem doniosłym, wypadkiem najważniejszym jest to, że „szpikanard wydał wonność swoją”, że „miły podobny jest sarnie i jelenkowi”, że „wstał wiatr z północy, a poniósł wiatr z południa i przewiał ogród, i płyną wonności jego”. [...] A co jeszcze? Jeszcze – gonitwy i spotkania miłosne, i kołatania ponocne do drzwi zawartych i omdlenia w uściskach wzajemnych, i tysiące nawoływań i zachwytów! I jest tam jest tam jeszcze ogród zamknięty i źródło zapieczetowane, i studnia wód żywych, które płyną z Libanu i ogrody orzechowe, i wino przenajlepsze, i moszcz z jabłek granatowych i nard, i myrra – i „miłość jako śmierć mocna”⁴⁰.

Leśmian – w ślad za żydowskimi i chrześcijańskimi mistykami – uważa, jak się zdaje, że najgłębsze znaczenie *Pieśni nad Pieśniami* to jej znaczenie dosłowne (zmysłowe), a metafory są czymś więcej niż metaforami: nie odnoszą się do tego, co, być może, istnieje poza nimi (jak znak do desygnatu), lecz do tego, co tkwi niejako w ich „wnętrzu”, w cielesności (materii) języka. Z kolei materię języka konstytuuje rytm, wynikający po pierwsze z analogii bytu i S/słowa, po drugie zaś z czasowości jako dziedziny przejścia i następstwa zdarzeń; powtórzenia, „które staje się nowością”⁴¹, lub – posiłkując się znaną frazą Heideggera – powtórzenia uobecniającego się w trzech ekstazach: przeszłości, teraźniejszości i przyszłości.

Faktyczną treść biblijnej pieśni wyznacza zatem rytm, podstawowy składnik życia i sztuki⁴². Rytm powtórzenia (repetycji) polega na odsyłaniu do czegoś, co istniało w przeszłości (powtórzenie wsteczne, wspomnienie) lub pojawi się

³⁸ Ks. Krzysztof Bardski uważa, że rozpowszechnione w rozmaitych tłumaczeniach pojęcie „groźna” lepiej zastąpić frazą „porażająco piękna”, a dalej: „jak armia pod sztandarami”. W przekładzie Czesława Miłosza Oblubienica jest „groźna jak pułki pod chorągwiami”, zaś w liturgicznym tłumaczeniu Biblii Tysiąclecia Oblubienica została nazwana „groźna jak zbrojne zastępy”. Więcej na ten temat zob. K. Bardski, *Nowe ujęcia translatorskie w przekładzie „Księgi Koheleta” i „Pieśni nad Pieśniami” w „Biblii ekumenicznej”*, „The Biblical Annals/Roczniki Biblijne” 2014, t. 4, nr 2, s. 457–458.

³⁹ B. Leśmian, *Szkice literackie*, s. 483.

⁴⁰ Tamże, s. 483–484.

⁴¹ S. Kierkegaard, *Powtórzenie. Przedmowy*, przeł. i oprac. B. Świdorski, Warszawa 2000, s. 39.

⁴² Dlatego zasadniczym tekstem, w którym Leśmian wyklada swoją koncepcję powtórzenia jest *Rytm jako światopogląd*.

w przyszłości (powtórzenie progresywne). W każdym jednak przypadku powtórzenie zakłada jakąś Obecność, istnienie czegoś, co może być powtórzone, ponownie uobecnione⁴³. Bez rytmu powtórzenia „życie rozprasza się w pustym i beztreściwym zgiełku”⁴⁴, twierdzi Søren Kierkegaard. Z kolei Bolesław Leśmian dostrzega w rytmie *Pieśni nad Pieśniami* zasadniczą różnicę pomiędzy tą księgą a innymi utworami biblijnymi. „Jest w nim [w rytmie – A.Ż.] i taniec, i znieruchomienie, i rozpęd w nieskończoność, i rozproszenie się duszy po kwiatach i ruczajach”⁴⁵. Odmienność rytmu *Pieśni nad Pieśniami* bierze się stąd, że o ile w innych księgach biblijnych ich natchnieni twórcy posługiwali się przesuwanymi paciorkami (jak w modlitwie różańcowej) lub literami alfabetu, o tyle autor *Pieśni* wymyśla „alfabet osobliwy, składający się nie z liter, lecz z członków ciała”⁴⁶.

W ten sposób – pisze Leśmian – autor *Pieśni nad pieśniami* wywołuje w sobie całe refreny uczuć i myśli, wspominając kolejno – oczy swej kochanki i piersi, i wargi, i warkocz. Nie zgadzamy się jednak z twierdzeniem powyższym. Sam różaniec jest uzmysłowieniem rytmu modlitewnego, zatajonego w ciele ludzkim. Rytm jest źródłem, i pobudką pierwotniejszą od pomysłów różańcowych – i poeci czerpali z tego właśnie pierwotnego źródła...⁴⁷

Istotnie: różaniec, ów ogród różany (*rosarium*) jest dziełem średniowiecznych dominikanów, Leśmian zaś pisze o pierwotnym, archaicznym rytmie wywoływania myśli i obrazów; rytmie wynikającym z ciała, z materii; rytmie, który odnaleźć można w najbardziej znanym poemacie Leśmiana *W malinowym chruśniaku*, będącym, jak się zdaje, nie tylko apokryficznym przypisem do *Pieśni nad Pieśniami*, lecz także jej kontynuacją, twórczym przetworzeniem, być może także sprawdzianem retorycznych i metaforycznych możliwości języka⁴⁸, jego zdolności do „mówienia o Bogu”; mówienia, które „porusza się nieustannie w wąskiej przestrzeni między koniecznym a niemożliwym”⁴⁹.

* * *

W wygłoszonym w listopadzie roku 2001 w Uniwersytecie Mikołaja Kopernika w Toruniu wykładzie zatytułowanym *Zmierzch prawdy ostatecznej i narodziny kultury literackiej* Richard Rorty mówił o historii zachodnioeuropejskich intelektualistów, którzy „przeszli przez trzy etapy: mieli nadzieję na znalezienie

⁴³ Więcej na temat filozofii powtórzenia zob. A. Melberg, *Teorie mimesis. Repetycja*, przeł. J. Balbierz, Kraków 2002. Zob. także: T. Załuski, *Modernizm artystyczny i powtórzenie. Próba reinterpretacji*, Kraków 2008.

⁴⁴ S. Kierkegaard, *Powtórzenie...*, s. 39.

⁴⁵ B. Leśmian, *Szkice literackie*, s. 484.

⁴⁶ Tamże, s. 485.

⁴⁷ Tamże.

⁴⁸ Zob. T. Dobrzyńska, *Od słowa do sensu. Studia o metaforze*, Warszawa 2012; tejsze, *Mówiąc przenośnie... Studia o metaforze*, Warszawa 1994.

⁴⁹ Ks. J. Kempa, „Metafory jako mowa odpowiadająca Bogu”. Jürgena Werbicka ujęcie roli metaforyki w teologii, „Śląskie Studia Historyczno-Teologiczne” 2003, t. 36, z. 2, s. 518.

spełnienia przez Boga, potem przez filozofię, a obecnie przez literaturę⁵⁰. To co literatura może oferować swym „wyznawcom” nie ma jednak charakteru zbawczego⁵¹. Literatura – pisze Rorty – „oferuje spełnienie przez zapoznanie się z tak wielką różnorodnością istot ludzkich jak to tylko możliwe. Tutaj, ponownie tak jak w religii, prawdziwe przekonania mogą mieć jedynie niewielkie znaczenie”⁵². W podsumowaniu swojego wykładu autor *Przygodności, ironii i solidarności* ostatecznie dewaluuje złudną nadzieję na to, że literatura może dać człowiekowi choćby namiastkę zbawienia, sugerując:

Aby patrzeć na kulturę literacką jak twór, który także zużywa siebie, i być może ostatni tego rodzaju w ogóle. Albowiem w projektowanej utopii intelektualności zrezygnują z idei mówiącej, że istnieje jakiś standard, wedle którego winny być mierzone wytwory ludzkiej wyobraźni poza społeczną użytecznością, określaną przez maksymalnie wolną, cieszącą się wolnym czasem i tolerancyjną wspólnotę światową. Przestaną oni myśleć, że ludzka wyobraźnia gdzieś prowadzi, że istnieje gdzieś tak jakiś kulturowy cel, ku któremu prowadzą wszystkie kulturowe kreacje. Zrezygnują z utożsamienia zbawienia z osiągnięciem doskonałości. Wezmą sobie do serca hasło, że liczy się sama wędrówka⁵³.

Aporia „zbawczych” metafor i „użytecznych fikcji” wydaje się nie do usunięcia. U źródeł obu przedstawionych w niniejszych rozważaniach agonicznych postaw znajdują się pewne aprioryczne gesty: pragmatyczny, wyznaczający literaturze budowanie konsolacyjnych i użytecznych fikcji oraz esencjonalistyczny, zakładający zakorzenienie ludzkiego słowa w misterium boskiego Logosu; gestu poszukiwania „ożywczego ducha”, który – jak pisze Adam Regiewicz, „poucza spojrzenie, kieruje w odpowiednie miejsce, naprowadza, objawia się, co wymaga wewnętrznej predyspozycji czytającego, przygotowania, swoistych ‘rekolacji’ sensu”⁵⁴. Z kolei Michał Paweł Markowski dostrzega w literaturze (i literaturoznawstwie) jedynie konsolacyjną strategię:

Cóż innego bowiem czynimy, my starzy, kiedy zajmujemy się literaturą? Malujemy przedmioty, robimy wycinanki i kolaże, lepimy ręce kalkomaniami, nazywamy stare rzeczy nowymi słowami. Wszystko to, moi drodzy, jedynie użyteczne fikcje, za pomocą których niełaskawy świat daje się wziąć w iluzoryczne posiadanie. W tym sensie literaturoznawstwo nie różni się niczym od innych strategii egzystencjalnego pocieszenia, takich jak literatura czy filozofia⁵⁵.

Choć nie jest możliwe konkluzywne rozstrzygnięcie, w jakiej mierze „zbawcze metafory” są efektem działania strategii konsolacyjnych, a w jakiej wynikają

⁵⁰ R. Rorty, *Zmierzch prawdy ostatecznej a narodziny kultury literackiej*, przeł. A. Szahaj, „Teksty Drugie” 2003, nr 6, s. 115.

⁵¹ Rorty posługuje się sformulowaniem niejednoznacznym. „Redemptive Truth” to nie tylko „prawda ostateczna”, ale także „prawda zbawcza”.

⁵² R. Rorty, *Zmierzch prawdy ostatecznej...*, s. 115.

⁵³ Tamże, s. 130.

⁵⁴ A. Regiewicz, *Poza horyzontem. Eseje o sztuce czytania (Ćwiczenia z poszukiwania sensu)*, Kraków 2015, s. 25.

⁵⁵ M.P. Markowski, *Humanistyka i egzystencja...*, s. 79.

z analogii pomiędzy zmysłowością (cielesnością) a duchowością (metafizycznością), to jednak odpowiedzialne myślenie zakłada konieczność dokonania wyboru między rozpaczą (nie istnieje ostateczne, zbawcze, kryterium prawdy) a nadzieją, że wiedza, jak sugerował to Adorno, pochodzi z objawienia. Wszelako ów moralny dylemat – zawsze obarczony niepewnością i ryzykiem – może wywołać kolejną, jedenastą już, przyczynę smutku myśli.

Bibliografia

- Adorno T.W., *Dialektyka negatywna*, przeł. i wstęp, K. Krzemieniowa przy współpracy S. Krzemienia-Ojaka, Warszawa 1986.
- Adorno T.W., *Minima moralia. Refleksje z poharatanego życia*, przeł. M. Łukasiewicz, Kraków 1999 [aforyzm nr 153].
- Bardski K., *Nowe ujęcia translatorskie w przekładzie „Księgi Koheleta” i „Pieśni nad Pieśniami”* w „Biblii ekumenicznej”, „The Biblical Annals/Roczniki Biblijne” 2014, t. 4, nr 2.
- Barthes R., *Efekt rzeczywistości*, przeł. M.P. Markowski, „Teksty Drugie” 2012, nr 4.
- Bielik-Robson A., *Miłość mocna jak śmierć: przyczynek do innej filozofii skończoności*, „Teksty Drugie” 2013, nr 6.
- Dobrzyńska T. *Mówiąc przenośnie... Studia o metaforze*, Warszawa 1994.
- Dobrzyńska T., *Od słowa do sensu. Studia o metaforze*, Warszawa 2012.
- Heidegger M., *Bycie i czas*, przeł. B. Baran, Warszawa 1994.
- Irvine I., *Acedia, Tristitia and Sloth. Early Christian Forerunners to Chronic Ennui*, „Humanitas” 1999, Vol. XII, No. 1.
- Jankowska M., *Narracje apokryficzne w kulturze współczesnej*, seria: „Kulturoznawstwo” nr 20, Poznań 2011.
- Kempa J. ks., *„Metafory jako mowa odpowiadająca Bogu”. Jürgena Werbicka ujęcie roli metaforyki w teologii*, „Śląskie Studia Historyczno-Teologiczne” 2003, t. 36, z. 2.
- Kierkegaard S., *Bojaźń i drżenie. Choroba na śmierć*, przeł. J. Iwaszkiewicz, Warszawa 1982.
- Kierkegaard S., *Powtórzenie. Przedmowy*, przeł. i oprac. B. Świdorski, Warszawa 2000.
- Koziołek R., *Dobrze się myśli literaturą*, Wołowiec 2016.
- Leśmian B., *Szkice literackie*, [w:] tegoż, *Dzieła wszystkie*, zeb. i oprac. J. Trznadel, Warszawa 2011.
- Markowski M.P., *Humanistyka i egzystencja, czyli dlaczego zajmujemy się literaturą?*, „Wielogłos” 2009, nr 5–6.
- Markowski M.P., *Pragnienie obecności: filozofie reprezentacji od Platona do Kartezjusza*, Gdańsk 1999.

- Melberg A., *Teorie mimesis. Repetycja*, przeł. J. Balbierz, Kraków 2002.
- Miłosz C., *Księgi pięciu megilot*, Lublin 1984.
- Przybylski R., *Romantyczne oko duszy*, [w:] tegoż, *Klasycyzm czyli prawdziwy koniec Królestwa Polskiego*, Warszawa 1983.
- Regiewicz A., *Poza horyzontem. Eseje o sztuce czytania (Ćwiczenia z poszukiwania sensu)*, Kraków 2015.
- Rorty R., *Zmierzch prawdy ostatecznej a narodziny kultury literackiej*, przeł. A. Szahaj, „Teksty Drugie” 2003, nr 6.
- Rosenzweig F., *Gwiazda Zbawienia*, przeł. T. Gadacz, Kraków 1998.
- Steiner G., *Dziesięć (możliwych) przyczyn smutku myśli*, przeł. O. i W. Kubińscy, Gdańsk 2007.
- Steiner G., *Zerwany kontrakt*, przeł. O. Kubińska, Warszawa 1994.
- Vaihinger H., *Die Philosophie des Als Ob. System der theoretischen, praktischen und religiösen Fiktionen der Menschheit auf Grund eines idealistischen Positivismus. Mit einem Anhang über Kant und Nietzsche*, Leipzig 1922.
- Zaluski T., *Modernizm artystyczny i powtórzenie. Próba reinterpretacji*, Kraków 2008.

Użyteczne fikcje i zbawcze metafory. Przypisy do *Księgi blasku*

Streszczenie

Księga blasku to mistyczny komentarz do *Tory*, *Pieśni nad Pieśniami*, *Księgi Rut*. Metafory „światła” i „blasku” wyrażają przekonanie, że język kryje w sobie właściwości epifaniczne i może ujawnić metafizyczny sens bytu. W tradycji zachodniej zakwestionowano jednak więź języka i rzeczywistości. Niewspółmierne relacje między myślą a rzeczywistością są źródłem kryzysu zaufania do ludzkiej mowy. Rzeczywistość nigdy nie dorasta do ludzkich pragnień wyrażonych w tekstach kultury, a wzniosłe ideały społecznej sprawiedliwości najprawdopodobniej nigdy nie zostaną urzeczywistnione. Czy istnieje możliwość uzgodnienia dwóch sprzecznych stanowisk zakładających, że z jednej strony język nie odnosi się do rzeczywistości, z drugiej zaś ma właściwości epifaniczne?

Słowa kluczowe: rzeczywistość, fikcja, metafora, poznanie.

Useful fictions. Redemptive metaphor. Annotations to *Book of Light*

Summary

Book of Light is a mystic commentary to *Torah*, specifically *Song of Songs* and *Book of Ruth*. Metaphors of “light” and “radiance” express belief that language has epiphanic qualities and can be used to show metaphysical sense of being. In western tradition, this bond between language and reality is being doubted. Unbalanced relation between thought and reality causes lack of trust for human speech. Reality can never measure up to the desires expressed in texts of culture, while idealistic dreams of social justice might never become reality. Is it possible to simultaneously believe in lack of connection between reality and language, and the epiphanic character of the latter?

Keywords: reality, fiction, metaphor, knowledge.

<http://dx.doi.org/10.16926/i.2017.03.04>

Małgorzata OKUPNIK

Akademia Muzyczna im. I.J. Paderewskiego w Poznaniu

„Celownik nieszczęścia”. Reprezentacje doświadczenia utraty w kulturze współczesnej

We współczesnym świecie śmierć i żałoba stały się tematami tabu. Philippe Ariès zauważył:

Obecnie śmierć jest z naszych obyczajów tak wymazana, że z trudem ją sobie wyobrażamy i pojmujemy. Dawna postawa, kiedy śmierć była jednocześnie bliska, swojska i pomniejszona, słabiej odczuwana, zbyt kontrastuje z naszą postawą, kiedy budzi taki strach, że nie śmiemy już wymówić jej imienia. Dlatego, kiedy tę śmierć, z którą człowiek był spoufalcony, nazywamy oswojoną, nie chcemy przez to powiedzieć, że niegdyś była dzika, a następnie ją oswojono. Przeciwnie, chcemy powiedzieć, że dzisiaj stała się dzika, choć przedtem taka nie była. Najstarsza śmierć była oswojona¹.

Człowiek żyjący w obecnych czasach na nowo musi oswoić się z nieuchronnością śmierci bliskich i swojej, przemijaniem, odchodzeniem, utratą². W sferze publicznej nie ma miejsca na *lacrimoso*. Żałoba coraz częściej jest postrzegana jako „niestosowność”, gdyż w kulturze obowiązuje paradygmat *struggle for life*: afirmacja życia, kult ciała – zdrowego ciała, (samo)zadowolenie, szczęście, umiejętność radzenia sobie ze wszelkimi przeciwnościami losu, odnoszenie zwycięstwa, wreszcie zakwestionowanie faktu przemijania, starzenia się i umierania. W codziennym życiu nie ma zatem miejsca na rozpacz i cierpienie z powodu utraty kogoś bliskiego (albo siebie samego w sytuacji śmiertelnej choroby). W związku z takim nastawieniem żałoba stała się doświadczeniem społecznym, na ogół jest uprywatniona – przeżywana w odosobnieniu, w samotności, w ciszy.

¹ Ph. Ariès, *Człowiek i śmierć*, przeł. E. Bąkowska, Warszawa 1982, s. 41.

² Por. K. Maliszewski, *Wszystkie komety świata. Szkic z topografii i pedagogii utraty*, [w:] *Utrata. Wobec braku i ubywania*, red. J. Kurek, K. Maliszewski, Chorzów 2013, s. 26–27.

Tej zasadzie nie podporządkowują się artyści. W kulturze współczesnej pojawia się coraz więcej dzieł inspirowanych doświadczeniem utraty, będących jednocześnie formą autoterapii³. Są to przede wszystkim utwory literackie i dzieła filmowe (np. *Tatarak* w reżyserii Andrzeja Wajdy, *33 sceny z życia* Małgorzaty Szumowskiej, *Moja matka* Nanniego Morettiego). Zdarzają się prace plastyczne, najczęściej cykle fotografii⁴.

W wyniku przepracowywania żałoby⁵ odbiorca (czytelnik, widz, wreszcie badacz) otrzymuje rozmaite świadectwa utraty. Zdarza się, że te zapisy cierpienia nie są pozbawione kunsztu artystycznego. Praca żałoby może być bowiem twórczym przezwyciężaniem skutków utraty. Mimo wybitnie negatywnego charakteru utraty w jej fenomenie pojawiają się przebliski pozytywności. Najważniejszym jest odkrycie tego, jak ktoś bliski był ważny i niezastąpiony. Mówi o tym stare powiedzenie: „Śmierć jednym zamyka oczy, a drugim otwiera”. Dzieje się tak dlatego, że przed utratą relacja między podmiotem a bliską osobą była nierozpoznawalna. Często podmiot nie rozpoznawał tej relacji, nie nadawał jej żadnej istotnej roli. Z tego też powodu tak ważne stają się rozmaite „ślady” rzeczy, miejsc, wspomnień i rozmaitych spraw. Utrata, podważając fundament sensowności świata, nadaje im nowy sens. Dobrosław Kot celnie zauważa:

Coś, co nie było wcześniej przez podmiot usensownione, nagle nabiera sensu. Staje się ważne i wartościowe. Żałoba przebudowuje świat podmiotu, podporządkowuje go temu, co po Bliskim pozostało. Wprawdzie sens świata eksplodował – gdyż zabrakło Bliskiego – ale można go częściowo ocalić, przywracając pamięć o Bliskim. Wymaga to przebudowania sensów wewnątrz otaczającego świata⁶.

Każdy przeżywa swoją utratę indywidualnie, tworząc prywatną mapę znaczeń i wspomnień. Nie można więc mówić o typowej reakcji na utratę, bo ciężar każdej utraty jest inny. Podobnie jest z żałobą, która nie musi u każdego przebiegać według tego samego schematu⁷. Są ludzie, którzy godzą się z utratą, po-

³ Badanie tego fenomenu kulturowego wymaga podejścia interdyscyplinarnego, uwzględniającego analizę samego dzieła (poetykę funeralną) oraz aspekty psychologiczne (funkcję terapeutyczną), filozoficzne, teologiczne.

⁴ Zob. M. Adamski, *Nie mogę przebrnąć przez chaos*, Poznań 2015 [autoedycja].

⁵ Por. Z. Freud, *Żałoba i melancholia*, [w:] tegoż, *Psychologia nieświadomości*, przeł. R. Reszke, Warszawa 2007, s. 149; P. Ricoeur, *Pamięć, historia, zapomnienie*, przeł. J. Margański, Kraków 2007, s. 97.

⁶ D. Kot, *Podmiotowość i utrata*, Kraków 2009, s. 242–243.

⁷ Schemat E. Kübler-Ross odnosił się do chorych, u których rozpoznano śmiertelną chorobę. Przedstawił pięć etapów: zaprzeczenie, gniew, negocjacje (targowanie), depresję, akceptację. Schemat ten uległ readaptacji i rozciągnięto go na osoby przeżywające utratę bliskiej osoby (wskutek choroby, wypadku, rozwodu czy zakończenia związku). Sama Kübler-Ross podkreślała modelowy charakter tych etapów. Według niej nie ma typowej reakcji na utratę, tak samo jak nie ma typowej utraty, każdy bowiem traci kogoś innego i coś innego. Żałoba i jej przeżywanie są tak samo indywidualne, jak życie, które dana osoba prowadziła. E. Kübler-Ross, D. Kessler, *Lekcje życia. Specjaliści od śmierci i umierania zdradzają tajemnice życia*, przeł. K. Puławski, Poznań 2014, s. 79–80.

trafią przemienić łzy w perły, są też tacy, dla których jest ona doświadczeniem traumatycznym, destrukcyjnie wpływającym na dalsze życie, przybierającym postać żałoby patologicznej. W procesie przepracowywania żałoby dochodzi często do blokowania negatywnych uczuć doświadczanych po śmierci bliskiej osoby, ponieważ nie ma społecznego przyzwolenia na ich wyrażanie. Pograżeni w żałobie nie mówią o swoim bólu, smutku, rozpacz, ponieważ wiedzą, że taki cierpiętniczy *coming out* stygmatyzuje i wyklucza z „armii wyprostowanych”⁸, gotowych zawsze i wszędzie do działania. Złamani czy załamani utratą nie mogą liczyć na współczucie, zrozumienie, taryfę ulgową.

Utrata wymyka się racjonalizacji i wszelkim próbom systematyzacji, gdyż jest doświadczeniem niepowtarzalnym, bardzo osobistym, którego nie sposób porównywać z innymi. Istotą doświadczenia utraty jest sposób, w jaki „ja” doświadcza świata i siebie samego po wydarzeniu krytycznym – śmierci bliskiego lub utracie zdrowia. Utrata dotyka struktur podmiotowości na wielu płaszczyznach. Pozostawia rany i mocne ślady, jest doświadczeniem destrukcyjnym, dezintegrującym, traumatycznym, nieodwracalnym, nieodwołalnym, bezpowrotnym – faktem dokonany, którego nie da się cofnąć. Jest zerwaniem relacji. Zrozpaczony człowiek jest zmuszony przekształcić swoje „ja” relacyjne w „ja” indywidualne. Towarzyszy mu poczucie pustki i bezsensu, beznadziejności, ogołocenie. Z utratą nierozzerwalnie związane jest cierpienie. Tym ‘utrata’ różni się od ‘straty’⁹. Utraconego nie ma można odzyskać. Utrata kogoś lub czegoś ważnego nie jest równoznaczna z zakończeniem życia podmiotu jej doświadczającego. Śmierć kogoś bliskiego i choroba radykalnie zmieniają życie, powodują dylematy tożsamościowe (i osobowościowe), ale nie kończą egzystencji, tylko diametralnie zmieniają jej jakość.

⁸ V. Woolf, *O chorowaniu*, przeł. M. Heydel, Wołowiec 2010, s. 38.

⁹ ‘Strata’ i ‘utrata’ (na gruncie polszczyzny) nie mogą być traktowane jako synonimy. W polszczyźnie funkcjonują dwa rzeczowniki: ‘strata’ i ‘utrata’, oba mieszczą się w polu semantycznym krzywdy. W języku potocznym często dochodzi do ich utożsamienia. Śmierć ukochanej osoby może być zarówno stratą, jak i utratą. Leksykolodzy wymieniają, że utracić można najbliższych, zdrowie, sprawność fizyczną, siły, zdolności rozrodcze, wzrok, słuch, pamięć, ale także – co jest znakiem czasów – prawa (publiczne, rodzicielskie, opiekuńcze, wykonywania zawodu itp.), mienie, własność, dokumenty, pracę, płynność finansową (dochody, zarobki) i zdolność kredytową (zob. *Uniwersalny słownik języka polskiego*, red. S. Dubisz, t. 2, Warszawa 2006, s. 302; *Praktyczny słownik współczesnej polszczyzny*, red. H. Zgólkowa, t. 4, Poznań 2003, s. 355). A. Markowski (*Słownik poprawnej polszczyzny*, Warszawa 1999, s. 1122) wykaz ten uzupełnia o utratę wiary w ludzi. Można utracić nadzieję i miłość. Istnieją jeszcze inne kolokacje: utrata prestiżu, popularności, przywilejów, czci, niepodległości (zob. *Praktyczny słownik współczesnej polszczyzny*, s. 355). O stracie S. Dubisz (*Uniwersalny słownik...*, s. 1411) napisał: „fakt, że się przestało coś posiadać”. W definicji utraty zaakcentowane zostało pozbawienie kogoś czegoś, odebranie komuś czegoś (wbrew jego woli). Praktyka językowa potwierdza, że w powszechnym odbiorze ‘utrata’ ma mocniejsze znaczenie od ‘straty’. W jednym tylko przypadku traktowana jest jako eufemizm. Chodzi o zwrot „utrata (nienarodzonego) dziecka”, będący synonimem poronienia.

Uderzenie utraty w sposób bardzo sugestywny przedstawiła Inga Iwasiów. W 2013 roku ukazała się niewielka książka *Umarł mi. Notatnik żałoby*. Autorka nie jest pierwszą osobą, która opisała swoją żałobę po ojcu, opowiedziała swoją utratę. Wcześniej temat śmierci rodziców podjęli, m.in. Roland Barthes¹⁰, Philipp Roth¹¹, Henri Nouwen¹², Albert Cohen¹³, Günter Grass¹⁴, David Rieff (syn Susan Sontag)¹⁵ czy Tadeusz Różewicz (którego tomik *Matka odchodzi*¹⁶ z inicjatywy Ingi Iwasiów i Jerzego Madejskiego został poddany wielostronnej analizie i interpretacji¹⁷).

Inga Iwasiów napisała własną książkę dokument swojej rozpacz, wobec której słowo jest bezradne. Czytelnikowi oznajmia:

Chodzę po ulicach, a ta książka mówi we mnie gotowymi zdaniem. Nie nadążam z powrotem przed komputer, przewracam po drodze krzesła, szklanki z niedopitą herbatą. Brzęczą we mnie zdania jak srebro wytrącone przez tatę ze starych kopert zanurzanych w roztworze kwasu, jak złoto kąpane w wodzie królewskiej. Potem okazuje się, że są tombakiem, niklem, żelazem, miedzią. Zapisuję hasła¹⁸.

Wymowny jest tytuł jej książki. Iwasiów używa „celownika nieszczęścia”¹⁹. Konstrukcja „umarł mi” markuje rolę mówiącego jako podmiotu doświadczającego. Nieszczęście nie odnosi się do czyjegoś niepożądanego działania, lecz do jakiegoś samoistnego nieszczęśliwego wydarzenia. Celownik „mi” podkreśla, że

¹⁰ R. Barthes, *Dziennik żałoby: 26 października 1977 – 15 września 1979*, oprac. N. Léger, przeł. K.M. Jaksender, Wrocław 2013.

¹¹ Ph. Roth, *Dziedzictwo. Historia prawdziwa*, przeł. J. Jarniewicz, Łódź 1994.

¹² H.J.M. Nouwen, *List pocieszenia*, przeł. M. Rusiecka, Kraków 2007; tenże, *In memoriam. Zachować pamięć: osobiste refleksje po stracie matki*, przeł. M. Rusiecka, Kraków 2006.

¹³ A. Cohen, *Książka o mojej matce*, przeł. A. Sochowa, Kraków 2000.

¹⁴ G. Grass, *Przy obieraniu cebuli*, przeł. S. Błaut, Gdańsk 2007.

¹⁵ D. Rieff, *W morzu śmierci. Wspomnienie syna*, przeł. A. Nowakowska, Wołowiec 2009.

¹⁶ T. Różewicz, *Matka odchodzi*, Wrocław 2000.

¹⁷ „Matka odchodzi” Tadeusza Różewicza, red. I. Iwasiów, J. Madejski, Szczecin 2002. Por. krytyczne uwagi: L. Wiśniewska, *Wokół „Matki odchodzi” Różewicza*, „Teksty Drugie” 2004, nr 3, s. 107–113. Na uwagę zasługuje artykuł A. Czyżak, *Matki odchodzą – wariacje 2009*, [w:] *Elegia i elegijność*, red. W. Wydra, M. Jaworski, P. Śniedziwski, Poznań 2011, s. 163–173.

¹⁸ I. Iwasiów, *Umarł mi. Notatnik żałoby*, Wołowiec 2013, s. 77. Iwasiów pisze o wytrącaniu srebra, ponieważ jej ojciec był zegarmistrzem.

¹⁹ A. Wierzbicka pisze o konstrukcjach, które można nazwać „celownikami nieszczęścia lub niepowodzenia” (*dative of misfortune*): coś złego stało się z Y-iem X-a; można myśleć o tym jako o czymś złym, co się stało X-owi. W języku niemieckim istnieje konstrukcja: „Ihm ist die Frau gestorben” (Zmarła mu żona), podobnie jak w angielskim: „John's wife died on him” (Janowi umarła żona). Wierzbicka podaje przykład z języka japońskiego: „Taroo ga tsuma o ryukan de shinaseta” (Żona Taro umarła mu na grype). Jest jeszcze forma bierna: „John wa tsuma ni shinaret” (Żona Jana umarła mu), w której za pomocą środków gramatycznych przedstawiony został fakt śmierci żony Jana tak negatywnie na niego wpływający. A. Wierzbicka, *Przykładki gramatyczne a natura człowieka*, przeł. A. Kochańska, [w:] tenże, *Język umysł kultura*, red. J. Bartmiński, Warszawa 1999, s. 308; też, *Etnoskładnia i filozofia gramatyki*, przeł. K. Korzyk, [w:] tamże, s. 380–385.

mówiący jest szczególnie wrażliwy na wszystko to, co dotyczy jego samego. Wyznanie „umarł mi” brzmi bardziej dramatycznie niż „zmarł mój ojciec”. Jest to zarazem określenie sytuacji, w której jeden człowiek czyni coś drugiemu człowiekowi (umiera mu). Użycie celownika „mi” wyraźnie wskazuje, że autorka, jako opowiadająca, jest podmiotem doświadczającym, świadomym własnych stanów wewnętrznych i czującym potrzebą ich opisania. Iwasiów przyznaje: „W zamęcie straty trudno zdecydować, czy płaczemy z żalu nad nimi [umarłymi – uzup. M.O.], czy nad sobą”²⁰. Autorka nie waha się napisać o sobie: „Tak mi s i e b i e [podkreśl. M.O.] żal, kiedy myślę o tym”²¹.

Podczas lektury dzienników czy wspomnień z czasów odchodzenia rodziców nie sposób nie zauważyć natarczywego autotematyzmu, zdawania relacji z własnych stanów emocjonalnych wyzwalanych „sytuacją graniczną” – terminalnym stanem matki czy ojca²². Wpływ na taki stan rzeczy ma oczywiście profesja pisarska. Ona też tłumaczy powstanie epitafiów dedykowanych matkom, a pisanych wiele lat po ich śmierci. Objaśnienie to nie jest jednak wystarczające. Paul Ricoeur zauważył, że utrata bliskiej osoby jest także utratą samego siebie. Żałoba ma stać się „zerwaniem po kolei wszystkich więzów, które każą nam odczuwać utratę przedmiotu naszej miłości jako utratę nas samych”²³.

Książka Iwasiów jest szczególna. Zawodowe zajmowanie się funeralią sprawiać może wrażenie, że człowiek jest oswojony ze śmiercią i w pewnym sensie przygotowany na jej nadejście. Tak się jednak nie dzieje. Iwasiów wspomina niezapowiedzianą wizytę żony i córki emerytowanego pracownika Instytutu, które przyszły na uczelnię i opowiadały o jego długiej chorobie i śmierci w męczarniach. Autorka *Umarł mi* notuje:

Opowiadały nam o chorobie i śmierci, jakbyśmy byli im bliskie. Przyniosły chorobę, cierpienie i odejście do nas, do Instytutu zajmującego się literackimi emanacjami chorób, cierpienia i śmierci. Powinnyśmy być szczególnie wrażliwe. Nasi koledzy zajmowali się przecież bibliografią śmierci, poetyką nagrobków, motywem *danse macabre* od średniowiecza do współczesności. Siedziałyśmy w kółku ze spuszczonymi głowami. [...] Porażone swoją stratą, ujawniały bolesne szczegóły. Ich mimowolny ekshibicjonizm przykuł nas do krzeseł²⁴.

Iwasiów dowodzi, że nie można zadać sobie „ćwiczenia z utraty”²⁵, bo ona spada na człowieka, obezwładnia go i paraliżuje, sprawia, że „wszystko ulega zamrożeniu”²⁶. I na nic zdaje się wiedza o śmierci i żałobie zaczerpnięta z in-

²⁰ I. Iwasiów, *Umarł mi...*, s. 46.

²¹ Tamże, s. 9.

²² Pisałam o tym szerzej w tekście: *Dokumentacja prywatności i prywatność dokumentu* (Susan Sontag – Annie Leibovitz – David Rieff), [w:] *Dokument w sztuce współczesnej*, red. I. Kiec, Poznań 2012, s. 57–68.

²³ P. Ricoeur, *Filozofia osoby*, przeł. M. Frankiewicz, Kraków 1992, s. 36.

²⁴ I. Iwasiów, *Umarł mi...*, s. 63–64.

²⁵ Przywołuję tytuł książki A. Tuszyńskiej, *Ćwiczenia z utraty*, Kraków 2007.

²⁶ I. Iwasiów, *Umarł mi...*, s. 14.

nych lektur, podglądana u innych. Dopiero utrata bliskiej osoby jest wstrząsem, także w obliczu doświadczanej „obojętności świata”²⁷. O dniu, w którym zmarł ojciec Iwasiów, autorka pisze: „Był 30 czerwca 2012 roku, wręczono nagrody literackie, na obszarze Polski spadło do dwustu milimetrów deszczu, nikt nie zauważył niczego wyjątkowego”²⁸.

Joan Didion, autorka *Roku magicznego myślenia* analizuje okoliczności śmierci męża, który w wieku 71 lat zmarł nagle na atak serca we własnym mieszkaniu, w przerwie między wypowiedzianymi słowami przy kolacji. Nie może pogodzić się z tym, że to była „zwykła chwila”²⁹. Nie jest w tym odosobniona. Didion zestawia swoją wypowiedź z relacjami innych osób doświadczających utraty (mieszkańców Honolulu po ataku na Pearl Harbor z 7 grudnia 1941 roku, ludzi, których bliscy zginęli w wypadkach czy atakach terrorystycznych, np. z 11 września 2001 roku). Również one nie zauważyły i nie zapamiętały niczego, co zwiastowałoby katastrofę. W tej zwyczajności, zwykłości pojawia się wyrwa, którą wyraża jedno zdanie: „I nagle go nie ma”³⁰. Świat jest ten sam, ale wydaje się inny: opustoszały, nieprzyjazny, obcy.

Didion czuła przymus opowiadania o okolicznościach śmierci męża. Nie pamiętała jednak, komu i w jakich okolicznościach o tym mówiła. Opowiadała, ponieważ nie była w stanie niczego napisać. Do pisania powróciła po długim czasie, po dziewięciu miesiącach od śmierci męża. Matka Ingi Iwasiów także czuła potrzebę opowiadania o nagłej śmierci męża. Uczyniła córkę swoją powiernicą, jej mówiła o ostatnich chwilach życia Kazimierza. Iwasiów pisze:

Raport i rozpacz będą przez kolejne miesiące wchodzić w kolejne fazy, ale ja pozostanę najlepszą słuchaczką. Godzę się z tym, biorę rolę. Jestem jedynaczką, komu więc matka miałaby opowiadać o naszej stracie? Kto miałby cierpieć z powodu niemożności jej przeboleń – z nią, nad nią, równolegle, za siebie? Przede wszystkim zaś – za niego, bo skoro umarł, muszę jeszcze bardziej mieć go w sobie³¹.

Ojciec Ingi Iwasiów zmarł nagle wskutek wylewu albo udaru³². Autorka *Umarł mi* wiele razy słyszała, jak wyglądał ten moment. W książce zamieszcza relację:

Tamtego dnia wstał pierwszy. Odkurzył mieszkanie. Usiadł u siebie, by założyć zegarek, obrączkę i sygnet. [...] Westchnął głośno, coś w nim zacharczało. Tę scenę powtarzamy z naturalistycznym zacięciem. „Coś tak” – mama naśladuje. Charczenie nie pasowało do ojca. Pobiegła do niego, myśląc, że może się zakrztusił. Karetka przyjechała szybko, potem druga. Mama opowiadała mi przebieg zdarzeń już wiele razy. Powstrzymuje się od tej opowieści tak długo, jak to jest możliwe, próbuje innych wątków, jednak w końcu

²⁷ L. Kołakowski, *Obecność mitu*, Warszawa 2003, s. 94.

²⁸ I. Iwasiów, *Umarł mi...*, s. 19.

²⁹ J. Didion, *Rok magicznego myślenia*, przeł. H. Pasierska, Warszawa 2007, s. 7.

³⁰ Tamże, s. 8.

³¹ I. Iwasiów, *Umarł mi...*, s. 8.

³² Iwasiów pisze, że udar przeszła też jej babcia, matka ojca; tamże, s. 66–71,

zawsze odgrywa dla mnie dramat dwóch ostatnich godzin, podczas których nie sądziła, nie przypuszczała, nie mogła uwierzyć, że on umarł³³.

Iwasiów nie chciała jednak poznać szczegółowego przebiegu ostatnich chwil życia ojca. Tłumaczy:

Gdybym poprosiła, mogłabym usłyszeć o tym, jak ojciec osuwał się, upadł, został ułożony, w jakiej dokładnie pozycji. Nie każdy szczegół mama chciałaby mi wyjawiać. Jest pielęgniarką, nie boi się śmierci, to mnie chce oszczędzać, nie wierzy, że przeraża mnie nie fizjologia odejścia, lecz nieodwracalność³⁴.

Didion i matka Ingi Iwasiów często wracały do momentu śmierci męża. Powtarzały opis agonii wielokrotnie. Zdarzenie śmierci wydawało im się niewiarygodne. Didion nadała książce wspomnieniowej tytuł *Rok magicznego myślenia*. Chciała w ten sposób cofnąć czas.

Didion i Iwasiów żegnały wcześniej wiele osób z kręgu rodziny i znajomych. Autorka *Umarł mi* sporządza „kronikę śmierci” krewnych (babci, ciotek, wujków, kuzynostwa) i innych osób. Zauważa przy tym: „Księga umarłych, nawet lokalna, jest wzorem dzieła otwartego i trochę nieczytelnego dla postronnych”³⁵. Przypadki te mieszczą się w sferze nazwanej przez Martina Heideggera „umiera się”.

Publiczna wykładnia jestestwa powiada: „umiera się”, gdyż w ten sposób każdy inny i ja sam możemy sobie rzec: ciągle jeszcze nie ja; albowiem owo Się to *Nikt*. „Umieranie” zostaje zniwelowane do pewnego przypadku, który co prawda przydarza się jestestwu, ale nie jest właściwy nikomu³⁶.

Śmierć w sferze „Się” jest pewną abstrakcją. Ulega to zmianie w sytuacji śmierci kogoś bliskiego, kogoś szczególnego, którego odejście pozostawia pustkę, której nikt inny nie może zappełnić. Śmierć takiej osoby odczuwa się jako utratę i głęboko się ją przeżywa. O utracie można mówić jedynie w sytuacji uprzedniego głębokiego przywiązania, bliskich relacji i istnienia komunikacji egzystencjalnej (zwraca na to uwagę Jaspers³⁷), wcześniejszego posiadania – „mojności”. Iwasiów wyróżnia w książce zdanie: „Wiele zależy od miłości. Moim zdaniem wszystko zależy od miłości”³⁸. Poczucie utraty również nie ma bez miłości, głębokich relacji i współbycia. Nie każdą śmierć można zatem nazwać utratą. Dla Iwasiów stało się nią odejście ojca, a dla Joan Didion jej męża (po-tem adoptowanej córki Quintany³⁹).

³³ Tamże, s. 83.

³⁴ Tamże, s. 84.

³⁵ Tamże, s. 33.

³⁶ M. Heidegger, *Bycie i czas*, przeł. B. Baran, Warszawa 1994, s. 356.

³⁷ K. Jaspers, *Sytuacje graniczne*, przeł. M. Skwieciński, cyt. za: R. Rudziński, *Jaspers*, Warszawa 1978, s. 201.

³⁸ I. Iwasiów, *Umarł mi...*, s. 13.

³⁹ J. Didion, *Blue Nights*, New York 2012. Utwór ten poddałam analizie w referacie *Memory Released versus Memory Blocked. Mothers Narrations about the Loss of Their Adult Children*,

Iwasiów zachowała dobre wspomnienia o ojcu:

Nie był w żadnym sensie patriarchalnym mężczyzną, był wyjątkowo mało autorytarny, bardzo ciepły, rozumiejący, ale też nieco wycofany. O nim można powiedzieć, że miał szczególnie pozasłanianie zasłony. Niewiele o sobie mówił. [...] Był wyjątkowo czuły, dawał nam miłość, której sam od ojca nie zaznał⁴⁰.

Utrata i żałoba należą do tematów rzadko kiedy upublicznianych. Iwasiów, prowadząca blog, wahała się, czy poinformować czytelników o śmierci ojca. Uczyniła to we wpisie z 7 lipca 2012 roku zatytułowanym *Mówienie*:

Nie pisałam, chociaż wydarzyło się tak wiele, w rutynie *quasi*-dziennikowej byłoby co notować. W blogu znów wahanie: wypuścić w świat straszne zdanie czy zostawić je w sobie? Jakby nigdy nic wrócić do komentowania wyjazdów, wizyt, spotkań, lektur, zdarzeń bieżących, a może już dać spokój? Nie wiem, co jest lepsze, jednak napiszę: zmarł mój tata, więc już nie jestem córeczką tatusia. Dopadło mnie w Gdyni, w ostatnim dniu Literaturomanii. [...] Będę teraz przypominać sobie bez końca co powiedziałam tacie w ostatnim telefonie? Co on powiedział?⁴¹

Iwasiów wie, że nie ma społecznego przyzwolenia na „obnoszenie się” z żałobą, czyli mówienie o utracie bliskiego, swoim żalu i osieroceniu. Pojawia się za to obowiązek bycia silnym, niesentymalnym, spokojnym w obliczu własnej tragedii i rozpadu świata. Iwasiów pisze:

W pierwszych dniach, tygodniach, nawet po trzech miesiącach, jeśli kogoś spotykamy rzadko, ludzie czują się zobowiązani zapytać o żałobę. I jak się trzymamy. Nie wszyscy. Niektórzy uważają, że nie wypada. Poza tym dorośli mają obowiązek uporać się ze smutkiem, nie leżeć innym w oczy z tym katastroficznym, depresyjnym nastrojem. Ten obowiązek bezwzględnie dotyczy osób uważanych za silne. Odnoszących sukcesy. Normalnych. Niebiorących zwolnień z każdej okazji. Wyrabiających się⁴².

Z obowiązku ukrywania żałoby i przeżywania jej w domowych pieleszach zwolnione są osoby o bardziej kruchej konstrukcji, niestabilne emocjonalnie. Mają one przyzwolenie na „obnoszenie” się z żałobą i utratą, jej publiczne ujawnianie i uzalanie się nad sobą. Iwasiów podnosi kwestię niesprawiedliwości społecznej w tym zakresie, dalej jednak tłumaczy:

Trzeba uznać ten fakt za naturalny. Gdyby pozwolić sobie i innym na płacz, ciągle siedzielibyśmy zalani łzami przy trumnach, bo zawsze komuś obok ktoś. Pascalowska dewocja, w wieku dojrzałym nie wolno jej ujawniać. Podobno i tak żyjemy na mentalnych cmentarzach, mamy niedobory radości, nie umiemy się śmiać, jesteśmy martyrolo-

[w:] *Memory. Forgetting and Creating*, red. W. Owczarski, Z. Ziemann, A. Chalupa, Gdańsk 2017, s. 244–257.

⁴⁰ I. Iwasiów, *Ojciec by mnie pochwalił*, rozm. przepr. M. Tutak-Goll, „Wysokie Obcasy” 2013, nr 49 (z 7.12.2013), s. 12–13. Iwasiów tłumaczy, że ojciec chciał w ten sposób zrekompensować sobie bycie bękartem. Kazimierz urodził się podczas wojny w wielkopolskiej wsi. Matka pozostawiła go tam, a sama pojechała na Ziemię Odzyskane szukać pracy. Por. I. Iwasiów, *Umarł mi...*, s. 39. Janek, bohater powieści *Bambino* (Warszawa 2008), ma wiele cech ojca.

⁴¹ I. Iwasiów, *Blogotony*, Warszawa 2013, s. 313.

⁴² *Taż*, *Umarł mi...*, s. 15

gicznymi, defetystycznymi i zbyt serio. Tak więc lepiej trzymać dotkniętych żałobą na dystans, robiąc ustępstwa w przypadkach skrajnych, grożących kolejną śmiercią, czyli wtedy, gdy ktoś na naszych oczach tonie, wpada w głęboki przeręb. Pozostali, *sorry*, widać ocaleli, w końcu wszyscy jesteśmy śmiertelni, więc nie będziemy w kółko gadać o tej wstydlivej przypadłości, jaką jest ostatni oddech, stężenie pośmiertne, rozpad, a zwłaszcza rozkład⁴³.

Społeczeństwo oczekuje od żałobnika, że będzie on „twardą sztuką”⁴⁴, czyli osobą reagującą na wiadomość o śmierci bliskiego bez hysterii, nie narzucającą się innym ze swoimi emocjami (żalem, rozpaczą, zagubieniem). Czarny strój był ongiś ważnym sygnałem dla otoczenia i zapewniał żałobnikowi pewną ochronę. Według Iwasiów noszenie żałoby, czyli czarnej odzieży, po śmierci bliskiej osoby stało się tradycją martwą (lub zanikającą), dlatego pisze o niej w czasie przeszłym.

Tradycja noszenia żałoby miała ten pozytywny efekt, że wywoływała szacunek, wyróżniała z tłumu. Osobie w żałobie nie robimy świństw, [...] czarny strój, krepa, wstążka mają odpowiednik we frazie „pograżona w żałobie”. Skoro pograżona, trudno spodziewać się po niej przechadzek po powierzchni i uczestnictwa w powszednich utarczkach⁴⁵.

W ostatnim czasie ukazało się wiele książek o utracie bliskich. Zdecydowana ich większość dotyczy śmierci osób chorych onkologicznie. Książki Didion i Iwasiów wyróżniają się na ich tle, ponieważ traktują o „śmierci zwykłej”, naturalnej, nagłej, niepoprzedzonej długim cierpieniem i bólem. Jest to ważne, gdyż w świetle statystyk medycznych najwięcej ludzi w starszym wieku umiera właśnie z powodu niewydolności krążeniowej (udar, wylew, zawał)⁴⁶. Już w 1955 roku Geoffrey Gorer pisał o tym, że masową wyobraźnią zawładnęły inne rodzaje śmierci, a naturalna została zepchnięta na margines:

Śmierć naturalna jest coraz silniej tuszowana przez pruderię, natomiast zgony gwałtowne odgrywają rosnącą rolę w twórcach wyobraźni podawanych masowemu odbiorcy – w powieściach kryminalnych, sensacyjnych, westernach, historiach wojennych i szpiegowskich, w fantastyce naukowej, a nawet w makabrycznych komiksach. Wydaje się, że jest

⁴³ Tamże, s. 16.

⁴⁴ Używam określenia, jakie pojawia się w tłumaczeniu książki *Rok magicznego myślenia*, s. 17. W oryginale jest: „She is a pretty cool customer” (J. Didion, *The Year of Magical Thinking*, New York 2005, s. 15). Idiom „cool custome” znaczy: ‘ktoś, kto zachowuje spokój i nie pokazuje emocji, nawet w trudnych sytuacjach’. To określenie jest ważne, gdyż w taki właśnie sposób Didion będzie postrzegać siebie, wyznaczać sobie standardy zachowań właściwe „twardej sztuce”, osobie odpornej na ból i cierpienie. Ta odporność okaże się jednak bardzo pozorna. Didion w poradniku *Bereavement: Reactions, Consequences, and Care* (eds. M. Osterweis, F. Solomon, M. Green National Academy Press, Washington 1984) przeczytała o „efekcie twardej sztuki”. Opisuje tę reakcję: „Subiektywnie ludzie dotknięci stratą mogą się czuć jak otoczeni kokonem lub zawinięci w koc; osoby z zewnątrz odnoszą wrażenie, że nieźle sobie radzą z sytuacją. Ponieważ realność śmierci nie przeniknęła jeszcze do ich świadomości, może się zdawać, że osieroceni w pełni pogodzili się ze stratą”; J. Didion, *Rok magicznego myślenia*, s. 43.

⁴⁵ I. Iwasiów, *Umarł mi...*, s. 16.

⁴⁶ Zob. [http://ec.europa.eu/eurostat/statisticsexplained/index.php/File:Causes_of_death_%E2%80%94_94_standardised_death_rate,_2012_\(per_100_000_inhabitants\)_YB15.png](http://ec.europa.eu/eurostat/statisticsexplained/index.php/File:Causes_of_death_%E2%80%94_94_standardised_death_rate,_2012_(per_100_000_inhabitants)_YB15.png) [stan z 13.04.2016].

wiele zbieżności między twórcami fantazji, które popychają je w kierunku tajemnicy śmierci. W obu rodzajach utworów uczucia z natury rzeczy towarzyszące tym aktom – miłość i żal – są prawie całkowicie pomijane, natomiast pobudza się wrażenia w stopniu, na jaki może pozwolić zwyczajne w takich wypadkach ubóstwo języka⁴⁷.

Gorer, świadom konsekwencji tego przesunięcia, upominał się o prawo do przeżywania śmierci naturalnej bliskich i związanej z nią żałoby.

Jeżeli czujemy niechęć do współczesnej pornografii śmierci, musimy wrócić do śmierci – naturalnej śmierci – jej ostentacji i rozgłosu, musimy na nowo akceptować smutek i żałobę. Jeżeli uznaliśmy śmierć za coś, o czym się nie mówi w kulturalnym towarzystwie [...] niemal gwarantujemy dalszą produkcję makabrycznych komiksów⁴⁸.

Didion i Iwasiów, niezależnie od siebie, dokonali rehabilitacji śmierci zwykłej, niespektakularnej. Autorka *Umarł mi* dzieli się refleksją:

Nagła śmierć wydaje się, przynajmniej w teorii, najlepsza. Choć od niej właśnie ma wybawić nas Pan, to tak zwyczajnie, biorąc pod uwagę możliwość uniknięcia męki, każdy chciałby po prostu przestać oddychać. Nagła śmierć, chociaż najlepsza dla odchodzącego, wrzuca osieroconych w głęboką studnię żalu, pretensji, niezgody. We wzajemnych pocieszeniach mówimy sobie, że tak jest lepiej. Bez szpitala, aparatury, męki. Mówimy o niezwyklej schludności ojca, który nie zniósłby leżenia na łasce innych. Malujemy scenariusze gorszego odchodzenia, po wylewie, udarze, z częściowo nieczynnym ciałem. Przytaczamy liczne przykłady. Chcemy wiedzieć, że czegoś takiego by nie wytrzymał, jakichś pampersów, odleżyn, karmienia przez rurkę. Ale w głębi duszy godzimy się na każdy zakład z losem, przyjęłybyśmy każde rozwiązanie odsuwające dzień pogrzebu⁴⁹.

Śmierć jest zawsze okrutna, trudno orzec, czy dla rodziny lepsza jest śmierć nagła czy patrzeć na umieranie kogoś bliskiego w bólach wskutek przewlekłej nieuleczalnej choroby, dokonującej spustoszeń na ciele, umyśle, psychice chorego, odbierającej mu tożsamość i godność. Krystyna Kofta w powieści *Ciało niczyje* bardzo plastycznie wyodrębniła dwa *modi moriendi*: „Atak serca i każda inna nagła śmierć to wyrok śmierci wykonany przez rozstrzelanie, rak to śmierć na torturach”⁵⁰.

Małgorzata Szumowska, znana polska reżyserka, w 2004 roku w ciągu miesiąca straciła oboje rodziców. Matka chorowała na nowotwór żołądka, a ojciec zmarł nagle na atak serca we własnym mieszkaniu. Szumowska długo przygo-

⁴⁷ G. Gorer, *Pornografia śmierci*, przeł. I. Sieradzki, „Teksty” 1979, nr 3, s. 201. Szkic został napisany w 1955 roku.

⁴⁸ Tamże, s. 203.

⁴⁹ I. Iwasiów, *Umarł mi...*, s. 102. Lydia Flem straciła ojca nagle: „Ojciec umarł, nie wiedząc, że odchodzi. Nie zdążyliśmy się z nim pożegnać. Czy to dla niego lepiej? Skąd można wiedzieć? Każda istota ludzka skrywa w sobie jakąś tajemnicę. Być może, mój ojciec umarł z właściwą sobie dyskrecją i dystynkcją, które cechowały go za życia. Nagle zniknął, ulotnił się w ciągu dwóch dni, żeby nie ciążył tym, których kochał, nie powiedziawszy nawet kilku słów córce, która tak lubiła go słuchać. Być może, ofiarował mi szansę znalezienia w sobie słów, których nie zdążył zostawić. Niedopowiedzenie nieskończenie drogocenny prezent”; L. Flem, *Jak likwidowałam dom moich rodziców*, przeł. E. Burakowska, Warszawa 2005, s. 26.

⁵⁰ K. Kofta, *Ciało niczyje*, Kraków 1988, s. 182.

towywała się do realizacji filmu autobiograficznego⁵¹. Akcja *33 scen z życia* toczy się w mieście, w przestrzeni wyludnionej i zdesakralizowanej. Reżyserka ukazała znany jej z autopsji „miejski” wariant przeżywania śmierci i żałoby, podejście ateistyczne. Przez długi czas w licznych wywiadach Szumowska dokonywała zastrzeżenia, że nie jest to film autobiograficzny, tylko film inspirowany wydarzeniami, w których brała udział⁵². Dopiero w 2012 roku w wywiadzie rzece zmieniła zdanie. Tłumaczyła to następująco:

A teraz oczywiście uważam, że to film bardzo autobiograficzny. Teraz się do tego przyznaję. Ale wtedy mi się wydawało, że to nie jest jeden do jeden. Nie kłamałam. Potem dopiero uznałam, że jest prawie jeden do jeden. Ale wtedy nie miałam tej świadomości. Wyparcie. [...] Instynktownie czułam, że nie będzie dobrze mówić „To moje, o mnie”. [...] Wtedy się wstydziałam, ale teraz uważam, że to jest film autobiograficzny. W 99 procentach⁵³.

Kontekst autobiograficzny w *33 scenach z życia* jest nad wyraz czytelny. Członków rodziny Szumowskiej i bohaterów jej filmu łączy bardzo wiele. Zacząć trzeba od kwestii onomastycznych. W filmie matka nosi imię Basia. Barbara Rozalia to prawdziwe imiona Doroty Terakowskiej⁵⁴. Bohaterowie filmu noszą nazwisko Szczeńsi (reżyserka wybrała nazwisko rozpoczynające się na „sz”, co jeszcze bardziej ułatwia identyfikację), poza tym matka (biologiczna i filmowa) używa swojego panieńskiego nazwiska. Reżyserka nie zmieniła imienia siostry Katarzyny (i psa Mrówy⁵⁵). Podobieństwa dotyczą też zawodów: matka jest utalentowaną pisarką

⁵¹ *33 sceny z życia*, reż. M. Szumowska (2008). Poprzedził go dokument *A czego tu się bać?* (2006). Szumowska weszła w rolę antropologa przeprowadzającego badania terenowe wśród mieszkańców wsi na Mazurach. Pokazała tradycyjną społeczność wiejską z jej wierzeniami i przesadami dotyczącymi śmierci i zmarłych. Głównym tematem filmu jest bowiem ciało zmarłego i rytuały żałobne (przygotowanie ciała do pochówku i przechowywanie w domu aż do dnia pogrzebu, czemu towarzyszy nocne czuwanie rodziny, lamenty i pieśni płaczek, pożegnania z przemawianiem do zmarłego, wreszcie wyprowadzenie zwłok). Społeczność wiejska bacznie przygląda się ciału zmarłego, obserwuje wszystkie zmiany. Częstym zjawiskiem jest „młodnienie” zwłok. Mieszkańcy wsi nie czują lęku przed zmarłymi. Reżyserka odnotowała kluczową dla jej filmu wypowiedź: „«A czego tu się bać?» – spytała mnie wdowa na trzeci dzień ze zdumieniem bezgranicznym. – «To żywego się można bać, a nie nieboszczyka»” – M. Szumowska, *Śmierć jak należy*, „Gazeta na Święta”, dodatek do „Gazety Wyborczej” nr 83 z 7–9.04.2007 r., s. 15. Mieszkańcy wsi oswoili śmierć i potrafią mówić o niej bez lęku. T. Sobolewski pisał o dokumencie *A czego tu się bać?* z uznaniem: „wartość tego prostego filmu zawiera się w geście serdecznej więzi, w odwiecznej wiedzy, która pozwala traktować umarłych jak żywych, a żywych jako uczestników tej samej drogi. W chrześcijaństwie to się nazywa świętych obcowanie”; T. Sobolewski, *Umarł i żyje*, „Gazeta Wyborcza” nr 81 z 5.04.2007 r., s. 17. Por. E. Adamiak, *Communio sanctorum. Zarys ekumenicznie zorientowanej dogmatycznej teologii świętych obcowania*, Poznań 2011, s. 8.

⁵² Zob. *To nie jest film o mnie*, z M. Szumowską rozm. M. Oleszczyk, „Tygodnik Powszechny” 2008, nr 39, s. 37.

⁵³ M. Szumowska, *Kino to szkoła przetrwania*, rozm. A. Wiśniewska, Warszawa 2012, s. 191–192.

⁵⁴ Pisarka nie używała ich od 18. roku życia, kiedy kazała nazywać siebie Dorotą. Píše o tym jej córka K.T. Nowak, *Moja mama czarownica. O Dorocie Terakowskiej*, Kraków 2005, s. 53 i 67.

⁵⁵ Tamże, s. 312–314.

(chodzi o Dorotę Terakowską, autorkę powieści *Ono*, *Poczwarka*, *Córka Czarownic*, *Władca Lewawu*, *Lustro pana Grymsa*, *W Krainie Kota*), a ojciec dziennikarzem i autorem cenionych filmów dokumentalnych, działaczem opozycji (Maciej Szumowski), przyrodnia siostra Katarzyna także para się dziennikarstwem. Do rodziny należy jeszcze przyrodni brat Julii (w rzeczywistości Wojciech Szumowski⁵⁶). Julia, młoda zdolna artystka, to *porte-parole* Małgorzaty Szumowskiej.

Reżyserka pokazuje rzeczywistość w sposób realistyczny i naturalistyczny. Artystka skupia się na wewnętrznych dramatach bohaterów, ich reakcjach na utratę bliskiej osoby⁵⁷. W krytycznym momencie agonii Barbary rodzina⁵⁸, zdystansowana wobec Kościoła katolickiego, zwraca się po pomoc do chłopaka Kaśki. Tomek wystąpił z seminarium duchownego i to on, niedoszły ksiądz, udziela sakramentu chorych umierającej Barbarze⁵⁹. Chłopak przychodzi w świeckim ubraniu (nie nosi sutanny, bo Kaśka przerobiła ją na sukienkę), jedynymi jego atrybutami jako księdza są krzyżyk i mszałik. To on przejmie rolę celebransa, osoby, która „uświęci” umieranie matki. Zaniepokojony ojciec pyta: „Słuchaj, a jak ona nie była katoliczką, to można?”. „Myślę, że można” – odpowiada niepewnie Tomek. Na prośbę rodziny półgłosem odczytuje modlitwę, wznosi oczy do góry i pyta uczestników tej dziwnej, na poły profanicznej ceremonii: „Jak, udało się, nie?”⁶⁰. Bardziej przypomina to performans⁶¹ niż modli-

⁵⁶ <http://wojciechszumowski.pl> [stan z 13.04.2016].

⁵⁷ Szumowska mówi, że unieruchamia kamerę, nie zmienia planów, unika zbliżeń, a jest to chwyt telewizyjny, nadużywany w kinie amerykańskim w celu „sprzedania jakiś emocji”; por. *To nie jest film o mnie*, s. 37.

⁵⁸ Związki rodziny Szumowskich z religią i z kościołem są skomplikowane. Matka była ateistką, ojciec przechodził przez różne fazy, miał okres „mistyczny”, gdy czytał Simone Weil, św. Jana od Krzyża i okres zwątpienia, negacji wiary; zob. M. Szumowska, *Kino to szkoła przetrwania*, s. 90–91.

⁵⁹ Ks. J. Stefański, *Sakrament chorych w dziejach i życiu Kościoła*, Gniezno 2000, s. 99, wyraża krytykę: „Zbyt późne przyjmowanie tego sakramentu, czyli *in extremis*, co było dotąd zwyczajną praktyką i konsekwencją traktowania sakramentu jako «ostatnie namaszczenie», ocenia prawodawca liturgiczny jako ‘zły zwyczaj’”. Dodaje jeszcze jedno ważne zastrzeżenie: „Namaszczenie chorych jest sakramentem dźwigającym człowieka w czasie jego choroby, a nie pomocą Kościoła przygotowującą na śmierć, choćby śmierć nastąpiła nawet bezpośrednio po udzieleniu tego sakramentu” (tamże, s. 83). Sfilmowana przez Szumowską praktyka oszukiwania osoby umierającej, zmowa milczenia dotycząca choroby i śmierci oraz opóźnianie wzywania księdza nie jest nowa. Philippe Ariès odnotował: „Nawet w najbardziej pobożnych i praktykujących rodzinach pojawił się z początkiem XX w. zwyczaj polegający na wzywaniu duchownego dopiero wtedy, gdy jego obecność u wezglowia chorego nie mogła już wyrzucić na nim wrażenia, gdyż albo stracił przytomność, albo po prostu był już nieżywy. Ostatnie namaszczenie przestało być zatem sakramentem umierających, a stało się sakramentem zmarłych! Sytuacja taka zaistniała we Francji w latach dwudziestych i trzydziestych i upowszechniła się w latach pięćdziesiątych”; Ph. Ariès, *Śmierć odwrócona*, przeł. J.M. Godzimirski, [w:] *Antropologia śmierci. Myśl francuska*, red. S. Cichowicz, J.M. Godzimirski, Warszawa 1993, s. 231.

⁶⁰ Fragment listy dialogowej filmu *33 sceny z życia*.

⁶¹ Zob. J. Wachowski, *Performans*, Gdańsk 2011, s. 17–20. W przypadku performansu w wykonaniu Tomka, jego cel był niezrozumiały dla „widzów”, ale zaspokajał pewną potrzebę spo-

twę. Rodzina jest zagubiona, próbuje ratować się uświęconymi obrzędami, nadać umieraniu Basi jakiś powszechnie znany porządek. Jednocześnie trzeba zauważyć, że w filmie bogata teologiczna treść sakramentu chorych zostaje zredukowana do rytualnego obyczaju „chrześcijańskiego” umierania. Sakrament został potrącony jako konieczny „paszport do wieczności”⁶². Równie chaotyczne są przygotowania do samego pogrzebu, nerwowe szukanie i przymierzanie ubrań żałobnych. Wątek ten występuje także w narracji Ingi Iwasiów. Zakup ubrań w czarnym kolorze i przygotowanie odzieży dla zmarłego nazwać można „rytuałem zastępczym”⁶³. Inga Iwasiów wiele miejsca poświęca na opisanie zakupów ubrań żałobnych dla siebie i dla matki. Roztrząsa pomyłkę, jaka nastąpiła przy kompletowaniu garderoby dla zmarłego ojca. Matka wyciągnęła z szafy niewłaściwy garnitur.

Właściwy garnitur kupowałam z ojcem rok temu na wesele mojego syna. Niewłaściwy kupił od brata babci, z zawodu krawca, i miał go na pogrzeby, w tym pogrzeb krawca. Właściwy był elegancki, ciemnogranatowy. Niewłaściwy niemiłosiernie skrojony, czarny. We właściwym tańczył. W niewłaściwym szedł w kolejnych konduktach⁶⁴.

Iwasiów rozwija wątek garderoby:

Mama w litanii rozpaczy, odprowadzając co parę dni, mówi, że pochowała ojca w złym garniturze. Pochowała. Kwestia tego, że materiał spłonął razem z ciałem, nie jest istotna. Prowadzimy tę rozmowę tak, jakby tata leżał w trumnie przyodziany w czerni i z dobrze dobranym krawatem. Jakby chadzał w tym czarnym odzieniu na przyjęcia. Jakby miało mu tam, gdzie jest, zapewnić powodzenie. Prowadzimy tę rozmowę tak, jakbyśmy wierzyły w zmartwychwstanie w odświętnych ubraniach⁶⁵.

Iwasiów tłumaczy, dlaczego sprawa stroju jest tak ważna: „Chcemy mieć pewność, że z zadowoleniem przejrzałby się w lustrze. Chcemy wierzyć, że dobrze wygląda. Chcemy być, raz w życiu, akuratne”⁶⁶. Pożegnanie w krematorium miało dla niej większe znaczenie niż ceremonia pogrzebowa na cmentarzu. Iwasiów przyznała, że nie organizowała jej sama, tylko poprosiła o pomoc kolegę z pracy.

W filmie *33 sceny z życia* pogrzeb Barbary, mimo katolickich emblematów, również jest ceremonią świecką. Nie towarzyszy mu liturgia ani pobożne śpiewy. Kondukt przesuwają się w milczeniu. Ksiądz jest figurą bez specjalnego znaczenia. Także Iwasiów nie wspomina o jego obecności i roli. Bardziej skupia się na „estetyce funeralnej”:

łączną i kulturową. Jego rytualny charakter „zawieszony” został przez brak stosownego stroju – sutanny. Każdy performans ma charakter pragmatyczny, opiera się na ekspozycji, musi w nim wystąpić performer (ważne jest działanie somatyczne), odbywa się przed publicznością.

⁶² Określenie ks. J. Stefańskiego, *Sakrament chorych...*, s. 104.

⁶³ Por. I. Iwasiów, *Ojciec by mnie pochwalił*, s. 12.

⁶⁴ Tamże, *Umarł mi...*, s. 48.

⁶⁵ Tamże.

⁶⁶ Tamże.

Myślę, że gdy zakopuje się urnę, obrządek łagodnieje. Nie ma strasznego etapu rzucania garści ziemi na trumnę, energicznych grabarzy szuflujących aż do osiągnięcia stanu kopczyka. Dźwięk ziemi padającej na deski jest jak znak dyrygenta uwalniającego płaczącą i patetyczną partię koncertu symfonicznego. Przy urnie wszystko wydaje się mniej ostateczne, subtelniejsze. Dostawienie, przysypanie, przemeblowanie⁶⁷.

Do tego fragmentu narracji Iwasiów odniósł się ks. Andrzej Draguła. Spojrzał na niego z dwóch perspektyw – teologii i psychologii.

Jest w tym jakaś materialna bylejakość. Gdy mamy przed sobą ciało, trudno powiedzieć, że nie ma człowieka. A gdy mamy puszkę, to już naprawdę nie ma. Inga pisze też o tym, że nie ma dziś tego dudnienia piachu o trumnę, a przecież my go potrzebujemy, bo ono daje bardzo silne doświadczenie psychologiczne⁶⁸.

Szumowska nie bała się pokazać w swoim filmie tych „silnych doświadczeń psychologicznych”: procesu umierania i tradycyjnych pogrzebów z zakopywaniem trumien. Ojciec umarł nagle, we własnym mieszkaniu⁶⁹. Podobnie jak w przypadku matki, rodzina wezwała Tomka, by udzielił sakramentu chorych, nazywanego „ostatnim namaszczeniem”. Był to obrzęd nieważny i świętokradczy, bo mężczyzna, nie będący księdzem, namaszczał zmarłego, kiedy sakramentu można udzielić tylko osobie żyjącej. Tomkowi to nie przeszkadzało, dotykając ręki Jerzego, obwiescił zgromadzonym: „Słuchajcie, chwała Bogu, jeszcze ciepły”⁷⁰. Potem uklęknął przy tapczanie i czytał z broszurki: „Przez to święte namaszczenie niech Pan w swoim nieskończonym miłosierdziu wspomóż Ciebie łaską Ducha Świętego”. Najbliżej zmarłego siedzieli po turecku, palili papierosy, między nimi błąkał się pies. Tomek kontynuował modlitwę: „Pan, który odpuszcza Ci grzechy, niech Cię wybawi i łaskawie podźwignie”. Obrzęd był karykaturalny. Tomek zwrócił się do zebranych: „Modlitwa po namaszczeniu, to przeskoczmy” i zakończył rytuał: „Ja odpuszczam Tobie grzechy, w imię Ojca, i Syna, i Ducha Świętego”. Obecni za każdym razem odpowiadali „amen”, a potem dość nieudolnie, machinalnie się żegnali⁷¹. Uwagę ks. Andrzeja Draguły, dotyczącą książki Iwasiów, można odnieść rów-

⁶⁷ Tamże, s. 103. Por. *Potrzebujemy dudnienia w trumnę. Rozmawiają: Inga Iwasiów, ks. Andrzej Draguła i Jerzy Madejski*, „Więź” 2015, nr 1, s. 169–180.

⁶⁸ Tamże, s. 171–172. Draguła mówi też o uwikłaniu w technologię śmierci (tamże, s. 173).

⁶⁹ Warto zestawić tę scenę ze sceną z filmu *Sponsoring*, reż. M. Szumowska (2011), w której dziennikarka Anna (grana przez Juliette Binoche) odwiedza w szpitalu swojego ojca. W czasie masażu stóp ojciec umiera.

⁷⁰ Fragment listy dialogowej filmu *33 sceny z życia*.

⁷¹ Ks. J. Stefański tłumaczy sens dwóch pierwszych odczytanych przez Tomka zdań: „Nowa formuła sakramentu składa się z dwóch zdań, zakończonych zawsze odpowiedzią chorego – Amen. [...] Formuła ujęta jest w formie optatywnej dwukrotną prośbą «niech Pan cię...». Pierwsze zdanie tej modlitwy należy odmówić w czasie namaszczenia ciała, drugie następnie podczas namaszczenia rąk chorego. Chory ma tam okazję, aby po każdym namaszczeniu mógł z pełnym zaangażowaniem włączyć się i potwierdzić swą wiarę aklamacją «Amen»”; tenże, *Sakrament chorych...*, s. 57. Młody „celebrans” nie ma świadomości, że Kościół proponuje dobór stosownych modlitw, zgodnie ze stanem chorego (np. modlitwa za wiernego w podeszłym wieku, za znajdującego się w wielkim niebezpieczeństwie śmierci, w agonii).

niez do filmu Szumowskiej: „Nie zgadzam się, że ta książka przeciwstawia się religijnemu sensowi umierania – ona mówi właśnie o tym, że umieranie w naturalny sposób domaga się jakichś sensów religijnych”⁷².

Kondukt żałobny na pogrzebie Jerzego Szczęsnego był tak samo chaotyczny i osobliwy, jak na ostatnim pożegnaniu Barbary. Żałobnicy rozmawiali, palili papierosy, żuli gumę⁷³. Trudno było im uformować kondukt, szli bezwiednie, nieprowadzeni przez nikogo. U Szumowskiej pojawił się element groteski, należący do poetyki funeralnej (z tego powodu często stosowany w filmach o pogrzebach⁷⁴). Karawan pomylił drogę, zawrócił i dalej jechał do tyłu. Wątek ten pojawił się także w narracji Iwasiów:

W poetyce funeralnej wyjątkowo dobrze sprawdza się groteska, a nawet komedia. Chodzi o to, że jeszcze żyjemy, a póki żyjemy, możemy się śmiać ze śmierci. Mniejsza o historię kultury, historię literatury. W filmach w scenach pogrzebu obowiązuje element komediowy. Zamiana trumien, pomyłone zwłoki, dwie, trzy wdowy zamiast jednej, zmarłych wstanie; inne. Tak, w naszych pogrzebach element groteski też był obecny⁷⁵.

Iwasiów w takiej właśnie konwencji opisała pogrzeb własnego ojca:

Pogrzeb taty odbywał się 5 lipca, w wyjątkowo upalny dzień. [...] chwialiśmy się z gorąca, spaliny w trzydziestu stopniach Celsjusza kazały nam trzymać dystans, więc w pewnym momencie karawan zniknął nam między drzewami. Poza tym ksiądz zapomniał o wdowie, przez cały czas mówił o córce i wnukach. Moja mama została zdetronizowana⁷⁶.

Iwasiów przyczyniła się do tej „detronizacji”, ponieważ w kondukcje szła pierwsza, nie ustępując miejsca matce wdowie. Tłumaczyła to tak:

Nie mogłam opanować odruchu rzucenia się za trumną, więc byłabym dobrą postacią komediową. Gdyby dodać do sceny wywrócenie, przewrócenie, zasłabnięcie lub choćby jakąś nieznaczną pomyłkę kwatery, ciąg dalszy wniósłby element rozładowania napięcia, warunki po temu były idealne⁷⁷.

⁷² *Potrzebujemy dudnienia w trumnę*, s. 169.

⁷³ Szumowska zarejestrowała rozmowę dwóch siostr:

- Masz tic-taca?
- Miętowego?
- Jak jaram, to muszę ssać cukierki.
- Ja mam tak samo. Mam zawsze jakieś tam cukierki. Matka też tak miała. Taka fobia czy...
- Jak się czujesz?
- Lepiej niż poprzednio.
- Ty, oni chyba pojechali w inną stronę, czy nie?
- Panowie, to nie ten kierunek.
- W sumie szkoda, że nie będą leżeć razem.
- Nie. Spali też osobno.

Fragment listy dialogowej filmu *33 sceny z życia*; por. W. Szymborska, *Pogrzeb*, [w:] *też*, *Ludzie na moście*, Warszawa 1986, s. 32–33.

⁷⁴ Tę tendencję widać także w filmie *Body/Ciało*, reż. M. Szumowska (2015).

⁷⁵ I. Iwasiów, *Umarł mi...*, s. 104.

⁷⁶ Tamże, s. 104–105.

⁷⁷ Tamże, s. 105.

Dla Ingi Iwasiów, ateistki, ceremonia pogrzebowa w obrządku katolickim była *performansem*, którego do końca nie rozumiała i nie akceptowała. Wcześniej tłumaczyła:

Jeśli jednak nie wierzymy, jakie znaczenie ma forma pogrzebu? Może takie jak ubieranie choinki. Chciałam oszczędzić matce komentarzy rodziny, tych „pochowała chłopą jak psa”. Poza tym chciałam nam wszystkim oszczędzić dezorientacji, bo o ile wiadomo, jak wygląda pogrzeb katolicki, o tyle pogrzeby świeckie wyglądają tak samo, ale w zasadzie nie wiadomo jak co. Pogrzeby świeckie idą w niewiadomą stronę. Dla ojca sprawa niewiary nie była kwestią polityczną, więc nie miałam poczucia, że sprzeciwiam się jego woli. Nie kłopotał się wychodzeniem z Kościoła, bo na dobrą sprawę nie czuł, że do niego należy. Dobrze, biorę na siebie nieuszanowanie jego woli, na które się zdecydowałam, żebyśmy jakoś to wszyscy razem mogli ścierpieć⁷⁸.

André Comte-Sponville w książce *Duchowość ateistyczna. Wprowadzenie do duchowości bez Boga* zauważył:

Gdy tracimy ukochaną osobę, religia daje nam nie tylko pocieszenie, lecz także niezbędny rytuał, ceremonię, nawet wolną od przepychu jakby ostatnią uprzejmość w obliczu śmierci drugiej osoby, pomagającą stawić jej czoło, przyjąć ją (zarówno z psychologicznego, jak i społecznego punktu widzenia), zaakceptować, skoro musiało do niej dojść, a w każdym razie ją przeżyć. Czuwanie przy zmarłym, mowa pogrzebowa, śpiewy, modlitwy, symbole, zachowania, rytuały, sakramenty... To bez wątpienia potrzebny sposób na oswojenie doznanej potworności, uczynienie jej bardziej ludzką, ucywilizowanie jej. Nie chowamy człowieka jak zwierzęcia. Nie palimy go jak polana. Rytuał wskazuje na tę różnicę, podkreśla ją, potwierdza i to właśnie sprawia, że jest niemal niezbędny⁷⁹.

W ateistycznej wersji żegnania zmarłych uprzywilejowane jest *c i a ł o*⁸⁰. Narrację Iwasiów o śmierci ojca otwiera zapadające w pamięć zdanie: „Bo mój ojciec właśnie stał się ciałem. Do wyniesienia”⁸¹. Autorka *Umarł mi* wiele razy, w różnych kontekstach i wariantach pisze o przemianie ojca w „ciało ojca”⁸² i „ciała ojca” w proch⁸³, który trzeba pochować. Iwasiów mówiła, że zdecydowała się na kremację ojca „z miłości do jego ciała”⁸⁴. Spopielenie zwłok uznała za bardziej higieniczne niż tradycyjny pochówek.

⁷⁸ Tamże, s. 40. A. Comte-Sponville zauważa: „w naszym laickim pochówku prawie zawsze jest coś ubogiego, płaskiego, sztucznego; jest jako kopia, która nie pozwala zapomnieć o oryginalu”; tenże, *Duchowość ateistyczna. Wprowadzenie do duchowości bez Boga*, przeł. E. Aduszkiewicz, Warszawa 2011, s. 25.

⁷⁹ A. Comte-Sponville, *Duchowość ateistyczna...*, s. 24–25. O tym, że ateści tylko z pozoru lepiej radzą sobie z problemem śmierci i umierania pisze J. Hołówka, *Śmierć godna i pospolita*, [w:] *Prawda umierania i tajemnica śmierci*, red. M. Górecki, Warszawa 2010, s. 113–114.

⁸⁰ Ściślej rzecz ujmując: zwłoki. Zob. J.-L. Nancy, *Corpus*, przeł. M. Kwietniewska, Gdańsk 2002.

⁸¹ I. Iwasiów, *Umarł mi...*, s. 11.

⁸² Np. „Dojadę na miejsce, włączę się w przemianę mojego ojca w ciało ojca, pójdę za trumną, a wreszcie przestanie boleć, zapomnę, trzeba żyć dalej”; tamże, s. 14.

⁸³ „Ciało ojca zamienia się w proch” (tamże, s. 44); „Ciało ojca przestawało istnieć” (tamże, s. 45).

⁸⁴ *Potrzebujemy dudnienia w trumnę*, s. 174.

