



przestrzenie **TEORII**

**MYŚLEĆ KOLOREM,
WIDZIEĆ DŹWIĘKIEM**

Justyna Bajda

Wojciech Baluch

Marian Bielecki

Anna Chęćka

Beata Dorosz

Marek Hendrykowski

Małgorzata Jankowska

Anna Krajewska

Kacper Kutrzeba

Wojciech Ligęza

Jakub Rawski

Aleksandra Reimann-Czajkowska

Krystian Saja

Rafał Jakub Skowroński

Bożena Tokarz

Jacek Wachowski

Dorota Wojda

Aleksandra Zdanowicz

42

2024

WYDAWNICTWO NAUKOWE UAM

W projekcie graficznym okładki i stron działowych
wykorzystano obraz
Stanisława Wyspiańskiego *Widok z okna pracowni
na Kopiec Kościuszki* z 1904 r.

przestrzenie TEORII

UNIwersYTET
IM. ADAMA MICKIEWICZA
W POZNANIU

UNIwersYTET
JAGIELLOŃSKI



WYDAWNICTWO
NAUKOWE

POZNAŃ 2024

Wydział Filologii Polskiej i Klasycznej
ul. Fredry 10, Coll. Maius, p. 216, 61-701 Poznań
tel./fax 61 829 46 90
e-mail: akraj@amu.edu.pl

Stanisław Balbus (Kraków)
Paul Allain (Canterbury, Kent)
Monika Błaszczak (Poznań) — sekretarz redakcji
Anna Burzyńska (Kraków)
Bogdana Carpenter (Ann Arbor)
Sylwester Dworacki (Poznań)
Irena Górska (Poznań) — zastępczyni redaktora naczelnego
Krzysztof Hoffmann (Poznań) — sekretarz redakcji
Anna Krajewska (Poznań) — redaktor naczelna
Magdalena Popiel (Kraków)
Wojciech Sztaba (Ludwigsburg)
Elżbieta Tabakowska (Kraków)
Giovanna Tomassucci (Piza)
Dorota Wojda (Kraków)
Seweryna Wystouch (Poznań)
Andrzej Zawadzki (Kraków)

Anna Piotrowicz-Krenc
Piotr Zwierzykowski

Artykuły publikowane w „Przestrzeniach Teorii”
są recenzowane przez dwóch niezależnych recenzentów
polskich lub zagranicznych.

Abstrakty opublikowanych prac są dostępne online
w międzynarodowej bazie danych The Central European Journal
of Social Sciences and Humanities <<http://cejsh.icm.edu.pl>>.

Wydanie drukowane jest podstawową wersją czasopisma.

Wersja elektroniczna czasopisma jest dostępna na Platformie PRESSto
<<http://pressto.amu.edu.pl/index.php/pt/index>>.

© Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu,
Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2024

Wersja elektroniczna publikacji jest dostępna na licencji
Creative Commons — Uznanie autorstwa — Użycie niekomercyjne —
Bez utworów zależnych 4.0 Międzynarodowe.

Publikacja dofinansowana przez
Wydział Filologii Polskiej i Klasycznej
Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
oraz Wydział Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego.

Ewa Wąsowska
Monika Krzywoszyńska
Reginaldo Cammarano

WYDAWNICTWO NAUKOWE UNIwersYTETU
IM. ADAMA MICKIEWICZA W POZNANIU
www.press.amu.edu.pl e-mail: press@amu.edu.pl wydnauk@amu.edu.pl

Ark. wyd. 23,0 Ark. druk. 22,375

VOLUMINA.PL Sp. z o.o., Szczecin, ul. Ks. Witolda 7-9

ADRES REDAKCJI

KOMITET REDAKCYJNY

REDAKTOR JĘZYKOWY
REDAKTOR STATYSTYCZNY



Opracowanie graficzne
Redaktor
DTP/ Redaktor techniczny

WYDAWCA
ISSN 1644-6763
ISSN (online) 2450-5765
DOI:10.14746/pt

Druk i oprawa

Spis treści

przestrzenie TEORII

MYŚLEĆ KOLOREM, WIDZIEĆ DŹWIĘKIEM

7	Anna Krajewska Myśleć kolorem, widzieć dźwiękiem
Rozprawy	
17	Dorota Wojda Pszczoty w „złym ulu”. Anamneza Bolesława Leśmiana
55	Justyna Bajda <i>Do Tadeusza Estreichera</i> . Kolor niebieski w procesie twórczym Stanisława Wyspiańskiego
71	Marian Bielecki Alienacja i apokalipsa. Sartre i Gombrowicz
101	Aleksandra Reimann-Czajkowska „Powiedz mi jeszcze, za co kochasz Chopina...” Stanisława Ignacego Witkiewicza i Witolda Gombrowicza uwagi na temat odbioru muzyki
119	Bożena Tokarz W optyce kompleksu emocjonalno-kognitywnego (inspiracje z wystawy <i>Chopinowi Duda-Gracz</i>)
133	Beata Dorosz O nieznanym kulisach <i>Życia Chopina</i> (w świetle korespondencji Kazimierza Wierzyńskiego)
153	Wojciech Ligęza Bruegel, Caravaggio, van Gogh i inni. Malarskie tematy w późnej twórczości Kazimierza Wierzyńskiego
167	Aleksandra Zdanowicz „Byłaby zbiornikiem, kontenerem zdolnym pomieścić różnorodne formy, tony i głosy”. Żałobny dyskurs Marka Bieńczyka
189	Rafał Jakub Skowroński „Niby-wspomnienia”. Sygnały autotematyzmu i kategoria wyzwania w <i>Wysokim Zamku</i> Stanisława Lema

Wojciech Baluch Od niesprawiedliwości społecznej po sprawiedliwość epistemiczną — polski dramat posttraumatyczny	207
Jacek Wachowski Literatura i technologia. Gry z tekstem / gry o tekst	225
Małgorzata Jankowska Literatura jako pole walki. <i>Casus</i> Judasza Iskarioty	241
Krystian Saja Teoria amalgamatów w literaturoznawstwie oraz jej zastosowanie na przykładzie powieści gotyckiej <i>Zamczysko w Otranto</i> Horacego Walpole’a	269
Jakub Rawski <i>Nieustraszeni pogromcy wampirów</i> Romana Polańskiego wobec literackich i filmowych antenatów w kontekście koncepcji estetycznych Romana Ingardena	289
	Scena krytyczna
Anna Chęćka Szok nieporównywalnego? Szkic z krytyki (muzykologicznego) przekładu	309
Kacper Kutrzeba Wprowadzenie do teorii Roberta Schwarza	327
Marek Hendrykowski McLuhana koncepcja kultury współczesnej	345

Contents

przestrzenie TEORII

THINKING WITH COLOUR, SEEING WITH SOUND

- 7** **Anna Krajewska**
Thinking with colour, seeing with sound

Articles

- 17** **Dorota Wojda**
Bees in the "Bad Hive". Anamnesis of Bolesław Leśmian
- 55** **Justyna Bajda**
To Tadeusz Estreicher. The colour blue in the creative process of Stanisław Wyspiański
- 71** **Marian Bielecki**
Alienation and Apocalypse. Sartre and Gombrowicz
- 101** **Aleksandra Reimann-Czajkowska**
"Tell me yet why you love Chopin..." Stanisław Ignacy Witkiewicz's and Witold Gombrowicz's remarks on the reception of music
- 119** **Bożena Tokarz**
Trought the Lens of the Emotional-Cognitive Complex (Inspirations from the *Duda-Gracz to Chopin* Exhibition)
- 133** **Beata Dorosz**
On the unknown backstory of *The Life and Death of Chopin* (in light of Kazimierz Wierzyński's correspondence)
- 153** **Wojciech Ligęza**
Bruegel, Caravaggio, van Gogh and Others. Themes of Painting in the Late Kazimierz Wierzyński's Poetry
- 167** **Aleksandra Zdanowicz**
"She would be a reservoir, a container capable of containing various forms, tones and voices". Marek Bieńczyk's mournful discourse
- 189** **Rafał Jakub Skowroński**
"Quasi-memories". Autothematicism and the Category of Challenge in Stanisław Lem's *Highcastle*

Wojciech Baluch From social injustice to epistemic justice — Polish post-traumatic drama	207
Jacek Wachowski Literature and technology. Playing with text / playing for text	225
Małgorzata Jankowska Literature as a battlefield. The case of Judas Iscariot	241
Krystian Saja The theory of amalgams in literary studies and its application on the example of the Gothic novel <i>The Castle of Otranto</i> by Horace Walpole	269
Jakub Rawski Roman Polański's <i>The Fearless Vampire Killers</i> Towards Literary and Film Ancestors in The Context of Roman Ingarden's Aesthetic Concepts	289
	Critical Scene
Anna Chęćka The shock of the incomparable? A sketch from (musicological) translation criticism	309
Kacper Kutrzeba Introduction to the theory of Roberto Schwarz	327
Marek Hendrykowski McLuhan's concept of contemporary culture	345

Myśleć kolorem, widzieć dźwiękiem

ABSTRACT. Anna Krajewska, *Myśleć kolorem, widzieć dźwiękiem* [Thinking with colour, seeing with sound]. „Przestrzenie Teorii” 42. Poznań 2024, Adam Mickiewicz University Press, pp. 7–13. ISSN 1644-6763. <https://doi.org/10.14746/pt.2024.42.0>.

The editorial presents one of the important threads connecting articles that independently demonstrate the anti-binary ways that art functions. The text concerns the recognition of our perception of the world, as a combination of thinking and sensory experiences.

KEYWORDS: colour, sound, thinking, seeing, synaesthesia

Z prezentowanych w numerze artykułów wybrałam cytaty z twórczości dwóch artystów, dwa opisy dokonane metodą synestezji – Bolesława Leśmiana:

W pajęczynie, rozpiętej na liściach paproci,
Z **mroku** w **blask** się rozhuśtał znikliwy zjaw **tęczy**.
Czasem coś, czego nie ma, pod wiatr się **zazłoci**,
By dorzucić swe **złoto** do **pszczoły**, co brzęczy...

(B. Leśmian, *Po deszczu*, P 394;
cyt. za artykułem D. Wojdy,

wyróżnienia **boldem** i kolorem pochodzą od Autorki artykułu)

i Stanisława Wyspiańskiego:

Co za interpunkcja (stosunek wzajemny części i proporcjonowanie) wrażliwa a pełna muzyki. – to nie instrument jeden grający, harmonijny, melodyjny i wdzięczny (jak Rouen), ale potężna instrumentacja orkiestralna, o grubych tonach trąb, takcie miarowym bębnow, chórach całych śpiewnych fletni i brzęku harf złotostrunnych.

(opis katedry w Amiens dokonany przez S. Wyspiańskiego w liście do L. Rydla, list z 16.05.1890 r., Paryż; cyt. za artykułem J. Bajdy)

Te dwa opisy pokazują myślenie kolorem, który wyprzedza istnienie dopiero powoływanych przez barwę i światło bytów oraz widzenie porządków architektury poprzez dźwięk, a dokładniej – muzyczną organizację, „potężną instrumentację orkiestralną”. U Leśmiana – powiedziałabym – zachodzi rodzaj splątania; z niebytu „coś czego nie ma” poprzez inne patrzenie „pod wiatr” uzyskujemy wartość zmiennego, chwilowego koloru i światła, które się „zazłoci”, by po chwili ukonkretnić się poprzez „złoto” i zaistnieć jako realny byt „pszczoły, co brzęczy”. Znamienne, że zwrot „iść pod wiatr” występuje

u poety jako „patrzenie pod wiatr” (trudne, nieoczywiste, niepozwalające zobaczyć dokładnie tego, co realne – w tle nawiązujące do zwrotu łączącego z wiatrem nie tylko drogę, lecz także oczy – jak w zwrocie „wiatr w oczy”). Jak pisze Dorota Wojda: „Arabeskowa poetyka przeplatania światła z ciemnością oraz epifanii z deziluzją służy w twórczości Leśmiana ukazywaniu, że łączą się ze sobą sprzeczne pierwiastki: «znikliwy zjaw tęczy» wyłania się z ciemności jako blask na pajęczynie, złoty niebyt, ale właśnie w tej postaci tworzy jakby – na co zwraca uwagę ornamentacyjna synestezja – jeden skarb z realną, brzęczącą pszczolą, która może ginie w rozpiętej na liściach sieci. [...] Z takich zobrazowań powstaje wizja bytu jako źródła ciągłych zmian w polu widzenia, w którym na przemian jawią się światło i cień, intensywne barwy i ciemność, odzwierciedlające sprzeczności między życiem a śmiercią oraz epifanią a deziluzją”.

Czytając wielu poetów (w tym zwłaszcza Leśmiana), często mam nieodpartą ochotę zderzyć świat poetycki z wnioskami płynącymi z przemysłów dotyczących pojęć z fizyki kwantowej, zwłaszcza kwantowego splątania. Poezja i fizyka odnajdują tu jakiś – fascynujący mnie od dawna – związek, jakiś obszar wspólny, opisują niepojęty sposób wyłaniania się świata; z pustki rodzącej byty (?), z poczucia braku przedustanowienia (?), z zatarcia granicy między bytem i niebytem (?), ze splątania epifanii z deziluzją (?). Świat bytów Leśmiana to jakby świat w superpozycji... Dokonuje się tu myślenie łączące świat i „zaświat”, świat i „bezświat”, a także czas i beczas. „Powraca czas, nie mija czas!” Ten proces Wojda łączy z Platonowską anamnezą, a fizyk powiedziałby pewnie, że nasze wrażenie linearności czasu jest iluzją, czas i beczas nie są aż tak odrębne, jak się nam wydaje, doznanie jego upływu wiąże się z tym, że znamy go tylko w parametrach wynikających z pracy mózgu, z aktu doznawania czasu tylko jako zniekształconego, widzianego w wymiarach oznaczających jedynie byt istniejący w naszej świadomości jako obraz dostępnego nam przekroju rzeczywistości, bo do jej prawdziwej natury nie mamy dostępu.

W refleksji literaturoznawczej także zachodzi myślenie poprzez przyjmowanie rozmaitych kategorii: z jednej strony filozoficznych i spekulatywnych, z drugiej – sensualnych, zmysłowych, związanych z doznaniem fizycznymi (niwelujących opozycyjność umysłu i ciała), wizualnych, plastycznych, dźwiękowych itp., myślenie np. kolorem czy światłem. Dość modny dziś staje się zwrot „myśleć czymś”, np. dobrze się myśli teatrem itp. Jednakże wprowadzenie pojęcia koloru czy dźwięku jeszcze bardziej wiąże nasze myślenie z kategoriami nieokreślonymi do końca. Jak więc się myśli kolorem?

Następuje poetyckie przedstawienie wektorów; to nie przedmiot jest opisywany w kolorach, ale kolor – a ściślej: doznanie koloru – tworzy przedmiot (w wierszu Leśmiana można odnieść wrażenie, że obraz pszczoly wyłania

się z koloru złota). O ile mniej dziwi takie ujęcie świata myśli i zmysłowości, o tyle zwraca uwagę myślenie kolorem także w tworzeniu języka opisu poezji. Autorka zaznacza złotym kolorem niektóre wyrazy, np. „zazłoci”, „złoto”, ale także w cytowanej zwrotce: kontrastujący z mrokiem „blask”, znikliwy zjaw „tęczy”, obraz „pszczoły”, która, jakby potwierdzając swą realność, brzęczy. Dokonany w zapisie wiersza zabieg pokolorowania słów każe nam zwrócić uwagę na charakter malarski samego dyskursu literaturoznawczego. W myśleniu pomaga nam doświadczanie koloru. Znamienne, że coraz częściej Autorzy przysyłają teksty z prośbą, by naruszyć kształt czcionki, dokonać wyodrębnienia partii tekstu lub wyrazów kolorem itp. Wplatając do tego linki odsyłające do obrazów i rozmaitych aktów performatywnych, nagrań dźwiękowych i fotografii, sprawiają, że dopiero z myślenia kolorem lub widzenia dźwiękiem zaczynamy kształtować obrazy wylaniających się bytów. Może pójdę teraz zbyt daleko, może to zostanie odczytane jako nadużycie, ale czasem całym artykułom w mojej wyobraźni przypisuję kolor (zupełnie jakbym odbierała literaturę wizualnie).

Wróćmy jednak do pisarzy. Drugi cytat, odnoszący się do listu Wyspiańskiego, powoduje, że tym razem prezentuje się nam opis architektury utworzony przez dźwięki. Ma się jednak wrażenie, że to nie jest zwykły opis, ale że dźwięki budują architekturę katedry. Justyna Bajda pisze: „Inaczej niż autorzy dualistycznych teorii poznania, zakładający, że nasz umysł najpierw gromadzi informacje, a następnie je przetwarza¹, Rudolf Arnheim sformułował tezę: «czynności poznawcze zwane myśleniem nie są przywilejem procesów zachodzących w umyśle, poza postrzeganiem czy ponad nim: [...] są one istotnymi składnikami samej percepcji»”² (przypisy autorstwa Justyny Bajdy). Wyspiański myśli i kolorem, i dźwiękiem. Widzenie koloru w oderwaniu od desygnatu pozwala mu, jak sugeruje Bajda, zobaczyć np. „nieokreśloną przestrzeń, niejednoznaczny czas. Jako odrealnione błękitne światło pojawia się kolor w podwodnych scenach *Legendy I*; w *Protesilasie i Laodamii* jako błękitna godzina świtu i zmierzchu; finalna scena trzeciego aktu *Wesela* jest spajana przez szafirowe światło – to „jakby z atmosfery błękitnej”³ nadciąga muzyka pochłaniająca weselników” (zaznaczenia kolorem niebieskim – A.K.). Powtórzmy zatem: „błękitne światło”,

¹ R. Arnheim powołuje się przede wszystkim na teorię Parmenidesa z Elei (ok. 540 p.n.e. – ok. 470 p.n.e.), twierdzącego, że należy wyznaczyć wyraźną granicę między percepcją a myśleniem, „ponieważ to ku myśleniu należy się zwrócić, by skorygowało świadectwo zmysłów i doprowadziło nas do prawdy [...]”. R. Arnheim, *Myślenie wzrokowe*, przeł. M. Chojnacki, Gdańsk 2011, s. 13.

² *Ibidem*, s. 23.

³ S. Wyspiański, *Wesele*, oprac. J. Nowakowski, Wrocław 1981, s. 256 (akt III, scena 37, didaskalia).

„błękitna godzina świtu i zmierzchu”, „szafirowe światło”, „atmosfera błękitna” pozwalają zobaczyć „nieokreśloną przestrzeń, niejednoznaczny czas”. I znów z jednej strony postawmy malarza, z drugiej fizyków, którzy mówią, jak Niels Bohr, o zasadzie nieokreśloności. U Wyspiańskiego błękit tworzy atmosferę, a dźwięk buduje pojęcie harmonii – „potężna instrumentacja orkiestralna” w architekturze katedry (tu na koniec następuje interesujące spleatanie dźwięku i koloru, „brzęk harf złotostrunnych”). Myślimy wraz z Wyspiańskim o architekturze katedry jako o – nazwijmy to zjawisko – „synestezyjnym splecaniu” pojawiającym się w procesie naszego myślenia nie tylko kolorem i dźwiękiem, lecz także równocześnie i poetyką, i fizyką.

Myślenie kolorem, widzenie dźwiękiem wiążą się w sposób niemal intuicyjny także z badaniami kognitywistycznymi czy neuroestetyką. Bożena Tokarz w swoim tekście dotyczącym wystawy prac Jerzego Dudy-Gracza poświęconej Fryderykowi Chopinowi pisze: „Wydaje się, że malarstwo i słowo aspirują przez kolor do statusu muzyki (Delacroix, Gauguin, van Gogh). Choć nauka nie uzgodniła jednoznacznego stanowiska w sprawie paraleli kolor–dźwięk, to można sądzić, że nie chodzi tu o symetrię, lecz o poznanie estetyczne w kontekście emocjonalno-kognitywnym. Upodobnienie funkcji koloru, linii i kształtu do dźwięku muzycznego przebiega w wyższych rejestrach percepcji”. Dalej dodaje: „Malarz widzi go w perspektywie «myślenia estetycznego», na które składają się podstawowe funkcje pełnione przez mózg, myślenie, emocje, instynkt i intuicja. Dzięki nim doznania zmysłowe: wzroku, słuchu, dotyku, smaku i węchu tworzą doznanie artystyczne, a także neurofizjologiczne⁴, w którym to kierunku zmierza neurokognitywna teoria umysłu” (przypis autorstwa Bożeny Tokarz). I jeszcze: „Ujęcie kognitywne jednak w przeciwieństwie do semiotycznego zaciera granicę między ciałem a mózgiem, co podkreślił Semir Zeki, twórca neuroestetyki, poszukujący neurobiologicznych podstaw przeżyć estetycznych”.

Z kolei Krystian Saja analizuje w kontekście kognitywnej teorii amalgamatu *Zamczysko w Otranto* Horacego Walpole’a. „Od czytelnika oczekuje się zaangażowania w «myślenie wizualne» – doświadczenia, które łączy obraz i pojęcie, percepcję i intelekt. Tym samym «patrzymy» oraz «myślimy» jednocześnie”.

Wątek myślenia niebinarnego sugeruje w numerze wiele tekstów.

Czarna żałoba zestawiona z rytmem tańczących flamenco określa figury literackie i taneczne w powieści Marka Bieńczyka (artykuł Aleksandry Zdanowicz). „Jedną z częściej powracających na kartach *Kontenera* figur

⁴ Cf. *Mózg i jego umysł*, red. W. Dziarnowska, A. Klawiter, Poznań 2003; W. Duch, *Neuroestetyka i ewolucyjne podstawy przeżyć estetycznych*, <http://www.fizyka.umk.pl/publications/kmk/07-Neuroestetyka.pdf> (dostęp: 22.09.2022).

zmarzwienia jest flamenco, tańczone i śpiewane, wywodzące się zdaniem autora z czarnej żałoby”. Nie bez przyczyny powieść związaną z dyskursem żałobnym Zdanowicz określa poprzez cytát umieszczony w tytule tekstu, jako tę, która „pomieści rozmaite formy, tony i głosy”. Dodajmy za Autorką artykułu: powieść, która pomieści materializację oddechu, odczuwanie utraty jako „niczego, które boli”, rytm uderzeń serca, w końcu taniec flamenco widziany jako łącznik zmysłowości i refleksji, „epifania nie pełni, boskiego sensu, lecz braku. Braku, który – paradoksalnie – pozwala zatracić się w rytmie flamenco, w powtarzalności pełnych emocji, ekspresyjnych ruchów, w trwaniu przyrównanym do fizjologicznego rytmu pracy serca”.

Specjalne miejsce w numerze znajdują artykuły dotyczące sposobów widzenia literatury jako pola walki (Małgorzata Jankowska), w związku z technologią (Jacek Wachowski), dramatem posttraumatycznym (Wojciech Baluch) czy filmem grozy (Jakub Rawski). Literatura wiąże się z muzyką; na Różewiczowskie pytanie: „Za co kochasz Chopina?” padają odpowiedzi Gombrowicza i Witkacego (Aleksandra Reimann-Czajkowska). Czytanie obrazów i muzyki dokonuje się poprzez poetyckie myślenie Wierzyńskiego (Beata Dorosz, Wojciech Ligęza). Pojawia się też pytanie, jak muzykę określać może przekład na inny język dzieła z zakresu muzykologii (Anna Chęćka o *The Aesthetics od Music* Rogera Scrutona). Pojęcie spojrzenia wyraża także patrzenie na dzieło Innego, np. relacje Wierzyński–Chopin, Gombrowicz–Sartre, Polański–Walpole, ale i ułudę patrzenia w głąb siebie, jak niby-wspomnienia, niby-autobiografia Lema. W różnych konstelacjach piszą Autorzy o takich związkach wyrażanych bezpośrednio – o Wierzyńskim piszącym o Chopinie, na temat autotematyzmu lub jego pozorów u Lema (Rafał Skowroński), lecz także – jak rzecz charakteryzuje Marian Bielecki – o „intertekstualnych relacjach między Jeanem-Paulem Sartre’em i Witoldem Gombrowiczem”, dotyczących „zarówno komentarzy o charakterze dyskursywnym, w których polski pisarz rekonstruuje filozoficzny projekt francuskiego filozofa, a także artystycznych fabularyzacji pojęć filozoficznych w tekstach artystycznych”, jak i pośrednio, np. filmu o wampirach Polańskiego (Jakub Rawski) sąsiadującego z artykułem o powieści grozy Walpole’a (Krystian Saja). Odzywa się więc w tle wątek: „Ja to ktoś Inny”. Kategoria nieokreśloności i płynności bytów wraca nieoczekiwanie w odniesieniu do opisu McLuhanowskiej wizji kultury, która – jak pisze Marek Hendrykowski – „jako całość rozwija się nie przyczynowo-skutkowo, i nie linearnie, lecz w przestrzeni prawdopodobieństwa możliwego rozwoju”, a „procesami jej transformacji rządzi «logika zdarzeń przygodnych»”. Z kolei pojęcie „przemieszczonych idei” zmienności i kaprysu towarzyszy odczytaniu ujęć teorii Roberta Schwarza (Kacper Kutrzeba).

Wszystkie artykuły łączy antybinarne podejście do sztuki (powieści, dramatu, malarstwa, muzyki, kultury...). Wyeksponowany wątek myślenia kolorem, widzenia dźwiękami uzyskuje dopełnienie w kreowaniu literatury jako pola możliwości (nie tyle jako światów możliwych, ile niegotowych, zmiennych, pozostających w stanie superpozycji, od stopów-amalgamatów poczynając, przez rozmaite pola walki, zmagania, traumy, po nieoczekiwane splątania, rytmy rodzące się w tańcu, prowadzące do wyłaniania się kształtów i bytów – choćby chwilowych). Przenikanie bytów to też przenikanie kategorii, pojęć, tworzenie stanów nieokreśloności... lub z nieokreśloności wyłaniających swoje oblicza (prawdziwe czy będące ułudą...).

A zatem pojawiają się wątki refleksji kognitywnej, neuroestetycznej, performatywnej, a także filozoficznej, socjologicznej, kulturotwórczej, translatologicznej.

W przenikaniu się „patrzenia pod wiatr” i myślenia kolorem, w splątaniu żaloby z tańcem, w świetle gnozy i anamnezy, zmienności i kaprysu, amalgamatu i grozy, w odwołaniu do kategorii nieokreśloności, możliwości i przygodności... rozgrywa się ten numer „Przestrzeni Teorii”.

Anna Krajewska

BIBLIOGRAFIA (WYBÓR)

- Amalgamaty kognitywne w sztuce*, red. A. Libura, Kraków 2007.
Arnheim R., *Myślenie wzrokowe*, przeł. M. Chojnacki, Gdańsk 2011.
Hejmej A., *Muzyczność dzieła literackiego*, Wrocław 2000.
Shusterman R., *Myślenie ciała. Eseje z zakresu somaestetyki*, przeł. P. Poniatowska, Warszawa 2016.
Walter B., *Źródło dramatu żałobnego w Niemczech*, przeł. A. Kopacki, posł. A. Lipszyc, Warszawa 2013.

Anna Krajewska – prof. zw. dr hab., redaktor naczelna czasopisma teoretycznoliterackiego „Przestrzenie Teorii” oraz serii Biblioteka Przestrzeni Teorii. Założycielka i kierowniczką Zakładu Estetyki Literackiej Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu w latach 2003–2021. Zajmuje się literaturoznawstwem, zwłaszcza teorią dramatu, estetyką literacką i performatywną. Autorka licznych prac poświęconych teorii i estetyce współczesnego dramatu, w tym książek: *Komedia polska dwudziestolecia międzywojennego. Tradycjonaliści i nowatorzy* (Wrocław 1989 – wyd. I, Poznań 2004 – wyd. II), *Dramat i teatr absurdu w Polsce* (Poznań 1996), *Dramat współczesny. Teoria i interpretacja* (Poznań 2005), *Dramatyczna teoria literatury* (Poznań 2009). W przygotowaniu: *Splątany świat*, t. 1 *Humanistyka performatywna*, t. 2 *Estetyka antybinarna*. ORCID: 0000-0001-5622-0852. Adres e-mail: <akraj@amu.edu.pl>.

Anna Krajewska – full professor, Ph.D., editor-in-chief of the literary theory journal “Przestrzenie Teorii” and the Przestrzenie Teorii Library series. Initiator and head of the Unit for Literary Aesthetics at Adam Mickiewicz University in Poznań in the years 2003–2021. She deals with literary studies, especially the theory of drama, literary and performative aesthetics. Author of numerous works on the theory and aesthetics of contemporary drama, including: *Komedia polska dwudziestolecia międzywojennego. Tradycjoniści i nowatorzy* [*Polish Comedy of the Inter-war Period. Traditionalists and Innovators*] (Wrocław 1989 – 1st ed., Poznań 2004 – 2nd ed.); *Dramat i teatr absurdu w Polsce* [*Drama and the Theatre of the Absurd in Poland*] (Poznań 1996); *Dramat współczesny. Teoria i interpretacja* [*Contemporary Drama. Theory and Interpretation*] (Poznań 2005); *Dramatyczna teoria literatury* [*Dramatic Literary Theory*] (Poznań 2009). She is currently writing: *Splątany świat*, t. 1 *Humanistyka performatywna*, t. 2 *Estetyka antybinarna* [*Entangled World*, vol. 1 *The Performative Humanities*, vol. 2 *Anti-binary Aesthetics*]. ORCID: 0000-0001-5622-0852. E-mail address: <akraj@amu.edu.pl>.

Rozprawy



Pszczóły w „złym ulu”. Anamneza Bolesława Leśmiana

ABSTRACT. Dorota Wojda, *Pszczóły w „złym ulu”. Anamneza Bolesława Leśmiana* [Bees in the “Bad Hive”. Anamnesis of Bolesław Leśmian]. „Przestrzenie Teorii” 42. Poznań 2024, Adam Mickiewicz University Press, pp. 17–54. ISSN 1644-6763. <https://doi.org/10.14746/pt.2024.42.1>.

Bolesław Leśmian’s poem *Pszczóły* from the volume *Napój cienisty* (1936), as well as other texts by the poet containing a vision of bees and his autobiographical elegies, are read in this article as literary anamnesis that show the recovery of memory about what is source for existence and for individual identity. The interpretation of the riddle encrypted in the poem (“the charade of flash”, “the buzzing puzzle of flight”) is conducted from the perspective of Gnostic thought, Platonism and alchemy, in particular – due to the imagery and symbolism of the poem – the hermetic illuminations and emblems are referred to. In conclusion, it was pointed out that Leśmian’s poetry, as an integrative and polysensory anamnesis, awakens the reader’s memory.

KEYWORDS: Bolesław Leśmian – anamnesis – hermeticism – bees in literature, art and philosophy

Literacka chryzopoeja

Rozsypaną na złote, migotliwe iskry świetlistą pełnię przedstawia Bolesław Leśmian za pośrednictwem obrazów całości podzielonej na fragmenty: słońca lśniącego w kroplach rosy, skarbcza z klejnotami, rozplecionego warkocza, rozpisanej na nuty pieśni bądź roju owadów, najczęściej motyli albo pszczoł. Tym ostatnim poświęcił poeta osobny wiersz, umieszczając go w zbiorze *Napój cienisty* (1936) w cyklu *Postacie*, między tekstami *Bahwan ze śniegu* i *W zakątku cmentarza*, podejmującymi kwestie nicości i pośmiertnego trwania, które mają również znaczenie w liryku *Pszczóły*¹. Chciałabym skupić się na nim oddzielnie, by pokazać, jak Leśmian tworzy wizję złotych cząstek światła, jaką refleksję ontyczną i antropologiczną w nią wpisuje.

¹ Vide M. Karwowska, *Prapamięć uśpiona. Świat wyobrażeń Bolesława Leśmiana*, Warszawa 2008, s. 141–142 (podrozdz. *Pszczółę*); T. Wójcik, *Apis mellifera* (Rilke, Leśmian, Valéry, Miłosz), „Tekstualia” 2018, nr 1, s. 101–105; T. Dobrzyńska, *Tajemnicza obecność pszczoł*. (Wiersz Bolesława Leśmiana o pszczołach w kontekście archetypowych znaczeń symbolicznych tego motywu), [w:] *О семиотике языка и ее исследователи: Памяти Маргариты Ивановны Лекомцевой*, red. Н. Злыднева i in., Тарту 2019, s. 267–286, <https://www.ruthe-nia.ru/lecomceva/dobrzynska.pdf> (dostęp: 14.08.2024); B. Borek, „Pszczóły” Leopolda Staffa i Bolesława Leśmiana. *Paralele i dysonanse*, „Śląskie Studia Polonistyczne” 2020, t. 15, nr 1, <https://doi.org/10.31261/SSP.2020.15.01> (dostęp: 12.08.2024).

je, a także jaki wymiar performatywny nadaje swojej kreacji literackiej. Wiersz ten zawiera gnostyckie i platońskie reminiscencje, wśród których kluczowe są idee anamnezy i wędrówki dusz, czyli nawracania pamięcią do wcześniejszych istnień oraz wglądu w przyszłe odrodzenie, przy czym autor *Postaci* przeciwstawia manichejskiemu dualizmowi filozofię jedności duchowo-cielesnej, a więc dowartościowuje materię i ciało². To zresztą nie jedyny tekst, w którym poeta przekazuje taką holistyczną myśl, odwołując się do utrwalonej symboliki pszczoł, a zarazem opisując konkretne cechy tych tajemniczych owadów:

Rzęsa Boża – dwie pszczoły –
I trzy z wosku anioły.
Czego tylko nie było w duszy Alcabona!
(*Alcabon*, P 353)³

I naraz w oka mego bezdrożu
Dziwnie błysnęły wędrujące pszczoły,
Jak jakieś pszczelne, złociste anioły
W nieskończoności niknące bezdrożu!...
(*Ubóstwo miłości*, P 578)

Wkosmacona w kwiat płytki,
Łeb ująwszy w dwie chwytki,
Pszczola, nim ją porwie lot,
W słońcu myje się jak kot –
I do naga z odwianych skrzydeł się rozbiera
(*Przyśpiew*, P 149)

W epifaniach Leśmiana pszczoły jawią się jako rozświecone punkty, a nawet samoistne cząstki światła, które wyłaniają się z duszy i nikną w nieskończoności, choć także przyjmują cielesną postać. Postrzeganie ich zmienia się w zależności od tego, czy obserwator patrzy z oddali na cały rój, czy z biska na jedną pszczołę, oraz czy zespala epifanię z fantasmagoryczną wizją, niekiedy – jak w *Alcabonie* – dominującą w tekście. Leśmianowskie

² Vide M. Stala, *Jam jest miejsce spotkania. Duch, dusza i ciało w poetyckiej antropologii Bolesława Leśmiana*, [w:] idem, *Trzy nieskończoności. O poezji Adama Mickiewicza, Bolesława Leśmiana i Czesława Miłosza*, Kraków 2001, s. 101–109.

³ Cytaty z pisarstwa Bolesława Leśmiana pochodzą z *Dzieł wszystkich* w opracowaniu Jacka Trznadla i zostały opatrzone skrótami: KP – *Klechdy polskie*; Le – *Legends tęsknoty*; PS – *Przygody Sindbada Żeglarza*, [w:] idem, *Baśnie i inne utwory prozą*, Warszawa 2012; P – *Poezje zebrane*, Warszawa 2010; L – *Listy*; SO – *Skrzypek opętany*; Z – *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*, [w:] idem, *Utwory dramatyczne. Listy*, Warszawa 2012; Sz – *Szkice literackie*, Warszawa 2011. Wyróżniam w tych cytatach słowa związane z pszczolami, ze słońcem i złotem.

pszczoły są istotami duchowymi nie z tego świata, a jednak cieleśnie do niego przynależą, odgrywając rolę pośredniczek między sferami bytu i niebytu:

To – pszczoły pędzą strzelistymi ruchy [...]
W złotych futerkach kryjąc skrzydeł żagle,
Piją sok wonny. Owo – miodobranie!
Czasami jedna wzwyż pofrunie nagle
I tak w powietrzu zazłoci się właśnie,
Jak drobny płomyk złocisty, gdy gaśnie!
(*Ubóstwo miłości*, P 577)

Pszczoły mają drobne ciało ze złotym futerkiem, ale skrywa ono „skrzydeł żagle”, które upodobniają je do statków powietrznych, wzlatujących ku niebu z tym, co zebrane na ziemi i przemienione w miód. Przypomina ją również „płomyk złocisty” – iskrę rozpalającą się, by zgasnąć, *scintille* uznawaną za jedno z podstawowych wyobrażeń gnostycyzmu. Jak stwierdza Kurt Rudolph, główny mit owej myśli to „idea obecności boskiej «iskry» w człowieku [...], która wyłoniła się z boskiego świata i wpadła w świat losu, narodzin i śmierci, a teraz musi się przebudzić [...], by definitywnie powrócić do swego pierwotnego stanu”⁴. W gnostyckiej antropologii wyróżniano trzy pierwiastki: ciało i psychiczną duszę, wartościowane negatywnie jako należące do ziemskiego świata, oraz cząstkę pochodzącą od Boga Nieznanego, nazywaną właśnie „iskrą” albo „pneumą”. Może to ona jest wiecznotrwała, zagadkową „trzecią różą” Leśmiana⁵:

A jeśli jeszcze, prócz duszy i ciała,
Jest w tym ogrodzie jakaś róża trzecia,
Której purpura przetrwa snów stulecia,
To wszakże ona też nam w piersi pała
Ta róża trzecia, prócz duszy i ciała!
(*Trzy róże*, P 225)

⁴ K. Rudolph, *Gnoza*, przeł. G. Sowinski, wyd. 2. popr., Kraków 2003, s. 64, dalej *vide* s. 94–95.

⁵ Utwór *Trzy róże* uznaje Jarosław Marek Rymkiewicz za „jeden z najważniejszych wierszy Leśmiana”. I choć nie łączy go z myślą gnostycką, dostrzega to, co dla niej charakterystyczne: „Ponieważ wszystko jest źle urządzone [...] – Leśmian proponuje [...] ustanowienie trzeciej, ale jakiejś innej, lepszej, najlepszej, doskonałej sfery istnienia. [...] strefa ta, róża trzecia, znajduje się tuż obok, wokół nas” (J.M. Rymkiewicz, *Leśmian. Encyklopedia*, Warszawa 2001, s. 361, 362).



Prawdop. Matthäus Merian, *Dat rosa mel apibus*,
frontyspis *Summum Bonum* Roberta Fludda, Frankfurt 1629

Źródło: A. McLean's *Gallery of Alchemical Images*, nr 153,
<https://www.alchemywebsite.com/amclglr4.html> (dostęp: 10.09.2024).

Róża i pszczoła odgrywały istotną rolę w gnostyckiej symbolice, o czym świadczy emblemat z dzieła *Summum Bonum* (1629) Roberta Fludda, wykonany prawdopodobnie przez Matthäusa Meriana, z tytułową sentencją *Dat rosa mel apibus* (Róża daje pszczołom miód). Zostały w nim zaszyfrowane kluczowe idee filozofii, antropologii oraz praktyk alchemików i różokrzyżowców, skoncentrowane wokół poszukiwania wiedzy o boskości skrytej w świecie i człowieku⁶. Siedmiopłatkowa róża oznacza całość stadiów emanacji, sfer uniwersum i etapów alchemicznego doskonalenia, w połączeniu z krzyżem obrazuje zaś pełnię światła, dlatego stanowi „pieczęć tajemnicy” i „symbol symboli”:

[...] róża urasta do rangi fundamentalnego symbolu alchemii. Kwiat ten przedstawia tajemną regułę czy metodę alchemii, jaką jest „jedność przeciwieństw” (*coincidentia oppositorum*) – metodę prezentowaną zazwyczaj jako „alchemiczne zaślubiny”. [...] W alchemii krzyż jest symbolem światła, w łacińskim brzmieniu „różokrzyż” – *ro-sea-crux* – upodabnia do terminu *rosacrux* („rosa” – „krzyż”), który oznaczać będzie „łzy nieba” – środek uwalniający z materii duchowe, alchemiczne złoto⁷.

⁶ Vide A. McLean, *A Source for Robert Fludd's Sevenfold Rose*, „The Hermetic Journal” 1991, vol. 45, s. 138–139. Carl Gustav Jung łączy ten emblemat z formułą różokrzyżowców *per crucem ad rosam* („przez krzyż do róży”) i odnotowuje, że „pochodzącą od niebiańskiego Sol cechę solarności przybiera odpowiedź, jakiej Ziemia udziela słonecznemu obliczu – w ten sposób pojawia się tu forma kwiatu” (C.G. Jung, *Psychologia a alchemia*, przeł. R. Reszke, Warszawa 2009, s. 95).

⁷ T. Cegielski, *Oświecenie Różokrzyżowców. Z genezy Oświecenia i wolnomularstwa spekulatywnego*, cz. 2, „Ars Regia” 1994, nr 3/1(6), s. 32, 34.

Z kolei pszczoła – zbierająca nektar i pyłek kwiatowy, by przeobrazić je w miód – symbolizuje postać alchemika, który gromadzi wiedzę i selekcjonuje materię, gdyż w niej i we własnym wnętrzu pragnie dokonać transmutacji, czyli wyodrębnienia elementarnych cząstek, uszlachetnienia ich oraz połączenia w całość, którą będzie złoto, równoważne zjednoczeniu z boskością. Jak wskazuje Frith Luton, „miód – cudowną, słodką, złotą substancję wyrabianą przez pszczoły można uznać za odpowiednik alchemicznego lapisu (żywego, płynnego kamienia). [...] W sensie symbolicznym produkcja miodu [...] ma dużo wspólnego z chryzopoeją (wytwarzaniem złota) i całą działalnością alchemiczną”⁸. Podobnie objaśnia pszczelą symbolikę Julie-Anne Sykley:

Nieśmiertelność bez wątpienia stanowi cechę pszczół miodnych, ponieważ miód to niezniszczalne pożywienie; to słodka rozkosz, która nigdy się nie rozkłada. Pszczoła jest autentycznym symbolem alchemicznym, zamienia bowiem kwiatowy pył (*pollen dust*) w słodkie, życiodajne, płynne złoto, które trwa wiecznie. Nic dziwnego, że pszczoły miodne, oznaczające nieśmiertelność i zmartwychwstanie, były w starożytnych społeczeństwach symbolami królewskimi⁹.

Na ilustracji Jaques’a de Zettre’a do *Emblemata Nova* (1617) Andreasa Friedricha, wpisanej w księgę na tle promiennego słońca, znajduje się dewiza: *Lux lucet in tenebris at non videtur omni* („Światło świeci w ciemnościach, ale nie jest widziane przez każdego”). Stanowi ona przekształcenie biblijnych słów o Chrystusie: „A światłość w ciemności świeci i ciemność jej nie ogarnęła” (J 1,5), które zwraca uwagę, że wiedzy dotyczącej przezwyciężenia śmierci nie posiadają wszyscy, trzeba bowiem jej poszukiwać i na wzór pszczół przemieniać materię. Dlatego przekazy gnostyckie są hermetyczne – wydają się zwykłymi przedstawieniami natury, a skrywają treści z zakresu kosmogonii, ontologii czy eschatologii oraz reguły działania prowadzącego do metamorfozy i odrodzenia. Wizje pszczół zbierających esencję różanego krzyża i wracających z nią do ula, obrazy jaśniejącego słońca i spopielałej ziemi zawierają wskazanie, by inaczej spojrzeć nie tylko na te pejzaże, lecz także na cały świat i na samego siebie¹⁰.

⁸ F. Luton, *Bees, Honey and the Hive: Circumambulating the Centre: A Jungian Exploration of the Symbolism and Psychology*, Toronto 2011, s. 9–10 (przeł. D.W.).

⁹ J.-A. Sykley, *The Twilight Symbols: Motifs – Meanings – Messages*, Winchester–Washington 2012, s. 232 (przeł. D.W.).

¹⁰ *Vide The Silent Language: The Symbols of Hermetic Philosophy*, ed. A. McLean, Amsterdam 1994; *Lux in Tenebris: The Visual and the Symbolic in Western Esotericism*, ed. P.J. Forshaw, Leiden 2017.



Jaques de Zettre, ryciny z mottami: *Nimm deiner Schantzen war* oraz *Die Brummück im engen Glaß* z *Emblemata Nova* Andreasa Friedricha, Frankfurt 1617

Źródła: <https://www.alchemy-texts.com/book/emblemata-nova/> (dostęp: 11.09.2024);
<https://www.alchemy-texts.com/book/emblemata-nova/> (dostęp: 11.09.2024).

Podobny charakter nierzadko mają Leśmianowskie opisy przyrody, zwłaszcza takie, w których perspektywa oglądu przemieszcza się od nieba ze słońcem, przez drzewa i kwiaty, aż do najdrobniejszych szczegółów: ziarnka piasku, źdźbła trawy czy kropki rosy; albo w odwrotnym kierunku (dzieje się to np. w wierszach *Sonet*, *Wieczór*, *W lesie*, *** *O majowym poranku deszcz ciepły i prząsny...*). Bywa też tak, jak w *Trzech różach*, gdzie obok treści symbolicznych występują epifanijne wizje: „Spoza zieleni szarzeję płot stary. / Skrzy się ku słońcu sęk w płocie i zadra, / O wodę z pluskiem uderzył spód wiadra” (P 225). W kontekście obrazu „trzeciej róży”, istniejącej prócz duszy i ciała, wersy te wprowadzają hermetyczny opis, który sugeruje, że w znikomych rzeczach tają się iskry o blasku nie z tego świata, lecz ze światłości Boga Nieznanego.

W wierszu *Nieznanemu bogu* poeta ukazuje transcendentną istotę tak, jak ujmowali ją gnostycy – przez paradoksy i przeczenia¹¹: „Najwyższy a pozornie najuboższy z bogów / Wzgardził tym, co widzialne, dostępne dla czasów – / I nie stworzył pól szumnych, ni jezior, ni lasów” (P 77). Mo-

¹¹ Vide *Histories of the Hidden God: Concealment and Revelation in Western Gnostic, Esoteric, and Mystical Traditions*, eds A.D. DeConick, G. Adamson, New York 2014.

dlitwę kierowaną do tej mocy charakteryzuje Leśmian za pośrednictwem obrazów lotu i przemiany: „Szept, z piersi wyzwolony, ulata nad ziemię, / Jak motyl, co pamięta, że wyszedł z poczwarki” (P 77). Wyznawcy „nieznanego boga” nasłuchują „szmerów i półgłosów”, lecz „Darmo się pochylają nad brzegiem otchłani!” (P 77), gdyż pozaświatowy bóg nie objawia się im i nie odpowiada na modlitwy, a złote iskry, jakie w sobie odkrywają, nie są pełnią światła:

Nie dobrej, lecz najlepszej czekając Nowiny,
Wykrzesali z dusz głębi skry dziwne i złote,
Oprócz owej najzłotszej, naprawdę jedynej!

Tych dusze – to wróżbiarki, co w księżycu pełnię
Z sennika wypatrują zjaw, swemu podobny,
Ten sam prawie z pozoru, tak samo żalobny,
Lecz zawsze tylko prawie, a nigdy – zupełnie!
(*Ich oblicza*, P 70)

Z perspektywy tego wiersza, należącego wraz z utworem *Nieznanemu bogu* do cyklu *Oddaleńcy* z tomu *Sad rozstajny*, doprecyzować można znaczenie powracających w Leśmianowskich tekstach deziluzji – motywów cienia, marzeń sennych, bajek i zjaw. Okazują się one mianowicie różnymi formami obrazowania tego, iż wiedza o źródłowej pełni może być pozorna, jako wytwór fantazji, omyłki lub powszechnie panującego w tym świecie złudzenia. Taki pogląd epistemiczny wyrażano w refleksji gnostyckiej przez metaforykę snu czy halucynacji, by podkreślać, że ziemską rzeczywistość to *kenoma* – pustka zwodniczych, nietrwałych zjawisk albo *maja* – iluzja, za sprawą której fałszywe wizje bytu są uznawane za prawdę¹². W pisarstwie Leśmiana wyimaginowane, widmowe obrazy zyskują jednak wartość ze względu na swą mediumiczną i sprawczą moc¹³: „Jakiś bóg z ich orszaku (*złóć się*, mrzonko, *złóć!*) / Zawieruszy się w jeziornym nieba odbiciu”

¹² Wspomniana „grupa metafor odnoszących się do ludzkiej kondycji w świecie ma w większym stopniu charakter właściwy tylko dla gnostycyzmu i z wielką regularnością powraca w literaturze całego obszaru gnostyckiego, bez względu na językowe granice” (H. Jonas, *Religia gnozy*, przeł. M. Klimowicz, Kraków 1994, s. 82). *Vide* F. Schuon, *Gnosis: Divine Wisdom: A New Translation with Selected Letters*, transl. M. Perry [i in.], Bloomington 2006, s. 53–58 (rozdz. *The Doctrine of Illusion*).

¹³ Jak odnotowuje Monika Rzeczycka, Antoine Faivre, znawca filozofii ezoterycznej, dostrzega w niej „przekonanie o szczególnej roli wyobraźni, pojmowanej jako pomost do świata ponadmysłowego i nośnik realnego duchowego doświadczenia związanego z poznaniem owego świata. Imaginację [...] okultyści uważać będą za jeden z najistotniejszych czynników sprawczych, prowadzących do przemiany człowieka i kosmosu” (M. Rzeczycka, *Wtajemniczenie. Ezoteryczna proza rosyjska końca XIX – początku XX wieku*, Gdańsk 2010, s. 26; *vide*

(*Marsjanie*, P 449), „O, uwierzyć w tę Resztę i potrwać w tym błędzie! [...] / I zawczasu już srebrnieć tym, co kiedyś będzie...” (*Zmierzch bezpowrotny*, P 321), „I za boga brać wszelkie lśniwo u błękitu” (*Pragnienie*, P 269). Takiemu wartościowaniu poeta daje wyraz, łącząc z opisem zachwycającej iluzji watek pszczoł:

W pajęczynie, rozpiętej na liściach paproci,
Z mroku w blask się rozhuśtał znikliwy zjaw tęczy.
Czasem coś, czego nie ma, pod wiatr się **zazłoci**,
By dorzucić swe **złoto** do **pszczoły**, co brzęczy...
(*Po deszczu*, P 394)

Arabeskowa poetyka przeplatania światła z ciemnością oraz epifanii z deziluzją służy w twórczości Leśmiana ukazywaniu, że łączą się ze sobą sprzeczne pierwiastki: „znikliwy zjaw tęczy” wyłania się z ciemności jako blask na pajęczynie, złoty niebyt, ale właśnie w tej postaci tworzy jakby – na co zwraca uwagę ornamentacyjna synestezja – jeden skarb z realną, brzęczącą pszczolą, która może ginie w rozpiętej na liściach sieci. W innych lirykach czytamy: „Cień za światłem, a światło sunie się za cieniem / Po ziemi, gdzie się w mroku zbłękitnia zieloność” (*Step*, P 45), „Czasem lśniwo nalodku, ośleple od zorzy, / Na ukos mignie oczom, a naprzeciw – zginie...” (*W śniegu*, P 393). Z takich zobrazowań powstaje wizja bytu jako źródła ciągłych zmian w polu widzenia, w którym na przemian jawią się światło i cień, intensywne barwy i ciemność, odzwierciedlające sprzeczności między życiem a śmiercią oraz między epifanią a deziluzją. Zwracając uwagę na ich współlistnienie, Leśmian sięga do symboliki pszczoł nie tylko w wierszach, ale też w prozie poetyckiej, gdzie ukryte znaczenia opisu mogą jeszcze bardziej uchodzić uwadze, zwłaszcza jeśli znajduje się on w klechdzie przeznaczonej dla dzieci:

Niespokojne **pszczoły** [...] roily się u samego wnijsia do dziupli i nadając jej pozór **złociście** jatrzącej się rany, ukazywały we mroku wnętrza dalszy ciąg robaczliwego wrzenia. [...] wypłoszona z dziupli garść **pszczoł**, ziarniście przesypując się w locie, pokłębiła się w powietrzu i w **złotą** gęstwę skupiając rozluźnione na mgnienie szyki, wpadła z powrotem do mrocznego otworu. [...] Dzień wypłowił i polana, siwiejąc od skwaru, stalowo majaczyła w **słońcu**, które lśnistą mrzonką przepajało jej zieleń, chętnie zanikającą w ośleplym na wszystko blasku.

(*Podlasiak*, KP 569, 572)

A. Faivre, *Theosophy, Imagination, Tradition: Studies in Western Esotericism*, transl. Ch. Rhone, New York 2000, s. 99–136).

Choć ten fragment *Podlasiaka* może wydawać się opisem zwykłego wyrojenia się pszczoł, to szczególność zawartej w nim wizji sugerują charakterystyczne dla pisarstwa Leśmiana opozycje: mroku i świetlistego złota, wnętrza i zewnątrz, ruchu i bezruchu, ziarnistości i gęstości, a dalej mrzonki, oślepienia i widzialności. Dodatkowo pojawiają się tutaj pejoratywne sformułowania związane z bólem, gorącem i światłem: „**złociście** jątrzące się rany”, „robaczliwego wrzenia”, „siwiejąc od skwaru”, „stalowo majaczyła w **słońcu**”, „zanikającą w oślepył na wszystko blasku”. Należące do nich oksymorony podkreślają ambiwalencję złota i światła słonecznego, tym samym zaś zbieżność tego, co życiodajne i śmiercionośne. Takie znaczenie wprowadza również obraz roju pszczoł – złocistej całości, która wylania się z mroku, by rozświetlić go i znów się w nim skryć. Owady te w utworach poety – co zgodne jest z ich kulturową symboliką – pośredniczą między różnymi wymiarami bytu, szczególnie między życiem a śmiercią, czy wręcz ucieleśniania przenikanie się świata z zaświatem¹⁴.

Kryptogram w rozbłysku

Pszczoły zajmują wśród przywołanych kreacji Leśmiana istotne miejsce nie tylko dlatego, że sam tytuł wiersza wskazuje na rozwinięcie w nim apokaliptycznego tematu, ale także z tej przyczyny, iż poboczne wątki z różnych utworów łączą się tutaj w całość, by odgrywać kluczową rolę i naświetlać się wzajemnie. Ponadto jest to utwór liryczny, a przy tym rozgrywający się w sześciu strofach dramat poetycki, którego widzami mają być czytelnicy razem ze zmarłymi wpatrzonymi w zbłąkane pszczoły:

W zakamarku podziemnym, w mieszkalnym pomroku,
Gdzie zmarły, zamiast dachu, ma nicość nad głową,
W pewną noc Wiekuistą, a dla nas – Lipcową
Coś zabrzękło... Śmierć słyszy i przynagla kroku... [...]

¹⁴ Latającą i wytwarzającą miód pszczołę „uważano za istotę medycyną, pośredniczącą w kontaktach między krainą bogów a światem śmiertelników, a także za przewodnika dusz w zaświaty [...] bądź nawet wcielenie dusz zmarłych. Złoty kolor owada wiąże go z zaświatami, zwłaszcza zaś ze słońcem i bóstwami solarnymi. [...] twierdzono, że pochodzi z nie ludzkiego obszaru *sacrum* i w związku z tym posiada właściwości charakterystyczne dla tego, co znajduje się na Tamtym Świecie” (P. Kowalski, *Leksykon znaki świata. Omen, przesąd, znaczenie*, Warszawa–Wrocław 1998, s. 485–486). Pisząc, że pszczoły symbolizują śmierć i nieśmiertelność, dlatego są ukazywane jako nawiedzające zmarłych, Władysław Kopaliński cytuje właśnie wiersz Leśmiana (*vide* W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 2001, s. 341). *Vide* M. Karwowska, *op. cit.*, s. 141; T. Dobrzyńska, *op. cit.*, s. 276–277.

Ale drogę powrotną zwęszywszy w odmiecie,
Pszczoly lśnią się gromadą już co chwila rzadszą,
Już – w świat się przedostając, gasną na zakręcie –
Już ich – nie ma! – A oni wciąż patrzą i patrzą...
(Pszczoly, P 341)

Podziemie przypomina tutaj scenę teatralną¹⁵, ożywioną najpierw nie-wiadomego pochodzenia brzękiem, później zaś iskrzeniem się, w którym zmarli rozpoznają blask pszczoł, zjawiska obcego w nicości: „A to – pszczoły, zmyliwszy istnienia ścieżynę, / Zboczyły do tych pustek, jak do złego ula! / Rój się iskrzy tak obco, tak brzęcząc hula, / Że strach w mroku tę jurną ujrzeć pozłocinę!...”. Ta wizja łączy wiersz z kontekstem powracającego w pisarstwie Leśmiana motywu złotych iskier, przy czym zastosowany dla jej uzyskania neologizm „pozłocina” sugeruje pozłocenie pszczoł, zarazem jednak to, iż są one w zaświatach pozostałością „po złocie” – po życiu, do którego tęsknią zmarli. Rozbudzenie pamięci, zachwyty oraz poczucia, że nawet ból jest cenny, stanowi główną treść mikro dramatu, zainicjowanego rozblyskiwaniami światła po zjawieniu się pszczoł w podziemiach, kończące się zaś zapadaniem ciemności wraz z odlatywaniem owadów. Właśnie to stopniowe rozjaśnienie i zaciemnienie, wprowadzające klamrę kompozycyjną, ponadto związane z nimi zaakcentowanie patrzenia, a także jedność czasu, miejsca i akcji oraz występowanie postaci jako chóru sprawiają, że *Pszczoly* zyskują formę dramatyczną. Dzięki niej poeta kreuje iluzję przydarzania się pszczelej epifanii tu i teraz, w obecności nie tylko zmarłych, ale również czytelników, co uzmysławia podobieństwo między nimi, jednocześnie zaś na tym szczególnym przykładzie demonstrować Leśmian zasadę istnienia, zgodnie z którą „Cień za światłem, a światło sunie się za cieniem”, motywującą w jego twórczości arabeskową poetykę i filozofię koincydencji przeciwieństw.

Początkowo w wierszu wyraźniejsze są opozycje pomiędzy światem a zaświatem, ten drugi zostaje bowiem ukazany jako zaprzeczenie domu – panuje tutaj „mieszkalny pomrok”, a miejsce dachu zastępuje nicość, nie ma się więc gdzie schronić przed nocą Wiekuistą oraz przed śmiercią, która strzeże swojej dziedziny¹⁶. Istotne jest zwłaszcza to zróżnicowanie: „W pewną noc Wiekuistą,

¹⁵ Eugeniusz Czaplejewicz i Elżbieta Sidoruk odnotowują, że przestrzeń w tym wierszu rozświetla się jakby od reflektora i bliska jest formie teatru cieni (*vide* E. Czaplejewicz, *Adresat w poezji Leśmiana*, Wrocław 1973, s. 124–126; E. Sidoruk, *Charakter i miejsce groteski w poezji Leśmiana*, [w:] *Twórczość Bolesława Leśmiana. Studia i szkice*, red. T. Cieślak, B. Stelmaszczyk, Kraków 2000, s. 141–142).

¹⁶ Tak interpretuje ten obraz Teresa Dobrzyńska: „Noc staje się [...] nocą bez końca, a egzystencja zmarłych *in tenebris* nabiera tragicznej wymowy, gdy zestawić «noc Wiekuistą» z powszechnie znanym użyciem tego epitetu w odniesieniu do Boga jako «Światłości Wiekuistej» (*Lux Aeterna*). Użyte w wierszu zestawienie sugeruje więc, że wieczna noc w zaświatach

a dla nas – Lipcową”, gdyż zwraca uwagę na odmienne uwarunkowania byto-wo-temporalne zmarłych i żywych, choć zarazem na ich przystawalność, z jakiej zdaje sobie sprawę „ja” liryczne, identyfikujące się z żywymi i mówiące do nich, ale posiadające wgląd w zaświatowe realia. Taki pograniczny charakter ma również podmiotowość innych wierszy z cyklu *Postacie*, która prezentuje siebie jako wizjonera i marzyciela, zdolnego dostrzegać byty niewidzialne i skazane na uśmiercenie: „W marzeniu moim puste na przestrzał komnaty, [...] // A ja dłoń opóźnioną wyciągam bezradnie / Do tych, co już mijają i już przeminęli...” (*Postacie*, P 337). Ta odautorska osoba uznaje swą aktywność – oznaczającą zapewne kreację poetycką – za wydobywanie ginących istot z niebytu i urzeczywistnianie snu przywracające jednostkową tożsamość¹⁷: „[...] dłoń wyciągnę i pierwszego z brzegu / Wytrącę, jak sen jeden z reszty snów szeregu, / I zapytam o imię i zajrzę mu w oczy!” (*Postacie*, P 337). Wśród ocalanych w ten sposób postaci znajdują się Akteon, Kopciuszek, śpiąca królewna, anioł, Urszula Kochanowska, Maria z Bzówka, bałwan, lalka, Znikomek, Srebroń, Pozorzanie czy poeta, a więc istoty mityczne, baśniowe, metafizyczne, zmarłe i opisane w literaturze, materialnie stworzone przez ludzi i wykreowane przez Leśmiana, w tym jego *porte parole*. Łączy je niepewny status bytowy, wszystkie są bowiem usytuowane pomiędzy istnieniem a nieistnieniem, co cechuje także pszczoły, należące do bohaterów cyklu i reprezentujące powiazaną ze śmiercią tajemnicę przyrody, która przypomina zmarłym o życiu:

Z wszystkich sił swej nicości patrzą w skry zbłąkane,
Co wzdłuż śmierci i w poprzek żywcem się złotawia...

Znali niegdyś te cudła złotego pomiotu,
A dzisiaj, zaniedbani w swych mgieł niedobrzysku,
Podziwiają skrzydlatą szaradę rozbłysku
I chyżą łamigłówkę brzęczącego lotu!
(*Pszczoły*, P 341)

W następującej po introdukcji części wiersza rozgrywa się akcja, w której udział biorą skontrastowane *dramatis personae*: świetlisto-złote, lotne, zagadkowe i pełne życia pszczoły oraz pogrążeni w mroku, nieruchomi, z po-

to [...] przeciwieństwo stanu, który zapewniałaby stała obecność Boga” (T. Dobrzyńska, *op. cit.*, s. 273).

¹⁷ Jak stwierdza Michał Głowiński – co wątpliwe ze względu na pominięcie kwestii urealnienia marzeń sennych – obramowujące cykl utwory „mówią o przemarszu dziwacznych postaci [...] przed świadomością (czy wręcz – w świadomości) śniącego podmiotu. [...] Zgodnie z intencją poety ballady mają być odbierane jako wizje senne” (M. Głowiński, *Leśmian – sen*, [w:] *idem, Prace wybrane*, red. R. Nycz, t. 4: *Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Bolesława Leśmiana*, Kraków 1998, s. 239–240).

dziwem wpatrzeni w owady zmarli. Postaci te zbliża jednak to, co wynika z ich szczególnego statusu, jedne i drugie nie są bowiem u siebie – w świecie, z którego pszczoły zbłądziły w nicość „jak do złego ula”, ludzie zostali zaś wygnani przez śmierć, choć zachowali cechy żywych: zmysły, uczucia, mowę i resztki pamięci o tym, co utracili. Jaką tajemnicę kryją w sobie pszczoły, iż potrafią tę pamięć rozbudzić? I dlaczego są dla zmarłych tak zachwycające? Chyba nie chodzi po prostu o to, że sprowadzają w zaświat życie, bo zmarli „Podziwiają skrzydlatą szaradę rozbłysku / I chyżą łami-główkę brzęczącego lotu!”, fascynuje ich więc niezwykła forma objawienia pszczoł. Sugestywne są charakteryzujące ją słowa „szarada” i „łami-główka”, oznaczające zagadki do rozwikłania, które wymagają lingwistycznej i logicznej refleksji, gdyż zaszyfrowane są w językowych kombinacjach liter, cyfr, wyrazów albo większych całości kryptograficznych, często rymowanych i wyodrębnionych jako gatunek literacki, a dawniej przyjmujących również postać dram czy żywych obrazów¹⁸. Można uznać, iż wprowadzone przez poetę metatekstowe formuły to nie tylko składniki synestezji, które obrazują tajemnicę pszczoł, lecz także autotematyczne wskazówki dla czytelnika, że wiersz jest zagadką do odgadnięcia. Wyjaśnienie podpowiadają anagramy związane z wyrazem „złoto”: „a to”, „obco”, „pozłocinę”, „pomio-tu”, „lotu”, „tłoczą”, „to – pszczoły”, „rozbłysku”, „złotawia” oraz bliskie im słowa „iskrzy” czy „lśnią”¹⁹.

Z domeną świetlistego złota kontrastują określenia odnoszące się do ciemności i śmierci, z ewokującą je dominantą instrumentacyjną spółgłoszek sonornych: „w mroku”, „w pomroku”, „w mgieł niedobrzysku”, „w noc Wiekuistą”, „cień do cienia”, „zmarli”, „nicość”, „pustek”, „gasną”. Przemieszanie złotych iskieł z ciemnością oraz anagramów brzmieniowych ze znaczeniowymi uzmysławia wzrokowo, słuchowo i semantycznie związek bytu z niebytem, osłabia więc opozycję między pszczołami jako rewelatorami życia a zmarłymi²⁰. Anagramatyczność wywołuje intrygujący i znamienny dla pisarstwa Leśmiana efekt zreplikowania obrazu poetyckiego w formie artystycznej w taki sposób, żeby dokonało się ono ponad warstwą normatywnego języka czy w ogóle pozajęzykowo (gr. *ana* – ‘nad’, *grámma* –

¹⁸ Vide K. Oleszczyk, *Szarada*, Konstancin 2006; F. Bellew, *The Art of Amusing: Being a Collection of Graceful Arts, Merry Games, Odd Tricks, Curious Puzzles, and New Charades*, Bristol 2008.

¹⁹ Na rolę anagramów w *Srebroniu* zwraca uwagę Edward Balcerzan: „Dzieje się tak, jak gdyby słowo «Srebroń» rozsypywało się co chwilę w skupisku słów innych. I, rozproszone, w «rozspusze», ustawicznie organizowało się na nowo, przypominając o swej obecności” (E. Balcerzan, *Pełno rozwiśleń i udnistrzeń*, [w:] *idem, Oprócz głosu. Szkice krytycznoliterackie*, Warszawa 1971, s. 42–43).

²⁰ O równoczesnym pozorowaniu i negowaniu tej ontologicznej opozycji w *Pszczołach* vide T. Wójcik, *op. cit.*, s. 102, 104.

‘litera’), a dzięki temu było nie tyle werbalizowaniem wizji, ile kreowaniem jej w tworzywie literackim. Oznacza to, że epifanię pszczół unaocznia inkrustacja tekstu częstkami „**złota**” – literami tego słowa, które odpowiadają drobinom najcenniejszego kruszcu. W samej materii wiersza „Skry zbłąka-
ne, / Co wzdłuż śmierci i w poprzek się **złotawia**” zyskują postać świetlistych punktów ożywiających ciemne tło, by zachwycać i przywracać pamięć:

A zmarli w zachwyceniu, żrenicę rozwiewną
Przesłaniając od blasku skruszałych rąk wiórem,
Tloczą się cień do cienia i wołają chórem:
„**To** pszczoły! Pamiętacie? **To** pszczoły – na pewno!”
(*Pszczoły*, P 341)



Miniatura z *Bestiariusza z Aberdeen*, ok. 1200

Źródło: <https://bestiary.ca/beasts/beast260.htm>
(dostęp: 15.09.2024).



Prawdop. Hieronim Bosch, detal obrazu
Wniebowstąpienie Błogostawionych,
1505–1515

Źródło: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Der_Weg_ins_Jenseits.jpg (do-
stęp: 15.09.2024).

W tych miejscach tekstu, gdzie jest najwięcej olśnień złotem i twórczy-
nie miodu jawią się najwyraźniej, nasila się funkcja poetycka, którą prócz
instrumentacji, synestezji i anagramów ustanawiają metafory, oksymorony,
neologizmy czy onomatopeje: „Rój się iskrzy tak obco, tak brzęcząco hula, / Że
strach w mroku tę jurną ujrzyć **pozłocinę!**...”, „Znali niegdyś te cudła **złotego**
pomiotu”, „Podziwiają skrzydlatą szaradę rozbłysku”. Częścią rozwiązania
zagadki wiersza jest to, że rojenie się, rozbłyskiwanie, brzęczenie i wzlaty-
wanie pszczół oznaczają przyływ mocy kreacyjnej życia, jednocześnie zaś

poezji. Rój owadów okazuje się ich ucieleśnieniem, jako złożona ze złotych iskier całość, która wszakże sama stanowi resztę pozostałą „po złocie”, formę cudowną, lecz niesamorodną, bo wyrzuconą jakby w wielu cząstkach z pierwotnego złota²¹.

Niejasność przekazu wiersza trudno wytłumaczyć bez przywołania symbolicznych znaczeń nadawanych pszczołom, spośród których dla tego utworu istotne są zwłaszcza tropy ezoteryczne i metaliterackie. Jak już wspominałam, owady te stanowiły emblemat alchemików, z kolei wizja zbierania pyłku kwiatowego i wyrabiania miodu była obrazem *chryzopo-ei*, obejmującej praktyki służące wytworzeniu złota. Na przedstawieniach z taką symboliką wszystkie detale mają zaszyfrowany przekaz – słońce czy inne ciała astralne, złoty nieboskłon, tęczą oznaczają boskie emanacje w mocach natury, wyrastające z ziemi kwiaty albo tryskające z niej źródła to wyobrażenia skarbnic w materii dostarczających substancji do powstania eliksiru życia, pszczeli ul odpowiada zaś retorcie alchemicznej, w której zebrane pierwiastki przetapia się na wiecznotrwałe złoto²².

Kryptograficzne treści tej emblematyki czytelne były dla wtajemniczonych, a dziś są tym bardziej zatarte, o czym świadczy np. recepcja anonimowego *Bestiariusza z Aberdeen* (ok. 1200). Manuskrypt ów zawiera ozdobne, utrzymane w kolorystyce złota, czerwieni i błękitu miniatury z komentarzami, obok pszczoł ukazujące jagnię, bazyliżka czy smoka, a także sceny ze stworzenia świata i Adama nadającego imiona zwierzętom²³. Polemizując z odczytaniem tej książki, Jordan Loveridge dowodzi, że oprócz literalnej wymowy ma też ona sensy alegoryczne i tropologiczne, które wymagają interpretacji²⁴. Uzasadnia to w lekturze fragmentu dotyczącego pszczoł, by za jego główną myśl uznać naukę o stosunkach między światem ludzkim a pozaludzkim i zestawiać ją ze współczesną retoryką ekologiczną. Badacz nie wspomina jednak o hermetycznym przesłaniu miniatury, prezentującej trzy grupy pszczoł na złotym tle, z których każda wlatuje do ula o innym kolorze: czerwonego, niebieskiego i białego. Tymczasem odczytywać ją można jako wizję nie tylko uporządkowanej pracy roju, ale także przemieniania ziemskiej materii boską światłością, symbolizowanego przez wertykalny

²¹ „Cudła” to neologizm oznaczający „cuda”, a „pomiot” pochodzi od „miotać”, czyli „rzucić” i określa wytwór tej czynności. Vide S.K. Papierkowski, *Słownikowe neologizmy Leśmiana*, „Pamiętnik Literacki” 1962, z. 1, s. 155; W. Boryś, *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Kraków 2005, s. 327.

²² Vide E.J. Holmyard, *Alchemy*, New York 2012, s. 153–164.

²³ Vide *Aberdeen Bestiary*, ed. M. Arnott [i in.], Aberdeen 1996, <https://www.abdn.ac.uk/bestiary/> (dostęp: 17.09.2004); W.B. Clark, *A Medieval Book of Beasts: The Second-family Bestiary: Commentary, Art, Text and Translation*, Martlesham 2006, s. 68–71.

²⁴ Vide J. Loveridge, *Praise Bee!: Allegory and Interpretation in the „Aberdeen Bestiary”*, „Rhetoric Society Quarterly” 2019, vol. 49, issue 4, s. 409–427.

układ emblematu i namalowanie owadów oraz ich barwnych siedzib wśród złotych przestworzy²⁵. Z perspektywy takiej twórczości symbolicznej wiersz Leśmiana okazuje się powiązany z tradycją, a zarazem oryginalny w zakresie kompozycji przestrzennej, operowania kolorem, przede wszystkim zaś tego, jakie znaczenia poeta wpisuje w ową „szaradę rozblysku”.



Anonimowy autor zwany mistrzem Katarzyny de Clèves,
fragment bordiury z *Godzinek Katarzyny de Clèves*, Utrecht, ok. 1440

Źródło: <https://www.themorgan.org/collection/hours-of-catherine-of-cleves/33> (dostęp: 17.09.2024).

Zdarzenie ukazane w *Pszczółach* przypomina historię z *Podlasiaka*, oba utwory opowiadają bowiem o tym, jak złote owady wleciały w mroczne miejsce: „wypłoszona z dziupli garść pszczoł, ziarniście przesypując się w locie, pokłębiła się w powietrzu i w **złotą** gęstwą skupiając rozluźnione na mgnienie szyki, wpadła z powrotem do mrocznego otworu” (*Podlasiak*, KP 569); „A to – **pszczoły**, zmyliwszy istnienia ścieżynę, / Zboczyły do tych pustek, jak do złego ula! / Rój się iskrzy tak obco, tak brzęcząco hula, / Że strach w mroku tę jurną ujrzyć **pozłocinę!**...” (*Pszczóły*, P 341). Choć te obrazy są podobne, dzieje się co innego, gdyż w pierwszym utworze pszczo-

²⁵ Na temat przedstawiania zwierząt w *Bestiariuszu Ashmole’a* (miniatury wykonał tu prawdopodobnie ten sam artysta, który ilustrował *Bestiariusz z Aberdeen*) vide L.S.C. Romanescu, *The „Ashmole Bestiary”: Symbols and Colors on Fantastic Zoomorphe Representations*, „Revista Română de Studii Eurasiatice” 2022, vol. 18, nr 1/2, s. 34.

ły zostają wypłoszone ze swego domostwa i tam powracają, a w drugim wpadają w nicość i wydostają się z niej na świat. Tego zastanawiającego przekształcenia dokonał Leśmian nie tylko względem napisanej wcześniej prozy, ale także wobec dominującej tradycji przedstawiania pszczół, zgodnie z którą – tak jak w *Bestiariuszu z Aberdeen* czy *Godzinkach Katarzyny de Clèves* – prezentowano je w locie z nieba i spomiędzy kwiatów do uli. Co więcej, poeta zmienił też usytuowanie wizji rewelatorskiej, bo inaczej niż w kanonicznych wyobrażeniach – np. we *Wniebowstąpieniu Błogosławionych* autorstwa prawdopodobnie Hieronima Boscha – istoty wiodące ku światłości wskazują zmarłym drogę nie do raju, ale w świat, z którego zabrała ich śmierć²⁶. Pytania, z czego wynikają oraz czemu służą te zmiany, pozostają w związku z ukrytą w tekście zagadką, a więc i z niejasnością, dlaczego Leśmianowskie pszczoły to „pozłocina”, „cudła złotego pomiotu” – odpryski złota przenikające ze światła w ciemność.

Skoro wyrazy „szarada” i „łamiągówka” skłaniają do tego, aby przyjrzyć się formie literackiej utworu, a ma ona szczególnie potencjał wizyjotwórczy dzięki zainscenizowaniu akcji w składnikach języka, sądzić można, iż kryją się w nich wskazówki naprowadzające na zaszyfrowane treści. Do tej formy odnosi się także scharakteryzowanie lotu pszczół: „wzdłuż śmierci i w poprzek żywcem się złotawią”, gdyż sugeruje ono czytelnikowi, żeby wyobraził sobie podziemny mrok jako rozjaśniany przez pionowe i poziome iluminacje, które w językowej materii wiersza odzwierciedla układ wyłaniających się z ciemnego tła „złotych” anagramów. Tak ukazany pszczeli rój stale zmienia kształty i pulsuje światłem, przypominając „wstęgę”²⁷ albo „strumień złoty” (*SO* 121), „owe desenie sekretne, w ten sposób naszkicowane, że od jednej strony jawią się z wolna, a od drugiej giną z oczu pośpiesznie” (*Wiedźma, KP* 520). Epifania owadów w zaświecie stanowi jakby złożoną z wielu rozbłysków ornamentację – od pierwszego zaiskrzenia do wizji, w której pszczoły „lśnią się gromadą już co chwila rzadszą” i „gasną”. Wiersz okazuje się więc znamioną dla Leśmianowskiego pisarstwa arabeską, łączącą przeciwieństwa światła i ciemności, ruchu i bezruchu, by z kontrastowych i powtarzalnych części powstała paradoksalna wariacyjna całość odzworowująca naturę bytu²⁸.

²⁶ Zauważa tę transpozycję Marzena Karwowska: „Leśmianowskie pszczoły są wprawdzie zwiastunem odrodzenia, ale zmieniony został kierunek mediacji. To Zaświaty jawią się tu jako synonim martwoty [...], a zmartwychwstanie, będące w interpretacji poety odrodzeniem pamięci, przynosi «skrzydlata szarada» ze świata ludzkiej ekumeny” (M. Karwowska, *op. cit.*, s. 142).

²⁷ W *Podlasiaku* czytamy, że pszczoły „zawirowały kręgiem [...], spajając swe drobne ciała w ruchliwą i wydłużoną wstęgę, podobną do złocistej i rwącej się na jadowite strzępy gasienicy” (*KP* 570).

²⁸ Jak uznaje Anne Leonard, arabeska „to coś więcej niż motyw” inspirowany wzorcami Orientu, gdyż jest to właściwa dla różnych sztuk estetyka sprzeczności (A. Leonard, *Intro-*

W pewnej mierze autor *Łąki* przekształca formalne wzorce obrazowania pszczół, dla uwydatnienia sprzeczności operuje bowiem tylko dwoma kolorami oraz wprowadza zamiast złotego ciemne tło, na którym umieszcza złote smugi odpowiadające trajektoriom pszczelego lotu. Ponadto ukazuje przestrzeń wewnętrzną „złego ula”, nie zaś zewnętrzną naturę z niebem, słońcem i kwiatami, skąd owady czerpią materiał na miód – ta pozostaje wiekuiście niedostępna dla zmarłych, a czasowo dla pszczół. Przy tym jednak Leśmian zachowuje zbieżny z arabeskową estetyką jego poezji – częsty w przedstawieniach tych mediumicznych istot i w ogóle całej natury złocisty liniowy ornament wywodzący się ze sztuki iluminacji²⁹ – by nadać mu rolę zasadniczą dla zaszyfrowanego przekazu wiersza. W tamtej sztuce forma zdobionych, świetlistych obrazów symbolizowała *varietas* natury, przez którą przenika *lumen vitae*, tymczasem w poezji Leśmiana zmienia ona znaczenie, bo pszczoły to „skry zbłąkane” – światło zostaje zamknięte w ciemności i wydaje się, że właśnie w tym zamknięciu jest metaforą życia.



Fragment miniatury *Stworzenie ptaków* z *Godzinek* Giana Galeazza Vicontiego, Mediolan, ok. 1388–1395

Źródło: https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Offiziolo_di_Gian_Galeazzo_Visconti_-_BNC_Firenze (dostęp: 17.09.2024).

duction, [w:] *Arabesque without End: Across Music and the Arts, from Faust to Shahrazad*, ed. A. Leonard, New York 2022, s. 1).

²⁹ Vide E.R. Schaeffer, *Image and Meaning in the Floral Borders of the „Hours of Catherine of Clèves”*, Illinois 1987; A. Petzold, *The use of colour in Romanesque manuscript illumination*, [w:] *Colour and Light in Ancient and Medieval Art*, eds Ch.N. Duckworth, A.E. Sassin, New York 2018, s. 92–102.

Wizja bytu jako wygnania światła i uwięzienia go w mroku obecna była zwłaszcza w myśli gnostyckiej, której symboliczny język zawierał rozmaite tropy na zobrazowanie kondycji ludzi i całej ziemskiej rzeczywistości, a także natury życia jako pozaziemskiego światła, uznawanego w tych wierzeniach – na co zwraca uwagę Hans Jonas – za „Obce”, „Inne”, „Nietutejsze”, „Ukryte” czy „Bezimienne”:

Pojęcie obcego Życia jest jednym z wielkich frapujących symboli, jakie spotykamy w języku gnostyckim, i jest [...] nowym symbolem w języku ludzkości. [...] To, co obce wywodzi się nie stąd i nie przynależy do tego, co jest tutaj. Dla tych, którzy faktycznie przynależą tutaj, jest ono przeto czymś dziwnym, dalekim i niepojętym; ale ich świat jest ze swej strony dla przybywającego zamieszkać tu obcego równie niepojęty i jest jak obca kraina z dala od domu. Znosi on wówczas los cudzoziemca, samotnego, bezbronnego [...]. Ból, tęsknota za domem są częścią jego losu³⁰.

Paradoks gnostyckiej ontologii polega więc na tym, że pierwotna światłość jest na tym świecie obca, zarazem jednak ów świat również jest obcy dla wrzuconych w materię cząstek źródłowej całości, określanych jako „iskry” – *scintillae*, z których każda pochodzi z ognistego centrum, a zarazem jest „iskierką duszy” i eliksirem życia, płynnym złotem poszukiwanym przez alchemików³¹. Jako wytwórczynie miodu pszczoły symbolizują w hermetyzmie nie tylko tych uczonych, ale także zagubione w ciemności drobiny światła i prowadzące ku niemu przewodniczki. Wiersz Leśmiana koresponduje z tą symboliką, co w powiązaniu z jego arabeskową formą wskazywałoby, że zarysowana tu wizja świata zmarłych – i w tym chyba tkwi zagadka tego utworu – jest figurą wyobcowania żywych we własnej rzeczywistości. Takie odczytanie wyjaśnia, dlaczego pszczoły to „*pozłocina*” i „*cudła złotego pomiotu*”. Otóż byłyby one cząstkami pozostałymi na świecie z pełni pierwotnego blasku, objawiającymi się pogrążonym w mroku ludziom, by przypominać im o tajemnicy *splendor solis*, z której wszystko pochodzi. Wczesny poemat Leśmiana również ukazuje złote pszczoły jako posłanniczki nieskończonej mocy, anielskie istoty zwiastujące ją tylko przez chwilę: „I naraz w oka mojego bezdrożu / Dziwnie błysnęły wędrujące *pszczoły*, / Jak jakieś *pszczelne, złociste* anioły, / W nieskończoności niknące bezdrożu!...” (*Ubóstwo miłości*,

³⁰ H. Jonas, *op. cit.*, s. 64.

³¹ Tak charakteryzuje to wyobrażenie Carl Gustav Jung: „Hipolit, mówiąc o nauce Setian, wspomina, że wierzyli oni, iż ciemność mentalnie «trzymała w niewoli blask i isierkę światła» [...]. Także alchemia ma swoją doktrynę o *scintilla*, ujmowanej jako ogniste centrum ziemi, [...] [które] stanowi jedno z eliksirem”; „«Isierki Duszy Świata» były już w chaosie, w *prima materia* na początku świata” (C.G. Jung, współpr. M.-L. von Franz, *Mysterium coniunctionis. Studia o dzieleniu i łączeniu przeciwieństw w alchemii*, przeł. R. Reszke, Warszawa 2002, s. 75, 80, 81).

