

Doświadczenie zła – twórczość Andrzeja Łuczeńczyka w kontekście filozofii Jeana Naberta

Monika Kowalik

ORCID: 0009-0003-3952-9788

Kilka słów o recepcji krytycznoliterackiej prozy
Andrzeja Łuczeńczyka

Andrzej Łuczeńczyk przez długie lata pozostawał autorem kompletnie zmarginalizowanym zarówno w ogólnym obiegu czytelnicznym, jak i na gruncie badań literaturoznawczych. Obecnie nieznacznie się to zmienia za sprawą opublikowanego w 2018 roku przez Państwowy Instytut Wydawniczy kompletnego wydania *Dzieł zebranych*¹ autora. Choć pisarz ten przez ostatnie dekady pozostawał poza obrębem zainteresowań ze strony czytelników i badaczy, to w latach swojej działalności prozatorskiej, czyli od końca 70. po lata 80. XX wieku, cieszył się sporym uznaniem ze strony krytyki literackiej. Jego pisarska kariera nabrała tempa za sprawą wstawiennictwa znamienitego krytyka, badacza i popularyzatora literatury współczesnej Henryka Berezy, który propagował go na łamach miesięcznika „Twórczość”. Jednak jego inicjatywa podziałała na młodego autora niczym obosieczny miecz – mianowicie problem z popularyzatorską działalnością Berezy wiązał się ze specyficznym sposobem jego wypowiedzi, opartym na superlatywnym (przez co niejednokrotnie chybionym), autorytarnym ocenianiu

¹ Andrzej Łuczeńczyk, *Dzieła zebrane* (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2018).

dzieł nowych pisarzy, oraz ze stworzoną przez niego koncepcją „rewolucji artystycznej”, w której ramy Łuczeńczyk został wpisany. W konsekwencji skutkowało to pojawieniem się pejoratywnych określeń, takich jak „stajnia Berezy”, „chłopcy od Berezy” czy „bereziacy”, w obręb których wchodził lansowany przez niego młodzi prozaicy, którzy w opinii reszty krytyki byli przez samego Berezę przeceniani. I choć w ostatecznym rozrachunku w wyniku batalii krytycznoliterackiej proza Łuczeńczyka nie ucierpiała aż tak bardzo, gdyż jej całokształt był doceniany w różnych kręgach krytycznych, to jednak właśnie pozostawiony za nią kontekst recepcji zdominowany przez Berezę spowodował, że dziś o Łuczeńczyku się już nie mówi i się go niemal nie czyta. Analizy Berezy ze względu na ich wnikliwość, a także nowatorskie podejście niejako wyznaczyły główny klucz interpretacyjny, w jakim później twórczość Łuczeńczyka była odczytywana, w szczególności jego główne dzieła, czyli *Gwiezdny księżę* i *Źródło*.

W przypadku pierwszego dzieła krytyk zauważył, że tytułowy księżę, pozbawiony psychologicznego uzasadnienia czy moralnej motywacji, ucieleśnia czyste działanie zła – nie zabija z nienawiści, zemsty czy interesu politycznego, lecz dlatego, że samo zło staje się dla niego wyrazem wolności absolutnej. Jego czyny mają charakter „zbrodni dla zbrodni”, które nie dają się sprowadzić do żadnej racjonalnej konieczności. W tym sensie – zauważa Bereza – księżę przypomina Gide’owską figurę zła bezinteresownego, które istnieje poza wszelką siłą moralną i społeczną. Najistotniejsze jednak, że Bereza odwraca akcenty: to nie sam księżę jest według niego najważniejszy, lecz świadkowie i ofiary jego czynów. To ich bierność, obojętność, a nawet ukryta aprobata stają się prawdziwym skandalem moralnym. W reakcji – a właściwie w jej braku – Bereza dostrzega zasadniczy dramat: świat, w którym zbrodnia nie wywołuje sprzeciwu, w którym zabijani idą pod miecz bez oporu, w którym rzeczywistość godzi się na triumf przemocy. Księżę jawi się więc jako ktoś więcej niż człowiek – jako boski egzekutor, metafizyczny sędzia, który wymierza sprawiedliwość poprzez zbrodnie, ale jednocześnie sam podlega prawu chaosu, kończąc życie samobójstwem. Tym samym Bereza odsłania tragiczny paradoks: sprawiedliwość możliwa jest tylko przez przemoc, ale ta sama przemoc ją kompromituje. *Gwiezdny księżę* staje się w tej lekturze nie tylko opowieścią o władzy i śmierci, lecz przede wszystkim o świecie, który utracił zdolność sprzeciwu; świecie, gdzie zbrodnia zostaje włączona w porządek rzeczy, a triumf zła wydaje się nieodłącznym warunkiem samego istnienia².

Bereza, pisząc o *Źródle*, podkreśla, że w tej mikropowieści Łuczeńczyka mamy do czynienia z literaturą, która zrywa z klarownością i linearnością narracji obecną w *Gwiezdnym księciu* i zanurza się w labiryntach przesunięć czasowych, rozszczepień tożsamości i nieustannych zagadek. *Źródło* interpretuje on jako radykalnie odmienioną wersję mitu o Kainie i Abla – nie w sensie powtórzenia znanej biblijnej historii, ale jako jej dramatyczne przekształcenie, służące do ukazania samotności, strachu i potrzeby sensu. Kain i Abel nie są tu braćmi z krwi i kości, lecz figurami, które odsłaniają fundamentalne napięcie ludzkiego istnienia: Abel, aby istnieć, potrzebuje Kaina, a Kain, zabijając, zarazem ujawnia pustkę, z którą sam się mierzy. Bohaterowie – oznaczeni jedynie inicjałami czy przydomkami – tracą indywidualność, stają się niemal anonimowymi znakami, reprezentującymi pękniętą egzystencję i dramat samotności. Bereza zauważa, że w *Źródle* śmierć nie jest jednym z wątków, lecz samym szkieletem opowieści – organizującą zasadą narracji, która rozsadza tradycyjne kategorie dobra i zła. To śmierć

² Henryk Bereza, „Sprawiedliwość. Czytane w maszynopisie”, *Twórczość* 5 (1984): 154–155.

sprawia, że czas się załamuje, przestrzeń traci ostrość, a postaci rozplývają się w wielości masek i ról. Powtarzalne, mechaniczne czynności bohaterów, ich chłodne i wyzute z emocji działania, stają się zapisem świata, w którym klasyczne wartości uległy erozji, a egzystencja sprowadza się do dramatycznego rytmu konieczności³.

Choć Bereza najpełniej i najwcześniej zarysował interpretacyjne ramy dla twórczości Łuczeńczyka, kolejne głosy krytyczne, pojawiające się od połowy lat 80., przynoszą zarówno potwierdzenia jego intuicji, jak i polemiczne dopowiedzenia. Krytycy niejednokrotnie przyjmują ton analityczny, niekiedy podziwu, czasem rozczarowania – niemal wszyscy jednak mierzą się z tą samą konstytutywną cechą pisarstwa Łuczeńczyka: jego milczącą, śmiercionośną precyzją i chłodną filozofią zbrodni. Twórczość Łuczeńczyka od początku wzbudzała silne emocje wśród krytyków, którzy w swoich ocenach ujawniali zarówno fascynację, jak i głęboką nieufność wobec jego prozy. Nie była to literatura, obok której można było przejść obojętnie – wymykała się prostym klasyfikacjom, balansując między egzystencjalnym dramatem a eksperymentem formalnym.