Oczywiście wolę tę zmianę, dokonującą się w pięć, sześć godzin, wliczając stygnięcie, od myśli, że miałby leżeć w ziemi poddany procesom gnilnym. Myśl o kimś bliskim jedzonym przez szczury, zasiedlonym przez czerwie, żuki i glisty wydaje się nie do zniesienia. Sterylność przemiany uspokaja przynajmniej w tej jednej sprawie, oczyszcza wyobraźnię z niechcianych, ruchomych, przerażających obrazów⁸⁵.

Innym etapem żałoby jest porządkowanie rzeczy po zmarłym. O brutalnej konieczności tego zabiegu pisze Lydia Flem:

Moje skojarzenia współbrzmiały z tym, co podsuwa język: opróżnić, wydrążyć, wypatroszyć. Opróżnić znaczy również zlikwidować, zamknąć, zakończyć. Wszystkie te wyrażenia zawierają w sobie jakąś agresywność. Nie chcemy o tym mówić ani pisać. Jak gdyby ta czynność, która każdy z nas kiedyś będzie musiał wykonać [...], niosła takie brzemie brutalności, że wolimy nie wspominać o tym komukolwiek⁸⁶.

Iwasiów pisze o pierwszym etapie procesu usuwania przedmiotów należących do ojca. Zaczyna od opróżnienia półek w lodówce:

Produkty podzieliły się na trzy kategorie: krótkoterminowe, średnioterminowe i długoterminowe. Te pierwsze, jeszcze dotykane przez ojca, odkładane przez niego do lodówki w sobotę przed dziewiątą, podlegały prawu biosakralizacji. Należało je szybko spożyć, przyjąć za ich pośrednictwem jakąś pogańską komunię. Oto ciało ojca, kanapka cienko posmarowana masłem i obłożona chudym serkiem⁸⁷.

Dalej można znaleźć opis w podobnym stylu:

Sięganie po chleb, po masło, po dżem, nawet odkręcanie kurków były gestami wstępowania w jego obecność, w jego rolę. Wyręczanie go w życiu, galwanizowanie eterycznego śladu. Mama walczyła z bezładem odchodzenia, sterując ubytkami kolejnych kromek chleba. [...] Jedzenie tego, co miałyby zjeść on, dotykane tego, na czym został jego dotyk. Ręczniki w łazience, pościel. Pralka pracowała przed pogrzebem tak często, jakby mama przygotowywała się na kontrolę sanitarną. Żułam dokładnie ostatnie kawałki kotleta, używając jego talerza. Przyjmowałam ciało ojca⁸⁸.

Ks. Andrzej Draguła widzi w tym zachowaniu „niezwykłą komunie z tą osobą”⁸⁹. Zarówno Szumowska, jak i Iwasiów deklarują się jako osoby niewie-

⁸⁵ Tamże, s. 4; por. J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, przeł. M. Falski, Kraków 2007, s. 102–103.

⁸⁶ L. Flem, *Jak zlikwidowałam...*, s. 19–20.

⁸⁷ I. Iwasiów, *Umarł mi...*, s. 73.

⁸⁸ Tamże, s. 76. Iwasiów rozwinęła ten wątek w wywiadzie: „Jest takie przedziwne, bardzo silne uczucie podczas jedzenia przetworów przygotowanych przez kogoś, kto nie żyje: jednocześnie lekkie obrzydzenie i coś w rodzaju rozkoszy. W tym jedzeniu jest dotknięcie śmierci” (*Potrzebujemy dudnienia w trumnę*, s. 176–177). Warto przytoczyć komentarz A. Sulikowskiego: „Akt spożywania należy do najważniejszych czynności ludzkich i podniesiony został do najwyższej godności we Mszy świętej, rozumianej wprawdzie przez Chrystusa i Kościół wieloznacznie, ale zawsze na początku: jako wspólna uczta dziękczynna, konkretna dzięki Postaciom sakramentu, symboliczna dzięki okolicznościom aktu eucharystycznego”; A. Sulikowski, *Dokąd właściwie – „Matka odchodzi?”*. *Sacrum w badaniach literackich*, [w:] „Matka odchodzi” Tadeusza Róźwiczki, s. 107.

⁸⁹ *Potrzebujemy dudnienia w trumnę*, s. 177.

rzące. W swoich utworach odnoszą się jednak do symboliki religijnej⁹⁰. W tekście Iwasiów widać odwołania do Ewangelii Świętego Jana i wersetu: „A Słowo stało się ciałem” (J 1,14)⁹¹. Autorka pomija teologię Wcielenia, nie uruchamia tego kontekstu. W jej tekście dokonuje się redukcja ojca do jego cielesności, ciała „do wyniesienia”, a potem spopielenia i pogrzebania. Z drugiej strony jednak, jak słusznie zauważa Jerzy Madejski: „Cała ta opowieść jest rekompensatą za to, że tego ciała już nie ma”⁹².

W obliczu utraty bliskiej osoby ludzie wierzący szukają pocieszenia w religii. Niewierzący umacniają się w swoim ateizmie, a „bunt wydaje im się bardziej odpowiedni niż modlitwa. Przerażenie prawdziwsze niż pocieszenie”⁹³. Pokazał to Nanni Moretti w filmie *Pokój syna* z 2001 roku⁹⁴. Wzięty psychoanalityk, szczęśliwy mąż i ojciec przeżywa kryzys po utracie nastoletniego syna, który ginie w wypadku podczas nurkowania w jaskini. Jego córka zamawia mszę. Zdziwionym rodzicom tłumaczy: „Próbowałam wymyślić coś innego, ale... to chyba najmniej smutne, prawda?”. Rodzina nie znajduje jednak pocieszenia ani ukojenia bólu w kościele. W filmie pominięta została scena pogrzebu. Rodzina pożegnała się z tragicznie zmarłym nastolatkiem w kostnicy. Egzekwie religijne zastąpiło zamykanie trumny, skręcanie metalowej obudowy i jej lutowanie przez pracowników zakładu pogrzebowego. Podczas mszy w intencji zmarłego chłopca ksiądz wygłosił konsolacyjne kazanie:

To nie my wyznaczamy spotkanie z losem. To normalne, że ci, którzy pozostają, zwłaszcza rodzice i rodzina, zadają sobie pytanie: dlaczego? Jest tylko jedna odpowiedź: Bóg wyznaczył to spotkanie. Nawet, jeśli nie wiemy dlaczego. My możemy jedynie użyć swej wiary, by poradzić sobie z czymś, czego nie potrafimy pojąć. W Ewangelii napisano: „Gdyby gospodarz wiedział, kiedy przyjdzie złodziej, nie dałby się okraść”. Tak samo my nie wiemy, kiedy Pan nas wezwie⁹⁵.

Zamiast ukojenia i ulgi u ojca pojawił się bunt. Argumentacja religijna nie dość, że go nie przekonała, to jeszcze rozsierdziła i wzmogła ból po utracie syna: niezrozumiałej, niesprawiedliwej, nienormalnej, bo przecież rodzic powinien osierocić dziecko, a nie odwrotnie. Moretti pokazał strapionych rodziców i ich córkę, którzy nieswojo czuli się w kościele, z definicji będącym wspólnotą. Jako

⁹⁰ Szumowska nakręciła film *W imię...* (2013) krytyczny wobec instytucji Kościoła katolickiego.

⁹¹ Por. przypis do J 1,14, [w:] *Biblia Tysiąclecia. Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, red. o. A. Jankowski, Poznań 1991: „«Ciałem»: hebraizm; znaczy tyle, co «człowiekiem»”. Por. M. Henry, *O fenomenologii*, przeł. M. Drwięga, Warszawa 2007, s. 211–227; tenże, *Słowa Chrystusa*, przeł. K. Mrówka, Tarnów 2010, s. 95–118; tenże, *Wcielenie. Filozofia ciała*, przeł. M. Frankiewicz, D. Adamski, Kraków 2012. Ostatni tekst sytuuje się na pograniczu filozofii i teologii, autor oprócz analiz filozoficznych dokonuje interpretacji jednego z podstawowych dla chrześcijaństwa sformułowań: „A Słowo stało się ciałem”.

⁹² Potrzebujemy dudnienia w trumnę, s. 175.

⁹³ A. Comte-Sponville, *Duchowość ateistyczna...*, s. 24.

⁹⁴ Iwasiów jeden z rozdziałów książki tytułuje *Pokój ojca*.

⁹⁵ Fragment listy dialogowej z filmu *Pokój syna* (2001).

jedyni nie przystąpili do komunii świętej, nie czuli się zjednoczeni z mistycznym Ciałem Chrystusa⁹⁶. Żałobę po dziecku i bracie musieli przepracować sami, na swój sposób.

Śmierć kochanej osoby radykalnie zmienia życie i burzy jego porządek. Pisząc notatnik żałoby, kręcąc film o umieraniu i żegnaniu bliskich, przygotowując album ze zdjęciami zmarłego, twórca usiłuje przebrnąć przez chaos. Nie jest w stanie stworzyć płynnej narracji, dlatego posługuje się metodą fragmentów, łączy w całość krótkie opowiadania, fabuły, sceny i obrazy. Film Szumowskiej, składa się z 33 scen oddzielonych muzyką. Pisarze (choćby Inga Iwasiów, Joan Didion, David Rieff) montują swoje książki z krótkich opowiadań, mikrologów, mininarracji. Czują opór słowa.

W analizowanych opowieściach autobiograficznych przedstawiony został świecki wariant żałoby. Można się zastanawiać nad tym, czy analizowane dzieła Iwasiów, Szumowskiej, Morettiego⁹⁷ (i innych) wyznaczają (a może już wyznaczyły?) nowy trend przedstawiania śmierci i utraty. Możliwe, że za jakiś czas będzie można mówić o stworzonym przez nich paradygmacie⁹⁸ opisywania doświadczenia utraty „w miejskiej, ateizującej kulturze”⁹⁹. Paradygmacie tanatologicznym, który w centrum zainteresowania stawia ciało – „ciało do wyniesienia”. Paradygmacie żałoby odciętej od duchowości i od *sacrum*, żałoby stającej się doświadczeniem intelektualnym, którego się nie ukrywa i nie przemilcza, ale o którym opowiada się innym. Ujmując rzecz inaczej: paradygmacie utraty duchowości w obliczu śmierci bliskich osób.

* * *

Temat tekstu dedykowanego pamięci Pani Profesor Lucyny Rożek nie jest przypadkowy. Pracuję nad książką o doświadczeniu utraty w kulturze współczesnej. Nagła śmierć Pani Profesor bardzo mnie poruszyła. Za Agatą Tuszyńską mogę powtórzyć:

Studiuję śmierć, różne jej dotknięcia, objawy, przypadki. Obserwuję spustoszenia, jakie czyni. A potem uczę się od księdza Tischnera terminu „pustoszenie” jako klucza do do-

⁹⁶ Tadeusz Różewicz 20 VII 1957 r. po śmierci matki zanotował: „Dziś o godz. 6.30 była msza żałobna. Klęczałem i nie modliłem się na mszy, powtarzałem za księdzem... zdrowaś Maryja, łaskiś pełna, przecież już prawie od dwudziestu lat nie modłę się. To Tobie ksiądz ubrany w czarny ornat śpiewał «spoczywaj w pokoju»”; T. Różewicz, *Matka odchodzi*, Wrocław 2000, s. 107.

⁹⁷ W najnowszym filmie N. Morettiego *Moja matka* (2015), którego głównym tematem jest choro- ba, umieranie i śmierć matki, także nie ma odniesień do religii.

⁹⁸ „Każda formacja kulturowa tworzy własne r e p r e z e n t a t y w n e [podkreśl. w oryginale] paradygmaty, w których zakodowana jest zdolność do odtwarzania świadomości epoki. Najważniejsze z nich odsłaniają różnorodne idiolekty epoki: filozoficzny, kulturowy, literacki, historiozoficzny, mentalnościowy, duchowy itd.”; L. Rożek, *Paradygmaty lekturowe. Szkice o literaturze polskiej i rosyjskiej*, Częstochowa 2011, s. 7.

⁹⁹ I. Iwasiów, *Umarł mi...*, s. 25.

świadczania braku, aktywnej, agresywnej pustki śmierci. Obracam na języku blisko-
znaczące słowa: pusto, pusto-sześć, pusto-szenie, spustoszenie, opustoszenie¹⁰⁰.

I doświadczam pustki po śmierci Pani Profesor Lucyny Rożek, wybitnej humanistki i dobrego człowieka.

Utrata duchowości była tematem, który pojawił się podczas naszej ostatniej rozmowy telefonicznej w lecie 2015 roku. Rozmowy niedokończonych, ponieważ Pani Profesor zapraszała mnie do Częstochowy na prywatne seminarium, podczas którego zamierzała przybliżyć mi koncepcję utraty duchowości w literaturze rosyjskiej. W tamten upalny dzień zdążyła mi w pośpiechu podać kilka pozycji bibliograficznych. Przez lekturę tychże pozycji muszę przebrnąć sama, bez jej życzliwej pomocy i cennych wskazówek...

Będzie mi brakowało Pani Profesor – na płaszczyźnie naukowej i prywatnej. We wdzięcznej pamięci zachowam organizowane przez Nią z rozmachem międzynarodowe interdyscyplinarne konferencje: *Kultura tworzona w dialogu cywilizacji Europy* (2002), *Dziedzictwo religijne w kulturze i literaturze Europy XIX i XX wieku* (2004), *Mit trwałej rodziny w literaturze i kulturze Europy XIX i XX wieku* (2006), *Kategorie etyczne w literaturze i kulturze XIX i XX wieku* (2007). Bardzo sobie cenię redagowane przez Panią Profesor tomy pokonferencyjne. Ich znakiem rozpoznawczym jest staranność edytorska i wysoki poziom naukowy.

Pani Profesor żywo interesowała się moim losem, raz po raz dzwoniła do mnie, pytając o moje sprawy. Towarzyszyła mi w wielu trudnych momentach (a „spotkałyśmy się” w bolesnym doświadczeniu utraty). Służyła mi mądrą radą, dodawała otuchy. Zawsze wzruszała mnie Jej pamięć i zatroskanie. Była pięknym, mądrym i dobrym Człowiekiem.

Requiem aeternam dona ei Domine et lux perpetua luceat ei.

Bibliografia

- Adamiak E., *Communio sanctorum. Zarys ekumenicznie zorientowanej dogmatycznej teologii świętych obcowania*, Poznań 2011.
- Adamski M., *Nie mogę przebrnąć przez chaos*, Poznań 2015 [autoedycja].
- Ariès Ph., *Człowiek i śmierć*, przeł. E. Bąkowska, Warszawa 1982.
- Ariès Ph., *Śmierć odwrócona*, przeł. J.M. Godzimirski, [w:] *Antropologia śmierci. Myśl francuska*, red. S. Cichowicz, J.M. Godzimirski, Warszawa 1993.
- Barthes R., *Dziennik żałobny. 26 października 1977 – 15 września 1979*, oprac. N. Léger, przeł. K.M. Jaksender, Wrocław 2013.
- Cohen A., *Książka o mojej matce*, przeł. A. Sochowa, Kraków 2000.
- Comte-Sponville A., *Duchowość ateistyczna. Wprowadzenie do duchowości bez Boga*, przeł. E. Aduszkiewicz, Warszawa 2011.

¹⁰⁰ A. Tuszyńska, *Ćwiczenia z utraty*, s. 197.

- Czyżak A., *Matki odchodzą – wariacje* 2009, [w:] *Elegia i elegijność*, red. W. Wydra, M. Jaworski, P. Śniedziwski, Poznań 2011.
- Didion J., *Blue Nights*, Alfred A. Knopf, New York 2012.
- Didion J., *Rok magicznego myślenia*, przeł. H. Pasierska, Warszawa 2007.
- Flem L., *Jak likwidowałam dom moich rodziców*, przeł. E. Burakowska, Warszawa 2005.
- Freud Z., *Żaloba i melancholia*, [w:] tegoż, *Psychologia nieświadomości*, przeł. R. Reszke, Warszawa 2007.
- Gorer G., *Pornografia śmierci*, przeł. I. Sieradzki, „Teksty” 1979, nr 3.
- Grass G., *Przy obieraniu cebuli*, przeł. S. Błaut, Gdańsk 2007.
- Heidegger M., *Bycie i czas*, przeł. B. Baran, Warszawa 1994.
- Henry M., *O fenomenologii*, przeł. M. Drwiega, Warszawa 2007.
- Henry M., *Słowa Chrystusa*, przeł. K. Mrówka, Tarnów 2010.
- Henry M., *Wcielenie. Filozofia ciała*, przeł. M. Frankiewicz, D. Adamski, Kraków 2012.
- Hołówka J., *Śmierć godna i pospolita*, [w:] *Prawda umierania i tajemnica śmierci*, red. M. Górecki, Warszawa 2010.
- Iwasiów I., *Blogotony*, Warszawa 2013.
- Iwasiów I., *Ojciec by mnie pochwalił*, rozm. przepr. M. Tutak-Goll, „Wysokie Obcasy” 2013, nr 49.
- Iwasiów I., *Umarł mi. Notatnik żaloby*, Wołowiec 2013.
- Iwasiów I., Draguła A., Madejski J., *Dziedziniec dialogu. Potrzebujemy dudnienia w trumnę*, „Więź” 2015, nr 1.
- Jaspers K., *Sytuacje graniczne*, przeł. M. Skwieciński, [w:] R. Rudziński, *Jaspers*, Warszawa 1978.
- Kofta K., *Ciało niczyje*, Kraków 1988.
- Kołąkowski L., *Obecność mitu*, Warszawa 2003.
- Kot D., *Podmiotowość i utrata*, Kraków 2009.
- Kübler-Ross E., Kessler D., *Lekcje życia. Specjaliści od śmierci i umierania zdradzają tajemnice życia*, przeł. K. Puławski, Poznań 2014.
- Maliszewski K., *Wszystkie komety świata. Szkic z topografii i pedagogii utraty*, [w:] *Utrata. Wobec braku i ubywania*, red. J. Kurek, K. Maliszewski, Chorzów 2013.
- „Matka odchodzi” Tadeusza Różewicza, red. I. Iwasiów, J. Madejski, Szczecin 2002.
- Nancy J.-L., *Corpus*, przeł. M. Kwietniewska, Gdańsk 2002.
- Nouwen H.J.M., *In memoriam. Zachować pamięć: osobiste refleksje po stracie matki*, przeł. M. Rusiecka, Kraków 2006.
- Nouwen H.J.M., *List pocieszenia*, przeł. M. Rusiecka, Kraków 2007.
- Nowak K.T., *Moja mama czarownica. O Dorocie Terakowskiej*, Kraków 2005.
- Okupnik M., *Dokumentacja prywatności i prywatność dokumentu (Susan Sontag – Annie Leibovitz – David Rieff)*, [w:] *Dokument w sztuce współczesnej*, red. I. Kiec, Poznań 2012.

- Ricoeur P., *Filozofia osoby*, przeł. M. Frankiewicz, Kraków 1992.
- Ricoeur P., *Pamięć, historia, zapomnienie*, przeł. J. Margański, Kraków 2007.
- Rieff D., *W morzu śmierci. Wspomnienie syna*, przeł. A. Nowakowska, Wołowiec 2009.
- Roth Ph., *Dziedzictwo. Historia prawdziwa*, przeł. J. Jarniewicz, Łódź 1994.
- Rożek L., *Paradygmaty lekturowe. Szkice o literaturze polskiej i rosyjskiej*, Częstochowa 2011.
- Różewicz T., *Matka odchodzi*, Wrocław 2000.
- Sobolewski T., *Umarł i żyje*, „Gazeta Wyborcza” 2007, nr 81 z 5.04.
- Stefański J., *Sakrament chorych w dziejach i życiu Kościoła*, Gniezno 2000.
- Szumowska M., *Kino to szkoła przetrwania*, rozm. A. Wiśniewska, Warszawa 2012.
- Szumowska M., *Śmierć jak należy*, „Gazeta na Święta”, dodatek do „Gazety Wyborczej” 2007, nr 83, z 7–9.04.
- Szumowska M., *To nie jest film o mnie*, rozm. przepr. M. Oleszczyk, „Tygodnik Powszechny” 2008, nr 39.
- Tuszyńska A., *Ćwiczenia z utraty*, Kraków 2007.
- Woolf V., *O chorowaniu*, przeł. M. Heydel, Wołowiec 2010.
- Wachowski J., *Performans*, Gdańsk 2011.
- Wierzbicka A., *Język – umysł – kultura*, red. J. Bartmiński, Warszawa 1999.
- Wiśniewska L., *Wokół „Matka odchodzi” Różewicza*, „Teksty Drugie” 2004, nr 3.

Filmografia

- A czego tu się bać?* reż. M. Szumowska (2006).
- 33 sceny z życia*, reż. M. Szumowska (2008).
- Pokój syna*, reż. N. Moretti (2001).

„Celownik nieszczęścia”. O reprezentacjach doświadczenia utraty w kulturze współczesnej

Streszczenie

We współczesnym świecie śmierć i żałoba stały się tematami tabu. W ostatnim czasie pojawia się jednak coraz więcej dzieł literackich i filmowych inspirowanych doświadczeniem utraty. W szkicu zostały omówione dwa dzieła: książka Ingi Iwasiów *Umarł mi. Notatnik żaloby* i film *33 sceny z życia* Małgorzaty Szumowskiej. W obu został przedstawiony świecki wariant mówienia o śmierci i utracie. Żałoba przeżywana w miejskiej zateizowanej przestrzeni jest odcięta od duchowości i od *sacrum*. Z tego powodu można mówić o paradygmacie utraty duchowości w obliczu śmierci bliskich osób.

Słowa kluczowe: śmierć, żałoba, utrata, reprezentacje doświadczenia utraty, Inga Iwasiów, Małgorzata Szumowska.

“Dative of misfortunate”. About representations of experience of loss in modern culture

Summary

Death and mourning in the modern world are taboo subjects. However, in recent years a lot of works inspired by experience of loss have been released. In this essay two works are analyzed: the book *He died on me (Umarł mi)* by Inga Iwasiów and the film *33 Scenes from Life (33 sceny z życia)*. In both a secular version of experience of death and loss of a close person is presented. Mourning experienced in the urban atheistic area is detached from spirituality and *sacrum*. Therefore we can speak about a specific paradigm of loss of spirituality in the face of death of close people.

Keywords: death, mourning, loss, representations of experience of loss, Inga Iwasiów, Małgorzata Szumowska.

<http://dx.doi.org/10.16926/i.2017.03.05>

Grażyna BOBILEWICZ

Instytut Sławistyki PAN, PISnŚŚ
Warszawa

Ornamentyzm we współczesnym malarstwie rosyjskim (teoria i praktyka artystyczna)

Ornamentyzm w malarstwie rosyjskim końca XX – początku XXI wieku z jego symbolami, znakami, niezwykłą ornamentyką i pojęciową wieloznacznością (kierunek, nurt, styl, maniera malarska, estetyka, język plastyczny, światopogląd, filozofia) jest zjawiskiem złożonym i wciąż niewiele o nim wiadomo. Jak dotąd też nie udało się w przekonujący sposób go zdefiniować. Zapewne ornamentyzm można rozpatrywać jako fenomen, który łączy różnorodne (pod względem źródła pochodzenia, charakteru i cech struktury rytmicznej) transformacje stylistyczne. To nawarstwianie się czasu w najróżniejszych odczytaniach i interpretacjach, wschodnia arabeska w zawiłościach wzorów, miejsce spotkań epok, tematów, narracji wizualnej, wątków, języków, nastrojów. Od drugiego dziesięciolecia XXI wieku ornamentyzm cieszy się coraz większym zainteresowaniem środowiska artystycznego nie tylko w Rosji i byłych jej republikach, ale i na świecie. W 2013 roku w moskiewskiej galerii „Na Kaszyrkie” ornamentyzm prezentował się jako pewna światopoglądowa i historyczno-artystyczna wspólnota, jako szczególny rodzaj estetyzmu, zjawisko do końca nierozpoznane, niezbadane, czyli jako *terra incognita*¹. Na międzynarodowej wystawie, w której wzięło udział czterdziestu artystów z wielu miast Federacji Rosyjskiej i innych krajów, zaprezentowano różne kierunki, gatunki ornamentyzmu oraz wielość jego interpretacji przy pomocy rozmaitych technik i środków wyrazu artystycznego (malarstwo, grafika, sztuka stosowana, tkaniny i szkło artystyczne, lingwobeliny, instalacje, wideo-art itd.). Oglądając dzieła, m.in.: S. Abakumowa

¹ *Орнаментализм. Terra incognita. Каталог*, автор составитель Л. Чекалина, Государственный выставочный зал „На Каширке”, Москва 2013.

(*Motywy słowiańskie-1*, 2012), A. Akindinowa (*Macierzyństwo*, 2009), M. Archangielskiej (*Woda*, 2013), N. Baranowej (*Panno. Motyle*, 2012), N. Łomonosowej (*Ornament*, 2013), W. Mielnikowa (*Lingwo-metachemia*, 2003–2013), M. Priesniakowa (*Przeobrażenie tęczowego ciała*, 2013), W. Nowickowa (*Martwa natura z rybami*, 2000), I. Pietrowa (*Kamienie Karelii*, 2013), R. Kuzniecowa (*KIHK-ATLAMA*, 2013), M. Polakowej (*Adam i Ewa*, 2013), K. Rubcowej (*Taniec białej damy*, 1997), F. Nazarowa (*Czarownik*, 2009), W. Pronina (*Tryptyk „Związek Wody i Ziemi”*, 2009), G. Połoz (*Manuskrypt*, 2005), W. Sztutowa (*Gwiazdny portal nad górą Uluru. Australia. Trzecia Czakra Ziemi*, 2012) i wielu innych, widz pogrążał się w fantastyczne, metafizyczne i kolorystyczne przestrzenie indywidualnych światów artystycznych.

Czym zatem jest ornamentalizm (lub: neoornamentalizm), który bywa porównywany lub przeciwstawiany innemu współczesnemu kierunkowi – etnofuturyzmowi, jakie są jego wyróżniki? Na poziomie formalnych poszukiwań ornamentalizm charakteryzuje wielowarstwowość przedstawienia, chociaż nie wszyscy artyści się nią posługują. Na to, co wyobrażone, w przestrzeni ikonicznej nakładane są wielowarstwowe, prześwitujące płaskie ornamenty, które tworzą grę kilku planów. Na poziomie rytmu i znaczenia jest to osobliwe połączenie wielowymiarowości projekcji myśli, obserwowanych i kontemplowanych obrazów/modeli, symboli, różnych punktów widzenia, zestawień i porównań. Przy całych swoich walorach dekoracyjnych (pod wieloma względami rozwijających spuściznę modernizmu) ornamentalizm w określonym stopniu wpisuje się także w paradygmat postmodernizmu. Oprócz wyróżników formalnych posiada on symboliczną treść, a jedną z jego podstaw są tekstowo-znakowe elementy, które też mogą być „wielowarstwowe”. W ornamentalizmie występują różnorodne style, tendencje, kierunki, które obejmują szerszy horyzont kulturowy niż te, na których bazowały style modernizmu. Ornamentalizm czerpie z różnych źródeł: z ornamentyki starożytnej, średniowiecznej, wschodniej i innych kultur, także z fizjologii percepcji czy fenomenów fizycznych. Z tego powodu, opierając się m.in. na fizycznym pochodzeniu rytmu oraz na rytmie ornamentalnym, można mówić nie o stylu, kierunku czy o manierze „ornamentalizm”, a raczej o „domenie ornamentalizmu”. Ale to także nie jest cecha oryginalna, bowiem w odróżnieniu od klasycyzmu i baroku, modernizm również posiadał cechy domeny. Jeśli weźmie się pod uwagę przejawy ornamentalnych tendencji w różnych epokach, krajach i u różnych autorów, to w zasadzie nie da się sprowadzić ich do jednej stylowej podstawy. Styl baroku, jak wiadomo, posiadał swój ornamentalizm, który z kolei miał określone właściwości na terenie Niemiec, Rosji czy Tybetu. Modernizm charakteryzowała wielość stylowych kierunków połączonych czymś ogólnym. Jednocześnie w obrębie każdego z krajów można zauważyć wykorzystywanie i przekształcanie elementów wschodniego i średniowiecznego pochodzenia. Z kolei w postmodernizmie ujawniają się rozmaite rytmy

po pochodzenia technogenego². Zbadanie logiki konstruowania form ornamentu w różnych stylach pozwala tworzyć modele światopoglądów tych kultur, pomaga modelować nowe, bardziej twórczo uświadomione kontynuacje artystyczne, ponieważ każda kultura w procesie stawania się budowała swój system równowagi między naturalnymi, tzn. biologicznymi, geoklimatycznymi, psychicznymi, formami i rytmem. W dobie rozpowszechnienia się Internetu zainteresowanie ornamentalizmem w sztuce współczesnej stale wzrasta i pojawia się coraz więcej twórców, którzy tworzą w tej konwencji. Każdy z nich wnosi swoje typy przedstawieniowe, artefakty, poetykę, technikę, indywidualne znaki wizualne o określonej desygnacji i konotacji, także elementy przeżywania obrazu artystycznego. Ornamentalizm malarski w określonym stopniu można uznać za dopełnienie tendencji, funkcjonujących w sferze literatury i muzyki.

Za twórcę i lidera ornamentalizmu uważa się rosyjskiego malarza Aleksieja Akindinowa z Riazania. W jego rozumieniu ornamentalizm jest stylem, manierą malowania, swoistą wizualną poetyką, widzeniem świata, filozofią. Malarstwo, które uprawia zróżnicowane jest pod względem gatunkowym (portret, pejzaż, martwa natura, obrazy rodzajowe) i stylistycznym (ornamentalizm łączy się z symbolizmem i postmodernizmem). Akindinow objaśnia swój język plastyczny w następujący sposób:

Świat przenikają elektromagnetyczne fale, które nie są niczym innym jak wzorem, ornamentem przenikającym cały świat: fasady domów, twarze ludzi, rośliny. I ja przenoszę je na płótno. Ornament jest symbolem nieskończoności, nieskończoność to makroświat i mikrokosmos. Podstawa wzoru, ornamentu to dzielenie dużych części na mniejsze i odpowiednio – łączenie mniejszych w duże. Nieskończona mnogość, różnorodność. Jest konstrukcja, schemat kierunków: do wewnątrz – do mikroświata, i na zewnątrz – do makrokosmosu. Metagalaktyki składają się z galaktyk, galaktyki z gwiazdnych systemów, te z gwiazd i planet, planety z molekuł, molekuły są z atomów (neutrony, protony, kwarki) itd. Równocześnie istnieje nieskończona liczba naszych „ja”. Czas nie istnieje, tylko świadomość przemieszcza się w formie maleńkiej kropelki po nieskończonej liczbie różnych możliwości. To jest jak długa taśma z kadrami filmu, nawet nie taśma, a komórki, plastry (miodu). Wzór jest dla mnie środkiem kontaktu; czuję go nawet w zapachu i dźwięku. Na przykład dźwięki muzyki organowej kojarzą mi się z surowym geometrycznym ornamentem, którego kolor jest głęboki, nie rzucający się w oczy – brązowo-zielonkawy. Wystarczy usłyszeć flet, żeby w wyobraźni pojawił się wesoły wzór roślinny, pomalowany jak kwiaty polne na kolor biały, żółty, jaskrawozielony. Gdy czuję zapach dobrych perfum, wyobrażam sobie wzór kwiatowy – jaskrawe, piękne połączenia odcieni. Jeśli perfumy mają nieprzyjemny zapach, wówczas wzory i skojarzenia są negatywne. Jest i odwrotny związek. Kiedy widzę dywan, tapety albo po prostu jakiś wzór, to słyszę muzykę tego dywanu, swetra albo ścian, czuję ich „perfumy”. Element zdobniczy ubrania może pachnąć jaśminem, pieprzem, kolendrami lub morskimi mięczakami. I do tego wszystkiego często jest domieszany banalny zapach naftaliny: następuje nałożenie zapachów skojarzeniowych na realny „zapach naftaliny”, który następnie tworzy w wyobraźni własny niepowtarzalny wzór kształtem przypominający skrzydła mola ko-

² М. Пресняков, *К вопросу о станковом неоорнаментализме*, [w:] *Орнаментализм. Terra incognita...*, s. 4–5.

loru srebrzysto-złocistego. Jestem przekonany, że wszystkie organy zmysłu mają „strukturę” ornamentalną. Wyjątkiem nie jest i „szósty” zmysł – intuicja, która swoimi tajemniczymi znakami informuje nas o tym, co było, jest i będzie³.

Malarz ornamentalista przyswaja świat całościowo. Konstruuje go i modeluje z wielu niosących informację siłowych pól energetycznych, które plastycznie konkretyzują się jako niezliczona ilość nakładających się, splatających i krzyżujących wzorów, fal, linii, symboli i znaków⁴. Ich płynne, dynamiczne, różnorodne formy są ekspresyjne i mają określony sens. W koncepcji takiego malarza proces postrzegania obrazu organizuje rytm, który dzieli go na mnóstwo temporalnych interwałów. Ich kolejność następnie odczuwana jest jako muzyczna podstawa kompozycji plastycznej. Rytm – to przeplatanie się napięcia i jego rozładowania przy pomocy stale zmieniających się i łączących linii, geometrycznych figur, antropomorficznych, zoomorficznych, florystycznych wzorów. Dzięki zastosowaniu zasady powtórzenia i wariantowości elementów plastycznych, komponenty te oraz jakościowe walory grafiki i barw podlegają rytmizacji. Tutaj nasuwają się analogie ze staroruskim piśmiennictwem, w którym „wiązanie słów” i „pleciony ornament” dają wrażenie „rytmicznego oczekiwania”, a powtarzające się kombinowane symetrycznie motywy zagęszczają się lub słabiej powtarzają w postaci echa. Nie jest to jednak chwyt stylistyczny, lecz pewna filozofia słowa i sztuki w ogóle.

Konceptualizowane przez Akindinowa elementy tekstu ikonicznego konstruuje nową całość artystyczną, nowe wizualno-semantyczne ciągi i kody kulturowe. Ornamentalizm w jego malarstwie determinuje myślenie mitologiczne i abstrakcyjne. Sankcjonuje je przyczynowo-skutkowe uwarunkowanie, związek i współdziałanie zjawisk, jedność nierealnego (w fizycznym znaczeniu) i realnego (w sferze emocji). Komponenty wizualne mogą mieć podtekst filozoficzny, religijny, symboliczny, poetycki, kulturowy, biograficzny. Można je rozszyfrować, ale odczytanie i przeanalizowanie całego pola obrazowo-znaczeniowego wypowiedzi plastycznej (połączenie kolorów, znaków, symboli, sensów, a według koncepcji malarza, także dźwięków i wrażeń zapachowych) w zasadzie jest niemożliwe. W planie treści ornamentalizm plastyczny ciąży ku narracji (Akindinow zachowuje zasady malarstwa realistycznego) z powtarzającymi się motywami. Temat przedstawienia oraz pole skojarzeniowe wzorów determinują wskaźniki temporalne: przeszłość, teraźniejszość i przyszłość. Na poziomie formalnym ornamentyka języka plastycznego tworzy fakturę i koloryt obrazu. Struktury ornamentalne określonej barwy nawarstwiają się na jej dopełniające lub kontrastujące odcienie, przezroczystości przykrywając narrację wizualną, dają efekt ruchu i powietrzności. Ich fakturę pozyskują figury i przedmioty, które przy tym nie tracą swojej realności.

³ А.П. Акиндинов, *Официальный сайт художника*, <http://www.akindinov.com> [stan z 15.03.2016]; А. Акиндинов, *Узор священных*, „Наука и религия” 2003, № 6, s. 39.

⁴ Malarz przekonany jest, że w XXI wieku ludzie będą umieli odczytywać dawne znaki i symbole.

Egzemplifikacją wieloaspektowego współdziałania obrazu i słowa w malarstwie rizańskiego artysty jest płótno pt. *Myśliwy polujący na niedźwiedzie/Niedźwiedziarz* № 2 (2000–2008). Już na pierwszy rzut oka widać, że tytuł nie pokrywa się z tym, co przedstawione. Kieruje to odbiór i interpretację na poziom metaforyczny oraz pozamalarską kontekstualność. Jest to portret postaci zewnętrznie podobnej do malarza, przedstawionej *en face*, do bioder, z kluczem w prawej ręce (patrząc od strony widza). Całość utrzymana jest w jasnożółtym kolorze, kontrastującym z ciemnozielonym ornamentalnym tłem z naniesionymi na niego maźnięciami rozmaitych wzorów w kolorze brązowym. Kompozycja portretu jest swoście kodowana poprzez powtórzenie motywu klucza (w ręce postaci i powiększony na pierwszym planie), wizualne rymy form i zwielokrotnienie ramy. Motywy ornamentalne, komplikujące i dynamizujące obraz, rymują ramę przestrzeni ikonicznej z dwoma innymi wewnątrz przedstawienia, nadając całości głębię. Charakterystyczne jest przejście z zewnętrznej do wewnętrznej pozycji widza i odwrotnie. Autorska strategia malarza determinuje także tekstową stronę obrazu, w którym ornament, ramy, liczby dwa, trzy oraz motyw klucza posiadają określony sens. Cyfry objaśniają dwoisto-troisty aspekt konstrukcji człowieka (ciało – dusza; ciało – dusza – duch). Przejście postaci przez ramy to swoisty rodzaj inicjacji – wejście na nowy poziom rozwoju duchowego, transformacja w wyższe warstwy świadomości, wtajemniczenie i odkrywanie tajemnic duszy. Aby przejść przez światy duszy (każdy z nich jest obramowany/zamknięty) potrzebny jest klucz, który służy do jej zrozumienia i zawładnięcia nią. Motywowi klucza, ujawniającemu tajemnice duszy i świata, odpowiada ornament o określonej desygnacji i konotacji. W autokomentarzu do obrazu Akindinow pisze:

Ruch świadomości-duszy poruszającej się po komórkach, podporządkowany jest określonym kanałom ornamentalnym, które są swoistego rodzaju osobistym kodem każdej jednostki-duszy. Zwykle nazywa się to losem: mając w rękach różne klucze, można stworzyć kilka drzwi. Trzeba tylko wiedzieć, gdzie one są⁵.

W obrazie zatytułowanym *Otwarcie* (2001) klucz pełni rolę dominanty kompozycyjnej, konstruktywnego i semantycznie pojemnego elementu. W swojej syntezie przedmiotów-symboli (zamek, drzwi, fragment nekropolii) i *entourage'u* (pejzaż, pies, woda), skomponowanych w oparciu o zasadę kontrastu (żywe – martwe) oraz łączenia, klucz jest kodowany przy pomocy trzech ideogramów o wartościach uniwersalnych. Graficzny symbol krzyża w kręgu konotuje współzależność między bóstwem ziemi i nieba. Jest także symbolem słońca, rocznej cykliczności, połączenia pierwiastków męskiego i żeńskiego, jedności i triady, uosobieniem życia i procesu twórczego. Wielość znaczeń niesie także ideogram gwiazdy i trzy trójkąty przedstawione w kole. Motyw psa determino-

⁵ А.П. Акиндинов, *Официальный сайт художника*, <http://www.akindinov.com> [stan z 20.03.2016].

wany mitologicznym kontekstem łączy świat żywych i umarłych, strzeże granic między nimi.

Dwuwariantowy obraz *Szkatułka pełna sekretów* (2002–2003) z wyniesioną w tytule słowną metaforą różnicują gatunkowe i wizualne wyznaczniki. W konstruowaniu obu tekstów ikonicznych istotną rolę odgrywa wyodrębniony kompozycyjnie i znaczeniowo, tzw. „detal mówiący”, który umownie można odnieść do funkcji słowa kluczowego w tekście werbalnym⁶. Pierwszy obraz to scenka rodzajowa, w której na poziomie ikonograficznym ukazany jest (do kolan, w ujęciu *en trois quarts*) mężczyzna z rękami w kieszeniach (stoi przy ruletce i patrzy w nieokreśloną dal). Swoistym znakiem rozpoznawczym, jego *porte-parole*, jest ruletka, która na poziomie treści ujawnia sens obrazu, a na poziomie wizualnym nadaje kierunek kolistemu rytmowi fal wokół figury i głowy przedstawionej postaci. W drugim, bardziej abstrakcyjnym obrazie z dużą ilością ornamentu funkcję tę pełni emanujące białym światłem pudełko z naniesionymi na niego i całą przestrzeń ikoniczną zróżnicowanymi pod względem kodu kulturowego białymi znakami i symbolami (w prawym górnym rogu widoczny jest gołąb). Oba płótna ilustrują proces artystyczny, który aktywizuje m.in. plastyczną zasadę powietrzności. W wizualnym i znaczeniowym polu obrazów rodzajowych *Artur* (1997) oraz *Stróż* (2000) realistyczna tematyka wpisuje się w kontekst biblijny. Przedstawieni są na nich dwaj mężczyźni w pozycji siedzącej. Brodaty starzec grający na akordeonie może kojarzyć się z Mojżeszem ze Starego Testamentu, a zamyślony mężczyzna z laską, siedzący przy wejściu do ogrodu prawdopodobnie jest Adamem – pierwszym stróżem Edenu. Na płótnie *Jagnię* (2002), wyrażającym niczym niezakłócone milczenie, skupienie, Akindinow ponownie aktywizuje symbolicznie konotowany detal. Jest to pokryty niebieskim ornamentem gołąb w rękach jasnowłosego chłopca, namalowanego w ujęciu do bioder, na tle bezlistnych drzew i budynku ozdobionego czerwoną ornamentyką. Obrazy rodzajowe *Żeglarz* (1999), *Narodziny Tytana* (2003–2004) i ich *entourage* (pejzaż morski, portret) ujawniają związek między przedstawieniem wizualnym a tekstem werbalnym, który go komentuje. Rolę werbalizatora tego, co wyobrażone pełni myśl poety Siergieja Jesienina: „Gwiezdna księga twórczych zapisów znów jest otworzona. Klucz rzucony przez starca do morza, przez cerkiew ducha, zostanie wyrzucony przez złote fale”⁷.

Obraz i słowo współdziałają również w modelowaniu wyglądu zewnętrznej postaci w portretach ornamentalnych. Jej pozy, gesty, zachowania w polu obrazowym wchodzą w dynamiczne, obrazotwórcze i sensotwórcze relacje z tłem i innymi komponentami tekstu ikonicznego. Na formę narracji wizualnej

⁶ И.Е. Данилова, *Слово и зримый образ в европейской живописи от Средних веков до XX века*, Москва 2002.

⁷ С. Есенин, *Полное собрание сочинений*, Институт мировой литературы РАН, Наука, Голос, т. V, гл. ред. Ю. Л. Прокушев, сост. и коммент.: А.Н. Захаров, С.П. Кошечкин, Е.А. Самоделова [i in.], Москва 1997, s. 202.

nakładają się określone idee, pojęcia i koncepty, tworząc pozaobrazową meta-narrację. W tworzeniu *image'u* postaci niekiedy aktywizuje się zasada komplementarności dwóch mediów: malarstwa i fotografii, utożsamiania funkcji portretu malarskiego i fotograficznego. Jeśli porównać portret malarski z fotografią, która utrwała statyczny moment z odzwierciedlanego przez nią świata ruchomego, wyodrębnia się jedna z artystycznych dominant portretu plastycznego – dynamika, która w przestrzeni ikonicznej rozmieszczona jest niejednakowo. Dynamika może koncentrować się w oczach portretowanego lub jego gestykulacji. Malarz może przedstawiać, na co skierowane jest spojrzenie modelu (np. marzycielskie, oderwane od świata oczy mogą patrzeć w nieskończoność, na określony punkt, być zagadkowe, zamyślane, ucieleśniać tajemnicę). Dynamizm w portrecie funkcjonuje także dzięki obecności kilku figur, które nadają kierunek interpretacji poprzez układ pól itd. Jeśli malarstwo zdolne jest przedstawiać różne czasowo zdarzenia w jednej przestrzeni wizualnej – to fotografia tej funkcji nie posiada. Fotograficzne ujęcie charakteryzuje wyrazistość, dokładność w przekazywaniu szczegółów, trójwymiarowość. Te wartości określa się mianem fotograficzności *per analogiam* do kategorii malowniczości w malarstwie. Cechą różnicującą oba media są wskaźniki temporalne. Fotografia zawsze jest w czasie teraźniejszym. Portret malarski włącza też pamięć o przeszłości i wyjawia przyszłość. Fotografię charakteryzuje automatyzm. Podstawa portretu jest subiektywno-twórcza. Kiedy fotografia bazuje na malarstwie i odwrotnie, wówczas granice między nimi się zacierają. Oba media utrwalają postać i tło. Portret fotograficzny – to fiksacja milczenia wewnętrznego i formy wizualnej. Funkcjonuje w nim szczególna plastyczna znakowość i ekspresja. Wartość takiej fotografii nie jest determinowana informacją w niej ucieleśnioną a tym, w jaki sposób wszystko jest przedstawione przy pomocy wyrazistych połączeń i sensu w nich zawartym. Plan treści zdjęcia to informacja plus interpretacja fotografa, jego wypowiedź. Inaczej mówiąc, forma w tym przypadku nie jest reprezentacją a treścią, rozmyślaniami na jej temat. Fotografia wprowadza w przestrzeń wizualną obrazu swoją *quasi*-realną przestrzeń, lecz widz odczuwa jakby naturalną jedność malarskiego i fotograficznego przedstawienia. Dzieło plastyczne skomponowane na podstawie zdjęcia zwykło się określać mianem fotoobrazu. Obraz malarski nakłada na zdjęcie swoje określone zasady i formy (zawartość znaczeniową, kształt zewnętrzny, tradycyjne umieszczenie na ścianach pomieszczenia, elementy malarstwa). Z drugiej strony, rdzeń „foto” dodaje do pojęcia obrazu malarskiego określone właściwości fotografii (w fotoobrazie pojawia się komponent w postaci podobizny otrzymanej w rezultacie procesu fotografowania). Dzięki wprowadzeniu w przestrzeń ikoniczną zdjęcia prezentacja *image'u* postaci, z jednej strony opiera się na kryterium portretowego podobieństwa (widoczna jest zgodność rysów twarzy, figury, mimiki, gestów, charakteru portretowanego i przedstawienia), z drugiej – niweluje wymóg podobieństwa portretu z oryginałem i jest swobodną jego interpretacją artystyczną. Fotografia w obra-

zie rozszerza granice portretu malarskiego, czyni go bardziej złożonym, nadaje przedstawieniu postaci dodatkowy sens, nasycza portret pozatekstowymi elementami, zwiększa jego informacyjność.

Strategia artystyczna Akindinowa w tworzeniu portretów ornamentalnych polega na próbie przekodowania na język plastyczny fotografii (ale nie na zasadzie imitacji). Na wizerunek postaci namalowany na podstawie zdjęcia artysta nakłada swoją sygnaturę, manierę języka ornamentalnego. Portret jest malarski i jednocześnie podtrzymuje dokumentalizm medium wyjściowego. Wyjście poza jego ramy staje się możliwe dzięki rytmiczności ornamentu, form i linii. Portrety są zróżnicowane pod względem gatunkowym (portret rodzajowy, portret-kolaż, portret-obraz, portret-spacer, fotoobraz) oraz pod względem zakomponowywania figur w polu obrazowym i sposobu ich ujęcia (do ramion, do pasa, całościowo, z możliwością kadrowania samej twarzy). Są one natomiast podobne pod względem maniery wykonania (ornamentalizm, rysunek kreskowy) i techniki (płótno, olej). Dynamizm figur i rzeczywistości przedstawionej wzmacniają pulsujące energią nieskończone ornamenty i ekspresja jaskrawych barw. W konceptualizacji portretów ważką rolę odgrywa także problem adresata. Można uznać, iż poprzez przekształcenie czarno-białego zdjęcia w kolorowe malarz dedykuje portret odbiorcy współczesnemu. Niekiedy jednak zakłóca kontakt z widzem, malując portret według schematu fotografii z modelem patrzącym w obiektyw, w jeden nieruchomy punkt przed sobą. Wówczas takie przedstawienie nie ma adresata. Wielopostaciowy portret-obraz (w tym przypadku termin ten oznacza szczególną spójność i skończoność obrazu) pt. *Taniec śmierci* (2008–2009) wpisuje się w ikonografię i szeroki kontekst znaczeniowy tego typu przedstawień. Jego istotę ujawniają rozwiązania strukturalne i wszystkie komponenty podporządkowane narracji wizualnej, która opiera się na binarnej opozycji życie – śmierć. Wykonane w symboliczno-ornamentalnym stylu płótno motywowane jest kontekstualnie. Scenka rodzajowa z przedstawionymi postaciami w rytualnym, kolistym tańcu przy ognisku w jakimś sensie znosi sprzeczność między wymogiem obiektywnej wiarygodności podobieństwa portretu z oryginałem i wprowadza swobodną interpretację artystyczną. W autokomentarzu malarz napisze:

Mój obraz *Taniec śmierci* jest twórczym ogniwem w rozwoju tematu tak zwanego „tańca śmierci” w sztuce światowej, zwłaszcza zachodnioeuropejskiej sztuce średniowiecznej. W odróżnieniu od tych dzieł, skomponowałem obraz według swojego zamysłu. Zastosowałem subiektywne widzenie świata przez pryzmat stworzonego przeze mnie stylu ornamentalizmu, którego istota polega na stopieniu realności z ornamentalnością, czyli stworzeniu nowej ornamentalnej realności. W obrazie przedstawiłem wielofigurową kompozycję, połączoną pewną akcją, która ma swój początek, kulminację i finał, który jest jednocześnie nowym, tajemniczym początkiem dla „zwykłego śmiertelnika”. [...] W wyborze postaci i ich usytuowaniu na płótnie kierowałem się zasadą, że śmierć – to finał każdego człowieka, może ogniwem przejściowym. [...] Dlatego wśród postaci tańczących przy ognisku umieściłem przedstawicieli: polityki i rewolucji – Lenina, poezji – Sergieja Jesienina, nauki – Sergieja Korolowa, wokal i muzyki – Freddiego Mercu-

ry'ego (właśc. Farrokh Bulsara), pioniera kosmosu – Jurija Gagarina, aktorkę – Marylin Monroe (od tyłu). [...] Drobne wzory, pokrywające całą powierzchnię obrazu symbolizują siłę i życie. [...] Drobne ornamenty mające grafem gwiazdek i promieni (przeważnie na niebie) symbolizują sklepienie niebieskie, Słońce i żywą energię światła. Wzory, które mają grafem trawy i listków (przeważnie są na ziemi) symbolizują soki życiowych sił, niezbędne dla odrodzenia i odnowy. Koliste wzory, naniesione głównie na postaci, symbolizują korzenie, związek z przodkami i ich filozoficznym doświadczeniem⁸.

Interesująca jest formuła strukturalna portretu w stylu ornamentalizmu, która aktywizuje problem widza i spojrzenia. Dla malarskiej konkretyzacji Akindinow wypracowuje chwyt i środki artystyczne, które pozwalają mu stosownie rozłożyć wizualne i znaczeniowe akcenty. Artysta odsłania realia, tworzy odpowiedni kod wizualny i formy malarskiego modelowania wyglądu portretowanego. Reprezentacja postaci przejawia się w próbie uchwycenia podobieństwa, związku między charakterem a zachowaniem, które jest determinowane przez sposób, w jaki postać mieści się w polu obrazowym. Określoną rolę odgrywa spojrzenie portretowanego. Dzięki wzrokowi postać ma tożsamość. „Spojrzenie postaci pozwala widzowi określić charakter zwracania się ku niemu, sposób nawiązywania z nim kontaktu i włączania go w akcję obrazową, w konsekwencji – prowadzenia percepcji”⁹. Spojrzenie funkcjonuje jako interpretant i jest interpretowane wtedy, gdy pozostaje w konstruktywnych relacjach z wyrazem twarzy, mową gestyczną, pozą modela, formą i barwą jego ubrania oraz innymi komponentami tekstu ikonizacyjnego (*entourage*, rozwiązania przestrzenne, kolorystyka). W portretach Akindinowa twarz – główny fizjonomiczny tekst cielesności, zawiera raczej mało informacji. Oblicze portretowanego zwykle pozbawione jest śladów jawności/intymności, często jest jakby nieobecne. Główne znakowe wyznaczniki twarzy to oczy, włosy, usta. Zasada ornamentacji w portretach jest rozmaicie motywowana i pełni różne funkcje. Ornament może wyrażać tradycyjne rozumienie twarzy jako „lustra duszy”. Skupiające potencjał komunikatywny asocjacyjno-znaczeniowe pole ornamentu nałożone na postać wprowadza do portretu określony podtekst. W niektórych wizerunkach ornament symbolizuje energię lub powściągliwość. Gesty nie tyle są znaczące, co oznaczające. Ręce mogą być zajęte trzymaniem czegoś, skrzyżowane w zamek, co niesie różne znaczenia (charakteryzuje, m.in. człowieka stale znajdującego się w centrum uwagi, ale może też oznaczać wygodną pozę). W portrecie poety Jesienina (przedstawiony jest do pasa, w ujęciu trzy czwarte) Akindinow wykorzystuje zdjęcie, na którym jest on ubrany w elegancki garnitur. Aby uniknąć dosłownego przekodowania, malarz subiektywizuje wizerunek przy pomocy różnych chwytów. Dynamizuje m.in. niezmienny gest rąk Jesienina (dłonie nie są schowane jak na fotografii, a ułożone na przedramionach). Komponenty tła wpisują

⁸ Cały tekst zob. A. Акиндинов, *Работа „Пляски смерти”*, <http://akindinov.arts.in.ua/gallery/w/101644/> [stan z 3.03.2016].

⁹ M.P. Haake, *Portret w malarstwie polskim u progu nowoczesności*, Kraków 2008, s. 32.

się w kontekst biografii i twórczości poety. Z lewej strony fotoobrazu (z pozycji patrzącego) Akindinow umieszcza znakowy jesieninowski pejzaż, wijącą się drogę i trzy brzozy. Autorską sygnaturę nakłada także na ciemnogrnatowe tło, wyraźnie eksponując postać poety, chociaż kontrast sylwetki i tła w jakiejś mierze odpowiada widocznemu na fotografii kontrastowi światła i cienia. Tło i pozostałe komponenty kodowane są przy pomocy zróżnicowanej semantycznie ornamentyki. Koliste formy grafemu gwiazd symbolizują niebo, a wyniesione w powietrze przy pomocy wijących się, wirujących linii wielopłatkowe kwiaty mają w wyobraźni odbiorcy wywoływać doznania zapachowe. Na twarz, ręce i ubranie poety kontrastowo nakładają się wzory geometryczne oraz roślinne. Dzięki tym zabiegom formalnym, fotografia otrzymuje status portretu malarskiego¹⁰.

Obraz-kolaż/fotoobraz zatytułowany *Jesienin i Isadora* (2010) składa się z wielu komponentów. W przestrzeń ikoniczną Akindinow wkomponowuje podwójny portret (poetę i jego żonę – znaną tancerkę Duncan), namalowany na podstawie zdjęcia (1922, październik, Ameryka), jakby wyciętą z albumu etnograficznego fotografię grupowego portretu kobiet w strojach ludowych (dwa z nich mają riazańską ornamentykę) oraz obiekty architektoniczne (Uspienski Sobór w Riazaniu, dom-muzeum Jesienina we wsi Konstantinowo). Jeśli odbiorca weźmie pod uwagę symboliczne znaczenie wszystkich motywów, sposób ich rozmieszczenia w polu obrazowym, to odczyta zawarty w płótnie głęboki sens¹¹. Ogląd obrazu pozwala zapytać o znaczenie markowanego w nim podziału kompozycji na prawą i lewą stronę, ich rolę w procesie percepcji, ruch od lewej do prawej strony jako oznaczania następstwa czasowego. Czas w obrazie płynie od przeszłości (tradycja) ku przyszłości (współczesność) i odwrotnie. Narracyjno-symboliczne odczytanie zderza się tu z odbiorem obrazowo-kompozycyjnym. Złożoność kompozycji polega na tym, że wszystkie postaci dane są w znaczeniowej jedności i w czasowej, wizualnej i emocjonalnej opozycji (linia pionowa i pozioma, *sacrum* i *profanum*, pierwiastek męski i żeński, umowny „plus” i „minus”). Na skutek rytmicznego przeplatania się i nakładania na siebie dwóch porządków pojawiają się kierunki sił złożonej konfiguracji, które się splatają i rozchodzą. Najmniejsze zmiany wewnętrznych zgodności w strukturze kompozycyjnej zakłócają rytmiczne ciągi, a co za tym idzie, przestrzenne konfiguracje sił. Rytm nie tylko zadaje tu ogólną formę, ale i kieruje potokami najprostszych

¹⁰ O portretach Jesienina pędzla Akindinowa zob.: Г. Бобилевич, *К истории Есенинских портретов: Есенин в изображении Алексея Акиндинова*, [w:] *Сергей Есенин и искусство. Сборник научных трудов*, ред. Т.К. Савченко, М.В. Скороходов, С.И. Субботин, Наука, Москва – Константиново – Рязань 2014, s. 313–333.

¹¹ W analogicznie skomponowanej fotografii przedstawienie ma wartość samą w sobie. To zgodne, harmonijne połączenie komponentów na płaszczyźnie papieru. Oko widza przyswaja nie tylko realne przedmioty i figury w przestrzeni, ale równocześnie i jedność kompozycji. Może on oderwać się od znaczenia przedstawionych postaci i przedmiotów, a także znaczeniowych odniesień między nimi i rozpatrywać je jako formy geometryczne prawidłowo rozmieszczone na plastycznej płaszczyźnie, jako abstrakcyjny wzór, mający określony sens i wyrazistość.

różnobiegunowych energii, strukturyzuje ich współdziałanie. Malarz stara się połączyć binarne opozycje, splatając dwa porządki w trzecim. Obraz nasycony jest radosną tonacją czerwonej barwy (= piękne), która łączy się z neutralną i ambiwalentną barwą szarą (ubiór poety, okna domu, ornamentalne tło za nimi), symbolami trójjedności, koła. Dynamizm wnoszą wszystkie komponenty, które ukierunkowują percepcję i interpretację. W lewej części kompozycji (patrząc od strony widza) dominuje pierwiastek żeński (cerkiew, kobiety, Duncan), w prawej – pierwiastek męski (poeta, dom), co zgadza się z rytualną odpowiednością tych dwóch elementów w większości tradycji kulturowych. Przeciwwstawienie pozy poety pozie żony pozwala zinterpretować kompozycję podwójnego portretu jako swoiste rozwiązanie problemu wewnętrznej dynamiki i statyki. Dostrzegalny jest brak zgodności w przedstawieniu twarzy pary małżeńskiej (są nieobecne, skupione na sobie) oraz spojrzenia, które skierowane jest w różne strony. Powtórzenie chwytu fotografa pozwala malarzowi na wykadrowanie obu twarzy, które mogą funkcjonować oddzielnie. Portret Jesienina i Duncan pozostaje w opozycji do ukazanych dynamicznie figur w portrecie zbiorowym kobiet w kostiumach ludowych. Niejednorodna, zróżnicowana dynamika tworzy drugi poziom ożywienia statyki w obrazie. Łączenie jedności i wielości – to jedna z potencjalnych możliwości wyrażania ruchu poprzez nieruchomość.

W miejsce podsumowania spróbujmy odpowiedzieć na pytanie, jakie są podobieństwa i różnice między ornamentalizmem i etnofuturyzmem w malarstwie współczesnym. Elementem łączącym oba kierunki jest ciężenie ku znakom, symbolom i wzorom. Etnofuturyzm odwołuje się do swoich korzeni, wywodzących się z pogaństwa i etnicznych cech przodków. W sferze tematyki na obrazach etnofuturystów dominują stylizowane pradawne znaki, symbole, panteon pogańskich słowiańskich bóstw, jak np. Usład, Chors, Trojan, Mokosz, Perun, Weles (Wolos), zwierzęta, sceny polowań itp. Przedstawienia są wyłącznie płaskie jak mozaika lub dywan. Ornamentalizm bazuje na prawach malarstwa realistycznego. Postacie są rozpoznawalne, przedmioty zachowują swoją objętość i kształt, funkcjonuje powietrzna i linearna perspektywa, światłocień, a na wszystko nawarstwiają się wzory, które nadają całemu przedstawieniu strukturę ornamentalną. W ten sposób powstaje efekt holograficzny, wrażenie, że to, co wyobrażone, w przestrzeni ikonicznej nie jest płaskie, a wychodzi jakby na widza. Efekt ten malarze ornamentalisci określają mianem „czwartego wymiaru” (Akindinow). W obrazach malarzy ornamentalistów przeważają tematy współczesne. Funkcjonujący w nich efekt ukrytego tekstu (można je oglądać i czytać jak książkę, przez której stronicę prześwituje byt) oraz zabieg nawarstwienia na całość obrazową siatki wzorów mitologizują współczesność. W porównaniu z pracami etnofuturystów, które pokazują tylko jeden wymiar czasu – okres pogaństwa, w obrazach ornamentalistów dzięki wielowarstwowości widz obserwuje przekrój wielu epok: od współczesności do starożytności.

Ilustracje



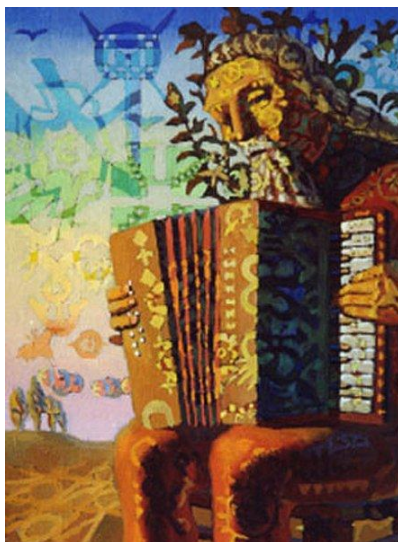
Aleksiej Akindinow, *Myśliwy polujący na niedźwiedzie* / *Niedźwiedziarz* № 2 (2000–2008), <http://www.akindinov.com>



Aleksiej Akindinow, *Otwarcie* (2001), <http://www.akindinov.com>



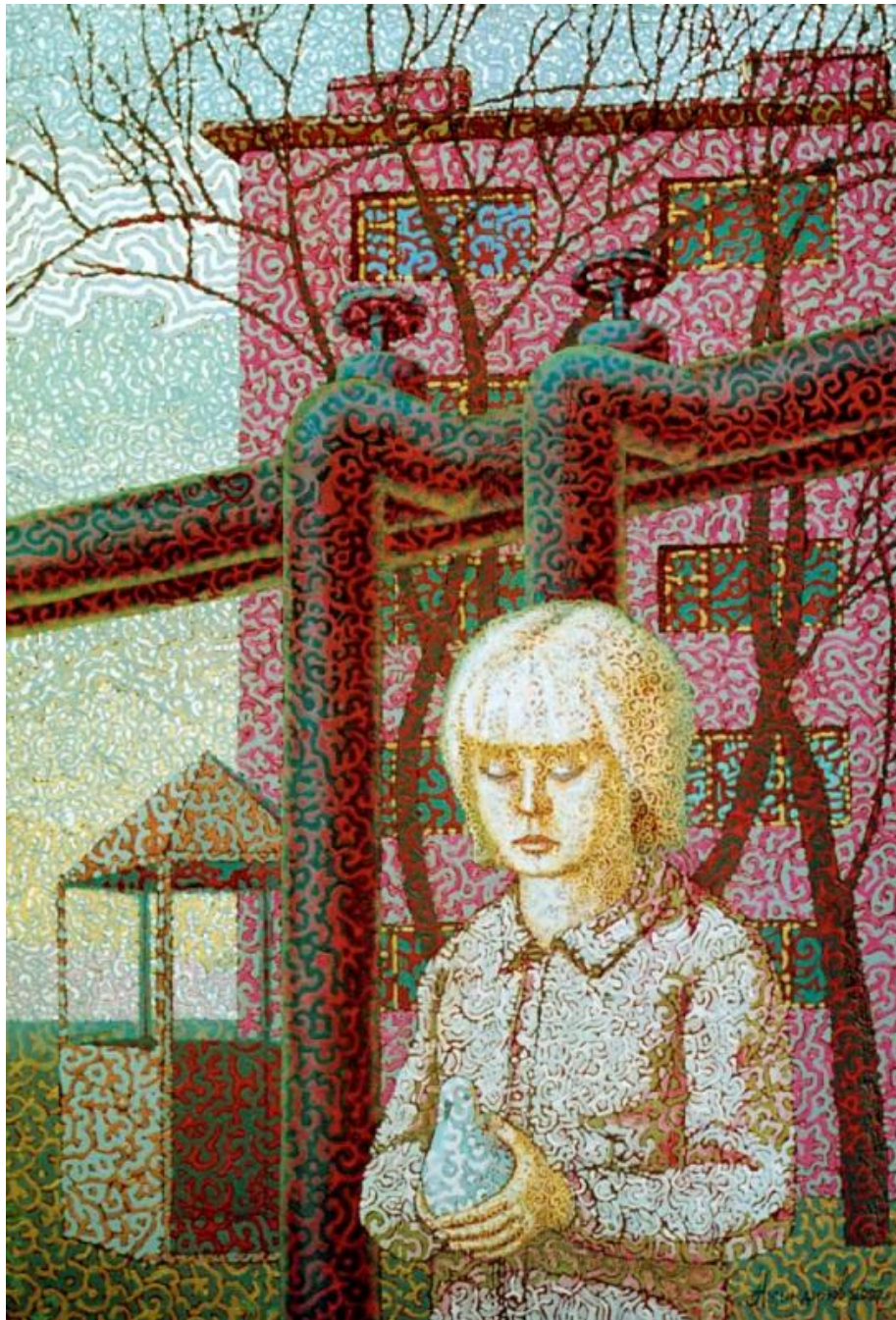
Aleksiej Akindinow, *Szkatulka pełna sekretów* (2002–2003), <http://www.akindinov.com>



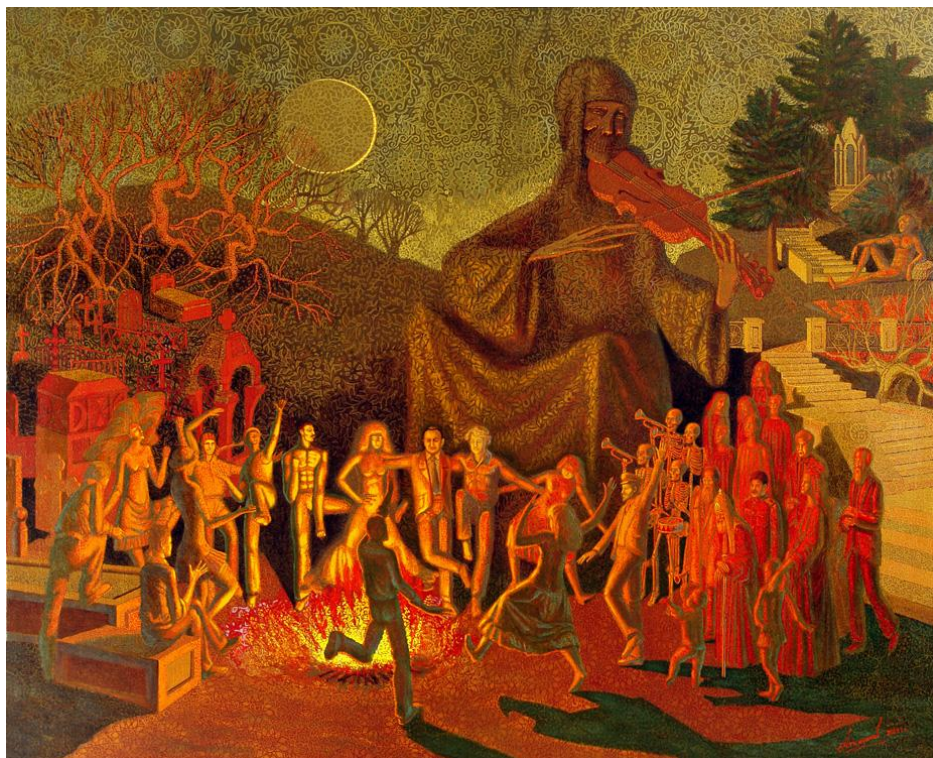
Aleksiej Akindinow, *Artur* (1997), <http://www.akindinov.com>



Aleksiej Akindinow, *Stróż* (2000), <http://www.akindinov.com>



Aleksiej Akindinow, *Jagnię* (2002), <http://www.akindinov.com>



Aleksiej Akindinow, *Taniec śmierci* (2008–2009), <http://www.akindinov.com>



Aleksiej Akindinow, *S. Jesienin* (2008), <http://www.akindinov.com>



Aleksiej Akindinow, *Jesienin i Isadora* (2010), <http://www.akindinov.com>

Bibliografia

- Акиндинов А.П., *Официальный сайт художника*, <http://www.akindinov.com> [stan z 15.03.2016].
- Акиндинов А., *Узор священных*, „Наука и религия” 2003, № 6.
- Акиндинов А. П., *Работа „Пляски смерти”*, <http://akindinov.arts.in.ua/gallery/w/101644/> [stan z 3.03.2016].
- Бобилевич Г., *К истории Есенинских портретов: Есенин в изображении Алексея Акиндинова*, [w:] *Сергей Есенин и искусство. Сборник научных трудов*, ред. Т.К. Савченко, М.В. Скороходов, С.И. Субботин, Наука, Москва – Константиново – Рязань 2014.
- Данилова И.Е., *Слово и зримый образ в европейской живописи от Средних веков до XX века*, Москва 2002.
- Есенин С., *Полное собрание сочинений*, Институт мировой литературы РАН, Наука, Голос, т. V, гл. ред. Ю. Л. Прокушев, сост. и коммент.: А.Н. Захаров, С.П. Кошечкин, Е.А. Самоделова [i in.], Москва 1997.
- Орнаментализм. Terra incognita. Каталог*, автор составитель Л. Чекалина, Государственный выставочный зал „На Каширке”, Москва 2013.
- Haake M.P., *Portret w malarstwie polskim u progu nowoczesności*, Kraków 2008.

Ornamentalizm we współczesnym malarstwie rosyjskim (teoria i praktyka artystyczna)

Streszczenie

Przedmiotem badań jest złożony, wieloznaczny i mało rozpoznany fenomen ornamentalizmu we współczesnym malarstwie rosyjskim przełomu tysiącleci. Autorka analizuje go w aspekcie założeń teoretycznych, wyznaczników formalnych oraz różnorodnych jego wizualnych konkretyzacji na poziomie treści i sposobu wyrażenia. W kontekście zagadnień teorii i praktyki artystycznej ornamentalizm jako kierunek w rosyjskim malarstwie współczesnym jawi się jako swoisty wizualno-semantyczny komunikat przeznaczony zarówno do oglądania, jak i „czytania” / „odczytywania” przy pomocy odpowiedniego klucza interpretacyjnego. W podsumowaniu, w aspekcie porównawczym, ujawniono różnice i podobieństwa między ornamentalizmem a etnofuturyzmem.

Słowa kluczowe: ornamentalizm, współczesne malarstwo rosyjskie, Alexey Akindinov, portret, etnofuturizm.

Ornamentalism in contemporary Russian painting (theory and artistic practice)

Summary

The research focuses on the complex, ambiguous and little-known phenomenon of ornamentalism in contemporary Russian painting at the turn of the millennia. The author analyses the phenomenon taking into account the theoretical principles, formal determinants and various visual implementations at the level of content and means of expression. In the context of theory and artistic practice the ornamentalism as a trend in contemporary Russian painting seems to consist in a visual-and-semantic message intended for both watching and ‘reading’/‘interpreting’ with the use of an appropriate interpretive key. In the conclusion a comparative perspective is employed to reveal the differences and similarities between ornamentalism and ethno-futurism.

Keywords: ornamentalism, contemporary Russian painting, Alexey Akindinov, portrait, ethno-futurism.

<http://dx.doi.org/10.16926/i.2017.03.06>

Kazimiera Zdzisława SZYMAŃSKA
Częstochowa

Miejsce i funkcje muzyki w życiu zesłańców syberyjskich (na podstawie relacji pamiętnikarsko-wspomnieniowych Szymona Tokarzewskiego)

W ostatnich latach wzrosło zainteresowanie literaturoznawców dziejami zesłań Polaków na Syberię, zwłaszcza falami zesłańczymi po klęsce powstania listopadowego i styczniowego¹. Źródłem informacji o losach wygnańców są, przede wszystkim, ich pamiętniki, wspomnienia i listy. Bogate merytorycznie teksty tego typu wyszły spod piór Adolfa Januszkiewicza (1803–1857), Rufina Piotrowskiego (1806–1872), Eugeniusza Żmijewskiego (1816–1885), Agatona Gillera (1831–1887) i Adama Szymańskiego (1852–1916). Wspomniane świadectwa zesłańcze stały się – używając określenia Adama Grzymały-Siedleckiego – „wrotami, przez które ujrzano więzienia bez krat, krainę powolnego konania”². Uwagę piszącej zaabsorbowały teksty Szymona Tokarzewskiego (1821–1890?)³, syberyjskiego zesłańcy, który przebywał na katordze dwukrotnie. Pierwszy raz „powędrował” za Ural w 1846 roku, za udział w spisku księdza Piotra Ściegieniego. Od roku 1849 odbywał przymusowe roboty w Omsku. Uwolniony posta-

¹ Zob. B. Burdziej, *Inny świat ludzkiej nadziei. Szkice Adama Szymańskiego na tle literatury żyłkowej*, Toruń 1991; E. Kaczyńska, *Syberia – największe więzienie świata (1815–1914)*, Warszawa 1991; *Syberia. 400 lat polskiej diaspory*, oprac. i wyb. A. Kuczyński, Wrocław 1998; A. Roćko, *Pamiętniki polskich zesłańców na Syberię w XVIII wieku*, Olsztyn 2001; W. Śliwowska, *Ucieczki z Sybiru*, Warszawa 2005.

² A. Grzymała-Siedlecki, *Nowe wydanie „Szkiców” A. Szymańskiego*, „Kurier Warszawski” 1927, nr 119, s. 4–5; pisownia w cytatach sprzed 1939 roku została uwspółcześniona.

³ Biografię Szymona Tokarzewskiego podaje m.in. *Syberia. 400 lat...*, s. 86. Sam twórca przedstawia ją na początku swej książki: S. Tokarzewski, *Siedem lat katorgi. Pamiętniki 1846–1857*, wyd. 2, Warszawa 1918, s. 3. Zob. też K.Z. Szymańska, *Katorżnicza twórczość Szymona Tokarzewskiego*, „Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Seria: Filologia Polska. Historia i Teoria Literatury”, z. 10, Częstochowa 2006, s. 136–137.

nowieniem amnestijnym, w 1857 powrócił do Warszawy. Kolejny raz został zesłany w 1862 za udział w konspiracji. W roku 1864 wywieziono go do Aleksandrowska nad Amurem. Stamtąd, po wielu latach katorżniczej pracy, pozwolono mu przenieść się do Irkucka. Następnie przebywał w Haliczu, w kostromskiej guberni, i na „osiedleniu”, w okolicach Minusińska. W „krajnie wygnania” spędził ponad 28 lat.

Wzmianki o Tokarzewskim znajdujemy w różnych publikacjach⁴, często w kontekście oceny dzieła Fiodora Dostojewskiego *Wspomnienia z domu umarłych*. Rosyjski pisarz przebywał w tym samym mczasie – przez cztery lata – na katordze w Omsku. Egzystowali w tych samych kazamatach, pracowali w jednej cegielni. Często prowadzili ze sobą zacięte spory ideologiczne. Dostojewski – jak wynika z jego *Wspomnień...* – zarzucał Tokarzewskiemu „przesadny” patriotyzm, zbyt dużą dumę narodową oraz brak wyobraźni politycznej. Doceniał jednak jego człowieczeństwo. Podkreślał, że polski zesłaniec, wędrując w kajdanach do Omska, niósł na rękach chorego przyjaciela – Józefa Bogusławskiego. Humanitarną postawą zyskał sobie szacunek nawet rosyjskich kryminalistów.

Szymon Tokarzewski po powrocie z Syberii napisał cykl pamiętników-wspomnień: *Siedem lat katorgi (1846–1857)*, *Pośród cywilnie umarłych*, *Na tułactwie*, *Katorżnicy. Obrazki syberyjskie*, *Ciernistym szlakiem*, *Na Sybirze*. W *Przedmowie do Katorżników* udobitnił naturalną potrzebę uwiecznienia swych sybirskich doznań:

Długie przebywanie z dala od ognisk, ba! nawet od wszelkich śladów jakiegokolwiek kultury, musiało w nas wyrobić skłonność do obserwacji, do kontemplacji, a zarazem wzbudzić chęć do dzielenia się zebranymi spostrzeżeniami i doznanymi wrażeniami. Trudno było spisywać je, że tak powiem „na gorąco”. Lecz zdarzenia, których byliśmy uczestnikami, albo też świadkami, były tak niezwykle, wrażenia zaś tak silne, że jedno i drugie, niby jakimś dłutem potężnym, w pamięci, w sercu, w wyobraźni wryły się głęboko i przez cały szereg lat pozostawały całkiem świeże, nie przyćmione bynajmniej, ani odrobinę nie zatarte. Przypuszczam też, że niejeden z braci wygnańców spisywał swoje „pamiętniki”⁵.

Pamiętniki sybirskie Tokarzewskiego cechuje silne wyposażenie prawdziwościowe. Zawierają one wnikliwą charakterystykę, zaprzyjaźnionych z autorem, zesłańców, np. księdza Krzysztofa Szvernickiego, Jana Adama Skarbka-Malczewskiego, Gerwazego Gzowskiego, Karola Krzyżanowskiego. Ludzie ci

⁴ O pobycie Dostojewskiego na Syberii piszą m.in.: R. Przybylski, *Dostojewski i przekłète problemy. Od „Biednych ludzi” do „Zbrodni i kary”*, Warszawa 1964; B. Burdziej, „Szkice” Adama Szymańskiego a „Wspomnienia z domu umarłych” Fiodora Dostojewskiego, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Filologia Polska XXVIII – Nauki Humanistyczno-Społeczne”, Toruń 1986, s. 19–42, 173.

⁵ S. Tokarzewski, *Katorżnicy. Obrazki syberyjskie*, Warszawa – Kraków 1912, s. 3. W zbiorze tym zamieszczono dziesięć utworów: *Jeden... pięć...*, *A jednak...*, *Suango*, *Wizja czy rzeczywistość?*, *Towarzysz wygnańców*. „Tygodnik” na Syberii, *Ale kiedy? ... kiedy? ...*, *To już trzeci!*, *W przelocie*, *Do apelu*, *Przez tajgę do Mongolii*.

należeli do różnych pokoleń wygnańców, reprezentowali odmienne poglądy na sprawę odzyskania niepodległości. Wszelako zespalało ich tożsame rozumienie istoty polskości i człowieczeństwa, emocjonalność wyobraźni oraz upodobania artystyczne.

Tokarzewski akcentuje wspieranie się kolejnych pokoleń zesłańców na wartościach religijnych i moralnych, które – przywołując słowa Tadeusza Bujnickiego – „były ochroną przed niebezpieczeństwem nie tyle fizycznym, ile duchowym”⁶.

W publikacjach Tokarzewskiego znajdujemy opisy codziennego bytowania katorżników. Autor ujawnia ich męczarnię, głód, upokorzenia, lęk, desperackie próby buntów i ucieczek. Wielekroć syntetyzuje doświadczanie samotności, u podstaw której egzystuje brak bezpieczeństwa, pustka w głowie i sercu. Łatwiej żyć sybirakom, gdy tworzą grupę, wówczas wspierają się w trudach znoszenia katorgi, utwierdzają w przekonaniu o słuszności swych działań i zachowań.

Z relacji wspomnieniowych Tokarzewskiego wynika, iż cenną wartość dla zesłańców syberyjskich stanowiła muzyka. Pełniła ona – co mocno podkreśla autor – wiele funkcji, które dziś możemy określać z perspektywy psychologicznej, m.in. jako funkcję tożsamościową, rehabilitującą czy aktywizującą⁷. W ocenie jej doniosłości w życiu człowieka Tokarzewski jest bliski konkluzjom Stefana Żeromskiego, mistrza literackiego opisu muzyki, w którego *Dzienniku* czytamy:

Muzyka jest to wylom, przez który dusza jak więzień leci czasem w regiony wolności. Muzyka – to córa wszystkich muz. Dość powiedzieć, że nie ulega ona nigdy upadkom jak poezja i malarstwo. Nie ma swoich odrodzeń i godzin konania – wieczna⁸.

Chcąc poznać miejsce i funkcje muzyki w życiu zesłańców syberyjskich, warto odwołać się do efektów badawczych współczesnych nam filozofów, antropologów, etnomuzykologów⁹. Większość z nich twierdzi, że jawi się ona w środowisku przestrzennym – zagospodarowanym aktywnością człowieka, zorganizowanego w formacje kulturowe.

Kontakt człowieka z muzyką dokonuje się w określonym momencie, w konkretnej sytuacji. Dochodzi do niego tylko wtedy, gdy muzyka jest obecna w polu świadomości człowieka, staje się przekąźnikiem emocji i medium prawdy.

Według Ludwika Bielawskiego, wybitnego antropologa muzyki, jest ona „wytworem potrzeb człowieka, jego ukształtowanych systemów wartości, jest wyrazem indywidualnej, grupowej, narodowej czy kulturowej tożsamości. Każda muzyka istnieje w jakimś sensie w odniesieniu do rzeczy ostatecznych”¹⁰.