P 578). *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych* kończy zaś scena wpatrywania się zmarłych w żuka i inne odżywające na wiosnę owady, których lot ku słońcu, barwność i świetlistość dają nadzieję odrodzenia:

Błyska się od tysiąca skrawych niedostrzeżeń
I prostuje się w locie jak powietrzny leżeń.
Huczy i krzesząc z tarczy coś jak tęczę pawia,
Pilny bytu kaganek w mrokach przemiejscawia. [...]
Ku nam wybrzmiał wędrownie z ciszy pierwoświata...
(Z 554)

Powracanie takiej wizji w utworach reprezentujących odmienne formy gatunkowe i pochodzących z różnych lat świadczy o tym, jak ważna była ona dla fantazmatyki Leśmiana oraz jak istotne łączył z nią treści³². W pisanym najpóźniej i nieukończonym *Zdziczeniu obyczajów pośmiertnych* znacznie ją rozbudował, akcentując myśl zawartą w liryku *Pszczoły*, zgodnie z którą rekreację umożliwia odzyskanie pamięci, szczególnie wspomnień o zaznanym cierpieniu: „Przytłumione snem bóle na nowo ich trawia! / Wdzięczni drobnym owadom za zbudzoną ranę, / Z wszystkich sił swej nicości patrzą w skry zbłąkane” (P 341). Podobne przeświadczenie obecne było w gnostycyzmie, o czym pisze Jonas: „Pamięć o własnej obcości, rozpoznanie świata jako miejsca wygnania, stanowi pierwszy krok w odwrotnym kierunku, przebudzona tęsknota za ojczyzną to początek powrotu. [...] nasz świat jawi się jako «tamten świat»”³³. I właśnie z tego zdają sobie sprawę bohaterowie dramatu Leśmiana:

My tu na świat przychodzimy nie jak do ojczyzny. –
Oczy nasze, w przedświatach pozyskane blizny,
Patrzą dzisiaj nie po to, by sądzić lub roić,
Lecz po to, by się w słońcu do reszty wygoić...
(Z 514)

³² Prawdopodobne daty powstawania tych utworów: *Ubóstwo miłości* ok. 1899, *Podlasiak* 1911–1914, *Pszczoły* ok. 1933, *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych* 1934–1937.

³³ H. Jonas, *op. cit.*, s. 67–68. Rekonstruuując gnostycką antropologię, Gilles Quispel zauważa, iż „mity i doktryny gnozy opisują pochodzenie człowieka i jego istotę, aby wiedział on, jaką drogą powinien iść – mianowicie drogą prowadzącą do samego siebie (*Selbst*), drogą zbawienia. Gnostycki mit ma być jedynie anamnezą. [...] człowiek wcale nie należy [...] do tego świata: jego praojczyzną jest inny świat, ten po drugiej stronie sfer widzialnego *universum*” (G. Quispel, *Gnoza*, przeł. B. Kita, wprowadzenie i wybór tekstów gnostyckich W. Myszor, Warszawa 1988, s. 86).

Wspominające ciało

Obydwa utwory zawierające obraz ziemskiej rzeczywistości jako „tam-tego świata” należą do kreacji Leśmiana, które poruszają kwestię pamięci przez unaocznianie procesu wspomnień, obejmującego powroty do minionego czasu, epifanię oraz uświadomienie paradoksalnego przenikania się bytu z niebytem. Taki charakter mają *Z lat dziecięcych*, *Krajobraz utracony* albo trzy wiersze zatytułowane *Wspomnienie*, zwykle uznawane za elegie autobiograficzne³⁴, wykraczające jednak poza tę konwencję gatunkową ze względu na powiązanie z kluczową w Leśmianowskim pisarstwie ideą anamnezy³⁵, wprowadzaną w obrazach poetyckich czy w komentarzach krytycznych:

Jest gdzieś planeta na błękicie,
Tam nieśmiertelne drży istnienie,
A nasze życie – ziemskie życie,
To przeszłych bytów przypomnienie!
Tu – ciało dawne sny powtarza,
Tam – duch się mój rozgospodarza!
Powraca czas, nie mija czas!
Wszystko już, wszystko było raz!...
(*Śród nocy*, P 558)

Opowiada o tym zdarzeniu [katastrofie Atlantydy] Enoim – głosem już pośmiertnym i wspomnieniem pozgonnym, gdyż duch jego, który „koleją wiecznych skonów i zmartwychwstań przez bezmiar zasług szerzy się do Boga” – odradza się w istnieniach następnych, dźwigając nieustannie w sobie Platońskie wspomnienie bytów i prabytów.

(Józef Stanisław Wierzbicki, „Atlantyda”, Sz 316)

I [człowiek] powraca [...], obarczony wspomnieniami długich wędrówek po rozmaitych drogach istnienia [...]. I znów świat cały od sasanki do Boga – stanie się rzeczywistością. I znów serce jego samochcąc obłąka się przywołaną znikąd wiarą w ludzi, w zwierzęta, w rośliny, w kamienie przydrożne, w **pszczoły zlocące się** na

³⁴ Vide Z. Łapiński, *Metafizyka Leśmiana*, [w:] *Studia o Leśmianie*, red. M. Głowiński, J. Sławiński, Warszawa 1971, s. 44; M. Głowiński, *Elegie autobiograficzne*, [w:] *idem, Prace wybrane...*, ed. cit., s. 245–264; A. Czabanowska-Wróbel, „Byłem dzieckiem...” *Elegie dzieciństwa Bolesława Leśmiana*, „Teksty Drugie” 2003, nr 2/3, s. 243–259; W. Owczarski, „Elegie autobiograficzne”, [w:] *idem, Miejsca wspólne, miejsca własne. O wyobraźni Leśmiana, Schulza i Kantora*, Gdańsk 2006, s. 187–218; D. Szczukowski, *Widma dzieciństwa*, [w:] *idem, Niepoprawny istnieniowiec. Bolesław Leśmian i doświadczenie literatury*, Gdańsk 2019, s. 213–224.

³⁵ Na temat mającej występować w Leśmianowskich utworach „archetypowej anamnezy” jako „regresu do pierwotności” vide M. Karwowska, *op. cit.*, s. 36, 53.

kwiatach [...]. I świat ten cały, powtórnie z zapomnienia wydobyty, wyda mu się stokroć droższym i czarowniejszym.

(*Przemiany rzeczywistości*, Sz 46)

Wynika z tych fragmentów, że poeta odnosił się do Platońskiej filozofii pamięci, stworzył jednak własną, literacką formułę anamnezy, którą modyfikował, najpierw bowiem rozdzielał duszę i ciało, inaczej sytuując je w wiecznym powrocie, później zaś akcentował znaczenie cielesności i materialnego bytu, o czym świadczą *Pszczoly* albo *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*³⁶. Takie łączące się z anamnezą i myślą gnostycką sformułowania, jak „pierwoświat”, „prabyty”, „przeszłych bytów przypomnienie” czy „praścieżka” i „pralas” (*Lalka*, P 349) nie tylko wskazują krąg poglądów inspirujących refleksję Leśmiana, ale również uzmysławiają, że autor *U źródeł rytmu* wywiódł z nich pojmowanie procesu twórczego jako szczególnej aktywności pamięciowej, a samej poezji – jako formy sprawczej mającej dokonywać postulowanego w *Przemianach rzeczywistości* odzyskiwania świata³⁷. Choć raczej wypadałoby mówić nie tyle o świecie, ile o światach – bycie i prabytach, z których Leśmianowskie postaci są równocześnie wyobcowane. Zatem kiedy zmarli wołają: „«To – pszczoły! Pamiętacie? To – pszczoły na pewno!»”, blask złotych iskier budzi w nich pamięć o widzialnych realiach i niewidzialnej światłości prastworzenia. Wizja ta koresponduje z neoplatońską ideą metempsychozy i anamnezy, którą w ten sposób przedstawia Porfirusz w *Grocie nimf* (III wiek):

[...] nie uważa się jaskini wyłącznie za symbol stworzonego i widzialnego kosmosu, lecz symbolizuje ona również niewidzialne moce, gdyż jaskinie są spowite mrokiem, a natura tych mocy jest niewidzialna [...]. Nie nazywa się jednak „pszczołami” wszystkich dusz zmierzających ku narodzinom, lecz wyłącznie te, które miały [...] powrócić po dokonaniu czynów miłych bogom; bowiem pszczoły lubią powracać do

³⁶ Jak wskazuje Stala, wiersz *Śród nocy* zawiera „marzenie nie tylko radykalnie przeciwstawiające istnienie duchowe i cielesne, ale też połączone z platońskim przypomnieniem innej niż ziemski egzystencji”, podczas gdy w późniejszych utworach „istnienie cielesne [...] jest istnieniem domagającym się dodatniego wartościowania i uzyskującym je” (M. Stala, *op. cit.*, s. 92, 102).

³⁷ Na ogół pisano jednak o motywach „wielkiego powrotu” czy „regresu” bądź o „archaicznym świecie” poety. Vide J. Trznadel, *Twórczość Leśmiana. (Próba przekroju)*, Warszawa 1964, s. 69–126; J. Prokop, *Niepochwycień. (Motyw regresu w poezji Leśmiana)*, [w:] *Studia o Leśmianie...*, ed. cit., s. 53–61; E. Boniecki, *Archaiczny świat Bolesława Leśmiana. Studium historycznoliterackie*, Warszawa 2008. Andrzej Zawadzki sprowadza Leśmianowską pamięć do figury *mimesis*, by na przykładzie wiersza *Śnieg* dookreślać estetykę śladu, rozbieżną z Platońską anamnezą dlatego, że ślad „nie pozwala się zredukować ani do metafizycznej obecności [ontos on], ani do równie metafizycznej nieobecności [fantasma]” (A. Zawadzki, „Ślad hojny”. O „Śniegu” Leśmiana, [w:] *idem, Literatura a myśl słaba*, Kraków 2009, s. 281).

swych pierwotnych siedzib [...]. Podróż odbywa się w świecie albo umysłowym, albo zmysłowym [...], albo wzdłuż ścieżki nieśmiertelności, albo śmiertelności. Jedne z centralnych ciał niebieskich są ponad ziemią, inne pod ziemią, jedne na wschodzie, inne na zachodzie; [...] noc zamienia się z dniem. Tak oto struktura świata wyraża harmonię i wiąże przeciwieństwa³⁸.



Siedmiu władców planet w Hadesie,
frontysepis *Musaeum Hermeticum Reformatum et Amplificatum*, Frankfurt 1625

Źródło: A. McLean's *Gallery of Alchemical Images*, nr A050,
https://www.alchemywebsite.com/emb_salamander.html (dostęp: 27.08.2024).

Komentując Homerycki opis groty nimf, do której przybył Odyseusz w Itace³⁹, astrolog i matematyk, uczeń Plotyna, odczytuje zawartą w nim zagadkę, jednocześnie zaś wyprowadza z hellenistycznych wierzeń i sposobów ich przedstawiania wizję opartego na przeciwieństwach porządku rzeczy oraz adekwatnych wobec niego symbolicznych form reprezentacji⁴⁰. Znacząca

³⁸ Porfiriusz z Tyru, *Grota nimf*, przeł., wstęp i komentarz P. Ashwin-Siejkowski, Kraków 2006, s. 41, 61, 76.

³⁹ Chodzi o fragment: „Wyżej, gdzie brzeg, tam rośnie oliwnik w liść strojny; / Jest i ciemna pieczara oliwnika blisko, / Boginek Najadami zwanych w niej siedlisko. / Wewnątrz dzbany i garnki dwuuszne tam stoja, / Pszczoly w nich robią miody, jak w ulach się roją... / Są i narzędzia tkackie, kamienne warsztaty, / Boginki purpurowe na nich dzieją szaty. / Środkiem bije źródło żywy; po bokach dwa wchody: / Jeden, północny, ludziom służy do wygody, / Od południa – ten święty; stopa śmiertelnika / Przystąpić go nie może, bogom się odmyka” (Homer, *Odyseja*, przeł. L. Siemieński, Kraków 2000, s. 177–178).

⁴⁰ Vide K.N. Akçay, *Porphyry's „On the Cave of the Nymphs” in its Intellectual Context*, Leiden 2019.

jest dla Porfiriusza przede wszystkim Platońska parabola ziemskiego bytu: „Oto ludzie są niby w podziemnym pomieszczeniu na kształt jaskini. Do groty prowadzi od góry wejście zwrócone ku światłu, [...] [trzeba to] przyrównać do mieszkania w więzieniu, a światło ognia w nim do siły słońca”⁴¹. Filozof podtrzymuje zawartą w tej alegorii myśl o rozgraniczeniu świata noumenalnego i zmysłowego, jednak uznaje materię za „widmo bytu” konieczne dla przejawiania się metafizycznych mocy i mające tę samą naturę co kosmos. Z tego wyobrażenia stykających się różnych światów wynikają inne paradoksy ontologiczne i eschatologiczne Porfiriusza: istnienia pod ziemią odpowiedników ciał niebieskich oraz „ścieżek śmiertelności i nieśmiertelności”, które są przeznaczone dla dusz zstępujących w materię i wstępujących z niej ku światłu. Opisanie w eposie Homera pszczoły uznaje filozof za wizerunek istot pogrążonych w mrocznym bycie do czasu odrodzenia, gdy dzięki wytworzeniu wiecznej substancji, ukazanej pod postacią miodu, powrócą południowym wyjściem w świetlistą prajednię.

Na długo zapomniana *Grota nimf* została odkryta na nowo w XVI wieku, inspirując uczonych zainteresowanych wiedzą hermetyczną i astrologią do prezentowania postaci alchemików, złota i retorty alchemicznej jako pszczoł, miodu i ula, z kolei planet i metali szlachetnych jako bóstw jaśniejących na niebie oraz ukrytych w ciemności pod ziemią. Słynne dzieło ezoteryczne *Musaeum Hermeticum Reformatum et Amplificatum* (1625) zawiera rycinę *Siedmiu władców planet w Hadesie*, tak odczytywaną przez Christopha A. Plaisance’a w kontekście filozofii hellenistycznych:

Odnajdujemy w nich alchemiczny motyw, że siedem metali powstało – w analogii do ludzkiego poczęcia – przez wpływ planet na łono Ziemi. [...] frontyspis *Musaeum Hermeticum* dostarcza wizualnego opisu inkubacji zarodków metali w podziemnej jaskini, nad którą panują żywioły i planety. [...] Taka koncepcja ciężowego rozwoju metali wiedzie wprost do praktyki alchemicznej. [...] Postrzegano ją jako mającą na celu wytworzenie „króla wszystkich substancji”: kamienia filozoficznego⁴².

Frontyspis *Musaeum Hermeticum*... dopełnia sentencja zaczynająca się słowami: *Quae sunt in superis, aec inferioribus insunt: Quod monstrat caelum, id terra frequenter habet* („Co jest na górze, jest i na dole: Co pokazuje niebo, często ma też i ziemia”)⁴³. Można byłoby odnieść je do wiersza Leśmiana, jeśli przyjąć, że chodzi w nim nie tylko – jak pisze Głowiński –

⁴¹ Platon, *Państwo*, przeł., wstęp i komentarze W. Witwicki, Kęty 2020, s. 221, 224.

⁴² Ch.A. Plaisance, „*Turris Philosophorum*”: *On the Alchemical Iconography of the Tower*, [w:] *Alchemical Traditions from Antiquity to the Avant-Garde*, ed. A. Cheak, Melbourne 2013, s. 334–336 (przeł. D.W.).

⁴³ *Musaeum Hermeticum Reformatum et Amplificatum* (wyd. 1678), <https://digital.sciencelibrary.org/works/5t34sk63f> (dostęp: 30.08.2024).

o „powtarzanie świata w zaświecie”⁴⁴, lecz także o powtarzanie zaświata w świecie. Intrygująca jest analogia między zarysowaną w *Pszczółach* wizją a wyobrażeniami, jakie układają się we wspólny nurt od filozofii Platona i Porfiriusza do późniejszej myśli hermetycznej, wskazując na podobną ontyczną dwoistość. Jaskinia z wyjściem na światło, grota ze słoneczną bramą, złoża metali poczętych przez kosmiczne promienie, „zakamarek podziemny” rozwidniony złotymi iskrami – wszystkie te obrazy symbolizują przenikanie jasności w mrok, ale również podążanie w odwrotnym kierunku, które w źródłowej refleksji oznaczało metempsychozę i anamnezę. W dialogach Platona pojęcia te łączą się ze sobą, określają bowiem cel i środek wędrówki dusz:

[...] przez dwie rozpadliny, jedną w niebie, a drugą w ziemi, odchodziły dusze po odbyciu sądu, a z dwóch innych przepaści wychodziły; z tej w ziemi okryte brudem i kurzem, a przez drugą schodziły z nieba dusze czyste. [...] każdy z tych, co byli na łące, [...] musiał wstać i ósmego dnia ruszać w drogę, aby po czterech dniach przyjść tam, skąd widać z góry snop światła, [...] rozleciały się duchy na wszystkie strony w górę, ku narodzinom; rozprysły się jak gwiazdy⁴⁵.

Powiadają, że dusza ludzka jest nieśmiertelna i raz kończy – to się nazywa konaniem, a raz się znowu odradza, i nie ginie nigdy. [...] Jeżeli wiecznie tkwi w duszy prawda bytów, gotowa dusza być nieśmiertelna. Zatem czy nie trzeba być dobrej myśli, jeśli czego na razie przypadkiem nie wiesz, a to jest to, czego nie pamiętasz, starać się to odszukać i przypomniać sobie?⁴⁶

A to jest przypominanie sobie tego, co niegdyś oglądała nasza dusza, kiedy z bogiem wędrowała i nie patrzyła nawet na to, co my dziś rzeczywistością nazywamy, kiedy wychylała głowę w sferę bytu istotnego. [...] Człowiek, który w takich przypominaniach żyje jak należy i doskonałych zawsze święceń dostępuje, tylko on jeden istotnie doskonałym się staje⁴⁷.

Zaczerpnięte przez Platona z poglądów orficko-pitagorejskich, obecne również w gnostycyzmie, wyobrażenie metempsychozy (gr. *metempsychōsis* – ‘wędrówka dusz’) obejmowało idee preegzystencji dusz w sferze boskości, kolejnych inkarnacji, także w ciałach zwierząt, oraz powrotu do noumenalnej dziedziny, opisanego w *Państwie* jako rozbłysk gwiazd wznoszących się ku światłu⁴⁸. Eschatologia ta związana była z etyką, filozof sądził bowiem, że

⁴⁴ M. Głowiński, *Zaświat przedstawiony*, [w:] *idem, Prace wybrane...*, ed. cit., s. 301.

⁴⁵ Platon, *op. cit.*, s. 331, 333, 338.

⁴⁶ *Idem, Dialogi*, przeł., wstępy i objaśnienia W. Witwicki, t. 1: *Menon*, Kęty 2005, s. 475, 482.

⁴⁷ *Ibidem*, t. 2: *Fajdros*, s. 145.

⁴⁸ Vide H.S. Long, *Plato's Doctrine of Metempsychosis and Its Source*, „The Classical Weekly” 1948, vol. 41, no. 10, s. 149–155; A. Tylak, *Etyczny wymiar metempsychozy w dialo-*

człowiek sam odpowiada za swój los, którym dobrze pokieruje, rozbudzając w sobie pamięć o prajedni, a dzięki temu tęsknotę za nią i wolę odzyskania stanu bytowego poza cielesną, przygodną i śmiertelną egzystencją. Właśnie taki ma cel anamneza (gr. *anamnēsis* – ‘odpominienie’), polegająca na wydobywaniu z zapomnienia istotowej wiedzy, posiadanej przez duszę nieświadomie, mającej zaś powrócić w żywym, teraźniejszym doświadczeniu⁴⁹. W Platońskiej refleksji jest to aktywna forma poznania, dokonująca się przez wgląd w ponadludzką rzeczywistość, a zarazem we własne wnętrze, dlatego różni się ona od wspomnień reaktywnych (gr. *hypomnēsis* – ‘przypominienie’), obejmujących wątpliwe mniemania pozyskiwane percepcją i wyobraźnią. Wiarygodność anamnezy wynika stąd, że osiąga się ją samodzielnie jako psychognozę, samopoznanie polegające na patrzeniu i współbyciu – na tym, żeby „patrzeć tylko i nie odchodzić”⁵⁰. Niepewne świadectwa zmysłów i marzeń odgrywają jednak ważną rolę jako inicjujące anamnezę przebłyksi tajemnic bytu, które ożywiają pamięć, by zrealizował się powrót do pełni światła, przyciągającego duszę w jej ziemskiej wędrówce.

W utworach Leśmiana z filozofią Platona mogą wiązać się obrazy pszczoł i innych owadów jako istot wędrujących w nieskończoność z „pierwoświata”: „Dziwnie błysnęły wędrujące pszczoły, / Jak jakieś pszczelne, złociste anioły / W nieskończoności niknące bezdrożu!...” (*Ubóstwo miłości*, P 578), „Pilny bytu kaganek w mrokach przemiejscawia. [...] / Ku nam wybrzmiał wędrownie z ciszy pierwoświata...” (*Z* 554). Bezpośrednio pisarz odnosił się do Platońskiej myśli w szkicach krytycznych, cytując dialogi *Timajos* i *Kritias* (Sz 316–317) oraz komentując w osobnym esej *Uczętę*:

Myślenie ludzkie nie uogólnia, nie porządkuje, nie stwarza, lecz dzięki swej tożsamości z bytem, wydzwiga z własnej głębi tę ideowość, która i w nim, i w bycie równocześnie i niezmiennie spoczywa. Dlatego też myśleć – to znaczy wspominać. Dusza jest miejscem wspomniania tajemnic bytu. [...] Plato – ta „złota i brzęcząca pszczoła na ustach bogów” – gdy mu w miłości przyszło wybierać pomiędzy ciałem a duszą, wybrał tę ostatnią – i w tym właśnie wyborze, w tej wyłączności tkwi jego nieumiar, jego opętanie, jego ślepotą na całą resztę świata [...]. Najbardziej godnym pieszczoty jest ciało – najbardziej myśleniem roztajemniczone.

(*Miłość platońska*, Sz 469–470)

gach Platona, „Collectanea Philologica” 2011, nr 14, s. 35–44; D.R. Campbell, *Plato's Theory of Reincarnation: Eschatology and Natural Philosophy*, „The Review of Metaphysics” 2022, vol. 75, issue 4, s. 643–665.

⁴⁹ Tu i dalej *vide* A. Burek, *O odpominaniu prawdy u Platona*, „Przegląd Filozoficzny” 2004, nr 1, s. 39–51; E. Wolicka, *Platońskie rozłogi pamięci*, „Znak” 2009, nr 647, s. 109–116; D. Millhollen, *Plato's Theory of Anamnesis: Two Interpretations*, Saarbrücken 2011.

⁵⁰ Platon, *op. cit.*, t. 2: *Uczętę*, s. 77.

Leśmianowskie pojmowanie pamięci sporo łączy z anamnezą w koncepcji Platona, o czym świadczą *Legendy tęsknoty*, dramat *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych* bądź wiersze interpretowane jako elegie autobiograficzne: trzy *Wspomnienia*, *Ze wspomnień dzieciństwa* albo *Z lat dziecięcych*⁵¹, zawierające takie fragmenty:

W pierwszych latach mojej młodości trawiła mnie gorączka rozkoszna, złota, rzekłbym – seraficzna [...]. Skutek to zbyt płomiennych marzeń, których przesilenie jest jakoby zmartwychwstaniem duszy ku nowym próbom wcieleń ziemskich. [...] ozdrowiałem niezupełnie, straciłem pamięć przeszłości [...]. Powoli i stopniowo jałem się uczyć tej utraconej przeszłości [...], zbierałem rozsianą po świecie duszę, aby znów stworzyć siebie – w ziemskich złudzeniach.

(*Le* 594–595)

I zdało mi się, że wokół i wszędzie [...]
Leżą w tym samym, co i ja, oblędzie,
Czynne w milczeniu tęsknotą chóralną,
Snem jednoczesnym objęte istoty [...]
I widzą twarz mą nie wiadomo w którym
Królestwie istnień, nie znaną mi jeszcze [...]
(*Wspomnienie*, *** *Lubię wspominać te dziecięce lata...*, P 211)

W eseju o *Uczcie* poeta zgadza się z Platonem, że „myśleć – to znaczy wspominać”, a *Legendy tęsknoty* – samym tytułem akcentujące wagę pragnień wyrażanych narracjami o przeszłości – opatruje wstępem zawierającym sformułowania wprost odnoszące się do idei metempsychozy i anamnezy: „ku nowym próbom wcieleń ziemskich”, „pulsowanie nieznanymi mi dawniej istnieniami” albo „pamięć innej, poprzedzającej istnienie ziemskie, przeszłości” (*Le* 594–595). Ten wczesny autotematyczny cykl (1904) rzuca światło na późniejszą twórczość Leśmiana i na jej przeobrażenia, nie tylko bowiem wskazuje na początkową inspirację platonizmem, do którego potem autor *Pszczół* zmieni nastawienie, ale również ujawnia źródłowe dla tego pisarstwa myśli, dotyczące pojmowania literatury jako swego rodzaju anamnezy i sztuki rewelatorskiej⁵². Właśnie w *Legendach*

⁵¹ Na temat anamnezy w tym utworze *vide* D. Wojda, „Dotyk szyby – ustami...” *O jednym wierszu Bolesława Leśmiana*, [w:] *Poezja polska ostatnich dwustu lat. Odczytania i przekroje. Dla Profesora Mariana Stali na jubileusz*, red. A. Czabanowska-Wróbel, U.M. Pilch, Kraków 2022, s. 207–217.

⁵² Badacze go jednak nie cenili – według Trznadla *Legendy tęsknoty* są „jałowym stylizatorstwem” (J. Trznadel, *op. cit.*, s. 6), a zdaniem Głowińskiego należą one do „najmniej interesujących utworów poety” (M. Głowiński, *Leśmian, Poe, Baudelaire*, [w:] *idem, Prace wybrane...*, ed. cit., s. 315). Więcej o tym cyklu *vide* A. Czabanowska-Wróbel, *Baśń w literaturze Młodej Polski*, Kraków 1996, s. 211–215; Ż. Nalewajk, *Leśmian międzynarodowy – relacje*

tęsknoty – nazywanych przez poetę „fantasikonami”⁵³ – pojawia się adekwatna do Leśmianowskich dokonań formuła „opowieści wspomnienia”, wizyjnej narracji o niejasnym statusie: „Nie wiem, czyli ta opowieść była rzeczywistym, na pamięć przywołanym zdarzeniem, czyli tworem mającym gorączkowych, czyli też snem, co winien był się wcielić [...]. A może – wysnuła się ona z głębin mojej niepamięci...” (*Le* 595). I także w tej prozie poetyckiej rozwinął Leśmian koncepcję procesu twórczego jako przypominania i zbierania w całość elementów o różnym pochodzeniu: „– z listów wypływających i opowiadań matki – i z własnych nagłych objawień i uprzymotnień. Uczylem się na pamięć dawniej przeżytych wydarzeń i bólów – i niegdyś widzianych kwiatów” (*Le* 594). *Legendy tęsknoty* świadczą więc o tym, że poeta od początku uważał literacką anamnezę za aktywność poznawczą oraz konstytutywną dla tożsamości – jak pisał tutaj, pamięć to „cień, który pada od naszej postaci na tło minionych lat – cień, bez którego nie jesteśmy sobą” (*Le* 594).

Późniejsze *Wspomnienie* (***) *Lubię wspominać te dziecięce lata...* (ok. 1913) oprócz wątku powracania w przeszłość, by zebrać jak najwięcej śladów pamięciowych dawnych przeżyć, zawiera motyw oblędu korespondujący z *manią* Platona, dzięki której percepcja wzrokowa zmienia się w widzenie oczyma duszy⁵⁴. W tym stanie dziecku wspomnianemu przez dorosłego jawią się śniące istoty, tak samo zapatrzone w łąkę, ale też zdolne zobaczyć ludzką twarz w jakimś nieznanym „królestwie istnień” (*P* 211)⁵⁵. Platońskiej anamnezie, mającej spełniać się dzięki „patrzeniu i współbyciu”, poeta nadał tu już jednak inny wymiar, skupiając się na szczegółach mikrokosmosu – niezliczonym bogactwie nikłej fauny i flory, oglądanym w maksymalnym zbliżeniu. Ornamentacyjny opis powoduje, że byty uznawane przez filozofa za gorsze wcielenia duszy zyskują w tej poezji wartość klejnotów, jakimi łąka olśniewa dziecko niczym skarbiec:

Sama przede mną swą gęstwę rozluźnia,
By mi ukazać, jak się cień motyla
Tuż za skrzydłami po kwiatach opóźnia.

kontekstowe. *Studia komparatystyczne*, Kraków 2015, s. 137–151; A. Filipek, *Wokół „Legendy tęsknoty” Bolesława Leśmiana*, „Colloquia Litteraria” 2023, nr 34, s. 147–167.

⁵³ Leśmian określił je tak w liście do Zenona Przesmyckiego (*vide L* 329).

⁵⁴ O związku *manii* z pamięcią i naśladowaniem *vide* A. Melberg, „*Mimesis*” Platona, [w:] *idem, Teorie mimesis. Repetycja*, przeł. J. Balbierz, Kraków 2002, s. 39–41.

⁵⁵ Anna Czabanowska-Wróbel akcentuje przyjęcie we *Wspomnieniu* perspektywy dziecka, łącząc ten zabieg z epifanijnym obrazem zjednoczenia podmiotu z naturą, a także z Leśmianowską ideą poety jako „człowieka pierwotnego” (*vide* A. Czabanowska-Wróbel, „*Byłem dzieckiem...*”, *op. cit.*, s. 248–250).

I jak bąk w futro odziany tygrysie
Na **złotym** jaskrze, olbrzymiejąc, skrzy się [...]
I jak wypelzły skądciś na rabunek,
Pod kaszką, niby ze strzechą ze srebra,
Wisi w powietrzu, chwiejąc się na strony,
Pająk brzuchaty, na wskroś prześwietlony,
Żem widział z lekka zaznaczone żebra,
Niby misternie przeplatane cienie
(*Wspomnienie*, *** *Lubię wspominać te dziecięce lata...*, P 211)

Cielesne obcowanie z pozaludzkim światem pozwala ujrzyć roziskrzoną materię w jej najdrobniejszych, drogocennych postaciach: złocie much, koralu bożej krówki, purpurze maku, rubinach i bursztynie gąsienicy. Najwięcej jest we *Wspomnieniu* złota: „na **złotym** jaskrze”, „po czub swój **złoty**”, „w **słonecznym złocie**”, a jego podkreślane w wierszu powiązanie ze słońcem przenosi ziemskie istnienia w wymiar kosmiczny, jakby zgodnie z sentencją zawartą w *Musaeum Hermeticum*...: „Co jest na górze, jest i na dole: Co pokazuje niebo, często ma też i ziemia”. To właśnie sprawia, że tę poetycką anamnezę można odczytywać jako polemiczną wobec filozofii Platona, który przyrównuje fizyczne obiekty do cieni na ścianach jaskini, błędnie uważanych przez uwięzionych w niej ludzi za prawdziwą, jedyną realność. Tymczasem w poezji Leśmiana cienie są przeplotem w złocistej materii bytu – i ten arabeskowy wzór, wyraźny szczególnie w wizjach owadów lecących z mroku do światła, będzie powracał aż do ostatnich dzieł pisarza.

Dowartościowanie ciała i widzialnej materii zdecydowało o sformułowaniu przez Leśmiana krytycznych uwag wobec przekonań filozofa w eseju *Miłość Platońska* (1910), napisanym z okazji wydania *Ucztę* w przekładzie Władysława Witwickiego (1909). Szkic ten powstał mniej więcej w tym samym czasie co *Wspomnienie* i ma podobny przekaz, na który składają się przeświadczenia, że „myśleć – to znaczy wspominać”, a ciało „jest najbardziej myśleniem roztajemniczone, najbliższe «idei wiecznych»” oraz że „materia – to chaos, bezkształt, nieskończoność”, jednak „myślenie porywa chaos w swe objęcia, aby mu nadać kształt tych objęć płomiennych” (Sz 468–470). Poeta zwraca uwagę na taki paradoks w refleksji Platona, iż stworzył on system oparty na równowadze sprzeczności, a zarazem powiązał Erosa z nierównowagą, co implikuje konieczność wyboru między duszą a ciałem, z których filozof uprzywilejował tę pierwszą – „i w tym właśnie wyborze, w tej wyłączoneści tkwi jego nieumiar [...], jego ślepotą na całą resztę świata” (Sz 470). Leśmian przeciwnie – afirmuje „poszczególność i zjawiskowość”, mimo że są „znikome i nierzeczywiste” (Sz 468), by w tych widmach poszukiwać wiedzy

o prabycie, ogarniać je anamnezą w wędrówce ucieleśnionej duszy przez mrok⁵⁶. O tym chyba mówi „oblędny nie istniejących zdarzeń wspominać” w *Słowach do pieśni bez słów*:

Śpieszno mi teraz do zmartwychwstania kilku topoli,
Co szumiały w pobliżu zanikłego w snach domu! [...]

I co ja zrobię po śmierci z sobą i z całym światem? –
Czy w twych łzach się **zazłocę**? Czy się we mgle – zniebieszczę?
Mrok nieodparty zszedł się w ogrodzie z bezwolnym kwiatem –
Myśmy byli w tym mroku i będziemy tam jeszcze!

(*Słowa do pieśni bez słów*, P 445)

Pisząc w szkicu poświęconym *Uczcie*, że Platon to „**złota** i brzęcząca **pszczola** na ustach bogów”, Leśmian odwołuje się do legendarnego przypadku, zgodnie z którym zesłane z niebios owady złożyły miód na ustach dziecka, by obdarzyć przyszłego filozofa talentem słodkiej i rewelatorskiej mowy. Autor *Menona* niejednokrotnie wypowiadał się o pszczołach, na ich przykładzie tłumacząc filozofię wiecznych idei, a także – co istotne dla interpretacji wiersza Leśmiana – kojarząc związaną z nimi symbolikę z rolą poetów, do których miał niejednoznaczny stosunek, gdyż oceniał poezję tak jak pismo, stanowiące w jego przekonaniu dwoisty *farmakon* (lekarstwo na pamięć wywołujące zapomnienie)⁵⁷. W *Państwie* Platon wykorzystał związane z pszczołami metafory do przeprowadzenia krytyki twórczości poetyckiej za fałszowanie obrazu świata, nieproduktywność i burzenie konsolidującego społeczeństwo stanu równowagi⁵⁸. W *Ionie* natomiast – posługując się grą słów ‘miód’ (μέλι) i ‘pieśń’ (μέλη), tak samo wymawianych: *meli* – porównał poetów melicznych do pszczoł, by wyróżnić ich, odwrotnie niż w *Państwie*,

⁵⁶ Jak zauważa Michał Nawrocki, choć platońska jest myśl poety, że istnienie ma swoją „pre-ontykę” i „pre-ontologię”, to czyta on filozofa „trochę po swojemu (tj. w taki sposób, że sporo sądów, które odnosi do Platona, odnieść by można do niego samego)” (M. Nawrocki, *Wariacje istnieniowe. O ontologii poetyckiej Bolesława Leśmiana*, Tarnów 2009, s. 11). Anna Sobieska łączy zaś Leśmiana z Władimirem Solowiewem, który z platonizmu i gnostycyzmu wyprowadził ideę cielesności duchowej (vide A. Sobieska, *Twórczość Leśmiana w kręgu filozoficznej myśli symbolizmu rosyjskiego*, Kraków 2005, s. 278–285).

⁵⁷ Vide J. Derrida, *Farmakon*, przeł. K. Matuszewski, [w:] *idem, Pismo filozofii*, wybór i przedm. B. Banasiak, Kraków 1993, s. 43–69.

⁵⁸ Vide R.S. Liebert, *Apian Imagery and the Critique of Poetic Sweetness in Plato's „Republic”*, „Transactions of the American Philological Association” 2010, vol. 140, no. 1, s. 97–115. Przeciwno temu stanowisku skierowana jest Leśmianowska opowieść z *Przygód Sindbada Żeglarza* o mieście poetów, nad którym przejął władzę Ktokolwiek, niszcząc poezję, a przez to doprowadzając do zagłady kwiatów, drzew, całego miasta i wszystkich jego mieszkańców (vide *PS* 90–91).

za wyzbywanie się umiaru i rozumu, a dzięki temu objawianie boskich tajemnic⁵⁹:

Przecież mówią nam poeci, że z miódopłynnych źródeł i po jakichś ogrodach muz i dolinach zbierają pieśni i przynoszą je nam jak pszczoły; i oni też tak latają. I prawdę mówią. Bo to lekka rzecz taki poeta i skrzydlata, i święta. A nie prędzej potrafi coś zrobić, zanim bóg w niego nie wejdzie, zanim zmysłów nie straci i nie pozbędzie się rozumu. [...] nie ludzkie są owe piękne poematy i nie od ludzi pochodzą, ale boskie są i od bogów. A poeci nie są niczym więcej, tylko tłumaczami bogów w zachwyceniu⁶⁰.

Ta właśnie myśl i ta symbolika mają znaczenie dla wiersza Leśmiana, w którym pszczoły ukazują się zmarłym, by przypomnieć im, że poza nicością „złego ula” jest inny świat, a prowadzi do niego droga przez ból i cierpienie – dopiero po zbłądzeniu w mrok można do tamtego świata powrócić, jak czynią to „skry zbłąkane”. Kontekst Platońskiej filozofii oraz źródłowej dla niej tradycji, z wizją przypominających złote pszczoły poetów – „tłumaczy bogów w zachwyceniu”, pozwala domyślać się, co jeszcze kryje w sobie Leśmianowska „szarada rozbłysku”. Rozwiązanie to pozostaje w związku z anagramami „złota” zaszyfrowanymi w wierszu, obrazującymi rozsypaną w nim, tak jak w materii świata, najcenniejszą wartość. Otóż kreacja ta okazuje się autoteliczna i performatywna, demonstruje bowiem *in statu nascendi* samą siebie, nie poprzestając na uzmysławianiu, kim jest poeta i na czym polega rola poezji, ale spełnia wobec czytelnika swoje zadanie jako medium rewelatorskiej anamnezy. Pszczoły Leśmiana mogą zatem symbolizować nie tylko żywą naturę przedostającą się w pozagrobową pustkę, cząstki wiecznego światła w ziemskiej ciemności, alchemiczną transmutację, ale także poezję, dzięki której powstaje „opowieść wspomnień” sięgająca prabytu. Świadczy to o tym, że od wczesnych *Legend tęsknoty*, wyraźnie jeszcze zbieżnych z Platońską psychognozą, przez odchodzące od niej *Wspomnienie*, aż do późnych *Pszczół* albo *Zdziczenia obyczajów pośmiertnych* Leśmian tworzył poetycką anamnezę, coraz bardziej afirmującą materialne istnienie.

⁵⁹ Vide L. Palumbo, *Bee Imagery in Plato's Dialogues*, [w:] *Arete in Plato and Aristotle: Selected Essays from the 6th Interdisciplinary Symposium on the Hellenic Heritage of Sicily and Southern Italy*, eds R.M. Brown, J.R. Elliott, Sioux City 2022, s. 11–24; E. Scarry, *Bee Stung: Plato's Love of the Poets*, [w:] *Mythogenesis, Interdiscursivity, Ritual: Studies Presented to Demetrios Yatromanolakis*, eds B. Fehr, R. Panagiotis, Leiden 2024, s. 161–188.

⁶⁰ Platon, *op. cit.*, t. 1: *Ion*, s. 21–22.



Matthäus Merian, *Emblemat 17 z Atalanta Fugiens* Michaela Maiera, Oppenheim 1617

Źródło: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k850551g/f83.item#>; <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k850551g/f84.item> (dostęp: 4.09.2024).

Jedna z najważniejszych książek alchemicznych to *Atalanta Fugiens*, której autor, Michael Maier – filozof, poeta, kompozytor, lekarz i doradca Rudolfa II Habsburga – postanowił stworzyć dzieło integrujące różne formy wiedzy i sztuki, aby przystawało do jedności przeciwieństw w obrębie makro- i mikrokosmosu, a także do rozmaitych dyspozycji psychosomatycznych aktywowanych w czytelniku⁶¹. *Atalanta uciekająca* zawiera „emblematy o tajemnicach natury, opatrzone po części dla oczu i intelektu obrazami rytymi w miedzi z dodatkiem sentencji, epigramatów i komentarzy, po części – dla uszu i odprężenia umysłu plus minus pięćdziesięcioma fugami muzycznymi [...], godne tego, by je oglądano, czytano, rozważano, rozumiano, osądzano, śpiewano oraz ich słuchano nie bez szczególnej przyjemności”⁶². Alchemiczna symbolika harmonizowania sprzecznych pierwiastków zosta-

⁶¹ Vide F.G. Călian, *Spiritual Alchemy and the Function of Image: Coincidentia Oppositorum in Michael Maier's „Atalanta Fugiens”*, Budapest 2009; S. Chaitow, *Atalanta Unveiled: Alchemical Initiation in the Emblems of the „Atalanta Fugiens”*, London 2020.

⁶² *Furnace and Fugue: A Digital Edition of Michael Maier's „Atalanta fugiens” (1618) with Scholarly Commentary*, eds T. Nummedal, D. Bilak, „Studies on Early Modern German History”, ed. H.C.E. Midelfort, Charlottesville 2020 (opracowanie zawiera wykonania fug

je w tym dziele zobrazowana nie tylko w mitologicznej narracji o wyścigu Atalanty i Hippomenesa, lecz także w intermedialności, grze światła i cienia, oksymoronicznym języku, kontrapunktowych fugach (znacząca jest gra słowna *fugiens* – ‘uciekająca’ i *fuga* – ‘ucieczka’), a ponadto w projekcie odbioru, wymagającym poruszania się w zgłębianiu zaszyfrowanej wiedzy do przodu, ale też zatrzymywania się w zagadkowych miejscach, tak jak Atalanta przystawała, żeby podnosić złote jabłka. Książka Meiera, z rycinami Matthäusa Meriana, to wybitne dzieło sztuki ezoterycznej, choć oprócz niego powstały również inne studia o tego rodzaju integracyjnym zamyśle⁶³. Twórczość reprezentowana przez emblematy stanowi ważny kontekst dla tych dokonań z zakresu filozofii, literatury czy malarstwa, w których paradoksy ontyczno-epistemiczne formułowano za pośrednictwem hermetycznych środków artykulacji, estetyk i sposobów obrazowania⁶⁴. Należą do nich kreacje Leśmiana, w szczególności poetycka „pszczoła” anamneza, odsłaniająca z perspektywy innowacyjnych rozwiązań z dzieł alchemicznych jeszcze jeden aspekt wpisanej w nią zagadki.

Do wiersza o „skrach zbłąkanych” i wpatrzonych w nie zmarłych w dużej mierze przystawałaby charakterystyka z introdukcji do *Atalanty uciekającej*, zgodnie z którą składające się na ten utwór części są „godne tego, by je oglądano, czytano, rozważano, rozumiano, osądzano, śpiewano oraz ich słuchano nie bez szczególnej przyjemności”. *Pszczoły* to tekst liryczny, ale ma on także cechy dramatu poetyckiego, można mu więc nadać formę spektaklu, co potwierdza inscenizacja we wrocławskim Teatrze Euforion⁶⁵. Leśmian apeluje do wyobraźni wizualnej, tworząc swoistą widmontologię, opartą na zwielokrotnieniu postrzegania efemerycznych zjawisk: czytelnicy zobaczyć mają cienie zmarłych, ci zaś wpatrzeni są w znikające ślady niewidzialnego bytu. Równocześnie jednak percepcja wzrokowa zostaje ukazana jako najtrwalszy przejaw życia oraz medium doznawania go: „urzęć pozłocinę”, „źrenicę rozwiewną przesłaniając od blasku”, „patrzą w skry

z wideografiami oraz bibliografię), <https://doi.org/10.26300/bdp.ff> (dostęp: 4.09.2024); przeł. E. Buszewicz. Dziękuję bardzo Profesor Elwirze Buszewicz za przetłumaczenie tego fragmentu.

⁶³ Należą do nich np.: *Aurora Consurgens* (XV wiek), uznawana za dzieło Tomasza z Akwinu, *Splendor Solis* (1582), przypisywany Salomonowi Trismosinowi, czy *Ein kurtz summarischer Tractat, von dem grossen Stein der Uralten* (1599), prawdopodobnie Basiliusa Valentinusa.

⁶⁴ Vide E. Schenkel, *Die Elixiere der Schrift: Alchemie und Literatur*, Eggingen 2003; A. Lambert, *The Heritage of Hermes: Alchemy in Contemporary British Literature*, Berlin 2004; U. Szulakowska, *Alchemy in Contemporary Art*, New York 2011; M. Nicolas, *Une Alchimie ambiguë, le renouveau de l'or dans l'art contemporain: entre tradition et modernité*, [Thesis, Dissertation], Bordeaux 2015.

⁶⁵ Vide B. Leśmian, *Pszczoły*, reż. A. Jędryczka-Hamera, Teatr Euforion, Wrocław, prem. 14.02.2015.

zbląkane”, „Już ich – nie ma! – A oni wciąż patrzą i patrzą...”. Co więcej, odbicie tej wizji można śledzić – na co wskazywałam – w rozsianych w tekście anagramach słowa „złoto”, kontrastujących z ciemnym tłem. Wynika z tych przeciwieństw, że sferę spoza zasięgu wzroku przybliża to, co najbardziej widzialne, chociaż wymagające skupienia uwagi, jak owe litery rozproszone w wyrazach „pozłocinę”, „pomiotu” czy „rozblýsku”. Ze sztuką alchemii łączy poezję Leśmiana estetyka zagadki, zgodnie z którą tworzywo artystyczne, odpowiadające materii bytowej, staje się nośnikiem wartości metafizycznych i skłania odbiorcę do rozszyfrowania tej mediacji⁶⁶.

Spirytualizowanie materii dokonuje się w *Pszczółach* przez odniesienia do jej cech percypowanych nie tylko wzrokowo, ale także innymi zmysłami bądź w ogóle ciałem, przy czym drugi co do ważności jest słuch, aktywizowany przez rytm wiersza, rymy, instrumentację zgłoskową i onomatopeje: „Rój się iskrzy tak obco, tak brzęcząco hula, / Że strach w mroku tę jurną ujrzyć pozłocinę”. W prozie poetyckiej czytamy o „rzęsistym brzęku pszczół, który się zdawał brzękiem rozżarzonego na ich skrzydłach słońca” (*Podlasiak*, KP 571). Środki pobudzające fantazjowanie wizualne i audytywne występują razem, tworząc synestezje, dzięki czemu opisane jako roziskrzone owady cząstki materii syntetyzują się, by wskazywać na całość będącą jednością światła⁶⁷. Taką formę można oglądać w wyobraźni, skonkretyzować w rysunku albo w głośnej lekturze, zaśpiewać lub zagrać. Ponadto stymuluje ona interpretację, choćby ze względu na określenia „szarada rozblýsku” czy „łamiągówka brzęczącego lotu”, a szerzej – z tego powodu, że *Pszczóły* i inne utwory Leśmiana obfitują w tropy literackie. Oprócz tego taka forma oddziałuje na emocje oraz bywa czytana „nie bez szczególnej przyjemności”, a wręcz – jak pisze poeta o podziwianiu pszczół – „w zachwyceniu”. Przede wszystkim zaś uruchamia ona pamięć, mobilizując wszelkie, zwłaszcza cielesne sposoby rejestrowania zjawisk, by zintegrować i przetransformować tożsamość w procesie anamnezy. Sergio Rijo rozpoczyna książkę poświęconą alchemicznej przemianie od myśli, że „Alchemia jest sztuką przeobrażania ołowiu w złoto, ale jest również sztuką przeobrażania samego siebie”⁶⁸. I chy-

⁶⁶ O estetyce zagadki w alchemii literackiej *vide* R.T. Prinke, *Zwodniczy ogród błędów. Piśmiennictwo alchemiczne do końca XVIII wieku*, Warszawa 2014, s. 446–468.

⁶⁷ *Vide* E. Szarkowska, *Od synestezji do syntezy. O baśniach Bolesława Leśmiana*, [w:] *W kręgu Młodej Polski. Studia i szkice*, red. J. Sztachelska, Białystok 1998, s. 221–238. Na temat integrującej „złotej” formy w dziełach alchemicznych *vide* S. Klossowski de Rola, *The Golden Game: Alchemical Engravings of the Seventeenth Century*, New York 1988.

⁶⁸ S. Rijo, *The Mystic Art of Alchemy: Understanding the Symbolism and Practice of Spiritual Transformation*, Columbia 2023, s. 5 (przeł. D.W.). Jak zwracają uwagę Tara Nummedal i Donna Bilak, „Wczesna nowożytna alchemia, kiedyś postrzegana negatywnie, jako «przesąd» lub «pseudonauka», lub, bardziej pozytywnie, jako projekt głównie literacki lub filozoficzny powiązany z [...] «kultystycznymi» filozofiami, jest dzisiaj uznawana za

ba właśnie o to chodzi w zagadce *Pszczół* – materializacja cząstek światła w ciemności przypomina, czego są one wcieleniem, żeby nie tylko patrzeć – jak zmarli – na gasnący blask, ale także rozpoznać go w sobie, rozświecić i za nim podążyć.

BIBLIOGRAFIA

- Aberdeen Bestiary*, ed. M. Arnott [i in.], Aberdeen 1996, <https://www.abdn.ac.uk/bestiary/> (dostęp 17.09.2004).
- Akçay K.N., *Porphry's „On the Cave of the Nymphs” in its Intellectual Context*, Leiden 2019.
- Balcerzan E., *Pełno rozwiśnień i udniestrzeń*, [w:] *idem*, *Oprócz głosu. Szkice krytyczno-literackie*, Warszawa 1971.
- Bellew F., *The Art of Amusing: Being a Collection of Graceful Arts, Merry Games, Odd Tricks, Curious Puzzles, and New Charades*, Bristol 2008.
- Boniecki E., *Archaiczny świat Bolesława Leśmiana. Studium historycznoliterackie*, Warszawa 2008.
- Borek B., „Pszczóły” Leopolda Staffa i Bolesława Leśmiana. *Paralele i dysonanse*, „Śląskie Studia Polonistyczne” 2020, t. 15, nr 1, <https://doi.org/10.31261/SSP.2020.15.01> (dostęp: 12.08.2024).
- Burek A., *O odpominaniu prawdy u Platona*, „Przegląd Filozoficzny” 2004, nr 1.
- Călian F.G., *Spiritual Alchemy and the Function of Image: Coincidentia Oppositorum in Michael Maier's „Atalanta Fugiens”*, Budapest 2009.
- Campbell D.R., *Plato's Theory of Reincarnation: Eschatology and Natural Philosophy*, „The Review of Metaphysics” 2022, vol. 75, issue 4.
- Cegielski T., *Oświecenie Różokrzyżowców. Z genezy Oświecenia i wolnomularstwa spekulatywnego*, cz. 2, „Ars Regia” 1994, nr 3/1(6).
- Chaitow S., *Atalanta Unveiled: Alchemical Initiation in the Emblems of the „Atalanta Fugiens”*, London 2020.
- Clark W.B., *A Medieval Book of Beasts: The Second-family Bestiary: Commentary, Art, Text and Translation*, Martlesham 2006.
- Czabanowska-Wróbel A., *Baśń w literaturze Młodej Polski*, Kraków 1996.
- Czabanowska-Wróbel A., „Byłem dzieckiem...” *Elegie dzieciństwa Bolesława Leśmiana*, „Teksty Drugie” 2003, nr 2/3.
- Czaplejewicz E., *Adresat w poezji Leśmiana*, Wrocław 1973.
- Derrida J., *Farmakon*, przeł. K. Matuszewski, [w:] *idem*, *Pismo filozofii*, wybór i przedm. B. Banasiak, Kraków 1993.
- Dobrzyńska T., *Tajemnicza obecność pszczoł. (Wiersz Bolesława Leśmiana o pszczołach w kontekście archetypowych znaczeń symbolicznych tego motywu)*, [w:] *O cemuomuke*

fundamentalnie materialne przedsięwzięcie, zespół praktyk głęboko zaangażowanych w zrozumienie oraz urzeczywistnienie transformacji materii”. T. Nummedal, D. Bilak, *Interplay: New Scholarship on „Atalanta Fugiens”*, <https://furnaceandfugue.org/essays/introduction/> (dostęp: 5.09.2024; przeł. D.W.).

- языка и ее исследователе: Памяти Маргариты Ивановны Лекомцевой, ред. Н. Злыднева i in., Тарту 2019, <https://www.ruthenia.ru/lecomceva/dobrzynska.pdf> (dostęp: 14.08.2024).
- Faivre A., *Theosophy, Imagination, Tradition: Studies in Western Esotericism*, transl. Ch. Rhone, New York 2000.
- Filipek A., *Wokół „Legend tęsknoty” Bolesława Leśmiana*, „Colloquia Litteraria” 2023, nr 34.
- Furnace and Fugue: A Digital Edition of Michael Maier’s „Atalanta fugiens” (1618) with Scholarly Commentary*, eds T. Nummedal, D. Bilak, „Studies on Early Modern German History”, ed. H.C.E. Midelfort, Charlottesville 2020, <https://doi.org/10.26300/bdp.ff> (dostęp: 4.09.2024).
- Głowiński M., *Prace wybrane*, red. R. Nycz, t. 4: *Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Bolesława Leśmiana*, Kraków 1998.
- Histories of the Hidden God: Concealment and Revelation in Western Gnostic, Esoteric, and Mystical Traditions*, eds A.D. DeConick, G. Adamson, New York 2014.
- Holmyard E.J., *Alchemy*, New York 2012.
- Jonas H., *Religia gnozy*, przeł. M. Klimowicz, Kraków 1994.
- Jung C.G., współpr. M.-L. von Franz, *Mysterium coniunctionis. Studia o dzieleniu i łączeniu przeciwieństw w alchemii*, przeł. R. Reszke, Warszawa 2002.
- Jung C.G., *Psychologia a alchemia*, przeł. R. Reszke, Warszawa 2009.
- Karwowska M., *Prapamięć uśpiona. Świat wyobrażeń Bolesława Leśmiana*, Warszawa 2008.
- Klossowski de Rola S., *The Golden Game: Alchemical Engravings of the Seventeenth Century*, New York 1988.
- Lembert A., *The Heritage of Hermes: Alchemy in Contemporary British Literature*, Berlin 2004.
- Leonard A., *Introduction*, [w:] *Arabesque without End: Across Music and the Arts, from Faust to Shahrazad*, ed. A. Leonard, New York 2022.
- Leśmian B., *Dziela wszystkie: Baśnie i inne utwory prozą*, zebrał i oprac. J. Trznadel, Warszawa 2012.
- Leśmian B., *Dziela wszystkie: Poezje zebrane*, oprac. J. Trznadel, Warszawa 2010.
- Leśmian B., *Dziela wszystkie: Szkice literackie*, zebrał i oprac. J. Trznadel, Warszawa 2011.
- Leśmian B., *Dziela wszystkie: Utwory dramatyczne. Listy*, zebrał i oprac. J. Trznadel, Warszawa 2012.
- Liebert R.S., *Apian Imagery and the Critique of Poetic Sweetness in Plato’s „Republic”*, „Transactions of the American Philological Association” 2010, vol. 140, no. 1.
- Long H.S., *Plato’s Doctrine of Metempsychosis and Its Source*, „The Classical Weekly” 1948, vol. 41, no. 10.
- Loveridge J., *Praise Bee!: Allegory and Interpretation in the „Aberdeen Bestiary”*, „Rhetoric Society Quarterly” 2019, vol. 49, issue 4.
- Luton F., *Bees, Honey and the Hive: Circumambulating the Centre: A Jungian Exploration of the Symbolism and Psychology*, Toronto 2011.
- Lux in Tenebris: The Visual and the Symbolic in Western Esotericism*, ed. P.J. Forshaw, Leiden 2017.

- Łapiński Z., *Metafizyka Leśmiana*, [w:] *Studia o Leśmianie*, red. M. Głowiński, J. Sławiński, Warszawa 1971.
- Martin P., *Les emblèmes nouveaux d'Andreas Friedrich*, Rennes 2013.
- McLean A., *A Source for Robert Fludd's Sevenfold Rose*, „The Hermetic Journal” 1991, vol. 45.
- Melberg A., „*Mimesis*” Platona, [w:] *idem, Teorie mimesis. Repetycja*, przeł. J. Balbierz, Kraków 2002.
- Millhollen D., *Plato's Theory of Anamnesis: Two Interpretations*, Saarbrücken 2011.
- Musaeum Hermeticum Reformatum et Amplificatum* (wyd. 1678), <https://digital.sciencelibrary.org/works/5t34sk63f> (dostęp: 30.08.2024).
- Nalewajk Ż., *Leśmian międzynarodowy – relacje kontekstowe. Studia komparatystyczne*, Kraków 2015.
- Nawrocki M., *Wariacje istnieniowe. O ontologii poetyckiej Bolesława Leśmiana*, Tarnów 2009.
- Nicolas M., *Une Alchimie ambiguë, le renouveau de l'or dans l'art contemporain: entre tradition et modernité*, [Thesis, Dissertation], Bordeaux 2015.
- Nummedal T., Bilak D., *Interplay: New Scholarship on „Atalanta Fugiens”*, <https://furnaceandfugue.org/essays/introduction/> (dostęp: 5.09.2024).
- Oleszczyk K., *Szarada*, Konstancin 2006.
- Owczarski W., „*Elegie autobiograficzne*”, [w:] *idem, Miejsca wspólne, miejsca własne. O wyobraźni Leśmiana, Schulza i Kantora*, Gdańsk 2006.
- Palumbo L., *Bee Imagery in Plato's Dialogues*, [w:] *Arete in Plato and Aristotle: Selected Essays from the 6th Interdisciplinary Symposium on the Hellenic Heritage of Sicily and Southern Italy*, eds R.M. Brown, J.R. Elliott, Sioux City 2022.
- Papierkowski S.K., *Słowotwórcze neologizmy Leśmiana*, „Pamiętnik Literacki” 1962, z. 1.
- Petzold A., *The use of colour in Romanesque manuscript illumination*, [w:] *Colour and Light in Ancient and Medieval Art*, eds Ch.N. Duckworth, A.E. Sassin, New York 2018.
- Plaisance Ch.A., *Turris Philosophorum: On the Alchemical Iconography of the Tower*, [w:] *Alchemical Traditions from Antiquity to the Avant-Garde*, ed. A. Cheak, Melbourne 2013.
- Platon, *Dialogi*, t. 1–2, przeł., wstępy i objaśnienia W. Witwicki, Kęty 2005.
- Platon, *Państwo*, przeł., wstęp i komentarze W. Witwicki, Kęty 2020.
- Porfiriusz z Tyru, *Grota nimf*, przeł., wstęp i komentarz P. Ashwin-Siejkowski, Kraków 2006.
- Prinke R.T., *Zwodniczy ogród błędów. Piśmiennictwo alchemiczne do końca XVIII wieku*, Warszawa 2014.
- Prokop J., *Niepochwycień. (Motyw regresu w poezji Leśmiana)*, [w:] *Studia o Leśmianie*, red. M. Głowiński, J. Sławiński, Warszawa 1971.
- Quispel G., *Gnoza*, przeł. B. Kita, wprowadzenie i wybór tekstów gnostycznych W. Mysior, Warszawa 1988.
- Rijo S., *The Mystic Art of Alchemy: Understanding the Symbolism and Practice of Spiritual Transformation*, Columbia 2023.
- Romanescu L.S.C., *The „Ashmole Bestiary”: Symbols and Colors on Fantastic Zoomorphic Representations*, „Revista Română de Studii Eurasiatice” 2022, vol. 18, nr 1/2.
- Rudolph K., *Gnoza*, przeł. G. Sowinski, wyd. 2. popr., Kraków 2003.

- Rymkiewicz J.M., *Leśmian. Encyklopedia*, Warszawa 2001.
- Rzeczycka M., *Wtajemniczenie. Ezoteryczna proza rosyjska końca XIX – początku XX wieku*, Gdańsk 2010.
- Saunders A., *The Seventeenth-century French Emblem: A Study in Diversity*, Genève 2000.
- Scarry E., *Bee Stung: Plato's Love of the Poets*, [w:] *Mythogenesis, Interdiscursivity, Ritual: Studies Presented to Demetrios Yatromanolakis*, eds B. Fehr, R. Panagiotis, Leiden 2024.
- Schaeffer E.R., *Image and Meaning in the Floral Borders of the „Hours of Catherine of Clèves”*, Illinois 1987.
- Schenkel E., *Die Elixiere der Schrift: Alchemie und Literatur*, Eggingen 2003.
- Schuon F., *Gnosis: Divine Wisdom: A New Translation with Selected Letters*, transl. M. Perry [i in.], Bloomington 2006.
- Sidoruk E., *Charakter i miejsce groteski w poezji Leśmiana*, [w:] *Twórczość Bolesława Leśmiana. Studia i szkice*, red. T. Cieślak, B. Stelmaszczyk, Kraków 2000.
- Sobieska A., *Twórczość Leśmiana w kręgu filozoficznej myśli symbolizmu rosyjskiego*, Kraków 2005.
- Stala M., *Jam jest miejsce spotkania. Duch, dusza i ciało w poetyckiej antropologii Bolesława Leśmiana*, [w:] *idem, Trzy nieskończoności. O poezji Adama Mickiewicza, Bolesława Leśmiana i Czesława Miłosza*, Kraków 2001.
- Sykley J.-A., *The Twilight Symbols: Motifs – Meanings – Messages*, Winchester–Washington 2012.
- Szarkowska E., *Od synestezji do syntezy. O baśniach Bolesława Leśmiana*, [w:] *W kręgu Młodej Polski. Studia i szkice*, red. J. Sztachelska, Białystok 1998.
- Szczukowski D., *Niepoprawny istnieniowiec. Bolesław Leśmian i doświadczenie literatury*, Gdańsk 2019.
- Szulakowska U., *Alchemy in Contemporary Art*, New York 2011.
- The Silent Language: The Symbols of Hermetic Philosophy*, ed. A. McLean, Amsterdam 1994.
- Trznadel J., *Twórczość Leśmiana. (Próba przekroju)*, Warszawa 1964.
- Tylak A., *Etyczny wymiar metempsychozy w dialogach Platona*, „Collectanea Philologica” 2011, nr 14.
- Wojda D., „Dotyk szyby – ustami...” *O jednym wierszu Bolesława Leśmiana*, [w:] *Poezja polska ostatnich dwustu lat. Odczytania i przekroje. Dla Profesora Mariana Stali na jubileusz*, red. A. Czabanowska-Wróbel, U.M. Pilch, Kraków 2022.
- Wolicka E., *Platońskie rozłogi pamięci*, „Znak” 2009, nr 647.
- Wójcik T., *Apis mellifera (Rilke, Leśmian, Valéry, Miłosz)*, „Tekstualia” 2018, nr 1.
- Zawadzki A., „Ślad hojny”. *O „Śniegu” Leśmiana*, [w:] *idem, Literatura a myśl słaba*, Kraków 2009.

Dorota Wojda – dr hab., prof. UJ, historyczka i teoretyczka literatury, członkini Rady Dyscypliny Literaturoznawstwo UJ oraz Centrum Badań Dyskursów Postzależnościowych. Zajmuje się pisarstwem modernizmu i postmodernizmu, praktyką i teorią interpretacji, postkolonializmem, kulturą popularną oraz performatywnością. Autorka

książek *Milczenie słowa. O poezji Wisławy Szymborskiej* (Kraków 1996) oraz *Polska Scheherezada. Swoje i obce z perspektywy postkolonialnej* (Kraków 2015). Obecnie pracuje nad książkami *Złoty kurz. Fantazja i gnoza Bolesława Leśmiana* oraz *Literatura jako list. Od komunikacji do performatywności*. ORCID: 0000-0001-8215-6831. Adres e-mail: <dorota.wojda@uj.edu.pl>.

Dorota Wojda – Ph.D., assistant professor at, historian and literary theorist, member of the Disciplinary Council of Literary Studies at the Jagiellonian University and the Centre for Research on Post-Dependent Discourses. Deals with the writing of modernism and postmodernism, practice and theory of interpretation, postcolonialism, popular culture and the performativity. Author of the books: *The Silence of the Word: On poetry by Wisława Szymborska* (Kraków 1996) *Polish Scheherezade: The Same and the Other from the Postcolonial Perspective* (Kraków 2015). Currently working on the books: *Golden Dust: The Fantasy and Gnosis of Bolesław Leśmian* and *Literature as a Letter: From Communication to Performativity*. ORCID: 0000-0001-8215-6831. E-mail address: <dorota.wojda@uj.edu.pl>.

Do Tadeusza Estreichera. Kolor niebieski w procesie twórczym Stanisława Wyspiańskiego

ABSTRACT. Justyna Bajda, „Do Tadeusza Estreichera”. *Kolor niebieski w procesie twórczym Stanisława Wyspiańskiego* [To Tadeusz Estreicher. The colour blue in the creative process of Stanisław Wyspiański]. „Przestrzenie Teorii” 42. Poznań 2024, Adam Mickiewicz University Press, pp. 55–69. ISSN 1644-6763. <https://doi.org/10.14746/pt.2024.42.2>.

This paper undertakes an analysis of a rhymed letter by Stanisław Wyspiański sent in December 1904 to Tadeusz Estreicher, taking into account the perspective of ‘visual thinking’, proposed by Rudolf Arnheim in his book *Visual Thinking*, and the category of ‘colour’. The text emphasizes the role of the particular colour – blue, which had a special significance in the creative process of the painter and poet. Blue accompanied Wyspiański in his letters, dramas, poetry, and eventually also in the interior of his studio on Krowoderska Street. Everywhere (including in his poetic letter to Estreicher), it played a unique role – it allowed him to express the need to surround himself with the most airy colour and to immerse himself in the ‘blue atmosphere of freedom’.

KEYWORDS: Stanisław Wyspiański, *To Tadeusz Estreicher*, creative process, colour, blue, visual thinking, Rudolf Arnheim

Poetycki list Stanisława Wyspiańskiego do Tadeusza Estreichera został ogłoszony w krakowskim „Czasie” dokładnie trzy lata po jego powstaniu, 24 grudnia 1907 roku. Redakcja opatrzyła go tytułem *Nad Morskim Okiem*:

Nad Morskim Okiem! – jakże ci zazdroścę,
że tam stoicie w zimnie, ostrym wicherze,
w powietrzu świeżych barw – gdy ja tu poszczę,
patrząc na kurhan w sinej mgle – za szybą.
I dnie przechodzą ciche – coraz cichsze,
chyba że myśl, jak wicher, przeleci nad sadybą,
napelni pokój szum – i naraz zgłuchnie –
a potem cisza znów – i pióro skrzypi
(gdyż niepoprawnie gęsim piszę piórem),
papier zaczernia się – rękopis puchnie...
Ty masz tam jasność Zórz! i skały murem!!
Tu ledwo chmurki przemkną ubożuchnie
ponad bielański las ku Bronowicom...
Ty masz tam przestwór Słońc – i wiew ku licom,

i patrzysz, jak tam śnieg się wgryza sznurem
w szczeliny, wręby skał w głazów ogromie. –
– Ja tu nad moim schylony stolikiem,
ja mam tu także słońca promień w domie
na stół rzucony na sukno czerwone,
i błękit ciemny ten nad tym promykiem,
namalowany (metr cztery korony)...
A ty tam masz prawdziwy nad głową rzucony.
Patrz się! – nie będziesz widział tego potem!
Patrz się! – opowiesz mi to – za powrotem...
24. XII. SW 1904¹

Można ten wiersz przeczytać jak mozaikę ułożoną z tesserał czasu, miejsca, myśli. Można też dostrzec w nim wielowymiarowy palimpsest i przeczytać go jak „drogę poprzez dzieło – wytwór procesu”². Wybieram ten postulat metodyczny Władysława Stróżewskiego, żeby móc skupić się na wyrazach o czasie i miejscu pisania, na wyrazach o samym pisaniu i na wyrazach o kolorze niebieskim, bez którego tego pisania by nie było. Interesują mnie cień historii własnej wierszowanego listu, tropy nadawcy czytane poprzez jego działania, „człowiek w jego twórczym wymiarze”³ i otaczający go błękit. Starania dotarcia do tak postawionego celu odsłaniają cztery pokłady listu do / wiersza dla Tadeusza Estreichera.

Czas

Sto dwadzieścia latu temu. Grudzień 1904 roku. Tadeusz Estreicher przebywa wraz z Leonem Wyczółkowskim w Zakopanem, skąd 12 grudnia śle do Stanisława Wyspiańskiego kartę pocztową z życzeniami świątecznymi. Dwa dni później jest już w Krakowie, 18 grudnia odwiedza Krowoderską, a w Wigilię otrzymuje pisany tego samego dnia wierszowany list opatrzony datą i sygnaturą autora. Historia ma swój dalszy ciąg w postaci żartobliwej odpowiedzi Estreichera, jej zbyt poważnym potraktowaniu przez przyjaciela i w kolejnej replice, której ostatecznie Wyspiański nie ukończył i nie wysłał⁴.

¹ S. Wyspiański, *Do Tadeusza Estreichera*, [w:] *idem, Dzieła zebrane*, t. 11: *Rapso-
dy. Hymny. Wiersze*, red. L. Płoszewski, Kraków 1961, s. 166; prwd. „Czas” 1907, nr 296
(z 24.12.1907), s. 5 (pt. *Nad Morskim Okiem*).

² W. Stróżewski, *Dialektyka twórczości*, Kraków 2007, s. 36. Druga wyznaczona przez Stróżewskiego ścieżka to „droga wprost”, prowadząca do ustalenia najistotniejszych cech samego procesu.

³ M. Popiel, *Świat artysty. Modernistyczne estetyki tworzenia*, Kraków 2018, s. 24.

⁴ L. Płoszewski, *Dodatek krytyczny. Uwagi o tekstach*, [w:] S. Wyspiański, *Dzieła zebrane*, t. 11, ed. cit., s. 278–279.

Miesiąc był wypełniony pracą. Wyspiański spotkał się z Władysławem Ekielskim, Józefem Mehofferem i Bolesławem Raczyńskim, wybrał się na wystawę drukarską, stworzył kilka pastelowych portretów dzieci i pierwszą serię *Widoków na Kopiec Kościuszki*, a nawet projekt kredensu do mieszkania Żeleńskich. 13 grudnia pracownię na Krowodrzy odwiedził Kazimierz Kamiński. Rozmowa z aktorem na temat *Hamleta* sprawiła, że Wyspiański ponownie przeczytał dramat w tłumaczeniu Jerzego Paszkowskiego, a następnego dnia usiadł do pisania. „Puchnący rękopis” to studium o *Hamlecie*, *de facto* studium o tworzeniu, oddane do druku na kilka dni przed końcem roku⁵.

Miejsce

Na ulicę Krowoderską 157 (dziś 79) Wyspiański wprowadził się z rodziną na początku 1901 roku. Swoją pracownię ulokował w pokoju narożnym, ostatnim w amfiladzie, oświetlonym światłem z trzech okien, w tym jednego dużego – balkonowego. Było to przedostatnie miejsce (jeśli weźmie się pod uwagę izbę w Węgrzcach) malarza i poety. Wcześniej zmieniał je wielokrotnie. Pierwsze dziecięce szkice wykonywał w warsztacie rzeźbiarskim ojca, zdobiąc wnętrza na parterze domu Długosza szybko schnącymi naręczami roślin, tworzącymi wraz z gipsowymi figurami sytuacje przestrzenne, które mogłyby się wpisać w rozważania Andrzeja Pieńkosa czy Olgi Płaszczewskiej o rodzaju aktywnego, choć sztucznego *theatrum* XIX-wiecznego studia artystycznego, miejsca uświęconego przez twórcę, ale niespójnego z życiem, „wykreowanego wyłącznie dla potrzeb publiczności”⁶. Nie był to jednak *casus* kolejnych – a na pewno nie wszystkich – pracowni Wyspiańskiego, za każdym razem organizującego wokół siebie wnętrza „podwójne”. Wątek „laboratorium sztuki” to rzecz osobna, ale warta wspomnienia, jeżeli pamiętamy o znaczeniu jednego z ważniejszych konstrukcyjnych aspektów twórczości Wyspiańskiego – multiplikacji, często ograniczanej do podwójności, podważania czy lustrzanego odbicia motywu, myśli, idei tak w plastycznym, jak i w literackim dziele artysty⁷.

⁵ *Ibidem*, s. 276–277.

⁶ O. Płaszczewska, *Gabinety, pracownie, mieszkania pisarzy i artystów w literaturze XIX–XX wieku*, Kraków 2021, s. 82; *vide* A. Pieńkos, *Dom sztuki. Siedziby artysty w nowoczesnej kulturze europejskiej*, Warszawa 2005.

⁷ M. Popiel, *Wyspiański. Mitologia nowoczesnego artysty*, Kraków 2007, s. 226–228; J. Bajda, Czy Wyspiański znał Grasseta? „La plante et ses applications ornementales” Eugène’a Grasseta a stylizacje roślinne Stanisława Wyspiańskiego, [w:] *O miejsce książki w historii sztuki. Sztuka książki około 1900. W 150. rocznicę urodzin Stanisława Wyspiańskiego*, red. A. Gronek, Kraków 2022, s. 23. Na znaczenie podwójnego charakteru pracowni Wyspiańskiego

W życiu Wyspiański miał takie „podwójne miejsce” najpierw u Stankiewiczów na Zaciszu, potem w paryskim studiu utrwalonym w kilku pracach, które chyba jako jedyne, kurtynowo otwierając przed widzem strefę intymną wnętrza, zaświadczały, że być może była w nim jednak jakaś nuta młodzieńczej potrzeby teatralizacji przestrzeni. Po powrocie do kraju w 1894 roku Wyspiański miał osobny pokój w mieszkaniu przy ulicy Poselskiej, wynajętym przez ciotkę Stankiewiczową po śmierci męża, następnie – warsztat przy placu Mariackim. Wszędzie musiały być „miejsce do malowania” i „miejsce do pisania”. Między wierszami wspomnień odnotowują ten fakt pamiętnikarze epoki, jak też i to, że żadne z tych wnętrz nie było przez ich właściciela zagrancane, bo kiedy Wyspiański tworzył, nie lubił być rozpraszany przez zbędne, nadmiernie rozbudowywane sytuacje przestrzenne. Robił jeden wyjątek – dla kwiatów, rozrzucanych „tu i ówdzie”⁸, jak zapamiętała Maria Waśkowska-Kreinerowa, ale przecież nie bez potrzeby dla kolejnych projektów.

Ostatecznie Wyspiański zamknął się na drugim piętrze Krowoderskiej i chyba dopiero tę pracownię można uznać za swoiste *refugium* artysty, pozwalające – mimo świadomości krzątania się za ścianą domowników – na izolację, własny rytm wielogodzinnej pracy, prywatne spotkania i rozmowy⁹. Układ architektoniczny prowadzącego do atelier korytarza, ciemnej sionki i samego pokoju do dziś pozostał niezmieniony. Podobnie jak wcześniej, i tu nic nie było nastawione na efekt teatralizacji. Jak pisał w 1901 roku dla „Słowa Polskiego” Wilhelm Feldman:

Otóż pracownia Wyspiańskiego uderza przede wszystkim twardą, poważną surowością [...]. Nic w niej obliczonego na efekt dekoracyjny, jak u innych malarzy, ani śladu też odniesionych olbrzymich sukcesów teatralnych; żadnych więc draperii, makat, strojów, zbroi dawnych [...], żadnych też wieńców zasuszonych, szarf teatralnych¹⁰.

Rozplanowanie wyposażenia niebieskiego już wnętrza kilka lat później opisywał Antoni Waśkowski:

Na prawo od wejścia, bliżej okna, ale nie przy ścianie – duży stół, nakryty czerwonym suknem. Za stołem krzesło o wysokim opieradle [...]. Na stole papiery, ołówki,

zwracają też uwagę pamiętnikarze epoki; *vide* A. Chmiel, *Nieco ze wspomnień o Stanisławie Wyspiańskim (1869–1907)*, [w:] *Wyspiański w oczach współczesnych*, red. L. Płoszewski, t. 2, Kraków 1971, s. 150.

⁸ M. Waśkowska-Kreinerowa, *Stanisław Wyspiański w swoim mieszkaniu przy ul. Poselskiej w Krakowie*, [w:] *Wyspiański w oczach współczesnych*, t. 1, *ed. cit.*, s. 70–71.

⁹ Interesujące spostrzeżenia na temat potrzeby posiadania artystycznego eremu – *vide* *Pracownia i dom artysty XIX i XX wieku. Mitologia i rzeczywistość*, red. A. Pieńkos, Warszawa 2002.

¹⁰ W. Feldman, *St. Wyspiański o inscenizacji „Dziadów” (Felieton krakowski X.)*, „Słowo Polskie” 1901, nr 526, s. 2.

pióra gęsie do pisania, świeca, często filiżanka [...]. Przy jednej ze ścian między wejściem do następnych pokoi a narożnikiem wysoka półka z książkami, przysłonięta szafirową firanką. Pod jednym z okien drugi stół, mniejszy, z pędzlami, pastelami, przyborami malarskimi¹¹.

Przy stole nakrytym czerwonym suknem 24 grudnia 1904 roku Wyspiański pisał wierszowany list do Estreichera, odkładając na chwilę pracę nad „puchnącym rękopisem”.

Myślenie wizualne

Proces twórczy Wyspiańskiego przebiegał różnie – uzależniony od rodzaju materii, z której wynikał. Uznaję, że rozpoczynał się dużo wcześniej niż w chwili stawania przez artystę przed sztalugą czy interesującego mnie bardziej siadania przy stole nakrytym czerwonym suknem. Od impulsu rozmowy (jak w przypadku studium o *Hamlecie*), niekiedy uzupełnianej o ołówkowe szkice, nazywane przez Adama Chmiela indywidualnym sposobem rozmowy artysty¹², albo od świadomego milczenia i obserwacji (jak w przypadku *Wesela*). Dopiero długo potem następowała bezpośrednia rozgrywka „między podmiotem twórczym a wytwarzanym dziełem”¹³.

Leon Wachholtz notował we wspomnieniach: „Jako obserwator, chłonał on [Wyspiański – J.B.] nasuwające mu się spostrzeżenia, z których następnie korzystał w miarę potrzeby jako z nagromadzonej w sobie energii potencjalnej”¹⁴. Arnheimowe kategorie „rozumności percepcji wzrokowej” oraz „myślenia wizualnego”¹⁵ wydają się tu najlepszym ujęciem tego istotnego „czasu” (a nie ściśle wyznaczonego, mającego swój początek i koniec „etapu”)

¹¹ A. Waśkowski, *Z moich wspomnień o Stanisławie Wyspiańskim*, Miejsce Piastowe 1934, s. 51–52.

¹² A. Chmiel, *op. cit.*, s. 144.

¹³ W. Stróżewski, *op. cit.*, s. 250. Vide S. Jaworski, „Piszę, więc jestem”. O procesie twórczym w literaturze, Kraków 1993, s. 24.

¹⁴ L. Wachholz, *Liga Żółtych Kwiatów (Ze wspomnień o Stanisławie Wyspiańskim)*, [w:] *Wyspiański w oczach współczesnych*, t. 1, ed. cit., s. 304. Przywołane zdanie mogłoby posłużyć za przykład potwierdzający psychologiczną koncepcję interakcji Edwarda Nęcki, uznającego, że przyjęte w wielu klasycznych już dziś teoriach dzielenie procesu twórczego na etapy jest błędne, ponieważ „dla twórczości typowe jest nieustanne wracanie do wcześniejszych momentów albo też «wybieganie myślą naprzód»”. E. Nęcka, *Twórczość*, [w:] *Psychologia. Podręcznik akademicki*, t. 2: *Psychologia ogólna*, red. J. Strelau, Gdańsk 2007, s. 790. Koncepcje dzielące proces twórczy na „zamknięte etapy” to np. koncepcja Grahama Wallasa (*The Art of Thought*, New York 1926), który wyróżnił zasadniczo cztery etapy procesu tworzenia: preparację, inkubację, iluminację (natchnienie), weryfikację.

¹⁵ R. Arnheim, *Myślenie wzrokowe*, przeł. M. Chojnacki, Gdańsk 2011.

procesu twórczego, w którym patrzenie nigdy nie było dla malarza i poety jedynie rozrywką i odpoczynkiem od myślenia. Inaczej niż autorzy dualistycznych teorii poznania, zakładający, że nasz umysł najpierw gromadzi informacje, a następnie je przetwarza¹⁶, Rudolf Arnheim sformułował tezę: „czynności poznawcze zwane myśleniem nie są przywilejem procesów zachodzących w umyśle, poza postrzeganiem czy ponad nim: [...] są one istotnymi składnikami samej percepcji”¹⁷. Wśród istotnych czynności poznawczych pisarz wymieniał następujące: „aktywne badanie, dokonywanie wyboru, uchwytowanie tego, co istotne, upraszczanie, abstrakcja, analiza i synteza, uzupełnianie, poprawianie, rozwiązywanie problemów, a także kojarzenie, rozróżnianie i umieszczanie w kontekście”¹⁸. Arnheim dowodził, że żadna z owych czynności nie jest domeną jedynie umysłu, a raczej sposobem, w jaki dokonuje się poznanie na różnych poziomach: „Pod tym względem nie ma zasadniczej różnicy pomiędzy tym, co się dzieje, gdy ktoś bezpośrednio spogląda na świat, a tym, co się dzieje, gdy ktoś zamyka oczy i «myśli»”¹⁹.

Nie da się, *nomen omen*, myśleć o procesie twórczym Wyspiańskiego bez odwoływania się do równocześnie zachodzących czynności poznawczych postrzegania, odczuwania i analizy. Pisali o tym nie tylko współcześni artyści, lecz także on sam:

Maluję oczami, rysuję oczami, i głowa mię boli od tych obrazów patrzonych, a nie malowanych²⁰.

Wszystko widzę, szcękł broni słyszę, głosy słyszę [...], wszystko sunie tak jakoś we mnie, niby przed oczami, a nie przed oczami, po czole, a nie po powierzchni czoła, że to zaczytany gubię ściany pokoju z myśli i jestem w jakże nieokreślonej pewności, gdzie się kłębią i płyną jedne po drugich sceny, i im wyraźniej je czuję – widzę, tym są milczące jak mgliste obrazy ruchome i ruchliwe gestami – to znów naraz jak głowę od książki podniosę wszystkie widziadła znikają z koła mnie i znów zaczyna się gra słuchu [...]”²¹.

¹⁶ R. Arnheim powołuje się przede wszystkim na teorię Parmenidesa z Elei (ok. 540 p.n.e. – ok. 470 p.n.e.), twierdzącego, że należy wyznaczyć wyraźną granicę między percepcją a myśleniem, „ponieważ to ku myśleniu należy się zwrócić, by skorygowało świadectwo zmysłów i doprowadziło nas do prawdy [...]”. *Ibidem*, s. 13.

¹⁷ R. Arnheim, *op. cit.*, s. 23.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ S. Wyspiański do K. Maszkowskiego, list z 6.06.1893 (dopisek – 8.06), Paryż, [w:] S. Wyspiański, *Listy zebrane*, t. 3: *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Karola Maszkowskiego*, oprac. L. Płoszewski, J. Dürr-Durski, M. Rydlowa, Kraków 1997, s. 280.

²¹ S. Wyspiański do L. Rydla, list z 23.02.1891, Paryż, [w:] S. Wyspiański, *Listy zebrane*, t. 2, cz. 1: *Listy do Lucjana Rydla*, oprac. L. Płoszewski, M. Rydlowa, Kraków 1979, s. 318–319.