Leszek Bugajski, analizując kondycję młodej literatury polskiej, widział w Łuczeńczyku pisarza radykalnego, eksplorującego granice narracji. Zauważał jego obsesyjne skupienie na śmierci – od kwestionowania ludzkiego obowiązku ratowania życia po ukazywanie mechanicznego wymiaru zadawania śmierci. W *Gwiezdnym księżu* dostrzegał niemal teologiczną przypowieść o winie i samobójstwie, uznając ten utwór za jeden z najważniejszych w młodej literaturze⁴. Ewa Starosta stawiała po stronie Henryka Berezy, podkreślając wyjątkowy talent młodego prozaika, który – jej zdaniem – należało zestawiać z literaturą światową. Dostrzegała w nim mistrza kreowania mrocznego nastroju i kapłana egzystencjalnego misterium śmierci. W jego prozie widziała radykalne rozwinięcie Heideggerowskiej koncepcji *bycia-ku-śmierci* – świat Łuczeńczyka redukował się do przygotowania na ostateczny finał, aż po same dialogi, które traciły celowość, stając się jedynie bezużytecznymi strzępami⁵. Lidia Wójcik zajmowała wobec jego twórczości stanowisko bardziej ambiwalentne. Analizując *Kiedy otwierają się drzwi*, wskazywała na kategorię „zwyczajności zabijania”, akcentując banalność śmierci i jej przypadkowość. Bohaterowie Łuczeńczyka, pozbawieni tożsamości i historii, funkcjonują w próżni codzienności, a ich działania są absurdałne, bo odcięte od transcendencji. To właśnie ta banalność śmierci i zła była dla niej najbardziej przerażająca – nie patos, lecz codzienny chłód i obojętność⁶. Stanisław Zieliński, w przeciwieństwie do głosów pełnych entuzjazmu, krytykował prozę Łuczeńczyka za zatrzymanie się na poziomie formalnym. Widział w niej wyłącznie perfekcyjnie skonstruowaną formę, w której brak było głębi i autentycznego doświadczenia. Według niego pisarz odrzucał emocje i motywacje postaci, redukując je do symbolicznych figur, co sprawiało, że literatura traciła na sile i pogrążała się w sterylności⁷. Tomasz Miłkowski zauważał, że proza Łuczeńczyka, choć obfituje w błyskotliwe fragmenty, może zarazem nużyć. W *Źródle* dopatrywał się kwintesencji stylu autora – zespołu

³ Henryk Bereza, „Lucyferyczność. Czytane w maszynopisie”, *Twórczość* 6 (1985): 136–137.

⁴ Leszek Bugajski, „Poprzez siebie”, *Pismo Literacko-Artystyczne* 11/12 (1986): 78–87.

⁵ Ewa Starosta, „Wspólnota śmierci”, *Fakty* 32 (1986): 10.

⁶ Lidia Wójcik, „Przerażająca zwyczajność zabijania”, *Kamena* 2 (1986): 7.

⁷ Stanisław Zieliński, „Aż brak tchu. Wycieczki balonem”, *Nowe Książki* 1 (1986): 14–17.

obsesyjnych tropów i powracających motywów, które tworzą literaturę solidnie zbudowaną, lecz pozbawioną indywidualnego piętna⁸. Krzysztof Mętrak był jeszcze bardziej bezlitosny. W felietonie *Ze tajni Berezy*⁹ zarzucał *Gwiezdnemu księciu* jedynie sprawność warsztatową, ale brak emocjonalnej głębi. Dla niego była to wyłącznie stylizatorska etiuda, pozbawiona większej wagi artystycznej. Jerzy Łukosz dostrzegał w narracji Łuczeńczyka szczególny paradoks – prozaik, opisując sprawy ostateczne, takie jak zło i śmierć, czynił to językiem powściągliwym, precyzyjnym, niemal chłodnym. W tym widział jej siłę: w prostocie, która pozwalała oswoić grozę i ukazać niezwykłość w formie codzienności¹⁰. Małgorzata Cebo w recenzji *W kręgu zła* podkreślała obiektywizację zła w prozie Łuczeńczyka – brak psychologizacji i subiektywnych motywacji bohaterów sprawiał, że zło jawiło się jako metafizyczne, wpisane w samo działanie, pozbawione intencji, a zarazem nieprzewidywalne. Właśnie ta spokojna, zdystansowana technika pisarska miała jej zdaniem największą moc oddziaływania¹¹.

Podsumowując, krytyka literacka była wobec Łuczeńczyka głęboko podzielona. Jedni – jak Bugajski, Starosta czy Wójcik – widzieli w nim odnowiciela literatury, pisarza egzystencjalnego, zdolnego ukazać ostateczne doświadczenie śmierci w sposób nowy i wstrząsający. Inni – jak Zieliński, Mętrak czy częściowo Miłkowski – zarzucali mu formalizm, jałowość emocjonalną i nadmierną stylizację. Łuczeńczyk pozostał więc twórcą, którego siła polegała właśnie na tym, że nie dawał się łatwo zaklasyfikować – balansował między wizjonerstwem a chłodem konstrukcji, między metafizyką a banałem codzienności, nieustannie prowokując do sporu.

Łuczeńczyk, operując chłodną, niemal ascetyczną narracją, odsłania człowieka uwięzionego w codzienności, zanurzonego w powtarzalnych gestach, a zarazem niezdolnego do afirmacji siebie i drugiego. To właśnie ten moment – zawieszenia, niemocy, pustki – może skłaniać, by odczytywać jego prozę w świetle Nabertowskiego pojęcia *injustifiable*. Zło, które pojawia się w utworach autora *Gwiezdnego księcia*, nie jest wyrazem demonicznej siły ani psychologicznej dewiacji, ale tego, co wymyka się wszelkiemu usprawiedliwieniu, tego, co pozostaje jako rana niemożliwa do zasklepienia. Wybierając Jeana Naberta jako filozoficzny punkt odniesienia, chciałam uniknąć łatwych kategorii interpretacyjnych: socjologicznego realizmu, psychologizacji czy moralizatorskich ujęć zła. Nabert pozwala czytać Łuczeńczyka w perspektywie głębszej – nie jako kronikarza życia, lecz jako pisarza egzystencjalnego, który dotyka samej struktury świadomości. Jego proza staje się wówczas nie zapisem zdarzeń, lecz świadectwem duchowej niemożności, tekstami na temat nierówności *ja* wobec samego siebie. Moje badanie jest więc próbą dialogu: z jednej strony Nabert, który opisuje zło jako niemożność afirmacji wyższego *ja*, jako negację wpisaną w ludzkie doświadczenie; z drugiej – Łuczeńczyk, który tę negatywność obleka w literacką formę, pokazując człowieka stojącego wobec pustki, wobec śmierci, wobec niemożności bycia sobą. W tym spotkaniu filozofii i literatury odsłania się sens, który nie jest redukowalny ani do teorii, ani do fabuły – sens egzystencjalny, duchowy, a zarazem boleśnie konkretny.

⁸ Tomasz Miłkowski, „Dwuznaczne źródło”, *Kultura* 50 (1986): 11.

⁹ Krzysztof Mętrak, „Ze tajni Berezy. Ze słuchu”, *Express Wieczorny* 202 (1986): 5.

¹⁰ Jerzy Łukosz, „Jedyny kształt śmierci”, *Odra* 7/8 (1987): 103.

¹¹ Małgorzata Cebo, „W kręgu zła. Książki”, *Tygodnik Kulturalny* 9 (1987): 12.

Wyjaśniając filozofię zła Jeana Naberta

Jean Nabert nie utożsamia zła ani z wolnością, ani z absurdem istnienia, ale widzi je jako ranę duchową, której nie da się zintegrować z żadnym projektem sensu, a którą można jedynie poświadczyc. Dlatego właśnie jego metoda refleksyjna staje się dla mnie fundamentem interpretacji, bo pozwala mówić o doświadczeniu, którego nie da się oswoić, a które jednak domaga się wypowiedzenia. Nabert, zakorzeniony w neokantyzmie i fenomenologii, rozwija filozofię jako próbę uchwycenia duchowego pęknięcia – tego, czego nie daje się włączyć w porządek moralny, a co ujawnia się jako wydarzenie duchowe. U Naberta świadomość nigdy nie jest scalona – rozpięta między *ja transcendentalnym* a *ja empirycznym*, ujawnia się w nieustannym napięciu. Refleksja jest czytaniem siebie w decyzjach, dziełach, błędach – w tym, co pozostaje świadectwem *ja*. W tym ruchu *ja empiryczne* nieustannie próbuje powrócić do *ja czystego*, które jednak zawsze pozostaje jedynie postulatem, nigdy w pełni osiągalnym ideałem. Najważniejsze stają się w tym procesie *doświadczenia negatywności*: porażki, winy, cierpienia, samotności czy poczucia braku sensu. Nabert widzi w nich nie przeszkodę, lecz warunek konieczny duchowego rozwoju, bo to właśnie w zranieniu – a nie w harmonii – człowiek najpełniej ujawnia się jako istota duchowa. Doświadczenia granicy i rozdźwięku zapisane w aktach i porażkach ukazują fundamentalną nierówność *ja*. Porażka, samotność czy przewina pokazują skończoność człowieka i jego niemożność dorównania ideałowi *ja czystego*, prowadząc ku poczuciu *alienacji*, które odsłania sprzeczność wewnętrzną, uniemożliwiającą pełną *afirmację ja* nawet wtedy, gdy podmiot całym sobą dąży do potwierdzenia istnienia. Nabert opisuje więc duchowość człowieka jako nieustanną aspirację do jedności – pragnienie dobra, moralności, przekroczenia zła i powrotu do Boga (rozumianego nie religijnie, tylko transcendentnie). Zło jako *injustifiable* jest dla Naberta doświadczeniem, którego *świadomość (ja)* nie potrafi ani przyjąć, ani wyjaśnić – faktem, który rodzi bunt i duchowe pęknięcie. Źródłem tego doświadczenia są granice: cierpienie, śmierć, porażka, brzydota – to, co przekracza estetykę i sens, wywołując w człowieku fundamentalny sprzeciw wobec rzeczywistości. Świat okazuje się empiryczną nieskutecznością, w której duchowe imperatywy nie mogą się ziścić, a jedynym źródłem prawomocności osądów o złu pozostaje czysta świadomość, odsłaniająca pęknięcie, którego nie sposób włączyć w żaden porządek bytu. Ważne jest, że *injustifiable* nie jest substancją ani bytem, lecz relacją – świadectwem absolutnego wymogu sensu, którego zrealizować się nie da. Nabert wyraźnie odróżnia zło od „zła samego”: *injustifiable* wskazuje na strukturalną negatywność woli, na jej pęknięcie, które sprawia, że czynienie dobra nigdy nie jest oczywiste ani naturalne. W ten sposób Nabert zrywa z tradycją, w której wola postrzegana była jako naturalny pęd ku dobru, pokazując, że źródło zła tkwi właśnie w sercu woli, w jej wewnętrznej nieprzejrzystości. To odsłonięcie ma charakter egzystencjalno-metafizyczny – zło staje się nie tylko doświadczeniem etycznym, ale także strukturą, która warunkuje (nie) możliwość afirmacji. Dlatego metoda Naberta pozwala uchwycić zło nie jako brak dobra, nie jako winę moralną, lecz jako wydarzenie duchowe – zerwanie więzi, alienację, niemożność powrotu do siebie. W tym sensie *injustifiable* odrzuca wszelką racjonalizację i pozostaje do poświadczenia, a nie do wyjaśnienia. Dla Naberta podstawowym rysem nieczystej sprawczości okazuje się miłość własna – to pierwotne upodobanie *ja* do siebie, które zamyka świadomość w niej samej i odcina od transcendencji. Nabert rekonstruuje sens grzechu nie jako kategorii moralnej czy religijnej, ale jako fenomenu archaicznej świadomości, która wyprzedza racjonalność. Wskazuje, że grzech wyraża przedetyczne zmaganie się *ja* z irracjonalnymi lękami, wstydem,

uprzedzeniem, miłością własną – to doświadczenia przynależące do transcendentalnej nieprzejrzystości działania. Grzech nie jest osądem, lecz intymnym doświadczeniem *ja*, które rozpoznaje, że jego sprawczość jest zaplątana w nieczystość – nawet jeśli nie została wyrażona jako akt „zły”. Nabert łączy grzech z pierwotnym błędem w akcie woli, która wybiera siebie niepełnego, wybiera autonomię oddzielenia zamiast pełni wspólnoty. Właśnie tutaj rodzi się *zło secesji*, które polega na zerwaniu więzi, na absolutnym odłączeniu i samooddzieleniu, które niszczy możliwość powrotu i nawet samej świadomości grzechu. To nie jest izolacja psychologiczna, ale ontologiczne zerwanie relacji, w którym *ja* odcina się od swojego źródła, zamyka w sobie i odmawia relacyjności, czyniąc z drugiego wroga, przeciwnika, absolutnie obcego – aż po uprzedmiotowienie. *Zło secesji* myli odrębność z wolnością, budując iluzję autonomii, która niszczy więź i komunikację. Dlatego właśnie Nabert podkreśla, że refleksja nad złem zawsze musi się dokonywać na płaszczyźnie zerwanych więzi, tam, gdzie alienacja przybiera swą najbardziej dramatyczną postać¹².

Ponieważ filozofia zła Naberta koncentruje się na podmiocie *ja* (świadomości), jego woli i sprawczości, przyjąłam strategię lektury opartą na analizie bohaterów i ich egzystencjalnego uwikłania w zło. Stronię od nadmiernego psychologizowania i socjologizowania, a zamiast tego staram się przedstawić egzystencjalną kondycję podmiotu, który zatracony w sobie nie zauważa zła, ale je realizuje. Wskazuję momenty, w których bohaterowie są wewnętrznie pęknięci, pozbawieni emocji, zdolności do współodczuwania, nie są w stanie spotkać się w Jedności – zarówno z samym sobą (co prowadzi np. do rozszczepienia tożsamości i jej zanegowania), jak i z innymi, co objawia się w niemożności komunikacji i postrzegania drugiego „ja” jako obiektu. To właśnie ta niemożność – niemożność rozpoznania siebie i drugiego człowieka – prowadzi do duchowego pęknięcia, które otwiera przestrzeń dla zła *injustifiable*; zła, które nie domaga się żadnego usprawiedliwienia, bo nie zostaje rozpoznane jako zło. Nie ma tu miejsca na moment przejścia od refleksji do działania – refleksji już nie ma. Zło nie musi być wyrażone, zapowiedziane, nawet nazwane – wystarczy, że się wydarza, niejako mimo woli, w ciszy, milczeniu, pustce. Tak rozumiane zło nie krzyczy – ono działa, gdy podmiot w swoich duchowym wymiarze jest nieobecny.

O Źródle

Źródło jest powieścią, w której zło *injustifiable* – zło niemożliwe do usprawiedliwienia, niewytłumaczalne, wypływające z duchowego pęknięcia – ujawnia się w swojej najczystszej postaci. Zakorzenione jest ono nie tylko w działaniach bohaterów, ale także w samej strukturze świata przedstawionego, który opiera się na rytuale, precyzji, milczeniu i powtarzalności. Tytułowe „źródło” nie jest więc miejscem początku fabuły, ale miejscem wewnętrznym – duchowym – z którego wypływa egzystencjalna kondycja człowieka uwikłanego w zło, którego sam nie rozumie, ale które realizuje. W tym utworze poetyka Andrzeja Łuczeńczyka osiąga swoje najbardziej skondensowane i zarazem hermetyczne stadium. Mamy tu do czynienia z prozą przepełnioną znaczeniami ukrytymi w gestach, spojrzeniach, ciszy, napięciu pomiędzy słowami. Komunikacja między bohaterami zostaje zaburzona, wręcz niemożliwa

¹²Por. Ewa Mukoid, *Filozofia zła: Nabert, Marcel, Ricoeur* (Kraków: Universitas, 1993).

do zrealizowania do tego stopnia, że momentami nie wiadomo, kto wypowiada dane słowa. Urwane zdania kończące się wielokropkiem, brak jasno określonego tematu rozmów, brak celu konwersacji – są to części składowe narastającej dezorientacji dialogowej w powieści. Czas zostaje wytracony z linearności: choć postacie skrupulatnie wyliczają dni, godziny i minuty, rzeczywisty rytm narracji podlega zawieszeniu – jakby akcja rozgrywała się pomiędzy wydarzeniami, pomiędzy wyborami, pomiędzy aktami. Szczególnie interesująca jest obecność dwóch głównych bohaterów – S. i Karwata – których relacja nie opiera się na komunikacji, lecz na współobecności, wzajemnym odbiciu, nierozpoznanej tożsamości. Można ich odczytywać jako dwie odrębne postacie, ale też jako dwie tożsamości jednej osoby – rozszczepionej egzystencji, która próbuje siebie odzyskać poprzez działanie. Ich rozdwojenie wpisuje się w Nabertowską koncepcję zła, w której *ja* rezygnując z dążenia ku afirmacji *ja czystego*, nie tylko wybiera siebie mniejszego, ale jeszcze bardziej się w sobie zatracza, doprowadzając do duchowej, wewnętrznej alienacji – do zanegowania samej świadomości. Finalnie świadomość ulega rozszczepieniu na dwie tożsamości. Wewnętrzne pęknięcie, które otwiera drogę do działania zła.

Chaos czasowy obecny w *Źródle* nie stanowi wyłącznie konstrukcyjnej narracji, ale staje się odbiciem zawieszenia egzystencji: świadomości, która trwa, lecz nie spełnia się w swoim działaniu, wykonuje zadania mechanicznie w fałszywym poczuciu kontroli nad czasem, który w rzeczywistości ulega zaburzeniu. *Źródło* to nie tylko opowieść o zabójcy. To opowieść o człowieku, który działa, choć już nie wierzy w sens swojego działania. O człowieku, który przygotowuje się do końca – nie tyle fabularnego, ile duchowego. Zło w tej powieści nie ma krzyku, nie ma namiętności, nie ma rozgłosu. Jest milczeniem, które już się wydarzyło. Jest tym, co *injustifiable* – tym, czego nie można powiedzieć inaczej.

O sytuacji, w której mamy do czynienia z tożsamościowym rozszczepieniem postaci, świadczy początek powieści przedstawiony w sposób paralelny. Źródło otwiera się dwoma długimi scenami, które z pozoru mogą dotyczyć dwóch odrębnych osób, jednak lustrzane podobieństwo ich losów (poranna toaleta, śniadanie, a nawet lustrzany dialog przeprowadzony z kobietą) przywodzi ich do tego samego miejsca (parking), w którym się spotykają. Miejsce gdzieś pomiędzy – nie dom, ale też nie droga, przestrzeń przejściowa lub „wyjściowa”. W egzystencjalnym sensie obszar zawieszenia pomiędzy startem a punktem docelowym. W „porwanym”, fragmentarycznym dialogu sprawiają wrażenie zaskoczonych, niepewnych. Na drodze wzajemnego porozumienia określają wspólny cel podróży. Z początku zostają określani jedynie jako mężczyzna w wiatrówce i mężczyzna w marynarce, bez osobowych imion, mimo późniejszego wzajemnego rozpoznania. Zdają się znać, ale jednak pozostają sobie obcy. Scena spotkania to figura pęknięcia, a nie pojednania. Dwaj mężczyźni nie stają się sobą wobec siebie, lecz ucieleśniają niemożność scalającej afirmacji. W duchu Naberta jest to rozpisanie fundamentalnej alienacji – wewnętrznego rozdwojenia, które nie zostaje przezwyciężone, lecz rozłożone na dwie obecności, pozbawione wzajemności i głębi.

- Jeszcze tylko... Karwat... – wyciągnął rękę do mężczyzny w szarej marynarce.
- Jerzy Karwat...
- A ja...
- Niezobowiązujące... – przerwał mężczyzna w wiatrówce.
- Ale... – mężczyzna w szarej marynarce czuł jeszcze w swojej dłoni, złożonej teraz bezwiednie na

desce rozdzielczej, niezbyt mocny, ale pewny uścisk ręki mężczyzny w wiatrówce.

– Przynajmniej tak... – wykreślił przed szybą niezbyt duże, ale wyraźne S. – I Adam...

Mężczyzna w wiatrówce jakby chciał jeszcze coś powiedzieć, ale skinął tylko nieznacznie głową i zaraz ruszył ostro, nieomal wystartował z małego, przydrożnego parkingu¹³.

Mimo że bohaterowie zdawali się wcześniej siebie rozpoznać, przedstawiają się sobie nawzajem. Rytuał nazwania zdaje się tutaj tylko formalny niżeli prowadzący do indywidualizacji i personifikacji. Mężczyzna w wiatrówce przyznaje, że to niezobowiązujące, sugerując jakąś grę niedookreślenia, która miałaby negować zaprezentowaną tożsamość. Adam S. rezygnuje całkiem z ujawnienia nazwiska. Umawiając się na wspólny cel, dokonując porozumienia w sprawie współpracy – robią to pomiędzy słowami, w gestach, niedopowiedzeniach, a finalnie zgadzając się na milczenie. Nie wiemy, gdzie dokładnie jadą, w jakim celu – zostało to uzgodnione w sferze świadomościowej. Na tę scenę można spojrzeć przez pryzmat pękniętego podmiotu, który nie jest w stanie sam ze sobą się komunikować – dokonać wewnętrznej afirmacji, tylko doprowadza do jeszcze większej alienacji, rozszczepienia. W tym sensie człowiek staje się samemu sobie obcy, potrzebuje ponownego rozeznania, ale finalnie nie przynosi ono skutku, brak komunikacji nie prowadzi do ponownego zjednoczenia. Źródło nie przedstawia spotkania, które prowadzi do scalającego aktu egzystencji. Nie ma tu pojednania, nie ma rozpoznania siebie w drugim. Jest tylko pomnożenie rozszczepienia – przejście od milczenia do działania, które niczego nie zmienia. W tym sensie bohaterowie nie wyruszają w podróż – oni tylko ją kontynuują, nie wiedząc, kto prowadzi, a kto towarzyszy. Podczas podróży mężczyźni zatrzymują się na kolejnym parkingu niedaleko lasu, aby chwilę odpocząć. Mężczyzna w marynarce idzie w kierunku lasu, po czym wraca, aby usiąść obok mężczyzny w wiatrówce, który czytał gazetę. Ten z kolei, czytając gazetę, napotyka zdjęcie swojego towarzysza. Stopniowo zaczyna rozpoznawać rysy twarzy.

Usiadł obok, na wyciągnięcie ręki. Tyle, ile trzeba, aby spojrzeć, przyjrzeć się i zobaczyć. Mężczyzna w wiatrówce czytał na sąsiedniej stronie. Sięgnął po papierosy, zapalił, po namyśle zatrzymał też papierosy i zapalki w ręku. Figlarna była niespodziewana myśl o spojrzeniu, jakie mogłoby spocząć na jego ręce znikającej w kieszeni. Mężczyzna w wiatrówce skończył czytać, spojrzenie przemknęło po raz na pewno już któryś przez zdjęcie i przeniosło się ku górze, lecz nagle raptownie wstrzymane spoczęło znów na zdjęciu. Spokojnie wpatrzony w las po przeciwnej stronie widział zdumienie, zaraz szybkie spojrzenie z boku na swoją twarz i teraz przenikanie już rysów twarzy na zdjęciu, aż do absolutnej pewności nieuwierzenia¹⁴.

Tutaj można zauważyć centralny, jednoznaczny moment pęknięcia własnej tożsamości. Bohater rozpoznaje S. w gazecie, jednak poprzez spojrzenie w bok (czyli w stronę, gdzie znajdował się domniemany towarzysz) widzi swoją twarz. „Zaraz szybkie spojrzenie z boku na swoją twarz” – zostało to napisane językiem percepcji, który sugeruje, jakoby spojrzenie dokonywało się samo, podobnie jak „przenikanie [...] rysów twarzy na zdjęciu”, co doprowadza do zaprzeczenia własnej tożsamości, wyrażonej w dosadnym oksymoronie „pewność nieuwierzenia” – fundamentalna alienacja. To moment paraliżu, w którym prawda się odsłania, ale nie zostaje

¹³Łuczeńczyk, 285.

¹⁴Łuczeńczyk, 283.

wypowiedziana. Dokonuje się „samopotrzeżenie” siebie w obcym tobie, w fotografii, a także w wewnętrznej świadomości, jednak nie wraca się do siebie. Nie dokonuje się absolutna afirmacja, bohaterowie/tożsamość wciąż pozostają oddzieleni. Mężczyzna w szarej marynarce S. przyznaje się, że jest winny wyjaśnienia, jednak go nie dokonuje – a przynajmniej czytelnik nie otrzymuje do niego dostępu. Wszystko dzieje się w sferze niedookreślenia.

- W każdym razie winien jestem panu wyjaśnienie – mówił dalej mężczyzna w szarej marynarce.
 - Proszę nie myśleć, że nie wiedziałem, co dalej z sobą począć.
 - Tam?
 - Tak. Pańska propozycja...
- Mężczyzna w wiatrówce spojrzał wreszcie na mężczyznę w szarej marynarce, spojrzenia ich spotkały się.
- Od strony technicznej nie załatwiało niczego. A teraz – mężczyzna w szarej marynarce uśmiechnął się – nielicho pewne sprawy skomplikowała...¹⁵.

Trudno jednoznacznie stwierdzić, co było napisane w gazecie na temat Adama S. Z całościowego poglądu na *Źródło* hipotetycznie można domniemywać, że mógł się tam znajdować artykuł na temat dokonanego przez niego zabójstwa lub list gończy. W tej interpretacji reakcję Karwata można odczytywać jako zanegowanie, wyparcie swojej zbrodniczej strony – brak chęci jej akceptacji jako „swojej”, przynależnej do niego, stanowiącej jego pełnoprawny konstrukt. Karwat nie przyjmuje tego obrazu jako części samego siebie – zamiast tego kontynuuje działanie, pogłębiając tym samym rozdział między sobą a sobą samym. To nie jest moment przemiany, lecz utwierdzenia się w alienacji. Podmiot dokonujący zła potrzebuje siebie zanegować. Podmiot dokonujący zła nie może działać jako ja – jako duchowo scentralizowana, afirmująca siebie świadomość. Aby móc zrealizować akt, który przekracza duchową zgodność z samym sobą, musi dokonać wewnętrznej negacji – zanegowania siebie jako czystego ja, jako źródła intencji, jako podmiotu odpowiedzialnego. W tym sensie zło domaga się sobowtóra – figury, która przejmie ciężar działania, a jednocześnie oddziela świadomość od skutków tego działania. Sobowtór jest mechanizmem wyparcia, rytualnie obecnym, ale ontologicznie pustym. Dzięki niemu podmiot może pozostać w milczeniu, w zawieszeniu, podczas gdy coś poza nim działa. Zło zostaje zneutralizowane przez rozszczepienie odpowiedzialności: nie ja zabijam, lecz on; nie ja decyduję, lecz dzieje się to poza mną. Dobrze to się uwidacznia w faktycznej scenie zabójstwa, w której Karwat przyjmuje rolę milcząco obecnego, biernego obserwatora, podczas gdy S. strzela do starszego mężczyzny. Mężczyzna w szarej marynarce dokonał aktu zabójstwa w prostym, zdecydowanym geście, proceduralnie wypowiadając słowa „Musi pan umrzeć...”. Adam S. nie zabija pobudzony jakimkolwiek motywem, jest on mechanicznym wykonawcą śmierci. Mężczyzna nie „decyduje” o śmierci – on ją odgrywa, wpisuje w powtarzalność gestów, które znosiły wcześniej jego istnienie. Rytm kroków, światła, szmerów, aktówki i aktu – wszystko to sprawia wrażenie liturgii przemocy, która dokonuje się sama. To w Karwacie potęgowały się emocje i to on starał się opanować wewnętrznie. Karwat jest figurą świadomości, która już nie może działać – nie dlatego, że nie chce, ale dlatego, że została oddzielona od sprawstwa. Jego obecność jest obecnością świadka duchowej katastrofy. On wie, ale nie przerywa. On czuje, ale nie działa. Jest to świadomość rozszczepiona, niemocna, obciążona wewnętrznym bezwładem.

¹⁵Łuczeńczyk, 284.

Powolna i niegłośna, rytmiczna muzyka, poprzez kompletne niezrozumienie, zaciskając ręce na poręczy fotela, wpatrzony bez reszty w S., Karwat starał się przynajmniej nie zatracać więcej z siebie i tutaj teraz, i w ogóle¹⁶.

Główny bohater *Źródła*, S., ucieleśnia koncepcję zła *injustifiable*. Nie jest sadystą, nie czerpie przyjemności z przemocy, nie działa z nienawiści. Jego działania są ciche, precyzyjne, wyważone. Wszystko odbywa się zgodnie z wewnętrznym harmonogramem, rytmem, planem. Zło, które czyni, ma charakter techniczny. Postać Karwata doskonale ukazuje rozszerzanie się zła poprzez milczenie, bierność i niewyrażony sprzeciw. Karwat nie zabija, ale bierze udział w wyborze ofiary; nie pyta, nie wątpi, nie odchodzi. Pozwala, by zło się wydarzyło.

Dwa niegłośne, lecz bardzo wyraźne jakby stuknięcia utrwały się bardzo blisko, jeszcze raz, szybciej trochę tym razem padł na nagle zwiotczałych nogach na kolana najpierw mimo to starszy mężczyzna, a zaraz ciężko na bok, dziwnie i zastanawiająco nawet nie kończąc upadku pełnym ułożeniem się. Zwyczajnie z boku S. zamykał aktówkę, spojrzeli na siebie i choć w spojrzeniu tym nie dostrzegł niby nic, bokiem zrazu jakoś ruszył pierwszy. Wiedział, że w drzwiach, albo lepiej jeszcze po przekroczeniu progu, w korytarzu już, przystanie i spojrzysz jeszcze raz na leżącego starszego mężczyznę. Powiedzieć można, że musiał nawet czekać na niego S. przy drzwiach wyjściowych. Cisza, niesamowita cisza istnienia, jakiej nigdy nie przypuszczał, zalegała w mieszkaniu [...] ¹⁷.

Zabójstwo w tym fragmencie zostaje wypchnięte poza punkt kulminacyjny – nie następuje tutaj w jego dramatycznej szczytowości, ale w ciężkim, cichym, opóźnionym osunięciu się ciała. Wymiana spojrzeń pomiędzy Karwatem a S. jest pusta, już nawet gest zostaje pozbawiony komunikatu. W nonszalanckiej postawie ani zbrodniarz nie zostaje sprawcą, ani świadek nie staje się sędzią – nie przyjmując ról, pozbywają się odpowiedzialności. „Niesamowita cisza istnienia”, która rozległa się w mieszkaniu po realnym odebraniu komuś życia, wyraża paradoksalną, ontologiczną próżnię sensu egzystencji. To zdanie znaczy, że po zabójstwie nie ma ani *katharsis*, ani sensu, ani wstrząsu. Jest tylko nieludzka cisza, która nie pozwala zrozumieć tego, co się stało, bo nic nie zostało przyjęte ani uznane. Ta cisza staje się symbolem duchowego rozkładu świata – zbrodnia została dokonana, ale nikt się nią nie przejął, nikt się nie sprzeciwił, nikt nie zareagował jako podmiot. Dlatego cisza ta ujawnia pustkę egzystencji – nie ma już sensu, który można by uratować. Nabertowskie *injustifiable* znajduje tu swoją formę czystą – nieprzetworzoną, nieposiadającą już nawet potrzeby uzasadnienia. W tej powieści zło nie zostaje nazwane wprost, nie jest komentowane, nie jest wyrażane, nie jest nawet jasno zasygnalizowane. Ono się wydarza i pozostawia ciężką, niewyjaśnioną pustkę.

O *Gwiazdnym księciu*

Gwiazdny książę jest powieścią Andrzeja Łuczeńczyka, której realia zostają przeniesione poza realizm współczesności i zostają osadzone w bliżej nieokreślonym (bo nie znamy dokładnych dat ani okresu historycznego) średniowieczu. Mikropowieść, która początkowo

¹⁶Łuczeńczyk, 335.

¹⁷Łuczeńczyk, 336.

może przypominać intrygę polityczną zawiązaną w celu zdobycia władzy, szybko odsłania głębszy, egzystencjalny wymiar narracji. Tytuł i motywy powieści wyraźnie nawiązują do *Księcia* Niccolò Machiavellego – klasycznego traktatu o sprawowaniu władzy i mechanizmach politycznej skuteczności. Podobnie jak u Machiavellego, centralną postacią pozostaje władca zmuszony do podejmowania decyzji obarczonych ciężarem strategicznym i etycznym, często balansującym na granicy moralności. Jednak w przeciwieństwie do cynicznego racjonalizmu Machiavellego *Gwiezdny książę* Łuczeńczyka ukazuje władcę jako postać dramatyczną – samotną i rozdwojoną egzystencjalnie. Książę nie jest narzędziem politycznej kalkulacji, lecz figurą wpisaną w doświadczenie alienacji, niemożliwości relacji i niemożności odkupienia. Łuczeńczyk konstruuje go jako jednostkę absolutnie autonomiczną – jedyną, niepowtarzalną, ale przez to wyzuta z przynależności, dotkniętą duchową pustką i postawioną wobec radykalnej odpowiedzialności za siebie i świat.

Cechą charakterystyczną postaci jest brak imion. Mamy do czynienia z księciem, jego spowiednikiem, Czarnym – doradcą i prawą ręką księcia, kobietą, z którą książę ma romans, i z wieloma innymi, pobocznymi postaciami, ograniczonymi do swojej dworskiej funkcji. Styl Łuczeńczyka jest nasycony rytmem i powtórzeniami, ale nie dla poetyckiego efektu – to raczej środek pogłębiania ciszy, decyzji, osamotnienia. To egzystencjalny minimalizm – nie epatuje emocją, lecz czystym ruchem decyzji, głosu, spojrzenia. Milczenie często ma tu większe znaczenie niż słowa.

Postać księcia w powieści Andrzeja Łuczeńczyka ukazuje najbardziej drastyczną postać samotności: samotność jednostki suwerennej i dzierżącej władzę, jednak takiej, która nie tylko nie potrzebuje innych, ale też aktywnie ich usuwa. Kolejne zabójstwa, których się dopuszcza lub do których wydaje rozkaz, nie wynikają z logiki politycznej konieczności. Nie są wynikiem chłodnej strategii ani reakcją na zagrożenie (choć początki powieści mogą to sugerować). Książę zabija, ponieważ może. Zabija, bo nikt – ani człowiek, ani Bóg – nie stoi już nad nim. Jego władza nie jest środkiem do naprawy świata, nie odwołuje się do idei dobra, sprawiedliwości, religii ani nawet efektywności politycznej. Jest czystą formą woli, nieograniczoną żadną instancją zewnętrzną. Zabójstwo króla, rzeź jeńców wojennych, egzekucja – to akty zła bez wyraźnej racji, nieodwołujące się do konieczności. Książę nie jest Machiavellim – nie zabija, bo tak każe logika polityki. On decyduje, bo może decydować. W ten sposób powieść zbliża się do koncepcji zła *injustifiable*, o której pisze Jean Nabert. Choć mogłoby się wydawać, że wewnętrzna destrukcja księcia zaczyna się od jego pierwszego bezwzględego aktu politycznego, to źródło tej destrukcji sięga głębiej i wcześniej. Kluczowym momentem duchowej regresji nie jest zabójstwo, lecz świadoma, jawna negacja Boga – wyższej instancji. Książę przyznaje się przed spowiednikiem, że już się nie modli, że nie czyni znaku krzyża. Jest to sytuacja, w której bohater porzuca wiarę, i nie jest to tylko początkiem duchowego rozpadu, ale ujawnia się tutaj także radykalne zerwanie z wszelką transcendencją, z wyższym *ja*. To rzadki moment w całej twórczości Łuczeńczyka, w którym kwestia wiary i jej utraty zostaje poruszona wprost.

Władza nie jest relacją z innymi, lecz ekspresją wewnętrznej, milczącej decyzji jednostki, która pozostaje sama. Czarny, spowiednik, kobieta – wszyscy są jedynie figurami otoczenia. Każda relacja zostaje przez księcia przzerwana lub rozproszona: nie opowiada się po żadnej stronie,

nie wyznaje żadnej wiary, nie uzasadnia żadnej decyzji, nie trwa przy nikim. Kulminacyjnym momentem tej regresji świadomości jednostki jest samobójstwo. Książę, który osiąga absolutną dominację nad światem, postanawia odejść, chociaż nic tego nie zapowiada – nie ma klęski, przegranej wojny, zdrady. To czysty akt – ostatni gest władzy nad sobą samym, w którym człowiek decyduje się na samounicestwienie.

Płynęli tak obok siebie, popuszczając chwilami lęk siodła, książę zaczynał zaraz odczuwać ciężenie kolczugi, pasa i miecza. Cieszyło go to, mocniej ujmował wówczas lęk i szeroko rozgarniał wodę wolną ręką. Tak dopłynęli wreszcie na środek. Kilkoma silnymi wyrzutami rąk książę odpłynął nagle w bok.

– Do brzegu! – zawołał do konia.

Koń parsknął i zaczął podpływać do księcia.

– Do brzegu! – krzyknął znowu książę i koń nie przybliżył się już. – Do domu! Do domu... – powtórzył.

Koń zarżał i zawrócił do brzegu. Co jakiś czas rozlegało się jeszcze oddalające rżenie. Mdląły ramiona, ostatkiem sił powstrzymując ciężenie w dół, książę usłyszał wreszcie z oddali broczenie konia na płyciźnie, a zaraz potem tętent, coraz bardziej się oddalający, któremu ciągle wtórowało co jakiś czas zanikające rżenie. Z ogarniającą całe ciało ulgą i kojącym spokojem podniósł wtedy książę wzrok ku gwiazdom, które zaczęły się jakby przybliżać, rozsypywać się wokół niego. Omdlałe ramiona przestały rozgarniać wodę i wzniosły się ku nim, jakby na bliskie, radosne spotkanie¹⁸.

Samobójstwo – dokonane bez widocznego powodu, bez dramatycznej przyczyny, w pozornym spokoju. Ten gest – zanurzenie się w ciemnej wodzie, pod nocnym niebem – uderza swoją egzystencjalną absurdalnością. Książę nie ginie w walce, nie przegrywa – po prostu decyduje się odejść, jakby doszedł do kresu możliwości bycia. Ta śmierć wydaje się ostatnim gestem władzy nad sobą, ale zarazem próbą dotknięcia czegoś więcej. Ostatnie spojrzenie w górę, na gwiazdziste niebo – Kantowski symbol moralnego ładu, boskości lub nieskończoności – można odczytać jako pragnienie transgresji, sięgnięcia poza granicę bytu, którą sam sobie wyznaczył. Otchłań wody, w którą się zapada, to przestrzeń nicości, ostatecznego unicestwienia, kraniec egzystencji. Nie bez znaczenia jest fakt, że wszystko dokonuje się w nocy – w świecie pogrążonym w mroku, który przewija się przez całą powieść jako metafora duchowej ciemności, milczenia Boga i zaniku sensu. *Gwiazdny książę* to zatem nie tylko historia okrutnego władcy, lecz także przejmująca opowieść o samotności i granicy istnienia, której nie da się już przekroczyć inaczej niż przez unicestwienie.

O *Ciemnej wodzie*

Zło w *Ciemnej wodzie* nie pojawia się jako wyraźna metafizyczna siła czy figura antagonisty, lecz sączy się z codziennych decyzji i postaw bohatera – z jego zachowania, spojrzenia, zaniechania, braku odpowiedzi. Tomasz – bohater opowiadania – nie jest zły w sposób oczywisty, nie nosi w sobie świadomej intencji czynienia zła. Raczej pozwala, by zło się

¹⁸Łuczeńczyk, 265–266.

dokonało – za jego milczącą zgodą, z obojętnością, brakiem reakcji. W tym sensie Andrzej Łuczeńczyk projektuje zło jako coś, co ujawnia się poprzez brak działania, niezdolność do afirmacji, oddzielenie się od świata, od innych, od relacji – a nie poprzez klasyczną moralną intencję zła¹⁹. Tomasz, jako „człowiek z zimną krwią”, nie podejmuje żadnego egzystencjalnego ryzyka, pozostaje w stanie duchowej secesji. Relacje międzyludzkie są w tym opowiadaniu skonstruowane jako płytkie, bezrefleksyjne, instrumentalne. Tomasz nie przywiązuje większej wagi do więzi koleżeńskich – nie przejmując się uczuciami kolegi (Jula), z którym prawdopodobnie wcześniej była związana Ewa i który również był obecny na tej samej imprezie. Wbrew społecznemu kodowi lojalności i „męskiej solidarności” Tomasz spędza z Ewą całą noc, nie mając przy tym poczucia winy. Istotne jest jednak, że nie tyle łamie zasady, ile zdaje się ich po prostu nie rozpoznawać. Jego postawa nacechowana jest emocjonalną pustką, niezdolnością do empatii czy moralnej refleksji. Zło, które się w tym akcie ujawnia, nie wynika więc z decyzji przeciwstawienia się etyce, ale z braku jakiegokolwiek postawy moralnej. To zło neutralne, zimne, niespektakularne – i przez to właśnie szczególnie niepokojące. Podobna postawa ujawnia się w scenie rozmowy z szefem, pytającym o JK. Tomasz w myślach osądza współpracownika jako „świnie”, wie, że jego zachowanie budzi sprzeciw, jednak wprost nie wyraża żadnej opinii. Wybiera strategię milczenia, niechęci do zajęcia stanowiska. Jednak to są jeszcze akty woli wynikające zwyczajnie z egoizmu – mówiąc językiem Jeana Naberta, jego postawa wynika z „miłości własnej”, „zamiłowania do siebie mniejszego” (*empirycznego ja*, a nie *czystego*). Niedługo później bohater udaje się na dworzec, gdzie spotyka dwóch kolegów z pracy – Witka i Leona – oraz kobietę. W narracji zastosowano interesujący, a z semantycznego punktu widzenia istotny zabieg percepcyjny. Ponieważ prowadzona jest ona z perspektywy pierwszoosobowej, sposób postrzegania rzeczywistości zostaje całkowicie podporządkowany widzeniu głównego bohatera. Wymienienie znajomych z pracy po imieniu (nawet jeśli Tomasz nie przejawia większego zainteresowania interakcją z nimi) przy jednoczesnym pominięciu tego aspektu w przypadku kobiety sugeruje, że jej tożsamość traci w jego oczach na znaczeniu. Z kontekstu całej opowieści wiadomo, że kobietą tą jest Ewa – ta sama, z którą Tomasz wcześniej spędził noc. Bohater pozostaje nią wyraźnie zainteresowany seksualnie, co znajduje swoje dopełnienie w opisie aktu, do którego później dochodzi – ukazanego w sposób brutalny, pozbawiony intymności. Co jest znamienne, pomiędzy bohaterami nie pojawia się żadna forma komunikacji: nie padają słowa, nie padają półsłówka – postać kobieca pozostaje całkowicie pozbawiona głosu. Po współżyciu znika z narracji, jakby jej obecność została wyczerpana i nie była już więcej potrzebna. Kobieta przedstawiona zostaje wyłącznie jako obiekt pożądania, którego obecność służy wyzwoleniu napięcia. Ciało kobiety nie stawia oporu – ale też nie wyraża zgody. Tomasz interpretuje milczenie i bezruch jako przyzwolenie, a swoją seksualną aktywność jako akt dominacji. Scena jest pozbawiona afektu, miłości, jakiegokolwiek wymiany – to czysty, chłodny akt woli, wyzuty z refleksji. Brak komunikacji między Tomaszem a kobietą – milczenie, niewyrażenie myśli, a przede wszystkim całkowite pozbawienie postaci żeńskiej głosu – można odczytać jako wyraz duchowego pęknięcia podmiotu, w którym nie potrafi on rozpoznać Innego, a ma on służyć jedynie do fizycznej uciechy, doświadczenia czysto cielesnego.

¹⁹Przedstawione u Łuczeńczyka zło wynikające z bierności i atrofii woli stanowi polemikę z Nabertem, dla którego kluczowa pozostaje obecność wolnej woli, nawet w jej zaprzeczeniu. To pokazuje, że literatura przekracza filozofię, dając semantyczną nadwyżkę.

Najpełniejszy obraz *injustifiable* objawia się w punkcie kulminacyjnym opowiadania, czyli w chwili, gdy bohater pojawia się na plaży nad jeziorem, gdzie mimo protestu zostaje zaciągnięty przez przypadkowo spotkanych znajomych – Nika i Roberta – do wspólnej, alkoholowej libacji. Tomasz po czasie, nie mogąc pozbyć się ich obecności, decyduje się popływać w jeziorze, jednakże na jego nieszczęście podpita dwójka kolegów decyduje się iść razem z nim. Jest to scena, w której Tomasz jest świadkiem, jak obaj jego towarzysze toną na jego oczach, jednak on nie decyduje się im pomóc.

Stałem w miejscu. Nie ruszałem się. Spoglądałem to tam, gdzie był Nik, to tam, gdzie był Robert. Spoglądałem to w jedną stronę, to w drugą. Później, kiedy sobie to wszystko przypominałem, zastanawiałem się, w jaki sposób utrzymywałem się wtedy na powierzchni. Nie pamiętałem, abym przebiegał wtedy rękami czy nogami. Tych kilka metrów, do Nika czy do Roberta, mogłem przebyć paroma rzutami, ale nie ruszałem się. Stałem w miejscu... Woda przestała się kotłować. I tu, i tam jednocześnie. Nie wiem, jak długo jeszcze nie ruszałem się z miejsca. Nie wiem, długo czy krótko, bardzo długo czy bardzo krótko. A potem zawróciłem i zacząłem płynąć z powrotem²⁰.

Tomasz wybiera bezwład. Nie decyduje się ratować nikogo, choć ma wybór. Ten moment, w duchu filozofii Naberta, ukazuje zło nie jako akt zbrodniczy, ale jako ujawnienie duchowej pustki: niemożności aktu afirmacji, niezdolności do działania w imię relacji. Zło pojawia się nie dlatego, że wybrał źle – ale dlatego, że w ogóle nie był zdolny do wyboru. Po tym wydarzeniu bohater zostaje zabrany przez policję i na posterunku jest przesłuchiwany kolejno przez organy bezpieczeństwa: kaprała, kapitana, prokuratora. Trafia też na obserwację do szpitala psychiatrycznego, która potwierdza, że jest osobą w pełni zdrową psychicznie, zdolną do wykazania się odpowiedzialnością. W ostatecznym rozrachunku staje przed sędzią. Na pytanie, dlaczego nie ratował, Tomasz uporczywie odpowiada pytaniem: „Ale którego? Którego z nich miałem ratować?”.

W tym opowiadaniu mamy do czynienia z sytuacją skrajną, która przypomina klasyczny dylemat wagonika, jednak zostaje on radykalnie odwrócony. Bohater staje wobec możliwości ocalenia jednej z dwóch tonących osób, znajdujących się w jednakowej odległości, wobec których nie żywi ani większej sympatii, ani urazy. Z etycznego punktu widzenia sytuacja wydaje się czysta: może zareagować, może podjąć decyzję. Jednak bohater wybiera bezwład – nie ratuje nikogo. W duchu filozofii Naberta: nie chodzi o treść wyboru (X czy Y), ale o to, czy świadomość zdołała zjednoczyć się z własną wolą i podjąć akt afirmacji, czyli próbę bycia sobą wobec drugiego. Tymczasem bohater pozostaje w stanie duchowej secesji – oddzielony od siebie, od woli, od świata, od relacji. Nie dlatego, że wybrał źle – lecz dlatego, że nie był zdolny do wyboru jako takiego. W tym sensie *Ciemna woda* staje się opowieścią o duchowej regresji – o człowieku, który stopniowo traci zdolność rozpoznania drugiego, aż w końcu nie jest już w stanie uratować nikogo, nawet jeśli tylko jedno życie można by ocalić. Tomasz nie jest zły dlatego, że wyrządza krzywdę z premedytacją – lecz dlatego, że pozwala jej się dokonać, obojętny i wewnętrznie pusty. Zło w tej prozie objawia się nie w spektakularnym geście, ale w cichym odwróceniu głowy, w braku decyzji, w milczeniu.

²⁰Łuczeńczyk, 35.

Podsumowanie

Andrzej Łuczeńczyk pozostaje pisarzem osobnym – autorem, który nigdy nie wszedł do głównego nurtu polskiej literatury, a jednak w swojej prozie dotknął tego, co najciemniejsze i najtrudniejsze do wypowiedzenia. Jego pisanie jest zimne, ascetyczne, pozbawione emocjonalnych ornamentów. To literatura, w której milczenie waży więcej niż słowo, a gest – bardziej niż cała psychologia postaci. Łuczeńczyk nie daje czytelnikowi *katharsis*. Zamiast tego zostawia go w obliczu ciszy, która następuje po śmierci, po zbrodni, po braku decyzji. To właśnie ta cisza staje się najpełniejszym wyrazem zła. Filozofia Jeana Naberta okazuje się w tym kontekście kluczem nie tyle narzuconym z zewnątrz, ile organicznie dopasowanym, ponieważ Nabert, pisząc o *injustifiable* – złu, którego nie sposób usprawiedliwić ani racjonalizować – otwiera przestrzeń interpretacyjną, w której proza Łuczeńczyka nabiera nowego wymiaru, stając się nie tyle zapisem zdarzeń, ile świadectwem rany. Zło u Naberta nie jest przecież kategorią moralną, lecz wydarzeniem duchowym, doświadczeniem zerwania więzi i alienacji *ja* wobec samego siebie i drugiego. Właśnie to odnajdujemy w *Źródle*, gdzie rozszczepienie tożsamości bohatera prowadzi do unicestwienia odpowiedzialności, i w *Gwiezdnym księżcu*, gdzie absolutna władza kończy się samobójstwem – czystym aktem unicestwienia. W *Ciemnej wodzie* zło objawia się z kolei w bezwładzie, w niemożności podjęcia decyzji, w biernym patrzeniu na tonących przyjaciół. Recepcja twórczości Łuczeńczyka zawsze była pełna napięć. Henryk Bereza widział w nim jednego z najważniejszych młodych prozaików, kapłana egzystencjalnego misterium śmierci, inni krytycy – od Bugajskiego, przez Starostę, po Wójcik – podkreślali jego zdolność do ukazywania banalności i chłodu zła. Byli jednak i tacy, jak Zieliński czy Mętrak, którzy oskarżali go o formalizm i jałowość emocjonalną. Niezależnie od ocen nie pozostawali wobec jego prozy obojętni. Dlaczego więc czytać Łuczeńczyka z Nabertem? Bo obaj spotykają się w tym samym miejscu: w doświadczeniu rany, której nie można zasklepić ani nazwać. Łuczeńczyk obleka tę ranę w literacką formę – ciszę, chłód, powtarzalność gestów. Nabert daje narzędzie, by ją rozpoznać – *injustifiable*, zło nie do usprawiedliwienia, które wydarza się w milczeniu. To spotkanie literatury i filozofii nie prowadzi do pocieszenia. Pozwala jedynie poświadczyc: że zło istnieje, że się wydarza, że pozostawia pustkę, której nie da się ani wyjaśnić, ani wypełnić.

Bibliografia

- Bereza, Henryk. „Lucyferyczność. Czytane w maszynopisie”. *Twórczość* 6 (1985): 136–137.
- – –. „Sprawiedliwość. Czytane w maszynopisie”. *Twórczość* 5 (1984): 154–155.
- Bugajski, Leszek. „Poprzez siebie”. *Pismo Literacko-Artystyczne* 11/12 (1986): 78–87.
- Cebo, Małgorzata. „W kręgu zła. Książki”. *Tygodnik Kulturalny* 9 (1987): 12.
- Łuczeńczyk, Andrzej. *Dzieła zebrane*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2018.
- Łukosz, Jerzy. „Jedyny kształt śmierci”. *Odra* 7/8 (1987): 103.
- Mętrak, Krzysztof. „Ze stajni Berezy. Ze słuchu”. *Express Wieczorny* 202 (1986): 5.
- Miłkowski, Tomasz. „Dwuznaczne źródło”. *Kultura* 50 (1986): 11.
- Mukoid, Ewa. *Filozofia zła: Nabert, Marcel, Ricoeur*. Kraków: Universitas, 1993.
- Starosta, Ewa. „Wspólnota śmierci”. *Fakty* 32 (1986): 10.
- Wójcik, Lidia. „Przerażająca zwyczajność zabijania”. *Kamena* 2 (1986): 7.
- Zieliński, Stanisław. „Aż brak tchu. Wycieczki balonem”. *Nowe Książki* 1 (1986): 14–17.

SŁOWA KLUCZOWE:

PROZA LAT 80.

zło

doświadczenie zła

ABSTRAKT:

Artykuł omawia twórczość zapomnianego polskiego pisarza lat 80. XX wieku Andrzeja Łuczeńczyka oraz zagadnienia doświadczenia zła w jego utworach, które zostało ujęte i zbadane poprzez fenomenologiczną, okołogzystencjalną filozofię Jeana Naberta. Lubelski prozaik, podejmując próbę opisania najciemniejszej sfery ludzkiej egzystencji, ukazuje jej oblicza w obrębie śmierci, zabójstw, niemożności międzyludzkiej komunikacji, samotności, bezwzględności brutalności działań. Opracowana przez francuskiego myśliciela oryginalna filozofia refleksywna oraz wpisane w nią kluczowe pojęcie zła *injustifiable* – inaczej mówiąc: zła niewytłumaczalnego, „nieusprawiedliwialnego”, niedającego znaleźć dla siebie uzasadnienia – pozwala najpełniej ująć, w jaki sposób zło jawi się w świecie przedstawionym zaproponowanym przez Łuczeńczyka, czyli jako wydarzenie duchowe, zaistniałe jako rana w ludzkiej świadomości i jej woli. Autor, którego styl pisarski cechuje się chłodnym, zredukowanym do minimum, surowym opisem, w czasach swojej świetności dzielił krytykę literacką: część, idąc za Henrykiem Berzę, podziwiała jego sposób ujęcia śmiercionośnych tematów, inni zaś uznawali go za mało znaczącego formalistę. Celem artykułu jest ukazanie, w jaki sposób zło jawi się w twórczości Andrzeja Łuczeńczyka, przywrócenie pisarza do współczesnego obiegu czytelniczego, a także ożywienie zainteresowania jego twórczością w środowisku literaturoznawczym.

A n d r z e j Ł u c z e ń c z y k

i n j u s t i f i a b l e

J E A N N A B E R T

Hanryk Bereza

NOTA O AUTORCE:

Monika Kowalik – ur. 1999, absolwentka filologii polskiej na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, gdzie ukończyła studia licencjackie i magisterskie. Jej zainteresowania badawcze koncentrują się wokół literatury egzystencjalistycznej oraz prozy XX wieku, a także zagadnień z zakresu teorii literatury. W ramach uczestnictwa w kole naukowym realizowała grant badawczy w programie Inicjatywa Doskonałości – Uczelnia Badawcza (IDUB). Brała również udział w programie Erasmus+ w Pradze, gdzie studiowała w językach czeskim i angielskim, rozwijając swoje kompetencje językowe i badawcze w środowisku międzynarodowym.