⁶ T. Bujnicki, *Obrazy „innego świata”. Losy Polaków w latach 1939–1945 na terytorium ZSRR w emigracyjnej prozie literackiej*, „Przegląd Humanistyczny” 1990, nr 4, s. 31–42.

⁷ P.G. Zimbardo, *Psychologia i życie*, przeł. E. Czerniawska i in., Warszawa 1999, s. 477.

⁸ Cyt. za: J. Skarbowski, *Literatura – muzyka. Zbliżenia i dialogi*, Warszawa 1981, s. 60.

⁹ M. Kłosiński, *Człowiek w sytuacji kontaktu z muzyką*, Warszawa 1995, s. 14–15.

¹⁰ L. Bielawski, *Muzyka ludowa w tradycji i życiu współczesnym*, [w:] Oskar Kolberg. *Prekursor antropologii kultury*, red. L. Bielawski i in., Warszawa 1995, s. 147–148.

Wypowiedzi Żeromskiego, Bielawskiego oraz Jerzego Skarbowskiego, autora znakomitej książki pt. *Literatura – muzyka*¹¹, zainspirowały piszącą do szukania odpowiedzi na pytania: Czy materia dźwiękowa spełnia podobne funkcje w życiu człowieka wolnego i zniewolonego – ofiary „systemu carskiego”, zesłanego na Syberię? Czy i w jakim stopniu wykonanie utworów oraz ich percepcja są zależne od okoliczności towarzyszących? Czy indywidualny odbiór dzieła muzycznego różni się od percypowania zbiorowego?

Odpowiedzi na te oraz inne nasuwające się pytania znajdujemy w tekstach Szymona Tokarzewskiego, człowieka o dużej wrażliwości na bodźce dźwiękowe oraz baczego obserwatora społecznego funkcjonowania dzieł i upodobań muzycznych przedstawicieli różnych środowisk, często odległych kulturowo od europejskich gustów¹².

Oczywiście, nie zawsze słyszane przezeń dźwięki miały wymiar estetyczny, często rezultaty brzmieniowe takich czy innych czynności ludzkich wywoływały w nim dramatyczne napięcia, implozje. O szczególnym doznaniu słuchowym pisze Tokarzewski w tekście pt. *W ucieczce*. Czytamy tam:

Nigdy żadna melodia nie wywarła na mnie równie potężnego wrażenia, jak zgrzyt pilnika, którym kował przepiłowywał moje kajdany! Było to w kuźni inżynierskich warsztatów, w twierdzy w Omsku¹³.

„Muzyka” pilnika uwalniającego nogi wygnańca z okuć podziałała nań tak emocjonująco, że opuściwszy kuźnię, stracił orientację w przestrzeni – zamiast iść do miejsca przymusowego pobytu, poszedł w przeciwną stronę, potknął się, stracił przytomność i wpadł do rowu. Pomocy udzielił mu, przejeżdżający w pobliżu saniami, polski sybirak, Adam Wędrychowski; prawdopodobnie uratował Tokarzewskiemu życie. W powyższej relacji autor podkreślił łączność dźwięku z emocjami, uwybraźnił wpływ akustyki na siły psychiczne i fizyczne człowieka, na tzw. drżenie ciała i duszy¹⁴.

Odnosić wypada, że Szymon Tokarzewski był bardzo wrażliwy na muzykę natury. Często akcentował piękno szumu lasu, ptasich śpiewów, świstu wiatru. Wielekroć pisał o ciszy dna morskiego, o jękach Irtyszu, w którym utonęli jego znajomi (m.in. katorżnik Sirotko). Kontemplując dźwięki przyrody, autor zastanawiał się nad sensem ludzkiego życia, nad metodami pokonywania trudności, „rozmawiał z Bogiem” – twórcą muzyki sfer niebieskich.

Z pierwszych zapisów pamiętnikarsko-wspomnieniowych Tokarzewskiego wynika, iż jego wiara w metafizyczność oraz w walory lecznicze impulsów akustycznych skierowała go do chińskiego lekarza, ten zaś siłą wzroku wprowadził

¹¹ J. Skarbowski w książce pt. *Literatura – muzyka* pomieścił dziesięć rozdziałów; ocenił muzyczne fascynacje wielu artystów słowa, m.in. S. Żeromskiego, J. Iwaszkiewicza, K.I. Gałczyńskiego.

¹² M. Kłosiński, *Człowiek w sytuacji...*, s. 15.

¹³ S. Tokarzewski, *W ucieczce. Opowiadanie wygnańca*, Lwów [b.r.w.], s. 17.

¹⁴ J. Skarbowski, *Literatura – muzyka...*, s. 85.

Polaka w atmosferę rodzinnych stron, ziemi kieleckiej. Bez lęku o posadzenie go o naiwność, Tokarzewski opisał doświadczoną „konkretność” w strefie zjawisk tajemnych:

Słyszałem rozmowy ciemnych prastarych borów i poszumy wesołe gajów liściastych...
Słyszałem śpiew skowronka, klekotanie boćka na wonnej, kwitnącej lipie. Słyszałem, jak
w kościele z piersi rozmodlonego ludu buchnął chorał potężny:
„Święty Boże!
Święty mocny, święty a nieśmiertelny,
Zmiłuj się nad nami”¹⁵.

W letargu wywołanym przez Chińczyka trwał tylko cztery minuty, doświadczył jednak silnych emocji o zabarwieniu pokrzepiającym, terapeutycznym.

Można by rzec: opisana przez autora skuteczność terapii została urojona bądź obliczona na efekty literackie. Nic bardziej mylnego! Wybitny psycholog polski, Stefan Szuman, wyraził przekonanie, iż:

pobudzenie naszych aparatów słuchowych i nerwowych promieniuje i rozprzestrzenia się
zawsze na cały system nerwowy i to promieniowanie jest tym większe, im słuchacz jest
bardziej zasluchany i utworem poruszony. [...] promieniowanie nigdy nie bywa zupełnie
dowolne, obraca się ono przynajmniej w jakimś jednym kręgu obrazów, uczuć i emocji¹⁶.

O słuchaniu muzyki w transie wywołanym przez spirytystów pisał Władysław Stanisław Reymont w powieści *Wampir*¹⁷. Stwierdził tam, że ludzie, którzy wdarli się w tajemnice pozaziemskich sfer, posiadli nieziemską wiedzę i magiczną siłę, ulegają rozdzieleniu jaźni. Przekonania Reymonta były bliskie poglądom Juliana Ochrowicza, autora interesującej pracy pt. *Wiedza tajemna w Egipcie*¹⁸. Podkreślał on potrzebę prowadzenia eksperymentów z cielesnością oraz psychiką człowieka, niezbędność kwerendowania reakcji fizycznych na reakcje psychiczne, i odwrotnie.

Czy Tokarzewskiego interesowały transcendentne i metafizyczne sekrety, które w XIX w. lansowali spirytyści, buddyści oraz sataniści? Trudno odpowiedzieć na to pytanie. Pozostaje faktem, iż dzięki chińskiemu lekarzowi wkroczył on w zagadkowe kręgi brzmiące rodzimą muzyką. Przeżył chwile prawdziwego szczęścia i fakt ten zapamiętał na zawsze.

Do wspomnianego lekarza, Azjaty, zaprowadził Tokarzewskiego polski zesłaniec, Tomasz Korsak, którego ten poznał przygodnie w Minusińsku. W pamiętniku *Siedem lat katorgi* autor wspomina, iż pewnego dnia, idąc ulicą miasteczka, zobaczył mężczyznę o wyglądzie typowego Polaka. Pośpieszył za nim. Przed drewnianym domkiem, do którego wszedł nieznajomy, usłyszał śpiewaną przezeń pieśń:

¹⁵ S. Tokarzewski, *Na Sybirze. Opowiadania z życia Polaków*, wyd. 2, Warszawa 1920, s. 124.

¹⁶ S. Szuman, Z. Lissa, *Jak słuchać muzyki*, Warszawa 1948, s. 56, 57, 62. Por. W. Rudziński, *Jakie treści wyraża muzyka*, „Muzyka” 1960, nr 5, s. 32–39.

¹⁷ W.S. Reymont, *Wampir*, Warszawa 1986.

¹⁸ J. Ochrowicz, *Wiedza tajemna w Egipcie*, Warszawa 1984; por. tenże, *Pogadanki i spostrzeżenia z dziedziny fizjologii, psychologii, pedagogiki i nauk przyrodniczych*, Warszawa 1879.

Ze skowronkami wstaliśmy do pracy
I spać pójdziemy o wieczornej zorzy,
Ale w grobowcach my jeszcze tułacze,
I hufiec boży.
Bo kto zaufał Chrystusowi Panu
I szedł na święte kraju zawołanie,
Ten de profundis, z ciemnego kurhanu
Na trąbę wstanie¹⁹.

Percypowana przez Tokarzewskiego pieśń, wyraźnie adresowana do niego, określiła narodową tożsamość wykonawcy, stanowiąc przy tym dodatkowy sygnał informacyjny: zaproszenie do chaty. Zamyśl komunikacyjny śpiewającego zesłańca, Tomasza Korsaka, urzeczywistnił się. Tokarzewski wszedł do jego domku. Rodacy szybko zaprzyjaźnili się.

Odnotujmy, iż Korsak przebywał na dożywotnim zesłaniu już od 1812 roku, kiedy został wzięty do niewoli pod Moskwą. Tęsknotę za ojczyzną, za rodzinnym domem wyciszał muzyką wokalną oraz instrumentalną (grał pięknie na skrzypcach).

Wedle refleksji Tokarzewskiego muzyka wokalna stanowiła sposób porozumiewania się Polaków w przestrzeni Sybiru. Temat ów rozwinął w tomie pt. *Katorżnicy*. Przedstawił tam swego przyjaciela, Gerwazego Gzowskiego (1812–1888), działacza spisków niepodległościowych, który w 1846 roku został skazany na karę śmierci, następnie zamienioną na katorgę. W 1857 (1859?) Gzowski powrócił do kraju, ale już w 1863 roku, za udział w powstaniu styczniowym, zesłano go w głąb Azji. Wrócił do ojczyzny dopiero po 20 latach.

Według relacji Tokarzewskiego Gzowski – po uwolnieniu z katorgi – w Nerczyńsku służył jako parobek u rosyjskiego gospodarza, Gleba Ewdokiewicza. Jednej nocy, gdy pasł bydło na pastwisku odległym od wsi, ciemność, koszmarnie bodźce dzikiej natury, naszczekiwanie i warczenie psa przejęły go niewyobrażalnym lękiem: „Uczucia smutne niby kleszczami rwały jego duszę”. Klęknął wówczas i zaczął śpiewać suplikację:

Święty Boże, święty, mocny,
Święty a nieśmiertelny,
Zmiłuj się nad nami²⁰.

Pieśń, której słowa są apoteozą Boga, wprowadziła Gzowskiego w stan wewnętrznego skupienia. Pokonała – można powiedzieć – emocjonalne rozchwianie człowieka. Wkrótce okazało się, że strach Polaka pobudzający go do śpiewu był intuicyjny, aprioryczny. Nagle bowiem usłyszał on czyjeś westchnienia, a następnie „melodyjny” głos:

Za mój kraj życie położę,
To przeczuwam, wiem i czuję.

¹⁹ S. Tokarzewski, *Na Sybirze...*, s. 76.

²⁰ Tenże, *Katorżnicy (W przelocie)*, s. 153.

Ach, i za to, wielki Boże,
Z całej duszy Ci dziękuję²¹.

Gzowski uświadomił sobie, iż przesyłanym mu „obiektem dźwiękowym” jest pieśń autorstwa Konrada Rylejewa (1795–1826), bardzo rozpowszechniona w wyższych sferach towarzyskich w Rosji za panowania cara Mikołaja I. Pieśń tę, przetłumaczoną na język polski, poznał podczas pierwszego pobytu na Syberii i wielokrotnie śpiewał z przyjaciółmi podczas nerczyńskiej katorgi. Teraz odebrał ten utwór jako komunikat nadawany mu przez rodaka oczekującego pomocy. „Poinformowany” śpiewem o tożsamości wykonawcy udał się w zarośla na spotkanie z nim. Nieznajomy, mężczyzna w średnim wieku, ubrany w łachmany, bosi, skrajnie przepracowany, przemówił do zbliżającego się Polaka:

Bracie [...] – porozumieliśmy się przez modlitwę i pieśń... Znam chorał, który śpiewałeś... Znam Warszawę i miałem tam wielu dobrych, serdecznych przyjaciół: Grzymałę, Krzyżanowskiego, Jędrzeja Plichtę i bardzo, o! bardzo wielu innych... Skoro tu jesteś, znać, że jednymi albo przynajmniej bliskimi siebie chadzaliśmy drogami. To pewne! Czy chcesz wiedzieć, ktom zacz?²²

Gzowski odpowiedział odmownie. Poznał wszak narodową tożsamość człowieka. Po krótkiej rozmowie z nim udał się do domu, by dostarczyć rodakowi żywność i niezbędne przedmioty. Po kilkunastu dniach nieznajomy, odzyskawszy siły, opuścił Nerczyńsk. Planował przez Morze Czarne odpłynąć w stronę ojczyzny. Przeliczył się jednak... Jesienią tego roku Gzowski odebrał wiadomość o śmierci rodaka. Gdy próbował wejść na pokład statku, postrzegli go rosyjscy żołnierze i chcieli zatrzymać. By nie dostać się w ich ręce, skoczył do morza i utonął. Podzielił los wielu uciekinierów z syberyjskiego „piekła”.

Rzecz znamienna, rolę komunikacyjną muzyki w przestrzeni „nie ludzkiej ziemi”, wskazali w swych tekstach wspomnieniowych także inni zesłańcy. Rufin Piotrowski – by posłużyć się przykładem – przebywając na katordze w Omsku, pewnego dnia ujrzał carskiego żołnierza „czysto i dobitnie pogwizdującego pieśń narodową naszą *Jeszcze Polska nie zginęła*”. Spojrzał nań ze zdumieniem i wzruszeniem. Żołnierz, widząc reakcję polskiego katorżnika, zbliżył się do niego. Mężczyźni rozpoczęli rozmowę o swych sytuacjach życiowych. Wojaka szybko zdyscyplinował jego przełożony, krzycząc: „Jak ty śmiesz z politycznym więźniem rozmawiać!”²³ Polak, karnie wcielony do rosyjskiego wojska, odszedł zarumieniony od wstydu i gniewu.

Przyływ wewnętrznej siły zapewniała polskim zesłańcom muzyka instrumentalna. Według Tokarzewskiego szczególnie popularne za Uralem stały się skrzypce. Ich korpus rezonansowy wykonywano z drewnianych desek, struny z drutu, smyczek zaś z końskiego włosia – grzywy lub ogona. Taki instrument ujrzał Tokarzewski w domku wspomnianego wcześniej Tomasza Korsaka.

²¹ Tamże, s. 154.

²² Tamże, s. 156.

²³ R. Piotrowski, *Pamiętniki z pobytu na Syberii*, t. 2, Poznań 1861, s. 175.

O znaczeniu terapeutycznym gry na skrzypcach napisał m.in. w pamiętniku *Obrazki syberyjskie*. Powstaniec z 1863 roku, Olgierd Malkiewicz, zesłany za udział w zrywie narodowym do miasteczka Kołymki na Syberii, nie otrzymawszy od miejscowego sołtysa godnego miejsca zamieszkania, wykopał sobie ziemiankę. Żyjąc w krańcowej biedzie, wyzyskiwany przez sąsiadów (płacił za żywność drożej niż Rosjanie), niejednokrotnie brutalnie zaczepiany i poniżany, potrafił zachować grzeczność i godność. Uczucia smutku i próżni egzystencjalnej pokonywał muzyką instrumentalną. Tokarzewski wspomina:

Malkiewicz był doskonałym skrzypkiem. Podczas tych ciężkich dni, jakie przeżywał w Kołymce, muzyka była dlań jedyną rozrywką, jedyną pociechą. Grywał też dużo, nie wiedząc, że wkoło jego „ziemlanki” zbierało się zwykle bardzo liczne audytorium²⁴.

Jeden z miejscowych notabli, doceniając talent Malkiewicza, zaprosił go jako skrzypka na wesele swej córki. Czytamy w *Obrazkach syberyjskich*:

W pochodzie do cerkwi Olgierd Malkiewicz towarzyszył orszakowi, grając marsza weselnego Mendelssohna-Bartholdy, który wzbudził nieklamany zachwyt²⁵.

W nagrodę za piękne muzykowanie „starszyna” dał Olgierdowi „chatynkę usytuowaną za wsią”. W nowych warunkach mieszkaniowych Polak odczuł przypływ duchowej i witalnej siły.

Zdaniem Tokarzewskiego znakomitym skrzypkiem był kanonik, Tadeusz Rogoziński, który został skazany na śmierć za dostarczanie żywności i ubrań partiom powstańczym w 1863 roku. Uwolniony od wykonania tegoż wyroku staraniem hr. Zamoyskiego przebywał w Tunce. Po manifeście w 1874 roku zamieszkał w Haliczu. W roku 1885 wrócił do Krakowa, gdzie został kustoszem katedry na Wawelu. Jak stwierdza Tokarzewski, przy akompaniamencie skrzypiec księdza Rogozińskiego zesłańcy niejednokrotnie śpiewali pieśni religijne i patriotyczne oraz dawne utwory obyczajowe. Wówczas rodziła się w nich spontaniczna radość, potęga duchowa, wizja Polski „z grobu powstałej”.

Wspomnieliśmy na wstępie, że Tokarzewski przez sześć lat (1868–1874) przebywał na katordze w Irkucku. Karę zsyłki odbywała tam grupa zaprzyjaźnionych z nim Polaków. Barwnie, z nutą liryzmu, opisał on spontaniczne spotkanie rodaków w październiku 1869 roku. Rozmowy o wirach życia urozmaicał śpiewem wspomniany już Gerwazy Gzowski, którego głos muzycy nazywali *basso profundo*. W pewnym momencie przerwał on swój śpiew i zacytował słowa Maurycego Mochnackiego, emanujące wzniosłą tonacją patriotyczną:

Naród, który jeszcze nie przestał być narodem, w jakimkolwiek stanie się znajduje, tylko sam siebie ratować może²⁶.

²⁴ S. Tokarzewski, *Katorżnicy (A jednak...)*, s. 35.

²⁵ Tamże, s. 40.

²⁶ S. Tokarzewski, *Ciernistym szlakiem. Pamiętniki Szymona Tokarzewskiego z więzień, robót ciężkich i wygnania*, Warszawa 1909, s. 165.

Jeden z uczestników spotkania, chcąc udobitnić emocjonalne wartości tegoż fragmentu, a zarazem dodać kolegom wiary w przezwyciężenie wszelkich przeciwności życiowych, zaintonował pieśń:

Dalej bracia, w górę szklanki,
Każdy zdrowie swej bogdanki²⁷.

Zebrani, śmiejąc się, wzniesli toast... wodą źródlaną. Radość rozpałała ich oczy i serca. Kiedy po przyjemnej wieczornicy wracali do noclegowych izb, Gzowski zaintonował pieśń:

A kto chce rozkoszy użyć,
Niech idzie do partii służyć.

Towarzysze, delektując się jego pieniem, wpadli w ton owej pieśni ojczyźnianej i powtórzyli: „Niech idzie do partii służyć” i dalej odśpiewali kolejne strofy wojskowo-partyzanckiej piosenki:

Głodu, chłodu dość użyje,
Leśnej rosy się napije.
Na wojence jak to ładnie
Kiedy ułan z konia spadnie,
Koledzy go nie żałują
Tylko końmi go stratuja.
A za jego młode lata
Bębny biją Tra ta! Ta! Ta!²⁸.

Słowa tejże pieśni napisał Władysław Tarnowski (1836 lub 1844–1878), pseudonim Ernest Buława, poeta, dramaturg, tłumacz, kompozytor, pianista²⁹. Podróżował on często po Europie i Azji, jego dorobek zaś pulsował w podświadomości rodaków. Trzeba tu dodać, iż przytoczone wyżej strofy są parafrazą popularnej pieśni żołnierskiej przełomu XVII i XVIII w.³⁰ Słowa te, „żywąc” wśród polskich zesłańców syberyjskich, pobudzały ich wyobraźnię, pamięć, stawały się myślowym fundamentem, konstytutywnym dla ich świadomości.

Prezentując sytuację muzyczną w Irkucku, Tokarzewski poruszył problem systemów konotacyjnych muzyki, zwłaszcza notacji ikonicznych. Po powrocie z koleżeńkiego spotkania do miejsca noclegu, mężczyźni oczarowani sztuką dźwięków, symbiozą muzyczno-literacką, przywoływali w pamięci znanych im bohaterów narodowych – zesłańców, dziewczęta „braci sybiraków”, Polki gotowe oddać życie za swych ukochanych. Pamiętnikarz pisał:

Z lat sześćdziesiątych wspominamy hrabiankę Grabowską z Wielkiego Możejkowa na Litwie, która też do Nerczyńska dążyła do swego narzeczonego, skazańca i katorżnika,

²⁷ Tamże.

²⁸ Tamże, s. 166–167.

²⁹ Biogram Władysława Tarnowskiego podaje m.in. Henryk Markiewicz w książce *Pozytywizm* (Warszawa 1978, s. 506).

³⁰ Pieśń żołnierska z przełomu XVII i XVIII w.

Oskierki. [...] Wspominamy p[anią] Michałową Gruszecką, która za mężem swoim, wysłanym z partią z Kijowa, jechała bryką, wyładowaną wiktuałami. Wyprzedzając partię, na każdym postoju przyrządzała ciepłą strawę dla męża i innych politycznych przestępców³¹.

Zobrazowany „wieczór muzyczny” w Irkucku wywarł głębokie wrażenie na Szymonie Tokarzewskim. Z przejmującym wzruszeniem stwierdza on, iż tejsze nocy w jego rozpalonej muzyką wyobraźni nagle pojawiły się

jakisze cudne Bożenney i Dobrosławy, córki wojewodów i zupanów. Długi korowód takich postaci po księżycowych promieniach spływa... przesuwają się... niknie... niknie... wreszcie znika zupełnie³².

Można powiedzieć: muzyka pozwoliła Tokarzewskiemu i jego współtowarzyszom wygnańcom otrząsnąć się z przytłaczającego bagażu codzienności, usposobiła ich do wirtualnego zanurzenia się w czasoprzestrzeni wypełnionej bliskimi im osobami. Kreśląc symptomy fascynacji muzyką, autor podjął temat wpływu dźwięków na wzmacnianie pogody i hartu ducha, poruszył kwestię muzykoterapii promowanej dziś przez psychologów.

We wspomnieniach Tokarzewskiego znajdujemy też opisy grupowego muzykowania zesłańców, podejmowanego podczas ich przepraw łodziami bądź statkami po drogach rzecznych, z dala od siedlisk ludzkich. Zwykle było to muzykowanie wokalne oraz instrumentalne grupy kilkunastoosobowej. Autor odtwarza m.in. podróż statkiem po rzece Obi:

Pomiędzy kolegami było kilku grających na różnych instrumentach. Dwóch grało na skrzypcach, jeden na flecie, jeden na klawecie, oprócz tego było piętnastu śpiewających bardzo zgodnym chórem³³.

Odbiorcą „rzecznego występu” Polaków stał się miejscowy Ostiak, młody rybak, który przybył do zesłańców, aby wymienić złowione ryby na odzież lub chleb. Wychowany w dzikim lesie młodzieniec był wyraźnie zafascynowany polską muzyką, odbierał bodźce dźwiękowe w ekstatycznym skupieniu. Kwestię tę uwypatniają słowa:

Utkwił wzrok w grających i śpiewających i stał nieruchomy, jak posąg. Ten Ostiak, ten syn leśnej pustyni, tak od cywilizowanego [świata] dalekiej, nigdy w życiu swoim dotychczas nie słyszał ani śpiewu takiego, ani podobnej muzyki. Okolice przezeń zamieszkiwane po raz pierwszy rozbrzmiewały echem polskiej pieśni i tonami muzyki polskiej. Parę godzin towarzyszył nam ów Ostiak i wtedy dopiero pomyślał o odwróceniu do swej sakli, kiedy tony pieśni i muzyki ucichły³⁴.

Percypowana przez Syberyjczyka polska muzyka wyraźnie wzbogaciła go duchowo oraz intelektualnie, odsłoniła mu zakątki funkcjonowania innych społeczności, odmiennych nacji. Zasiała ziarno jakości estetycznie wartościowych.

³¹ S. Tokarzewski, *Ciernistym szlakiem...*, s. 168.

³² Tamże, s. 169.

³³ Tamże, s. 172.

³⁴ Tamże.

Bez wątpienia rozbudziła w tym prostym człowieku zaciekawienie akustycznymi zjawiskami świata, otwarła na estetyczno-muzyczne harmonie. Poruszenie emocjonalne rdzennego mieszkańca Syberii sprawiło Polakom głęboką satysfakcję. Zachęciło ich do dalszego grupowego koncertowania oraz do kształtowania coraz doskonalszych form właściwości muzycznych.

W dalszej przeprawie statkiem, polskim zesłańcom towarzyszyło grono prostych Rosjan. Nocą, wpływając na Bajkał, Polacy intonowali pieśń konfederatów barskich:

Śpiewajcie chwałę Panu, wnet zbudzi się zorza,
Śpiewajcie chwałę Jego od morza do morza [...] ³⁵.

Rosjanie domyślili się, iż słyszane dzieło muzyczne ma wartości religijne, nakłania do niezachwianej wiary w Boga. Pochylili głowy, emocjonalnie zbliżając się do Polaków. Rzec można: wchodzili w kontakt z polską muzyką i jej wykonawcami w sposób niezamierzony, a mając „jakiś dostęp poznawczy” do słyszanego dzieła, konfrontowali jego wartości z wartościami rodzimymi.

Kolejna pieśń śpiewana przez Polaków była hymnem popularnym i śpiewany przez różne kręgi społeczne aż od końca XVIII w., to ulubiona pieśń Promienistych, wprowadzona przez Adama Mickiewicza do VI księgi *Pana Tadeusza*:

Kiedy ranne wstają zorze
Tobie ziemia, Tobie morze,
Tobie śpiewa żywioł wszelki,
Bądź pochwalon, Boże wielki ³⁶.

Słowa owej pieśni wyszły spod pióra Franciszka Karpińskiego; wykonywano ją w kraju i za granicą jako modlitwę. Tokarzewski nie kryje osobistej egzaltacji patriotyczno-religijnej, w jaką wpadł, percypując wspomniany utwór:

Ojczyzno! Ojczyzno! azaliż myśl o tobie może Polaka opuścić choćby na jedną chwilę?
Azaliż tęsknotę do ciebie Polak może wyrwać sobie z serca choćby przemocą najwyższą? ³⁷

Muzyka Polaków, ich śpiew przepełniony nostalgią wzruszyły towarzyszących im Buriatów. Tokarzewski wspomina: „Buriaci żegnają się z nami za pan brat, jak gdyby po długoletnich przyjaznych stosunkach” ³⁸.

Nawet nieżyczliwa autorowi kobieta, która poprzedniego dnia napadła na niego z furią, gdyż nazwał on Bajkał jeziorem, a jej zdaniem akwen ów to „święte morze”, patrzyła nań „zabójczo czule” i kilkakrotnie powtarzała: „do switania” ³⁹.

Zaakcentujmy słuszość postrzeżenia Tokarzewskiego, że sztuka dźwięku zbliża ludzi nawet o odmiennych sposobach myślenia. Potrąca ona struny wrażeń

³⁵ Tamże, s. 176.

³⁶ Tamże, s. 177.

³⁷ Tamże.

³⁸ Tamże, s. 178.

³⁹ Tamże.

liwości i dobroci. Usposabia do zadumy nad kruchością życia człowieka, nad marnością świata, ale i jego pięknem.

Nie można pominąć faktu, że Szymon Tokarzewski odsłonił reakcje Polaków na wypowiedzi muzyczne znanych im Rosjan. Podobnie jak wspomniany wcześniej Rufin Piotrowski czy Adam Szymański, przedstawił sytuacje muzyczne – okoliczności, w których funkcjonował rosyjski akompaniament. Udobitnił emocje towarzyszące pieniom stałych mieszkańców Syberii. Według Tokarzewskiego rozmiłowanie Rosjan w takich czy innych utworach zależało od miejsca zamieszkania danej społeczności (wieś, miasto), wykonywanych zajęć, wykształcenia, pozycji w hierarchii społecznej, wrażliwości na sztukę dźwięków, itd. Inne pieśni śpiewali mieszczanie i żołnierze, inne rosyjski lud.

Na szczególną uwagę zasługuje pieśń, którą zaśpiewali żołnierze z pułku „krasnojarców” stacjonujących w Omsku. W pamiętniku *Pośród cywilnie umarłych* Tokarzewski wspomina ich chóralny śpiew:

Nam prikażut – my idiom,
Nam prikażut – my stoim,
Nam prikażut – my leżym,
I, do prikaza, w grobie spim!⁴⁰

Owa pieśń, przepojona smutkiem, kompleksem niższości czy podległości i beznadzieją, stanowiła zamknięcie tragedii: śmierci jednego z żołnierzy, który utonął w nurtach wezbranego Irtyszu, gdyż zmuszono go, by wskoczył do wody, bo łódź była przeciążona ludźmi. Gdy zesłańcy polscy – obserwatorzy zdarzenia – doznawali szoku, towarzyszący im Fiodor Dostojewski był dumny z „hartu ducha” Rosjan. Nie raził go patologiczny despotyzm w carskiej armii, tyrania rosyjskich oficerów – ludzi bez honoru.

W tekstach Tokarzewskiego wielokrotnie znajdujemy informacje o pieniach carskich urzędników, kupców oraz ich rodzin podczas towarzyskich spotkań suto zakrapianych alkoholem. Wedle wspomnień autora na polskim zesłańcu, Romanie Karłowiczu, ciążył obowiązek uczestniczenia w przyjęciach niedzielnych, organizowanych przez zwierzchnika – kupca Czuchonowa. Podczas jednego z owych spotkań gośćmi Rosjanina byli m.in. miejscowy pop, pisarz gminny, „praporszczyk” dymisjonowany (chorąży), propinator, ich żony i dzieci. Po wypiciu wielu kieliszków wódki, dwaj mężczyźni wzięli instrumenty muzyczne – bałalajkę oraz gitarę – i wtórowali pieśni przez diaka zaintonowanej:

Kto żyje,
Ten pije,
I-je, I-je

Ten pije,
Kto żyje⁴¹.

⁴⁰ S. Tokarzewski, *Pośród cywilnie umarłych. Obrazki z życia Polaków na Syberii*, Warszawa [b.r.w.], s. 26.

⁴¹ Tenże, *Katorżnicy (Jeden... pięć...)*, s. 19.

Strofa ta jest kilkakrotnie powtarzana. Nieco dalej czytamy:

Zrazu całe towarzystwo przytupuje i śpiewa dość zgodnym chórem. Wprędce przecież wyodrębniają się i odłączają pojedyncze głosy... wreszcie każdy pokrzykuje swoim dworem...⁴²

Pobudzony alkoholem i muzyką gość, Grigorowicz, biegał za dziewczynami po pokoju, klaszcząc w dłonie i krzycząc: „Tjega! tjega! tjega – a-a!”. Na prymitywne zaloty lowelasa panny reagowała udawaniem... ryku krowy. Zabawie towarzyszyły wybuchy bezmyślnego śmiechu.

Polski zesłańiec, obserwator tej sceny, był zbulwersowany muzyką rozbrzmiewającą w domu gospodarza, jej dziką skocznością oraz skrzekliwymi wrzaskami Rosjan. Natomiast gospodarz z zachwytem powtarzał: „Śliczna zabawa! Śliczna!”⁴³.

Relacjonując uczestnictwo Polaka w rosyjskiej biesiadzie, Tokarzewski wyraził przekonanie, iż współsłuchaczy materii dźwiękowej nie muszą cechować jednakowe przeżycia percepcyjne. Odbiór identycznych sekwencji muzycznych w dużym stopniu zależy od poziomu wrażliwości człowieka na istotę muzyki i walory słyszanego utworu. Duży wpływ ma także sytuacja, w jakiej znajduje się podmiot percypujący, od jego możliwości aktywnego regulowania stosunków z otoczeniem. Autor przytacza również fakt, że gromadny udział w sytuacji muzycznej nie zawsze zbliża ludzi. Mentalne snobizowanie się Rosjan na „wysokie sfery”, przy ich hałaśliwym, prostackim zachowaniu, budzi w Karłowiczu niesmak, „bezwiedną grozę oburzenia”. Opisana wyżej scena skupia w sobie pierwiastki sensualne i emocjonalne. Podkreśla wręcz potrzebę zwiększenia badań nad estetyką semiologiczną, nad kodami kulturowymi i komunikatami estetycznymi.

W ostatniej relacji pamiętnikarskiej, zatytułowanej *Ciernistym szlakiem*, Tokarzewski pisze o swym pobycie w guberni kostromskiej, gdzie zaprzyjaźnił się z wieloma rodakami. Podczas umówionych spotkań Polacy śpiewali pieśni religijne i patriotyczne, m.in. *Boże coś Polskę*, *Z dymem pożarów*, hymn narodowy – *Jeszcze Polska nie zginęła*.

Przez długi czas nikt nie przeszkadzał im kontaktować się z ojczystą muzyką, albowiem jej melodie nie były Rosjanom znane. Wspólne koncertowanie skończyło się jednak po „katastrofie petersburskiej” (udany zamach, wykonany przez Ignacego Hryniewieckiego, na cara Aleksandra II Romanowa w 1881 roku). Wówczas na głośny śpiew Polaków w sposób agresywny zareagowali młodzi Rosjanie. I nie była to już tzw. „kocia muzyka”, ale:

Ryki, wrzaski, gwizdania przerywane okrzykami: „Poljaki mierzawcy! carobojcy!”. Po każdym takim epitecie – pisze Tokarzewski – pacyny, z błotem mieszanego śniegu, ude-

⁴² Tamże, s. 20.

⁴³ Tamże.

rzają w nasze okna. Takie bombardowanie okien grozi nam potłuczeniem szyb. Muzyka księdza Teodora [Rogozińskiego – K.Z.S.] i nasze śpiewy cichną natychmiast⁴⁴.

Agresywne reakcje Rosjan na polską muzykę, którą postrzegali jako impuls do zbiorowych działań przeciwko Rosji, trwały długo. Interwencja właścicielki domu wobec napastników, którzy mącili spokój wszystkich jej lokatorów, a zarazem całej ulicy, nie przyniosła pozytywnych rezultatów. Dopiero przecho-dzący tamtędy oficer, płazując manifestantów pałaszem i krzycząc „paszoł”, rozprędził ich.

Według Tokarzewskiego agresja rosyjskiej młodzieży wobec polskich zesłań-ców była podniecana przez miejscową prasę, gdzie apelowano, „aby co rychłej wymieść śmiecie, rozrzucone po rosyjskim imperium, mianowicie po jego posia-dłościach azjatyckich”⁴⁵. „Śmieciami” – podkreślmy ten fakt – nazywano polskich zesłańców, płacących najwyższą cenę za swój patriotyzm i antycarski opór.

W świetle tego, co dostrzegł i opisał Szymon Tokarzewski w swoich pa-miętnikach, Polacy zesłani na Syberię traktowali zauralską przestrzeń jako „ziemię obcą”, pełną chaosu, wywołującą jakiś zabobonny lęk, dziwny bezruch i odrętwienie. Ich wysoki stopień niestabilności emocjonalnej brał się z koniecz-ności obcowania z rosyjskimi żołnierzami (mającymi na sumieniu morderstwa, gwałty, rozboje), z agresywnymi, skorumpowanymi urzędnikami, a także z przymusu przebywania z tamtejszymi kryminalistami, ludźmi despotycznymi, nieczułymi na cierpienie bliźnich.

Ważne miejsce w życiu zesłańców pełniła muzyka, zarówno instrumentalna, jak i wokalna – solowa i chóralna. Byli jej wykonawcami oraz słuchaczami. Przez sztukę dźwięków porozumiewali się, akcentowali i umacniali swoją tożsamość, odkrywali ukryte sensory życia, wyrzucali z umysłów irytację, złość i niepokój. Poprzez muzykowanie przywracali słabnące siły życiowe, wiarę w Boską Opatrz-ność oraz w możliwość powrotu do ojczyzny – do rodzinnego domu.

Rzeczą znaną było to, iż muzyka, zwłaszcza patriotyczno-religijna, wprawiała wrażliwych sybiraków w nastrój medytacyjny. Niczym terapia egzy-stencjonalno-humanistyczna, pozwalała im rozwiązywać trudne problemy, po-konywać kompleksy, zwalczać poczucie pustki. Pozwalała też tworzyć własne wartości, bez względu na zewnętrzne zniewolenie. Kiedy analizujemy fragmenty pamiętników Tokarzewskiego, ujmuje problematykę miejsca oraz funkcji muzyki w życiu syberyjskich zesłańców, na myśl przychodzą nam słowa Cy-priana Kamila Norwida, podnoszące idealność dzieł Fryderyka Chopina: „i była w tym Polska”⁴⁶. W odczuciu naszych przodków – zesłańców na Syberię – pol-ska muzyka to obfite źródło potężnych, odnowicielskich mocy, to wyrazicielka sfery transcendencji, czysta esencja polskości.

⁴⁴ S. Tokarzewski, *Ciernistym szlakiem...*, s. 231.

⁴⁵ Tamże, s. 227.

⁴⁶ C.K. Norwid, *Fortepian Chopina*, [w:] tegoż, *Pisma wszystkie*, t. 2, red. J.W. Gomulicki, War-szawa 1971, s. 144.

Bibliografia

- Bielawski L., *Muzyka ludowa w tradycji i życiu współczesnym*, [w:] Oskar Kolberg. *Prekursor antropologii kultury*, red. L. Bielawski i in., Warszawa 1995.
- Bujnicki T., *Obrazy „innego świata”. Losy Polaków w latach 1939–1945 na terytorium ZSRR w emigracyjnej prozie literackiej*, „Przegląd Humanistyczny” 1990, nr 4.
- Burdziej B., *Inny świat ludzkiej nadziei. Szkice Adama Szymańskiego na tle literatury zsyłkowej*, Toruń 1991.
- Burdziej B., „Szkice” Adama Szymańskiego a „Wspomnienia z domu umarłych” Fiodora Dostojewskiego, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Filologia Polska XXVIII – Nauki Humanistyczno-Społeczne”, Toruń 1986.
- Grzymała-Siedlecki A., *Nowe wydanie „Szkiców” A. Szymańskiego*, „Kurier Warszawski” 1927, nr 119.
- Kaczyńska E., *Syberia – największe więzienie świata, 1815–1914*, Warszawa 1991.
- Kłosiński M., *Człowiek w sytuacji kontaktu z muzyką*, Warszawa 1995.
- Markiewicz H., *Pozytywizm*, Warszawa 1978.
- Norwid C.K., *Pisma wszystkie*, t. 2, red. J.W. Gomułicki, Warszawa 1971.
- Ochorowicz J., *Pogadanki i spostrzeżenia z dziedziny fizjologii, psychologii, pedagogiki i nauk przyrodniczych*, Warszawa 1879.
- Ochorowicz J., *Wiedza tajemna w Egipcie*, Warszawa 1984.
- Piotrowski R., *Pamiętniki z pobytu na Syberii*, t. 2, Poznań 1861.
- Przybylski R., *Dostojewski i przekłete problemy. Od „Biednych ludzi” do „Zbrodni i kary”*, Warszawa 1964.
- Reymont W.S., *Wampir*, Warszawa 1986.
- Ročko A., *Pamiętniki polskich zesłańców na Syberię w XVIII wieku*, Olsztyn 2001.
- Rudziński W., *Jakie treści wyraża muzyka*, „Muzyka” 1960, nr 5.
- Skarbowski J., *Literatura – muzyka. Zbliżenia i dialogi*, Warszawa 1981.
- Syberia. 400 lat polskiej diaspory*, red. A. Kuczyński, Wrocław 1998.
- Szuman S., Lissa Z., *Jak słuchać muzyki*, Warszawa 1948.
- Szymańska K.Z., *Katorżnicza twórczość Szymona Tokarzewskiego*, „Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Seria: Filologia Polska. Historia i Teoria Literatury”, z. 10, Częstochowa 2006.
- Śliwowska W., *Ucieczki z Sybiru*, Warszawa 2005.
- Tokarzewski S., *Ciernistym szlakiem. Pamiętniki Szymona Tokarzewskiego z więzień, robót ciężkich i wygnania*, Warszawa 1909.
- Tokarzewski S., *Katorżnicy. Obrazki syberyjskie*, Warszawa – Kraków 1912.
- Tokarzewski S., *Na Sybirze. Opowiadania z życia Polaków*, wyd. 2, Warszawa 1920.

Tokarzewski S., *Pośród cywilnie umarłych. Obrazki z życia Polaków na Syberii*, Warszawa [b.r.w.].

Tokarzewski S., *Siedem lat katorgi. Pamiętniki 1846–1857*, wyd. 2, Warszawa 1918.

Tokarzewski S., *W ucieczce. Opowiadanie wygnańca*, Lwów [b.r.w.].

Zimbardo P.G., *Psychologia i życie*, przeł. E. Czerniawska i in., Warszawa 1999.

Miejsce i funkcje muzyki w życiu zesłańców syberyjskich (na podstawie relacji pamiętnikarskich Szymona Tokarzewskiego)

Streszczenie

Spośród dzienników i pamiętników Polaków, którzy zostali zesłani na Syberię w XIX wieku, szczególną uwagę zwracają teksty Szymona Tokarzewskiego (1812–1890). Autor spędził na „nie-ludzkiej ziemi” 28 lat. Na Syberii zaprzyjaźnił się z wieloma polskimi zesłańcami m.in.: Janem Adamem Skarbkiem-Malczewskim, o. Krzysztofem Szvernikiem, Gerwazym Gzowskim, Kornel-lem Krzyżanowskim.

Szymon Tokarzewski, podobnie jak inni zesłańcy, doświadczał głodu, upokorzenia, strachu przed śmiercią, lęku przed utratą tożsamości. Był nie tylko człowiekiem wyjątkowo wrażliwym na dźwięki, ale także niezwykle uważnym obserwatorem funkcjonowania dzieł muzycznych w życiu społecznym. Jego teksty wielokrotnie podkreślają funkcję muzyki w życiu wygnańców na Syberii. To właśnie w pieśniach polscy zesłańcy ujawniali swoją tożsamość oraz refleksję na temat życia. W ten sposób próbowali nie myśleć o lęku i o rozdrażnieniu, ale wierzyć w boską opatrzność i w możliwość powrotu do domu. Byli wykonawcami i słuchaczami śpiewu solowego, chóralnego oraz muzyki instrumentalnej.

Tokarzewski poruszał problem konotacji muzyki, przede wszystkim jej zapisu nutowego. Podkreślał także znaczenie terapii muzycznej i wpływ muzyki na ludzki umysł. W poezji Tokarzewskiego znajduje się kilka opisów muzyki wykonywanej przez Rosjan. Większość zesłańców polskich, którzy pełnili rolę służących, byli słuchaczami takiego rodzaju akompaniamentu. Dzięki ich opowieściom Tokarzewski wywnioskował, że harmonia dźwiękowa nie zawsze łączy ludzi. Postrzeganie muzycznych sekwencji zależy w dużym stopniu od ludzkiej wrażliwości na dźwięk oraz od sytuacji, w jakiej znajdują się słuchacze. Muzyczne talenty Szymona Tokarzewskiego wzbudzają podziw w czytelnikach jego tekstów.

Słowa kluczowe: pamiętniki Szymona Tokarzewskiego, literatura zesłańców, funkcje muzyki w życiu społecznym, muzyka w literaturze, budowanie tożsamości.

Place and functions of music in the lives of Siberian exiles (based on the memories of Szymon Tokarzewski)

Summary

Among the diaries and memories of Poles who went missing in Siberia in XIX century, the lyrics of Szymon Tokarzewski (1821–1890) deserve a special attention. He spent on this “inhuman land” 28 years. In Siberia he became friends with many Polish exiles like Jan Adam Skarbek Malczewski, father Krzysztof Szvernicky, Gerwazy Gzowski, Kornel Krzyżanowski.

Szymon Tokarzewski, just like other exiles, also experienced hunger, humiliation, fear of death, anxiety of losing the identity. He was not only extremely sensitive to sounds but also he became an attentive observer of musical works functioning in social life. His lyrics repeatedly emphasized the function of music in the life of Siberian exiles. Thanks to singing the songs, Poles communicated through Ural. They emphasized their identity and reflected on the sense of life. The exiles tried not to think about the anxiety or irritation. They tried to regain faith in divine providence and believed in the chance of coming back home. They were singers and listeners of choral music, instrumental music and singing solo.

Tokarzewski raised the problem of connotation to sounds, especially the iconic notations. He emphasized the significance of music therapy and the influence of the music of nature on human mind. There are some descriptions of making music by Russians in Tokarzewski's lyrics. Mainly Polish exiles, who were playing the roles of servants, were the listeners of that kind of music. Thanks to their reports, Tokarzewski deduced that music not always brings people together. The perception of music sequences to a great extent depends on human's sensitivity to sounds and the situation in which they occur. The musical abilities of Szymon Tokarzewski, the Siberian exile, held in high regard by readers of his lyrics.

Keywords: memories of Szymon Tokarzewski, literature of exiles, musical works in social life, the music in the literature, building the identity.

<http://dx.doi.org/10.16926/i.2017.03.07>

Katarzyna DUDA
Uniwersytet Jagielloński

Michaił Szyszkin – rosyjski emigrant w Szwajcarii

Nad głową mam mapę świata. Cała jest najeżona szpilkami z kolorowymi główkami. Te z czarnymi są wbite w Afrykę, te z żółtymi – sterczą z Azji. Białe główki – Bałkany, Białoruś, Ukraina, Mołdawia, Rosja, Kaukaz. [...] Akupunktura¹.

Tak na jednej z pierwszych stron swojej powieści *Włos Wenery* współczesny pisarz rosyjski – Michaił Szyszkin – określa rozległość zjawiska emigracji, jej wszechobecność w dziejach, a tym samym wagę tego zagadnienia w rozważaniach politycznych, gospodarczych i kulturoznawczych. Twórca włącza się w nurt wielkiej tradycji rosyjskiej, podejmującej problematykę uchodźstwa z Rosji na przestrzeni wieków poprzednich, ale przede wszystkim stulecia XX, w którym zwykło się wyróżniać trzy fale emigracyjne² posiadające cechy dystynktywne, wskazujące na przyczyny opuszczenia ojczyzny.

Pierwsza fala stanowiła bezpośrednią reakcję na przewrót październikowy i choć nie było bodaj takiego miejsca na świecie, w którym nie osiedliliby się podówczas Rosjanie uciekający przed bolszewickimi rządami, to za główne punkty tych uchodźców uważa się Pragę, Berlin oraz Paryż³. W trakcie rozpoczynającego się kryzysu gospodarczego oraz początków nazizmu ekspatrianci opuścili Berlin i odtąd stolicą emigracji rosyjskiej stał się Paryż. Zakładano tu szkoły i uniwersytety przeznaczone dla nich, publikowano periodyki, działały partie polityczne i stowarzyszenia literackie. Była to więc swego rodzaju „mała

¹ M. Szyszkin, *Włos Wenery*, Warszawa 2008, s. 17.

² Zob. Б. Кодзис, *Литературные центры русского зарубежья 1918–1939. Писатели. Творческие объединения. Периодика. Книгопечатание*, München 2002; L. Suchanek, *Emigracja rosyjska XX wieku*, [w:] *Rosjoznawstwo. Wprowadzenie do studiów nad Rosją*, red. L. Suchanek, Kraków 2004; A. Wołodźko, *Pasierbowie Rosji. O prozaikach trzeciej emigracji*, Warszawa 1995.

³ L. Suchanek, *Literatura rosyjska jest tam, gdzie znajdują się pisarze rosyjscy*, [w:] *Emigracja i tamizdat. Szkice o współczesnej prozie rosyjskiej*, red. L. Suchanek, Kraków 1993, s. 16.

Rosja”, „Rosja w miniaturze”, gdzie nie milkły spory o kształt kraju mającego się uwolnić spod jarzma bolszewizmu⁴. Cechą wyróżniającą tę falę był fakt, że Rosjanie mogli wówczas dobrowolnie opuszczać „pierwsze państwo robotników i chłopów” oraz kontaktować się z rodakami pozostałymi w metropolii (tak nazywano Rosję radziecką): urządzano wieczorki poetyckie odwiedzającym kolegów-emigrantów poetom radzieckim, na przykład Włodzirowi Majakowskiemu, Maksym Gorki zapraszał debiutujących pisarzy do swej willi w Sorrento... Wraz z inwazją Niemiec hitlerowskich na Francję zaczęły się wyjazdy emigrantów do Stanów Zjednoczonych (za najwybitniejszego z nich uważa się zwykle Władimira Nabokowa).

Bezpośredniej łączności z krajem nie było już wolno utrzymywać reprezentantom drugiej i trzeciej fali, zakazana została emigracja ze Związku Radzieckiego, a jakakolwiek próba ucieczki karana była śmiercią. Druga fala emigracji rosyjskiej związana była bezpośrednio z wybuchem wojny światowej, kiedy to mieszkańcy Kraju Rad znaleźli się na skrzyżowaniu dwóch totalitaryzmów: czerwonego – komunizmu, oraz brunatnego – nazizmu⁵. Przedstawiciele tego ostatniego często poddawali Rosjan „kuszeniu” wyzwoleniem ich ojczyzny od bolszewików, otwarciem cerkwi, likwidacją kołchozów... Wielu obywateli opuściło wtedy ZSRR dobrowolnie, inni zostali wywiezieni do Trzeciej Rzeszy jako jeńcy – wśród nich byli i tacy, którzy po zakończeniu wojny nie chcieli wracać do „czerwonej ojczyzny”. Dodać należy, iż biorąc pod uwagę emigrantów-literatów czasów wojny, to ich powojenna, emigracyjna twórczość pozostaje do dzisiaj najmniej zbadana i rozpoznana.

Trzecia fala emigracji rosyjskiej przypadła na czasy poodwilżowe, kiedy cenzura, po krótkim okresie liberalizacji, ponownie podległa zaostrzeniu i coraz wyraźniej dawały o sobie znać tendencje restalinizacyjne. Niepokorni twórcy, nonkonformiści, stanowiąc realne zagrożenie dla ZSRR (ich utwory o wymowie wolnościowej, często piętnujące komunizm, były upowszechniane za granicą) zostali wydalani ze Związku Pisarzy Radzieckich i zmuszeni do emigracji. Pozbawiono ich obywatelstwa radzieckiego i możliwości powrotu do ojczyzny. Taką możliwość uchodźcy otrzymali dopiero w czasie pierestrojki.

Szyszkina stara się zatem odpowiedzieć na pytania: czy istnieje czwarta fala emigracji?, co cechuje współczesne wychodźstwo z Federacji Rosyjskiej?, jakie są jego przyczyny? Te pytania-problemy staną się głównymi tezami niniejszego tekstu.

Wychodzimy od stwierdzenia, że pisząc o „rosyjskiej zagranicy” (czy to w beletrystyce czy w publicystyce) Szyszkin dołącza do takich wielkich reprezentantów XX-wiecznej rosyjskiej diaspory, jak na przykład Władimir Nabokow, Nina Berberowa⁶, Aleksander Sołżenicyn, Władimir Maksimow, by wy-

⁴ A. Drawicz, *Spór o Rosję i inne szkice z lat 1976–1986*, Warszawa 1988, s. 9–29.

⁵ B. Olszewska-Dyoniziak, *Antropologia totalitaryzmu europejskiego XX wieku*, Wrocław 1999, s. 62.

⁶ Zob. J. Biniewska, *Od dokumentu do fikcji literackiej. Autobiografia i biografia zbeletryzowana w twórczości Niny Gerberowej*, Kraków 2015.

mienić tylko tych najważniejszych. Podobnie jak jego wielcy poprzednicy stara się określić fenomen współczesnej emigracji, zestawić swą ojczyznę z miejscem obecnego pobytu, dokonać porównań kultur różnych krajów i stopnia zasymilowania się z nimi Rosjan. W podziale na asymilantów i antyasymilantów Szyszkin zajmuje miejsce szczególne. Z wykształcenia jest filologiem (ukończył filologię romańsko-germańską w Moskiewskim Instytucie Pedagogicznym) – doskonale więc zna język (a właściwie języki) kraju, w którym mieszka (Szwajcarzy używają czterech języków urzędowych: niemieckiego, francuskiego, włoskiego oraz romansz, inaczej zwanego retoromańskim, a wywodzącego się z ludowej odmianki łaciny)⁷ – nie musi, w związku z tym, zmagać się z dylematem: nauczyć się języka „nowej ojczyzny” i roztopić się w innej kulturze czy też pozostać przy znajomości rosyjskiego, ale tym samym mieć trudności w porozumiewaniu się z obywatelami innego państwa. Pomimo tego (o czym niżej) kwestia języka jest dla niego niezmiernie ważna – tak w wymiarze kulturowym, jak i narodowościowym.

Zaprzeczając, iż jest emigrantem (wyjechał do Szwajcarii w 1995 roku, gdyż jego druga żona jest obywatelką tego kraju, większość czasu spędzał w Rosji, ma dwa paszporty, jest więc obywatelem dwóch państw, przy tym zdobywcą wielu prestiżowych rosyjskich nagród literackich), Szyszkin przyznaje jednak, że uchodźstwo z Federacji nie jest zjawiskiem jedynie incydentalnym. Z Rosji, tak samo jak z Polski i innych krajów byłych demoludów, wyjeżdżają także ludzie wykształceni, poszukujący za granicą lepszej pracy (w tym przypadku byłaby to więc emigracja zarobkowa) bądź pragnący poświęcić swój prestiż zawodowy. Emigranci szybko przekonują się jednak, że opuszczając swój kraj, piastowali utopię tzw. „ojczyzny ideologicznej”⁸. Na Zachodzie zaczynają stykać się z problemami nieraz jeszcze większymi niż w Federacji Rosyjskiej, tyle że o innej naturze. Trudno na dzień dzisiejszy oszacować ilu z nich powraca. Wyjazd jednak jest najczęściej ich własnym wyborem, a nie odgórną decyzją władz. Taka sytuacja jest charakterystyczna dla wielu państw, które w nieodległej przeszłości przeżyły transformację ustrojową i wszystkie związane z nią skutki.

Szyszkin jednakże, mimo zrozumienia konieczności poniesienia dużych kosztów wprowadzanych zmian, krytycznie wypowiada się o rządach Władimira Putina. Jego zdaniem obecna Rosja zaczyna przypominać reżimy z przeszłości. W eseju opublikowanym na łamach „The Wall Street Journal” pisze, że nie może się oprzeć wrażeniu, iż ponownie zmarnowana została epoka, która mogła przynieść zmiany:

⁷ *Federal Constitution of the Swiss Confederation*, s. 17, <http://www.admin.ch/ch/e/rs/101/a4.html> [stan z 28.12.2015].

⁸ J. Szacki, *Spotkania z utopią*, Warszawa 2000, s. 40.

za każdym razem, kiedy Rosja się budzi, to nie budzi się do następnego dnia, ale powraca do poprzedniego. [...] Po raz kolejny sąd służy władzy zamiast sprawiedliwości. Po raz kolejny obecni są cenzorzy i duch zniewolenia. Po raz kolejny kłamstwo zwycięża z prawdą⁹.

Pisarz tłumaczy, że system bez względu na ideologię zawsze manipulował Rosjanami poprzez stosunek do patriotyzmu, dodając także, że nowe rosyjskie imperium odradza się na naszych oczach, a patriotyzm i zwycięstwa militarne z przeszłości są jego ideologią. Reżim Putina chętnie odwołuje się do wielkich pisarzy rosyjskich – Aleksandra Puszkina i Lwa Tołstoja – wspomina także wielkie sukcesy wojenne. Wszystko to ma budować poczucie więzi i jednoczyć mieszkańców Rosji. Szyszkina odnotowuje, iż Putin – podobnie jak czyniono to w przeszłości – odwołuje się do potrzeby poświęcenia dla kraju, by przyszłym pokoleniom żyło się lepiej. Byłaby to więc swego rodzaju kolejna utopia „świe-tlanej przyszłości”, w realizacji której liczy się cel ostateczny, bez zwracania uwagi na środki, jakimi ma być osiągnięty.

Wyrazem niezgody Szyszkina na pseudoreformy w Federacji Rosyjskiej była odmowa reprezentowania swej ojczyzny na odbywających się w maju 2013 roku w Nowym Jorku Międzynarodowych Targach Książki „BookExpo Ameryka”. W liście otwartym do Federalnej Agencji do spraw Druku i Komunikacji Masowej Szyszkina oświadczył m.in., iż ignorancja skorumpowanej władzy w stosunku do własnego narodu oburzyła ludzi, ale zamiast dialogu z opozycją wypowiedziano wojnę społeczeństwu obywatelskiemu. Zdaniem pisarza w Rosji przyjmuje się ustawy cofające kraj do czasów średniowiecza, w więzieniach przebywają dziesiątki więźniów politycznych, a sądy przekształciły się we wspólników władzy. „Nie chcę reprezentować takiej oficjalnej Rosji”¹⁰ – podsumował twórca. Według Szyszkina w jego rodzinnym kraju wprowadzono dyktaturę XXI wieku, granice są jednak otwarte, więc niezadowoleni mogą wyjechać. Większość obywateli poddaje się manipulacji telewizji, a intelektualiści zesłani zostali do getta internetowego.

Niestety – zauważa pisarz – rozdrażnienie niektórych rosyjskich autorów skierowało się nie przeciw reżimowi, który wziął artystów jako zakładników, ale przeciw autorowi listu, który odmówił reprezentowania tegoż reżimu. To znany fenomen: zniewoleni nie mogą wybaczyć wolnemu jego wolności. Praca pisarza w Rosji była i jest walką o ludzką godność. [...] Rosyjski pisarz nie może milczeć¹¹.

Szyszkina to współczesny globtroter. Opuszcza Zurych nie tylko, by powracać do swej ojczyzny, ale aby zwiedzać Włochy („wieczne miasto” stanowi dla niego kolebkę kultur, a z jej źródeł czerpie obficie w swej beletrystyce), podziwiać krajobraz Austrii, odbyć półroczne stypendium w Niemczech czy w końcu pracować jako wykładowca na jednym z amerykańskich uniwersytetów. Z tym

⁹ E. Ogrodowczyk, *Rosyjski pisarz. Putinowski reżim to powtórka z przeszłości*, „Polonia Christiana” 2014, nr 5, s. 2.

¹⁰ Tamże.

¹¹ Tamże.

ostatnim faktem wiążą się wypowiedzi Szyszкина na temat kultury amerykańskiej i szerzej – na temat USA i „amerykańskiego snu”, w którym człowiek przekształca się z pacybuta w milionera¹². Tym samym autor włącza się (choć, przyznać trzeba, zaledwie w sposób szczątkowy) w zadawniony spór między słowianofilami i okcydentalistami o wyższość jednej z tych zróżnicowanych stref kulturowych i cywilizacyjnych. Swój pogląd przedstawia skrótowo właśnie na przykładzie zajęć prowadzonych ze studentami amerykańskimi. Ich poziom, zarówno językowy (byli to studenci slawistyki), jak i ogólnokulturowy określa eufemistycznie jako „nie na tyle wysoki, żeby zajmować się z nimi jakimkolwiek niuansami czy to historycznymi, czy kulturowymi”¹³. Aby ominąć przeszkodę zbytniej złożoności dyskursu, a jednocześnie dać podstawy do rozwoju humanistyki studenckiej braci, wymyślił cykl wykładów zamknięty w pytaniu: jak historia XX wieku odzwierciedlała się w dziejach rosyjskiej animacji? Studenci wraz z wykładowcą oglądali filmy animowane, zaczynając od tych przedrewolucyjnych, poprzez lata 20. i 30. ubiegłego stulecia, aż po początki wieku XXI, wskazując na ich podstawie cechy charakterystyczne rosyjskiej narodowej świadomości i mentalności oraz określając zawirowania i zakręty historyczne państwa radzieckiego na przestrzeni utopijnego XX wieku.

Z zaprezentowanych powyżej wypowiedzi Szyszкина, krytycznych zarówno wobec Rosji, jak i wobec Zachodu wnosimy, że pisarz dotychczas nie wypowiedział się wprost za wyższością jednego bądź drugiego obszaru. Jego poglądy w tej kwestii nie są do końca skryształizowane z kilku co najmniej powodów. Po pierwsze: pisarz jest z jednej strony typowym dzieckiem epoki „odwilży” (urodził się 18 stycznia 1961 roku) wraz z jej historycznym zapleczem stalinizmu (jego dziadka okrzyknięto kułakiem, matka była instruktorem partyjnym w szkole, wuj zginął bez wieści na początku II wojny światowej, ojciec zaś poszedł na front, aby go pomścić), z drugiej zaś, obserwował zmiany pierestrojkowe, uczestniczył w transformacji ustrojowej, otwarcie granic pozwoliło mu poznać Zachód, postrzegany przez wielu jego rówieśników jako kraina Eden. Szyszkin jest więc wzorcowym przedstawicielem ludzi urodzonych w latach 60. XX wieku, „pokolenia na rozdrożu”, pamiętającego kilometrowe kolejki po produkty pierwszej potrzeby, ale marzącego także o jeansach rurkach, butach na tzw. „słoninie” i muzyce jazzowej. Możliwość poznania obu obszarów czasowych i kulturowych zrodziła w reprezentantach tej generacji poczucie pustki aksjologicznej, chaosu w sferze wartości, niemożności oparcia się na jednoznacznych autorytetach. Cechą pozytywną Szyszкина jest to, iż nie pozostaje neutralny, stara się podejmować (nie zawsze, co prawda, trafne) wybory i decyzje, uczy się formować własną inicjatywę, nie będąc przy tym ani hiperbolizowanym piewcą, ani nadmiernym krytykiem swej ojczyzny.

¹² Zob. A. Malska-Lustig, *Ameryka oczami emigrantów rosyjskich trzeciej fali*, Kraków 2004, s. 45–51.

¹³ Л. Клот, *Михаил Шишкин и роман в письмах влюбленных*, „Наша газета” 2010, nr 17, s. 6.

Rzadko pisało się szczegółowo o Szwajcarii jako miejscu pobytu Rosjan, miejscu, które stało się również przystanią Szyszkina. Kraj Winkelrieda i Wilhelma Tella nie pozostaje jednak obcy emigracji. Jako państwo swobód demokratycznych, od XIX wieku, Szwajcaria stała się schroniskiem emigrantów politycznych (m.in. polscy wychodźcy popowstaniowi i emigranci-socjaliści) oraz ośrodkiem zagranicznym rewolucjonistów rosyjskich. W połowie pierwszej dekady XX wieku przywódca radykalnego skrzydła nowego pokolenia marksistów – Julij Martow, Władimir Lenin i Aleksander Potriesow¹⁴, dołączyli do przebywających w Szwajcarii: Wiery Zasulicz, Gieorgija Plechanowa oraz Pawła Akselroda. Pobyt wodza rewolucji w tym kraju i jego prawdziwy, pozbawiony nalotu ideologicznego, portret uwieczniony został na kartach książki *Lenin w Zurychu* pióra Aleksandra Solżenicyna. W tym miejscu należy przypomnieć, że rosyjski noblista również był, przez pewien czas, emigrantem w Szwajcarii. Lucjan Suchanek odnotowuje:

Po deportacji ze Związku Radzieckiego pisarz osiedla się w Szwajcarii, w Zurychu, gdzie spędzi dwa lata. Przyjedzie tu do niego jego druga żona, Natalia Swietłowa, wraz z dziećmi zrodzonymi z tego związku¹⁵.

Dla zachowania chronologii przypomnijmy, iż w Szwajcarii odbyło się spotkanie na szczycie Michaiła Gorbaczowa i Ronalda Reagana w 1985 roku.

Mimo ograniczeń Rosjanie nadal przybywają do Szwajcarii. Ze znanych powszechnie Rosjan w Szwajcarii mieszkają obecnie: „bohater” niniejszego tekstu – pisarz Michaił Szyszkina, jego kolega po piórze – Jurij Galpierin, szachista – Wiktor Korcznoj, pianista – Aleksiej Botwinow, młody wiolonczelista – Aleksandr Nieustrojew, duchowny rosyjskiej Cerkwi w Zurychu – Oleg Batow, czy też Aleksandr Gorbań – światowej sławy uczony w dziedzinie fizyki¹⁶.

W tekście *Biznes kręci się w Szwajcarii* „Le Point”¹⁷, powołując się na prasę szwajcarską, podaje imponującą liczbę rosyjskich oligarchów, którzy rezydują w Genewie i Zurychu. Są wśród nich: Giennadij Timczenko, należący do świty prezydenta Putina, założyciel zarejestrowanej w Szwajcarii i na Cyprze grupy naftowej Gunvor Group Ltd, a także objęty amerykańskimi sankcjami Arkadij Rotenberg oraz eksporter niklu Andriej Kliszas. „Le Point” cytuje też wypowiedź Wiktora Borisenko, szefa szwajcarskiej firmy rosyjskiego Wnieszekonombanku. Przewiduje on, że europejskie restrykcje „spowodują masową ucieczkę rosyjskiego kapitału do naszych przyjaciół Szwajcarów”¹⁸. Gazeta przypomina, że kraj ten nie nałożył sankcji na Moskwę, a jedynie obiecał, że posłuży za „drogę objazdową”, która pomoże Moskwie ominąć restrykcje Unii

¹⁴ W Szwajcarii, s. 4, <http://www.edu.gazeta.pl/edu/h/Historia+Szwajcaria> [stan z 6.11.2015].

¹⁵ L. Suchanek, *Aleksander Solżenicyn – pisarz i publicysta*, Kraków 1994, s. 22.

¹⁶ A. Niziołek, *Szwajcaria pomaga Rosji*, „Dziennik Polski” 2014, nr 132, s. 3.

¹⁷ Tamże.

¹⁸ Cyt. za: tamże.

Europejskiej. W 2012 roku rosyjskie aktywa w miejscowych bankach warte były 15,2 mld dolarów.

Statystyczny, niczym nie wyróżniający się obywatel nie jest jednak przyjmowany chętnie przez potomków Winkelrieda. Szyszkina zdaje sobie z tego sprawę, gdyż sam pracował przez pewien czas jako tłumacz w Urzędzie Imigracyjnym: „I otom jest – kancelarii do spraw uchodźców w tym ministerstwie obrony raju translator”¹⁹ – napisze w obfitującej w elementy autobiograficzne powieści *Włos Wenery*. „Tłumacz” nie oznacza w tym przypadku tylko roli tłumacza, jaką pełni bohater. To również ten, kto „tłumaczy” zawłość i skomplikowanie różnych kultur, ktoś, kto staje się przewodnikiem wyruszającym wraz z podopiecznymi w nieznane, obce, „nieoswojone” przestrzenie. Anna Skotnicka pisze:

Na wstępie warto podkreślić, że specyfika prozy rosyjskiego autora polega na tym, iż nadrzędny narrator skrywa się za niezliczoną liczbą postaci, opowiadających historie swojego życia. Postaci te niejednokrotnie pozbawione zostały cech antropomimetycznych, zredukowano je bowiem do głosu, do funkcji opowiadania. Wielość głosów-opowieści tworzy swego rodzaju kosmos utworów Szyszkina. W ten sposób na plan pierwszy wysuwa się sam akt wypowiadania, natomiast zasada reprezentacji wydaje się nieważna [...] ²⁰.

Tak skonstruowany narrator nadrzędny (w tym przypadku także bohater) jest empatyczny, losy ludzkie, historie przez nich opowiedziane, towarzyszą mu nawet po opuszczeniu urzędu, nie może się od nich uwolnić, staje się ich zakładnikiem:

Wszelchświat się rozszerza. Tłumacz tłumaczy. Przychodzi człowiek do domu, a tego wszystkiego, co było w ciągu dnia, nie udaje mu się z głowy wyrzucić. Zabiera to do domu ²¹.

Najtrudniejszym jego obowiązkiem, najczęściej niemożliwym do spełnienia, jest wytłumaczenie uciekinierom, iż przekraczając granice Helwecji, nie znaleźli się w krainie mlekiem i miodem płynącej:

Do raju im się zachciało! Znaleźli się męczennicy! Nie chodzi o litość. Chodzi o wyjaśnienie okoliczności. Żeby nie wpuścić kogoś do raju, trzeba się dowiedzieć, jak było naprawdę. A jak to wyjaśnić, jeżeli ludzie stają się tutaj swoimi opowiadanyimi historiami ²².

Niedoszli emigranci stają się w urzędzie bezimiennymi punktami ankiety, wrzucanymi do jednej skrzyni, przypominającej pełną pomieszanych języków Wieżę Babel. Siergiej Orobij twierdzi, iż Urząd Imigracyjny może być skojarzony z sądem ostatecznym. Na progu Raju zaś stoi Piotr (w powieści zadający

¹⁹ M. Szyszkina, *Włos Wenery*, s. 16.

²⁰ A. Skotnicka, *Motyw dziecka (rodziny) w prozie Michaiła Szyszkina. Próba analizy*, [w:] *Rosyjskie dzieciństwo. Pyckoe детство*, red. K. Duda, A. Dudek, Kraków 2015, s. 420.

²¹ M. Szyszkina, *Włos Wenery*, s. 21.

²² Tamże, s. 6.

pytania Peter Fischer), który zdecyduje, gdzie dana osoba trafi: „Przez uchylone drzwi zagląda Peter. Herr Fischer. Pan losów ludzkich. Mruga porozumiewawczo, że już czas”²³. Bohater-tłumacz widzi wyjście z tej sytuacji jedynie w ucieczce do Rosji. Sam pisarz nieprzypadkowo w jednym z wywiadów powiedział: „Wyjechałem do Szwajcarii, a znalazłem się w Rosji...”²⁴. Chodzi tu o ucieczkę symboliczną: w utworze *Włos Wenery* „ucieka” do wspomnień o rosyjskiej kulturze, kryje się w rodzimej historii, chowa w zaułkach rosyjskiej literatury... Uważa bowiem, że sztuka, w tym twórczość literacka, stanowi przedłużenie naszego życia, że jest swego rodzaju ratunkiem i walką ze śmiercią. W jednym z wywiadów na pytanie: „Co nas mimo wszystko łączy?”²⁵ odpowie:

Sprawy najważniejsze. Na przykład naczelna kwestia człowieczeństwa: co robić ze śmiercią? We wszystkich swoich książkach próbowałem sam sobie odpowiedzieć na to pytanie. O tym jest także moja powieść *Nie dochodzą tylko listy nienapisane*.

– Ale cóż zrobić ze śmiercią? Nic nie poradzisz...

– Kiedy miałem 16 lat, to myślałem, że można jej przeciwstawić sztukę, można napisać powieść, która, jak statek, rozwinąwszy żagle, zabierze mnie na drugi brzeg. A potem piszesz powieść i rozumiesz, że statek odpłynął, ale bez ciebie. Zostajesz tu, na tym brzegu, gdzie żyje śmierć. Statek-powieść – to, oczywiście, jesteś ty, ale nigdzie nie wyruszyłeś. Pozostajesz na swoim brzegu, starzejesz się, włosy zaczynają siwieć, ale dokąd byś się nie udał – idziesz tylko w jedną stronę. Myślisz – urodzenie dzieci to także twoje przezwycięzenie śmierci. Wydawać by się przecież mogło, że one – to twoje ciało i krew, twoje dziecko – to cząstka realnej wieczności. A potem dzieci dorastają i tak jak książki – odchodzą...

– A co zostaje?

– Zadawać sobie to samo pytanie: co robić ze śmiercią? – i szukać odpowiedzi. Dla mnie – to pisanie książek²⁶.

Podobnie jak emigranci poprzednich fal (zwłaszcza pierwszej) Szyszkin, będąc za granicą, stwarza tam „małą Rosję”, poprzez zestawienie dwóch kultur próbuje zrozumieć zasady, na których odbywa się funkcjonowanie państwa zagranicznego, ale przede wszystkim zdefiniować sam kraj rodziwy, dostrzec w swojej ojczyźnie nie tylko złe, lecz i dobre strony. Nie staje się przy tym ani nacjonalistą, ksenofobem, ani „obywatelem świata” – kosmopolitą, usiłuje natomiast wypełniać rolę trzeźwego analityka. Wyrazem tego stał się przewodnik kulturowo-historyczny *Rosyjska Szwajcaria*. Jest to jednakże przewodnik szczególny. Odnajdujemy tu, co prawda, nazwy i lokalizację geograficzną szwajcarskich miejscowości, ale autor nie imituje działań tubylcy oprowadzającego turystów po nieznanym terenie, dlatego książka (za względu na ciekawą narrację,

²³ С. Оробий, „Вавилонская башня” Михаила Шишкина. Опыт модернизации русской прозы, Издательство Imwerden, Благовещенск 2011, s. 141.

²⁴ М. Шишкин, Я уехал в Швейцарию, а окончился в Россию, „Российская газета” 2004, nr 17, s. 7.

²⁵ С. Лашова, Принцип пазла: язык и хронотоп в прозе М. Шишкина, „Вестник Пермского Университета” 2010, nr 6, s. 188. [Tłumaczenia z języka rosyjskiego, jeśli inaczej nie podano, moje – K.D.].

²⁶ Tamże.

osobę narratora, inspirującą akcję...) może pretendować do miana powieści. Wyjściowa teza autora brzmi, iż Rosjanie przebywający w Alpach po prostu „urządzali tu” szwajcarską Rosję. Wszystko, co ci podróżnicy pisali o kraju Helwetów, było w rzeczy samej ich rozmyślaniami o ojczyźnie.

Szwajcarzy to dla Szyszкина zwyczajni, niczym szczególnym niewyróżniający się, ludzie: słabi, silni, utalentowani i pozbawieni talentu... Powodzenie tak w życiu osobistym, jak i zawodowym Helweci zawdzięczają stosowaniu się do wszystkich wprowadzonych przez państwo praw. To właśnie w naturze kraju tkwi zasadnicza różnica między Rosją a Szwajcarią: ta ostatnia to państwo przyjazne ludziom, stworzone przez naród dla narodu, podczas gdy w Rosji państwo i naród to antyteza, dwa odrębne, obce sobie byty. Zanim Helweci zaczną rozmawiać z obywatelem innego kraju włącza się w ich umyśle specyficzny „mechanizm rozpoznawczy” zamykający się w pytaniu: jesteś „swój” czy „obcy”²⁷, nie chodzi przy tym o obcość w sensie geograficznym, lecz o wspólnotę przekonań i poglądów. Od obcokrajowców wymagają pochwał i przejawów entuzjazmu, podobnie jak w restauracji, gdzie przyjęto cały czas komplementować kucharza. W stosunku do zagranicznego turysty działają tu te same zasady zachowania jak w odniesieniu do klienta, który „zawsze ma rację”: potencjalnego nabywcę produktu sprzedawca butików obsługuje z „przyklejonym”, miłym uśmiechem, skrywającym w najlepszym przypadku obojętność, a w najgorszym – pogardę. Obecny jest tu więc sposób postępowania podobny do tego działającego w Ameryce.

Przewodnik *Rosyjska Szwajcaria* zrodził się, według Szyszкина, z uczucia „pustki pod stopami”²⁸, braku bazy, punktu oparcia. Człowiek przyjeżdżający do obcego państwa nie mógł istnieć bez historii kraju, w którym przyszło mu żyć. I oto okazało się, że opowieść o Wilhelmie Tellu interesuje Rosjanina w o wiele mniejszym stopniu niż życie jego rodaków na obczyźnie. Wszyscy przybywający tu myślą o rosyjskiej historii w Szwajcarii. Dlatego też Szyszkin zapragnął „oswoić” Szwajcarię, zasiedlić ją znajomymi i przyjaciółmi, przy czym dla Rosjanina znajomi i przyjaciele za granicą – to Rosjanie mieszkający tutaj przedtem, w przeszłości, przed jego dniem dzisiejszym. Twórcze peregrynacje udowodniły, iż w Szwajcarii (przejazdem albo na stałe) w rzeczywistości gościła kultura Rosji: imperatorzy i rewolucjoniści, pisarze i artyści. Helwecja zatem prezentuje sobą literacki krajobraz wielu rosyjskich pisarzy. Karamzin, Turgieniew, Gogol, Nabokow, Bunin, Sołżenicyn, nie zapominając o wykreowanym przez Dostojewskiego Stawroginie²⁹. Szyszkin ryzykuje nawet stwierdzenie, że to właśnie literaci z jednej strony przybliżyli czytelnikom realny obraz Helwecji, z drugiej – stworzyli swego rodzaju mit, „konfederację wirtualną”. Już w latach 30. i 40. XIX wieku zrodziło się podejrzenie, że Szwajcarzy sami przyczynili się do umocnienia mitu o sobie i swojej ojczyźnie, polerując jej idylliczny obraz, od-

²⁷ М. Шишкин, *Как сделан рай*, „Иностранная литература” 2008, nr 7, s. 32.

²⁸ Tenże, *Русская Швейцария*, „Дружба народов” 2001, nr 4, s. 34.

²⁹ Tenże, *Урок швейцарского*, „Иностранная литература” 1998, nr 9, s. 17.

powiadało to bowiem potrzebom rynku. Gospodarze dokładali wszelkich sił, aby nie rozczarować klientów-turystów i przekształcić ich alpejskie podróże w pielgrzymkę do niezakłóconych niczym źródeł ludzkości, sami odgrywając chętnie rolę pasterzy i pasterek, żyjących na łonie natury³⁰.

„Rosyjski dom” stale pozostaje w świadomości Szyszkina. Dzieje się tak zwłaszcza za sprawą języka jako istotnego wskaźnika kultury:

Zaraz po zmianie dekoracji [tak nazywa autor emigrację – K.D.] przystąpiłem do pisania zakończenia powieści rozpoczętej jeszcze w Moskwie, ale nic się nie udawało. Utwór powstał jako coś innego niż jego pierwotny zamysł. Litery, które pisałem tam [w Rosji – K.D.] tutaj [w Szwajcarii – K.D.] przyjmują zupełnie inną postać³¹.

Okazuje się, że granice, dystans, przestrzeń, przekształcają rodzimy język. Nie znaczy to, że zmieniają go definitywnie pod względem graficznym bądź fonicznym, ale w nowym otoczeniu, wśród obcych interlokutorów zyskuje inny dźwięk i inną formę. Problem zamyka się jednak nie w formie, albo nie przede wszystkim w niej. Słyszac wokół różną od naszej mowę, czujemy się początkowo zagubieni, a nawet ułomni, odnosimy wrażenie brania udziału w spektaklu teatralnym, gdzie wszystko – krajobraz, dekoracje, wypowiedane kwestie – jest sztuczne. Litera staje się szyfrem, słowo – nośnikiem niezrozumiałego znaczenia. Praca nad powieścią została więc przez Szyszkina czasowo przerwana. Tak jak pauza jest częścią muzyki, tak milczenie stało się częścią tekstu. Pisarz musiał na nowo określić kontekst kulturowy własnego języka i tego w Szwajcarii, a następnie dokonać ich zestawienia oraz osadzenia w kodzie i desygnatach, które ten ostatni wskazuje. Jak bowiem pisze Jadwiga Puzynina:

Język rozumiany jako ludzka umiejętność wzajemnego porozumiewania się za pomocą znaków fonicznych i graficznych należy do wartości instrumentalnych, podobnie jak samo myślenie, poruszanie się, ciało ludzkie i jego poszczególne elementy. Zarówno język, jak i myśl ludzka, ruchy ludzkiego ciała mogą służyć dobru lub złu w ich różnych odmianach. Natomiast kultura, odnoszona do wszelkich zachowań i potencji ludzkich, zarówno jednostkowych, jak i zbiorowych, ma na celu przekształcanie tych obojętnych na dobro i zło narzędzi, którymi posługuje się człowiek w swojej wędrówce życiowej, w narzędzia służące dobru, a tym samym także walki ze złem³².

Dobrem, rozumianym w tym przypadku odniesieniu do języka, stało się dla Szyszkina umacnianie rosyjskiej tradycji zamkniętej zwłaszcza w dziełach literackich, walka ze złem przybrała zaś postać sprzeciwu wobec globalizacji, ujednolicenia sposobu wypowiedzi, używania wulgaryzmów i współczesnej odmiany nowomowy³³.

³⁰ Tenże, *Как сдeпан рай*, s. 32.

³¹ Tenże, *Ha pycco-швейцарской границе*, „Новый журнал” 2006, nr 42, s. 67.

³² J. Puzynina, *Jeszcze raz o kulturze języka*, s. 5, www.etykaslowa.pl/index.php?option=com_content&view=article&cid=7jeszcze-raz-o-kulturze-jezyka&catid=1eksperci-o-etyce-slowa&termix [stan z 7.05.2015].

³³ М. Шишкин, *Сoлпротивление мату*, „Огонёк” 2005, nr 27, s. 9.

Według Szyszkina, bez oparcia w wielowiekowej tradycji nie może powstać nic nowego. Nic nie powstaje w próżni, dlatego język, zwłaszcza język literatury, „związuje” wszystkie płaszczyzny czasowe, opisuje, przypomina i prognozuje. Jeśli w literaturze pisarz zanotuje zaledwie jedno słowo, to odbije się ono głośnym echem we wszystkich istniejących już książkach, niezależnie od tego, czy sam twórca je czytał czy też nie. Tradycja literacka jest więc jak żywa istota, jak miłość między ludźmi, uczucie, które trzeba pielęgnować. Dla Szyszkina „piękne słowa” to jeden z dowodów na istnienie Boga³⁴. Za granicą rodzimy język zaczynamy odbierać o wiele ostrzej, wyraźniej, odczuwamy bowiem jego brak, przestaje być czymś banalnym, prozaicznym, ogólnie dostępnym. Język zdolny jest tym samym do porządkowania materii życia. Szyszkina, zdaniem badaczy, próbuje stworzyć „tekst tekstów”, „dokument dokumentów”³⁵, dlatego jego bohaterowie, umacniając swoje życie w słowie, piszą autobiografie, pamiętniki, dzienniki, listy. Uwieczniają one bowiem rzeczy i sprawy minione, „zatrzymują” czas, wizualizują przestrzeń, pełnią funkcję komunikacyjną, ale i terapeutyczną. Szyszkina uznaje język za nośnik samoświadomości, świadomości, a przede wszystkim tożsamości związanej z prawdą i pamięcią. Jest to zgodne z rozważaniami Jana Pawła II, który pisał:

Narody utrwalają swoje dzieje w opracowaniach, przekazują w różnorodnych formach dokumentów, dzięki którym tworzą własną kulturę. Podstawowym narzędziem tego subiektywnego tworzenia jest język. Za jego pomocą człowiek wypowiada prawdę o świecie i o sobie samym i pozwala innym mieć udział w owocach swoich poszukiwań w różnych dziedzinach. Komunikuje się z innymi, a to służy wymianie myśli, głębszemu poznaniu prawdy, a przez to samo pogłębianiu i ugruntowaniu własnej tożsamości³⁶.

Szyszkina konsekwentnie podtrzymuje stwierdzenie, iż jego pobyt za granicą to nie emigracja. Jego zdaniem emigranci „pozostali” w ubiegłym stuleciu, emigracja bowiem to niemożność powrotu, to ostateczne zerwanie z przeszłością. Pojęcie to straciło sens wraz z otwarciem granic: ludzie mogą mieszkać w jednym kraju, a latać samolotem do pracy – do innego. „Nie jestem emigrantem, jestem pisarzem rosyjskim, żyjącym w świecie bez granic”³⁷. Za błędną uważa również tezę, że Rosję lepiej widzi się i rozumie z oddali. Według niego im dalej jesteśmy od ojczyzny, tym bardziej pograżamy się we mgle. Z tego też względu regularnie przyjeżdża do Rosji. Zachwyca się pięknem Moskwy i Sankt Petersburga, dostępnością wszystkich towarów, mnogością domów mody i galerii handlowych, kwiatami na uporządkowanych skwerach... Ale kiedy mija pierwszy, „turyistyczny”, zachwyt zaczynamy dostrzegać powierzchowność zmian, zdajemy sobie sprawę, że relacje między ludźmi pozostały takie same, że Rosja to „kraj cudów” dla silnych i nikczemne państwo dla słabych, niemal wszystko

³⁴ Tamże.

³⁵ С. Лашова, *Принцип пазла...*, s. 188.

³⁶ Jan Paweł II, *Pamięć i tożsamość*, Kraków 2005, s. 81.

³⁷ Е. Белжеларский, *Гражданин Альп*, „Искусство и культура” 2010, nr 40, s. 13.

rozgrywa się tu według więziennej zasady: „silniejszy zajmuje lepszą pryczę”³⁸. Rosja – jak zauważa Szyszkin – to państwo podlegające nieustannym pandemiom: albo wszystkich zaraża wirus rewolucji, albo wszyscy masowo i bezrefleksyjnie zaczynają poszukiwać Boga, albo gonią za dolarem. Panujące w literaturze rosyjskiej przekonanie, kiedy każdemu wydawało się, że może wykopać żyłę złota, na szczęście powoli mija, ustępując miejsca twórczości przemysłanej, dojrzałej:

Wahadło powinno wcześniej czy później dojść do skrajnego punktu i zacząć ruch w odwrotnym kierunku. Przecież rosyjski czytelnik – wykształcony, mądry, poszukujący – nie zginął. Tak jak wcześniej poszukuje książki odpowiadającej jego potrzebom, książki, której autor nie uważa go za miernotę pragnącego jedynie rozrywki. Sytuacja, kiedy człowiekowi proponują coś poniżej jego poziomu – jest poniżająca³⁹.

Na czym zatem, według Szyszkina, polega zadanie współczesnego pisarza? Na pisaniu książek, które byłyby nośnikiem świadomości nietotalitarnej, które przywróciłyby czytelnikowi ludzką godność. Twórca więc, w dobie płynnej ponowoczesności, nie stracił swej roli przewodnika „po wartościach”, tłumacza objaśniającego świat, ale nieuznającego swych poglądów za jedyną możliwą prawdę. Taka tendencja byłaby groźna – narzucanie komuś własnego światopoglądu nosi bowiem znamiona totalitaryzmu. Trudniej jest natomiast odpowiedzieć na pytanie: czy istnieje czwarta fala emigracji rosyjskiej, a jeśli tak – jaki ma charakter. Przede wszystkim więc, współczesne „wyjazdy za granicę” nie przybrały formy exodusu. Ludzie mogą wyjeżdżać, ale rzadko są do uchodźstwa zmuszani. Jeżeli opuszczają ojczyznę, to przede wszystkim w celu zarobienia pieniędzy (emigracja zarobkowa). Samym pisarzom natomiast, mimo działania (innej, oczywiście, niż w czasach radzieckich) cenzury, nie zakazuje się publikacji utworów, a nawet jeśli taka tendencja się pojawia, to w sukurs przychodzą jej współczesne środki masowego przekazu (przede wszystkim Internet), informujące na bieżąco o uchodźcach za niebezpieczne, poczynaniach władz. Za pisanie niezgodnych z wytycznymi książek nie osadza się twórców w łagrach ani więziennych zakładach psychiatrycznych. Uaktywnia się jednak inny, groźny trend, mogący wywołać już nie tyle czwartą falę, ile katastroficzną w swej wymowie i sile oddziaływania potop, odnoszący się nie tylko do Rosji – to globalizm z jego zakusami zatarcia granic i różnic między narodami, prowadzący do uniformizacji, homogenizacji, a tym samym do zaniku tożsamości.

³⁸ А. Чернов, *Шишкин – художник слова*, „Шо” 2011, nr 21, s. 4.

³⁹ М. Шишкин, *На русско-швейцарской границе...*, s. 67.

Bibliografia

- Белжеларский Е., *Гражданин Альп*, „Искусство и культура” 2010, nr 40.
- Клот Л., *Михаил Шишкин и роман в письмах влюбленных*, „Наша газета” 2010, nr 17.
- Кодзис Б., *Литературные центры русского зарубежья 1918–1939. Писатели. Творческие объединения. Периодика. Книгопечатание*, Munchen 2002.
- Лашова С., *Принцип пазла: язык и хронотоп в прозе М. Шишкина*, „Вестник Пермского Университета” 2010, nr 6.
- Оробий С., *„Вавилонская башня” Михаила Шишкина – опыт модернизации русской прозы*, Издательство Imwerden Благовещенск 2011.
- Чернов А., *Шишкин – художник слова*, „Шо” 2011, nr 21.
- Шишкин М., *„Я почувствовал себя крошечным колесиком машины, производящей говно”*, http://www.gazetaby.com//cont/art.php?sn_nid=9663.
- Шишкин М., *Как сделан рай*, „Иностранная литература” 2008, nr 7.
- Шишкин М., *На русско-швейцарской границе*, „Новый журнал” 2006, nr 42.
- Шишкин М., *Русская Швейцария*, „Дружба народов” 2001, nr 4.
- Шишкин М., *Сопротивление мату*, „Огонёк” 2005, nr 27.
- Шишкин М., *Урок швейцарского*, „Иностранная литература” 1998, nr 9.
- Шишкин М., *Я уехал в Швейцарию, а окончился в Россию...*, „Российская газета” 2004, nr 17.
- Biniewska J., *Od dokumentu do fikcji literackiej. Autobiografia i biografia zbeletryzowana w twórczości Niny Gerberowej*, Kraków 2015.
- Drawicz A., *Spór o Rosję i inne szkice z lat 1976–1986*, Warszawa 1988.
- Federal Constitution of the Swiss Confederation*, źródło: <http://www.admin.ch/ch/e/rs/101/a4.html> [stan z 28.12.2015].
- Jan Paweł II, *Pamięć i tożsamość*, Kraków 2005.
- Malska-Lustig A., *Ameryka oczami emigrantów rosyjskich trzeciej fali*, Kraków 2004.
- Niziołek A., *Szwajcaria pomaga Rosji*, „Dziennik Polski” 2014, nr 132.
- Ogrodowczyk E., *Rosyjski pisarz. Putinowski reżim to powtórka z przeszłości*, „Polonia Christiana” 2014, nr 5.
- Olszewska-Dyoniziak B., *Antropologia totalitaryzmu europejskiego XX wieku*, Wrocław 1999.
- Puzynina J., *Jeszcze raz o kulturze języka*, źródło: www.etykaslowa.pl/index.php?option=com_content&view=article&cid=7jeszcze-raz-o-kulturze-jezyka&catid=1eksperci-o-etyce-slowa&temix [stan z 7.05.2015].

- Skotnicka A., *Motyw dziecka (rodziny) w prozie Michaiła Szyszkina. Próba analizy*, [w:] *Rosyjskie dzieciństwo. Русское детство*, red. K. Duda, A. Dudek, Kraków 2015.
- Suchanek L., *Aleksander Solżenicyn – pisarz i publicysta*, Kraków 1994.
- Suchanek L., *Emigracja rosyjska XX wieku*, [w:] *Rosjoznawstwo. Wprowadzenie do studiów nad Rosją*, red. L. Suchanek, Kraków, 2004.
- Suchanek L., „Literatura rosyjska jest tam, gdzie znajdują się pisarze rosyjscy”, [w:] *Emigracja i tamizdat. Szkice o współczesnej literaturze rosyjskiej*, red. L. Suchanek, Kraków 1993.
- Szacki J., *Spotkania z utopią*, Warszawa 2000.
- Szyszkina M., *Włos Wenery*, Warszawa 2008.
- Wołodźko A., *Pasierbowie Rosji. O prozaikach trzeciej emigracji*, Warszawa 1995.
- W Szwajcarii, edu.gazeta.pl/edu/h/Historia+Szwajcaria [stan z 6.11.2015].

Michaił Szyszkina – rosyjski emigrant w Szwajcarii

Streszczenie

Niniejszy tekst stanowi prezentację postaci oraz dorobku twórczego współczesnego przedstawiciela emigracji rosyjskiej – Michaiła Szyszkina, którego emigracyjną „stacją docelową” stała się Szwajcaria.

Szyszkina przedstawia w swych utworach szeroki zasięg zjawiska emigracji i jego stałą obecność w historii, wyraźnie podkreślając wagę tego problemu w rozważaniach politycznych, ekonomicznych i kulturalnych. W ten sposób pisarz włącza się w wielką rosyjską tradycję związaną z tematem uchodźstwa z Rosji. Szyszkina porównuje swoją ojczyznę, jej historię, kulturę politykę do tych samych obszarów życia w Szwajcarii. Pisarz próbuje odpowiedzieć na pytanie: dlaczego rosyjscy reprezentanci klasy średniej stale opuszczają Federację Rosyjską? Żyjąc za granicą, Szyszkina, podobnie jak jego liczni poprzednicy, buduje tam „małą Rosję”. Zainteresowany jest jednak o wiele bardziej rosyjskimi niż szwajcarskimi problemami. Symptomatyczny jest fakt, iż twórca nie uważa się za emigranta – przybył do Szwajcarii po upadku ZSRR, w 1995 roku, ponieważ jego żona jest obywatelką kraju Winkelrieda, ale nadal dużo czasu spędza w Rosji, posiada dwa paszporty, otrzymuje prestiżowe, rosyjskie nagrody literackie. Jego zdaniem prawdziwi emigranci „pozostali” w ubiegłym stuleciu, szczególnie, jeśli rozumiemy emigrację jako niemożność powrotu do rodzinnego kraju, jako zerwanie z przeszłością. Pojęcie to straciło bowiem swoje poprzednie znaczenie wraz z otwarciem granic. Według Szyszkina, celem współczesnego pisarza jest tworzenie książek, które będą symbolem wolności i godności ludzkiej.

Słowa kluczowe: Szyszkina, współczesna emigracja, „rosyjska Szwajcaria”, ojczyzna, tradycja.

Mikhail Shishkin – Russian Emigrant in Switzerland

Summary

This article concentrates on presentation of the character and the output of the modern representative of Russian emigration – Mikhail Shishkin whose “foreign destination” became Switzerland.

Shishkin shows in his writing the extensiveness of emigration, its permanent presence in history and, in this way, he emphasises the importance of this issue in political, economic and cultural consideration. So, a writer is included into great Russian tradition connected with the topic of the exile from Russia. Shishkin compares his homeland, its history, culture, politics to the same life areas in Switzerland. In this way the writer tries to ask a question: why Russian representatives of the middle class leave Russian Federation all the time? Living abroad, Shishkin, alike his predecessors, builds there “the small Russia”. He is interested much more in Russian than in Swiss problems, returns to memories about Russian culture, thinks about native history, hides in the corners of Russian literature... Very symptomatically seems to be Shishkin’s statement that he does not consider himself as an emigrant: he arrived to Switzerland after the collapse of the USSR, in 1995, because his second wife is a citizen of this country, a lot of time he spends in Russia, owns two passports (so he is a citizen of two countries), he received lots of prestige literary awards. As he says, the real emigrants “stayed” in the former century, especially if we understand emigration as the inability to return, as breaking with the past. Emigration lost its literal meaning together with the opening of borders. According to Shishkin, the aim of a modern writer is to create books which will symbolize freedom and human dignity.

Keywords: Shishkin, modern emigration, „Russian Switzerland”, homeland, tradition.

<http://dx.doi.org/10.16926/i.2017.03.08>

Julita BINIEWSKA

Uniwersytet Jagielloński

Walka o człowieka w epoce kryzysu kultury. *Niezauważone pokolenie Władimira Warszawskiego*

W XX wieku, a zwłaszcza na początku jego drugiej połowy, coraz głośniej rozbrzmiewały pesymistyczne refleksje dotyczące kryzysu kultury. Kryzys ten można określić jako stan świadomości mieszkańców cywilizacji zachodniej, którzy w wyniku splotu wielu zdarzeń poczuli się zagubieni. Takie wydarzenia jak dwie wojny światowe, kryzys ekonomiczny, konflikty między stronnictwami politycznymi, doświadczenie totalitaryzmu czy niepohamowany rozwój techniczny zmuszały mieszkańców starego kontynentu do refleksji na temat kondycji człowieka, wartości i tradycji czy ogólnie – stanu kultury.

Definicja słowa kryzys wskazuje na wiele jego znaczeń. Można tym terminem określić sytuację, w której konflikt staje się już tak poważny, iż grozi radykalnym rozwiązaniem; można także nazwać w ten sposób stan zniechęcenia do dalszej aktywności człowieka; może to być również zachwianie systemu wartości oraz przełomowy moment w przebiegu choroby¹. W niniejszej pracy kryzys rozumiany będzie jako pesymistyczna refleksja filozoficzno-historyczna nad stanem kultury, a nade wszystko nad kondycją człowieka w odniesieniu do zmieniającej się rzeczywistości. Na początku drugiej połowy XX wieku stwierdzono, iż istota człowieczeństwa została zdeprecjonowana, dlatego też wielu myślicieli próbowało odnaleźć remedium na ów stan *dramatis personae*. Takiego działania podjął się także bohater niniejszego artykułu i przedstawiciel młodego pokolenia emigracji rosyjskiej pierwszej fali w Paryżu – Władimir Warszawski².

¹ Hasło: Kryzys, [w:] *Słownik języka polskiego PWN*, <http://sjp.pwn.pl/szukaj/kryzys.html> [stan z 17.02.2016].

² Władimir Warszawski (1906–1978) to przedstawiciel tzw. młodego pokolenia emigracji rosyjskiej pierwszej fali. Był autorem m.in. głośnej książki autobiograficznej *Niezauważone pokole-*

W XX wieku pojawiły się liczne teorie dotyczące dehumanizacji kultury. Podobna refleksja miała miejsce także wcześniej (np. teoria Karola Marksa, iż kapitalizm dehumanizuje człowieka, zmieniając go w istotę biologiczno-zwierzęcą), ale w drugiej połowie XX wieku pojawiła się niemal powszechna świadomość kryzysu. Rewolucje i wojny obarczone były tendencją do minimalizowania sensów moralnych lub całkowicie je eliminowały³. Ten proces w konsekwencji mógł doprowadzić do kryzysu, a nawet upadku kultury. Jak słusznie zauważa Lucyna Rożek, jeśli bowiem kultura nie ma solidnych fundamentów materialnych i duchowych łatwo może zostać zastąpiona przez inny system⁴, także totalitarny. Wśród najpopularniejszych myślicieli dostrzegających problem kryzysu kultury należy wymienić: Fryderyka Nietzschego⁵, Martina Bubera⁶, Oswalda Spenglera⁷ oraz Jose Ortegę y Gasseta⁸. Wśród polskich badaczy na

nie (*Незамеченное поколение*) wydanej w 1956 roku w Nowym Jorku. Opisywała ona historię młodszego pokolenia emigracji, które zdaniem autora znalazło się na marginesie dziejów.

³ L. Rożek, *Rola inteligencji duchowej i emocjonalnej w rozpoznawaniu wartości istniejących i kreowaniu nowych*, [w:] *Kategorie etyczne w czasach upadku duchowości*, red. L. Rożek, Częstochowa 2011, s. 438.

⁴ Taż, *Paradygmaty lekturowe. Szkice o literaturze polskiej i rosyjskiej*, Częstochowa 2011, s. 96.

⁵ W swoim tekście *Tako rzecze Zaratustra* filozof przedstawił koncepcję śmierci Boga, rozumianej jako kres cywilizacji zachodniej, chrześcijańskiej. Choć już wcześniej pojawiały się głosy o nadchodzącym kryzysie cywilizacji zachodniej to właśnie Nietzsche był tym, który starał się utwierdzić w tym przekonaniu wszystkich powątpiewających; F. Nietzsche, *Tako rzecze Zaratustra*, przeł. W. Berent, Warszawa 1990, s. 6.

⁶ Martin Buber był austriackim uczonym żydowskiego pochodzenia. Jego refleksja, zwana filozofią dialogu (spotkania), opiera się na przekonaniu, iż człowiek może żyć prawdziwie jedynie w relacji z Bogiem oraz z drugim człowiekiem. Wtedy to staje się odpowiedzialny za stworzenie, potwierdza swoją godność. Filozofia ta była odpowiedzią na niszczące człowieka dwudziestowieczne totalitaryzmy; M. Buber, *Kształcenie charakteru*, przeł. M.Ś., „Znak” 1968, nr 7/8, s. 169–170.

⁷ W rozważaniach wyłożonych w dziele *Zmierzch Zachodu. Zarys morfologii historii uniwersalnej* (*Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte*) Oswald Spengler, pozostając pod wpływem biologizmu, przedstawił teorię, iż rozwój cywilizacji i kultur odbywa się w ten sam sposób jak organizmu biologicznego. „Życie” cywilizacji podlega takim samym prawom uniwersalnym jak narodziny, dojrzewanie oraz umieranie. Historia świata jest organicznie związana i podlega biologicznym procesom życiowym. Spośród wszystkich wymienionych przez Spenglera kultur to właśnie kultura zachodnia zmierza ku swemu końcowi, a wraz z nią ludzie, których zadaniem jest żyć aktywnie i dopełnić kosmiczne prawo – osiągnięcie kresu cywilizacji zachodniej; zob. P. Skrzydlewski, *Czy zmierzch cywilizacji Zachodu?*, <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:Nb9ULC0kUpUJ:www.gilsonsociety.pl/app/download/8824592/P.%2BS.%2BMazur,%2BRozumienie%2Brzeczywisto%25C5%259Bci%2Ba%2Bkryzys%2Bkultury,%2Bs.%2B183-197.pdf+%&cd=1&hl=pl&ct=clnk&gl=pl&client=firefox-b-ab> [stan z 19.02.2016].

⁸ Jego koncepcja opierała się na przekonaniu, iż człowiek składa się ze swojego „ja” oraz relacji ze światem, w którym żyje. Człowiek, jako istota społeczna, nie może żyć w całkowitym odosobnieniu i nie reagować na bodźce płynące z zewnątrz. Dlatego też wchodzi w relację ze światem, a to, w jaki sposób tego dokonuje, świadczy o samym człowieku. Na podstawie takiej

uwagę zasługuje myśl Floriana Znanieckiego⁹, a także Elżbiety Markiewicz¹⁰. W ich teoriach kryzys człowieka przejawia się w zafałszowaniu istoty człowieczeństwa poprzez zanegowanie jego podmiotowości oraz wolności.

Tragiczne wydarzenia dwudziestowieczne wpłynęły także na myślicieli rosyjskich, którzy podejmowali próby analizy stanu kultury. Niektórzy, jak emi-

go założenia Gasset klasyfikuje ludzi na zdehumanizowanych oraz tych prawdziwych, autentycznych. Jednocześnie stosuje rozróżnienie ze względu na autentyzm i nieautentyzm człowieka oraz podział na działania wolne i samowolne. Człowiek jest autentyczny, gdy działa zgodnie ze swoimi przeświadczeniami witalnymi. Może je posiadać, poszukiwać ich lub żyć całkowicie bez nich. Dehumanizacja polega na tym, że człowiek sprzeniewierza się swojemu przeznaczeniu i biernie podąża za masami, wykonując tylko te czynności, które są mu narzucane. Taki proces spowodowany jest przede wszystkim: wybuchem rewolucji francuskiej i ideami równości, które ta ze sobą przyniosła; rozwojem nauki i techniki poprawiającymi byt materialny ludzi; wzrostem liczby ludności sprawiającym, że miejsca dotychczas elitarne zapełniły się masami. Główny zarzut, jaki Gasset stawia kulturze europejskiej, to industrializacja oraz rozwój techniki, które doprowadziły do umasowienia kultury. Konsekwencją tego jest postawa nowego człowieka, zapominającego lub celowo sprzeniewierającego się swojemu przeznaczeniu, podążającego biernie za drogowskazem kultury umasowionej; zob. J. Ortega y Gasset, *Bunt mas*, [w:] tegoż, *Bunt mas i inne pisma socjologiczne*, przekł. P. Niklewicz, wyb. S. Cichowicz, Warszawa 1982, s. 121; L. Kopciuch, *Idea dehumanizacji w filozoficznych teoriach kryzysu kultury*, [w:] *Friedrich Dürrenmatt – dehumanizacja człowieczeństwa*, red. W. Słomski, Warszawa 2008, s. 11.

⁹ Florian Znaniecki (autor dzieła *Upadek cywilizacji zachodniej. Szkic z pogranicza filozofii kultury i socjologii*) zauważał, że kryzys kultury związany jest, co oczywiste, także ze zmianą człowieka. Kryzys, zdaniem filozofa, przeobraża kulturę i człowieka gruntownie, do tego stopnia, że należy już określać samą kulturę jako kulturę kryzysu; zob. G. Godlewski, *Lekcja kryzysu. Źródła kulturalizmu Floriana Znanieckiego*, Warszawa 1997, s. 8.

¹⁰ Według Elżbiety Markiewicz kryzys wynika z błędnego pojmowania człowieka. Innymi słowy jest to błąd antropologiczny, który ma miejsce w sytuacji, gdy fałszywa koncepcja człowieka zaczyna mieć praktyczne skutki, tzn. zostaje przeniesiona w praktyczną sferę ludzkiego istnienia. Oznacza to błędne rozumienie istoty człowieczeństwa, zafałszowanie jego obrazu i przeszczepianie go do przestrzeni rzeczywistości materialnej oraz duchowej. Działanie takie wynika z wielu przyczyn. Jako jedną z nich podać można wielość definicji samego człowieka czy kultury, które pojawiały się w refleksji humanistycznej. Powoduje to chaos interpretacyjny i w rezultacie dostosowywanie definicji terminu do aktualnych potrzeb. Zdaniem Markiewicz w takiej sytuacji człowiek powinien zwrócić się ku elementom, dzięki którym jest on zdolny transcendować naturę i tworzyć kulturę, tj. wolność i rozumność. Ta pierwsza powinna być rozumiana jako wolna wola człowieka, poprzez którą podejmuje on wszelkie decyzje dotyczące jego samego, mające doprowadzić go do dobra jako wartości. Rozumność natomiast będzie odpowiedzialnością człowieka za jego czyny oraz „rozumieniem” przez niego samego prawdy o swoim istnieniu. Oba te elementy: wolność i rozumność świadczyć mają o człowieku jako osobie. Pogląd taki ściśle wiąże się z antropologią chrześcijańską, wedle której człowiek obdarzony jest godnością przejawiającą się w świadomości własnego „ja” oraz wolną wolą. Posiada także zdolności kreacyjne objawiające się właśnie w tworzeniu kultury. Twierdzenie to wpisuje się w tradycję filozofii kręgu europejskiego (zachodniego), które sprowadzić można do przekonania o wartości humanizmu, stawiającego człowieka w centrum wszechświata (antropocentryzm); E. Markiewicz, *Dysonans antropologiczny – o istotę obecności kryzysu kultury*, „Perspectiva. Legnickie Studia Teologiczno-Historyczne” 2014, nr 1, s. 74–75.

gracyjny filozof Iwan Ilin, wieszczili, że nadchodzi nowa epoka historyczna, która zakończy obecną. Ilin w utworze *Kryzys ateizmu (Krizis bezbożija)* napisał:

Czas historyczny, w którym przyszło nam żyć, ma ogromne i głębokie znaczenie: to epoka nadzwyczajnego nasycenia, napięcia, epoka katastrofy, podsumowująca wnioski wielkiego okresu historycznego; to czas próby. Odbywa się, jak gdyby, historyczny i duchowy przegląd, życiowa rewizja ludzkich sił duchowych, układów i dróg¹¹.

Nadchodzącą zmianę czasów dostrzegał także jeden z przedstawicieli euroazjatyizmu – Mikołaj Trubeckoj. W swoim tekście *Europa i ludzkość (Jewropa i czelowecstwo)* wskazywał na kryzysy, przez które w ostatnich latach przechodził stary kontynent: I wojna światowa, rewolucje, upadek kultury. Filozof zauważał również, że dotychczas kultura europejska narzucała swoje wzorce innym kulturom, jednakże współcześnie nie powinna stawiać się w centrum wszystkich kultur¹². Zarzut myśliciela brzmiał następująco: kultura europejska jest egocentryczna, pragmatyczna i zaawansowana technicznie, przez co niemal siłą zmusza inne kultury do uległości wobec siebie. Nie liczy się z innymi, traktując je jak kultury „dzikusów”. Tym samym staje się antykulturą zdehumanizowaną. Dlatego też Trubeckoj postulował walkę z negatywnymi wpływami europejskimi na inne kultury. Głosił on, iż to europeizacja spowodowała kryzys także w Rosji, a jedynym sposobem na uchronienie się przed nim jest powrót do korzeni euroazjatyckich.

Inny euroazjata emigracyjny – Lew Karsawin w traktacie *Filozofia historii (Filosofija istorii)* krytykował europocentryzm panujący wśród emigrantów rosyjskich zafascynowanych kulturą łacińską. Jednocześnie bronił zasady równości kultur i ich porównywalności. Opierając się na filozofii Władimira Sołowiowa, opisywał kultury jako równie wartościowe symfoniczne osobowości¹³, które zaliczyć należy do elementów przynależących ludzkości. Jednocześnie stwierdzał, że różnorodność kultur jest naturalnym i koniecznym elementem Absolutu. Jedność kultur (pomimo ich naturalnego zróżnicowania) wypełnia się na gruncie prawosławia. Kultura rosyjska odeszła, poprzez zapatrzenie się na Zachód, od swoich prawosławnych korzeni. Została skażona indywidualizmem, pragmatyzmem i racjonalizmem. Przez to na jej gruncie pojawił się komunizm – wynik skażenia europocentryzmem. Według Karsawina jedynym lekarstwem na taki stan był powrót Rosji do wiary prawosławnej, zarówno na płaszczyźnie życia codziennego, jak i kulturowego¹⁴.

¹¹ И.А. Илин, *Кризис безбожия*, <http://www.lib.ru/FILOSOF/ILIN/krizis.txt> [stan z 20.02.2016]. Wszystkie tłumaczenia z języka rosyjskiego dokonane są przez autorkę niniejszego artykułu.

¹² Н.С. Трубецкой, *Европа и человечество*, <http://gumilevica.kulichki.net/TNS/tns03.htm> [stan z 20.02.2016].

¹³ Л. Карсавин, *Философия истории*, <http://predanie.ru/karsavin-lev-platonovich/book/72514-filosofiya-istorii/> [stan z 20.02.2016].

¹⁴ А.В. Прохоренко, *Очерки по истории и философии культуры русского зарубежья*, Санкт-Петербург 2009, s. 78.

Nieco inną, bo o wydźwięku pozytywnym, analizę kryzysu człowieka i kultury przedstawił Mikołaj Bierdiajew. Jego poglądy są istotne dla niniejszego wywodu, ponieważ część młodego pokolenia paryskiej emigracji rosyjskiej¹⁵, które stało się tematem książki Warszawskiego *Niezauważone pokolenie* (*Niezameczennoje pokolenie*), wzorowało się na jego refleksji filozoficznej. Filozofia rosyjska, zwłaszcza w kręgu porewolucyjnej emigracji, także podjęła temat kryzysu kultury, który dotyczył wszak emigracji, kultury emigracyjnej i każdego poszczególnego emigranta. Bierdiajew przedstawił koncepcję dehumanizacji, która wynikała z jego szczególnego zainteresowania problemem osoby. Według myśliciela nie ma takiej kategorii w strukturze myślowej jak świat psychiczny i fizyczny, jest tylko to, co duchowe albo materialne. Osobę można przypisać do kategorii duchowej¹⁶. Oznacza to, że człowiek jest podmiotem w kosmosie, a nie przedmiotem zrównanym jakościowo z innym elementami rzeczywistości. Dlatego też, w obliczu nadciągających przemian, swoją diagnozę Bierdiajew skupił właśnie wokół osoby. Filozof, wbrew wszystkim opisanym refleksjom na temat kryzysu kultury i człowieka, wcale nie uważał, że dehumanizacja jest zjawiskiem negatywnym. Wręcz przeciwnie. Przyczyn takiej konstatacji należy upatrywać głębiej, a zwłaszcza w sposobie, w jaki rosyjski filozof oceniał wpływ renesansu oraz pozytywizmu na rozwój kultury i postawę człowieka zachodniego. W swoim studium *Sens historii* (*Smysł istorii*) pisze:

Cała historia nowożytna jest renesansowym okresem historii. Ten okres historyczny stoi pod znakiem wypuszczenia na wolność twórczych sił człowieka, duchowej decentraliza-

¹⁵ Młodym pokoleniem emigracji rosyjskiej zwykło się określać generację osób urodzonych po roku 1900 w Imperium Rosyjskim, które jako bardzo młodzi ludzie, w wyniku przejęcia władzy przez bolszewików, opuścili ojczyznę i debiutowali literacko już na emigracji (zwłaszcza w Paryżu). Istnieją pewne cechy charakterystyczne dla owej grupy, pozwalające odnosić się do niej jako do reprezentatywnej zbiorowości. Pokolenie to spajało bowiem kilka czynników: wspólne przeżycie historyczne (rewolucja, wojna domowa), opuszczenie Rosji i debiut literacki w okresie międzywojennym, świadome wyodrębnienie się z masy i określenie się nowym, niezauważonym pokoleniem, co doprowadziło do sporu „ojców” z „dziećmi”, przynależność do inteligencji rosyjskiej, a także organizowanie się w stowarzyszeniach (Палата поэтов, Гатарапак, Через, Кочевье) czy publikowanie w czasopismach takich jak: „Числа”, „Новый дом”, „Новый корабль”, „Встречи”. Do najważniejszych reprezentantów „niezauważonego” pokolenia zaliczyć należy m.in. Ninę Berberową, Władimira Warszawskiego, Borysa Popławskiego, Gajto Gazdanowa, Wasilija Janowskiego, Jurija Felzena. Por. B. Варшавский, *О „герое” эмигрантской молодой литературы*, „Числа” 1932, Париж, nr 6, s. 164–172; М. Осоргин, *О молодых писателях*, „Последние новости” 1936, Париж, 19 марта; Б. Поплавский, *Неизданное. Дневники, статьи, стихи, письма*, ред. А. Богословский і Е. Менегальдо, Москва 1996; В. Яновский, *Поля Елисейские. Книга памяти*, Нью-Йорк 1983; N. Berberowa, *Podkreślenia moje. Autobiografia*, przeł. E. Siemaszkiewicz, Szwajcaria 1998; E. Менегальдо, *Русские в Париже 1919–1939*, перев. Н. Попова, И. Попов, Москва 2001, Ю.В. Матвеева, *Самопознание поколения в творчестве писателей-младэмигрантов*, Екатеринбург 2008.

¹⁶ M. Łoski, *Historia filozofii rosyjskiej*, przeł. H. Paprocki, Kęty 2000, s. 266.

cji, odrywania się od duchowego centrum, dyferencjacji wszystkich sfer życia społecznego i kulturowego, kiedy wszystkie dziedziny ludzkiej kultury stają się autonomiczne¹⁷.

Bierdiajew uważał, że renesans i pozytywizm nauczyły człowieka panowania nad przyrodą, usamodzielniały go jako jednostkę, oderwały od Boga, zabsolutyzowały. Niemniej jednak filozof nie negował humanizmu jako takiego, wręcz przeciwnie, uważał, iż człowiek powinien być go doświadczyć, popaść w samozadowolenie, ażeby upaść, a później się podnieść. Człowiek epoki nowożytnej rozczarował się humanizmem i głoszonymi przez niego ideami, które do absurdu sprowadzili m.in. Nietzsche czy Marks¹⁸. Wymienieni tu myśliciele z jednej strony chwalili nadczłowieka, z drugiej ogołacali go z indywidualności i afirmowali kolektyw. Epoka nowożytna popadła zatem w paradoks. Co więcej, ów kryzys, zdaniem myśliciela, przejawiał się na wielu płaszczyznach ludzkiej egzystencji: w filozofii powstają nurty głoszące niemożliwość poznania filozoficznego, podobnie dzieje się w nauce, w sztuce pojawia się futurizm, w polityce ideały rewolucji francuskiej przestają mieć znaczenie. W tej atmosferze katastrofizmu Bierdiajew doszukuje się jednak pozytywnej strony. Głosi bowiem, że z tego kryzysu może narodzić się nowe średniowiecze, w którym, owszem, teokracja katolicka i bizantyjska stosowały przymus, ale autentycznym osiągnięciem tego okresu była dyscyplina klasztorna i więź z Bogiem. Przywrócenie średniowiecznego ładu, czyli powrót człowieka do Boga, stanowiło remedium rosyjskiego filozofa na kryzys nie tylko w jego ojczyźnie, ale dla całej cywilizacji świata zachodniego. Bierdiajew pisze:

Widzę nową erę jako odkrywającą przed człowiekiem dwie drogi. Na szczycie historii dokonuje się ostateczne rozdwojenie. Człowiek może pójść drogą podporządkowania się wyższym zasadom życia i na tym gruncie umocnić swoją osobowość, ale może też podporządkować się innym zasadom, bezbożnym, złym i nieludzkim¹⁹.

Konstatacja Bierdiajewa na temat kryzysu kultury jest następująca: człowiek odrzucił obraz boży w sobie i tym samym porusza się w świecie najniższych wartości. Jego powrót do życia w Bogu jest dla niego jedynym ratunkiem, ażeby na nowo odzyskał utracone człowieczeństwo.

Na antropologiczny wymiar teologii prawosławnej i podkreślenia konieczności powrotu do religii zwracał również uwagę Gieorgij Fiedotow. Swoje poglądy przedstawiał w tekstach publikowanych w Paryżu w emigracyjnym czasopiśmie „Nowyj Grad”. Czasopismo to zostało założone w 1931 roku przez Ilję Fondaminskiego, Fiodora Stiepuna oraz Gieorgija Fiedotowa i funkcjonowało do 1940 roku.

Zdaniem Warszawskiego było to jedyne wydawnictwo, w którym jego pokolenie, generacja „synów”, mogła odnaleźć ludzi dzielących ich poglądy.

¹⁷ M. Bierdiajew, *Sens historii. Filozofia losu człowieka*, przeł. H. Paprocki, Kęty 2002, s. 88.

¹⁸ L. Kopciuch, *Idea dehumanizacji w filozoficznych...*, s. 19.

¹⁹ M. Bierdiajew, *Sens historii...*, s. 121.

Idee te były związane z nastrojem eschatologicznym wynikającym z przeświadczenia o kryzysowym stanie kultury, dla którego jedynym ratunkiem był powrót do wartości chrześcijańskich. Warszawski podkreślał jednak, iż dla wielu tezy o odrodzeniu wartości religijnych kojarzyły się z powrotem do średniowiecza²⁰. Z tym właśnie chcieli walczyć redaktorzy czasopisma „Nowyj Grad” zwłaszcza Gieorgij Fiedotow²¹. Najważniejszą rolę, jaką Fiedotow przypisywał emigracji była nie tyle misja w postaci zachowania tradycji rosyjskiej, ale więcej: przygotowanie się do odbudowania nowej Rosji po upadku władzy komunistów. Przygotowania do tej wielkiej budowy miały się odbywać na przykład w sferze teoretycznej poprzez dyskusje o stanie człowieka we współczesnym świecie, natomiast praktycznie poprzez zaangażowanie się w szeroko rozumiane życie kulturalne²². Fiedotow stawiał opozycję pomiędzy człowiekiem masowym i osamotnionym w rzeczywistości nowoczesnej a chrześcijaninem, dla którego podstawą życia jest obecność Boga oraz drugiego człowieka.

Powyższa refleksja dotycząca teorii kryzysu kultury służyć ma przedstawieniu atmosfery, jaka panowała w ówczesnej Europie i wobec której stanęli rosyjscy emigranci. Młode pokolenie także starało się stawić czoło nadchodzącym przemianom. Autor *Niezauważonego pokolenia* starał się odpowiedzieć na pytanie: jakim powinien być człowiek wobec kryzysu kultury? Jest to także pytanie o poszukiwanie tożsamości kulturowej młodego pokolenia emigrantów, które nie będąc ukształtowanym, nie było przygotowane na zmiany. Warszawski zastanawiał się, jaki powinien być Rosjanin żyjący w kulturze Europy zachodniej, która wszak znajduje się w kryzysie. Wśród emigrantów nastrój katastroficzny był także spleciony z uczuciem rozczarowania wobec Europy zachodniej (*Niezauważone...*, s. 253).

Podobnie jak w innych opiniach na temat przyczyn kryzysu kultury i człowieka także Warszawski widzi, jako najważniejszą, industrializację. Wynosi ona na piedestał ludzi poważnych, profesjonalnych, silnych, efektywnych, ale jak dodaje Warszawski, „niemoralnych, nie znających «logiki serca» i odrzucających jakąkolwiek sentymentalność” (*Niezauważone...*, s. 253). Zdaniem pisarza świat kultury zachodniej bez narzuconej politycznej ideologii stał się totalitarny. Człowiek został zniewolony, stał się jedynie śrubką w maszynie, ponieważ nie potrafił przystosować osiągnięć technicznych do swojego naturalnego człowieczeństwa. Rewolucja technologiczna, która miała wyzwolić człowieka, doprowadziła do jego pełnego zniewolenia poprzez ciężką pracę, odejście od fundamentalnych zasad moralności. Człowiek przestał być człowiekiem prawdziwym w rozumieniu teologii prawosławnej. Warszawski widzi jednak nadzieję i rozwiązanie w odrodzeniu moralnym.

²⁰ В. Варшавский, *Незамеченное поколение*, Нью-Йорк 1956, s. 279. Wszystkie cytaty pochodzą z powyższego wydania. Tytuł i numer stronicy podaję w nawiasie w tekście.

²¹ Г. Федотов, *От редакции*, „Новый град” 1931, nr 1, http://krotoy.info/library/14_n/ov_grad/01_01.htm [stan z 21.02.2016].

²² Tenże, *Ecce homo*, „Путь” nr 53, <http://www.odinblago.ru/path/53/2> [stan z 21.02.2016].

Pisarz zauważa, iż charakterystyczne dla kultury rosyjskiej jest dualistyczne postrzeganie człowieka. Z jednej strony są to głęboko wierzący chrześcijanie, *bogoiskатели*, którzy żyją zgodnie z moralnością wyznaczaną przez teologię prawosławną, jak na przykład Alosza z *Braci Karamazow* Dostojewskiego, Myszkina z *Idioty* tegoż autora oraz podobni bohaterowie pojawiających się w twórczości Lwa Tołstoja czy Mikołaja Gogola.

Z drugiej strony są tzw. „rosyjscy chłopcy”, którzy kierują się w stronę idei europejskich: demokracji, praw człowieka, wolności. I zawsze ci ostatni w dyskursie o kulturze utożsamiani byli z ideologią lewicową, daleką od tradycji rosyjskiej, nowoczesnością w jej negatywnym znaczeniu. Do takiej grupy zaliczyć można dekabrystów, rewolucjonistów i postępowców (jak Mikołaj Czernyszewski i Mikołaj Dobrolubow). Warszawski, posługując się definicją zaczerpniętą od Dostojewskiego, objaśnia, że rosyjscy chłopcy to: „przede wszystkim młodzi ludzie, którzy spotykają się, aby podyskutować o «odwiecznych dylematach» i przywiązują do tych rozmów duże znaczenie” (*Niezauważone...*, s. 230). Co więcej, ci młodzi chłopcy stawiają przed sobą zadanie dotarcia do prawdy i są gotowi za tę prawdę oddać życie. Jest to bezpośrednie odniesienie do emigracyjnego młodego pokolenia emigrantów rosyjskich. To ono będzie kolejnym pokoleniem „rosyjskich chłopców” (*rusckije malcziki*). Jednocześnie należy zauważyć, że grupę tę zaliczyć trzeba do szerszego kontekstu kultury rosyjskiej, a mianowicie do tradycji inteligencji rosyjskiej²³. Myśliciel podkreśla, że inteligencja rosyjska była grupą, którą charakteryzowała swoista duchowość wyrażająca się w gotowości do poświęceń dla dobra wyższego. Nie można zatem mówić, że byli to ludzie jedynie dobrze wykształceni jak określa się ich w świecie zachodnim²⁴. W Rosji postrzegano inteligenta jako człowieka moralnie zaangażowanego w służbę społeczeństwu i postępującego wedle etosu. W wyniku pojawiających się problemów (w wypadku pisarzy emigracyjnych był to kryzys kultury) grupa ta podejmowała próby opisanego kondycji człowieka i podjęcia działań mających ocalić jego człowieczeństwo. Zatem należałoby uznać, że wyróżnikiem rosyjskiego inteligenta była postawa moralna, a nie jedynie poziom wykształcenia²⁵. Inteligencja emigracyjna znalazła się w sytuacji konieczności skonfrontowania i pogodzenia ze sobą własnej kultury z kulturą zachodnią. Niemniej jednak w sytuacji emigracyjnej, pewnego napięcia, które spowodowane było wieloma przyczynami, inteligencja emigracyjna choć odczuwała i wyrażała potrzebę pielęgnowania własnych tradycji, to negowała konieczność adaptacji obcych wzorców (starsze pokolenie). Młode pokolenie próbowało odnaleźć się w nowej rzeczywistości kultury zachodniej, przede wszystkim próbując określić własną tożsamość kulturową opartą na przekonaniu, że człowiek jest „miarą wszechrzeczy”.

²³ M. Bierdiajew, *Rosyjska idea*, przeł. J.C. – S.W., Warszawa 1999, s. 30.

²⁴ M. Abassy, *Inteligencja a kultura. O problemach samoidentyfikacji dziewiętnastowiecznej inteligencji rosyjskiej*, Kraków 2008, s. 13.

²⁵ Tamże, s. 17.

Warszawski wskazuje, że od dawna dzielono inteligencję rosyjską na „prawych” i „lewych”, konserwatywnych i postępowych, monarchistów i anarchistów czy socjalistów, słowianofilów i okcydentalistów. Co więcej, przedstawiciele inteligencji sami się tak określali. Główną tezę Warszawskiego jest jednak stwierdzenie, że podziały te z gruntu były fałszywe. Podzielał on twierdzenie Aleksego Chomiakowa, który stwierdził: „czy nie Chrystusa kocha ten, kto kocha prawdę?” (cyt. za: *Niezauważone...*, s. 236). Zatem Warszawski będzie widział chrześcijanina w każdym, kto walczy o prawdę i swoje przekonania. Do tej grupy zalicza także rewolucjonistów czy terrorystów, którzy wierzyli, że działają dla dobra ogółu i wyższej idei. Warszawski najwyraźniej nie przykłada perspektywy chrześcijańskiej do skutków działań, ale do ich przyczyn. Twierdzi także, że literatura rosyjska XIX wieku przepełniona jest aspektem chrześcijańskim, który potem wniknął w serca przyszłych pokoleń. Podobne zdanie wyrażał także Siergiej Bułgakow, który w zbiorze *Drogowskazy (Wiehi)* pisał:

Cechy chrześcijańskie – przyswajane niekiedy bez wiedzy i potrzeby, poprzez środowisko, od rodziny, od niani, z atmosfery duchowej przesyconej religijnością – widoczne są w duchowym charakterze ważniejszych działaczy rosyjskiej rewolucji²⁶.

Zatem czy to rewolucjonista rosyjski, konserwatysta polityczny, czy okcydentalista, wszyscy oni noszą w sobie pierwiastek chrześcijaństwa. Zdaniem autora *Niezauważonego pokolenia* w dyskursie inteligencji rosyjskiej na przestrzeni wieków dominowało przekonanie, iż ci, którzy zwracają się w stronę zachodu i czerpią wzorce z jego kultury, odchodzą od Boga. Zachód, jak już wspominaliśmy, uznawany był za kulturę ateistyczną, która poświęciła swoją religijność chrześcijańską na rzecz racjonalizmu. Warszawski nie zgadza się z takim podejściem, twierdząc, że Europa zbudowana jest na fundamentach chrześcijaństwa łacińskiego, które przenikało kulturę zachodnią, podobnie jak prawosławne wychowanie wpływało na każdego Rosjanina. Pisarz zauważał, iż błędne jest myślenie, że nauka i rozwój oddalają od Boga (*Niezauważone...*, s. 240). Z takimi poglądami zgodziłby się Sołowiow, który w swoim tekście *O upadku średniowiecznego światopoglądu (Ob upadkie sredniewiekowego mirosoziercanija)*²⁷ podkreślał, że postęp i rozwój cywilizacji są wynikiem także działań opartych na wartościach chrześcijańskich. Należy jednak zaznaczyć, że tego typu poglądy były odrzucane przez zwolenników opcji prozachodniej. Dla nich wszelkie nawoływania do powrotu ku religii kojarzyły się z regresem. W ten sposób układały się w Rosji przez lata relacje pomiędzy różnymi opcjami politycznymi, ale także filozoficznymi czy kulturalnymi.

²⁶ С. Булгаков, *Героизм и подвижничество. Из размышлений о религиозной природе русской интеллигенции*, <http://www.vehi.net/vehi/bulgakov.html> [stan z 21.02.2016].

²⁷ В. Соловьев, *Об упадке средневекового миросозерцания*, <http://www.vehi.net/soloviev/upadok.html> [stan z 22.02.2016].

Podobnie działo się też na emigracji, w której narastał konflikt pomiędzy „ojcami” i „synami”. Młode pokolenie postrzegało siebie jako grupę postępową, nienegującą kultury zachodniej tak radykalnie, jak ich ojcowie. Warszawski, obserwując ten spór, zaproponował zwrócenie się w stronę połączenia obu tradycji kultury: chrześcijańskiej (w rozumieniu antropocentrycznym, gdy człowiek i jego godność są najważniejsze) z „okcydentalną” związaną z podkreśleniem istoty człowieka jako jednostki oraz wartości demokratycznych. Jest to propozycja nienowa, gdyż postulowali ją także m.in. redaktorzy czasopisma „Nowy Strumień” oraz filozofowie Mikołaj Fiodorow, Henri Bergson, Bierdiajew czy Sołowiow. Połączenie owych obu pierwiastków musi się dokonać, gdyż w przeciwnym razie kryzys rozleje się na całą Europę i świat zachodni. Ów podział wynika z niezrozumienia, które pojawiło się u początków rozwoju zarówno demokracji, jak i industrializacji. Oba te elementy traktowane były jako wroga reakcja na czasy pobożnego średniowiecza. Krytycy nie zrozumieli, iż nadchodzące przemiany nie były wrogiem wobec przeszłości, ale stanowiły prawidłowy krok w rozwoju ludzkości w ramach „chrześcijańskiego ideału przemienienia świata” (*Niezauważone...*, s. 259).

Pisarz określił głównym problemem współczesności właśnie owo wielkie nieporozumienie, które dotyczyło całej ludzkości, zatem także „synów emigracji”, którzy wywodzili się z kultury rosyjskiej, a ta od wielu lat pogrążona była w tego rodzaju dyskursie. Rola młodych przedstawicieli emigracji rosyjskiej miałyby polegać na tym, aby dokonać syntezy tych najważniejszych osiągnięć zarówno jednej, jak i drugiej strony konfliktu i wcielić je w życie. Starsi przedstawiciele emigracji nie byli zainteresowani takim działaniem, gdyż „przywieźli” ze sobą na emigrację wszystkie spory, które toczyli w przeszłości. Ponadto krytykowali młodszych przedstawicieli emigracji za postulowane przez nich idee, zatem także za pomysł zjednoczenia pierwiastka chrześcijańskiego z demokratycznym.

Warszawski, jako przedstawiciel młodego pokolenia emigracji rosyjskiej, podejmuje próbę odnalezienia remedium na dziejące się zło oraz drogowskazu dla młodego pokolenia, w którego rękach jest przyszłość człowieka i kultury. Zanim przejdziemy do przedstawienia „idei rosyjskiej” (*Niezauważone...*, s. 277), jak nazywał ją Warszawski, przedstawmy, kto miał ją wcielić w życie. Miało być to pokolenie młodych emigrantów, które cechowało się tym, co było właściwe dla poprzednich generacji reprezentujących rosyjską inteligencję, a zatem:

- utopizm idei,
- nieadekwatna ocena rzeczywistości,
- piękno duchowe,
- wiara w zwycięstwo prawdy,
- niezdolność do pracy fizycznej,
- niepokój religijny,

- niemożność odnalezienia się w prozie życia codziennego,
- osamotnienie społeczne.

Te elementy wyróżniały owych młodych ludzi z ogółu paryskiej emigracji rosyjskiej. Trudno nazwać tę grupę hermetyczną czy skonsolidowaną. Niemniej jednak, Warszawski obserwując swoich rówieśników oraz ich twórczość, podjął się opisanie cech charakteryzujących tych młodych ludzi. Jednocześnie posługuje się takimi stwierdzeniami jak: „widzieliśmy”, „oni byli”, zatem z jednej strony zalicza siebie do tej grupy, ale z drugiej, będąc autorem i narratorem książki poświęconej tej generacji, stawia się niejako obok przedstawionych wydarzeń. Nie zmienia to jednak faktu, że pisarz czuł się reprezentantem owej grupy zapomnianych ludzi, którzy kierowali się, jego zdaniem, w życiu tzw. ideą Montparnassu²⁸. Polegała ona na połączeniu dwóch pierwiastków: chrześcijańskiego oraz demokratycznego, czyli postrzegania człowieka jako osoby wraz z przekonaniem o przynależących mu wartościach wolności, równości oraz braterstwa. Pogląd ukształtowało kilka przyczyn. Po pierwsze, fakt poszukiwania nowych dróg postępowania oraz tożsamości wynikał z zakwestionowania znaczenia inteligencji, która miała stanowić drogowskaz dla społeczeństwa. Przedstawiciele starszego pokolenia emigracji, dawna inteligencja (grupę tę Warszawski określa jako zakon) obwiniana była o zorganizowanie rewolucji i upadek państwa. W środowisku młodszej generacji narodziła się potrzeba poszukiwania nowej drogi tzw. świadomości porewolucyjnej²⁹. Ponownie bowiem analizowano problem miejsca Rosji w świecie, na nowo rozgorzał konflikt pokoleń pomiędzy „ojcami” i „synami”, kontynuowano również spór o wybór pomiędzy ideami demokratycznymi i autorytarnymi. Wszystkie te elementy były brane pod uwagę w procesie wypracowania nowego światopoglądu. Obierano wiele ścieżek: jedni kierowali się w stronę ruchów radykalnych, tj. faszystów oraz komunizmu, inni podzielali poglądy eurozajętów, że kultura rosyjska ma do zaoferowania więcej niż „zgniły Zachód”. Należy także zaznaczyć, iż powyższe nurty wynikały z przeświadczenia, że ideały demokratyczne nie mogą funkcjonować w przestrzeni kultury rosyjskiej. Taka opinia narodziła się wraz z tezami Bierdiajewa, który pisał:

Komunizmowi nie wolno przeciwstawiać antyhierarchicznych, humanistycznych i liberalno-demokratycznych idei nowej historii, można mu przeciwstawić jedynie prawdziwą, ontologicznie uzasadnioną hierarchię, autentyczną organiczną soborowość³⁰.

Bierdiajew przekonywał, że w społeczeństwach niedemokratycznych może być więcej wolności niż w demokratycznych, w których, jak sądził, swoboda

²⁸ W innych miejscach Warszawski nazywa ją także ideą rosyjską.

²⁹ О. Демидова, *Духовные искания русской эмиграции первой волны как продолжение традиции серебряного века*, [w:] *Интеллигенция. Традиция и новые времена*, red. H. Kowalska, Kraków 2001, s. 149.

³⁰ Cyt. za: В. Варшавский, *Незамеченное поколение...*, s. 42.

jest tylko pozorna. Demokracja, parlamentaryzm, konstytucjonizm, racjonalizm, liberalizm i humanizm, są jedynie półśrodkami będącymi nie do przyjęcia dla apokaliptycznego ze swej natury społeczeństwa rosyjskiego. Ono poszukuje prawdy, a demokracja nie opiera się na prawdzie, a na prawie formalnym. Filozof proponuje jedną z dwóch dróg: bądź to braterstwo narodu rosyjskiego w Chrystusie, bądź wspólnotę w antychryście. Wszystko jest lepsze niż demokracja.

Warszawski oskarżał Bierdiajewa o zasianie wśród młodego pokolenia emigracji idei faszystowskiej, z której później narodziła się m.in. organizacja *młodorossów*. Młodzi emigranci porzucili drogę „ojców”. Niechęć była jednak obustronna. Zarówno młodzi, jak i starsi byli do siebie wrogo nastawieni. Nie mając zatem większego wyboru, młodzi mogli wybrać albo przyłączenie się do jednego z nowopowstałych nurtów (*młodorossy*, euroazjaci, narodowi bolszewicy), albo stanąć po stronie wiary prawosławnej. Ta druga możliwość była również dwójaka: bądź to życie podporządkowane Cerkwi i jej zasadom, bądź mistyczne połączenie się z Bogiem bez pośredników. Tę drugą możliwość wybrali przedstawiciele Montparnassu³¹. W ten sposób okazało się możliwe połączenie pierwiastka religijnego, ewangelicznego, którego podstawą jest człowiek jako wartość, z ideałami demokratycznymi: równości, wolności oraz braterstwa. Demokracja stała się jednocześnie fundamentem osoby.

Podobne idee propagował Ilja Fondaminski, który był mentorem młodych emigrantów. Jako jeden z niewielu przedstawicieli „ojców” pomagał młodszemu, m.in. organizując od 1935 roku spotkania noszące nazwę „Koło”. Było to nieformalne stowarzyszenie składające się z ludzi bliskich takim czasopismom jak „Nowyj Grad” czy „Prawosławnoje Dëło”. Na spotkania te uczęszczali młodzi emigranci: Gieorgij Adamowicz, Gieorgij Iwanow, Warszawski, Wasilij Janowski, Jurij Felzen, Jurij Terapiano, Siergiej Szarszun i wielu współpracowników czasopisma „Czista”. Na spotkaniach tych prezentowano referat jednego z uczestników, a później dyskutowano na temat wygłoszonych tez. Najczęściej tematyka dotyczyła znaczenia rosyjskiej kultury, misji emigracji czy zagadnień politycznych. Warszawski pisał o „Kole”:

Rosyjska idea, umierająca w biblińskim kokoszniku na dniach kultury rosyjskiej i w wielu różnych, tłumaczonych z niemieckiego, romantycznych i mięsożernych narodowych ideologiach, była wciąż żywa na owych zebraniach u Fondamińskiego. Poruszała serca montparnasskich chłopców tajemniczym wezwaniem zwyciężającym instynkt samozachowawczy (*Niezauważone...*, s. 309).

Jedno z ostatnich spotkań „Koła” dotyczyło spraw międzynarodowych i zagrożeń, jakie niósł ze sobą nazizm. Kiedy wiadomo już było, że nadchodzi wojna, Warszawski pisał, że wśród młodych emigrantów pojawiło się radosne uniesienie i nadzieja. Podczas gdy Francuzi nie garnęli się do wojny i ze smutkiem oczekiwali tego, co miało nadejść, „synowie” emigracji odczuwali euforię. Pi-

³¹ О. Демидова, *Духовные искания русской...*, s. 153.

sarz objaśnia to faktem, że osamotnieni, żyjący w poczuciu beznadziei i odrzucenia młodzi emigranci nareszcie poczuli, że otworzyły się przed nimi drzwi człowieczeństwa. Teraz byli potrzebni, wzywano ich do pomocy, którą oni rozumie jako walkę w obronie praw i swobód obywatelskich. W imię ideałów równości i braterstwa mieli walczyć w obronie chrześcijańskiej i humanistycznej kultury europejskiej. Wreszcie także mogli udowodnić, że wbrew wszystkiemu reprezentują oni rosyjską inteligencję wychowaną w zaprzeczającym zdrowemu rozsądkowi przeświadczeniu, że wartością nie jest życie w dostatku, a poświęcenie go dla prawdy (*Niezauważone...*, s. 309).

Warszawski poświęca wiele kart ze swojej autobiografii tym, którzy walczyli w czasie II wojny światowej. Wymienia jako jednych z wielu Adamowicza, który wstąpił do armii francuskiej pomimo swoich problemów ze zdrowiem, a także poetę Borisa Wilde, który był jednym z założycieli francuskiego ruchu oporu *Resistance*. Pisarz podaje 19 nazwisk poległych żołnierzy, którzy zostali wezwani na służbę 31 marca 1928 roku w ramach współpracy rezerwistów armii francuskiej. Świadcstwo o śmierci poległych udało się zebrać księciu Mikołajowi Oboleńskiemu, który był młodym poetą emigracyjnym i również uczestniczył w walkach. Przy każdym z przedstawionych żołnierzy można odnaleźć słowa: „zabity; umarł w wyniku poniesionych ran; dobity bagnetem; pośmiertnie nagrodzony medalem wojennym; był ochotnikiem, partyzantem, wolontariuszem; dołączył do generała de Gaulle’a; zginął, walcząc w ruchu oporu *Resistance*; zabity, jako żołnierz wojsk Wolnej Francji” (*Niezauważone...*, s. 315). Innym źródłem, z którego można było czerpać informacje na temat poległych żołnierzy wywodzących się z młodego pokolenia emigracji rosyjskiej był „Biuletyn Informacyjny” o współpracy rosyjskich ochotników, partyzantów i uczestników ruchu oporu w Europie Zachodniej.

Warszawski opisuje wiele historii poległych na wojnie „rosyjskich chłopców” stawiając ich jako przykład bohaterskiej śmierci dla wyższej idei. Stawia przy tym tezę, iż heroiczna śmierć jest szczególnym sposobem tworzenia kultury. Autor *Niezauważonego pokolenia* objaśnia to twierdzenie przykładem Chrystusa, który poświęcił swoje życie dla dobra innych, dzięki czemu powstała kultura chrześcijańska, której nie byłoby bez czynu Mesjasza. Podobnie pojmuje postawę męczenników, bez śmierci których nie rozprzestrzeniłyby się wiele idei politycznych oraz religijnych. Mówiąc o męczennikach, mamy tu na myśli dobrowolne i heroiczne przyjęcie śmierci zadanej z nienawiści bądź to do wyznawanej przez męczennika religii, bądź do prawd, które głosi. Męczeństwo zakłada heroizm, świadectwo i śmierć³². Wyzbywając się negatywnych uczuć do oprawcy, męczennik zyskuje poprzez śmierć przebaczenie grzechów lub czystość sumienia.

Warszawski zauważa, że sposób umierania jest jednym z ważnych elementów kultury. Śmierć męczeńska świadczy o wysokiej samoświadomości czło-

³² Ks. K. Kościelniak, *Męczeństwo – chrześcijańska wyłączność?*, [w:] *Męczeństwo. Przeszłość – teraźniejszość – przyszłość*, red. S. Drzyżdżyk, Kraków 2012, s. 67.

wieka, który decyduje się poświęcić swoje życie dla wyższej idei. Uznaje on, że jego życie jest mniej cenne niż wartości, w które wierzy. To, zdaniem pisarza, świadczy nie tylko o człowieku i jego człowieczeństwie, ale także o kulturze jaką tworzy. Tezę tę potwierdza także Philippe Aries, który zauważył, iż śmierć zawsze była faktem społecznym i publicznym³³, czyli również kulturowym.

Młodzi emigranci rosyjscy, którzy znaleźli się na emigracji bez żadnych drogowskazów, w którą stronę podążać, samodzielnie skonstruowali dla siebie drogę. Wiodła ona ku realizacji rosyjskiej idei przyświecającej od wieków inteligencji rosyjskiej, a zatem wierności etosowi i służbie społeczeństwu. Można by rzec, iż dzięki starszemu pokoleniu emigracji rosyjskiej zachowana została wierność tradycji rosyjskiej. Dzięki młodemu pokoleniu emigracji udało się przechować ideały inteligencji rosyjskiej, wierność wartościom i przekonanie, że w każdej sytuacji warto walczyć o prawdę o człowieku.

Warszawski, jako przedstawiciel młodego pokolenia emigracji rosyjskiej, poszukuje odpowiedzi na pytanie, jaki powinien być człowiek w dobie kryzysu kultury. Swoje rozważania sytuuje w obrębie przestrzeni emigracyjnej i grupy „synów” emigracji, których traktuje z jednej strony jak wyrzuconych na margines historii, ale z drugiej widzi w nich strażników kultury rosyjskiej. Stwierdza jednoznacznie, iż młody przedstawiciel emigracji wypracował w czasie tułaczego życia tożsamość kulturową, która opierałaby się na wartościach demokratyczno-chrześcijańskich. I choć droga ku ukształtowaniu swojego „ja” była kręta i wiodła przez ruchy radykalne, jak faszyzujące stowarzyszenia czy skrajnie mesjanistyczne tendencje (euroazjaci), to doprowadziła do przekonania, że połączenie pierwiastka oświeceniowego racjonalizmu i chrześcijaństwa jest możliwą i słuszną drogą.

Warszawski proponuje zatem stworzenie szkoły, w której wychowywano by nauczycieli oraz obrońców „demokratycznego ideału” (*Niezauważone...*, s. 378). Wtedy zostanie spłacony dług wobec kultury rosyjskiej, która jest niszczone w swojej ojczyźnie przez antydemokratyczny i ateistyczny komunizm. W takiej placówce mieliby kształcić się wszyscy ci, dla których przyszłość Rosji nie jest obojętna. Istotą przekazywanej tam wiedzy będzie przekonanie, że demokracja pochodzi od mistycznego ideału opartego na wartościach chrześcijańskich.

Do takiego wniosku doprowadziły Warszawskiego i „niezauważone pokolenie” tragiczne doświadczenia II wojny światowej, obozów koncentracyjnych, terroru, pracy przymusowej oraz ideologii. Okazało się, że jedynie model demokracji zachodniej zbudowanej na wartościach chrześcijańsko-oświeceniowych jest tym, w którym człowieczeństwo może się wyrażać w sposób pełny.

³³ P. Ariès, *Śmierć odwrócona*, [w:] *Antropologia śmierci. Myśl francuska*, red. i przekł. S. Cichowicz, J.M. Godzimirski, Warszawa 1993, s. 228.

Bibliografia

Literatura w języku polskim

- Abassy M., *Inteligencja a kultura. O problemach samoidentyfikacji dziewiętnastowiecznej inteligencji rosyjskiej*, Kraków 2008.
- Aries P., *Śmierć odwrócona*, [w:] *Antropologia śmierci. Myśl francuska*, red. i przeł. S. Cichowicz, J.M. Godzimirski, Warszawa 1993.
- Bierdajew M., *Rosyjska idea*, przeł. J.C. – S.W., Warszawa 1999.
- Bierdajew M., *Sens historii. Filozofia losu człowieka*, przeł. H. Paprocki, Kęty 2002.
- Buber M., *Kształcenie charakteru*, przeł. M.Ś., „Znak” 1968, nr 7/8.
- Godlewski G., *Lekcja kryzysu. Źródła kulturalizmu Floriana Znanieckiego*, Warszawa 1997.
- Kopciuch L., *Idea dehumanizacji w filozoficznych teoriach kryzysu kultury*, [w:] *Friedrich Dürrenmatt – dehumanizacja człowieczeństwa*, red. W. Słomski, Warszawa 2008.
- Kościelniak K., *Męczeństwo – chrześcijańska wyłącność?*, [w:] *Męczeństwo. Przeszłość – teraźniejszość – przyszłość*, red. S. Drzyżdżyk, Kraków 2012.
- Kowalczyk S., *Filozofia kultury*, Lublin 1997.
- Łoski M., *Historia filozofii rosyjskiej*, przeł. H. Paprocki, Kęty 2000.
- Markiewicz E., *Dysonans antropologiczny – o istotę obecności kryzysu kultury*, „Perspectiva. Legnickie Studia Teologiczno-Historyczne” 2014, nr 1.
- Mazur P., *Rozumienie rzeczywistości a kryzys kultury*, „Człowiek w Kulturze”, nr 14, <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:Nb9ULC0kUpUJ:www.gilsonsociety.pl/app/download/8824592/P.%2BS.%2BMazur,%2BRozumienie%2Brzeczywisto%25C5%259Bci%2Ba%2Bkryzys%2Bkultury,%2Bs.%2B183-197.pdf+%&cd=1&hl=pl&ct=clnk&gl=pl&client=firefox-b-ab> [stan z 17.02.2015].
- Nietzsche F., *Tako rzecze Zaratustra*, przeł. W. Berent, Warszawa 1990.
- Ortega y Gasset J., *Bunt mas i inne pisma socjologiczne*, przeł. P. Niklewicz, wyb. S. Cichowicz, Warszawa 1982.
- Rożek L., *Paradygmaty lekturowe. Szkice o literaturze polskiej i rosyjskiej*, Częstochowa 2011.
- Rożek L., *Rola inteligencji duchowej i emocjonalnej w rozpoznawaniu wartości istniejących i kreowaniu nowych*, [w:] *Kategorie etyczne w czasach upadku duchowości*, red. L. Rożek, Częstochowa 2011.
- Skrzydlewski P., *Czy zmierzch cywilizacji Zachodu?*, <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:LK8gBYDhFyQJ:www.gilsonsociety.pl/app/download/8825616/P.%2BSkrzydlewski.....pdf+%&cd=1&hl=pl&ct=clnk&gl=pl&client=firefox-b-ab> [stan z 19.02.2016].
- Słownik języka polskiego PWN*, <http://sjp.pwn.pl/szukaj/kryzys.html> [stan z 17.02.2016].

Literatura w języku rosyjskim

- Булгаков С., *Героизм и подвижничество. Из размышлений о религиозной природе русской интеллигенции*, <http://www.vehi.net/vehi/bulgakov.html> [stan z 21.02.2016].
- Демидова О., *Духовные искания русской эмиграции первой волны как продолжение традиции серебряного века*, [w:] *Inteligencja. Tradycja i nowe czasy*, red. H. Kowalska, Kraków 2001.
- Илин И.А., *Кризис безбожия*, <http://www.lib.ru/FILOSOF/ILIN/krizis.txt> [stan z 20.02.2016].
- Карсавин Л., *Философия истории*, <http://predanie.ru/karsavin-lev-platonovich/book/72514-filosofiya-istorii/> [stan z 20.02.2016].
- Прохоренко А.В., *Очерки по истории и философии культуры русского зарубежья*, wyd. Европейский Дом, Санкт-Петербург 2009.
- Соловьев В., *Об упадке средневекового миросозерцания*, <http://www.vehi.net/soloviev/upadok.html> [stan z 22.02.2016].
- Трубецкой Н.С., *Европа и человечество*, <http://gumilevica.kulichki.net/TNS/tns03.htm> [stan z 20.02.2016].
- Федотов Г., *Ессе homo*, „Путь” nr 53, <http://www.odinblago.ru/path/53/2> [stan z 21.02.2016].
- Федотов Г., *От редакции*, „Новый град” 1931, nr 1, http://krotov.info/library/14_n/ov_grad/01_01.htm [stan z 21.02.2016].

Walka o człowieka w epoce kryzysu kultury. *Niezauważone pokolenie* Władimira Warszawskiego

Streszczenie

Artykuł analizuje problem kryzysu kultury europejskiej z punktu widzenia Władimira Warszawskiego. Ów przedstawiciel młodego pokolenia emigracji rosyjskiej podjął próbę odnalezienia właściwej drogi dla człowieka nowych czasów. W swojej książce *Niezauważone pokolenie* Warszawski opisał generację młodych emigrantów rosyjskich, która, w jego opinii, została zepchnięta na margines dziejów i stała się symbolem ludzi poszukujących wartości. Dlatego też pisarz zaproponował nowy wariant rozumienia rosyjskiej idei, która była kompilacją wartości chrześcijańskich oraz demokratycznych.

Słowa kluczowe: kryzys kultury, *Niezauważone pokolenie*, Władimir Warszawski, emigracja rosyjska.

**The struggle of man in the age of cultural crisis.
Vladimir Varshavskii's *The Unnoticed Generation***

Summary

The article analyses the problem of cultural crisis in Europe, which appeared in the early 50s. Vladimir Varshavsky sought to define the meaning of this phenomenon and also was one of many writers who tried to explain how man can struggle with cultural and human crisis. In his book *The Unnoticed Generation* Varshavsky wrote about the so-called younger generation of the First Wave which consisted of people who had not managed to make a name for themselves in Russia and later in Paris, during their emigration life. That was one of the reasons that they created the "Russian idea" (a combination of Christian and democratic elements), which was supposed to be a remedy for the ills of mankind.

Keywords: culture crisis, The Unnoticed generation, Vladimir Varshavsky, Russian emigration.

Joanna ŁAWNIKOWSKA-KOPER
Akademia im. Jana Długosza w Częstochowie

Erich Hackl wobec kultury pamięci. Opowiadanie *Familie Salzmanna*. *Erzählung aus unserer Mitte*^{*}

Austriacki pisarz i tłumacz Erich Hackl opublikował w roku 2010 książkę *Familie Salzmanna. Erzählung aus unserer Mitte*¹, opatrzoną notą „historia rodziny”. Tym razem niestrudzony archiwariusz i kronikarz przywraca pamięci losy rodziny Salzmanna, odbite w lustrze naznaczonego przez ideologię dwudziestego stulecia. Autor rekonstruuje historię austriacko-niemieckiego małżeństwa zaangażowanego w walkę z faszyzmem, życie ich syna i wnuków, ukazując „realnie wyrządzoną krzywdę”² podczas wojny i jej skutki w czasach pokoju. Dokumentując prześladowania będące bezpośrednim i pośrednim następstwem polityki III Rzeszy, które dotknęły trzy pokolenia rodziny Salzmanna, Erich Hackl stawia z pozycji człowieka współczesnego pytania o przeszłość i przyszłość. Jego biograficzna opowieść jest przykładem współczesnej literatury faktu. W swojej książce autor przetłumaczonych na język polski opowiadań – *Pożegnanie z Sydonią* i *Wesele w Auschwitz*, łączy indywidualną strategię narracyjną z krytycznym rozumieniem historii i osiąga tym samym rozpoznawalną, charakterystyczną dla siebie formę literacką. Jedną z jej cech jest zestawienie w tekście opowiadania wydarzeń historycznych (pamięć zbiorowa) i osadzonej w codzienności historii rodzinnej (pamięć indywidualna).

^{*} Tekst niniejszy stanowi polskie opracowanie i uaktualnienie mojego artykułu: Erich Hackl erzählt Geschichte. „Familie Salzmanna. Erzählung aus unserer Mitte”. Zum kritischen Geschichtsbewusstsein in der dokumentarischen Literatur, [w:] *Gedächtniskonturen. Memorialer und postmemorialer Diskurs in der deutschsprachigen Literatur*, red. E. Grzesiuk, M. Jakubów, Lublin 2016, s. 73–99.

¹ E. Hackl, *Familie Salzmanna. Erzählung aus unserer Mitte*, Zürich 2010. W tekście opowiadanie cytowane jako FS z podaniem numeru stron, w tłumaczeniu autorki artykułu.

² Zob. J. Zarbach, *Familie Salzmanna*, Rezension, <http://www.literaturhaus.at/index.php?id=8297> [stan z 24.05.2015].

W niniejszym artykule podjęty zostaje temat świadomości historycznej autora, która kształtuje całą jego twórczość i pozwala interpretować ją w kontekście kultury pamięci, żywo obecnej w niemieckojęzycznym dyskursie o tożsamości.

Literatura dokumentarna wobec kultury pamięci

Aleida Assmann, współautorka i główna moderatorka nowoczesnego dyskursu memorialnego, opublikowała w 2013 roku książkę *Unbehagen an der Erinnerungskultur*³, w której ogłasza przełom etyczny w kulturze pamięci. Odwołując się do jej powstania i rozwoju oraz podkreślając związaną z tym procesem zasadniczą zmianę relacji między przyszłością, teraźniejszością i przeszłością, antropolożka postuluje zmianę paradygmatu. Wskazuje na „samokrytyczną pamięć, jako na historycznie nową tendencję, której swoistość polega na włączeniu do procesu refleksji obok ofiar wojny, także ofiar własnych zbrodni wojennych”⁴. Ten nowy sposób patrzenia wymaga rewizji perspektywy sprawców i ofiar, zmuszając jednocześnie do reinterpretacji wydarzeń historycznych. Rozważania Assmann, odwołujące się do niemieckiej przeszłości i tematyzujące głównie niemiecką kulturę pamięci, wolno w wymiarze teoretycznopozytywnym przenieść na grunt austriacki (oraz odnieść do każdego innego narodu). W realnie uwikłanej w zbrodnie wojenne Austrii przez lata obowiązywała oficjalna pamięć o byciu pierwszą ofiarą niemieckiego totalitaryzmu i dopiero wydarzenia lat 80. XX wieku spowodowały debatę publiczną o austriackiej współwinie⁵. Uznanie kluczowej roli kultury pamięci w nowoczesnym społeczeństwie obywatelskim wyraża teza badaczki: „Za pomocą pamięci wyznaczamy dzisiaj wspólnie cele przyszłości”⁶. Przesłanką dla realizacji tychże celów w przyszłości jest rzetelne i skuteczne przekazanie treści pamięci. Nie chodzi przy tym o statystki ani o porządkujące wszystko raporty:

potrzebujemy pamięci, by w ogrom wiedzy historycznej tętnić życie w postaci znaczenia, perspektywy i ważkości, i potrzebujemy historii, by krytycznie kontrolować konstrukcje pamięci, które powstają zawsze w konkretnych konstelacjach władzy i są podyktowane przez potrzeby obecnej chwili⁷.

Literatura należy do tych praktyk kulturowych, w których wyraża się „pamięć kulturowa” (obok muzealnego „konserwowania śladów”, „archiwizowania dokumentów”, „gromadzeniu sztuki i relikwów”)⁸. Wiele utworów literackich

³ A. Assmann, *Unbehagen an der Erinnerungskultur*, München 2013.

⁴ Tamże, s. 11.

⁵ Dyskusja ujawniająca konflikt pamięci oficjalnej i prywatnej rozgorzała w Austrii po ujawnieniu tzw. afery Waldheima, w latach 80. XX wieku.

⁶ A. Assmann *Unbehagen...*, s. 21.

⁷ Tamże, s. 24.

⁸ Tamże, s. 26; wyczerpująco istotę pamięci kulturowej przedstawia hasło: *Pamięć kulturowa* w leksykonie *Modi memorandi. Leksykon kultury pamięci*, red. M. Saryusz-Wolska, R. Traba,

w sposób świadomy jest nośnikiem pamięci narodowej, wnosząc istotny wkład w rozumienie historii w sensie samopoznania. Należy przy tym podkreślić, że sformułowane przez Assmann przesłanki nowej kultury pamięci przekraczają ramy tego, co narodowe. Uznając pamięć za „uniwersalną wartość antropologiczną”⁹, badaczka postuluje jednocześnie jej etyczne zobowiązanie.

Obie przesłanki tezy Assmann zachowują swoją zasadność wobec fenomenu literatury dokumentarnej, tak jak w kręgu niemieckojęzycznym w latach 60. XX wieku rozumiał ją i przedstawiał Heinz Ludwig Arnold¹⁰. Nawet jeśli po ponad półwieczu od pierwszych teoretycznych analiz i interpretacji tekstów, których treścią jest dokumentowanie zbrodni nazistowskich i ich skutków, instrumentarium literaturoznawcze zmieniło się i pojawiły się nowe pojęcia w dziedzinie piśmiennictwa dokumentarnego, to istota tego zjawiska pozostała niezmienną. Te teksty, które dziś definiują się jako dokumentarne, odnoszą się zawsze do pamięci o wydarzeniach przeszłych w taki sposób, że autorzy, rekonstruując je, przekazują czytelnikowi wiedzę o nich. Poprzez inspirację pamięcią indywidualną i w oparciu o pamięć zbiorową dokumentaryzm niezmiennie trwa w dążeniu do prawdy¹¹, co odróżnia tekst literatury dokumentarnej od fikcjonalnej. W literaturoznawstwie początkowo panowało przekonanie, że literatura faktu „zwolniona jest” z artyzmu, a jej walory etyczne rekompensują jego brak¹²; z dzisiejszej perspektywy nikt nie kwestionuje możliwości połączenia dokumentaryzmu z artyzmem tekstu. Autorzy opracowują różne strategie, pozwalające im osiągać wysoką wartość literacką.

Austriacki badacz literatury Kurt Bartsch zwraca uwagę na szczególnie dużą frekwencję tekstów o charakterze dokumentarnym w czasach naznaczonych przez różnego rodzaju kryzysy i konflikty. W tym kontekście konstatuje: „[...] literatura dokumentarna skierowana jest nie na konflikty indywidualne i personalne, bardziej na aktualne struktury polityczne i społeczne, i ich tło, na odkrycie związków przyczynowo-skutkowych”¹³. Zgodnie z tym słowami Bartscha, w obszarze niemieckojęzycznym konieczna była korekta zbiorowej świadomości

współ. J. Kalicka, Warszawa 2014, s. 337–338. W tymże leksykonie dalsze definicje kluczowych pojęć dotyczących dyskursu memorialnego używanych w tym artykule: *pamięć zbiorowa*, *pamięć indywidualna*, *pamięć historyczna*.

⁹ A. Assmann, *Unbehagen...* s. 204.

¹⁰ Zob. H.L. Arnold, S. Reinhardt, *Dokumentarliteratur*, München 1973.

¹¹ Zob. A. Assmann, *Unbehagen...*, s. 19. Assmann nawiązuje do przemówienia wygłoszonego przez Reinharta Kosselcka 6.12.2003 w Sofii podczas międzynarodowej konferencji *Pierre Nora. Erinnerungsorte und Konstruktionen der Gegenwart: Czy istnieje pamięć kolektywna?*, w której Kosselck wyraża sceptycyzm wobec idei pamięci zbiorowej.

¹² H.L. Arnold, S. Reinhardt, *Dokumentarliteratur*, s. 8.

¹³ K. Bartsch, *Nicht nur mit Rotstift, Schere und Tesafilm. Zur Problematisierung des Widerspruchs von ästhetischem und dokumentarischem Anspruch in zeitgenössischer österreichischer Literatur*, [w:] *Sein und Schein. Traum und Wirklichkeit. Zur Poetik österreichischer Schriftsteller/innen im 20. Jahrhundert*, red. H. Arlt, M. Diersch, Frankfurt a. Main 1994, s. 90.

dotyczącej przeszłości narodowosocjalistycznej, ponieważ opinia literacka i pozaliteracka coraz bardziej się od siebie oddalały¹⁴. Wskazując na spóźnione zainteresowanie i przesuniętą w czasie recepcję metod pracy dokumentarnej przez autorów austriackich, badacz konkluduje jednocześnie ich wyjątkową pozycję, szczególnie w kontekście kompleksu tematycznego, jaki stanowi austrofascyzm. Wśród autorów znad Dunaju, którzy w tonie dokumentarnym piszą przeciw zapomnieniu i tym samym opowiadają się po stronie „krytycznej pamięci”¹⁵ („kritisches Geschichtsbewusstsein”) – pojęcie to Assmann za Volkhardem Knigge preferuje dla precyzyjnego nazwania celowości kultury pamięci, Erich Hackl zajmuje miejsce wyjątkowe.

Dokumentaryzm Ericha Hackla

Wręczenie Erichowi Hacklowi w roku 2014 roku nagrody za najlepszą austriacką publicystykę antyfaszystowską (*Willy und Helga Verkauf-Verlon-Preis*), a w 2015 roku prestiżowej nagrody im. Antona Wildgansa stanowi potwierdzenie jego konsekwentnej drogi jako pisarza zaangażowanego, nieustraszonego podążającego za prawdą. Przyznanie tych nagród poprzedziły inne wyróżnienia, wśród nich Literacka Nagroda Miasta Solury (*Soloturner Literaturpreis*, 2002) i Honorowa Nagroda Austriackich Księgarzy za Krzewienie Tolerancji (*Ehrenpreis des österreichischen Buchhandels für Toleranz in Denken und Handeln*, 2004). Fakty te pomagają umiejscowić twórczość Hackla na mapie niemieckojęzycznej, w szczególności austriackiej, literatury dokumentarnej. Jest on mianowicie tym autorem, który dzięki akrybicznej wręcz pracy źródłowej i kronikarskiej eksploruje przeszłość, i udostępnia ją czytelnikom; tym samym przywraca twarz i szacunek wielu bezimiennym dotąd bohaterom: „osobom prześladowanym przez narodowy socjalizm, a także ofiarom junty wojskowej w Argentynie, austriackim komunistom, którzy walczyli w wojnie domowej w Hiszpanii, oraz niemieckim antyfaszystom i ich potomkom”¹⁶.

Erich Hackl urodził się 26 maja 1954 w miasteczku Steyr, w Górnej Austrii. Ceniony dzisiaj prozaik, autor słuchowisk radiowych i scenariuszy, a także wybitny tłumacz literatury iberyjskiej debiutował w roku 1987 opowiadaniem *Auroras Anlass*¹⁷, zainspirowanym życiem hiszpańskiej bojowniczkii o prawa kobiet, Aurory Rodriguez. Najbardziej znanym utworem Hackla jest przetłumaczone na język polski opowiadanie *Pożegnanie z Sydonią* (*Der Abschied von*

¹⁴ Tamże, s. 87 i nn.

¹⁵ V. Knigge, *Zur Zukunft der Erinnerung*, „Aus Politik und Zeitgeschichte” 2010, nr 25–26, s. 10; zob. A. Assmann, *Unbehagen...*, s. 30.

¹⁶ E. Pfister, *Porträt einer Familie*, http://www.deutschlandfunk.de/portraet-einer-familie.700.de.html?dram:article_id=84935 [stan z 24.05.2015].

¹⁷ E. Hackl, *Auroras Anlass*, Zürich 1987.

Sidonie)¹⁸, które, podobnie jak jego debiut, znalazło się w programach szkolnych i doczekało licznych omówień oraz dydaktyzacji, stanowiąc do dzisiaj ważny punkt w nauce języka ojczystego w austriackich gimnazjach oraz w nauce języka niemieckiego jako obcego¹⁹. Opowiedziana przez Hackla historia romskiej dziewczynki, która zginęła w KZ Auschwitz, tak jak wszystkie opowiadane przez autora historie, wydarzyła się naprawdę. Wersja filmowa z roku 1991 *Sidonie – Österreich* (scenariusz: Erich Hackl, reżyseria: Karin Brandauer) stanowi wstrząsający apel do współczesnych, by chcieli wyciągać wnioski z przeszłości²⁰. Historyczną genezę mają też wszystkie późniejsze opowiadania pisarza²¹.

Pytany o związki swoich książek z tradycją *novela testimonio*, powszechną w Ameryce Łacińskiej, Hackl potwierdza to źródło inspiracji, na plan pierwszy wysuwa jednakże europejskich mistrzów literatury faktu i piśmiennictwa kronikarskiego, wskazując przede wszystkim na Hannę Krall, ale także Bertolta Brechta, Annę Seghers oraz na współczesnego mu niemieckiego autora Guntrama Vespera²². Stylistycznie teksty Hackla rzeczywiście nawiązują do twórczości wymienionych pisarzy, różnią się jednak od nich intensywnością narracji²³. Charakteryzując piśmiennictwo dokumentarne, Kurt Bartsch koncentruje się na relacji między sztuką a rzeczywistością. Według badacza fenomen dokumentaryzmu uosabia dążenie do zniesienia różnicy między sferą literacką i pozaliteracką oraz do zachowania autentyzmu mimo nieuniknionej fikcjonalizacji; ponadto, jak

¹⁸ Tenże, *Abschied von Sidonie*, Zürich 1989; wydanie polskie *Pożegnanie z Sydonią*, przeł. M. Łobzowska, Oświęcim 2000.

¹⁹ Por. I. Brunhart, „*Mich berührt am Fremden das Vertraute*”. Plädoyer für die Lektüre von Erich Hackl im bewusstenorientierten Deutschunterricht, „*Revista de Filología Alemana*” 2010, nr 2, s. 45–57.

²⁰ Opowiadanie *Abschied von Sidonie* ma w literaturze austriackiej wiele tekstów referencyjnych jak np. *Die größere Hoffnung*, powieść Ilse Aichinger z 1948 roku czy powieść *Februarschaten* Elisabeth Reichhart z roku 1984.

²¹ Autor publikuje swoje książki w Diogenes Verlag w Zurychu, co przyczynia się do ich międzynarodowej promocji. Poza wymienionymi w tekście opowiadaniem w Diogenesie ukazały się następujące teksty autora: *Sara und Simón. Eine endlose Geschichte* (1995); *Entwurf einer Liebe auf den ersten Blick* (1999); *Der Träumer Rivanek. Eine Geschichte zu Bildern von Gertrude Engelsberger* (2000); *Die Hochzeit von Auschwitz. Eine Begebenheit* (2000); *Anprobieren eines Vaters. Geschichten und Erwägungen* (2004); *Als ob ein Engel. Erzählung nach dem Leben* (2007); *Familie Salzmann. Erzählung aus unserer Mitte* (2010); *Dieses Buch gehört meiner Mutter* (2013) oraz *Drei tränenlose Geschichten* (2014), w której zamieszczone są wcześniejsze historie: *Der Fotograf von Auschwitz* (2007); *Tschofenigweg. Legende dazu* (2009) i nowy tekst *Familie Klagsbrunn*. W 2016 drukiem ukazały się wykłady z literatury wygłoszone przez Hackla na Uniwersytecie w Innsbrucku *Literatur und Gewissen*.

²² E. Pfister, *Porträt einer Familie...*

²³ Należy podkreślić, że Anna Seghers i Bertolt Brecht to autorzy literatury pięknej głównego nurtu, dokumentaryzm w ich twórczości ma charakter marginalny. Hackl wymienia ich z pewnością w kontekście zaangażowanej postawy społecznej i bliskich mu poglądów politycznych.

zauważa, literaturę tę cechuje „dążenie do bezpośredniego oddziaływania społecznego”²⁴. Opis ten celnie charakteryzuje twórczość Ericha Hackla.

***Familie Salzmänn. Erzählung aus unserer Mitte* jako przykład literatury faktu**

Na tok narracji w opowieści o rodzinie Salzmännów złożyły się dokumenty odszukane w archiwach, wywiady, prywatne zapiski i listy, a także domysły na temat tego, czego nie zawierają materialne świadectwa życia trzech pokoleń rodziny, a co zostało zapomniane, przemilczane, wyparte. Liczne małe źródła łączą się w wartki nurt opowieści, który porywa czytelnika w podróż przez niemal cały XX wiek. Dzięki odniesieniom do wydarzeń historycznych tekst Hackla dostarcza „informacji o konkretnych sytuacjach naszego życia”²⁵, przepuszczonych przez filtr prywatnej historii. Już na tej podstawie wolno przyporządkować *Familie Salzmänn* do literatury faktu. Według Christiana Kleina tego typu pisanie jest *per definitionem* referencyjne, ale jednocześnie konstruktywne. W opowiadaniu Hackla taka właśnie jest jego struktura narracyjna, podczas gdy aspekt referencyjny wyraża się w nawiązaniach do wydarzeń historycznych. Można je bez trudu zrekonstruować chronologicznie, co koreluje z etapami historii rodzinnej, nawet jeśli w narracji autor nie zachowuje zasady linearności.

Historia Salzmännów na tle wydarzeń historycznych (pamięć zbiorowa)

Według Aleidy Assmann pamięć zbiorowa umożliwia członkom społeczności odnalezienie w przeszłości, niezależnie od odległości w czasoprzestrzeni, takich punktów odniesienia, które pozwolą na określenie wspólnych wyznaczników przyszłości²⁶. Wiek XX jako tło wydarzeń historii opowiedzianej przez Hackla oraz obszar Niemiec, Francji i Austrii jako ich miejsce, mają swoją symboliczną reprezentację w pamięci zbiorowej wszystkich Europejczyków; szczególnie w pamięci zbiorowej Austriaków i Niemców. Konsekwentne odwołania w tekście do mniej lub bardziej spektakularnych wydarzeń historycznych pozwalają stworzyć swoiste rusztowanie dla pozostającej w centrum uwagi pisarza prywatnej historii rodzinnej. W związku z takim założeniem nasuwa się pytanie

²⁴ K. Bartsch, *Zum Problem des Dokumentarischen in der deutschsprachigen Literatur seit den 1960er Jahren, speziell im Drama*, „Zagreber Germanistische Beiträge” 2003, nr 12, s. 25.

²⁵ Ch. Klein, M. Martines, *Wirklichkeitserzählungen. Felder, Formen und Funktionen nicht-literarischen Erzählens*, [w:] *Wirklichkeitserzählungen. Felder, Formen und Funktionen nicht-literarischen Erzählens*, red. Ch. Klein, M. Martines, Stuttgart 2009, s. 6.

²⁶ A. Assmann, *Unbehagen...*, s. 15.

o rolę i znaczenie historii w tekście. Czy jest to tylko tło historyczne? Uwzględniając twierdzenie Michaela-Josefa Richtera o fascynacji pisarza figurą paraboli, można przyjąć tezę, że Hackl, pisząc z dziennikarskim zacięciem o sprawach istotnych i w niepokojący sposób aktualnych, świadomie eksponuje ową „ramę historyczną”, która ma funkcję nie tylko porządkującą, ale i korygującą²⁷. Jakże zatem fakty historyczne „w stuleciu skrajności” (FS 7) stanowią strukturę opowiadania *Familie Salzmanna*?

Historia zdaje się zaczynać w roku 1918, wraz z rozpadem monarchii austro-węgierskiej i powstaniem I Republiki Austrii. Kulisy dorastania Juliany, późniejszej żony Hugo Salzmann, w austriackim miasteczku Steinz stanowią lata, w których krucha demokracja dopiero krzepła, stąd nawiązania do niepokojów społecznych i rewolucyjnych nastrojów w kraju nad Dunajem, jak również do niepewności oraz nędzy jego mieszkańców. Hackl uzupełnia te informacje o charakterze społeczno-politycznym o fakty mniej uniwersalne, jednak z punktu widzenia społeczności lokalnej namacalne: na przykład jubileusz parafii św. Augustyna w Steinz czy też przelot Zeppelina nad miasteczkiem (por. FS 12). Czas narracji jest krótszy od czasu fabularnego, to przekłada się też na skrócenie dystansu przestrzennego. Niejako lotem Zeppelina autor przenosi czytelnika do niemieckiej miejscowości Bad Kreuznach, „równe sześćset kilometrów na północny zachód od Steinz” (FS 13), do miejsca urodzenia Hugo Salzmann. Jego dzieciństwo i wczesna młodość naznaczone były przez antynomię, której bieguny stanowiły dom bohatera z panującą w nim biedą i ciągłymi wyrzeczeniami oraz górujący nad miasteczkiem luksusowy hotel Oranienhof, główna kwatera generałów Hindenburga i Ludendorffa. Hackl powraca tym samym do tematu pierwszej wojny światowej, nie ze względu na kontekst militarny, lecz jako uzasadnienie społecznego doświadczenia bohatera:

przypomniła mu się matka, jak w zimie 1917/1918, kiedy ojciec walczył na froncie zachodnim i wyczerpany, już wtedy chory na płuca, brnął w głębokim śniegu w kierunku chłopskich zagrod, ona przyszywała łaty, szyla fartuchy, nicowała kurtki i spódnice za litr mleka, za dwa albo trzy jajka, kawałek słoniny, które w domu, w dwóch ciasnych izbach, dzieliła między dzieci (FS 13).

We wszystkich późniejszych fragmentach opisujących karierę polityczną Hugo Salzmann tekst utworu ma charakter faktograficzny. Rekonstrukcja jego działalności i wstępowania do kolejnych ugrupowań robotniczych, związkowych i partii politycznych reaktywuje wiedzę czytelnika o sytuacji społeczno-politycznej w Republice Weimarskiej²⁸. Poprzez podkreślenie tych momentów z życia Salzmann, które ukazują go jako mówcę na wiecach robotniczych i zebraniach KPD (Niemieckiej Partii Komunistycznej), a których celem była

²⁷ M.J. Richter, *Intertextualität als Mittel der Darstellung in Erich Hackls Erzählungen*, Berlin 1994, s. 3.

²⁸ Kompleksowe informacje na temat historii Republiki Weimarskiej: <http://www.bpb.de/izpb/55944/weimarer-republik>.

mobilizacja komunistów i socjaldemokratów w obliczu zagrożenia narodowosocjalistycznego i zjednoczenie ich we wspólnej sprawie, Hackl dokumentuje napięcia w społeczeństwie niemieckim, które wobec światowego kryzysu gospodarczego miały często charakter ekonomiczny. Tekst pokazuje wyrafinowaną propagandę NSDAP i przejęcie władzy w 1933 roku, obnażając jednocześnie naiwność ludności cywilnej, która nie dostrzegała, a może nie chciała dostrzec, bezpośredniego zagrożenia demokracji. Sytuacja ta trwale odmieniła stosunki społeczne w całych Niemczech, a z czasem zmieniła bieg dziejów Europy i świata. Przypominając czas represji Hackl czyni z historii Salzmanna egzemplifikację losów obywateli prześladowanych przez reżim²⁹; przedstawia nienawiść rasową wobec Żydów i Holocaust. Hackl ukazuje historię ludności pochodzenia żydowskiego bez patosu, pozostawiając ją bez komentarza, czego zmiennym przykładem jest historia Juliusa Barucha, postaci historycznej, mistrza Europy w podnoszeniu ciężarów z roku 1924, deportowanego do KZ Buchenwald, gdzie zmarł:

Ostrzeżenia, wiele godzin wcześniej, że naziści nie żartują, i że także oni powinni pomyśleć o emigracji Julius Baruch wysłuchał z uwagą. Nie wątpił, że przyjaciel ma rację. Zasadniczo, powiedział. Ale była przecież firma, jeśliby ją teraz sprzedali, za otrzymane pieniądze nie opłaciliby nawet bieżących kosztów. Poza tym miał przecież Klarę, którą poślubił na dobre i na złe, małżeństwo z chrześcijanką na pewno go ochroni, tak samo jak jego zasługi w sporcie, a w końcu przecież nadstawiał w wielkiej wojnie głowę za Cesarza i ojczyznę, nie tak jak wielu z tych, którzy potrafią tylko głośno krzyczeć Niemcy [...]. Mistrza Niemiec nie wysła się z dnia na dzień do obozu (FS 31–32).

Przekonania Juliusa Barucha do roku 1933 podzielało tysiące żydowskich obywateli, poczynając od rzemieślników aż po profesorów uniwersyteckich. Nikt nie mógł wówczas wiedzieć, że reżim poprzez pogromy, a później konsekwentną realizację planu ostatecznego rozwiązania w racjonalny i systematyczny sposób ziści swą zbrodniczą ideologię. Wielkie znaczenie edukacyjne tekstu ma przypomnienie o przymusowej emigracji wielu Austriaków i Niemców, a w konsekwencji tej decyzji o pozbawieniu ich przez Rzeszę obywatelstwa i zajęciu majątku. Także Salzmannowie emigrują, by uniknąć pewnej śmierci; ich życie w Paryżu jest ilustracją losów większości niemieckich uchodźców:

Często ojciec i syn wieczorami wychodzili na ulicę i grzebali w kubłach na śmieci. Julia na zeskrobywała brud z suchego chleba, który tam znaleźli, kroila go w kromki, ostrożnie, by się nie rozkruszył, kropila oliwą, posypywała posiekany czosnkiem i podpiekała na piecu. Małe szczęście, którego zapach Hugo czuje do dziś (FS 44).

O wybuchu wojny narrator informuje jak o wydarzeniu powszednim: „W międzyczasie niemiecki Wehrmacht napadł na Polskę, a w maju 1940 zajął Holandię, Belgię i Luxemburg [...]” (FS 54). W podobnie beznamiętny sposób pojawia się w tekście informacja o wkroczeniu niemieckich oddziałów do Paryża i ucieczce ludności cywilnej na południe kraju.

²⁹ Zob. J. Zarbach, „*Familie Salzmann*”, *Rezension*, <http://www.literaturhaus.at/index.php?id=8297>.

Juliana Salzmanna prześladowana w okupowanej Francji jako antynazistka sama zgłosiła się do niemieckich władz, ratując w ten sposób życie Anny Bernard, u której schroniła się z synem. W 1942 została deportowana do Niemiec, gdzie początkowo internowano ją w areszcie w Trier, by potem przewieźć do obozu Ravensbrück; tam zmarła na tyfus³⁰. Podejmując temat obozu koncentracyjnego Ravensbrück, Erich Hackl zwraca uwagę na los wielu austriackich i niemieckich więźniów oskarżonych o działalność antypaństwową, którzy, nie doczekawszy się nigdy procesu, byli torturowani i stracili życie w obozie. Przypomniane w tekście listy więźniów zaświadcza o wielkiej solidarności internowanych kobiet, niezależnie od ich narodowości. Jedna z ocalałych wspomina, że Juliana opiekowała się w obozie pięcioletnią ukraińską dziewczynką. Przypomnienie obozowej codzienności poprzez odwołania do zwykłych czynności i ludzkich odruchów, które w ekstremalnej sytuacji nie są oczywiste, unaocznia czytelnikowi tragedię ofiar.

Koniec wojny opowiedziany został z perspektywy ludności cywilnej: „Rano, 4 maja nauczycielka Mlekuz powiedziała tylko, dzieci mam dla was smutną wiadomość, przegraliśmy wojnę. Idźcie spokojnie do domu” (FS 117). Znacznie więcej miejsca poświęca Hackl latom powojennym, w tym odbudowie kraju, realiom życia w czterech strefach okupacyjnych, powstaniu dwóch państw niemieckich i reintegracji Niemiec w strukturach europejskich. Działania te czytelnik poznaje za sprawą opisów powojennej aktywności politycznej Hugo Salzmann, robiącego błyskotliwą karierę w administracji, a jej ukoronowaniem jest stanowisko radnego z ramienia partii komunistycznej w rodzinnym Bad Kreuznach.

Tekst pozwala także na wgląd w historię NRD. Hugo junior, podobnie jak rodzice zdeklarowany obrońca ideałów sprawiedliwości społecznej, zawiedziony jednakże postawą ojca, który przedkłada działalność publiczną nad budowanie relacji z synem, wybiera życie w Niemczech socjalistycznych. Powstanie robotnicze z 1953 roku i doświadczenie rzeczywistości państwa Stasi pozwalają synowi Salzmannów dojrzeć i kazać mu „zważyć w społeczne korzyści jego działalności” (FS 151). Po spektakularnej ucieczce z NRD i osiedleniu się w Austrii nie pojawiają się już bezpośrednie odniesienia do faktów historycznych. Centralnym tematem opowieści staje się dzień powszedni.

Historia Salzmannów jako historia rodzinna (pamięć indywidualna)

Juliana Sternad, urodzona 5 lutego 1909 w Steinz, i Hugo Salzmanna, urodzony 4 lutego 1903 w Bad Kreuznach, poznali się, zakochali, pobraли i urodził

³⁰ Ze 150 000 więźniarek tego największego obozu koncentracyjnego dla kobiet w Trzeciej Rzeszy życie straciło 28 000. Por. <http://www.bpb.de/geschichte/nationalsozialismus/ravensbrueck/>.

im się syn. Na skutek swych komunistycznych poglądów i działalności politycznej byli represjonowani, prześladowani, a w końcu pozbawieni obywatelstwa niemieckiego. Ona zmarła w KZ Ravensbrück na tyfus (1944), on ocalał i po wojnie zaangażował się w pomoc ofiarom nazizmu. Po śmierci Hugo Salzmann (1979) jego imieniem nazwana została jedna z ulic w miejscowości Bad Kreuznach.

Drugie pokolenie reprezentuje Hugo junior, urodzony 2 listopada 1932. Jako dziecko dzielił z rodzicami lata głodu na emigracji, a po ich deportacji i aresztowaniu, dzięki staraniom matki i interwencji Czerwonego Krzyża, zamieszkał u ciotki Ernestine w Austrii. Po wojnie przeniósł się do ojca, zdobył wykształcenie jako technik dentystyczny i ze względów ideologicznych przeniósł się do NRD, gdzie poślubił Hertę Heinrich, z którą wychowywał dwóch synów: chorego na porażenie dziecięce Petera i młodszego Hanno. Rodzinie udaje się wyjechać do Austrii pod pretekstem zapewnienia synowi lepszej opieki medycznej. Ich życie toczy się teraz z dala od wszelkiej polityki, wypełnione obowiązkami zawodowymi i aktywnym spędzaniem czasu wolnego. Jednak polityka sama niespodziewanie wkracza do ich świata, a dzieje się to za sprawą drzemiących w społeczeństwie resentymentów. Tak w najkrótszy sposób można zrekapitulować życie trzech pokoleń rodziny Salzmannów na tle historii minionego wieku.

Hackl opowiada historię z reporterskim zacięciem. I tym razem czytelnik musi aktywnie śledzić losy bohaterów, poruszając się w przenikających się dwóch planach narracyjnych. Interpretacja, przyjmująca za punkt wyjścia wpisanie życia codziennego i relacji panujących między małżonkami, synem oraz bliskimi z ich otoczenia w opowieść o faszyzmie i jego skutkach, jest równie uprawniona jak interpretacja wychodząca od wielkiej historii opowiedzianej na przykładzie losów jednej rodziny. To cecha pisarstwa Ericha Hackla. Podobnie jak w przypadku wcześniejszych utworów wiedzę o życiu swoich bohaterów autor czerpie z pozostawionych dokumentów, takich jak listy, ale także z obszernego sprawozdania o latach emigracji, które Hugo senior napisał po wojnie. Wynika z niego, jak trudne było to życie i jak silna miłość małżonków. Juliana, jako skromna dziewczyna, przybyła do Bad Kreuznach z austriackiej prowincji, by zarobić na chleb, zaufała pewnemu sobie, pełnemu temperamentu Hugo, młodzieńcowi bezkompromisowemu wobec przeciwników i lojalnemu wobec przyjaciół. Świadoma zagrożeń, wynikających z jego działalności politycznej, nie zawahała się, by dzielić z nim życie. Czytelnik „widzi” Julianę, która troszczy się o gospodarstwo domowe, małego synka i męża, i jednocześnie „słyszy” Hugo Salzmann, który walczy na wiecach, nielegalnych spotkaniach, ale też w urzędach o „ważniejsze sprawy”. Oczekiwanemu i kochanemu synkowi oboje rodzice poświęcają wiele czasu i miłości, wychowując go w przeświadczeniu, że kiedyś żyć będą w bardziej sprawiedliwym świecie. Wzruszające sceny z okresu paryskiego wygnania zaświadcza o bezwarunkowej, romantycznej miłości Salzmannów. Hackl potrafił wybrać z ogromu materiału dokumentarnego, którym dysponował, a szczególnie z wywiadów przeprowadzonych z Hugo junio-

rem, poruszające wyobraźnię, często wzruszające, nigdy cłliwe, sytuacje i sceny z życia rodzinnego. Wywózka rodziców do Niemiec, skazanie i izolacja przerwały niezmacone szczęście rodzinne (co brzmi paradoksalnie wobec okoliczności wojennych). Listy, które piszą do siebie w tym czasie, a które cytuje autor, jawią się szczerymi wyznaniem miłości, w których małżonkowie wzajemnie się chronią, pomijając to, co najboleśniejsze: „Moja kochana najdroższa Juliano!”, „Drogi kochany Hugo!”, „[...] mój Ukochany” tak rozpoczynają się nieliczne dozwolone listy z czasów aresztowania (FS 102). W jednym z nich skierowanym do syna czytamy: „rano codziennie przez pół godziny spaceruję, i wtedy posyłam Ci zawsze serdeczne pozdrowienia poprzez chmury, które przecież i ty widzisz” (FS 87). Prawdy o życiu w obozie Hugo, a potem jego dzieci dowiedzą się po latach ze sprawozdań i listów ocalonych, którzy znali Julianę Salzmann.

Czytelnik zyskuje wgląd w warunki życia małego Hugo w austriackim Steinz, zanim ciotka odwiezie go do ojca. Pełna miłości i bezpieczeństwa atmosfera domu rodzinnego matki, w którym ton nadają dziadek i ciotka Ernestine, sprawia, że chłopiec, który po raz trzeci w swoim życiu zmuszony jest do zmiany miejsca zamieszkania i zmiany języka (austriacki dialekt w Steinz różni się fonetycznie od niemieckiego), czuje się bezpiecznie. Jednocześnie Hackl przedstawia mentalność społeczności lokalnej, codzienne oblicze austrofaszyzmu. Po latach Hugo kolejny raz będzie musiał odnaleźć się wśród tych ludzi i ponownie, jako dorosłego już mężczyznę, społeczność Steinz potraktuje go z nieufnością. „W Steinz szemrano, że przyjechali, by szpiegować; to logiczne, jak w innym przypadku wypuszczono by ich ze Wschodnich Niemiec” (FS 161).

Małżeństwo Hugo juniora i Herty przedstawione jest w książce pozytywnie. Trudno zatem zrozumieć, co podkreśla recenzent „Süddeutschen Zeitung”³¹, dlaczego relacje z ojcem, Hugo seniorem, który po przejściu na emeryturę zdobył uznanie jako rzeźbiarz i malarz, zostały całkowicie zerwane. Niewiele można też dowiedzieć się o stosunkach Hugo juniora z synem Hanno, w czasie gdy ten szykanowany był w zakładzie pracy. To właśnie jemu poświęcone są ostatnie pasaża książki. Hackl opisuje upokorzenia, których doświadczył w pracy, a mianowicie w Kasie Chorych w Grazu. Mobingowany i obrażany jako Żyd, zmuszony był przechodzić z działu do działu, w końcu do zmiany zakładu pracy, a nawet miejscowości. Przełożeni, którym przedkładał swe skargi, bagatelizowali problem, a z podejmowanych przez nich decyzji personalnych wynika, że wręcz chronili sprawców. Był to rok 1994.

Strategia narracyjna Hackla wobec kultury pamięci

W obliczu powyższych uwag, które stanowią zaledwie faktograficzną, linearną rekonstrukcję historii rodzinnej na tle wydarzeń historycznych XX wieku,

³¹ Zob. M. Stallknecht, *Tat und Sache Erich Hackls Erzählung „Familie Salzmann”*, „Süddeutsche Zeitung” 5.10.2010, s. 10.

należy postawić pytanie o wyjątkowość tej „historii z naszego podwórka”³². Nie chodzi przecież tylko o rekonstrukcję losów rodziny. Druga część tytułu nie pozostawia wątpliwości, że opowiedziana przeszłość ożywa w teraźniejszości. Użycie zaimka dzierżawczego „naszego” włącza czytelnika do świata tekstu. I jest to niewątpliwie zamierzenie autora, wynikające z jego deklaracji dla dokumentaryzmu, co potwierdza motto, które wybrał dla swojej książki. Są to słowa Günthera Weisenborna z powieści *Der Verfolgte*: „Niektórzy szukają tego, co dotyczy innych. Lub wszystkich” (FS 5)³³. Hackl pragnie poruszyć czytelnika, wzbudzić w nim produktywny „niepokój”³⁴; w jednym z wywiadów konstatuje, że opowiadanie to „stawianie oporu zapomnieniu”³⁵. Swój opór Hackl wyraża, stosując odpowiednie strategie narracyjne. Tak, jak jego pierwsze teksty można postrzegać w kontekście nawiązań stylistycznych do Heinricha von Kleista (*Abschied von Sidonie*) czy techniki opowiadania charakterystycznej dla Johanna Petera Hebla (*Auroras Anlass*)³⁶, tak w historii poświęconej rodzinie Salzmannów widoczny jest wpływ techniki montażu, znanej współczesnemu czytelnikowi ze sztuk audiowizualnych i charakterystycznej dla niektórych gatunków dziennikarskich. W tekście brak jest numerowanych i wyraźnie wyodrębnionych rozdziałów, składa się z 27 oddzielonych interlinią akapitów różnej długości. Swoistą ramę dla środkowych zapisów stanowią ustępy poświęcone zmarłej w obozie koncentracyjnym Julianie, co czyni z niej centralną postać tekstu i wprowadza temat faszyzmu jako jego oś problemową. Pozostałe akapity, różniące się od siebie charakterem podawczym i stylem, łączą elementy fikcjonalne z faktografią, nadając lekturze dynamiczne tempo, powodują, że historia rodzinna dzięki przywołaniu listów z komentarzami, wypowiedzi osób trzecich i fragmentów dzienników staje się właśnie „historią z naszego podwórka”, z którą czytelnik zmuszony jest się skonfrontować, nawet jeśli wolałby się od niej zdystansować. Losy Salzmannów i ich walka o sprawiedliwość to nie jest przyjemna historia, którą można by opowiadać ku pokrzepieniu serc. Swymi lakonicznymi opisami szykan wobec Hanno, które miały miejsce w latach 90. XX wieku w Austrii, Hackl dotyka społecznego tabu. Śledzi napięcia czyha-

³² Wolne tłumaczenie drugiej części tytułu opowiadania Hackla.

³³ Günther Weisenborn (1902–1969) był niemieckim prozaikiem i dramaturgiem, w roku 1942 został skazany za działalność antyfaszystowską na karę śmierci, zamienioną na dożywocie. Jego najbardziej znanym utworem jest dramat *Die Illegalen* (1946). Powieść *Der Verfolgte* (1961) także poświęcona jest ruchowi oporu i rozliczeniu z faszyzmem. Motto w wersji oryginalnej: „Mancher sucht etwas, das andere angeht. Oder alle”.

³⁴ S. Peters, *Die Verletzbaren. Produktive Verstörung: Erich Hackl über die Familie Salzmann*, „Frankfurter Rundschau” 8.10.2010, s. 37.

³⁵ E. Hackl, *Geschichte erzählen? Anmerkungen zur Arbeit des Chronisten*, „Literatur und Kritik” 1995, nr 291–292, s. 42.

³⁶ K. Zeyringer, *Österreichische Literatur seit 1945. Überblicke, Einschnitte, Wegmarken*, Innsbruck – Wien 2008, s. 322 i nn. Jednocześnie pragnę wskazać na zależność pisarstwa Hackla z popularnym w USA kierunkiem *New Journalismus* (Tom Wolfe).

jące pod powierzchnią poprawności politycznej i obnaża je. Udaje mu się uniknąć natrętnego dydaktyzmu dzięki zastosowaniu wspomnianej techniki narracji, w której naprzemiennie na plan pierwszy wysuwają się historia powszechna i rodzinna, fakty i antycypacje, a gwarantem literackości pozostają język i montaż. Przywołane z pamięci i wyrażone w trybie orzekającym fakty, z nazwiskami autentycznych postaci, realnych instytucji, z przywołaniem dat i miejscowości, otwierają przed czytelnikiem przestrzeń historyczną. Zjawiska należące do pamięci zbiorowej poddane zostają podczas lektury weryfikacji, utrwaleniu lub uzupełnieniu. Tryb przypuszczający stosuje Hackl, tworząc domniemane dialogi i spekulując, co stanowi jedyną w swoim rodzaju materię tekstu i jest świadectwem kreatywnego obcowania z historią i jej krytycznego rozumienia. Dynamiczna relacja między trybem oznajmującym i przypuszczającym (wiele zdań rozpoczyna się od: „prawdopodobnie/vermutlich”, „załóżmy/angenommen”, „należy przyjąć/anzunehmen”, „niechby/es sei”) oraz napięcie między przeszłością a przyszłością czynią z opowiadania Hackla wyjątkowe dzieło literackie. Takie właśnie podejście pisarza do języka i formy jest kluczem do rozpoznania jego krytycznej świadomości historycznej. Bezpośrednio wyraża się ono w scenie, przywołującej w pamięci dramat *Andorra* Maxa Frischa³⁷. Hanno Salzmanna, który z powodu nazwiska, upośledzonego brata i babki, która zginęła w obozie koncentracyjnym, przeżywany jest w pracy „Buchenwald-Bubi” („chłopiec z Buchenwaldu”), musi w Austrii, 60 lat po zakończeniu II wojny światowej, stawić czoło nienawiści na tle rasowym:

Pewnego razu kierownik działu chciał się dać poznać z ludzkiej strony.
Nie mam nic przeciwko Żydom.
Nie jestem Żydem (FS 176).

Frischowski Andri identyfikuje się z uprzedzeniami na swój temat i ginie, Hanno zdobywa się na odwagę i sprzeciwia się niesprawiedliwości. Jednak historia tu się nie kończy. Końcowy fragment opowieści o rodzinie Salzmanna jest niewątpliwym nawiązaniem do zakończenia powieści Güntera Grassa *Im Krebsgang* (*Idąc rakiem*)³⁸:

Założmy, że Hanno Salzmanna przez dwa lata szuka pracy; w końcu może zacząć na taśmie w fabryce oddalonej pół godziny jazdy od miejsca zamieszkania; awansuje na technika; jest przez kierownika zmiany wielokrotnie chwalony za pilność i dokładność; doprawdy z nikim nie zamienił słowa na temat historii swojej rodziny; pewnego dnia w lutym 2006 roku, na rannej zmianie, która trwa od szóstej do czternastej, stoi przy mierniku pochłonięty pracą, tak że nie słyszy zbliżających się kroków; na kilka sekund zostaje ogłuszony hukiem tuż nad prawym uchem; odwraca się, widzi naprzeciw siebie rozba-

³⁷ Zob. M. Frisch, *Andorra*, Frankfurt a. Main, 1961; sztuka została przetłumaczona przez Irenę Krzywicką i Jana Garewicza dla Teatru Ateneum im. Stefana Jaracza w Warszawie, reż. Janusz Warmiński, premiera 2.05.1962.

³⁸ G. Grass, *Im Krebsgang*, Göttingen 2002, wersja polska: *Idąc rakiem*, przeł. S. Błaut, Gdańsk 2002.

wione twarze kolegów i słyszy głos tego, który strzelił z nadmuchanej papierowej torby: Następny razem w środku będzie gaz.

Podsumowanie

Wartością niezmienną twórczości literackiej Hackla, stanowiącej przykład współczesnej austriackiej literatury faktu, jest obnażanie i piętnowanie wszelkich hierarchicznych struktur i systemów prowadzących do instrumentalizacji ludzkiego życia. W swych utworach pisarz pokazuje historię XX wieku jako historię niesprawiedliwości i przemocy, co unaocznia na przykładach z Europy i Ameryki Łacińskiej. Hackl potępia wszelkie formy faszyzmu, odsłaniając ich anonimowe struktury poprzez ukazanie skomplikowanych losów bezimiennych bojowników, czy po prostu przyzwoitych obywateli. Tak pisarz ratuje ich przed całkowitym zapomnieniem, jednocześnie relatywizując uproszczone przekazy na temat ofiar i oprawców. To czyni z Ericha Hackla jednego z najbardziej ukształtowanych pisarzy politycznych we współczesnej literaturze austriackiej, który w swych suwerennie opowiadanych historiach niezmiennie staje po stronie słabych i pokrzywdzonych. A w jego utworach są nimi żydowskie, austriackie i niemieckie ofiary narodowego socjalizmu. Zachowując tę historyczną perspektywę, teksty Hackla zaświadczały o dokonaniu się przełomu etycznego w kulturze pamięci. Jego technika narracyjna w służbie prawdy dokumentarnej, którą cechuje „bezsłowne” łączenie fragmentów o charakterze historycznym i fikcyjnym gwarantuje najwyższy poziom artystyczny. Klaus Zeyringer dobitnie komentuje tę zaletę prozy Hackla: „Artyzm języka nie odnosi się tylko do sztuki wyobraźni, lecz także do sztuki przedstawiania”³⁹.

Uwzględniając wskazane przez Joachima Leuschnera⁴⁰ cztery postawy badawcze wobec historii, Hackl zdaje się być antykwariuszem i pedagogiem w jednej osobie. Nie jest za to filozofem, teologiem ani historykiem *sensu stricto*. Opowiadając nadaje spawom minionym znaczenie, a raczej wydobywa je poprzez język i sposób narracji. Tak w toku pracy przywracającej pamięć o przeszłości powstają „mentalne transformacje czasu w sens”⁴¹. Zasada ta dotyczy też książki Hackla poświęconej rodzinie Salzmannów. Opowiadanie to potwierdza krytyczny charakter świadomości historycznej autora, zgodnie z przytoczoną tezą Aleidy Assmann, że w obszarze kultury pamięć pomaga rozumieć teraźniejszość w imię przyszłości⁴².

³⁹ K. Zeyringer, *Österreichische Literatur seit 1945...*, s. 471.

⁴⁰ Zob. J. Leuschner, *Geschichte in Vergangenheit und Gegenwart. Eine Einführung*, Stuttgart 1980, s. 46.

⁴¹ J. Rüsen, *Zerbrechende Zeit. Über den Sinn der Geschichte*, Böhlau – Köln – Weimar – Wien 2001, s. 43.

⁴² Zob. przyp. 6.

Bibliografia

- Arnold H.L., Reinhardt S., *Dokumentarliteratur*, München 1973.
- Assmann A., *Unbehagen an der Erinnerungskultur*, München 2013.
- Bartsch K., *Nicht nur mit Rotstift, Schere und Tesafilm. Zur Problematisierung des Widerspruchs von ästhetischem und dokumentarischem Anspruch in zeitgenössischer österreichischer Literatur*, [w:] *Sein und Schein. Traum und Wirklichkeit. Zur Poetik österreichischer Schriftsteller/innen im 20. Jahrhundert*, red. H. Arlt, M. Diersch, Frankfurt a. Main. 1994.
- Bartsch K., *Zum Problem des Dokumentarischen in der deutschsprachigen Literatur seit den 1960er Jahren, speziell im Drama*, „Zagreber Germanistische Beiträge” 2003, nr 12.
- Brunhart I., „*Mich berührt am Fremden das Vertraute*”. Plädoyer für die Lektüre von Erich Hackl im bewusteinsorientierten Deutschunterricht, „Revista de Filología Alemana” 2010, nr 2.
- Frisch M., *Andorra*, Frankfurt a. Main. 1961.
- Grass G., *Im Krebsgang*, Göttingen 2002 (polskie tłumaczenie: *Idąc rakiem*, przeł. S. Blaut, Gdańsk 2002).
- Hackl E., *Abschied von Sidonie*, Zürich 1989 (polskie tłumaczenie: *Pozegnanie z Sydonią*, przeł. M. Łobzowska, Oświęcim 2000).
- Hackl E., *Auroras Anlass*, Zürich 1987.
- Hackl E., *Familie Salzmann. Erzählung aus unserer Mitte*, Zürich 2010.
- Hackl E., *Geschichte erzählen? Anmerkungen zur Arbeit des Chronisten*, „Literatur und Kritik” 1995, nr 291–292.
- Klein Ch., Martínez M., *Wirklichkeitserzählungen. Felder, Formen und Funktionen nicht-literarischen Erzählens*, [w:] *Wirklichkeitserzählungen. Felder, Formen und Funktionen nicht-literarischen Erzählens*, red. Ch. Klein, M. Martínez Stuttgart 2009.
- Knigge V., *Zur Zukunft der Erinnerung*, „Aus Politik und Zeitgeschichte” 2010, nr 25–26.
- Leuschner J., *Geschichte in Vergangenheit und Gegenwart. Eine Einführung*, Stuttgart 1980.
- Literatur*, red. E. Grzesiuk, Lublin 2016.
- Ławnikowska-Koper J., *Erich Hackl erzählt Geschichte. „Familie Salzmann. Erzählung aus unserer Mitte”*. Zum kritischen Geschichtsbewusstsein in der dokumentarischen Literatur, [w:] *Gedächtniskonturen. Memorialer und postmemorialer Diskurs in der deutschsprachigen*, Lublin 2016.
- Modi memorandi. Leksykon kultury pamięci*, red. M. Saryusz-Wolska, R. Traba, współ. J. Kalicka, Warszawa 2014.
- Peters S., *Die Verletzbaren. Produktive Verstörung: Erich Hackl über die Familie Salzmann*, „Frankfurter Rundschau”, 8.10.2010.

- Pfister E., *Porträt einer Familie*, http://www.deutschlandfunk.de/portraet-einer-familie.700.de.html?dram:article_id=84935 [stan z 24.05.2015].
- Richter M.J., *Intertextualität als Mittel der Darstellung in Erich Hackls Erzählungen*, Berlin 1994.
- Rüsen J., *Zerbrechende Zeit. Über den Sinn der Geschichte*, Böhlau – Köln – Weimar – Wien 2001.
- Zarbach J., *Familie Salzmänn, Rezension*, <http://www.literaturhaus.at/index.php?id=8297> [stan z 24.05.2015].
- Zeyringer K., *Österreichische Literatur seit 1945. Überblicke, Einschnitte, Wegmarken*, Innsbruck – Wien 2008.

Erich Hackl wobec kultury pamięci. Opowiadanie *Familie Salzmänn. Erzählung aus unserer Mitte*

Streszczenie

Artykuł przedstawia opowiadanie Ericha Hackla *Familie Salzmänn. Erzählung aus unserer Mitte* w kontekście nowej kultury pamięci (Aleida Assmann). Autor jest przedstawicielem dokumentaryzmu w literaturze austriackiej i jest to kolejny jego utwór poświęcony tematyce zbrodni Trzeciej Rzeszy. Mechanizmy faszyzmu ukazuje na przykładzie skomplikowanej historii trzech pokoleń niemiecko-austriackiej rodziny i udowadnia, że nieprzepracowana historia może się powrócić. Jego utwór potwierdza przełom etyczny w kulturze pamięci, gdyż zmienia perspektywę ofiara – sprawca. Cechą pisarstwa Hackla jest jego krytycyzm historyczny i suwerenna metoda pisarska. Jego styl jest lakoniczny, pozbawiony patosu i jednocześnie pełen artyzmu.

Słowa kluczowe: Erich Hackl, *Familie Salzmänn*, dokumentaryzm, faszyzm, kultura pamięci, przełom etyczny, krytycyzm historyczny.

Remembrance culture in Erich Hackl story *Familie Salzmänn. Erzählung aus unserer Mitte*

Summary

The paper presents Erich Hackl's story *Familie Salzmänn. Erzählung aus unserer Mitte* in the context of the new culture of remembrance (Aleida Assmann). The author represents the literature of facts and it is his consequent work devoted to the subject matter of the Nazi crime. The mechanisms of fascism have been presented here on an example of three generations of a German-Austrian family to prove that a history that has not been worked through can reoccur. This work confirms an ethnic turn in the remembrance culture as it changes the whole victim – torturer perspective. Hackl's literary style is characterized by historical criticism and a sovereign writing method. His style is laconic, void of any pathos, but still very intriguing.

Keywords: Erich Hackl, *Familie Salzmänn*, documentarism, fascism, cultural memory, ethical turn, historical criticism.

<http://dx.doi.org/10.16926/i.2017.03.10>

Bartosz WOŹNIAK

Akademia im. Jana Długosza w Częstochowie

Realne i nierealne – różne rodzaje rzeczywistości w *Miasteczku Twin Peaks*

Witamy w Twin Peaks – czyli wstęp

*Miasteczko Twin Peaks*¹ to amerykański serial wyprodukowany przez Marka Frosta i Davida Lyncha na potrzeby telewizji ABC, emitowany na początku lat 90. XX wieku², który już w czasie pierwszej emisji zyskał miano kultowego dzieła. Opowiada on historię śledztwa w sprawie morderstwa młodej dziewczyny, Laury Palmer, prowadzonego przez agenta FBI Dale'a Coopera w małym waszyngtońskim miasteczku. Po przyjeździe do Twin Peaks Cooper poznaje jego mieszkańców. Wraz z agentem widzowie mają szansę odkryć część ich mrocznych sekretów. Na pierwszy rzut oka widz, oglądając produkcję, ma przed sobą sielską i spokojną miejscowość. Jednak uważne zagłębienie się w fabułę serialu, a szczególnie w jego symbolikę, pozwala dostrzec specyfikę budowy świata przedstawionego przez Davida Lyncha i Marka Frosta.

¹ Tytuł oryginalny: *Twin Peaks*, w skrócie *TP*, tych trzech wersji tytułu będę w dalszej części tekstu używał zamiennie; zawarte w dalszej części tłumaczenia tytułów, jak i cytatów, są przekładami autora tekstu.

² Pierwszy z trzydziestu odcinków rozłożonych na dwie serie został wyemitowany 8 kwietnia 1990 roku, ostatni – 10 czerwca 1991 roku. Po zakończeniu serialu Lynch nakręcił jego prequel – pełnometrażowy film *Twin Peaks. Ogniu, kroc za mną*, który do kin zawitał w maju 1992 roku. Te dwa dzieła zostały rozszerzone dopiero w 2014 roku wydaniem Blu-ray, zawierającym *Twin Peaks. Ogniu, kroc za mną. Brakujące elementy*, dysk z nieznanymi, wyciętymi wcześniej scenami. Na rok 2017 planowana jest przez duet Lynch/Frost kolejna, dziewięcioodcinkowa seria – w 25 lat po emisji ostatniego odcinka serialu (co odpowiada słowom wypowiedzianym przez Laurę Palmer do agenta Coopera w ostatnim odcinku drugiej serii: „Do zobaczenia za 25 lat”).

Miasteczko Twin Peaks jest obrazem, który z jednej strony stwarza złudzenie realności (jako serial telewizyjny, gatunek z założenia wzorowany i opierający się na autentyczności³), z drugiej natomiast zawiera kilka możliwych przedstawień rzeczywistości (czy wręcz kilka różnych rzeczywistości).

Takie ujęcie świata prezentowanego w *Twin Peaks* niejako wymusza spojrzenie na dzieło Lyncha i Frosta przez pryzmat teorii symulaków Jeana Baudrillarda. Wedle jego koncepcji uniwersalna rzeczywistość przestała istnieć – w jej miejscu pozostały jedynie hiperrzeczywiste znaki ją imitujące⁴ – ponieważ nie ma granicy pomiędzy tym, co rzeczywiste, i tym, co wyobrażone. Brak jednej rzeczywistości i wielość symulacji umożliwiają istnienie nie jednego, ale wielu światów. Baudrillard uważa, że istnieją wykładniki wielości światów: ich współistnienia, przenikania się oraz wzajemnych wpływów⁵. Te wykładniki to znaki hiperrzeczywistości. Umberto Eco dookreśla hiperrzeczywistość jako reprodukcję rzeczywistości, prawdziwszą niż jej pierwowzór, będącą „znakiem bez znaczenia” i halucynacją⁶.

Pierwsze kroki na Północnym Zachodzie – czyli o czołówce i tytule serialu (wstępu ciąg dalszy)

Już czołówka serialu zdaje się przemawiać do odbiorcy: widać w niej sceny ukazujące na przemian elementy natury (zimorodka, drzewa, góry, wodospad, jezioro) oraz elementy przemysłowe i związane z kulturą (piły tnące drewno, kominy z unoszącym się dymem, tory kolejowe, asfaltową drogę) – te obrazy wskazują na rozgraniczenie pomiędzy naturą i kulturą; pomiędzy światem, z którego człowiek się wywodzi, i tym, który sobie stworzył. Od samego początku widać więc dwie opozycje, wprowadzające do serialu napięcie, a wraz z nim elementy grozy. Sam tytuł – *Twin Peaks*⁷ – także wskazuje na dwoistość, tyle że niemal identyczną, połączoną, związaną – słowem: bliźniaczą. Tytuł i czołówka są metaforą całej tematyki serialu, doskonale łączą się więc z zamyśłem fabularnym twórców.

³ Seriale telewizyjne od początku były skierowane do osób przesiadujących w domu, miały być bliskie ich problemom – stąd głównie imitowały codzienność takich osób (proste życie, bardziej „przyziemne” problemy itp.), bez komplikacji i jakiegokolwiek „niesamowitości”, co przyczyniło się do powstania i spopularyzowania telenowel (oper mydlanych).

⁴ Por. J. Baudrillard, *Symulakry i symulacja*, przeł. S. Królak Warszawa 2005.

⁵ Tamże, s. 6.

⁶ J. Ugniewska, *Słowo wstępne*, [w:] U. Eco, *Semiologia życia codziennego*, przeł. P. Salwa, J. Ugniewska, Warszawa 1998, s. 7.

⁷ W dosłownym tłumaczeniu *twin peaks* oznacza ‘bliźniacze szczyty’.

Nawet telewizyjni bohaterowie oglądają telewizję – czyli o widowisku w widowisku

W *Miasteczku Twin Peaks* niektórzy bohaterowie oglądają czasem w telewizji serial zatytułowany *Zaproszenie do miłości*⁸. Z krótkich fragmentów, które obserwujemy ich oczami, widać, że jest to opera mydlana dość niskiej jakości. Jednak pojawia się w *Twin Peaks* nie bez powodu: jest parodią i przełożeniem wydarzeń, które właśnie rozgrywają się w miasteczku.

Zaproszenie do miłości to wykorzystanie przez Lyncha i Frosta założenia „widowiska w widowisku”⁹. Taki zabieg ma na celu przedstawienie tych samych treści w prostszy i dosłowniejszy sposób. Z pewnością stanowi sposób patrzenia na wątki serialowe z innej perspektywy.

Ze względu na sztuczność i mocno melodramatyczny charakter oraz silne odniesienia do wydarzeń w samym *Miasteczku Twin Peaks* można *Zaproszenie do miłości* traktować jako parodię – czy raczej autoparodię – tego serialu. Celem takiego zabiegu mogła być chęć lepszego wyjaśnienia wątków fabuły serialu bądź odwrócenia lub obniżenia ich wzniosłości. Z tą drugą możliwością wiąże się inna: że Lynch i Frost dodali *Invitation...*, aby wyśmiać przeżywające renesans w latach 80. i na początku 90. XX wieku opery mydlane¹⁰. *Zaproszenie do miłości* stanowi inną, nieraz przewrotną wersję wydarzeń dziejących się w miasteczku, często również wpływając na bohaterów i ich odczucia. Jest rzeczywistością *Miasteczka Twin Peaks* ukazaną jego postaciom „od zewnątrz”. Sprawia także, iż świat tych postaci jest dla widza o wiele bardziej realny; na tle karykaturalnego *Zaproszenia...* *Twin Peaks* staje się prawdziwym światem, z rzeczywistymi bohaterami i o wiele poważniejszymi, życiowymi problemami.

Miasteczko to nie budynki i ulice, ale mieszkańcy – czyli o bohaterach

Sami bohaterowie stanowią doskonały przejaw dualizmu miasteczka – każdy z nich skrywa w sobie dwie natury. Nie ma tutaj prostego rozgraniczenia na

⁸ Ang. *Invitation to Love*.

⁹ Należy tutaj wspomnieć, że David Lynch wykorzystał ten chwyt także w innym dziele; w filmie *Inland Empire* umieścił fragmenty przygotowanego wcześniej krótkometrażowego filmu *Rabbits*.

¹⁰ Warto wspomnieć (w odniesieniu do telewizji), że już w czasie pierwszej emisji drugiej serii planowana była kolejna, trzecia. Jednak spadająca oglądalność i zmniejszające się zainteresowanie serialem (co wynikało również z ujawnienia tożsamości mordercy w połowie drugiego sezonu) uniemożliwiły stworzenie kolejnych odcinków, co zaskoczyło i w pewnym sensie zraziło do telewizji Lyncha. Reżyser (w charakterystycznym dla siebie stylu) dał tym odczuciom upust, gdy jakiś czas później tworzył prequel *Miasteczka...* – scena otwierająca film pełnometrażowy ukazuje śnieżący ekran telewizyjny niszczonego przez mordercę Teresy Banks.

złych i dobrych. Każda z pozoru dobra postać kryje w sobie pierwiastek zła, negatywna zaś może wzbudzić nie tylko niechęć i antypatię u widza, ale z czasem również żal i współczucie, a nawet sympatię.

Często charakterystyka postaci i jej historia jest budowana stopniowo: informacje o takiej osobie narastają aż do momentu kulminacyjnego, w którym widz dowiaduje się o bohaterze czegoś szokującego, co zmienia diametralnie jego odbiór – niemalże na wzór Lacanowskiego „realnego”¹¹.

I tak agent Cooper jest doskonałym śledczym: odważnym, uroczym, obdarzonym ponadprzeciętną inteligencją. Można by powiedzieć, że jest to bohater niemalże idealny¹². Jednak zarówno widz, jak i inne postaci, w miarę bliższego poznawania agenta, dowiadują się o nim także i innych rzeczy: że jest mocno zafascynowany (podobnie jak sam David Lynch) filozofią i religią Wschodu oraz że głęboko wierzy w zjawiska paranormalne, ufając przeczuciom, przypadkowi, snom i wizjom o wiele bardziej, niż oczekiwaliby się tego od detektywa czy agenta Federalnego Biura Śledczego. Jest to pewnego rodzaju dysonans. I o ile ten fakt nie niszczy jego pozytywnego wizerunku¹³, o tyle zasiewa ziarno wątpliwości dotyczących protagonisty *Miasteczka Twin Peaks*, czy to już wszystko, co powinniśmy o nim wiedzieć. Czy na pewno jest bohaterem bez skazy? Czy jest osobą, która powinna zajmować się tym, czym się zajmuje? Pod tym względem protagonista serialu pasuje do mieszkańców miasteczka: sam nie jest idealny oraz – jak się dalej okazuje – skrywa mroczną tajemnicę pod przebraniem agenta FBI, słowem: jest bohaterem o dwóch twarzach, bohaterem dualistycznym.

Podobnie ma się rzecz z ofiarą morderstwa – Laurą Palmer. Na początku widz dowiaduje się o niej bardzo pozytywnych rzeczy: była piękną, siedemnastoletnią uczennicą, powszechnie lubianą i znaną, była miss szkoły, pomagała w nauce upośledzonemu umysłowo Johnny’emu Horne’owi, dawała korepetycje z języka angielskiego Josie Packard, rozwoziła posiłki potrzebującym. Znów bohaterka praktycznie bez skazy. W toku dalszego śledztwa prowadzonego przez Coopera i szeryfa Trumana wychodzą na jaw inne, mniej pozytywne informacje: Laura była uzależniona od narkotyków, miała poważne problemy

¹¹ W ujęciu Agaty Bielik-Robson jest to czysta „esencja traumatyczności”. Zarówno „realne” Lacana, jak i „esencja traumatyczności” Bielik-Robson doskonale pasują do szczytowego momentu budowania charakterystyki postaci w *Twin Peaks*. Por. J. Lacan, *Imiona-Ojca*, przeł. R. Carrabino, T. Gajda, J. Kotara, B. Kowalów, A. Kurek, Warszawa 2013; A. Bielik-Robson, *Słowo i trauma. Czas, narracja, tożsamość*, [w:] *Formy reprezentacji umysłowych*, red. R. Piłat i in., Warszawa 2006, s. 125–133; A. Bielik-Robson, *Zew dalekiego Boga. Lacan i symboliczne samobójstwo*, [w:] *też*, „Na pustyni”. *Kryptoteologie późnej nowoczesności*, Kraków 2008, s. 205–263.

¹² „Ma pan tylko jedną wadę – jest pan idealny” – tymi słowami podsumowuje agenta Coopera Audrey Horne w siódmym odcinku pierwszego sezonu *Miasteczka*...

¹³ W ostateczności te cechy charakteru bohatera doprowadzają do rozwiązania zagadki morderstwa i uchwycenia zabójcy.

psychiczne, pracowała jako prostytutka, handlowała narkotykami, była zamieszana w szantaże i morderstwa. Są to fakty tak nieprawdopodobne, że sam szeryf nie chce początkowo dać im wiary.

W charakterystyce pozostałych bohaterów widać, jak dobrze scenarzyści *Miasteczka...* potrafią operować stereotypami, wyposażając postaci w cechy przeciwne do spodziewanych: nastoletni motocyklista, którego jako pierwszego można chcieć powiązać z przestępczością, okazuje się członkiem tajnego stowarzyszenia strzegącego dobra i porządku¹⁴; kapitan szkolnej drużyny futbolowej, syn majora i chłopak miss szkoły – handlarzem narkotykami i mordercą; biznesmen, właściciel połowy miasta i filantrop – posiadaczem domu publicznego po drugiej stronie granicy z Kanadą, manipulatorem, zleceniodawcą zabójstw i podpaień; zdająca się być nieźrównoważoną psychicznie i dziwną kobieta – potężnym medium, obdarzonym wielką wiedzą i mocą. To tylko przykłady prezentujące zniekształcenia w samych bohaterach występujących w serialu. Ponownie widać więc napięcie – tym razem pomiędzy postrzeganiem postaci, a ich prawdziwą naturą. Bohaterowie okazują się być nie tyle jednopoziomowymi filmowymi kliszami, skopiowanymi przez scenarzystów, lecz osobami bardzo bliskimi pozafilmowej rzeczywistości – ludźmi „realnymi”.

Mieszkańcy mieszkańców – czyli o „Postaciach z Innego Miejsca”

Trzeba również zaznaczyć, że w serialu i filmie pojawiają się postaci mniej realne, a niewątpliwie bardziej symboliczne: BOB¹⁵, Mike, Karzeł (nazywany również „Człowiekiem z Innego Miejsca”), Olbrzym. Postrzeganie ich jako „mniej realnych” wiąże się głównie z ich występowaniem: pojawiają się w snach i wizjach. Jako duchy¹⁶ są znakiem, że w *Twin Peaks* stykają się różne rzeczywistości, a świat (pozornie) realny nie jest jedynym, który istnieje. Bohaterowie ci są także nazywani „Postaciami z Innego Miejsca”. W czasie dwóch sezonów serialu zmienia się odbiór tej grupy. Początkowo zdają się być realnymi osobami, potem przypominają wytwory wyobraźni lub snów innych ludzi, w końcu jednak można dostrzec ich ogromny udział w wydarzeniach, co daje możliwość odkrycia ich prawdziwej natury. Z tej perspektywy okazują się być istotami

¹⁴ Nazwa stowarzyszenia „Chłopcy z Czytelnii” (ang. „The Bookhouse Boys”) wywodzi się od siedziby i miejsca spotkań.

¹⁵ Dla odróżnienia od postaci Bobby’ego Briggsa zapisywany jest on wielkimi literami, w scenariuszach to: „Morderca BOB” (ang. „Killer BOB”); por. www.glastonberrygrove.net/texts; www.lynchnet.com/tp/scripts.html [stan z 30.03.2016].

¹⁶ Agent Albert Rosenfield po wykryciu mordercy Laury Palmer próbuje określić BOB-a jako ducha, co jest uproszczeniem, ale – jak się okazuje – najbliższym prawdy (dziesiąty odcinek drugiego sezonu *Miasteczka Twin Peaks*).

zamieszkującymi „inne miejsce”¹⁷, ale od czasu do czasu przebywającymi pośród ludzi.

Mike’a i BOB-a najłatwiej określić jako pasożyty, znajdując sobie żywiciela i zamieszkując w nim na zasadzie opętania. Dawniej obaj współpracowali, zabijając ludzi. Potem Mike zmienił się, odciął sobie ramię i postanowił powstrzymać Boba¹⁸. Takiego Mike’a poznają widzowie *Twin Peaks*.

Kiedy Karzeł, kolejna z tych postaci, w filmie *Twin Peaks. Fire Walk With Me* staje obok siedzącego Mike’a, trzymając go w miejscu, gdzie kiedyś była ręka, i obaj przemawiają jednogłośnie, widz uświadamia sobie, że „Człowiek z Innego Miejsca” jest tak naprawdę dawną częścią Mike’a, jego brutalną i złą przeszłością, od której chciał się odseparować – jego odciętą ręką¹⁹. Karzeł pokazuje, że każdy – nawet człowiek chcący czynić samo dobro – ma w sobie jakiś element zła.

Olbrzyma dostrzega jedynie Cooper, to on daje agentowi wskazówki mające pomóc w rozwikłaniu sprawy morderstwa. Później pokazuje się agentowi dokładnie w momencie, gdy rozgrywa się następne zabójstwo, i chce, aby Dale zapobiegł dalszemu rozlewowi krwi.

„Postaci z Innego Miejsca” można zinterpretować bardzo różnie: jako duchy, demony, swego rodzaju bogowie, postaci-symbole. Ta ostatnia możliwość otwiera perspektywę, z której jawią się one jako aspekty natury i psychiki człowieka²⁰. Według takiego schematu BOB okazuje się być zezwierzęconą częścią ludzkiej podświadomości, sumą najbardziej dzikich, prymitywnych i brutalnych popędów. Mike jest złem, szukającym przebaczenia i próbującym zadośćuczynić za grzechy. Można go interpretować jako głos sumienia, które ma jednak bardzo niewielką moc i któremu rzadko udaje się wygrać z popędami. Karzeł, a już jego wygląd ma symboliczne znaczenie, jest sumą niskich pobudek człowieka. Jest on utożsamiany z wartościami podobnymi do przypisywanych BOB-owi, co jest zrozumiałe, jeśli wziąć pod uwagę, że jest tą częścią Mike’a, która wspólnie-

¹⁷ Próbą uchwycenia istoty „Innego Miejsca” jest przywołanie starej indiańskiej legendy przez Hawka, zastępcę szeryfa, w dziesiątym odcinku drugiego sezonu *Twin Peaks*.

¹⁸ „Żyliśmy wśród ludzi. Zdaje się... że nazywacie to sklepem spożywczym. Mieszkaliśmy nad nim. Mówię jak jest, tak jak to słyhać. Mnie też dotknął Diabeł – miałem tatuaż na lewym ramieniu. Lecz ujrzałem oblicze Boga i zmieniłem się. Odjąłem sobie całą rękę” – tak postaci z „Innego Miejsca” opisuje sam Mike w trzecim odcinku pierwszego sezonu *Miasteczka*... Mike odcina sobie ramię z wytatuowanym napisem: „Ogniu, krocz za mną” – symbolem wspólnoty z BOB-em.

¹⁹ Sugerują to również słowa samego Karła, wypowiedziane w *Twin Peaks. Ogniu, krocz za mną*: „Czy ty wiesz, kim ja jestem? Jestem ramieniem, a to jest mój zew...”.

²⁰ Powstały już prace, których celem było odczytanie *Miasteczka Twin Peaks* poprzez psychoanalizę Freuda. Według ich autorów „Postaci z Innego Miejsca” miały być symbolami różnych części podświadomości ludzkiej. W takim świetle BOB jest freudowskim Id; Mike i Karzeł stanowią wspólnie Ego; natomiast Olbrzym – Superego. Por. Z. Freud, *Wstęp do psychoanalizy*, przeł. S. Kempnerówna i W. Zaniewicki, wstęp L. Korzeniowski, Warszawa 1984.

wała z BOB-em, zabijając ludzi. Olbrzym, jako przeciwieństwo Karła (w tym wypadku wygląd także jest metaforą jego charakteru), jest uosobieniem szczytnych pobudek, stara się czynić dobro, niestety – w mrocznym świecie Lyncha – nie potrafi zapobiec tragedii, nawet będąc jej świadomym.

Nie jest to jednak jedyna możliwa interpretacja²¹, a zdania dotyczące „Postaci z Innego Miejsca” są bardzo podzielone. Ci bohaterowie-symbole stanowią problem interpretacyjny, niewątpliwie będąc doskonałym przykładem „nierealnego” w *Miasteczku Twin Peaks*.

Ciemna strona człowieka – czyli o doppelgängernach

W czasie pobytu w Czarnej Chacie, Cooper spotyka wiele postaci. Niektóre z nich są doppelgängernami – odbiciami osób żyjących w Twin Peaks. Pojęcie „doppelgänger” wywodzi się z folkloru, gdzie oznacza zwiastuna śmierci i nie-szczęścia²². Nazwa ta pochodzi z języka niemieckiego, w którym oznacza sobowtóra. W przypadku *Miasteczka*... doppelgänger jest raczej ciemną częścią ludzkiej natury, pierwiastkiem zła, który każdy człowiek nosi w sobie. Od normalnego człowieka różnią „złego bliźniaka” białe, puste oczy, wyglądające na martwe.

Dale spotyka doppelgängernów: zamordowanej Laury Palmer, jej ojca Lelanda, Karła oraz siebie samego. To ostatnie spotkanie jest równoznaczne z pojedyńkiem – walka toczy się o duszę Coopera²³. I, wedle ostatnich scen finałowego odcinka serialu, Cooper przegrywa to starcie. Nie udaje mu się uciec przed doppelgängernem, a z Czarnej Chaty wychodzi nie dobry Dale, ale właśnie jego zły bliźniak.

Miasto, które żyje – czyli Twin Peaks jako bohater

Twin Peaks jest inne, znajduje się daleko od reszty świata. Na pewno to zauważyłeś. Cieszymy się, że tak jest, ale ma to... swoją drugą stronę. Może to cena, którą przychodzi nam zapłacić za wszystkie dobre rzeczy: jest tu pewnego rodzaju zło. Coś bardzo, bardzo dziwnego drzemie w tych starych lasach. Nazywaj to jak chcesz: ciemnością, obecnością.

²¹ Ponieważ David Lynch nigdy nie wyjaśnił jednoznacznie użytych w swoich dziełach symboli, nie można znaleźć jedynej w pełni słusznej i przekonującej wszystkich interpretacji tych postaci.

²² Według legend osoby, które miały wątpliwą przyjemność spotkać swoich doppelgängernów, wkrótce po takim spotkaniu umierały; zob. hasła: *Doppelgänger* i *Sobowtór*, [w:] W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 1985, s. 438, 2143.

²³ Cooper, skupiając wszystkie swoje wysiłki na walce ze złem (schwywanie mordercy Laury Palmer, znalezienie Windoma Earla) i będąc gotowy do poświęcenia wszystkiego w imię tej walki, staje się podatny na zakusy zła. Jest to typowa dla Lyncha przewrotność, która zdaje się realizować słynne słowa Fryderyka Nietzschego: „Ten, który walczy z potworami powinien zadbać, by sam nie stał się potworem. Bo gdy długo spoglądamy w otchłań, otchłań spogląda również w nas”. Por. F. Nietzsche, *Poza dobrem i złem*, przeł. S. Wyrzykowski, Warszawa 1990, aforyzm 146.

Przybiera różne formy, ale... jest tam odkąd ktokolwiek pamięta, a my od zawsze z tym walczyliśmy²⁴.

Samo Twin Peaks jako miejsce zdaje się paradoksalne. Początkowo to małe, spokojne, sielskie, waszyngtońskie miasteczko, z biegiem wydarzeń i kolejnymi odkrywanymi przed widzami tajemnicami okazuje się być miejscem z mrocznym podbrzuszem, z drugą straszniejszą twarzą i gorszą stroną. Podobnie jak każdy mieszkaniec ma swoje mroczne sekrety, swoje drugie „ja” (a kilku posiada prawdziwych „złych sobowtórów”, których Dale Cooper spotyka w Czarnej Chacie), tak samo i Twin Peaks jest doppelgängerem każdej zacisznej miejscowości. To na pozór idylliczne miasteczko w końcu daje się poznać jako miejscowość bliższa realiom brutalnych telewizyjnych wiadomości, w których pełno morderstw, rozbojów i gwałtów, niż sielankowym wyobrażeniom, przedstawionym w wielu współczesnych *Miasteczku Twin Peaks* serialach.

Twin Peaks zdaje się mieć duszę. Od samego początku jest nie tylko miejscem akcji, ale wręcz bohaterem. Korony drzew kołyszące się na wietrze, pchające sowy czy nawet sygnalizacja świetlna na ulicach – wszystko to wydaje się żyć i groźnie przemawiać do widza. Elementy te przede wszystkim wzmagają niepokój i uczucie lęku (zapoczątkowane już przez czołówkę), mocno wpływając na odbiór serialu.

Czerwony Pokój, Czarna i Biała Chata – czyli o „Innym Miejsu”

W ostatnim (jak do tej pory) odcinku *Miasteczka*... Cooper dociera do kręgu dwunastu młodych platanów w lesie Ghostwood. Kierując się poszlakami i lokalną legendą, wchodzi za wyłaniającą się spośród mroku kurtynę, dostając się do Czerwonego Pokoju, o którym wcześniej śnił. Czerwony Pokój jest właściwie wnętrzem Czarnej i Białej Chaty. To tam agent spotyka BOB-a, Karła, Olbrzymia i doppelgängerów.

W przypadku Czerwonego Pokoju ważnym aspektem jest barwa – czerwień wiąże się przecież z tak istotnym dla *Miasteczka*... żywiołem, jakim jest ogień. Jest też kolorem niezwykle silnym (najmocniej działa na ludzką psychikę²⁵), symbolizując tak różne wartości, jak: życie, piękno, miłość, pasję, ale również: wojnę, krew, śmierć, rewolucję²⁶. Czerwień jest kolorem, który jest przez twór-

²⁴ Szeryf Harry Truman w rozmowie z agentem Cooperem w czwartym odcinku pierwszego sezonu *Twin Peaks*.

²⁵ Por. K. Jurek, *Znaczenie symboliczne i funkcje koloru w kulturze*, [w:] *Kultura, media, teologia*, red. A. Adamski, Warszawa 2011, s. 76.

²⁶ Por. K. Sokołowska, *Krew, ogień, pożądanie – kulturowa historia czerwieni*, <http://arkana.kosmetologii.pl/index.php/component/k2/item/12-krew-ogie%C5%84-po%C5%BC%C4%85danie-%E2%80%93-kulturowa-historia-czerwieni> [stan z 30.03.2016]

ców *Twin Peaks* postrzegany jako nieodłączna część rzeczywistości, świata otaczającego człowieka, a więc i nieodłączna część ludzkiego życia. Jego wieloznaczność jest symbolem ludzkiej natury, która łączy w sobie wszystko, zarówno to, co jest dobre, jak i to, co jest złe.

Wszystkie wydarzenia mające miejsce w Czarnej i Białej Chacie zdają się być nie rzeczywistością, lecz snem. David Lynch, będący scenarzystą i reżyserem wszystkich ujęć w Czerwonym Pokoju, starał się nadać rozgrywanym tu scenom oniryczny wydźwięk. Są one porwane, postaci mówią dziwnym, niekształconym głosem²⁷, prawa fizyki zdają się nie istnieć (w przeciwieństwie do magii i wszystkiego, co niesamowite), co potwierdza choćby scena, w której kawa podana Cooperowi zmienia swój stan skupienia pod wpływem działań Karła. A jednak świat ten istnieje tak samo, jak wszystko inne, co widzimy w *Twin Peaks*: szeryf Truman jest przecież świadkiem pojawienia się kurtyn, będących drzwiami do Chat, widzi również moment przejścia przez nie Coopera. Obserwuje również powrót Dale'a. Wobec wydarzeń dziejących się w Czerwonym Pokoju, pozostałe (mające miejsce w *Twin Peaks*) są dla widza o wiele bardziej realne. Takie zestawienie kilku światów sprawia, że codzienność w *Twin Peaks* wygląda na bardziej wiarygodną, rzetelną i naturalną – być może nawet bardziej niż świat pozaserialowy.

Również w przypadku Czarnej i Białej Chaty da się zauważyć związek z telewizją – czerń i biel, podobnie jak wcześniej czerwień, są tutaj kolorami znaczącymi. Z jednej strony sugerują dwa bieguny ludzkiej psychiki (dobry i zły) ale są również nawiązaniem do samej telewizji (dawniejsze postrzeganie telewizora jako czarno-białego pudła). Co więcej, będąc w Chatach, Cooper przez większość czasu przesiaduje na fotelu, pozostając biernym obserwatorem dziejących się przed jego oczami wydarzeń, co jest najprostszym nawiązaniem do samego medium telewizji.

Okazuje się zatem, że w *Miasteczku...* istnieje więcej, niż jedna rzeczywistość. I choć ta druga, związana z Czerwonym Pokojem, zdaje się być z pozoru mniej realna czy wręcz tylko i wyłącznie wyśniona, obydwie istnieją w takim samym stopniu, wpływając na losy i życia mieszkańców tego małego miasteczka.

„Do zobaczenia za 25 lat” – czyli podsumowanie

Miasteczko Twin Peaks już w czasie pierwszej emisji zyskało miano kultowego serialu. David Lynch i Mark Frost stworzyli dzieło wielkie i niezapomniane. Być może przez wyśmienite połączenie wątków dramatycznych, sensacyjnych, kryminalnych, komediowych i znanych kinu grozy, być może przez stwo-

²⁷ Charakterystyczny głos postaci uzyskano poprzez zastosowanie bardzo ciekawego triku. W czasie filmowania aktorzy wymawiali swoje kwestie wspak, po czym kwestie te były odtwarzane od końca. W ten sposób uzyskano bardzo dziwne i nienaturalne brzmienia.

rzenie niesamowitej, niezwykle symbolicznej i wymykającej się wszelkim interpretacjom fabuły, być może przez stworzenie wspaniałego obrazu północnoamerykańskiego miasteczka i niezwykle ciekawych postaci, być może przez niepowtarzalny klimat – od muzyki aż do obrazu, być może przez połączenie wszystkich tych elementów.

Należy pamiętać, że przez ponad 25 lat od czasu pierwszej emisji mnożą się różne interpretacje zakończenia serialu i teorie dotyczące ciągu dalszego. Prawdopodobnie kolejny sezon (przewidziany na 2017 rok) rozwieje nieco wątpliwości, choć przy okazji może zasieć kolejne.

Twin Peaks jest odmienne pod każdym względem: każda postać jest inna niż się początkowo wydaje, najczęściej ukrywa swoje drugie, ciemniejsze oblicze przed światem; samo miasteczko jest czymś więcej, aniżeli miejscem akcji, jest bohaterem, ma charakter i uczestniczy w budowaniu atmosfery i napięcia; każda scena w serialu ma swój cel i najczęściej podwójne znaczenie; symbole użyte przez twórców komplikują odbiór, pozostawiając widza w niepewności i napięciu.

Bez wątpienia można powiedzieć, że w *Miasteczku Twin Peaks* ściera się kilka rzeczywistości. Od tej najbliższej światu widza, która tworzy codzienne życie mieszkańców, poprzez karykaturalną, prześmiewczą rzeczywistość *Zaproszenia do miłości*, aż do rzeczywistości (czy wręcz nie-rzeczywistości) duchowej, symbolicznej, onirycznej, której źródłem jest Czerwony Pokój i Mieszkańcy „Innego Miejsca”.

Bibliografia

- Baudrillard J., *Symulakry i symulacja*, przeł. S. Królak, Warszawa 2005.
- Bielik-Robson A., *Na pustyni. Kryptoteologie późnej nowoczesności*, Kraków 2008.
- Bielik-Robson A., *Słowo i trauma. Czas, narracja, tożsamość*, [w:] *Formy reprezentacji umysłowych*, red. R. Piłat i in., Warszawa 2006.
- Freud Z., *Wstęp do psychoanalizy*, przeł. S. Kempnerówna i W. Zaniewicki, wstęp L. Korzeniowski, Warszawa 1984.
- Jurek K., *Znaczenie symboliczne i funkcje koloru w kulturze*, [w:] *Kultura, media, teologia*, red. A. Adamski, Warszawa 2011.
- Kopaliński W., *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 1985.
- Lacan J., *Imiona-Ojca*, przeł. R. Carrabino, T. Gajda, J. Kotara, B. Kowalów, A. Kurek, Warszawa 2013.
- Nietzsche F., *Poza dobrem i złem*, przeł. S. Wyrzykowski, Warszawa 1990.
- Sokołowska K., *Krew, ogień, pożądanie – kulturowa historia czerwieni*, <http://arkanakosmetologii.pl/index.php/component/k2/item/12-krew>

ogie%84-po%BC%4%85danie-%E2%80%93kulturowa-historia-czerwieni [stan z 30.03.2016].
Ugniewska J., *Słowo wstępne*, [do:] Eco U., *Semiologia życia codziennego*, przeł. P. Salwa, J. Ugniewska, Warszawa 1998.
www.glastonberrygrove.net/texts
www.lynchnet.com/tp/scripts.html

Realne i nierealne – różne rodzaje rzeczywistości w *Miasteczku Twin Peaks*

Streszczenie

W powyższym artykule autor wykorzystuje teorię hiperrzeczywistości (i symulaków) Baudrillarda, by przedstawić liczne realne i nierealne elementy, pojawiające się w serialu *Miasteczko Twin Peaks*. Artykuł rozpoczyna się od kilku informacji na temat serialu (m.in. dotyczących jego produkcji, czasu emisji) i stanowi krótkie, wstępne omówienie fabuły. Następnie autor skupia się na czołówce serialu, jego tytule, bohaterach, widowisku w widowisku (*Zaproszenie do miłości*), uznaje miasteczko za jednego z bohaterów oraz omawia i interpretuje ostatni odcinek serialu. We wszystkich tych elementach wskazuje zarówno realne, jak i nierealne aspekty, i analizuje je.

Słowa kluczowe: realne, nierealne, miasteczko Twin Peaks, symulakrum, rzeczywistość, hiperrzeczywistość, widowisko, doppelgänger, David Lynch, natura, kultura.

Real and unreal – different kinds of realities in *Twin Peaks*

Summary

In this article author is using Baudrillard's theory of hyperreality (and simulacrum) to present multiple real and unreal elements, which can be found in 90's tv series *Twin Peaks*. Article starts with a few informations about this tv show (its production, dates of release) and briefly summarizes show's plot. Subsequently, author is focusing on credits and title, characters, show within a show (*Invitation to Love*), town as a character, setting and interpretation of the last episode. In all of those elements of *Twin Peaks* he finds real and unreal aspects and analyses them.

Keywords: real, unreal, town Twin Peaks, simulacrum, reality, hyperreality, show, doppelgänger, David Lynch, nature, culture.

<http://dx.doi.org/10.16926/i.2017.03.11>

Maria WOŹNIAKIEWICZ-DZIADOSZ

Lublin

Baza danych i strategie narracyjne w powieściach przełomu XX i XXI wieku

Opisywana w artykule formuła powieści niefabularnych, sfragmentaryzowanych i heterogenicznych, konsternuje odbiorcę niejasnymi sygnałami lektury. Spektakularne przywołania wzorców wypowiedzi użytkowych lub naukowych w wyrażnie wyodrębnionych segmentach erudycyjnych zderzają się bowiem ze wskazaniem na jej status literacki, który to kontekst sygnalizują wyznaczniki paratekstowe czy jawna fikcjonalność zdarzeń i sytuacji sekwencji narracyjnych. Wewnętrzny system odsyłaczy graficznych, numerycznych bądź powtarzających się figur językowych sugeruje łączenie fragmentów ponad ich kolejnościowym porządkiem bądź w serie tematyczne, bądź w sekwencje zdarzeniowe.

W każdą z tych strategii wpisany jest aktywny udział odbiorcy w rekonfigurowaniu dzieła zaprezentowanego w postaci repertuaru tekstowego, swoistej „zamkniętej” bazy danych i „otwartych” możliwości przekształceń. Działania kombinatoryczne, jako element autorskiego projektu dzieła niegotowego, nasuwają analogie tego typu utworów i hipertekstu, w następstwie ich konwergencji kulturowej w obszarze komunikacji. W końcu XX wieku zbiegły się bowiem dwa niezależne procesy przemian formy powieściowej, w jej awangardowych realizacjach odchodzących od tradycyjnych narracji fabularnych oraz przekształceń mediów analogowych w nowe media cyfrowe z dominującą rolą Internetu. Realny wymiar zyskały tezy McLuhana z lat 60. XX w. na temat przewrotu komunikacyjnego i kresu ery pisemności:

Nowe elektryczne technologie, radio, kamera filmowa, telewizja, przywracają holistyczne, wielowymiarowe postrzeganie rzeczywistości, zmieniając sposób funkcjonowania naszego umysłu¹.

¹ H.M. McLuhan, *Galaktyka Gutenberga*, [w:] tegoż, *Wybór tekstów*, przeł. E. Różalska,

Opisywane przez kanadyjskiego uczonego „analogowe technologie elektryczne” pozostawały w horyzoncie oddziaływania sztuki, w otoczeniu i pod wpływem literatury i prasy, przejmując – przy wszystkich różnicach nośników – ich sposoby przedstawiania rzeczywistości i aspiracje społeczne literatury. Ambicje literackie przejawiały także gatunki prasowe (reportaż, felieton), a powieść i poezja wykorzystywały formy dziennikarskie, jednak to oddziaływanie wzajemne dokonywało się w obszarze wspólnego uniwersum pisemności. Tym ambicjom realizowania misji kulturotwórczej uległa także telewizja, której pojawienie się w przestrzeni komunikacyjnej – jak pisała Maryla Hopfinger² – w nieznacznym tylko stopniu przekształciło środowisko komunikacyjne. Dostrzegalne zmiany dokonały się w ostatniej dekadzie stulecia w związku z upowszechnieniem komputerów i rozwojem Internetu. Digitalizacja przekładu języka wszystkich istniejących mediów na język danych numerycznych i nowe praktyki komunikacyjne okazały się zmianą zasadniczą. W roku 2001 Lev Manovich pisał:

Komputerowa rewolucja medialna przekształca wszystkie etapy komunikacji, w tym: pobieranie danych, przetwarzanie, przechowywanie i dystrybucję, przekształca również wszystkie media – teksty, ruchome i nieruchome obrazy, dźwięki i konstrukcje przestrzenne³.

Przeobrażone media „wyzwoliły” się z komunikacyjnego paradygmatu literatury; stając się mediami cyfrowymi oraz interaktywnymi, uwybraźniły drugą ważną tezę McLuhana, że sam przekaznik jest już przekazem, nie zaś neutralnym wehikułem znaczeń.

Również Hopfinger postrzega rekonfigurację komunikacji społecznej i całej kultury jako skutek cyfryzacji obejmujący pełny repertuar możliwości komunikowania i zmieniający nasze doświadczenia. Badaczka stwierdza:

Każdy przekaz, niezależnie od swojej materii semiotycznej, może uzyskać postać cyfrową. Sytuacja ta redefiniuje relacje między znakami, ułatwia bezpośrednie sąsiedztwo odmiennych znaków w tym samym przekazie, a obok siebie różnych tekstów. Wywołane tym zmiany nazywamy hybrydyzacją. Odmiennność materii semiotycznej, która dotychczas była podstawą odróżniania zjawisk i dziedzin kultury, traci swoją ważność⁴.

Ta nowa sytuacja komunikacyjna jest opisywana jako struktura trójwarstwowa, w której tworzywo, odniesienie do rzeczywistości, realizuje się we współzależności od subtekstu – repertuaru praktyk komunikacyjnych oraz kodów kulturowych obowiązujących w społeczeństwie i decydujących o sposobie odbioru przekazu, jego interpretacji, a także w związku z hipertekstem, niesekwencyjnie współistniejącą w globalnej sieci wielością informacji, elementów

J.M. Stokłosa, Poznań 2001, s. 177.

² M. Hopfinger, *Sztuka i komunikacja: sygnały zmian całej kultury*, [w:] *Nowe media w komunikacji społecznej w XX wieku. Antologia*, projekt i redakcja naukowa M. Hopfinger, Warszawa 2002, s. 449.

³ L. Manovich, *Język nowych mediów*, przeł. P. Cypriański, Warszawa 2006, s. 82.

⁴ M. Hopfinger, *Literatura i media po 1989 roku*, Warszawa 2010, s. 77.

heterogenicznych, na które zostaje nałożona siatka połączeń i wzajemnych zależności, umożliwiających surferowi własne, okazjonalne porządkowanie tworzywa.

Komputer, nowa technologia elektroniczna zwiększająca w sposób niemal nieograniczony przestrzeń informacyjną, stał się współcześnie „technologią definiującą”. Jak twierdzi David J. Bolter, „nie dlatego, że nie umiemy żyć bez komputerów, lecz dlatego, że żyjąc z nimi stajemy się innymi ludźmi”⁵.

Również w opinii Manovicha w latach 90. ubiegłego wieku komputer z urządzenia czysto użytkowego: edytora lub kalkulatora, przekształcił się w „kulturowy filtr”, hipertekstowy model zbioru danych wszystkich rodzajów produkcji kulturowej i artystycznej⁶.

W perspektywie zmiany sceny komunikacyjnej zasadne staje się pytanie o miejsce form pisemnych, a zwłaszcza literatury, w nowym środowisku technologii elektrycznych, gdy „metaforą źródłową” epoki stał się ekran zastępujący w tym zakresie książkę. Christian Vandendorpe w eseju *Od papirusu do hipertekstu* podkreśla następujący fakt:

Rewolucja cyfrowa objęła swym zasięgiem książkę i piśmiennictwo we wszystkich możliwych przejawach, bezlitośnie usuwając niewzruszone podstawy, na których od wieków spoczywała nasza cywilizacja [...]. Dzieje się tak, gdyż zmiana nośnika pisma nieuchronnie powoduje zmiany w dziedzinie treści, a także w sposobie czytania, wymuszając dostosowanie się do wymogów przekaznika, któremu tekst powierzono⁷.

Jakkolwiek Vandendorpe wskazuje na próby „uksiażkowania” ekranu i dostosowanie interfejsu do nawyków czytelniczych, to nie ma wątpliwości, że uczestniczymy w końcowej fazie „galaktyki Gutenberga”. Potwierdzają tę tezę badania Manovicha nad językiem nowych mediów; Manovich akcentuje ontologiczną przemianę tradycyjnego tekstu w komputerową bazę danych, rozumianą jako sposób przechowywania, organizowania i udostępnienia materiałów. W epoce komputerów staje się ona obok hipertekstu samodzielną formą kulturową, przedstawia bowiem świat w postaci listy elementów porządkowanych za pomocą interfejsów użytkownika, generuje nowe gatunki wypowiedzi, kształtuje

⁵ D.J. Bolter, *Komputer: maszyna i narzędzie*, [w:] *Nowe media...*, s. 359.

⁶ L. Manovich nową jakość nowych mediów opisuje w 5 kategoriach właściwości: 1) reprezentacji numerycznej, 2) modularności, 3) automatyzacji, 4) wariacyjności i 5) transkodowania kulturowego. Oznacza to, że: 1) wszystkie istniejące media zostają przeformułowane w dane numeryczne zrozumiałe dla komputera; 2) elementy mediów mogą być traktowane jako zbiory nieciągłych próbek używanych do tworzenia obiektów wyższego rzędu, złożonych całości, nie tracąc przy tym niezależności elementów składowych; 3) czynności związane z tworzeniem, przekształcaniem i udostępnieniem obiektów oparte są na prostych algorytmach i szablonach wg programów specjalizacyjnych; 4) obiekt nowych mediów może być modyfikowany, istnieć w wielu – teoretycznie nieskończonej liczbie – wariantach, a te same moduły mogą być włączone w różne obiekty; 5) warstwa komputerowa i warstwa kulturowa są kompozytowane, oddziałując na siebie, zmieniając przede wszystkim sytuację obiektów kulturowych.

⁷ Ch. Vandendorpe, *Od papirusu do hipertekstu. Esej o przemianach tekstu i lektury*, przeł. A. Sawicz, Warszawa 2008, s. 7–8.

nową estetykę informacji opartą w interesującej nas materii, na tektonice fragmentów „w synchronicznej przestrzeni politekstowości, współtworzących narastającą bazę danych”⁸.

Tak pojmowanej bazy danych Manovich przeciwstawia narrację – ciąg przyczynowo-skutkowych wydarzeń realizujących się wg ukrytego algorytmu, w tradycyjnym ujęciu – schematu fabularnego. W relacji do bazy danych narracja jest jedną z możliwości jej uporządkowania, wyznaczenia ścieżki użytkownika w strukturze hipertekstu, nawet jeśli jej internetowy przekaznik dopuszcza daleko idące przekształcenia samego tekstu. Skądinąd Vandendorpe uznaje zmiany dokonywane przez użytkownika: wprowadzenie rozstrzygnięć alternatywnych lub dopisywanie dalszych ciągów, za „nowe obiekty narracyjne”, a jego stanowisko w sprawie dalszych losów narracji dobitnie określa tytuł jednego z końcowych rozdziałów książki *Koniec powieści*. Badacz stwierdza:

Zamiast dać się zabrać w długą, kończącą się dopiero na ostatniej stronie podróż, jaką jest czytanie powieści, użytkownik Internetu nurza się w materii rozproszonej, pozbawionej i granic, i środka⁹.

Poruszanie się w materii rozproszonej hipertekstu Zbigniewowi Suszczyńskiemu, stawiającemu pytanie „czy nie jest tak, że rzeczywistość hipertekstu ma więcej wspólnego z kulturą książki drukowanej niż z «oralną pełnią egzystencji»?”¹⁰, nasuwa analogię z Borgesowską *Biblioteką Babel*, w której bibliotekarz-narrator porusza się jakby w zamkniętym labiryncie pozbawionym centrum, a biblioteka rozrasta się wokół przemierzającego się poszukiwacza. Jak pisze autor rozprawy, ta nieoczywista całość, do której należy także bibliotekarz, jest pojęciowo nieuchwytna, podobnie jak hipertekst – przestrzeń amorficzna zakładająca nieograniczone możliwości wyznaczania przez surfera własnych szlaków bez orientacji w całości rozrastającej się materii tekstowej.

Status wielkich opowieści w nowym środowisku komunikacyjnym wydaje się jednak niepodważalny dla Umberta Eco, którego doświadczenie kulturowe podpowiada, iż „pojawienie się nowego środka przekazu nie tylko nie zabija poprzedniego, ale zawsze uwalnia go od takich czy innych serwitutów”¹¹. W początku lat 90. XX wieku uczony przewiduje odchodzenie w przeszłość książek użytkowych, „do których się zagląda”, w rodzaju encyklopedii, słowników czy podręczników. Natomiast nie postrzega nowych mediów jako zagrożenia dla powieści. Niezależnie od dostrzegalnych eksperymentów zmierzających do burzenia podstaw linearności, wciąż powstają narracje wymagające lektury linearnej – od *Iliady* po najnowsze powieściowe reprezentacje, to że nowe technologie prowadzą do powstania nowych form twórczości (m.in. poprzez doko-

⁸ L. Manovich, *Język nowych mediów*, s. 104.

⁹ Ch. Vandendorpe, *Od papirusu do hipertekstu...*, s. 200.

¹⁰ Z. Suszczyński, *Hipertekst a „galaktyka Gutenberga”*, [w:] *Nowe media...*, s. 536.

¹¹ U. Eco, *Przyszłość książki*, [w:] tamże, s. 540.

nywanie zmian w zakresie fabuły czy prowadzenie alternatywnych wątków przez kilku czytelników) nie oznacza unieważnienia dawnych¹².

Zasygnalizowane tu skrajne stanowiska, wyrastające z refleksji nad tezami McLuhana, wynikają poniekąd z odmiennych perspektyw wobec dwuwymiarowości opisywanego procesu rekonfiguracji kultury: jego wymiaru technologiczno-komunikacyjnego oraz artystycznego, co najdobitniej wyraża się w książce Manovicha, ukazującej mechanizmy przekształcania się „starych” mediów w „nowe”, na przykładzie kina postrzegane jako interferujące procesy równoległe. Konkludując swoje blisko pięciusetstronicowe rozważania, autor *Języka nowych mediów* stwierdza:

Nowe media umacniają istniejące kulturowe formy i języki, w tym język kina, a on otwiera je i określa na nowo. [...] To otwarcie kulturowych technik, konwencji, form i koncepcji jest najbardziej obiecującym kulturowym efektem komputeryzacji – szansą zobaczenia na nowo świata i istoty ludzkiej, w sposób, który nie był dostępny „człowiekowi z kamerą”¹³.

W odniesieniu do literatury problem postrzegany jest w nieco odmiennej optyce ze względu na jej uprzywilejowane miejsce w tradycji piśmienności.

M. Hopfinger opisuje sytuację literatury w dwu aspektach: jako komunikacji i jako sztuki. W tym pierwszym, układem odniesienia jest środowisko społeczne, jego wzorce i schematy obowiązujące w epoce, a celem możliwie szerokie oddziaływanie. Jako sztuka natomiast nastawiona jest autotelicznie na własną organizację, zorientowana na oryginalność i nowatorstwo odniesione do świadomości przywoływanej tradycji:

Mimo przemian i przewartościowań – a może właśnie dzięki nim – literatura ma przed sobą przyszłość. [...] Mając najdłuższą, najbogatszą tradycję, pozostaje „skarbnicą”, układem odniesienia, ale także partnerem współczesnych przemian¹⁴.

Ta wyjątkowa sytuacja dotyczy przede wszystkim powieści, ponieważ jej forma narracyjna okazała nie tylko zdolności adaptacyjne do zmieniającego się środowiska komunikacyjnego, ale zmiany te wręcz uprzedziła¹⁵. Na pojawienie się w latach 60. XX wieku powieści, które określane są jako protohipertekstowe bądź hipertekstowo podobne hiperpowieści czy powieści sieciowej, zwracają uwagę przywoływani już teoretycy mediów. Przykłady podają w zasadzie te same: Borges (*Ogród o rozwidlających się ścieżkach*), Cortázar (*Gra w klasy*), Perec (*Życie. Instrukcja obsługi*), Calvino (*Jeśli zimową nocą podróżny*). Reali-

¹² Por. tamże, s. 540–542.

¹³ L. Manovich, *Język nowych mediów*, s. 474.

¹⁴ M. Hopfinger, *Literatura i media...*, s. 45.

¹⁵ Na zdolności adaptacyjne powieści albo wręcz antycypujące kulturowe zmiany ujmowania rzeczywistości wynikającej z właściwości „gatunku wciąż niegotowego”, niekanonicznego zwrócił uwagę M. Bachtin: „nie jesteśmy w stanie przewidzieć wszystkich jego przeobrażeń”, pisał w roku 1941 w szkicu *Epos i powieść* (zob. tenże, *Problemy literatury i estetyki*, przeł. W. Grajewski, Warszawa 1982, s. 537).

zują one nielinearną narrację sfragmentaryzowaną i niespójną na poziomie tekstowej segmentacji, a ich konstrukcja umożliwia zarówno lekturę ciągłą w autorskim kolejnościowym porządku kodeksu lub sieciową według mapy czytelnika¹⁶. Poza statusem ontologicznym: zapis elektroniczny albo na nośniku papierowym, różnica między hipertekstem a prozą awangardową XX wieku polega więc na nieobligatoryjności przemieszczania się po materii powieściowej, podczas gdy struktura internetowego hipertekstu surfowanie wymusza.

W przypadku awangardowej powieści lat 60. XX wieku mamy zatem podwójne uporządkowanie tekstu: linearną kolejność fragmentów wielogatunkowych i niespójnych oraz podpowierzchniową „mapę”, algorytm, system wzajemnych powiązań, na ogół odsyłający do znanych schematów powieściowych bądź scenariuszy komunikacyjnych, mniej lub bardziej wyraźnie zasugerowanych przez autora.

Modelowym przykładem jest składająca się ze 155 rozdziałów różnych rozmiarów *Gra w klasy*, zaopatrzone w instrukcję lektury, czyli *Tablicę orientacyjną*, wyjaśniającą zarazem założenia autorskiego projektu utworu – dzieła o niestabilizowanej przestrzeni tekstu.

Na swój sposób książka ta zawiera w sobie wiele książek, przede wszystkim zaś dwie książki. Pierwszą należy czytać normalnie, a kończy się ona na rozdziale 56, pod którym znajdują się trzy ozdobne gwiazdki, równoznaczne ze słowem „koniec”, w konsekwencji czego czytelnik bez wyrzutów sumienia może zrezygnować z dalszego ciągu. Drugą należy rozpocząć od rozdziału 73, czytając następnie według numerów podanych w nawiasach pod każdym rozdziałem. W razie pomyłki lub też zapomnienia wystarczy zajrzeć do podanej tabeli¹⁷.

Konsternację wywołuje nie tylko unieważnienie $\frac{2}{3}$ dzieła w pierwszym porządku czytania, ale także fakt, iż w porządku drugim pominięty został rozdział 55, rozdziały 131 i 155 występują natomiast w proponowanej lekturze dwukrotnie, a końcowa sekwencja 131–58–131 tworzy układ bezwyjściowy, który może powtarzać się teoretycznie w nieskończoność. Tekst traci nie tylko stabilność układu sekwencji, ale także stabilność liczby znaków językowych, uzależnionej od decyzji czytelnika, powtarzającego lub nie zapętlającą końcówkę. Wskazówki Cortáзара zakładają rzeczywiste uruchomienie tekstu w działaniu czytelnika zmuszonego do nieustannego przemieszczania się w materialnej, artefaktowej strukturze książki – przykładowo od rozdziału 77 do 132, następnie do 116, skąd musi wrócić do 34, żeby poprzestać tylko na czterech pierwszych poleceniach *Tablicy*. Wśród wpisanych przez autora propozycji wyznaczania ścieżki w labiryncie tekstu jest również sugestia lektury aleatorycznej, zawarta w tytule powieści, nawiązującym do dziecięcej zabawy „w klasy” – narysowane

¹⁶ Termin Joanny Frużyńskiej z jej nieopublikowanej rozprawy doktorskiej „Hipertekstowe opowieści w prozie XX wieku” (napisanej pod kierunkiem Bogdana Owczarka, Warszawa 2007) wprowadzam za książką M. Hopfinger, *Literatura i media...*, s. 128.

¹⁷ J. Cortázar, *Gra w klasy*, przeł. Z. Chądzyńska, Warszawa 1995, s. 7.

na ziemi ponumerowane pola, przez które przemieszcza się skokowo, całkiem dosłownie – gracz z „ziemi” ku „niebu”, śladem kamyka kopanego do kolejnych kwadratów, według ustalonych reguł. Jako metafora strategii odbioru, gra z tekstem staje się zarazem działaniem konfigurującym tekst czy raczej trudną do przewidzenia liczbę tekstów z repertuaru sekwencji liczbowo określonych.

W zaprezentowanej tu formule powieść Cortáзара może być uznana za analogon bazy danych i hipertekstu jego realizacją *avant la lettre*. Wydaje się jednak, że jest przede wszystkim modelową realizacją dzieła otwartego w ruchu tekstu i przestrzeni znaczeniowej, opisaną w fundamentalnym dziele U. Eco z roku 1962¹⁸, który zwrócił uwagę na uruchomienie tekstu jako podstawę nowej estetyki sztuki początków XX wieku, zwłaszcza na doświadczenia dodekafonii i aleatoryczności w muzyce, informelu w sztukach wizualnych i literackiego projektu Mallarmégo: poematu *Rzut kośćmi* i *Księgi*, w których forma i nieokreśloność wyznaczają nowy typ konstrukcji nieustabilizowanej w porządku linearnym, zastępowanym poliwalentnymi powiązaniem wyznaczanymi jako zadanie dla odbiorcy.

Model *Gry w klasy*, przy wszystkich podobieństwach do późniejszych realizacji powieściowych przełomu wieków, wyrastał z innych doświadczeń kulturowych (egzystencjalizmu francuskiego, awangardy artystycznej lat 50. i 60. XX wieku, w tym *nouveau roman*), ćwierć wieku później kontekstem stał się postmodernizm i jego estetyka intertekstowości totalnej, remiksu w praktykach kolaży, pastiszu, cytowań i nonszalanckiego stosunku do tradycji, a także nowe wzorce komunikacyjne związane z umacnianiem się Internetu. Poetyka omawianych dalej powieści wydaje się zatem potwierdzać tezę o dostosowywaniu się gatunków do struktury dominujących w ich otoczeniu kulturowym form przekazu, w tym przypadku internetowego hipertekstu.

Interesujące mnie powieści przełomu XX i XXI wieku ukształtowane w procesie przemian prozy narracyjnej ukazują różne sposoby przystosowania się tego „gatunku bez reguł” do nowej sytuacji komunikacyjno-kulturowej i współistnienia – jak dotąd dość skutecznego – z nowymi mediami. Nie rezygnując z opowieści, wykorzystują hipertekstową strukturę powiązań sieciowych w tekście rozczłonkowanym na wielogatunkowe autonomiczne sekwencje, odpowiedniki porcji informacji gromadzonych w komputerowej bazie danych, dysku z plikami uaktywnianymi w działaniach użytkownika.

Jakkolwiek poszczególne utwory realizują indywidualne, niepowtarzalne projekty autorskie, można wskazać podstawowe zabiegi konstrukcyjne, uwyrażniające analogię z wzorcami nawigacji internetowej. Najprostszym wydaje się autorski system znaków graficznych zaznaczających miejsca „rozwidlających się ścieżek” lektury. Kolejne wynikają z sylwicznego charakteru narracji, w której włączane są – bez ich wydzielania w osobne fragmenty – autorskie

¹⁸ U. Eco, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, przeł. J. Gałyszka, L. Eustachiewicz, A. Kreisberg, M. Oleksiak, Warszawa 1973 (przede wszystkim rozdział *Poetyka dzieła otwartego*).

wskazówki o charakterze antecedencji, nawiązania ułatwiające kojarzenie różnych segmentów tekstu dotyczących tej samej kwestii. Trzeci wiąże się z konstruowaniem powieści według wzorców książek użytkowych i najbliższy jest organizacji internetowej Wikipedii z jej oprogramowaniem przeglądarki hasłowej.

Różnica między dziełem w ruchu Cortáзара a uaktywnieniem czytelnika w utworach powstających w erze Internetu zdaje się wynikać z ujmowania w tych ostatnich hipertekstu jako „wielkiego zbioru fiszek w gigantycznej bazie danych ludzkiego doświadczenia”¹⁹, która to analogia, sprowadzająca nowe zjawisko hipertekstowości do znanych z przeszłości praktyk gromadzenia faktografii na ruchomych karteczkach przez uczonych, działa także w kierunku przeciwnym – organizowania narracji spacjiowej i fragmentaryzowanej jak w Internecie. I nie przypadkiem w tym typie powieści mniej lub bardziej „głośny” narrator występuje w roli badacza i erudyty.

Jedną z pierwszych, a zapewne najgłośniejszą realizacją postmodernistycznej estetyki ze względu na feministyczną orientację i nagromadzenie obscenów jest powieść Manueli Gretkowskiej z roku 1994 *Kabaret metafizyczny* z wyraźnymi autorskimi wskaźnikami lektury nielinearnej, choć nie wykluczającej tradycyjnej. *Kabaret...* jest bowiem tekstem podwójnie kodowanym: jako narracja powieściowa oparta na fabularnym schemacie romansowym i jako protohipertekstowy zaprogramowany system odsyłaczy graficznych – gwiazdek łączących erudycyjne fragmenty z powieściowej bazy informacji w „rekordy” tematyczne ustalające kontekst kulturowy zdarzeń i dyskusji egzystencjalnych bywalców nocnego kabaretu.

Integralną częścią dzieła, jego bazy danych, są fragmenty innotworzywowe i segmenty graficzne²⁰ jak kompozycja dania rybnego ze szkicownika Giugiu (s. 23), tegoż autorstwa *Skrót portretu Hedvig Zanzauer von Sperma na tle tła* (s. 26), *Prawdziwy projekt wieży Babel* (s. 103), niepodpisany rysunek Marka Raczkowskiego kobiety z głową ryby i ciałem pokrytym łuskami, jakby odwrotność syreny (s. 58), co koresponduje z projektem Antysykstyny Giugiu i sąsiaduje z nim w książce. Ponadto pojawia się matematyczny trójczłonowy wzór na przypadek „odkryty przez znajomego fizyka z Heidelbergu” uwzględniający „algebraiczną fermentację sekundy” (s. 93–94).

Odsyłacze łączą przedmioty bądź zjawiska objęte wspólną nazwą ze względu na cechę wyróżniającą, jak „dziewictwo” Beby, aktorki pornokabaretu z Beatrixe „jedną z najsłynniejszych dziewic średniowiecza” oraz najlepiej zachowanym szkicem „dziewicy z muzeum z Cluny” i słynnymi gobelinami z jedno-rożcem z tegoż muzeum; fragmenty dotyczące jednej kwestii, np. duszy, scalające kawiarniane dywagacje bohaterów z kabalistycznym wykładem nt. *tsimsum* i Szymonem Magiem, kierującym wyprawą archeologiczną poszukującą na pustyni skorup pragarnka z iskrami bożej światłości, rozbitego na skutek kosmicz-

¹⁹ Ch. Vandendorpe, *Od papirusu do hipertekstu...*, s. 81.

²⁰ M. Gretkowska, *Kabaret metafizyczny*, Warszawa 1994. Do tego wydania odnoszą się wszystkie odsyłacze z numeracją stron podaną w nawiasach w tekście.

nej katastrofy, a także fragmenty związane z postawą poznawczą narratorki – jej zainteresowania pisarzami dewiantami, mieszkającymi w Paryżu.

Powieściowe „linki” oparte na powtórzeniach słownych dokładnych lub zaprzeczonych, pozostające w bliskiej odległości tekstowej budują napięcie semantyczne w konstrukcjach efektownych figur stylistycznych opartych na katachrezie, parafonii lub retorycznym *sustenatio*, zaskakujących czytelnika nieadekwatnością wniosków w stosunku do argumentów. Efektowne bon moty, paradoksy, manifestacyjne lekceważenie tradycyjnych interpretacji kulturowych, przemieszane z erudycyjnymi ciekawostkami w stylu współczesnych baedekerów tworzą skomplikowany system połączeń, pozostających w bliskiej tekstowej odległości na podobieństwo konkatencji. Zagęszczone w początkowych partiach powieści, budują niewielkie, składające się z trzech czy czterech elementów skupienia, między którymi pojawiają się, nie zawsze wzmocnione powtórzeniami, gwiazdki zmieniające kierunek trajektorii lektury i łączące fragmenty tekstu w nowe konfiguracje organizowane wokół tematu np. czasu. Pozornie banalne stwierdzenie przy stoliku kawiarnianym: „Panowie minęło już wiele czasu” zyskuje zaskakujące dokończenie w replice „od dnia, w którym Chrystus nas zbawił” i koresponduje w porządku kodeksu z opisem obrazu Ambrogio Lorenzettiego pokazującego starość świata poprzez „zardzewiałe” niebo nad wiosennym krajobrazem. W skupienie włącza się improwizacja Wolfganga kończącą się refleksją: „nigdy nie oswoisz czasu, tej wiecznej bestii, co z pazurami skacze ci do twarzy, by wydrapać coraz głębsze zmarszczki”, oraz anegdota o rosyjskim zegarmistrzu „naprawiającym czas”, aby biegł wstecz, a także historia Chaima Soutine’a, który, gdy stał się sławny, „zamiast handlować tym, co namalował, zaczął niszczyć świeżo skończone płótna, tnąc je i rozdzierając na strzępy” (s. 47), chcąc uratować „czystość świata”. Skupienie można powiększyć o pomysł nietrzeźwej bohaterki prognozującej koniec świata na rok 2359 na podstawie potłuczonego zegarka elektronicznego wskazującego godz. 22:30 „bo więcej nie ma na liczniku”. Z tym absurdalnym wnioskowaniem można powiązać osobliwe autorskie datowanie samej powieści, w którym konwencjonalna informacja pod tekstem o dacie jej ukończenia: 1995 r., jest późniejsza o rok od jej wydania wskazanego w stopce redakcyjnej na 1994.

Ciągi-serie sugerowane na ogół przez autorkę i skupienia pozostawione raczej aktywności czytelnika odnajdującego koincydencje w plątaninie informacji niekoherentnego tekstu tworzą siatkę wzajemnych powiązań, pozwalających na kolejne łączenia fragmentów w sekwencje odmiennie od przykładowo przywołanych. Uruchamiając tekst, poszerzają jego przestrzeń w sensie semantycznym wynikającym ze zderzenia różnych aspektów i różnych punktów widzenia na przedmiot, bądź w paronomastycznym zderzeniu konotacji wyrazów podobnych, jak „obraz” i obraza, określających twarz Beby. Poszerzają także fizyczne kwantum tekstu, dopuszczając wielokrotne użycie tego samego fragmentu w różnych konfiguracjach powieściowej bazy danych. Tworzące swoiste „oprogramowa-

nie”, odsyłacze manifestują literacki charakter dygresyjnego tekstu, nastawionego na realizację jego funkcji autotelicznej i autoprezentację pisarki, której strategia powieściowa nastawiona jest na popis kunsztu literackiego.

Przykładem podwójnej strategii narracyjnej, konstruującej zarazem bazę danych i opowieść o tajemniczych lub tylko zagadkowych wydarzeniach związanych z Mickiewiczem i jego otoczeniem oraz ogólnie Nowogródzczyzną jest Rymkiewiczowski wieloksiąg: *Żmut* (1987), *Bakiet* (1989), *Kilka szczegółów* (1994), *Do Snowia i dalej...* (1996). Otwarta formuła serii progresywnego dzieła w ruchu przyrastającego w kolejnych samoupodabniających się powieściach realizuje ten sam koncept wykorzystania warsztatu filologicznego w budowaniu napięć fabularnych. Oparte na pisarskim „śledztwie” w sprawie „kilku szczegółów” biograficznych, topograficznych, temporalnych, nieobecnych lub zlekceważonych w literaturze przedmiotu, snują zawiłą opowieść o poszukiwaniach odpowiedzi na stawiane przez autorskiego narratora, uczonego literaturoznawcę, pytania egzystencjalne i dotyczące drobiazgów, w których ta egzystencja jest zakorzeniona. Podstawowy schemat kształtowania bazy informacyjnej ustanawia pierwsza z powieści, *Żmut*²¹, do którego to repertuaru przyłączają się kolejne, rozpleniające zarówno kwestie „do wyjaśnienia”, jak i gmatwujące je „materiały dowodowe” zaświadczające o nieistniejącej już rzeczywistości romantycznej Litwy.

Z pytaniami, wydawałoby się zasadniczymi, choć nieco zaskakującymi: czy Mickiewicz zakochał się w Maryli Wereszczakównie czy też romansował z Marylą już Puttkamerową?; czy powodem samobójczej śmierci Ludwika Spitznagla była niefortunna miłość do Anieli Rdułtowskiej i odkrycie jej dwuznacznych relacji z bratem Konstantym?; czy Mickiewicz wierzył w duchy oraz realne istnienie świtezianek?, zrównane są kwestie na ogół nieangażujące uwagi przeciętnie wykształconego czytelnika literatury romantycznej, typu: czy Płuzyny leżały nad samą Świtezią?; jakie rośliny rosną nad jeziorem?; w którym z kilku okolicznych Dworców zamieszkiwał zaprzyjaźniony z filomatami Michał Wereszczaka? Te ostatnie pytania stawiane są w pierwszej części *Od Płuzyn*, ostatniego tomu serii wileńskiej – *Do Snowia i dalej...*, która stanowi podstawę analizy strategii powieściopisarskiej Rymkiewicza, stosowanej w obrębie całej serii.

Tekst składa się z 40 numerowanych segmentów niepowiązanych ani następstwem zdarzeń, ani ich logiką: rozdział pierwszy opisuje znany z Mickiewiczowskiej ballady połów świtezianki i kończy się zagadnieniem wiary lub niewiary poety w istnienie wodnych rusalek, a następny rozpoczyna pytanie: czy archiwum Jana Kwietniewskiego spłonęło w roku 1944?, po którym następują skrótowe i sprzeczne informacje o losach zawartości kufra, wykradzonego „zapewne” ze strychu w Tuchanowiczach. W rozdziale kolejnym narrator dzieli się zebranymi wiadomościami, także niedającymi się uzgodnić, na temat jeziora

²¹ Por. M. Woźniakiewicz-Dziadosz, *Biografia jako „Żmut” (Mickiewicz w cyklu powieściowym J.M. Rymkiewicza „Jak bajeczne żurawie...”)*, [w:] *Hungaro-Slavica*, red. J. Bańcerowski, Budapeszt 2000.

Świtez i dalej w tym samym trybie zestawiania niekompatybilnych źródeł postępują rozważania na temat możliwego pobytu Mickiewicza w Płuzynach, niezwyczajnej postaci Michała Wereszczaki, losów złowionej Świtezianki, przetrzymywanej na łańcuchu w oranżerii Dworca i słuchającej ballad Mickiewicza, osobliwości przyrodniczych i historii jeziora oraz jego okolic.

Konsternujące czytelnika postmodernistyczne przemieszczanie materii w narracji manifestacyjnie fikcjonalnej w jednych fragmentach i dokumentalno-faktograficznej w innych częściach, wynika z podwójnej i wewnętrznie sprzecznej tekstowej roli autorskiego podmiotu jako pisarza korzystającego z prawa do przedstawienia własnej wizji tajemniczych zdarzeń opisanych przez Mickiewicza w balladach oraz uczzonego, którego celem jest wyjaśnienie wątpliwości dotyczących zatartych już szczegółów związanych z pobytami poety w Płuzynach. W efekcie tych niespójnych założeń narracyjnych opowieść o tym, co wydarzyło się lub mogło się wydarzyć nad Świtezią przed prawie dwustu laty, przekształca się w relację historyka literatury przedzierającego się przez szczątkowe dokumenty i inne źródła, w tym poetyckie świadectwa z epoki, w której to relacji ważniejsza od ustaleń faktograficznych staje się prezentacja warsztatu pisarza-erudyty. W erze komputerów i Internetu demonstruje on nieco już anachroniczną metodę zbierania informacji w zasobach bibliotek i archiwów: wertowanie książek, notatek, rozpisywanie fiszek, gromadzenie wiadomości w miarę ich pozyskiwania.

Przykładem filologicznej metody drażenia sensu informacji zawartych w utworze literackim i kształtowanie wiedzy czytelnika w przestrzeni narracji może być jeden z głównych wątków dociekań autorskiego narratora, czyli świtezianki zasiedlającej Świteź. Fragment początkowy Mickiewiczowskiej ballady „[...] od Płuzyn ciemnego boru / wjechawszy, pomnij zatrzymać swe konie, / by się przypatrzeć jezioru” daje asumpt do rozpoznawania dwóch przedmiotów: realiów związanych z przywołaną przez poetę miejscowością oraz z tajemniczym jeziorem. Informacje odnajdywane w trakcie żmudnych poszukiwań w publikacjach z epoki oraz tych nieco późniejszych w archiwach, zawsze skrupulatnie opatrzone adresem bibliograficznym bądź sygnaturą Muzeum Literatury, pojawiają się w tekście w miarę ich pozyskiwania, a skutkuje to ich rozproszaniem i przemieszczaniem z wiadomościami odnoszącymi się do innych przedmiotów dociekań, niespójnością i zatarciem wyrazistości znaczeniowej w nagromadzeniu komentarzy, dopowiedzeń, weryfikacji i powtórzeń, czasami z drobną zmianą. Punktem wyjścia jest postawiona w rozdziale kwestia sposobu istnienia – realnego lub fikcjonalnego – bohaterki *Świtezi* i skorelowanej z nią uwagi zawartej w Mickiewiczowskim przypisie do ballady *Świtezianka*, przytoczonej w rozdziale czternastym. „Jest wieść, że na brzegach Świtezi pokazują się Ondiny czyli Nimfy wodne, które gmin nazywa świteziankami”²². Włączają się

²² J.M. Rymkiewicz, *Do Snowia i dalej...*, Kraków 1996, s. 49. Do tego wydania odnoszą się wszystkie odsyłacze z numeracją stron podaną w nawiasach w tekście.

one w serię relacji na temat samego jeziora, właściwości jego wód, obszaru i głębokości w rozdziale szóstym, kolejnych właścicieli w rozdziale siódmym, aby w rozdziale ósmym powrócić do wcześniejszych pytań o status ontologiczny i etniczny podwodnych istot: „To Litwinki? Białorusinki? Czy Polki?”, które – po zestawieniu źródeł etnograficznych i językoznawczych – autor rozstrzyga, uznając ich przynależność do plemienia Jadźwingów, *an passant* dodając dwie anegdoty – jedną „gdzieś” przeczytaną, drugą przez siebie wymyśloną – o wojowniczości i okrucieństwie pierwotnych mieszkańców Nowogródzczyzny. Z tymi rewelacjami dotyczącymi świtezianek wiąże kolejne, zaprezentowane w rozdziale czternastym, ale tym razem chodzi o ważki z rodziny *Calopterygidae* występujące w dwu odmianach: *virgo* i *splendens*, z których tę pierwszą cechuje drapieżność. Kończy ten fragment opis walki dziewiczej świtezianki z rosnącym nad brzegiem Świtezi równie drapieżnym tłustoszem pospolitym, pożerającym pięknego owada. Uzasadnieniem tych zainteresowań erudyty jest jego kolejny dylemat: „bo nie jest wykluczone, że Mickiewicz coś pokręcił, coś źle usłyszał lub coś źle zapamiętał. I może świtezianek należy szukać nie w dzwoneczkach stroiczkii wodnej, czyli lobelli jeziornej, lecz właśnie wśród rodziny *Calopterygidae*”. Dalej następuje zapowiedź dalszych poszukiwań informacji o niezwykłych ważkach: „i jak tylko na ten temat coś znajdę, zaraz przekażę do publicznej wiadomości” (s. 49).

Osobliwości przyrodnicze Świtezi powracają w rozdziale szesnastym, w związku z nurtującym badacza pytaniem, dlaczego w czasach Mickiewicza nie było wokół jeziora ptaków, a teraz – we współczesności narratora – występują w znacznej obfitości i różnorodności. W rozdziale osiemnastym, natomiast próbuje rozstrzygnąć wątpliwości dotyczące językowej formy nazwy: „ta Świteż czy ten Świteż?” albo jeszcze inaczej: „ta Swieteż czy ten Swieteż?”, aby po zawiłym wywodzie na temat ówczesnej normy językowej lub jej braku, obowiązującej na Litwie w czasach Mickiewicza ustalić arbitralnie: „normą jest Mickiewicz. [...] Ponieważ on tego nie ustalił, więc nie jest to ustalone i pozostaje chwiejne” (s. 59).

Powraca do „potworności wzajemnego pożerania się na Świtezi” w rozdziale trzydziestym piątym a wcześniej w rozdziale dwudziestym czwartym podsuwa kolejne wątpliwości:

Do fragmentu, w którym była mowa o dziewiczych (i drapieżnych) świteziankach z rodziny *Calopterygidae* dodaję tu jeszcze jedną informację, którą znalazłem w przypisach Stanisława Pigonia do *Pana Tadeusza* (wydanie z 1982 w Bibliotece Narodowej) (s. 71).

Z przypisu wynika, że świtezianki nazywano także babkami. Po zestawieniu entomologicznych opisów ważki i babki następuje komentarz do ustaleń Pigonia: „jego przypis nie wygląda mi na dokładny” (s. 71).

Drażnienie zagadnienia, kiedy odbył się polów Świtezianki, a zatem ustalenie czasu pobytu Mickiewicza w Płużynach, oparte na weryfikacji różnych niedokładnych źródeł, zmusza do korygowania własnych opinii: „muszę się zatem

wycofać z tego, co napisałem przed chwilą: uważano i Mickiewicz uważał – nie wiadomo dlaczego – że Płużyny leżą nad Świtezią” i powrotu do punktu wyjścia. Po zawiłych uzasadnieniach sprzecznych stanowisk, także własnych, sprawę kończy konkluzja: „Pobyty Mickiewicza nad Świtezią latem roku 1822 nie da się więc przekonująco udowodnić, ale nie da się go też wykluczyć” (s. 28).

W podobnym trybie konkludowane są rozważania na temat kolejnych właścicieli Płużyn, relacja o Kamieniu Filomatów, do którego „jechali, ale nie dojechali” Michał Wereszczaka z Tomaszem Zanem czy możliwego romansu Michała z piękną sąsiadką Fany Olendzką. Przy okazji podejmuje wątki wprowadzone już w *Żmucie*, jak koszty utrzymania dworu w Tuchanowiczach i Mickiewicza w Kownie na podstawie *Ekspesów pieniędzy*, a do wcześniejszych informacji dodaje: „pisząc *Żmut* (zajmowałem się tam odzieniem Mickiewicza) miałem kłopoty z butami, jak i młodzi Mickiewiczowie: ci mieli dziury w butach, a ja nie mogłem znaleźć ceny butów” (s. 42). Podejmuje też wzmiankowany w pierwszej powieści projekt wyjazdu (ucieczki) Maryli – już Puttkamerowej – z Adamem w Karkonosze (Góry Olbrzymie) w związku z nadzieją Wereszczaków na sukcesję pofirlejowską, opisując w rozdziale dwudziestym trzecim komplikacje związane ze sprawą spadkową, której zakończenie nie jest jasne, choć przewidywalne:

Przypuszczam, że młodzi Wereszczakowie nie uzyskali ani jednej złotówki, ani jednej dziesięciny z tych dóbr na Podlasiu. Chciałbym się mylić, ale gdyby było inaczej, to pewnie na ten temat – że tak nagle się wzbogacili – już byśmy wiedzieli (s. 70).

Jakkolwiek żadna z rozważanych przez badacza kwestii nie zostaje rozstrzygnięta, to czytelnik wciągany w prowadzone przezeń erudycyjne śledztwa, zwozdzony perspektywą dotarcia do rewelacji oraz ustawicznie zaskakiwany ich brakiem, a także nagłymi zmianami tematu, uzyskuje jednak „przy okazji” sporą wiedzę, aczkolwiek „niepewną” na temat codzienności romantycznej mitotwórczej Litwy i historii ziem ważnych dla polskiej kultury.

Kluczenie wokół tematu, powtarzanie informacji w nowym kontekście, weryfikowanie ich i pozostawienie bez rozstrzygnięć stanowi podstawową strategię narracyjną opowieści zastępującej ciągi fabularne stanem badań nad „kilkoma szczegółami”, z góry skazanymi na niewyjaśnienie. W zderzeniu precyzyjnego warsztatu uczonego erudyty z manifestacjami uprawnień powieściopisarza wymyślającego fikcyjne sytuacje z udziałem balladowych bohaterów lub realnych, historycznie potwierdzonych postaci, realizuje postmodernistyczną strategię ludyczności, gry z obiema wykorzystywanymi konwencjami: dzieła naukowego i literackiego, w kreacyjnych gestach unieważniających ich tradycyjną odmienność.

Jednakże przy całym prowokacyjnie wskazywanym przywiązaniu do metod sprzed rewolucji komunikacyjnej i antymedialności działań uczonego, konstruuje on swoje dzieło, nie tylko *Do Snowia i dalej...*, ale i poprzednie części, według wzorca Borgesowskiej *Biblioteki Babel* i zarazem elektronicznej bazy danych, z powiązanych sieciowo odcinków informacji – „leksji”. System *quasi-*

-odsyłaczy („linków”) stanowią wzmianki narracyjne typu: „do niewielu wiadomości, które mamy o Płuzynach dodaję tu jeszcze jedną, co prawda niedotyczącą (bezpośrednio) Mickiewicza [...]”, jak również teksty innych autorów przywołane przez Rymkiewicza. Poszerzając bazę danych, uruchamiają one przestrzeń tekstową obszaru całej serii i poza nią. Autotematyczne komentarze wyznaczają czytelnikowi ścieżkę nawigacji odtwarzającej proces konfigurowania danych przez autora, natomiast „oprogramowanie” naukowe powieści w postaci indeksu nazwisk i wykazu bibliografii pozwala użytkownikowi na własne rekonfigurowanie segmentów informacyjnych w skupienia tematyczne.

Narracyjny koncept łączący strukturę fabularną książki naukowej z fikcjonalną opowieścią o balladowej rzeczywistości, zainstalowanej na Nowogródczyźnie za sprawą Mickiewicza i jego uczonego biografisty, rozsypującego i płaczącego literackie tropy poety, wpisuje się jako mocny i atrakcyjny argument potwierdzający status formy powieściowej i jej adaptacyjne możliwości w zmieniającym się środowisku komunikacyjnym.

Eksperymenty Rymkiewicza z narracjami niefabularnymi²³ wieńczy, jak do tej pory, powieść *Słowacki. Encyklopedia* z roku 2004. Drugi człon tytułu wskazuje wyraźnie na naukowy konsultacyjno-użytkowy charakter dzieła, a potwierdza go struktura tomu: alfabetyczny układ haseł z dołączoną do każdego wyczerpującą literaturą przedmiotu oraz indeks utworów cytowanych i omawianych. Sam autor, jakby na przekór tym jednoznacznym wyznacznikom formy nieliterackiej, łączy ją z formą powieściową. Uczony erudyta, profesjonalnie zajmujący się romantyzmem profesor IBL PAN, w przedmowie *Od autora* deklaruje upowieściowienie „naukowej relacji o sytuacjach i warunkach, w jakich powstawały utwory Słowackiego [która – M.W.D.] jest też niekończącą się opowieścią o jego całym życiu – taką opowieścią, którą czytelnicy nazywają powieścią” (s. 5)²⁴. Prowokacyjnie wybierając formułę możliwie odległą od narracji biograficznych, przywołuje precedens poprzedzającej dzieło encyklopedii dotyczącej Leśmiana z roku 2001, a kończącą przedmowę instrukcją lektury wskazuje na oswojoną już w polskiej prozie, także w Rymkiewiczowskim wieloksięgu *Jak bajeczne żurawie...* zasadę konfigurowania tekstu i jego uruchomienia w procesie odbioru: „[...] także i tę niekończącą się opowieść można czytać na wrywki albo po kolei, dla przyjemności albo dla pożytku, a czytanie można zacząć od początku lub od końca, a także od środka – czyli jak kto chce i jak kto lubi czytać” (s. 6).

Pozostawiając użytkownikowi decyzję lekturowego porządku *Encyklopedii*, powieściopisarz buduje jednak wewnętrzny system połączeń sieciowych między autonomicznymi segmentami tekstu ograniczonego formalnie tytułem i wykazem bibliograficznym. Tworzą go bezpośrednie odniesienia typu: „o tym wyda-

²³ B. Owczarek, *Poetyka powieści niefabularnej*, Warszawa 1999.

²⁴ J.M. Rymkiewicz, *Słowacki. Encyklopedia*, Warszawa 2004. Do tego wydania odnoszą się wszystkie odsyłacze z numeracją stron podaną w nawiasach w tekście.

rzeniu opowiada hasło *Czaszka Słowackiego*” (s. 564) lub nawiązania pośrednie, wynikające z przenoszenia motywu czy wątku z jednego hasła do innego, a nawet kilku innych: *Fular* łączy się z wcześniejszym, *Drezdeńskim portretem pędzla Tytusa Byczkowskiego*, nie tyle tytułowym elementem garderoby uwiecznionym na portrecie drezdeńskim, ile postacią malarza Tytusa Byczkowskiego, autora „niesamowitego” portretu Słowackiego z „bardzo brzydką, trochę opuchłą twarzą” i obłąkanymi, „zezowatymi” oczami. Do *Drezdeńskiego portretu*... nawiązuje też hasło *Zegarki*, z których jeden, choć nie wiadomo który, uwieczniony został na słynnym wizerunku poety pędzla Byczkowskiego i fakt ten puentuje Rymkiewicz nonszalancko: „można tu oczywiście zastanawiać się nad dalszym losem tych dwóch czy trzech, czy może nawet czterech zegarków – ale od razu widać, że nic z tego nie wyjdzie” (s. 556).

Podobnie jak nic pewnego nie da się stwierdzić odnośnie do dziesięciu fortepianów Słowackiego. W hasle *Fortepiany* Rymkiewicz w korespondencji poety naliczył ich „koło dziesięciu”, z których najdłużej używany był „z całą pewnością ten, który znajdował się w paryskim mieszkaniu przy rue de Ponthieu” ale „Rzecz w tym, że o tym fortepianie z saloniku (pokoju bawialnego) przy rue de Ponthieu nic nie wiemy – nie wiemy nawet, czy jakiś fortepian, który stał w saloniku w ogóle istniał. Ale istnieć musiał, to nie ulega żadnej wątpliwości” (s. 128).

Równie niejasno, jak z zagadkowym zegarkiem, fularem i dziesiątym fortepianem, wygląda w świetle ustaleń pisarza problem domowego okrycia poety, stanowiącego przedmiot dociekań w dwu hasłach: *Palton* i *Burnus*. Z jednego zdania wspomnień Cypriana Norwida rozwija się barwna opowieść o ciemnym aksamitnym płaszczu, być może nieco „wyszarżałym”, w którym Słowacki mógł być pisać *Króla-Ducha*, „a niewykluczone że także w nim spał i umarł” (s. 342). Niewykluczone jednak, a wynika to z innych pamiętników, że gości przyjmował i pisał w ulubionym arabskim chylacie? burnusie? zakupionym w Kairze, a utrwalonym na późniejszych portretach poety.

Niektóre fakty biograficzne, często te obecne w szkolnej edukacji polonistycznej, powtarzają się w kilku hasłach w nieco odmienionej wersji. Konflikt Słowackiego z emigracyjnym Zoilem przypominają trzy sekwencje samodzielne: *Pojedynek*, *Ropelewski Stanisław* i „*Trzy poemata*” oraz wzmianki w dwu innotematycznych. Zakładając jakąś wiedzę czytelnika na temat zjadliwych opinii krytyka o twórczości autora *Ojca zadżumionych*, Rymkiewicz rezygnuje ze stopniowania napięcia i zgodnie z porządkiem encyklopedii przedstawia rozstrzygnięcie, czyli okoliczności niedoszedłego, z powodu wycofania się Ropelewskiego, pojedynku adwersarzy, zakończonego pojednawczym śniadaniem. „Takie zakończenie pojedynku było oczywiście wielkim triumfem Słowackiego, co przełożyło się natychmiast, przynajmniej w Klubie Polskim, na wielki triumf poematu” (s. 402), czyli *Beniowskiego*, z jego poetyckim odwetem na środowisku Młodej Polski.

Z kolei informacje o relacjach autora *Króla-Ducha* z kołem Sprawy Bożej pojawiają się w *Encyklopedii* w sposób prowokacyjny marginalny. Brakuje

w niej hasła bezpośrednio nawiązującego do Mistrza, podczas gdy parę innych odnosi się do mało wyrazistych kontaktów z Bakuninem (dwa hasła), a osobny fragment ma *Durand portierka* „o której, poza tym, że tak właśnie się nazywała, nic już więcej nie wiadomo” (s. 99). Natomiast konflikt z „braćmi”, zwłaszcza z bratem Adamem, przedstawiony został w dwu hasłach: *Dociskanie i Paszół won, durak*, w malowniczych anegdotach o niepodporządkowaniu się Słowackiego rytuałowi „przyjęcia znaku wykonania ślubu służenia sprawie” i jego następstwach, czyli niepewnej wiarygodności opowieści o „Mickiewiczu rozmawiającym z duchem [cesarza] Aleksandra oraz Słowackim uchwytym [przez brata Adama] za ramię i wypchniętym za drzwi” (s. 355).

Do osób ostentacyjnie nieobecnych w hasłowym porządku dzieła należą Ludwik Spitznagel i Ludwika Śniadecka. Wileński, przyjaciel Juliusza, bohater *Godziny myśli*, wspominany także w *Kordianie*, które to teksty stanowią wszak przedmiot encyklopedycznych rozważań Rymkiewicza, nie doczekał się nawet wzmianki, choć sam pisarz poświęcił jego samobójczej śmierci całą drugą część powieści *Do Snowia i dalej...*

I trudno ocenić, czy to kolejny żart pisarza z naszego przywiązania do szkolnych skojarzeń czy też założenie, iż wierni czytelnicy progresywnego dzieła Rymkiewicza znają już jego rewelacje na temat Spitznagla.

Brak osobnego hasła młodzieńczej – i najbardziej znanej – miłości Słowackiego należy postrzegać w optyce Rymkiewiczowskiej groteskowej reinterpretacji bohaterki licznych przywołań w poezji autora *Kordiana*. Śniadecka pojawia się jako *Wilenczanka siostra (Ludwika Śniadecka)* we fragmencie będącym ironicznym streszczeniem wywodów Kleinera na temat pierwowzoru postaci z *Dokończenia* pierwszego rapsodu *Króla-Ducha*. Ciekawsza jednak wydaje się sporządzona w hasle przez encyklopedystę lista „donżuańska” romansów i fascynacji poety. Obok oczywistych, jak Ludwika Śniadecka czy Joanna Bobrowa, znajdują się na niej enigmatycznie wzmiankowane w poezjach Słowackiego Nieznajoma z Pornic, Pasterka renów i Wilenczanka właśnie. Żart pisarza łączącego w tytule hasła Wilenczankę z Ludwiką, a dezawuującego tę tożsamość w wykazie „donżuańskim”, okazuje się równie konsternujący, jak informacje zawarte w dwu fragmentach o tytułach kamuflujących przedmiot dociekań: *Jaszu-ny* i *Rimskij Korsakow Waldemar*. O tym ostatnim wiadomo niewiele więcej ponad to, że łączył go z Ludwiką „romans trumienny” po jego śmierci poniesionej w wojnie tureckiej, a smakowicie opisana w hasle historia miłosnego amoku Śniadeckiej była źródłem skandalizujących anegdot w środowisku emigracyjnym.

Rymkiewicz z upodobaniem podejmuje kwestie znane i – wydawałoby się – rozstrzygnięte przez poprzedników. Posługując się tymi samymi dokumentami, poddaje je własnym działaniom rekonfiguracyjnym, służącym nieoczekiwanym interpretacjom, które nie tyle podważają ostatecznie ustalenia wcześniejsze, ile zmieniają ich perspektywę. Pasjonującą opowieść o życiu Słowackiego buduje w oparciu o drobiazgi: przedmioty i sytuacje ledwie zarysowane w ułamkowych

i niepewnych świadectwach, dla których angażuje imponujący aparat filologiczny, stanowiący wartość samą w sobie. Atrakcyjność finezyjnych wywodów, w których fakty potwierdzone i prawdopodobnie mieszają się z domniemaniami i dotworzeniami pisarza, wzmacniają ironiczne komentarze, jak w haśle łączącym *Balladyne* z „tłumokami podróżnymi”, a dotyczącym niejasnych powodów odwlekania publikacji balladowego dramatu, ukończonego przed podróżą na wschód, ale wydanego dopiero w roku 1839. Powagę literaturoznawczych dociekań niweczy „niepoważny” komentarz: „Dobrze jest też wyobrazić sobie *Balladyne* jadącą przez pustynię na grzbiecie wielbłąda – a także płynącą na nilowej łódce, w orszaku krokodyli, do Karnaku i Luksoru” (s. 23) w „podróżnym tłumoku” naturalnie. Podobnie jak w serii Mickiewiczowskiej znane fakty, zawarte w dostępnych choć niepełnych dokumentach, poddawanych mnożącymi wątpliwościami konfrontacjom, tracą wyrazistość w efektywnym zagmatwaniu rozważanej kwestii i konkluzjach zmieniających perspektywę ich oglądu. Obszerne hasło *Uczta grudniowa* odnoszące się do relacji z przebiegu słynnego pojedynku improwizatorów kończy się nieoczekiwanym stwierdzeniem, że w żadnym wspomnieniu nie zwrócono uwagi na kolacyjne menu, a zatem „jedzono więc, ale co, nie wiadomo, bo nikt jakoś nie zwrócił na to uwagi. A gdyby nie Franciszek Grzymała, piszący swój pokątny wierszyk w bufecie [i dodajmy – nieco tego bufetu nadużywający – przyp. M.W.D.], nawet nie wiedzielibyśmy, że coś tam wypito” (s. 512).

Ludyczne zrównanie informacji o walce mocarzy ducha z alkoholowymi zmaganiem wierszoklety Grzymały uwyrażnia znamieny dla *Encyklopedii* dystans wobec tradycyjnego biografizmu i jego tradycyjnej hierarchizacji problemów przez historyków literatury. Toteż badaczom życia i twórczości Słowackiego, zwłaszcza Kleinerowi w osobnym, poświęconym mu haśle, nie szczędzi kąśliwych uwag odnoszących się do metod i wątpliwej wartości analiz dzieł poety.

Rozumiejąc intencje (niewątpliwie szlachetne) wydawców, trzeba jednak tu powiedzieć, że zaprowadzając swój wydawniczy porządek w rękopisach Słowackiego (oddzielając „rachunki i wydatki” od „człowieka w kapeluszu o szerokim rondzie” a wiersz *Z Nilu* od zapisku „August 24 Neapol”), wydawcy ci raczej słabo zdawali sobie sprawę z tego, co robią – to znaczy, że jest to właśnie ich i tylko ich własny [...] porządek – niemający oczywiście nic wspólnego z rdzennym porządkiem (porządkiem, czyli straszliwym bałaganem) Słowackiego. Bardzo ważna, może najważniejsza cecha umysłu (może cecha talentu) Słowackiego – umiejętność wytwarzania w rękopisach (w całym dziele) straszliwego i cudownego nieporządku (i odtwarzania przy jego pomocy straszliwego i cudownego nieporządku istnienia) – była w ten sposób przez wydawców skrzętnie zacierana i ukrywana (s. 102).

Powracający w innych fragmentach prowokacyjny pomysł Rymkiewicza wydania np. *Króla-Ducha* w postaci „straszliwego stosu rozsypanych fragmentów, dłuższych i krótszych, bez sensu, bez treści bez ładu i składu” (s. 247) wydaje się dość bliski jego koncepcji powieści jako dzieła-projektu, rozpleniające-

go sieciowo zorganizowane segmenty informacyjne w nieostro zarysowanej przestrzeni tekstu bazy danych, służącej użytkownikom nie tyle do zrozumienia Słowackiego, ile do delektowania się według własnych kryteriów, poetyckimi strofami-fragmentami „olśniewającej piękności”.

Pozytywistycznym wysiłkom układania i racjonalizowania spuścizny autora *Króla-Ducha*, od Kleinera po Pigionia, przeciwstawia własną koncepcję opowieści o Słowackim w 154 fragmentach – alfabetycznych hasłach encyklopedii, zaburzającej chronologię biografii i jej logikę, nadając jej wszakże porządek wynikający ze strategii powieściopisarza. Encyklopedyczna baza danych rozrasta się niepomrotnie w przywołaniach nie tylko dzieł Słowackiego, ale i literatury do nich się odnoszącej oraz zawartych w niej odsyłaczy do innych tekstów. Ścieżki nawigacji podpowiada jednak sam autor; żonglując tytułowymi wskazaniami haseł, sugeruje możliwości budowania skupień tematycznych (w związku z listą „donżuańską”, wokół Salomei Becu, wokół finansów poety itp.) lub sekwencji zdarzeń (choroby – ostatnie słowa – testament Słowackiego – śmierć – groby realne i projektowane). Aby opowieść o życiu poety mógł zwieńczyć w ostatnim hasle *Encyklopedii* wielki finał narodowego pochówku na Wawelu, Rymkiewicz nadał mu tytuł *Zwłoki*, choć o stanie doczesnych szczątków Słowackiego, ekshumowanych z cmentarza Montmartre, opowiada *Czaszka Słowackiego*.

Wykorzystywanie erystycznej metody nieadekwatności wniosków w stosunku do argumentów wywodu, rozziw między błahym tematem a rozbudowanym aparatem filologicznymi i wyszukaną stylistyką, konceptystyczne puenty obliczone na efekt retorycznego *sustenatio*, są niewątpliwie atrakcją czytelniczą, ale przede wszystkim ujawniają subiektywną perspektywę pisarza-ironisty, tropiącego niekonsekwencje związane z przedmiotem narracji. Odnotowuje on ironiczne grymasy losu, gdy zderza rewolucyjne idee Słowackiego ze skutkami realnej rewolucji dla finansów poety, gdy z estetycznymi teoriami piękna opartego na „rozkosznym porządku natury” Euzebiusza Słowackiego konfrontuje estetykę chaosu i rozpadu w dziełach jego syna, lub kiedy opowiada o decyzji złożenia Słowackiego na Wawelu w pobliżu krypty Mickiewicza i równie przewrotnym zbiegu okoliczności, który sprawił, że statek transportujący trumnę z Gdańska do Warszawy nazywał się „Mickiewicz”.

Finezja tych narracji odniesiona jest jednak do kanonicznej biografii Słowackiego i skierowana jest do czytelnika, który ma pewną orientację w dotyczących poety kwestiach. W ten sposób *Encyklopedia* staje się rodzajem metatekstu, którego formuła narracyjna i gatunkowa otwiera się na różne konteksty historycznoliterackie. Prowadzona z czytelnikami gra schematami szkolnej wiedzy o wieszczu narodowym i romantyzmie nie zmierza bowiem do ich całkowitego unieważnienia. Budowana przez Rymkiewicza rzeczywistość fragmentaryczna i dwuznaczna pod względem jej statusu bytowego, zakorzeniona w innych tekstach i arbitralnych rozstrzygnięciach autora, w znacznym stopniu odwołuje się

do tradycji badań nad Słowackim, traktowanej wprawdzie prześmiewczo, ale jednak przywoływanej.

Narracyjna strategia autora piszącego sieciowo zorganizowaną powieść w gatunkowej formule encyklopedii, której hasła zorientowane są głównie na szczegóły biograficzne, ciekawostki, skandale, fakty niepewne i plotkarskie sensacje kształtuje w efekcie biografię tabloidalną Słowackiego, nastawioną na efektowne zaprezentowanie tyleż Słowackiego, ile samego pisarza.

Opisywane strategie powieściowe (wynikające z podwójnych założeń kształtowania dzieła: jego fragmentaryzacji i niekoherencji na poziomie tworzywa, co wiąże się z ideą encyklopedyczności, oraz jego uspoźniania, kohezji poprzez autorskie „oprogramowanie” do bazy informacyjnej, pozwalające użytkownikowi na bardziej lub mniej obligatoryjne możliwości połączeń między segmentami tekstu), są efektem wykorzystania dominującego w środowisku komunikacyjnym wzorca Internetu.

Nowa przestrzeń komunikacyjna, w której pozycję kulturowego filtru przejmują nowe media cyfrowe i w której konwergencja literatury oraz Internetu pozwala dostrzec w powieści właściwości niepoddające się opisowi w kategoriach tradycyjnej poetyki, wymaga nowego instrumentarium analizy i przemyślenia jej teoretycznych postaw. Przede wszystkim dlatego, że wobec obligatoryjnego uruchomienia tekstu w działaniach odbiorcy, traci swą niepodważalność Ingardenowska definicja dzieła sztuki literackiej jako ustalonego porządku znaków językowych – podstawy realizacji jego dwuwymiarowej budowy. Stając się bowiem projektem możliwych operacji rekonfiguracyjnych, zmienia status zarówno autora, jak odbiorcy współtworzącego porządek obiektu użytkownika tekstu.

Bibliografia

- Bachtin M., *Epos i powieść*, [w:] tegoż, *Problemy literatury i estetyki*, przeł. W. Grajewski, Warszawa 1982.
- Bolter D.J., *Komputer: maszyna i narzędzie*, [w:] *Nowe media w komunikacji społecznej w XX wieku. Antologia*, projekt i redakcja naukowa M. Hopfinger, Warszawa 2002.
- Cortázar J., *Gra w klasy*, przeł. Z. Chądzyńska, Warszawa 1995.
- Eco U., *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, przeł. J. Gałyszka, L. Eustachiewicz, A. Kreisberg, M. Oleksiak, Warszawa 1973.
- Eco U., *Przyszłość książki*, [w:] *Nowe media w komunikacji społecznej w XX wieku. Antologia*, projekt i redakcja naukowa M. Hopfinger, Warszawa 2002.
- Gretkowska M., *Kabaret metafizyczny*, Warszawa 1994.

- Hopfinger M., *Literatura i media po 1989 roku*, Warszawa 2010.
- Hopfinger M., *Sztuka i komunikacja: sygnały zmian całej kultury* [w:] *Nowe media w komunikacji społecznej w XX wieku. Antologia*, projekt i redakcja naukowa M. Hopfinger, Warszawa 2002.
- Manovich L., *Język nowych mediów*, przeł. P. Cypriański, Warszawa 2006.
- McLuhan H.M., *Galaktyka Gutenberga*, [w:] tegoż, *Wybór tekstów*, przeł. E. Różalska, J.M. Stokłosa, Poznań 2001.
- Owczarek B., *Poetyka powieści niefabularnej*, Warszawa 1999.
- Rymkiewicz J.M., *Do Snowia i dalej...*, Kraków 1996.
- Rymkiewicz J.M., *Słowacki. Encyklopedia*, Warszawa 2004.
- Suszczyński Z., *Hipertekst a „galaktyka Gutenberga”*, [w:] *Nowe media w komunikacji społecznej w XX wieku. Antologia*, projekt i redakcja naukowa M. Hopfinger, Warszawa 2002.
- Vandendorpe Ch., *Od papirusu do hipertekstu. Esej o przemianach tekstu i lektury*, przeł. A. Sawicz, Warszawa 2008.
- Woźniakiewicz-Dziadosz M., *Biografia jako „Żmut” (Mickiewicz w cyklu powieściowym J.M. Rymkiewicza „Jak bajeczne żurawie...”)*, [w:] *Hungaro-Slavica*, red. J. Bańcerowski, Budapeszt 2000.

Baza danych i strategie narracyjne w powieściach przełomu XX i XXI wieku

Streszczenie

Artykuł analizuje trzy wybrane powieści: Manueli Gretkowskiej i Jarosława Marka Rymkiewicza, odwołujące się do dwu odmiennych typów wzorców: tekstów naukowych i użytkowych oraz powieściowych jednocześnie. Zbudowane z fragmentów różnotematycznych i wielogatunkowych: dokumentarnych, eseistycznych, jawnie fikcyjnych, kształtują tekst niespójny i niekoherentny. Wewnętrzny system odsyłaczy (graficznych, numerycznych bądź powtarzających się figur językowych) sugeruje łączenie fragmentów ponad ich porządkiem kolejnościowych i rekonfigurowanie przez odbiorcę dzieła – projektu możliwych przekształceń. Działania kombinatoryczne jako element autorskiej strategii wobec odbiorcy zmieniają status tekstu-repertuaru segmentów informacyjnych w swoista bazę danych do wykorzystania przez odbiorcę-użytkownika na wzór Internetowego surfera. Te analogie powieści i sieci wynikają z kształtowania na nowo przestrzeni komunikacyjnej, w której następuje konwergencja form powieściowych i dominującego w tej przestrzeni Internetu.

Słowa kluczowe: hiperpowieść [powieść sieciowa], baza danych, rekonfiguracja tekstu, konwergencja kulturowa.

Data Base and Narrative Strategies in the Novels of the Tum of the 20th and 21st Century

Summary

The article analyses the selected novels by Manuela Gretkowska and Jarosław Marek Rymkiewicz whose narrative strategies result from double modes of a literary work structure, such as: text fragmentation and its incoherence at the level of creation (fictional segments, authentic and falsified documents, quotes, drawings) and data base “novelization” with the use of authorial “softwerisation” (graphic cross-references, phrase indexes or language references), forcing the reader to individually reconfigure the text. Such a structure makes a literary work similar to an Internet hyper-text and transforms a reader into a surfer trailing the tips and hints – the “links” – provided by the author or his own connotations. They all enable to accumulate the scattered pieces of information into one thematic whole or sequences of events. Narrative strategies result from the dual textual role of the author – a skilled erudite constructing a data base of his literary work and a novelist telling some story in a way totally different from the traditional linear narration. The clash between a scholarly disquisition, a trivial subject and a display of literary craftsmanship becomes for a reader the most appealing aspect of the text perception replacing the actual plot of the novel. Ludic buffoonery of the author fits into the post-modern marketing strategy of a novelist – a fair prestidigitator amusing the audience with impressive displays of his literary craftsmanship.

Keywords: hypemovel [hypertext fiction], database, text reconfiguration, cultural convergence.

Joanna WAROŃSKA

Akademia im. Jana Długosza w Częstochowie

Wyspiański i skamandryci. O początkach grupy i próbach dramatycznych Jana Lechonia*

W dwudziestoleciu międzywojennym Stanisław Wyspiański uchodził niemal za patrona wyzwolonej Polski, co uzasadniała Magdalena Sadlik w książce *„Zawołajcie mnie z powrotem tą mową moją własną...”*. Z dziejów recepcji twórczości Stanisława Wyspiańskiego 1898–1957¹. Kolejne rocznice śmierci poety wpisano wówczas w ceremonial polityczny obozu rządzącego, a kulminacyjnym punktem był rok 1932, gdy zorganizowano niemal festiwal jego sztuk, połączony z konkursem na najlepszą inscenizację. Do spuścizny Wyspiańskiego odwoływali się autorzy nie tylko poezji legionowej, ale także publicyści różnych opcji i, oczywiście, dramatopisarze – Karol Hubert Rostworowski, Ludwik Hieronim Morstin, Emil Zegadłowicz czy Kazimierz Brończyk. Twórców tych Józef Wittlin uznał w 1928 roku za kontynuatorów poetyki autora *Wesela*², a po latach Sadlik dopisała jeszcze do tej listy: Jerzego Brauna (autora m.in. sztuki *Dni Konradowe. Prolog*), Antoniego Waśkowskiego oraz Franciszka Płażka³.

* Tekst dedykowany jest dr hab. Lucynie Rożek, długoletniemu Kierownikowi Zakładu Teorii Literatury Instytutu Filologii Polskiej w Wyższej Szkole Pedagogicznej w Częstochowie, w którym zaczynałam pracę zawodową. W listopadzie 2003 roku podczas zorganizowanego przez Zakład IV Międzynarodowego Interdyscyplinarnego Sympozjum Naukowego *Formacje dyskursywne w kulturze, językach i literaturze europejskiej* wygłosiłam referat *Dyskurs o wolności zapisany w „Weselu” Stanisława Wyspiańskiego*, który został opublikowany w książce w 2005 roku. Obecnie zajmuję się komediami skamandrytów. Artykuł powstał w ramach projektu sfinansowanego ze środków Narodowego Centrum Nauki przyznanych na podstawie decyzji numer DEC-2013/09/D/HS2/02773.

¹ Tak Magdalena Sadlik zatytułowała jeden z rozdziałów (M. Sadlik, *Stanisław Wyspiański jako patron II Rzeczypospolitej*, [w:] tejsze, *„Zawołajcie mnie z powrotem tą mową moją własną...”*. Z dziejów recepcji twórczości Stanisława Wyspiańskiego 1898–1957, Kraków 2009, s. 66–89.

² J. Wittlin, *Wyspiański i skutki*, „Wiadomości Literackie” 1928, nr 23, s. 4.

³ M. Sadlik, *Stanisław Wyspiański jako patron II Rzeczypospolitej*, s. 81 oraz też, *Spadkobiercy „lutni złotej”*, [w:] tejsze, *„Zawołajcie mnie z powrotem tą mową moją własną...”*, s. 99.

Pozycja Stanisława Wyspiańskiego zadecydowała o tym, że tuż po odzyskaniu niepodległości jego następcami ogłosili się również poeci grupy Skamander⁴. Niemal wszystkie opracowania przypominają, że nazwę zaproponował Jan Lechoń i zaczerpnął ją z *Akropolis*, a dokładnie z wierszowanych didaskaliów rozpoczynających akt II:

Noc w mieście głęboka; Skamander połyska,
wiślaną świetląc się falą,
a stróże wąsala ściskają mieczyska
i hasłem zawodnym się żalą⁵.

Patronat ten nie jest jednak tak oczywisty, jakby się zdawało. Autor *Wesela* uchodził przecież za jednego z głównych realizatorów młodopolskiej poetyki, użytkownika, a nawet kodyfikatora narodowych symboli, kwestionowanych przecież przez skamandrytów w momencie odzyskiwania przez Polskę niepodległości. A jednak nie była to tylko chwilowa fascynacja. Dominujący w twórczości autora *Akropolis* rodzaj literacki okazał się dla nich jedynie marginesem twórczości, choć i w tym obszarze do grona spadkobierców pretendował, jak się wydaje, Jan Lechoń, o czym świadczą zachowane fragmenty dramatyczne⁶. Autor *Herostratesa* miał również przełożyć z niemieckiego sceny dramatu *Weimar 1829*, co zapowiadano w zeszycie siedemnastym „Skamandra”⁷. Ostatecznie zachowane fragmenty opublikowano w oryginale (1922, nr 20/21) z rękopisu będącego w posiadaniu Władysława Kościelskiego⁸ z komentarzem Tadeusza

⁴ Por. M. Sadlik, *Skamandryckie zmagania ze spuścizną literacką Wyspiańskiego. Lechoń – Słonimski – Wierzyński*, „Pamiętnik Literacki” 2003, z. 4, s. 65–81; wersja zmieniona i rozszerzona: też, *Skamandryckie zmagania ze spuścizną Wyspiańskiego*, [w:] też, „Zawołajcie mnie z powrotem tą mową moją własną...”..., s. 102–117.

⁵ S. Wyspiański, *Akropolis*, oprac. E. Miodońska-Brookes, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk – Łódź 1985, BN I 250, s. 66.

⁶ J. Lechoń, *Fragmenty dramatyczne*, oprac. T. Januszewski, Warszawa 1978. Warto pamiętać, że Marian Stepien uzupełnił *Godzinę przestrogi* o fragment drukowany w numerze 41 „Tygodnika Polskiego” z 1945 roku. Scena ta rozgrywa się w maju 1945 roku tuż przed atakiem II Korpusu na Monte Cassino, o czym przypomina tytuł: *Przed bitwą o Monte Cassino* (zob. M. Stepien, *Wśród emigrantów*, Kraków 2007, s. 151–152).

⁷ Zob. *Varia* [W najbliższych zeszytach „Skamandra”], „Skamander” 1922, nr 17, s. 128; w cytatach uwspółcześniono pisownię oraz interpunkcję.

⁸ Fragment dramatyczny opublikowano także w tomie 6 *Dzieł* Stanisława Wyspiańskiego, w układzie Leona Płoszewskiego (1931). Tłumaczenie na język polski przygotował Antoni Euzebiusz Balicki (S. Wyspiański, *Weimar 1829. Fragmenty 1904*, Kraków – Poznań 1932). Znaczenie Johanna Wolfganga Goethego w twórczości Wyspiańskiego potwierdza choćby fragment *Nocy listopadowej*, gdy w Teatrze Rozmaitości grany jest *Faust*; por. przypis po wersji 5 sceny 5, zob. *Noc listopadowa. Sceny dramatyczne*, [w:] S. Wyspiański, *Warszawianka. Leleweł. Noc listopadowa*, wyd. 2, oprac. J. Nowakowski, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk 1974, BN I 193, s. 264.

Sinki⁹. Wydawany w Łodzi „Głos Polski” informował na swoich łamach, że utwór ten miał być swego rodzaju kontynuacją *Wyzwolenia*¹⁰.

W artykule zrekonstruuje możliwe intencje, którymi kierowali się młodzi poeci w 1918 roku, gdy patronem grupy czynili nie tylko Leopolda Staffa, poetę postawy aktywistycznej, ale także Stanisława Wyspiańskiego, poszukując inspiracji oraz odpowiedzi na pytanie o postawę wobec przeszłości. Dopiszę także kilka przyczynków do fascynacji Jana Lechońa spuścizną Wyspiańskiego.

Nazwa grupy zaczerpnięta z *Akropolis* potwierdzała pozycję dzieła, które autor *Karmazynowego poematu* uznawał za tekst reprezentujący nowy teatr i nową sztukę, a Wyspiańskiego nie tyle za twórcę godnego czci, ale przede wszystkim skłaniającego do refleksji. Po przedstawieniu-składance z wybranych scen jego dramatów (*Lelewela*, *Warszawianki*, *Kazimierza Wielkiego*), przygotowanym przez Ludwika Solskiego w Teatrze Polskim w 1917 roku, młody recenzent pisał w „Pro Arte et Studio”:

Ku czci Wyspiańskiego? Nigdy. Przenigdy. Lalki, szopka, strzępy i okruchy bez ładu i składu nanizane jak paciorki na jubileuszowy wianek, słowo w pół urwane przez dzwonek antraktowy, deklamacja bezduszna patriotycznych frazesów, coś najbardziej Wyspiańskiemu obcego, ba, wrogiego, nawet.

Wyspiański cały jest teatrem. *Wesele* i *Legion*, *Powrót Odysa*, *Kłątwa* przede wszystkim i teatrem nowym dyszące *Akropolis*, i *Warszawianka*, i jak tego dowiódł Zelwero-wicz, dziennikarskie tyrady *Wyzwolenia*¹¹.

Nazwę grupy Skamander Lechoń uzasadniał podczas pierwszego wieczoru literackiego młodych poetów w Sali Towarzystwa Higienicznego 6 grudnia 1918:

Wokół Troi, w której zatrzęsła się i broni dusza narodu, chcemy opływać jak Wisła, broniąc wrogom dostępu i dając napój spragnionym¹².

Wybór Troi nie był może najszcześliwszy w pierwszych dniach odradzającej się państwowości¹³, ale przecież paralela Troja – Polska była zakorzeniona

⁹ Nieco wcześniej na łamach „Skamandra” ukazał się także wariant aktu III *Wyzwolenia* ze zbiorów Włodzimierza Żuławskiego; „Skamander” 1921, nr 5/6, s. 99.

¹⁰ Zob. *Wydawnictwa*. „Skamander”, „Głos Polski” 1922, nr 194, s. 4.

¹¹ J. Lechoń, *Przedstawienie ku czci Wyspiańskiego*, [w:] tegoż, *Cudowny świat teatru. Artykuły i recenzje 1916–1962*, oprac. S. Kaszyński, Warszawa 1981, s. 200.

¹² Tenże, cyt. za: *Varia* [Dn. 6 grudnia], „Skamander” 1920, z. 1, s. 59.

¹³ Przy tej okazji warto także wspomnieć o wierszowanej refleksji Jana Lechońa na temat *Pięknej Heleny* Jacques’a Offenbacha, w której także pojawia się mitologiczna Troja, choć w odmiennym kontekście; *Piękna Helena w Nowościach. Prolog* („Rzeczpospolita” 1921, nr 294 (wydanie poranne), s. 6:

„Przez kuchnię do historii poczyną znów wtargać,
Znów Parys się Helenie dobiera do bluzki,
A Troja zamiast szyldu «Świętości nie szargać!»
«Entrez!» swawolny napis wywiesza francuski”.

Wiersz kończy apostrofa do miłośnej piosenki, która powinna zastąpić utwory wzywające do walki. W ten sposób Polacy odzyskują radość życia:

w naszej kulturze, by wspomnieć choćby *Odprawę posłów greckich* (1578) Jana Kochanowskiego. Skamander, podobnie jak inne rzeki mitologiczne, zapewniał mieszkańcom urodzaj w czasie pokoju oraz bronił ich przed wrogiem – potrafił nawet wystąpić z brzegów, jak np. w konfrontacji z Achillesem¹⁴.

Do metafory przejętej od Wyspiańskiego przez młodych poetów nawiązał Adolf Nowaczyński w artykule opublikowanym na łamach „Skamandra”. Opisu-
jąc sytuację sprzed I wojny światowej, zwrócił uwagę na dwa „nadwiślańskie
Iliony-Kiernozi”¹⁵, czyli Warszawę i Kraków, w których rządili dwaj główni
krytycy: Jan Lorentowicz oraz Wilhelm Feldman¹⁶, a także o moście przerzuc-
nym nad Skamandrem między „Wyspiańskiego królewską spuścizną a brzegiem
nieznanej przyszłości”¹⁷. Grupa stawiała się więc swego rodzaju pasem trans-
misyjnym, która chciała wyeksponować nieco inne sensy ze spuścizny autora
Wesela.

Podczas wystąpienia inauguracyjnego Lechoń podporządkowywał wpraw-
dzie twórczość grupy „duszy narodu”, kojarzącej się z romantyzmem (np.
z *Księgami pielgrzymstwa i narodu polskiego* Adama Mickiewicza) czy Młodą
Polską (np. z odczytem Stanisława Przybyszewskiego *Szopen a naród*), ale jed-
nocześnie próbował ją wyzwolić od tego, co dawne i obce. Oblężona dusza na-
rodu miała zachować żywotność mimo wszelkich przeciwności. Młodzi poeci
pisali o tym także w *Słowie wstępnym*, porównując swoją aktywność do wypra-
wy Krzysztofa Kolumba, który wprawdzie odkrył, co innego niż zapowiadał, ale

„O, wychodź, gdy wieczorna godzina uderzy,
I we drzwi naszych domów drgającą bij ręką.
I wołaj: «Bądźcie ufni, szaleni i młodzi,
Radością się przepaszcie od Karpat do Gdańska!»
A wojna – niszczycielka niech w przeszłość odchodzi,
I mgłami się zasnuwa jak wojna trojańska”.

Można się jedynie zastanawiać, czy sylabotoniczny 13-zgłoskowiec nie miał być także alterna-
tywą dla wiersza Cypriana Kamila Norwida *Bema pamięci żałobny rapsod*.

¹⁴ Zob. *Słownik kultury antycznej. Grecja, Rzym*, red. L. Winniczuk, Warszawa 1991, s. 396;
w scenie XIV *Achilleis* fale Skamandra przepowiadają greckiemu bohaterowi konieczność re-
inkarnacji: „Żywot twój nie na jednym zakończy się bycie / Będiesz się błakał duchem we
gwiazd zawierusze, / Aż trud podejmiesz nowy, nowe zaczniesz życie”. Zdaniem badaczy *Wy-
zwolenia* Konrad był wcześniej Achillesem; por. S. Wyspiański, *Wyzwolenie*, oprac. A. Łem-
picka, Wrocław – Warszawa – Kraków 1970, BN I 200, s. 190–191, przypis do wersu 505 i nn.

¹⁵ Kiernozia to nazwa wsi nad rzeką Nidą w powiecie łowickim, która stała się synonimem pro-
wincji. Występowała w karykaturach Franciszka Kostrzewskiego i w *Szyfowych pracach* Ste-
fana Żeromskiego. W charakterystyce nauczyciela Majewskiego pojawia się taka uwaga: „[...]
zawołał pan Majewski z satysfakcją kierownika klasy, wprawdzie tylko wstępnej, aleć zawsze
w gimnazjum, który jeszcze parę lat temu był nauczycielem szkółki elementarnej w jakiejś
Kiernozi” (S. Żeromski, *Szyfowe prace*, oprac. A. Hutnikiewicz, wyd. 2, Wrocław – Warsza-
wa – Kraków – Gdańsk – Łódź 1984, s. 62).

¹⁶ Por. A. Nowaczyński, „*Skamander połyska, wiślaną świetlącą się falą*”, „Skamander” 1921,
nr 7/9, s. 297–298.

¹⁷ Tamże, s. 310.

jego podróż była jednym z czynników tworzących nową europejską świadomość – była przecież dowodem na kulistość Ziemi, rozszerzała ówczesny świat i zachęcała kolejnych podróżników do wypraw w nieznane. Do wątku „duszy narodu” poeci powrócili raz jeszcze w artykule *Krytykom i recenzentom*, by zaprzeczyć romantycznej tradycji tego pojęcia, co świadczy o sposobie rozumienia tej frazy¹⁸.

Czym jest „dusza narodu” w twórczości Wyspiańskiego kilkanaście lat wcześniej tłumaczył Stanisław Brzozowski w *Legendzie Młodej Polski*, autor nazwany przez Lechonia w cytowanym przemówieniu „dobrym nauczycielem”¹⁹. Przeciwwstawiał ją frazesowi patriotycznemu, do którego twórczość ta została sprowadzona²⁰, i jednocześnie czynił najwyższym stadium świadomości artysty. Zdaniem młodopolskiego krytyka to właśnie w *Akropolis* został dookreślony obraz polskiej duszy i polskiej historii, rozmodlonej, a nie działającej, wciąż czekającej na cud przemiany, cud zbawienia²¹. W swojej refleksji Brzozowski wykorzystywał także naukę o geologii Mieczysława Limanowskiego (który po I wojnie światowej wraz z Juliuszem Osterwą będzie współtworzył Redutę), by zwrócić uwagę, jak ważną rolę w życiu narodu pełni przestrzeń (gleba, krajobraz, roślinność, itp.)²². W tej sytuacji wybór rzeki jako nazwy grupy poetyckiej stawał się tym bardziej znaczący.

Cytat, z którego skorzystali młodzi twórcy, być może miał dookreślić również zadania poezji albo potęgę czytelniczego odbioru, ujawniając możliwość syntezy nawet najbardziej odległych przestrzeni. Ów Skamander, „wiślaną świetlącą się falą”, ostatecznie u Wyspiańskiego zostanie zastąpiony Wisłą, legendo-twórczą i obronną rzeką Krakowa:

Wisła płynie, woda bieży
pod klasztorne wieże;
hej, pod górą panna leży,
na górze rycerze²³.

Nazwa rzeki określająca grupę poetycką (obca, ale za sprawą Wyspiańskiego przyswojona) eksponowała więc ruch, zmienność, zapowiadała orzeźwienie, urodzaj i obronę. Jednocześnie młodzi eksponowali w ten sposób wiarę w przeobrażającą moc poezji, która w Skamandrze, ostatnim świadectwie zniszczonej kultury trojańskiej, pozwoliła dostrzec Wisłę, unieważniając czasoprzestrzenny dystans między fabułą mitu a odbiorcą. W ten sposób w komunikacji literackiej, w relacji poeta – odbiorca, dowartościowywali czytelnika, który przecież wprawiał w ruch, a czasami nawet burzył stworzony przez artystę świat. A jeśli był to

¹⁸ Por. *Krytykom i recenzentom*, „Skamander” 1921, nr 4, s. 84.

¹⁹ J. Lechoń, cyt. za: *Varia* [Dn. 6 grudnia], s. 59.

²⁰ Zob. S. Brzozowski, *Legenda Młodej Polski. Studia o strukturze duszy kulturalnej*, Wrocław 1983, s. 525–589.

²¹ Tamże, s. 573.

²² Tamże, s. 587.

²³ S. Wyspiański, *Akropolis*, s. 105.

czytelnik-twórca, to z ruin mógł zbudować nową rzeczywistość. W cytowanym już przeze mnie *Słowie wstępnym* pisali przecież:

Nie kusi nas kaznodziejstwo, nie pragniemy nikogo nawracać, ale chcemy zdobywać, porywać, zapalać serca ludzi, chcemy być ich uśmiechem i ich płaczem; chcemy być poetami, tymi dziwnymi istotami, co na migotliwej powierzchni życia znajdują największe głębie, a w barwnej grze światła, dźwięków i kształtów widzą objawienie najbardziej niedostępnych i niewyraźnych prawd²⁴.

W istniejącym w naszej kulturze co najmniej od romantyzmu konflikcie: rozum – serce, przekonywanie, argumentowanie – wzruszenie, młodzi poeci opowiadali się wyraźnie po stronie emocji i uczucia. W dodatku zamiast głębi, tak bardzo eksploatowanej przez młodopolań, ale również przez model lektury parabolicznej czy wyrafinowane protokoły odczytań, nastawione na sensy nieoczywiste, przypominali o powierzchni życia i wrażeniach zmysłowych. Jednocześnie ostentacyjnie niemal zwracali uwagę na potrzebę zabawy i potwierdzali to nie tylko swoją aktywnością, ale również wpisywali ją w swój *quasi*-program jako czynnik odróżniający ich od innych ugrupowań (np. od zdrojowców)²⁵.

Akropolis, napisane po *Weselu* i *Wyzwoleniu* jako jeden z ostatnich dramatów, stało się ważnym ogniwem rozmyślań Wyspiańskiego na temat poezji narodu (choć niekoniecznie poezji narodowej), gdy tzw. poezję grobów miała zastąpić po dniu zmartwychwstania (rozmaitości przecież rozumianego) poezja życia. Utwór ujawniał też stosunek autora do historii, ale również sposoby utrwalania rzeczywistości w sztuce, możliwości swego rodzaju kadrowania, ramowania, w zależności od intencji twórcy – to zapis chwilowych emocji jak w przypadku pogrzebowych pomników, pamięć o ważnych wydarzeniach, eksponowanie dominujących cech postaci (akt II) lub ich przemianę (akt III).

Tytuł dramatu Wyspiańskiego zwracał także uwagę na przestrzeń występowania dzieł sztuki, istniejących w wymiarze estetycznym i narodowym, o czym pisała Ewa Miodońska-Brookes:

Oznacza [akropolis] szczególny rodzaj przedmiotu, w którym nie można rozdzielić aspektu praktycznego, estetycznego i kulturowego; oznacza właściwie dzieło sztuki powstające w wyniku tworzenia zbiorowego i stanowiące najdoskonalszy wyraz ducha owej zbiorowości. Ukształtowanie tego przedmiotu wskazuje zawsze na pewne uniwersum, do którego ta zbiorowość należy, a zarazem odsłania pewne swoiste cechy tej zbiorowości stanowiące zawsze jej istotę, pomimo pewnej zmienności form, w jakich ta istota się objawia²⁶.

Być może, wybór *Akropolis* wynikał również z recepcji dramatu w czasie pierwszej wojny światowej. Sztuka Wyspiańskiego pojawiła się na scenie Teatru Miejskiego w Krakowie w 1916 roku (wystawiono akt I i IV, a więc z pominię-

²⁴ *Słowo wstępne*, „Skamander” 1920, nr 1, s. 5.

²⁵ Por. *Krytykom i recenzentom*, s. 86.

²⁶ E. Miodońska-Brookes, *Wawel – „Akropolis”*. Studium o dramacie Stanisława Wyspiańskiego, Kraków 1980, s. 121.

ciem historii Parysa i Hektora) razem z *Kazimierzem Wielkim* Juliana Ursyna Niemcewicza i finałowymi kupletami z *Krakowiaków i górali* Jana Stefaniego i Wojciecha Bogusławskiego. Całość wyreżyserował Leonard Bończa, dekoracje przygotował Zygmunt Wierciak, kostiumy Zbigniew i Andrzej Pronaszkowie, a muzykę Bolesław Raczyński²⁷. W ten sposób sztuka Wyspiańskiego uzupełniała szereg dramatów kojarzonych z polskim teatrem narodowym²⁸, jednocześnie nieco odmieniając swą tematykę (ze względu na poważne skrót).

Z powodu prapremiery *Akropolis* w krakowskiej prasie ukazały się artykuły Tadeusza Sinki, Adama Grzymały-Siedleckiego, ówczesnego dyrektora teatru, oraz Emila Haeckera. Według Sinki istotą dramatu, a jego artykuł był drukowaną wersją odczytu wygłoszonego dla polskich legionistów, którzy od 20 września 1916 roku tworzyli Polski Korpus Posiłkowy i zgodnie z ustaleniami konferencji austriacko-niemieckiej w Pszczynie z 11 listopada 1916 roku stali się armią polską dowodzoną przez generał-gubernatora Hansa von Beselera²⁹. Odczyt odbył się 29 listopada 1916 roku, a więc w 86. rocznicę powstania listopadowego, z takim uporem przypominanego przecież przez Wyspiańskiego. Sinko podkreślał, że istotą *Akropolis* jest wyzwolenie się Konrada-Wyspiańskiego spod wpływu „poezji grobowej”, a także odkrywał funkcję skamandrowej wody; była to więc jedna z profetycznych lektur tego, jakże trudnego, dramatu³⁰:

Bohater może zginąć, ale umrzeć nie może, bo się odradza do nowego życia. Odrodzenie, palingeneza, to tajemnica, wyszeptana Achillesowi przez fale Skamandra, to najgłębsza mądrość, zdradzona potem przez Pandorę rapsodowi (w *Skalce* 1907), przez syreny Odyseuszowi (w *Powrocie Odysa* 1907)³¹.

Zamiast naśladownictwa ciągła metamorfoza, zamiast trwania w ustalonym kształcie poszukiwanie nowych dróg. Jednak zakwestionowanie poezji grobowej nie oznaczało braku zainteresowania sprawami narodu. W cytowanym artykule Sinko stwierdzał:

²⁷ Zob. *Przed jutrzejszą premierą. Wywiad z A. Grzymałą-Siedleckim*, „Czas” 1916, nr 605, s. 3; por. E. Miodońska-Brookes, *Wawel – „Akropolis”...*, s. 228–236. Adam Grzymała-Siedlecki powracał do sztuki również w Dwudziestoleciu, zob. tenże, „*Akropolis*” na scenie, „Kurier Warszawski” 1932, nr 358 (wydanie wieczorne), s. 4–5.

²⁸ Obie sztuki wystawił Wojciech Bogusławski w Warszawie w latach 1792–1794: *Kazimierza Wielkiego* w pierwszą rocznicę uchwalenia Konstytucji 3 Maja (atmosferę tego dnia odtwarza m.in. I akt sztuki historycznej *Księżę Józef Poniatowski* Jana Adolfa Hertza), natomiast *Krakowiaków i górali* przed insurekcją kościuszkowską (prapremiera 1 marca 1794). Zob. D. Kosiński, *Teatra polskie*, Warszawa 2013, s. 223.

²⁹ Zob. W. Milewska, J.T. Nowak, M. Zientara, *Legiony polskie 1914–1918. Zarys historii militarnej i politycznej*, Kraków 1998, s. 215–217; 5 listopada 1916 podczas konferencji w Pszczynie podpisano deklarację zapowiadającą utworzenie Królestwa Polskiego.

³⁰ Por. E. Miodońska-Brookes, *Nieporozumienia wokół „Akropolis” S. Wyspiańskiego*, [w:] *Jan August Kisielewski i problemy dramatu młodopolskiego*, red. E. Łoch, Rzeszów 1980, s. 70.

³¹ T. Sinko, *Misterium zmartwychwstania. Odczyt o „Akropolis” Wyspiańskiego wygłoszony 29 listopada na „gwiazdkę” dla legionistów*, „Czas” 1916, nr 607, s. 1.

Te prawa Żywego Słowa poznaliśmy z pieśni Dawida. Głosi ona życie, zmartwychwstanie, odrzucając takie tematy, jak kajanie się z grzechów, narzekanie na wrogów, smaganie winnych. Ale ta pieśń, to zarazem pobudka do czynu, do walki, do obrony ojczystego zagonu przed obcym lemieszem, a zawsze pieśń radosna. Sił do niej, ziam zaczerpnął Dawid ze świętej rzeki. Z niej pije tę „pamięć czasów, co się wleką”, u jej strugi żyje „wieczyście jary, wiecznie młody – na trudów żywot długi”, na coraz to nowe palingenezy. Dawid ma na myśli Jordan, ale Wyspiański myśli o Wiśle, tak mu drogiej od czasów pierwszej Legendy³².

Swój odczyt-artkuł Sinko kończył zgodnie z potrzebą chwili, ale przede wszystkim ze względu na swoich odbiorców:

Więcej powiedzieć [Wyspiański] nie mógł, bo słowo: Wstań! nie oblekło się za jego życia jeszcze w ciało. Mimo to *Akropolis* jako misterium budzenia się do życia, zmartwychwstania, jest najwspanialszym preludium do tego, czego z Dawidem w *Akropolis* coraz żarliwiej wołamy – słysząc już tętent rumaków boga światła, widząc już Jutrzenkę, za którą może po najbliższej Wielkiej Nocy zejdzie nam wreszcie wolności słońce³³.

Tym samym filolog klasyczny przypominał, że tradycja żywa musi tłumaczyć współczesność, nawet jeśli w ten sposób następuje przykrojenie znaczeń tekstu do horyzontu oczekiwań teraźniejszego odbiorcy³⁴.

Na podstawie omawianego artykułu można zrozumieć intencje młodego Lechonia, który postanowił nazwać grupę poetów skamandrytami – zrodzonych ze Skamandra, ale także z miejscowej Wisły, oczyszczonych z dawnej konwencji poetyckiej i jednocześnie wybranych, by za pomocą nowych środków nadal tworzyli dla narodu. Narodu odmienionego. Postulowana podczas wieczoru inauguracyjnego obrona duszy narodu okazywała się więc pochwałą radości życia, ale także wyznaniem wiary w polskość odmienioną, odrzucającą z siebie model znany choćby z III części *Dziadów*.

Wybór Wyspiańskiego na patrona ugrupowania zaowocował również opublikowaniem w „Skamandrze” wariantu aktu III *Wyzwolenia* („Skamander” 1921, nr 5/6) oraz fragmentów niemieckiego dramatu *Weimar 1829* napisanego wierszem w 1904 roku. Ten ostatni tekst opatrzone komentarzem Tadeusza Sinki. Filolog klasyczny analizował utwór już w 1921 roku na łamach „Czasu” w artykule *Niemiecki dramat Wyspiańskiego*. Wówczas jego znaczenia określił przede wszystkim na podstawie momentu powstania (po *Wyzwoleniu* a przed *Akropolis*):

W czasie wiedeńskiej rozmowy twórca *Wesela* był już autorem *Wyzwolenia*. Zanim jego bohatera uwolnił w *Akropolis* (1904) od Orestesowych Erynii, prześladowających go za zabicie Geniusza poezji grobowej, i zanim mu pozwolił przez usta Dawida wyśpiewać pieśń zmartwychwstania i życia, posłał go do Goethego, by Olimpijczyk uwolnił go z mąk błogosławieństwem – artysty³⁵.

³² Tamże.

³³ Tamże, s. 2.

³⁴ Tak zresztą dzieje się zawsze bez względu na podejmowane przez badaczy zabezpieczenia terminologią i naukowymi modelami.

³⁵ T. Sinko, *Niemiecki dramat Wyspiańskiego*, „Czas” 1921, nr 295, s. 3.

W artykule-komentarzu *Niemiecki dramat Wyspiańskiego. Postowie*³⁶ opublikowanym w „Skamandrze” badacz powtórzył informacje na temat genezy utworu, wyjaśniał decyzje edytorskie oraz zamysł autora, który po *Wyzwoleniu*, czyli w momencie, gdy rozprawił się już z Geniusem uosabiającym tradycyjną twórczość narodową, postanowił przemyśleć jedną z niezwykle ważkich „chwil osobliwych” w rozwoju artystycznym Mickiewicza. Zastanawiała go również dość skomplikowana postać Konrada, pochodząca jednocześnie z *Konrada Wallenroda* (1828) i z *Wyzwolenia*:

Widać z tego, że bohaterem *Weimaru* jest Konrad i to nie tylko Konrad-Mickiewicz z *Dziadów* drezdeńskich [*Dziady* drezdeńskie powstały dopiero w 1832 roku], ale zarazem Konrad-Wyspiański z *Wyzwolenia*. Ten, zabiwszy Geniusza poezji grobowej, uwolnił od niego naród, ale sam wziął na siebie winę ojcobójstwa, stał się nowym Orestesem. Kto zdejmie zeń klątwę? Mefisto radzi Goethemu zabawić się w Apollina? Ale czym ten Apollo zmyje winy Oresta? Ma do dyspozycji tylko – sztukę. Sztuka zaś na cierpienia narodowe nie pomaga. To jest idea *Weimaru*. Wyspiańskiego nęcił problemat porównania szczytów obu poezji: niemieckiej i polskiej. Tam olimpijski, apollinowy Goethe, tu postać jakby z „Walpurgisnacht” Faustowej³⁷.

W zakończeniu artykułu Sinko wyznaczył także zadania dla młodych poetów, pewnie ze względu na miejsce druku (co przypomina strategię wykorzystaną w omówionym powyżej odczycie dla legionistów). Jego zdaniem po odzyskaniu niepodległości można by zupełnie inaczej rozłożyć akcenty, opisując spotkanie dwóch wielkich autorów, których twórczość została zdeterminowana przez los narodu:

Odpada przez to bodziec dla młodych poetów, by próbowali uzupełnić fragment niemiecki Wyspiańskiego dla scen europejskich, zwłaszcza niemieckich, ale pozostaje wskazówka, że z epizodu weimarskiego, z zetknięcia się autora *Dziadów* wileńskich i *Wallenroda* z autorem *Wertera* [*Cierpień młodego Wertera*] i *Fausta*, można by stworzyć utwór, przeciwstawiający poetę-artystę i myśliciela narodu wolnego poecie-patriocie narodu w niewoli...³⁸

Młodzi nie przeżywali już rozterek Konrada z *Wyzwolenia*, który zamykając w grobie Geniusza poezji wampirycznej, żądającej krwi kolejnych pokoleń, czuł się winny symbolicznego „ojcobójstwa”. Ogłaszane przez Antoniego Słonimskiego w *Czarnej wiosnie* „zrzucenie z ramion płaszcza Konrada” (Konrada jako bohatera zwielokrotnionego) oznaczało kres dotychczasowego sposobu pisania. Miało być zmianą poetyki i ostatecznym zamknięciem wieku. „Chwila osobliwa” zapowiadana przez Wernyhore już się dokonała, należało więc wyzwolić twórców spod uroku chocholej muzyki i dawnego sposobu pojmowania historii. Wyspiański nie był dla skamandrytów „narodowym trębaczem”³⁹. Nauczyli się tego z *Legendy Młodej Polski* Stanisława Brzozowskiego.

³⁶ Tenże, *Niemiecki dramat Wyspiańskiego. Postowie*, „Skamander” 1922, nr 20/21, s. 285–289.

³⁷ Tamże, s. 287.

³⁸ Tamże, s. 288.

³⁹ Zob. S. Brzozowski, *Legenda Młodej Polski...*, s. 533–534.

Wprawdzie Jan Lechoń był zafascynowany spuścizną autora *Wyzwolenia*, ale było to uczucie niejednoznaczne, oscylujące między hołdownictwem a potrzebą wyzwolenia się (to przypominało stosunek Wyspiańskiego do twórczości Mickiewicza). Zachwyty narodził się w czasach szkolnych, gdy w inscenizacji *Wesela* Lechoń zagrał Dziennikarza (Stańczykiem był jego przyjaciel Aleksander Olchowicz⁴⁰). Również współpracę z „Pro Arte et Studio” późniejszy autor *Herostratesa* rozpoczął esejem *Na marginesie „Warszawianki”*⁴¹, a następnie jako recenzent pisał sprawozdania z wielu sztuk Wyspiańskiego. Nie powinno więc dziwić, że w jego nowojorskim mieszkaniu zobaczyć można było portret tego właśnie artysty⁴². W utworach swego wielkiego poprzednika Lechoń, uchodzący w grupie skamandrytów za największego tradycjonalistę i analityka przeszłości⁴³, dostrzegał patos patriotyczny⁴⁴, ale także intencję satyryczną⁴⁵.

Pierwsze odwołania do twórczości Wyspiańskiego pojawiły się już w debiutanckim tomiku Lechonia *Na złotym polu* (1913). Siedemnasty wiersz zbioru, *W trzech izbach*, Wanda Łukso-Nowakowska uznała wprawdzie za patriotyczną deklarację nastolatka, będącą jednocześnie ideologiczną polemiką z mi-
strzem⁴⁶:

A w trzeciej izbie, zewsząd zamkniętej,
Słychać też, hałas i stuk;
Do piersi chłopca mocno przypięty,
Dziwną piosenką gra złoty róg⁴⁷.

W utworze obserwujemy przecież próbę przeorganizowania przestrzeni *Wesela*, nawiązującej do obrazu Jana Matejki *Stańczyk w czasie balu na dworze królowej Bony, kiedy wieść przychodzi o utracie Smoleńska* (1862). Bronowicka chata składała się ze świetlicy – „izby bielonej siwo”, miejsca rozmów i spotkań z duchami, oraz drugiej izby, weselnej znajdującej się za sienią⁴⁸. Tymczasem młody Lechoń uzupełnia układ przejęty od Wyspiańskiego salą szkolną, podkreślając, że tylko edukacja może uchronić chłopca (Jaśka) przed zagubieniem „złego rogu”.

⁴⁰ S. Kaszyński, *Wstęp*, [do:] J.A. Kosiński, *Album rodzinne Jana Lechonia*, Warszawa 1993, s. 15.

⁴¹ Tamże, s. 14.

⁴² W. Mieczysławski, *Spotkanie z poetą*, „Wiadomości” 1954, nr 23, s. 2.

⁴³ Nowaczyński ogłaszał skamandrytów pierwszą grupą poetycką zwróconą ku przyszłości, prawdziwie wyzwoloną „z roli i posłannictwa bardów i szamanów, proroków i arcykapłanów”, choć taki właśnie potencjał dostrzegał w Lechoni; zob. A. Nowaczyński, „*Skamander polyska wiślaną...*”, s. 301.

⁴⁴ W. Łukso-Nowakowska, *Proza i dramat*, [w:] tejże, *Jan Lechoń. Zarys życia i twórczości*, Warszawa 1996, s. 109.

⁴⁵ Tamże, *Lechoń jako krytyk i historyk literatury*, [w:] tamże, s. 145.

⁴⁶ Tamże, *Twórczość poetycka*, [w:] tamże, s. 59.

⁴⁷ J. Lechoń, *W trzech izbach*, [w:] tegoż, *Na złotym polu*, Warszawa 1913, s. 22.

⁴⁸ Por. S. Wyspiański, *Wesele*, oprac. J. Nowakowski, Wrocław – Warszawa – Kraków 1994, s. 3.

Dziedzictwem Wyspiańskiego przepełniona jest niemal cała twórczość Lechonia, przez m.in. *Polonez artyleryjski* (1916)⁴⁹, *Herostratesa*⁵⁰ aż do utworów pisanych w czasie II wojny światowej (np. *Noc listopadowa*). Młodopolski twórca był dla niego rewelatorem, wyznaczającym narodowi drogę rozwoju. W 1927 roku, a więc w 20. rocznicę śmierci Wyspiańskiego, autor *Karmazynowego poematu* podczas uroczystości okolicznościowej w Krakowie tak charakteryzował jego zasługi:

zatrzymał w sobie obraz [...] całej chwały i bogactwa naszej przeszłości, w której sercu żyła pycha naszej historii i wstyd niewoli, a myśl jego prześwieślała kłamstwo współczesności i znajdowała nieomyłne drogi jutra⁵¹.

Twórczość Wyspiańskiego była dla autora *Herostratesa* także swego rodzaju wtajemniczeniem w teatr. Chętnie wspominał *Wesele* przygotowane w Teatrze Rozmaitości w 1915 roku, w którym wzięli udział m.in. Stefan Knake-Zawadzki (w wersji krakowskiej Wernyhora, w warszawskiej Gospodarz) czy Józef Kotarbiński (w Krakowie – Czepiec, w Warszawie – Wernyhora). Świadczą o tym choćby zapisy w *Dzienniku*, podkreślające też nieprzemijającą aktualność tego utworu⁵²; Lechoń pisał:

Przeczytawszy felieton Zygmunta Nowakowskiego *Frak i sukmana* przypomniałem sobie premierę *Wesela* w Rozmaitościach, pamiętną dla mnie do dziś dnia jako wzruszenie jedyne, które zdecydowało, że zostałem poetą – i to takim właśnie, jak jestem⁵³.

Ale nawiązania do Wyspiańskiego pojawiają się również we fragmentach dramatycznych Lechonia, zarówno w komedii groteskowej *Pani Walewska*, jak i w *Godzinie przestrogi*. Powstawały one w zupełnie innych okolicznościach i pewnie dlatego ujawniają odmienny stosunek poety do romantyzmu. Zdaniem Magdaleny Sadlik pierwszy z utworów ujawnia wpływ *Wesela*, drugi – *Wyzwolenia*⁵⁴.

⁴⁹ Łuk szo-Nowakowska miała na myśli fragment: „Tako się Polska nam rozcudni, / Gdy skwarny przyjdzie czas południ / Na nasze krwawe zboże”; zob. J. Lechoń, *Polonez artyleryjski*, [w:] tegoż, *Poezje*, red. R. Loth, Wrocław 1990, s. 16.

⁵⁰ Magdalena Sadlik zgodnie z postulatami Tadeusza Witkowskiego zestawiała jeden z najbardziej znanych wierszy Lechonia z ustępem *Wyzwolenia*; zob. też, *Skamandryckie zmagania ze spuścizną Wyspiańskiego*, s. 104; por. T. Witkowski, *Konrad i Erynie – Jan Lechoń*, [w:] *Poeci dwudziestolecia międzywojennego*, red. I. Maciejewska, t. 1, Warszawa 1982, s. 454.

⁵¹ J. Lechoń, *Wyspiański dzisiaj. (Przemówienie wygłoszone na Akademii ku czci Wyspiańskiego w Towarzystwie Sztuk Pięknych w Krakowie)*, „Kurier Poranny” 1927, nr 347, cyt. za: W. Nowakowska, *Jan Lechoń jako krytyk literacki*, „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litteraria Polonica” 1977, seria I, nr 17, s. 38. Por. M. Sadlik, *Skamandryckie zmagania ze spuścizną Wyspiańskiego*, s. 102.

⁵² Zob. J. Lechoń, *Dziennik*, red. R. Loth, t. 1: 30 sierpnia 1949 – 31 grudnia 1950, Warszawa 1992, s. 157; t. 3: 1 stycznia 1953 – 30 maja 1956, Warszawa 1993, s. 299, 589.

⁵³ Tenże, *Dziennik*, red. R. Loth, t. 2: 1 stycznia 1951 – 31 grudnia 1952, Warszawa 1992, s. 402. Por. R. Węgrzyniak, *Wokół „Wesela” Stanisława Wyspiańskiego*, Wrocław – Warszawa – Kraków 1991, s. 174–175.

⁵⁴ M. Sadlik, *Skamandryckie zmagania ze spuścizną Wyspiańskiego*, s. 111.

Panią Walewską przenika postulat nowej poezji, wyzwolonej od dawnych nakazów. Analogii do *Wesela* jest wiele. To m.in. złota podkowa (będąca świadectwem obecności Wernyhory w bronowickiej chałupie), postać Żyda, temat wsi polskiej czy nawet rola historyka w budowaniu teraźniejszości narodu⁵⁵. Zdaniem Sadlik to również Poeta, którego sny „o czynów potędze” miały miejsce w bronowickiej chałupie⁵⁶. W kontekście *Wesela*, być może, należałoby również czytać scenę pierwszą, gdy dziewczęta skubią pierze. Poza odwołaniami do biografii Heleny Paderewskiej to przecież także aluzja do wypowiedzi Poety ze sceny 21 aktu II:

Myśmy lecieli
na lep poezji – i teraz
dwór się od poezji trzęsie;
odbywa się wielkie darcie
piór wszelijakiego drobiu;
grunwaldzkie duchowe starcie,
lecą pióra orle, pawie, gęsie,
wnet ujrzymy husarię i króla;
zatrzęsło się tu ze wszech jak do ula⁵⁷.

Tymczasem sceny z *Godziny przestrogi*, zwłaszcza te pisane w czasie II wojny światowej, wykorzystywały wzorce romantyczne, by potwierdzić ich trwałość oraz przydatność w czasie kolejnej historycznej próby. W ten sposób symbolicznie otwierały zamkniętą przez Konrada kryptę w *Wyzwoleniu*. W tym czasie o nowym wcieleniu Konrada Lechoń pisał w wykładach na temat polskiej literatury:

I oto widzimy dzisiaj, że Konrad jest znów w okowach, że otaczają go znów zjawy i maski, wabią cienie, że w grobach wawelskich idą jakieś rozmowy, że te maski i cienie chcą mówić, przeklinać, wzywać pomocy, że chcą znów od Konrada pociechy, rady i nadziei. Widzimy, że uczyniwszy wszystko, by wyzwolić się spod największej tradycji naszej literatury, jesteśmy znów bardziej niż kiedykolwiek w jej kręgu. I bardziej, niż kiedykolwiek, rozumiemy, że trzeba znów słuchać wielkich poetów i pisarzy, wyrabiać sobie słuch na ich tajemniczą mowę, umieć odróżnić fałszywe dźwięki od prawdziwych, prawdziwą nowość od nowinek i od trupiego echa grobów – potężny, wieszczący głos przeszłości⁵⁸.

Ale dziewczęta, które pojawiają się w scenie pierwszej *Pani Walewskiej*, w jakiś sposób nawiązują także do *Wyzwolenia*. I tam Muza zapowiadała Harfiarkę, czyli Lillę Wenedę, a także Zosię z *Króla-Ducha* Słowackiego, wzorowaną na pasterce z II części *Dziadów*⁵⁹. W scenie 7 aktu I Ojciec przestrzegał

⁵⁵ Uwagi na ten temat zamieściłam w artykule *Komedia według Skamandrytów (wstępny rekonesans)*, [w:] *Skamander*, t. 11: *Reinterpretacje*, red. M. Tramer, A. Wójtowicz, Katowice 2015, s. 16–21.

⁵⁶ M. Sadlik, *Skamandryckie zmagania ze spuścizną literacką Wyspiańskiego...*, s. 74.

⁵⁷ S. Wyspiański, *Wesele*, s. 163.

⁵⁸ J. Lechoń, *O literaturze polskiej*, Warszawa 1993, s. 141.

⁵⁹ Zob. S. Wyspiański, *Wyzwolenie*, oprac. A. Lempicka, Wrocław – Warszawa – Kraków 1970, BN I 200, s. 13; o znaczeniu utworów Słowackiego w okresie Młodej Polski pisano wiele;

Syna przed zgubnym wpływem czarodziejskich, ale przecież zatrutych dźwięków złotej harfy, a i Harfiarka wyglądała dość niezwykle. Syn opisywał jej strój jako „lachman lichy”, podczas gdy ojciec mówił o złocistych szarfach i „stroju pychy”. Natomiast węże we włosach zbliżały ją do mitologicznej gorgony, np. Meduzy, matki Pegaza⁶⁰, lub żeńskiej odmiany Erynisa. W wykonywanej przez nią pieśni dominuje tęsknota, na tyle jednak niedookreślona, że utwór poddaje się najrozmaitszym interpretacjom. Z tego powodu postać ta, dość niejednoznaczna, zachowuje się trochę jak Chochół wprowadzający weselników w nastrój sprzyjający snuciu marzeń indywidualnych i zbiorowych. Natrętne pytania Chóru ujawniają przecież asemantyczność uprawianej przez nią sztuki; trzykrotnie zabrzmi pytanie i odpowiedź: „Cóż wyśpiewasz? Nic”. Jedynie podmiot dramatyczny, by dowieść swojego kunsztu, kilkakrotnie w didaskaliach próbuje opisać tę muzykę.

We fragmentach Lechonia rola Lilli, harfiarki w filharmonii, została ograniczona do jednej wypowiedzi, skierowanej ku Historykowi. Dominuje Roza, która podobnie jak u Słowackiego wypowiada się na temat Polski odrodzonej.

Godzina przestrogi złożona z wielu nieprzystających do siebie fragmentów naśladuje *Wyzwolenie* także kompozycją – rozpoczyna się rozmową autora z dyrektorem teatru (u Wyspiańskiego z Reżyserem), następnie pojawia się Melpomena (u Wyspiańskiego Muza), wreszcie obserwujemy konfrontację Konrada z kolejnymi osobami i maskami. Ale co ciekawe, utwór zaczyna się próbą *Dziadów* według Leona Schillera w Teatrze Polskim, a kończy w wyzwolonej Polsce w Teatrze Miejskim w Krakowie, zarządzanym przez Karola Frycza. Jest to więc także głos Lechonia w sprawie przywrócenia narodowego repertuaru, a może również zorganizowania teatralnej mszy za zmarłych⁶¹. W tekście znajdziemy także aluzje i nawiązania do innych ważnych utworów o tematyce narodowej, m.in. *Pana Tadeusza* Adama Mickiewicza, *Irydiona* Zygmunta Krasińskiego, *Kordiana* czy *Balladyny* Juliusza Słowackiego.

Układ scen odpowiada chronologii wydarzeń – pierwsze dwie rozgrywają się w Dwudziestoleciu, kolejna – w czasie II wojny światowej, ostatnia (akt III) w wyzwolonej Polsce. Zmieniają się przestrzenie i sposób ich ukształtowania, pory roku (wiosna/zima), a także pory dnia (noc/dzień). Bez względu jednak na okoliczności Konrad Lechonia w kolejnych scenach jak refren powtarza kwestię

m.in. inspirujący wpływ *Lilli Wenedy* opisywała Iwona E. Rusek, choć nie przywołała dramatu Wyspiańskiego, zob. I.E. Rusek, *Dialogi pisarzy młodopolskich z „Lillą Wenedą” Juliusza Słowackiego*, „Tematy i Konteksty” 2012, nr 2, s. 254–263.

⁶⁰ Por. hasło: *Gorgony*, [w:] *Słownik kultury antycznej...*, s. 170.

⁶¹ Pierwsze wystawienie *Dziadów* po II wojnie światowej miało miejsce dopiero w listopadzie 1955 w Teatrze Polskim (reż. Aleksander Bardini), o czym Lechoń pisał w *Dzienniku*: „Mickiewicz to dynamit, który rozsądzi wszystkie kazamaty i wszystkie mury między przeszłością a dzisiejszą Polską. Nie trzeba wielkiej imaginacji, aby zdać sobie sprawę, czym była premiera *Dziadów* w Warszawie”, J. Lechoń, *Dziennik*, t. 3, s. 752. Zob. także M. Stępień, *Wśród emigrantów*, Kraków 2007, s. 147.

Gustawa z IV części *Dziadów* – „Jak to? Więc nie ma duchów? Ten świat jest bez duszy?”. W scenie 1 wypowiedź ta funkcjonuje na prawach cytatu, w scenie 2 to już zapowiedź działań bohatera, które nieco przypominają *Akropolis*:

Oto wybija znów godzina,
W której wykonam moje dzieło,
I przed tym, który w nic nie wierzy
Prócz w to, że świat ten jest bez duszy,
Ożywię marmur, co się kruszy,
I posąg, który w gruzach leży⁶².

Sceny te są również wierszowanym świadectwem historii przedwojennego i powojennego teatru, a także dyskusją na temat zadań i repertuaru teatru polskiego. Pojawiają się więc: Arnold Szyfman, Józef Węgrzyn (*Irydion* w inauguracyjnym spektaklu w Teatrze Polskim, ale także Schillerowski Konrad), Karol Frycz, a rozmowa dotyczy m.in.: Moliera, Szekspira, ale także Stanisława Miłszewskiego, Stefana Kiedrzyńskiego, Marcela Acharda czy Henry’ego Léona Gustave’a Bernsteina, czyli dostawców ówczesnego repertuaru.

Lechoń przypomniał trzy ważne miejsca teatralne Dwudziestolecia. To przede wszystkim Teatr Polski Arnolda Szyfmana, działający w Warszawie od pamiętnej premiery *Irydiona* w 1913 roku, ale potem znany także choćby z powodu wystawienia *Dziadów* w reżyserii Leona Schillera (1934). Pierwsza scena – dialog między Dyrektorem a Janem jest wyraźnie osadzona biograficznie. Szyfman nie wystawił wprawdzie żadnej sztuki Lechonia, którego twórczość dla teatru ograniczyła się niemal wyłącznie do kilku tłumaczeń, ale dialog między nimi utrwala międzywojenną codzienność teatralnej Warszawy.

Następnie pojawia się teatr na wyspie w Łazienkach, kojarzący się z osobą Stanisława Augusta Poniatowskiego (którego powtórny pogrzeb odbył się 14 lipca 1938 roku; wiele osób biorących udział w ankiecie „Wiadomości Literackich” wskazało Łazienki jako należne miejsce pochówku ostatniego króla Polski⁶³), z powstaniem listopadowym utrwaloną w *Nocy listopadowej* Wyspiańskiego⁶⁴, ale przecież także ze scenicznym debiutem Lechonia-dramatopisarza⁶⁵. Wreszcie teatr krakowski po wojnie kierowany przez Karola Frycza.

Omawiane sceny zakorzenione są zarówno w *Wyzwoleniu* Wyspiańskiego, jak i w *Dziadach* Mickiewicza. We fragmencie trzecim Dante odwołuje się do topografii obrzędu (opuszczony cmentarz, kaplica), a także zwraca uwagę na ogromnego kruka, który przekształca się w Dozorcę. Wydaje się, że ptak nie pochodzi ze stada towarzyszącego złemu panu, ale raczej z Wielkiej Improwizacji, gdyż słowa Dozorcy nawiązują przecież do kwestii Ducha wypędzonego

⁶² J. Lechoń, *Sceny z „Godziny przestrogi”*, s. 69.

⁶³ Zob. *O pamięć Stanisława Augusta Poniatowskiego*, „Wiadomości Literackie” 1938, nr 34–43.

⁶⁴ Zob. M. Sadlik, *Skamandryckie zmagania ze spuścizną Wyspiańskiego*, s. 109.

⁶⁵ Zob. E. Krasiński, *Debiut dramatopisarski Lechonia*, „Dialog” 1984, nr 6, s. 149–152.

przez księdza Piotra (scena 3, w. 104–105)⁶⁶. Tak rozpoczynają się odprawiane raz jeszcze dziady:

DANTE

Przypomnij sobie dobrze! Spójrz na te drzewa!
Na cmentarz opuszczony! Słyszysz? Wicher śpiewa!
Pamiętasz? Którąś nocą lud schodził się skromny.
O, teraz! Spójrz na górę! Widzisz? Kruk ogromny!
Wpadł z szumem do kaplicy w ciężkich skrzydłach stuku! [...]

DOZORCA

Jak to? Pan mnie nie poznał? Lukrecy, Lewiatan,
Alter Fritz, Legio sum⁶⁷.

Okazuje się więc, że *Dziady* to nie tylko utwór literacki, to również jeden z najbardziej znanych obrzędów kultury polskiej, który ukształtował także narodowy teatr⁶⁸. W czasie II wojny światowej to także pamięć kultury podbitego narodu.

Trzeba jednak pamiętać, że Konrad Lechonia istnieje nieco inaczej niż u Wyspiańskiego. W *Wyzwoleniu* pojawia się już w pierwszej scenie, tu dopiero w scenie 2, rozgrywającej się w Łazienkach, by oczekiwać na Stanisława Augusta Poniatowskiego. Poza tym dla Lechonia postać ta jest intersubiektywnym bytem intencjonalnym⁶⁹, zgodnie z powstałą w międzywojniu teorią Romana Ingardena. Poniższy fragment jest wyznaniem wiary w kulturę niematerialną, a nawet w literacką fikcję. Trudno zaprzeczyć, że Konrad, przez lata wpływający na losy Polaków, istnieje naprawdę. W akcie III rozgrywającym się w 1945 roku w rozmowie z Karolem Fryczem Konrad stwierdza:

Widzę, żeś mnie nie pojął, drogi przyjacielu,
I nie wierzysz, że byłem ciągle między Wami,
Że jestem duch, jak w *Dziadach* albo jak w *Weselu*,
I że dostał się tutaj zamkniętymi drzwiami.
Skąd idę? To na teraz sprawa zbyt zawiła.
Powstałem, tak jak wszystko, na dwa słowa: „Stań się”!
Wysłała mnie tu do Was tajemnicza siła,
Co się nigdy na żadnym nie zjawi seansie,
O której się niewielu śniło filozofom,
Bo tak bardzo jest prosta, wystarczy w nią wierzyć:
Ktoś wieki może przetrwać dzięki paru strofom

⁶⁶ Zob. A. Mickiewicz, *Dziady drezdeńskie (część III)*, oprac. J. Skuczyński, Wrocław 2012, BN I 318, s. 72.

⁶⁷ J. Lechoń, *Sceny z „Godziny przestrogi”*, s. 75–76.

⁶⁸ Por. L. Kolankiewicz, *Dziady. Teatr święta zmarłych*, Gdańsk 1999.

⁶⁹ Por. fenomenologię Romana Ingardena (*Das literarische Kunstwerk* 1931, *O poznawaniu dzieła literackiego* 1937) i jej współczesne opracowania; np. D. Ulicka, *Fenomenologia w filozofii i nauce o literaturze*, [w:] *Literatura. Teoria. Metodologia*, red. D. Ulicka, Warszawa 2001, s. 88–111 czy A. Burzyńska, M.P. Markowski, *Teorie literatury. Podręcznik*, Kraków 2006, s. 79–109.

I dzięki paru nutom wielkie państwa przeżyć.
Coś temu podobnego i ze mną się stało.
Widzisz przecie, żem żywa i zwykła osoba.
Dotknij tylko mnie mocno: czujesz żywe ciało!
Lecz mówię Ci: przepadnę, gdy mi się spodoba⁷⁰.

W wypowiedziach Konrada znajdziemy wiele cytatów i aluzji: do Horacego, Szekspira, Mickiewicza, Słowackiego, Wyspiańskiego, ale i przedwojennej twórczości Lechonia. Postać ta nie tylko opowiada o swojej niejednoznacznej ontologii, ale również wyczarowuje nową rzeczywistość – a może raczej ożywia przeszłość Teatru Miejskiego w Krakowie. Są więc brawa, muzyka, a nawet Helena Modrzejewska w roli Lady Makbet, opracowywanej przez lata, a utrwalonej m.in. przez Wyspiańskiego w *Studium o „Hamlecie”*⁷¹. Pod wpływem słów Konrada Karol Frycz wzywa altarystę, czyli duchownego katolickiego opiekującego się ołtarzem⁷², a może nawet egzorcystę, który powinien rozprawić się z duchami nawiedzającymi teatr.

A ponieważ, jak pisałam na początku, twórczość Stanisława Wyspiańskiego została wpisana w legendę marszałka, nie powinno dziwić, że sceny Lechonia ujawniają też miłość do Józefa Piłsudskiego – z nim przecież kojarzy się noc majowa (zob. wypowiedź Melpomeny, s. 68), na niego chyba również będzie czekał Konrad w akcie trzecim⁷³.

Lechoniową fascynację Wyspiańskim dostrzegli jego przyjaciele, a podobieństwo między twórcami chętnie podkreślano po tragicznej śmierci autora *Herostratesa*. Według Tymona Terleckiego łączył ich kult romantyzmu⁷⁴ oraz fakt, że dla obu „Mickiewicz był freudowskim superego”⁷⁵. Nieco inaczej uzasadniał tę paralelę Kazimierz Wierzyński, odwołując się do młodości Lechonia:

Jak niedawno przed nim Wyspiański, który czuł się wolny, mimo że kraj był w niewoli, młody człowiek należał do spiskowców zbuntowanych przeciw uciskowi cierpiętniczej historii. Tylko że Wyspiański czuł się wolny w obrębie swojego geniuszu, a młody człowiek poczuł się wolny w obrębie własnego państwa. To, co zbudował romantyzm, aby utrzymać naród przy życiu, wydawało się teraz, gdy naród wyszedł z niewoli, utrudnieniem życia. „Poezjo precz, jesteś tyranem!” – wołał nie tylko Konrad z *Wyzwolenia*, lecz Słowacki z poematu Lechonia⁷⁶.

⁷⁰ J. Lechoń, *Sceny z „Godziny przestrogi”*, s. 79–80.

⁷¹ Por. S. Wyspiański, *Hamlet*, oprac. M. Prussak, wyd. 2 zmienione, Wrocław – Warszawa – Kraków 2007, s. 32.

⁷² Zob. <http://sjp.pwn.pl/szukaj/altarysta.html> [stan z 11.04.2016].

⁷³ Istnieje także fragment *Pogrzeb Piłsudskiego* opublikowany w „Wiadomościach Polskich” (1941, nr 42), a następnie w „Tygodniku Polskim” (1943, nr 18); zob. T. Januszewski, *Posłowie*, [w:] J. Lechoń, *Fragmenty dramatyczne*, s. 100.

⁷⁴ Por. T. Terlecki, *Dwa profile Jana Lechonia*, [w:] *Pamięci Lechonia*, Londyn 1958, s. 21.

⁷⁵ Terlecki pisał o Lechoni, ale w przypadku Stanisława Wyspiańskiego sprawa ta jest niemal oczywista (tamże, s. 24).

⁷⁶ K. Wierzyński, *O poezji Lechonia*, [w:] *Pamięci Lechonia*, s. 55.

Również Oskar Halecki potwierdzał, że Lechoń potrafił zastosować w życiu nakaz Wyspiańskiego:

Idąc śladem myśli i uczuć wielkich pisarzy „zdolnych zawrzeć w swych dziełach istotę narodowego życia”, poddał wysoce oryginalnej reinterpretacji „nakaz Wyspiańskiego, by o[d]wrócić się od grobów, by odegnąć brązowego geniusza poezji, urzekającego czarami przeszłości”⁷⁷.

Oczywiście, nawiązania skamandrytów do twórczości Stanisława Wyspiańskiego nie ograniczają się wyłącznie do Jana Lechonia. Motywy zaczerpnięte z dzieł młodopolskiego twórcy występują także w utworach pozostałych, w przygotowywanych zespołowo szopkach czy tekstach kabaretowych. Szczególnym świadectwem ich stosunku do autora *Wesela* są recenzje z międzywojennych inscenizacji dramatów, artykuły okolicznościowe (również te powojenne), a także grafiki drukowane choćby na łamach „Cyrulika Warszawskiego”. Przykład Lechonia dowodzi jednak, że Wyspiański był dla nich nie tylko wzorem do naśladowania, ale także autorytetem ogłaszającym potrzebę nieustannej metamorfozy polskiej poezji. Kształtował także ich stosunek do romantyzmu, nawet wówczas, gdy w czasie II wojny światowej Lechoń raz jeszcze nobilitował twórczość Mickiewicza, zrównując ją ze spuścizną Goethego czy Dantego⁷⁸, a *Dziady* przepuszczone przez wrażliwość Wyspiańskiego po raz kolejny okazywały się projektem niemal podstawowym dla polskiej kultury, „metakomentarzem do historii społecznej”⁷⁹.

Bibliografia

- Brzozowski S., *Legenda Młodej Polski. Studia o strukturze duszy kulturalnej*, Wrocław 1983.
- Burzyńska A., Markowski M.P., *Teorie literatury. Podręcznik*, Kraków 2006.
- Grzymała-Siedlecki A., „Akropolis” na scenie, „Kurier Warszawski” 1932, nr 358 (wydanie wieczorne).
- Kolankiewicz L., *Dziady. Teatr święta zmarłych*, Warszawa 1999.
- Kosiński D., *Teatra polskie*, Warszawa 2013.
- Kosiński J.A., *Album rodzinne Jana Lechonia*, Warszawa 1993.
- Lechoń J., *Dziennik*, red. R. Loth, t. 1–3, Warszawa 1992–1993.
- Lechoń J., *Fragmenty dramatyczne*, oprac. T. Januszewski, Warszawa 1978.
- Lechoń J., *Na złotym polu*, Warszawa 1913.
- Lechoń J., *O literaturze polskiej*, Warszawa 1993.
- Lechoń J., *Piękna Helena w Nowościach. Prolog*, „Rzeczpospolita” 1921, nr 294 (wydanie poranne).

⁷⁷ O. Halecki, *Lechoń a polska tradycja historyczna*, [w:] tamże, s. 78.

⁷⁸ Zob. M. Stępień, „Zdaje się Mickiewicz mnie powali”, [w:] tegoż, *Wśród emigrantów*, s. 140.

⁷⁹ Por. L. Kolankiewicz, *Lustro w lustrze*, [w:] tegoż, *Dziady...*, s. 33.

- Lechoń J., *Poezje*, red. R. Loth, Wrocław 1990.
- Łukso-Nowakowska W., *Jan Lechoń. Zarys życia i twórczości*, Warszawa 1996.
- Mieczysławski W., *Spotkanie z poetą*, „Wiadomości” 1954, nr 23.
- Milewska W., Nowak J.T., Zientara M., *Legiony polskie 1914–1918. Zarys historii militarnej i politycznej*, Kraków 1998.
- Nowakowska W., *Jan Lechoń jako krytyk literacki*, „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litteraria Polonica” 1977, seria I, nr 17.
- O pamięć Stanisława Augusta Poniatowskiego*, „Wiadomości Literackie” 1938, nr 34–43.
- Pamięci Lechonia*, Londyn 1958.
- Przed jutrzejszą premierą. Wywiad z A. Grzymałą-Siedleckim*, „Czas” 1916, nr 605.
- Sadlik M., „Zawołajcie mnie z powrotem tą mową moją własną...”. *Z dziejów recepcji twórczości Stanisława Wyspiańskiego 1898–1957*, Kraków 2009.
- Sadlik M., *Skamandryckie zmagania ze spuścizną literacką Wyspiańskiego. Lechoń – Słonimski – Wierzyński*, „Pamiętnik Literacki” 2003, z. 4.
- Sinko T., *Misterium zmartwychwstania. Odczyt o „Akropolis” Wyspiańskiego wygłoszony 29 listopada na „gwiazdkę” dla legionistów*, „Czas” 1916, nr 607, 609.
- Sinko T., *Niemiecki dramat Wyspiańskiego*, „Czas” 1921, nr 295.
- Sinko T., *Niemiecki dramat Wyspiańskiego. Posłowie*, „Skamander” 1922, nr 20/21.
- Słownik języka polskiego*, <http://sjp.pwn.pl/szukaj/altarysta.html> [stan z 11.04.2016].
- Słownik kultury antycznej. Grecja, Rzym*, red. L. Winniczuk, Warszawa 1991.
- Słowo wstępne*, „Skamander” 1920, nr 1.
- Stępień M., *Wśród emigrantów*, Kraków 2007.
- Ulicka D., *Fenomenologia w filozofii i nauce o literaturze*, [w:] *Literatura. Teoria. Metodologia*, red. D. Ulicka, Warszawa 2001.
- Varia*, „Skamander” 1920, z. 1.
- W najbliższych zeszytach „Skamandra”*, „Skamander” 1922, nr 17.
- Warońska J., *Komedia według Skamandrytów (wstępny rekonesans)*, [w:] *Skamander*, t. 11: *Reinterpretacje*, red. M. Tramer, A. Wójtowicz, Katowice 2015.
- Węgrzyniak R., *Wokół „Wesela” Stanisława Wyspiańskiego*, Wrocław – Warszawa – Kraków 1991.
- Witkowski T., *Konrad i Erynie – Jan Lechoń*, [w:] *Poezi dwudziestolecia międzywojennego*, red. I. Maciejewska, t. 1, Warszawa 1982.
- Wittlin J., *Wyspiański i skutki*, „Wiadomości Literackie” 1928, nr 23.
- Wydawnictwa. „Skamander”*, „Głos Polski” 1922, nr 194.

- Wyspiański S., *Akropolis*, oprac. E. Miodońska-Brookes, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk – Łódź 1985.
- Wyspiański S., *Hamlet*, oprac. M. Prussak, wyd. 2 zmienione, Wrocław – Warszawa – Kraków 2007.
- Wyspiański S., *Weimar 1829. Fragmenty 1904*, przeł. A.E. Balicki, Kraków – Poznań 1932.
- Wyspiański S., *Wesele*, oprac. J. Nowakowski, Wrocław – Warszawa – Kraków 1994.

Wyspiański i skamandryci. O początkach grupy i próbach dramatycznych Jana Lechonia

Streszczenie

Artykuł składa się z dwóch części, stanowiących uszczegółowienie recepcji twórczości Stanisława Wyspiańskiego w Dwudziestoleciu. W pierwszej autorka przypomniła genezę nazwy grupy młodych poetów warszawskich oraz teatralną recepcję *Akropolis* Wyspiańskiego aż do 6 grudnia 1918 roku, gdy Jan Lechoń w sali Towarzystwa Higienicznego wygłaszał mowę inauguracyjną. Patronat autora *Wesele* został wzmocniony przez druk na łamach „Skamandra” jednej ze scen *Wyzwolenia* oraz fragmentów pisanej po niemiecku sztuki *Weimar 1829* wraz z komentarzem Tadeusza Sinki (początkowo zapowiadano jej druk w przekładzie Jana Lechonia).

W części drugiej autorka skoncentrowała się na fragmentach dramatycznych Jana Lechonia – komedii groteskowej *Pani Walewska*, opublikowanej w pierwszym numerze „Skamandra”, oraz scenach z *Godziny przestrogi*, pisanych od końca lat trzydziestych do czasów po II wojnie światowej.

Słowa kluczowe: recepcja *Akropolis* Wyspiańskiego, grupa Skamandra, fragmenty dramatyczne Jana Lechonia, konstrukcja świata przedstawionego, intertekstualność.

Wyspiański and skamandrites. On the origins of the group and theatrical plays of Jan Lechoń

Summary

The paper is made of two parts which detail reception of creative works of Stanisław Wyspiański in the interwar period. In the first part the author reminded the origin of the name of the group of young poets of Warsaw along with theatrical receipt of Wyspiański's *Akropolis* to 6 December 1918 roku when Jan Lechoń made his speech in the auditorium of Hygienic Society. Patronage of the author *Wesele* was reinforced also by gestures made by “Skamander” – a print out of one of scenes of *Wyzwolenie* and of a play written in German called *Weimar 1829* along with a commentary from Tadeusz Sinko (initially its print out translated by Jan Lechoń was announced).

In the second part the author discloses references of Jan Lechoń's theatrical fragments – a black comedy *Pani Walewska*, published in the first number of Skamander and in scenes from *Godzina przestrogi*, written since the end of thirties to post-war era.

Keywords: receipt of Wyspiański's *Akropolis*, Skamander group, Jan Lechoń's theatrical fragments, the construction of presented world, intertextuality.

<http://dx.doi.org/10.16926/i.2017.03.13>

Grażyna PIETRUSZEWSKA-KOBIELA

Akademia im. Jana Długosza w Częstochowie

Miłosne „tremolando”. Erotyczna dźwiękosfera w wybranych wierszach Tytusa Czyżewskiego, Brunona Jasieńskiego i Anatola Sterna

Dźwiękowa aura międzywojennych wierszy animatorów polskiego futuryzmu stanowiła przedmiot wielu rozważań i refleksji, jest ona jednak na tyle wieloraka, że wciąż jeszcze pozostają obszary, które można poddać oglądowi i interpretacjom¹. W kręgu tematów nie w pełni wyczerpanych pozostają m.in. dźwięki związane ze sferą erotyczną, która była kanwą niejednego utworu, staną się one przedmiotem niniejszych rozważań².

Awangardowi poeci przywiązywali dużą wagę do warstwy brzmieniowej swych utworów, w wypowiedziach teoretycznych zwracali uwagę na to, iż może ona uwolnić tekst od rygorów logiki, odsłonić nowe, egzotyczne i niezbadane obszary. Na temat nowego modelu brzmienia wypowiedzi literackiej następujące refleksje zapisał Tytus Czyżewski:

¹ Por. B. Śniecikowska, „Nuż w uhu?”. *Koncepcja dźwięku w poezji polskiego futuryzmu*, Wrocław 2008; G. Pietruszewska-Kobiela, *O poezji Anatola Sterna*, Częstochowa 1992. Istotne są też uwagi P. Majerskiego, który odnotował, że lingwistyczne eksperymenty futurystów stanowią przejaw realizacji utopijnej wizji języka uniwersalnego, por. tenże, *Anarchia i formuły. Problemy twórczości poetyckiej Anatola Sterna*, Katowice 2000, s. 21. Niezwykle kreacje dźwiękosfery pojawiały się nie tylko w wierszach futurystycznych, o czym mówiłam w artykule *Jedzenie, nasycenie, głód i choroba. Dźwiękosfera wybranych wierszy Józefa Czechowicza*, [w:] *Od-głosy jedzenia*, red. G. Pietruszewska-Kobiela, A. Regiewicz, Częstochowa 2015.

² Niniejsze refleksje wynikają z rozważań dotyczących sfery dźwiękowej międzywojennych wierszy T. Czyżewskiego, B. Jasieńskiego, S. Młodożeńca i A. Sterna, zawartych w pracy dotyczących dźwięków ciała; por. G. Pietruszewska-Kobiela, *Przygody człowieka nasłuchującego. Krzyki, ryki i śmiechy na czworakach. Odgłosy ciała w międzywojennych wierszach Tytusa Czyżewskiego, Brunona Jasieńskiego, Stanisława Młodożeńca i Anatola Sterna*, [w:] A. Odrzywolska-Kidawa, G. Pietruszewska-Kobiela, *Mikołaj Rej i futurości*, Częstochowa 2016, s. 109–223.

Pierwszą główną akcją współczesnej poezji i prozy jest wyeliminowanie słowa z niewolnictwa logicznego zdania i składni. [...] Weźmy dla przykładu prymitywną poezję murzyńską i ludów Oceanii, znajdziemy tam (B. Cendrars: *Antologie nègre*) podobny wątek i podobne wyjście. Dźwięk, jak np. (przypuśćmy) ai, aïo, ao itp. użyte bez znaczenia (jako słowa logiczne), mogą działać sugestywnie jak poezja: dowód = śpiewy wojenne, pogrzebowe i weselne murzyńskie. Słowo jako dźwięk, czy w ogóle jako całość autonomiczna, ma znaczenie sugestywne i tylko jako takie może być użyte w poezji³.

Z przywołanego cytatu wynika, iż wypowiedź słowną pisarz usytuował poza zwyczajowymi obszarami, takie stanowisko ujawniła również refleksja Anatola Sterna, który w *Muzie na czworakach* stwierdził, że odnalazł w słowach wagę (rozumianą nie tylko jako ich znaczenie), dźwięk, barwę, rysunek, odnotował nadto, że słowa zajmują określoną przestrzeń. Przywołane uwagi dopełnił stwierdzeniem, że wymienione walory są nadrzędne wobec sensu niesionego przez słowa⁴. Odwrócenie się od sensu i logiki oraz zainteresowanie brzmienowością stanowiło przejaw działań destrukcyjnych, umożliwiających manifestacyjne odchodzenie od tradycji tekstów opartych na harmonii dźwięków, tendencja ta wspomagana była także poprzez nowe rozwiązania typograficzne, które pojawiały się w futurystycznych tomikach i manifestach programowych, inicjujących nowoczesną formę wypowiedzi tekstowo-plastycznych, osiąganą poprzez zastosowanie druku funkcjonalnego, podkreślającego materialne i dźwiękowe walory słowa wprowadzanego w nowe układy kompozycyjne i relacje przestrzenne⁵.

Dźwiękowe i lingwistyczne eksperymenty ujawniały niechęć do powagi i – jak to określiła Małgorzata Baranowska – „młodopolskiej podniosłości”⁶, były sposobem ekspresji znamionującej człowieka otwartego na świat, uwalniającego prymitywne instynkty, naruszającego normy obyczajowe. Przekraczanie granic tradycyjnych zasad i eksponowanie tematów objętych tabuizacją stanowiło stały element futurystycznej autoreklamy, wspierało karnawałową postawę poetów manifestacyjnie sytuujących się poza kulturowymi obszarami związanymi z dziełami tworzonymi w perspektywie długiego ich trwania. Przyjęcie takiej strategii artystycznej sprawiło, że wiele futurystycznych utworów ujawniło „podążenie w dół”, a więc podporządkowanych zostało conceptowi kreacji świata „na odwrót”, „na opak”, co sprzyjało eksponowaniu prostackiej radości i pod-

³ T. Czyżewski, *O odlogicznieniu poezji*, [w:] tegoż, *Wiersze i utwory teatralne*, wstęp J. Kryszak, oprac. J. Kryszak, A.K. Waśkiewicz, Gdańsk 2009, s. 233–234. Pozostałe cytaty pochodzą z tego wydania.

⁴ A. Stern, *Wiersze zebrane*, t. 1, oprac. A.K. Waśkiewicz, Kraków 1986, s. 79–80. Pozostałe cytaty zaczerpnięte będą z tego wydania.

⁵ Szerzej na temat tych zjawisk wypowiada się P. Rypson, *Książki i strony. Polska książka awangardowa i artystyczna XX wieku*, Warszawa 2000; zob. B. Bodzioch-Bryła, G. Pietruszewska-Kobiela, A. Regiewicz, *Literatura i nowe media. Homo irretitus w kulturze literackiej XX i XXI wieku*, Toruń 2015.

⁶ M. Baranowska, *Surrealna wyobraźnia i poezja*, Warszawa 1984, s. 234.

kreślało karnawałowe odwrócenie hierarchii wartości⁷. Wiersz Sterna zatytułowany *Księga mądrości* przyniósł prowokacyjne wyznanie będące przejawem ludycznej postawy:

[...]
chcę ryczeć jak osioł
chcę skakać jak krowy (A. Stern, s. 32)

Natomiast w *Reflektorach* poeta zawarł programowe sformułowania, z których wynikało, że nadszedł czas poezji przynoszącej nieharmonijną grę dźwięków:

[...]
przestępujący z nogi na nogę
„czytelnik”
szarpie mi usta
[...]
czemu nie śpiewasz tak samo
jak śpiewano przez wieki?
ja nie chcę śpiewać
zrozumiano
ja nie jestem od śpiewania! (A. Stern, s. 99)

Nowy zestaw odgłosów powiązany został m.in. z kreacją ciała afektywnego, nastawionego na odbiór bodźców związanych z seksem i ujawniającego, poprzez emitowane odgłosy, seksualny potencjał człowieka podległego pierwotnym instynktom. Dźwiękowe odsłony ciała afektywnego⁸ i histerycznego, będącego w całości sferą erogenną, stanowiły element awangardowego projektu łączącego dyskurs somatyczny i erotyczny z procesem przekraczania społecznych norm. Futuryści włączyli ciało w nurt seksualnego hedonizmu, wykreowali sceny dowodzące skutecznego unikania działań dyscyplinujących, którym poddawane jest społeczeństwo. W wierszach pojawiły się sceny dzikiej gwałtownej miłości, odsłonięte zostały zakamarki seksualnej żądzy⁹. Artystyczne eksplorowanie sfery, która należy do jednych z najbardziej tabuizowanych i dyscyplinowanych w naszej kulturze potwierdza refleksję Michela Foucaulta odnotowującego, że wiek XX był okresem „zwielokrotnienia seksualności”, wydobywania jej różnorodnych postaci i czasem ujawnienia wielorakich perwersji¹⁰.

⁷ Wyznaczniki karnawałowego światopoglądu przyjęto za: M. Bachtin, *Twórczość Franciszka Rabelais’go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, przeł. A. i A. Goreniewie, Kraków 1975, s. 501.

⁸ Specyfikę ciała afektywnego przyjęto za: M. Drwięga, *Ciało człowieka. Studium z antropologii filozoficznej*, Kraków 2002, s. 184–185.

⁹ Na ten temat wypowiedziałam się, m.in. w artykule G. Pietruszewska-Kobiela, *Ciało w dramacie futurystycznym – na przykładzie „Fabrykanta torped” Anatola Sterna*, [w:] *Czytanie Dwudziestolecia IV*, t. 2, red. E. Wróbel, J. Warońska, Częstochowa 2016, s. 155–168.

¹⁰ M. Foucault, *Historia seksualności*, przeł. B. Banasiak, T. Komendant, K. Matuszewski, wstęp T. Komendant, Warszawa 1995, s. 39.

Wrażenia słuchowe związane z erotyką kształtowano na wiele sposobów, jednym z nich była strategia wyzyskiwania cytatów zaczerpniętych z „rzeczywistości zasłyszanej”¹¹, objawiająca się dźwiękonaśladownictwem, oparta na echo-lalii. Zastosował ją w jednym z wierszy Tytus Czyżewski, przywołujący zjawiska dźwiękowe związane z pędzącym automobilem, jednym z międzywojennych fetyszy nowoczesności. W tym przypadku szybkość jadącego pojazdu wpływa na sposób mówienia o miłosnym napięciu i pożądaniu. Wiersz przedstawia następującą sytuację: mężczyzna prowadzący auto nie może dokładnie przyjrzeć się kobiecie, dlatego w nieznajomej rozpoznaje swoją ukochaną, jednak w końcu uświadamia sobie, że się pomylił, o doznaniach i doświadczanych nastrojach informuje w telegraficznym skrócie. Przelotne spojrzenie łączy się tu z pospieszną formą opowieści o pomyłce, podsumowaniem *qui pro quo* jest dźwięk sugerujący zaistnienie drogowej kolizji:

[...]
 Cztery, pięć, sześć –
 Naprzeciw
 Widzę pół twarzy
 Kobiety. –
 Błoto bryzga spod kół,
 Serce się tłucze.
 Naprzeciw
To ona
 [...]
Nie!
 To nie ona – ech – bach!!
 Był to zwid... (T. Czyżewski, s. 53)

„Bach” – to dźwięk informujący o zderzeniu/uderzeniu, w tym przypadku nie jest on jednak sygnałem drogowej kolizji, jej zaistnienie wyklucza bowiem odgłos westchnienia – „ech”, będący sygnałem rezygnacji, rozczarowania i ostudzenia emocji. A więc „bach” informuje o wygaśnięciu erotycznej/miłosnej ekscytacji, jest swoistą informacją o doznanym rozczarowaniu.

Automobil jest również istotnym rekwizytem kształtującym dźwięki związane ze sferą erotyczną w wierszu Brunona Jasieńskiego zatytułowanym *Miłość w aucie*. Również i tu narastającemu erotycznemu napięciu odpowiada pęd pojazdu („auto szło wariackim tempem 160 wiorst godzina”¹²). Drżenie i emocje erotyczne kobiety całowanej przez kierowcę rozpędzonego pojazdu zilustrowane zostają orgiastycznym śmiechem – określonym jako „błyskawiczne tremolando”, „wylewające się” na kochanka („Obrzygany pani śmiechem śmiał się złoty, letni dzień / [...] Nasze usta się spotkały jeszcze pełne świeżych drgnień”).

¹¹ Wyzyskano terminologię J. Chojak, *Gra a iluzja mowy potocznej*, [w:] *Pisanie Białoszewskiego. Szkice*, red. M. Głowiński, Z. Łapiński, Warszawa 1993, s. 166 i nn.

¹² B. Jasieński, *Miłość w aucie*, [w:] tegoż, *Poezje zebrane*, wstęp i oprac. B. Lentas, Gdańsk 2008, s. 30. Pozostałe cytaty podawane będą na podstawie tego wydania.

„Tremolando”, współgrające z tempem jazdy, oddaje dynamikę erotycznych doznań, jest to termin oznaczający drżące i szybkie wielokrotne zmiany dźwięków, w przywołanym utworze odnosi się do sfery erotycznych przeżyć i uniesień. Dźwiękowe zjawisko, związane z muzyką, ubarwia i uniezwykła banalną scenę seksualnego zbliżenia kochanków spotykających się w aucie. Orgiastyczny odgłos, powiązany z ludzkim ciałem, zlewa się z dźwiękami towarzyszącymi pędzącej maszynie. Dzięki osiągniętej w ten sposób ludzko-maszynowej symbiozie, również wywołującej stan ekscytacji, miejsce miłosnego zbliżenia staje się odpowiednikiem ciała. „Błyskawiczne tremolando” odnosi się więc w takiej samej mierze do doznań erotycznych, będących wynikiem zbliżenia kochanków, jak i do intymnej bliskości zachodzącej między człowiekiem i maszyną.

Równie niezwykle otoczenie dźwiękowe, powiązane z podziwianym, kusząco ubranym kobiecym ciałem, zbudował Jasieński w wierszu *Cafe*, w którym nagromadzenie wyrazów francuskich, wymagających akcentowania nietypowego dla języka polskiego, buduje wyrafinowaną melodię narastającego podniecenia i uniezwykła przestrzeń zdarzeń. Swoiste uęgzotycznienie erotycznych doznań niosą następujące wyrazy: „pince-nez”, „vis-a-vis”, „chambre garni”, „decollage”. Wtórnie im „tango argentino” oraz kaskada dźwięków kojarzących się z przywołanymi na początku tekstu kompozytorami: Karasińskim, Verdim, Straussem i Bizetem. Dźwiękosfera wierszy Jasieńskiego, ukształtowana w znacznej mierze pod wpływem oddziaływania muzyki, sprawiła, że postrzegany był on jako najbardziej muzyczny z polskich futurystów¹³. W przywołanym wierszu uwagę zwraca znamienna mieszanka dźwięków – międzywojenna muzyka jazzowa i namiętne rytmy tanga łączą się z formami muzyki klasycznej i z dźwiękami operowymi, tworząc kakofoniczny rejestr oddający wewnętrzne przeżycia podnieconego mężczyzny. Także taneczne pozy, figury tanga, wspomagają erotyczne napięcie. Przestrzeń kawiarni naznaczona zostaje kakofonią i eufonią – zjawiskami wynikającymi z nałożenia dźwięków muzycznych i melodii słów zaczerpniętych z języka francuskiego. Połączenie to oddaje buzowanie nastrojów opanowujących mężczyznę/poetę, poprzedzających jego „wybuch”, zapowiadających scenę erupcji, której szczytowym punktem jest wskoczenie na stół i „wyrzucenie” z siebie – niczym z wulkanu – nowego utworu. Ruchy ciała i dźwięki towarzyszące temu zdarzeniu wywołują skojarzenia orgiastyczno-porodowe, uwolnienie futurostychu powiązane jest jednocześnie z odgłosami szczytowania, wytrysku i porodu:

¹³ Wśród licznych prac na ten temat odnotować można: G. Gazda, *Futuryzm w Polsce*, Wrocław 1974, s. 84–85; K. Jaworski, „Pokrzywione bemole” – o inspiracjach muzycznych w twórczości poetyckiej Bruno Jasieńskiego (jak również o autorach, dla których twórczość ta stała się muzyczną inspiracją) słów kilka, „Folia Litteraria Polonica” 2012, nr 1, s. 114–120.

[...]
Coś rozrasta się we mnie i gnie mnie przez pól
W jakichś liniach kosmicznych, rytmicznych i prostych.
Czuję, że zaraz wstanę i wskoczę na stół
I recytować zacznę nowy futurostych (B. Jasiński, s. 28–29).

Natomiast w wierszach Sterna często występuje erotyczne wabienie dźwiękiem, znamienne dla świata zwierząt, tę strategię poeta wprowadził w obszar ludzkich zachowań w wierszu *Spacerujące*, w którym „myczenie” i „mrużenie” – kojarzące się z mruczeniem – stają się wabikami stosowanymi przez kobiety postrzegane jako krowy, co zaprzecza kulturowej tradycji porównywania ich do obiektów lub zjawisk niezwykłych, egzotycznych, pięknych, drapieżnych i delikatnych. Poprzez porównanie kobiet z krowami Stern zasugerował, że „myczenie” jest miłosnym nawoływaniem, a znamienne dla tych zwierząt leniwe ruchy przedstawił jako element erotycznego spektaklu pobudzającego męskie pożądanie:

Na łące pasą się świecące młode krowy
I myczą gęsto dojrane, od sił i gorąca.

Po ulicy strojne chodzą młode kobiety
Grają w chodzie biodrami i mrużą się do słońca (A. Stern, s. 47).

Dowodem przejścia człowieka na stronę zwierzęcych zachowań są także odgłosy podkreślające męską żądzę. Sytuację tę w karnawałowej konwencji przedstawił Stern w wierszu podporządkowanym poetyce żartu zatytułowanym *Kosmiczny nos*, w którym niezwykła budowa ciała, objawiająca się zwielokrotnieniem pewnych jego części („w lewej ręce palców 28”, „lewa noga [...] 122 palcowa”), dopełniona zostaje nosem „sztandarem miłosnym”, odpowiednikiem słoniowej trąby, kojarzącym się z podnoszeniem, kołysaniem i opadaniem, huśtaniem oraz rykiem wydawanym przez zwierzę. Uruchomione zostają znamienne figury erotyzacji – ruch, falowanie, nabrzmiewanie – dopełnia je zwierzęcy ryk rozkoszy. Trąba – falliczny rekwizyt – powiązana zostaje też z egzotyczną pieśnią – „nosongą”, a więc songiem nosa oraz z rewolucyjnym czynem. Dzięki temu conceptowi szczytowy moment zbliżenia wprowadza również kontekst rewolucyjnego przewrotu obyczajowego. Scena końcowa, ukazująca wybuch, jawi się jako swoista eksplozja seksualna i rewolucyjna erupcja:

trąba śpiewana nosonga
[...]
wybuha muj prosty gorejący
śpiewający kołyszący
rewolucyjny nos! (A. Stern, s. 150)

W cytowanym wierszu słoniowe atrybuty przywołują tradycję seksualnych skojarzeń, wyzyskiwanych przez międzywojenną ikonografię. Słoń, niczym fantastyczna bestia, podobna do zwalistej, monumentalnej maszyny, pojawiał się

w surrealistycznych kolażach mitologizujących jego potęgę¹⁴. Zwierzę to zostało także ukazane przez poetę w kontekście zdarzeń seksualnych wplecionych w przetransponowany mit o uwiedzeniu Europy przez Zeusa, który w tym przypadku nie pojawia się pod postacią byka, lecz objawia się jako słoń odbywający akt seksualny z kobietą. Wzmoczone męskie pożądanie, towarzyszące polowaniu na kobietę, postrzeganą jako dzikie zwierzę, które należy złować („leopard w szkarłatne prążki centkowaną”), ukazuje poeta w wierszu *Mój czyn miłosny w Paragwaju*. Seksualne pragnienie prowadzi w tym przypadku do zogniskowania zwierzęcej i osobowej natury, stan ten pociąga za sobą odezwanie się w człowieku zwierzęcej siły¹⁵. Rozładowanie seksualnego napięcia sugeruje obraz wzniesionej trąby, wzlot w górę i ryk zwierzęcia:

[...]
A gdy falowała pierś twa jak głębokie zboże
(Czerwone wiśnie szarpałaś, gubiąc niektóre)
Ja, ryk młodego słonia rzuciwszy w przestworze,
Okręciłem nosa cię trąbą i rzuciłem w górę (A. Stern, s. 36).

Wzniesiona, grająca słoniowa trąba staje się elementem wizji męskiego hiperseksualizmu i znakiem rewolucji – niczym wzniesiona pięść. Także pojękiwania słonia są tożsame z dźwiękami wydawanymi przez podnieconego mężczyznę szukającego ujścia dla swych żądz i kłębiących się w nim emocji. Poszukiwaniom seksualnej partnerki towarzyszy prezentacja męskich okolic genitalnych i zachowania potwierdzające siłę samca. W utworze pojawia się znamieny dla międzywojennej twórczości Sterna motyw ziemi, będącej odpowiednikiem kobiety:

[...]
Do pulsującej ziemi się przytula ze drżeniem
Przyciela się rozkosznie, i z radosnym zdziwieniem
Trąbi z cicha radośnie – [...]
Zrywa się, mknąc rycząc trąbą wzniesioną wysoko,
Oszałamia grzmiiem nóg kolumnami. [...]
[...]
Ja słoń wiosnę czuję w ciele. Wypnę ramiona,
Porwę jakąś śmiertelnie przerażoną dziewczę,
[...]
Rzucę ją. Na najrojońsze pobiegę ulice
I pocznę tańczyć całkiem nagi krzyczący radosny! (A. Stern, s. 35)

Słoniowe odgłosy i zwierzęce kostiumy są zabiegami hiperbolizującymi kochanków, nadającymi im ponadludzkie cechy i nowe możliwości odczuwania erotycznych doznań. Za pomocą tych rozwiązań miłość i akt seksualny przeno-

¹⁴ Por. kolaż Maxa Ernsta *Słoń Celebes*.

¹⁵ Przywołane zjawiska jako miarę pożądania przedstawia R. Scruton, *Filozofia moralna życia erotycznego*, przeł. T. Kumiński, Kraków 2009, s. 337.

sza się w rejony dzikiej natury. Przyjęty koncept uświadamia, że seks jest traktowany jako pomost umożliwiający człowiekowi spotkanie z naturą pozwalającą na uwolnienie zwierzęcych popędów i instynktów krępowanych przez kulturę. Ryk słonia stanowi potwierdzenie tego, że akt seksualny daje poczucie jedności z naturą¹⁶, ten orgiastyczny odgłos jest także dowodem przebiegu procesu anastomozy. Przypisanie człowiekowi cech zwierzęcych prowadzi do odkrycia doznań zooseksualnych, przez co wiersze nawiązują do tradycji wyobrażeń zoomorficznych¹⁷. W ten prowokacyjny sposób kreowane były sceny ukazujące przełamywanie ontologicznej higieny, będące elementem awangardowej wizji człowieka o niejednoznacznej tożsamości¹⁸.

Zarówno „dźwięki krowie”, jak i ryki słonia odgrywają istotną rolę w teatrze uwodzenia, które – jak stwierdził Jean Baudrillard – polega na powoływaniu „hipnotycznego układu”, „migotaniu”, tworzeniu innej przestrzeni „refrakcji”¹⁹. Wymienione zjawiska osiągnięte zostają dzięki wprowadzeniu ciała w obszar gry sprawiającej, że staje się ono sztuczną konstrukcją, uwodzenie bowiem opiera się na uruchomieniu teatru fantazji, w którym istotną rolę odgrywają rytuały dostarczające miłych wrażeń.

Erotyczna dźwiękosfera powiązana zostaje z podporządkowanymi futurystycznej imaginacji wizjami procesów transgresyjnych, w wyniku których człowiek przedstawiony zostaje jako część natury lub jako element zespolony z wytworami techniki. Dzięki temu rozwiązaniu poeci zyskali możliwość aranżowania takich erotycznych sytuacji, w których dochodziło do odkrycia nowej skali doznań i do uwolnienia erotycznych fantazji. Procesy transgresyjne wspierały ideę łamania obyczajowego tabu, uwalniały człowieka od wstydu, strachu i seksualnych zahamowań²⁰.

Przywołani w niniejszym szkicu poeci kreowali nową, niepruderyjną i prowokującą seksualność. Artystyczne wizje ciała i seksu zwykle łączą się z łamaniem tabu i mają charakter obrazoburczy. Erotyka jest sferą widocznie tabuizowaną, w tym obszarze zawsze dochodzi do nacisku zarówno ze strony kulturowych tradycji, jak i autocenzury, dlatego poprzez związane z nią zagadnienia łatwo jest wywołać skandal, który był jedną ze strategii reklamowych animatorów polskiego futuryzmu. Przywołane utwory nie tylko drażniły tradycyjną oby-

¹⁶ O występowaniu poczucia jedności z naturą w kontekście aktu seksualnego szerzej pisze: O. Paz, *Natura – seks – człowiek. Podwójny płomień. Miłość i erotyzm*, przeł. P. Fornelski, Kraków 1996, s. 215 i nn.

¹⁷ Już od czasów starożytnych zoomorficzne wizje przypisywały człowiekowi cechy określonych zwierząt, por. H. Dziechcińska, *Ciało, strój, gest w czasach renesansu i baroku*, Warszawa 1996, s. 23–25.

¹⁸ Więcej na ten temat zob. G. Pietruszewska-Kobiela, *Przygody człowieka nasłuchującego...*, s. 109–223.

¹⁹ J. Baudrillard, *O uwodzeniu*, przeł. J. Margański, Warszawa 2005, s. 83–85.

²⁰ Transgresja sprzyja łamaniu obyczajowego tabu, por. G. Bataille, *Erotyzm*, przeł. M. Ochab, Gdańsk 1999, s. 68–71.

czajowość, ale były też rodzajem wypowiedzi reklamowej, podobnie jak artystyczne manifesty awangardowych artystów i pisarzy. Mateusz Kareński-Tschurl odnotował, że futuryści prawdopodobnie jako pierwsi wprowadzili erotykę i seks w obszar działań marketingowych, czyniąc z nich „towar” w takiej samej mierze pożądany, jak i zakazany. Stwierdził:

Erotyka futurystów [...] jest czymś w rodzaju seksualnego sejsmografu, prawdziwą reakcją na świat, w którym erotyzm zyskuje coraz większy wymiar. Już nie prywatny i intymny, tylko kulturowy i społeczny. Zdaje się, że już wtedy seks i wszystko, co z nim związane, poczynając stawać się publicznym d y s k u r s e m, z pewnością także towarem w nowoczesnym rozumieniu²¹.

Sposób pokazywania i kreowania w literaturze erotyzmu jest miernikiem elastyczności granic przyzwoitości i nieprzyzwoitości²², a właśnie te granice poddawane były próbie wytrzymałości, co podkreślają poetyckie wizje świata opanowanego przez erotyzm, oświeconego, jak to określił Jasieński w *Podróźniczce* „tańcem spermy, ciała i krwi” (s. 59). Podobną kreację przestrzeni, ociekającej spermą, przedstawił Stern w wierszu *Wschód*, w którym odgłosy miłosnych jęków i śpiewów dopełnia następujący obraz:

[...]
zataczał się pod ścianami osłabiony jęk
gdy modre niebo jak jądro wydęte rozkoszą –
gdy ten balon ze spermą na dachy opadł i pękł!! (B. Jasieński, s. 109)

Zdarzenie, ukazane w perspektywie surrealistycznej logiki, wyolbrzymia odgłos towarzyszący wytryskowi, hiperbolizacja, osiągnięta poprzez usomatycznienie miasta i kosmosu, wyprowadza zjawisko fizjologiczne poza ludzkie ciało. W ten sposób dochodzi do usomatycznienia przestrzeni zewnętrznej, przez co męskie ciało zyskuje wymiar monstrualny. Przywołany utwór ma charakter „erotyku utajonego”²³, którego cechą znamioną staje się nakładanie kategorii miłosnych/erotycznych na nieerotyczne obszary. Konsekwencją tego rozwiązania jest przeniesienie odgłosów i zachowań powiązanych z ludzką fizjologią na tereny poddane zabiegowi ucieleśnienia.

Przywołane utwory międzywojennych poetów ujawniają znamieny sposób słyszenia odgłosów i patrzenia na ciało, w przyjętej przez nich strategii istotne jest zwrócenie uwagi na zjawiska i tematy nieobecne w kulturze wysokiej. „Seksualna optyka” obejmuje nie tylko sfery ludzkie, dotyczy również obszarów natury, miasta i techniki, sprawia ona, że wybrane obiekty zostają ucieleśnione,

²¹ M. Kareński-Tschurl, *Czy dlatego, że my się par exemple nie kochamy? O erotyce futurystycznej na przykładzie poezji Brunona Jasieńskiego i Anatola Sterna*, „Teksty Drugie” 2000, nr 6, s. 59.

²² A. Nęcka, *Cielesne (od)ślony. Dyskurs erotyczny w polskiej prozie po 1989 roku*, Katowice 2011, s. 46.

²³ Termin przyjęty za: J. Grądziel-Wójcik, *Szyfry intymne w poezji Tadeusza Peipera*, [w:] *Intymność wyrażona*, red. M. Kisiel, M. Tramer, Katowice 2006, s. 106.

a wiadome jest, że „ucieleśnienie [...] ma fundamentalne znaczenie w pożądaniu”²⁴. Przyjęta postawa i dźwięki powiązane ze sferą erotyczną jawią się jako oryginalny przebieg procesu przemian obyczajowych, uświadamiających zaistnienie zjawiska określanego jako „zanikanie perwersji”²⁵, będącego rezultatem poszerzania obszarów objętych tolerancją. Przywoływane w futurystycznych manifestach zdrowie, witalność, śmiech, trywialność wiązały się z wizją nieskrępowanego erotyzmu i ciała wyzwolonego spod oddziaływania obyczajowych norm.

Bibliografia

- Bachtin M., *Twórczość Franciszka Rabelais’go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, przeł. A. i A. Goreniewie, Kraków 1975.
- Baranowska M., *Surrealna wyobraźnia*, Warszawa 1984.
- Bataille G., *Erotyzm*, przeł. M. Ochab, Gdańsk 1999.
- Baudrillard J., *O uwodzeniu*, przeł. J. Margański, Warszawa 2005.
- Bodzioch-Bryła B., Pietruszewska-Kobiela G., Regiewicz A., *Literatura i nowe media. Homo irretitus w kulturze literackiej XX i XXI wieku*, Toruń 2015.
- Czyżewski T., *Wiersze i utwory teatralne*, wstęp J. Kryszak, oprac. J. Kryszak, A.K. Waśkiewicz, Gdańsk 2009.
- Drwięga M., *Ciało człowieka. Studium z antropologii filozoficznej*, Kraków 2002.
- Dziechcińska H., *Ciało, strój, gest w czasach renesansu i baroku*, Warszawa 1996.
- Foucault M., *Historia seksualności*, przeł. B. Banasiak, T. Komendant, K. Matuszewski, wstęp T. Komendant, Warszawa 1995.
- Gazda G., *Futuryzm w Polsce*, Wrocław 1974.
- Giddens A., *Przemiany intymności. Seksualność, miłość i erotyzm we współczesnych społeczeństwach*, przeł. A. Szulżycka, Warszawa 2006.
- Intymność wyrażona*, red. M. Kisiel, M. Tramer, Katowice 2006.
- Jasieński B., *Poezje zebrane*, wstęp i oprac. B. Lentas, Gdańsk 2008.
- Jaworski K., „Pokrzywione bemole” – o inspiracjach muzycznych w twórczości Bruno Jasieńskiego (jak również o autorach, dla których twórczość ta stała się muzyczną inspiracją) słów kilka, „Folia Litteraria Polonica” 2012, nr 1.
- Kareński-Tschurl M., *Czy dlatego że my się par exemple nie kochamy? O erotyce futurystycznej na przykładzie poezji Brunona Jasieńskiego i Anatola Sterna*, „Teksty Drugie” 2000, nr 6.

²⁴ R. Scruton, *Pożądanie. Filozofia moralna życia erotycznego*, przeł. T. Kumiński, Kraków 2009, s. 109.

²⁵ A. Giddens, *Przemiany intymności. Seksualność, miłość i erotyzm we współczesnych społeczeństwach*, przeł. A. Szulżycka, Warszawa 2006, s. 209.

- Majerski P., *Anarchia i formuły. Problemy twórczości poetyckiej Anatola Sterna*, Katowice 2000.
- Nęcka A., *Cielesne (od)ślony. Dyskurs erotyczny w polskiej prozie po roku 1989*, Katowice 2011.
- Od-głosy jedzenia*, red. G. Pietruszewska-Kobiela, A. Regiewicz, Częstochowa 2015.
- Paz O., *Natura – seks – człowiek. Podwójny płomień. Miłość i erotyzm*, przeł. P. Fornelski, Kraków 1996.
- Pietruszewska-Kobiela G., *O poezji Anatola Sterna*, Częstochowa 1992.
- Pietruszewska-Kobiela G., *Przygody człowieka nasłuchującego. Krzyki, ryki i śmiechy na czworakach. Odgłosy ciała w międzywojennych wierszach Tytusa Czyżewskiego, Brunona Jasieńskiego, Stanisława Młodożeńca i Anatola Sterna*, [w:] A. Odrzywolska-Kidawa, G. Pietruszewska-Kobiela, *Mikołaj Rej i futuryści*, Częstochowa 2016.
- Pisanie Białoszewskiego. Szkice*, red. M. Głowiński, Z. Łapiński, Warszawa 1993.
- Rypson P., *Książki i strony. Polska książka awangardowa i artystyczna XX wieku*, Warszawa 2000.
- Scruton R., *Pożądanie. Filozofia moralna życia erotycznego*, przeł. T. Kumiński, Kraków 2009.
- Stern A., *Wiersze zebrane*, t. 1, oprac. A.K. Waśkiewicz, Kraków 1986.
- Śniecikowska B., „Nuż w uhu?”. *Koncepcje dźwięku w poezji polskiego futurysty*, Wrocław 2008.

Miłosne „tremolando”. Erotyczna dźwiękosfera w wybranych wierszach Tytusa Czyżewskiego, Brunona Jasieńskiego i Anatola Sterna

Streszczenie

Artykuł zajmuje się dźwiękami wydawanymi przez ciało wykreowane w międzywojennej poezji futurystycznej. Zagadnienie to nie było wcześniej poddawane naukowej refleksji.

Rozważania wykazują, że poeci wykreowali ciało nastawione na odbiór bodźców związanych z seksem i emitujące dźwięki włączające dyskurs somatyczny w proces przekraczania społecznych norm obyczajowych. Dźwięki powiązane z seksualną aktywnością powiązane zostały z procesami transgresyjnymi, w wyniku których człowiek ukazany był jako element natury lub byt zespolony z wytworami techniki.

Słowa kluczowe: awangarda, futuryzm, musical, nowy tembr, akustyczność.

**Love-filled „tremolando”. Erotic realm of sounds
in the selected poems of Tytus Czyżewski,
Bruno Jasieński and Anatol Stern**

Summary

Article deals with the sounds of the body created in the interwar futuristic poetry. The issue was not earlier an aspect of a scientific reflection.

The considerations have shown that poets made a body receiving some stimuli concerning sex and emitting sounds, including a somatic discourse into the process of breaking the cultural social standards. Sounds related to sexual activity have been associated with transgressive processes, of which the result is the human being shown as part of nature or a being within the technical products.

Keywords: new timbre, avant-garde, futurism, musical, acoustics.

<http://dx.doi.org/10.16926/i.2017.03.14>

Agnieszka CZAJKOWSKA

Akademia im. Jana Długosza w Częstochowie

Zbigniew Herbert w szkole. Na marginesie wiersza *Pan od przyrody*

Szkic jest próbą lektury utworu Zbigniewa Herberta, która nie tyle stanowi poszukiwanie autobiograficznych śladów w wierszu *Pan od przyrody*, co wynika z ogólniejszego przekonania, że etap szkolnej edukacji jest dla każdego człowieka, w tym i dla poety, czasem kumulowania wiedzy i doświadczeń, a także wykształcania się poznawczych paradygmatów przywoływanych – aprobatywnie bądź polemicznie – przez całe dalsze życie. U źródeł podejmowanej tu lektury stoi także przeświadczenie (formułowane gdzie indziej na przykładzie twórczości absolwentów Uniwersytetu Wileńskiego¹), że klasyczny szkolny podział wiedzy na przedmioty ścisłe i przyrodnicze oraz humanistyczne, odzwierciedlający się w słynnej romantycznej opozycji „czucia i wiary” wobec „szkiełka i oka”, w rzeczywistości, zarówno życiowej, jak i poetyckiej, najczęściej bywa zmaćniony. Paradoksalnym wnioskiem płynącym z powyższej konstatacji może być twierdzenie o trwałości podstawowego, szkolnego modelu wiedzy, który często bywa transponowany w literackie „regiony wielkiej herezji”. „Jak w szkole, tak w życiu!” – pisał w *Powieści bez tytułu* Józef Ignacy Kraszewski², obrazując uniwersalny problem statusu szkoły i społecznych ram szkolnej edukacji w dziewiętnastym wieku. Gramatyczna konstrukcja zdania zakłada wzajemną odpowiedniość dwóch światów: szkolnego mikrokosmosu i instytucjonalnego oraz mentalnego ukształtowania makrokosmosu społecznego. Każde pamiętać o nieprzecenionej roli szkoły w kształtowaniu nowych pokoleń uczestników życia literackiego, reprodukcji wzorów kulturowych i społecznych, jakie mają miejsce w placówkach edukacyjnych także w czasach współczesnych.

¹ Zob. A. Czajkowska, „Poeci uczeni”. *Związki nauki z literaturą w twórczości romantyków*, Częstochowa 2014.

² J.I. Kraszewski, *Powieść bez tytułu*, t. 1–2, Warszawa 1872, s. 7.

Pęknięcie epistemologiczne, którego romantyczny rozdział wyobraźni i nauki jest przykładem, to, jak wiadomo, dziedzictwo renesansu. W literaturze wieku XIX podjęto ostatnią próbę złączenia różnych dziedzin ludzkiej aktywności epistemologicznej; deklarowany przez filozofów niemieckich prymat filologii nad innymi sposobami poznawania świata był nie tylko prezentacją określonej koncepcji jego ontologii, ale stanowił również efekt wysiłku, by stworzyć wiedzę totalną, obejmującą całość zagadnień dotyczących człowieka i jego otoczenia. Rewersem dla intelektualnych usiłowań zagospodarowania świata przez romantyków był gwałtowny rozwój techniki, stymulowany wynalazkami w dziedzinie nauk ścisłych. Mimo podejmowanych przez konserwatywnych myślicieli prób określenia tego rozwoju w kategoriach metafizyki, dokonująca się w II połowie XIX wieku rewolucja techniczna, wraz z ogarniającym umysły mitem postępu odziedziczonym po Oświeceniu, zbudowała podwaliny pod pozytywistyczny prymat nauk przyrodniczych, który do dzisiaj określa miejsce humanistyki w strukturze wiedzy. Podejmowane w literaturze XX wieku próby połączenia obu metod ludzkiego poznania – naukowego i artystycznego – owocowały albo politycznym zaangażowaniem pisarza, albo też funkcją popularyzowania wiedzy, czego przykładem jest chociażby twórczość Antoniego Cwojdzńskiego i Brunona Winawera. Przyrodniczo-humanistyczne alianse pojawiały się na gruncie dwudziestowiecznego literaturoznawstwa (rosyjscy futuryści, strukturalizm, semiotyka) i w twórczości pisarzy nurtu *science fiction*. Wprowadzając systematyczny porządek w procedury i kategorie badawcze, stawiały jednocześnie pod znakiem zapytania autoteliczną funkcję literatury (wymykając się ostrym klasyfikacjom) i zdolności poznawcze literaturoznawstwa, które szybko odreagowało na narzucone rygory, prowadząc do przełomu poststrukturalistycznego.

Znakomitym przykładem na autonomię literatury, wyrażającą się w dominacji fikcji nad prawdziwościamiwymi usurpacjami nauki jest proza Brunona Schulza. Zawiera ona wiele wyznaczników przynależności do atmosfery intelektualnej swojego czasu, są to na przykład ślady teorii względności Einsteina oraz elementy uniwersyteckiego wykształcenia z dziedziny architektury czy matematyki. Schulz schodzi również w głąb historii fizyki, czego przykładem jest fascynacja ojca dziewiętnastowieczną teorią elektromagnetyzmu. W dokonujące się na stronach *Sklepów cynamonowych* i *Sanatorium pod Klepsydrą* „bankructwo realności” włączone zostały, obok czasowo-przestrzennych wymiarów świata, również określające jego naturę wynalazki i teorie naukowe. Służą one – wbrew przypisanym zadaniom – budowie odkształconego, niepodległego racjonalnym usurpacjom świata literatury.

Nie ulega wątpliwości, że ogólne wykształcenie pisarza, będące wynikiem wiedzy nabytej w szkole i nierzadko samodzielnych wysiłków „uczenia się przez całe życie”, jest ważnym rezerwuarem pojęć o świecie i sposobów jego poznawania. Młodzieńcza edukacja ma fundamentalne znaczenie nie tylko dla

bohaterów powieści rozwojowych, w sposób znaczący wpływa ona na widzenie rzeczywistości każdego twórcy. Literacki powrót do szkoły bywa często kluczem do filozofii twórczej artysty, a powracająca na kartach utworów postać „nauczyciela i mistrza” pozwala na rekonstrukcję hierarchii wartości etycznych, estetycznych i epistemologicznych pisarza. Zwraca na to uwagę Pierre Bourdieu, który pisze, że szkoła jest miejscem kształtowania się habitusu jednostki poprzez wpajanie tak zwanej kultury uprawomocnionej³. Może więc funkcjonować jako przykład pola, czyli wycinka struktury społecznej, skupiającego jednostki i grupy skoncentrowane na podobnych dążeniach i rywalizujące o pozycję w jego obrębie według obowiązujących kryteriów. Jest miejscem, w którym dokonuje się reprodukcja wzoru kultury oraz porządku społecznego⁴. To w jej murach odbywa się międzypokoleniowy przekaz kultury odziedziczonej z przeszłości.

Obraz szkoły, do której w przedwojennym Lwowie uczęszczał Herbert, powraca w utworach poety dość często. Pojawia się na przykład w jego eseju *Lekcja łaciny*, z tomu *Labirynt nad morzem*. Na tej podstawie można sądzić (a przecież poświadcza to cała twórczość poetycka i dramaturgiczna Herberta), że najważniejszym elementem edukacji przyszłego klasyka współczesnej literatury polskiej był język i kultura śródziemnomorskiej Europy. Detale łacińskiej składni są w eseju równie ważne jak rysy twarzy nauczyciela, co przesądza o wyrażnie emocjonalnym stosunku do szkolnego przedmiotu. Zaś szczegóły historyczne z drugiego i trzeciego wieku przed Chrystusem zostały przez poetę tak dobrze zapamiętane, że stały się matrycą do opisu dziejów Herbertowi współczesnych. Potwierdzenie tej tezy można odnaleźć w wierszach poety, w których – jak w *Przemianach Liwiusza* – lektura starożytnych przewrotnie przekonuje o tym, że *historia magistra vitae*.

VIII Gimnazjum i Liceum im. Króla Kazimierza Wielkiego we Lwowie, jak świadczą wspomnienia jego uczniów i osób bliskich poecie, było dobrą szkołą ogólnokształcącą o profilu matematyczno-przyrodniczym. Píše Joanna Siedlecka, autorka *Pana od poezji* o profilu szkoły, w której były:

Bogato wyposażone laboratoria ze stanowiskami dla każdego ucznia, o które dbali laboranci profesorów. Prawdziwym królestwem była pracownia pana od przyrody, obejmująca cztery sale pełne atrakcji i cudów. Pierwsza to gabinet profesora, druga – vivarium z wannami pełnymi ryb, m.in. aksalotli czy stworzeń z pogranicza ryb i jaszczurek, prawdziwym ludzkim szkieletem, wiszącym pod sufitem, na łańcuchu, dość dużym krokodylem, kilkoma szczękami rekina, różnych wielkości. Trzecia sala – muzealna, pełna gablot wypchanych zwierząt, ptaków oraz muszli, motyli, owadów i geologicznych okazów. Czwarta – ćwiczeń, pełna sprzętu laboratoryjnego, na każdym stole mikroskop dla dwóch uczniów. W pracowni fizycznej obok galwanometrów nawet maszyna Winhursta, którą można było stawiać uczniom na sztorc włosy na głowie albo obserwować przeskok iskry między dwiema kulami. Gabinet fizyczny i chemiczny połączony wspólną salą wykładową, umożliwiającą demonstracje rozmaitych doświadczeń, podczas których docho-

³ Zob. P. Bourdieu, *Medytacje pascaliańskie*, przeł. K. Wakar, Warszawa 2006, s. 138.

⁴ Zob. P. Bourdieu, J.-C. Passeron, *Reprodukcja. Elementy teorii systemu nauczania*, przeł. E. Neyman, wstęp i red. A. Kłosowska, Warszawa 1990.

dziło – ku ogólnej radości – do wybuchów. W królestwie robót ręcznych Franciszka Madydy nie brakowało najróżniejszych urządzeń do obróbki metalu, drewna, budowy najprostszych urządzeń mechanicznych – elektrycznych dzwonków choćby – czy przedmiotów: podstawek pod donice, jesionowych nart itd.⁵

Podobnie wypowiada się Jadwiga Ruziewicz, siostra kolegi z klasy Herberta: „Było to dobre gimnazjum ogólnokształcące, o wysokim poziomie nauczania, mogące się pochwalić wieloma wybitnymi nauczycielami”⁶.

O wykształcenie poety z zakresu przedmiotów ścisłych i przyrodniczych dbali wybitni nauczyciele:

Matematyki uczył Gładysz, chemii – prof. Eugeniusz Turkiewicz, z podręcznika którego uczyła się cała Polska, po wojnie dyrektor huty w Skawinie, fizyki – Michał Halaunbrenner, ceniony przez znanego w świecie Leopolda Infelda, współpracownika Einsteina, w latach powojennych, krakowskich, przyjaciół kardynała Wojtyły⁷.

Mimo pobierania nauk od znakomitej kadry nauczycielskiej, jaką dysponowała szkoła Herberta, poeta nie cenił zbyt wysoko przedmiotów ścisłych i przyrodniczych. „Zdradzi nas wszechświat astronomia / rachunek gwiazd i mądrość traw”⁸ – pisał w wierszu *Do Marka Aurelego*. W małej prozie, zatytułowanej *Ogród botaniczny* prezentował ironiczny dystans wobec tego instrumentu szkolnej edukacji, przydatnego w poglądowej nauce na temat roślin. Segregacja i klasyfikacja, które są efektem dawanego przez botanikę poznania, przywołują obraz sennego pensjonatu i dojmującej nudy. Nauka odbiera roślinom życie, dając w zamian miejsce w zielniku.

Herbert deklarował również swój dystans w stosunku do mitu postępu, kreowanego wraz z rozwojem nauki. Mówił w rozmowie, prezentując postawę sceptyczną wobec rozwoju wiedzy:

Próbuję czegoś, co nazwałbym wycieczką aktywnej wyobraźni w poszukiwaniu struktury, porządku, którego nie zastąpi inwentarz rzeczywistości. I tu gdzieś jest miejsce sztuki w naszym świecie, żyjącym w oczarowaniu nauką, która jakoby ma rozwiązać wszelkie problemy współczesności i przyszłości. Tumani nas dziewiętnastowieczny mit postępu⁹.

Jak świadczą powyższe słowa, zbiorowemu wyobrażeniu na temat rozwoju ludzkości przeciwstawiał poeta potrzebę syntezy, dokonywanej na poziomie innym niż ten, który zagospodarowuje nauka w swych opisach i klasyfikacjach świata przyrody. Poezja była dla Herberta miejscem, w którym mogły stopić się różnorodne składniki wiedzy o świecie.

⁵ J. Siedlecka, *Pan od poezji*, Warszawa 2002, s. 41–42.

⁶ <http://www.fundacjaherberta.com/krotki-rys-biograficzny/wspomnienia-rodziny-i-przyjaciol-o-herbercie/jadwiga-ruziewicz> [stan z 7.09.2016].

⁷ J. Siedlecka, *Pan od poezji*, s. 47.

⁸ Z. Herbert, *Do Marka Aurelego*, [w:] tegoż, *Wiersze zebrane*, opracowanie edytorskie R. Krynicki, Kraków 2008, s. 206.

⁹ <http://www.fundacjaherberta.com/krotki-rys-biograficzny/herbert-o-sobie/jesli-masz-drogi-dwie> [stan z 7.09.2016].

Twórczość Herberta, jak się wydaje, niejednokrotnie wiąże problem poznania świata z rolą, jaką w ludzkiej wiedzy odgrywają obserwacje przyrodnicze. Przykładem takiej relacji jest wiersz *Ścieżka* z tomu *Napis*, w którym leśna dróżka i takie elementy krajobrazu, jak źródło czy wzgórze, stają się emblematem wiedzy i jej możliwości. Pisze poeta:

Nie była to ścieżka prawdy lecz po prostu ścieżka
z rudym korzeniem w poprzek igliwiem po boku
a las był pełen jagód i duchów niepewnych

nie była to ścieżka prawdy bowiem nagle
traciła swą jedność i odtąd już w życiu
cele nasze niejasne

Na prawo było źródło [...] ¹⁰
Na lewo było wzgórze ¹⁰.

Rozróżnienie na „ścieżkę” i „ścieżkę prawdy” jest deklaracją pęknięcia obrazu świata, w którym prawda zostaje odłączona od natury i reguł w niej rządzących, a także od doświadczenia, którym zapewne była codzienna wędrówka po „ścieżce”. Ludzkie poznanie staje się próbą pogodzenia dwóch perspektyw – „organicznej” oraz naukowej; obojętnej moralnie, podlegającej „prawu naturalnemu” i tej nacechowanej niepewnością co do narzędzi i wartości efektów poznania. Źródło obrazuje w wierszu Herberta rdzenny, emocjonalny związek ze światem, niezakłócony przez myślenie abstrakcyjne. Natomiast wzgórze staje się znakiem pozbawionej uczuć, wyniosłej, obiektywnej analizy rzeczywistości. Poczucie przynależności do tego, co jest, oznacza zagłębianie się w ciemność, uległość zmysłom, dotarcie do źródła i istoty świata poprzez odwołanie się do idei *arche* Talesa z Miletu. Dla jońskiego filozofa przyrody początkiem wszystkiego jest woda, wilgoć jest cechą wszystkich żyjących elementów. Efektem takiego poznania jest dla Herberta „pojednanie z wilgotnym sercem rzeczy / z ciemnym ziarnem przyczyny” ¹¹. Jest ono jedną z dróg człowieka ku wiedzy, w utworze *Ścieżka* niewystarczającą. Charakterystyczne, że poprzez odwołanie do Talesa z Miletu poznanie „przyrodnicze” zyskuje w utworze Herberta wymiar filozoficzny. Natura zostaje przeniesiona w obszar ludzkiej refleksji. Tylko tak może funkcjonować w umyśle człowieka.

Drugą drogę poznania obrazuje wzgórze, które daje „spokój i pogląd ogólny” ¹², wyłączając jednocześnie z rytmu życia przyrody i pozbawiając człowieka wrażeń płynących z obcowania z konkretem. Nieludzka abstrakcja pozornie tylko wywyższa swojego użytkownika i sytuuje go ponad poziomem „ciemnej masy” ¹³. „Pogląd ogólny” oznacza bowiem przekonanie, które kompromitował Herbert pisząc w wierszu *Odpowiedź*: „wszędzie ta sama ziemia jest / naucza

¹⁰ Z. Herbert, *Ścieżka*, [w:] tegoż, *Wiersze zebrane*, s. 325.

¹¹ Tamże.

¹² Tamże.

¹³ Tamże.

„mądrość”¹⁴. Mądrość oznaczająca „kojącą wiedzę że las jest jednym z wielu lasów”¹⁵ jest w wierszu *Ścieżka* łatwiejszą, wygodniejszą drogą poznania, niewystarczającą jednak dla absolwenta „dobrej szkoły ogólnokształcącej” we Lwowie. Pisze bowiem Herbert: „Czy naprawdę nie można mieć zarazem / źródła i wzgórze idei i liścia / i przelać wielość bez szatańskich pieców / ciemnej alchemii zbyt jasnej abstrakcji”¹⁶.

Potrzeba wiedzy, tłumaczącej świat, nie oznacza w poezji Herberta faustycznej pokusy, by osiągnąć ją za wszelką cenę. Goetheański mit, tak często powracający w twórczości romantyków, stanowi zbyt łatwą drogę poznania dla poety gruntownie wykształconego w zakresie filozofii, zwłaszcza stoickiej. Istotna jest, jak się zdaje, sama droga prowadząca do poznania.

Wydaje się jednak, że w Herbertowskiej poezji istnieje przestrzeń wyłączona z zasady ogólnej, zastrzeżona wyłącznie dla podmiotu, w liczbie najbardziej pojedynczej. Pozwala ona na pogodzenie przedstawionych wcześniej dróg poznania. Jej istnienie jest również wyraźną deklaracją poetyckiego statusu nauk przyrodniczych i ich miejsca w Herbertowskiej epistemologii. *Ścieżka*, o której mówi wiersz, jest przecież zwykłym obrazem drogi do szkoły. To ona, pokonywana przez ucznia, umożliwia codzienne poznawanie świata. Jest jednocześnie zwrotem ku doświadczeniu dzieciństwa, tak cennym dla formowania się władz poznawczych człowieka.

W tomie *Hermes, pies i gwiazda* poeta zamieścił wiersz zatytułowany *Pan od przyrody*. Jego bohaterem jest autentyczny nauczyciel VIII Gimnazjum, Fortunat Stroński¹⁷, przeciwstawiony „łobuzom od historii”. Poprzez odwołanie do rzeczywistości szkolnej utwór zapowiada opozycję natura – historia, znaną chociażby z wierszy Czesława Miłosza. Nie ona jednak jest problemem, domagającym się opisu i rozwiązania. Pęknięcie, jakie pojawia się w obrazie świata rekonstruowanego przez dorosłego już ucznia „pana od przyrody”, spowodowane jest rzeczywiście wydarzeniem z „drugiego roku wojny”, tak wyraźnie dominującej nad obrazem świata Miłosza, jednak prawdziwy Herbertowski konflikt poznawczy rozgrywa się trzech końcowych strofach wiersza, rozdzielonych jednozdaniowymi refrenami. Poprzedzająca je opowieść o lekcjach przyrody, odbywanych w lwowskiej szkole, wskazuje na pełną ciepłą, rodzinną, czułą relację ucznia wobec świata odkrywanego przez nauczyciela:

on nas wprowadził
przez złoty binokular
w intymne życie
naszego pradziadka
pantofelka [...]

¹⁴ Z. Herbert, *Odpowiedź*, [w:] tegoż, *Wiersze zebrane*, s. 162.

¹⁵ Tenże, *Ścieżka*, s. 325.

¹⁶ Tamże.

¹⁷ Zob. B. Urbankowski, *Poeta, czyli człowiek wielokrotnie. Szkice o Herbercie*, Radom 2004, s. 32.

z jego namowy
w dziesiątym roku życia
zostałem ojcem
gdy po napiętym oczekiwaniu
z kasztana zanurzonego w wodzie
ukazał się żółty kielek
i wszystko rozśpiewało się
wokoło¹⁸.

Szkolna edukacja zostaje przedstawiona jako przygotowanie młodego człowieka do życia i ról, jakie ma w nim wypełniać: ojca, wnuka, osoby żyjącej w określonych uwarunkowaniach przyrodniczych i społecznych. Jest ona harmonijnym procesem wpisywania jednostki w kształt natury, widzianej jako regularny, uporządkowany, niezmacony proces wymiany pokoleń. Światem tym rządzą przewidywalne zasady (jak pokazują doświadczenia z żabą w szkolnym laboratorium), ujęte w ramy szkolnej dydaktyki. „Pan od przyrody” góruje nad władzami poznawczymi i wyobraźnią młodego człowieka, służy mu do tego między innymi mikroskop stereoskopowy – binokular oraz rekwizyty charakterystyczne dla urzędnika cesarskiego „w randze radcy dworu”: złoty łańcuszek, popielaty surdut. Gwałtowna śmierć nauczyciela staje się impulsem do pytań, które jak Miłoszowskie „poema naiwne” stają się punktem wyjścia do generalnych rozpoznań na temat statusu wiedzy ludzkiej. Zainteresowanie pośmiertnym losem „pana od przyrody” obrazuje dwoistą ścieżkę poznania, sygnalizowaną przez refreny – „jeśli poszedł do nieba” i „ale jeśli nie poszedł do góry”. Ich formy wskazują na podwójny porządek świata – sakralny i świecki, transcendentny i materialny. „Czucie i wiara” prowadzi do stworzenia obrazu profesora „na długich promieniach / odzianych w szare pończochy”. Strona „szkiełka i oka” – wiara w materialność istnienia pozwala widzieć nauczyciela w obserwowanym w lesie „żuku który gramoli się”. Pierwszy z obrazów, dopuszczający istnienie niematerialnej części człowieczeństwa (promienie imitujące nogi), w rzeczywistości karykaturuje niebo, w którym „pan od przyrody” wyposażony zostaje w narzędzia do łowienia motyli (czynność służąca rozwojowi nauki, a przynajmniej powstaniu eksponatów w pracowni biologicznej). Obraz drugi, materialistyczny (nauczyciel jako leśny żuk), w którym nie ma mowy o niebie, a jedynie o „górze”, wymusza na poecie uczniowską postawę wobec nauczyciela widzianego w postaci żuka. Zachowanie to byłoby również karykaturą naukowych przekonań nabytych w szkole, gdyby nie specyficzna czułość, z którą Herbert mówi o profesorze:

przenoszę go delikatnie
i długo za nim patrzę
aż ginie

¹⁸ Z. Herbert, *Pan od przyrody*, [w:] tegoż, *Wiersze zebrane*, s. 121–122.

w ciemnym pokoju profesorskim
na końcu korytarza liści¹⁹.

Dokonująca się w wygłosie wiersza kontaminacja dwóch światów – ludzkiego („w ciemnym pokoju profesorskim / na końcu korytarza”) i przyrody („korytarza liści”) – stanowi wyraz przekonania na temat miejsca człowieka w świecie i możliwości poznania go. Nałożenie na siebie obrazów szkoły jako wytworu kultury ludzkiej i depozytariusza wiedzy oraz leśnej drogi określa, jak się zdaje, ideę poznania łączącego w sobie walory nauki i wyobraźni, wspartej szkolnym doświadczeniem. Elementem spajającym obie drogi jest poczucie zakorzenienia w otaczającej rzeczywistości, domowa wręcz poufałość w relacjach człowiek – przyroda i dziecko – szkoła.

W wierszu o „panu od przyrody” zauważalna jest czułość, która prowadzi ku poetyce sentymentalnej. Trop ten potwierdza miniaturyzacja świata, z którą mamy do czynienia w wierszu. Jest w nim „pomniejszenie” bohatera powracającego do szkoły, a także nauczyciela, poprzez sprowadzenie go do postaci leśnego żuka. Wypowiedź Herberta cechuje szkolna prostota, naiwność zadawanych w wierszu pytań. Sam powrót do znanej z dzieciństwa przestrzeni jest przecież wyraźnym znakiem sentymentalnej deklaracji poety, która pojawia się także w ostatnim tomie jego wierszy, zatytułowanym *Epilog burzy*, z utworami często zwracającymi się ku osobistej przeszłości autora. Jest w nim miejsce na wiersz zatytułowany *Czułość*:

Cóż ja z tobą czułości w końcu poczęć mam
czułości do kamieni ptaków i ludzi
powinnaś spać we wnętrzu dłoni na dnie oka tam
twoje miejsce niech cię nikt nie budzi

Psujesz wszystko zamieniasz na opak
streszczasz tragedię na romans kuchenny
idei lot wysokopienny
zmieniasz w stękania eksklamacje szloch

Opisać to jest zabić bo przecież twoja rola
siedzieć w ciemności pustej chłodnej sali
samotnie siedzieć gdy rozum spokojnie gwarzy
w oku marmurów mgła i krople toczą się po twarzy²⁰.

Zamieszczony w ostatnim tomie, cytowany powyżej wiersz Herberta dowartościowuje postawę, która we wcześniejszej jego twórczości była przedmiotem polemiki, choćby w noszącym znamiona programowego manifestu utworze *Dla czego klasycy* z tomu *Napis* z 1969 roku. Godność i męstwo, klasyczne cnoty przez długi czas programowały zachowanie Pana Cogito i innych bohaterów wierszy poety. „Zasnurowane usta” cnoty w utworze *Pan Cogito o cnotie* wy-

¹⁹ Tamże, s. 123.

²⁰ Z. Herbert, *Czułość*, [w:] tamże, s. 699.

starczająco skutecznie tłumiły zbędną uczuciowość. Wygłosowa *Czułość* z wydanego na trzy miesiące przed śmiercią Herberta tomu rewaloryzuje ludzki wymiar decyzji twórczych. Finalny wiersz dopuszcza do głosu tłumione dotąd łzy, które, podobnie jak liryka lozańska, dołączają sentymentalny przypis do „górnego i durnego młodości” oraz dojrzałości – „wieku klęski”. *Czułość* pozwala na właściwe poznanie świata i odejście od restrykcyjnego podziału wiedzy na „ściśłą” i „humanistyczną”. Herbert, wspominając swojego „pana od przyrody”, po latach powraca do szkoły wyposażony w wiedzę, którą uzyskał również od „łobuzów od historii”. Okazuje się, że miarą poznania człowieka są jego zdolności empatyczne, a dokonania obiektywnej nauki są uznawane za mniej istotne niż zwykłe ludzkie poczucie wdzięczności i jednostkowa pamięć.

Bibliografia

- Bourdieu P., *Medytacje pascaliańskie*, przeł. K. Wakar, Warszawa 2006.
Bourdieu P., Passeron J.-C., *Reprodukcja. Elementy teorii systemu nauczania*, przeł. E. Neyman, wstęp i redakcja naukowa A. Kłoskowska, Warszawa 1990.
Czajkowska A., „*Poezi uczeni*”. *Związki nauki z literaturą w twórczości romantyków*, Częstochowa 2014.
Herbert Z., *Wiersze zebrane*, oprac. edytorskie R. Krynicki, Kraków 2008.
Kraszewski J.I., *Powieść bez tytułu*, t. 1–2, Warszawa 1872.
Siedlecka J., *Pan od poezji*, Warszawa 2002.
Urbankowski B., *Poeta, czyli człowiek wielokrotniony. Szkice o Herbercie*, Radom 2004.
<http://www.fundajaherberta.com/krotki-rys-biograficzny/wspomnienia-rodziny-i-przyjaciol-o-herbercie/jadwiga-ruziewicz> [stan z 7.09.2016].

Zbigniew Herbert w szkole. Na marginesie wiersza *Pan od przyrody*

Streszczenie

Szkic jest próbą lektury utworu Zbigniewa Herberta, która nie tyle stanowi poszukiwanie autobiograficznych śladów w wierszu *Pan od przyrody*, co wynika z ogólniejszego przekonania, że etap szkolnej edukacji jest dla każdego człowieka, w tym i dla poety, czasem kumulowania wiedzy i doświadczeń, a także wykształcania się poznawczych paradygmatów przywoływanych przez całe dalsze życie. Obraz lwowskiego gimnazjum, do którego uczęszczał Herbert, przewija się przez całą twórczość poety. Jednym z utworów jest wiersz *Pan od przyrody*. Herbert, wspominając swojego nauczyciela, Fortunata Strońskiego, po latach powraca do szkoły wyposażony w wiedzę, którą uzyskał również od „łobuzów od historii”. Mówi, że miarą poznania człowieka są

jego zdolności empatyczne, a dokonania obiektywnej nauki są przez poetę uznane za mniej istotne niż zwykłe ludzkie poczucie wdzięczności i jednostkowa pamięć.

Słowa kluczowe: Zbigniew Herbert, Fortunat Stroński, poezja, edukacja szkolna, paradygmaty poznawcze.

Zbigniew Herbert at school. On the margins of the line *Pan od Przyrody*

Summary

The sketch is an attempt to read the work of Zbigniew Herbert, which is not so much a search for autobiographical traces in the line of *Pan od przyrody*, which results from the more general beliefs that the stage of school education is for every human being, including the poet, sometimes the accumulation of knowledge and experience, as well as of formation of cognitive paradigms referenced throughout later life. Image of Lviv secondary school, which Herbert attended runs through the entire work of the poet. One of his works is the line *Pan od przyrody*. Herbert, remembering his teacher, Fortunat Stroński, after years of going back to school equipped with the knowledge, which also received the „rascals from history”. He says that the measure of human cognition are his empathic abilities and achievements objective science are by the poet considered to be less important than the ordinary human sense of gratitude and memory unit.

Keywords: Zbigniew Herbert, Fortunat Stroński, poetry, school education, cognitive paradigms.

<http://dx.doi.org/10.16926/i.2017.03.15>

Joanna ŚLÓSKARSKA

Uniwersytet Łódzki

Wyobraźnia twórcza a inteligencja emocjonalna i duchowa (na przykładzie *Nowych psalmów* Tadeusza Nowaka)

W swojej książce *Postmodernistyczne paradygmaty kultury i literatury*¹ z 2013 roku Lucyna Rożek zamieściła rozdział zatytułowany *Rola inteligencji duchowej i emocjonalnej w rozpoznawaniu wartości istniejących i kreowaniu nowych*². W ujęciu tego tematu, autorka *Postmodernistycznych paradygmatów...* wprowadziła również kategorię wyobraźni twórczej oraz związku tej kategorii z inteligencją emocjonalną i duchową, a wśród egzemplifikacji literackich znalazła się poezja Tadeusza Nowaka. Podążając za sformułowaną przez Lucynę Rożek problematyką, rozwinę w kontekście analizy *Nowych psalmów* Tadeusza Nowaka³ temat „orfickiej godności”, jako immanentnej zasady twórczości poetyckiej, w którym uwyraźnia się zmienne, charakterystyczne dla danej formacji kulturowej, biegunowe napięcie między indywidualnym i „wspólnym słowem”. W liryce Nowaka ekspresję owego napięcia kształtuje wstępnie sama forma gatunkowa wybrana przez poetę w funkcji nacechowania statusu wypowiedzi. Jak podkreślił Stanisław Balbus w swej analizie twórczości Tadeusza Nowaka, w odróżnieniu od pacierza, modlitwy indywidualnej i intymnej, dokonującej się bez liturgicznej sankcji:

¹ L. Rożek, *Postmodernistyczne paradygmaty kultury i literatury*, Częstochowa 2013.

² Tamże, s. 133–153. Pierwodruk tego rozdziału, zawarty był w monografii *Kategorie etyczne w czasach upadku duchowości*, „Prace Interdyscyplinarne”, t. 8, red. L. Rożek, Częstochowa 2011, s. 437–539. Reedycja rozdziału, stanowiącego część wcześniejszego projektu badawczego, to podkreślenie w monografii autorskiej zarówno kontynuacji podjętego problemu, jak i jego szczególnej ważności.

³ T. Nowak, *Nowe psalmy*, Warszawa 1978.

poezja psalmiczna to wyznanie osobistych przeżyć, wręzione zbiorowości [...], czynnik organizujący duchową wspólnotę „plemienną” za pomocą słowa, które z chwilą, gdy zostało wypowiedziane publicznie, staje się Wspólnym Słowem⁴.

Podporządkowany zasadzie „wspólnego słowa” realizm sytuacji kształtowany jest przez podmiot liryczny *Nowych psalmów* za pośrednictwem słownika odsyłającego do sfery typowych, wiejskich obiektów i pejzaży: – domowych i leśnych zwierząt, ptaków i owadów (jagnię, pies, baran, buhaj, koń, bawół, wilk, kret, mysz, mrówka, sokół, sowa, kruk, pająk, mrówka, żuk, pszczoła, trzmiel, kos); – roślin (brzoza, jawor, osika, czereśnia, jabłoń, trawa, łopian, koniczyzna, owies); – pokarmów i narzędzi codziennego użytku (ciasto, woda, chleb, mleko, kasza, wino, miód, wiśnie, jabłka, łyżka, nóż, miska, kosa, sierp); – artefaktów kultu religijnego (dzwony, bębny, cynowe krzyżyki, przydrożne kapliczki i figury Chrystusa); – przestrzeni i miejsc wraz z typowymi dla nich obiektami (las, jezioro, rzeka, pole, mysie i królicze nory, mrowiska, łajno, śmietnik, siano, węgiel); emocji (śmiech, żal, trwoga, litość, tęsknota, odraza). Zdaniem Stanisława Burkota w poetyce Nowaka:

– jabłoń, jabłko, jawor, osika, kobyle mleko, kruk, sowa – kryją w sobie znaczenia dawne, cofające nas w prapoczątki, poza historię, w czas mitu. W tym czasie objawia się natura człowieka, niezmienna, należąca do owego prapoczątku – nasza biologia, związane z nią okrucieństwo, zwierzęcość, a także stała chęć wyrwania się z praw przyrody, przekroczenia jej nieuchronnych konieczności: kultura jest bowiem świadectwem i zapisem metafizycznych tęsknot człowieka⁵.

Nawiązywanie do tradycji słowiańskiej, pieśni ludowych, podań, legend i baśni⁶, a zarazem do tradycji biblijnej to twórczy projekt Tadeusza Nowaka, by „ukazać styk kultury pogańskiej z chrześcijaństwem”⁷. Projekt ten zanurzony został w szerszej idei – w założeniu o fundamentalnym znaczeniu tradycji kulturowej. Wydziedziczenie z owej tradycji to zdaniem Nowaka manifestacja postawy Judasza. W kontekście *Diabłów*, Nowak wskazuje na jednego ze swoich bohaterów, jako na figurację Judasza, który:

pojawia się z przypadku, z historycznego losu. Człowiek, który nie potrafił się obronić przed czekającą go w końcu karierą i potrafił być wbrew własnemu sumieniu przeciw temu, co na wsi było jak najbardziej godne i, co właściwie przez ludzi o takiej psychice jak on, zostało dokładnie zniszczone⁸.

⁴ S. Balbus, *Poezja w czasie marnym. O metafizyce i historiozofii poezji Tadeusza Nowaka*, Kraków 1992, s. 104–105.

⁵ S. Burkot, *Literatura polska 1939–2009*, Warszawa 2010, s. 213.

⁶ W kręgu krainy baśniowej mieszczą się tak charakterystyczne motywy, jak – sokół, jeleń, łania i gronostaj, co podkreśliła A. Kamińska, *Poezja Tadeusza Nowaka*, [w:] *Tadeusz Nowak*, wybrał, oprac. i wstępem opatrzył J.Z. Brudnicki, Warszawa 1981, s. 73–81.

⁷ *Źródła. Z Tadeuszem Nowakiem rozmawia Zbigniew Taranienko*, „Literatura na Świecie” 1973, nr 19, s. 9.

⁸ Tamże.

W reprezentacji zderzenia popędowej, biologicznej natury człowieka z przeżyciami duchowymi, inspirowanymi tradycją religijną i artystyczną, swoisty mit założycielski świata przedstawionego w *Nowych psalmach* ustanawiają obrazy i symbole noża. Za pośrednictwem tego właśnie znaku – noża – wyrażana jest wizja mrocznego kosmosu („wbity nóż koło noża w czarną jamę po słońcu”, „widnokres z noży” (*Psalm mysi*), jak i pragnienie przemiany zwykłej, wspólnej wsi w *res tantum* („wieś wieczną”⁹ zbudowaną na sakramencie brata Anioła), w której „nóż nie kroi, nie dźga, nie drze nieba na pasy” (*Psalm kreci*), a ludzie nie starają się ignorować doświadczeń upadku i winy, a w konsekwencji żyć, „jakby nigdy nie było / kurzej szyi pod nożem / białej brzozy pod piłą” (*Psalm sielankowy*). Wypowiadając się w kontekście swojej twórczości psalmicznej, Nowak podkreślał, że są to pieśni między weselem i grobem, pieśni okrutne i groteskowe:

Symbolika w nich zawarta nie jest ornamentem. Symbole znaczą istotę, są jej pojęciowym i artystycznym synonimem. Wyciągnięcie noża w weselnej bójce to objawienie żelaza (np. *Psalm o nożu w plecach*)¹⁰.

Jezus, anioł, człowiek i pies we wspólnej wsi

„Poszukiwanie miejsca, w którym już się znajdujemy,
to najbardziej fatalne i mroczne z poszukiwań”.
(Harold Bloom¹¹)

W 1973 roku, komentując własną praktykę twórczą, Tadeusz Nowak wskazał na podstawową ramę konstrukcyjną, w którą wpisuje temat epicki lub liryczny: „zazwyczaj w pierwszych liniijkach rysuję realistyczną sytuację. A potem następuje próba określenia tego świata, poszerzenia o sprawy z tej sytuacji, którą nazwałbym sytuacją biblijną, tego, co jest moim zapleczem kulturowym”¹². Naj-

⁹ Na temat motywu konstruowania „wsi wiecznej” zob. J. Błoński, „*Psalm o nożu w plecach*”, [w:] Tadeusz Nowak, s. 131–137.

¹⁰ *Bunt i mądrość ludzkiej wspólnoty. Z Tadeuszem Nowakiem rozmawia Roch Sulima*, „Nowe Książki” 1970, nr 16; przedruk: *Wybrane opinie Tadeusza Nowaka o swoich książkach*, [w:] Tadeusz Nowak, s. 318.

¹¹ H. Bloom, *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*, przeł. A. Bielik-Robson, M. Szuster, Kraków 2002, s. 57.

¹² *Źródła. Z Tadeuszem Nowakiem...*, s. 9. Piszac o „tworzeniu wieloplanowego obrazu słownego dla jednego przedmiotu”, np. w złożonej konstrukcji obrazu jabłka, Adam Dąbrowski wyodrębnia kolejno „k r ą g s a d u - o g r o d u: sad, jabłko (pachnieć, kamieniem spadać), korona (sadu); k r ą g s a d u - r a j u: jabłko, bóg, archanioł (upadać), skrzydło, Adam, psalm, nieśmiertelność (poraniona), śmierć nieśmiertelna, śmiertelne ciało; k r ą g a n a t o m i i: Adam, jabłko (w przetyku); l e g e n d a o W i l h e l m i e T e l l u: jabłko, przeszyte strzałą; k r ą g k r ó l e w s k i: jabłko, korona, złota sieć. Jakości zmysłowe, asocjacje mitologiczne, baśniowe, symboliczne. A. Dąbrowski, *Widzenie sadu (fragment końcowy)*, [w:] Tadeusz Nowak, 137–141; zob. także A. Dąbrowski, *Metaforyka Tadeusza Nowaka*, [w:] *Studia*

szerszą, biblijną ramą, stanowiącą figuratywny znak samego podmiotu mówiącego w *Nowych psalmach* stała się starotestamentowa fabuła o Tobiaszu i jego podróży odbywanej pod czujną opieką i strażą archanioła Rafała. Aniołowi i Tobiaszowi towarzyszył w wędrówce pies („A Tobiasz poszedł i pies za nim pobiegł”, Tb 6,1¹³). W sztuce europejskiej motyw podróży Tobiasza z wyraźnie zaznaczonym przedstawieniem psa został podjęty w obrazie olejnym Antonia Pollaiuola i Piera del Pollaiuola z 1475 roku (*Młody Tobiasz i Archanioł Rafael na drodze do Rages*, Galeria Sabauda) oraz w obrazie Tycjana z 1626 roku (*Archanioł Rafael i Tobiasz*). Pies to kulturowy symbol wierności, czujności, straży i wiary, towarzysz dusz w ich drodze ku zaświatom. Może symbolizować również negatywną stronę osobowości – egoizm, cynizm, nikczemność i okrucieństwo¹⁴. W liryce Nowaka utrzymana jest ambiwalencja symbolu psa.

Topos anioła-przewodnika, wiara w indywidualnego anioła stróża, został włączony w pierwszych wiekach chrześcijaństwa do kosmologii¹⁵, a jego wskazywane zakorzenienie to przede wszystkim *Psalm 91*. W *Psalmie* tym (*O Bożej opiece*), po numinotycznym obrazie wiernego Boga-Ptaka, chroniącego przed złym słowem i siłami myśliwych (Bóg jest Tym, który „Okryje cię swymi piórami i schronisz się pod jego skrzydła: Jego wierność to puklerz i tarcza” (Ps 91, 3–4), znajduje się werset stanowiący znany składnik logosu śródziemnomorskiego: „Bo swoim aniołom dał rozkaz o tobie, aby cię strzegli na wszystkich twych drogach” (Ps 91,11)¹⁶. W rozwinięciu tradycji starotestamentowej, kluczowe znaczenie miała w kulturze idea anioła-przewodnika i obrońcy, który trwa wiernie także przy duszach grzesznych. Cierpi wraz z nimi, doświadcza ludzkich upadków, poniżenia i samoponiżania się przez człowieka¹⁷. Ten właśnie składnik tradycji jest najważniejszy dla podmiotu mówiącego *Nowych psalmów* i został uwypuklony w *Psalmie anielskim*¹⁸:

Spił się mój anioł Leży obok
I trawa milczkiem go zarasta
Z pszennego pola rośnie obłok
na drożdżach makowego ciasta

Spił się i anielskością całą
w wiosenną łąkę runął nagle

z *teorii i historii poezji*, red. M. Głowiński, Wrocław 1970, s. 403–427 (przedruk [w:] *Tadeusz Nowak*, s. 152–177).

¹³ Tłumaczenie za: *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu. Biblia Tysiąclecia*, w przekładzie z języków oryginalnych opracował Zespół Biblistów Polskich z inicjatywy Benedyktynów Tyńskich, Poznań 1999.

¹⁴ W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 2012, s. 317–320.

¹⁵ J. Delumeau, *Skrzydła anioła. Poczucie bezpieczeństwa w duchowości człowieka Zachodu w dawnych czasach*, przeł. A. Kuryś, Warszawa 1998, s. 318–319.

¹⁶ Tłumaczenie za *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu. Biblia Tysiąclecia*.

¹⁷ J. Delumeau, *Skrzydła anioła...*, s. 333.

¹⁸ T. Nowak, *Psalm anielski*, [w:] tegoż, *Nowe psalmy*, s. 66.

Teraz podnoście mgielne ciało
wiatraczne śmigi leśne żagle

Podnoście kładźcie w dzwon łąkowy
i pójcie mlekiem z ziół scedzonym
gdy anyż bije mu do głowy
i biją pokłon nieboskłony

Spіл się wytarzał w końskim łajnie
że tylko kłaść go psio pod skibę
Wpiły się drogi weń rozstajne
na jego oczy gawron dybie

Spіл się i nie chce wejść na powrót
w anielskość we mnie nie zgojoną
Zaniosłem go na plecach do wrót
wrzuciłem w gnojne wozu dzwono

i zaprzęgając chabecinę
wywiozłem w pola nieobeszłe
gdzie go wydziobią ptaki inne
i inne go dojedzą deszcze

Postać anioła w przytoczonym *Psalmie* jest nie tylko hipostazą stanu podmiotu osobowego. Sens znaczeń konstruuja obrazy stopniowego zanurzania sacrum w substancjalności świata. Tę ideę podtrzyma Nowak jeszcze dobitniej w wierszu *Psalm boży*¹⁹, obrazującym drogę Jezusa i kontynuującym motyw tematyczny, zakorzeniony w leksemie „mak”:

I on przy dyszlu naszym człapie
choć w czerwiałych całym jego bok
i wywieźć się pozwala szkapie
w tłoczony za wsią z maku mrok

Człapiący przy „naszym dyszlu” Jezus, podobnie jak anioł, uczestniczy w powszechnej, wiejskiej codzienności. Równocześnie obraz ten reprezentuje osobliwą substancjalność przemiany Boga, otwierającą ryt sakralizacji natury. Rytuał ten, eksponowany metaforą „Jezus Chrystus to mak”, zakorzeniony jest w starogreckiej, a później także chrześcijańskiej tradycji identyfikującej symbolicznie leksem „mak” ze snem i śmiercią oraz przebudzeniem, zmartwychwstaniem i odrodzeniem²⁰.

Figury Boga i anioła, „pochowanych” w trumnie ziemi, zarastającej trawą, stanowią składnik wyobraźniowej i semantycznej konstrukcji, której istotą jest analogia o charakterze eschatologicznego mitu. Tak jak wiosną odrasta, wskrzesza się odwiecznie natura, tak niech „wzrosną” Bóg i anioł. Wpisane w tę analogię pragnienie odnowienia się sacrum, jako poetycka wizja mitu zbawczego, prowadzi do zawieszenia czy wręcz zniesienia wielobiegunowego, dramatycz-

¹⁹ T. Nowak, *Psalm boży*, [w:] tamże, s. 74.

²⁰ J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris 1982, s. 735.

nego napięcia obrazów, leksyki i wartości, które w tradycji kulturowej obejmuje bieguny transcendencji i immanencji, symbolicznego nieba i ziemi, wzniosłości i trywialności, duchowego i emocjonalnego nastawienia. W świecie przedstawionym *Nowych psalmów* rzeczywistość ulega gwałtownej kontrakcji – wszelka natura biologiczna i cielesna wchłania Boga i którąś wiosną winna się odrodzić jako żywe, święte ciało²¹. Założycielski mit o nożu traci swoją moc, a zasadą genezyjską staje się ontologia przemiany świata doczesnego w świat wieczny. Zasadą tej przemiany jest pożądana transfiguracja i transsubstancjalizacja natury. Bóg i anioł nie są jeszcze wchłonięci w ziemię i jeszcze nie rozpoczął się proces kreacji przebóstwionej wsi. Nadal bowiem dzianie się świata jest równoznaczne z dzianiem się przemocy – z władzą noża. Czy wystarczy jednak zawieść tę władzę, by uświęcić ziemską naturą? Podmiot liryczny *Nowych psalmów* nie wyraża wprost żadnych, dodatkowych warunków, pod jakimi owa przemiana mogłaby się dokonać. W apofatycznej poetyce Nowaka dominują obrazy rozpadu wszelkich wartości czy też (jak Lucyna Rożek napisała za Gustawem Herlingiem-Grudzińskim) – obrazy antywartości²².

Zasadnicze pytanie, ku któremu prowadzi poetycka eschatologia Nowaka, przekracza wąski paradygmat aktualnej, postmodernistycznej formacji w kulturze. Dotyczy ono znacznie dłuższego w tradycji sporu teologicznego, filozoficznego i artystycznego, związanego nie tyle z wizją rzeczywistości zewnętrznej, ile z samym podmiotem osobowym, jego indywidualnym odniesieniem do własnego doświadczenia emocjonalnego, duchowego oraz sposobu rozumienia wartości. Problem ten podjął współcześnie Maurice Nédoncelle, duchowny katolicki o wykształceniu teologicznym i filozoficznym, profesor uniwersytetu w Strasburgu, zaliczany do filozofów dialogu. Zdaniem Nédoncelle'a:

umiłowanie wartości jest stanem duszy, która nie umie nazwać tego, o co zabiega... Jest to nieokreślone jeszcze wznoszenie się ku temu, co Boże, i dlatego właśnie mylono często wartości z Bogiem... W gruncie rzeczy wartości są poczwarkowatym pojęciem, jakie mamy o Bogu [...]. Artysta, myśliciel i moralista są prorokami, którzy zatrzymali się w połowie drogi²³.

Takie zatrzymanie się w drodze jest znamienne dla figury wędrowca wpisanej w poetykę immanentną *Nowych psalmów*. Charakter tej drogi i jej moralne uprawomocnienie uwypukla kontekst mitu artysty i orfickiej godności, reprezentowany nie tylko w tekstach literackich Nowaka, ale także w wywiadach, stanowiących fragment jego poetyki sformułowanej.

²¹ Temat substancjalności, percepcji zmysłowej i motyw „wejścia we własne ciało” w liryce Nowaka podkreślił P. Dybel, *Zbuntowany prorok*, [w:] *Tadeusz Nowak*, s. 300–311, 308.

²² L. Rożek, *Postmodernistyczne paradygmaty kultury...*, s. 141.

²³ M. Nédoncelle, *La Réciprocité des consciences. Essai sur la nature de la personne*, Paris 1942, s. 119, cyt. za: P. Roqueplo, *Doświadczenie świata doświadczeniem Boga. Rozważania teologiczne nad Bożym znaczeniem aktywności ludzkich*, przeł. W. Krzyżaniak, Warszawa 1974, s. 217.

Orficka godność

Pojęcie „orfickiej godności” (*Orphic integrity*) wprowadził w swych rozważaniach Harold Bloom, gdy formułował poetykę sześciu zabiegów rewizyjnych, odzwierciedlających możliwe odniesienia twórcy do tradycji. Do owych sześciu zabiegów rewizyjnych należą: *clinamen* (poetycka błędna interpretacja, umyślne odchylenie od tekstu prekursora); *tessera* (dopełnienie i antyteza, kreacja nowego sensu); *kenosis* (zerwanie z ciągłością tradycji, pustoszenie, funkcja obronna); *demonizacja* (osobista kontrwniosłość w reakcji na wzniosłość prekursora); *askesis* (akt samooczyszczenia, zerwania, którego celem jest doskonała samotność); *apophrades* (powrót zmarłych, otwarcie się na prekursora, podjęcie jego głosu)²⁴. W poetyce *Nowych psalmów* szczególne znaczenie mają zabiegi demonizacji, *kenosis* i *askesis*. Zdaniem Blooma:

demonizacja jest ruchem indywiduacji osiąganej poprzez wycofanie się z własnej jaźni [...], jako zabieg rewizyjny, jest aktem samookaleczenia, którego celem jest zdobycie wiedzy, dzięki pozornej utracie mocy²⁵.

Interpretując pojęcie „orfickiej godności” w analizie *askesis*, Bloom odwołuje się do Shelleya: „Tym, co najbardziej przerażające w Shelleyu, jest jego orficka godność, bystrość ducha zbyt niecierpliwego, by zawierać kompromisy, bez których niemożliwa jest nie tylko egzystencja społeczna, ale i naturalne życie”²⁶.

Podmiot mówiący w *Nowych psalmach* został ukształtowany przez autora wewnątrz- i zewnątrztekstowego jako figura wędrowca, krążącego w znanej sobie, realistycznej przestrzeni lokalnej, a zarazem odbywającego podróż w logosie, tradycji kulturowej i religijnej. Punktem kardynalnym na drodze wiejskiego nomady jest samo otwarcie wędrowki – pierwsza, dana i rozpoznana w swej wieloznaczności „furtka”. „Nie wiem nie wiem o niebie [...] lecz wszystko wiem o furtce / wychodzącej na drogę” (*Psalm nie wiem*). Podstawowym składnikiem sytuacji inicjalnej staje się pragnienie autokreacji w języku, wyzwolenie z „anonymowego szeptu”. Zdaniem Nowaka:

w literaturze świadomy akt twórczy następuje wtedy, gdy zaczyna się wybierać słowo, tworzyć język. Nie po to, żeby się nie zagubić, w szarości czy pstrokatości literatury, ale po to, żeby być sobą, siebie wypowiedzieć najprawdziwiej²⁷.

²⁴ H. Bloom, *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*, przeł. A. Bielik-Robson, M. Szuster, Kraków 2002, s. 57–59.

²⁵ Tamże, s. 149.

²⁶ Tamże, s. 171; H. Bloom, *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, London – Oxford – New York 1975, s. 131: „What is most terrifying about Shelley is his Orphic integrity, (uczciwość, czystość, prawość) the swiftness of a spirit too impatient for the compromises without which societal existence and even natural life are just not possible”.

²⁷ *Źródła. Z Tadeuszem Nowakiem...*, s. 9. Zdaniem Stanisława Burkota „Nowak szuka swej odmienności przede wszystkim w kulturze, kształtującej wyobraźnię, a przez to sposoby myślenia i przeżywania”; S. Burkot, *Literatura polska 1939–2009*, s. 213.

W liryce Nowaka zasadę „siebie wypowiedzieć najprawdziwiej” wyraża głównie zabieg kontrwniosłości (demonizacji) wobec tradycji i Ojca²⁸, zakładający jednak konieczność stałego odnoszenia się do kontestowanej przeszłości (metaforycznego domu, opuszczonego wraz z otwarciem furtki):

twórcy o naprawdę silnej wyobraźni dokonują przywłaszczenia. Ale wszystko ma swoją cenę; proces przywłaszczenia wiąże się z przejmującym lękiem przed zadłużeniem – który bowiem z silnych twórców chciałby się dowiedzieć, że poniósł klęskę, próbując stworzyć samego siebie?²⁹

Rozpoczęcie podróży to równocześnie w ramach warsztatu twórczego aktualizacja zabiegów *kenosis* i *askesis*. Analizując *askesis*, Bloom odwołuje się do Platona:

oczyszczenie [...] polega na tym [...] żeby najwięcej duszę od ciała oddzielić i przyzwyczaić ją do tego, żeby się sama w sobie ze wszystkich zakątków ciała umiała skupiać i zbierać³⁰.

Intencjonalny ruch w kierunku silnej, skupiającej perspektywy, umożliwiającej powielanie i względnie stałe wartościowanie horyzontów zdarzeń łączy się w *Nowych psalmach* z dokonaną w świecie przedstawionym redeskrpcją fabuły starotestamentowej o Tobiaszu, polegającą na zawieszeniu klauzuli i zakończenia przekazu źródłowego. W fabule biblijnej rozpoczęcie podróży przez młodego Tobiasza poprzedza pakt ojca z aniołem, „którego miał za człowieka” (Tb 5,14–15: „Rzekł mu tedy Tobiasz: «Czy możesz zaprowadzić syna mego do Gabela w Rages, mieście medyjskim? A gdy się wrócisz, oddam ci twą zapłatę». I rzekł mu anioł: «Ja go zawiodę i z powrotem przywiodę do ciebie»”). W świecie *Nowych psalmów*, znana jest furtka otwierająca drogę, zakreślony jest ogólnie cel wędrówki, ale jej kres jest zasłonięty. Miejsce, do którego podmiot mógłby powrócić, nie jest już identyczne z domem opuszczonym, a sama wędrówka nie daje żadnej obietnicy, że w ogóle można do jakiegokolwiek, bezpiecznego i wzniosłego miejsca dotrzeć – nie tylko dlatego, że dom źródłowy został niebacznie porzucony, lecz że ów pierwszy dom („dom wyjścia”) nie już rozpoznawany jako całość i dobro. Zdaniem Stanisława Balbusa:

jest to m e t a f i z y k a n e g a t y w n a, metafizyka u t r a t y. Jej punktem wyjścia nie jest Byt, Całość metafizyczna, ale to, co pozostało: poszczególne konkretne, poddane działaniu Historii rzeczy i zjawiska, poprzez których rozsypkę, bezdomność i przypadkowość wyraża się owa utrata i przeświadczenie niejasno pierwotny charakter tego, co zostało utracone³¹.

Zadaną dla podmiotu aktualność cechuje taki czas, który „jak kundel z łapą w paściach / zostawia w piasku trop syczący” (*Psalm śmietnikowy*), „dzień dzisiejszy to szpicel w bramie” (*Psalm o promie*), „czas kopytem grzebie”, zrzuca

²⁸ Zasada „zerwania z Ojcem” to także jeden ze składników realnej sytuacji rodzinnej i mitu personalnego w twórczości Nowaka. Por. *Po odejściu proroków*, [w:] Tadeusz Nowak, s. 46–57.

²⁹ H. Bloom, *Lęk przed wpływem...*, s. 49.

³⁰ Tamże, s. 160; por. Platon, *Fedon*, przeł. W. Witwicki, Warszawa 1982, s. 387.

³¹ S. Balbus, *Poezja w czasie marnym...*, s. 173.

„szalej i niepamięć” (*Psalm pożegnalny*), sprawia, że zbiera się „ropna pamięć”, a deszcz są „gorzkie od jodyny” (*Psalm o majowym lesie*). Jest to czas, w którym krew i ofiara Chrystusa została przetopiona na cynowe krzyżyki (*Psalm o głodzie*), a „anioły w rytualnych szatach skręcają nam róże z drutu” (*Psalm o listku*). Równocześnie „ropień pamięci” to epifania Golgoty, której temat i ideę eksponuje podmiot liryczny w *Psalmie litościwym*³². Ostatni z wymienionych *Psalmów* otwiera dwuwers: „Zabiłbym cię z litości / z litości ukrzyżował”, po którym rozwijają się obrazy życia Chrystusa jako powtórnych stacji Drogi Krzyżowej:

dałbym ci kij na drogę
i psa złego jak człowiek
byle ci się domknęły
podwójne wieka powiek
[...]
sprawiłbym też że w którą
stronę świata się udasz
wpije się w twoje usta
naszej modlitwy Judasz
i biczować cię będzie
do czerwieni wiklina
i na berła się jabłka
z wszystkich sadów pościna

Temat tego antywzniosłego i sarkastycznego *Psalmu* – by zamknąć oczy Chrystusa („domknąć podwójne wieka powiek”) patrzącego teraz na świat – zbudowany jest na emocji współodczuwania, której wyróżnikiem jest wyraźne przeniesienie ludzkich uczuć czy też swoiste jednoczenie się człowieka z Bogiem we wspólnym odczuwaniu cierpienia i zła. Emocja ta zawiesza jakkolwiek kontekst refleksyjny, obiektywizujący się w racjach metafizycznych czy teologicznych. *Psalm* ten eksponuje najdobitniej pęknięcie między inteligencją emocjonalną i duchową w wyobraźni Nowaka; jest to chyba pęknięcie nieuniknione, ponieważ w świecie *Nowych psalmów* nie da się uspokoić serca, które zostało zranione cierpieniem Boga. Jest to zarazem najwyższa sygnatura „godności orfickiej” w liryce Nowaka – utrzymanie czystości własnego głosu, uparte odsłanianie świata trwającego we władzy noża. Obraz pęknięcia między uczuciami a inteligencją duchową pojawia się wprost w *Psalmie o ściętej głowie*: „Głowa z tułowiem się nie zrasta / usta nie mogą wyrzec amen/ i upadają w dzieżach ciasta/ i cały w czerwiah jest sakrament”.

Inteligencja duchowa to refleksyjna zdolność poznawcza nadbudowana nad doświadczeniami sytuacji granicznych – dobra, zła, cierpienia, lęku, miłości, śmierci³³. Andrzej J. Kuźmicki, interpretując zasadę „inteligencji duchowej”, identyfikuje jej rozwój z kształtowaniem się personalnego, „regulacyjnego metapodmio-

³² T. Nowak, *Psalm litościwy*, [w:] *Nowe psalmy*, s. 10–11.

³³ D. Zohar, I. Marshall, *Inteligencja duchowa*, przeł. P. Turski, Poznań 2001, s. 17–27.

tu”, którego ekspresja wyraża się przede wszystkim za pośrednictwem zachowań twórczych. Zdaniem Kuźmickiego „istotę duchową cechują trzy podstawowe zasady nią rządzące: po pierwsze, jest to spontaniczna zasada ruchu i aktywności, po drugie, właściwość swobodnego tworzenia obrazów, niezależnie od percepcji zmysłowej, i po trzecie, autonomiczna i suwerenna zdolność do manipulowania tymi obrazami³⁴. Danah Zohar i Ian Marshall wyodrębniają sześć ścieżek rozwoju inteligencji duchowej: obowiązku, opieki, wiedzy, indywidualnej przemiany, braterstwa, służebnego przewodnictwa³⁵. W programie twórczym Nowaka kluczowa jest droga indywidualnej przemiany, a także podporządkowana jej droga braterstwa. Istotą drogi indywidualnej przemiany jest doświadczenie „krawędzi”, bycie „pomiędzy”:

pomiędzy znanym a nieznanym, poznawalnym a niepoznawalnym, sensem a bezsensem, pewnością a zmieszaniem, uniesieniem a przygnębieniem, zdrowiem psychicznym a chorobą umysłową, radością a rozpaczą, Światłem a Cieniem, życiem a umieraniem, bezpieczeństwem a trwogą, szaleństwem a opanowaniem, ekstazą a nijakością, miłością a jej utratą, miłością a jej brakiem³⁶.

Pokonywanie krawędzi to droga do centrum³⁷. W świecie przedstawionym *Nowych psalmów* owo centrum jest odroczone w czasie – może się dokonać przez rytuał izomorfizmu paschalnego, równopostaciowość wsi realnej i „wsi wiecznej” jako Ziemi Obiecanej. „Wieś wieczna” to *res tantum*, homologiczna do ostatecznej rzeczywistości eucharystycznej, a wówczas składniki wielobiegunowej rzeczywistości nabierają charakteru konsekrowanych substancji, stają się *Res et Sacramentum*, rzeczywistością i znakiem³⁸. Jest to zarazem w *Nowych psalmach* mit genezyjski, a w kreacji Ziemi Obiecanej istotny jest także pierwszy, spleciony jak z wikliny, wiersz, i słowo nieodróżnialne od rzeczy: „jakby się z przędzy zim / co tylko wszechświat począł / Jakby się stała rzeka / i w rzece ryba pierwsza, i nagle pies zaszczekał / z wikliny tego wiersza” (*Psalm dymny*).

Próba ściągania owego (odroczonego w czasie) centrum w krąg teraźniejszości to eksploracja wyobraźni twórczej³⁹, podpowiadającej sprowadzenie aniołów i Chrystusa do wspólnego stołu, wspólnej pracy, wspólnych uczuć. Podmiot mówiący *Nowych psalmów* kształtuje w ten sposób ideę podmiotu kolektywnego⁴⁰, jako złożonego podmiotu moralnego, a także cielesnego i duchowego.

³⁴ A.J. Kuźmicki, *Symbolika jaźni*, Warszawa 2008, s. 62.

³⁵ D. Zohar, I. Marshall, *Inteligencja duchowa...*, s. 231–264.

³⁶ Tamże, s. 252.

³⁷ Tamże.

³⁸ P. Roqueplo, *Doświadczenie świata...*, s. 212.

³⁹ W opublikowanym w 1999 roku opracowaniu *The Feeling of What Happens* Antonio R. Damasio podkreślił, iż „świadomość w swoim obecnym kształcie wymusza, by świat wyobraźni był tym, co najważniejsze dla jednostki”; A.R. Damasio, *Jak ciało i emocje współtworzą świadomość*, przeł. M. Karpiński, Poznań 2002, s. 326–327.

⁴⁰ Analizując problem tożsamości osobowej w filozofii Dereka Parfita, Pascal Engel pisze: „Być może podmioty moralne nie są już podmiotami, lecz k o l e k t y w a m i, a teza ta każe nam uznać, że czyn i odpowiedzialność mierzy się nie względem mnie, lecz względem kolektyw-

Wartość „ja” (autokreacji), rozciągnięta na wartości wspólnotowe i dobro moralne podkreślana jest u Nowaka formą językową:

Konkretność języka, wyrażająca się w nazywaniu jednostkowym, niejako imiennym, rzeczy, sprzętów, drzew, roślin, zwierząt, „sąsiadów” najbliższych człowieka. Owo sąsiedztwo nadaje bohaterom wspólnotowe rysy zewnętrzne i wewnętrzne: żyją w określonym otoczeniu, są jego częścią, poddają się oddziaływaniu tego otoczenia, a jeśli je kształtują, to zawsze w zgodzie z jego intuicyjnie odczuwanymi prawami [...], konkret staje się częścią antropomorfizacyjnej metafory⁴¹.

Staje się także częścią metafory teistycznej. „Bóg jest po prostu jedną z żywych istot zamieszkujących kosmos, jak ludzie, zwierzęta, rośliny, kamienie, ziarenka piasku, rzeki, planety – gdyż u Nowaka żywe jest wszystko, co j e s t”⁴² – ale Bóg partycypuje wówczas także w cierpieniu i zagubieniu, jego losem staje się los wszelkich istot; panteizm to wspólna ekstaza, ale i wspólna tragedia. To właśnie doświadczenie tragedii, któremu podmiot liryczny *Nowych psalmów* usiłuje nadać ironiczny i groteskowy rys pełniący funkcję retorycznego gestu obronnego, dominuje w świecie przedstawionym. Dominację tę utrzymuje uczucie, wobec którego „ja” pozostaje bezbronne. Na ten właśnie rodzaj doświadczenia zwrócił uwagę przywołany wcześniej Maurice Nédoncelle, gdy mówił, że „artysta, myśliciel i moralista są prorokami, którzy zatrzymali się w połowie drogi”⁴³.

Ale owo zatrzymanie się w połowie drogi jest orfickim wyznaniem, spowiedzią z takiego świata, który jest aktualnie przez osobę przeżywany. Zasada takiego wyznania, świadectwo emocjonalnej prawdy, zapis kolejnych doświadczeń, zachowanie orfickiej godności niedopuszczającej kompromisów w ich przekazywaniu to właśnie moralne, nie tylko artystyczne uprawomocnienie zatrzymania się w połowie drogi.

Bibliografia

- Balbus S., *Poezja w czasie marnym. O metafizyce i historiozofii poezji Tadeusza Nowaka*, Kraków 1992.
- Bloom H., *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*, przeł. A. Bielik-Robson, M. Szuster, Kraków 2002.
- Bloom H., *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, London – Oxford – New York 1975.

ných bytów działających”; P. Engel, *Teoria tożsamości osobowej Parfita*, przeł. A. Lewańska, [w:] *Podmiotowość i tożsamość*, red. J. Migasiński, Warszawa 2001, s. 129.

⁴¹ S. Burkot, *Literatura polska 1939–2009*, s. 212.

⁴² S. Balbus, *Poezja w czasie marnym...*, s. 197. Por. zdanie J. Błońskiego: „Dla Nowaka istnieje tylko to, co konkretne; ale też wszystko, co konkretne, jest żywe [...] Ta liryka rządzi całkowicie animizacja i antropomorfizm”; J. Błoński, *Po odejściu proroków*, [w:] *Tadeusz Nowak*, s. 56.

⁴³ M. Nédoncelle, *La Réciprocité des consciences...*, cyt. za: P. Roqueplo, *Doświadczenie świata...*, s. 217.

- Bunt i mądrość ludzkiej wspólnoty. Z Tadeuszem Nowakiem rozmawia Roch Sulima*, „Nowe Książki” 1970, nr 16.
- Burkot S., *Literatura polska 1939–2009*, Warszawa 2010.
- Chevalier J., Gheerbrant A., *Dictionnaire des symboles*, R. Laffont, Paris 1982.
- Damasio A.R., *Jak ciało i emocje współtworzą świadomość*, przeł. M. Karpiński, Poznań 2000.
- Dąbrowski A., *Metaforyka Tadeusza Nowaka*, [w:] *Studia z teorii i historii poezji*, red. M. Głowiński, Wrocław 1970.
- Delumeau J., *Skrzydła anioła. Poczucie bezpieczeństwa w duchowości człowieka Zachodu w dawnych czasach*, przeł. A. Kuryś, Warszawa.
- Engel P., *Teoria tożsamości osobowej Parfita*, przeł. A. Lewańska, [w:] *Podmiotowość i tożsamość*, red. J. Migasiński, Warszawa 2001.
- Kopaliński W., *Słownik symboli*, Warszawa 2012.
- Kuźmicki A.J., *Symbolika jaźni*, Warszawa 2008.
- Nédoncelle M., *La Réciprocité des consciences. Essai sur la nature de la personne*, Paris 1942.
- Nowak T., *Nowe psalmy*, Warszawa 1978.
- Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu. Biblia Tysiąclecia*, w przekładzie z języków oryginalnych opracował Zespół Biblistów Polskich z inicjatywy Benedyktynów Tynieckich, Poznań 1999.
- Platon, *Fedon*, przeł. W. Witwicki, Warszawa 1982.
- Roqueplo P., *Doświadczenie świata doświadczeniem Boga. Rozważania teologiczne nad Bożym znaczeniem aktywności ludzkich*, przeł. W. Krzyżaniak, Warszawa 1974.
- Rożek L., *Kategorie etyczne w czasach upadku duchowości*, „Prace Interdyscyplinarne”, t. 8, red. L. Rożek, 2011.
- Rożek L., *Postmodernistyczne paradygmaty kultury i literatury*, Częstochowa 2013.
- Tadeusz Nowak*, wybrał, oprac. i wstępem opatrzył J.Z. Brudnicki, Warszawa 1981.
- Zohar D., Marshall I., *Inteligencja duchowa*, przeł. P. Turski, Poznań 2001.
- Źródła. Z Tadeuszem Nowakiem rozmawia Zbigniew Taranienko*, „Literatura na Świecie” 1973, nr 19.

Wyobraźnia twórcza a inteligencja emocjonalna i duchowa (na przykładzie Nowych psalmów Tadeusza Nowaka)

Streszczenie

Artykuł odwołuje się do rozważań Lucyny Rożek, zawartych w jej książce *Postmodernistyczne paradygmaty kultury i literatury* (2013), zwłaszcza w rozdziale *Rola inteligencji emocjonalnej i duchowej w rozpoznawaniu wartości istniejących i kreowaniu nowych*. W prezentowanym artykule wzięty uwzględniono problem relacji oraz zależności pomiędzy podstawowymi funkcjami poznawczymi. Problem ten został rozwinięty w kontekście poetyki utworów Tadeusza Nowaka, jej formalnych, tematycznych oraz ekspresyjnych wyznaczników. Omówiono: konstrukcję wielopo-

ziomowych znaczeń nacechowanych leksemów; aksjologiczną waloryzację kulturalnej i religijnej tradycji jako podstawy kształtowania lokalnych społeczności i indywidualnego „Ja”; uobecnianie nastawienia „orfickiej godności” jako przeciwstawnej do postawy Judasza, która współcześnie, według Nowaka, jest figuracją zasady wydziedziczenia tradycji. Wyznaczniki te zostały rozwinięte w analizie: – dwóch fundamentalnych w twórczości Nowaka „rewizyjnych nastawień” (Bloom), *askesis* i *demonization*; – rekonstrukcji postawy autobiograficznej „ja” oraz „pamięci autobiograficznej” jako źródła aktów twórczych, które pozwalają na reprezentację splotu komunikacji oraz pamięci kulturowej.

Szerszy kontekst referencyjny składa się z historycznoliterackiego opracowania dzieła Tadeusza Nowaka oraz koncepcji kreatywnej wyobraźni, duchowej oraz emocjonalnej inteligencji, formułowanych przede wszystkim przez Blooma, Requeplo, Damasio, Kuźmickiego oraz Zohara i Marshalla, którymi Lucyna Rożek także się kierowała w swoim opracowaniu.

Słowa kluczowe: Tadeusz Nowak, wyobraźnia twórcza, inteligencja emocjonalna, inteligencja duchowa, *Nowe psalmy* Tadeusza Nowaka.

Creative imagination vs. spiritual and emotional intelligence (on the example of *New psalms* by Tadeusz Nowak)

Summary

Article constitutes a reference to considerations of Lucyna Rożek, contained in her book *Post-modern paradigms of culture and literature* (2013), especially to the chapter *Role of emotional and spiritual intelligence in recognizing the existing values and creating the new ones*. The problem of relationship and correlation between basic cognitive functions that are actualized by the creative subject is taken into consideration in the presented reference. This problem is being developed in the context of the poetics inherent in the poetry of Tadeusz Nowak. The following formal, thematic and expressive determinants of Nowak's poetics are exposed in the discussion: constructing multilevel meanings of the marked lexemes; axiological valorization of cultural and religious tradition as the basis for shaping the local communities and the individual “I”; actualization of the attitude of “Orphic dignity” as opposed to the attitude of Judas, which is currently, according to Nowak, a figuration of the rule of tradition disinheritance. Refinement of the identified determinants is developed in the analysis of: – fundamental in the work of Nowak's two ‘revisory attitudes’ (Bloom), ‘askesis’ and ‘demonization’; – the reconstruction of the attitude of “autobiographical self” and “autobiographical memory” as a source of creative acts that allow representation of the weave of communication and cultural memory.

The wider referential context is constituted by the historical-literary elaboration of the work of Tadeusz Nowak and by the concepts of creative imagination, spiritual and emotional intelligence, formulated primarily by Bloom, Roqueplo, Damasio, Kuźmicki and Zohar & Marshall, to which also Lucyna Rożek has directed in her elaboration.

Keywords: Tadeusz Nowak, creative imagination, spiritual intelligence, emotional intelligence, *New psalms* by Tadeusz Nowak.