Wyspiański tworzył prywatne studia postrzeżeniowe. Nie zawsze utrzymywał je w obrazie czy słowie; przechowywał je także w pamięci czy może raczej: we własnym *musée imaginaire*. Nawet kreśląc linijki listu do Estreichera i krążąc przy tym wokół słów Hamleta, Wyspiański – ucieleśniony i umiescawiony, pochylony nad stołem w pracowni, sięgający po kolejne skrzypiące pod naciskiem ręki (w tym czasie jeszcze w miarę sprawnej) gęsie pióro – pisał o tym, co wokół niego, ale też o tym, czego wokół niego nie ma: z jednej strony o ograniczających go murach, ginącym w sienie mgły niezmiennym widoku za oknem, hermetycznej ciszy niebieskiego pokoju, z drugiej – o tęsknocie za otwartą przestrzenią, zmiennych, ostro rysujących się w transparentnym błękicie górskiego powietrza obrazach, ciszy natury odczuwanej wszystkimi zmysłami; o potrzebie tych treści zmysłowych, bez których, powtórzmy za Arnheimem, „umysł nie ma czym myśleć”²². I w końcu o tym także, w jaki sposób owej ciszy zamkniętej w ultramarynowym wnętrzu jest wrywana każda kolejna fraza. List do Estreichera to *de facto* pisanie o mierzeniu się z pustą kartką, którą Stéphane Mallarmé (i wielu innych²³) widział strzeżoną przez biel (a w polskim tłumaczeniu Ryszarda Matuszewskiego nawet „biel okrutną”²⁴), i o czekaniu na impuls, który pozwoli tę kartkę zapisać. Nazywa go „myślą”, która „jak wicher” ma przelecieć nad sadybą. Może właśnie w niej chciał Julian Nowak widzieć chwilę wieszczego natchnienia, kiedy notował: „Wyspiański tworzący, improwizujący był niesamowity, wydawał się mi niezupełnie przytomny wskutek poetycznego natchnienia, jakie zawładało całą jego istotą”²⁵. Pomijając prawdopodobną potrzebę mitologizacji takich chwil, wydaje się, że Wyspiański liczył raczej na wyobrazeniowy powrót któregoś z dostrzeżonych wcześniej obrazów, usłyszanych niegdyś dźwięków – i zmierzenie się z nimi na nowo; szybkie, bo chwila mijała, a napędlający pokój szum miał „naraż zgłuchnąć”. To gwałtowne impulsy, każące opuszczać towarzystwo nawet w środku rozmowy i zamykać drzwi pracowni na długie godziny. „Wtedy musiała być cisza, wielka cisza” – tak to zapamiętała córka Helena²⁶.

²² R. Arnheim, *op. cit.*, s. 9.

²³ *Vide* A. Ważyk, *Wiersz o jesionach*; Cz. Miłosz, *Ars poetica?*; T. Różewicz, *Czas który idzie, Świadek*; J. Tuwim, *Litery*.

²⁴ S. Mallarmé, *Brise marine* (*Vers et Prose*, Paris 1893): „Rien, ni les vieux jardins reflétés par les yeux / Ne retiendra ce cœur qui dans la mer se trempe / Ô nuits ! ni la clarté déserte de ma lampe / Sur le vide papier que la blancheur défend / Et ni la jeune femme allaitant son enfant” (pol. przekł. R. Matuszewskiego: „I nic, ni stare w oczach odbite ogrody / Nie wstrzyma tego serca, co morzem oddycha. / O noce! Ani lampy mojej światłość cicha / Na pustą kartą, której strzeże biel okrutna, / Ani karmiąca dziecię młoda żona smutna”).

²⁵ J. Nowak, *Ze wspomnień o Wyspiańskim*, [w:] *Wyspiański w oczach współczesnych*, t. 2, *ed. cit.*, s. 174.

²⁶ L. Tomanek, *Córka Wyspiańskiego mówi*, [w:] *Wyspiański w oczach współczesnych*, t. 1, *ed. cit.*, s. 92. O nagłych zamyśleniach Wyspiańskiego i wielogodzinnej pracy, wręcz

Jest zatem cisza zimowego południa (bo wszak „słońca promień w domu”), jest biała kartka na czerwonym suknie, jest „myśl jak wicher” i jest pisanie. I jest też, paradoksalnie, pewna pustka, pewien brak. Tu dopiero zaczyna się istota odkrycia czwartego: kolor niebieski.

Kolor niebieski

„Teraz staram się wyjaśnić, w jaki sposób wolność, wielkoduszność artystycznej kreacji i stałe uwikłanie w nią form nieobecnych czy alternatywnych mogą pomóc w odróżnieniu tworzenia od wynajdywania”²⁷.

Mówienie o kolorze w procesie twórczym malarza jest aż nadto oczywiste; kiedy jednak badamy słowo, szukamy narzędzi, które pozwolą na jego precyzyjne (o ile to w ogóle możliwe) odtworzenie. Interesują mnie jeszcze inne istnienie błękitu i odpowiedź na pytanie, w jaki sposób kolor niebieski towarzyszył Wyspiańskiemu w jego pisaniu.

Po pierwsze zatem, błękit natury, zależny od światła, faktur, nastroju obserwatora, dostrzegany i z pasją odnotowywany w listach, np. w tym z maja 1890 roku, pisanym do Lucjana Rydla, wysłanym już wprawdzie z Paryża, ale niemal w całości poświęconym opisowi podróży po Szwajcarii:

Peizażyści! – wy co nas karmicie złamanymi barwami co w szarych tonacjach – i brudnych światłach każecie się nam dopatrywać natury [...] – czemu dręcycie nas naszą nędzą bezbarwności i szarości, – a nie dacie nam nic z tego piękna nieskalanego – natury spokojnej, szczęśliwej – żyjącej życiem zdrowym, gdzie brukiem murawa zielona strojona wzorzystymi kwiatami – stropem błękit tkany niezmordowaną dłonią z barwy bławatu i niezapominek, – a ściany gmachu rozsuwają się w malowidła coraz to inne – coraz to piękniejsze – a wszystkie grają całą gamą czystych barw świetnych w złotym słońcu. – – ²⁸

Po wtóre, efekty świetlno-barwne witrażowych szyb w odwiedzanych we Francji świątyniach. I znowu listy, rwąca się fraza wyznaczająca czytelnikowi kolejne postoje o różnych długościach, pauzy – pojedyncze, podwojone w swojej długości lub podwójne, potrojone albo potrójne – oddające gradacje milczenia i wymowy, zawahania, zastanowienia, dłuższego oddechu, za-

„furii pracy”, wspominają też inni, np. S. Hankiewiczowa (*ibidem*, s. 95; A. Wysocki, *ibidem*, s. 407; A. Nowaczyński, *ibidem*, s. 431).

²⁷ G. Steiner, *Gramatyki tworzenia*, przeł. J. Łoziński, Poznań 2004, s. 120.

²⁸ S. Wyspiański do L. Rydla, list z 16.05.1890, Paryż, [w:] S. Wyspiański, *Listy zebrane*, t. 2, ed. cit., cz. 1, s. 35–36.

trzymania wzroku na błękitnym oknie. O którymś czerwcowym świcie tak widział Wyspiański witraże katedry w Chartres:

kiedym się zbudził było już dobrze widno – katedra nade mną stała w słońcu [...] niebo igrało całą tęczą barw – szeroki lazur rozwiesił się już szeroką płachtą i pogasił kaganki gwiazd [...]
godzina 4ta kościół już otwarty – chodźmy do wewnątrz. – –
co za prześliczne szyby, a jak ich wiele. –
najpiękniejsze na fasadzie o barwach ogólnych niebieskich jasnych. – tak jednolite i tak piękne że oczu od nich oderwać nie można – [...]”²⁹.

Po powrocie artysty do kraju ów błękit pozostał punktem jego wyobraźni; powrócił na sklepieniu i w witrażach kościoła Franciszkanów, w pastelowych portretach, autoportretach. W żadnym z tych dzieł nie był to kolor niebieski całkowicie „nowy” dla Wyspiańskiego. I nie idzie o dyskusję, czy artysta posługiwał się w Paryżu kredkami Lefranca³⁰, a potem sięgnął po ultramarynę Schoefeldą, o zmienne nasycenie błękitu pruskiego czy indygo – pigmentów odnalezionych podczas badań fizykochemicznych pastelowych rysunków, ale o zdanie Arnheima, piszącego, że każdorazowy akt naszej percepcji „nigdy nie jest izolowany; jest on jedynie bieżącą fazą strumienia niezliczonych podobnych aktów, dokonywanych w przeszłości i żyjących nadal w pamięci”³¹. Odwołujemy się do zapamiętanych kształtów, a wraz z nimi – mimo że rzadziej zdajemy sobie z tego sprawę – do współdefiniujących je kolorów. I choć wypełniające pamięć Wyspiańskiego barwy ciągle jeszcze przede wszystkim były barwami powierzchniowymi, łączącymi się z określonym desygnatem (co potwierdza tezę, że „Kolorów [...] nigdy nie postrzegamy osobno”³²), to w listach odnajdujemy też wręcz awangardowe

²⁹ S. Wyspiański do L. Rydla, list z 8.06.1890, Chartres, [w:] S. Wyspiański, *Listy zebrane*, ed. cit., s. 55–56.

³⁰ Analizy dokonane przez Agnieszkę Marecką podważają to powszechne w literaturze stwierdzenie. Badaczka pisze: „Nie można [...] powiązać obrazów Stanisława Wyspiańskiego z tą [Lefranc – J.B.] firmą. W Muzeum Narodowym w Krakowie znajdują się pastele olejne firmy Lefranc należące do artysty, jednak nie zachowały się żadne informacje ani suche kredki mogące wiązać go z tym producentem”. Vide A. Marecka, *Analiza zagadnień badawczo-konserwatorskich pastelów z przełomu XIX/XX wieku na przykładzie wybranych prac Leona Wyczółkowskiego, Stanisława Wyspiańskiego i Wojciecha Weissą*, Kraków 2018, s. 87 (niepublikowana rozprawa doktorska napisana pod kierunkiem prof. J. Wyszynskiej na ASP w Krakowie, odwołanie za zgodą Autorki).

³¹ R. Arnheim, *op. cit.*, s. 99. Z kolei Gaston Bachelard, dając swoją koncepcję powstawania i istnienia obrazów w poznaniu zmysłowym i kierując się w stronę wyobraźni, pisał: „Psychika jest głodna obrazów, a świat jest apetytem człowieka”. Vide G. Bachelard, *La Formation de l'esprit scientifique. Contribution à la psychoanalyse de la connaissance objective*, Paris 1974, s. 14, [cyt. za:] M. Popiel, *Świat artysty*, ed. cit., s. 145.

³² R. Arnheim, *op. cit.*, s. 78.

uwagi o widzeniu koloru oddzielanego od formy, istniejącego nie w postaci powierzchniowej, a przestrzennej:

dzisiaj [w 1892 roku – J.B.] ja patrzę na pejzaż i jest mi obojętna obecność otoczenia, – nie widzę jej. – patrzę tylko na pejzaż, na krajobraz, na kolory, na masy barwne – i zupełnie nie wiem czy tam jest kto koło mnie czy jestem sam w jakim parku lub lesie... – czy absorbują całą myśl – i mają wielką satysfakcję w patrzeniu. – —³³

Albo tak jak w opisie katedry w Amiens, kiedy artysta patrzył na kompletne dzieło architektoniczne, wypełniane barwnym światłem, harmonijne, prowadzone przez wielogłosową linię melodyczną. Pisał do Rydla:

———. Co za interpunkcja (stosunek wzajemny części i proporcjonowanie) wrażliwa a pełna muzyki. – to nie instrument jeden grający, harmonijny, melodyjny i wdzięczny (jak Rouen), ale potężna instrumentacja orkiestralna, o grubych tonach trąb, takcie miarowym bębnow, chórach całych śpiewnych fletni i brzęku harf złotostrunnych³⁴.———

Wydobywane z pamięci błękity w celu „identyfikacji, interpretacji i uzupełnienia”³⁵ nowych doznań, nowych dostrzeżeń, nowych myśli jak wichry, w procesie twórczym były też transponowane na słowo. Niebieski towarzyszył Wyspiańskiemu podczas pracy nad dramatami, choć w samych utworach nie ma go wiele³⁶. Jednak podobnie jak w przypadku Wyspiańskiego-malarza, potrafiącego dostrzec kolor w oderwaniu od jego desygnatu, także Wyspiański-poeta umiał naznaczyć niebieskim słowem nieokreśloną przestrzeń, niejednoznaczny czas. Jako odrealnione błękitne światło pojawia się kolor w podwodnych scenach *Legendy I*; w *Protesilasie i Laodamii* jako błękitna godzina świtu i zmierzchu; finalna scena trzeciego aktu *Wesele* jest spajana przez szafirowe światło – to „jakby z atmosfery błękitnej”³⁷ nadciąga muzyka pochłaniająca weselników.

³³ S. Wyspiański do K. Maszkowskiego, list z 15–16.09.1892, Paryż, [w:] S. Wyspiański, *Listy zebrane*, t. 3, ed. cit., s. 247.

³⁴ S. Wyspiański do L. Rydla, list z 16.05.1890, Paryż, [w:] S. Wyspiański, *Listy zebrane*, t. 2, ed. cit., cz. 1, s. 98.

³⁵ R. Arnheim, *op. cit.*, s. 103.

³⁶ J. Bajda, *Błękitny fin de siècle. Kolor niebieski w kulturze i literaturze Młodej Polski (Gabriela Zapolska – Kazimierz Przerwa-Tetmajer – Stanisław Wyspiański)*, Wrocław 2023, s. 279: „To drugoplanowy ton, ustępujący pod względem frekwencji złotu i czerwieni oraz achromatycznemu kontrastowi bieli i czerni. Niebieski nie prezentuje się wśród nich często, ale w różnych odcieniach, jako błękitny, lazurowy, modry, granatowy i fioletowy. Występuje w wypowiedziach bohaterów na temat natury oraz w opisach dekoracji i strojów postaci”.

³⁷ S. Wyspiański, *Wesele*, oprac. J. Nowakowski, Wrocław 1981, s. 256 (akt III, scena 37, didaskalia).

Potrzeba zanurzenia się w takiej przestrzeni wybrzmiewa też w piśmie do Estreichera. Wyspiański nie pyta w liście o dominujące w grudniowej aurze szarość Tatr czy biel pokrywającego je śniegu. Pamięta błękit. I to na niego ma „patrzeć się” Estreicher, o nim ma opowiedzieć „za powrotem” mieszkańcowi szafirowej pracowni. To czwarty – po naturze, plastyce i słowie – obszar błękitu, który dosłownie towarzyszył Wyspiańskiemu w procesie twórczym:

– Ja tu nad moim schylony stolikiem,
ja mam tu także słońca promień w domie
na stół rzucony na sukno czerwone,
i błękit ciemny ten nad tym promykiem,
namalowany (metr cztery korony)...
A ty tam masz prawdziwy nad głową rzucony.
Patrz się! – nie będziesz widział tego potem!
Patrz się! – opowiesz mi to – za powrotem...

Ów „błękit ciemny” to właściwie „błękit nasycony”, przez gości pracowni określany jako „silnie niebieski” (Stefan Żeromski), „szafirowy” (Antoni Waśkowski), „ciemnoszafirowy” (córka Wyspiańskiego Helena Chmurska), „indygo” (Kazimierz Rakowski), a nawet jako „zjadliwie niebieski” (Felix Jasieński)³⁸. Wyspiański zdecydował się wydać niemałe pieniądze na pomalowanie swojej pracowni³⁹ na trudny w odbiorze, a zupełnie nie do zaakceptowania przez mieszczański gust kolor. Nie miała to być barwa udziwniająca ani teatralizująca wnętrze. Wyspiański nie tylko w nim płomiennie dyskutował, co pozwoliło Nowakowi na mówienie o improwizacji, lecz także przyjmował gości, godzinami malował, pisał; był to pokój, w którym przesadywały jego dzieci, a nadszedł czas, że nie mogąc wstać z łóżka, artysta spędzał w nim dnie i noce. Ten „zjadliwie niebieski” kolor mu nie przeszkadzał.

³⁸ Vide J. Bajda, *Świadectwa szafirowej pracowni*, [w:] *eadem*, *Błękitny fin de siècle*, ed. cit., s. 289–299.

³⁹ Powierzchnia ścian i sufitu „szafirowej pracowni” to około 100 m². W wierszowanym liście do Estreichera Wyspiański dodaje nawias, wymieniając cenę 4 koron za metr; na pomalowanie pracowni wydał zatem około 400 koron (przy założeniu, że powierzchnia została pokryta jednokrotnie). Ostatnia w XIX wieku reforma walutowa w Galicji nastąpiła w 1892 roku. Nowa waluta – korona austro-węgierska, która zastąpiła złotego reńskiego w proporcji 1:2 – obowiązywała do końca Wielkiej Wojny. W 1904 roku za jedną koronę można było nabyć np. „Kalendarz Bociana” (najtańsze galicyjskie pismo humorystyczne) na rok 1905; dwie i pół korony kosztowała biała męska koszula; 400 koron kosztował „samograj” (rodzaj pianoli). W 1899 roku jedna z krakowskich księgarni oferowała Wyspiańskiemu za *Legendę Warszawiankę*, *Meleagra* i *Kłatwę* sto koron; kolejne sto koron miało kosztować prawo wydania nowo napisanego *Legionu* (vide Z. Parvi, *Ze wspomnień o Wyspiańskim*, [w:] *Wyspiański w oczach współczesnych*, t. 1, ed. cit., s. 33).

Potrzebował go, żeby mimo zamknięcia w murach czuć przestrzeń, zanurzyć się w błękicie, otwierać na niego ściany pracowni, jak na wiosnę 1905 roku, kilka miesięcy po wymianie korespondencji z Estreicherem, pisał w liście do Stanisława Lacka przebywającego w Wenecji:

Zaś na jakiej barce, gdy Pan popłynie ku Murano, lub Lido i gdy Pan będzie już wodą niebieską otoczony i gdy Pan posłyszysz, jak woda pluszcze pod wiosłem – domyśli się Pan, że to przy stole u mnie w pracowni błękitnej Pan siedzi ze mną i tylko ściany pracowni na chwilę otwarto – ?

Gdy spojrzę ku ścianie pracowni mej, tej ścianie odsłoniętej, to widzę Pana z gondoli patrzącego wprost ku mnie z daleka i widzę i słyszę, jak się gondola zbliża i jak do brzegu przybija i już Pan wysiąść ma [...] ⁴⁰.

Konfrontacja górskiego nieba czy włoskiej laguny z szafirowym błękitem rzuconym na ściany, sufit, zasłony, piec uświadamia, że to jedynie nieudolny *erzac* wypełniający pustkę po witrażach Chartres czy Reims, świetnie zauważoną przez Rozalię Wojkiewicz. Analizując motyw wypełniania „okna w ruinie”, badaczka pisała: „Współtworzoną przez nie przestrzeń [pustych okien – J.B.], miejsce niedookreślenia, ożywił imaginacją, dopełnił opowieścią, dostrzegając w niej świat wyobrażony [...]” ⁴¹. Po powrocie do Krakowa Wyspiański zapełnił swoje wspomnienia ultramaryną ścian – „opowieścią” o witrażach i niebieskim sklepieniu natury jako nieodłącznym elemencie teatru monumentalnego. Jak wspominał Nowak:

Marzył przy Czarnym Stawie, co by to była za scena teatralna, gdyby Czarny Staw był posadzką, a otaczające go góry kulisami ⁴².

Józef Sosnowski dodawał:

Pragnął przestrzeni, szukał pędu dla ducha w ruchu i swobodzie ciała. A wtedy [w ostatnich latach życia – J.B.] pozostał mu tylko z nieba ten mocny kolor firmamentu, który spoglądał na niego z czterech zamkniętych ścian pracowni ⁴³.

⁴⁰ S. Wyspiański do S. Lacka, list z 28.03.1905, Kraków, [w:] S. Wyspiański, *Listy zebrane*, ed. cit., t. 4: *Listy Stanisława Wyspiańskiego różne – do wielu adresatów*, oprac. M. Rydlowa, Kraków 1998, s. 319.

⁴¹ W. Wojkiewicz, *Bajka o opacie (witraż w ruinie)*, [w:] eadem, *W spektrum Wyspiańskiego. Witraż w poezji Młodej Polski*, Warszawa 2022, s. 215.

⁴² J. Nowak, *Ze wspomnień o Wyspiańskim*, [w:] *Wyspiański w oczach współczesnych*, t. 2, ed. cit., s. 179.

⁴³ J. Stępowski, *Wspomnienia reż. Wyspiańskiego o Wyspiańskim*, [w:] *Wyspiański w oczach współczesnych*, ed. cit., s. 334.

Paradoksalny „brak” koloru niebieskiego podczas pisania listu do Tadeusza Estreichera w pracowni zanurzonej w ultramarynie to brak błękitnego światła francuskich katedr, brak wolności błękitu rozpiętego nad szwajcarskimi jeziorami czy Tatrami. Wyspiański ową wolność i ów błękit – a może po prostu *błękitną atmosferę wolności* – ciągle miał „niby przed oczami, a nie przed oczami”⁴⁴.

BIBLIOGRAFIA

- Albrecht-Szymanowska W., Wysocki Antoni Godziemba, [w:] *Dawni pisarze polscy od początków piśmiennictwa do Młodej Polski. Przewodnik biograficzny i bibliograficzny*, t. V: U–Z, uzupełn., indeksy, koordynacja R. Loth, Warszawa 2004, s. 131–132.
- Arnheim R., *Myślenie wzrokowe*, przeł. M. Chojnacki, Gdańsk 2011.
- Bachelard G., *La Formation de l'esprit scientifique. Contribution à la psychoanalyse de la connaissance objective*, Paris 1974.
- Bajda J., *Błękitny fin de siècle. Kolor niebieski w kulturze i literaturze Młodej Polski (Gabriela Zapolska – Kazimierz Przerwa-Tetmajer – Stanisław Wyspiański)*, Wrocław 2023.
- Bajda J., Czy Wyspiański znał Grasseta? „La plante et ses applications ornementales” Eugène’a Grasseta a stylizacje roślinne Stanisława Wyspiańskiego, [w:] *O miejsce książki w historii sztuki. Sztuka książki około 1900. W 150. rocznicę urodzin Stanisława Wyspiańskiego*, red. A. Gronek, Kraków 2022, s. 11–28.
- Chmiel A., *Nieco ze wspomnień o Stanisławie Wyspiańskim (1869–1907)*, [w:] *Wyspiański w oczach współczesnych*, red. L. Płoszewski, t. 2, Kraków 1971, s. 143–152.
- Feldman W., *St. Wyspiański o inscenizacji „Dziadów” (Felieton krakowski X.)*, „Słowo Polskie” 1901, nr 526, s. 1–2.
- Hankiewiczowa S., *Wspomnienia szwagierki Wyspiańskiego*, [w:] *Wyspiański w oczach współczesnych*, red. L. Płoszewski, t. 1, Kraków 1971, s. 95–100.
- Jaworski S., „Piszę, więc jestem”. O procesie twórczym w literaturze, Kraków 1993.
- Mallarmé S., *Vers et Prose*, Paris 1893.
- Marecka A., *Analiza zagadnień badawczo-konserwatorskich pastelów z przełomu XIX/XX wieku na przykładzie wybranych prac Leona Wyczółkowskiego, Stanisława Wyspiańskiego i Wojciecha Weissza*, Kraków 2018 (niepublikowana rozprawa doktorska napisana pod kierunkiem prof. J. Wyszynskiej na ASP w Krakowie).
- Nęcka E., *Twórczość*, [w:] *Psychologia. Podręcznik akademicki*, t. 2: *Psychologia ogólna*, red. J. Strelau, Gdańsk 2007, s. 783–808.
- Nowaczyński A., *Wyspiander (Moje wspomnienia)*, [w:] *Wyspiański w oczach współczesnych*, red. L. Płoszewski, t. 1, Kraków 1971, s. 418–432.
- Nowak J., *Ze wspomnień o Wyspiańskim*, [w:] *Wyspiański w oczach współczesnych*, red. L. Płoszewski, t. 2, Kraków 1971, s. 173–180.
- Parvi Z., *Ze wspomnień o Wyspiańskim*, [w:] *Wyspiański w oczach współczesnych*, red. L. Płoszewski, t. 1, Kraków 1971, s. 28–40.

⁴⁴ S. Wyspiański do L. Rydla, list z 23.02.1891, *ed. cit.*

- Pieńkos A., *Dom sztuki. Siedziby artysty w nowoczesnej kulturze europejskiej*, Warszawa 2005.
- Płaszczewska O., *Gabinety, pracownie, mieszkania pisarzy i artystów w literaturze XIX–XX wieku*, Kraków 2021.
- Płoszewski L., *Dodatek krytyczny. Uwagi o tekstach*, [w:] S. Wyspiański, *Dzieła zebrane*, t. 11: *Rapsody. Hymny. Wiersze*, red. L. Płoszewski, Kraków 1961, s. 201–300.
- Popiel M., *Świat artysty. Modernistyczne estetyki tworzenia*, Kraków 2018.
- Popiel M., *Wyspiański. Mitologia nowoczesnego artysty*, Kraków 2007.
- Pracownia i dom artysty XIX i XX wieku. Mitologia i rzeczywistość*, red. A. Pieńkos, Warszawa 2002.
- Steiner G., *Gramatyki tworzenia*, przeł. J. Łoziński, Poznań 2004.
- Stępowski J., *Wspomnienia reż. Sosnowskiego o Wyspiańskim*, [w:] *Wyspiański w oczach współczesnych*, red. L. Płoszewski, t. 2, Kraków 1971, s. 332–334.
- Stróżewski W., *Dialektyka twórczości*, Kraków 2007.
- Tomanek L., *Córka Wyspiańskiego mówi*, [w:] *Wyspiański w oczach współczesnych*, red. L. Płoszewski, t. 1, Kraków 1971, s. 91–94.
- Wachholz L., *Liga Żółtych Kwiatów (Ze wspomnień o Stanisławie Wyspiańskim)*, [w:] *Wyspiański w oczach współczesnych*, red. L. Płoszewski, t. 1, Kraków 1971, s. 302–305.
- Wąskowska-Kreinerowa M., *Stanisław Wyspiański w swoim mieszkaniu przy ul. Poselskiej w Krakowie*, [w:] *Wyspiański w oczach współczesnych*, red. L. Płoszewski, t. 1, Kraków 1971, s. 66–74.
- Wąskowski A., *Z moich wspomnień o Stanisławie Wyspiańskim*, Miejsce Piastowe 1934.
- Wojkiewicz R., *W spektrum Wyspiańskiego. Witraż w poezji Młodej Polski*, Warszawa 2022.
- Wyspiański S., *Listy zebrane*, t. 2, cz. 1: *Listy do Lucjana Rydla*, oprac. L. Płoszewski, M. Rydlowa, Kraków 1979.
- Wyspiański S., *Listy zebrane*, t. 3: *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Karola Maszkowskiego*, oprac. L. Płoszewski, J. Dürr-Durski, M. Rydlowa, Kraków 1997.
- Wyspiański S., *Listy zebrane*, t. 4: *Listy Stanisława Wyspiańskiego różne – do wielu adresatów*, oprac. M. Rydlowa, Kraków 1998.
- Wyspiański S., *Wesele*, oprac. J. Nowakowski, Wrocław 1981.

Justyna Bajda – dr hab., prof. UW. Literaturoznawczyni i historyczka sztuki. Interesuje się nurtami estetycznymi oraz zagadnieniami związanymi z korespondencją sztuk w dobie Młodej Polski i europejskiego modernizmu. Zajmuje się badaniami inter- i transdyscyplinarnymi w zakresie komparatystyki literacko-kulturowej, przede wszystkim oddziaływaniem kultury francuskiej na literaturę, sztukę i kulturę materialną na przełomie wieków XIX i XX. Członkini Wrocławskiego Towarzystwa Naukowego, Centre Européen d'Études Slaves, współpracuje z Université de Poitiers, gdzie w latach 1998–2000 oraz 2015–2016 wykładała język polski, historię literatury i cywilizacji polskiej w Département des Langues Slaves et Orientales. W roku akademickim 2024/2025 p.o. kierownika Zakładu Historii Literatury Pozytywizmu i Młodej Polski w Instytucie Filologii Polskiej UW. Autorka książek: *Na przełomie wieków* (2002); *Młoda Polska* (2003); *Poezja a sztuki piękne. O świadomości estetycznej i wyobraźni plastycznej Ka-*

zimierza Przerwy-Tetmajera (2003); „Poeci – to są słów malarze...” *Typy relacji między słowem a obrazem w książkach poetyckich okresu Młodej Polski* (2010); *Błękitny fin de siècle. Kolor niebieski w kulturze i literaturze Młodej Polski* (Gabriela Zapolska – Kazimierz Przerwa-Tetmajer – Stanisław Wyspiański) (2023); antologii *Poezja drugiej połowy XIX wieku (pozytywizm – Młoda Polska)* (2007); hasel w *Wielkim leksykonie literatury polskiej* (2005). Ogłosiła blisko sto artykułów i studiów szczegółowych poświęconych wybranym aspektom kultury przełomu wieków XIX i XX. Publikuje głównie w językach polskim i francuskim. ORCID: 0000-0001-7402-090X. Adres e-mail: <justyna.bajda@uwr.edu.pl>.

Justyna Bajda – dr hab., literary scholar and art historian, professor at the University of Wrocław at the Department of the History of Literature of Positivism and Young Poland (Institute of Polish Philology, University of Wrocław). She is interested in the era of Young Poland and European modernism, primarily in the aesthetic trends and issues related to the correspondence of arts. Her interdisciplinary research interests cover comparative literature and culture and culture, primarily the impact of French culture on literature, art and material culture at the turn of the 19th and 20th centuries. She devoted her latest research to the existence and functioning of the color blue in selected areas of literature and culture of Young Poland. For many years she has been collaborating with the European Center for Slavic Research (Centre Européen d'Études Slaves) and the University of Poitiers (Université de Poitiers), where in 1998–2000 and 2015–2016 she lectured on the Polish language, history of Polish literature and civilization in Department of Slavic Languages and Orientals (Département des Langues Slaves et Orientales). In the academic year 2024/2025, acting Head of the Department of the History of Positivist and Young Poland Literature at the Institute of Polish Philology of the University of Wrocław. Author of books: *At the turn of the century* (2002); *Young Poland* (2003); *Poetry and fine arts. Kazimierz Przerwa-Tetmajer's Aesthetic Awareness and Visual Imagination* (2003); „Poets are painters of words...” *Types of relations between word and image in poetic books of the Young Poland period* (2010); *The Blue fin de siècle. The colour blue in the literature and culture of Young Poland* (Gabriela Zapolska – Kazimierz Przerwa-Tetmajer – Stanisław Wyspiański) (2023); the anthology *Poetry of the Second Half of the 19th Century (Positivism – Young Poland)* (2007); entries in the *Great Lexicon of Polish Literature* (2005). She published nearly one hundred articles and detailed studies devoted to various aspects of culture and aesthetics at the turn of the 19th and 20th centuries. She publishes mainly in Polish and French. ORCID: 0000-0001-7402-090X. E-mail address: <justyna.bajda@uwr.edu.pl>.

Alienacja i apokalipsa. Sartre i Gombrowicz

ABSTRACT. Marian Bielecki, *Alienacja i apokalipsa. Sartre i Gombrowicz* [Alienation and Apocalypse. Sartre and Gombrowicz]. „Przestrzenie Teorii” 42. Poznań 2024, Adam Mickiewicz University Press, pp. 71–99. ISSN 1644-6763. <https://doi.org/10.14746/pt.2024.42.3>.

The article discusses intertextual relations between Jean-Paul Sartre and Witold Gombrowicz. It concerns both comments of a discursive character in which the Polish writer reconstructs the philosophical project of the French philosopher, as well as artistic fabularizations of philosophical concepts in artistic texts.

KEYWORDS: Sartre, Gombrowicz, ontology, phenomenology, existentialism

Profesor Michał Głowiński, wypytany przez Gombrowicza dość obcesowo o Kantowskie sądy syntetyczne *a priori* i Husserla *Logische Untersuchungen*, usłyszał na koniec spotkania:

Jeżeli oprócz tego przeczyta pan *L'Être et le Néant* Sartre'a, wróci pan do kraju jako potęga intelektualna! [...] Z filozofii ściśle współczesnej czytam tylko Sartre'a i Heideggera. Jednak Sartre jest dla mnie ważniejszy. Uważam go za lepszego filozofa niż pisarza, jego pisarstwo stawiam na drugim planie¹.

Wszystko jest tu typowe dla Gombrowicza tamtego czasu: egzamin z filozofii, obsesyjny, acz niewyzbyty pewnej ambiwalencji stosunek do Sartre'a i mniej wyrozumiałości dla Heideggera. W wywiadzie udzielonym Danielowi Albie dla „Le Figaro” (z 7 lipca 1966 roku) Gombrowicz w jeszcze jednej filipice przeciwko Paryżowi i kulturze francuskiej (uosobionej przez Prousta, tego wyraziciela „rzeczywistości wyrafinowanej i dekadenskiej”) stwierdza deklaracyjnie:

Powiem jasno: w pięćdziesięciu procentach jestem za: w pięćdziesięciu – przeciw niemu. Uważam, że *Byt i nicość* jest dziełem wybitnym, wspaniale opisującym struktury człowieka współczesnego. Dziesięć lat wcześniej, nim przeczytałem tę książkę, napisałem *Ferdynurke*. Lektura *Bytu i nicości* była dla mnie prawdziwym wstrząsem. Moje literackie intuicje, moje widzenie rzeczy zyskiwały poniekąd potwierdzenie na płaszczyźnie filozoficznej. Sartre'owskie analizy bytu-dla-siebie

¹ J. Siedlecka, *Jaśnie panicz*, Warszawa 1997, s. 240.

i bytu-w-sobie mają duże znaczenie. Jednak inne aspekty tej filozofii są mi obce. Na przykład sartre'owska teoria wolności; przecież wartości nie można opierać na wolności... Jego utwory literackie interesują mnie mniej niż *Byt i nicność*, a jeszcze mniej – jego zaangażowanie polityczne.

(PWTII, 308–309)²

Z kolei ta wypowiedź jest interesująca dlatego przede wszystkim, że zbiegają się w niej niczym w soczewce wszystkie najważniejsze figury Gombrowiczowskiego dyskursu na temat Jeana-Paula Sartre'a: tyleż osten-tacyjna, co naznaczona lękiem przed wpływem sugestii antycypacji idei egzystencjalistycznych³, niezgoda na koncepcję „wolności”, dezaprobatą wobec politycznego udzielania się, a przede wszystkim ambiwalentne wrażenia z lektury *L'Être et le Néant*⁴, przeciwstawienie Sartre'a (i Geneta) Proustowi...

Nie ma wątpliwości: Sartre był największą intelektualną obsesją Gombrowicza. Poczytał go raczej solidnie, przynajmniej jak na swoje standardy⁵.

² W opisach tekstów Sartre'a i Gombrowicza stosuję skróty: CJL – *Czym jest literatura? Wybór szkiców krytycznoliterackich*, wyb. A. Tatarkiewicz, przeł. J. Lalewicz, wst. T.M. Jaroszewski, Warszawa 1968; LS – *Life/Situations. Essays Written and Spoken*, transl. by P. Auster, L. Davis, New York 1977; NFE – *Notebooks for an Ethics*, trans. by D. Pellauer, Chicago 1992; ROKŻ – *Rozważania o kwestii żydowskiej*, przeł. i przedm. J. Lisowski, Łódź 1992; EJJH – *Egzystencjalizm jest humanizmem*, przeł. J. Krajewski, Warszawa 1998; IWR – *Idiota w rodzinie. Wybór tekstów z nieukończonej monografii*, wyb. W. Sadkowski, przeł. J. Waczków, Gdańsk 2000; CDR – *Critique of Dialectical Reason. Theory of Practical Ensembles*, vol. I, trans. by A. Sheridan-Smith, ed. by J. Réé, foreword by F. Jameson, London – New York 2004; BiN – *Byt i nicność. Zarys ontologii fenomenologicznej*, przeł. J. Kielbasa, P. Mróz, R. Abramciów, R. Rzyński, P. Małochleb, posł. P. Mróz, Kraków 2007; B – *Baudelaire*, przeł. K. Jarosz, Kraków 2007; ŚG – *Święty Genet. Aktor i męczennik*, przeł. K. Jarosz, Gdańsk 2010; DI – *Dziennik 1953–1956*, Kraków 1986; DII – *Dziennik 1957–1961*, Kraków 1986; DIII – *Dziennik 1961–1966*, Kraków 1986; PWTI – *Publicystyka. Wywiady. Teksty różne 1939–1963*, przeł. I. Kania, Z. Chądzyńska, R. Kalicki, Kraków 1996; PWTII – *Publicystyka. Wywiady. Teksty różne 1963–1969*, przeł. I. Kania, B. Baran, K. Bielas, F.M. Cataluccio, R. Kalicki, Z. Kruszyński, K. Lesman, Kraków 1997; KR – *Kronos*, wst. R. Gombrowicz, posł. J. Jarzębski, przypisy R. Gombrowicz, J. Jarzębski, K. Suchanow, Kraków 2013; TA – *Trans-Atlantyk*, oprac. M. Bielecki, Kraków 2017; RT – *Rozmowy z Dominikiem de Roux. Testament*, oprac. J. Margański, Kraków 2018.

³ Często podkreśla daty wydania *Ferdynand* (1937) i *Bytu i nicności* (1943) (PWTI, 293; PWTII, 87; DI, 143, 285).

⁴ Z wywiadu z Matthieu Galey'em: „Pierwsza połowa *Bytu i nicności* to czyste wariactwo, ale druga jest cudowna” (PWTII, 266). W *Dzienniku* stwierdzi: „nudziarstwo” (DIII, 59).

⁵ 21 lipca 1962 roku Gombrowicz pisał do Jerzego Giedroycia: „Czybyś nie mógł sprawić, żeby kto mnie przysłał wszystkie rzeczy Sartre'a, tj. całość jego produkcji filozoficzno-społeczno-artystycznej. To już obgadane i na wielu punktach przewyciężone, a jednak pragnąłbym go widzieć właśnie w jego całości i jak ta myśl się manieruje i wykoszlawia w swoich licznych rozgałęzieniach. Ważne, bo to myśl wroga. A gdzieżbym ja z chudej mojej kieszeni mógł sobie na to pozwolić”. 2 sierpnia Redaktor wysłał mu: „*Le Diable et le Bon Dieu, Le Mur, La Nausée*,

Mówił i pisał o nim często i dużo⁶. Zarówno afirmatywnie, jak wtedy, gdy przydawał mu najwyższej rangi intelektualnej i artystycznej („Ja, w Buenos Aires, od dawna go podziwiałem” [DIII, 119]) i przyznawał się do „pobożnej pielgrzymki (ja, urodzony antypielgrzym!) przed okna sartrowskiego mieszkania na tym placu obok Deux Magots” (DIII, 120), do egzaminowania paryżan z wiedzy o egzystencjalizmie i gdy bronił Sartre’a przed niekompetencją i zbanalizowaniem dyskursu (DIII, 119), jak i bardziej ambiwalentnie, gdy w liście do Giedroycia, mając pretensje o „przedziwny abstrakcyjno-kartezjański nonsens”, doceniał aktualność i znaczenie łączącej Hegla z Husserlem „ontologii fenomenologicznej” i raz jeszcze przyznawał się do lęku przed wpływem: „A co tu dużo gadać, Sartre jest niezmiernie ważny i dla mnie tym ważniejszy, iż żaden ze współczesnych autorów nie jest mi jednocześnie tak bliski i tak nie do przyjęcia. [...] Pecha mam, bo gdyby go nie było, moja myśl byłaby świeższa w wielu aspektach”⁷. Czasem pojawiały się próby parafrazy pojęć Sartre’a we własnym idiomie metaliterackim, jak wtedy, gdy w *Testamencie* wyjątkowo wylewnie wspominał najsłynniejsze jego dzieło („Gdy się czyta *Byt i Nicość*, odnosi się wrażenie, które dają tylko twórcze dzieła, że książka celuje akurat w ciebie, ciebie ma na oku...” [RT, 115]), zapytywał retorycznie: „Ten «byt dla siebie», wywodzący się wprost z Kartezjusza, nie jestże najbardziej radykalnym postawieniem problemu Formy?” (RT, 115) i sugerował, że Sartre’owskie kategorie – subiektywizm, nicość, wolność, stwarzanie wartości – mają wiele wspólnego z jego „dystansem do formy”, a „byt dla innych” jest „radykalnym stwierdzeniem, że jesteśmy obiektem czyjejś formy, że jesteśmy deformowani przez formę” (RT, 116). Zdarzały się wycieczki złośliwe, jak żarty w futurystycznej z ducha ulotce *Aurora* już w roku 1947, poprzez zjadliwe aluzje z *Operetki*, aż po impertynencje w listach do argentyńskich koleżków, Mariana Betelú i Jorgego di Paoli: „Wiedz, że WIELCY (jak np. ja lub ten dureń Sartre) wiedzą dobrze, czego chcą i dokąd zmierzają”⁸. To oczywiście nie wszystko, bo obok

Situations I, II, III, Réflexions sur la question juive, L'Etre et le Néant, Critique de la raison dialectique”, a dnia następnego dosłał: „*Les Mains sales, L'Age de raison, Le Sursis i La Mort dans l'âme*” (Jerzy Giedroyc – Witold Gombrowicz. *Listy 1950* Matthieu Galey 1969, wyb., oprac. i wst. A.S. Kowalczyk, Warszawa 2006, s. 492, 494). Sugerując się *Kronosem*, lekturę *Bytu i nicości* należałoby datować na sierpień 1958 i wrzesień 1962 (KR, 222, 267).

⁶ Wspomnienie Georges’a Charairego: „Sartre był rodzajem katalizatora dla jego własnej myśli. Kiedy mówił o Sartrze, filozofii, niesłuchanie się zapalał” (R. Gombrowicz, *Gombrowicz w Europie. Świadectwa i dokumenty 1963, Matthieu Galey 1969*, przeł. O. Hedemann, M. Ochab, J. Juryś, W. Karpiński, J. Jarzębski, tekst polskiego wydania przejrzał J. Jarzębski, Kraków 2002, s. 308).

⁷ *Jerzy Giedroyc – Witold Gombrowicz...*, ed. cit., s. 496, 499, 503.

⁸ R. Gombrowicz, *Gombrowicz w Argentynie. Świadectwa i dokumenty 1939–1963*, przeł. Z. Chądzyńska, A. Husarska, Kraków 2004, s. 271.

komentarzy takich jak powyższe, będących jedynie częścią biograficznej anegdoty, znaleźć można u Gombrowicza odniesienia bardziej zasadnicze, przyjmujące formę dyskursu filozoficznego i artystycznego, w których przystępuje do rekapitulacji, czasem refutacji, a zdarza się, że i do oryginalnego, literackiego prze-pisania Sartre'owskich filozofemów. Przyczyn tego wszystkiego było jak zwykle kilka. Nie lekceważąc filozoficznej rangi oraz intelektualnej odkrywczości myśli Sartre'a, powiedzieć trzeba, że odniesienia do jego tekstów właśnie z tych powodów stały się elementem strategii „walki o sławę” (przyznawał: „Daleki jestem od myśli, że Sartre lub Foucault zaczęną mi robić kiedykolwiek podobne trudności ze swoimi kuzynkami, ale powolutku tu i ówdzie przeniknę” [RT, 88]). Cel został osiągnięty, choć na pewno nie w wymarzonej skali, bo francuski filozof ograniczył się do jednej, dość zresztą enigmatycznej wzmianki w wywiadzie o tym, że Gombrowicz markując ignorancję w kwestiach psychoanalizy i marksizmu, pisze powieściowe „machiny piekielne”, rozpadające się „w samym akcie ich konstruowania”⁹; komentatorzy zaś raczej opieszale zabierali się do zestawiania obu autorów¹⁰.

Na najważniejszy, bo najbardziej metodyczny, ale już niekoniecznie najbardziej oryginalny komentarz do Sartre'a wygląda ten z *Przewodnika po filozofii w sześć godzin i kwadrans*, gdzie Gombrowicz opowiada o nim w czterech aż wykładach – dwóch o egzystencjalizmie i dwóch poświęconych Sartre'owskiemu filozofemom: „wolności” i „spojrzeniu innego”. Zaczyna bardzo rzeczowo, od uwag na temat Husserla, wspominając o fenomenach, noumenach, redukcji fenomenologicznej, intencjonalności świadomości, naoczności, by w końcu przejść do autora *Bytu i nicości*. Według Gombrowicza filozofia klasyczna była „filozofią r z e c z y i nawet człowiek był traktowa-

⁹ J.-P. Sartre, *The Itinerary of a Thought*, „New Left Review” 1969, nr 58; [przedr. w:] *Between Existentialism and Marxism*, trans. by J. Matthews, London – New York 2008, s. 49. Cf. idem, *Situations IX. Mélanges*, Paris 1972, s. 123.

¹⁰ J. Jarzębski, *Gra w Gombrowicza*, Warszawa 1982, s. 114, 126; F. Jameson, *Introduction*, [w:] *Sartre after Sartre*, ed. F. Jameson, New Haven 1985, s. VII; R. Hayman, *Sartre. A Life*, New York 1987, s. 15; R. Barilli, *Sartre i Camus w „Dzienniku”*, przeł. W. Krzemień, [w:] *Gombrowicz filozof*, wyb. i oprac. F.M. Catallucio, J. Illg, Kraków 1991, s. 227–239; J. Franczak, *Rzecz o nierzeczywistości. „Mdłości” Jeana Paula Sartre'a i „Ferdydurke” Witolda Gombrowicza*, Kraków 2002; M.P. Markowski, *Czarny nurt. Gombrowicz, świat, literatura*, Kraków 2004, s. 352–399; J. Margański, *Poetyka spojrzenia w „Iwonie, księżniczce Burgunda” Witolda Gombrowicza*, [w:] *Gombrowicze*, red. B. Żynis, Słupsk 2006, s. 107–129; A. Gall, *Humanizm performatywny. Polemika z filozofią w praktyce literackiej Witolda Gombrowicza*, przeł. G. Sowiński, Kraków 2011, s. 36–42, 183–193, 295–296, 305–306, 318–323, 416–422; M. Cieliczko, *Przeciw empatii – Sartre i Gombrowicz, czyli jak filozofia i literatura wyprzedzają koncepcje naukowe*, „Argument. Biannual Philosophical Journal” 2014, nr 2; D. Sulej, „Kosmos” jako gabinet luster. *Psychomachia Witolda Gombrowicza*, Kraków 2015, s. 68–74, 100–101, 144–148, 202–203; B. Świdorski, *Czepiam się Kierkegarda*, Warszawa 2015, s. 181–184.

ny po trosze jako rzecz”, natomiast egzystencjalizm jest „filozofią B y t u” (PWTII, 88). Przedstawia następującą klasyfikację bytów i przypisuje ją Sartre’owi, aczkolwiek w części pochodzi ona od Heideggera: „1. Byt w sobie (byt rzeczy). 2. Byt dla siebie (byt świadomości martwej. Byt niezależny od niej). 3. Byty żyjące i Byty egzystujące” (PWTII, 88–89), podkreślając mocno antropocentryczny charakter tej dyferencjacji („Zwierzęta nie mają świadomości” [PWTII, 89]) i sygnalizując restrykcyjny oraz wykluczający charakter tego rozróżnienia („ludzie, którzy żyją nieświadomie, nie mają egzystencji” [PWTII, 89])¹¹. Byt w sobie jest substancjalny, immanentny, wsobny i nieokreślony: „nie może bytować ani jako stworzony przez kogoś, ani aktywnie lub pasywnie (są to bowiem idee ludzkie)” (PWTII, 89), „jest nieprzejrzysty” (PWTII, 89), „Jest, jaki jest, [...] nieruchomy, nie jest podmiotem tworzenia ni czasowości; nie da się go wydedukować z jakiejś rzeczy (jako dzieła Bożego)”, „jest on w s o b i e taki, jaki jest (trochę jak Bóg)” (PWTII, 89). Jako podstawę tych rozróżnień Gombrowicz wskazuje Husserlowskie założenie „«intencjonalności» świadomości” (PWTII, 86), czyli przesłankę, że świadomość jest zawsze świadomością czegoś i dlatego „nigdy nie może być pusta, oddzielona od przedmiotu” (PWTII, 87)¹². Z takiej hipotezy da się wyciągnąć różne wnioski. Można tu bowiem widzieć ukonstytuowanie „mocnego”, metafizycznego podmiotu¹³, można jednak postrzegać to ujęcie – wskutek przesłanki relacyjności świadomości podmiotu – jako próbę wyjścia poza metafizyczną tradycję¹⁴. I Gombrowicz zdaje się wybierać tę drugą opcję, ponieważ tak oto ujmując koncepcję bytu-dla-siebie jako efektu nicościującej aktywności świadomości:

c z ł o w i e k n i e j e s t b y t e m w s o b i e, tak jak przedmioty, lecz jest bytem „d l a s i e b i e”, świadomym samego siebie. Daje to ujęcie człowieka jako rzeczy rozdzielonej pustką na dwoje. Z tego właśnie powodu książka Sartre’a ma w ty-

¹¹ Hayman (*op. cit.*, s. 195) zauważa, że u Sartre’a indywiduum jest otoczone wyłącznie przez dorosłych ludzi i rzeczy; nie ma tu dzieci, zwierząt ani roślin.

¹² Ten sposób myślenia zaczyna się w rozprawie *Transcendencja Ego* (1936), w której Sartre formułuje koncepcje świadomości przedrefleksyjnej czy irrefleksyjnej, wtórnej świadomości refleksyjnej i samorefleksyjnej świadomości. *Vide* J.-P. Sartre, *Transcendencja Ego. Próba opisu fenomenologicznego*, przeł. U. Idziak, przekł. przejr. T. Gadacz, W. Starzyński, posł. T. Gadacz, Warszawa 2006. *Cf.* C. Daigle, *Jean-Paul Sartre*, London – New York 2010, s. 22.

¹³ Co zdarzało się Gombrowiczowi: „jego *cogito* nie może się ostać w swoim absolutyzmie, wbrew swej jedyności domaga się jakiejś innej dopełniającej zasady, równie fundamentalnej a antynomicznej” (DIII, 121). Gombrowicz zdaje się tu antycypować wykładnię Sartre’owskiego ego jako niesubstancjalnego, wyobraźniowego absolutu, stanowiącego nieredukowalną część egzystencji i oparcie przed nieodpowiedzialnością i bezsensownością. *Vide* H.E. Barnes, *Sartre’s ontology: The revealing and making of being*, [w:] *The Cambridge Companion to Sartre*, ed. by Ch. Howells, Cambridge 1992, s. 36.

¹⁴ D. Mitchell, *Sartre, Nietzsche and Non-Humanist Existentialism*, Cham 2020.

tule „nicość”. Ta nicość ma charakter strumienia, Niagary, która stale wypływa z wnętrza na zewnątrz. [...] Świadomość jest, by tak rzec, na zewnątrz mnie. [...] Byt dla siebie, egzystencja ludzka, jest w pewien sposób niższy wobec bytu w sobie. Ma on w sobie p u s t k ę, n i c o ś ć, jest utworzona, by tak rzec, z dwóch części. Tak jakby została rozcięta na dwoje; to właśnie pozwala jej być świadomą samej siebie. [...] byt ludzki jest pusty z powodu słynnej intencjonalności świadomości. Jeśli krzesło jest krzesłem, to świadomość nigdy nie jest tożsama z samą sobą, gdyż zawsze jesteśmy świadomi c z e g o ś. Nie można wyobrazić sobie świadomości pustej.

(PWTII, 87, 89, 90)

Świadomość – nie będąc pustą – nie jest zatem jakąś pozytywną esencją, nie kryje w sobie przedmiotowego Ja, stanowi natomiast negację bytu, jego nicościowanie, neantyzację, która jest jednocześnie konstytuowaniem. Procedura poznawcza zaczyna się od ekstrakcji świadomości, jej osobliwego, obiektywizującego oczyszczenia, likwidacji ego, usunięcia z niej wszystkiego w celu ustanowienia prawdziwej relacji ze światem i w tym sensie jest tym, czym nie jest, przez co nie ma zawartości, a jedynie korelaty. W konsekwencji to podmiot okazuje się pustką, a to w związku z bodaj najsłynniejszą tezą Sartre’a o tym, że „istnienie poprzedza istotę rzeczy (egzystencja poprzedza esencję)” (EJH, 23), oznaczającą przekonanie, że tym, co definiuje podmiot, jest przyszłość określająca przeszłość, a więc konstytuuje go retrospektywnie nie jakaś uprzednia determinująca właściwość, lecz czynią to podejmowane wybory, działania i relacje, w które wchodzi, co wikła go w nierozstrzygalną grę immanencji i transcendencji, tożsamości i różnicy¹⁵, autonomiczności i relacyjności, niezależności i podległości, uprzedniości i następstwa¹⁶. Gombrowicz dyskontuje tę słynną tezę w formie parafrazy w autokomentarzach, zwłaszcza do najważniejszej dla siebie powieści:

Ferdydurke pisałem w latach 1936–1937, kiedy o tej filozofii jeszcze było głucho. Mimo to *Ferdydurke* jest egzystencjalna do szpiku kości. Krytycy, dopomogę wam w ustaleniu, dlaczego *Ferdydurke* jest egzystencjalna: ponieważ człowiek, stwarzany przez ludzi, ponieważ ludzie, wzajemnie się formujący, to właśnie egzystencja, a nie esencja. *Ferdydurke* to egzystencja w próżni, czyli nic prócz egzystencji. Stąd

¹⁵ Relacja różnicy i tożsamości odgrywa kluczową rolę w książce *Rozważania o kwestii żydowskiej*, w której Sartre, kwestionując pojęcie „natury ludzkiej” (np. „esencji żydowskości”) i tym samym społeczny atomizm oraz manicheizm, dowodzi, że człowiek określa się przede wszystkim „jako istota «w sytuacji»” (ROKŻ, 60). W konsekwencji „Żyd to człowiek, którego inni ludzie uważają za Żyda. [...] to antysemita t w o r z y Żydów” (ROKŻ, 69).

¹⁶ M. Kowalska, *W poszukiwaniu straconej syntezy. Jean-Paul Sartre i paradygmaty filozoficznego myślenia*, Warszawa 1997, s. 92.

w tej książce grają fortissimo wszystkie prawie zasadnicze tematy egzystencjalne: stawanie się, stwarzanie siebie, wolność, lęk, absurd, nicłość...

(DI, 285)¹⁷

Na przykładzie relacji z tablicą – moja świadomość jej jest we w mnie i w przedmiocie – Gombrowicz objaśnia tę „nicość” jako *hiatus* pomiędzy podmiotem a przedmiotem poznania, co dla Sartre’a było istotne jako zakwestionowanie relacji podmiotowo-przedmiotowej, ponieważ dla niego byt i świadomość nie mają być wobec siebie czymś zewnętrznym i w tym sensie podmiot jest bytem konstytuującym i konstytuowanym. Świadomość jest świadomością czegoś innego niż ona sama, a zatem transcendencją, wyjściem poza, w końcu materializuje się w wytwarzaniu znaczeń – w związku z tym wspomni Gombrowicz o swojej radości, kiedy przeczytał o tym w *Bycie i nicości*: „jest to dokładnie koncepcja człowieka, który tworzy formę i który nie może być naprawdę autentyczny” (PWTII, 87). Charakteryzując podmiot fenomenologii egzystencjalnej, Gombrowicz ściśle rekapitułuje porządek wywodu Sartre’a z *Bytu i nicości*, wylicza podstawowe struktury ontologiczne bytu-dla-siebie: samoświadomość („Skoro świadomość jest świadoma czegoś, to jest świadoma samej siebie” [PWTII, 86]), usytuowanie („Człowiek jest rzeczą wskutek s y t u a c j i” [PWTII, 91]), faktyczność („Człowiek jest rzeczą, gdyż stanowi f a k t (faktyczność)” [PWTII, 90]), czasowość („Czas człowieka to nie przeszłość, lecz przyszłość” [PWTII, 93]), aksjologia („człowiek jest wartościotwórczy” [PWTII, 95]), możliwość („wykraczam ze świata rzeczy, by wejść w obszar samorealizacji” [PWTII, 91]), transcendencję („Świadomość jest, by tak rzec, n a z e w n ą t r z m n i e” [PWTII, 87]), ucieleśnienie („Człowiek jest rzeczą, gdyż posiada ciało i tylko w ten sposób – jako ciało – może bytować w świecie” [PWTII, 90]), wolność („Egzystencjalista to człowiek s u b i e k t y w n y , a stąd w o l n y” [PWTII, 93]), intersubiektywność („Człowiek jest tym, co się z niego widzi, niczym więcej” [PWTII, 89]). Jako że zgodnie z fenomenologiczną ideą intencjonalności świadomość jest na zewnątrz, to tym samym stanowi korelat osoby Innego, świadomości Innego ze wszystkimi tego alienacyjnymi konsekwencjami, a fenomenologia rzeczy i substancji staje się fenomenologią interakcyjności i opresji (Między-ludzkiego, mówiąc Gombrowiczem), ujętą w słynnych słowach z dramatu *Przy drzwiach zamkniętych*: „Między sobą? [...] Jesteśmy w piekle”; „Piekło

¹⁷ W rozdziale o egzystencjalizmie ze *Wspomnień polskich. Wędrówek po Argentynie* Gombrowicz wspomina swój wykład „Nauka i filozofia” dla studentów uniwersytetu w Tucuman, kiedy odpowiadając na zapytanie o egzystencję, przywołał tezę Sartre’a: „Egzystencja jest tym, czym nie jest, i nie jest tym, czym jest” (W. Gombrowicz, *Wspomnienia polskie. Wędrówki po Argentynie*, Kraków 1996, s. 270).

to są Inni”¹⁸. Interesujące jest jednak to, że w swojej wykładni Gombrowicz eufemizuje agonistyczny i opresyjny charakter relacji międzyludzkich, trafiając przy tym zauważając, że przemoc w relacji z Innym działa w obie strony, a jednocześnie obie strony interakcji wzajemnie się konstytuują¹⁹: „Jesteśmy wystawieni na spojrzenie innego. [...] Spojrzenie innego odbiera nam wolność, określa nas. Dla innego jesteśmy rzeczą, przedmiotem, posiadamy charakter itp. Krótko mówiąc, spojrzenie innego zaprzecza wprawdzie naszą wolność, lecz ja sam uwalniam się od spojrzenia innego tylko dzięki uznaniu wolności innego” (PWTII, 100–101)²⁰.

W ujęciu Sartre’a podmiot jest procesem, efektem podjętych decyzji, nie tym jednak, co wybrane, ale samym wyborem. W tym zawierają się jego wolność i odpowiedzialność. Gombrowicz jednakże kwestionuje idee

¹⁸ J.-P. Sartre, *Przy drzwiach zamkniętych*, [w:] *Dramaty*, przeł. J. Lisowski, J. Kott, Warszawa 1956, s. 134–135, 176. Komentatorzy podkreślają antagonistyczny, a nie wspólnotowy charakter relacji międzyludzkich opisywanych przez Sartre’a w *Bycie i nicości*. Vide Ph. Thody, *Jean-Paul Sartre. A Literary and Political Study*, London 1964, s. 175; W.L. McBride, *Sartre’s Political Theory*, Bloomington–Indianapolis 1991, s. 19; L. Fretz, *Individuality in Sartre’s philosophy*, [w:] *The Cambridge Companion...*, ed. cit., s. 71.

¹⁹ Stosunek Sartre’a do przemocy zmieniał się: od jej potępienia na poziomie ontologicznym (destrukcja Innego) po pochwałę albo przynajmniej usprawiedliwienie przemocy konstytuującej prawo czy grupę bądź przeciwstawiającej się przemocy w obronie opresjonowanych, wykluczonych, zdominowanych czy skolonizowanych w osławionej rozmowie z Bennym Lévyem, w której mówi o „przemocy sprawiedliwej”, ale też częściowo odnosi do siebie „przemoc słowną jako narodowe samobiczowanie” (J.-P. Sartre, B. Lévy, *Czas nadziei. Rozmowy z roku 1980*, przeł. H. Puszko, Warszawa 1996, s. 77, 80). W paratekście do książki Fanona stwierdzał: „Przemoc, jak włócznia Achillesa, ma moc uzdrawiania ran, które zadała” [J.P. Sartre, *Posłowie*, [w:] F. Fanon, *Wyklęty lud ziemi*, przeł. H. Tygielska, przedm. E. Reklajtis, Warszawa 1985, s. 233]. Cf. R.E. Santoni, *Sartre on Violence. Curiously ambivalent*, Pennsylvania 2003.

²⁰ Gombrowicz zastrzegał swoje pierwszeństwo: „*Ferdynand* ukazała się w 1937 r., a więc zanim Sartre sformułował swoją teorię «spojrzenia innego». Jednakże to właśnie dzięki spopularyzowaniu koncepcji Sartre’owskich lepiej zrozumiano i przyswojono ten aspekt mojej książki” (PWTI, 293). U obu autorów opresywne spojrzenie ma płęć: „Patrzeć jest używaniem: widzieć to tyle, co *pozbawiać dziewictwa*” [BiN, 708] i dlatego w opisie relacji między poznającym a tym, co poznane, dominują określenia przedstawiające ją „jako pewien *gwałt dokonywany wzrokiem*” [BiN, 709]. Sartre był krytykowany za skrycie genderowy charakter bytów (dla-siebie i w-sobie), a także rozumienie filozoficznej obiektywizacji podmiotowo-przedmiotowej jako tożsamej z seksualną obiektywizacją kobiet, będącą w istocie reifikacją, dominacją i eksploatacją. Jak widać, nie bez powodu, aczkolwiek był też broniony z pozycji feministycznych: *Feminist Interpretations of Jean-Paul Sartre*, ed. by J.S. Murphy, Pennsylvania 1999. U Gombrowicza tak patrzy ulica Buenos Aires, o czym pisał – ewidentnie krytycznie – w eseistycznym cyklu *Nasz dramat erotyczny*: „Panny i panie chodzą po nich ze spojrzeniem utkwionym w przestrzeń, nie śmiać nawet popatrzeć na mężczyznę. Nie mogą spojrzeć na mężczyznę, gdyż zostałoby to źle zrozumiane. Wrażenie, jakie owa nieobecność kobiecego spojrzenia wywiera na przybyszu, jest wstrząsające. Ulica wydaje się ślepa. Za to mężczyźni – i owszem, przypatrują się kobietom... ba, pochłaniają je wręcz swymi spojrzeniami” (PWTI, 110).

„wolności” i „odpowiedzialności za siebie” (PWTII, 90). „Egzystencjalizm to subiektywność” (PWTII, 92) – powiada autor *Ferdydurke* i w tym kontekście człowiek ma „to, co się zwie wolną wolą” (PWTII, 93) i co przeciwstawia go człowiekowi postrzeganemu naukowo, a więc „od zewnątrz” jako poddanego zdeterminowaniu, „podobnego mechanizmowi” (PWTII, 93). Dla Gombrowicza to teza „zuchwała” i „zupełnie niedorzeczna” (PWTII, 93) w świecie, gdzie wszystko jest przyczyną i skutkiem²¹. Możliwość wolności uznaje Gombrowicz za trudną do uzasadnienia. Zaznacza też, że wolność to kwestia sytuacyjna i swoboda wyboru zawsze pozostaje ograniczona kontekstem. Niemniej jednak podejmowane w pewnych okolicznościach decyzje mają konsekwencje tożsamościowe i aksjologiczne: „Człowiek jako istota wolna wybiera siebie, wybierając s w e w a r t o ś c i” (PWTII, 98). Z tej odpowiedzialności za własną egzystencję rodzi się trwoga: „Wolność przejawia się wyłącznie w egzystencji, w tym szczególnym bycie, który jest bytem dla siebie. Trwoga to trwoga, przed własnym ja, którym jeszcze nie jestem, gdyż muszę dopiero siebie wybrać” (PWTII, 99). Ucieczka przed uzmysłowieniem sobie tej okoliczności, przed poczuciem „straszliwej samotności” (PWTII, 100), to „z ł a w i a r a” (PWTII, 100), niebędąca niczym więcej jak oszukiwaniem samego siebie i przybierająca formę skrywania się w jakieś „uspokajające mity” (PWTII, 100) w rodzaju „wartości absolutnych, takich jak Bóg, prawa natury itd.” (PWTII, 100).

Charakteryzując założenia filozofii egzystencjalnej, Gombrowicz parafrazuje w istocie słynny wykład *Egzystencjalizm jest humanizmem* (1954):

ponieważ utraciliśmy pojęcie Boga, to z racji naszej wolności absolutnej stajemy się t w ó r c a m i w a r t o ś c i . W tym sensie możemy czynić, co tylko zechcemy. [...] skoro Bóg nie istnieje, wszystkie jakości są ustanawiane przeze mnie, przez moją wolność. [...] wybór zależy tylko od nas, [...] nie ma wartości przedustanowionych”. (PWTII, 95, 98, 99)²²

²¹ Raz w kontrze do Sartre’a stwierdzi tak: „To trochę tak, jakby dym, bijący ze zgliszczy i krematoriów, wznosił się na stosowną wysokość, nakreślił w powietrzu słowo «wolność». Mniejsza zresztą o wojny i kacety – taka proklamacja wolności byłaby prowokacją zawsze i wszędzie. Wmawiać nam, że jesteśmy wolni, nam, ofiarom, męczennikom, niewolnikom, posusz w chorobach, nałogach, żądach, zawsze w kieracie, w znoju, w strachu, zagonionym, zahukanym? Doświadczamy najohydniejszej niewoli od wczesnego ranka do późnego wieczora... a tu «wolność!»” (DIII, 142).

²² Oto jego najważniejsze tezy: „punktem wyjścia jest czysty subiektywizm, inaczej mówiąc, kartezjańskie «cogito», inaczej jeszcze mówiąc: moment, w którym człowiek staje wobec samego siebie w swojej samotności” (EJH, 18); „Bóg nie istnieje, i w konsekwencji człowiek jest osamotniony, gdyż nie znajduje ani w sobie, ani poza sobą oparcia. [...] nie widzimy przed sobą wartości czy nakazów, które usprawiedliwiłyby nasze postępowanie” (EJH, 38); „i s t n i e n i e p o p r z e d z a i s t o t ę r z e c z y (egzystencja poprzedza esencję)” (EJH, 23); „Człowiek jest tylko tym, czym siebie uczyni” (EJH, 27), jest tym, „co stanowi realizację jego woli”

Ten aksjologiczny radykalizm na Gombrowiczu nie robi wrażenia; widzi on w nim nadmiar intelektualizmu i zanik wrażliwości. Objawiać ma się to m.in. wyparciem cierpienia i bólu. I kiedy Sartre uznaje, że nawet tortura może być niebiańską przyjemnością (PWTII, 96), to Gombrowicza taki pogląd nie przekonuje i przyjmuje go on za typowy dla francuskiej burżuazji, skutecznie od dawna unikającej większych cierpień. Ateizm Sartre'a uważa za pozorny i widzi w nim nie immoralistę, ale moralistę²³. W końcu uderza w koncepcję „literatury zaangażowanej”²⁴: „literatura, uznająca możliwość uporządkowania świata, to najbardziej idiotyczna rzecz, jaką można sobie wyobrazić. Żalosny pisarzyna, który uważa się za pana rzeczywistości, jest rzeczą zabawną, ach, ach, ach! Uf!” (PWTII, 97)²⁵.

(EJH, 28); „skazany jest na wolność [...], ponieważ raz rzucony w świat, jest odpowiedzialny za wszystko, co robi” (EJH, 39); stąd postulat „całkowitej odpowiedzialności za własne istnienie” (EJH, 28); funkcjonuje w świecie „intersubiektywności” (EJH, 61), w którym „istnieją tylko ludzie” (EJH, 38) i w których człowiek odkrywa „warunek swego istnienia” (EJH, 61); „Pragnąc wolności, odkrywamy, że zależy ona całkowicie od wolności innych ludzi, a wolność innych zależy od naszej” (EJH, 73–74).

²³ Gombrowicz niejednokrotnie krytykował moralność Sartre'a jako „belferską” (DIII, 78), „określoną, zamkniętą w system” (DI, 300), „w system, w kodeks, w formę” (RT, 116), aczkolwiek nie mógł znać powstałych w latach 1947 i 1948 *Notatek o etyce*, w których Sartre zdawał się uprzedzać podobne zarzuty: „Nie ma abstrakcyjnej etyki. Istnieje tylko etyka w sytuacji, a zatem jest ona konkretna” (NFE, 17); „Człowiek jest źródłem wszelkiego dobra i wszelkiego zła i osądza siebie w imieniu dobra i zła, które stwarza. Zatem nie ma dobra ani zła *a priori*” (NFE, 17). Podkreślają to komentatorzy. *Vide* C. Daigle, *op. cit.*, s. 95.

²⁴ Te wątki krytyczne pojawiają się bodaj najczęściej: „Do czego prowadzi go dumna krańcowość twierdzenia, że literatura to wolność? Do tego, iżby niczym belfer dzieciom wyznaczał pisarzowi jego funkcję społeczną: masz być tu, nie tam, po stronie lewicy, przeciw prawicy! Rozdział w *Situations*, w którym po druzgoczącej krytyce zabiera się do pozytywnych wskazań i pouczeń odnośnie do roli pisarza w społeczeństwie, oddycha wszystkimi słabościami kazań, wszystko jedno, księżowskich czy marksistowskich... i widać prawie, jak samotność jego wtedy wstydi się i cierpi” (DIII, 78). *À propos* Paryża 1968: „Intelektualiści angażujący się w ten ruch – Sartre, jak i inni – są śmieszni” (PWTII, 369).

²⁵ Opór Gombrowicza wzbudzały nie polityczne deklaracje Sartre'a, bo w *Testamencie* jednoznacznie deklarował swoją pozycję na „skrajnej lewicy” (RT, 113) i pragnienie likwidacji „hańby zwanej proletariatem” (RT, 114), aczkolwiek przy zastrzeżeniu, że znika on szybciej w zachodnim kapitalizmie; łatwo znaleźć podobne sądy u Sartre'a (LS, 185), ale istotna jest jego koncepcja literatury zaangażowanej. Ponadto analiza porównawcza głośnych esejów Sartre'a *Prezentacja „Temps Modernes”* i *Czym jest literatura?* z drugiego tomu *Situations* oraz mniej znanych esejów Gombrowicza *Katolicyzm wobec nowych prądów w sztuce* („*Criterion*” 1944, 3 lutego) oraz *Pisarz i pieniądze* („*The Times Literary Supplement*” 1969, 25 września) pokazałaby niemałe pole zbieżności poglądów metaliterackich. Na temat programowych tekstów Sartre'a – *vide* B. Suhl, *Jean-Paul Sartre: The Philosopher as a Literary Critic*, New York – London 1970, s. 47–110; o tekstach Gombrowicza – *vide* M. Bielecki, *Literatura i lekatura. O metaliterackich i metakrytycznych poglądach Witolda Gombrowicza*, Kraków 2004, s. 180–188, 199–202.

Tyle w trybie rekonstrukcji Gombrowiczowskiej rekonstrukcji filozofii Sartre'a pochodzącej z *Przewodnika po filozofii w sześć godzin i kwadrans*. Jak ostatecznie wypada ta wykładnia? W porównaniu z pozostałymi omówieniami klasyków filozofii wywód jest obszerny, w miarę szczegółowy, ale też w paru miejscach polemiczny, aczkolwiek im bardziej kategoryczne są krytyczne uwagi, tym bardziej mogą się wydawać zdawkowymi albo ogólnymi. Podobnie jak to było z filozofią Heideggera, Sartre zostaje omówiony nie tylko w kontekście egzystencjalizmu, lecz także fenomenologii, co ma swoje uzasadnienia, ale też i określone konsekwencje²⁶. Zasadniczo ten wykład, jak i wszystkie poboczne komentarze, skupia się na trzech fundamentalnych zagadnieniach filozofii Sartre'a, mianowicie: ontologii, antropologii i aksjologii. I jak to zwykle u Gombrowicza bywało, omówienie jest stroniczne, zarówno tam, gdzie eksplikacja jest krytyką, jak i tam, gdzie wydaje się względną apologią. Rozróżnienie struktur ontologicznych na byt-w-sobie i byt-dla-siebie Gombrowicz relacjonuje z prawie indyferentnym obiektywizmem (por. BiN, 28, 115–152). Z uznaniem opowiada o antropologii opartej na relacji Ja–Inny, kategorię „spojrzenia Innego” utożsamia z własnym powieściowym ujęciem skopiczności, ale tych wątków nie rozwija, nie wchodzi w szczegóły konsekwencji tego, że Inny i jego spojrzenie nie tylko konstytuują, lecz także wzbudzają zakłopotanie, zażenowanie, wstyd, lęk, gniew, dumę (BiN, 287–288, 293, 338, 371, 379), nie mówiąc o najbardziej intensywnych relacjach w rodzaju miłości, masochizmu, sadyzmu, obojętności, pożądania, nienawiści (BiN, 454–508)²⁷ – by w końcu radykalnie zakwestionować Sartre'owską aksjologię, z właściwymi jej ideami autentyczności, wolności, odpowiedzialności, stanowiącymi podstawę jego koncepcji literatury zaangażowanej.

Gwoli uczciwości należy też zauważyć, że w tych filipikach Gombrowicz trochę ułatwia sobie sprawę. Zapomina np. o okolicznościach powstawania *Bytu i nicości*, a także wykładu *Egzystencjalizm jest humanizmem*²⁸. Mocne oparcie tego projektu na świadomości, prowadzonej przy tym do kwestii wyboru, odpowiedzialności, a w końcu i działania, było próbą uporania się z wywołanym realiami niemieckiej okupacji i pobytu w obozie jenieckim poczuciem lęku, dezorientacji, bezradności, ale też pokusami defetyzmu, tchórzostwa i kolaboracji. Heroizm tej koncepcji dawał coś w rodzaju namiastki poczucia sprawczości, decyzyjności, kierunku. Ponadto wspomniany

²⁶ Cf. M. Bielecki, *Śmierć psa, albo Heideggera i Gombrowicza dyskursy o ludziach i zwierzętach*, „Teksty Drugie” 2022, z. 4.

²⁷ S. Gardner, *The transcendental dimension of Sartre's philosophy*; D. Zahavi, *Shame and the exposed self*, [w:] *Reading Sartre. On Phenomenology and Existentialism*, ed. by J. Webber, London – New York 2011, s. 48–72, 211–226.

²⁸ Ph. Thody, *op. cit.*, s. 41.

wykład był próbą osłabienia formułowanych wobec egzystencjalizmu zarzutów o nihilizm, kwietyzm i egzystencjalną rozpacz. Charakterystyczne dla krytycznych komentarzy Gombrowicza jest to, że nie kwestionuje on Sartre'owskiej ontologii, przywłaszczając sobie zresztą w autokomentarzach jej podstawowe pojęcia; nie zgadza się tylko na jej implikacje w wymiarze ontycznym. A to dlatego, że empiryczne konsekwencje zawsze były dla niego istotniejsze od metafizycznych implikacji wszelkich projektów filozoficznych. Jest to konsekwencja pojmowania przez niego filozofii w kategoriach niescholastycznych, a projekt Sartre'a mimo wszelkich jego usiłowań pozostaje dlań scholastycznym: „Połowa jego dedukcji z *L'Être et le Néant* jest dla mnie nie do przyjęcia, nie godząca się z moim najszczerzym życiowym doświadczeniem” (DIII, 121). Wszystko to błędem jeszcze nie jest, niemniej jednak jego argumentacja chybia w tym sensie, że przynajmniej w niektórych miejscach, powielając częsty u komentatorów tej myśli błąd wynikający po trosze z wewnętrznych sprzeczności czy niejednoznaczności filozoficznego projektu Sartre'a i mieszania porządków ontologii, moralności i polityki, Gombrowicz myli empirycznie czy wręcz potocznie rozumianą wolność – kiedy sprowadza się ją do „zdolności osiągania wybranych celów” (BiN, 589) – z jej technicznym, ontologicznym rozumieniem, w którym oznacza „jedynie autonomię wyboru” (BiN, 589); dlatego wolno Sartre'owi powiedzieć, że nawet w więzieniu człowiek pozostaje wolny²⁹. Trzeba natomiast zauważyć, że przypisanie Sartre'owi absolutyzacji pojedynczości i konkretności („człowiek s u b i e k t y w n y człowiek k o n k r e t n y” [PWTII, 92]; „W jedność własnej świadomości i w konkret własnej egzystencji” [DIII, 52]) w sartre'ologii uchodzi za wykładnię stereotypową i szkodliwą, ponieważ u niego zwrot ku temu, co konkretne i partykularne, prowadzi w końcu do tego, co abstrakcyjne i generalne. Z tych wszystkich powodów wykład Gombrowicza w jego wymiarze krytycznym wypada może niezbyt przekonująco, jako próba polemiki sprawia wrażenie nazbyt ogólnej, niedbałej, momentami przesadnie kategorycznej. Jednakże zamknięcie sprawy konstatacją o słabości tego wywodu byłoby rozwiązaniem tak samo pośpiesznym, ponieważ w innych tekstach Gombrowicz podejmuje te same wątki w sposób o wiele bardziej zniuansowany. Wówczas okazuje się, że pole zbieżności między oboma autorami jest daleko większe, niż sugerowałyby i – jednocześnie, bo tyleż się z Sartre'em chciał utożsamić, co i od niego odróżnić – pragnąłby przyznać autor *Ferdydurke*.

²⁹ Usprawiedliwia go jednak fakt, że u Sartre'a kategorie egzystencjalne często przechodzą w etyczne. Vide C. Daigle, *The Ethics of Authenticity*, [w:] *Reading Sartre...*, ed. cit., s. 4; S. Martinot (*The Sartrean Account of the Look as a Theory of Dialogue*, [w:] *Sartre Today. A Centenary Celebration*, ed. by A. van den Hoven, A. Leak, New York – Oxford 2005, s. 45) pokazuje, że komentatorom kategorii „wolności” zdarza się mylić wymiar ontologiczny z ontycznym.

Jest tak także dlatego, iż względnie łatwo stwierdzić, że u Sartre'a pojęcia „autentyczności”, „wolności” i „odpowiedzialności” nie były wcale tak jednoznaczne jak w wykładni Gombrowicza. Ewidentnie wchodzi on w recepcyjną koleinę imputującą Sartre'owi wiarę w podmiot „cieszący się całkowitą suwerennością, eksplorujący przejrzysty świat i będący władcą swojego własnego dominium”³⁰. Ma to też związek z projektem etyki, który mimo zapowiedzi nie powstał w postaci skończonej rozprawy, niemniej jednak istnieje w formie rozproszonych uwag na marginesach właściwie większości tekstów i paratekstów Sartre'a. Po pierwsze, objaśnienia „wolności” są na tyle abstrakcyjne i ogólne, a jego prewencyjne zapewnienia na tyle konkretne, że polemika z tą koncepcją pozostaje mocno utrudniona, a właściwe jej ambiwalencje uchylają część Gombrowiczowskich pretensji: „Jesteśmy wolni, kiedy ostateczny kres tego, za sprawą czego dochodzimy do uświadomienia sobie i urzeczywistnienia tego, czym jesteśmy, to naprawdę *cel*, czyli przedmiot, który jeszcze nie istnieje, nie zaś jakiś realny byt, taki jak ten, który w dopiero co przyjętym przez nas założeniu wypełniałby nasze życzenie” [BiN, 588]). Po wtóre, wszystkie naznaczone pozytywnością pojęcia w rodzaju „autentyczności”, „szczeroci”, „wolności” i „odpowiedzialności” mają swoje antonimy bądź negatywne pochodne w rodzaju „ducha powagi” czy „złej wiary” (tu kolejność była odwrotna: „zła wiara” zakładała istnienie „dobrej wiary”, czyli postawy „ścisłej zgodności z samym sobą” [EJH, 73]), bywają też wpisywane w konteksty, które w pewnej mierze relatywizują ich kategoryczność i konkluzywność. Na temat drugiego z wymienionych pojęć powiedział: „szczeroci jest więc wykluczona, ponieważ odnosi się do tego, kim *jestem*” (NFE, 479). Wiąże się nie tylko z przyznaniem się „przed sobą samym, kim jestem, żebym wreszcie był w zgodzie z moim bytem” (BiN, 106), uwikłanym jednak w „nieustającą grę lustra i odbicia, ustawiczne przechodzenie bytu, który jest tym, czym jest, w byt, który nie jest tym, czym jest, i na odwrót – z bytu, który nie jest tym, czym jest, w byt, który jest tym, czym jest” albo – prościej – przechodzeniem „z jednego sposobu bycia do innego sposobu bycia”, przy czym ten drugi sposób bycia, „ideał szczeroci”, pozostaje z natury czymś nieosiągalnym (BiN, 106)³¹. Z kolei pojęcie „autentyczności” zgodnie z podstawowymi przesądzeniami tej filozofii od

³⁰ S. Gardner, *Sartre's „Being and Nothingness”. A Reader's Guide*, London – New York 2009, s. 157. Zdaniem Christiny Howells (*Conclusion: Sartre and the deconstruction of the subject*, [w:] *The Cambridge Companion to Sartre*, ed. cit., s. 327) postmodernistyczni i poststrukturalistyczni dekonstruktorzy podmiotu przeoczyli usiłowania Sartre'a problematyzującego podmiotowość: traktowania Ja jako wyobrażeniowego konstruktu w *Transcendencji Ego*, odrzucenia humanistycznego indywidualizmu w *Mdłościach*, ludzkiej natury w *Byciu i nicości* oraz kategorii „Człowiek” w *Krytyce dialektycznego rozumu*.

³¹ Do tej formuły Gombrowicz nawiązywał polemicznie: „Sartre, jak mi się wydaje, uważa, że człowiek powinien swobodnie wybrać jakąś formę i utożsamić się z nią. Ale ja pozostaję

początku odnosiło się do czegoś niemożliwego. Najpierw dlatego, że „autentyczność polega na odrzuceniu jakiegokolwiek dążenia do bycia, ponieważ zawsze jestem *niczym*” (NFE, 475), i dlatego wychodząc poza metafizykę obecności, sprowadza się wyłącznie do aspektu wolicjonalnego: „uchwycenie autentycznego ja nie opiera się na byciu, jest wolą skierowaną ku chceniu” (NFE, 479–480). Implikacje tych założeń przydają jej wymiaru kontestacji („chcenie nie jest byciem. [...] jeśli chcę być tym, to dlatego, że tym nie jestem. Zatem autentyczność wołałaby postrzegać wolę jako podawanie w wątpliwość” [NFE, 477]) i kreacji („w ten sposób autentyczność odsłoni przed nami to, że jesteśmy skazani na tworzenie i że jednocześnie musimy być tym stworzeniem, na które jesteśmy skazani” [NFE, 515]). To inne ujęcie stanowiska z *Bytu i nicości*: wolność jest kwestią wyboru i odpowiedzialności, a możliwą opcję stanowi – mimo opresji Innego i ekonomii – życie twórcze. Po trzecie, sartr’olodzy i sartr’olóżki sygnalizują w refleksji filozofa liczne ewolucje i konwersje. Najbardziej zasadnicza zmiana to przejście od transcendującego podmiotu *Bytu i nicości*, zorientowanego na wolność wyboru stanowiącego warunek możliwości odpowiedzialności moralnej, do wielorakich ograniczeń konstytuowanej przez samodeterminację wolności opisywanych w kolejnych dziełach. Niemniej jednak kwestie te pojawiają się już w *Bycie i nicości*:

Nie jestem tak „wolny”, bym mógł wymknąć się losowi swej klasy, swego narodu czy swej rodziny, albo choćby tak, bym mógł sam budować swoją siłę i życiową pomysłowość bądź przezwycięzać swoje nawyki lub najmniej nawet znaczące zachcianki. [...] Wydaje się, że człowiek nie tyle „sam tworzy siebie”, ile „jest tworzony” przez klimat i ziemię, przez swoją rasę i klasę społeczną, przez język i historię zbiorowości, której jest częścią, przez szczególne okoliczności swego dzieciństwa, przez nabyte przyzwyczajenia, przez wielkie i małe wydarzenia swego życia.

(BiN, 586)³²

Aspekt performatywnego, jak dziś mówimy, „tworzenia” człowieka przez zewnętrzne konteksty francuski filozof rozwija w swoim drugim wielkim dziele filozoficznym, które Gombrowicz zbył inwektywą: „W innych, mniej udanych dziełach Sartre usiłuje przede wszystkim (w *Krytyce dialektycznego rozumu*) pogodzić egzystencjalizm z marksizmem, co jest oczywistą bzdurą” (PWTII, 101). Książka przynosi teorię społeczną i filozofię polity-

nieufny wobec wszelkiej formy, trzymam się na dystans od wszelkiego ideału, wszelkiej wiary i kultury [...]. Człowiek stoi ponad wszystkimi swoimi wytworami” (PWTII, 373).

³² Pozostaje jeszcze dwuznaczność związana z tym, że „wolność” potencjalnie może zwracać się przeciwko innej „wolności”, o czym przypomina R.E. Santoni (*op. cit.*, s. 3–87). W jednym z wywiadów Sartre zaprzeczył, że ma to coś wspólnego z wolnością (W.L. McBride, *op. cit.*, s. 189).

ki oraz totalną wizję człowieka w jego związkach z historią, narodem, ze zbiorowością. W relacji z *Bytem i nicością* oznaczała przejście od posępnego egzystencjalizmu i interakcyjnego konfliktu do agonu klasowego z obietnicą powszechnego szczęścia, od indywidualnego aktu (projektu) do kolektywnego działania (*praxis*), od etyki wolności do etyki wyzwolenia. Podmiot w tym ujęciu to internalizacja relacji zewnętrznych, przez co obiektywizuje, alienuje, ale i indywidualizuje się on wobec uwarunkowań językowych, historycznych, klasowych, instytucjonalnych, stosunków produkcji, a tym, co określa go w jego istocie, są pragnienie i brak, rodzące napięcia międzyludzkie³³. Również napisane przez Sartre'a trzy monografie pisarzy zawierają wiele materiału na temat „tworzenia” podmiotu. Psychoanaliza egzystencjalna miała być zorientowana na opis rozwoju jednostki w kontekście kulturowym: rodziny, instytucji, klasy społecznej *etc.* I tak osobowość Baudelaire'a, który jako „pierwszy zdefiniował człowieka poprzez to, co poza nim” (B, 28) i który „ukazuje się [...] w oczach Innych. [...] Być może, w ogóle się nie jest, [...] być może człowiek bezustannie musi się stwarzać” (B, 32), ukonstytuował przede wszystkim kontekst edypalnych powikłań w rodzinie (utrata ojca, separacja od matki, toksyczna relacja z ojczymem), a jego poczucie niższości przeradza się w voyeuryzm, abiektalne fobie, mizoginizm, a także osobliwą autokreację narcystyczną i dandysowską, połączoną z wyborem inności, przyjęcie ciemniejącej moralności i prawa, artystyczny wybór Zła, to znaczy poczucia winy (B, 34). Podobnie Genet, który jako „Byt-dla-Innego stanowi przedmiot zbiorowej reprezentacji, któremu towarzyszą sądy

³³ W.L. McBride, *op. cit.*, s. 20. W końcu prowadzi to Sartre'a do pozytywnych ujęć zbiorowości, czyli przeciwstawionych serialnym kolektywom zatamizowanych, wsobnych, narcystycznych jednostek (z właściwym im myśleniem serialnym: rasistowskim, seksistowskim, klasistowskim, ksenofobicznym [LS, 202]) grup zjednoczonych (CDR, 253–404). W tym kontekście zdarza mu się używać kategorii wspólnotowej „my” – co jednak raczej nie wzbudziłoby entuzjazmu Gombrowicza (jak wspominał Mrozek: „Za «my» szef bije, nie pozwala używać tego słowa”; S. Mrozek, *Dziennik 1962–1969*, t. 1, Kraków 2010, s. 218). Niemniej jednak niektóre z tych relacji mogą wydawać się sugestywnie bliskie wizjom z *Trans-Atlantyku*, przedstawiającego naród jako „siłę niebezpieczną, przed którą należy mieć się na baczności” (TA, 285), uosobioną w paranoicznej grupie Kawalerów Ostrogi. Mam na myśli Sartre'owskie opisy grupy spajanej lękiem przed różnicą i zdradą zagrażającymi grupie dezintegracją i impotencją, lękiem egzorcyzmowanym przysięgą performatywnie tworzącą ideę „braterskiego terroru”, więzi nieopartej na głębokiej tożsamości natury, ale wielu wzajemnych zobowiązań, będącej w istocie zinternalizowaną przemocą, „Terrorem w samym sobie” (CDR, 431). W rozmowie z Lévyem (J.-P. Sartre, B. Lévy, *op. cit.*, s. 69–73) Sartre sformułował koncepcję „braterstwa” wyrastającą z pierwotnego pokrewieństwa wszystkich ludzi i bycia zrodzonymi z „tej samej matki”. Ta „lonowa jedność” implikowałaby idee równości, solidarności, wspólnoty. Cf. W.L. McBride, *op. cit.*, s. 202–208. Gombrowicz też miał podobne pomysły; opierał zasadę wspólnoty o ideę erotyzmu: „erotyzm atoli, niby niewidzialny most, łączy w każdej chwili wszystkich synów i wszystkie córki danego narodu, na kształt słońca, niewyczerpane źródło energii” (PWTI, 118).

wartościujące i zakazy społeczne”, co skazywało go na alienację „całkowitą i definitywną” (ŚG, 38), zinterpelowaną przez instytucję rodziny i administrację penitencjarną tożsamość bastarda, złodzieja i pederasty zuchwale uzna za esencjalistycznie własną. Z kolei nerwica, uległość i resentymenty Flauberta są objaśniane toksycznym wpływem ojca („spojrzenie Ojca” [IWR, 196]), oparciem „poczucia wyższości na kompleksach i idiosynkrazjach” (IWR, 11) oraz obawą przed społeczną deklasacją, lękiem przed wywłaszczeniem, zbliżeniem z pospółstwem. Charakterystycznymi cechami tych monografii są czytanie filozofemami z równoległe pisanych dzieł, a także wyraźny autobiograficzny subtekst w analizach Sartre’a projektującego na pisarzy własne doświadczenia, zwłaszcza w ich traumatycznym aspekcie spraw rodziny, wychowania, szkoły, rówieśników *etc.* W tym względzie najistotniejsza pozostaje autobiografia *Słowa*, u podstaw której leży zamierzenie objaśnienia, jak ktoś się staje pisarzem³⁴.

Najbardziej interesujące, jak sądzę, rzeczy znalazłby Gombrowicz w *Notatkach o etyce*, w których Sartre pisał o wolności w sposób jeszcze bardziej jednoznacznie afirmatywny, a zarazem niektóre z opisanych tam strategii „wolnościowych” mogą się wydawać bardzo bliskie jego intuicjom. Tak sądzę o pojawiających się tam kategoriach „alienacji” i „apokalipsy”. Tę pierwszą definiuje jako „pewien typ relacji, jakie człowiek ma z samym sobą, z innymi i ze światem, i w których zachodzi ontologiczne uprzywilejowanie Innego” (NFE, 382), która to relacja „jest społecznym aspektem reifikacji. Widzę Innego, który widzi mnie. Afirmuję, że istnieję tak jak Inny i taki, jakim jestem dla Innego. Ale Inny istnieje dla mnie jako Inny i jestem Innym dla Innego” (NFE, 468), co jednak nie zawsze musi oznaczać nieuchronność alienacji i konfliktu, ponieważ może zrodzić opisywaną w *Krytyce dialektycznego rozumu* relację wzajemności i solidarności (CDR, 109–121, 374–404) – co przypomina ambiwalencję obecną w Gombrowiczowskiej parafrazie „spojrzenia innego” z *Bytu i nicości*³⁵. Ta ambiwalencja nie jest niczym przypadkowym; dość zestawić fragment wywiadu: „wolność musi zbuntować się przeciwko formom alienacji” (LS, 88) i zlekceważonego przez Gombrowicza dzieła:

³⁴ Cf. Ph. Thody, *op. cit.*, s. 137–162; B. Suhl, *op. cit.*, s. 126–264; D.A. Jopling, *Sartre’s moral psychology*, Cambridge 1992; R. Goldthorpe, *Understanding the committed writer*, [w:] *The Cambridge Companion to Sartre*, ed. cit., s. 103–177; J.S. Catalano, *Sartre’s Ontology from „Being and Nothingness” to „The Family Idiot”*, [w:] *Sartre Today...*, ed. cit., s. 17–30. Cf. M. Bielecki, „Niewiadoma tedy Intencja”, czyli o tym, czego Gombrowicz chciał od Geneta, „Pamiętnik Literacki” 2023, z. 3.

³⁵ W porządku diachronicznym Christine Daigle (*The Ethics of Authenticity*, ed. cit., s. 13) zauważa u Sartre’a zmianę stosunku do Innego: z negatywnego w *Byciu i nicości* i *Rozważaniach o kwestii żydowskiej* na bardziej pozytywny, bo związany z wzajemnym poznaniem, w *Czym jest literatura?* i *Notatkach o etyce*.

Błędem byłoby interpretować mnie tak, jakbym twierdził, że człowiek jest wolny we wszystkich sytuacjach, jak twierdzili stoicy. Mam na myśli coś dokładnie odwrotnego: wszyscy ludzie są niewolnikami, o ile ich życie toczy się na praktyczno-inercyjnym polu i o ile pole to jest zawsze uwarunkowane niedoborem. W rzeczywistości we współczesnym społeczeństwie alienacja wyzyskiwanych i wyzyskiwaczy są nierozłączne: w innych społeczeństwach relacja między panem a niewolnikiem – choć bardzo odmienna od tej, którą opisał Hegel – również zakłada wzajemne uwarunkowanie alienacji.

(CDR, 332)

Gombrowicz używał tego pojęcia w zbliżonym, właśnie marksistowskim kontekście, ale z wyraźną intencją zniesienia: „Alienacja? Zboczmy z utartej drogi, spróbujmy przyjąć, że to nie takie straszne, że jednak my tę alienację «mamy w palcach», jak mówią pianiści, w tych naszych palcach rozumnych, technicznych, które oprócz alienacji przynoszą robotnikowi więcej w ciągu roku dni wolnych, wspaniałych, świątecznych niż dni pracy. Pustka? Bezcelowość? Nicość? Po cóż tak zaraz przesadzać?” (RT, 53). By następnie wystąpić z żądaniami generalnej zmiany w literaturze: „Oczekuję tej zmiany tonu od młodego pokolenia, ożyź w końcu oni przestali być «zrozpaczeni» i «zbuntowani»!” (RT, 54). Nie ma więc wątpliwości, że celuje tu w Sartre’a i jego dziedzictwo. Co jest tylko do pewnego stopnia słuszne w odniesieniu do Sartre’a, ponieważ kategorie „Apokalipsy” i „Święta” jako ekstremalne formy relacji międzyludzkich z wpisanymi w nie ryzykiem, grą, ludycznością, transgresyjnością i subwersyjnością z pewnością nie mają wiele wspólnego z tym stereotypowym postrzeganiem egzystencjalizmu: „Święto jest wyzwoleniem z ducha powagi, końcem ekonomii, obaleniem hierarchii i wchłonięciem Innego przez Tego Samego, obiektywności przez intersubiektywność, porządku przez nieład” (NFE, 374). Ponadto „Apokalipsa” jako moment etyczny przynosi „wyzwolenie siebie i innego wskutek wzajemnego uznania” (NFE, 414), a także dekonstrukcję wyobcowujących struktur „Codzienności, Porządku, Powtórzenia, Alienacji” (NFE, 414). Jak wspominałem, tak Gombrowicz czytał już *Byt i nicość*, a i cała ekstrawagancka i może zaskakująca retoryka nie była mu obca, i warto zajrzeć do paratekstów do *Trans-Atlantyku*, gdzie pisał o „apokalipsie *Ślubu* i wyzwalającym śmiechu *Trans-A*.”³⁶ Ze względu na wyraźne w dyskursach obu pisarzy ambiwalencje mieściłoby się oni w aporii zarysowanej przez Jacques’a Derridę, sytuującego apokaliptyczny dyskurs pomiędzy uzurpacjami mistagogów zgłaszających roszczenia do bezpośredniej relacji z tajemnicą

³⁶ Jerzy Giedroyc – Witold Gombrowicz..., ed. cit., s. 105. Niezłą intuicją wykazał się zatem Mario Maurin, który zestawiał Gombrowicza z Sartre’em w tekście zatytułowanym *Une apocalypse bouffonne* („Les Lettres Nouvelles” 1959, 18 marca).

i prawdą apokalipsy a nieodzowną, oświeceniową z ducha koniecznością czujności, wyjaśnienia, krytyki i nieufności wobec trików apokaliptycznych³⁷.

Znakiem firmowym Gombrowicza jest wprowadzenie zniewalająca „Forma” (vel „Dojrzałość”), wiadomo jednak, że przeciwstawiał jej „Niedojrzałość”, która – powiem ostrożnie – miała pewne konotacje „wolnościowe” i „autentycznościowe”, aczkolwiek określenie jej nie jest sprawą prostą – nie bez powodu³⁸. Co jednak mieści się w semantyce tych pojęć u Gombrowicza? Jeśli autentyczność – jak się na ogół przyjmuje³⁹ – to prawdziwość w sensie zgodności z samym sobą i samoprzejrzystości, ale także zdolność sprawczości i kreacji oparta na założeniu panowania nad sobą, nad słowami i czynami, i rozumieniu samego siebie, a zwłaszcza wierze w istnienie w samym sobie tego, co najbardziej własne i idiomatyczne, to należy stwierdzić, że tego rodzaju założenia Gombrowicz kontestował. Niemniej jednak zakładał istnienie pewnego wymiaru podmiotowości czy doświadczenia, który zachowywał (albo przynajmniej pozostawał gwarantem zachowania) pewną autonomię wobec innego i Innego, tzn. wobec ludzi i instytucji, dawał też opór presjom zbiorowości w sprawie tego, jak należy żyć, myśleć i działać. Nazywał to właśnie „Niedojrzałością”. Wolno powiedzieć, że – tak jak u Sartre’a „wolność” i „odpowiedzialność” – kategoria ta, nawet jeśli zagrożona przez właściwe nowoczesności procesy dehumanizacji, to i tak pozostawała pewnym ideałem regulatywnym.

Za instruktywne objaśnienie może tu służyć napisana w roku 1951 przedmowa poprzedzająca publikację fragmentów *Trans-Atlantyku*, w której ewentualne kontrowersje wywołane przez powieść sprowadził do konfrontacji dwóch modeli podmiotu: „autentycznego” i „sztucznego”. Ten pierwszy – które to ujęcie nazywa „idyllicznym” – jest opisem człowieka mającego „jasno określoną duszę oraz nie mniej wyraźne obowiązki wobec Boga, społeczeństwa, [który] nie jest dla siebie zagadką”, lecz „istotą określoną i zrównoważoną, obdarzoną takim lub innym charakterem, opiniami, skłonnościami i który postępuje tak, jak mu dyktują jego instynkty lub też przemyślenia”. Opiera się na wierze „w zbawczą moc prostoty i naturalności”, „jest na ogół taki, jak się objawia na zewnątrz w swoich postępkach lub słowach”, „żyje [...] własnymi uczuciami, własne ma myśli i poglądy”, „jednak, gdzieś w głębi, świat człowieka jest prawdziwy i autentyczny”. Z kolei człowiek sztucz-

³⁷ J. Derrida, *O apokalipsie. O apokaliptycznym tonie przyjętym niedawno w filozofii. Nie, apokalipso, nie teraz!*, przeł. I. Boruszkowska, K. Wojtasik, posł. I. Boruszkowska, M. Koza, Kraków 2018, s. 36, 84.

³⁸ Wprowadzając tu pojęcie „Niedojrzałości”, dyskontuję swoje ustalenia z książki *Widma nowoczesności. „Ferdynand” Witolda Gombrowicza*, Warszawa 2014.

³⁹ Cf. M. Warchał, *Autentyczność i nowoczesność. Idea autentyczności od Rousseau do Freuda*, Kraków 2006.

ny jest „nieustannie zniekształcany w całym objawieniu swoim”, „nie ma on nic całkowicie własnego, nic czysto swojego... ponieważ urzeczywistnia się w starciu z rzeczywistością zewnętrzną”, „jest on z istoty swojej fikcją, kłamstwem, deformacją (a jedynie utrzymuje się w nim samo niezmożone pragnienie nasze prawdy i autentyczności)” (TA, 273–274). Jeśli więc pojęcia „autentyczności” i „szczerości” bywały przez Gombrowicza kontestowane, to odbywało się to ostatecznie nie bez pewnej ambiwalencji. W *Testamencie* stwierdza on nieuchronność „sztuczności” oraz „nieszczerości”, ograniczeń formalnych, opresji ludzi i kultury, podważając ideę „ja” jako tożsamego z sobą i ufundowanego na metafizyce obecności („Kim jestem naprawdę i w jakim stopniu w ogóle «jestem»?” [RT, 50]) i zamiast tego proponując bliższy Sartre’owi woluntaryzm („Moje «ja» to tylko moja wola, żeby być sobą, nic więcej” [RT, 50])⁴⁰. W *Dzienniku* wyjaśnia, że opisywany przez niego człowiek „jest stwarzany od zewnątrz, czyli z istoty swojej nieautentyczny – będący zawsze nie sobą, gdyż określa go forma, która rodzi się między ludźmi. [...] Wieczysty aktor, ale aktor naturalny, ponieważ sztuczność jest mu wrodzona, ona stanowi cechę jego człowieczeństwa” (DII, 9), a także że dla niego „nie istnieje myśl i uczucie prawdziwie autentyczne, całkowicie «własne». Sztuczność nawet w najintymniejszych odruchach” (DI, 303). Można jednak znaleźć miejsca, w których zakłada możliwość bycia „bardziej autentycznym” (DI, 214) i łączy to – jak Sartre – z byciem „bardziej swobodnym i bardziej twórczym” (DI, 214). Zdarzało mu się wzmiankować o „pełności i autentyczności indywidualnego istnienia” (DI, 248), o „podmuchu autentycznego życia” (DI, 264), o „autentyczności i wadze naszego istnienia” (DI, 351). Powiadał w końcu: „*Autentyczność i nieautentyczność życia są mi równie cenne – moja antynomia to z jednej strony Wartość, a z drugiej Niedowartość... Niedostateczność... Niedorozwój...*” (DII, 254–255).

Podobne pojęcia w kontekście Sartre’owskim pojawiają się już wcześniej, w pierwszym tomie *Dziennika*. Jest rok 1954 i Gombrowicz podejmuje temat statusu pisarza czy ogólniej intelektualisty, którego modelem będzie oczywiście autor *Bytu i nicości*, i w tej polemice rezygnuje z obowiązku rekonstrukcji na rzecz pokusy dekonstrukcji – i to w sensie dosłownym. Wspomina nie po raz pierwszy i nie po raz ostatni konieczność zachowania właściwej miary („Nie być w kulturze niczym więcej jak tylko wieśniakiem, jak tylko Polakiem, ale nawet wieśniakiem i Polakiem nie być zanadto. Być swobodnym, ale nawet w swobodzie nie być nadmiernym” [DI, 146])⁴¹. Nie

⁴⁰ W „testamentowym” wywiadzie *Autoportret w wieku siedemdziesięciu lat* Sartre wyraził się podobnie: „Wiem, że istnieje obraz mnie, ale to jest obraz mnie, jaki mają inni ludzie, a nie mój własny. Nie wiem, jaki jest ten mój własny obraz” (LS, 43).

⁴¹ W wywiadzie mówił tak: „Uważam, że człowiek się kształtuje, że nie jest czymś raz na zawsze określonym, lecz się staje. Jest to mniej więcej doktryna Sartre’a z *Bytu i nicości*,

przesadzam, sugerując dekonstrukcyjny impuls w wywodzie Gombrowicza, ponieważ ewidentnym zamierzeniem jest tu uniknięcie wpisania się w paradygmat kulturowych binaryzmów: „kultura-dzikość, wiedza-niewiedza, jasność-ciemność”, bo „to są zjawiska, które współgrają, wzajemnie się uzupełniając” (DI, 146). Jako zasadniczą perspektywę proponuje relacje forma–bezformie, kształt–bezkształt, których ekwiwalentem jest jego ulubione przeciwstawienie Dojrzałości i Niedojrzałości. Dialektyce filozoficznej i etycznej przeciwstawia „Niedojrzałość” w jednej z bardziej interesujących odsłon tej fundamentalnej kategorii własnego dyskursu antropologicznego, co jest o tyle istotne, że to pojęcie niedialektyczne. Zaczyna od kolejnego objaśnienia dwóch podstawowych ludzkich dążeń: pragnienia formy i lęku przed formą, mówiąc o człowieku rozpiętym „na prokrustowym łożu formy” (DI, 147). Podsumowuje to tak: „Ludzkość jest tak zrobiona, że wciąż musi siebie określać i wciąż uchylać się własnym definicjom. Rzeczywistość nie jest czymś, co dałoby się bez reszty zamknąć w formie. Forma nie jest zgodna z istotą życia” (DI, 147). Te tezy mogą się wydawać oczywiste i banalne, przynajmniej w kontekście standardowego dyskursu gombrowiczologicznego, wedle którego zasadnicze przesłanie tej twórczości daje się sprowadzić do przedstawień konfliktu między negatywnie ocenianą „formą” („Dojrzałością”) a pozytywnie waloryzowanym „bezformiem” („Niedojrzałością”). Jednakże już w *Ferdynandzie* znaleźć można przesłanki komplikujące ten nazbyt prosty podział. Gombrowicz także tutaj idzie dalej: „Lecz wszelka myśl, która by pragnęła określić tę niedostateczność formy, też staje się formą i przeto potwierdza jedynie nasze dążenie do formy” (DI, 147). W konsekwencji dyskursy filozoficzny i etyczny rozwijają się „na tle bezmiaru, któremu na imię niedokształt, który nie jest ani ciemnością, ani jasnością, lecz właśnie mieszaniną wszystkiego, fermentem, nieporządkiem, nieczystością i przypadkiem” (DI, 147) i dlatego adwersarzem Sartre’a nie ma być ksiądz, ale powinni to być mleczarz, aptekarz i jego dziecko, żona stolarza, a zatem „obywatele sfery pośredniej, sfery niedokształtu i niedowartości, będącej zawsze czymś nieprzewidywanym, niespodzianką. I Sartre w sobie samym znajdzie przeciwnika z tejże sfery, którego można by nazwać «niedo-Sartrem»” (DI, 147). W końcu cały wywód staje się autokomentarzem i Gombro-

z tą różnicą, że Sartre usiłuje narzucić swoją osobowość, wprowadzając nieco ładu w świat. Ja sądzę, że człowiek musi być bardziej elastyczny; człowiek nigdy nie wyraża się w tym, co mówi, a współczesny pisarz musi mieć świadomość, że nigdy nie wyraża się w pełni. Zawsze różni się od swej formy, od swych myśli, czynów, języka, jakim mówi, oraz od swych gestów. Pisarze sprzed pół wieku poszukiwali autentyczności, pisarz współczesny musi być świadom, że nigdy nie będzie autentyczny. Musi wiedzieć, że uprawia grę z tym, co mówi, że sam siebie kształtuje, narzuca sobie jakieś rzeczy, deformuje się. Nigdy nie może być szczery. W tym świecie szczerość jest niemożliwa” (PWTII, 356–357).

wicz opowiada o najważniejszych założeniach i pojęciach swojego projektu literacko-antropologicznego, akcentując performatywność Międzyludzkiego („siła twórcza” [DI, 147]), antynaturalizm („żywołem nie jest natura, lecz ludzie” [DI, 148]) i wzmiankując o „królestwie zakochanej w sobie niedojrzałości. Gdzie tworzy się nasza nieoficjalna, a nawet nielegalna mitologia” (DI, 148). W końcu Gombrowicz parafrazuje, a właściwie pastiszuje dyskurs recenzji *Ferdydurke* napisanej przez Brunona Schulza⁴²:

Uwydatniłem moc sił regresyjnych, ukrytych w ludzkości, i poezję gwałtu, zadawanego przez niższość wyższości. [...] I chyba zdołałem wykazać na własnym przykładzie, że uświadomienie sobie owego «niedo» – niedokształtowania, niedorozwoju, niedojrzałości – nie tylko nie osłabia, ale wzmacnia.

(DI, 148)

Warto dokładniej przyjrzeć się rozumowaniu Gombrowicza, ponieważ jest ono niezwykle przemyślane. Wolno wręcz powiedzieć, że poczyną on sobie zgodnie z najściślejszymi procedurami dekonstrukcyjnymi: rozpoznaje niesymetryczność opozycji, dehierarchizuje i denaturalizuje je, ale nie w trybie odwrócenia, a takiego przemieszczenia, w którym członki opozycji zdają się wymieniać właściwościami, wreszcie wydobywa subwersywne konsekwencje tych przesunięć⁴³. Nie bez znaczenia jest i to, że podkreśla znaczenie poczucia humoru, co też należy uznać za gest dekonstrukcyjny. Otóż względnie łatwo zauważyć, że opozycję „formy” i „bezformia” subtelnie ujmuje jako niedialektyczną. Przeciwieństwo „formy” traktuje jako coś nie tylko akulturowego, lecz także asymbolicznego, niewyraźnego nawet w sposób negatywny (przy użyciu np. bliskiej sobie skądinąd poetyki „niewyraźności” albo czegoś w rodzaju teologii negatywnej czy apofatycznej). Epistemologiczne i ontologiczne komplikacje związane z bytem określanym przy użyciu prefiksu „niedo-” objaśnia w sposób, który pozwala utożsamiać go z Sartre’owskim „bytem-w-sobie” albo Lacanowskim „Realnym”⁴⁴. Tak też i u Gombrowicza „Niedojrzałość” czasami dochodzi do głosu w postaci

⁴² Cf. B. Schulz, *Ferdydurke*, [w:] *Szkice krytyczne*, koncepcja edytorska W. Bolecki, komentarze i przypisy M. Wójcik, oprac. językowe P. Sitkiewicz, Gdańsk 2017, s. 141–149.

⁴³ Cf. klasyczną instrukcję Jonathana Cullera *Dekonstrukcja i jej konsekwencje dla badań naukowych*, przeł. M.B. Fedewicz, [w:] *Dekonstrukcja w badaniach literackich*, red. R. Nycz, Gdańsk 2000, s. 321–386.

⁴⁴ Co już czyniono: H. Berressem, *Lines of Desire. Reading Gombrowicz’s Fiction with Lacan*, Evanston 1998, s. 34–100; T.Z. Longinović, *Ja, Witold Gombrowicz. Poniżenie a potęga pisania w „Testamencie”*, [w:] *Grymasy Gombrowicza. W kręgu problemów modernizmu, społeczno-kulturowej roli płci i tożsamości narodowej*, red. E. Płonowska-Ziarek, przeł. J. Margański, Kraków 2001, s. 52; J. Franczak, *op. cit.*, s. 27; M. Bielecki, *Widma nowoczesności...*, *ed. cit.*, s. 21–190.

już to psychoanalitycznego symptomu, już to performatywności heterogenicznej poetyki. Właściwości tego wszystkiego, co kryje się w prefiksie „niedo”, w przybliżeniu dają się określić jako – by uzupełnić charakterystykę Gombrowicza przez nieznaczną parafrazę – to, co nie jest ani ciemnością, ani jasnością, lecz absolutną heterogenicznością, chaosem, abiektałnością i przygodnością. W tym sensie wprowadzone pojęcie „niedostateczności” nie jest członem żadnej opozycji. Jeśli Sartre w samym sobie miałby odnaleźć „niedo-Sartre’a”, to oznacza to, że jego tożsamość zawiera w sobie swoje przeciwieństwo; od początku jest zainfekowany tym, co stanowi – wskutek nieodłącznej relacyjności – warunek jej możliwości, ale i niemożliwości, a to znaczy, że nie jest to opozycja w klasycznym sensie, ale relacja chiazmatyczna, podlegająca dekonstrukcji, a właściwie dekonstruująca samą siebie.

Równie interesująca i oryginalna może się wydawać polemika z trzeciego tomu *Dziennika*, z roku 1962. Gombrowicz powołuje tam do istnienia fikcyjną postać, która w każdym kolejnym akapicie nazywa się inaczej: Goerges Girreferèst-Prést, Giffèrest, Prést, Giffè-Prést, Giffelèr Pretét, Prevèst, Giffèleré, Prèst⁴⁵. Przybywa on z najnowszymi plotkami z Paryża:

Sartre, wówczas jeszcze młody, przechadzał się po Avenue de l’Opera o 7-ej wieczór, w porze największego ruchu. Było to (jak potem się zwierzał przyjaciółom) szczególnie ohydne – gdy doznajemy człowieka na krótki dystans, jako fizyczne nieomal zagrożenie, ale gdy zarazem jest on odczłowieczony masą, jest tylko tysięcznym powtórzeniem człowieka, kopią, egzemplarzem, małpą prawie; gdy więc jest nam jednocześnie, wskutek ilości, niezmiernie bliski i okropnie daleki. Znalazłszy się w owym ścisłu-nacisku ludzi-nieludzi, młody jeszcze nie-autor *Bytu i nicości* całą mocą duszy jał wzywać samotności. O! Wyodrębnić się! Odosobnić! Zerwać! Uciec! Ale następowano mu na nogi... Uciekł wreszcie – ciągnął Giffères – w siebie! W jedność własnej świadomości i w konkret własnej egzystencji. Było to rodzaj podwójnego muru, którym odgradził się od innych hermetycznie. Zatrzasnąwszy drzwi swojego ja!

(DIII, 52)

Nie trwało to długo, bo Sartre dokonał istotnej konwersji:

Stało się bowiem coś nieprzyzwoitego, o czym Sartre potem niechętnie wspominał – mianowicie jak tylko idea samotności zagościła w nim, od razu niejako kącikiem oczu zauważył, że ona na pewno znajdzie odzew w tysiącach dusz, zagrożonych ilością, ilość wciąż zdawała się tkwić w idei z niej się wywodzącej i z nią antynomicznie związanej. I właśnie wyczuć, że jego myśl o samotności może być przyjęta przez

⁴⁵ Podobnie żartował sobie Boris Vian w powieści *Piana złudzeń*, w której pojawia się Jean-Sol Partre, autor *Wymiocin*. Książka ukazała się w roku 1947, tym samym, w którym Gombrowicz w „Aurorze” kpil z Sartre’a: „Jean Paul Sartre, krawiectwo miarowe dla panów” (PWTL, 174).

wielu, skłoniło go do poświęcenia jej więcej uwagi. Daremnie bronił się przed takim pomieszaniem filozofii z ilością, wykazując sobie czarno na białym, że ani Świadomość, ani Konkretnie nie mają prawa tuczyć się na takich drożdżach. Mimo wszystko tuczyły się. Rosły. Aż w końcu przystąpił do systematycznej elaboracji i, wsparty na wielu filozofach z przeszłości, jał opracowywać swój system, który w tej swojej fazie pierwotnej głosił po prostu, że ja jestem ja, nie Piotr ani Paweł, że jestem sobą wyłącznie, w sposób ostateczny i nieprzenikliwy dla innych, jak puszka sardynek. I zresztą tych innych nie ma!

(DIII, 52–53)

Następuje kolejna wolta, bo Sartre okazuje się przerażony solipsystycznymi konsekwencjami swoich rozstrzygnięć. Obawia się samotności, wsobności i własnej niedostępności dla innych. Lęka się również zerwania więzi z uniwersalnością w wyniku absolutyzacji idiomatyczności („będąc Jedynym, nie mogę być Jednym z Wielu!...” [DIII, 53]). Dlatego Sartre „Wylania Innego... ha, już nie jestem sam, już poczułem na sobie jego spojrzenie, zwycięstwo! Zwycięstwo?” (DIII, 53). Pojawiają się jednak kolejne komplikacje, ponieważ Inny okazuje się abstrakcją, nie ma nic wspólnego z człowiekiem konkretnym: „To nie Piotr ani Paweł, to Inny jako taki” (DIII, 54) – mimo uczynienia go Subiektem, a nie Obiektem, mimo uznania jego wolności. Zagrożenie wielością i ogólnością znowu zatem powraca. To moment tuż po wydaniu *L'Être et le Néant*, jak zaznacza fikcyjny znajomy Gombrowicza, tym razem nazywający się Giffelerém. Sartre miał jednak nie dawać za wygraną: „Ale mimo tak straszliwej panoramy nie poddawał się i z nieugiętą konsekwencją proklamował swoje hasła: odpowiedzialność za wszystkich, łączność ze wszystkimi” (DIII, 54). Znowu jednak zagrażać zaczął nadmiar i Gombrowicz maluje groteskowy obraz Sartre’a przygniecionej liczbą czytelników, wydań, komentarzy. Nie było więc odwrotu. Możliwa opcja samobójstwa zostaje odrzucona jako niedostatecznie ekstremalna. Kończą się te zapisy podwójną ironiczną puentą – najpierw sugestią, że egzystencjalistyczne ekstrema zostają zneutralizowane mnogością: „rozchodzi się po kościach wskutek tejże ilości, w mętliku i rozgardiaszu, gdzie nikt nic nie wie, nikt nic nie rozumie, gada się, a nie wiadomo co, jeden od Sasa, drugi od Lasa, i tak jakoś właściwie nic... NEC HERCULES CONTRA PLURES” (DIII, 55)⁴⁶, a następnie nagłym przejściem do omówienia obrad jury londyńskich „Wiadomości”... Znaczenie tych kilku omówionych wyżej

⁴⁶ Wątek recepcji idei Sartre’owskich powraca parę stron dalej: „Ale na to, żeby postuлаты Sartre’a z jego *Situations* mogły być rozumiane, trzeba by wpierw pojąć jego «wolność», to zaś wymagałoby przestudiowania siedmiuset stron jego *L'Être et le Néant* (nudziarstwo), ale *L'Être et le Néant*, będąc ontologią fenomenologiczną, wymaga znajomości Husserla, nie mówiąc już o Heglu, nie mówiąc już o Kancie... Zapytuję, ilu z tych, co tezy Sartra omawiali, odważyłoby się stanąć przed komisją egzaminacyjną?” (DIII, 59).

dziennikowych akapitów nie wyczerpuje się w garści złośliwości pod adresem być może najbardziej wpływowego filozofa tamtego czasu. Ta fikcyjna historyjka wygląda na osobliwy szkic biograficzny filozofii Jeana-Paula Sartre’a. Od podszytych wstrętem do ludzi i rzeczy resentymentów i mizantropii Roquentina, poprzez uznanie prymatu świadomości uwikłanej w relację z Innym w sztandarowym *Bycie i nicości*, po międzynarodowe uznanie samego Sartre’a. Ale i to nie wszystko, bo Gombrowicz zdaje się dzielić z Sartre’em i Roquentinem pewne idiosynkrazje. Scena z poczuć wstrętu do bliskości drugiego człowieka pojawia się wcześniej w opisie okoliczności podróży w zatłoczonym pociągu. Nadmiar ciał i bliskości okazuje się dla Gombrowicza nie do zniesienia („Ta morda o dziesięć centymetrów? Załamione, czerwone żrenice? Włoski na tym uchu? Nie chcę! Precz, nie będę wnikał w spierzchnięcia tej skóry! [...] Za dużo [...]” (DIII, 23–24)). To nie koniec, bo podobne odczucia wzbudza rozbrzmiewająca w pociągu dyskusja, co prowadzi do ostrej konkluzji na temat demografii. Po przyjeździe do Morón jest jeszcze gorzej. Po dobrych wspomnieniach nic nie zostało; to z kolei przywodzi na myśl schowane w kieszeni zaproszenie do Berlina i ewentualną wizytę w Polsce, co wydaje się z tych samych powodów bezsensowne. Gombrowicz wspomina:

Morón, które dawniej było przestronne, teraz jest spiętrzone, duszne, miejskie. Ilość! Idę na stację omnibusową, umieszczam siebie w kolejce, z narożnego baru – słodkawy smród, za mną i przede mną osoby, kuper i nochał, anemia i liszaj, jeden kupczyk drugiemu, że na trzy procent sto siedemdziesiąt pięć, baba babie że pięć trzydzieści, podróżowało [...]. Zwymiotowałem, a ten, co przede mną stał, spojrzał i nic, bo i cóż! Tłok. Ja znowu wymiotowałem i – nie wiem, czy nie przesadzam – jeszcze raz zwymiotowałem. [...] Po co? Miliony! Miliony! Miliony! Iluż zwymiotowało w tej samej chwili w Buneos Aires, ilu? Ze stu może w sumie, ze stu pięćdziesięciu? Więc po co dodawać jeden więcej wymiot?

(DIII, 25–26)

Zdaniem Michała P. Markowskiego ma tu chodzić wyłącznie o jeden rodzaj ciała – nie „ciała młodego i zbawionego, bo podległego oczarowaniu”, ale „ciała starego, zdeformowanego, mówiącego głosem śmierci. To pierwsze – *soma*, zostaje uwewnętrznione, drugie zaś – *sarks*, wyrzucone, wyklęte, zwymiotowane”⁴⁷. To paulińskie rozróżnienie jest interesujące, ale nie daje się w pełni odnieść do Gombrowicza, przynajmniej jeśli idzie o aluzję Sartre’owską. Podane przykłady jej nie potwierdzają, ponieważ idiosynkrazja Gombrowicza odnosi się do ciał w różnym wieku. Stosunek Gombrowicza do własnego – chorego i starzejącego się – ciała był złożony, można jednak

⁴⁷ M.P. Markowski, *op. cit.*, s. 394, 385.

wskazać kilka jego przedstawień, które mocno problematyzowałyby sugestie Markowskiego, przede wszystkim słynny fragment o „smudze cienia”, w którym pojawiają się ciało młode i życie „w promieniach łaski” (DI, 217), ale do przedstawienia ciała starego, naznaczonego śmiercią („wiedziałem, że wchodzę w śmierć, o, śmierć nieznaczną, delikatną i powolną, jeśli chcesz, ale w konanie... że ja sam jestem starzeniem się i żywą śmiercią, która udaje życie” [DI, 216]), womitalna aluzja nie pasuje wcale, bo wpisuje się w tradycyjny, homoseksualny topos starzejącego się estety („Wszelako pewnego dnia, przejrzawszy się dokładnie w lustrze, ujrzałem coś nowego na mej twarzy: subtelną sieć zmarszczek, wylaniającą się na czole i pod oczami, oraz w kąciakach ust, jak wylania się pod działaniem chemikaliów złowroga treść niewinnego na pozór listu. Przeklęta moja twarz! Twarz moja zdradzała mnie, zdrada, zdrada, zdrada, zdrada! Czy suchość powietrza? Czy woda wapienna? Czy też po prostu nadszedł moment nieunikniony, w którym moje lata przebiły się przez kłamstwo mej młodzieńczej cery?” [DI, 216]).

A co do aluzji Sartre’owskiej, to Markowski idzie tu tropami wykładni autorstwa Denisa Holliera⁴⁸. Ta osobliwa idiosynkrazja, będąc oczywiście fobią, ma swoje – jeśli można tak powiedzieć – filozoficzne podstawy. U Sartre’a wszystko zaczyna się i kończy na geście separacji i odrzucenia. Począwszy od pierwszych filozoficznych rozpraw, dokonywał on osobliwie ambiwalentnej absolutyzacji zewnętrżności (tj. transcendencji, męskości) kosztem wewnętrzności (intymności, kobiecości), a także odrzucenia poza świadomość tego, co heterogeniczne i nieprzejrzyste, czyli rzeczy i ego, oraz wyzbycia się pokusy immanencji i fetyszyzmu wewnętrzności. Wbrew tradycyjnej epistemologii, wedle której poznanie to zawsze jakiś rodzaj asymilacji, dla Sartre’a rzeczywistość pozostaje nieprzyswajalna i nieprzetrawialna, bo jest czymś, co brudzi, kała i przeraża. To implikuje fundamentalny gest wyrzucenia, ekskrecji, ekspulsji, abiekcji (Holier pisze o „epistemologii mdłości” [„wiedzieć to nie jeść, ale wymiotować”] i „antropologicznym totalitaryzmie” wymierzonym w atomizację i analizę [w imię całości i syntezy]). Co było częścią krytyki psychoanalizy – stąd niechęć do niesamowitego (*à la* Brecht, Lacan, Freud), ale również nieakceptacja obcości w sobie, a także krytyka obcości i dystansu narracyjnego (na marginesie oceny *Obcego* Camusa), niezgoda na asymilację w kraju (kuriozalna krytyka emigranta Nabokova) oraz na brak komunikacji i solipsyzm (krytyka Becketta i Ionesco). Tak należy tłumaczyć obsesje Roquentina na tle abiektalności, przygodności i nadmiarowości, kreację powracającego do siebie Orestesa z *Much*, a także opór samego Sartre’a wobec „serialności”, wreszcie opisywane przez biografistów

⁴⁸ D. Hollier, *The Politics of Prose. Essay on Sartre*, Minneapolis 1986, s. 13–14, 112, 139–141.

jego swoisty ascetyzm, ucieczka od ja zakorzenionego w cielesności, abnegacja spraw ciała i materialności, wstręt do natury, ciała, nawet do seksu, a także jedzenia (w szczególności skorupiaków i ostryg)⁴⁹. Fobie Roquentina związane z nadmiarem zdają się mieć sporo wspólnego z dylematami bohaterów *Kosmosu*, ale to już opowieść na inną okazję⁵⁰.

BIBLIOGRAFIA

- Barilli R., *Sartre i Camus w „Dzienniku”*, przeł. W. Krzemień, [w:] *Gombrowicz filozof*, wyb. i oprac. F.M. Catallucio, J. Ilg, Kraków 1991, s. 227–239.
- Barnes H.E., *Sartre’s ontology: The revealing and making of being*, [w:] *The Cambridge Companion to Sartre*, ed. by Ch. Howells, Cambridge 1992.
- Bauer G.H., *Just Desserts*, [w:] *Sartre after Sartre*, ed. by F. Jameson, New Haven 1985.
- Berressem H., *Lines of Desire. Reading Gombrowicz’s Fiction with Lacan*, Evanston 1998.
- Bielecki M., *Literatura i lektura. O metaliterackich i metakrytycznych poglądach Witolda Gombrowicza*, Kraków 2004.
- Bielecki M., „Niewiadoma tedy Intencja”, czyli o tym, czego Gombrowicz chciał od Geneta, „Pamiętnik Literacki” 2023, z. 3.
- Bielecki M., *Śmierć psa, albo Heideggera i Gombrowicza dyskursy o ludziach i zwierzętach*, „Teksty Drugie” 2022, z. 4.
- Bielecki M., *Widma nowoczesności. „Ferdydurke” Witolda Gombrowicza*, Warszawa 2014.
- Catalano J.S., *Sartre’s Ontology from „Being and Nothingness” to „The Family Idiot”*, [w:] *Sartre Today. A Centenary Celebration*, ed. by A. van den Hoven, A. Leak, New York – Oxford 2005.
- Cieliczko M., *Przeciw empatii – Sartre i Gombrowicz, czyli jak filozofia i literatura wyprzedzają koncepcje naukowe*, „Argument. Biannual Philosophical Journal” 2014, nr 2.
- Culler J., *Dekonstrukcja i jej konsekwencje dla badań naukowych*, przeł. M.B. Fedewicz, [w:] *Dekonstrukcja w badaniach literackich*, red. R. Nycz, Gdańsk 2000, s. 321–386.
- Daigle C., *Jean-Paul Sartre*, London – New York 2010.
- Daigle C., *The Ethics of Authenticity*, [w:] *Reading Sartre. On Phenomenology and Existentialism*, ed. by J. Webber, London – New York 2011.
- Derrida J., *O apokalipsie. O apokaliptycznym tonie przyjętym niedawno w filozofii. Nie, apokalipso, nie teraz!*, przeł. I. Boruszkowska, K. Wojtasik, posł. I. Boruszkowska, M. Koza, Kraków 2018.
- Feminist Interpretations of Jean-Paul Sartre*, ed. by J.S. Murphy, Pennsylvania 1999.
- Franczak J., *Rzecz o nierzeczywistości. „Mdłości” Jeana Paula Sartre’a i „Ferdydurke” Witolda Gombrowicza*, Kraków 2002.

⁴⁹ D. Kirsner, *Sartre and the Collective Neurosis of Our Time*, [w:] *Sartre after Sartre*, ed. cit., s. 208–209; R. Hayman, op. cit., s. 21–22. Przeciwno podobnie „ascetycznemu” czytaniu Sartre’a, śledząc m.in. wątki kulinarne, protestuje G.H. Bauer (*Just Desserts*, [w:] *Sartre after Sartre*, ed. cit., s. 3–14).

⁵⁰ Opowiadam ją w tekście *Udręka nadmiaru i niemocy. „Mdłości” i „Kosmos”*, „Pamiętnik Literacki” 2024, z. 4.

- Fretz L., *Individuality in Sartre's philosophy*, [w:] *The Cambridge Companion to Sartre*, ed. by Ch. Howells, Cambridge 1992.
- Gall A., *Humanizm performatywny. Polemika z filozofią w praktyce literackiej Witolda Gombrowicza*, przeł. G. Sowiński, Kraków 2011.
- Gardner S., *Sartre's „Being and Nothingness”. A Reader's Guide*, London – New York 2009.
- Gardner S., *The transcendental dimension of Sartre's philosophy*, [w:] *Reading Sartre. On Phenomenology and Existentialism*, ed. by J. Webber, London – New York 2011, s. 48–72.
- Goldthorpe R., *Understanding the committed writer*, [w:] *The Cambridge Companion to Sartre*, ed. by Ch. Howells, Cambridge 1992.
- Gombrowicz R., *Gombrowicz w Argentynie. Świadectwa i dokumenty 1939–1963*, przeł. Z. Chądzyńska, A. Husarska, Kraków 2004.
- Gombrowicz R., *Gombrowicz w Europie. Świadectwa i dokumenty 1963–1969*, przeł. O. Hedemann, M. Ochab, J. Juryś, W. Karpiński, J. Jarzębski, tekst polskiego wydania przejrzał J. Jarzębski, Kraków 2002.
- Gombrowicz W., *Dziennik 1953–1956*, Kraków 1986.
- Gombrowicz W., *Dziennik 1957–1961*, Kraków 1986.
- Gombrowicz W., *Dziennik 1961–1966*, Kraków 1986.
- Gombrowicz W., *Kronos*, wst. R. Gombrowicz, posł. J. Jarzębski, przypisy R. Gombrowicz, J. Jarzębski, K. Suchanow, Kraków 2013.
- Gombrowicz W., *Publicystyka. Wywiady. Teksty różne 1939–1963*, przeł. I. Kania, Z. Chądzyńska, R. Kalicki, Kraków 1996.
- Gombrowicz W., *Publicystyka. Wywiady. Teksty różne 1963–1969*, przeł. I. Kania, B. Baran, K. Bielas, F.M. Cataluccio, R. Kalicki, Z. Kruszyński, K. Lesman, Kraków 1997.
- Gombrowicz W., *Rozmowy z Dominikiem de Roux. Testament*, oprac. J. Margański, Kraków 2018.
- Gombrowicz W., *Wspomnienia polskie. Wędrowki po Argentynie*, Kraków 1996.
- Hayman R., *Sartre. A Life*, New York 1987.
- Hollier D., *The Politics of Prose. Essay on Sartre*, Minneapolis 1986.
- Howells Ch., *Conclusion: Sartre and the deconstruction of the subject*, [w:] *The Cambridge Companion to Sartre*, ed. by Ch. Howells, Cambridge 1992.
- Jameson F., *Introduction*, [w:] *Sartre after Sartre*, ed. by F. Jameson, New Haven 1985, s. VII.
- Jarzębski J., *Gra w Gombrowicza*, Warszawa 1982.
- Jerzy Giedroyc – Witold Gombrowicz. *Listy 1950–1969*, wyb., oprac. i wst. A.S. Kowalczyk, Warszawa 2006.
- Jopling D.A., *Sartre's moral psychology*, [w:] *The Cambridge Companion to Sartre*, ed. by Ch. Howells, Cambridge 1992.
- Kirsner D., *Sartre and the Collective Neurosis of Our Time*, [w:] *Sartre after Sartre*, ed. by F. Jameson, New Haven 1985.
- Kowalska M., *W poszukiwaniu straconej syntezy. Jean-Paul Sartre i paradygmaty filozoficznego myślenia*, Warszawa 1997.
- Longinović T.Z., *Ja, Witold Gombrowicz. Poniżenie a potęga pisania w „Testamencie”*, [w:] *Grymasy Gombrowicza. W kręgu problemów modernizmu, społeczno-kulturo-*

- wej roli płci i tożsamości narodowej, red. E. Płonowska-Ziarek, przeł. J. Margański, Kraków 2001.
- Margański J., *Poetyka spojrzenia w „Iwonie, księżniczce Burgunda” Witolda Gombrowicza*, [w:] *Gombrowicze*, red. B. Żynis, Słupsk 2006, s. 107–129.
- Markowski M.P., *Czarny nurt. Gombrowicz, świat, literatura*, Kraków 2004.
- Martinot S., *The Sartrean Account of the Look as a Theory of Dialogue*, [w:] *Sartre Today. A Centenary Celebration*, ed. by A. van den Hoven, A. Leak, New York – Oxford 2005.
- Maurin M., *Une apocalypse bouffonne*, „Les Lettres Nouvelles” 1959, 18 marca.
- McBride W.L., *Sartre’s Political Theory*, Bloomington–Indianapolis 1991.
- Mitchell D., *Sartre, Nietzsche and Non-Humanist Existentialism*, Cham 2020.
- Mrożek S., *Dziennik 1962–1969*, t. 1, Kraków 2010.
- Santoni E., *Sartre on Violence. Curiously ambivalent*, Pennsylvania 2003.
- Sartre J.-P., *Baudelaire*, przeł. K. Jarosz, Kraków 2007.
- Sartre J.-P., *Byt i nicłość. Zarys ontologii fenomenologicznej*, przeł. J. Kielbasa, P. Mróz, R. Abramciów, R. Rzyński, P. Małochleb, posł. P. Mróz, Kraków 2007.
- Sartre J.-P., *Critique of Dialectical Reason. Theory of Practical Ensembles*, vol. I, trans. by A. Sheridan-Smith, ed. by J. Rée, foreword by F. Jameson, London – New York 2004.
- Sartre J.-P., *Czym jest literatura? Wybór szkiców krytycznoliterackich*, wyb. A. Tatar-kiewicz, przeł. J. Lalewicz, wst. T.M. Jaroszewski, Warszawa 1968.
- Sartre J.-P., *Egzystencjalizm jest humanizmem*, przeł. J. Krajewski, Warszawa 1998.
- Sartre J.-P., *Idiota w rodzinie. Wybór tekstów z nieukończonej monografii*, wyb. W. Sadowski, przeł. J. Waczków, Gdańsk 2000.
- Sartre J.-P., *Life/Situations. Essays Written and Spoken*, transl. by P. Auster, L. Davis, New York 1977.
- Sartre J.-P., *Notebooks for an Ethics*, trans. by D. Pellauer, Chicago 1992.
- Sartre J.P., *Posłowie*, [w:] F. Fanon, *Wyklęty lud ziemi*, przeł. H. Tygielska, przedm. E. Reklajtis, Warszawa 1985.
- Sartre J.-P., *Przy drzwiach zamkniętych*, [w:] *Dramaty*, przeł. J. Lisowski, J. Kott, Warszawa 1956.
- Sartre J.-P., *Rozważania o kwestii żydowskiej*, przeł. i przedm. J. Lisowski, Łódź 1992.
- Sartre J.-P., *Situations IX. Mélanges*, Paris 1972.
- Sartre J.-P., *Święty Genet. Aktor i męczennik*, przeł. K. Jarosz, Gdańsk 2010.
- Sartre J.-P., *The Itinerary of a Thought*, „New Left Review” 1969, nr 58, [przedr. w:] *Between Existentialism and Marxism*, trans. by J. Matthews, London – New York 2008.
- Sartre J.-P., *Transcendencja Ego. Próba opisu fenomenologicznego*, przeł. U. Idziak, przekł. przejrzeni. T. Gadacz, W. Starzyński, posł. T. Gadacz, Warszawa 2006.
- Sartre J.-P., Lévy B., *Czas nadziei. Rozmowy z roku 1980*, przeł. H. Puszko, Warszawa 1996.
- Schulz B., *Ferdynand*, [w:] *Szkice krytyczne*, koncepcja edytorska W. Bolecki, komentarze i przypisy M. Wójcik, oprac. językowe P. Sitkiewicz, Gdańsk 2017, s. 141–149.
- Siedlecka J., *Jaśnie panicz*, Warszawa 1997.
- Suhl B., *Jean-Paul Sartre: The Philosopher as a Literary Critic*, New York – London 1970.
- Sulej D., *„Kosmos” jako gabinet luster. Psychomachia Witolda Gombrowicza*, Kraków 2015.
- Świdorski B., *Czepiam się Kierkegaarda*, Warszawa 2015, s. 181–184.

Thody Ph., *Jean-Paul Sartre. A Literary and Political Study*, London 1964.
Warchała M., *Autentyczność i nowoczesność. Idea autentyczności od Rousseau do Freuda*, Kraków 2006.
Zahavi D., *Shame and the exposed self*, [w:] *Reading Sartre. On Phenomenology and Existentialism*, ed. by J. Webber, London – New York 2011, s. 211–226.

Marian Bielecki – dr hab., prof. UW, literaturoznawca. Zajmuje się teorią i historią literatury, w szczególności twórczością Witolda Gombrowicza. Ostatnio wydał książki: *Widma nowoczesności. „Ferdynand” Witolda Gombrowicza* (Warszawa 2014), *Gombrowicziady. Reaktywacja* (Warszawa 2020) oraz *Paralele i parantele. Witold Gombrowicz i literatura światowa* (Warszawa 2024). ORCID: 0000-0003-2490-0823. Adres e-mail: <marian.bielecki@uwr.edu.pl>.

Marian Bielecki – dr hab., prof. UW, Literary Scholar. He deals with the theory and history of literature, in particular the works of Witold Gombrowicz. He recently published the books *Widma nowoczesności. „Ferdynand” Witolda Gombrowicza* (Warsaw 2014), *Gombrowicziady. Reaktywacja* (Warsaw 2020) and *Paralele i parantele. Witold Gombrowicz i literatura światowa* (Warsaw 2024). ORCID: 0000-0003-2490-0823. E-mail address: <marian.bielecki@uwr.edu.pl>.

„Powiedz mi jeszcze,
za co kochasz Chopina...”
Stanisława Ignacego Witkiewicza
i Witolda Gombrowicza
uwagi na temat odbioru muzyki¹

ABSTRACT. Aleksandra Reimann-Czajkowska, „Powiedz mi jeszcze, za co kochasz Chopina...” *Stanisława Ignacego Witkiewicza i Witolda Gombrowicza uwagi na temat odbioru muzyki* [“Tell me yet why you love Chopin...” Stanisław Ignacy Witkiewicz’s and Witold Gombrowicz’s remarks on the reception of music]. „Przestrzenie Teorii” 42. Poznań 2024, Adam Mickiewicz University Press, pp. 101–118. ISSN 1644-6763. <https://doi.org/10.14746/pt.2024.42.4>.

The purpose of the article “Tell me yet why you love Chopin...” Stanisław Ignacy Witkiewicz’s and Witold Gombrowicz’s remarks on the reception of music is to trace the perception of Chopin’s music literary interpreted in the works of S.I. Witkiewicz and W. Gombrowicz. Both writers presented their opinions not only in theoretical, meta-textual or paraliterary texts, but also put them in the mouths of the heroes of their novels and dramas. Literary fiction is therefore an important point of reference, proving that Witkacy and Gombrowicz’s postulates towards art, as well as the assessment of human existence, were proclaimed consistently, becoming in a way an intertextual doctrine and a superior mission. The thesis that Fryderyk Chopin and his music are an important point of reference for the views presented by Witkacy and Gombrowicz on the most important issues – art and its condition in a modern society for both writers – may seem risky. On this occasion, it is worth assuming that not only Witkacy is an art theorist, but also Gombrowicz, mainly in “Dzienniki”, lets himself to be known as an analyst of the aesthetic and philosophical order, as well as a careful observer of society, including listeners of Chopin’s works. This time the irony and grotesque present in the analyzed texts are not directed against Chopin’s music, on the contrary, they allow the music of the great romantic to be released, refuting myths and false ideas.

KEYWORDS: drama, musicality of literature, Chopin, romantic music, Pure Form, perception of music, grotesques

Prześmiewcy, prowokatorzy, obrazoburcy...? Wymienione określenia odpowiadają powszechnym wyobrażeniom o Stanisławie Ignacym Witkiewiczu oraz Witoldzie Gombrowiczu. A Fryderyk Chopin? Subtelna postać kompozytora, kryjąca się za dźwiękami, zdaje się do tej dwójki nie pasować. Tym bardziej ryzykowna może wydawać się teza: Fryderyk Chopin i jego

¹ Referat wygłoszony na konferencji *Widma geniuszu. W kręgu fantasmagorii i improwizacji Chopinowskich* (Uniwersytet Wrocławski, 14–15.11.2024).

muzyka są ważnymi punktami odniesienia dla prezentowanych przez Witkacego i Gombrowicza² poglądów na kwestie najważniejsze – sztukę i jej kondycję we współczesnym pisarzom społeczeństwie.

Zakreślona w ten sposób problematyka wymaga kilku założeń. Po pierwsze, należy przyjąć, że obaj pisarze nie tylko prezentowali swoje poglądy w tekstach o charakterze teoretycznym, metatekstowym czy paraliterackim, lecz także wkładali je w usta bohaterów swoich powieści i dramatów. W fikcji było im po prostu łatwiej się wyjęzyczyć. Fikcja dowodzi również, że ich postulaty wobec sztuki i ocena ludzkiej egzystencji były głoszone konsekwentnie, stając się poniekąd ponadgatunkową doktryną, nadrzędną misją i powinnością przewijającą się przez wszystkie karty ich twórczości. Po drugie, warto przyjąć, że nie tylko Witkacy jest teoretykiem sztuki, lecz także Gombrowicz, głównie w *Dziennikach*, daje się poznać jako analityk porządków estetycznego i filozoficznego, a także uważny obserwator społeczeństwa, w tym słuchaczy utworów Chopina³. Nie bez pewnych oporów trzeba więc Gombrowiczowi, który unikał wszelkich klasyfikacji, przypisać gębę teoretyka.

Po trzecie, rzetelność metodologiczna wymaga, by rozważania o Chopinie usytuować w kontekście badań muzyczno-literackich oraz w perspektywie diachronicznej – względem długiej tradycji wierszy o kompozytorze i jego muzyce. Dopiero wówczas okazuje się, że refleksje o twórczości Chopina snute zarówno przez Witkacego, jak i Gombrowicza mają tu swoje osobne miejsce – bowiem dość paradoksalnie, kontynuując tradycję, sytuują się niejako wbrew niej – na jej przeciwnym biegunie.

Czemu zatem służą charakterystyczne dla obu pisarzy groteska oraz ironia obecne w rozważaniach o wielkim romantyku? Wydaje się, że przełamywanie konwencji, w tym schematycznych ujęć tematu: Chopin w literaturze, nie skutkuje jedynie prowokacją, ale ma swój głębszy sens, który warto zrozumieć, analizując te passusy z twórczości Witkacego i Gombrowicza, które odnoszą się do Chopina i jego dzieł.

Chopin i literatura

Podjęta problematyka kontynuuje rozważania związków muzyki ze słowem. Arcydzieła Chopina wymuszają nowe odczytanie, prowokują do poszukiwań aktualnych sensów, nowych kontekstów, ciągłej reinterpretacji i rewizji zastałych poglądów. Nie sposób zliczyć tekstów literackich inspirowanych życiem i twórczością Chopina. Ewa Hoffmann-Piotrowska stwierdza wprost:

² Vide J. Margański, *Gombrowicz i muzyczność*, „Teksty Drugie” 2005, z. 3, s. 58–65.

³ M. Szpakowska, *Gombrowicz – teoretyk sztuki*, „Teksty” 1972, nr 2, s. 75–96.

W literackim odbiorze jego twórczości swoją skalą niepomierzenie przekraczającym receptę dokonań innych kompozytorów jest też wiele wierszy i tekstów prozatorskich stanowiących, nierzadko beletryzowany, zapis doświadczeń egzystencjalnych Chopina. Jakkolwiek byśmy takie próby oceniali, to pytanie, dlaczego akurat jego kompozycje inspirują tyle tekstów literackich, pozostaje intrygujące i ciągle aktualne⁴.

Dodajmy, że liczne chopinowskie reminiscencje są obecne nie tylko w literaturze, lecz także w malarstwie, filmie i teatrze.

Porządkując nawiązania do twórczości kompozytora według klucza teoretycznego, trzeba stwierdzić, że w kategoriach wyznaczonych przez Stevena Paula Schera⁵ zajmują one dwie przestrzenie badań muzyczno-literackich: pierwsza obejmuje muzykę wokalną (w tym wypadku pieśni), druga tak zwaną muzykę w literaturze, czyli teksty nawiązujące do muzyki Chopina głównie tematycznie, rzadziej poprzez podobieństwa strukturalne⁶.

Przepastne antologie poezji, które – z założenia – powinny być wyborem utworów najbardziej wartościowych, obok dzieł kanonicznych, jak *Fortepian Szopena* Cypriana Kamila Norwida, mieszczą teksty o wątpliwej wartości artystycznej. Być może jest w tym pewna ironia losu; Chopinowi od zawsze towarzyszyły utwory wybitne, jak i słabsze literacko. Dość wspomnieć, że na wolskich rogatkach Warszawy 2 listopada 1830 roku zęnały go słowa kantaty⁷:

Zrodzony w polskiej krainie,
Niech Twój talent wszędzie słyne [...]

i dalej:

Choć opuszczasz nasze kraje,
Lecz serce twoje wpośród nas zostaje⁸.

⁴ E. Hoffmann-Piotrowska, *Fryderyk Chopin. Przymierze ze słowem*, Warszawa 2021, s. 21.

⁵ Vide S.P. Scher, *Literature and Music*, [w:] *Interrelations of Literature*, red. J.-P. Baricelli, J. Gibaldi, New York 1982, s. 237.

⁶ Związki kompozytora z literaturą najczęściej traktowano w dwojaki sposób. Po pierwsze, akcentowano jego relacje z literatami, w tym z najważniejszym „tekściarzem” jego pieśni Stefanem Witwickim, ale również podkreślano znajomość z Adamem Mickiewiczem, który miał wywierać nacisk na Chopina w sprawie skomponowania opery narodowej. Po drugie, zarówno życie Chopina, jak i jego twórczość znajdują swoją beletrystyczną kontynuację w literaturze, filmie, teatrze.

⁷ Muzyka autorstwa Józefa Elsnera, a słowa – Ludwika Adama Dmuszewskiego.

⁸ L.A. Dmuszewski, *Kantata*, [w:] *Fryderyk Chopin natchnieniem poetów*, oprac. K. Kobylańska, Warszawa 1949, s. 23.

W poezji należącej do kręgu tematyki chopinowskiej znajdujemy teksty, w których kompozytor jest bohaterem lirycznym (K.I. Gałczyński, *Spotkanie z Chopinem*, J. Iwaszkiewicz, *Spotkanie*); inspiracją wierszy niejednokrotnie są wątki biograficzne (R. Brandstaetter, *Śmierć Chopina*, W. Chotomska, *W Żelazowej Woli*). Do osobnej kategorii zaliczają się utwory, które nawiązują do struktury muzycznej. Najbardziej znanym przykładem są *Tłumaczenia Szopena* (1866) autorstwa Kornela Ujejskiego, który próbował utwory Chopina przełożyć na język poezji.

Muzyczność II (według klasyfikacji Andrzeja Hejmeja przejawiająca się w tematyzowaniu muzyki⁹) jest w tej poezji jednak dominująca. Teksty literackie pozostają przy tym w granicach jednego systemu semiotycznego, sygnalizując swoje muzyczne inspiracje w postaci językowej wskazówki – podjętego tematu, tytułu, motywu odsyłającego do osoby kompozytora lub jego twórczości.

Również Witkacy i Gombrowicz, pisząc o muzyce Chopina, pozostawali w przestrzeni językowego medium. Dla obu pisarzy słowo było wystarczającym i jednocześnie najskuteczniejszym środkiem prowadzenia *rozmów istotnych*, także na tematy związane ze sztuką dźwięków.

W powieściach muzyka jest najczęściej charakteryzowana poprzez odbiór, który daje nam wgląd bardziej w psychikę bohatera niż w sam utwór muzyczny. Zarówno u Gombrowicza, jak i Witkacego najważniejsze jest jednak włączenie muzyki Chopina w dialog, który demaskuje słabość nie tyle sztuki, która nie zawsze prowadzi do metafizycznych przeżyć, ile ludzi, którzy w sztuce szukają zaspokojenia własnych pragnień.

Wyrażane przez fikcyjne postaci poglądy na temat dzieła czy formy artystycznej korespondują z tezami głoszonymi w pismach teoretycznych, jak *Nowe formy w malarstwie*, oraz ze światopoglądem utrwalonym w *Dziennikach* Gombrowicza. Stąd można by wysnuć wniosek, że muzyka nie była w twórczości pisarzy w pełni samodzielnym tematem (jak np. w pismach Jarosława Iwaszkiewicza); stanowiła jedynie środek do celu, którym było precyzyjne wytłumaczenie wręcz obsesyjnie powracających refleksji o sztuce i społeczeństwie. Włączenie Chopina do *rozmów istotnych*, by posłużyć się po raz kolejny pojęciem Witkacego, świadczy jednak o uznaniu dzieł kompozytora za fundament kultury, bez którego nie da się mówić ani o muzyce, ani o sztuce w ogóle. Analizując wybrane fragmenty dzieł Witkacego i Gombrowicza, postaram się wykazać, że o estetyczną suwerenność muzyki Chopina walczyli oni jak najbardziej wytrawni szermierze polskiej awangardy.

⁹ Vide A. Hejmej, *Muzyczność dzieła literackiego*, Wrocław 2000.

Bliska (nie)znajomość...

Nieczęsto się zdarza, aby pisarze, których poglądy będą ze sobą konfrontowane, znali się osobiście. Gombrowicz w swoich *Dziennikach* wspomina spotkania z Witkacym, który na cześć autora *Trans-Atlantyku* napisał okolicznościowy wierszyk, będący zdaniem Gombrowicza zapowiedzią czyhającej na niego Niedojrzałości:

Na imię mu było Witold, nazwisko – Gombrowicz
Z pozoru był to sobie zwykły spacerowicz
Lecz tkwiła w nim dzika dziwność nieświadoma siebie
Z tego konia kiedyś będzie niezłe żrebie!

W odczuciu Gombrowicza wiersz Witkacego to wyraz „potężnego prorocstwa”, które *expressis verbis* miało się ziścić w *Ferdydurke* – powieści skądinąd docenionej przez Witkacego. „Przeczytałem «Ferdydurke» i wyłem ze śmiechu. Są kawałki genialne. [...] Tylko IV rozdział jest świński”¹⁰ – pisze w liście do Jerzego Pomianowskiego.

Nie zmienia to faktu, że autor *Nienasycenia* był dla Gombrowicza „rozwydrzony i przenikliwy”, jego „natchnieniem był cynizm, dostatecznie degenerat i wariat aby wydostać się z polskiej «normalności» na bezgranicza, a jednocześnie dość rozumny i świadomy aby szął przywrócić do normy i związać z rzeczywistością”¹¹; był „zawsze naprężony, dręczący siebie i innych nieustannym aktorstwem, żądzą epatowania i skupiania na sobie uwagi, wiecznie bawiący się okrutnie i boleśnie ludźmi...”.

Według Gombrowicza Witkacy poległ, pokonany przez formę, która stała się jego nałogiem – forma okazała się bowiem dominująca, a rzeczywistość zbyt silna. Nie chodzi oczywiście o teorię Czystej Formy, której Witkacy był pomysłodawcą i zwolennikiem, ale o formę rozumianą po Gombrowiczowsku, jako ciasny gorset konwencji i narzucanych przez społeczeństwo ograniczeń. Gombrowicz twierdził, że Witkacego, podobnie zresztą jak Stanisława Przybyszewskiego, przygniół jego własny demonizm.

A jednak autor *Kosmosu* widział w sobie podobieństwa do Witkacego, wobec którego pozostawał bardzo krytyczny:

Wszystkie [...] wady, będące także moimi, oglądałem teraz jak w krzywym zwierciadle, spotworniałe i wydęte do rozmiarów apokaliptycznych.

¹⁰ J. Pomianowski, *Wybór wrażeń*, Lublin 2006, s. 34.

¹¹ W. Gombrowicz, *Dziennik 1953–1956*, t. 1, Kraków 1997, s. 255.

Pozytywnym punktem odniesienia był dla niego nieśmiało wskazywany Chopin:

Jestem naturą, raczej szlachetną, choć niewypowiedzianie słabą (jednakże, i w tym mistrzem moim jest chyba Szopen, tak się urządzam, żeby słabość przemieniła mi się w siłę)¹².

Mimo tych wszystkich (nie)podobieństw obaj pisarze zaangażowali twórcę najpiękniejszych mazurków do tłumaczenia tego, czym jest i czym nie jest sztuka. Zacznijmy od Witkacego...

W obronie Chopina i Czystej Formy

Uwagi Witkacego na temat muzyki są *de facto* rozwinięciem rozważań o sztuce i Czystej Formie. Jedyną miarą dzieła jest dla „tego zagwazdrańca zakopiańskiego” „jednolitość konstrukcji czystych elementów formalnych”, zaś w odniesieniu do formy muzycznej dodać należy – elementów przebiegających w czasie¹³. Autor *Nienasyceńia* sprawdza, która forma muzyczna i który gatunek literacki mogą spełnić założenia stawiane sztuce niezależnej od życia i zdolnej wywołać uczucia metafizyczne. W literaturze najniżej pod tym względem stawia powieść¹⁴, a w muzyce najwyżej – formę sonatową¹⁵.

Na kartach powieści *622 upadki Bunga* książkę Nevermore, tłumacząc Bungowi, czym jest prawdziwe dzieło sztuki, posługuje się porównaniem –

¹² *Ibidem*, s. 300.

¹³ Oczywiście żeby zrozumieć teorię Czystej Formy, trzeba sięgnąć do podstaw Witkiewiczowskiej filozofii, do jego swoistej ontologii. Witkacego interesowały zagadnienie istnienia oraz niepokój metafizyczny, który skłaniał do analizy Bytu w jego najgłębszym sensie. Tylko sztuka, wyzwolona od życiowego balastu, zdolna jest w świecie współczesnym umożliwić przeżycie Tajemnicy Istnienia. Każde dzieło sztuki, w tym także dzieło muzyczne, powinno odciąć się kategorycznie i bezwzględnie od powiązań z życiem, zaś jego odbiorca powinien nauczyć się doceniać piękno wynikające z jedności czysto formalnej, która w dziele wiąże elementy składowe w nierozdzielalną całość. *Vide* A. Hutnikiewicz, *Od czystej formy do literatury faktu. Główne teorie i programy literackie XX stulecia*, Warszawa 1999, s. 180–199; E. Łubieniewska, *Czysta forma i bebecchy*, Kraków 2007.

¹⁴ Witkacy uważał, że powieść nie należy do sztuki czystej ze względu na swoją heterogeniczność oraz niezdolność do estetycznego oddziaływania.

¹⁵ Pozytywnym punktem odniesienia dla Witkacowskiej Czystej Formy pozostają klasycy wiedeńscy (głównie L. van Beethoven); za pochwałę formy sonatowej, najważniejszego osiągnięcia muzyki XVIII wieku, można by uznać dramat *Sonata Belzebuba* czyli prawdziwe zdarzenie w Mordowarze. *Cf.* D. Kolar, „Sonata Belzebuba” Edwarda Bogusławskiego jako ekspresyjna egzemplifikacja „diabolus in musica”, „Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Edukacja Muzyczna” 2009, z. 4, s. 51–61; T. Bocheński, *Kompozycje muzyczne Witkacego*, „Teksty Drugie” 2000, nr 4(63), s. 159–166.

po jednej stronie stawia Ludwiga van Beethovena, a po drugiej Fryderyka Chopina. Klasyka przeciwstawia romantykowi. Przywołajmy fragment powieści:

W twojej twórczości nie ma tego, co nazwałbym jednolitym ujęciem siebie, nawet jako artysty. Porównaj Beethovena z Chopinem. Beethoven jest wykuciem z nieznanego dla mnie materiału bezwzględnie innego świata. Jest w nim niezłomna konstrukcja w całości jego utworów. Tego, o ile mi się zdaje, brak ci jest, my dear, a to zdobędziesz jedynie pracą, a nie roztrzęsieniem na drobne wypadki. Wiem, że anegdota twego życia jest pozornie bogata, ale twoje przeżycia nie stanowią żadnej całości związanej jedną wolą, tak jak twoje „dzieła” nie mają na sobie piętna jednego stylu. [...] Właśnie dlatego – odpowiedział [...] Bungo – że sztuka jest zupełnie odrębnym światem, jest ostatecznym odbiciem jedności bytu...¹⁶

Zastrzeżenia wobec muzyki Chopina celowo nie są formułowane wprost; dotyczą twórczości Bungo – postaci fikcyjnej. A jednak można podejrzewać, że wskazując bezpośrednio zalety dzieł Beethovena, Witkacy stara się w sposób zawołowany wytknąć muzyce romantyka to, co oddala ją od koncepcji Czystej Formy. Czy chodzi zatem o brak „jednolitego ujęcia siebie”, „roztrzęsienie na drobne wypadki”, a może przełamywanie granic gatunków, co z kolei sprawia, że dzieła nie mają na sobie „piętna jednego stylu”? Być może wątpliwości wzbudza charakter muzyki XIX wieku, która z łatwością skłania słuchaczy do pełnej ekspresji i emocjonalnego zaangażowania percepcji.

Witkacy osobną uwagę poświęca stylom odbioru muzyki. W *Jedynym wyjściu* – ostatniej jego powieści – czytamy:

ktoś słyszał we wczesnej młodości balladę As-dur Chopina, kiedy to kochał się w panience X i miał na tym tle pewne metafizyczne [...] przeżycia. Potem nie nauczył się [...] słuchać muzyki istotnie i formalnie jej nie rozumie – ale słysząc dalej tę balladę, a pośrednio i inne rzeczy Chopina – dlatego lubi tylko Chopina – ma podobne przeżycia i zdaje mu się, że rozumie zawarte w samej muzyce jako takiej jakieś nieznane nie-życiowe – takich w ogóle nie ma – uczucia. Oto jest przykład ogólnego wzoru na „wyjącego psa”¹⁷.

Przytoczmy analogiczny fragment z *622 upadków Bungo*:

Był już zmrok, kiedy przyszedłem. W przedpokoju usłyszałem, jak Querpia grała Nokturn H-dur Chopina, który zwykle był dla mnie symbolem Isis i bardzo dawnych czasów¹⁸.

¹⁶ S.I. Witkiewicz, *622 upadki Bungo, czyli Demoniczna kobieta*, wst. i oprac. A. Micińska, posł. J. Degler, Warszawa 2013, s. 83–84.

¹⁷ *Idem, Jedynego wyjście*, red. i posł. T. Jodełka-Burzecki, Warszawa 1968, s. 188.

¹⁸ S.I. Witkiewicz, *op. cit.*, s. 104.

Obciążony uczuciami i życiowymi skojarzeniami odbiór niweczy wartość dzieła – uderzając bezpośrednio w utwory Chopina, które nie są drogą ku estetycznej satysfakcji, a jedynie środkiem do wywołania stanów emocjonalnych pożądanych przez słuchacza.

Witkacowskie postulaty wobec sztuki czystej kłóciły się z kojarzoną z romantyzmem programowością. Punktem wyjścia była dla niej symfonia VI (*Pastoralna*) Beethovena. To w jej kontekście bohater powieści Witkacego pyta:

Czy jestem obowiązany w pierwszej części mieć koniecznie wizje krów skaczących z ogonami do góry po zielonej łące lub dalej słyszeć grzmoty?¹⁹

W *Nowych formach w malarstwie* stwierdza wprost, że programowość wyklucza szczerość, która jest najistotniejszym elementem twórczości²⁰. Szukanie pomostów między doznaniem muzycznym a literaturą, która posługuje się językiem obciążonym referencyjnymi konotacjami, może jedynie świadczyć o niedocenieniu muzyki. Nazywanie więc Chopina „poetą tonów” (Heinrich Heine) czy pisanie o ukrytej w jego muzyce poezji (Schumann i Liszt)²¹ musiało wywoływać w autorze *Szewców* estetyczny sprzeciw.

Jeśli ujmijemy problem z perspektywy Witkacowskiej Czystej Formy, to obciążona życiowymi skojarzeniami percepcja utworów muzycznych, podobnie jak muzyka programowa – rozumiana jako dopisywanie znaczeń życiowych (literackich) do jakości czysto artystycznych (muzycznych) – wnosi do dzieł skazę typową dla języka denotacyjności. Na tym samym horyzoncie artystycznych nieporozumień znajduje się tak popularna w romantyzmie korespondencja sztuk, która zakłada mieszanie czystych elementów jakościowych (również w malarstwie i muzyce). Chopin jako autor pieśni wokalnych mieszał „jednorodne elementy jakościowe”. A Witkacy postulował czystość sztuki – w muzyce i w teatrze – a także w sztuce słowa (!). Pisarz krytykował śpiewaków, którzy nie rozumieli wiersza i skupiali się jedynie na wydobywaniu emocji, a nie na eksponowaniu sensu słów²². Swoje zarzuty formułował *expressis verbis* w pismach o teatrze:

Miłości i szacunku dla samych wyrazów [...] tego brak jest w ogóle artystom wokalnym, obliczającym tylko uczuciowe efekty, po których słuchacz, niechęć dozna-

¹⁹ *Ibidem*, s. 170–171.

²⁰ *Vide idem*, *Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia. Szkice estetyczne*, oprac. J. Degler, L. Sokół, Warszawa 2002, s. 112.

²¹ *Vide* E. Hoffmann-Piotrowska, *op. cit.*, s. 84.

²² Silniejsze akcenty muzyczne wypierają akcenty słowne, zakłócając semantykę tekstu. Interpretacja pieśni najczęściej okazywała się drażniącą – parametry kompozycyjne wchodziły w relacje konfliktowe z poezją.

wać wstrząśnienia kiszek i zatrzymania serca na czas dłuższy, czuje się zgwałcony, sponiewierany narzuconym mu siłą ryku fizycznym rozdrażnieniem²³.

Autor *Nienasyceńia* raz daje się poznać jako rzecznik Chopina, którego muzyka jest psuta przez zbyt emocjonalny odbiór i brak kompetencji, innym znów razem przeciwstawia muzyce tego kompozytora muzykę Beethovena, która jest dla niego bodaj najlepszym urzeczywistnieniem założeń Czystej Formy. Zamiast wysnuwać pochopne wnioski, warto za Zygmuntem Mycielskim postawić pytanie, czy istnieją wielki klasyk „bez temperatury lirycznej” i wielki romantyk bez klasycznego opanowania formy oraz bez posłuszeństwa jej dyscyplinarnym nakazom²⁴. Romantyzm wyrastał z dzieł klasycznego, którego ramy przekraczał i twórczo reinterpretował. To zatem nie utwór muzyczny sam w sobie, ale przede wszystkim odbiorcze oczekiwania wobec niego zaburzają obiektywną wartość sztuki dźwięków.

Posługując się daleko idącym uproszczeniem, Witkacy nie tyle chce skonfrontować dwa różne style muzyczne: klasyczny i romantyczny, ile zamierza zdemaskować ograniczony zakres oczekiwań, jakie wobec muzyki mają jej słuchacze. Niektórzy z nich są bowiem jak bohater Witkacego Brummel, któremu w zupełności wystarczyło, by przebywał „w towarzystwie sekretarza swego Pietrzykowskiego, który mu bębnił przy tym na fortepianie, zależnie od usposobienia Brummela, albo *Marsza żałobnego* z *Sonaty b-moll* Chopina, albo *Sonatę pathétique* Beethovena, dwa jedyne utwory, które grać umiał”²⁵.

Niewykluczone, że krytycyzm autora *Sonaty Belzebuba* wobec Chopina wynikał poniekąd z kreatywnego podejścia romantyków do gatunków muzycznych, które z czasem pozwalały muzykologom odkrywać tok narracyjny i elementy epickie w Chopinowskich balladach, polonezach i sonatach, zaś w niektórych nokturnach – żywioł dramatyczny²⁶. Tomaszewski zauważa, że w interpretacjach muzyki Chopina²⁷ „najsilniej utrzymała się kategoria liryzmu”²⁸. Nazywa ją wręcz „syndromem właściwości lirycznych”²⁹.

²³ S.I. Witkiewicz, „*Teatr*” i inne pisma o teatrze, red. J. Degler, Warszawa 1995, s. 34.

²⁴ Z. Mycielski, *Kilka myśli o Chopinie*, „Kamerton” 1998, nr 3/4, s. 8.

²⁵ S.I. Witkiewicz, *622 upadki Bunga*, ed. cit., s. 93.

²⁶ Vide M. Tomaszewski, *Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans*, Kraków 2010, s. 615.

²⁷ Zdaniem muzykologa Jima Samsona utwory Chopina wyróżnia kreatywne podejście do gatunków muzycznych, w których obok elementów normatywnych – typowych schematów formalnych, budowy fraz i zdań, charakterystycznego repertuaru zwrotów – występują celowe przekształcenia, łamiące normy i wnoszące do muzyki wiele walorów ekspresyjnych. Vide <https://chopin.nifc.pl/pl/chopin/gatunki> (dostęp: 4.12.2024).

²⁸ M. Tomaszewski, op. cit., s. 615.

²⁹ *Ibidem*, s. 612.

W sferze estetyki romantyzm dążył do formy otwartej. Bogusław Dopart pisze, że forma otwarta jest czymś specyficznym dla romantyzmu, przejawia się przez sfragmentaryzowaną, luźną kompozycję, łączenie rozmaitych założeń rodzajowo-gatunkowych, grę kategorii estetycznych i syntezę sztuk (właściwie *correspondance des artes*)³⁰.

Witkacy nie akceptował zacierania granic gatunku – ani w literaturze (przykładem jest powieść), ani w muzyce. Tylko doskonała jedność formalna dzieła, niezależna od jakiejkolwiek treści życiowej, jest bowiem zdolna wprowadzić słuchacza/czytelnika w inny zupełnie wymiar doświadczenia – w sferę przeżyć metafizycznych. Co więcej, tak rozumiana koncepcja formy artystycznej wiąże się z oczekiwaniami wobec odbiorcy, który powinien wykazać się nie tylko wrażliwością estetyczną, lecz także wysiłkiem intelektualnym czy wręcz twórczym zaangażowaniem w deszyfrowanie sensów utworu. Z Witkacowskich opisów odbioru muzyki wynika, że pisarz miał nikłe zaufanie do kompetencji słuchaczy.

W *622 upadkach Bunga* – powieści, w której fabuła jest jedynie pretekstem dla przedstawienia autorskich refleksji – toczą się *rozmowy istotne*, a *de facto* debaty o sztuce; „bohater zostaje zinstrumentalizowany”, będąc jedynie takim samym jak fabuła pretekstem do dygresji narratorskich³¹.

Muzyka w powieści (w tym także przywołane w niej utwory Chopina) istnieje w dialogu, w *rozmowach istotnych*, gdy jednak zaczyna być słuchana, demaskuje schemat odbiorczy (tak się nauczył słuchać, więc tak słucha) prowadzący najczęściej do banału. Narrator Witkacego nie jest bezstronny; to „głos autora kreowanego”. W powieści granica między mistyfikacją świata fabularnego a demaskacją jego sztuczności jest ciągle przekraczana. Mistyfikacja muzyki, o której wiadomo, że na kartach powieści nie wybrzmi, odbywa się przez **debatowanie** o niej, rozprawianie o muzyce oraz spotęgowane **prezentowanie**, manifestowanie odbioru muzyki albo karykaturalny opis wyglądu i zachowania muzyków–wykonawców. Na przykład Bałwanow to „znakomity pianista i kompozytor”, „człowiek gruby, ale kształtny. [...] Twarz jego była syntezą kilku niemieckich muzyków z osiemnastego wieku”. Witkacy ucieka w groteskę; nie może pisać o muzyce bezpośrednio, dałby się wówczas złapać w pułapkę programowości (tudzież przekładu dźwięków na słowa). Komplementarny, wydawałoby się, układ: muzyka–słuchacz u Witkacego przybiera wręcz antytetyczną postać. Nastawiona na denotacyjność percepcja muzyki jest bowiem wymierzona przeciw sztuce dźwięków.

³⁰ B. Dopart, *Romantyzm*, cz.1, [w:] *Historia literatury polskiej w dziewięciu tomach*, red. A. Skoczek, t. 5, Bochnia–Kraków 2003, s. 16.

³¹ P. Czapliński, *Powieść Stanisława Ignacego Witkiewicza wobec teorii czystej formy*, „Pamiętnik Literacki” 1988, z. 2, s. 79.

Teorii Czystej Formy towarzyszy przekonanie, że znaczenia rodzą się poprzez analizę struktury, odkrywanie relacji i złożoności jej części. Tym bardziej w muzyce, o której mówi się, że jest autoteliczna, satysfakcja ze śledzenia zależności dźwięków jako czystych elementów jakościowych powinna być tym większa. Konfrontacja Chopina z Beethovenem to ze strony Witkacego kulturowy fortel, który pozwala uwikłać czytelnika w dialog, wciągnąć go do *rozmowy istotnej*. Celem parodii nie jest zatem skompromitowanie muzyki romantycznej w świetle Czystej Formy, ale ujawnienie fałszywej aksjologii dzieł Chopina, cenionej ze względu na własne korzyści, a nie obiektywną wartość artystyczną.

Groteskowy opis odbioru sztuki dźwięków to zatem prowokacja estetyczna, która pozwala Witkacemu podważyć szczerość słuchaczy, ośmieszyć ich egzaltację i w końcu zdemaskować obłudę dominującej konwencji. Z konwencją walczył również Gombrowicz...

Gombrowicz i ubodzy krewni świata

Proces degradacji muzyki Chopina zachodzi w odbiorze skonwencjonalizowanym, przebiegającym według schematów szkodliwych i niezdolnych dynamizować kultury, nie mówiąc już o wywołaniu w odbiorcy uczuć metafizycznych. Witkacy piętnował emocjonalny odbiór muzyki, określany przez niego jako bebechowy, degradujący sztukę dźwięków do bodźca, który pozwala uciec w świat prywatnych wyobrażeń i miałych doświadczeń. Muzyka przestaje być pojmowana jako sztuka czysta, jest bowiem zależna od oczekiwań „niezbyt wybrednych gustów”. Gombrowicz wskazuje jeszcze inny problem: słuchaczom brak dystansu do narzuconej im konwencji, odbiorczej formy, czego konsekwencją jest brak autentyczności i swobody w kontakcie ze sztuką. Zachęca więc do śmiałego, wyzwalającego zarówno słuchacza, jak i muzykę zamachu na własną sztywność.

Autor *Ferdydurke* nie walczy tylko o czysty odbiór sztuki, ale o szczerość jej odbiorców. Deklaruje:

Nie domagam się ani sztuki stosowanej, ani czystej – domagam się swobody, domagam się twórczości „naturalnej”, takiej, która jest niepremedytowanym uczestnictwem się człowieka³².

Opis odbioru muzyki pozwala Gombrowiczowi zdzierać ze słuchaczy kolejne maski – stereotypów, zafałszowania i braku kompetencji. Przytoczmy fragment *Ferdydurke*:

³² W. Gombrowicz, *Dziennik 1953–1956*, Kraków 1997, s. 92.

Tak więc, gdy na estradzie pianista bębni Szopena, mówicie, że czar Szopenowskiej muzyki w kongenialnej interpretacji genialnego pianisty oczarował słuchaczy. Lecz, być może, w rzeczywistości żaden ze słuchaczy nie został oczarowany. Nie jest wykluczone, że gdyby im nie było wiadome, że Szopen jest wielkim geniuszem, a pianista – również, z mniejszym wysłuchaliby żarem tej muzyki. Jest możliwe również, że jeśli każdy z nich, błądzą z entuzjazmu, bije brawo, krzyczy i się miotą, należy przypisać to temu, iż inni także miotają się krzycząc; albowiem każdy z nich myśli, że inni doznają straszliwej rozkoszy, nadziemskiego wzruszenia, wobec czego i jego wzruszenie zaczyna rosnąć na cudzych drożdżach [...]³³.

Spójność i konsekwencję głoszonych przez Gombrowicza poglądów warto podkreślić, przywołując analogiczną refleksję zapisaną w *Dziennikach*:

Przestańcie kłamliwie twierdzić, że „sztuka zachwyca”, powiedzcie zgodnie z prawdą, że wprawdzie sztuka nieco od czasu do czasu zachwyca, lecz że przede wszystkim ludzie zmuszają się wzajemnie do tego, aby ich zachwycała. [...] W społeczeństwach zachodnich burżuj ze średnim wykształceniem mniema, że on rzeczywiście może wchłonąć fugę Bacha [...]. Lecz Demokracja Ludowa uważa, iż także kmiotek lub robociarz, mając „dusze wrażliwe na piękno”, mogą wczuć się w sonatę Szopena – jakóż prowadzi się ich na koncert i na tej kulturalnej sesji „przeżywają”... jak wszystko tam się przeżywa, ani na jotę bardziej. Co za szmira!³⁴

Według autora *Iwony, księżniczki Burgunda* muzykę Chopina doceniają tylko ludzie duchowo wolni, bez obciążeń i kompleksów, pozbawieni fałszu, mówiący o muzyce językiem rzetelnym i szczerym, a nie pretensjonalnym i wyuczonym.

Okazuje się, że ośmieszony przez Witkacego odbiór „na wyjącego psa” niebezpiecznie ewoluje od egzaltowanych uczuć do wyświechtanych frazesów. Pisząc o sztuce i jej odbiorcach, Gombrowicz daje się poznać jako „wyniosły, zarozumiały, lekceważący”³⁵. Karykaturalne przerysowanie zarówno własnych, jak i cudzych cech to element konieczny, by zniszczyć „mity”, „podejść do sztuki brutalnie”, w ten sposób przywracając jej właściwy status. Gombrowicz chciał nie tyle ośmieszyć słuchacza, ile wyprowadzić go poza fasadę wyuczonej percepcji. Kolejny raz „czynność wyolbrzymiana [...] jest prowokacją”³⁶, która ma wyższy cel, bowiem Gombrowiczowska odezwa do rodaków brzmi: „[Narodzie – ARC] zrewiduj swoje komunały”.

Zbyt często ocena twórczości Chopina, podobnie jak dzieł Mickiewicza czy odkryć Marii Curie-Skłodowskiej, jest dyktowana przez patriotyczną

³³ *Idem, Ferdynurke*, Kraków 1989, s. 76–77.

³⁴ *Idem, Dziennik..., ed. cit.*, s. 331–332.

³⁵ *Ibidem*, s. 333.

³⁶ *Ibidem*, s. 110.

powinność. Wybitni rodacy są wykorzystywani w celu propagandowym: „dla popularyzacji imienia Polski za granicą” albo, co gorsza, dla potwierdzenia własnej wartości. Po raz kolejny odwołajmy się do *Dziennika*:

Kiedys zdarzyło mi się uczestniczyć w jednym z tych zebrań poświęconych wzajemnemu polskiemu krzepieniu się i dodawaniu ducha... gdzie odśpiewawszy Rotę i odtańczywszy krakowiaka, przystąpiono do wysłuchania mówcy, który wysławiał naród, albowiem „wydaliśmy Szopena”, albowiem „mamy Curie-Skłodowską” i Wawel oraz Słowackiego [...]. Tłumaczył on sobie i zebranym, że jesteśmy wielkim narodem³⁷.

Gombrowicz to uważny obserwator i krytyk społeczeństwa polskiego (w kraju, a potem za granicą). Nie pisze więc o muzyce Chopina, ale o tym, jak Chopin funkcjonuje pod względem oddziaływań i zachodzących związków na rozmaitych płaszczyznach życia społecznego.

Ta „msza narodowa”, „obrzędek jak z piekła rodem”³⁸ są nieznosne, bo odkrywają nasze polskie kompleksy. Gombrowicz protestuje więc przeciw kolejnej formie zakłamania:

Do cholery z tymi geniuszami! [...] I ani ja, ani nikt inny nie będzie sądził narodu polskiego według Mickiewicza lub Szopena [...]. Szopen i Mickiewicz służą wam tylko do wypuklenia waszej małostkowości – gdyż wy z naiwnością dzieci potrząsacie przed nosem znudzonej zagranicy tymi polonezami po to jedynie, aby wzmocnić nadwątlone poczucie własnej wartości i dodać sobie znaczenia [...]. Jesteście ubogimi krewnymi świata [...]³⁹.

Pisarz już na poziomie nacechowania wypowiedzi językowej (wykrzyknienia, groteskowe metonimie) dąży do uwydatnienia arbitralnych działań podejmowanych przez wszelkie dominujące (w tym narodowe) grupy, które roszczą sobie prawo do nadawania znaczeń. Dla Pierre’a Bourdieu⁴⁰ akty symboliczne, w tym operacje nazywania, to jedne z zasadniczych czynników konstrukcji społecznej rzeczywistości; zdaje się, że to właśnie przeciw tego rodzaju (często ortodoksyjnym) formom przymusu oponował autor *Opętanych*.

W rozważaniach na temat Chopina brakuje bezpośredniego odniesienia do muzyki. Po co zatem Polakom i Gombrowiczowi Chopin? Podszytą

³⁷ *Ibidem*, s. 12.

³⁸ *Ibidem*, s. 12.

³⁹ *Ibidem*, s. 13.

⁴⁰ P. Bourdieu, *Language and Symbolic Power*, przeł. G. Raymond, M. Adamson, red. J.B. Thompson, Cambridge 2012, s. 105.

absurdem odpowiedź znajdujemy w dramacie *Ślub*⁴¹. Według Gombrowicza w sztuce powinien zostać⁴² uwydatniony „żywiol muzyczny”; tematy, crescendo i decrescenda, pauzy, sforzato, tutti i sola powinny być opracowane jak tekst partytury symfonicznej, zaś każdy aktor „powinien czuć się instrumentem w orkiestrze”⁴³.

Przypomnijmy symboliczną scenę, w której Henryk ogłasza siebie królem, a ponieważ rozumie, że to inni ludzie wynoszą jednostkę, obdarzają ją czcią, podziwem i posłuszeństwem, chce, by Wielcy Tego Świata „wpompowali” w niego „boskość”. Oprócz poetów Paula Valéry’ego i Rainera Marii Rilkego występuje kompozytor:

Henryk

Dobrze. Już mam w sobie sławę tych melancholijnych lutniarzy. Pompować dalej. Co to za wariat długowłosy?

Szambelan

Pianista.

Henryk

Dlaczego te tam wariatki miotają się, wybałuszając oczy i łapiąc się za swoje starzejące się bez wytnienia biusty?

Szambelan

Aktorzy, wirtuozi i śpiewacy wywołują w kobietach te skurcze.

Henryk

Takich właśnie drugorzędnych Bogów mi potrzeba. Każ żeby pokłonem wpompał we mnie boskość swoją. Ten facet długo nie pożyje – to suchotnik. Subtelne ma palce. [...] ⁴⁴

Siłą Henryka jako bohatera dramatu jest to, że ma on świadomość mechanizmów rządzących światem⁴⁵. Bohater zakłada, że człowiek jest poddany temu, co tworzy się między ludźmi, i „nie ma dla niego innej boskości jak tylko ta, która z ludzi się rodzi”. Jego słabością jest natomiast fakt, że poddaje się tej obopólnej deformacji, jest rzadko kiedy w zgodzie z sobą, dlatego bohater oscyluje między Mądrością a Głupotą.

⁴¹ Vide A. Krajewska, „*Ślub*” w manierze performatywnej, „Przestrzenie Teorii” 2013, nr 20, s. 145–154; M. Bukowska-Schiellmann, „*Ja, sztuka [...], jestem jak sen*”: o „*Ślubie*” Witolda Gombrowicza, „Pamiętnik Literacki” 1992, z. 2, s. 99–123; J. Jarzębski, *Gombrowicz i Szekspir*, „Pamiętnik Literacki” 2014, z. 3, s. 79–91.

⁴² Gombrowicz prowadzi dramat w kierunku partytury czy też funkcjonowania aktorów na zasadzie instrumentów w orkiestrze – stara się zbliżyć w sztuce do Witkacowskiej Czystej Formy. Aktorzy, tematy, motywy zgodnie z założeniem pisarza układają się na wzór dźwięków w symfonii; znaczenia rodzą się w konfiguracji elementów – dźwięków, a w dramacie – postaci.

⁴³ W. Gombrowicz, *Ślub*, [w:] *idem, Dramaty*, Kraków 2001, s. 103.

⁴⁴ *Ibidem*, s. 217–218.

⁴⁵ Vide O.F. Bas, *Człowiek Gombrowiczowski*, „Pamiętnik Literacki” 2004, z. 4, s. 27–36.

Gombrowiczowska zabawa podwójną deformacją „wytwarza coś, co Witkiewicz nazwałby „czystą formą”. [...] wszystko jest tylko pretekstem dla zespolenia się w takim czy innym efekcie”⁴⁶. Henryk wie, że nie dorasta do władzy królewskiej, i jest przekonany o tym, że wszystkie braki można łatwo zniwelować. Problemami nie są bowiem małość charakteru czy brak pożądanych cnót, a jedynie układy międzyludzkie, które da się zmienić, zmuszając poddanych do określonych postaw i zachowań – i do tej właśnie zmiany jest Henrykowi potrzebny Chopin. Według Gombrowicza ten sam fałszywy mechanizm działa w większej skali – w odniesieniu do narodu. Powoływanie się na Wielkich Rodaków to nieskuteczne remedium na własne braki i kompleksy.

W odróżnieniu od Chopina, który w *Ślubie* z powodzeniem „wpompował boskość” w Henryka, przywoływani przez emigrantów polscy koryfeusze jedynie „urodzili się wśród nas”, nie mają wpływu na to, kim jest przeciętny człowiek. Nie bez ironii Gombrowicz pyta:

Cóż ma wspólnego z Szopenem pani Kowalska? Czy dlatego, że Szopen napisał ballady, wzrasta choćby o szczyptę ciężar gatunkowy pana Kowalskiego?⁴⁷

Chopin jest zatem swoistym paradygmatem⁴⁸ kulturowym, zespołem pewnych narodowych wyobrażeń i pragnień. To utrwalony w zbiorowej świadomości wzorzec, schematyczna wizja kultury i fałszywe przekonanie o genetycznych zależnościach między osiągnięciami jednostki od jej przynależności do narodowej bazy. Chopin zaczyna więc funkcjonować jako wyobrażenie o Chopinie, narodowa fantasmagoria, która wiąże się z pożądaniem wielkości i jednocześnie doskwierającym poczuciem własnych braków.

W swoich rozważaniach na temat kompozytora autor *Trans-Atlantyku* prowadzi nas od refleksji socjologicznych po refleksje głęboko egzystencjalne, od pytania o to, jakim jesteśmy narodem, po pytanie najważniejsze: jakim jestem człowiekiem. Gombrowicza interesuje zawsze człowiek osobny zanurzony w społeczeństwie, którego mechanizmy są silnie ofensywne i ingerujące w jednostkowe „ja”.

⁴⁶ *Ibidem*, s. 103.

⁴⁷ W. Gombrowicz, *Dziennik...*, ed. cit., s. 15.

⁴⁸ O paradygmatach i mitach (w rozumieniu M. Eliadego) pisała Lidia Wiśniewska. *Vide eadem*, *Świat Gombrowicza między paradygmatami*, „Pamiętnik Literacki” 2004, z. 4, s. 57–74. W odniesieniu do określonej problematyki bliższe jest rozumienie paradygmatu M. Głowińskiego i J. Zięby. *Vide* M. Głowiński, *Polska literatura i paradygmaty symboliczne (1945–1995)*, „Konteksty” 1995, z. 3–4, s. 134–140; J. Zięba, *Literatura a paradygmaty kulturowe*, „Teksty Drugie” 2000, z. 5, s. 119–126.

Powieść *622 upadki Bunga*, w której pojawiły się pierwsze Witkacowskie uwagi o Chopinie i jego muzyce, powstawała między 1910 a 1911 rokiem, zaś *Ferdydurke* Gombrowicza miała pierwsze wydanie w 1937 roku. Po niespełna dwudziestu pięciu latach od tego wydarzenia w 1961 roku ukazała się *Kartoteka* Tadeusza Różewicza. Powraca w niej Chopin, ale nie w roli kompozytora, lecz znowu jako paradygmat kulturowy, z którego szydził Gombrowicz⁴⁹.

NAUCZYCIEL

[...] powiedz mi jeszcze, za co kochasz Chopina.

STARZEC I

Chopin ukrył w kwiatach armaty, panie profesorze, i spopularyzował imię Polski na świecie.

NAUCZYCIEL

Tak, lecz coś odczuwasz, słuchając jego muzyki jak rok długi?

STARZEC I

Odczuwam głęboką wdzięczność dla kompozytora⁵⁰.

Myślę, że Chopin odczuwałby głęboką wdzięczność dla tych pisarzy prowokatorów i szyderców, którzy bronili jego muzyki przed przyprawieniem narodowo-bebechowej gęby i mieli odwagę zawalczyć o to, aby muzyka pozostała sobą.

BIBLIOGRAFIA

- Bas O.F., *Człowiek Gombrowiczowski*, „Pamiętnik Literacki” 2004, z. 4, s. 27–36.
 Bocheński T., *Kompozycje muzyczne Witkacego*, „Teksty Drugie” 2000, nr 4(63), s. 159–166.
 Bukowska-Schiellmann M., „*Ja, sztuka [...], jestem jak sen*”: o „*Ślubie*” Witolda Gombrowicza, „Pamiętnik Literacki” 1992, z. 2, s. 99–123.
 Chęcka A., *Słuch metafizyczny*, Warszawa 2020.
 Czapliński P., *Powieść Stanisława Ignacego Witkiewicza wobec teorii czystej formy*, „Pamiętnik Literacki” 1988, z. 2, s. 75–105.
 Dmuszewski L.A., *Kantata*, [w:] *Fryderyk Chopin natchnieniem poetów: w setną rocznicę śmierci*, oprac. K. Kobyłańska, Warszawa 1949, s. 23.

⁴⁹ Interesująca przy tej okazji jest refleksja Doroty Szwarcman: „Na świecie Chopin jest traktowany jako twórca genialny, ale jeden z wielu. W Polsce pełni rolę wieszczki, którego próbuje się jednak ściągnąć z postumentu”. *Vide* <https://www.polityka.pl/archiwumpolityki/1808572,1,chopin-na-kwartet-grzebeni.read> (dostęp: 6.12.2024).

⁵⁰ T. Różewicz, *Kartoteka*, Warszawa 2021, s. 34–35, <https://polona.pl/item-view/cae46ff-f-65ca-44fe-8b56-5e374d94efb0?page=0> (dostęp: 10.12.2024).

- Dopart B., *Wprowadzenie*, [w:] *Historia literatury polskiej w dziewięciu tomach*, red. A. Skoczek, t. 5: *Romantyzm*, cz. 1, Bochnia–Kraków 2003.
- Głowiński M., *Polska literatura i paradygmaty symboliczne (1945–1995)*, „Konteksty” 1995, z. 3–4, s. 134–140.
- Gombrowicz W., *Dziennik 1953–1956*, t. 1, Kraków 1997.
- Gombrowicz W., *Ferdydurke*, Kraków 1989.
- Gombrowicz W., *Operetka*, [w:] *idem, Dramaty*, Kraków 2001.
- Gombrowicz W., *Ślub*, [w:] *idem, Dramaty*, Kraków 2001.
- Hejmej A., *Muzyczność dzieła literackiego*, Wrocław 2000.
- Hoffmann-Piotrowska E., *Fryderyk Chopin. Przymierze ze słowem*, Warszawa 2021.
- Hutnikiewicz A., *Od czystej formy do literatury faktu*, Warszawa 1999.
- Jarzębski J., *Gombrowicz i Szekspir*, „Pamiętnik Literacki” 2014, z. 3, s. 79–91.
- Kolar D., „Sonata Bełzebuba” Edwarda Bogusławskiego jako ekspresyjna egzemplifikacja „diabolus in musica”, „Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Edukacja Muzyczna” 2009, z. 4, s. 51–61.
- Krajewska A., „Ślub” w manierze performatywnej, „Przestrzenie Teorii” 2013, nr 20, s. 145–154.
- Łubieniewska E., *Czysta forma i bebechy*, Kraków 2007.
- Margański J., *Gombrowicz i muzyczność*, „Teksty Drugie” 2005, z. 3, s. 58–65.
- Mycielski Z., *Kilka myśli o Chopinie*, „Kamerton” 1998, nr 3/4, s. 2–8.
- Pomianowski J., *Wybór wrażeń*, Lublin 2006.
- Scher S.P., *Literature and Music*, [w:] *Interrelations of Literature*, red. J.-P. Barricelli, J. Gibaldi, New York 1982.
- Szpakowska M., *Gombrowicz – teoretyk sztuki*, „Teksty” 1972, nr 2, s. 75–96.
- Tomaszewski M., *Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans*, Kraków 2010.
- Wiśniewska L., *Świat Gombrowicza między paradygmatami*, „Pamiętnik Literacki” 2004, z. 4, s. 57–74.
- Witkiewicz S.I., *622 upadki Bunga, czyli Demoniczna kobieta*, wst. i oprac. A. Micińska, posł. J. Degler, Warszawa 2013.
- Witkiewicz S.I., *Jedyne wyjście*, red. i posł. T. Jodelka-Burzecki, Warszawa 1968.
- Witkiewicz S.I., *Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia. Szkice estetyczne*, oprac. J. Degler, L. Sokół, Warszawa 2002.
- Witkiewicz S.I., „Teatr” i inne pisma o teatrze, red. J. Degler, Warszawa 1995.
- Zięba J., *Literatura a paradygmaty kulturowe*, „Teksty Drugie” 2000, z. 5, s. 119–126.

Aleksandra Reimann-Czajkowska – profesor Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, literaturoznawczyni. Zatrudniona w Zakładzie Dydaktyki Literatury i Języka Polskiego w Instytucie Filologii Polskiej UAM. Zajmuje się zjawiskami intermedialnymi, korespondencją sztuk, a przede wszystkim związkami muzyki z literaturą. Autorka książek *Muzyczny styl odbioru tekstów literackich. J. Iwaszkiewicz – S. Barańczak – J.M. Rymkiewicz – S. Grochowiak* (2013) oraz *Muzyczne transpozycje. S.I. Witkiewicz – W. Hulewicz – S. Barańczak – Z. Rybczyński – L. Majewski* (2018). Publikowała w „Przestrzeniach Teorii”, „Pamiętniku Literackim”, „Ruchu Literackim”, „Res Facta Nova”, „Studi Slavistici” itd. ORCID: 0000-0002-2593-2467. Adres e-mail: <areimann@amu.edu.pl>.

Aleksandra Reimann-Czajkowska – professor at Adam Mickiewicz University in Poznań, literary scholar, employed at the Department of Didactics of Literature and Polish Language at the Institute of Polish Philology at UAM. She deals with the inter-media phenomena, the correspondence of arts, and, above all, the relationship between music and literature. Author of the books *Muzyczny styl odbioru tekstów literackich. J. Iwaszkiewicz – S. Barańczak – J.M. Rymkiewicz – S. Grochowiak* (2013) and *Muzyczne transpozycje. S.I. Witkiewicz – W. Hulewicz – S. Barańczak – Z. Rybczyński – L. Majewski* (2018), published in “Przestrzenie Teorii”, “Pamiętnik Literacki”, “Ruch Literacki”, “Res Facta Nova”, “Studi Slavistici” and others. ORCID: 0000-0002-2593-2467. E-mail address: <areimann@amu.edu.pl>.

W optyce kompleksu emocjonalno-kognitywnego (inspiracje z wystawy *Chopinowi Duda-Gracz*)

ABSTRACT. Bożena Tokarz, *W optyce kompleksu emocjonalno-kognitywnego (inspiracje z wystawy „Chopinowi Duda-Gracz”)* [Trought the Lens of the Emotional-Cognitive Complex (Inspirations from the Duda-Gracz to Chopin Exhibition)]. „Przestrzenie Teorii” 42. Poznań 2024, Adam Mickiewicz University Press, pp. 119–131. ISSN 1644-6763. <https://doi.org/10.14746/pt.2024.42.5>.

The article is devoted to the correspondence of arts (painting and music) in connection with the exhibition of various works by Jerzy Duda-Gracz at the Silesian Museum in Katowice. The author addresses the issue of methods for examining the community of various arts, regardless of the methodology assigned to each of them. He reaches for neuroaesthetics and broadly understood hapticity, in the literal and mediated sense, which explains the fact that painters see sounds, musicians see images, and poets see and hear words.

KEYWORDS: correspondence of arts, neuroaesthetics, hapticity, Chopin, Duda-Gracz

Począwszy od XIX wieku, ikonografia na temat Chopina i jego muzyki jest bogata. Są to przedstawienia portretowe, sytuacyjne, np. kompozytor przy fortepianie, oraz odrębne malarskie, wywodzące się z interpretacji osoby artysty i jego dzieła muzycznego. Szczególnie interesujące są te ostatnie, urzeczywistniające korespondencję sztuk, a wśród nich obrazy w relacji tematycznej z muzyką Chopina, a także najtrudniejsze w opisie – te, które poszukują wspólnej osnowy konstrukcji. W obrazie i utworze muzycznym obecna jest ta sama natura w zależności od stanu psychicznego wpisanego w korespondujące ze sobą twórczości: muzyczną i plastyczną. Taka korespondencja jest możliwa również między różnymi sztukami, w tym np. sztuką słowa, jak to się stało w 2010 roku. W Roku Chopinowskim odbyły się liczne wernisaże z Chopinem w tle. Co interesujące, jeden z obrazów autorstwa młodej malarki Katarzyny Misiórskiej został zatytułowany *Dzień dobry* (i utrzymany trochę w stylu Arcimbolda), czym autorka nawiązuje do wiersza Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego pt. *Spotkanie z Chopinem* z poematu *Niobe*, do jego początku: „dobry wieczór monsieur Chopin”. Metafory muzyczne i malarskie są obecne również w krytyce. W obszarze wspólnoty artystycznej wcześniej umieścił swój cykl inny malarz, Jerzy Duda-Gracz:

Maluję wyłącznie w Polsce, bo jestem człowiekiem chorym na Polskę. Mogę żyć i pracować tylko tutaj. Gdzieś w świecie najpewniej zgłupiałbym do reszty, zmarniał i wreszcie umarł z tęsknoty. Jestem przywiązany do tego, co moje, bliskie, lokalne i zanurzając się w polskość malarstwa, muzyki i literatury, od sarmackich trumniaków poprzez Chopina do Gombrowicza, próbuję ten ukochany peryferyjny grajdoł nie tyle „podnieść do wymiaru wszech, do wymiaru kosmicznego”, ile wyrazić tak, żeby adresaci moich obrazów nie zapierali się rodzinnej ojcowizny, nie wstydzili się własnej słomy w butach, swojej tubylczości i odrębności, bo są jak linie papilarne, niepowtarzalni w tym, co dobre i złe¹.

Jego córka, historyczka sztuki i reżyserka, na wernisażu otwierającym wystawę w Katowicach w 2023 roku powiedziała m.in., że ojciec widział w dźwiękach, czyli egzystował jako artysta w rozszerzonym polu poznania i doznania estetycznego. Należy dodać, że nie tylko Duda-Gracz widział dźwięki. O ile w malarstwie dotykowość jest w zasadzie oczywista, o tyle sfera dźwięków wzbudza niesłusznie wątpliwości. Są one bowiem konkretyzowane za pomocą innego zmysłu, słuchu, nie wykluczając dotykowości. Jest to dotykowość techniczna, związana z instrumentem, i wyobrażona. Włączając zmysł wzroku, Duda-Gracz zdaje się zaprzeczać, jakoby muzyka nie wynikała z postrzegania, czego przykładem jest jego cykl poświęcony Fryderykowi Chopinowi. Postrzeganie dotyczy tu nie tyle sposobu wyrażania, ile znaczenia i treści, a także celu. Muzyka, tak jak cała sztuka, jest eksploracją ludzkiego aparatu poznawczego, w którym mózg stanowi potencjalność realizowaną w różnych umysłach, ponieważ jego stanami kieruje umysł. Malarz osiąga stan synestezji, do którego zaprasza odbiorcę. To stan neurologiczny charakteryzujący się tym, że pewne bodźce wywołują reakcję więcej niż jednego zmysłu. Popularne są stwierdzenia o malowaniu muzyką, a także o malowaniu słowami. Odnoszą się one jednak do wyobraźni jako wyniku wyrażenia czegoś w różnych materiałach, co powoduje powstanie nowego wrażenia, niezależnie od tego, ile sztuk znajdzie się w polu zainteresowań badacza. Najbliższy takiemu rozumieniu był Wassily Kandinsky, który podkreślał archetypiczno-symboliczną funkcję koloru wraz z jego funkcją ikoniczną. Wspólnotę między dźwiękami muzycznymi a kolorem widział w vibracji psychicznej, duchowej artysty, który doznając synestezji, przekształca ją w dzieło sztuki². Składając hołd sztuce Chopina, Duda-Gracz nie tłumaczy jego utworów, a jeżeli, to rzadko. Wrażenie, jakie wywołuje u odbiorcy, jest bliskie, lecz nie tożsame z tym z utworów Chopina. Łączy ich podobne odczuwanie świata, bo sztuka służy też poszukiwaniu prawdy między pozorami. Jak pisze Włodzisław Duch: „przetwarzanie sygnałów

¹ J. Duda-Gracz, tekst w katalogu *Chopinowi Duda-Gracz*, Kraków 2005, s. 337.

² Cf. W. Kandinsky, *O duchowości w sztuce*, Łódź 1996.

z jednej modalności do drugiej daje nowe możliwości wyrazu artystycznego”³ – tak dzieje się też między dwiema substancjami o podobnym działaniu kreacyjnym. Wspólnota między twórcami i ich dziełami została zbudowana na podobieństwie atmosfery moralnej i duchowej, wewnętrznym napięciu artystycznym, klimacie wspólnoty i wspólnym celu. Duda-Gracz dobrze się czuł – jak sam powiedział – w znanej sobie kapsule kulturowej, którą tworzą zachowania, styl i sposób życia, niechęć do techniki (w jego obrazach nie ma ani jednego drutu trakcji elektrycznej), literatura, sztuka, muzyka i bazująca na nich wyobraźnia. Podobieństwo moralno-duchowe określa szacunek dla osoby i zbiorowości odebrany przez zaborców w XIX wieku, II wojnę światową i ograniczenia reżimowe w latach po niej. Wolność określa ich wspólnotę wewnętrznych dążeń tak twórczych, jak i społecznych, a także wewnętrzne klimaty utkane z polskiego pejzażu, historii i wielości kultur. Jak więc powstaje owa korespondencja sztuk? Na pewno nie dzięki przekładowi, który opiera się na konfrontacji. Wątpliwość wzbudza intersemiotyczne przekodowanie znaków i znaczenia, jak widzieli podobne zjawiska tartuscy semiotycy.

Wspólnej płaszczyzny usprawiedliwiającej podobieństwo różnych sztuk w niepodobieństwie artyści szukali najczęściej w barwie. Artur Rimbaud obdarzył samogłoski kolorami, a Louis Bertrand Castel na przełomie wieków XVII i XVIII poszukiwał paraleli dla gamy siedmionowej. W tym celu stworzył gamy ut (czyli do), re, mi, sol, które odpowiadają jakości barw (np. czerwonej, niebieskiej itp.), a tony wyższe lub niższe o oktawę konkretyzują stopnie jasności w malarstwie lub ciemności danej barwy⁴. Wydaje się, że malarstwo i słowo aspirują przez kolor do statusu muzyki (Delacroix, Gauguin, van Gogh). Choć nauka nie uzgodniła jednoznacznego stanowiska w sprawie paraleli kolor–dźwięk, to można sądzić, że nie chodzi tu o symetrię, lecz o poznanie estetyczne w kontekście emocjonalno-kognitywnym. Upodobnienie funkcji koloru, linii i kształtu do dźwięku muzycznego przebiega w wyższych rejestrach percepcji. Dlatego Claude Debussy mógł odnaleźć „upodobnienie samej tkanki dźwiękowej w mikrostrukturze malarskiej impresjonizmu – szeroko rozumianego”⁵. Stało się tak dzięki atmosferze i ukrytych w muzyce konstrukcjach wykraczających poza jej granice w kierunku transcendencji człowieka. Podobieństwo wynika jednak ze zbliżenia, nie z porównania czy tożsamości.

To naddane znaczenie malarskie pochodzi z wrażliwości twórcy i substancji, jaką on dysponuje; staje się niezależne estetycznie i poznawczo.

³ W. Duch, *Neuroestetyka i ewolucyjne podstawy przeżyć estetycznych*, <http://www.fizyka.umk.pl/publications/kmk/07-Neuroestetyka.pdf> (dostęp: 22.09.2022).

⁴ Cf. M. Rzepińska, *Historia koloru w malarstwie europejskim*, Kraków 1983, s. 576.

⁵ Cf. *ibidem*, s. 585.

Tkwi nie tylko w znaku, lecz także w całym kompleksie nadawczo-odbiorczym: wyobraźni i widzeniu odbywającym się w określonym kontekście. U Chopina nie ma deformacji ani wylewającej się cielesności. Dźwięki płyną w romantycznym pięknie i łagodności, choć różnicują się w wewnętrznym rytmie, czyniąc tę muzykę dynamiczną. Obrazy stanowią dla nich kontrpunkt, czyli rozchodząc się, spotykają się. Nie wystarczy stwierdzenie faktu; interesujący jest proces, jak do tego dochodzi.

Syntezą synestezji artystycznej jest instalacja pt. *Symulatory wrażeń nieadekwatnych* Andrzeja Pawłowskiego z lat 60. Autor rozdzielił w niej wrażenia wzrokowe od dotykowych. Marta Smolińska rozszerzyła rolę dotyku na pozostałe zmysły: smaku i węchu w procesie odbioru sensoryczności sztuki⁶. W wyniku korespondencji sztuk nowe wrażenia nie odpowiadają przedmiotom bezpośredniej recepcji, czyli można by widzieć w tym interpretację, gdyby nie wyniki badań neuroestetyków⁷. Gdy sygnały dotykowe i optyczne się różnią, mózg odrzuca różnicę, tworząc jeden obraz mentalny, interpretuje. Jeśli jednak różnica jest zbyt duża, wraca do sytuacji wyjściowej. W przypadku obrazów Dudy-Gracza widzących muzykę Chopina mamy do czynienia z pierwszą sytuacją. Powstaje nowe wrażenie, które prowadzi dialog z przedmiotem źródłowym, muzyką Chopina, na wzór rozchodzących się fal pobudzanych przez ich następstwo. Duda-Gracz składa mu hołd w równie dynamicznej formie artystycznej, która ma swoją świadomość. Polonezy, mazurki, ballady, chaty kryte słomą, zdeformowani starcy, topielcy, wodniki i rusalki stanowią ich wspólny świat polskości, przy czym malarz jest bardziej krytyczny niż kompozytor uciekający się do metafory muzycznej. Chopin wywołuje jednocześnie obrazy z żydowskiego wesela, a może potańcówki w tonacji molowej, lub tony durowe z katolickich zapustów, wiejskiej/niewiejskiej randki Laury i Filona. Dynamika formalna oraz dźwięki poruszające reakcje empatyczne i sentymentalne łączą tych dwóch twórców i dzieła. Fantastyczna deformacja, choć kłuje krytyką, jest bliska jak dźwięki polskich tańców. Percypowane jednocześnie dźwięki polonezów sięgają głębiej, do różnorodności kulturowej, co daje mózgowi asumpt do dominacji jednego obrazu, wspólnoty pękniętej i wbrew temu tworzącej jedną kapsułę kulturową i emocjonalno-kognitywną.

Trudności z zastosowaniem kuszącej perspektywy semiotycznej w badaniach nad korespondencją sztuk wynikają z dominującej funkcji mate-

⁶ Cf. M. Smolińska, *Haptyczność poszerzona. Zmysł dotyku w sztuce polskiej drugiej połowy XX i początku XXI wieku*, Kraków 2020.

⁷ E.M. Hubbard, A.C. Arman, V.S. Ramachandran, G.M. Boynton, *Individual differences among grapheme-color synesthetes: brain-behavior correlations*, „Neuron” 2005–03, 45(6), s. 975–985; *Neuronauka o podstawach człowieczeństwa: O czym mówi mózg?* (oryg. *The Tell-Tale Brain: A Neuroscientist's Quest for What Makes Us Human* 2011), Warszawa 2012.

rializacji wyobraźni i emocji, ich ustatycznienia w znaczeniu. Choć prawdą jest, jak pisał Eco, że znaki jedynie mamy, a to, co nieuznakowane, istnieje tylko potencjalnie, to analiza znaków stwarza fałszywe poczucie pewności⁸.

Badacze szkoły semiotycznej (m.in. Boris Uspienski, Jurij Łotman, Andriej Zaliźniak, Wiaczesław Iwanow, Władimir Toporow), pisząc o wielopoziomowości sztuki, skupiali uwagę na wypracowaniu przez każdą podstawowego języka informacyjnego w postaci dwudzielnego znaku i jego sekwencji. Wychodzili przy tym z założenia, że w każdym tekście (nie tylko językowym) można odnaleźć elementy dwóch systemów⁹. Należałoby dodać: wielu systemów. Przedstawiali tekst w postaci dwuwymiarowej, rozwiniętej przez Łotmana w formie planu wyrażenia i w planie treści, na których kombinacji powstaje znaczenie. Plan wyrażenia opiera się na cechach znaczących danej sztuki, przy czym dopuszczano nadbudowanie jednego systemu semiotycznego nad innym¹⁰. Najbliżej fenomenowi transkreacyjnego charakteru sztuki plasuje się propozycja Charlesa S. Peirce'a, przedstawiająca trychotomiczny charakter znaku: indeks, który wskazuje na coś; symbol – zastępujący coś; ikona, która coś tworzy lub stwarza możliwość tworzenia. Reprezentantem, desygnat i interpretant stanowią triadę dynamiczną, a interpretant otwiera nowe sensory, emocje i doznania. Peirce w swej teorii znaku wyróżnia trzy elementy: znak (czyli środek przekazu lub materialny nośnik znaczenia), przedmiot (desygnat) i interpretant. Te trzy elementy są także określane jako „Pierwsze”, „Drugie” i „Trzecie”. „Pierwsze” to jakość, do której nie został przypisany żaden przedmiot, a więc możliwość. „Drugie” jest obecnością dwóch elementów (jakości i przedmiotu), pozbawioną głębszego znaczenia. Dopiero „Trzecie” to myśl, prawo, znaczenie, a więc konieczność. Pomijając dokładniejsze wyjaśnienie układu trychotomicznego tej teorii, należy podkreślić, że w ujęciu epistemologicznym każdy z członów triady musi zawierać element „Pierwszego”, czyli element jakości oderwanej od swego bezpośredniego użycia. Nie znaczy to jednak, że „Pierwsze” znaku (w ujęciu ontologicznym to środek przekazu) nie miało innego lub innych użyć. Przetłumaczalność znaków polega na tym, że za pomocą znanych już struktur (znaków) można informować o czymś innym, niż one pierwotnie komunikowały. Możliwa jest głównie dzięki

⁸ Cf. U. Eco, *Pejzaż semiotyczny*, przeł. A. Weinsberg, przedm. M. Czerwiński, Warszawa 1972.

⁹ Cf. A. Zaliźniak, W. Iwanow, W. Toporow, *O możliwości strukturalno-typologicznych badań semiotycznych*, przeł. J. Wajszczuk, [w:] *Semiotyka kultury*, wyb. i oprac. E. Janus, M.R. Mayenowa, przedm. S. Żółkiewski, Warszawa 1975, s. 67–83.

¹⁰ Cf. J. Łotman, *O znaczeniach we wtórnych systemach modelujących*, przeł. J. Faryno, [w:] *Studia z teorii literatury. Archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego”*, Wrocław 1977, s. 7–22. Pisał o tym również G. Genette (*Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, przeł. T. Stróżycki, Gdańsk 2014).

zmianie przedmiotu, o którym mowa. Powstające znaczenie (interpretant) nie jest w ten sposób narażone na oderwanie od przedmiotu i ustatycznienie¹¹. Znaczenie, pośrednicząc między środkiem przekazu a przedmiotem i będąc gwarantem istnienia znaku, musi być przetłumaczone na inny znak, zaistnieć jako element składowy (przedmiot) nowej triady, bo znak to reprezentacja czegoś przez coś innego i dla kogoś innego. Peirce'owskie znaczenie prowadzi do zjawiska intertekstualności w kulturze¹², podejmowanego przez badaczy różnych opcji, takich jak Maurice Marleau-Ponty, Michail Bachtin, Michel Riffaterre, czy ujęcia kognitywne André Léfevère'a, André Fouconniera i Leonarda Talmy'ego.

W cyklu obrazów Jerzego Dudy-Gracza pt. *Chopinowi Duda-Gracz*, przez które prześwitują obrazy Józefa Chełmońskiego, Jacka Malczewskiego, Witolda Wojtkiewicza, głównym celem jest złożenie hołdu Fryderykowi Chopinowi w innym kodzie znakowym. Towarzyszy mu dialog z malarzami. I tutaj podstawa semiotyczna przestaje wystarczać, ponieważ nie jest to przekład oparty na ekwiwalencji, lecz malarska interpretacja tej konkretnej muzyki i jej oddziaływania. Ta muzyka stanowi jednocześnie interpretację obrazów Dudy-Gracza. Odbiorca natomiast dokonuje aktu synestezji, postrzegając równocześnie dźwięki i obrazy. Jak już zostało wspomniane, Agata Duda, córka malarza, mówi, że ojciec widział w dźwiękach. Jako synesteta postrzegał świat intensywniej. Więcej: odbierając wrażenia wzrokowe, automatycznie wywoływał doznania innych zmysłów, łącznie z wyabstrahowanymi smakiem, zapachem i kolorytem polskiej prowincji. W połowie XVI wieku takie zjawisko występowało w bizantyjskim malarstwie portretowym, wywołującym wrażenie obecności postaci poprzez jej wielkość, duże oczy i woń perfum. Portrety perfumowano. Malarz reprezentował zaś istotę muzyki Chopina za pomocą działań deformacyjnych. Choć dokonał ich na bazie realizmu, neorealizmu i ich pochodnych, uzyskał efekt ulotności i magii, przemawiający tyleż do rozumu, ile do wyobraźni fantastycznej. Przesunięcia kompozycyjne poszczególnych elementów malarskich, myślowych i wyobrażeniowych, łączących moduły pamięci skojarzeniowej z nowymi informacjami, są możliwe dzięki zaangażowaniu interpretacyjnemu, inspiracji, czyli istoty muzyki Chopina, co wymaga zastanowienia się nad samym przedmiotem. Malarz widzi go w perspektywie „myślenia estetycznego”, na które składają się podstawowe funkcje pełnione przez mózg, myślenie, emocje, instynkt i intuicja. Dzięki nim doznania zmysłowe: wzroku, słuchu, dotyku, smaku i węchu tworzą doznanie artystyczne, a także neurofizjolo-

¹¹ Cf. koncepcja znaku Peirce'a, [w:] H. Buczyńska, *Peirce*, Warszawa 1966.

¹² Cf. W. Kalaga, *Przedmiot i referent w świetle triadycznej teorii znaku*, [w:] *Znak, tekst, fikcja*, red. W. Kalaga, T. Sławek, Katowice 1987, s. 45–61.

giczne¹³, w którym to kierunku zmierza neurokognitywna teoria umysłu. Muzyka Chopina jest dla malarza kompleksem osoby, wrażliwości, tęsknoty, utraty, artyzmu, miłości oraz świadectwem czasu. Tym samym w swoim cyklu malarskim zobaczył on w dźwiękach siebie i swoje cele – ocalić od zapomnienia polską i uniwersalnie ludzką różnorodność. Brzuchate postaci z jego wcześniejszych prac lekko złagodniały dzięki malarskiej technice zamazywania. Wszystko przechodzi do przeszłości i teraźniejszości, choć nie jest to nachalne, lecz stanowi głęboką refleksję nad narodową tożsamością w różnorodności. Obok sytych szlachciców tańczą goście salonowi, chłopci pracują w polu lub wirują w krakowiaku i odpoczywają przed rozpadającymi się chatami, obecni są smutni, zamyśleni Żydzi. W tle majaczy *memento mori*. Wszystko to jest też u Chopina w walcach, mazurkach i polonezach. Monumentalny zamysł malarski Dudy-Gracza dowodzi, jak poznanie estetyczne wzajemnie się dopełnia, jednocząc się i rozchodząc, w zależności od czynników osobistych, czasowych i formalnych. Dotykowość – czyli zmysłowość – stanowi wartość naddaną każdej sztuki, ponieważ wywołuje różne doznania odbiorcze. Wzbogaca przeżywanie w poszukiwaniu istoty pozwalającej rozpoznać byt, który do końca jest nierozpoznawalny. Rozpoznawanie dokonuje się na potrzeby unaocznienia wybranych jego cech.

Jurij Łotman miał świadomość odwracalności planu wyrażenia i planu treści – i tego, co się za tym kryje. Słusznie Umberto Eco w recenzji jego książki *Uniwersum umysłu*¹⁴ docenia wielostronność poznawczą autora. Łotmanowi przeszkadzały jednak binarność myślenia i zakorzenienie systemowe dzieła, czego nie mogły zniwelować liczne przekodowania wewnętrzne i zewnętrzne, proste i mnogościowe. Eco próbował obejść uzależnienia systemowe, wychodząc od pojedynczego dzieła. Najbliżej rozumienia znaczenia znaku był Peirce, który zaproponował jego trójstopniowość, co zapowiadało Derridiańskie rozproszenie *signifiant*, podważało pewność desygnatu, lecz dawało nieograniczone możliwości na poziomie interpretanta. Pomimo tego „uniwersum umysłu” nie uwzględniało haptyczności wszystkich sztuk, dzięki czemu „każdy tekst kryje w sobie inny”, jak pisał Genette¹⁵. Niewątpliwie tak, lecz należy zadać pytanie, dzięki czemu jesteśmy w stanie je odkryć, a nawet zrekonstruować. Wiele wskazuje, że są to zmysły, bo to, co haptyczne, obejmuje całe ciało, jak twierdził John Michael Krois¹⁶, albowiem informacje są wysyłane do mózgu przez zmysły. Wzrok,

¹³ Cf. *Mózg i jego umysły*, red. W. Dziarnowska, A. Klawiter, Poznań 2003; W. Duch, *op. cit.*

¹⁴ Cf. J. Łotman, *Uniwersum umysłu*, przeł. B. Żyłka, Gdańsk 2008.

¹⁵ G. Genette, *op. cit.*

¹⁶ Cf. J.M. Krois, *Tastbilder. Zur Verkörperungstheorie ikonischer Formen*, [w:] *idem, Bildkörper und Körperschema. Schriften zur Verkörperungstheorie ikonischer Formen*, Berlin 2011, s. 225–228.

śluch, dotyk i wyobrażenie tworzą kompleks mentalno-umysłowy. Istnieje oczywiście modalność spojrzenia i dotyku, tworząca pojedynczy obraz mentalny. Smolińska – historyk sztuki – rozszerza zjawisko haptyczności w kierunku multisensorycznym, traktuje ją jako modalność wzroku, słuchu, dotyku, a nawet smaku i węchu oraz zmysłu równowagi¹⁷. Bliskie są jej badania neuroestetyki wyjaśniające neurobiologiczne podstawy przeżyć estetycznych. Neurofizjologia percepcji i emocji łączy nie zawsze świadomą wiedzę artystów z odbiorcami, którymi też są oni sami.

Schumann rozumiał to intuicyjnie, kiedy określił muzykę Chopina jako armaty ukryte w kwiatach, podkreślając tym jej istotę, polskość, genialność, wszechstronność, lecz także zdolność do wywoływania odczuwania synestezyjnego i dotykowego. Widział też w walcach arystokratyczność od początku do końca, co odnosi się również do techniki artystycznej. Zjawisko korespondencji sztuk charakteryzuje nie tylko romantyzm, lecz także ciągłość egzystencji różnych sztuk niezależnie od tego, czy twórcy przyznają się do tzw. inspiracji, czy nie. Schumann ucieleśnił ideologicznie muzykę Chopina zgodnie z duchem tamtego czasu, a Jerzy Duda-Gracz ucieleśnił poetycznego ducha tej muzyki w cyklu 313 prac zatytułowanych *Chopinowi Duda-Gracz*, malowanych w latach 1999–2003. Zinterpretował malarsko wszystkie utwory kompozytora, nawet te nieudokumentowane, używając akwareli, farby olejnej i tempery. Utwory zaginione, znane jedynie z korespondencji kompozytora, przedstawił w postaci sztandarów, często poszarpanych, opalonych i osmolonych. Duda-Gracz studiował korespondencję Chopina oraz prace o nim, a także namiętnie słuchał jego muzyki. Na wystawie z 2023 roku w Muzeum Śląskim muzyka towarzyszyła percepcji obrazów. Czy poszerzyło to percepcję malarstwa, trudno orzec. Na pewno podkreśliło multisensoryczność interpretacji malarskiej, jak również sztuki w całości.

Tym samym Duda-Gracz umieścił kompozytora na ziemi, tu i teraz, jakby kierował się strofą Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego: „Dobry wieczór monsieur Chopin / Jak Pan tutaj dostał się? / Ja przelotem z gwiazdki tej / Być na ziemi to mi lżej”¹⁸. Nie jest to tylko hołd złożony kompozytorowi, lecz jedna z dróg dojścia do przedstawienia jego wizji polskości, odmienności w coraz bardziej ujednoliconym świecie. Trafia do wrażliwości większości Polaków odnajdujących własną duchową tożsamość, nie zawsze chwalebna i piękną, często brzydką i godną głębokiej krytyki. Jednocześnie jest ona własna i bliska emocjonalnie oraz kulturowo. Malarz zachowuje się tak, jak inny poeta dwudziestowieczny, Stanisław Grochowiak: „Tak mnie ugadzaś bo nie tylko z niebem / Ale z odbiciem nieba w całej nafcie / A teraz weźcie

¹⁷ Cf. M. Smolińska, *op. cit.*, s. 13.

¹⁸ K.I. Gałczyński, *Spotkanie z Chopinem*, [w:] *idem, Dzieła*, t. 2: *Poezje*, Warszawa 1957, s. 452.

teraz wy potraficie / Tyle zachwyty połączyć z pogrzebem”¹⁹. Daje dowód temu, że wrażenia pochodzące z dźwięków w wykonaniu malarskim zyskują inną barwę emocjonalną i przestrzeń, poszerzają swoje oddziaływanie. Jednocześnie dotykowość spojrzenia może odnosić się do wielu zmysłów i całej psychosfery, bowiem reprezentuje nie tylko jeden obraz mentalny autora, lecz mentalność i umysłowość przestrzeni, w której powstają. W cyklu Dudy-Gracza odnajdujemy co najmniej cztery bodźce: konkretną rzeczywistość polskiej prowincji, wiedzę historyczno-literacką, muzykę i słowo Mickiewicza, a także stereotypy (pana, chłopą, Żyda, artysty, wsi i pejzażu). Haptyczność jego obrazów, jak i sztandarów nie jest klasyczna, choć i taki efekt wywołuje. Jest to haptyczność poszerzona, multisensoryczna – jak nazywa takie zjawisko Marta Smolińska²⁰. Traktuje ona haptyczność (dotykowość) jako modalność wzroku, słuchu, również smaku i węchu (np. perfumowane portrety bizantyjskie), a także zmysłu równowagi. Nie bez przyczyny swoją książkę opatrzyła mottem: „To, co haptyczne, obejmuje całe ciało” (John Michael Krois).

Choć tak rozumiana haptyczność wyjaśnia korespondencję sztuk, to u podstaw ich synestezji leży niewątpliwie interpretacja wymienionych sfer. Modalności, jakie ze sobą niesie, rozszerzają pole poznawcze sztuki w repertuarze różnych znaków w rozumieniu semiotyków. Sprawia to, że udział różnych sztuk w poznaniu świata, jego mechanizmów i człowieka jest niebagatelny. Chopinowski cykl Dudy-Gracza, podobnie jak inne jego obrazy, w szczególny sposób to potwierdzają, ponieważ nie zamienia on znaków muzycznych na znaki plastyczne, lecz interpretując je w materii plastycznej, wyraża coś więcej, co zwieńcza jego dotychczasowe poszukiwania.

Ujęcie poznawcze jednak w przeciwieństwie do semiotycznego zaciera granicę między ciałem a mózgiem, co podkreślił Semir Zeki, twórca neuroestetyki, poszukujący neurobiologicznych podstaw przeżyć estetycznych. Tradycyjne *signifiant* zostało rozproszone, a nawet reprezentantem stracił swoje formalne znaczenie. Z czego więc czerpie Duda-Gracz? Najprościej można powiedzieć: z efektu percepcyjnego, który najtrudniej nazwać, z odczucia, atmosfery, poetyczności. Jego obrazy tak samo poruszają wrażliwość odbiorcy jak muzyka Chopina, wskazują na istotę tożsamości polskiej. Nieważne, do jakich kompozycji są przypisane konkretne obrazy, ponieważ w uszach odzywa się cała gama odcieni tej muzyki. Kuratorzy katowickiej wystawy – wydaje się, że słusznie – umieścili w tle muzykę bez łączenia obrazu z konkretną kompozycją, np. za pomocą użycia przez widza słuchawek. Wytwarzałyby się wówczas układ binarny, wymagający zabiegu przekodo-

¹⁹ S. Grochowiak, *Introdukcja*, [w:] *idem*, *Wybór wierszy*, Warszawa 1965.

²⁰ Cf. M. Smolińska, *op. cit.*

wania mnogościowego między znakami i ich ciągami. Mimo to kognitywne podejście, choć różni się od semiotycznego, wciąż wywołuje jego ducha.

Konotacje malarza są skupione wokół zasadniczego przedmiotu muzyki Chopina, wokół uczucia, emocji i wirtuozerii w konfrontacji z przestrzenią i jej historią teraz i w przeszłości. Uczucia to przedmiot prototypowy, do którego malarz zbliża się i jednocześnie od którego się oddala za pomocą różnych środków technicznych (akwarela, tempera, olej, techniki mieszane) i artystycznych, nie unikając realistycznej i neoromantycznej aluzji malarzkiej. Ujęcie semiotyczne (podobnie jak wszelkie ujednolicenia znakowe) wymaga respektowania zasad *modus ponens*, czyli kategorii Arystotelesowskich, spełnienia warunków koniecznych i wystarczających, wyraźnego określenia granic oraz wykluczenia sprzeczności (coś jest lub nie jest czymś). W przypadku relacji Chopin – Duda-Gracz jest to niemożliwe, choć pewne ślady harmoniki kompozytora są obecne i poddane przemianie. Harmonia wiąże się z układem pionowym, np. akordy, współbrzmienia, dysonanse, podczas gdy podobieństwo na poziomie emocjonalno-kognitywnym rozwija się w poziomie. Bodaj najbardziej naznaczone rytmem i błyskotliwą harmoniką są *Walce*. Chopinowski cykl Dudy-Gracza zawiera oba rodzaje walców: koncertowe (np. *As-dur, op. 34 – Grande Valse Brillante, Walc As-dur bez opusu*) oraz melancholijne, utrzymane w wolniejszym tempie, np. *Walc a-moll bez opusu*. Kompozycje muzyczne są odmienne w tonacji; pierwsze dwie w tonacji durowej, ostatnia w mollowej. Znajduje to wyraźne odzwierciedlenie w obrazach, przede wszystkim w barwie i elementach składowych takich jak postaci, tło. Wesoła, taneczna atmosfera *Walca As-dur, op. 34* najbardziej zbliża malarza do prototypu w obrazie, angażując wzrok, słuch, dotyk i zapach jesiennych brzoź. Przedstawia elegancki obraz Polski, cywilizowany, lecz w kontakcie z naturą. W obrazie została zachowana rama początku walca koncertowego w postaci czterech tanecznicy, które prowadzą korowód. Jest to wspólny akord malarza i kompozytora. Inaczej dzieje się na obrazie *Wiosna – Walc As-dur bez opusu*. Pomimo durowej tonacji prototypu radość natury i narodzin jest podszyta niepokojem. Obserwatorką otoczenia z pokręconymi korzeniami drzew okazuje się na pierwszym planie dziewczyna. Nie jest ona „taneczna”, raczej przykuta do ziemi; tkwiąc w wodzie, pokazuje swą nagość z tyłu, a jej ciało ma pełno plam – czy to od spadających liści, czy z choroby. Takie przekształcenia znanego w malarstwie motywu kąpiących się jest ustawione kompozycyjnie w pionie, stwarza możliwość pogrążenia się w topieli lub odnalezienia się na strzelistym drzewie. Naga dziewczyna patrzy w dal wodną, która ją pociaga, w czym bardziej kojarzy się z balladą Mickiewicza *Rybka* niż z walcem Chopina. Z obrazu bije melancholia, podczas gdy w *Walcu Wiosennym* dominują optymizm z wstawkami lirycznymi i figlarność. Wiosna, miłość to wzlot, narodziny nowego, co

Duda-Gracz podaje pod zadumę i być może w zwątpienie. Walc koncertowy wprawia go w zamyślenie. Erotyzm splata się z Tanatosem. Tym samym malarz podejmuje dialog z kompozytorem, wprowadzając w tonację durową nurt mollowy, tęsknoty i lęku. Jeszcze inaczej postępuje w obrazie *Walc a-moll*. Zyskuje przyzwolenie dla ciemnych, melancholijnych barw i postaci przechodzących jedna w drugą w tonacji mollowej. Całość jest jakby za mgłą, w której toną kobieta i mężczyzna przywiązani do siebie skrytymi w oddali wierzbami. Nie ma tu wątpliwości, że chodzi o mazowieckie wierzbę. Wtopienie postaci w otoczenie odpowiadać może wtopieniu kompozycji Chopina w folklor polski i muzykę salonową. Na zewnątrz nich, po prawej stronie obrazu, jest coś, co chce uchwycić mężczyzna; to coś wiruje, oddala się, być może rozdzielając kochanków.

Chopin budował swe kompozycje, osadzając je silnie w polskim folklorze i muzyce salonowej. Zastosował w *Fantazji na tematy polskie, op. 13* cytat muzyczny z *Laury i Filona*. Potencjalność sceny malarskiej w obrazie *Fantazja polska A-dur, op. 13* przywołuje styl sentymentalizmu, w jakim Franciszek Karłowicz napisał do muzyki ludowej tekst sielanki, choć nie ma tu jego łagodności. Zwracają uwagę dwa spostrzeżenia. Duda-Gracz również posługuje się cytatem, lecz dzieli obraz wertykalnie na dwie części (dyptyk), z czego jedna, cytująca jego własną twórczość, jest utrzymana w jasnych, słonecznych barwach (pomimo księżycowego nowiu), ze słonecznikami i z księżycem, a druga, kryptocytat, nawiązuje do ciemnych barw obrazu *Walc A-moll bez opusu*. Polskość ujął Duda-Gracz kompleksowo, w postaci sielanki z cytatem swoich aktów kobiecych w polu słoneczników oraz walącej się chaty.

Muzyka Chopina wyzwoliła u Dudy-Gracza doznania z zakresu więcej niż jednego zmysłu: słuchu, wzroku i myślenie, że również dotyku. Malarz posługuje się także cytatem z rzeczywistości zewnętrznej, jak również wyobraźniowej (Witold Wojtkiewicz, Jacek Malczewski, ballady i *Pan Tadeusz* Adama Mickiewicza). Z zewnętrznej bierze przedmioty (ludzkie ciała, kostiumy, drzewa, ptaki). Pomieszczone, oddziałują wzajemnie na siebie, tworząc indywidualny kompleks poznawczy. Poznanie estetyczne opiera się w sztuce na uważnej obserwacji otoczenia, na pamięci, wyobraźni, sędzi, akceptacji i sprzeciwie. Wysublimowanemu pięknu muzyki Chopina przeciwstawia Duda-Gracz deformację, utracone, zamazane wspomnienia, arystokratyzmowi formy – formy siermiężne, choć łączą ich nostalgia i w pewnym stopniu melancholia. Dzięki temu powstaje amalgamat, a skutkiem jest cykl malarski o określonym oddziaływaniu odbiorczym. Siła oddziaływania amalgamatu zostaje wielokrotniona w stosunku do punktów wyjścia (substancji malarskiej i muzycznej), tworząc nowy kompleks emocjonalno-kognitywny. Duda-Gracz ustatycznia dzieło Chopina i wprowadza nowy ciąg skojarze-

niowy, znaczonej przez tradycję malarstwa i słowa, a także puste miejsca niedookreślone w dziele Chopina, jakby dla odbiorcy, który poznaje przez sztukę. A poznanie estetyczne jest szersze niż intelektualne, ponieważ obejmuje nie tylko intelekt, lecz także ciało i emocje.

Przyjęcie perspektywy emocjonalno-kognitywnej zwiększa hipotetyczne możliwości wiedzy. Nie oznacza to jednak odrzucenia kategorii przypisanych opisowi muzyki, malarstwa czy słowa, lecz nadaje im inny cel, związany z badaniami nad ludzkim mózgiem²¹. Historycy sztuki zajmują się szerzej zjawiskiem korespondencji sztuk, badają ich przestrzeń wspólną w kontekście poznania estetycznego. Od 2010 roku malarka i historyczka sztuki Elżbieta Wasyluk przy okazji studiów nad interpretacją portretów kompozytora i dłoni na klawiaturze podjęła próbę określenia przestrzeni muzyki. Stwierdziła, podobnie jak Duda-Gracz, że koncentrowała się na „widzeniu», które jest jednocześnie rodzajem «słyszenia»”. Pisała, że pomimo zróżnicowania natury fizycznej

muzyka i obraz posiadają wspólną ośnowę konstrukcji – problem odległości; proporcji. Dysponują tą samą naturą poprzez różne stany. Podobnie jak woda i para. [...] Granica między tym, co nazywamy muzyką, i tym, co nazywamy obrazem, przebiega przede wszystkim najpierw na poziomie zmysłów, a potem rozumu. Niewykluczone, że w głębszej warstwie poznania, na wyższym poziomie intelektu twórczego, ta granica nie istnieje. [...] Zakładając wspólny dla obrazu i muzyki problem proporcji, można przyrównać konstrukcję obrazu malarskiego do faktury muzycznej w poszczególnych okresach kultury europejskiej (od średniowiecza do czasów współczesnych) i dojść do odkrycia, że te dwa media, rozgraniczane w warstwie zmysłowej człowieka, są nośnikami tego samego archetypicznego rytmu; konstrukcji; modelu, który ukazuje się, a może lepiej – rozwija się poprzez twórczy intelekt; inteligibilną, symboliczną aktywność człowieka, nie tylko w obrazie, muzyce, ale również w filozofii i układach społecznych²².

BIBLIOGRAFIA

- Buczyńska H., *Peirce*, Warszawa 1966.
Chopinowi Duda-Gracz, katalog wystawy, Kraków 2005.
Duch W., *Neuroestetyka i ewolucyjne podstawy przeżyć estetycznych*, <http://www.fizyka.umk.pl/publications/kmk/07-Neuroestetyka.pdf> (dostęp: 22.09.2022).
Eco U., *Pejzaż semiotyczny*, przeł. A. Weinsberg, przedm. M. Czerwiński, Warszawa 1972.
Gałczyński K.I., *Dzieła*, t. 2: *Poezje*, Warszawa 1957.
Genette G., *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, przeł. T. Stróżycki, Gdańsk 2014.

²¹ W. Duch, *op. cit.*

²² E. Wasyluk, *Chopin: malarstwo i muzyka*, <https://www.akademia sztuki.eu> (dostęp: 22.09.2022); cf. M. Rzepińska, *op. cit.*

- Grochowiak S., *Wybór wierszy*, Warszawa 1965.
- Hubbard E.M., Arman A.C., Ramachandran V.S., Boynton G.M., *Individual differences among grapheme-color synesthetes: brain-behavior correlations*, „Neuron” 2005–03, 45(6), s. 975–85; *Neuronauka o podstawach człowieczeństwa: O czym mówi mózg?*, Warszawa 2012.
- Kandinsky W., *O duchowości w sztuce*, Łódź 1996.
- Krois J.M., *Tastbilder. Zur Verkörperungstheorie ikonischer Formen*, [w:] *idem, Bildkörper und Körperschema. Schriften zur Verkörperungstheorie ikonischer Formen*, Berlin 2011.
- Łotman J., *O znaczeniach we wtórnych systemach modelujących*, przeł. J. Faryno, [w:] *Studia z teorii literatury. Archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego”*, Wrocław 1977, t. 1, s. 7–22.
- Łotman J., *Uniwersum umysłu*, przeł. B. Żyłka, Gdańsk 2008.
- Mózg i jego umysły*, red. W. Dziarnowska, A. Klawiter, Poznań 2003.
- Rzepińska M., *Historia koloru w malarstwie europejskim*, Kraków 1983.
- Semiotyka kultury*, wyb. i oprac. E. Janus, M.R. Mayenowa, przedm. S. Zółkiewski, Warszawa 1975.
- Smolińska M., *Haptyczność poszerzona. Zmysł dotyku w sztuce polskiej drugiej połowy XX i początku XXI wieku*, Kraków 2020.
- Wasyłyk E., *Chopin: malarstwo i muzyka*, <https://www.akademia sztuki.eu> (dostęp: 22.09.2022).
- Znak, tekst, fikcja*, red. W. Kalaga, T. Sławek, Katowice 1987.

Bożena Tokarz – prof. em. w Instytucie Filologii Słowiańskiej Uniwersytetu Śląskiego, kierownik Zakładu Teorii Literatury i Translacji (do 2016 roku), członkini korespondentka Słoweńskiej Akademii Nauki i Sztuki (SAZU), badaczka dwudziestowiecznej literatury polskiej i słoweńskiej. Zajmuje się teorią literatury, komparatystyką, teorią przekładu i poetyką historyczną. Autorka 7 książek i ponad 250 artykułów, redaktor naczelna i założycielka czasopisma przekładoznawczego „Przekłady Literatur Słowiańskich” (14 książek do 2016 roku). ORCID: 0000-0002-0370-0219. Adres e-mail: <tokarzbozena@gmail.com>.

Bożena Tokarz – full professor employed at the Institute of Slavonic Philology of the University of Silesia, head of the Department of the Theory of Literature and Translation (until 2016), corresponding member of the Slovenian Academy of Science and Arts (SAZU); researcher of twentieth-century Polish and Slovenian literature; she investigates the theory of literature, comparative studies, translation theory, and historical poetics. Author of 7 books and over 200 articles, editor-in-chief and founder of the translation periodical “Translation of Slavonic Literatures” (14 books until 2016). ORCID: 0000-0002-0370-0219. E-mail address: <tokarzbozena@gmail.com>.

O nieznanych kulisach *Życia Chopina* (w świetle korespondencji Kazimierza Wierzyńskiego)

ABSTRACT. Beata Dorosz, *O nieznanych kulisach „Życia Chopina” (w świetle korespondencji Kazimierza Wierzyńskiego)* [On the unknown backstory of *The Life and Death of Chopin* (in light of Kazimierz Wierzyński's correspondence)]. „Przestrzenie Teorii” 42. Poznań 2024, Adam Mickiewicz University Press, pp. 133–152. ISSN 1644-6763. <https://doi.org/10.14746/pt.2024.42.6>.

The article recalls the history of Kazimierz Wierzyński's friendship with conductor Artur Rodziński, who inspired the poet to write a biography of Chopin, addressed to foreign readers, for the 100th anniversary of the composer's death, which fell in 1949. Based on archival correspondence, it shows the meanders of Wierzyński's discussions with Jerzy Giedroyc about publishing excerpts in the Parisian “Kultura”; it poses the question of the real authorship of the translation of the book's text into English, as the translator seems to have been Ludwik Krżyżanowski and not Norbert Guterman; it proves that the author of the preface to the biography was in fact Wierzyński himself, and not Artur Rubinstein.

KEYWORDS: Wierzyński, Chopin, biography, authorship, translation, original, correspondence

Jednoczesne pojawienie się nazwisk Chopina i Wierzyńskiego nieodparcie narzuca jedno skojarzenie – napisaną przez wybitnego poetę biografię genialnego kompozytora, wydaną najpierw po angielsku w 1949 roku w Nowym Jorku pt. *The Life and Death of Chopin* dla uczczenia 100. rocznicy jego śmierci, a dopiero po czterech latach opublikowaną jako *Życie Chopina* w nowojorskiej oficynie Mariana Kistera (Roy Publishers 1953). Wydawać by się mogło, że po 75 latach od literackiej premiery dzieła wszystko już o nim wiadomo i nie kryje ono żadnych tajemnic. Tymczasem możliwy w nieodległej przeszłości dostęp do materiałów archiwalnych, zwłaszcza korespondencji Wierzyńskiego, skłonił mnie do zainteresowania się tym prozatorskim utworem poety – a tytuł niniejszego szkicu mógłby brzmieć: *Biografia „Życia Chopina”*¹. Korespondowałoby to także z fragmentem wywiadu, którego poeta udzielił Radiu France International w 1960 roku w Paryżu, gdy na pytanie, „jak zrodził się pomysł napisania tej książki”, odpowiedział:

¹ Stanowiłby parafrazę i nawiązanie do Gombrowiczowskiego przypadku, jakim była książka Łukasza Garbala *Ferdynurke. Biografia powieści*, Kraków 2010.

O tym, jak ten pomysł się zrodził i jak ja tę książkę pisałem, to właściwie mógłbym napisać nową książkę. W tej pracy spotkało mnie tyle rzeczy osobliwych i niespodziewanych, że to zajęłoby drugą taką rzecz, jaką napisałem o Chopinie².

Badacze twórczości Wierzyńskiego pamiętają jego tekst *Chopin i wiersze*³. Autor dawał w nim świadectwo poetyckiego odrodzenia (po wojennej traumie i brzemiennej w skutki decyzji o wyborze trwałej emigracji), które zaowocowało świetnym tomem wierszy *Korzec maku*⁴, dokonującego się równoległe z pisanem biografii Chopina, bo – jak sam stwierdzał – „wędrowałem od zeszytu do zeszytu, od «Chopina» do wierszy”⁵. Jak skonstatował jeden z literaturoznawców:

Obcowanie z arcydziełami Fryderyka Chopina w duchowym wymiarze życia uwalnia poetę od poczucia przegranej, pozwala przeciwstawić się marnemu czasowi i odrzucić prawa znikczemniałej epoki. Wartość muzyki polegałaby na przywracaniu miar moralnych, potwierdzaniu wolności artysty. W wierszach amerykańskich Wierzyńskiego istotna jest nie tylko wrażliwość estetyczna poszukująca inspiracji w światach muzycznych, lecz także etos sztuki kształtowany w dialogu z wielkimi poprzednikami⁶.

W tej autorefleksyjnej gawędzie Wierzyński podkreślił, że pomysł napisania książki o Chopinie poddał mu Artur Rodziński, jego „wieloletni serdeczny przyjaciel”.

Połączyła ich miłość do Lwowa. Wspominał poeta: „Mogliśmy godzinami mówić o lwowskich ulicach, parkach, aktorach, śpiewakach, poetach”⁷, a po latach dodawał:

Zacząłem już siwieć, a potrafiłem z Arturem Rodzińskim odcyfrować z pamięci skład Pogoni i Czarnych, ni mniej, ni więcej tylko z początku obecnego stulecia. Znakomity mój przyjaciel, zmęczony po koncercie, szukając odprężenia, klócił się z zapalem, kto

² *Życie Chopina. Rozmowa Jana Winczakiewicza z Kazimierzem Wierzyńskim w paryskim studio R.F.I. w 1960 roku*, „Archiwum Emigracji. Studia – Szkice – Dokumenty” 2001, z. 4, s. 212–215.

³ K. Wierzyński, *Chopin i wiersze*, [w:] *idem, Moja prywatna Ameryka*, Londyn 1966, s. 23–37.

⁴ *Idem, Korzec maku*, Londyn 1951.

⁵ *Idem, Chopin i wiersze*, ed. cit., s. 33.

⁶ W. Ligęza, *Muzyka w wierszach Kazimierza Wierzyńskiego*, [w:] *Literatura, kultura religijna, polskość. Księga jubileuszowa dedykowana prof. dr hab. Krzysztofowi Dybciakowi w 65. rocznicę urodzin*, red. K. Koehler, W. Kudyba, J. Sikora, Warszawa 2015, s. 435.

⁷ K. Wierzyński, *O Arturze Rodzińskim*, [w:] *idem, Cygańskim wozem. Miasta, ludzie, książki*, Londyn 1966, s. 142.

był lepszy – Kuchar czy Bilor na środku pomocy albo o ile razy i w jakim stosunku bramek Pogoń pobiła Czarnych⁸.

Później widywali się w Warszawie na początku lat 20. XX wieku i poeta mówił o muzyku, że „garnął się do paczki poetów, spotykaliśmy się po kawiarniach, i wtedy już słyszałem od niego, że coś go gna i że czeka tylko, by spakować manatki i puścić się w dalszą drogę”⁹.

Ponownie z dawnym „kawiarnianym kompanem z Warszawy” Wierzyński spotkał się podczas pierwszej podróży do Ameryki, kiedy przez sześć miesięcy, od lutego 1929 roku, wędrował po Stanach Zjednoczonych, spotykając się z Polonią; wygłaszał liczne odczyty i odbywał spotkania autorskie, a jednocześnie prowadził akcję propagandową na rzecz Powszechnej Krajowej Wystawy w Poznaniu. To wówczas Rodziński zabrał poetę samochodem na wycieczkę na pustynię, z jego inicjatywy odbyli też wyprawę do Meksyku¹⁰. Rodzińskiemu zatem zawdzięczamy w pewnym sensie nie tylko inspirację do napisania *Życia Chopina* już w okresie emigracyjnym, w latach 40., lecz także o dwie dekady wcześniejsze wiersze, które stały się poetyckim plonem tych wypraw: *Las kaktusów*¹¹ i *Podróż do Meksyku*¹².

Nie będzie przesadą stwierdzenie, że Halinie Rodzińskiej, żonie Maestra, zawdzięczamy być może ocalenie Haliny i Kazimierza Wierzyńskich z wojennej Europy. Skłonił ją do tych działań ówczesny prezes Fundacji Kościuszkowskiej Stefan Mierzwa, ale też ona sama, jako osoba wielce na owe czasy w Stanach Zjednoczonych prominentna, zaangażowała się z ogromną energią i oddaniem, nie szczędząc też własnych środków finansowych, w wydostanie jesienią 1940 roku z Lizbony przyjaciół (małżeństwa Wierzyńskich oraz malarza Rafała Malczewskiego z partnerką Zofią Mikucką) zagrożonych aresztowaniem i pozostających bez środków do życia¹³. Gdy po trwającym ponad pół roku pobycie w Brazylii (traktowanym jedynie jako etap w podróży do USA) Wierzyńscy znaleźli się w czerwcu 1941 roku w Nowym Jorku, ich domem na pierwsze dwa tygodnie stała się farma Rodzińskich w Stockbridge (Massachusetts) – później powracali tam każdego lata w wakacje. Tu wreszcie osiedli w czerwcu 1947 roku,

⁸ *Idem, Pamiętnik poety*, oprac., wstępem i przypisami opatrzył P. Kądziera, Warszawa 2018, s. 212–213.

⁹ *Idem, O Arturze Rodzińskim*, ed. cit., s. 143.

¹⁰ *Idem, Pamiętnik poety*, ed. cit., s. 302, 304–306.

¹¹ Wiersz znalazł się później w tomie *Gorzki urodzaj*, Warszawa 1933.

¹² Pierwodruk: „Wiadomości Literackie” 1933, nr 50; później w tomie *Gorzki urodzaj*.

¹³ *Vide* B. Dorosz, *Z Europy do Brazylii*, [w:] eadem, *Nowojorski pasjans. Polski Instytut Naukowy w Ameryce, Jan Lechoń, Kazimierz Wierzyński. Studia o wybranych zagadnieniach działalności 1939–1969*, Warszawa 2013, s. 315–323.

uciekając od zgiełku Nowego Jorku, by Kazimierz mógł w spokoju pracować nad biografią Chopina. Tutaj też powstała m.in. *Ballada o Haydnie*¹⁴, dedykowana Halinie Rodzińskiej. W utworze pojawia się „mój najmilszy przyjaciel // Który ma niecałe trzy lata”, czyli Riki, syn Rodzińskich (Richard, urodzony w 1945 roku).

Wierzyński wspominał rok 1946 i wyznawał:

Projekt książki o Chopinie zaskoczył mnie. Za trzy lata przypadało stulecie śmierci Chopina i okoliczność ta wydawała się Rodzińskiemu szczególnie pomyślna do znalezienia wydawcy. Biografia miała być przeznaczona dla czytelnika amerykańskiego i pisana z myślą o nim.

Nie jestem muzykologiem, nigdy nie pisałem biografii i pomysł Rodzińskiego przyjąłem niechętnie. Opierałem mu się długo, ale przyjaciel mój nastawał wytrwale i przypominał mi, że czas upływa i że przez niepotrzebną zwłokę mogę bezpowrotnie zaprzepaścić okazję¹⁵.

Realizacja tego projektu zaskoczyła wiele osób – z różnych względów. Jednemu z nich dał wyraz Marian Hemar, gdy krytycznie odnosząc się do rzeczywistej lub deklarowanej muzykalności poetów z grupy Skamander, pisał:

Wierzyński – jeszcze gorzej, był na muzykę obojętny. Nie pamiętam, bym go kiedy widział na koncercie, bym go kiedy słyszał rozmawiającego na tematy muzyczne. Ciekawa to rzecz, że właśnie [...] Kazimierz Wierzyński jest autorem książki o życiu Chopina, która poza swoimi zaletami narracji i konstrukcji, poza rzetelnością biograficzną i poza malarstwem epoki uderza i zachwyca na każdym kroku prawdą muzycznej psychologii, trafnością i pięknem muzycznej analizy¹⁶.

Opinia Hemara nie do końca jest jednak trafna. Już w dwudziestoleciu międzywojennym był bowiem Wierzyński autorem m.in. wiersza *Szopen*¹⁷ (uznawanego za jeden z najpiękniejszych liryków chopinowskich w polskiej literaturze), w latach wojny zaś napisał *Koncert Szopena w Nowym Jorku*¹⁸,

¹⁴ Pierwodruk: „Wiadomości” 1948, nr 1(92), z 4 stycznia, Londyn; później w tomie *Ko-rzec maku*.

¹⁵ K. Wierzyński, *Chopin i wiersze*, ed. cit., s. 24–25.

¹⁶ M. Hemar, *O autorze „Życia Chopina”*, [w:] *Wspomnienia o Kazimierzu Wierzyńskim*, zebrał i oprac. P. Kądziera, Warszawa 2001, s. 98.

¹⁷ Pierwodruk: „Gazeta Polska” 1934, nr 313; później w tomie *Kurhany*, Warszawa 1938. Vide M. Sadowski, *Kategoria muzyczności w wierszu „Szopen” Kazimierza Wierzyńskiego*, [w:] *Kazimierz Wierzyński czytany na nowo*, „Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ. Nauki Humanistyczne” 2016, nr 1(7), Kraków 2016, s. 131–142.

¹⁸ Pierwodruk: „Tygodniowy Przegląd Literacki Koła Pisarzy z Polski” 1942, nr 8, z 19 lutego, Nowy Jork; później w tomie *Róża wiatrów*, Nowy Jork 1942.

dedykowany Arturowi Rodzińskiemu i Arturowi Rubinsteinowi, wreszcie (równolegle z pisanem biografii Chopina) stworzył *Koncert zimowy*¹⁹, w którym część III – niczym część muzycznego koncertu – to poetycki, wirtuozowsko nakreślony obraz „Rubinstein gra w Valldemossa”. Do grona przyjaciół Wierzyńskiego należał też wybitny kompozytor Roman Palester i jemu poeta poświęcił *Wiersz dla Romana Palestra*, dzieląc z nim nieustannie – mimo upływu lat, także w ostatnim okresie życia – tęsknotę do utraconej ojczyzny²⁰.

To tylko najbardziej wyraziste przykłady – oprócz nich jest wiele wierszy, których choćby tytuły odwołują się do muzyki. To liczne ballady, fugi, kantaty, kantyczki, kołysanki, koncerty, pieśni, piosenki, preludia, serenady i tańce, a tom rodzący się wraz z biografią Chopina pierwotnie miał się nazywać *Śpiewane między drzewami*; w utworach pojawiają się „orfeisci”, muzy, śpiewacy i dyrygenci oraz wielcy kompozytorzy (m.in. Bach, Mozart, Scarlatti) – ale muzyka w poezji Wierzyńskiego obecna jest w różnych okresach jego twórczości także na inne, bardziej wysublimowane i literacko wyrafinowane sposoby²¹.

Zatem wcale nie na ubogim „podglebiu” wyrosło *Życie Chopina*. Dzieło to sam autor opatrzył znaczącym komentarzem: „Książkę tę napisałem w stulecie śmierci Chopina z myślą o czytelniku amerykańskim. Czytelnika

¹⁹ Wiersz był dedykowany Maryli Bychowskiej; pierwodruk: „Wiadomości” 1949, nr 12–13(155–156), z 27 marca, Londyn; później w tomie *Korzec maku*.

²⁰ W wierszu czytamy m.in.: „Palester ze Śniatynia, // Ja z Drohobycza, // [...] // Ta sama prowincja, // Ta sama ojczyzna, // Bywało nasza, // Teraz cudza. // [...] // Ale dla nas jest jeszcze // W niewyczerpanych snach // Nieukończona nigdy podróż, // Trochę jak słodycz dzieciństwa, // Trochę jak ostateczny strach”. Pierwodruk: „Tydzień Polski” 1968, nr 50, z 14 grudnia, Londyn; wiersz wszedł do ostatniego tomu poetyckiego *Sen mara* (Paryż 1969), wydanego tuż po śmierci poety. Wierzyński pisał do kompozytora w liście z 3 grudnia 1968 roku: „W ogóle czas by się zobaczyć. Napisałem wiersz pt. *Wiersz dla Romana Palestra* (o naszej Galicji)” (cyt. za: K. Wierzyński, *Poezje zebrane*, wstęp napisała A. Nasiłowska, oprac. i notami opatrzył P. Kądziera, Warszawa 2021, t. 2, s. 604, 833). Inny poeta emigracyjny, Bronisław Przyłuski, wspominał: „W ostatnim liście – pisanym do mnie w Wigilię zeszłego roku – wspomniał o wierszu, który na mnie zrobił duże wrażenie, dedykowanym Romanowi Palestrowi i napisał: «chciałem sam się i jego jakoś pocieszyć i stąd wyszedł ten ‘wielki wóz’ na ‘kocich łbach’”. Szlus z niedolą. Wesola, ‘jak mi się zdawało’, śmierć wielkich krzywd i trosk – ale to nie dla nas». W tych słowach – też był cały Wierzyński” (B. Przyłuski, *Przyjaciel poetów*, [w:] *Wspomnienia o Kazimierzu Wierzyńskim*, ed. cit., s. 252). Vide L. Dzierżanowski, *W poszukiwaniu „Pastwiska” – amerykańskie plany Romana Palestra w świetle korespondencji kompozytora z Jerzym Fitelbergiem oraz Kazimierzem Wierzyńskim*, [w:] *Muzyka polska za granicą*, t. 3: „American dream”. *Polscy twórcy za oceanem*, red. B. Bolesławska-Lewandowska, J. Guzy-Pasiak, Warszawa 2020, s. 139–152.

²¹ Vide W. Ligęza, *op. cit.*, s. 429–441; I. Puchalska, *Poeta „przed czymś nieznanym w samym sobie”, czyli Kazimierz Wierzyński słuchający muzyki*, „Ruch Literacki” 2017, z. 4, s. 377–388; E. Lewandowska-Tarasiuk, *Muzyczne światy w poezji Kazimierza Wierzyńskiego*, „Zeszyty Naukowe PUNO” 2020, seria III, nr 8, s. 239–249, Londyn.

polskiego prosię, aby zechciał wziąć to pod uwagę”. Zapewne w tym tkwi źródło jej umiarkowanej popularności – zarówno wśród polskich muzykologów, jak i literaturoznawców. Pierwsi na ogół ją krytykują, zarzucając autorowi, że muzyce genialnego kompozytora poświęcił zbyt mało miejsca i dał się uwieść narracji o autentyczności domniemanych listów Chopina do Delfiny Potockiej – krytykom łatwo odpowiedzieć można, że jest to książka o życiu, nie o twórczości Chopina, zaś kwestia autentyczności miłośno-erotycznej korespondencji adresowanej przez niego do kochanki nawet profesjonalnych chopinologów na długo podzieliła na zwolenników i przeciwników, a ostatecznie została rozstrzygnięta wiele lat później²². Badacze literatury zaś chyba nie doceniają tego prozatorskiego dzieła poety, bo miało ono nader skromne omówienia²³ – przy czym dodać trzeba, że w istocie zaistniało ono w krajowej przestrzeni badawczej i czytelniczej dopiero po pierwszym wydaniu w Polsce w 1978 roku, a wcześniej było obecne przede wszystkim w świadomości krytyków i czytelników polskich na emigracji²⁴.

Biografią zachwycili się natomiast krytycy zagraniczni. O reakcjach prasy amerykańskiej na ukazanie się książki Halina Wierzyńska donosiła

²² Vide J.M. Smoter, *Spór o „listy” Chopina do Delfiny Potockiej*, Kraków 1976. Jednym z najbardziej zagorzałych krytyków Wierzyńskiego, który na podstawie dostępnych mu w owym czasie źródeł (mając za sobą korespondencję „z Chopinistami rozsianymi po świecie” – jak pisał w szkicu *Chopin i wiersze*) opowiedział się za ich autentycznością, był angielski muzykolog Arthur Hedley, autor m.in. monografii *Chopin* (J.M. Dent, London 1947; wyd. pol. w przekł. A. Opęchowskiej, Łódź 1949). Przed ukazaniem się *The Life and Death of Chopin* w 1951 roku w londyńskim wydawnictwie Cassel & Company usiłował zdezwauować wartość książki i osiągnięcia autora, zapowiadając m.in. „inspirowanie krytyków przeciw niej”. Obszerne świadectwo tych działań znaleźć można w korespondencji Wierzyńskiego z Mieczysławem Grydzewskim, któremu poeta przekazywał kopie pism krążących między Hedleyem a szefami wydawnictw Simon & Schuster i Cassel & Company. Ci wszakże „z zadowoleniem” przyjmowali wyjaśnienia poety, a Hedleyowi, zamierzającemu rozpowszechnianie wśród recenzentów krytycznej ulotki-broszury, grozili ewentualnym pozwem o odszkodowanie. Vide M. Grydzewski, K. i H. Wierzyńscy, *Listy*, oprac. B. Dorosz przy współpracy P. Kądzieli, Warszawa 2022, t. 2: 1948–1952, *passim*.

²³ Vide M. Stępień, *Jak Kazimierz Wierzyński pisał książkę o Fryderyku Chopinie*, [w:] *idem, Dalekie drogi literatury polskiej (Szkice o literaturze emigracyjnej)*, Kraków 1989, s. 250–270; K. Maciąg, „*Życie Chopina*” Kazimierza Wierzyńskiego wobec legendy kompozytora, [w:] *Proza polska na obczyźnie. Problemy – dyskursy – uzupełnienia*, t. II, red. Z. Andres, J. Pasterski, A. Wal, Rzeszów 2007, s. 95–112.

²⁴ Vide m.in.: J. Lechoń, *Nieco o życiorysach*, „Wiadomości” 1950, nr 40(235), Londyn; M.K.D. [M. Danilewicz] oraz H. Jankowska, „Orzeł Biały” 1950, nr 5, Londyn; J. Zawadzki [właśc. K. Régamey], *Wierzyński o Chopinie*, „Kultura” 1950, nr 4(30), Paryż; Z. Nowakowski, „Wiadomości” 1951, nr 20(268), Londyn; R. Heard, *To the Editor of „Wiadomości”*, „Wiadomości” 1954, nr 42(446), Londyn; H. Naglerowa, *Chopin*, „Dodatek Tygodniowy «Ostatnich Wiadomości»” 1954, nr 35, Mannheim; M. Danilewicz-Zielińska, *Szkice o literaturze emigracyjnej*, Paryż 1978, s. 167–168.

w listach Mieczysławowi Grydzewskiemu, pisząc m.in. 21 października 1949 roku:

Książka ślicznie wygląda, tym, co czytali, bardzo się podoba. Olin Downes, jeden z najpierwszych krytyków muzycznych w Ameryce, powiedział, że „*by far the best*”. „Time Magazine”, że „*the best*”, „Times” dał bardzo pochlebną krytykę Taubmana, jakieś pismo chicagowskie (amerykańskie), nie pamiętam które, podobno b[ardzo] dobrą Borowskiego.

Sprzedaż, zdaje się, idzie dobrze. Macy's w ciągu jednego dnia 39 egz[emplarzy], Scribner w ciągu dwóch – 40²⁵,

a po kilku dniach, 8 listopada, dodawała:

Do tej listy „*the best*” dochodzi jeszcze Doda Conrad w „Saturday Review of Literature”. [...] Poza tym pisali w „Daily News”: „*fine study*” i w „New York Post”: „*distinguished work*”²⁶.

Był to sukces nie tylko muzykologiczny, lecz także księgarski, wydawnictwo Simon & Schuster zdecydowało się bowiem na drugi nakład już po trzech tygodniach sprzedaży²⁷.

Zagraniczni czytelnicy pokochali *The Life and Death of Chopin* w ośmiu językach; wkrótce po amerykańskiej premierze ukazały się przekłady: francuski i hiszpański (1952), hebrajski i japoński (1954) oraz włoski (1955), niektóre potem kilkakrotnie wznawiane, a później także portugalski (1960) i węgierski (1985). O niesłabnącej popularności dzieła świadczyć może wydanie w listopadzie 2023 roku nowego przekładu na hiszpański, w tłumaczeniu Elżbiety Bortkiewicz, prezentowanego na Targach Książki w Madrycie jako „kanoniczna biografia” kompozytora.

²⁵ M. Grydzewski, K. i H. Wierzyńscy, *op. cit.*, t. 2: 1948–1952, s. 258.

²⁶ *Ibidem*, s. 261. Jedną z takich entuzjastycznych recenzji pióra amerykańskiego muzykologa Erica Ganleya, ogłoszoną w kwartalniku „Journal of the American Musicological Society” (1950, nr 4), Grydzewski zrelacjonował szczegółowo na łamach redagowanego przez siebie tygodnika (*vide O „Life and Death of Chopin” w Ameryce*, „Wiadomości” 1951, nr 16(264), Londyn; w rubryce „Kronika”), później zaś systematycznie donosił o ukazywaniu się kolejnych przekładów na języki obce. Inne recenzje *The Life and Death of Chopin* zostały odnotowane przez Kornela Michałowskiego w *Bibliografii Chopinowskiej 1849–1969* (Kraków 1970), poz. 1453: R. Capell, „Music and Letters”, Oxford 1951, no 3; „The Times Literary Supplement”, New York 1951, no 2572; A. Harasowski, *Teschen or Tetschen? The Life and Death of Chopin by K. Wierzyński*, [w:] *idem, The Skein of Legends around Chopin*, Glasgow 1967, s. 237–244.

²⁷ *Vide* list K. Wierzyńskiego do M. Grydzewskiego z 9 listopada 1949 roku, M. Grydzewski, K. i H. Wierzyńscy, *op. cit.*, t. 2: 1948–1952, s. 263.

Lubią tę książkę także polscy czytelnicy; od czasu, gdy tytuł pojawił się w kraju po raz pierwszy w 1978 roku, był stosunkowo często wznawiany, ostatni raz w roku 2010²⁸.

Myśl o udostępnieniu *Życia Chopina* polskiemu czytelnikowi absorbowała autora na długo przed końcem prac nad edycją anglojęzyczną. W liście do Jerzego Giedroycia z 4 lutego 1949 roku pisał bowiem:

O Chopinie kończę właśnie dużą pracę, jest to biografia pisana dla Amerykan [!], rodzaj opowiadania opartego zresztą na najściślejszych danych historycznych. Po pewnych zmianach rzecz ta może być wydana po polsku i właśnie przemyśliwam na[*d*] tym, co z nią zrobić. Czy Pan reflektowałby na taką książkę lub na jej druk w „K[ulturze]”? Jestem teraz zajęty wykończeniem tej pracy i bardzo zawilými sprawami przekładu, przypuszczam jednakże, że za jaki miesiąc, dwa mógłbym mieć polski tekst gotowy do posyłki. Stulecie śmierci upływa tu bez wrażenia, nie licząc koncertów Brailowskiego, Casadesus i Malcużyńskiego, poświęconych w całości Ch[opinowi]. Prasa czeka na jesień. Data śmierci: 17 października. Proszę o wiadomość w tej sprawie i o podanie choćby w przybliżeniu warunków²⁹.

W odpowiedzi 25 lutego Redaktor pisał: „Praca o Szopenie bardzo mnie interesuje [...]. Drukowałbym to w «Kulturze». Nie bardzo mogę dziś myśleć o wydawaniu książek, gdy walczę z coraz większymi trudnościami finansowymi”. Poznawszy jednak z dalszej korespondencji rozmiary tekstu (25 lutego Wierzyński informował o 350 stronach maszynopisu), złożył autorowi w liście z 7 marca propozycję:

Jestem trochę zaskoczony dużą objętością tekstu *Chopina*. Wypadłoby to około dwustu kilkunastu stron „Kultury”. Nie bardzo się orientuję w rodzaju pracy, czy jest to studium o Chopinie, czy też utwór powieściowy. Proponowałbym skrócenie dla „Kultury” do stu stron, tj. [?] do dwustu str[on] rękopisu. Honorarium mógłbym zapłacić bardzo skromne, bo 20 tys[ięcy] fr[anków] fr[ancuskich].

Przygotowanie ostatecznej wersji tekstu angielskiego dla firmy Simon & Schuster absorbowало poetę w pełni, wobec czego dalsze ustalenia z Giedroyciem „odkładał na maj” (w liście z 26 marca); mimo to Redaktor już 4 kwietnia nalegał: „Bardzo proszę o wiadomość, czy i na kiedy mógłbym

²⁸ *Vide* wydania: Roy Publishers, New York 1953; Wydawnictwo Literackie, Kraków 1978, 1979, 2010; Krajowa Agencja Wydawnicza, Białystok 1978, 1990, 1999.

²⁹ List K. Wierzyńskiego do J. Giedroycia z 4 lutego 1949 roku; tekst niepublikowany z Archiwum Instytutu Literackiego KULTURA; sygn.: KOR RED Wierzyński Kazimierz t. 1. Dalsze cytaty z tej korespondencji pochodzą z tego samego źródła. Listy Redaktora i Poety są przygotowywane do wydania przez piszącą te słowa; przewidywany termin ukazania się edycji to 2026 rok.

liczyć na Szopena dla «Kultury». Wierzyński nie mógł jednak szybko sprostać jego oczekiwaniom i na tym korespondencja na ten temat się urywa.

Kwestia druku w „Kulturze” pojawia się jednak ponownie – po ponad trzech latach – kiedy z początkiem 1953 roku Wierzyński zapytywał Giedroycia: „Czy nie reflektowałby Pan na jeden lub dwa rozdziały z *Życia Chopina*, stanowiące zamkniętą w sobie całość? Książka składa się teraz we Włoszech i Kister zapewnia mnie, że ukaże się na wiosnę” (list z 6 stycznia 1953 roku). Redaktor zaś deklarował (w liście z 20 stycznia): „Jeśli idzie o rozdział z książki o Szopenie, to chętnie bym go drukował. Tylko że mógłbym to zrobić albo w nrze majowym, albo w czerwcowym. Czy to nie będzie za późno? Nie wiem bowiem, kiedy się ukaże wydanie polskie”. W odpowiedzi 27 stycznia poeta informował o losach książki:

kiedy będzie gotowa całość i kiedy będzie ukończony druk – nie wiem, ale nie przypuszczam, żeby Kister dotrzymał terminu, który «ustalił» na wiosnę. Raz już zapowiedział wydanie na wrzesień ub[iegłego] roku, potem na Boże Narodzenie, teraz na wiosnę. Bóg raczy wiedzieć, czego się trzymać. Przypuszczam, że w maju można by jeszcze wydrukować jakiś fragment. Nie chciałbym jednak wprowadzić Pana w konfuzję, dlatego proszę o wiadomość, co Pan zdecyduje.

Trudno dziś dociec, co ostatecznie spowodowało, że żaden z rozdziałów *Życia Chopina* nie ukazał się na łamach „Kultury”, w korespondencji bowiem ten wątek już nigdy się nie pojawił; dwa rozdziały drukowane były natomiast rok później w londyńskich „Wiadomościach”³⁰. Prawdopodobnie poetę pochłonęły inne projekty literackie, Redaktor zaś nie nalegał (co zresztą w świetle innych spraw, a zwłaszcza innych tekstów niejako wymuszanych przez Giedroycia na Wierzyńskim zdaje się dość zaskakujące³¹). Pozostaje wszakże pytanie, czy wobec takich praktyk słusznie dzielił się wcześniej swoimi emocjami, pisząc (4 września 1948 roku) do Wierzyńskiego: „Wierność Pana dla Grydzewskiego jest wręcz irytująca”.

Kwestia wydań angielskiego i polskiego to finalne akordy mniej może twórczego, a bardziej organizacyjnego wysiłku poety. Wróćmy jednak do etapu wcześniejszego.

Między pomysłem pisania *Życia Chopina*, zrodzonym jesienią 1946 roku, a spektakularnym sukcesem premiery literackiej w październiku 1949 roku rozpościera się czas misterium tworzenia, o którym tylko rąbka

³⁰ K. Wierzyński, *Dwór w Żelazowej Woli*, „Wiadomości” 1954, nr 8(412), z 21 lutego, Londyn; *Konstancja i Tytus*, *ibidem*, nr 13(417), z 28 marca.

³¹ Vide B. Dorosz, *Poeta „do usług” w objęciach „wielkiego manipulatora” (na marginesie korespondencji Kazimierza Wierzyńskiego z Jerzym Giedroyciem)*, „Sztuka Edycji. Studia Tekstologiczne i Edytorskie. Edytorstwo polskie na uchodźstwie i emigracji” 2015, nr 2(8), s. 7–16; dostęp online: <https://doi.org/10.12775/SE.2015.014> (dostęp: 20.01.2024).

tajemnicy uchylił sam Wierzyński w przywołanym wcześniej szkicu *Chopin i wiersze*. Niewiele jednak dowiemy się z niego o pisarskiej „kuchni” biografii muzyka – więcej o samym poecie i jego ówczesnych nastrojach, wykreowanych przez otaczającą go przyrodę i słuchanie płyt, które uważał „za coś w rodzaju rzeczowych materiałów”.

Do tej „kuchni” należy przede wszystkim zaangażowanie Haliny Wierzyńskiej w różnorodne działania służące mężowi. Aniela Mieczysławska wspominała o „Halusi, która często przyjeżdżała do New Yorku, by robić poszukiwania w bibliotekach”³², a jej zasługi dla tej publikacji podkreślała też żona pomysłodawcy, Halina Rodzińska, pisząc, że „jeździła niekiedy do Nowego Jorku, zbierając w bibliotekach materiały potrzebne jej mężowi, a on w idealnej ciszy i spokoju pracował nad książką”³³. Nie byłoby w tym pewnie nic nadzwyczajnego, gdyby nie fakt, że Stockbridge w stanie Massachusetts jest oddalone od Nowego Jorku o ponad 140 mil (tj. około 230 km), a Halina zdana była wówczas jedynie na podróż koleją i przygodne noclegi u znajomych. Także kiedy książkę przyjęto już do druku w wydawnictwie Simon & Schuster, pomoc Haliny okazała się równie nieodzowna; przyznawała to ona sama, pisząc (co nie jest bez znaczenia) w liczbie mnogiej: „mamy więc teraz nieludzką pracę z wykańczaniem”³⁴. Nie dziw zatem, że wydanie i dobre przyjęcie dzieła sprawiły jej satysfakcję, którą dzieliła się z Grydzewskim:

Wczoraj wróciliśmy do Sag Harbor. Tydzień w New Yorku był bardzo emocjonujący. [...] Nie masz pojęcia, co to było dla mnie za wzruszenie iść przez ulice w New Yorku i widzieć tę książkę na wystawach. I móc pomyśleć o tych dwóch ciężkich latach, kiedy powstawała, że taki przyniosła rezultat³⁵.

Dodajmy na marginesie, że w biografii samej Wierzyńskiej dzieło Chopina pojawiło się w sposób szczególny po raz wtóry – jej pierwszym mężem (ślub w 1926 roku, rozwód w 1938 roku) był Henryk Sztompka, wybitny pianista, który w I Międzynarodowym Konkursie Pianistycznym im. Fry-

³² A. Mieczysławska, *Luźne wspomnienia*, [w:] *Wspomnienia o Kazimierzu Wierzyńskim*, ed. cit., s. 187. Najczęściej była to zapewne New York Public Library na Manhattanie, gdzie przez długie lata szefem działu Slavic Division był dr Alfred Berstein, o którego życzliwości i wielokrotnej pomocy Wierzyński wspominał w cytowanym wywiadzie dla R.F.I. (vide przyp. 2), a jego odejście z NYPL z żalem podsumował w tekście *Pożegnanie Alfreda Bersteina*, „Wiadomości” 1959, nr 31(696), z 2 sierpnia, Londyn; przedr.: K. Wierzyński, *Szkice i portrety literackie*, zebrał i posłowiem opatrzył P. Kądziela, Warszawa 1990, s. 191–194.

³³ H. Rodzińska, *Wspomnienie o Wierzyńskim*, [w:] *Wspomnienia o Kazimierzu Wierzyńskim*, ed. cit., s. 259.

³⁴ List H. Wierzyńskiej do M. Grydzewskiego z 25 marca 1949 roku; M. Grydzewski, K. i H. Wierzyńscy, op. cit., t. 2: 1948–1952, s. 215.

³⁵ Vide przyp. 25.

deryka Chopina w styczniu 1927 roku w Warszawie otrzymał nagrodę Polskiego Radia za najlepsze wykonanie mazurków. Sama zaś Halina mogła mieć też pewnego rodzaju przygotowanie do prowadzenia muzykologicznych kwerend – wszak w dwudziestoleciu międzywojennym (do czasu ślubu z Kazimierzem w 1938 roku) pracowała w redakcji muzycznej Polskiego Radia, skąd pamiętał ją pianista, krytyk muzyczny i radiowiec Roman Jasiński jako pracownicę „pierwszej klasy [...]”. Gdy odeszła, dam, które ją zastąpiły, nie sposób było nawet z nią porównać³⁶.

W gawędzie o pisaniu *Chopina* Wierzyński milczy jednak na temat pomocy żony – podobnie jak nigdzie w tym kontekście nie pojawia się postać Ludwika Krzyżanowskiego, anglisty i tłumacza, działacza polonijnego. Jego udział w pracy nad biografią skrywa zaskakująca tajemnica, którą ujawniła dopiero korespondencja między nim a poetą (ilościowo raczej skromna, ale ważna z kilku powodów)³⁷.

Z wymiany listów od grudnia 1947 roku do listopada roku 1949 wynika bowiem jednoznacznie, że to Ludwik Krzyżanowski był tłumaczem znacznej części – jeśli nie wręcz całości! – biografii Chopina. Listy te świadczą także o tym, że twórcza praca Wierzyńskiego oraz translatorskie wysiłki Krzyżanowskiego toczyły się sukcesywnie i symultanicznie.

Pisał np. Krzyżanowski do poety 4 lutego 1948 roku: „z bijącym sercem przesyłam dwa pierwsze rozdziały. Nie bądcie Państwo zbyt srodzy w ocenie ich szaty angielskiej. Ufam, że mimo przebrania nie wydadzą się Panu biedne i obce”, a już 12 lutego: „Dziękuję serdecznie za spostrzeżenia i pochwały. Spieszę się, by Panu wysłać rozdział V”. Poeta zaś 20 marca zapowiadał: „Nowe rozdziały przyślę w przyszłym tygodniu”, a 30 marca pisał: „Wysyłam Panu [...] nowe trzy rozdziały: ósmy, dziewiąty i dziesiąty. U Pana jest jeszcze szósty i siódmy, myślę, że już przełożone. Bardzo proszę o pośpiech, bo mnie piłują”. W następnych trzech miesiącach jest mowa

³⁶ R. Jasiński, *Zmierzch starego świata. Wspomnienia 1900–1945*, Kraków 2006, s. 606.

³⁷ Korespondencja zachowała się w archiwum Polskiego Instytutu Naukowego w Nowym Jorku (Polish Institute of Arts and Sciences of America, collection 049: Ludwik Krzyżanowski Papers, folders 23, 24) – są to listy Kazimierza i Haliny Wierzyńskich do Ludwika Krzyżanowskiego; natomiast w archiwum Kazimierza Wierzyńskiego w Bibliotece Polskiej w Londynie znajdują się adresowane do niego i jego żony listy Krzyżanowskiego (sygn. 1360/Rps/VI.1.h). Korespondencja ta jest wyraźnie niekompletna (świadczą o tym uwagi o wysłaniu listu lub braku odpowiedzi, a także odwołania do poruszanych wcześniej spraw, których jednak w zachowanych listach nie odnajdujemy). Archiwalia te zostały opublikowane w: *Korespondencja Kazimierza Wierzyńskiego i jego żony Haliny z Ludwikiem Krzyżanowskim – listy z lat 1947–1958 i 1976–1977*, oprac. i wst. B. Dorosz, „Archiwum Emigracji. Studia – Szkice – Dokumenty” 2010, z. 1–2(XII–XIII), s. 271–304, <https://doi.org/10.12775/AE.2010.010> (dostęp: 20.01.2024). W niniejszym tekście wszystkie dalsze cytaty z tego korespondencyjnego dialogu pochodzą z tego wydania; tam też znaleźć można obszerny biogram Ludwika Krzyżanowskiego.

o kolejnych rozdziałach, przy czym Wierzyński, mobilizując tłumacza do pośpiechu, dodaje np., że „inne rozdziały są o wiele prostsze niż «Obczyzna» i «Przyroda»” (7 kwietnia), a wysyłając następne, pisze (3 czerwca):

Błagam Pana, niech Pan je prędko przetłumaczy. [...] stanowią one zamknięcie pewnej całości

i dalej w tym samym liście zaklina:

jak najusilniej proszę – niech Pan to przełoży szybko (i oczywiście jak najlepiej). [...] Proszę Pana, błagam Pana, błogosławię Pana – wszystko, co Pan chce, tylko szybciej, szybciej, szybciej!

Prośbom o sprawne działanie towarzyszyły też nieklamane wyrazy uznania, gdy poeta pisał do Krzyżanowskiego 16 lutego 1948 roku:

Gdy myślę o Pana talencie jako tłumacza, uprzedzam sobie, że nasz osławiony PIC³⁸ popełnił jeszcze jedną zbrodnię: mając środki, nie umożliwił Panu przetłumaczenia 5–10 arcydzieł polskich, przez co nasza literatura miałaby tu jakieś imię (i Pan też). Gdyby po tej książce udało mi się stanąć na nogi, tzn. przestać być żebrakiem, zyskać jakieś możliwości, stosunki itp., proszę być pewnym, że zrobiłbym wszystko, by także Panu pomóc.

Z perspektywy Krzyżanowskiego listy te są kolejnym dramatycznym obrazem emigracyjnych losów. Wyjątkowa aktywność zawodowa (polityczna i propagandowa) w czasie wojny i stan permanentnego braku podstaw egzystencji po jej zakończeniu stały się przejmującymi doświadczeniami wielu Polaków, w tym także wybitnych działaczy niepodległościowych. Nie tylko miłość do kultury i literatury polskiej wpłynęła więc na decyzję Krzyżanowskiego o podjęciu przekładu *Życia Chopina* z maszynopisowej wersji polskiej. O sukcesywnym otrzymywaniu od poety (niezbyt wielkiego w isto-

³⁸ Polish Information Center – agenda Ministerstwa Informacji i Dokumentacji Rządu RP na uchodźstwie, założona w 1940 roku w Nowym Jorku w celu informowania społeczności amerykańskiej o sytuacji w okupowanej Polsce, działalności rządu polskiego, walce AK w kraju i udziale Polskich Sił Zbrojnych na Zachodzie w kampaniach aliantów. Placówka służyła także pomocą naukowcom i artystom polskim przebywającym w Stanach Zjednoczonych, m.in. wypłacała stypendia rządowe z Funduszu Kultury Narodowej. Działała do połowy 1945 roku, tj. do cofnięcia przez Stany Zjednoczone uznania rządowi polskiemu na emigracji. Krzyżanowski związany był z PIC w latach 1940–1943; Wierzyński w czasie wojny za pośrednictwem PIC otrzymywał subsydium z rządowego Funduszu Kultury Narodowej, podobnie jak inni przebywający wówczas w Stanach Zjednoczonych pisarze, artyści i naukowcy (wśród nich J. Tuwim, J. Wittlin, Z. Kosidowski, M. Kridl, W. Małcużyński, G. Fitelberg, A. Cwojdzinski).

cie) honorarium za tłumaczenie świadczą listy Wierzyńskiego z 16 lutego i 6 sierpnia 1948 roku, inne zaś dowodzą, że już na etapie wspólnej pracy nad *Chopinem* poeta żywo interesował się trudną sytuacją rodziny Krzyżanowskich i inicjował różne starania na rzecz znalezienia dla tłumacza stałej posady.

Dla Wierzyńskiego, który sam o sobie pisał w liście z 6 lutego 1948 roku, że jest „analfabetą w angielskim”, praca przekładowa Krzyżanowskiego była konieczna. Ten autokrytycyzm można by uznać za pewien rodzaj kokieterii, poeta podejmował bowiem z tłumaczem dyskusje na temat trafności przekładu (o czym świadczy list z 20 marca, w którym pisze: „Posyłam Panu znowu moje refleksje na temat ostatniej porcji tłumaczeń”), sugerując nawet zmiany (jak w liście z 16 lutego, w którym czytamy m.in.: „Nowe uwagi przysię późnziej. [...] Takie nowotwory jak «wirowisko» radziłbym zastąpić jakimś odpowiednikiem”), a także podpowiadając źródła do ewentualnej pomocy w przekładzie, jak np. wydanie listów Chopina po angielsku³⁹ (list z 3 maja). Wszystko jednak wskazuje na to, że Wierzyński, mimo kilku już lat spędzonych w Ameryce, nie był pewien, czy w języku angielskim może się swobodnie wypowiedzieć artystycznie.

Poeta szukał u Krzyżanowskiego nie tylko pomocy przekładowej, lecz także potwierdzenia jakości własnego pisania o Chopinie, kiedy dopytywał: „Czy Panu podoba się ta cała narracja? Czy Pani? Napiszcie Państwo coś od siebie” (list z 22 kwietnia 1948 roku). Znajdujemy tu też najbardziej bezpośrednie i niejako „bieżące” dowody na jego ówczesne odradzanie się w poezji, kiedy w tym samym liście wyznaje: „męczą mnie wiersze” (a teraz już wiadomo, że tak wykluwał się *Korzec maku*).

Na marginesie dodać trzeba, że korespondencja z lat późniejszych (1957–1958) dowodzi, jak istotny wpływ miał Krzyżanowski – tłumacz i wydawca Wierzyńskiego, a zatem i propagator w świecie anglojęzycznym – na zmianę jego statusu: z deprimującej go i deprecjonującej roli emigracyjnego poety tworzącego w peryferyjnym języku wybił się na pozycję twórcy znanego i uznanego w amerykańskim świecie naukowym i literackim⁴⁰. Z jednej strony świadczyć mogą o tym podjęte (w latach 1960–1962) przez środowisko Polskiego Instytutu Naukowego w Ameryce starania o Literacką Nagrodę

³⁹ Chodziło o wydanie *Chopin's Letters*, collected by H. Opieński, translated from the original Polish and French, with a preface and editorial notes, by E.L. Voynich, New York 1931.

⁴⁰ Vide D. Davie, *Wierzyński in English Translation. The Olympic Laurel and Other Poems*, „The Polish Review” 1958, vol. III, no 3, New York; K. Wierzyński, *Selected poems*, ed. by C. Mills and L. Krzyżanowski, introduction by D. Davie, New York 1959; K. Wierzyński, *Poetry and Faith. New Selected Poems*, „The Literary Review. An International Journal of Contemporary Writing” 1960, Spring, Teaneck. We wszystkich tych publikacjach Krzyżanowski występował też jako tłumacz niektórych wierszy Wierzyńskiego.

Nobla dla poety⁴¹, z drugiej – uhonorowanie go w 1964 roku na specjalnym posiedzeniu The Poetry Society of America.

Wróćmy jednak do intrygującej historii przekładu *Życia Chopina*. W sierpniu 1948 roku Wierzyński uregulował honorarium Krzyżanowskiego za przekład XIII rozdziału biografii (liczącej w całości czterdzieści rozdziałów), a 10 października donosił mu m.in.:

[...] przejdźmy do spraw businessowych. Jest ich sporo i sporo nowych, nie będę o wszystkim pisał, odkładam to do osobistego widzenia, myślę, że jeszcze w tym miesiącu. Z konkretnych zmian najważniejsze są: 1/ że nie będzie re-writera; 2/ że wydawca, który wchodził w grę, odpadł; 3/ że w toku są pertraktacje z kim innym. Przekład robi p. Dyvas [?]. Tłumaczy bardzo szybko, rozdział zabiera jej dwa-trzy dni, tak że wszystko, co miałem gotowe, jest u niej lub już przełożone.

„Re-writer” (dosłownie: ‘przepisywacz’) oznacza w tym przypadku (w amerykańskiej praktyce wydawniczej) „przerabiacza do druku”, ale – co ważne – pojawia się tu postać pani Dyvas, jakoby kolejnej tłumaczki.

Prawdopodobnie na przełomie lat 1948 i 1949 to Artur Rubinstein wpadł na pomysł, by z propozycją wydania książki zwrócić się do firmy Simon & Schuster. Wierzyński wspominał:

Miałem wtedy przełożone na angielski wszystkiego trzy rozdziały. Rubinstein wręczył je Simonowi. [...] Zaczęło się oczekiwanie na odpowiedź. Było to równie przyjemne jak denerwujące. Minęło tak kilka tygodni, aż pewnego dnia zatelefonował do mnie Henry Simon, kierownik literacki firmy, i zaprosił mnie na rozmowę do Nowego Jorku. [...] Wizyta poszła gładko. Simon przyjął książkę na podstawie trzech rozdziałów. [...] Było to w marcu. Zobowiązałem się dostarczyć tekst angielski na dzień 1-go maja. Zaczęła się błyskawiczna praca mojego tłumacza, Norberta Gutermana, który 400 stron przełożył w ciągu sześciu tygodni. Ostatecznie wszystko było gotowe na termin⁴².

Przedstawiona przez Wierzyńskiego – i potwierdzona w jego korespondencji z Krzyżanowskim – chronologia wydarzeń wskazywałaby na niego jako autora przekładu owych trzech rozdziałów o kardynalnym znaczeniu dla całego przedsięwzięcia. Ale na angielskim wydaniu w nowojorskim wydawnictwie widnieje nazwisko Norberta Gutermana jako tłumacza⁴³.

⁴¹ Vide B. Dorosz, *Angielskie przekłady wierszy i marzenia o Noblu*, [w:] eadem, *Nowojorski pasjans*, ed. cit., s. 393–397.

⁴² K. Wierzyński, *Chopin i wiersze*, ed. cit., s. 35–36.

⁴³ Co zastanawiające, ten tłumacz dzieł naukowych i literackich z języków francuskiego, niemieckiego i polskiego oraz z łaciny na angielski miał na swoim koncie w późniejszych latach przekłady z literatury polskiej, m.in. M. Hłaski, L. Kołakowskiego czy S. Korbońskiego, nigdy jednak nie zajmował się tłumaczeniem innych utworów Wierzyńskiego.

Używane w angielszczyźnie określenie *first draft* ('brudnopis', 'pierwszy szkic') z pewnością umniejszałoby wagę pracy wykonanej wcześniej przez Krzyżanowskiego i wartość pierwszej wersji angielskiej. W jakim stopniu Gutermań, pracując w zawrotnym tempie nad tekstem o tak dużej objętości, korzystał z twórczego translatorskiego wysiłku Krzyżanowskiego, pozostaje dziś pytaniem bez odpowiedzi. Warto też pamiętać, że przekład angielski był podstawą tłumaczenia na francuski i hiszpański, które to wersje ukazały się w 1952 roku (czyli nawet rok wcześniej niż opublikowana została polska wersja biografii Chopina).

Podobne pytanie: zagadka czy mistyfikacja? dotyczy *Przedmowy* do biografii Chopina. Wierzyński napomknął krótko we wspomnieniowej gawędzie: „Poprosiłem Artura Rubinsteina o napisanie przedmowy. Rubinstein [...] mi nie odmówił [...]”⁴⁴. Stało się to jednakowoż przyczyną jeśli nie skandalu towarzyskiego, to w każdym razie poważnego przyjacielskiego konfliktu, którego kulisy odsłoniła Halina Rodzińska, pisząc, że po ukończeniu pracy nad książką Wierzyński

[...] pojechał do Kalifornii do Artura Rubinsteina z prośbą o napisanie wstępu – o czym nam nie wspomniał. Choć mój mąż rozumiał, że Rubinstein jako najlepszy szopenista nadawał się najlepiej do napisania takiej przedmowy, to jednak bardzo go zabolalo, że Wierzyński go pomiął. Przecież gdyby nie on, nigdy by *Życia Chopina* nie napisał. Sam zresztą zawsze o tym mówił i w dedykacji na egzemplarzu tej książki dla mnie napisał: „Kochanej Halinie Rodzińskiej tę książkę, którą napisałem dzięki Arturowi – oddany Kazimierz”. [...] Stosunki między nami bardzo się zmieniły. Artura uczucie do Kazimierza ochłodziło, czego Kazimierz nie mógł zrozumieć i nigdy się nie dowiedział, co było powodem tej zmiany⁴⁵.

Z zachowanej korespondencji małżonków Wierzyńskich⁴⁶ wynika, że Kazimierz przebywał w Beverly Hills u Rubinsteinów od 4 do 14 czerwca 1949 roku. Pierwszego dnia Nela i Artur czekali na niego na lotnisku. Jak poeta donosił żonie, „na lunch wypiliśmy bruderszaft”. Później został porwa-

⁴⁴ K. Wierzyński, *Chopin i wiersze*, ed. cit., s. 35.

⁴⁵ H. Rodzińska, *op. cit.*, s. 259.

⁴⁶ Listy Haliny i Kazimierza Wierzyńskich są zachowane w archiwum poety w Bibliotece Polskiej w Londynie (sygn. 1360/Rps/VII.3). Korespondencja obejmuje lata 1941–1968; składają się na nią 153 listy (w tym także drobne niedatowane karteczki odnoszące się do spraw codziennych, np. zakupów); Halina posegregowała je chronologicznie, opatrując większość sekwencji notatkami objaśniającymi okoliczności rozłąki z Kazimierzem. Listy te w znakomitej większości nie były dotychczas publikowane – ogłoszono drukiem skromny fragment z tego zasobu. Vide B. Dorosz, „Anioł chopinowski” i „nienapisany wiersz”. *O korespondencji Haliny i Kazimierza Wierzyńskich (tuzin listów i garść uwag)*, „Sztuka Edycji. Studia Tekstologiczne i Edytorskie” 2019, nr 2(16), s. 153–174, <https://doi.org/10.12775/SE.2019.0036> (dostęp: 20.01.2024).

ny w wir spotkań towarzyskich w świecie artystyczno-filmowym, w środowisku prominentnych przyjaciół i znajomych jego gospodarzy – ówczesnych hollywoodzkich celebrytów. Dopiero 7 czerwca relacjonował:

Z Arturem miałem dwie rozmowy, ale jeszcze niekompletne. Dziś pomówimy znowu. On czyta moją książkę, mówi, że mu się podoba. [...] Niedzielę przesiedzieliśmy w domu, mówiłem z Arturem o Ch[opinie].

Najwyraźniej rozmowy o Chopinie czy o *Chopinie* zaowocowały koncepcją wstępu do biografii, bo po dwóch dniach, 9 czerwca, Kazimierz pisał do Haliny:

Zabieram się do opracowania materiału od Artura, ale idzie mi jak z kamienia i bardzo z tego powodu cierpię. [...] Dziś postanowiłem pisać – Boże, jak mi ciężko idzie – ale musi pójść. [...] Nie wiem, jak długo zostanę, by „wysiedzieć coś dla przyszłości” – myślę, że w poniedziałek lub wtorek zacznę wyjeżdżać bez uprzedzenia. Bylebym dobrze tę przedmowę napisał [...].

Następnego dnia (10 czerwca) informował zaś żonę:

Wczoraj wieczorem [...] zostałem w domu i pisałem do 1-ej w nocy. Mam już większą część (a może wszystko gotowe), muszę tylko to przeczytać, a nie mam odwagi zacząć. Potem jeszcze przedyskutować z Arturem.

Powyższe cytaty nie pozostawiają wątpliwości co do rzeczywistego autorstwa *Przedmowy* do *Życia Chopina* – wszak jak wspominał Wierzyński, „Rubinstein miał sto koncertów w sezonie, był stale w podróży”⁴⁷ i zapewne nie znalazłby stosownego czasu na pisanie. (Gdyby małżonkowie Rodzińscy znali prawdę, może nie doszłoby do przykrego osłabienia wieloletniej przyjaźni?)

Ta wiedza, zaczerpnięta z oryginalnych dokumentów archiwalnych, w innym świetle stawia teraz niektóre komentarze na temat biografii Chopina pióra Wierzyńskiego oraz wprowadzenia do niej. Pisał bowiem jeden z badaczy literatury:

[...] największą rangę nadał Wierzyński wczesnemu okresowi życia kompozytora; okresowi, kiedy znajdował się on w Polsce, chłonąc różnorodne doznania emocjonalne, estetyczne, ideowe, których ślady występować będą odtąd zawsze w jego późniejszej twórczości. Takie ujęcie pociąga za sobą interpretacyjne konsekwencje o dużym znaczeniu.

⁴⁷ K. Wierzyński, *Chopin i wiersze*, ed. cit., s. 35.

Wydobył to i podkreślił Artur Rubinstein w przedmowie do książki. Zwrócił uwagę, że w dotychczasowych studiach o Chopinie niedostatecznie uwzględniano jego młodość spędzoną w kraju. Szczególnie prace, które wyszły spod piór obcych komentatorów [...], nie mogły ani dostatecznie mocno uświadomić, ani wystarczająco dokładnie przedstawić znaczenia młodzieńczych, polskich doświadczeń kompozytora, tak ważnych dla całej jego twórczości. Rubinstein doskonale to rozumiał: „Cały Chopin powstał w młodości i przez całe życie czerpał, jak ze źródła, z lat spędzonych w Polsce i z jej ducha”⁴⁸.

Dziś można by powiedzieć, że tak rozkładając akcenty w biografii muzyka-emigranta, poeta-emigrant pisał poniekąd trochę o sobie samym i starał się subtelnie oddać to w autorskim wstępie do książki. Co interesujące, krytyków *Życia Chopina*, zarzucających dziełu niedostateczne skupienie autora na twórczości genialnego kompozytora, *Przedmowa* powinna jednak zadowolić, ponieważ przynosi m.in. wizerunek Chopina jako „Prospero fortepianu”, który „zaczarował go i odmienił”, analizę trudności jego kompozycji (co miało być naturalne i zrozumiałe z punktu widzenia wirtuoza fortepianu, jakim był Rubinstein), a także obraz europejskiego tła muzycznego, na którym jego sztuka się rozwijała jako zjawisko osobne i niepodlegające żadnym wpływom. Zastanawiająca jest przy tym niekiedy pewna praktyka wydawnicza – w niektórych wydaniach krajowych pomijana jest *Przedmowa* (niby)Rubinsteina, obecna we wszystkich wydaniach w innych wersjach językowych (co miało niewątpliwie dodatkowy walor reklamowy ze względu na światową sławę pianisty), a zastąpiona gawędą Wierzyńskiego *Chopin i wiersze* (np. w Wydawnictwie Literackim w 2010 roku).

Można zakończyć ten szkic cytatem z *Przedmowy*, pamiętając, że słowa o Chopinie mogą być w równym stopniu prawdą artystyczną o poecie – wirtuozie słowa, który nie będąc chopinologiem, okazał się mądrym i wrażliwym „chopinofilem”:

Jego pedantyczna precyzja i oszczędna kondensacja, a jednocześnie wzruszające ciepło i głęboka serdeczność łączą się w nierozzerwalną całość. Jako organizacja twórcza był to kompozytor heroiczny, jako organizacja uczuciowa była to najdelikatniejsza czułość. Między tymi dwoma biegunami zamyka się jego świat wraz z nieprzeliczonym swoim bogactwem⁴⁹.

⁴⁸ M. Stępień, *op. cit.*, s. 261.

⁴⁹ K. Wierzyński, *Przedmowa Artura Rubinsteina*, [w:] *idem, Życie Chopina*, New York 1953, s. 5–6.

BIBLIOGRAFIA

- Danilewicz-Zielińska M., *Szkice o literaturze emigracyjnej*, Paryż 1978, s. 164–174.
- Dorosz B., „Anioł chopinowski” i „nienapisany wiersz”. O korespondencji Haliny i Kazimierza Wierzyńskich (tuzin listów i garść uwag), „Sztuka Edycji. Studia Tekstologiczne i Edytorskie” 2019, nr 2(16).
- Dorosz B., *Kazimierz Wierzyński*, [w:] eadem, *Nowojorski pasjans. Polski Instytut Naukowy w Ameryce, Jan Lechoń, Kazimierz Wierzyński. Studia o wybranych zagadnieniach działalności 1939–1969*, Warszawa 2013, s. 313–432.
- Dorosz B., *Poeta „do usług” w objęciach „wielkiego manipulatora” (na marginesie korespondencji Kazimierza Wierzyńskiego z Jerzym Giedroyciem)*, „Sztuka Edycji. Studia Tekstologiczne i Edytorskie. Edytorstwo polskie na uchodźstwie i emigracji” 2015, nr 2(8).
- Dorosz B., „Święta Halina II”. Szkic do portretu żony poety ze strzępków listów uczyniony (rzecz o Halinie Wierzyńskiej), [w:] *Paryż, Londyn, Monachium. Nowy Jork. Pourześniowa emigracja na mapie kultury nie tylko polskiej*, t. 3: *Wybitne postaci kobiece*, red. A. Janicka, E. Rogalewska, V. Wejs-Milewska, Białystok–Warszawa 2021, s. 343–374.
- Dzierżanowski L., *W poszukiwaniu „Pastwiska” – amerykańskie plany Romana Palestra w świetle korespondencji kompozytora z Jerzym Fitelbergiem oraz Kazimierzem Wierzyńskim*, [w:] *Muzyka polska za granicą*, t. 3: „American dream”. *Polscy twórcy za oceanem*, red. B. Bolesławska-Lewandowska, J. Guzy-Pasiak, Warszawa 2020, s. 139–152.
- Grydzewski M., Wierzyńscy K. i H., *Listy*, oprac. B. Dorosz przy współpracy P. Kądzeli, Warszawa 2022, t. 2: *1948–1952, passim*.
- Harasowski A., *Teschen or Tetschen? The Life and Death of Chopin by K. Wierzyński*, [w:] idem, *The Skein of Legends around Chopin*, Glasgow 1967, s. 237–244.
- Jasiński R., *Zmierzch starego świata. Wspomnienia 1900–1945*, Kraków 2006.
- Korespondencja Kazimierza Wierzyńskiego i jego żony Haliny z Ludwikiem Krzyżanowskim – listy z lat 1947–1958 i 1976–1977*, oprac. i wst. B. Dorosz, „Archiwum Emigracji. Studia – Szkice – Dokumenty” 2010, z. 1–2(XII–XIII).
- Lechoń J., *Nieco o życiorysach*, „Wiadomości” 1950, nr 40(235).
- Lewandowska-Tarasiuk E., *Muzyczne światy w poezji Kazimierza Wierzyńskiego*, „Zeszyty Naukowe PUNO” 2020, seria III, nr 8.
- Lewandowski W., *Dwie Ameryki Kazimierza Wierzyńskiego*, [w:] *Od New Orleans do Mississauga. Polscy pisarze w Stanach Zjednoczonych i Kanadzie po II wojnie światowej (najnowsze badania)*, red. B. Dorosz, Warszawa 2015, s. 31–49.
- Ligeza W., *Muzyka w wierszach Kazimierza Wierzyńskiego*, [w:] *Literatura, kultura religijna, polskość. Księga jubileuszowa dedykowana prof. dr hab. Krzysztofowi Dybiakowi w 65. rocznicę urodzin*, red. K. Koehler, W. Kudyba, J. Sikora, Warszawa 2015, s. 429–441.
- Maciąg K., „Życie Chopina” Kazimierza Wierzyńskiego wobec legendy kompozytora, [w:] *Proza polska na obczyźnie. Problemy – dyskursy – uzupełnienia*, t. II, red. Z. Andres, J. Pasternski, A. Wal, Rzeszów 2007, s. 95–112.
- Naglerowa H., *Chopin*, „Dodatek Tygodniowy «Ostatnich Wiadomości»” 1954, nr 35.

- Nowakowski Z., *Na cztery ręce*, „Wiadomości” 1951, nr 20(268).
- Puchalska I., *Poeta „przed czymś nieznanym w samym sobie”, czyli Kazimierz Wierzyński słuchający muzyki*, „Ruch Literacki” 2017, z. 4.
- Sadowski M., *Kategoria muzyczności w wierszu „Szopen” Kazimierza Wierzyńskiego*, [w:] *Kazimierz Wierzyński czytany na nowo*, „Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ. Nauki Humanistyczne” 2016, nr 1(7).
- Smoter J.M., *Spór o „listy” Chopina do Delfiny Potockiej*, Kraków 1976.
- Stępień M., *Jak Kazimierz Wierzyński pisał książkę o Fryderyku Chopinie*, [w:] *idem, Dalekie drogi literatury polskiej. (Szkice o literaturze emigracyjnej)*, Kraków 1989, s. 250–270.
- Wierzyński K., *Gorzki urodzaj*, Warszawa 1933.
- Wierzyński K., *Korzec maku*, Londyn 1951.
- Wierzyński K., *Kurhany*, Warszawa 1938.
- Wierzyński K., *Moja prywatna Ameryka*, Londyn 1966.
- Wierzyński K., *Pamiętnik poety*, oprac., wstępem i przypisami opatrzył P. Kądziała, Warszawa 2018.
- Wierzyński K., *Róża wiatrów*, New York 1942.
- Wierzyński K., *Selected poems*, red. C. Mills, L. Krzyżanowski, wstęp D. Davie, New York 1959.
- Wierzyński K., *Sen mara*, Paryż 1969.
- Wierzyński K., *The Life and Death of Chopin*, New York 1949; wersja polska: *Życie Chopina*, New York 1953.
- Wspomnienia o Kazimierzu Wierzyńskim*, zebrał i oprac. P. Kądziała, Warszawa 2001.
- Zawadzki J. [właśc. Régamey C.], *Wierzyński o Chopinie*, „Kultura” 1950, nr 4(30).
- Życie Chopina. Rozmowa Jana Winczakiewicza z Kazimierzem Wierzyńskim w paryskim studio R.F.I. w 1960 roku*, „Archiwum Emigracji. Studia – Szkice – Dokumenty” 2001, z. 4.

ŹRÓDŁA ARCHIWALNE

- Korespondencja J. Giedroycia i K. Wierzyńskiego: Archiwum Instytutu Literackiego KULTURA, sygn. KOR RED Wierzyński Kazimierz.
- Listy H. i K. Wierzyńskich: archiwum K. Wierzyńskiego w Bibliotece Polskiej w Londynie, sygn. 1360/Rps/VII.3.

Beata Dorosz – dr hab., prof. IBL PAN; Pracownia Dokumentacji Literatury Współczesnej IBL PAN. Literaturoznawczyni, edytorka, dokumentalistka i bibliografka; interesuje się głównie polskim życiem kulturalno-literackim na emigracji po II wojnie światowej. Autorka książek: *Księga gości Jana Lechonia* (1999), *Lechoń i Tuwim – dzieje trudnej przyjaźni* (2004), *Nowojorski pasjans. Polski Instytut Naukowy w Ameryce, Jan Lechoń, Kazimierz Wierzyński* (2013); edytorka utworów J. Lechonia w tomach: *Lechoń Nowojorski* (1999), *W mym sercu jak w bursztynie* (2003) i *Evening on the Hudson. An Anthology of Jan Lechoń's American Writings* (New York 2005) oraz jego korespondencji z M. Grydzewskim (*Listy 1923–1956*, t. 1–2, wyd. 2006), Z. i R. Malczewskimi (*Coraz trudniej żyć*

a umrzeć strach. Listy 1952–1955, wyd. 2008), K. Wierzyńskim (*Listy 1941–1956*, wyd. 2016). Ostatnio wydała: M. Grydzewski, K. i H. Wierzyńscy, *Listy 1920–1969* (t. 1–4, wyd. 2022). Obecnie pracuje nad edycją korespondencji J. Giedroycia z K. Wierzyńskim. ORCID: 0000-0003-2657-1680. Adres e-mail: <beata.dorosz@ibl.waw.pl>.

Beata Dorosz – Ph.D., professor of Institute of Literary Research, Polish Academy of Sciences; Documentation Department of Contemporary Literature; literary scholar, editor, documentalist and bibliographer; mainly interested in Polish cultural and literary life in exile after World War II. Author of the books *Księga gości Jana Lechonia* (1999), *Lechoń i Tuwim – dzieje trudnej przyjaźni* (2004), *Nowojorski pasjans. Polski Instytut Naukowy w Ameryce, Jan Lechoń, Kazimierz Wierzyński* (2013); editor of J. Lechoń's works in the volumes *Lechoń Nowojorski* (1999), *W moim sercu jak w bursztynie* (2003) and *Evening on the Hudson. An Anthology of Jan Lechoń's American Writings* (New York 2005), as well as his correspondence with M. Grydzewski (*Letters 1923–1956*, vol. 1–2, ed. 2006), Z. and R. Małczewski (*Coraz trudniej żyć a umrzeć strach. Listy 1952–1955*, ed. 2008), K. Wierzyński (*Letters 1941–1956*, ed. 2016); most recently she published M. Grydzewski, K. and H. Wierzyński, *Letters 1920–1969* (vol. 1–4; ed. 2022). Currently working on an edition of J. Giedroyc's correspondence with K. Wierzyński. ORCID: 0000-0003-2657-1680. E-mail address: <beata.dorosz@ibl.waw.pl>.

Bruegel, Caravaggio, van Gogh i inni. Malarskie tematy w późnej twórczości Kazimierza Wierzyńskiego

ABSTRACT. Wojciech Ligęza, *Bruegel, Caravaggio, van Gogh i inni. Malarskie tematy w późnej twórczości Kazimierza Wierzyńskiego* [Bruegel, Caravaggio, van Gogh and Others. Themes of Painting in the Late Kazimierz Wierzyński's Poetry]. „Przestrzenie Teorii” 42. Poznań 2024, Adam Mickiewicz University Press, pp. 153–165. ISSN 1644-6763. <https://doi.org/10.14746/pt.2024.42.7>.

In the late period of Kazimierz Wierzyński's poetry the poems devoted to paintings are parallel to poems about writers and literature, also about composers and music. Intertextuality of Wierzyński links with reflections about his own biography, consideration about contemporary history and meditations devoted to existential and metaphysical quests. This poet took up the attentive studies upon the world art. Writing about victory of the universal values, he wants to overcome the traumatic experiences of exile. In the history of art Wierzyński searched the areas of rescue. He considered philosophical problems such as right and evil, moment and constancy, life and death. He was interested in actuality of art and universality of anthropological problems in painting expression. In this work the matter of interpretations are the such poems by Wierzyński, as *Van Gogh, Caravaggio, Kobiety, które tkają* (*The Women which are Weaving, Painting*).

KEYWORDS: Polish poetry of XX century, history of art, autobiography, intertextuality, literature and philosophy

W utworach poetyckich oraz eseistycznych Kazimierz Wierzyński wielokrotnie opisywał wędrówki po światach sztuki. Tematy literackie, malarskie i muzyczne powracają ze szczególną intensywnością w okresie późnym, kiedy poeta poszukiwał duchowej przeciwwagi dla sytuacji wygnania. Przebywając w Nowym Jorku oraz podróżując po Europie, Wierzyński zyskał szeroki ogląd zjawisk artystycznych, a zatem emigracja wzbogaciła obszary jego poszukiwań. Wtajemniczenia kulturowe poety łączą się z wewnętrzną biografią artysty, pośredniczą w przekazywaniu uczuć i przeżyć, a także w formułowaniu pytań egzystencjalno-metafizycznych. W tych wierszach strona emocji, czyli wczuwania się w losy innych artystów, jest wspierana przez stronę intelektu, a tutaj kontemplacja i lektury przekształcają się w poetyckie wizje. Świadectwa sztuki, które mają zdolność przekraczania granic czasu i przestrzeni, zostają włączone w obszar własnych doświadczeń poety, nadają im większą trwałość, gdyż to, co zostało zapisane w znakach kultury, opiera się nagłym zmianom w dziejach, nie podlega ulotności życia,

nie przepada. Można by też mówić w tym przypadku o obrazowych zapośredniczeniach kluczowych momentów własnej biografii.

Wierzyński był zafascynowany magią i sztuką słowa, celnością sformułowań, rytmem fraz językowych, jakie sam układał i jakie znajdował u innych poetów, tematami malarskimi, które nie ograniczały się do walorów formalnych, a także miejscem muzyki w kulturze, oddziaływaniem kompozycji muzycznych oraz dramata ludzkimi przekazywanymi w języku dźwięków. Szczególnie interesowały go biografie artystów – szczęśliwych demiurgów i opuszczonych, samotnych męczenników sztuki. Przy tej sposobności poeta gromadził przemyślenia na temat uwikłań twórcy w dzieje, a także rozbudowywał refleksje dotyczące związków pomiędzy percepcją sztuki a rozumieniem egzystencji.

Warto wspomnieć o kompensacyjnych właściwościach liryków Wierzyńskiego poświęconych sztuce, o poszukiwaniu trwałych wartości, które można by przeciwstawić wyrokowi historii z wieku XX oraz niszczącemu działaniu losu. Poeta – wygnaniec i emigrant – nie tylko dostrzegał katastrofy złego wieku, lecz także boleśnie doświadczył skutków wojny – stracił najbliższych. Wystarczy się wczytać w wiersze z tomu *Krzyże i miecze*. Przejście przez współczesne piekło jest tu zestawiane z antycznym mitem (*Orfeusz*), kręgi wojennego inferna wyznacza arcydzieło Dantego (*Strofa o rozpacz*; *Czatownia*), a temat wojennych losów, tak przepracowanych, żeby pozostał jakiś cień nadziei, wspierają biblijne opowieści, modlitwy błagalne, stylizacje psalmiczne (*Jerycho*; *Msza żałobna w katedrze nowojorskiej*; *Z księgi psalmów*). Pomocne w trudnej chwili walki okazują się mity romantyczne – podstawowy język porozumienia polskiej wspólnoty (*Biblia polska*).

Ideą istotną dla poety jest obrona kultury europejskiej przed barbarzyństwem. Dlatego znów czynną walkę wspiera pamięć o wartościach duchowych. W wierszach powojennych Wierzyński przyjmował okrutne dziedzictwo, pragnął zrozumieć, co oznacza ten kładący się na aktualnych sprawach cień, a nade wszystko za pośrednictwem dialogu z tekstami kultury starał się oddalić traumę, opanować cierpienia, oswoić niedogodności życia na emigracji. Wszakże obcowanie z wybitnymi dziełami łączy się z afirmacją lepszych światów – nie tych przemijających, niszczących ludzkie ambicje oraz aspiracje. Zadania poezji, ujęte najkrócej i najprościej, wyraża dystych: „Odrzeczywistniam, odmieniam / Przeróżający świat” (*Przeprowadzka*, PZ II, 89)¹.

W utworach poetyckich Wierzyński prowadził dialog z pisarzami, jak również dociekał personalnych tajemnic artystów słowa. Wystarczy wymie-

¹ Cytaty z wierszy K. Wierzyńskiego według wydania: *Poezje zebrane*, t. II, oprac. i posł. W. Smaszcz, Białystok 1994 oznaczam skrótem PZ II.

nić wiersze poświęcone „samotniczce z Amherst” oraz Kazimierze Iłakowiczównie (*Emily Dickinson; Iłła*), wypowiedzi na pograniczu literackiego pastiszu (*Tuwim, Leśmian w zimie*) i translatorskiej wariacji (*Pożyczone z Eluarda*), jak również cytaty z Shakespeare’a, Goethego, Nietzschego, Eluarda, Yeatsa, Pounda, Eliota, Dylana Thomasa, Cummingsa, Norwida, Wyspiańskiego. Intertekstualne dialogi wzmacniają i wzbogacają głos poety bądź też bywają konceptami wyjściowymi dla własnych oryginalnych rozwinięć. Do nowego, nabytego w Stanach Zjednoczonych wyposażenia słowno-obrazowego zaliczyć należy poezję anglosaską².

Do ulubionych kompozytorów Wierzyńskiego należeli Bach, Haydn i Chopin, którym poeta poświęcił osobne wiersze. Wypada przypomnieć, iż w przełomowym dla odnowienia poetyki zbiorze *Korzec maku* pojawia się najwięcej utworów z odniesieniami do wartości i przeżyć muzycznych. Jest to znaczące, gdyż poeta pragnie odbudować świat ludzki – przeciwstawiany światu nieludzkiemu³. W *Balladzie o Haydnie* jasna tonacja stylistyczna wiąże się podniesieniem sztuki na wyżyny *sacrum* lub inaczej – dostępnego ludziom absolutu ukrytego w układzie dźwięków, rytmów i barw muzycznych. W balladowym koncepcie Bóg byłby najdoskonalszym melomanem, a urządzenie świata miałoby kształt muzyczny. Tak jak młody Wierzyński Haydn – kompozytor nawiedzany przez zachwyt – posługuje się językiem doskonalszym niż zwykła mowa porozumienia, ponieważ w utworach klasykistycznego mistrza „gramatyka boża” zostaje ściśle zespolona z gatunkami muzycznymi (w tym wierszu poeta pisze o Haydnowskich menuetach).

Szczególne znaczenie dla pojmowania muzyki w dziele Wierzyńskiego ma *Koncert zimowy* – zapis uważnego słuchania w odosobnieniu, w górach Berkshire, gdzie, jak wiadomo, powstawała jego monografia o Chopinie. Etykę twórczą autora *Korca maku* można odnieść do artystycznej postawy kompozytora. Chopin jest wzorem twórcy poszukującego najlepszych rozwiązań, natomiast: „Każdy prawdziwy poeta [...] zawsze pisze o sobie samym, tylko egotyzm nadaje słowom jego wartość prawdziwą”⁴. Jak w zakończeniu książki pisał Wierzyński:

Chopin [...] w pracy swej znał tylko jedną miarę, nieprzerwane dążenie do doskonałości. [...] Ta moralność wewnętrzna przejawiała się w czystości jego muzyki, która

² Więcej na ten temat – vide A. Nasilowska, *Przemiany w powojennej poezji Wierzyńskiego*, [w:] *eadem, Persona liryczna*, Warszawa 2000, s. 159–162; A. Rydz, *Świat nie ma sensu, sens ma sztuka. O powojennej poezji Kazimierza Wierzyńskiego*, Warszawa 2004, s. 144–147.

³ K. Dybciak, *Słowo – płomień rozświetlający muzykę*, [w:] *idem, Gry i katastrofy*, Warszawa 1980, s. 165–166.

⁴ M. Hemar, *O autorze „Życia Chopina”*, [w:] *Wspomnienia o Kazimierzu Wierzyńskim*, zebrał i oprac. P. Kądziała, Warszawa 2001, s. 99.

ocalała z życia jak skarb, przemycony poza granice miłości, rozpacz cierpienia i innych zwykłych spraw człowieka⁵.

W *Koncertie zimowym* utrwalony przez sztukę dźwięku format duchowy twórców dla mówiącego jest bardzo istotny, podobnie jak ich sytuacje biograficzne, co z kolei przekłada się na kategorie zróżnicowanego emocjonalnie odbioru. Sonaty Domenica Scarlattia lokują się po stronie doznań radosnych, kantaty Jana Sebastiana otwierają obszary religijny i metafizyczny, a jednocześnie pojawia się obraz kompozytora-tkacza – świętego pająka, zapisującego nuty na chwałę Bożą, zaś frazy muzyczne *III Scherza cis-moll* Chopina kojarzą się z odchodzeniem, żegluga po ciemnych wodach egzystencji. Ostatnia część *Koncertu zimowego* upamiętnia dwóch wielkich pianistów: Artura Rubinsteina i Vladimira Horovitz⁶. W innych utworach lirycznych, takich jak *Śpiewane między drzewami* czy *Moje pieśni*, harmonia słowa zespolonego z rytmem natury tworzy muzykę ładu i nadziei, oddaloną od trosk istnienia. Swoją wizję uleczenia z koszmarów poeta wspierał odniesieniami do światów bytujących ponad historią, niezmiennych aksjologicznie, istotnych egzystencjalnie oraz pouczających. Dodajmy, że estetyczne satysfakcje nie wykluczają refleksji filozoficznych. W każdym razie u Wierzyńskiego ważną rolę odgrywa uniwersalny język kultury, którym ludzie jeszcze potrafią się porozumiewać.

Wielokrotnie rozważana przez badaczy i krytyków filozofia słowa⁷ oraz uwagi autotematyczne Wierzyńskiego lokują się w centrum jego dociekań poetyckich⁸. Motywy muzyczne i kulturowo-antropologiczne wspierają po-

⁵ K. Wierzyński, *Życie Chopina*, przedm. A. Rubinstein, Warszawa 1999, s. 377.

⁶ Tak kompozycję utworu opisuje Jolanta Dudek: „Muzyka zaciążyła wyraźnie na budowie tego czteroczęściowego cyklu z *Korca maku*. Każda bowiem część koncertu stanowi samodzielną całość i łączy się z pozostałymi już nie na zasadzie wspólnych motywów obrazowych, lecz na zasadzie uczuciowych przejść od mistycznej pogody poprzez na pół senne, fantastyczne marzenie o zaświatach do gwałtownego, emocjonalnego wybuchu w trzeciej części i końcowego wyciszenia. Poszczególnym etapom odpowiadają partie czteroczęściowej sonaty...” (eadem, „Jeśli mi słowo bić przestanie, co mi po sercu”. *O twórczości Kazimierza Wierzyńskiego*, Kraków 2023, s. 88).

⁷ M.in. Z. Andres, *Mistyka słowa*, [w:] idem, *Kazimierz Wierzyński. Szkice o twórczości literackiej*, Rzeszów 1997, s. 139–162; M. Dłuska, *Kazimierz Wierzyński*, [w:] eadem, *Studia i rozprawy*, t. III, Kraków 1972, s. 36–37, 48–50; A. Hutnikiewicz, *Pierwsza i druga młodość Wierzyńskiego*, [w:] idem, *Portrety i szkice literackie*, Warszawa–Poznań–Toruń 1976, s. 196–197; J. Dudek, A. Rydz, *op. cit.*, s. 149 i n.; W. Ligęza, „I zacznę się znowu”. *O przemianach Poezji Kazimierza Wierzyńskiego*, [w:] idem, *Ale książki. Dziewięć szkiców o poezji*, Kraków 2021, s. 38–43.

⁸ T. Terlecki pisał o „gloryfikacji” i „deifikacji poezji” (*Wierzyński czyli poeta*, [w:] T. Terlecki, *Szukanie równowagi. Szkice literackie i publicystyczne*, oprac. i komentarz M. Stefański, Warszawa 2019, s. 342).

szukiwania azylu w nieprzemijających wartościach. W rozgrywce z losem liczą się natomiast kształcenie wrażliwości i doskonalenie narzędzi rozumienia, a mówiąc bardziej konkretnie: apelujące do emocji znaczenia sztuki dźwięku przynoszą pocieszenie i oddalają przeżyte klęski. Jednakże w tym szkicu ograniczam się do kilku uwag i przykładów, skupiając się na przywołaniach i przekształceniach tematów malarskich w poezji Kazimierza Wierzyńskiego. Nie sposób wypreparować „czytania obrazów” z całości bliższych poecie zagadnień kultury, dlatego uwagi wstępne były tu konieczne.

* * *

Poeta wciąż zadaje pytania dotyczące aktualności kulturowego spadku, a twórczość wielkich artystów z różnych epok, jak już to zostało zaznaczone, służy namysłowi dotyczącemu traumatycznych doświadczeń wieku XX. Dzieła malarskie oświetlają biografię pisarza, Wierzyński bowiem odnajduje tam alternatywne i równoległe warianty własnej biografii, w jakiejś mierze zbliżone, choć przecież nie w sensie dosłownym⁹. Język interpretacji dzieł malarskich spotyka się z dyskursem autobiograficznym, przy czym nie mamy do czynienia z ciągłą narracją, lecz z oderwanymi epizodami. Obrazy i metafory pośredniczą w poetyckich zapisach osobistej historii poety w wieku XX.

Narracje o artystach układają się u Wierzyńskiego według znamiennej porządku. Otóż wyeksponowane zostają tematy samotności, wygnania, wyobcowania, naznaczenia przez zadania twórcze, od których nie można się uwolnić. Święte i przekłete posłannictwo byłoby niezbywalną właściwością tworzenia. W ostatnim tomie, *Sen mara*, odnajdziemy najwybitniejsze utwory Wierzyńskiego o malarstwie, choć i wcześniej – w jego emigracyjnym okresie – w kolekcji wypowiedzi o sztuce znalazły się utwory wybitne, takie jak studium szaleństwa sztuki (*Van Gogh*), oparty na błyskotliwym koncepcie portret artysty-kreatora (*Michał Anioł*) czy swoista synteza biografii opisywana w języku sztuki (*Malarstwo*). Poeta zwraca uwagę na dające do myślenia pobliże ekstazy i zbrodni, a także na osobliwe spotkanie przeżyć religijnych z diabolicznymi podszeptami (*Caravaggio*). W wierszu *Rozmyślania o Piero della Francesca* pisze o niezwykłym „ślepych jasnowidzeniu”, a w liryku *Andrea Mantegna: Cristo morto* podejmuje medytacje nad męką Jezusa jako archetypem cierpienia, tematem ikonograficznym – odważnym, zaprzeczającym istniejącej tradycji.

⁹ W szkicu *Obszary ocalenia. Natura, słowo i kultura w późnej liryce Kazimierza Wierzyńskiego* zaproponowałem termin „parabiografia” (*Pisarz na obczyźnie*, red. T. Bujnicki, W. Wyskiel, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1985, s. 180).

Utwory Wierzyńskiego nawiązujące do ważnych dzieł malarstwa najczęściej wykraczają poza rozważania natury estetycznej. Przykładowo, w wierszu *Andrea Mantegna: Cristo morto* obraz mistrza włoskiego *quattrocenta* wywołuje refleksje o doświadczeniach historii dwudziestowiecznej. Otóż „śmierć wysoka” – wzniesiona na krzyżu jako moment zwrotny w historii zbawienia – zostaje zastąpiona śmiercią pospolitą, masową, odartą z godności, śmiercią w poniżeniu ciała, ciszy osamotnienia. Chrystus Mantegny przyłącza się do skazanych i zapomnianych. Wciąż potwierdza dramat ofiary i odkupienia. Mocno więc wybrzmiewa tu paradoks:

Skazany raz jeszcze
Umiera ten jeden jedyny,
który mógł powiedzieć:
Nie umrę.

(PZ II, 368)

Wierzyńskiego nie tylko inspirują płótna dawnych mistrzów; znamienne i znaczące są przerzuty tematyczne do sztuki współczesnej. *Kobiety, które tkają* (z tomu *Siedem podków*) to oparty na przemilczeniach liryk o tajemniczych przesłaniach obrazów, enigmatach spojrzenia w przeszłość malarstwa, przecuciu wspólnoty ludzkiego losu czy też uniwersalności doświadczeń (zapewne cierpieniu i śmierci):

...cztery namalowane kobiety
Siedzą zamyślane za ramą,
Siedzą i tkają,
Tkają i patrzą,
Patrzą i widzą
To samo.

(PZ II, 144)

Znamienne są pomnożone obrazy bezruchu. Z zatrzymanych czynności i spojrzeń żadna akcja, dążąca do jakiegoś finału, się nie rozwinie. Tkalnia Massima Campiglego jest bowiem tkalnią czasu, zatrzymaniem zmiany. W odróżnieniu od gwałtownych wizji poety odpowiadającego na obrazy van Gogha czy Caravaggia w ekfrazie obrazu Campiglego wszelka dynamika zostaje wstrzymana. Historyk sztuki pisze o „antykizującej stylizacji”¹⁰. Spojrzenia tkaczek wybiegają poza ramę, biegną ku tragicznym zdarzeniom „rozpaczliwego dwudziestego wieku” (PZ II, 144). Jednakże, o czym wiadomo od czasów mitu Homera, domenami tkających kobiet są cierpliwość oraz

¹⁰ M. Porębski, *Dzieje sztuki w zarysie*, t. 3: *Wiek XIX i XX*, Warszawa 1988, s. 316.

oczekiwanie. W tym znaczeniu wiersz Wierzyńskiego uznać można za poetyckie studium uspokojonej kontemplacji trwania.

Podobne sensy odnajduję w lakonicznym opisie, minimalizmie figur składniowych i oszczędności metafor w wierszu *Rysunek*. Wzór poezji Dalekiego Wschodu sam się tutaj narzuca. Co znamienne, znika zgiełk świata, milkną dysonanse głosów, uspokaja się dynamika barw i kształtów. Pozostaje spokojna kontemplacja fragmentu pejzażu, w którym da się uchwycić tajemniczą pełnię bytu. Księżyc jest jak „Dżonka na srebrnej napiętej nitce / Chińskiego tuszu” (PZ 389). W tej kondensacji znaczeń reprezentacja i tworzywo plastyczne tworzą jedność. Próba „innej dykcji” opiera się na przeświadczeniu, że czystość tonu i mistrzostwo wyrazu artysta osiąga poprzez narzucone sobie ograniczenia.

Wracamy do wierszy o malarzach. W liryku *Van Gogh* na plan pierwszy przebija się kwestia odgrodzenia od innych i zatrząśnięcia w kręgu malarstwa. Szaleństwo osoby – artysty zamykanego w szpitalu psychiatrycznym – nakłada się na szaleństwo sztuki. Wiersz warto czytać poprzez listy van Gogha, w których pojawiają się takie sformułowania: „Mam zamiar zgodzić się na mój zawód szaleńca [...]. Ale nie czuję w sobie sił koniecznych do tej roli”¹¹, „Pozwolę się zagarnąć malarstwu, nie bez zastanowienia, ale nie dopuszczając do siebie żalów za tym, co mogłoby być”¹². W odczytywanym wierszu ważne byłyby też uwagi dotyczące intensyfikacji barwy, szczególnie żółtej, a także odczuwania krajobrazu południa Francji – oświetlanego przez palące słońce. Pasja słońca, fascynacje twórczym i niszczącym ogniem, jak również silna szalona „wiara w kolor” wyróżniają to malarstwo. Słońce to w wierszu „Sahara bez cienia” (*Van Gogh*, PZ II, 15). Według Pawła Dybla: „Światło słoneczne jest nie tyle obietnicą wieczności, co zwiastunem szaleństwa i zniszczenia, trawiącym ogniem, który przynosi śmierć malującemu je artyście”¹³.

Modlitwy kierowane do Boga chrześcijańskiego i antycznej Diany nie mogą odwrócić cierpień artysty, nie są w stanie oddalić śmierci. Van Gogh okazuje się ważnym pobratymcem poety – w szalonym wieku XX. Kazimierz Wierzyński w swej wizji katastroficznej wykorzystuje obraz mówiącego jako dzwonnika bijącego na alarm. Wybór szaleństwa paradoksalnie okazuje się najbardziej rozsądny, jeśli chcemy sprostać w słowie poetyckim okrucieństwu czasu historycznego oraz złowrogim zapowiedziom przyszłości. Ogień wskazuje właśnie na pokrewieństwo z malarstwem van Gogha:

¹¹ V. van Gogh, *Listy do brata*, przeł. J. Guze, M. Chełkowski, przedm. J. Guze, Warszawa 1964, s. 493.

¹² *Ibidem*, s. 567.

¹³ P. Dybel, *Poeta światła i ciemności*, [w:] *idem, Ziemszy, słowni, cieleśni. Eseje o polskich poetach współczesnych*, Mikołów 2019, s. 121.

Widzę ogień na chmurach niebieski
Jak ciągnie od tamtej strony i muszę,
Chcę być szalony.

(*Dzwony*, PZ II, 418)

Tropy względnego utożsamienia, dodajmy, pojawiają się również w liryku *24 szyby w oknie*: „...jak z van Gogha / śmieją się ze mnie / W miasteczku dzieci” (PZ II, 94). W wierszu *Van Gogh* poeta posługuje się obrazem metafizycznego łowcy, który rusza na spotkanie własnej śmierci, desperata opanowanego przez obsesję samookaleczenia. Oczywiście czytelnik zwróci uwagę na wzmiankowaną w utworze legendarną historię odciętego ucha – co rozumieć można jako wyraz buntu i zarazem ofiary, kary dla samego siebie czy też perwersyjnego daru. Poeta wykorzystuje styl modlitwy, apelu, magicznego zaklęcia, ale są to daremne próby zatrzymania złego losu. Dramat artysty rozgrywa się między niebem a ziemią, a w anegdocie o samotnym, wyśmiewanym przez innych malarzu kierunek wertykalny wskazują niesione przezeń sztalugi postrzegane jako biblijna „drabina Jakuba” (PZ II, 16). Zauważymy również obrazy przepalanej cierpieniem ziemi, osłepiającej kuli słońca w pejzażach malarskich, zdegradowanego anielstwa artysty, a także jaskrawej wizji zagłady: „Cóż ci tu więcej wymaluje malarz, / Niż portret zguby i ogień stracenia?” (*Van Gogh*, PZ II, 15). Gdyby z gwałtowną szybkością przelatujących w tym utworze wizji wydzielić okrucieństwa ekfraz, to pomyślelibyśmy o takich obrazach van Gogha, jak *Siewcy* (1888), *Zachód słońca pod Arles* (1888), *Autoportret z uciętym uchem* (1888), *Droga z cyprysem i gwiazdą* (1889), *Gwieździsta noc* (1889).

Postać genialnego i nieszczęśliwego malarza jest charakteryzowana poprzez konceptualne definicje. Konstrukcje słowne, o których mowa, zostają podporządkowane konceptowi Akteona, bytującego już jakby poza ziemską rzeczywistością. Wierzyński bowiem chętnie i często posługuje się metaforycznymi nazwami, definicjami oraz autodefinicjami. Zatem van Gogh to „najsmutniejszy z aniołów” (PZ II, 15), „łowczy z bandażem na głowie, bez ucha” oraz „bolesny myśliwy” (PZ II, 16). W takim ujęciu malarstwo staje się walką ze śmiercią, ale na tym przesłania utworu się nie kończą. Zapewne polski poeta emigracyjny zgodziłby się z diagnozą Modrisa Eksteinsa: „O ile van Gogh wyprzedził swój wiek XIX, epokę praw i absolutów, o tyle epoka następna dostrzegła w nim i jego sztuce własny żal i własne strapienie”. Jeśli religia została zamieniona w sztukę, to van Gogh „stał się kimś w rodzaju świętego, demonicznego świętego”¹⁴.

¹⁴ M. Eksteins, *Taniec w słońcu. Geniusz, celebra i kryzys prawdy w epoce nowoczesnej*, przeł. J. Łoziński, Poznań 2012, s. 12.

W wierszu Kazimierza Wierzyńskiego *Caravaggio* formą przekazu jest monolog malarza-gwałtownika adresowany do Dantejskiego szatana pozerającego grzeszników. Mamy do czynienia ze szczególną postacią liryki roli, gdyż: „*Caravaggio* to monolog wewnętrzny wobec własnego przekleństwa tkwiącego w psychice artysty i wobec milczącego Boga”¹⁵. Poeta wyróżnia jakości gwałtowne i drastyczne, dekapitacje, krew i tortury, tworzy katalog aluzji do znanych płócien Caravaggia. Czytelnik rozpozna odniesienia do *Męczeństwa świętego Mateusza, Głowy Meduzy, Ofiary Abrahama, Judyty i Holofernesa, Ścięcia świętego Jana Chrzciciela, Dawida z głową Goliata, Biczowania*. Cytuję tylko fragment:

Malowałem jak obcina się głowy,
Jak strzyka krew z szyi Holofernesa,
Jak Salome patrzy na pełną misę,
Jak David trzyma za włosy
Obcięty łeb Goliata
(*Caravaggio*, PZ II, 367)

Historie biblijne to obszar rozlewanej obficie krwi, podobnie jak wiek XX, w którym bohaterów „Księgi nad księgami” często zastępowały anonimowe ofiary. Zatem w tym ujęciu poetyckim epizody okrucieństwa byłyby znakami rozpoznawczymi malarstwa Caravaggia. O innych przedstawieniach w malarstwie tego artysty (nazwijmy je łagodnymi) Wierzyński w ogóle nie wspomina. Zresztą okrucieństwo w arcydziełach Caravaggia graniczy blisko z tematami religijnymi, co poeta podchwytuje w sfingowanej spowiedzi malarza.

Tak jak okaleczenie w historii z uchem van Gogha, zabicie człowieka, a doszło do niego w Rzymie w roku 1606, kiedy to z ręki malarza zginął Ranuccio Tomassino¹⁶, konstytuuje legendę Caravaggia jako „malarza przekłętego”. Oto znamienity fragment spowiedzi artysty w monologu kierowanym do demona:

Rzuciłeś w moje serce szaleństwo,
Napełniłeś oczy moje krwią,
Kazałeś mi zamordować człowieka,
Zabić przyjaciela,
I bać się i uciekać
Przez poszarpane życie.
(*Caravaggio*, PZ II, 367)

¹⁵ A. Nasilowska, *Kazimierz Wierzyński*, Warszawa 1990, s. 75.

¹⁶ *Caravaggio*, tekst R. Giorgi, przeł. H. Cieśla, Warszawa 2006, s. 96.

Czytanie obrazów zostaje u Wierzyńskiego skonfrontowane ze studium skomplikowanego charakteru rozdwojonego w sobie człowieka, blakającego się wygnança, przy czym poeta wcale nie gardzi inwencyjnym opracowaniem informacji obiegowych.

Inaczej przedstawia się sytuacja w liryku *Rozmyślania o Piero della Francesca*, w którym Kazimierz Wierzyński sięga po ostatni fragment biografii włoskiego mistrza. Jak wiemy, malarz po oślepieniu powrócił do San Sepolcro, by umrzeć. W tym utworze poetyckim został wspomniany tylko jeden obraz Piera della Francesca *Madonna brzemienna* (*Madonna del Parto*) – z kaplicy cmentarnej w Monterchi, widziany już tylko okiem wewnętrznym. Pogodzonego z losem artystę odprowadzali do domu chłopcy i „to było jedyne dotknięcie / Z tamtego świata” (*Rozmyślania o Piero della Francesca*, PZ II, 366).

Wskazać więc należy kolejną opowieść o wykluczeniu artysty, o jego samotności. Co oczywiste, ślepotą przerywa kontakt ze światem widzialnym, ale przecież skupienie wewnętrzne przynosi wiedzę o ludzkiej egzystencji, istocie życia i naszym przeznaczeniu. Nie sposób nie przywołać zdania kończącego esej Zbigniewa Herberta. Jeden z chłopców, „mały Marco nie domyślał się pewnie, że prowadzi za rękę światło”¹⁷. Swój temat odosobnienia i oddzielenia Wierzyński tym razem rozgrywa w dykcji wielkiego uspokojenia i pogodzenia (zauważmy, że poeta subtelnie gra nazwą miasteczka):

Cisza zapadała w San Sepolcro,
W samotności doskonalej,
W życiu i w grobie.
(*Rozmyślania o Piero della Francesca*, PZ II, 366)

Reprezentacje tekstowe poświęcone sztuce u Wierzyńskiego opracowują życiowe biograficzne przypadki poety. Niekoniecznie i nie zawsze mamy do czynienia z podniesieniem doświadczeń na wyższy poziom, czymś przemyślanym, myślowo i estetycznie opracowanym. Możliwy jest akcent postawiony na bezkierunkowości usiłowań, zagubieniu w świecie oraz nieustannym kręceniu się w kółko – bez nadziei wyjścia z opresji. Tego rodzaju tragiczna komedia odwołuje się do malarstwa chłopskiego Breugla, do takich jego obrazów, jak *Walka karnawału z postem*, *Taniec weselny* czy *Wesele chłopskie*. W Wierszu określającym światowe znaczenie lisa, który powstał w ważnym dla Wierzyńskiego okresie pobytu w Stockbridge, znajdziemy znamienne wyznaczenie:

¹⁷ Z. Herbert, *Piero della Francesca*, [w:] *idem*, *Barbarzyńca w ogrodzie*, Warszawa 1973, s. 308.

Kręcę się jak karuzela,
Kręcę się z trupą Breughela
Przez obłąkany czas.
(PZ II, 53)

Ruch po okręgu przekreśla dążenie ku wytyczonym celom i zawiesza rozwiązanie. Może najbliższy aluzji malarskiej Wierzyńskiego byłby znany obraz Bruegla *Walka karnawału z postem* (1559), ponieważ teatralizowanie świata karnawału wraz z wszechogarniającym błazeństwem można pojmować jako grę pustych rytuałów. Autobiografia posiłkuje się wielką i wieczną sztuką, zaś analogie z obrazami sugestywnie określają kolejne fazy życia, tak jak w wierszu *Malarstwo* (z tomu *Korzec maku*), należącym do kategorii *summa vitae*. Zwróćmy uwagę na figury deiktyczne, wskazywanie skalkulowane tak, jakby przewodnik oprowadzał czytelników po galerii malarstwa:

Oto moje owoce:
Zielone jabłka Cézanne’a,
Cierpka młodość,
[- - - - -]

Oto moje południe:
Panichida złowroga,
Zapaliły się słoneczniki
Nad głową
Świętego van Gogha.

Oto moje marzenia:
Różowy arlekin Picassa
Zadumany, jak Endymion,
Gdy na greckim architrawie
Owce wypasa.
(*Malarstwo*, PZ 111–112)

Odnajdziemy tutaj dalekie echo liryku Mickiewicza *Polaty się łzy me czyste, rzęsiste...* U Wierzyńskiego kategorie malarstwa porządkują to, co jest materiają jednostkowej biografii. I warto powtórzyć, że artysta słowa wybiera obrazy ze wspólnego *imaginarium* sztuki europejskiej.

Młodości patronuje Cézanne, zwany przez Józefa Czapskiego „Mojżeszem nowego malarstwa”¹⁸, a pamięć koloru zielonych jabłek, z kubizującą formą nakierowaną na istotę kontemplowanego przedmiotu, może z *Martwej natury z zasłoną, dzbankiem, misą i owocami*, a może z *Martwej*

¹⁸ J. Czapski, *Rewolucja Cezanne’a*, [w:] *idem, Patrząc*, Kraków 1983, s. 63.

natury z koszykiem jabłek, w przyzywanej biografii Wierzyńskiego oznacza i cierpką niedojrzałość, i walkę z żywiołem życia, a także otwarcie na przyszłość. Malarstwo van Gogha z kolei ewokuje szaleństwa historii, przypomina o *requiem* dla najbliższych i polskiej wspólnoty, takim jak w *Krzyżach i mieczach*, pożarze świata przetłumaczonym na płonącą barwę żółtą holenderskiego malarza (w chwili wybuchu II wojny światowej Wierzyński znajdował się w fazie środkowej – „w wieku męskim, wieku klęski”, mianowicie miał 43 lata).

W okresie życia nachylonego ku starości oczekuje się innych doświadczeń, przeto marzenia przesłaniają faktyczność. W prywatnym obrachunku poety Arlekin Picassa, pochodzący z okresu różowego (1904–1905), emanuje spokojem, wyciszeniem, uspokojeniem. Nie wiadomo, czy poeta ma na myśli *Głowę Arlekina*, czy *Arlekinów*, ale cechy stylistyki malarskiej zostają ściśle przekazane. Powaga, zadumanie, uspokojenie. Jak powiada Cesareo Rodriguez-Aguilera: „W pracach z tego okresu przeważają sceny z cyrku i postaci dziecięce, pełne czułości i ciepła”, a w rysunku modeli – „powaga i spokój”¹⁹. W wierszu Kazimierza Wierzyńskiego porównanie postaci z obrazów Picassa z antycznym Endymionem wydobywa inne jeszcze obszary marzenia-ocalenia, mianowicie letargiczne *désintéressement* wielkimi sprawami tego świata oraz – co zapewne ważniejsze – mit wskazujący na zachowanie młodości własnej poezji, jeśli znajdzie się dla niej miejsce w nieprzemijającym czasie kultury.

Zaklinający i ocalający język kultury nie odnosi się do faktów dokonanych, lecz służy raczej świadomości artystycznej, podtrzymywaniu nadziei, która lokuje się w innych, lepszych światach. Wyższych, artystycznie wysublimowanych. Doświadczenie jednostkowe podlega uniwersalizacji, a kompozycje malarskie sprzeciwiają się chaosowi i przypadkowi. Poeta znajduje tu narzędzia opisu oraz rozumienia rzeczy i zdarzeń, których zaznał w szalonym wieku XX. Nade wszystko pragnie oddalić zło, opanować rozpacz, opowiedzieć się po stronie wartości ludzkich – nieprzemijających.

BIBLIOGRAFIA

- Andres Z., *Kazimierz Wierzyński. Szkice o twórczości literackiej*, Rzeszów 1997.
Caravagio, tekst R. Giorgi, przeł. H. Cieśla, Warszawa 2006.
Dłuska M., *Studia i rozprawy*, t. 3, Kraków 1972.
Dudek J., „Jeśli mi słowo bić przestanie, co mi po sercu”. *O twórczości Kazimierza Wierzyńskiego*, Kraków 2023.

¹⁹ C. Rodriguez-Aguilera, *Picasso*, przeł. T. Utzig, Warszawa 1987, s. 88.

- Dybciak K., *Słowo – płomień rozświetlający muzykę*, [w:] *idem, Gry i katastrofy*, Warszawa 1980.
- Dybel P., *Poeta światła i ciemności*, [w:] *idem, Ziemscy, słowni, cieleśni. Eseje o polskich poetach współczesnych*, Mikołów 2019.
- Gogh V. van, *Listy do brata*, przeł. J. Guze i M. Chełkowski, przedmowa J. Guze, Warszawa 1964.
- Hemar M., *O autorze „Życia Chopina”*, [w:] *Wspomnienia o Kazimierzu Wierzyńskim*, zebrał i oprac. P. Kądziała, Warszawa 2001.
- Herbert Z., *Piero della Francesca*, [w:] *idem, Barbarzyńca w ogrodzie*, Warszawa 1973.
- Hutnikiewicz A., *Pierwsza i druga młodość Wierzyńskiego*, [w:] *idem, Portrety i szkice literackie*, Warszawa–Poznań–Toruń 1976.
- Ligeza W., *„I zacznę się znowu”. O przemianach Poezji Kazimierza Wierzyńskiego*, [w:] *idem, Ale książki. Dziewięć szkiców o poezji*, Kraków 2021.
- Ligeza W., *Obszary ocalenia. Natura, słowo i kultura w późnej liryce Kazimierza Wierzyńskiego*, [w:] *Pisarz na obczyźnie*, red. T. Bujnicki, W. Wyskiel, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1985.
- Nasiłowska A., *Kazimierz Wierzyński*, Warszawa 1990.
- Nasiłowska A., *Przemiany w powojennej poezji Wierzyńskiego*, [w:] *eadem, Persona liryczna*, Warszawa 2000.
- Rodriguez-Aguilera C., *Picasso*, przeł. T. Utzig, Warszawa 1987.
- Rydz A., *Świat nie ma sensu, sens ma sztuka. O powojennej poezji Kazimierza Wierzyńskiego*, Warszawa 2004.
- Terlecki T., *Wierzyński czyli poeta*, [w:] *idem, Szukanie równowagi. Szkice literackie i publicystyczne*, oprac. i komentarz M. Stefański, Warszawa 2019.
- Wierzyński K., *Poezje zebrane*, oprac. i posł. W. Smaszcz, t. 1–2, Białystok 1994.
- Wierzyński K., *Życie Chopina*, przedm. A. Rubinstein, Warszawa 1999.

Wojciech Ligeza – prof. zw. dr hab., emerytowany profesor na Wydziale Polonistyki UJ. Zajmuje się nowoczesną poezją polską, literaturą emigracyjną oraz korespondencjami sztuk. Kierownik Katedry Historii Literatury Polskiej XX Wieku (Wydział Polonistyki UJ) w latach 2015–2021, członek Rady Naukowej IBL PAN, krytyk literacki, eseista. Autor 11 książek i 600 rozpraw, szkiców, recenzji. Ostatnio wydał książki *Drugi nurt. O poetach polskiej dwudziestowiecznej emigracji* (2024) oraz *Tęsknota za istotnością. O prozie Brunona Schulza* (2024). ORCID: 0000-0003-0881-5282. Adres e-mail: <wligeza@wp.pl>.

Wojciech Ligeza – professor emeritus, Faculty of Polish Studies, Jagiellonian University. His knowledge explorations are modern Polish poetry, literature in exile and connection between arts. The head of Department of History of Polish Literature in XX Century in the years 2015–2021, member of Scientific Council – Institute of Literary Studies Polish Academy of Art, literary critic and essayist. The author of 11 books, 600 dissertations, sketches and reviews. Recently he published *Second Trend. About Polish Poets of the 20-th Century Emigration* (2024) and *Nostalgia for Essence. Bruno Schulz' Prose* (2024). ORCID: 0000-0003-0881-5282. E-mail address: <wligeza@wp.pl>.

„Byłaby zbiornikiem, kontenerem zdolnym pomieścić różnorodne formy, tony i głosy”. Żałobny dyskurs Marka Bieńczyka

ABSTRACT. Aleksandra Zdanowicz, „Byłaby zbiornikiem, kontenerem zdolnym pomieścić różnorodne formy, tony i głosy”. Żałobny dyskurs Marka Bieńczyka [“She would be a reservoir, a container capable of containing various forms, tones and voices”. Marek Bieńczyk’s mournful discourse]. „Przestrzenie Teorii” 42. Poznań 2024, Adam Mickiewicz University Press, pp. 167–188. ISSN 1644-6763. <https://doi.org/10.14746/pt.2024.42.8>.

The article is an analysis of *Kontener* by Marek Bieńczyk. This is a special mourning essay, ostensibly devoted to the mother, but mainly about cultural approaches to mourning. The deceased becomes a starting point, a pretext for starting a filial journey through literary representations of worry, pain and longing. The container turns out to be a collection of anecdotes, literary references, testimonies of artists and philosophers, a space gathering commonly used figures and images of loss. However, from under this mantle of erudition, single images emerge, *punctum*, showing the private experience of the suffering son.

KEYWORDS: Marek Bieńczyk, funeral discourse, mother’s death, mourning, cultural collage

„Mój R., krzywo siedzisz» – słyszy Barthes.
«Jeślisz nie Rzymianinem, zasłuż nim być godnie» – słyszy Proust.
«Kiedy mówię, wyrażam powszechność,
kiedy milknę, nikt nie może mnie pojąć» – mówi Kierkegaard”.

Biorąc do ręki *Kontener*, wydaną w 2018 roku książkę Marka Bieńczyka, należałoby zapytać, *kto* lub *co* jest owym zbiornikiem mieszczącym w sobie tak wiele form i głosów. Matka? Pamięć po niej? W końcu to książka stworzona po śmierci matki, zatem pewnie jej poświęcona. To przeświadczenie jest jednak mylne – matka w *Kontenerze* okazuje się wielką nieobecną, pretekstem, punktem wyjścia zaledwie, z którego autor wyrusza w swoją antropologiczną podróż w poszukiwaniu metafor wyrażających doświadczenie żałoby. Bieńczyk zbiera więc anegdoty, cierpliwie gromadzi kulturowe świadectwa śmierci i utraty, szuka powszechnie wykorzystywanych obrazów,

¹ M. Bieńczyk, *Kontener*, Warszawa 2018, s. 211, 21. Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania; w dalszej części pracy będę używać skrótu K wraz z numerem strony podanym po przecinku.

środków ekspresji, figur tęsknoty. Przygląda się wielkim filozofom, twórcom, a także zwykłym ludziom, by przez pryzmat ich opowieści sięgnąć do istoty żałoby i opisać doświadczenie, z którym każdy będzie w stanie się utożsamić. Wybiera formę eseju, by podjąć się próby zmierzenia się ze śmiercią matki, a próbę tę przefiltrowuje przez charakterystyczną dla siebie eseistyczną wrażliwość. Tworzy w ten sposób fragmentaryczny kolaż, swego rodzaju kulturowe studium żałoby.

Zmartwienie i peregrynacja

Matka nie żyła od sześciu miesięcy, kiedy przyleciały efemerydy. Nadeszła ostatnia noc po trzech tygodniach wiosłowania, postój wreszcie nie na skarpie, lecz wprost na plaży wyrosłej z wody przy brzegu; zdążyła już w lipcowym słońcu pojaśnić i rozdrobnić się na suchy piasek. Zwlekaliśmy z postawieniem namiotu, jakby to mogło coś przedłużyć, rozciągnąć pożegnanie z rzeką na więcej godzin niż pozostało; wieczór schodził powoli, jak to na północy, skrywany długo w kieszeni nieba. Jeszcze zapadał; niespiesznie ustępował ciemnościom, przez kolejną chwilę trzymał się wokół ogniska ostatkiem sił.

(K, 5)

Takim obrazem Bieńczyk rozpoczyna swoją opowieść. Obrazem, który będzie regularnie, niemal rytmicznie powtarzał w ciągu narracji. Jętki w *Kontenerze* powracają, by rozjaśniać niezmiennie brzegi rzeki, by osiadać na kamieniach i namiotach, by zatrzymać jeszcze na chwilę magię wieczornej chwili. Tak samo będą powracać obrazy namiętnego tańca, opisy ćwiczeń w lesie, rozważania o oddechu.

Melancholia staje się dla autora sposobem zarówno doświadczenia rzeczywistości, jak i jej wyrażania – zatem także modelowania tekstu². Okazuje się centrum pisarstwa Bieńczyka, strukturą pozwalającą zrozumieć świat i człowieka, figurą organizującą strukturę całej książki. Nie bez przyczyny autor w swoim słynnym eseju o melancholii opisuje ją jako rondo oparte na zasadzie tekstualnego powtórzenia³. Powielenie, melancholijne koło, brak początku i końca korespondują bowiem z językiem utraty, który ze swej natury jest cząstkowy, zbudowany z ułamków niewyrażalnej i nieosiągalnej niczym utracony obiekt całości. Narrator zongluje poszczególnymi obrazami, by powracać do nich w kolejnych fragmentach tekstu – wciąż przetwarza zakończenie opowiadania Faulknera, pochyla się nad ostatnimi chwilami

² M. Dąbrowski, *Literatura i konteksty. Rzeczy teoretyczne*, Warszawa 2011, s. 353.

³ M. Kłosiński, *Melancholia i styl. O twórczości Marka Bieńczyka*, [w:] *Skład osobowy. Szkice o prozaikach współczesnych*, cz. 1, red. A. Nęcka, D. Nowacki, J. Pastarska, Katowice 2014, s. 14.

matek Barthes'a i Prousta, obserwuje żałobne w swej istocie flamenco, szukając coraz to nowszych przetworzeń, kontekstów, znaczeń, które mogłyby przyczynić się do zrozumienia istoty żałoby.

Choć od samej żałoby autor ucieka. Za Proustem i Barthes'em rezygnuje z tego określenia, które wydaje mu się zbyt analityczne, zbyt naukowe i bezduszne. Na jego miejsce wybiera *chagrin*, tłumaczone przezeń jako 'zmartwienie':

„Zmartwienie” to dobry polski odpowiednik; słychać w nim natychmiast – cała pierwsza sylaba jest imitacją najgorszego – solidarność z tym, kto zmarł. Sugeruje naśladowanie zmarłego: zmartwienie, czyli martwota, obrócenie się w martwego. Drzewo zmartwiało, wyschły mi gałęzie; zmartwiało niebo bez wiatru, nic się już we mnie nie przesuwają; zmartwiały wody nie porusza żadna ożywcza fala. Zimowa ziemia była do wczoraj martwa, aż wreszcie w nocy pokrył ją całun śniegu. Nie istnieje coś takiego jak praca zmartwienia. Zmartwienie zaczyna się wcześniej, jeszcze przed odejściem bliskich, i w przeciwieństwie do żałoby nie ma żadnej intencji społecznej; nie przesyła światu umownych znaków. Jest twarde, zbite, nie do rozwodnienia. Jest anarchistyczne, niesystematyczne, błąka się niezaczepione o postępujący czas.

(K, 19)

Zmartwienie jest nieciągle, anarchistyczne, wymyka się wszelkim granicom procesualności. Dlatego też *Kontener*, książka budująca kulturowy obraz z-martw-ienia, współbicia ze zmarłym, składa się głównie z obrazów, niedokończeń, fragmentów. Melancholijno-poststrukturalne myślenie uniemożliwia Bieńczykowi tworzenie spójnej narracji autobiograficznej. Autor wybiera fragment, oddając w ten sposób odczucia towarzyszące osobie przeżywającej utratę, które niczym fale nadchodzą i oddalają się, wybuchają skojarzeniami i usuwają się w cień, jednak wciąż tkwią w świadomości zmartwionego, tłą się cały czas, nie mogą być przepracowane. Bieńczyk dodaje jeszcze:

Czas w żałobie jest dogmatem: musi minąć, aby żałoba dobiegła kresu. Zmartwienie jest antydogmatyczne, o czasie chronologicznym wie niewiele; zna raczej czas słoneczny, meteorologiczny, a nie kalendarzowy. Nie poddaje się analizie. To nuklearna cząstka, której nie da się rozbić; coś z geologii, jesteśmy tu wśród pierwotnych skał. [...] Mały punkcik w ciele, który pulsuje czasem mocniej, czasem słabiej, niekiedy nie daje o sobie w ogóle znać. Nie przeobraża się; jest. Pozornie uśpione, a kiedy obudzone, to wypełniające nagle chwilę, zawsze teraz.

(K, 20)

Bieńczyk buduje opozycję żałoby i zmartwienia, które można uznać za figurę melancholii, i staje po stronie tej drugiej. Wybiera zatem świadomie pisanie z pozycji utraty, odczuwania „niczego, które boli”. Sprzeciwia się ce-

lowości i przejściowości żałoby, a w ciągłości i nieprzemijalności zmartwienia widzi obraz egzystencjalnej kondycji człowieka⁴. Freudowską żałobę Bieńczyk postrzega jako wyrachowaną ekonomię, działanie, które ma się żałobnikowi opłacać, zachowanie, którego celem jest odrobienie straty. Jego zdaniem żałoba jest interesowna, bo nastawiona na cel, zatem w swej istocie narcystyczna. Jakkolwiek Freud doszukiwał się narcyzmu także w melancholii – bowiem strata obiektu wiąże się zawsze ze stratą pewnej części „ja” i gest odrzucenia świata to w istocie odmowa zaakceptowania rzeczywistości bez tej właśnie części „mnie” – to Bieńczyk widzi w niej wartość etyczną. Melancholik przed swym smutkiem nie ucieka, nie chce się go pozbyć, jak najszybciej zrzucając ze swoich ramion ciężar bolesnej pamięci, nie ugina się pod oczekiwaniami społeczeństwa, które wymaga od niego szybkiego powrotu do „zdrowego” funkcjonowania. W zamian wybiera trwanie w przeszłości, spojrzenie skierowane na utracony obiekt, jego afirmację, pielęgnowanie pamięci, a więc także przedłużanie jego obecności. Autor odrzuca spójną tożsamość żałobnika i wybiera nie-do-końca-tożsamość melancholika, wartościuje poczucie straty i nieustająco tłące się zmartwienie jako integralną część świadomego bycia w świecie, zmieniając je tym samym w gest etyczny⁵.

Zdaniem Marcina Płazy melancholijne pisanie Bieńczyka można potraktować jako wyraz silnego nastawienia na współ-odczuwanie – zarówno ze zmarłym, jak i z odbiorcą, z którym buduje wspólnotę opartą na podobnych doświadczeniach egzystencjalnych i kulturowych⁶. Sam zaś gest powracania ma pozwolić czytającemu zagłębić się w tekst, doświadczyć zmartwienia, obudzić w nim wrażliwość semantyczną i zaprosić go do kulturowej gry skojarzeń. Przyświeca mu myśl duńskiego filozofa Sørensa Kierkegaarda: „No i pamiętał – przypomina jego uczeń i przyjaciel Éric Marty – Kierkegaarda: «Kiedy mówię, wyrażam powszechność, kiedy milknę, nikt nie może mnie pojąć». Kiedy mówię o swej żałobie, mówię o rzeczach, które inni zrozumieją, posługuję się obrazami i stwierdzeniami łatwo przyswajalnymi” (K, 21).

Dlatego też autor szuka kulturowych i powszechnych figur żałoby, by na ich kanwie utkać obraz uniwersalnego doświadczenia utraty, z którym odbiorca będzie mógł się utożsamić. Być może nie wspólnego, całościowego słownika żałoby, lecz na pewno wspólnych metafor, które każdy może odczytać i zrozumieć na własny, potrzebny mu sposób. Wyrusza zatem na swoistą kulturową peregrynację, do której rozpoczęcia popycha go zetknięcie z własnym zmartwieniem – ze śmiercią matki.

⁴ M. Płaza, *Tekst doświadczenia, doświadczenie tekstu – narracje Marka Bieńczyka*, [w:] *Narracje po końcu (wielkich) narracji. Kolekcje, obiekty, symulakra*, red. H. Gosk, A. Zieniewicz, Warszawa 2007, s. 234.

⁵ M. Kłosiński, *op. cit.*, s. 16.

⁶ *Ibidem*, s. 235.

Matka magiczna, matka nieobecna

Bieńczyk wiele czasu poświęca w *Kontenerze* refleksji nad dziełem wielkiego twórcy, Marcellego Prousta, które powstało po śmierci jego matki: *W poszukiwaniu straconego czasu*. Twórca stawia następującą diagnozę: „Jego książka wynurzyła się z żałoby, ale żałoby tak wprost w niej nie ma. Matka jest obecna, lecz w pewnej chwili właściwie znika z opowieści i nic się o niej nie mówi. Nawet o jej śmierci; odnosimy nieodparte wrażenie, że matka została niemal wyniesiona poza słowa” (K, 158). Słowa te równie dobrze można by odnieść w pewnym stopniu także do *Kontenera*. W tym tekście bowiem matka też jest obecna tylko do pewnego stopnia, a gdy już się pojawia, funkcjonuje nie jako prywatna osoba, lecz *exemplum*, do którego odbiorcy mają dostawiać swoje doświadczenie straty i towarzyszące mu uczucia:

Czy to nie wstyd przed okazaniem słabości i pragnienie pokazania się nowoczesnym każą pisać tę nieksiążkę, w której matka ma nie być wieloprzymiotnikowa i nie ma wywoływać łez, pobudzać czułości, ożywiać wspomnień, dobrych i złych, wywoływać opowieści o dzieciństwie jej i własnym, prowadzić do słów o choćby i perwersyjnym uczuciu? A być raczej obiektem zmartwienia, *exemplum*, do którego inni będą mogli, jeśli łaska, dostawiać własne żałobne doświadczenie i zdobywać się na czelność lub naiwność mówienia o nim?

(K, 71)

Wyznanie Bieńczyka, jakkolwiek ironiczne i podejrzliwe, trafia w sedno skonstruowanego przezeń obrazu matki – rozproszonego i rozmywającego się pośród licznych kulturowych odniesień, bo matki w *Kontenerze* nie poznajemy w ogóle – ta wielka nieobecna umyka przed nami, czasem pokazując się w rozrzuconych gdzieś obrazach. Większość czasu spędza jednak ukryta pod cudzymi historiami i anegdotami, ludzkim wielogłosem, z którego syn wyciąga potem jakąś ogólną prawdę, generalizujące stwierdzenie. Stąd też w tekście tak mało matki i mówienia jako „ja”, a tak dużo wypowiedzi w pierwszej lub trzeciej osobie liczby mnogiej, a nawet w uogólniającej formie bezosobowej. To wszystko ma podkreślić nie jednostkowy obraz matki, lecz wspólnotę ludzkich doświadczeń. Dzięki poetyce pośredniości Bieńczyk dopuszcza w ten sposób do głosu innych twórców, by dzięki powstałemu performansowi fantazmatycznej intersubiektywności zyskać ponadjednostkową zdolność obserwacji⁷.

⁷ Termin „poetyka pośredniości” sformułowała w kontekście rozważań o apostrofie i mowie pozornie zależnej Barbara Johnson, na której pracach swoje rozważania opiera Lauren

Na tym opiera się właśnie charakterystyczna dla autora intertekstualność. W *Kontenerze* autor wplata zatem w kanwę narracji różnorodne dyskursy, które – jak słusznie zauważa Marcin Płaza – „odslaniają swoją egzystencjalną potencję, nie tracąc jednocześnie swojej wyraźnej tekstualności”⁸. Bieńczyk tworzy w ten sposób swoisty kolaż tekstowy, zanurzony w dyskursywnym uniwersum kultury, w którym uwagę zwraca właśnie jego wymiar intertekstualny⁹.

Kontener jest więc wielkim konglomeratem tekstów traktujących o żałobie, utracie i tęsknocie. Szukając rozpoznawalnych metafor i różnorodnych doświadczeń, Bieńczyk czerpie pełnymi garściami z dziedzictwa kultury europejskiej i tworzy prawdziwie postmodernistyczny esej. Autor studiuje wnikliwie *Dziennik żałobny* oraz *Światło fotografii* Barthes’a, powraca niejednokrotnie do najwybitniejszego dzieła Prousta – *W poszukiwaniu straconego czasu*, cytuje wypowiedzi św. Augustyna, powtarza wielokrotnie zakończenie *Czerwonych liści* Faulknera, przeprowadza wnikliwą analizę narracji Bernharda i Tkaczyszyna-Dyckiego, wplatając w ten sposób swoje doświadczenie w wielkie imperium sensów i znaków.

Z tego też powodu tekst Bieńczyka okazuje się w dużej mierze grą skojarzeń. Obraz matki modlącej się i „gruchającej jak gołąb” zostaje przez autora zestawiony z „opisem u Canettiego, prześladowającym go obrazem żebraka bez nóg i rąk, który na targu w Marrakeszu powtarzał przez cały dzień jedną jedyną sylabę; dawało się – może – dosłuchać w niej początku słowa «Allah»” (K, 135). Doświadczenie obcowania ze śmiercią Bieńczyk przedstawia przez pryzmat wspomnień ciężko ранego Montaigne’a. Nawet intymny obraz chorej matki w za dużej, przekrzywionej czapce syn-twórca przystawia niemal od razu do błazeńskiej czapki Karola Bovary’ego: „Więc spoczywała na głowie matki i coś dziwnego z niej robiła. Jakby rysunek satyryczny czy wzniosłą karykaturę. Pierwsza myśl nie mogła być inna: czapka błazeńska. [...] Czy nie pomyślałem później, a może nawet wtedy, od razu, o idiotycznej czapce Karola Bovary’ego, z której Flaubert uczynił wspaniałe, wielkie mecyje?” (K, 121).

Bieńczyk przywołuje też literackie sceny śmierci:

Swoje opowiadanie *Prostota serca* o służącej Felicynie i jej ukochanej papudze Flaubert kończy tak: „Lazurowy obłok wypełnił izdebkę. Uniosła się ostatkiem sił i z mistycznym pożądaniem wciągnęła go głęboko. Potem zamknęła oczy. Uderze-

Berlant. Cf. *eadem*, *Okrutny optymizm*, przeł. K. Bojarska, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej” 2015, nr 10, s. 3.

⁸ M. Płaza, *op. cit.*, s. 220.

⁹ R. Nycz, *O kolażu tekstowym. Zarys dziejów pojęcia*, [w:] *idem*, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa 1993, s. 222.

nia jej serca stawały się coraz rzadsze, za każdym razem bardziej niepewne, coraz spokojniejsze i coraz cichsze jak źródło, które się wyczerpuje, jak echo ginące w dali. I kiedy oddawała ostatnie tchnienie, zwidziała się Felicjcie olbrzymia papuga krążąca w otwartych niebiosach ponad jej głową”.

Emma Bovary po zażyciu trucizny słyszy jeszcze głupkowaty kuplet (przypomina to scenę z grajkiem ze *Śmierci w Wenecji* Viscontiego) śpiewany za oknem przez przechodzącego żebraka:

„ – Ślepiec!

I zaśmiała się okropnym, szaleńczym, rozpaczliwym śmiechem, bo wydało jej się, że widzi ohydłą twarz nieszczęśnika, niczym straszdyło wśród wiecznej ciemności”. Flaubert jest bezlitosny; Emma śmieje się z siebie samej, ale też z nas wszystkich i z losu naszego powszechnego, z obrotów życia; nie jest to wcale odległe od ostatnich słów Kurtza z *Jądra ciemności*.

Tolstoj tak to ujrzał w głowie Iwana Iljicza: „Skończone! – powiedział ktoś nad nim. Usłyszał jeszcze to słowo i powtórzył je w swojej duszy: «Śmierć się skończyła, już jej nie ma»”.

(K, 147)

Z powodu niemożności poznania i wyrażenia śmierć (własna i bliskich) jest jednym z najtrudniejszych zagadnień egzystencjalnych, z jakimi przychodzi się nam zmierzyć. Nie bez przyczyny Zygmunt Bauman nazywa pamięć o śmierci „integralną częścią wszystkich życiowych funkcji” – jedynym spośród zasobów naturalnych, które są niewyczerpalne i w pełni odnawialne, zaś kulturę we wszystkich jej odmianach uważa za „pomysłowe wynalazki stworzone z myślą o uczynieniu znośnym życia ze świadomością własnej śmiertelności”¹⁰. Być może właśnie dlatego Bieńczyk wraz ze swoim prywatnym doświadczeniem szuka oparcia w kulturze, chowa się za tymi literackimi opisami śmierci. Choć może odwrotnie – nie chowa, a wzbogaca je. Poszukiwanie doświadczenia to ciągle czytanie nowych (swoich i cudzych) doświadczeń nakładających się na siebie w życiowym palimpseście¹¹. Doświadczenia te, zdaje się mówić Bieńczyk, pozwalają na nowe odczytania własnych przeżyć, na dodanie im nowych wymiarów.

Odniesienia kulturowe to główne składowe Bieńczykowego rozumienia tęsknoty, utraty i bólu żałobnika (czy też, jak chciałby autor, zmartwionego). Takie podejście wynika z filozofii wyznawanej przez twórcę – filozofii fundamentalnej nietożsamości, powtarzalności ludzkich biografii i intertekstualności, która dotyczy nawet życia jednostki¹². Tę zależność Bieńczyk zauważa już w *Terminalu*, oparłszy się na rozważaniach Derridy: „to, co

¹⁰ Z. Bauman, *Płynny lęk*, przeł. J. Margański, Kraków 2008, s. 56, 74.

¹¹ K. Kolasa-Rusek, *Melancholia jako sposób na szczęście w twórczości Marka Bieńczyka*, [w:] *O szczęściu. Konteksty radosne*, red. A. Szawerna-Dyrzka, I. Gieła, Katowice 2020, s. 121.

¹² M. Płaza, *op. cit.*, s. 223.

nazywamy imieniem własnym, istnieje w systemie różnic; jednostkę określa nie jej imię, lecz odniesienie do imion innych”¹³. Modernistyczny autor nie jest w stanie ocalić odrzucanego już wielokrotnie przekonania o obiektywnym dystansie podmiotu wobec świata, co właściwie przekreśla możliwość poznania i (a może przede wszystkim) wyrażenia istoty żałoby. A jako że nie można mówić o jednostkowym doświadczeniu ludzkim, także o żalobie należy mówić przez pryzmat jej cudzych świadectw.

Dlatego też, kierując się słowami Barthes’a¹⁴, Bieńczyk z refleksji na temat odejścia matki tworzy palimpsest cytatów, miraż struktur, wielość dygresji, powtórzeń i przekształceń. W jednym fragmencie tekstów, by opowiedzieć o jej śmierci, posługuje się zwielokrotnioną parafrazą literackiej kliszy. Rozdział 39, zatytułowany *Obcy*, jest wariacją na temat fraz inicjujących powieść Camusa. Zaczyna się mottem: „Dzisiaj umarła mama. A może wczoraj, nie wiem”. A po nim następuje taka oto sekwencja:

Mama umarła dzisiaj. Albo wczoraj, nie wiem.
To dzisiaj umarła mama. Jeśli nie wczoraj, nie wiem.
Umarła, matka umarła dzisiaj. Choć nie wiem, czy nie wczoraj.
Dzisiaj umarła mama. A może wczoraj, nie wiem.
Matka umarła? Wczoraj, dzisiaj? Nie wiem.

(K, 97)

Bieńczyk żongluje cytatem, z jednej strony podkreśla dramatyczny wydźwięk komunikatu o śmierci matki, a z drugiej wskazuje na „literackość”, na intertekstualny charakter każdej wypowiedzi, które można wykorzystywać na rozmaitych poziomach i w różnych kontekstach. Można by zatem powiedzieć, że Bieńczyk wpisuje własne doświadczenie w ramy literatury, nadaje mu możliwość wypowiedzenia, umieszczenia w przestrzeni kulturowego sensu. Autor pozwala, by tekst i doświadczenie odbijały się w sobie nawzajem, splatając się ze sobą i tworząc Derridiańskie fałdy. Przenosi w ten sposób ciężar z jednostkowego świadectwa w stronę tekstu, zaznaczając przy tym ontologiczną niejednoznaczność ludzkiego doświadczenia. Jednocześnie zaś wskazuje na niemożność nadania pierwszeństwa któremukolwiek z nich. Pytanie o źródło staje się natomiast pytaniem o niepowtarzalność

¹³ M. Bieńczyk, *Terminal*, Warszawa 1994, s. 54.

¹⁴ Barthes twierdzi: „Kod to perspektywa cytatów, miraż struktur; znamy jedynie jego odejścia i powroty; jednostki będące jego punktami wyjścia (to one trafiają na naszą listę) są zawsze wyjściami z tekstu, śladem, znakiem potencjalnej dygresji skierowanej ku reszcie katalogu [...]; są także fragmentami tego, co zawsze było już przeczytane, zobaczone, zrobione, przeżyte; kod jest koleiną owego już. Odsyłając do tego, co zostało napisane, czyli *Księgi* (kultury, życia, życia jako kultury), kod czyni z tekstu prospekt owej *Księgi*”. Cf. *idem*, *S/Z*, przeł. M.P. Markowski, M. Gołębiowska, Warszawa 1999, s. 55.

istnienia. Źródła natomiast – mógłby powiedzieć Bieńczyk melancholik – nie ma, i trzeba ten brak zaakceptować¹⁵. Jednak ta gra z cytatem wskazuje też na to, że matka, doświadczenie jej utraty wymykają się całkowitemu literackiemu zawłaszczeniu.

Matka nie chowa się wyłącznie za kulturą. Bieńczyk uniwersalizuje doświadczenie jej śmierci, rozprasza, kawałkuje, odrealnia, wręcz atomizuje obraz zmarłej, by ukazać jej odejście jako zdarzenie należące do naturalnego porządku świata. Tak opisuje jedną ze swoich wizji:

Blok matki, blok z matką, wirujący przed oczyma albo gdzieś w głębi myśli, niesie w sobie istotnie coś spokojnego; blok skalny, blok spokojny. Nie pogłębia zmartwienia ani go nie zbawia; jest ciszą, która wytrąciła się z prądu tych wszystkich pośmiertnych zdarzeń; jest utwardzonym milczeniem. Najbardziej uderza, a może nawet boli, lecz ostatecznie urzeka, że matka w tym wyobrażeniu przestaje być moją matką, a staje się częścią kosmosu, granitową skamieliną trwającą w jakimś nie-ludzkim, ani ziemskim, ani nieziemskim, zbiorze.

(K, 74)

Uderzające są w tym fragmencie obcość, brak emocjonalnego i fizycznego połączenia między synem a zmarłą matką, która *de facto* nie jest już matką, a częścią kosmosu, fragmentem Wszechświata, elementem doświadczenia i teraz także literatury. Bieńczyk nie chce stworzyć prywatnego obrazu matki; więcej, wszelkie przejawy prywatności – za dużą czapkę na matczynej głowie, mieszankę Hortex w lodówce, psa Azę, który „był miły” – zbija abstrakcyjnymi wizjami stającymi się przyczynkami do filozoficznych refleksji:

Teraz ta twarz wsunięta w totem, na totem przetworzona, porzuciła mnie i stała się obca lub, co gorsza, ja stałem się jej obcy. Mówiła wszem wobec, że nie jest już moją matką, jest dawną moją matką. Opowiadała o swej przeszłości nie jako świadectwie historii prywatnej, a jako dokumencie wszechrzeczy.

(K, 92)

I jeszcze:

Podobnie jak istniała potrzeba odrealniania matki za życia, tak istnieje potrzeba jej odrealniania po śmierci. Za życia chciało się zapominać o jej codziennym samotnym dreptaniu w nieprzekraczalnym kręgu mieszkania, za śmierci chce się zapomnieć o jej szczątkach w grobie pod granitową płytą: odrealnić ciało śmierci. Zobaczyć je w innej postaci. Raz więc widzi się totem, innym razem blok wirujący

¹⁵ Jak twierdzi sam Bieńczyk, melancholia jest bowiem właśnie afirmacją braku źródła. Cf. *idem, Oczy Dürera. O melancholii romantycznej*, Warszawa 2002, s. 14.

w pustce, a jeszcze innym razem meteoryt pędzący przez wszechświat; ta sama rodzina twardości, latających pni i kamieni, wywołana przez to samo pragnienie czy wyobrażenie: ujrzeć matkę jako część kosmosu, zobaczyć matkę kosmiczną, ułamek niesiony przez prądy wszechświata.

(K, 93)

Zatem to, co inni twórcy chcą w swym intymnym pożegnaniu podkreślać – jednostkowość, codzienność, zwyczaje, ślady obecności zamknięte w drobiazgach – Bieńczyk przekuwa w abstrakcyjną obcość. Wizja geometrycznych figur, których obrazu autor dopatruje się w układach tworzonych przez efemeryczne jętki, zmienia się w widmo matki wplecione w niezmienny porządek wszechrzeczy. W jego precyzyjnej geometrii syn czuje chłód i obojętność, których nie traktuje jednak jako czegoś złego. Przeciwnie: w owym chłodzie zdaje się odnajdować możliwość wejrzenia w porządek życia i śmierci.

W ten oto sposób śmierć matki zostaje wpisana we wszechogarniające *zoe*, przekraczające znacznie dyskursywne *bios*. Tak jak *zoe* okazuje się nieodłączną częścią ludzkiego istnienia, jednak niezależną od woli i świadomości „ja”. Staje się przez to czymś, parafrazując Rosi Braidotti, co jest niehumaniczne (przedhumaniczne), ponieważ jest humaniczne, nadmiernie humaniczne, dlatego nieustannie doświadczane jako to, co obce (*alien other*)¹⁶. Z drugiej jednak strony śmierć rozumiana jako vitalne *zoe* okazuje się wyłącznie innym stadium w procesie twórczym, elementem ciągłego stawania się¹⁷. Bieńczyk idzie za Braidotti, która opiera się na interpretacji Deleuze’a, i mówi: śmierć, *zoe* jest zawsze tutaj, trwa z nami i miesza się z życiem. Autor odrzuca indywidualność antropocentryzmu i kategoryjny podział między *bios* a *zoe*¹⁸, wybierając „transindywidualność” współtrwania w nie-ludzkim świecie. Matka objawiająca się jako geometryczna sieć jętek (co jest znaczące także w kontekście przekraczania metafizycznych granic człowieczeństwa) ukazuje związek *bios–zoe*, życie–śmierć jako niebinarny, płynny i nieustannie się przenikający. Bieńczyk, syn matki i syn kultury, odnajduje w tym obrazie formę kompensacji, drogę do melancholijnego szczęścia zmartwionego, który w afirmacji braku może doświadczyć epifanii.

¹⁶ R. Braidotti, *Polityka życia jako bios-zoe*, „Machina Myśli” 2018, Braidotti_Bios-zoe.pdf (machinamysli.org) (dostęp: 17.09.2022).

¹⁷ *Ibidem*, s. 6.

¹⁸ Braidotti tłumaczy ten typowy dla antropocentryzmu podział następująco: „Życie jest w połowie zwierzęce lub *zoe* (zoologia, zoofilia, zoo), a w połowie dyskursywne lub *bios* (biologia). *Zoe* stanowi rzecz jasna «gorszą» część życia, dychotomia ta bowiem wysuwa na pierwszy plan *bios*, definiowany jako życie inteligentne”. Cf. *ibidem*, s. 2.

„Olé, przodkowie moi”, czyli oddech, flamenco i powtórzenie

Autor w tekście zbiera figury żałoby/zmartwienia, szuka języka żałobników, tak jak Barthes szukał języka miłosnego:

Stąd pomysł Barthes'a, by oddać zakochanemu głos, ofiarować mu siłę bezwstydną afirmacji. Przeprowadzić więc rozpoznanie, wyruszyć na poszukiwanie języka miłosnego, jakim posługują się zakochani, zbierać jego strzępy, jego urywki i fragmenty, zobaczyć, w jakie „figury” wyobraźni się one układają.

(K, 63)

Bieńczyk nawiązuje tutaj do wydanej w 1978 roku słynnej książki Rolanda Barthes'a *Fragmenty dyskursu miłosnego*, bo widzi w zakochanym i zmartwionym podobieństwo: zarówno podmiot żałoby, jak i podmiot zakochany znajdują się poza aktualnością, odczuwają tęsknotę, odwracają się od rzeczywistości. Autor wykorzystuje owo zauważone przez Barthes'a podobieństwo w *Kontenerze*. Książka staje się w ten sposób zbiornikiem, kontenerem, do którego Bieńczyk wrzuca znalezione podczas swej antropologicznej podróży strzępki dyskursu żałobnego, napotkane figury zmartwienia, wszelkie skoszarzenia i historie. W swoim dziele twórca umieszcza następującą scenę:

Najpierw poleciały gazety, bo przecież słowo było pierwsze. Z początku pojedyncze plachty, które opadały z rozmysłem, jakby podchodziły do lądowania, a później całe sterty, luzem albo przewiązane sznurkiem; te ostatnie trafiały do kontenera szybko i sprawnie, im bardziej się śpieszyło. Metal wydawał głuchy dźwięk pokwitowania, a dalej już był tylko cichy stęk, gdy kolejne pakunki wpadały do wnętrza, wzbijając z minuty na minutę coraz większą kurzawę. Po gazetach przyszedł czas na szmaty; większość zdawała się wyprana z wszelkich kolorów, lecz po godzinie zaczęły nadlatywać te bardziej ubarwione. Trudno było oderwać wzrok; staliśmy osłupiali, tłocząc się w oknie, bo ileż rzeczy może spłynąć z nieba przy dobrej pogodzie. Mijała minuta za minutą, kwadrans za kwadrans, szmaty ciągnęły jedna za drugą i jeszcze, wciąż jeszcze, nieskończony klucz zetlałych żurawi. Albo pikujących na amen siwych czapli. Niech będzie, że żurawi.

(K, 114)

Młody narrator wraz z towarzyszami obserwuje przez okno proces opróżniania mieszkania mieszkającej w sąsiedztwie staruszki; dobytek jej całego życia, owoc chorobliwego starczego zbieractwa, ładuje w kontenerze podstawionym pod okno. Tak samo w treści książki ładuje owoc melancholijnego zbieractwa Bieńczyka: wszystkie zgromadzone przezeń figury żałoby i zmartwienia. W treści pojawiają się zatem kolejno: smak śmierci, która jest słona i przypomina pierwszą dawkę narkotyku, przynosząc tym samym

zażywającemu doznanie smutnej i nieruchomej euforii (K, 31); opis stanu ducha żałobnika, gdy wydaje mu się, że z jego serca wycieka krew, jakby to życie z niego wyciekało („te listy Zygmunta Krasińskiego” – mówi porozumiewawczo Bieńczyk; K, 37); obraz świata (*imago mundi*), który staje się przedłużeniem myśli żałobnika (K, 62); wizja dłoni tęskniącej do dotyku. Autor przywołuje też ryciny Dürera i Giacomettiego wraz ze znajdującymi się na nich bryłami żałobnymi, postać św. Krzysztofa przenoszącego przez rzekę nie dzieci, lecz starców, opisuje tak charakterystyczne dla żałobników poczucie winy, a nawet zdrady względem zmarłych (K, 50).

Jedną z częściej powracających na kartach *Kontenera* figur zmartwienia jest flamenco, tańczone i śpiewane, wywodzące się zdaniem autora z czarnej żałoby i przedstawione jako obraz melancholii:

Tamtego dnia, niosąc pod pachą pudełko z butami, myślałem zapewne, że zmartwienie trzeba wychodzić. Niespiesznie je przejść, rozejść je, rozchodzić. Flamenco każe je wytańczyć; wytańczyć, wystukać, wyśpiewać wciąż od nowa. To inny krok z tego samego źródła żałoby, żałoby po matce, po matce niebyłejakiej, *madre magica*. (K, 28)

Pulsująca w ciele tancerza lub śpiewaka energia, drżąca i wybuchająca siłą niezwykłych emocji, pozwalająca na zapomnienie i zatrącenie, jest niczym fala zmartwienia uderzająca żałobnika. Tak jak tancerz daje się podczas występu porwać *duende*, demonowi czy też duchowi flamenco¹⁹, tak żałobnik ma dać się porwać zmartwieniu. Zarówno artysta w koncepcji *duende*, jak i człowiek mierzający się z utratą to jednostka krucha i pełna sprzeczności, która zostaje odarta z tego, co posiada, i musi się w swej samotności zmierzyć z tym, co dotychczas było jej dobrze znane: miłością, kulturą oraz śmiercią²⁰. Bieńczyk dowartościowuje to starcie, czyniąc z niego zjawisko epifaniczne:

W ten sposób flamenco wyprowadza z bezruchu i ciszy energię żałobną po stracie matki, *madre tragica*, rozprowadza ją w trwanie pulsujące jak bicie serca. Z racjonalnego czasu żałoby czyni epifaniczny czas zmartwienia; wyciąga z niego szczególną energię muzyczną i szczególną gestykulację. Pisz się o „delektacji tragicznej”, którą jedna i druga – śpiew i ruch – wytwarzają. Oba słowa, delektacja, tragiczność,

¹⁹ „*Duende* miałoby być demonem ogarniającym w czasie występu artystę i widzów, siłą wyższą, wobec której występujący musi się określić, z którą walczy i która nim kieruje. Siłą, po poddaniu się której artysta może być naprawdę flamenco, a jego przekaz pełny i autentyczny” – tłumaczy Krzysztof Hliniak. Cf. *idem, Mimesis a duende. Proces kreacji flamenco w świetle koncepcji naśladownictwa w starożytnej estetyce greckiej*, „The Polish Journal of the Arts and Culture. New Series” 2020, nr 11, s. 80.

²⁰ *Ibidem*, s. 81.

są mocne; nieco za mocne, gdy zmartwienie pisać, lecz może w sam raz, gdyby je tańczyć i śpiewać.

(K, 61)

Należy zapytać, *czym właściwie jest epifania zmartwienia*. Obserwując ciała tancerzy wprowadzone w trans, Bieńczyk zdaje się odpowiadać: to epifania nie pełni, boskiego sensu, lecz braku. Braku, który – paradoksalnie – pozwala zatracić się w rytmie flamenco, w powtarzalności pełnych emocji, ekspresyjnych ruchów, w trwaniu przyrównanym do fizjologicznego rytmu pracy serca, o którym Paul Claudel powie: „nasz wewnętrzny metronom, który nosimy w piersi, nasza tętniąca życiodajna pompa – serce [...]. Fundamentalny jamb: jedno uderzenie słabe, jedno mocne”²¹.

Żeby spróbować zrozumieć epifaniczny charakter flamenco, jego rytmiczność przypominającą bicie serca, a także niezwykłą cielesną samowiedzę tancerza, trzeba zacząć mówić językiem somy – ciała „żyjącego, czulego i wrażliwego”²², które pozwala przekroczyć nie tylko dychotomię ciała i umysłu, lecz także ciała i duszy. Tancerze zatracają się w zmysłowych doznaniach²³, zlewają się ze sobą, z muzyką. Rytm i muzyka wprowadzają ich w nowy, nieosiągalny w inny sposób stan²⁴. Nie istnieją dla nich przedtem i potem; liczy się tylko teraz, które trwa i w którego trwaniu objawia

²¹ P. Claudel, *Positions et Propositions*, [cyt. za:] J. Dembińska-Pawelec, „*Poezja jest sztuką rytmu*”. *O świadomości rytmu w poezji polskiej dwudziestego wieku*, Katowice 2010, s. 24.

²² Temu jest poświęcona somaestetyka, która, jak tłumaczy Richard Shusterman, „zajmuje się ciałem jako ośrodkiem zmysłowo-estetycznych doznań i twórczej autokreacji”. *Soma*, ciało „czujące i wrażliwe”, zostaje w tej optyce przeciwstawiona biologicznemu *body* i fizjologicznemu *flesh*. Vide R. Shusterman, *Myślenie ciała. Eseje z zakresu somaestetyki*, przeł. P. Poniatowska, Warszawa 2016, s. 47; *idem*, *Świadomość ciała. Dociekania z zakresu somaestetyki*, przeł. W. Małecki, S. Stankiewicz, red. nauk. K. Wilkoszewska, Kraków 2010, s. 19–20.

²³ Tak doświadczenie zatracenia się w tańcu opisuje Agata Chałupnik w tekście dotyczącym intymności i cielesności objęcia w tangu argentyńskim: „Doznania zmysłowe są bardzo silne. Po pierwsze słuch: muzyka jest nie tyle tłem, ile raczej polem, płaszczyzną spotkania. Umożliwia synchronizację ruchów, ale być może także zestrojenie wewnętrznych rytmów obu ciał. Powiedziałabym, że czasami pomaga znieść intensywną bliskość drugiej osoby, stanowiąc ważny, wręcz: niezbywalny, estetyczny komponent tego doświadczenia. Po drugie wzrok: partnerka, tańcząc w bliskim objęciu, najczęściej ma zamknięte oczy (a jeśli nawet je otworzy, to ma w tej pozycji ograniczone pole widzenia). Dla partnera, który musi nawigować na parkiecie, wzrok pozostaje bardzo istotny. Jednak dominują zmysły kontaktowe. Ważny jest zapach partnera – nie tylko jego perfum, ale nawet skóry. Temperatura ciała. Pot. dotyk. Delikatny, czuły, ale intensywny. Równocześnie seksualny i nieseksualny. Bezinteresowny”. Cf. *eadem*, *Intymność. Objęcie w tangu argentyńskim*, „Kultura Współczesna” 2020, nr 4, s. 49.

²⁴ Tym właśnie charakteryzuje się magiczna rola tańca. Jak twierdzi Roderyk Lange, postrzeganie tańca jako formy kreacji nowego stanu jest typowe szczególnie dla kultur prymarnych, w których pełnił on funkcję magiczną i obrzędową. Cf. *idem*, *O istocie tańca i jego przejawach w kulturze. Perspektywa antropologiczna*, Poznań 2009, s. 123.

się właśnie pełnia, jednak jest to pełnia negatywna, afirmująca brak, niewypowiedzenie, obecność rzeczywistości znajdującej się poza możliwością przedstawienia.

Flamenco staje się „transcendencją tego, co momentalne”, wyrażeniem i utrwaleniem tego, co mogło się jedynie przejawić i co być może wymyka się porządkowi symbolicznemu. Jak zauważa sam Bieńczyk, taniec jest „działaniem filozoficznym, stawiającym z każdym krokiem pytanie o byt” (K, 234). Ruch, gest pozwalają zmartwieniu umknąć nieadekwatności mowy, zatem wyrazić w języku sztuki zmartwienie, którego esencja nie jest dostępna językowi pojęciowemu²⁵. Taniec czarnej żałoby znajduje remedium na niewyraźność w cielesnej ekspresji, nieograniczonej kulturowymi, społecznymi ani językowymi barierami.

Epifanicznym momentem spotkania z niewyraźnym jest dla syna również spotkanie z jętkami, powtarzane rytmicznie na przestrzeni całego *Kontenera*:

Było to porażające, jakby pod wpływem smutnej iluminacji zobaczyłem nagle matkę – jej ciało, ale też ją samą w sumie jej przejawów – w postaci zawieszonych nad ziemią kwadratów i rombów, czy też prostopadłościanów. Ten widok niósł jednak odrobinę pocieszenia. Nie dlatego, że wszyscy jesteśmy nanosekundami w czasie, efemerydami – jętkami: dopiero nazajutrz Olek przypomniał sobie i nam stare polskie słowo – ale dlatego, że dziwny obraz udostępniał wgląd w życie i umieranie, tego wieczoru zgromadzone tak nagle w jednym, niemal równoczesnym zdarzeniu, jako abstrakcję, geometryczną abstrakcję. Wejrzałem.

(K, 6)

Zetknięcie z efemerydami, nietrwałymi i przemijalnymi, przeradza się w epifaniczne spotkanie z „przedmiotem”, ustawienie się naprzeciw niego po drugiej stronie barykady²⁶. Obraz jętek pozwala autorowi wejrzeć w nieznaną (niepозnawalny) wcześniej obraz rzeczywistości, który odkrywa przed nim swoją istotę („Wejrzałem” – oznajmia Bieńczyk). Stają się one medium, w którym objawia się matka, reprezentacją realnego. Syn, doświadczający za ich pośrednictwem ontologicznego zbliżenia z porządkiem świata, przekracza granicę oddzielającą wyrażalne od doświadczalnego, co pozwala mu ujrzyć prawdę niedostępną w żaden inny sposób.

²⁵ Nawiązuje to w jasny sposób do teorii „grzechu pierworodnego” języka, o której pisał m.in. Platon w *Liście VII*; jej wady ma przezwyciężyć zadanie „pisanie” w ludzkich duszach. Warto wspomnieć tu również szkic Waltera Benjamina z 1916 roku o „adamowym” języku i skażonym konwencjonalnym języku historycznym. Cf. R. Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001, s. 25.

²⁶ Odwołuję się tutaj do rozpoznania o nowoczesnej epifanii tego, co nie jest nam bezpośrednio dane, poczynionych przez Ryszarda Nycza. Cf. *idem, op. cit.*, s. 8.

Doświadczone przez syna spotkanie z geometryczną abstrakcją, matką wpisaną w obraz kosmicznej harmonii, przywodzi na myśl zetknięcie z pitagorejską, doskonale zestrojoną muzyką sfer, niedostępną ludzkiemu uchu²⁷. Ze sferą idealnego **rytmu**.

Autor ukazuje również inny obraz, który pozwala melancholijnemu podmiotowi doświadczyć pewnego ukojenia, zetknięcia z kosmiczną harmonią. Opisuje ostatnią podróż indiańskich przewodników, sunących w swym kanu płynnie i rytmicznie, niemal poza czasem:

Chciałem tam, na tym kanu, z nimi być. Zazdrościłem nie tyle środowiska, w którym żyli, nie znając terroru prędkości, imperatywu pośpiechu, ile samego wiosłowania, jego rytmu jak milczące skandowanie, wypreparowane z czasu, jego skupionej mocy wysyłanej równocześnie w niebo i w wodę. Płynęli gdzieś, ku jakiemuś celowi; może na święta, dziś już zakazaną prawem ceremonię potlachu, może na inny obrzęd. Wyobrażałem sobie ich równy, rytmiczny oddech, którym odmierzali odległość do kresu podróży, wystukiwali docieranie. Musieli doznawać, myślałem, wszechmożnego poczucia trafności: byli na właściwym miejscu we właściwym czasie.

(K, 100)

Bieńczyk opisuje przeprawę przez jezioro jako moment przejścia z porządku życia do porządku śmierci. Umieszcza tę scenę w czasie mitycznego zawieszenia i trwania, eliptycznego i harmonijnego ruchu, w przestrzeni *sacrum*, miejscu początku²⁸. Ukazuje moment ostatniej drogi jako moment spokoju, rytmiczności, celowości, tworząc tym samym wizję melancholijnego szczęścia.

Samo słowo „rytm” (greckie *ρυθμός*, łacińskie *rhythmus*) wywodzi się często od *rhéo* (*ρεω*), które tłumaczy się jako ‘płynąć’, ‘spływać’, ‘falować’. Jego korzenie sięgają praindoeuropejskiego *sreu*, które dotyczyło miarowego i spokojnego ruchu morskich fal²⁹. Być może właśnie dlatego patrzącemu autorowi wydaje się, jakby płynący (niemal unoszący się nad ziemią) znajdowali się poza czasem, zawieszeni między dwoma porządkami. Wizja unoszenia się daje Bieńczykowi poczucie szczęścia i ukojenia, zaś wpisana w scenę celowość staje się próbą pogodzenia z nieuchronnością śmierci.

Najważniejszą i najczęściej powtarzającą się figurą zmartwienia jest jednak dla Bieńczyka oddech. *Kontener* jest przepełniony oddechem, chcia-

²⁷ „Góra, czyli niebo wraz z gwiazdami i planetami – pisze Ryszard Przybylski – to sfera idealnego **rytmu**. Dół, dno świata, to ziemski padół płaczu. Góra to harmonia. Dół to chaos i zamęt”. Cf. *idem*, *To jest klasycyzm*, Warszawa 1978, s. 13.

²⁸ M. Eliade, *Świat, miasto, dom*, [w:] *idem*, *Okultyzm, czary, mody kulturalne. Eseje*, przeł. I. Kania, Kraków 1992, s. 27–32.

²⁹ T. Kuryś, *Rytm. Z dziejów terminu i pojęcia*, [w:] *Wiersz. Podstawowe kategorie opisu*, cz. 1: *Rytmika*, red. J. Woronczak, Wrocław 1963, s. 27–40.

łoby się rzec: *Kontener* oddycha. Raz bierze spokojne, głębokie wdechy, raz zdaje się chwytać westchnienia w duszących oparach żalu. Oddech staje się ważny do tego stopnia, że zyskuje na materialności. Oddech, zatem coś oczywistego, blącego, pomijanego, zauważanego jedynie w razie nieprawidłowości – czy to podczas zamarcia w tykwie w Faulknerowskim opowiadaniu, czy podczas bezdechu w trakcie ćwiczeń, czy w momencie czujnego, lękliwego nasłuchiwania, czy też wreszcie podczas tego ostatniego, boleśnie długiego westchnienia. Ten właśnie oddech – a nie zmarła matka – okazuje się centrum rozważań, fizjologiczną podstawą pisania. Autor przywołuje rytm oddechu największych twórców, który zestawia z manierą ich narracji:

Elfriede Jelinek w zaburzeniach oddechu u Bernharda widzi przyczynę jego sposobu pisania i jego stylistycznej manieri, która jak każda wielka maniera jest czymś więcej, mianowicie sposobem, rzekłbym, forsowania świata. [...] W literaturze kwestię oddechu łączy się najczęściej z kwestią samego stylu pisarza, fundamentem dla tego rodzaju rozważań bywa na ogół dzieło najsłynniejszego astmatyka, czyli Prousta. O związku zaburzeń oddechowych wynikających z astmy, którą Proust sam nazywał *meditatio mortis*, a sposobem budowy zdań pisano teksty nieraz karykaturalne, lecz daleki byłbym od lekceważenia tego związku i wraz z nim całej somatyki aktu pisarskiego.

(K, 29)

Bieńczyk zwraca także uwagę na oddech żałobnej narracji Tkaczyszyna-Dyckiego poświęconej zmarłej matce:

Albo wielki poeta żałobny, Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki, układający swoje tomiki o matce, oparte na wariacyjnej poetyce powtórzenia, z oddzielnych wierszy, które należy jednak czytać jednym ciągiem, w jednym cyklu oddechu, wciąż przedłużającego swoje trwanie, spazmatycznie walczącego o jeszcze trochę powietrza – co uderza, wręcz porywa widza-słuchacza, gdy poeta czyta swe utwory na scenie.

(K, 30)

Oddech to życie. Bieńczyk nawiązuje w ten sposób do ostatnich słów z monologu Molly Bloom z *Ulisessa* Jamesa Joyce’a – „Yes, I said yes” – i pojawiającego się po nich rytmicznego autorskiego powtórzenia, dobrotliwego „Yes, yes”, układającego się w dwutakt niczym życiodajne bicie serca. Derrida interpretuje te dwa słowa jako autorskie ćwiczenie z afirmacji, które ma stworzyć dar doskonały – dzieło odrywające się od swego twórcy i oddające w pełni adresatowi, pozostające poza ekonomią krążenia darów Maussa³⁰. Tak jawny wpływ oddechu na tekst nie tylko nobilituje sam fakt

³⁰ A. Bielik-Robson, *Uśmiech Widma bez Ciała: kabalistyczna baśń z Derridą w tle*, „Teksty Drugie” 2016, nr 2, s. 17.

oddychania, lecz także wskazuje na zatarcie granic między przestrzenią ciała i ducha, życia i literatury.

Figurą ruchu, afirmatywnej euforii zmartwienia stają się buty. Zdaniem autora nie tylko literatura, jak chce Joyce, lecz także rzeczy mogą stać się fetyszem życia, który ma zastępować nieobecność zmarłej matki. Tuż po jej śmierci syn kupuje nowe buty, przypomnienie – niczym oddech – żywotności kupującego:

Dwadzieścia godzin po śmierci matki kupiłem buty. Markę, którą zawsze noszę, gdyż czuję się sprężystszy na jej podeszwach. Kolor z kolei dla mnie niezwykajny, podobnie jak sam zamsz, nadto wrażliwy materiał, którego lepiej unikać. [...] Kupiłem fetysz życia, przedmiot, jaki kompulsywnie przywłaszcza żalobnik poruszony złudzeniem, że się kiedyś przyda. Do niczego niepotrzebny poza tym, że jest jak wspomnienie. Albo raczej przypomnienie. Na wystawach leżały inne fetysze, zegarki, pióra wieczne, oprawione w skórę notesy. Niemal cieszyłem się, że są: nigdy tak dobrze nie wyglądały jak teraz. Mówiły *memento vivi*, ależ my żyjemy!

(K, 11–12)

Same buty – z jednej strony symbol ruchu, z drugiej zaś nadwyżki istnienia – stają się metaforą „euforii żalobnej”. Umieszcza to syna, szukającego tak rozpaczliwie potwierdzenia swojego życia, w zawieszeniu między energicznym haustem życia (*memento vivi*) i ponurym tchnieniem śmierci (*memento mori*). Oba oddechy mieszają się ze sobą, tworząc niepowtarzalne westchnienie zmartwienia.

Rytm oddechu *Kontenera* to regularność powtarzania figur żałoby, wdech, jętki, wydech, flamenco. Ich powroty przyczyniają się zaś do przybliżenia się możliwie najbliższego spełniającego doświadczenia epifanii. To właśnie oddech, jego ruch, powstały w ten sposób rytm organizują kompozycję tekstu, decydują o harmonii narracji lub wyborze wydobywającej się ze ściśniętego gardła spazmatycznej poetyki fragmentu. Poetyka życia i poetyka śmierci, *memento mori* i *memento vivi*, obie wyrażone oddechem, przenikają się. To oddech jest bowiem tym, co ożywia ciało i tekst; bez tlenu człowiek i język nie mogą trwać. Martwota to cisza:

Mieszkania po zmarłych są bardziej ciche niż puste; cisza uderza mocniej niż nieobecność ciał. Wkracza się tam jak do krainy bez tlenu: wydaje się, że to samo mieszkanie przestało oddychać. Tylko gruchanie gołębi na balkonie przypomina, że ścieżka dźwiękowa toczy się nadal.

(K, 55)

Cicha przestrzeń śmierci to przestrzeń bez tlenu; przybijająca, pusta, uderzająca. Bieńczyk wchodzi w swoją prywatną ciszę, spowodowaną śmiercią matki.

Punctum

W tym misternie tkanym, abstrakcyjnym, odrealnionym obrazie matki i żaloby pojawiają się jednak pojedyncze wyrwy; pewne sceny, czasem drobne, pojedyncze wtrącenia, które sprawiają, że przez płaszcz kultury przeziiera intymny obraz cierpienia. Poruszająca okazuje się wizja brzydoty starczego ciała w hospicjum:

W pokojach na grubych materacach leżały w półmroku staruszki; niekiedy widziałem ich twarze przez uchylone drzwi. I one były do siebie podobne, wszystkie z lekko przekręconą głową, bo nikt nie umiera równo na wspak. Staruszki, staruchy. Bezzębne więdźmy z bezbarwnymi nitkami na głowach, teraz tylko przypominającymi włosy. Uśpione czarownice z lasu Birnam, już niezdolne do odegrania żadnej szekspirowskiej sztuki. Wszystkich ich, mężczyzn i matki, łączyła brzydota i podcast milczenia, ściągniętego z najgłębszych krypt świata. Patrzyłem na nich i patrzyłem też na siebie ich spojrzeniami, męczyło mnie to podobieństwo, byliśmy wszyscy bliźniakami. (K, 107)

„Staruchy”, „bezzębne więdźmy”. Odpychające, wyrzucone poza nawias życia i kultury. Dogorywające w ciemnych pokojach w ciszy i samotności. Zbędne i niepotrzebne w społecznym układzie, czarownice niezdolne do czarów, istoty niezdatne do życia. Ich chore, powykęcane starością ciała, które odbiegają od ciała estetyzowanego i wartościowanego kulturowo – młodego i zdrowego – pozornie odrzucają. Szczególnie jeśli mówimy o ciałach kobiecych, brzydocie starych kobiet, które przecież w świecie fallocentrycznej kultury łączy się przede wszystkim z wyglądem³¹. Bieńczyk podkreśla jeszcze te elementy cielesności, będące kiedyś atrybutami zdrowia i kobiecości: włosy zmienione przez czas w rzadkie nitki, zęby, które wypadły.

Obraz tych biednych, samotnych, bezzębnych staruch jest niewygodny w swej szczerości; drobiazgowy opis fizjologicznych oznak starości budzi chęć natychmiastowego odwrócenia wzroku, uwolnienia się od tego naocznego dowodu ludzkiej śmiertelności. Nikt nas bowiem, jak mówi Włodzimierz Kowalewski, „nigdy nie przygotował do starości”³². Starość jest traktowana jako wstydlivy sekret kultury europejskiej – stygmatyzująca, przerażająca bliskością śmierci, porażająca brzydotą i chorobą, stająca się obrazem nieuchronnego u-bywania³³. Tymczasem Bieńczyk skupia się właśnie na

³¹ Zgodnie ze słowami Simone de Beauvoir kobieta jest zrównywana z wyglądem, mężczyzna zaś z mądrością – dlatego też starzenie się nie jest dla mężczyzny ujmą, nikt natomiast nie mówi o pięknych staruszkach. Cf. *eadem*, *Starość*, przeł. Z. Styszyńska, Warszawa 2011, s. 335.

³² W. Kowalewski, *Bóg zapłac*, Warszawa 1998, s. 278.

³³ T. Sławek, *U-bywać. Człowiek, świat, przyjaźń w twórczości Williama Blake’a*, Katowice 2001, s. 251.

brzydocie starości, na tym ciele, ułomnym i chorym, składowanym niczym niepotrzebny przedmiot w hospicjum. Jako syn starej, chorej matki robi się na tę brzydotę ślepy; dzięki miłości staje się ona niewidzialna. Za ową niewidzialność odpowiada siła relacji łączących chore matki i czuwających przy nich zmęczonych synów (co interesujące – tylko synów, mimo że to córkom kulturowo przypisuje się obowiązek opieki nad chorymi matkami). Spojrzenie pełne miłości kontrastuje z brutalnością i ze szczerością opisu, stając się tym samym dowodem etycznego przekroczenia kulturowego tabu.

Prywatne, intymne doświadczenie żałoby wplata też Bieńczyk w rozważania na temat *Światła obrazu* Barthes'a – książki mającej dwie bohaterki: sztukę fotografii i zmarłą matkę. Barthes stara się znaleźć w matczynych zdjęciach **prawdziwą** matkę, przedstawienie oddające najtrafniej jej osobowość. W trakcie tych poszukiwań francuski filozof dokonuje ważnego wyszczególnienia dwóch sposobów recepcji, zupełnie różnych perspektyw patrzącego: *studium* i *punctum*. *Studium* to spojrzenie nienacechowane emocjonalnie i obyte kulturowo – odbiorca wie, co chciał mu przekazać fotograf, ale nie jest w żaden sposób związany z osobą czy sytuacją uchwyconą w kadrze. *Punctum* zaś stanowi ten element fotografii, który – wypatrzony – budzi w patrzącym uczucia i zmienia tym samym odbiór całości³⁴. Mogą to być drobny szczegół, gest, zwyczaj znany tylko oglądającemu. Bieńczyk tak opisuje swoje *punctum*:

Pamiętam: jej niechęć do bycia fotografowaną widoczną w mimice twarzy na każdym zdjęciu; przyklepiony uśmiech, chwila zastygnięcia jakby kota złapano za grzbiet. Spostrzegam tę blokadę, zamknięcie swej osoby przed aparatem, przed światem, na każdej jej fotografii. Dla innych to uśmiechająca się kobieta, dla mnie ten uśmiech to zawsze jest *punctum*, i tylko ja to widzę.

(K, 165)

Zdjęcia zmarłych matek, mówi Bieńczyk za Barthes'em, ranią i kłują najbardziej właśnie przez wzgląd na owo *punctum*. Wspierają pamięć, lecz wywołują przemożne poczucie żalu, tęsknoty; przypominają, że osoby uwiecznionej na fotografii już nie ma. Zdjęcia zmarłej matki szczególnie uwypuklają tę zależność, gdyż podkreślają w percepcji wspominającego syna nieprzekraczalną różnicę między przeszłością i teraźniejszością³⁵.

³⁴ Barthes ujmuje to następująco: „W tej jednorodnej przestrzeni przyciąga mnie czasem [...] jakiś szczegół. Czuję, że sama jego obecność zmienia moje odczytanie, że patrzę już na zdjęcie jako na coś nowego, wyróżnionego w moich oczach wyższą wartością. Ten szczegół to właśnie *punctum* (to, co mnie nakłuwa)”. Cf. *idem, Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Warszawa 1996, s. 52–53.

³⁵ C. Zalewski, *Antropologia fotografii. Zdjęcia artystów w literackim ujęciu* Wisławy Szymborskiej, Zbigniewa Herberta i Andrzeja Stasiuka, „Przestrzenie Teorii” 2008, nr 8, s. 94.

Intymny okazuje się drugi, tak daleki od kulturowej gry cytatem opis śmierci matki. Bieńczyk decyduje się niemal całkowicie zrzucić płaszcz kultury i opisuje ostatnie chwile chorej kobiety, w których – niczym św. Krzysztof, chrześcijańska wersja Charona – chce jej towarzyszyć:

Matka leży, nadchodzi chwila ostatniego oddechu. Chwila nadchodzi, lecz wciąż jest nieuchwytna; trzeba w chwilę wejść, aby w nią uwierzyć. Więc matka umiera po raz któryś, sen, sen nie tak bardzo senny; jej ciało spoczywa tak blisko, tu, wręcz na moim ciele; to nie ja umieram, to ja umieram, we śnie biorę na siebie ten oddech, by dobrać z nim do końca, by zauważyć jego kres, by przenieść go następnie w siebie, wymieszać z własnym i prowadzić dalej. Kładę się; na wznak, niechlujnie wyciągnięty na łóżku we śnie, dźwigam – święty Krzysztof jak cię mogę – to ciało, by jeszcze trwało przez chwilę. Niech będę tak blisko jego zamierania, jak tylko się da; niech ostatni oddech z jego płuc przejdzie przez moje płuca. Niech wygasi się w nich lub niech w nich jeszcze trwa, miesząc z moim.

(K, 34–35)

Odbiorcę poruszają cielesność tego opisu, przemożna potrzeba bliskości, skupienie na trwaniu, oddechu, który syn chce przejąć na siebie, wymieszać ze swoim, by tchnąć w matkę życie. Pragnie zatrzymać w sobie jej ostatnie westchnienie. Prywatny wymiar sceny podkreśla właśnie owa gra oddechem; zanikające westchnienie zmarłej jest przejmowane przez płuca żywego i tworzy pomost między życiem i nie-życiem, płynny łącznik między *bios* i *zoe*.

Sceny te szybko nikną jednak w gąszczu cytatów, aluzji i kulturowych nawiązań. Bieńczyk wybiera generalizację, w jego prozie uniwersalizm wygrywa z jednostkowością. *Kontener* znacznie przekracza prywatny kontekst matczynej śmierci, zmieniając się niemal w traktat filozoficzny. Matka prawie w ogóle nie ma tu prywatnego oblicza – odbiorca nie dowiaduje się właściwie niczego o jej życiu, relacji z synem czy wspomnieniach. Jako źródło rozważań staje się geometryczną figurą, totemem, abstrakcją, jednym z wielu żalobnych doświadczeń w dziejach kultury, jeszcze jedną zmarłą matką w historii świata.

Trzeba się zastanowić, czemu służą te wyrwy w kulturowej narracji Bieńczyka – w jakim stopniu intymne sceny, prywatne spojrzenia wypływają na powierzchnię tekstu mimochodem, a na ile autor sam pozostawił im na to przestrzeń? Czy są kolejną literacką pozą, którą będzie mógł cytować inny eseista? A jeśli – należałoby odpowiedzieć pytaniem – to jedyny sposób mówienia o matce, który jest dostępny synowi? Syn bowiem przyznaje:

Niektórzy umarli słuchają, inni nie słyszą. Do niektórych da się mówić, przy innych słowa umierają. Do ojca umiałem się zwrócić, o czymś go powiadomić, do matki leżącej pół metra wyżej tak trudno się odezwać.

(K, 225)

Jak porażające szczerością jest to stwierdzenie: przy matce słowa umierają, nie umiem się odezwać do mojej zmarłej matki. Nasze słowa się mijają, uderzają w pustkę, tak jak czyniły to za jej życia.

Syn nie jest w stanie mówić do zmarłej matki, dlatego też nie umie mówić o niej:

Do matki mówić nie umiem. Tak jak nie umiałem za życia; po jej śmierci nie się nie zmieniło, śmierć to życia, naszego wspólnego życia, ciąg dalszy. Próbuję mówić, opowiedzieć coś, tak jak opowiadałem ojcu po jego śmierci. Stoję przy ich grobie jak przed publiką; część słucha, dla drugiej części nie ma to znaczenia. Nie mam wiary, lecz stojąc przy grobie, w którym leżał tylko ojciec, nie dotykała mnie myśl o nicości. Teraz czuję, że nie daję rady. Walczę; wyciągam z siebie słowa, próbuję nawiązać kontakt; na próżno.

(K, 226)

Wydaje się, że to konfesyjne wyznanie podszyte wyrzutami sumienia staje się obrazem bezsilności, przyznaniem (także przed samym sobą) do niemocy, dotyczącej języka pozwalającego zarówno zbudować relację z matką za jej życia, jak i opowiedzieć ją po jej śmierci. W tym kontekście wydaje się, że ciężar kostiumu literackiego, który zakłada na siebie autor, erudycyjny monolog i oderwanie od matki są ciężarami braku komunikacji ze zmarłą, doskwierającymi synowi jak pustka, której nie da się niczym zapełnić.

BIBLIOGRAFIA

- Barthes R., *S/Z*, przeł. M.P. Markowski, M. Gołębiewska, Warszawa 1999.
Barthes R., *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Warszawa 1996.
Bauman Z., *Płynny lęk*, przeł. J. Margański, Kraków 2008.
Beauvoir S. de, *Starość*, przeł. Z. Styszyńska, Warszawa 2011.
Berlant L., *Okrutny optymizm*, przeł. K. Bojarska, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej” 2015, nr 10.
Bielik-Robson A., *Uśmiech Widma bez Ciała: kabalistyczna baśń z Derridą w tle*, „Teksty Drugie” 2016, nr 2.
Bieńczyk M., *Kontener*, Warszawa 2018.
Bieńczyk M., *Oczy Dürera. O melancholii romantycznej*, Warszawa 2002.
Bieńczyk M., *Terminal*, Warszawa 1994.
Braidotti R., *Polityka życia jako bios-zoe*, „Machina Myśli” 2018, Braidotti_Bios-zoe.pdf (machinamysli.org) (dostęp: 17.09.2022).
Chałupnik A., *Intymność. Objęcie w tangu argentyńskim*, „Kultura Współczesna” 2020, nr 4.
Dąbrowski M., *Literatura i konteksty. Rzeczy teoretyczne*, Warszawa 2011.
Demińska-Pawelec J., „Poezja jest sztuką rytmu”. *O świadomości rytmu w poezji polskiej dwudziestego wieku*, Katowice 2010.

- Eliade M., *Okultyzm, czary, mody kulturalne. Eseje*, przeł. I. Kania, Kraków 1992.
- Hliniak K., *Mimesis a duende. Proces kreacji flamenco w świetle koncepcji naśladownictwa w starożytnej estetyce greckiej*, „The Polish Journal of the Arts and Culture. New Series” 2020, nr 11.
- Kłosiński M., *Melancholia i styl. O twórczości Marka Bieńczyka*, [w:] *Skład osobowy. Szkice o prozaikach współczesnych*, cz. 1, red. A. Nęcka, D. Nowacki, J. Pastarska, Katowice 2014.
- Kolasa-Rusek K., *Melancholia jako sposób na szczęście w twórczości Marka Bieńczyka*, [w:] *O szczęściu. Konteksty radosne*, red. A. Szawerna-Dyrzka, I. Giela, Katowice 2020.
- Kowalewski W., *Bóg zapłać*, Warszawa 1998.
- Kuryś T., *Rytm. Z dziejów terminu i pojęcia*, [w:] *Wiersz. Podstawowe kategorie opisu*, cz. 1: *Rytmika*, red. J. Woronczak, Wrocław 1963.
- Lange R., *O istocie tańca i jego przejawach w kulturze. Perspektywa antropologiczna*, Poznań 2009.
- Nycz R., *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001.
- Nycz R., *O kolażu tekstowym. Zarys dziejów pojęcia*, [w:] *idem, Tekstowy świat. Post-strukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa 1993.
- Plaża M., *Tekst doświadczenia, doświadczenie tekstu – narracje Marka Bieńczyka*, [w:] *Narracje po końcu (wielkich) narracji. Kolekcje, obiekty, symulakra*, red. H. Gosk, A. Zieniewicz, Warszawa 2007.
- Przybylski R., *To jest klasycyzm*, Warszawa 1978.
- Shusterman R., *Myślenie ciała. Eseje z zakresu somaestetyki*, przeł. P. Poniatowska, Warszawa 2016.
- Shusterman R., *Świadomość ciała. Dociekania z zakresu somaestetyki*, przeł. W. Małecki, S. Stankiewicz, red. nauk. K. Wilkoszewska, Kraków 2010.
- Sławek T., *U-bywać. Człowiek, świat, przyjaźń w twórczości Williama Blake’a*, Katowice 2001.
- Zalewski C., *Antropologia fotografii. Zdjęcia artystów w literackim ujęciu Wisławy Szymborskiej, Zbigniewa Herberta i Andrzeja Stasiuka*, „Przestrzenie Teorii” 2008, nr 8.

Aleksandra Zdanowicz – doktorantka polonistyki na Uniwersytecie Gdańskim. Główny przedmiot jej aktualnych zainteresowań badawczych stanowią zagadnienia z zakresu poetyki żałoby, semiotyki kultury i dyskursu tożsamościowego, szczególnie relacje między traumą a narracją oraz pamięcią i narracją. Za interesujące uważa także wszelkie analizy współczesnej tożsamości narodowej oraz kulturowe analizy przestrzeni. ORCID: 0000-0002-0493-536X. Adres e-mail: <ola.h.zdanowicz@gmail.com>.

Aleksandra Zdanowicz – PhD student in Polish philology at the University of Gdańsk. The main subject of her current research interests are issues in the field of the poetics of mourning, semiotics of culture and identity discourse, especially the relationship between trauma and narrative, as well as memory and narrative. She also finds all analyses of contemporary national identity and cultural analyses of space interesting. ORCID: 0000-0002-0493-536X. E-mail address: <ola.h.zdanowicz@gmail.com>.

„Niby-wspomnienia”. Sygnały autotematyzmu i kategoria wyzwania w *Wysokim Zamku* Stanisława Lema

ABSTRACT. Rafał Jakub Skowroński, „Niby-wspomnienia”. *Sygnały autotematyzmu i kategoria wyzwania w „Wysokim Zamku” Stanisława Lema* [“Quasi-memories”. Autothematicism and the Category of Challenge in Stanisław Lem’s *Highcastle*]. „Przestrzenie Teorii” 42. Poznań 2024, Adam Mickiewicz University Press, pp. 189–206. ISSN 1644-6763. <https://doi.org/10.14746/pt.2024.42.9>.

The article focuses on the phenomenon of autothematicism and the category of challenge in *Wysoki Zamek* by Stanisław Lem. The initial recognition of autobiography as the books genre and the evocation of previous analyses of the text in relation to the theory of the autobiographical triangle, provide the basis for an updating thesis on the dominance of the category of challenge and the widespread presence of autothematic phenomena in the work. Next, the history of Artur Sandauer’s concept of “autothematicism” and the evolution of the term in Polish literary studies are reviewed. Signals of autothematicism within the narrative, genre and stylistic conventions are outlined, as well as the importance of self-consciousness for this phenomenon in *Wysoki Zamek*.

KEYWORDS: autothematicism, category of challenge, Stanisław Lem, autobiography

„Chciałbym w tym dzienniczku jawnie przystąpić do konstruowania sobie talentu – tak jawnie, jak Henryk w trzecim akcie fabrykuje sobie ślub... Dlaczego – jawnie? Gdyż pragnę, ujawniając siebie, przestać być dla was zbyt łatwą zagadką. Wprowadzając was za kulisy mojej istoty, zmuszam siebie do wycofania się w jeszcze dalszą głąb”.

W. Gombrowicz, *Dziennik 1953–1969*

„Niby-wspomnienia”

Wysoki Zamek powstał w Domu Pracy Twórczej Willa Astoria w czerwcu 1965 roku² i ukazał się w maju 1966 roku³, kiedy Stanisław Lem miał już prawie 45 lat i wydał dużą część swoich docenianych (powszechnie i krytycznie) utworów. Można spośród nich wymienić powieści: *Szpital przemienienia*, *Eden*, *Solaris*, *Pamiętnik znaleziony w wannie*; opowiadania

¹ W. Gombrowicz, *Dziennik 1953–1969*, Kraków 2018, s. 58.

² S. Lem, S. Mrożek, *Listy 1956–1978*, Kraków 2011, s. 407.

³ *Ibidem*, s. 541.

wchodzące w skład cyklów: *Opowieści o pilocie Pirxie*, *Cyberiada*, *Dzienniki gwiazdowe*; eseje: *Dialogi*, *Summa technologiae*). Ta autobiografia nie jest jednak podsumowaniem, tylko podróżą w odległą przeszłość i rzeczywistość do tej pory niepojawiającą się w innych utworach autora *Głosu Pana*. Nie jest to tekst w pełni zachowujący normy gatunkowe, chociaż Lem podejmuje się spisania wyznania koncentrującego się na doświadczeniu samotności, a całość można również nazwać opowieścią-świadectwem o dorastaniu we Lwowie – mieście metonimicznie wyróżnionym już w tytule, którego po wojnie i przesiedleniu Lem postanowił nigdy już nie odwiedzać. Próby ustosunkowania się badaczy do przekraczania gatunkowych granic w *Wysokim Zamku* kończyły się nawet błędną tezą, że można nazwać ten utwór powieścią autobiograficzną⁴.

Ze względu na to, że jest to tekst, który powstał w czasach, kiedy forma autobiografii zdawała się już wyczerpana, możliwe, że Lem – zdając sobie sprawę z tego wyczerpania – szukał nowych rozwiązań formalnych. Nie wszyscy uważali, że wyszło to dobrze. Tomasz Burek stwierdzał:

W *Wysokim Zamku*, który, jak nadmienilem, określa się gdzieś mianem powieści, wielokształtność wynika z tego, że nic w nim nie zostało sumiennie doprowadzone do swojej pełnej konsekwencji, ani eksperyment z pamięcią, ani poszukiwanie genezy, ani autoironiczny esej, ani tym bardziej duchowy pamiętnik; jest to więc raczej niedokształcenie, usypisko obumarłych form i stylów, zdeformowanych wspomnień, porzuconych pomysłów, którym brak siły, by się rozwinąć⁵.

Burek nazywa niedoprowadzenie do końca pomysłów Lema w tekście „kompleksem galicyjskim” i usterką utworu. Może jednak jest tak, że mamy do czynienia z celowym rozbiciem struktury? Nie ukrytym, lecz bezpośrednio objaśnianym przez narratora. Lem w jednym z listów do Mrożka stwierdza, że stworzył tekst gatunkowo sytuujący się pomiędzy pamiętnikiem a esejem: „Książeczkę, wypichconą w Zakopanem, wysłałem wydawcy – jest to 120-stronicowy tomik niby-wspomnień z dzieciństwa, pełen dywagacji wszelakiego rodzaju, niby-eseistycznych”⁶.

W świetle teorii Philippe’a Lejeune’a⁷ *Wysoki Zamek* to wzorcowy przykład autobiografii: narrator podaje już na początku dane adresowe („Mieszkaliśmy przy ulicy Brajerowskiej, pod czwartym numerem, na drugim piętrze”⁸), które pozwalają stwierdzić, że główny bohater jest narratorem z przeszłości. Dzięki adresowi możemy ustalić jedność narratora z autorem

⁴ T. Burek, *Zamiast powieści*, Warszawa 1971, s. 99.

⁵ *Ibidem*, s. 105.

⁶ S. Lem, S. Mrożek, *op. cit.*, s. 419.

⁷ Ph. Lejeune, *Pakt autobiograficzny*, przeł. A.W. Labuda, „Teksty” 1975, nr 5(23), s. 31–32.

⁸ S. Lem, *Wysoki Zamek*, Kraków 2020, s. 13.

(choćby przez sprawdzenie rzeczywistego adresu z dzieciństwa pisarza). Dodatkowo została spełniona reszta warunków (opowieść prozą, losy bohatera).

W ramach odpowiedzi na ciągle powtarzające się niewłaściwe klasyfikacje *Wysokiego Zamku* Lem potwierdził bezpośrednio status gatunkowy swojej autobiografii:

Przed wszystkim muszę tu jednak oświadczyć, że nie jest to żadna powieść, co niejednokrotnie twierdziła krytyka. Tam nie ma ani jednego elementu fikcyjnego, a jeśli można mówić o jakimś kłamstwie, to chyba tylko w tym sensie, w jakim sztukę pojmować możemy jako „piękne kłamstwo”⁹.

Powyższe dość oczywiste argumenty są dowodami na wystąpienie paktu autobiograficznego. Warunki do jego zaistnienia – jak stwierdza także Ewa Szczepkowska – „przystają do *Wysokiego Zamku*”¹⁰. Badaczka wskazuje jednak inny problem (podkreślany przez Tomasza Burka): wciąż zmieniający się gatunek, poszczególne fragmenty utworu można nazwać pamiętnikiem, autobiografią lub esejem.

Jak wiemy, literatura niefikcyjna dzieli się na trzy podgatunki: literaturę faktu, literaturę dokumentu osobistego i esej. Autobiografia mieści się wewnątrz literatury dokumentu osobistego¹¹. Jest to o tyle ważne, że tylko tego gatunku dotyczą zagadnienia paktu autobiograficznego i trójkąta autobiograficznego – korzystając z tej teorii, jeżeli uznamy *Wysoki Zamek* za esej w przebraniu, to zasady trójkąta autobiograficznego nie powinny znaleźć zastosowania w analizie. Zanim odrzuci się możliwość przynależności tekstu do danej kategorii, zasadne wydaje się spojrzenie na obecność w nim postawy wyzwania, której oznaką są często eksperymenty formalne pisarza. Tutaj problem sprawia jednak recepcja utworu – dotychczasowe analizy podkreślają znaczenie kategorii świadectwa jako dominującej strategii opowiadania.

Małgorzata Czermińska w *Autobiograficznym trójkącie* omawia *Wysoki Zamek* w rozdziale analizującym autobiografię z dominującym aspektem świadectwa i nazywa go książką poświęconą raczej pamięci niż dzieciństwu: „*Wysoki Zamek* jest w znacznym stopniu opowieścią o bezskutecznych próbach pokonania czasu”¹². Swoje konstatacje rozszerza we wznowionym

⁹ S. Bereś, S. Lem, *Tako rzeczy Lem. Ze Stanisławem Lemem rozmawia Stanisław Bereś*, Kraków 2018, s. 9.

¹⁰ E. Szczepkowska, *Gra z autobiografią w „Wysokim Zamku” Stanisława Lema*, [w:] *Stanisław Lem: pisarz, myśliciel, człowiek*, red. J. Jarzębski, A. Sulikowski, Kraków 2003, s. 365.

¹¹ M. Czermińska, *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie i wyzwanie*, wyd. 2 zmien., Kraków 2020, s. 16.

¹² *Ibidem*, s. 186.

wydaniu monografii na podstawie wniosków z lektury książki *Zagłada i gwiazdy. Przeszłość w prozie Stanisława Lema* Agnieszki Gajewskiej – badaczki rozważającej twórczość Lema z perspektywy *genocide studies*¹³. To właśnie doświadczenie zagłady stanowi cezurę w życiu Lema, odcina go od doświadczeń dzieciństwa. Jednocześnie ten temat zostaje w *Wysokim Zamku* przemilczany – choć, jak wskazuje Gajewska, jest w pewien sposób obecny i ważny¹⁴. Tym tropem badawczym podąża także Artur Hellich, który *Wysoki Zamek* nazywa kryptoautobiografią i skupia się na aspekcie maskowania tożsamości etnicznej przez autora *Solaris* – ukrywania siebie w intymnym tekście przez grę konwencją¹⁵.

Niezaprzeczalnie obecna w tej autobiografii jest również postawa wyznania – doświadczenie samotności i alienacji okazuje się w warstwie narracyjnej *Wysokiego Zamku* ciągle obecne, często pojawia się w ramach autoanalizy, ale pobrzmiewa też w partiach tekstu skupiających się na przestrzeniach, które zwykle są domeną świadectwa (zabytkowy Wysoki Zamek jest metaforą przestrzeni odizolowanej, pustej, którą cechuje aczasowość; jako zamknięta jest także przedstawiana przestrzeń szkolna). Ta postawa pozornie zdaje się kolidować z koncepcją niesienia wiernego świadectwa przeszłości. Istnieje jednak jeszcze trzecia możliwość – częste przechodzenie od wspomnień do introspekcji i wtrącanie pozornie niezwiązanych dygresji to nie błędy autorskie, lecz raczej sugestia, że być może mamy do czynienia ze szczególnym ułożeniem kompozycji i treści, a dla odbiorcy najważniejszy powinien być trzeci wierzchołek trójkąta autobiograficznego – kategoria wyzwania. Ta zaś w sposób szczególnie jest ujawniana przez zabiegi autotematyczne; w nich często zawiera się prowokacja charakterystyczna dla tego sposobu opowiadania. To właśnie sygnały autotematyzmu ostatecznie rozstrzygają niejasności genologiczne: jeżeli stanowią dowód na występowanie i dominację kategorii wyzwania w *Wysokim Zamku*, to wszelkie głosy podważające gatunkowy status tej autobiografii tracą znaczenie.

¹³ *Ibidem*, s. 187.

¹⁴ A. Gajewska, *Zagłada i gwiazdy. Przeszłość w prozie Stanisława Lema*, Poznań 2016, s. 159–160.

¹⁵ A. Hellich, *Gry z autobiografią: przemilczenia, intelektualizacje, parodie*, Warszawa 2018, s. 124. Badacz w ten sposób definiuje „kryptoautobiografie” – są to autobiografie, w których autorzy nie ujawniają pełnej prawdy o sobie ze względu na różne ograniczenia (np. konieczność zastosowania autocenzury) i „grają z konwencją pisania o sobie «wszystkiego»” (*ibidem*, s. 239).

Koniec konwencji

Współczesne rozumienie pojęcia „autotematyzm” zaproponował Artur Sandauer, który w nowych formach literatury awangardowej początku XX wieku upatrywał rozwinięcia romantycznego chwytu ujawniania w tekście zamiaru pisarskiego¹⁶. Autotematyzm w modernizmie został rozwinięty, bywał nawet najważniejszym elementem budowy powieści, co według Sandauera dało początek absurdalnej literaturze o niczym (bo o samym sobie). Często wskazywanym tekstem założycielskim tej formy literackiej jest eksperymentalna powieść Karola Irzykowskiego *Pałuba*. Celem utworu nie była jednak, jak sugerował Sandauer, pusta gra artystyczna, lecz zakwestionowanie realizmu jako kierunku artystycznego, a także demitologizacja autora jako panującego nad fikcyjnym światem.

Wątki autotematyczne w literaturze są jednak obecne od antyku – zwykle w postaci metafory utworu-pomnika lub pochwały bóstw zsyłających natchnienie. Wystarczy wspomnieć Owidiuszową Elegię IV 10 ze zbioru *Tristia*¹⁷ albo *Exegi monumentum* Horacego¹⁸. W literaturze polskiej te wzorce przyswajali artyści już we wczesnym renesansie – po utwór Owidiusza sięgnął w elegiach Klemens Janicjusz¹⁹; również Kochanowskiemu nie jest to motyw obcy, wykorzystał go m.in. w poemacie *Muza*²⁰.

Polska literatura autotematyczna znacznie rozwinęła się dopiero po II wojnie światowej, jako odpowiedź na powstanie awangardowej „nowej powieści” (*nouveau roman*) we Francji w latach 50. To utwory wypełnione autotematycznymi refleksjami warsztatowo-psychologicznymi albo próbami przeprowadzenia wewnętrznej metodologii, noszące znamiona autobiografizmu, a ich bohaterami najczęściej są pisarze – np. w przypadku *Gór nad czarnym morzem* Macha (1961), *Małej apokalipsy* Konwickiego (1979) czy *Miazgi* Andrzejewskiego (1979)²¹.

Sandauer pierwszy raz dotknął problematyki autotematyzmu, analizując poezję Paula Valéry’ego w szkicu *Konstruktywny nihilizm* (1947). Pomysł pisania o pisaniu w ramach pomysłu literackiego nazywa „samo-tematycznością” i już wtedy wskazuje na obecność identycznego zabiegu

¹⁶ J. Grądział-Wójcik, *Perpetuum mobile, czyli kilka uwag o autotematyzmie*, „Forum Poetyki” 2015, nr 2, s. 109.

¹⁷ R. Krzywy, *Pochwały ludzi, zjawisk i rzeczy*, [w:] *idem, Poezja staropolska wobec genologii retorycznej*, Warszawa 2014, s. 61.

¹⁸ *Vide* S. Megala, *Exegi monumentum*, „Teksty” 1976, nr 4–5(28–29).

¹⁹ R. Krzywy, *op. cit.*, s. 59.

²⁰ *Vide* S. Łempicki, „*Marszałek*” i „*Muzy*” J. Kochanowskiego, „Pamiętnik Literacki” 1930, nr 27.

²¹ M. Głowiński, *Powieść jako metodologia powieści*, [w:] *idem, Porządek, chaos, znaczenie: szkice o powieści współczesnej*, Warszawa 1968, s. 92.

w *Pałubie*²². Jest przy tym nastawiony bardzo negatywnie do tej koncepcji. Autor – uzasadnia – w obliczu konieczności ograniczania siebie w celach twórczych woli nie podjąć żadnej decyzji i pogrąża się w bezowocnym pisaniu o samym pisaniu. Do tego pomysłu powraca w szkicu *O ewolucji sztuki narracyjnej w XX wieku*. Tym razem pojawia się termin „autotematyzm”²³ – to podniesiony do rangi metody kompozycyjnej romantyczny chwyt związany z autoironią bajroniczną, rozumiany jako zabieg demaskujący zamiar pisarski²⁴. Rozszerzone jest uzasadnienie przyczyn rezygnacji z podejmowania tematu pisarskiego na rzecz autotematyzmu – to wynik rozwoju świadomości pisarzy i sztuki pisarskiej w XIX wieku i dotarcie do granicy twórczej w dwóch kierunkach: potrzeby tworzenia fikcji (ujawniającej się we wszechwiedzy narratora) lub autentyku (zakładającego prawdziwość opisu). Twórcy na przełomie wieków uświadomili sobie ogrom możliwości pisarskich (formalnych i problemowych) oraz zużycie materii twórczej. Takie doświadczenie potencjalności – według Sandauera – początkowo wybrzmiewało w kreacjach postaci literackich Stendhala czy Balzaka²⁵. Ostatecznie jednak, jak w przypadkach Valéry’ego czy Irzykowskiego, doprowadziło do zbędnych eksperymentów literackich, do odmowy określenia się po stronie fikcji lub autentyku i prób tworzenia dzieł, które łączyłyby te dwie kategorie.

Co interesujące, Lem omawia szczegółowo problem potencjalności w *Wysokim Zamku* właśnie w ramach refleksji autotematycznych. Zaczyna się, jak u Sandauera, od refleksji nad stopniowymi przemianami w sztuce, chociaż bardziej niż z rozwojem sztuki samej w sobie wiąże je Lem z kolejnymi rewolucjami technologicznymi: „Epoka minęła, dom metafizycznej niewoli runął pod pchnięciami technicznej cywilizacji i artysta okazał się straszliwie wolny. Zamiast dekalogu tematów nieskończoność świata, zamiast objawienia – poszukiwanie, zamiast nakazu – wybór”²⁶. Nie tylko temat, lecz także sięgający po opozycyjność sposób budowania wyводу jest podobny u Sandauera: „Właśnie bowiem niechęć do samookreślenia każe poecie cofnąć dzieło w owo stadium przygotowawcze, gdzie przeciwieństwa się łączą, gdzie odmowa wyboru jest wyborem, brak tematu – tematem, jałowość – twórczością”²⁷.

Lem zauważa rozwój świadomości artystycznej w kolejnych epokach, aż do wykroczenia autora przed tekst w dwudziestowiecznej sztuce awan-

²² A. Sandauer, *Konstruktywny nihilizm*, [w:] *idem, Pisma zebrane*, t. 1: *Studia o literaturze współczesnej*, Warszawa 1985, s. 535.

²³ A. Sandauer, *O ewolucji sztuki narracyjnej w XX wieku*, [w:] *idem, Pisma zebrane*, t. 2: *Studia historyczne i teoretyczne*, Warszawa 1985, s. 459.

²⁴ *Ibidem*, s. 457.

²⁵ *Ibidem*, s. 458.

²⁶ S. Lem, *op. cit.*, s. 188.

²⁷ A. Sandauer, *O ewolucji...*, *ed. cit.*, s. 459.

gardowej, ale wskazuje, że już w dawnych arcydziełach, czyli utworach przekraczających granice gatunkowe w swoich czasach, twórcy ujawniali się w dziele: „przeczuwam bowiem [...] – czytamy w *Wysokim Zamku* – obecność aktywną twórcy jako przewrotność swoistą, jako podświadomością może tylko dawkokowane mikroskopijne bluźnierstwo [...]”²⁸. Nie zarzuca, jak Sandauer, braku zdecydowania autorom, którzy nie chcą podjąć się kontynuacji dawnych norm artystycznych w obliczu nadmiaru możliwości twórczych. Raczej wskazuje na pewną pułapkę, sytuację paradoksalną, w której znaleźli się wszyscy artyści, również oni: „Wiedza o tym, że można całkiem inaczej, odrzucenie konieczności nieodpartej na rzecz oceanu uświadomionych technik, stylów, chwytów, sposobów – skuwa myśl i ręce wolnością wyboru”²⁹. Wolność to niewola – trzeba jednak w tym przypadku to sformułowanie inaczej rozumieć niż w rzeczywistości lektury *Roku 1984* Orwella.

Sandauer jednoznacznie negatywnie ocenia zjawisko autotematyzmu; nazywa je ucieczką w „samotreść”, zabiegiem służącym raczej eksperymentowaniu niż tworzeniu metody³⁰. Wskazuje kolejną cechę utworów z rozbudowanymi partiami autotematycznymi, którą włącza do sceptycznej oceny całego zjawiska: w takich narracjach widoczna jest niechęć do wartościowania treści psychicznych³¹. Nie byłoby jednak właściwe tak jednoznaczne odczytanie autotematyzmu. Lem wskazuje inny efekt kryzysu wyczerpania tematów i piekła nieograniczonych możliwości – zagrożeniem jest ryzyko konwencjonalizacji wszystkiego.

Nie jest tak, jak pisze Sandauer, że autotematyzm na pytanie: „O czym pisać?” odpowiada tylko: „O niczym, o pisaniu”³². To kategoria o wiele szersza, często traktowana jako narzędzie przeciwko potencjalności. Kazimierz Wyka w analizie *Pałuby* wskazuje na podobieństwo niektórych tez Irzykowskiego do zapoznanych powszechnie później teorii psychologicznych Zygmunta Freuda czy Alfreda Adlera, co wyraźnie kłóci się z tezą o niechęci do wartościowania treści psychicznych w autotematyzmie, a całość nazywa nawet traktatem „psycho-moralnym”. Wyka elementy autotematyczne określa jako „quasi-powieść o powieści” i wskazuje ich cel: mają podkreślić główne tezy i zamierzenia autora³³. Zauważa nawet, że analityczny traktat odautorski

²⁸ S. Lem, *op. cit.*, s. 188.

²⁹ *Ibidem*, s. 156.

³⁰ Tę tezę krytyk cofa w przypisie dodanym we wznowieniu tekstu, w którym stwierdza, że autotematyzm jednak wykształcił pewną metodę i szkołę artystyczną (*vide* A. Sandauer, *O ewolucji...*, *ed. cit.*, s. 460).

³¹ A. Sandauer, *O ewolucji*, *ed. cit.*, s. 462. Zdaje się, że chodzi nie tylko o treści psychiczne, lecz także o podważenie zabiegu wartościowania w ogóle.

³² *Ibidem*, s. 461.

³³ K. Wyka, *Wstęp do „Pałuby”*, [w:] *idem, Modernizm polski*, Kraków 1968, s. 379.

jest najważniejszą częścią utworu, i wskazuje jego prekursorską wartość³⁴. Autotematyzm stanowi więc w tym odczytaniu przydatne narzędzie krytycznego odbiorcy – ma ułatwić analizę dzieła, chociaż utrudnia jego lekturę. Czy jednak poprawna jest teza, że omawiane zjawisko zaczęło się od *Pałuby*?

Danuta Danek zauważa, że autotematyzm nie pojawił się w powieści w XX wieku, ale był znany temu gatunkowi od zawsze, jest obecny także we wcześniejszym eposie. Danek przytacza inwokację z *Odysei* i odnajduje w niej „wypowiedzi w dziele o dziele” (np.: „Męża głoś, Muzo”); podobnie przygląda się mowie Cyserona w obronie Archiasza³⁵. W tym drugim przypadku czyni celną uwagę o retorycznym rodowodzie powieści, co jest punktem wyjścia do jakobsonowskiej z ducha refleksji nad zjawiskiem autotematyzmu³⁶.

Interesującym kontekstem i rozwinięciem dla powyższych rozważań wydaje się koncepcja metatekstu. „Metatekst” w teorii literatury definiuje się jako „tekst mówiący o innym tekście; także tekst naśladowy inny tekst lub powstały w wyniku jego przekształceń”³⁷ albo jako sytuację narracyjną, w której podmiot mówiący przechodzi „od wypowiadania się o czymś [...] do komentarza na temat samego procesu czy sposobu wypowiadania się”. Trochę węższe znaczenie proponuje perspektywa językoznawcza. Pojęcie metatekstu tłumaczy Anna Wierzbicka – zwraca uwagę na dwugłosowość w monologu, która pojawia się w tekstach naukowych, kiedy autor wywodu komentuje czynność pisania (np.: „W tym rozdziale będę mówić o...”), i przypomina, że już Michaił Bachtin pisał o dialogiczności (jedna z sytuacji dialogiczności dotyczy odnoszenia się do wypowiedzi w jej ramach)³⁸. Metatekst to możliwy do wydzielenia fragment w ramach tekstu głównego, ściśle z nim połączony, składający się z wyrażen, które eliptycznie sygnalizują akt mówienia³⁹.

Kategorię metatekstowości rozwija Kazimierz Ożóg, zarysowując koncepcję „operatorów metatekstowych” – elementów językowych, których jedynym zadaniem jest odniesienie się do procesu pisania/mówienia⁴⁰. Dzielią się one na dwa typy, w ramach których: 1) organizują proces przekazu tekstu, 2) mówią coś o tekście, będąc jego częścią⁴¹. Rozszerzają zatem zbiór tego,

³⁴ *Ibidem*, s. 383.

³⁵ D. Danek, *Wypowiedzi w dziele o dziele (w formach narracyjnych)*, „Pamiętnik Literacki” 1968, nr 3, s. 202.

³⁶ *Ibidem*, s. 203.

³⁷ *Słownik terminów literackich*, red. M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, Wrocław 2002, s. 304–305.

³⁸ A. Wierzbicka, *Metatekst w tekście*, [w:] *O spójności tekstu*, red. M.R. Mayenowa, Wrocław 1971, s. 107.

³⁹ *Ibidem*, s. 108.

⁴⁰ K. Ożóg, *Operatory metatekstowe w polszczyźnie potocznej*, [w:] *Z polszczyzny historycznej i współczesnej*, red. T. Ampel, Rzeszów 1997, s. 130.

⁴¹ *Ibidem*.

co może być materia metatekstu (to już nie tylko sygnał „mówienia”, jak u Wierzbickiej), i mają wiele funkcji: przez redundancję budują spójność lokalną i globalną, wyznaczają ramy wypowiedzi i tekstów, segmentują tekst (np. na rozdziały) i wskazują na związki pomiędzy poszczególnymi całościami oraz uporządkowanie logiczne tekstu (np. przez wyliczenia: po pierwsze, po drugie itd.). Ważny wniosek z tych rozważań brzmi tak: operatory metatekstowe nie są niepotrzebnymi dodatkami, lecz ważnymi narzędziami uspoijniającymi tekst lub sygnalizującymi świadomość autora.

Operatory metatekstowe są też jednym z najprostszych wskaźników autotematyczności. Można ich znaleźć wiele w *Wysokim Zamku*, nawet w ramach jednego akapitu: „O ileż łatwiej jest mi opowiadać [...]. Ale nie chcę właśnie tego robić [...]. Nie spisuję bowiem”⁴². Operatory metatekstowe wskazują tylko miejsca, w których autor się ujawnia – nie ujmują istoty całego zjawiska, a raczej maksymalnie je zawężają.

Termin „autotematyzm” – w przeciwieństwie do wielu autorskich propozycji terminów zastępczych zjawiska (takich jak „quasi-powieść o powieści” Wyki i „wypowiedzi w dziele o dziele” Danek) – jest krótki i zrozumiały, ale, jak zauważa Maria Podraza-Kwiatkowska, nie do końca precyzyjny⁴³. Sandauer nie zaproponował nigdy wyraźnej definicji; jego następcy rozszerzali lub zawężali granicę pojęcia. Tymczasem zastosowana zbitka wyrazów nie jest wystarczająco pojemna, bo od początku nie chodziło tylko o „auto-temat”. Podraza-Kwiatkowska proponuje mimo to pozostać przy „autotematyzmie” i nie ograniczać go do oryginalnego znaczenia. Od siebie dodaje, że powinien dotyczyć także „zjawiska wzmożonej autoświadomości twórczej”⁴⁴. Autoświadomość może się ujawniać przez wypowiedź narratora, kształt dzieła lub warstwę symboliczną. Badaczka dodatkowo zauważa za Danutą Danek, że nie można ograniczać zjawisk autotematycznych do literatury XX wieku, chociaż nie podejmuje się stworzenia zarysu historycznego zjawiska i skupia się jedynie na literaturze Młodej Polski.

Pojawiają się więc już od końca lat 60. głosy, żeby uwzględnić całą historię literatury podczas rozważania zjawiska autotematyzmu. Mniej popularne są poszukiwania jego śladów w literaturze niefikcjonalnej. Małgorzata Czermińska w artykule z 2005 roku pojęcie „autotematyzmu” przyjmuje jako dobrze zgłębione przez teoretyków; zauważa jednak, że rzadko wiąże się je z autobiografizmem:

⁴² S. Lem, *op. cit.*, s. 77.

⁴³ M. Podraza-Kwiatkowska, *U źródeł dwudziestowiecznego autotematyzmu*, [w:] *Problemy literatury polskiej lat 1890–1939*, seria II, red. H. Kirchner, Z. Żabicki, Wrocław 1974, s. 224.

⁴⁴ *Ibidem*.

Autobiografizm i autotematyzm na pozór wywodzą się z biegunów przeciwstawnych. Pisanie o sobie zakłada bowiem (w stanie pierwotnej naiwności) niefikcjonalność dokumentu (utopia szczerości wyznań), natomiast pisanie o pisaniu, biorąc w cudzysłów iluzjonistyczną fabułę, obnaża literackość, zgęszcza ją do ekstraktu meta-literackości, tworzy sztukę dla sztuki. Jednak wiele autobiografii późnego modernizmu odsłania swoją świadomą kreacyjność, z wyznania częstokroć przekształca się w wyzwanie i dwuznacznie gra z czytelnikiem autotematycznymi dywagacjami⁴⁵.

Autobiografia korzysta, jak każdy tekst, z pewnych wzorców i form – nic dziwnego, że niektórzy autorzy postanowili w końcu zwrócić uwagę na jej kreacyjność, na pułapki w pisaniu o sobie z przeszłości. W przypadku Lema ważne będzie rozważenie problemu zawodności pamięci ludzkiej, który uderza w bardzo ważną kwestię wiarygodności autobiografii jako tekstu niefikcjonalnego.

Wydaje się, że pomimo wielu studiów poświęconych zagadnieniu i stworzeniu licznych rozszerzających oraz zawężających pojęć wciąż nie do końca sprecyzowane pojęcie „autotematyzmu” ma się dobrze – zarówno w teorii, jak i w literaturze. Joanna Grądział-Wójcik pod koniec artykułu z 2015 roku, w którym komentuje pół wieku rozważań innych teoretyków, proponuje następującą definicję autotematyzmu:

Autotematyczne w węższym znaczeniu są teksty skoncentrowane na sobie samych, interesujące się własnym językiem, ujawniające swój proces powstawania, w szerszym zaś – utwory wypowiadające się na temat literatury w ogóle, umieszczające akcję w środowisku literacko-artystycznym, czyniące swym bohaterem poetę lub powieściopisarza, prezentujące program literacki⁴⁶.

Ponownie jest to tylko ogólne zarysowanie granic pojęcia. Trafne wydaje się jednak wyznaczenie dwóch przestrzeni badań, chociaż proponuję jeszcze nieco inaczej je zróżnicować: na wąską, czyli łatwą do ustalenia i opisaną dzięki wypracowanym już terminom, oraz szeroką, czyli wymagającą indywidualnego rozpatrzenia w kontekście najważniejszych powiązanych z danym utworem zagadnień. W końcu trudno przewidzieć, co może być przedmiotem autotematycznych rozważań, jeżeli możliwości są tak szerokie, jak szeroka jest nauka o literaturze.

Analiza poszczególnych utworów pod kątem zabiegów autotematycznych oprócz ustalenia oczywistych sygnałów autotematyczności (np. operatorów metatekstowych, obecności autora) wymaga przyjrzenia się poszczególnym

⁴⁵ M. Czermińska, *Autor – podmiot – osoba. Fikcjonalność i niefikcjonalność*, [w:] *Polonistyka w przebudowie. Literaturoznawstwo – wiedza o języku – wiedza o kulturze – edukacja*, t. 1, red. M. Czermińska, S. Gajda, K. Kłosiński, A. Legeżyńska, A. Makowiecki, R. Nycz, Kraków 2005, s. 212.

⁴⁶ J. Grądział-Wójcik, *op. cit.*, s. 113.

zmiennym aspektem twórczym, którym dany autor w rozważaniach poświęca uwagę. Tak też należy postąpić w przypadku *Wysokiego Zamku*, a zacząć trzeba od motywacji tych zabiegów, kwestii świadomości autora.

Sygnaly autotematyzmu: narracja, autoświadomość, konwencja

Małgorzata Czermińska uczyniła z *Dziennika* Witolda Gombrowicza najbardziej znany przykład utworu zawierającego postawę wyzwania, chociaż wskazywała, że nie był on całkowicie pionierski i że także później powstało wiele ważnych dzienników opartych o grę z czytelnikiem⁴⁷. Zdaje się, że nie da się omówić niektórych zagadnień teorii trójkąta autobiograficznego bez odniesienia ich do prekursorskich pomysłów autora *Ferdydurke*. Podkreślany i przywoływany wiele razy przez Czermińską jest gombrowiczowski pomysł zwrócenia się do czytelnika w utworze, w którym jeszcze kilkadziesiąt lat wcześniej tworzone głównie do szuflady, bez intencji publikacji zapisków nawet po śmierci. Ten bardzo wyraźny przykład zwrotu do „TY”, rozszerzający parę wyznania i świadectwa do trójkąta, może być łatwo odczytany jako proste otwarcie gatunku na szeroką publiczność – celem nie jest jednak obnażenie siebie, zmaksymalizowanie wyznania, a skomplikowanie obrazu własnego. Gombrowicz pisze: „Wprowadzając was za kulisy mojej istoty, zmuszam siebie do wycofania się w jeszcze dalszą głąb”⁴⁸.

Wyraźnym sygnałem autotematyczności, a jednocześnie ważnym elementem postawy wyzwania w *Wysokim Zamku* jest gra narracyjna, jaką podejmuje Lem. Wydaje się, że zostajemy dopuszczeni do intymnej sfery życia – wspomnień na temat dzieciństwa, domu, szkoły. Im dłużej jednak podążamy za opowieścią, tym trudniej zrozumieć autora i jego cel – niby korzysta z czasu przeszłego, ale opowiada o dziecku, trzymając się jego perspektywy; jednocześnie mówi w pewnym stopniu o sobie aktualnym, a dodatkowo często pojawiają się komentarze dystansujące opowieść od przeszłości, które można streścić następująco: może było tak, a może jakoś inaczej. Dziecko czasem znika całkowicie. Czy w ogóle zobaczyliśmy świat z jego perspektywy? Trzymając się koncepcji narratora zdystansowanego Wayne’a C. Bootha⁴⁹, można stwierdzić, że w *Wysokim Zamku* występuje sytuacja czasowego, intelektualnego i moralnego dystansu narratora i dziecka, będących przecież tą samą osobą (a także autorem). Czasami ten

⁴⁷ M. Czermińska, *Autobiograficzny trójkąt...*, ed. cit., s. 41.

⁴⁸ W. Gombrowicz, *op. cit.*, s. 58.

⁴⁹ W.C. Booth, *Rodzaje narracji*, przeł. I. Sieradzki, „Pamiętnik Literacki” 1971, nr 1(62), s. 231–242.

dystans jest tak duży, że narrator spogląda na siebie jak na inną osobę – już we wstępie Lem ocenia, co uczynił w ramach autobiografii dziecka, którym był: „obłowilem się na nim, splądrowałem mu kieszenie, szuflady, kajety”⁵⁰. Przeważnie w narracji przyjmuje się perspektywę dziecka, dzięki czemu jednostkowa historia może zawierać wiarygodne elementy zarówno świadectwa, jak i wyznania. To jednak długa, świadoma gra, która nie zostaje w pełni przerwana w całym tekście. Rozszerzając nieco koncepcję dystansu narratora do postaci, można stwierdzić, że w *Wysokim Zamku* pojawiają się trzy rodzaje narratora zdystansowanego do dziecka: ukryty za dzieckiem, wychodzący przed dziecko i całkowicie zdystansowany do dziecka. W trzecim przypadku dziecko staje się przedmiotem zainteresowania narratora, jego zachowania zaś – źródłem refleksji, podczas których perspektywa dziecka i perspektywa wspominającego dorosłego zanikają zupełnie na rzecz rozważania dziecka jako motywu literackiego lub przedmiotu zainteresowania psychologii bądź pedagogiki. To pierwszy wyraźny sygnał autotematyzmu.

Pograżony w lekturze *Wysokiego Zamku* odbiorca może się zastanawiać: jak to jest, że chociaż autor twierdzi, iż nie uświadamiał sobie w dzieciństwie doświadczenia samotności, to jednak tak często powraca do tego zagadnienia w narracji i tak bardzo stara się je doprecyzować i wielowymiarowo przedstawić? To niewątpliwie jeden z objawów „ja” analizującego i ważny element autokreacji. Lem chce nie tyle opowiedzieć historię o dziecku, którym był, ile wytłumaczyć, dlaczego nie jest w stanie tego zrobić – to historia o dochodzeniu do świadomości i braku odwrotu od tego stanu. Dlaczego jednak opowiadanie o samotności wydaje się tak ściśle powiązane z przebudzeniem świadomości twórcy? Samotność zawsze towarzyszy procesowi twórczemu, jest jego katalizatorem, bo tworzymy zawsze samotni, z wnętrza. Po pierwsze, wszyscy artyści mają w takim gabinecie prywatne podręczniki i narzędzia pisarskie, za pomocą których zawsze oryginalnie rozwiązują problemy artystyczne⁵¹. Po drugie, jeżeli za wewnętrzny gabinet artysty uznamy wyobraźnię, trzeba pamiętać, że jest ona zawsze skierowana w przyszłość⁵² i tym samym zdana na siebie. Jednocześnie przecież artysta nie zawsze uświadamia sobie rolę samotności (choć długie wystawienie na nią prowokuje częstsze sytuacje autorefleksji), a jego pierwszymi odruchami obronnymi mogą być próby utajenia stanu, zdystansowania się do niego lub wejścia w konflikt ze zwykle dojmującym uczuciem. Dopiero zadanie sobie pytania, czy samotność może być wolnością, prowadzi do szerszej,

⁵⁰ S. Lem, *op. cit.*, s. 10.

⁵¹ K. Kaśkiewicz, *Samotność geniusza*, [w:] *Zrozumieć samotność: studium interdyscyplinarne*, red. P. Domeracki, W. Tyburski, Toruń 2006, s. 413.

⁵² S. Konstańczak, *Osamotnienie artysty – wybór czy konieczność?*, [w:] *Zrozumieć samotność: studium interdyscyplinarne*, red. P. Domeracki, W. Tyburski, Toruń 2006, s. 432.

dobrowolnej introspekcji. Potrzeba doświadczania odosobnienia oznacza częstsze oddawanie się rozmyślaniom i rozwijanie samoświadomości. Ta zaś jest ściśle związana ze zjawiskiem autotematyzmu. Jak? W największym skrócie – przez potrzebę zdobycia pełnego panowania nad materią twórczą i wyrażenia tego w sztuce.

Maria Podraza-Kwiatkowska proponuje uznać „autoświadomość” za sygnał autotematyzmu i wskazuje trzy sposoby występowania tego zjawiska w tekstach literackich. W pierwszym przypadku świadomość warsztatowa autora zostaje zasygnalizowana bezpośrednio przez wypowiedzi narratora. To miejsca, w których opowiadający komentuje proces pisania albo oddaje się refleksjom teoretycznoliterackim, np.: „Nie wszystko jest kpina, ponieważ wszystko okazało się konwencją, także język, także alfabet, także reguły składni i gramatyki”⁵³. Druga metoda zakłada ujawnianie autoświadomości przez kształt dzieła – są to utwory o utworach, a raczej utwory podejmujące jako temat własną formę: „Wiersz ujęty w formę sonetu jest tu jednocześnie opisem, historią, pochwałą lub przyganą sonetu”⁵⁴. W tym przypadku świadomość autora objawia się przez zdolność posługiwania się i komentowania realizowanej formy. Jest obecna w *Wysokim Zamku* – rozdział drugi rozpoczyna się wskazaniem wzorca zdania inicjalnego autobiografii: „Norbert Wiener zaczął swoją autobiografię od słów *I was a child prodigy*, byłem cudownym dzieckiem; ja mógłbym tylko *I was a monster*, byłem potworem”⁵⁵. Trzeci sposób zakłada zakomunikowanie autoświadomości autorskiej przez warstwę symboliczną – dotyczy to głównie poezji i nie pokrywa się z przyjętym młodopolskim rozumieniem „symbolu”, a jest związane z inną koncepcją badaczki. Wprowadza ona do badań literaturoznawczych pojęcie „symbolu-klucza” – to symbol, który często powraca w literaturze i podejmuje istotny problem danej epoki⁵⁶. Dla zjawiska autotematyzmu takimi symbolami według Podrazy-Kwiatkowskiej są symbol genezyjski i symbol architektoniczny⁵⁷. Pierwszy, przez temat stwarzania świata, wchodzi w przestrzeń rozważań o improwizacji, drugi zaś, przez odniesienie do budowania (projektowania), stanowi dowód na świadomość kompozycyjną autora. W prozie podobne znaczenie mógłby mieć motyw, a w przypadku autobiografii Lema – motyw dziecka. Jest on powszechny dla formy autobiografii, a dodatkowo związany z ważnymi dla autotematyzmu kwestiami introspekcji i rozwoju (genezy artysty). Innym ważnym motywem, szczególnie w perspektywie

⁵³ S. Lem, *op. cit.*, s. 194.

⁵⁴ M. Podraza-Kwiatkowska, *op. cit.*, s. 230.

⁵⁵ S. Lem, *op. cit.*, s. 45.

⁵⁶ M. Podraza-Kwiatkowska, *op. cit.*, s. 233–234.

⁵⁷ *Ibidem*, s. 235.

wszystkich powyższych rozważań, może być motyw samotności dotyczącej głównego bohatera, a jednocześnie inicjującej rozwój artystyczny.

W odniesieniu do kategorii wyzwania trzeba zauważyć, że wszelkie poszlaki w tekście sugerujące osiągnięcie przez autora samoświadomości mają podwójny charakter: z jednej strony odsłaniają to, co ma zostać odsłonięte, dając wgląd w umysł i charakter opowiadającego, z drugiej – autor, tworząc swój spreparowany wizerunek, może odciągać uwagę od tematów zbyt intymnych lub niewygodnych, swojego prawdziwego „ja”. To kolejny sposób prowadzenia, charakterystycznego zarówno dla wyzwania, jak i autotematyzmu.

Konwencje literackie pojawiają się w *Wysokim Zamku* na wielu poziomach kreacji dzieła literackiego – skupię się jednak na kwestiach gatunku i stylu, komentowanych także przez autora w tekście. Polemika z konwencją jest kolejnym sygnałem autotematyczności – korzystając naprzemiennie z chwytów pamiętnikarskich, autobiograficznych i eseistycznych, Lem komentuje czasami właśnie stosowane w narracji zabiegi, np.: „Nakreśliłem tu coś w rodzaju propozycji esejów pod tytułami «Gimnazjum jako subkultura» i «Gimnazjum jako żywioł»”⁵⁸. Świadomość nieprzystawalności różnych form do siebie w ramach jednego utworu wyraził później autor *Solaris* w liście do Mrożka, kiedy – próbując określić ostateczną formę gatunkową *Wysokiego Zamku* – nieprecyzyjnie stwierdza, że stworzył coś, co jest „niby-autobiografią” i „niby-esejem”⁵⁹. To jednak nie usterka, lecz celowa komplikacja autoportretu przez wykraczanie poza standardowe oczekiwania względem autobiografii. Nie odrzuca przy tym konwencji zupełnie, ale wchodzi z nimi w polemikę.

Narrator gra nie tylko formą gatunkową, lecz także stylem, zmieniając sposób opowiadania: szczegółowość opisów Lwowa przypomina język bedekerów, dygresje zaś – język naukowy. Styl zmienia się też w zależności od sytuacji narracyjnej, co odnotowuje narrator: „Styl zmienił się mi w ostatnich zdaniach, zbilibijniał, bo chyba tak tylko można mówić o tych sprawach. A może homerowym?”⁶⁰. Oczywiście nie jest to precyzyjna autoanaliza, a raczej ironiczne zagranie, zdystansowanie się zarówno do norm (ich nieskuteczności, potrzeby ciągłego szukania właściwego języka do przekazania historii), jak i opowieści oraz jej głównego bohatera. Jednocześnie pisarz korzysta konsekwentnie z tych utartych schematów kształtowania wypowiedzi literackiej.

Porażkę zastosowanych metod nie zawsze ogłasza się wprost – bowiem iluzja ma trwać aż do końca. Znamienne, że podczas kulminacji refleksji autotematycznych (rozdział szósty) autor próbuje odwrócić uwagę od siebie – najpierw narrator stwierdza, że problem współczesnego artysty sta-

⁵⁸ S. Lem, *op. cit.*, s. 96.

⁵⁹ S. Lem, S. Mrożek, *op. cit.*, s. 419.

⁶⁰ S. Lem, *op. cit.*, s. 125.

nowi nadmiar możliwości, szuka więc on (artysta) ograniczenia i wybiera perspektywę dziecka, które nie zdaje sobie sprawy z nadmiaru możliwości; okazuje się to jednak skazane na porażkę, ponieważ artysta jest o wiele bardziej świadomy od dziecka i nie może tej świadomości ograniczyć. Jako przykład narrator podaje naturalność własnej nieświadomości jako dwunastoletka („Robiłem wszystko, co umiałem, nie ścigałem żadnych celów realnych, a jedynie własny mój, dwunastoletni pułap”⁶¹), co odciąga uwagę od tego, że Lem jest także takim artystą, który w dziecku się nie mieści i może o dawnej perspektywie tylko teoretyzować. Mimo to kontynuuje i stwierdza na koniec: „[...] nie o sprawach dorosłych, ale o dziecku mowa. Wróćmy więc do niego, tak doskonale, jak się tylko da, niepogodzeni”⁶².

Jeżeli lektura dosłowna nie odkrywa pełnego potencjału utworu, to jaki inny cel może mieć autor? Powyższe obserwacje prowadzą do wniosku, że nie konkretne wspomnienia są tu ważne, a sposoby opowiadania o nich. Refleksja nad konwencją wchodzi tym sposobem na poziom autotematyzmu znany z rozważań nad „nową powieścią francuską” Michała Głowińskiego⁶³.

Czy zasadne jest zastosowanie tej teorii do analizy dzieła niefikcjonalnego? Przed udzieleniem odpowiedzi przyjrzyjmy się najpierw cechom autotematyzmu według tej teorii. Głowiński stwierdza, że w razie występowania „powieściowej metodologii powieści”: 1) dzieło jest instytucją, którą rozumie się jako ustabilizowany sposób mówienia; 2) przedmiot refleksji stanowi to, jak zastosowana konwencja określa działania twórcy i odbiorcy; 3) refleksja teoretyczna może znajdować się w każdym elemencie powieści (narracji, stylu); 4) pojawia się próba wewnątrzpowieściowej krytyki utrwalonych sposobów powieściowego mówienia; 5) powieść nie jest już analizą rzeczywistości, ale naszego sposobu interpretowania rzeczywistości; 6) powieść staje się więc badaniem, czyli sprawdzaniem możliwości technicznych przyjętego sposobu mówienia⁶⁴. Spróbujmy odnieść wymienione powyżej cechy „powieściowej metodologii powieści” do podobnych albo analogicznych zabiegów w *Wysokim Zamku*: 1) utwór jest w najogólniejszym sensie autobiografią (czytelną formą literacką); 2) przedmiot refleksji stanowi to, w jaki sposób konwencje (gatunkowe, stylistyczne) narzucają twórcy prowadzenie narracji autobiograficznej, a czytelnikowi automatyzowanie odbioru (szukanie świadectwa i wyznania); 3) refleksja teoretyczna objawia się przez specyficzne ukształtowanie narracji (różne poziomy dystansu, sprawdzanie granic konwencji narratora z perspektywą dziecka); 4) pojawia się próba krytyki różnych sposobów opowiadania w autobiografii (problem

⁶¹ *Ibidem*, s. 191.

⁶² *Ibidem*, s. 195.

⁶³ M. Głowiński, *op. cit.*, s. 94.

⁶⁴ *Ibidem*, s. 94–97.

pamięci, nieskuteczność różnych technik literackich obrazowania wspomnień); 5) autobiografia nie opowiada o rzeczywistej przeszłości, ale o sposobach interpretowania jej i opowiadania o niej (próba opowieści o domu, szkole, Lwowie); 6) utwór jest badaniem możliwości technicznych danego sposobu mówienia (np. możliwości stylu pamiętnikarskiego). Chociaż widać zbieżności, nie są one dokładne; dodatkowo problemem pozostaje zakres badań wyznaczony przez Głowińskiego – należałoby się zastanowić, czy należy rozciągać go na przestrzeń literatury dokumentu osobistego, czy też po prostu wyróżnić kolejny rodzaj autotematyzmu, którego wyznacznikiem byłoby podejmowanie refleksji autotematycznej przez sprawdzanie granic konwencji literackich. Niewątpliwie jednak wyłania się z tego porównania specyficzny typ myślenia o dziele w dziele – bez względu na fikcjonalność czy niefikcjonalność gatunku.

Kategoria konwencji jest rozważana w utworze w formule autotematyzmu. Co więcej, i tutaj uwidoczniają się prowokacyjność rozważań, wyzwanie, które autor rzuca odbiorcy. Proponując wciąż nowe wzorce w postaci różnych konwencji i rozwiązań stylistycznych, autor zachęca do zachowania czujności i odrzucenia odbioru biernego, oczekującego jasnych odpowiedzi co do tego, jak opowiadać o dzieciństwie. O ile to, co możemy nazwać opowieścią o Lwowie i młodości, stanowi pozornie prostą, przejrzystą, pełną informacji warstwę utworu, o tyle warstwa refleksyjna (eseistyczna), zawierająca zabiegi autotematyczne, sugeruje zachowanie podejrzliwości w stosunku do wyznań i opisów, kwestionowanie rzetelności wielowymiarowego narratora.

Autobiografia Lema jest wciąż odkrywana na nowo – nie tylko wśród lemológów, lecz także w szerszych badaniach nad literaturą dokumentu osobistego. Jerzy Jarzębski tak wspomina ponowną lekturę *Wysokiego Zamku* po latach: „Musiałem go pewnie czytać dawniej jeszcze – i mało uważnie, jeśli w pamięci nie została mi konstrukcja tej książki, jej wewnętrzne zapętlenie – swoiste, inne niż w przypadku fantastyki”⁶⁵. Małgorzata Czermińska, chociaż uznaje utwór za skoncentrowany na świadectwie i pamięci, zauważa szczególne znaczenie refleksji autotematycznych⁶⁶. Odczytanie *Wysokiego Zamku* z perspektywy zjawisk autotematycznych prowadzi do wniosku, że nie poznajemy czytelnich wspomnień naznaczonych podkreślanym przez Tomasza Burka „kompleksem galicyjskim”⁶⁷, lecz raczej esej o wadliwości konwencji, którymi opowiadamy o dzieciństwie. Utwór jest eksperymentem na tworzywie literackim, auto-autobiografią, sprawdzeniem możliwości metod i konwencji – nie tylko w odniesieniu do tej konkretnej historii, lecz także do każdej opowieści o młodości w ogóle.

⁶⁵ J. Jarzębski, „Dziecko, którym byłem”, [w:] S. Lem, *op. cit.*, s. 217.

⁶⁶ M. Czermińska, *Autobiograficzny trójkąt...*, *ed. cit.*, s. 186–187.

⁶⁷ T. Burek, *op. cit.*, s. 102–103.

BIBLIOGRAFIA

- Bereś S., Lem S., *Tako rzeczy Lem. Ze Stanisławem Lemem rozmawia Stanisław Bereś*, Kraków 2018.
- Booth W.C., *Rodzaje narracji*, przeł. I. Sieradzki, „Pamiętnik Literacki” 1971, nr 1(62).
- Burek T., *Zamiast powieści*, Warszawa 1971.
- Czermińska M., *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie i wyzwanie*, wyd. 2 zmien., Kraków 2020.
- Czermińska M., *Autor – podmiot – osoba. Fikcjonalność i niefikcjonalność*, [w:] *Polonistyka w przebudowie. Literaturoznawstwo – wiedza o języku – wiedza o kulturze – edukacja*, t. 1, red. M. Czermińska, S. Gajda, K. Kłosiński, A. Legeżyńska, A. Makowiecki, R. Nycz, Kraków 2005.
- Danek D., *Wypowiedzi w dziele o dziele (w formach narracyjnych)*, „Pamiętnik Literacki” 1968, nr 3.
- Gajewska A., *Zagłada i gwiazdy. Przeszłość w prozie Stanisława Lema*, Poznań 2016.
- Głowiński M., *Powieść jako metodologia powieści*, [w:] *idem, Porządek, chaos, znaczenie: szkice o powieści współczesnej*, Warszawa 1968.
- Gombrowicz W., *Dziennik 1953–1969*, Kraków 2018.
- Grądział-Wójcik J., *Perpetuum mobile, czyli kilka uwag o autotematyzmie*, „Forum Poetyki” 2015.
- Hellich A., *Gry z autobiografią: przemilczenia, intelektualizacje, parodie*, Warszawa 2018.
- Jarzębski J., „Dziecko, którym byłem”, [w:] S. Lem, *Wysoki Zamek*, Kraków 2020.
- Kaśkiewicz K., *Samotność geniusza*, [w:] *Zrozumieć samotność: studium interdyscyplinarne*, red. P. Domeracki, W. Tyburski, Toruń 2006.
- Konstańczak S., *Osamotnienie artysty – wybór czy konieczność?*, [w:] *Zrozumieć samotność: studium interdyscyplinarne*, red. P. Domeracki, W. Tyburski, Toruń 2006.
- Krzywy R., *Pochwały ludzi, zjawisk i rzeczy*, [w:] *idem, Poezja staropolska wobec genologii retorycznej*, Warszawa 2014.
- Lejeune Ph., *Pakt autobiograficzny*, przeł. A.W. Labuda, „Teksty” 1975, nr 5(23).
- Lem S., *Wysoki Zamek*, Kraków 2020.
- Lem S., Mrożek S., *Listy 1956–1978*, Kraków 2011.
- Łempicki S., „Marszałek” i „Muzy” J. Kochanowskiego, „Pamiętnik Literacki” 1930, nr 27.
- Megała S., *Exegi monumentum*, „Teksty” 1976, nr 4–5.
- Ożóg K., *Operatory metatekstowe w polszczyźnie potocznej*, [w:] *Z polszczyzny historycznej i współczesnej*, red. T. Ampel, Rzeszów 1997.
- Podraza-Kwiatkowska M., *U źródeł dwudziestowiecznego autotematyzmu*, [w:] *Problemy literatury polskiej lat 1890–1939*, seria II, red. H. Kirchner, Z. Żabicki, Wrocław 1974.
- Sandauer A., *Konstruktywny nihilizm*, [w:] *idem, Pisma zebrane*, t. 1: *Studia o literaturze współczesnej*, Warszawa 1985.
- Sandauer A., *O ewolucji sztuki narracyjnej w XX wieku*, [w:] *idem, Pisma zebrane*, t. 2: *Studia historyczne i teoretyczne*, Warszawa 1985.
- Słownik terminów literackich*, red. M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, Wrocław 2002.
- Szczepkowska E., *Gra z autobiografią w „Wysokim Zamku” Stanisława Lema*, [w:] *Stanisław Lem: pisarz, myśliciel, człowiek*, red. J. Jarzębski, A. Sulikowski, Kraków 2003.

Wierzbicka A., *Metatekst w tekście*, [w:] *O spójności tekstu*, red. M.R. Mayenowa, Wrocław 1971.

Wyka K., *Wstęp do „Pałuby”*, [w:] *idem, Modernizm polski*, Kraków 1968.

Rafał Jakub Skowroński – doktorant Szkoły Doktorskiej przy Wydziale Filologicznym UG w dyscyplinie literaturoznawstwo. Publikował w łódzkim „Literaturoznawstwie” i krakowskim „Ruchu Literackim”. Stypendysta fundacji imienia Stanisławy Fleszarowej-Muskat. Interesuje się kulturą Dalekiego Wschodu. ORCID: 0000-0002-9215-6453. Adres e-mail: <rafal.skowronski@phdstud.ug.edu.pl>.

Rafał Jakub Skowroński – a phd student at Szkoła Doktorska przy Wydziale Filologicznym UG in the discipline of literary studies. He has published in “Literaturoznawstwo” in Łódź and “Ruch Literacki” in Kraków. Scholarship holder of the Stanisława Fleszarowa-Muskat Foundation. Interested in the culture of the Far East. ORCID: 0000-0002-9215-6453. E-mail address: <rafal.skowronski@phdstud.ug.edu.pl>.

Od niesprawiedliwości społecznej po sprawiedliwość epistemiczną – polski dramat posttraumatyczny

ABSTRACT. Wojciech Baluch, *Od niesprawiedliwości społecznej po sprawiedliwość epistemiczną – polski dramat posttraumatyczny* [From social injustice to epistemic justice – Polish post-traumatic drama]. „Przestrzenie Teorii” 42. Poznań 2024, Adam Mickiewicz University Press, pp. 207–224. ISSN 1644-6763. <https://doi.org/10.14746/pt.2024.42.10>.

The article unfolds the history of Polish drama from the traumatic moment of transition that began in Poland in 1989 to the present. The methodological framework of the argument is set by the concepts of post-traumatic growth and epistemic injustice. The first concept allows at the beginning of the article to look at the gap between the aesthetics of the dramas of the 1990s and the difficult experience of the Poles of the ongoing political transition. Epistemic injustice, on the other hand, which consists in the lack of a language to describe one's own experience by less privileged groups, is a point of reference for the latest achievements of drama, which, through the inclusion of a wider range of co-creators in the creative process, develops languages that allow us to address issues that we have not had access to before. The whole history of overcoming the traumatic exclusions experienced by Polish society since the transition has been shown on the example of selected dramatic works, which, finding at the beginning of the 21st century a language adequate to express the experiences of the people of that time, in the long run, increasingly broadens its horizon, thanks to the development of new drama.

KEYWORDS: dramaturgy, epistemic injustice, post-traumatic growth

Tak naprawdę niełatwo jest wskazać moment traumy dla społeczeństwa wybranego kraju, obszaru geograficznego czy też narodu. Kiedy spoglądamy na cezurę 1989 roku, która stała się początkiem zwrotu w historii wielu krajów Europy Wschodniej i Środkowej, trudno jednoznacznie rozstrzygnąć, czy większa była trauma spowodowana życiem w reżimie tak zwanych demoludów, czy szokiem związanym z transformacją z systemów „realnego socjalizmu” do różnorodnych form kapitalizmu. Kwestia traumy komplikuje się jeszcze bardziej, jeśli weźmiemy pod uwagę perspektywę poszczególnych grup społecznych, w tym grup wiekowych. Plany życiowe rodziców, trudności w ich pokonywaniu, nadzieje i lęki ludzi dorosłych znajdują najczęściej refleks w postrzeganiu rzeczywistości przez dzieci, których późniejszą pamięć obciążają wspomnienia z dzieciństwa. Nie są one jednak tożsame z pamięcią ich rodziców. Dlatego kategoria traumy jako wybranego dojmu-

jącego zdarzenia, z którym dotknięte społeczeństwo musi się uporać, nie jest tak bardzo klarowna, jak mogłoby się wydawać. Na różnice w przeżywaniu traumatycznych momentów historii zwracał uwagę Karl Mannheim – twórca płodnego w socjologii oraz literaturoznawstwie pojęcia „przeżycie pokoleniowe”¹. Opisując doświadczenie pokoleniowe Niemców żyjących w czasie I wojny światowej, podkreślał on, że było znacząco inne wśród żołnierzy znajdujących się na pierwszej linii frontu i osób, które pozostały na tyłach, w domach. Wojna wydaje się jednak w znacznym stopniu unifikować doświadczenia. Ogrom tragedii, która przerasta ludzkie wyobrażenia, łączy jej ofiary w poczuciu wspólnoty nieszczęścia, które je dotknęło. Transformacja ustrojowa przeciwnie. Choć z początku z całą pewnością powoduje szok, szybko pobudza do reakcji racjonalnych i emocjonalnych, które przyczyniają się do konstytuowania się różnic w postrzeganiu oraz zapamiętywaniu okresu przejściowego. Te różnice często stanowią źródło nieporozumień i sporów pomiędzy grupami, których doświadczenie i pamięć okazują się niejednokrotnie dramatycznie odmienne. Sztuka, która pozwala przepracowywać traumy społeczne, musi w takim przypadku uwzględnić nie tylko siłę przykrego przeżycia, lecz także całe bogactwo postaw oraz rozpoznań, które kryją się pod wulkanem afektów. Nie jest to proste zadanie w sytuacji, gdy stare języki opisu i środki wyrazu z nagłą tracą swoją adekwatność. Mogłoby się wydawać, że nowy język rośnie wraz ze światem, który odradza się po katastrofie. Bankructwo PRL-owskiej Polski – tak ideowe, jak i finansowe – nie zerwało jednak stanu państwa, które z ruin, cegła po cegielce, zaczynało wszystko od początku. Polska transformacja stanowiła wielowymiarowe przekształcanie życia społecznego, za dynamiką którego nie nadały języki opisu oraz debaty publicznej. Ludzkie tragedie, sukcesy, rozczarowania, nadzieje, lęki i życiowe szarże pozostały w archiwum nigdy niewypowiedzianych historii jednostek czy małych grup społecznych. Mam wrażenie, że gdy spoglądamy na początki ciągu traumatycznych zdarzeń, wydaje nam się, że świat jak gdyby zamarł – a czasami to tylko języki, którymi się posługujemy, skołowaciały, grzebiąc ludzkie doświadczenia w swojej niemocy wyrazu. Język cechuje się bowiem swoistą bezwładnością. W czasach rozkwitu życia społecznego wyprzedza je, wyznaczając potencjalne modele postaw i zachowań. Po katastrofie odbudowuje się znacznie wolniej od życia, które gwałtownie się mobilizuje, aby przetrwać.

Sytuację bezwładności języka w czasach traumy nietrudno zaobserwować na przykładzie historii polskiego dramatu po 1989 roku. Patrząc z perspektywy trzech dekad rozwoju polskiego dramatu na twórczość lat

¹ K. Mannheim, *Das Problem der Generationen*, [w:] *Jugend in der Modern Gesellschaft I*, red. L. von Friedenburg, Köln–Berlin 1965.

90., nietrudno dostrzec symptomy owej bezwładności. Nie chodzi przy tym jedynie o skromną liczbę powstających wtedy dramatów czy ich minioną estetykę, która wyczerpała się wraz z pojawieniem się nowego polskiego dramatu na przełomie wieków XX i XXI. Przyglądając się uważnie charakterowi ówczesnego dramatopisarstwa, łatwo dostrzec – niezależnie od oceny jego walorów artystycznych – że powtarzającą się strategią twórców pozostawał szczególnie dystans do ich współczesności. Jacek Kopciński we wstępie do antologii² dramatu lat 90. podkreśla wyrafinowany literacki charakter tekstów, które znalazły się w opublikowanym wyborze. Jego zdaniem „Sztuki te pełne są intertekstualnych odniesień, świadomie przywołują, a następnie ciekawie przekształcają rozmaite style, poetyki i konwencje dramatyczne”³. Wyrazista literackość dramatów pierwszej dekady polskiej transformacji wydaje się jednak nie tylko wyborem estetycznym autorów, lecz także strategią zdystansowania się od świata, który wykraczał poza utarte sposoby językowych ujęć. Dystansowanie się wobec polskiej rzeczywistości daje się zauważyć chociażby w wyborze miejsca akcji trzech dramatów ostatniej dekady XX wieku, napisanych przez starszych już wtedy autorów, którzy zdobyli uznanie wcześniej – zarówno w Polsce, jak i na świecie. Pierwszy z nich, Sławomir Mrożek, dramat *Miłość na Krymie* napisał w 1993 roku. Kopciński wyjaśnia, że przeniesienie opowieści o rozpadzie systemu komunistycznego do Rosji wynikało z wręcz modelowego charakteru tego procesu w największym kraju bloku postkomunistycznego. W przypadku dramatu Tadeusza Słobodzianka *Sen pluskowy* (1999), który oczywiście także odwołuje się do rzeczywistości rosyjskiej, autor antologii dopatruje się „absurdalnego powiększenia ówczesnej sytuacji w Polsce, która swój karykaturalny wymiar zyskuje za sprawą jej przeniesienia w realia Rosji”⁴. Nietrudno także się domyślić, że *Czwarta siostra* Janusza Głowackiego to kolejny tekst, który został osadzony w przestrzeni dramatu rosyjskiego. Indywidualne motywacje autorów do zwrócenia się w stronę rosyjskiej literatury i przestrzeni społecznej były różnorodne, jednak nie sposób nie dostrzec pewnej konstytuującej się w praktyce pisarskiej reguły komentowania polskiej rzeczywistości czasu transformacji za pośrednictwem zewnętrznej, we wspomnianych przypadkach rosyjskiej, kultury.

Trend w kierunku dystansowania się wobec historycznego tu i teraz potwierdził się także w twórczości młodszych dramatopisarzy, którzy lokując wydarzenia w Polsce, zamykali je w formach paraboli i ogólnej perspektywy losu, metaforach podróży czy też wymuszonej przemiany lub przeciwnie –

² J. Kopciński, *Przejsie. Dramaturgia końca XX wieku*, [w:] *Trans/formacja. Dramat polski po 1989 roku. Antologia*, red. J. Kopciński, Warszawa 2012.

³ *Ibidem*, s. 17.

⁴ *Ibidem*, s. 21.

w stagnacji i rozczarowaniu⁵. Jacek Kopciński, którego pozwolę sobie raz jeszcze przywołać, w znakomitej refleksji na temat dramatu pierwszej dekad polskiej transformacji jako modelowy dla dramaturgii tego typu wskazuje dramat Lidii Amejko *Nondum*. „W groteskowej postaci Nonduma dostrzega [on] znakomitą dramatyczną metaforę kondycji człowieka nowoczesnego, który utracił historyczną pamięć i kulturową tożsamość, przez co nie potrafi określić celu i sensu swojej egzystencji”⁶. Zdaniem Kopcińskiego taki rodzaj dramatu nie odpowiadał jednak na oczekiwania i potrzeby ówczesnej publiczności. „Cóż mi po historycznej czy kulturowej paraboli, dramacie losu, metaforze egzystencji czy nawet antykapitalistycznej fantazji, skoro zupełnie konkretnie nienawidzę swojej firmy, nie ufam księżom, moim krajem rządzą byli ubecy, a rodzina mi się rozpadła? Skoro straciłam pracę, córka zaszła w ciążę i usunęła, syn wyjechał do Iraku i zginął, a wnuk zamieszkał z przyjacielem?”⁷ Wymienione w ostatnim zdaniu utrapienia początku lat 90. to oczywiście tematy nowych dramatów, które pojawiły się w kolejnej dekadzie, na początku XXI wieku. Zanim jednak przejdę do ich omówienia, chciałbym skupić się na dwóch dramatach oraz związanych z nimi zagadnieniach, które wydają mi się szczególnie istotne dla dociekań nad przemianą, jaka zaszła w polskim dramatopisarstwie na przełomie wieków XX i XXI.

Pierwszy z nich to nieopublikowany w przywoływanej już kilkakrotnie antologii dramat najwybitniejszego dramatopisarza żyjącego na początku lat 90. – Tadeusza Różewicza. Jeden z najbardziej uznanych literatów dwudziestowiecznej Polski napisał wiele znaczących w historii polskiej literatury dramatów. Ich forma oraz styl sprawiają wrażenie perfekcyjnie dopracowanej indywidualnej metody pisania, prowadzącej do powstania dzieł, które wydawały się nienaruszalne w swojej pełni i doskonałości. Niezwykłym zaskoczeniem okazała się więc ukończona w 1993 roku *Kartoteka rozrzucona*, która narodziła się jako rezultat prób z aktorami. Dramat nawiązywał do wcześniejszego (1960) pomnikowego dzieła Różewicza – *Kartoteki*, która w nowej, „rozrzuconej” wersji zyskała formę otwartą, wchłaniając żywioł ówczesnego życia politycznego, medialnego i społecznego. O dramacie Różewicza pisano jako o dziele przełomowym, legitymizującym nowy kierunek pisarstwa młodych twórców, którzy zaczęli eksplorować ułomne, karykaturalne formy ówczesnego języka. Jakkolwiek nie sposób nie zgodzić się z historyczną doniosłością gestu Różewicza, przyglądając się procesowi dojrzewania polskiego dramatu, warto zwrócić uwagę na pewien rodzaj niezgrabności językowej powstałego tekstu. Składał się on w znacznej mierze z cytowanych lub pastiszowanych reklam, wypowiedzi sejmowych oraz

⁵ *Ibidem*, s. 34.

⁶ *Ibidem*, s. 6.

⁷ *Ibidem*, s. 34.

medialnego bełkotu ideologicznego. O ile takie zestawienie dobrze oddawało stan pomieszania dyskursu publicznego z początków budowania polskiej demokracji, o tyle obecne w utworze efekty parodii czy ironii wydają się nie dorównywać przypisywanej utworowi wysokiej wartości. Ulokowane w tekście dramatu często dosłowne cytaty z rzeczywistości były zapewne wyrazami oburzenia czy też szoku tym, w jak dużej rujnacji pozostawała ówczesna debata publiczna. Oceniając tekst artystyczny, nie sposób jednak pominąć mechanizmów zdobywania uwagi czytelników lub widzów przez zawarte w nim zabiegi językowe. W tym przypadku luźno przywoływane teksty i wypowiedzi z codziennego życia składały się na repertuar dobrze znanych sformułowań, które na co dzień stanowiły przedmiot drwin Polaków. Dramat Różewicza korzystał więc raczej z nazbyt oczywistych środków porozumienia z widzem oraz metod uzyskiwania efektów estetycznych o charakterze komediowym. Ocena odwołania się do tego rodzaju prostych chwytów pisarskich pozostaje dyskusyjna. Staje się jednak istotna, kiedy staramy się prześledzić rozwój języka dramatu, który w pierwszej dekadzie po 1989 roku przeszedł znaczącą ewolucję. Tę ewolucję można opisać jako oswojenie nieokiełzanych i odosobnionych przejawów nowych możliwości oraz sposobów wyrazu, które z czasem stały się tworzywem bardziej spójnych i poukładanych dramatów początku XXI wieku.

Drugim obok przemian języka zagadnieniem, którego omówienie wydaje mi się ważne w kontekście procesów emancypacyjnych, są teksty dramatyczne, wbrew powszechnie panującej tendencji dystansowania się wobec ówczesnego tu i teraz idealnie trafiające w oczekiwania i kompleksy ówczesnych odbiorców. W omawianym dotąd przeze mnie okresie nie było ich zbyt wiele. Zapewne łatwiej byłoby wskazać takie scenariusze w obszarze filmu. Dla przykładu legendarne *Psy* Władysława Pasikowskiego (1994) to nie tylko kultowy sensacyjno-kryminalny film z początku lat 90., lecz także nadzwyczaj celna diagnoza stanu wyobraźni społeczeństwa w pierwszych latach transformacji. Na gruncie teatru dramatem o największej popularności stała się komedia *Dzień świra*, opublikowana w miesięczniku „Dialog” w 2000 roku. Dramat Koterskiego zdobył masową popularność za sprawą filmu wyreżyserowanego przez autora w 2002 roku. Tym samym tekst dramatu stał się jednym z najbardziej rozpoznawalnych i docenianych obrazów Polski lat 90. O sukcesie dzieła napisanego inicjalnie w formie dramatycznej wspominam jednak nie z racji naukowo-kronikarskiego obowiązku, ale w celu zwrócenia uwagi, że jednym z ograniczeń rozwoju form dramatycznych w latach 90. był odziedziczony po wcześniejszych okresach model literatury, w którym wiodące były pojedyncze wybitne utwory. Historia Adasia Miauczyńskiego, głównego bohatera *Dnia świra*, opowiadała o niespełnionym studencie polonistyki, który został marnie zarabiającym

nauczycielem w szkole podstawowej. Widziany jego oczami wykrzywiony obraz polskiego społeczeństwa wpisuje się doskonale w komediową tradycję autoparodii oraz autokrytyki własnego narodu. Tym samym dramat Koterskiego stanowi po prostu perfekcyjne wykorzystanie dobrze znanej, kanonicznej wręcz formy komedii, która mimo ironicznego obrazu polskiego inteligenta paradoksalnie – ale też konsekwentnie – utrwalała dominującą pozycję wykształconej klasy średniej, biednej i nieco zagubionej w rzeczywistości, lecz wciąż posiadającej wiodący głos w selekcji zagadnień, nadawaniu znaczeń i ocenie otaczającego nas świata. Śmianie się z siebie samego jest bowiem najczęściej dowodem siły i władzy.

Zmiana na polu polskiej twórczości dramatopisarskiej, która nastąpiła na przełomie wieków XX i XXI, nie pozbawiła inteligencji prymarnej pozycji w kształtowaniu obrazu współczesności. Wyraźnie poszerzyła jednak horyzont punktów widzenia oraz tematów, które stały się przedmiotami dramatyzacji w utworach młodych, często debiutujących autorów. Wydana w 2003 roku antologia polskich dramatów współczesnych *Pokolenie porno i inne niesmaczne utwory teatralne*⁸ przyczyniła się do znaczącej popularyzacji dramatopisarstwa jako formy sztuki opisującej zastaną rzeczywistość. W krótkim czasie pojawiły się kolejne wydania zbiorów dramatów: *TR/PL Antologia nowego polskiego dramatu* (2006), *Made in Poland. Dzieńwięć sztuk teatralnych w wyborze Romana Pawłowskiego* (2006), *Echa, repliki, fantazmaty. Antologia nowego dramatu polskiego* (2008). We wstępie do *Pokolenia porno* wpływowy krytyk najważniejszego polskiego dziennika, „Gazety Wyborczej”, wyjaśniał, że wybierając teksty do antologii, nie kierował się wyłącznie ich wartością artystyczną – brał pod uwagę te, które są „autentycznymi świadectwami polskiej rzeczywistości, wdzierają się pod naskórek życia i docierają do prawdy”⁹. Zarówno wybór Pawłowskiego, jak również pozostałe antologie spotkały się z gorącym przyjęciem, w którym nie brakowało także krytyki nowej formy dramatów. Bez wątpienia jednak tak szeroki wachlarz utworów dramatycznych, których autorytet wspierały liczne publikacje antologii, przyczynił się do istotnego dla dalszego rozwoju dramatu szerokiego otwarcia tego typu literatury i twórczości teatralnej na wszelakie doświadczenia oraz przejawy życia. Trawestując tytuł popularnego w Polsce w latach 90. *talk-show*, można powiedzieć, że dramat stał się przestrzenią, w której wolno było wypowiedzieć się „na każdy temat”¹⁰. Obecna różnorodność polskiej twórczości dramatopisarskiej oraz dramaturgicznej bez wątpienia jest pokłosiem owego odważnego otwarcia, które podważyło odwieczne przekonanie o tym, że powaga dramatu wymaga od-

⁸ *Pokolenie porno*, red. R. Pawłowski, Kraków 2003.

⁹ *Ibidem*, s. 7.

¹⁰ *Na każdy temat, talk-show*, telewizja Polsat, 1993–2002.

powiedniego tematu, zaś kierunek rozwoju wyznaczają pojedyncze wybitne dzieła. Sama demokratyzacja, która objęła obszar tematów oraz perspektyw dramaturgicznego przetwarzania otaczającej nas rzeczywistości, nie wyczerpuje jednak znaczenia, jakie w procesie dojrzewania i emancypacji polskiej twórczości miała publikacja serii antologii. Wśród sporów o wartość dramatów pisanych niejednokrotnie przez debiutantów oraz ludzi, którzy wcześniej z teatrem nie mieli wiele wspólnego, refleksji badaczy umknął aspekt języka ówczesnych tekstów. Wiele cytatów z życia medialnego czy politycznego przypominało gest Różewicza, który sięgnął do tego samego rezerwuaru językowego, tworząc *Kartotekę rozrzuconą*. O ile jednak odważną decyzję mistrza polskiego pisarstwa doceniono jako akt otwarcia na nowe, często niepokojące formy języka, o tyle wiele kolejnych dramatów, które powstały jeszcze w latach 90., kopiując ułomności codziennej komunikacji, pogłębiało jedynie dystans zarówno do otaczającej Polaków rzeczywistości, jak również do samego języka jako narzędzia opisu i porządkowania świata. Antologia *Pokolenie porno* przełamuje ten stan rzeczy. Języki, którymi posługują się bohaterowie tej oraz kolejnych antologii, wciąż odwołują się do doświadczeń nowych mediów, które wydają się kształtować znaczną część wyobraźni ówczesnych obywateli nowych demokracji. Jednocześnie poszerzają jednak repertuar dyskursów oraz przedstawianych tematów o bliskie mediom obszary polityki i społecznych sporów ideologicznych. Wśród nowych zagadnień pojawiają się także kwestie mierzenia się ze swoim indywidualnym doświadczeniem życiowym, jak również dramaty społeczne, które na światło dzienne wyciągają los grup ludzi zapomnianych lub pominiętych. Owo poszerzenie pola zainteresowań dramatopisarzy przyczyniło się do wspomnianej już przeze mnie wcześniej demokratyzacji sztuki dramaturgicznej. W kontekście emancypacji dramatu jeszcze ważniejsze okazało się „oswojenie języka”. Galopujące wciąż w rytm języka mediów i sporów politycznych dialogi w utworach nowych dramatopisarzy początku XXI wieku wydają się mową zaczerpniętą nie tylko z otaczającego ich życia, lecz także – coraz wyraźniej – z własnego doświadczenia i sposobów osobistej ekspresji. Zachowując krytyczną postawę zarówno wobec podejmowanych tematów, jak i sposobów ich ekspresji, dramatopisarze początku dekady obecnego wieku przyczynili się do ustanowienia istotnej współzależności między podmiotowością a postawą krytyczną. Krytyka języka oraz porządku otaczającego nas świata zmienia się bowiem zasadniczo, kiedy uświadomimy sobie, że ów świat po części kształtujemy my sami, także za pomocą dostępnych i zinterioryzowanych form ekspresji. Na polu retoryki literaturoznawczej dramaty z początku XXI wieku należałoby zapewne analizować pod kątem ich autoironii. W bliskim dramatowi kontekście teatru nasuwa się jednak znacznie bardziej interesująca moim zdaniem perspektywa performatywno-

ści. Jeśli zatem, w maksymalnym skrócie, performatywność gry aktorskiej określimy jako skłonność równoczesnej autorefleksji zarówno nad kreowaną postacią, jak i własnym stosunkiem do tejże, dostrzeżemy wyraźną korespondencję pomiędzy interioryzacją języka zewnętrznego, jaka dokonała się w polskim dramatopisarstwie początków XXI wieku, przy jednoczesnym zachowaniu krytycznej postawy wobec własnego języka dramatu, a późniejszym rozwojem performatywnej linii sztuki teatru.

Seria dramatów, które w nowy sposób zinterioryzowały nieprzyjazny język nowego świata, nie była jedynym źródłem przemian w polskim dramatopisarstwie. Bardzo ważną rolę odegrało tu także bezpośrednie zaangażowanie się naukowców w twórczość tak teatralną, jak i dramatopisarską. Dorota Sajewska, która wykładała na Uniwersytecie Warszawskim, pełniła funkcję dramaturga w Teatrze Dramatycznym w latach 2008–2012. Małgorzata Sugiera jako wykładowczyni Uniwersytetu Jagiellońskiego udzielała konsultacji dramaturgicznych przy pracy nad *Poskromieniem złoŹnicy* w reżyserii Krzysztofa Warlikowskiego w 1998 roku. Na warsztat polskich dramatopisarzy znaczący wpływ miały coroczne spotkania z badaczami teatru, reżyserami i recenzentami. Dramatopisarstwo początku XXI wieku stało się w ten sposób przedmiotem zainteresowania bardzo szerokich kręgów społecznych i jednocześnie strefą różnorodnych wpływów. Zmiana, która nastąpiła w tym czasie, nie daje się zatem sprowadzić do zachowującej porządek linearny serii zdarzeń czy działań. Moim zdaniem najbardziej specyficzne dla tamtego czasu było wzmożenie zainteresowania twórczością dramatopisarską, którego intensywność rozsądzała proste modele opisu procesu historycznoliterackiego. W tej niespotykanej ekscytacji i wierze w potencjał sztuki dramatycznej można dostrzec źródło przesunięcia dzisiejszego dramatu i dramaturgii w stronę podmiotowości, afektywności czy nowych utopii. Zakres fascynacji nowymi perspektywami dramatu i myśli humanistycznej jest dzisiaj niezwykle obszerny, dlatego w rozważaniach ograniczę się do zaanonsowanego w tytule zagadnienia sprawiedliwości.

Kwestia niesprawiedliwości społecznej towarzyszy polskiemu społeczeństwu od samego początku zmian, które rozpoczęły się w 1989 roku. Liczne strajki, protesty i zawirowania na scenie politycznej przypominają, że ogromnemu sukcesowi polskiej transformacji towarzyszyło poczucie równie wielkiego społecznego niezadowolenia. Symptomatyczne, że owo niezadowolenie nie przekładało się zbyt często na teksty literackie ani działania artystyczne. Przecież gniew ludu to zjawisko, z którego literatura i sztuka korzystały nader chętnie. Najwyraźniej jednak dawne wzorce literackie i artystyczne nie były dość wiarygodne w nowych czasach dla oddania tego, z czym zmagali się pominięci obywatele prącego do sukcesu kraju. Niejako w ich imieniu wypowiedział się Kopciński w swoim wprowadzeniu do an-

tologii dramatu lat 90., w którym podkreślając wyrafinowanie ówczesnego dramatu w przetwarzaniu dawnych wzorców literackich, wcielił się równocześnie w rolę tych, którzy nie odnaleźli się w nowym porządku, i napisał wspomniane już w niniejszym artykule słowa: „Cóż mi po historycznej czy kulturowej paroli, dramacie losu, metaforze egzystencji czy nawet antykapitalistycznej fantazji, skoro zupełnie konkretnie nienawidzę swojej firmy, nie ufam księżom, moim krajem rządzą byli ubecy, a rodzina mi się rozpadła? Skoro straciłam pracę, córka zaszła w ciążę i usunęła, syn wyjechał do Iraku i zginął, a wnuk zamieszkał z przyjacielem?”. Przywołane w poprzednim zdaniu problemy to tematy sztuk z antologii dramatu początku XXI wieku. Kopciński w ten sposób potwierdza trafność diagnozowania społecznych bolączek przez młodych dramatopisarzy i dramatopisarki przełomu wieków. Jakkolwiek trudno nie zgodzić się z tym rozpoznaniem zalet ówczesnego polskiego dramatopisarstwa, konieczne moim zdaniem jest doprecyzowanie, że rozpoznania twórców wkraczających na scenę wydają się raczej doraźne i intuicyjne. Nie jest to wada. Przeciwnie, odwaga pisarzy i ich wydawców przyczyniła się, jak pisałem wcześniej, do otwarcia przed twórczością dramatopisarską nowych horyzontów.

Ważnym nurtem rozwoju polskiego dramatu była jednak także krytyka społeczna o znacznie bardziej systematycznym charakterze. Jej najwybitniejszym przedstawicielem jest Paweł Demirski, którego kariera dramatopisarska dobrze oddaje rozwój i jednocześnie zmienny nurt konsekwentnych poszukiwań miejsca dramatu w przestrzeni społecznej. W życiu teatralnym Demirski pojawił się w 2003 roku, kiedy to jako były dziennikarz został zatrudniony na stanowisku kierownika literackiego w teatrze Wybrzeże w Gdańsku. Jeszcze w tym samym roku zainicjował projekt funkcjonujący pod nazwą „Szybki Teatr Miejski”. Jego realizacja stanowiła wdrożenie koncepcji teatru Verbatim, z którym Demirski zapoznał się w trakcie stypendium w Royal Court Theatre, a także dzięki wizycie moskiewskiej grupy Teatr.doc. w Gdańsku. Demirski w autorskim rozwinięciu idei obu nurtów teatru dokumentalnego zwracał uwagę na konieczność powstania teatru dokonującego szybkich interwencji społecznych i jednocześnie będącego instytucją wpisującą się w tkankę miasta. Lokalność projektu podkreślała nazwa, która została zaczerpnięta z popularnej w Trójmieście Szybkiej Kolei Miejskiej. Ostatecznie jednak tematy pierwszych dramatów, które powstały w ramach projektu w 2004 roku, wybiegały daleko poza horyzont Gdańska. Dramat *Padnij* Pawła Demirskiego i Andrzeja Mańkowskiego opierał się na rozmowach z żonami polskich żołnierzy wysłanych po raz pierwszy na wspólną misję z NATO do Iraku. Tekst Joanny Sztukator i Anny Trojanowskiej *Nasi (Neonaziści)* przypominał, że Polska wciąż nie uporała się z neonazizmem. W *Kobietach zza wschodniej* Magdalena Vega-Ostrokół-

ska i Marcin Koszałka pokazywali los kobiet, które przyjechały do Polski w poszukiwaniu lepszego świata. Działania aktorów zostały uzupełnione materiałem dokumentacyjnym nagrany w dużych ośrodkach miejskich. Scenariusz *Przebitki (gry aborcyjnej)* został złożony przez Izabelę Wąsińską z wywiadów, reportaży i wycinków prasowych.

W kolejnych edycjach trwającego do 2006 roku projektu „Szybki Teatr Miejski” pojawiły się tematy, które kontynuowały jego publicystyczny kierunek. Projekt stał się niejako mitem założycielskim dla zaangażowanego społecznie, krytycznego dramatopisarstwa. Sam Demirski podążył jednak dalej swoją ścieżką, która w istotny sposób rozwinęła realizowane w „Szybkim Teatrze Miejskim” idee teatru Verbatim. Jego wystawiony w 2006 roku dramat *Kiedy przyjdą podpalić twój dom to się nie zdziw* wpisywał się jeszcze mocno w założenia dramaturgii opartej na rzeczywistym wydarzeniu. W tym przypadku inspiracją był śmiertelny wypadek pracownika, który został przygnieciony maszyną w łódzkiej fabryce lodówek należącej do koncernu Indesit Company. Demirski równocześnie podejmował jednak także tematy o szerszym i bardziej wyrazistym horyzoncie politycznym. W dramacie z 2005 roku poświęconym legendarnemu przywódcy Solidarności Lechowi Wałęsie odkrywał przed widzami nieco zapomnianą, mniej heroiczną, społeczną stronę walki robotników o lepsze życie. W tym samym roku na scenie teatralnej ukazał się kolejny dramat Demirskiego, poświęcony emigracji Polaków na Zachód – *From Poland with Love*. Demirski w swoich wypowiedziach publicznych krytykuje teatr i narracje, które tworzą zmyślone postacie literackie – takie, których w świecie rzeczywistym nie spotkamy. Domaga się pisania zaangażowanego i ostrego. W kolejnych tekstach wciąż poszerza obszar swoich zainteresowań twórczych. W 2007 roku w teatrze pojawił się przepisany przez Demirskiego polski arcydramat romantyczny *Dziady*, pod nieco tylko zmienionym tytułem *Dziady. Ekshumacja*. Literacki aspekt projektu nie przesłonił wprawdzie krytyczno-społecznego wymiaru dramatu, autor za źródło inspiracji oraz punkt wyjścia wziął jednak nie wydarzenie czy zjawisko, ale dzieło literackie, tym samym odchodząc od założeń teatrów realizujących koncepcję Verbatimu. Demirski z ogromną dozą skuteczności połączył krytykę rzeczywistości ekonomicznej z obrazami społeczeństwa, jakie pozostawiła nam literatura. Ten niezwykle efektywny mariaż doskonale oddają dwie sztuki, które Małgorzata Szpakowska nazywa ekonomicznymi. Pierwsza z nich, *Diamenty to węgiel, który wziął się do roboty*, to kontynuacja napisanego przez Czechowa *Wujaszka Wani*. W dramacie Demirskiego Sieriebniakow, realizując wnioski płynące z obliczeń na „neoliberalnym kalkulatorze”, postanawia sprzedać dom i oddać go w ręce wolnej konkurencji. W drugim dramacie, zatytułowanym *Opera gospodarcza dla ładnych pań i zamożnych panów*, