

## Miniaturowe perspektywy urbanistyczno-krajoznawcze Karela Čapka

**Keywords:** detail, litotes, hyperbole, phenomenology of travel, miniature  
**Słowa kluczowe:** detal, litota, hiperbola, fenomenologia podróży, miniatura

### Abstract

Miniature urban-tourist perspectives of Karel Čapek – in the essay, I make an attempt to cast some light on the Czech writer’s affection for detail of which poetics yields a description of space discovered by the author of *Hordubal* during his European voyages. Derived from a concept of “small nation”, interpreted – on the contrary to Milan Kundera – in the spirit of affirmation, this affection is expressed by a specific rhetorical dialectics of litotes and hyperbole which generates a narrative about small and often one-time “memorials” to the places visited by Čapek.

Miniaturowe perspektywy urbanistyczno-krajoznawcze Karela Čapka – w eseju próbuję rzucić nieco światła na umiłowanie detalu władającego opisem przestrzeni odkrywanej przez twórcę *Hordubala* w czasie jego europejskich wojaży. Wywiedzione z koncepcji „małego narodu”, interpretowanej – w przeciwieństwie do Milana Kundery – w duchu afirmacji, umiłowanie to wyrażane jest poprzez szczególną retoryczną dialektykę litoty oraz hiperboli, która wytwarza narrację o małych, często jednorazowych „pomnikach” miejsc przez Čapka odwiedzanych.

### 1. Scena założycielska

Wiele lat po śmierci Karla Čapka w swoich eseistycznych powieściach czy też powieściowych esejach Milan Kundera konstruuje pasaż poświęcone fenomenologii małych narodów, pasaż podsyte dojrzałą melancholią i zaprawione pesymizmem w związku z tożsamościową substancją oraz kulturową przyszłością ich mieszkańców. Egzystujące na marginesach wielkiej i ze swej istoty dehumanizującej

Historii owe małe narody nie stanowią pochodnej kryterium ilościowego, lecz temporalnego – krótkotrwałe dzieje tych zbiorowości (jawiające się jako kontrapunkt dla wspomnianej Historii) stawiają wszak ich bycie pod znakiem zapytania. W *Zdradzonych testamentach* Kundera w taki oto sposób objaśnia esencję niewielkich społeczności opartych na wspólnocie języka i lokalnej kultury:

Małe narody. Ten koncept nie jest ilościowy; oznacza on pewną sytuację; przeznaczenie: małym narodom nieznanie jest szczęśliwe poczucie bycia tu od zawsze i na zawsze; wszystkie przeszły kiedyś, w takiej czy innej chwili ich historii, przez przedpokój śmierci; zawsze spotykały się z obcesową ignorancją ze strony wielkich i ich istnienie jest wiecznie zagrożone i podawane w wątpliwość; albowiem ich istnienie jest wątpliwością. [...]

Małe narody tworzą „inną Europę”, których dzieje są kontrapunktem dla dziejów wielkich. Ich obserwatora może urzec zadziwiająca często siła życia kulturalnego. W niej to ujawnia się przewaga tego, co małe: bogactwo wydarzeń kulturalnych jest na „miarę ludzką”; wszyscy mogą objąć to bogactwo, uczestniczyć w całości życia kulturalnego i dlatego mały naród w swych najlepszych chwilach może przywołać do myśli życie starożytnego miasta greckiego. [...]

To możliwe uczestnictwo wszystkich we wszystkim przywoła do myśli coś jeszcze innego: rodzinę; mały naród podobny jest do wielkiej rodziny i tak właśnie lubi siebie określać. W języku najmniejszego narodu europejskiego, islandzkim, na rodzinę mówi się *ffjölskylda*; etymologia jest wymowna: *skylda* oznacza obowiązek, *ffjöld* oznacza wielokrotny. Rodzina jest zatem wielokrotnym obowiązkiem. Islandczycy mają jedno słowo, by powiedzieć: więzi rodzinne *ffjölskyldubónd*: nitki (*bönd*) wielokrotnych powiązań. W wielkiej rodzinie małego narodu artysta jest zatem skrupowany na wiele sposobów, przez wiele nitek. [...]

Małe narody europejskie, skryte za niedostępnymi językami [...] są bardzo słabo znane; sądzi się całkiem naturalnie, że na tym polega ich zasadnicze kalectwo, stojące na przeszkodzie międzynarodowemu uznaniu ich sztuki. A jest wprost na odwrót: sztuka ta jest okaleczona, gdyż wszyscy (krytyka, historiografia, krajanie oraz cudzoziemcy) wklejają je na wielkie zdjęcie rodziny narodowej i nie pozwalają go opuścić. (Kundera 1996, s. 172–174)

Obszerność cytowanych fragmentów może dziwić, a nawet niepokoić, zwłaszcza że pochodzą z tekstu pisarza niebędącego bohaterem niniejszego szkicu. Co więcej, w optyce przywołanych refleksji ich autor przedstawia się jako radykalny krytyk idei małych narodów stanowiących rodzinne (by nie rzec: zaściankowe) więzienie dla jedno-

stek wybitnych, czyli takich, które, oględnie mówiąc, są w stanie wybić się na światową (względnie europejską) niepodległość kulturową. Na drodze ich artystycznemu przeznaczeniu stoją jednak duszne więzi lokalnych zbiorowości, z których się wywodzą, więzi likwidujące dystans umożliwiający właściwy komentarz bądź odpowiedni dyskurs na temat ich rzeczywistego znaczenia w dorobku ponadnarodowej kultury<sup>1</sup>. Rewidując kategorię lokalnej tożsamości jako deprecjonującą wartość poszczególnych współczesnych artystów, Kundera lokuje się po stronie „wzgardzonego dziedzictwa Cervantesa” z jednej strony, z drugiej jednak – odsłania się jako europejski romantyk próbujący urzeczywistnić podmiotowe sny o potęgze twórczej dzierżącej władzę nad przysłowiowym już rządem dusz<sup>2</sup>. Koncept małych narodów nie jest także obcy Karelowi Čapkowi, wprowadza on jednak

---

<sup>1</sup> Kundera odwołuje się w tym przypadku między innymi do Janačka i jego nowatorskiego wkładu w rozwój czeskiej opery narodowej, który to wkład dla rzetelnej oceny jego znaczenia winien być postrzegany właśnie poza horyzontem lokalnym, patriotyczno-ojczyźnianym: „Powszechny w Czechach język rozważań o Janačku wyrwa go z kontekstu muzyki modernistycznej i zatrząskuje w problematyce lokalnej: umiłowanie folkloru, morawski patriotyzm, uwielbienie Kobiety, Przyrody, Rosji, Słowiańskości [...] Do dzisiaj nie zostało napisane przez żadnego z jego rodaków istotne studium muzykologiczne, które zanalizowałoby *estetyczne nowatorstwo* jego dzieła. Nie ma wpływowej szkoły, która mogłaby uczytelnić światu jego dziwną estetykę. Nie ma strategii rozpowszechniania jego muzyki. Nie ma pełnego płytowego wydania jego dzieł. Nie ma pełnego wydania jego pism teoretycznych i krytycznych. / A przecież ten mały naród nigdy nie miał większego od niego artysty” (Kundera 1996, s. 176).

<sup>2</sup> Przywołana formuła odsyła do tradycji ponadnarodowej powieści przedmodernistycznej spod znaku Boccaccia, Rabelais’ego czy Cervantesa właśnie. W innym eseju Kundera przeznacza jej takie oto słowa: „Wszystkie wielkie tematy egzystencjalne, jakie w *Byciu i czasie* porusza Heidegger, przekonany, iż dotychczasowa filozofia europejska je zarzuciła, zostały odsłonięte, ujawnione, oświetlone przez cztery wieki powieści europejskiej. [...] powieść jest dziełem Europy; odkrycia powieści, choć dokonane w różnych językach, należą do całej Europy. Na historię powieści europejskiej składa się *następstwo odkryć* (a nie prosta suma tego, co napisano). I tylko w takim ponadnarodowym kontekście wartość dzieła (to znaczy zasięg jego odkrycia) pozwala w pełni siebie dojrzeć i zrozumieć” (Kundera 2004, s. 12–13).

z niego zdecydowanie odmienne wnioski, które, co istotne, mają właściwe konsekwencje w jego etyczno-estetycznych wyborach pisarskich. W liście domykającym korespondencję z północnej ekspedycji oznaczającej „podbój” Danii, Szwecji oraz Norwegii i zarazem wieńczącej podróżnicze doświadczenia twórcy *Horubala* natrafić można na poniższe słowa:

Byłem tu, by popatrzeć na trzy narody – nazywa się je małymi, i widzisz, wszystko u nich funkcjonuje jak trzeba, i gdyby człowiek liczył rzeczy doskonale, znalazłby ich tu więcej niż w największych królestwach tego globu. A w historii tutaj także było mnóstwo wrogości, podbojów i wojen; i nic po nich nie zostało, na nic się to nie zdało. Kiedyś ludzie zrozumieją, że żadne zwycięstwo się nie opłaca; a jeśli już potrzebują bohatera, może nim być taki mały doktor z Hammerfestu, który polarną nocą jeździ swą motorówką po wyspach, gdzie rodzi kobieta lub płacze dziecko. Stale jest dosyć miejsca dla ludzi prawdziwych i dzielnych, mimo że kiedyś przestaną warcheć werble wojenne (Čapek 2011, s. 557).

W przywołanym wyżej pasażu jest miejsce na wyjątkowość – niewiele się jednak ona ma do ekskluzywnej i skrajnie indywidualistycznej sytuacji podmiotowości twórczej spod znaku Kundery: pragmatyczna skądinąd propozycja Čapka – to raczej pozornie mało widowiskowy heroizm dnia powszedniego stawiający na dyskretny etos rzemiosła, którego znaczenie nie bywa tłumione czy przyćmione przez jednostkowość wykonawcy niezależnie od tego, czy jest nim anonimowy szwedzki lekarz czy zagraniczny korespondent (wedle współczesnej nomenklatury) czeskiego czasopisma pisujący w międzywojenniu listy z podróży. Przygodę z owymi listami, stworzonymi z perspektywy dziennikarskiego zatrudnienia, rozpoczyna Čapek w 1923 roku w związku z dwumiesięczną ekspedycją do Włoch. W kolejnym roku przebywa w Wielkiej Brytanii, czego owocem jest korespondencja z Anglii, Walii i Szkocji: ciekawym suplementem wyspiarskich doświadczeń podróżniczych jest wariacja na temat nieodbytej wizyty w Irlandii (*Listy o Irlandii*) uzupełniona o felieton zatytułowany *Wj, Anglicy (W odpowiedzi na ankietę »Daily Mirror«)* oraz podsumowujące wyprawę *Przemówienie dla brytyjskiego radia*. Po kilkuletniej przerwie, w 1929 roku, odwiedza Čapek Hiszpanię, w 1931 roku – Holandię, zaś latem 1936 roku w towarzystwie żony, Olgi Schein-

pflugowej (co istotne z uwagi na jej poetycką sygnaturę obecną w skandynawskiej serii listów), podbija północ Europy, czyli Danię, Szwecję oraz Norwegię. Korespondencję na bieżąco drukują „Lidové Noviny”, w których pisarz jest na stałe zatrudniony, wkrótce zaś ukazują się wielokrotnie w okresie międzywojnia wznawiane książki: *Italské listy* (1923), *Anglické listy* (1924), *Wycieczka do Hiszpanii* (1929), *Obrazki z Holandii* (1931), wreszcie *Podróż na północ* (1936).

Przedstawiwszy w ten sposób zasadniczą zawartość materiałów, którym przyglądać się będę w moim tekście, powrócić pragnę jeszcze do inicjalnego konceptu małych narodów tematyzowanego przez Čapka także w odniesieniu do holenderskiej społeczności: jej modelowa dystynktywność oznacza bowiem nie tylko „miniaturowe” wymiary egzystencji znajdujące swoje odbicie w wymuszonych geografiami rozwiązań architektonicznych (czyli „stylu opartego na małych rozmiarach” – Čapek 2011, s. 343)<sup>3</sup>, ale również w spokojnej harmonii oraz niewymagającej żadnej ostentacji jakości stanowiącej zaprzeczenie kryterium opartego na ilości. Wszystkie te właściwości są probierzem holenderskiego życia afirmującego poza jakąkolwiek megalomanią „filigranowość skali” tego wyjątkowego małego narodu. Apologia Niderlandów nie jest jednak „bezinteresownym” zapisem

---

<sup>3</sup> Oto fragment deskrypcji owego stylu odsłaniający wymierny efekt dojrzałej demokracji: „Ale żeby pozostać jeszcze przy tych holenderskich klocuszkach: ponieważ ci ludzie nie budują obiektów zbyt wielkich, mogą bardziej dbać o to, żeby budować pięknie i solidnie. Tu nie buduje się z ciosanych bloków kamiennych, tylko z doskonałych cegiełek. Tu nie buduje się monumentalnych fasad, tylko piękne i znakomicie funkcjonujące okna. Ich krzeselko jest niskie, ale siedzi się na nim dobrze i po domowemu. Jest to małe, ale nie jest kiepskie. Żaden przepych nie służy ukrywaniu, jak i z czego jest coś zrobione: a jest z dobrego i solidnego materiału. Ta jakość świadczy o bogactwie narodu; ale to bogactwo wydaje się podzielone na drobniutkie dobrobyty. Wiejska chałupa wygląda jak willa, lecz również domek robotniczy wygląda jak willa; ten oto piękny domeczek to karczma, ten drugi to sklepik, a ten trzeci to biuro jakiegoś towarzystwa żeglugowego. Jest w tym niwelacja, ale niwelacja zrealizowana w ten sposób, że dolna granica dobrobytu materialnego przebiega znacznie wyżej niż gdzie indziej” (Čapek 2011, s. 344–345).

wynikającym z podróżniczych zobowiązań czeskiego korespondenta: wyraża się w niej pełna troski o substancję jego własnej, rozwijającej się społeczności chęć przedstawienia takiego ujęcia czy obrazu, który dla Czechów winien być wzorcowym:

Jadąc przez Holandię, podróżnik uświadamia sobie, ile charakteru narodowego i narodowego ładu znajduje odzwierciedlenie w filigranowości jej skali. I przypomina sobie pewien utalentowany naród, który mimo że nie ma na to warunków, chciałby imponować światu swoimi sklepami i urzędami, tu czymś megalomańskim, co sterczy pośród nędzy, tam czymś reprezentacyjnym, mającym przesłonić niedojrzałość i bałagan, naród, który narzeka na to, że jest mały, i chciałby wznieść się ponad swą własną skalę, któremu sklepikarstwo miesza się z wielką przedsiębiorczością – i tak po trochu we wszystkim. Jakby nam brakowało właściwej i godnej zaufania miary. Spójrzcie na holenderską: są na niej także centymetry i milimetry. [...] Holandia jest krajem małego formatu, lecz na wysokim lub przynajmniej dobrym poziomie. Nie ma wielkiego przemysłu, ale jej przemysł jest wysokiej jakości. [...] Jakość tę widzicie we wszystkim: w pracy, w sposobie życia, a nawet w samej przyrodzie; gdybyście mieli prędko powiedzieć, czym Holendrzy wyróżniają się w świecie, nie przyjdzie wam na myśl żadna niezwykła wielkość, tylko właśnie ta ponadprzeciętna, piękna, niemal doskonała jakość większości rzeczy, które robią dla siebie – i dla świata. Nie jest to jedynie masło; jest to także nauka. Nie są to jedynie cebulki narcyzów; są to także robotnicze domki. Jest tutaj jak w sklepie z zabawkami; lecz te zabawki są tak solidne, że nie połamią się ani nie zwietrzeją. Robić rzeczy dobre i porządne, żeby niejedno wytrzymały: to znaczy robić historię (Čapek 2011, s. 344–346)<sup>4</sup>.

W pastoralnym portrecie Holandii jest jednak pewne znaczące pęknięcie streszczające się w pojedynczym imieniu własnym: czeski pisarz ma na myśli Rembrandta stanowiącego poprzez swoje dzieło in-

---

<sup>4</sup> Warto zwrócić uwagę na wygłos przytoczonej wypowiedzi, gdyż streszcza się w nim istota etycznego pragmatyzmu czeskiego pisarza: „robić rzeczy dobre i porządne”; z wykorzystanej w moim eseju filozoficznej perspektywy owo zobowiązanie oznacza także określony stosunek do narzędzia oraz poręczności – rozwijam tę myśl w dalszych partiach tekstu. W nawiązaniu do wspomnianego pragmatyzmu Peter Kussi dodaje: „Čapek is also described as a pragmatist. In his youth he was greatly interested in the pragmatist philosophy of William James, and he certainly shared the pragmatists’ emphasis on the concrete and their rejection of dogmatism. But in his belief in the reality of objective truth, Čapek departed both from relativism and from the Jamesian school of thought” („Čapek jest często określanej

karnację niezgłębionej tajemnicy małego narodu. Dzięki kontrapunktowemu Rembrandtowi niderlandzki obrazek, płaski i nader malowniczy, ujawnia z obezwładniającą siłą „przepaść smutku, blasku i straszliwego piękna” (Čapek 2011, s. 336). Oto, chciałoby się rzec, owa radykalna inność Holandii, jej skrywane w mroku posępnego płótna drugie oblicze, którego nie krępuje dusznymi więzami rodzinna społeczność pogodnych rzemieślników; inność, o jakiej marzy Kundera, ponieważ pozwala ona zderzyć lokalność ze sztuką najwyższego światowego formatu, w jednostkowej manifestacji kulturowego „ekscesu” – dostrzec jeden z najwybitniejszych przejawów europejskiego kanonu malarskiego.

## 2. Pochwała detalu

Pośrednią konsekwencją płynącą z refleksyjnej pracy nad ideą małych narodów, wypiętrzającą się szczególnie wyraziście w podróżniczym piarstwie Čapka, jest taki dobór tematów, który umożliwia rozwinięcie fakultatywnej (czyli nieobligatoryjnej z perspektywy konwencjonalnych itinerariów) myśli indukowanej oswojeniem nowych miejsc. W przestrzeni tekstu myśl ta grawituje w stronę detalu, jego zaś ekspozycja merytoryczna powoduje istotną zmianę w tradycji dotychczasowego pisania o podróżach. Na poziomie inwencji realizuje się ona w procesie ważnej substytucji, na mocy której uwaga czeskiego pisarza często pomija tematy centralne, aby skoncentrować się na marginaliach; inwestuje, innymi słowy, w penetrację zaułków i peryferii zwyczajowo ignorowanych przez „epistemologię” dawnych odkrywców, wykorzystywanej następnie w celu konstruowania popularnych kompendiów przejawiających się najczęściej pod postacią rozlicznych, mniej bądź bardziej kompetentnych bedekerów czy

---

jako pragmatysta. Za młodu niezwykle interesował się pragmatystyczną filozofią Williama Jamesa i z pewnością podzielał przejawiane przez pragmatystów akcentowanie konkretności oraz odrzucanie dogmatyzmu. Jednak zachowując wiarę w rzeczywistość prawdy obiektywnej, Čapek oddalał się zarówno od relatywizmu, jak i myśli Jamesa” Kussi 1990, s. 13–14; przeł. A.M.S.;).

turystycznych przewodników. We wstępie poprzedzającym pierwszą serię listów rejestrujących włoskie doświadczenia Čapka pojawia się osobliwe zobowiązanie, podane w cokolwiek sentymentalno-naiwnym tonie (co pozostaje jednak wcale istotne z uwagi na poziom elokucji zdeterminowany wyborem detalu, o czym piszę w dalszych partiach mojego eseju), niemniej jasno artykułujące etyczną postawę pisarza:

Na tym świecie należy jednak widzieć wszystko, wszystko jest warte obejrzenia, każda ulica i każdy człowiek, każda rzecz marna oraz sławna. Nie ma niczego, co nie zasługiwałoby na zainteresowanie i zobaczenie. Z chęcią włóczyłem się po zakamarkach, których bedeker nie oznacza żadną\*, sygnalizującą coś, co godne jest uwagi, i nie żałowałem żadnego kroku, wchodząc gdzie się dało, choćby i zacnym ludziom do ich korytarza; czasem patrzyłem na najsłynniejsze zabytki, a czasem tylko na dzieci, na stare babuleńki, na ludzką biedę i radość, na zwierzęta lub w czyjeś okna (Čapek 2011, s. 8).

Wizualny wymiar owej etyki, idealistycznie zainteresowanej „wszystkim”, potwierdza hegemonię gałki ocznej, której swoistym przedłużeniem jest elementarna potrzeba wszelkiego podróżowania. Čapek jednak wie, że to, co zobaczone, leży w posiadaniu jego własnego, subiektywnego doświadczenia sensualnego, i – co więcej – domaga się językowej ekspresji, która winna być swoista, nietransparentnie poruszająca, *par excellence* performatywna, by użyć popularnego współcześnie określenia<sup>5</sup>. Na pozór wydaje się bowiem, że osobista forma jego listów nie odkrywa na poziomie wysłowienia niczego nowego, gdyż w istocie nie powołuje on do istnienia żadnego z językowych chwytów wykorzystywanych celem zapisu własnych wędrow-

---

<sup>5</sup> Bazując na oświetlonej przez Jacquesa Derridę zdarzeniowości literatury, Anna Burzyńska (2013) konstruuje pojęcie „performansu tekstualnego”, Erika Fischer-Lichte (2008) dokonuje analizy estetyki performatywności, Ewa Domańska (2007) pisze o „zwrocie performatywnym”, zaś Richard Schechner propaguje pojęcie performatyki pisząc o niej słowa, które wydają się bliskie czeskiemu pisarzowi: „Performatyka żywi sympatię do tego, co awangardowe, marginalne, nietypowe, mniejszościowe, wyrotowe, zakręcone, przegięte, kolorowe i kiedyś skolonizowane” (Schechner 2006, s. 17).

czych przeżyć. Zjawiskiem zasługującym na największą uwagę (poświadczającym prekursorskie zdolności autora *Inwazji jaszczurów*) jest jednak bezprecedensowa w swoich proporcjach fuzja konwencjonalnego dyskursu podróżniczego z literaturą, która w pracy nad konstruowaniem detali (i nie tylko) manifestuje się w różnych figuratywnych nawarstwieniach oraz dystynktywnych chwytach estetycznych bądź kompozycyjnych. Owa fuzja w ujęciu strukturalistycznym realizuje się jako dynamiczny układ sił zawiadujących interakcjami między funkcją poznawczą a autoteliczną, które odpowiednio determinują skojarzone w czytanych przeze mnie listach zdarzenia dyskursywno-tekstualne<sup>6</sup>. Deskrypcja detalu jako tematu wariantywnego wobec obligatoryjnie podejmowanych stanowi miejsce spotkania dyskursu oraz tekstu rozchodzących się w przeciwnych kierunkach: dyskurs obiecuje wszak poznanie, tekst – literaturę zajęta swoim własnym, „dziwnym” istnieniem<sup>7</sup>. W pierwszej kolejności warto przyjrzeć się aspektowi poznawczemu, jako że z perspektywy tradycyjnych itinerariów jawi się ich konstytutywnym wykładnikiem: podróż służy przede wszystkim poznaniu realizowanemu następnie w wybranych przez nadawcę formach ekspresji, spośród których najczęściej podejmowaną jest reprezentacja językowa. Potwierdzają ów wybór listy Čapka, choć ich status niewątpliwie komplikują sporządzane

---

<sup>6</sup> Przywołuję owo ujęcie, gdyż wypracowane w czeskiej szkole strukturalnej zwanej Praskim Kołem Lingwistycznym narzędzia z pewnością nie są Čapkowi obce, jego piarstwo zaś odzwierciedla przekonanie Jana Mukařovskiego na temat tego, że literatura stanowi wypadkową estetyki oraz praktyki. W rozprawie *O języku poetyckim* czeski strukturalista jasno deklaruje ten dualizm zainteresowań przejawianych przez teksty artystyczne: „To, że wypowiedź poetycka ma za cel sam wyraz, nie pozbawia języka poetyckiego jego sprawności praktycznej [...]: trwa w nim stała walka i stałe napięcie pomiędzy wewnętrzną celowością a komunikacją” (Mukařovský 1966, s. 136).

<sup>7</sup> Pisząc o „dziwnym” istnieniu literatury, nawiązuję, rzecz jasna, do słynnego wywiadu udzielonego Derekowi Attridge’owi przez twórcę dekonstrukcji (1988), w którym pisanie (współ z czytaniem) sprzężone jest z doświadczeniem uchylającym pytanie o istotę komentowanej instytucji, pytanie będące konsekwencją tego, co Heidegger trafnie nazywa metafizyką obecności.

przez pisarza odręczne ilustracje; obecność tej osobliwej ekfrazy (zapowiadającej, kto wie, przyszłą formę komiksu) sprawia, że całe serie, zwłaszcza późniejszej korespondencji otwierają się na problematykę intersemiotyczną<sup>8</sup>. Wrócić trzeba jednak do wcale nieoczywistego aspektu poznawczego listów. Ów aspekt, warto dodać, wiąże się z określonym działaniem, które w kontekście podróży oznacza stałe przemieszczanie się w przestrzeni, ta zaś w swojej zmienności (a jest to zmienność cechująca byt wewnątrzświatowy, by użyć sformułowania Martina Heideggera stworzonego na użytek rzeczywistości zewnętrznej wobec *Dasein*) domaga się oswojenia: spożytkowania jej w charakterze narzędzia z uwzględnieniem jego czterech odniesień: służebności, przydatności, stosowalności oraz dogodności<sup>9</sup>. Owe odniesienia pozwalają stwierdzić, iż „narzędziem [...] jest coś, co zostało z czymś, w celu, przez kogoś, jakoś użyte” (Wiertelwska-Bielarz 2010, s. 21). Uruchomiona perspektywa filozoficzna nakazuje wprowadzić jeszcze jeden obligatoryjny termin, czyli poręczność warunkującą relację między byciem a światem, która w egzystencjalistycznej koncepcji niemieckiego myśliciela zastąpić ma obecność. Wywyższenie detalu manifestowane w korespondencji Čapka chciałabym w dalszych partiach mojego tekstu skojarzyć z narzędziem oraz poręcznością: ta ostatnia – w kontradycji do tradycyjnej filozoficznej obecności – stanowi wypadkową napięcia wynikającego z dwóch podstawowych właściwości narzędzia, czyli jego nieskrytości oraz skrytości. W tak ustawionej optyce detal jawi się jako efekt poręczności oznaczającej zawsze wyłącznie partykularne doświadczenie narzę-

---

<sup>8</sup> Intersemiotyczność (oraz intermedialność) zakłada taki rodzaj przekładu (lub obecności równoległych wypowiedzi zrealizowanych w różnych kodach), którego skomplikowana struktura wynika z trzech rodzajów odmienności: tworzywa, medium oraz środków wyrazu (Hendrykowski 2013, s. 176).

<sup>9</sup> „Narzędzie jest z istoty ‘czymś do tego, ażeby...’ Różne rodzaje ‘ażeby’ (*Um-zu*), jak służebność (*Dienlichkeit*), przydatność (*Beitraglichkeit*), stosowalność (*Verwendbarkeit*), dogodność (*Handlichkeit*) konstytuują całokształt narzędzia. W strukturze ‘ażeby’ zawiera się pewne *odniesienie* czegoś do czegoś” (Heidegger 2008, s. 88).

dzia, które ze względu na wspomniane odniesienia jest w świadomości jestestwa, ale stanowi także byt wycofujący się do skrytości własnego bycia.

Swoistością tego, co do razu poręczne, jest to, że musi się ono w swą poręczność niejako **wycofać**, aby właśnie mogło we właściwy sposób być poręczne. Tym, przy czym najpierw zatrzymuje się powszedni obchód, nie są też same narzędzia; to raczej wytwór, coś aktualnie do wytworzenia, jest najpierw objęty zatroskaniem, a z tego względu jest także poręczny. Wytwór niesie w sobie całokształt odniesień, w których napotyka się narzędzie (Heidegger 2008, s. 89; podkreślenie – A.M.S.)

Warto podkreślić, iż w poręcznym świecie myśliciela każde narzędzie odsłania się tylko w tej mierze, jaką poszukuje sama poręczność przypominająca w swoim działaniu przyległość *pars pro toto*: częstkowe obcowanie z narzędziem polegające na jego używaniu przesłania jego istnienie z konieczności zredukowane do detalu, za sprawą którego się przejawia w otoczeniu jestestwa. „A o tyle, o ile istnieje, wykracza ono [narzędzie – A.M.S.] poza relacje, jakie nawiązuje – czy to z ludzką teorią, czy ludzką praktyką” (Harman 2013, s. 64).

\* \* \*

Jestem przekonana, że teza mówiąca o tym, iż znakomita większość dyskursywnego przekazu zawartego w komentowanej korespondencji podporządkowana jest detalowi, jest warta utrzymania, zwłaszcza że wzmacnia ją otwarcie miejscami manifestowane światoodczucie pisarza. W kontekście włoskiej peregrynacji owo światoodczucie warunkowane jest często przez Čapka deklarowanym antykatolicyzmem, w estetycznym wymiarze odwołującym się do postawy wrogiej barokowi. Wrogość tę nietrudno zrozumieć z perspektywy czeskich dziejów naznaczonych wielowiekową okupacją katolickich Habsburgów<sup>10</sup>, niemniej dominująca we włoskiej architekturze i sztuce estetyka okazać się musi nie lada wyzwaniem dla bohatera mojego

<sup>10</sup> Warto przypomnieć, że Habsburgowie sięgnęli po tron czeski po raz pierwszy już w 1306 roku, kiedy książę Rudolf III Habsburg ożenił się z wdową po królu Wacławie II, Ryksą Elżbietą. Potwierdzająca klęskę Czech Bitwa na Białej Górze

szkicu. Z tego właśnie powodu Włochy stanowią dlań intrygujące ćwiczenie z tematu zwanego unikiem (w rozgrywce szachowej określanym mianem roszady<sup>11</sup>): aby przechytrzyć natrętą obecność baroku, Čapek z pośpiechem eksploruje inne, na ogół wcześniejsze style albo poddaje się naporowi codzienności tłoczącej się na włoskich placach i ulicach. Czasami jednak „przegrywa”, czego dowodzi *casus* Wenecji:

Za to Canale Grande chyba sprawi wam zawód. Jedni opowiadają bajki o wspaniałości jego pałaców, a inni o melancholii ich umierania; ja znalazłem tu głównie jakiś dość kiepski gotyk, który weneckim nobilom przyniósł tylko te słynne „kamienne koronki”, jakimi stroili swoje fasady niczym w jakieś gorsy. Niestety brak mi zrozumienia dla tej architektonicznej pasmanterii i dla całego tego staroweneckiego kupczenia starzyzną. Tutaj stale coś przywożono: greckie kolumny, orientalny cynamon, perskie dywany, bizantyjskie wpływy, brokaty, gotyk, renesans; wszystko było dobre dla tych kupców, byle tylko było dostatecznie paradne. Popatrzcie zatem tylko na wenecki renesans, który niespodzianie zaczyna się od razu porządkiem korynckim, balustradami, balkonami, marmurem i całą tą okazałą sztukaterią. Niczego tu nie wymyślono [...]. Jedyne własne talenty, jakie ma Wenecja, to stanie się barokiem. Jej orientalizm, jej dekoracyjny gotyk, jej ciężki renesans, wszystko to predestynowało ją do stania się najbardziej barokowym miastem naszej planety; ale gdy nastał właściwy barok, Wenecja spoczywała już na łonie Abrahama, o ile znam historię (Čapek 2011, s. 12).

Cytowany *passus* ujawnia niezwykle w optyce poznawczej istotną strategię ironisty-prostaczka<sup>12</sup>, który podcinając zaufanie do własnej

---

w 1621 roku umożliwiła cesarzowi Ferdynandowi wprowadzenie tam monarchii dziedzicznej (1627). Dynastia Habsbursko-Lotaryńska panowała w Czechach (oraz Austrii i na Węgrzech) aż do 1918 roku.

<sup>11</sup> Poruszając o doświadczeniu roszady pisze w *Nieśmiertelności* Kundera: „Gdy była mała (Agnes – A.M.S.), ojciec nauczył ją grać w szachy; jedno z szachowych posunięć urzekło Agnes: posunięcie, które specjaliści nazywają roszadą; gracz przesuwając dwie figury naraz: wieżę stawia na polu obok króla, a króla przesuwając na pole za wieżę; ten manewr bardzo jej się spodobał: nieprzyjaciel zbiera wszystkie siły, by zaatakować króla, i nagle król znika mu sprzed oczu: wyprowadza się. Agnes przez całe życie marzyła o takim posunięciu i w miarę jak jej zmęczenie rosło, marzyła o nim coraz silniej” (Kundera 1995, s. 225).

<sup>12</sup> Ironista przebrany w kostium naiwnego prostaczka pochodzi, jak się wydaje, wprost od twórców komedii staroattyckiej projektujących postać zwaną eironem

wiedzy wzbudza wątpliwość w czytelniku zmuszonym do zrewidowania swoich własnych kompetencji etyczno-estetycznych. Douglas Colin Muecke powiada o owej strategii, iż generuje określony kostium, w który przyodziewa się nadawca, uchodząc odtąd za „osobę niedouczoną, łatwowierną, naznaczoną nieuzasadnionym entuzjazmem” (Muecke 1986, s. 262) – koresponduje ów język „maski” z ironią sokratejską z uwagi na kierunek wypowiedzi, który – poza obranym tematem – kontestuje nadawcę, realizuje się zatem przeciwko autorowi określonego tekstu. Co więcej, listy Čapka potwierdzają *expressis verbis* obecność ironii jawnej, która stanowi szczególnie atrakcyjną formę stylistyczną w kontekście wypowiedzianych na marginesie uwag oraz krótkich fragmentów, do jakich bez wątplenia zalicza się jego zagraniczna korespondencja (Muecke 1986, s. 259). Ironiczna autodeprecjacja ujawnia się zwłaszcza w miejscach dygresyjnych zwrotów do czytelnika potwierdzających dodatkowo znaczenie poetyki fragmentu skojarzonej z kompozycją spod znaku twórcy *Podróży sentymentalnej*<sup>13</sup>. Należy także podkreślić pewną narracyjną prawidłowość komentowanych listów: otóż manifestowana w nich wielokrotnie, czasem nawet zbyt natrętnie, ignorancja narratora wywiedziona z intencjonalnej ironii prostaczka, nieboraka z Pragi z dnia na dzień i nie-

---

(Arystofanes utożsamia go z kłamcą, Teofrast – z „udającym niższość w czynach i słowach”): „Był on naturalnym antagonistą innego rodzaju bohatera, chełpliwego alazona, który usiłował osiągać swe cele podstępem przez wyolbrzymienie. Natomiast eiron regularnie triumfował nad onieśmielającym alazonem swoją pomysłowością, wprawą w symulowaniu wiedzy i możliwości” (Łaguna 1982, s. 19).

<sup>13</sup> Kompozycja stworzona przez Sterne’a intronizuje dygresję jako elementarny komponent narracji, która przyjmuje postać mniej lub bardziej rozbudowanych anegdot związanych w całość w sposób na tyle swobodny, iż każdy z poszczególnych fragmentów mógłby stanowić wypowiedź autonomiczną. Owa gra w niezależność determinuje jednak swojego rodzaju otwartość czy niegotowość pisania, która ponownie ewokuje ironię: „Proces twórczy przeświełony ironią nigdy nie może być zakończony. Ironia, ze swej natury, uniemożliwia harmonię, ponieważ domaga się ciągłego dotwarzania, dopowiadania sensu” (Szturc 1992, s. 144). O wpływie poetyki fragmentu spod znaku Sterne’a pisze w kontekście Čapka Agnieszka Janiec-Nyitrai w studium zatytułowanym *Svět mezi řádky: kapitoly o cestapisech Čapka* (2011).

jako wbrew własnej woli stającego się obieżyświatem („Człowiek zazwyczaj robi co innego, niż chce. Wcale nie chciałem podróżować, a tymczasem jeździłem jak szalony...”; Čapek 2011, s. 7<sup>14</sup>), stanowi sprawnie zmontowane przebranie, za którym skrywa się wrażliwość nie tylko obdarzona empatią, ale i całkiem ugruntowaną wiedzą na temat miejsc swoich wojaży. Przekazywana nieformalnym, szczególnie osobistym stylem wiedza ta gubi się w gąszczu dygresyjnych metafor i subtelnych aluzji, które, niczym koronkowa mantyla hiszpańskiej mieszczyki, oddają nieostry, nienachalny, domyślny (sugerowany raczej, nie zaś przemożnie imputowany, jak czyni to większość bedekrów) i swoiście ażurowy portret tekstowej podróży po pasażach pisarskiej wyobraźni rejestrującej piękno marginaliów.

Strategia samouwłaczającej ironii (Muecke 1986, s. 262) uobecniająca się we wszystkich listach Čapka, utrzymuje również w mocy siłę substytucji, która w zderzeniu z tematami centralnymi, miast szukać ich „obiektywnego” pogłębienia, skrywa się w zaułku wyzwajając się od obowiązku rejestrowania przedmiotów pierwszej wagi. Pisarz dyskretnie podpowiada: zostawcie je bedekerom, zaufajcie podręcznikom historii (ogólnej i poszczególniej), mnie zaś pozwólcie skupić się na niepowtarzalnej możliwości tworzenia własnej sygnatury, sygnatury stawiającej na wariantywny niuans – detal bez szans na zaistnienie w dyskursie podróżniczym. Strategia ironicznego prostaczka bywa przy tym pomocna w sytuowaniu się narratora wobec oczekiwanego przedmiotu deskrypcji: korespondent winien przedstawić świadectwo swojej obecności w miejscach dystynktywnych, kulturowo dobrze rozpoznawalnych, lecz pisarz nie rezygnuje z możliwości artykulacji pragnienia dotyczącego tematycznej roszady:

Bóg mi świadkiem, wolałbym pisać o Rocca di Papa niż o Rzymie. Rocca di Papa to takie maleńkie skalne gniazdo wysoko w Górach Albańskich, ulicami sphywa

---

<sup>14</sup> Piotr Łaguna nie bez racji przypomina, że wobec ironii losu „należy pamiętać o rozróżnieniu niezależnej od świadomości struktury rzeczywistej zjawisk (w których może ujawnić się sprzeczność) oraz obrazu świata, jaki wytwarza sobie podmiot ironizujący” (Łaguna 1982, s. 27).

z góry gnojówka, w której taplają się czarne kozy i jeszcze czarniejsze dzieci, okropne mnóstwo dzieci; ulice to po prostu schody, a domy to coś jak czarne kamienne komórki, które – rzecz zadziwiająca – z daleka, z okien Watykanu na przykład, wyglądają jak białe kostki cukru. To jest Rocca di Papa. Ale Rocca di Papa na ogół nikogo nie interesuje. Rocca di Papa nie jest problemem kulturalnym, a więc wróćmy do Rzymu (Čapek 2011, s. 23–24).

Ów „powrót do Rzymu”, co ważne, jest również związany z poszukiwaniami miejsc wolnych od „maniakalnego, ekstensywnego” baroku, o co niełatwo – do dyspozycji pozostają wczesnochrześcijańskie, maleńkie kościółki w rodzaju Santa Pressede, Santa Maria de Cosmedin czy Santa Saba oraz... koty na forum Trajana<sup>15</sup>. Afirmacja detali, którymi „na ogół nikt się nie interesuje”, stanowi, w ujęciu Čapka, receptę na nadmiernie barokowy Rzym brawurowo zlekceważony w jego listach, co w sposób oczywisty potwierdza zaangażowanie w inicjalny opis Rocca di Papa. Warto dodać, iż gra czerni oraz bieli (w powyższym cytacie ironicznie sygnalizowana) stanowi *pendant* „etycznego” miernika katolicyzmu możliwość ujawnienia jego dwulicowości i obwarowanej fałszywą legislacją hipokryzji.

Ekspozycja detalu, częściowo motywowana ideologicznymi wyborami podróżnika, oznacza wędrówkę w kierunku tematów suplementarnych bądź wariantywnych, których sposób opisu sprawia jednak wrażenie, iż są one efektem zdarzenia przygodnego, akcydentalnego, doświadczonego niejako bezwiednie, pochwyconego kątem oka bądź ukradkowym spojrzeniem wstecz. Detal determinuje zmianę, odsłania możliwość nowej perspektywy, zaburza automatyzm per-

---

<sup>15</sup> „Za jedną z osobliwości Rzymu uznałbym koty na forum Trajana, jeden z najbardziej niedorzecznych pomników na świecie, a dokoła połamane kolumny. Na tych kolumnach naliczyłem niedawno nie mniej niż sześćdziesiąt kotów we wszelkich kolorach. Jest to wspaniały widok. Poszedłem popatrzeć na nie jeszcze w księżycową noc: siedziały grzbietami do siebie i wrzeszczały; niewątpliwie był to jakiś obrzęd religijny. [...] Koty także mają swojego boga, któremu śpiewają w księżycowe noce: czemu by nie?” (Čapek 2011, s. 25–26). Warto dodać, że obecnie (zapewne na skutek polityki rzymskich włodarzy) turysta nie natknie się na „uduchowione” koty ani na forum Trajana, ani na Piazza dei Fiori, ani przed teatrem Marcello zamykającym od strony Tybru kwartał żydowski.

cepcji – jest zatem istotnym warunkiem tego, co Wiktor Szklowski nazywa defamiliaryzacją (przyjmującą w oryginalnym brzmieniu nazwę *ostranienie*<sup>16</sup>). W *Energy of Delusion*, ostatniej książce rosyjskiego formalisty, napotykam pasaż, pod którym i Čapek mógłby się podpisać. Szklowski pisze:

Detail allows one to perceive the world as a change, not through the colourful curtain and not through colourful shutters, and not through tinted spectacles.

It's what we perceive through detail, it's when we can draw a line adjacent to the other lines of a figure, seen as if from various angles and perceived differently for that reason (Shklovsky 2007, s. 332)<sup>17</sup>

Detal umożliwia stworzenie nowej zasady przyległości, w ramach której kreśli się nieistniejącą wcześniej (niepoddawaną uprzedniej dyskursywizacji) właściwość napotykanego przedmiotu: dynamizuje ona ów przedmiot i ujawnia jego zadziwiającą inność maskowaną przez konwencjonalne bądź dotychczasowe tryby tzw. empirycznego poznania. Kreowana właściwość stanowi przy tym kolejną manifestację deformacji determinującej bycie-w-świecie.

Jeśli bowiem istnienie rzeczy czai się w ukryciu poza wszelką teorią i praktyką, to dzieje się tak nie z powodu jakiejś zalety lub wady ludzkiego *Dasein*, lecz z uwagi na fakt, że *wszystkie* relacje w pewnym stopniu zniekształcają przedmioty, które w nich uczestniczą – nawet relacje między rzeczami nieożywionymi. [...] Innymi słowy, wycofywanie się przedmiotów nie wynika z jakiejś poznawczej ułomności, która cechuje ludzi i co sprytniejsze zwierzęta, lecz oznacza **permanentną nieadekwatność** wszystkich relacji (Harman 2013, s. 65–66; podkreślenie bold – A.M.S.)

---

<sup>16</sup> Defamiliaryzacja stanowi chwyt udziwnienia zatrzymujący uwagę na obrazie skonstruowanym za pomocą języka, który intryguje odąd swoją „nieprawidłowością”, jest zatem poddawany oglądowi *par excellence* formalnemu: „Celem obrazu jest nie ułatwienie nam zrozumienia przedmiotu, lecz wywołanie specyficznego sposobu percepcji tego przedmiotu” (Szklowski 2006, s. 105).

<sup>17</sup> „Detal pozwala ujrzeć świat jako zmianę, i to nie przez kolorową zasłonę, nie przez kolorowe okiennice, ani przez przyciemnione okulary. / To, co postrzegamy poprzez detal, jest niczym rysowanie linii przyległej do innych linii obiektu widzianego jakby z różnych perspektyw umożliwiających odmienność spojrzenia” (przeł. – A.M.S.).



Jednym z „najcenniejszych” detali odnotowanym we włoskiej korespondencji Čapka jest bez wątpienia deskrypcja spiżowych drzwi otwierających podwoje kościoła Świętego Zenona w Weronie – uwydatnia ona także redukcję właściwą mechanizmowi synekdochy, za sprawą której pisarz eksponuje procesualność trudu towarzyszącego wykonaniu opisywanych niżej „obrazków” odzwierciadlających ideę „Biblii dla ubogich”:

[...] dla mnie jednak Weronia to tylko Święty Zenon, longobardzki braciszek normańskiego Monreale, braciszek prostaczek, starszy i uboższy, który nie otrzymała złotogłowi mozaik ani olśniewającego *chiostra*, ani niezwyklej obfitości złotych i inkrustowanych ornamentów, lecz tylko proste i skłaniające do zamyślenia krużganki oraz poważne, wielkie duchem wnętrze, a zwłaszcza drzwi: drzwi gigantyczne, pokryte spiżowymi obrazkami i osadzone w portalu z obrazkami kamiennymi. Wykonali je ponoć niejaki Nicolaus i Wiligelmus, a te spiżowe pochodzą podobno z Niemiec; ale są piękne, a raczej wzruszające. Oglądając je, człowiek uśmiecha się i jest przejęty tym, jak naiwna ręka starała się przekazywać, opowiadać Biblię, przewycięzać niebywałe trudności, na przykład, gdzie, na miłość boską, umieścić Chrystusa, myjącego nogi dwunastu apostołom siedzącym *en face*; po prostu nie da się inaczej niż odwracając Chrystusa Pana plecami do widza. Przy każdym obrazku czuje się tę wyteżoną pracę intelektu: jak to zrobić, jak to powiedzieć, jak to uporządkować i zestawzić w jedną całość; u Tintoretta, u Tycjana, u nie wiem którego najświetniejszego mistrza nie czuje się nigdy tyle zastanowienia się, takiego wysiłku umysłu, jak gdy patrzemy na te rzeczywiście naiwne reliefy. Ale trudno i darmo: gdzie tchnie się ducha, tam się go także znajdzie; a drzwi u Świętego Zenona są najpiękniejszą Biblią, jaką w życiu czytałem (Čapek 2011, s. 56–57).

Przywołany pasaż zwraca także uwagę ze względu na zawartość implikacji autotematycznych przejawiających się zwielokrotnionym pytaniem „jak” („jak to zrobić, jak to powiedzieć, jak to uporządkować i zestawzić w jedną całość”), które można, jak mniemam, zastosować do pisarskiego zobowiązania związanego z dokumentacją podróży. W pewnym sensie na to właśnie pytanie odpowiada wybór tematu przynależnego w tradycyjnej optyce do sfery inwencji. Detal umożliwia intrygujące skojarzenie marginalnego obiektu z takim językiem opisu, który wydobywa go z nieistnienia, czyniąc równie znaczącym co uznane dzieła europejskiej architektury bądź sztuki. Ironia pisania niejako przeciwko konwencjom dyskursu podróżniczego znajduje

u Čapka dwie figuratywne sojuszniczki, hiperbolę oraz litotę, za sprawą których następuje swoista „akomodacja” spojrzenia filtrującego „światowość” w ruchu indukującą ciągłą zmianę otoczenia. Hiperbola pozwala wypiętrzyć detal, litota – pomniejszyć bądź wręcz zignorować (czego dowodzi wyżej opisywany *casus* Rzymu) temat uchodzący za centralny. Współpraca obu figur odpowiada ze deregulacją tradycji podróżopisarstwa ironicznie podcinając jego ustabilizowany obraz, intronizuje także narrację pozbawioną zwieńczenia, zrywającą z dwiema iluzjami: harmonii oraz hierarchii (Szturc 1992, s. 144). Umożliwiający pochwałę detalu hiperbole oraz litoty pociągają za sobą kolejne strategie retoryczne, wśród których dominują enumeracje oraz autokorekty sugerujące pozorną niemożność opisu podszytą czasami rzeczywiście zarejestrowaną dysjunkcją zachodzącą między językiem a światem. Aktywność owych figur dobrze ilustruje urodziwy fragment poświęcony Sewilli:

W ogóle kute kraty są, jak się zdaje, hiszpańską sztuką narodową; nigdy bym nie wykuł i nie powyginał ze słów czegoś podobnego do kraty kościelnej, jeśli zaś chodzi o kraty świeckie, to do każdego domu wiedzie zamiast drzwi piękna krata, okna mrugają kratami, a z zakratowanych balkonów zwieszają się liany kwiatów; wskutek czego cała Sewilla wygląda jak harem, jak klatka lub nie, chwileczkę: wygląda jak pokryta strunami, na których brzdąkacie oczami miłosny akompaniament do swojego oczarowania. Sewilska krata to nie krata, która zamyka, tylko która obramowuje; jest to dekoracyjna rama, która otwiera widok na dom. Ach, moi drodzy, te wdzięczne widoki sewilskich patiów, białych przedsionków wyłożonych fajansem, otwartego podwóreczka wyścielonego kwiatami i palmami, maleńkiego rajy ludzkich rodzin! Dom za domem tchnie na was cienistym chłodem swojego patia; i nawet gdyby to był domek najuboższy, jest tam, choćby i na ceglany bruku, zgromadzona mała zielona dżungla z doniczek, jakaś aspidistra, oleander, mirt i przetacznik, i wytryskująca dracena, i nie wiem jaka tania i rajska nać; a tu jeszcze na ścianach wiszą doniczki z tradeskancją, asparagusem i kordyliwą, i panicum, i klatki z ptaszkami [...]; ale są patia otoczone słodkimi arkadami i wybrukowane majoliką, gdzie szemrze fajansowa fontanna i rozkłada swe wachlarze latania i chamaerops, i tworzą sklepienie niezwykle długie liście musy i kokosa, i kentii, i phoeniksu, oraz gęstych liści filodendronów, aralii, kliwii i jukki, i evonymusa, jak również paproci, przypołudnika, begonii i kamelii, i wszystkich innych kędzierzawych, pierzastych, szablasytch i wybujałych liści utraconego rajy. I wszystko to rośnie w ustawionych w szeregi doniczkach na

podwóreczku wielkości dłoni i każdy domek zadziwi was jak pałac, gdy przez piękną kratę zajrzycie na jego patio, które przypomina raj, a oznacza dom rodzinny (Čapek 2011, s. 225–227).

Obecny w cytowanym passusie obszerny łańcuch enumeracji, będący swoistym festiwalem botanicznych nazw, inicjowany jest metaforycznym porównaniem realizującym zasadę autokorekty: narrator ugruntowując bezpośredniość swojej relacji poprzez jawny zwrot do czytelnika kilkakrotnie próbuje zmierzyć się językowo z wyróżnionym detalem, za sprawą którego opowiada swoją własną Sewilę. Przywołany fragment stanowi także świetny przykład formalnych negocjacji inscenizowanych przez zdarzenie pisania: narrator niejako chce być przyłapany na montowaniu porównania, które w myśl odpowiadającej za amplifikację tekstu zasady *correctio* jest szlifowane, poprawiane, ładzone – w końcu, jak wiemy, do trzech razy sztuka, z przymrużeniem oka tę chyba treść przemyca prezentowana sytuacja. W jednym z kolejnych hiszpańskich listów Čapek powiela tę strategię opisując wspomnianą już wyżej egzotyczną „koronkowość” mieszkańek zwiedzanego miasta przystrojonych w szylkretowe grzebienie (*peinety*) oraz uwodzicielsko prześwitujące mantyle. Niezwykła uroda przywoływanej deskrypcji również wznosi się na detalu, który w mauretańskiej Hiszpanii oznacza nader dystynktywne bogactwo ornamentów oddziałujące na wyobraźnię podróżnika – próbując spoglądać w „studnię przeszłości”<sup>18</sup> tego kraju odnotowuje on także jego współcześnie kulturowane osobliwości w rodzaju korridy, tańca flamenco czy gry w pelotę. Wzbudzająca skrajnie ambiwalentne emocje tauromachia (Čapek ujawnia dyskomfort związany z opisem tego wi-

<sup>18</sup> Konsekwencje wynikające z oddziaływania owej „studni przeszłości” przenikliwie rozpoznaje w *Zdradzonych testamentach* Kundera, zastanawiając się nad podwaliną jednostkowej tożsamości: „W jej bezkresne poszukiwania Tomasz Mann wniósł bardzo ważny wkład: myśleliśmy, że działamy, myśleliśmy, że myśleliśmy, ale to ktoś inny bądź inni w nas myślą i działają: są to odwieczne zwyczaje, archetypy, które w postaci mitów, przeniesione z jednego pokolenia na drugie, mają ogromną siłę uwodzenia i zdalnie nami sterują ze (jak powiada Mann) »studni przeszłości«” (Kundera 1993, s. 16)

dowiska<sup>19</sup>) należy wprowadzić do kulturowo reprezentatywnych fenomenów Półwyspu Iberyjskiego, niemniej Čapek ucieka się do wyrazistej i niezwykle urzekającej literackości, aby poradzić sobie z tym tematem, którego etycznie mocno ambiwalentną spektakularność zderza z niezwykle dynamicznym językiem ruchu oraz kształtu. Znamionem dla czeskiego pisarza jest introdukcja poniższego opisu poprzez ironiczną autodeprecjację swoich warsztatowych możliwości, ironiczną, gdyż kontynuowaną w formie niezwykle celnego komentarza:

Chętnie opisywałbym wam po kolei, co było dalej; ale skąd mógłbym zaczerpnąć słów, by oddać nimi ten taniec byka, konia i jeźdźca? Piękny jest taki bojowy byczek, kiedy stoi, parszkając, lśniący jak asfalt, zwierzę niczym wulkan, uprzednio do niepozytalności rozjuszony w klatce; teraz stanął, zarył kopyta w ziemi i płonącym wzrokiem wypatruje przeciwnika, aby go zmiażdżyć. A tu tanecznym, ozdobnym, paradnym krokiem zbliża się do niego koń, kręci kłębami jak *bailarina*, unosi się na swych sprężynkach; czarny jak smoła głaz mięśni zafalował i rusza do straszliwego ataku, rogi suną nisko przy ziemi z szybkością strzały i z nieoczekiwaną sprężystością, jakby był z gumy. Trwało to właśnie tylko sekunde; dwa skoki i tańczący koń eleganckim kłusem, wysoko unosząc nogi, zatacza kręgi za kościstym zadem byka (Čapek 2011, s. 249).

„Czarny jak smoła głaz mięśni” – oto przykład na autoteliczną listów Čapka: nieliteralny opis dotyczy wszak byka biorącego udział w korridzie, ale język tego opisu streszcza się w efektywnym zestawieniu porównania („czarny jak smoła”) z poetycką interakcją („głaz mięśni”) eksponującą aporetyczną interpretacyjnie dynamiczną nieporuszoną (lub typową głazom niewzruszoną). „Głaz mięśni” ob-

<sup>19</sup> „Ciężki sen” korridy rozwijanej „w roziskrzanej grozie” (Čapek 2011, s. 258) implikuje konkluzję: „I myślę o tym: w Hiszpanii właściwie nie widziałem, żeby ktoś bił konia lub muła; psy i koty na ulicach są ufne i przymilne, co świadczy, że człowiek dobrze je traktuje. Hiszpanie nie są okrutni dla zwierząt. Korrida jest walką człowieka ze zwierzęciem, w istocie starą jak świat; ma całą urodę walki, ale również jej ból. Zapewne Hiszpanie potrafią tak dobrze widzieć to piękno i tę walkę, że już nawet nie dostrzegają okrucieństwa, które im towarzyszy. Jest to taka uczta dla oczu, tyle przepięknych popisów wołyżerskich, tyle niebezpieczeństwa i odwagi – ale drugi raz bym na korridę nie poszedł!” (Čapek 2011, s. 263–264).

wieszczą potencję ruchu realizującego się w lawinie enumeracji; na innym poziomie odsyłającym do egzystencji jawi się jako „eksces”, który konotuje niemożliwość, czyli zdarzenie paradoksalnie przygodnej oraz koniecznej śmierci. Spektakl owego swoistego „bycia-ku-śmierci”, by ponownie i nie po raz ostatni skorzystać ze słownika Heideggera<sup>20</sup>, odnajdującego swoje zakończenie w scenie pokonania byka tożsamego z jego agonią, poddany jest reiteracji świadczącej o ambiwalentnej fascynacji Čapka wobec estetycznie (pisarsko) pobudzającej tanecznej dynamiki sprowokowanej przez jeźdźca, wierzchowca oraz byka. Za tę fascynację trzeba jednak zapłacić poczuciem wstydu ewokowanym refleksją na temat zwierzęcej śmierci, śmierci opanowanej przez ludzką kulturę. Hiszpańska tauromachia dostarcza bowiem ekstazy wynikającej z piękna obrazu, przemilcza zaś cierpienie jestestw przemożnie w nią zaangażowanych. Zarówno rumak, jak i byk pod przymusem partycypują w widowisku wiodącemu ku swoistej *catharsis* przejawiającej się doświadczeniem podszytej grozą euforii wobec cudzej śmierci, która w tym wypadku jest także *inną* śmiercią albo śmiercią *innego* niż ludzki bytu. Ten w ł a ś n i e niuans krępuje inwencję, wymusza semiozę ciszy zgodną z *decorum* wydarzenia, narzuca odruch zwany tradycyjnie wyrzutami sumienia<sup>21</sup>. Z podobną sytuacją ufundowaną na drobnej anegdocie zaznajamia czytelnika

---

<sup>20</sup> Bycie myślane jako całość oznacza konieczność uwzględnienia jego kresu, ku któremu nieuchronnie grawituje. Filozof nazywa ów kres zaległością (*Ausstand*) i oświetla aporię wynikającą z pozbawionego tematyżacji doświadczenia (własnej) śmierci: „»Kresem« bycia-w-świecie jest śmierć. Ten kres, przysługujący możliwości bycia, tzn. egzystencji, ogranicza i określa każdorazowo możliwy całokształt jestestwa. Bycie-u-kresu jestestwa w śmierci, a wraz z tym bycie tego bytu całością, tylko wtedy będziemy mogli trafnie pod względem fenomenalnym wprowadzić do rozważań nad możliwym *byciem* całością, gdy uzyskamy ontologicznie dostateczne, tzn. *egzystencjalne* doświadczenie śmierci. Śmierć jednak *jest* w sposób jestestwa tylko w egzystencjalnym *byciu-ku-śmierci*” (Heidegger 2008, s. 295; kursywa – A.M.S.).

<sup>21</sup> Odmowa partycypacji (zob. przypis 19.) w kolejnym z narodowych spektakli Hiszpanii sankcjonuje przywołaną semiozę ciszy implikującą rezygnację z komentarza ekscesu ambiwalentnie postrzeganego przez nadawcę opisywanych listów.

korrespondencja poświadczająca obecność czeskiego pisarza w legendarnych centrach uniwersyteckich dostojnej Anglii. Owa drobna anegdota, istotna reprezentantka ironii, wykonuje zadanie litoty skrajzonej z hiperbolą kreśląc tym samym bliski Čapkowski horyzont etyczny: radykalnie pomniejsza bowiem wagę zdarzenia, zwykle wskazanego w wypowiedzi inicjalnej danego listu (w tym wypadku wizyty w Oxfordzie oraz Cambridge), na rzecz wyartykułowania tematu wariantywnego, który w tym wypadku oznacza taką oto uwagę: „Czasami śni mi się także królik z Cambridge. Dano mu tam do wdychania jakiś gaz, żeby zobaczyć, co powie na to jego królicza śledziona; widziałem, jak umierał, miał przyspieszony oddech i wytrzeszczał oczy. Teraz straszy mnie w snach; Boże, bądź miłościwi jego długouchy duszy” (Čapek 2011, s. 113). Praca ironicznych figur stawiających na zdarzenia drobne i ulotne, względnie – znacząco nieobecne w konwencjonalnym dyskursie podróżniczym (w żadnym ze znanych mi przewodników eksplikujących specyfikę brytyjskiego imperium nie napotkałam komentarza na temat dębu szypułkowego, którego majestatyczna wielkość w połączeniu z sędziwym wiekiem staje się dla czeskiego pisarza emblematem tradycji niemal czyniącym zeń sprzymierzeńca torysów – Čapek 2011, s. 74), toczy się w wielu miejscach czytanej korespondencji, wkracza także do tematów kanonicznych związanych, na przykład, z wielkim malarstwem europejskim. Wariantywne spojrzenie Čapka przenicowuje opracowane materiały, zręcznie meandruje wśród niezliczonych opowieści historyczno-artystycznych, aby rzucić na nie smugę (bądź strunę, jakby powiedział poeta<sup>22</sup>) nowego światła. Za jego sprawą wycieczka do Hiszpanii ujawnia wstrząsającą performatywność dzieła jednego z najbardziej nowoczesnych obywateli Madrytu, Francisca Goi: „Goya to nie realizm, Goya to atak; Goya to rewolucja” (Čapek 2011, s. 215), wyznaje twórca *Fabryki absolutu*, sam niezwykle nowatorski, artystycznie

---

<sup>22</sup> Odwołuję się w tym miejscu do metaforycznej interakcji, która stanowi tytuł jednej z książek poetyckich Zbigniewa Herberta, czyli *Struny światła* z 1956 roku określanej mianem „spóźnionego debiutu”.

przenikliwy, czuły na niuans ocalony w jednostkowej „prawdzie” zapisu, która, w moim odczuciu, nijak się ma do tzw. prawdy obiektywnej uruchomionej w kontekście Čapka przez autora wstępu do zbioru zatytułowanego *Towards the Radical Center*<sup>23</sup>. Kryterium tego, co określam mianem jednostkowej „prawdy” zapisu, streszcza się w podmiotowej aktywności wystawionej na obcowanie z fragmentarycznie percypowanym światem, który wzywa do pytań zawsze niepełnych, nieadekwatnych, niewłaściwie postawionych – siłą (skrywających się) rzeczy obwieszcza się zatem zawsze jako ułamek rzeczywistości (jej detal, niuans, fragment).

### 3. Fenomenologia podróży

Przedustawnym zagadnieniem tytułowej fenomenologii jest niewątpliwie przestrzeń, gdyż z jej intensywną zmianą i częściowym, swoiście metonimicznym doświadczeniem mamy do czynienia w podróży. Doświadczenie, warto przypomnieć, zawsze odznacza się partykularnością – jest bowiem niepełne, fragmentaryczne, skazane zatem na nieadekwatność oraz deformację, podróż zaś dostarcza efektu ich „pogłębienia”. Hanna Buczyńska-Garewicz (2005) analizując język przestrzeni u Heideggera zwraca uwagę na intrygujący przeplot dwóch tematyzacji kojarzący przestrzeń z byciem. Wspomniana asocjacja zakłada bowiem obecność pewnego chiazmu, w strukturze którego spotykają się egzystencjalna tematyzacja przestrzeni oraz przestrzenna tematyzacja bycia. Chiazm ów wytycza obszar hermeneutyki przestrzeni zainteresowanej rozważnym obcowaniem jestestwa ze światem przyjmującym wymiar troski ontologicznej (Gurczyńska 246). W świetle owej hermeneutyki jednostka pojmowana jest jako byt-w-świecie przy założeniu obligatoryjnej koniunkcji bytu oraz świata (ich nierozdzielności), jej sposób bycia w świecie określany jest natomiast przez rozumienie (oswojenie). Świat oswojony – to domostwo, które ugruntowuje bycie w byciu, czyli nadaje mu sens i określa sensu tego pragmatyczne granice. Język przestrzeni okazuje

<sup>23</sup> Zob. przypis 4.

się zdarzeniem substytucji (względnie metafory) wykorzystanym do wyjaśnienia spacjalnej tematyzacji bycia: „Nowe ujęcie egzystencjalne, niemające jeszcze własnego języka, używa języka przestrzeni, aby podkreślić szczególność i nieredukowalność kwestii egzystencjalnych do przestrzennych” (Buczyńska-Garewicz 2005, s. 11). Niezależnie od konsekwencji owego rozpoznania suponującego, iż dzieje każdego języka z konieczności rozpoczynają się od źródłowego braku literalności, kwestia domostwa staje się w perspektywie podróży pewnym problemem, by nie rzec: ciężarem. Podróż oznacza wszak mimowolną bądź zamierzoną rezygnację z domostwa, jego porzucenie indukuje zaś zmianę egzystencjalnej tematyzacji przestrzeni wystawionej na permanentną obcość otoczenia. Inwencyjna strategia Čapka dowodzi jednak, że zadaniu temu można sprostać poprzez dobór narzędzi wariantywnych wobec konwencjonalnych chwytów stosowanych w pisarstwie poświęconym podróżom. Jeżeli „jestestwo egzystując jest swoim światem” (Heidegger 2008, s. 458), jest nim także na sposób relacji z bytami wewnątrzświatowymi, które ujawniają się dzięki poręczności potwierdzającej bycie w byciu, czyli w działaniu w przypadku podróżowania manifestującemu się zmianą przestrzeni.

*Tylko na podłożu ekstatyczno-horyzontalnej czasowości jestestwo może wtargnąć w przestrzeń. Świat nie jest czymś obecnym w przestrzeni, ta jednak daje się odkrywać tylko wewnątrz świata. Ekstatyczna czasowość przestrzenności jestestwa czyni zrozumiałą właśnie niezależność przestrzeni od czasu, ale z drugiej strony także „zależność” jestestwa od przestrzeni, co objawia się w znanym fenomenie, że samowykładnia jestestwa i zawartość znaczeniowa języka w ogóle są w szerokim zakresie opanowane przez „przedstawienia przestrzenne”. Ów prymat tego, co przestrzenne, w artykulacji znaczeń i pojęć ma podstawę nie w jakiejś specyficznej sile przestrzeni, lecz w sposobie bycia jestestwa. Upadając z istoty, czasowość ztraca się w uwspółcześnianiu i rozumie się nie tylko przeglądowo na podstawie objętego zatroskaniem czegoś poręcznego, lecz i idee przewodzące jej w artykulacji tego, co w rozumieniu w ogóle zrozumiane i wykładalne, bierze z tego, co uwspółcześnienie stale w tym czymś poręcznym spotyka jako uobecniające, z relacji przestrzennych (Heidegger 2008, s. 464)<sup>24</sup>.*

<sup>24</sup> W celu pełniejszej eksplikacji wyводу filozofa warto, jak sądzę, przypomnieć, że fenomen upadania jestestwa w świat oznacza jego codzienną egzysten-

W przypadku Čapka język służący opisom owych relacji przestrzennych organizuje się wokół bytów drobnych, marginalnych, niemal nieistniejących w polu tradycyjnego widzenia: notowana w listach przestrzeń kurczy się do minimum określanego (zawsze umownymi bądź iluzorycznymi) granicami opisywanego zjawiska; jest do pewnego stopnia litotyczna – pomniejsza się, aby uwyżyć detail poddany następnie językowej hiperbolizacji. Wybór wariantu (tematu kotów miast rzymskiego baroku) podyktowany świadomością zużycia się zagadnień centralnych, ich dyskursywną petryfikacją, prowokowany jest także przezorną wiedzą o braku wiedzy totalnej, całościowej czy kompletnej oferującą w rezultacie cząstkową orientację w świecie przejawiającym się jedynie w swojej poręczności. Pozostający „na wyciągnięcie ręki” detail potwierdza ułomność poznawczą podmiotu: niezależnie od tego, jak znaczącą ewokuje epifanię, stanowi li tylko fragment obiektu, o który zahacza refleksyjne spojrzenie pisarza, spojrzenie wyposażone w pamięć o klęskach epistemologicznych doby romantyzmu skutkujących autoironicznymi wybiegami. Uwniesienie fragmentu realizuje się w romantycznej zasadzie neutralizacji przeciwieństw (odzwierciedlającej jenajską ideę piękna kulinującą w osiągnięciu systemu godzącego antynomie w imię uzyskania organicznej jedności<sup>25</sup>), zasadzie konstytuującej nową mitologię, w której ramach język oraz myśl spotykają się w jedni ekspresji. W optyce przywołanej sublimacji fragment kojarzony bywa z bra-

---

cialną działalność, która realizuje się w nawiązywaniu relacji z otoczeniem za sprawą przeglądu narzędzi manifestujących się w świadomości bycia swoją poręcznością bądź jej brakiem.

<sup>25</sup> „Absolutność projektu romantycznego (opracowanego przez skupioną wokół braci Schległów szkołę jenajską – A.M.S.) mieści się [...] w doskonałej pełni oraz organiczności pojedynczego, izolowanego rezultatu praktyki artystycznej. Zarazem jednak dzieło pozostaje całkowicie otwarte. ‘Absolutne’ oznacza bowiem również absolutne, czyli, idąc za etymologią, ‘rozwiązane’, mieszczące się w przerwie, w koniecznej nieciągłości, w nietożsamości dzieła z samym sobą, w jego znaczeniowym zamęciu, który wchodzi w bezustanny konflikt z perfekcyjną iluzją semantycznie i konstrukcyjnie domkniętego tekstu” (Momro 2014, s. 21).

kiem pełni, ironicznym rozwarstwieniem, oddawanym przez semantykę ruiny określanej, jak chce Jean Starobinski, mianem „pomnika utraconego znaczenia” (Starobinski 2006, s. 200) będącym właściwym adresem ironii inaugurującej chaos, działającej wszak „w ontologicznym pęknięciu między tekstem a światem” (Momro 2014, s. 25). Postromantyczne dziedzictwo antycypowane awangardowym gestem negacji unieważnia jednak melancholiczne doświadczenie utraty ujawniając doświadczenia tego niemożliwość: nie sposób wszak utracić rzeczy, w której (pełnym) posiadaniu nigdy się nie było. W konsekwencji, w której echo wsluchuje się Čapek, inicjowane przez romantyków autoironiczne wybiegi oznaczają ważką decyzję dotyczącą „niejednoznaczności” deskrypcji, decyzję pomijającą dystynktywne właściwości opisywanych zjawisk i przedmiotów nie tyle ze względu na ich dyskursywne wyczerpanie, ile z powodu domysłu na temat istotowej nieprzedstawialności postrzeganych bytów. Detail ugruntowuje przy tym nieinwazyjne bycie w świecie przekładające nad filozoficzny dogmat obecności (podszyty kolonizacyjną uzurpacją zwaną zawłaszczeniem) poręczność wykładającą się jako ściśle zewnętrzna (albo wewnątrzświatowa) kontrola nad mechanizmami podmiotowej interwencji w rzeczywistość dzieloną z innymi jestestwami, których obecność sprowadza się do metonimii. Afirmacja owej metonimicznej struktury bytu (drzewa oferującego możliwość odpoczynku w cieniu jego rozłożystej korony, jak i drzewa podtrzymującego przeświadczenie co do trwałości konserwatywnego modelu społecznego) oddaje podmiotowości do dyspozycji, mówiąc krótko, wyłącznie swą „poręczną” cząstkę stanowiącą przedłużenie pragmatycznego zainteresowania otoczeniem. Z chwilą jego nieustannej zmiany wynikającej z intencjonalnego wojażowania komentowana cząstkowość wzmacnia pozycję detailu i podtrzymuje wagę metonimicznego zaangażowania podmiotowości w dostarczane przez świat przedmioty. Metonimia nie oznacza jednak braku zaangażowania w deskrypcję podróźniczych doświadczeń, co najwyżej sugeruje postulowaną wiele lat później przez Wolfganga Welscha anestetyczną potrzebę rozbicia sensorycznej hierarchii ufundowanej na prymacie gałki ocznej (odpowie-

działnym, między innymi, za wielowiekową karierę metafizyki obecności)<sup>26</sup>. U Čapka wspomniana sugestia przyjmuje taką oto postać:

To nic takiego, powiadam, nic takiego, ale jest to piękne; człowiek powinien by raczej głaskać to, nie opisywać. To nic takiego: powiedzmy: wysepka odbijająca się w spokojnej wodzie: więc dlaczego wygląda jak wyspa szczęśliwych? To nic takiego, jedynie łaciecie krowy przeżuwające w cieniu prastarej lipy; a wygląda to jak obraz dawnego holenderskiego malarza, który by strasznie lubił krowy i drzewa. Albo jest to tylko kamienny most nad cichą rzeką; ale ten most zdaje się prowadzić na drugą stronę, wiecie, gdzie już nie ma zmartwień ani pośpiechu i gdzie chyba się nawet nie umiera. Lob jest to tylko biały i czerwony domek pośród zielonych drzew; no i człowiek sobie myśli, że musiałby być szczęśliwy, gdyby w nim gospodarzył; wiem, to nieprawda, wiem, nie tak łatwo jest być szczęśliwym i człowiek chyba nie nauczy się tego nawet w raju; ale to taki kraj, że podróżnik natychmiast uwierzyłby w pokój, pogodę ducha, spokój i inne wielkie wartości (Čapek 2011, s. 546).

#### 4. Na okoliczność konkluzji albo o nie-miniaturowej wadze miniatury

Rozmyślając nad właściwościami podróży literackiej w kontekście Karla Čapka oraz Sándora Máraiego Agnieszka Janiec-Nyitrai odwołuje się – za Elżbietą Rybicką – do zjawiska „decentralizacji mapy” (2012, s. 269), którą późna nowoczesność kojarzy z kryzysem dotychczasowych narracji kulturowych przejawiających się między innymi destabilizacją opozycji konstruktów uchodzących za centralne oraz peryferyjne. Wybór tematów wariantywnych względem spetryfikowanych interpretacji cywilizacyjnych zdobyczy Zachodu, w praktyce manifestujący się subiektywną i performatywną deskrypcją detalu, byłyby zatem kolejnym świadectwem prekursorstwa twórców czeskiego oraz węgierskiego. Z drugiej jednak strony przypadek Čapka potwierdza intencjonalne zaangażowanie w realizację form miniatu-

---

<sup>26</sup> Walka z hierarchicznym podporządkowaniem doświadczenia zmysłowego wiedzy racjonalnej uosabianej przez rozliczne, często metaforyczne wykorzystywanie prymatu obrazu grawituje w kierunku percepcji negatywnej (apercepcji) i zwieńczona jest projektem anestetyki wmontowanej w kulturę „ślepej plamki”, jak chce Welsch (Caroll 2006, s. 20–30).

rowych stworzonych na użytek ekspozycji marginaliów z istoty swej heterogenicznych (awangardowych bądź ekscentrycznych, wcześniej często przez oficjalne dyskursy znacząco pomijanych – Bataille 2002<sup>27</sup>), ekspozycję, której atrakcyjności ulegają ważni modernistyczni artyści miary Rilkego, Kafki, Kracauera, Benjamina, Musila czy Adorna inwestujących za przykładem Baudelaire’a w nowatorski opis przestrzeni miejskiej (Huysen 2015, s. 2). Istotnym rysem owego opisu jest antycyklopedyczność nowoczesnej miniatury (Huysen 2015, s. 10) nastawionej na próbę przeniknięcia relacji zawiązujących się pomiędzy niezwieńczoną podmiotowością a zmieniającą się i częściowo nieuchwytną rzeczywistością innych bytów. Miniatura sytuuje się także w sąsiedztwie winiety będącej krótką impresjonistyczną sceną skoncentrowaną na pojedynczym wydarzeniu lub postaci implikującej wrażenie, które zapis pragnie zatrzymać ekspozując przy tym wyobraźnię twórcy, w przypadku Čapka będącą artykulacją wyobraźni turystycznej<sup>28</sup>. Nie bez znaczenia jest także plastyczne pochodzenie winiety, gdyż stanowi – mimo swojej pierwotnej funkcji streszczającej się w ornamentcie – zapowiedź wypowiedzi intersemiotycznej realizowanej w korespondencji czeskiego pisarza poprzez inkrustację tekstu jego własnymi rysunkami, które – jak na ekfrazę przystało – niweczyć mają językową transparentność listów (Huysen 2015, s. 15), a także ironicznie rozbijać ich umowną skoń-

---

<sup>27</sup> W szerszym ujęciu ekonomii ogólnej pojawia się perspektywa utraty zbieżna z dawną heteronomią, która ujawnia heterogeniczność istnienia jednostki: „każdy z nas musi wystawiać się bezustannie na utratę siebie – częściową, całkowitą – jaką jest *komunikacja* z innym człowiekiem (lub po prostu z innym bytem – A.M.S.)” (Bataille 2002, s. 298–299).

<sup>28</sup> „The word *vignette* means ‘little vine’ in French, and the name of the literary form comes from the drawings of little vines that nineteenth-century painters used to decorate the title pages and beginnings of chapters” (www.meriam-webster.com/dictionary/vignette; data dostępu: 2017-04-05); „Słowo *vignette* oznacza we francuskim „małą winną gałązkę”, nazwa formy literackiej pochodzi zaś od rysunków owych małych gałązek, którymi dziewiętnastowieczni malarze zwykli dekorować stronicę tytułową i początki rozdziałów” – A.M.S.).

czoność i wystarczalność. Potrzeba przywoływanej już defamiliaryzacji manifestuje się także poprzez użycie narracyjnej formy skazu (Schmid 2010, s. 122–136) ukazującej szczególną zdolność Čapka do imitowania stylu naiwnego obieżyświata często udającego, że nie wie, co uczynić ze swoim turystycznym doświadczeniem, jak twórczo wyzyskać spotkanie z przygodnymi bytami, o których obecność (lub, może bardziej właściwie, poręczność) zahacza w intencjonalnie chaotycznej, pozbawionej planu podróży. Uruchamiana wielokrotnie praktyka skazu w połączeniu z ironią prostaczka jednocześnie skrywa bądź maskuje rzeczywiste możliwości narratora, którego językowo-ideologiczny horyzont oraz bliskie mu estetyczno-etyczne preferencje ujawniają się w dyskretnym, nienachalnym zapośredniczeniu będącym, być może, łagodną odpowiedzią na świat zdeformowany relacją z próbującą go opisać podmiotowością.

W najbliższym sąsiedztwie jestestwa, jak przypomina późny Heidegger, mieści się język<sup>29</sup> zniewolony wielowiekową interpretacją wynikającą z wmawianej mu przez jestestwa powinności przedstawieniowej<sup>30</sup>. Z owego zniewolenia wyrasta filozoficzne pytanie o istotę języka myślanego ponad to, co tradycyjnie zwiemy ludzką komunikacją: biorąc ją w nawias zatem oświadczeniu „język mówi” (zawsze w jakimś materialnym powiedzianym, w wierszu bądź liście na przykład) Heidegger przypisuje sens nazywania, ale zanurzony w lek-

---

<sup>29</sup> We wstępnych uwagach otwierających *W drodze do języka* język skojarzony jest z jego istotową działalnością, czyli mówieniem, które z perspektywy człowieka rozważane jest na dwóch podstawowych poziomach: wyrażania („przedstawienia języka jako uzewnętrzniania”) oraz ludzkiej aktywności: „Stosownie do tego musimy powiedzieć: człowiek mówi i zawsze mówi on jakimś językiem. Dlatego nie możemy powiedzieć: język mówi; znaczyłoby to bowiem: język dopiero uzyskuje i wy-daje człowieka. Myślany w taki sposób człowiek byłby obietnicą [*Versprechen*] języka” (Heidegger 2007, s. 8).

<sup>30</sup> Według tej powszechnej wykładni „język jest dokonaniem przez człowieka wyrażeniem wewnętrznych poruszeń umysłu i kierującego nimi światopoglądu” (Heidegger 2007, s. 12).

turze *Jesieni duszy* Georga Trakla traktuje owo zjawisko nader osobliwie:

Nazywanie nie rozdaje nazw, nie używa słów, lecz wzywa do słowa. Nazywanie wzywa. Wzywanie przybliża to, do czego wzywa. [...] Zwanie jest zapraszaniem. Zaprasza rzeczy, aby jako rzeczy dotyczyły ludzi. [...] Nazywanie pozywa rzeczy w ich rzeczenie. Rzecząc, roz-wijają one Świat, w którym przebywają rzeczy, i w ten sposób zawsze są przebywające (Heidegger 2007, s. 14–15).

Zatrzymując się przy wyżej cytowanym passusie, który inicjuje do rozważań na temat turbulencji zaskakujących czytelnika „w drodze do języka”, chcę tylko na zakończenie zwrócić uwagę na performatywną siłę, w którą filozof uposaża język będący wezwaniem bądź zaproszeniem świata do tego, aby jako świat dotyczył ludzi. Relacja dotyczenia (bliska na sposób pseudoetymologiczny dotykowi) poświadcza jednoczesną koniunkcję oraz dysjunkcję bycia oraz bytów<sup>31</sup>, pomiędzy którymi krąży język. Jego wezwanie oznacza zgodę na słuchanie warunkowane doświadczeniem ciszy, w której oznajmia się świat: śladem tego doświadczenia jest pochwycony w pisaniu niuans (eksponowany w procesie rzeczowienia, u Čapka wyrażający się formułą „to nic takiego”), który pozostaje z rzeczy wycofującej się do swojego bycia. Świat, sugeruje czeski pisarz, dotyczyć nas może ledwie w ułamku, który jednak okazuje się dostawcą energii wystarczającej do jego poruszającej deskrypcji. Nawet wówczas, gdy owa deskrypcja oznacza jedynie, w terminach Bataille’owskiej ekonomii (2002, s. 41–42), energii zbytkowne czy rozrzutne marnotrawienie.

#### Literatura

Bataille Georges, 2002, *Część przeklęta oraz Ekonomia na miarę wszechświata. Granica użytecznego*, przeł. K. Jarosz, Warszawa: Wydawnictwo KR.

---

<sup>31</sup> „Roz-dział nie jest odróżnianiem ani relacją. Jest najwyżej wymiarem dla Świata i rzeczy. Ale w tym wypadku ‘wymiar’ nie oznacza już obecnego dla siebie obszaru, w którym jedno i drugie się osiedla. Roz-dział jest wymiarem, o ile wymierza Świat i rzec w to, co ich **własne**. Jego wymierzanie otwiera dopiero Od-siebie i Do-siebie Świata i rzeczy” (Heidegger 2007, s. 19; podkreślenie – A.M.S.).

Buczyńska-Garewicz Hanna, 2005, *Język przestrzeni u Heideggera (cz. 1)*, „Teksty Drugie”, nr 4, s. 9–28.

Burzyńska Anna, 2013, *Dekonstrukcja, polityka i performatyka*, Kraków: TAIWPN Universitas.

Carroll Jerome, 2006, *Art at the Limits of Perception. The Aesthetic Theory of Wolfgang Iser*, Bern: Peter Lang AG, International Publisher.

Čapek Karel, 2011, *Listy z podróży*, przeł. Piotr Godlewski, posłowie Leszek Engelking, Warszawa: Wydawnictwo W.A.B..

Domańska Ewa, 2007, »Zwrot performatywny« we współczesnej humanistyce, „Teksty Drugie”, nr 5, s. 48–61.

Fischer-Lichte Erika, 2008, *Estetyka performatywności*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków.

Gurczyńska Katarzyna, 2018, *Samopoznanie na gruncie bycia i czasu*, „Nowa Krytyka”. Online: [www.nowakrytyka.pl/spisphp?article380](http://www.nowakrytyka.pl/spisphp?article380), s. 245–250.

Harman Graham, 2013, *Traktat o przedmiotach*, przeł., posłowie M. Rychter, przedm. Sz. Wróbel, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

Heidegger Martin, 2008, *Bycie i czas*, przeł., przyp. i przedm. opatr. B. Baran, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

Heidegger Martin, 2007, *W drodze do języka*, przeł. J. Mizera, Warszawa: Wydawnictwo Aletheia.

Hendrykowski Marek, 2013, *Adaptacja jako przekład intersemiotyczny*, „Przestrzenie Teorii”, nr 20, s. 175–184.

[Http://www.merriam-webster.com/dictionary/vignette](http://www.merriam-webster.com/dictionary/vignette) [dostęp: 2017-04-05].

Huyssen Andreas, 2015, *Miniature Metropolis: Literature in an Age of Photography and Film*, Harvard: Harvard College Press.

Janiec-Nyitrai Agnieszka, 2011, *Svět mezi řádky: kapitoly o cestapisech Čapka*, Nitra: Univerzita Konštantina Filozofa v Nitre.

Janiec-Nyitrai Agnieszka, 2012, *Sztuka błędzenia. Karla Čapka i Sándora Máraiego podróże literackie*, „Porównania”, nr 11, s. 265–276.

Kundera Milan, 2004, *Sztuka powieści. Esej*, wyd. drugie zmienione, przeł. M. Bieńczyk, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.

Kundera Milan, 1996, *Zdradzone testamenty. Esej*, z franc. przeł. M. Bieńczyk, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.

Łaguna Piotr, 1984, *Ironia jako postawa i jako wyraz. Z zagadnień teoretycznych ironii*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.

Momro Jakub, 2014, *Echa dekonstrukcji*, [w:] Ph. Lacoue-Labarthe, *Typografie*, wybór, oprac. i wstęp J. Momro, Kraków: TAIWPN Universitas, s. 5–65.

Muecke Douglas Colin, 1986, *Ironia: podstawowe klasyfikacje*, przeł. G. Cendrowska, „Pamiętnik Literacki” 77, nr 1, s. 243–263.

Mukařovský Jan, 1966, *O języku poetyckim*, [w:] *Praska szkoła strukturalna w latach 1926-1948. Wybór materiałów*, red. M. R. Mayenowa, przeł., komentarz W. Górny, przekład przejrzał, oprac. T. Brajerski, Warszawa: Polskie Wydawnictwo Naukowe, s. 125–142.

Schechner Richard, 2006, *Performatyka: wstęp*, przeł. T. Kubikowski, red. przekładu M. Rochowski, Wrocław: Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych.

Schmid Wolf, 2010, *Narratology: An Introduction*, trans. A. Starrit, Berlin–New York: Walter de Gruyter GmbH&Co. KG.

Shklovsky Viktor, 2007, *Energy of Delusion. A Book on Plot*, trans. Sh. Avagyan, Champaign–Illinois: Dalkey Archive Press.

Starobinsky Jean, 2006, *Wynalezienie wolności 1700–1789*, przeł. M. Ochab, Gdańsk: słowo/obraz terytoria.

Szkłowski Wiktor B., 2006, *Sztuka jako chwyt*, przeł. Ryszard Łuźny, [w:] *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. A. Burzyńska, M. P. Markowski Kraków: Wydawnictwo Znak, s. 95–111.

Szturc Włodzimierz, 1992, *Ironia romantyczna: pojęcie, granice i poetyka*, Wydawnictwo Warszawa: Naukowe PWN.

*Ta dziwna instytucja zwana literaturą. Z Jacques'em Derridą rozmawia Derek Attridge*, 1988, przeł. M. P. Markowski, „Literatura na Świecie”, nr 11/12.

*Towards the Radical Center: A Karel Čapek Reader*, 1990, ed. and with an introduction by P. Kussi, foreword by A. Miller, North Haven: Catbird Press, CT.

Wiertelowska-Bielarz Jadwiga, 2010, *Specyfika pojęcia narzędzia w koncepcji Wittgensteina i Heideggera*, „Słupskie Studia Filozoficzne”, nr 9, s. 17–31.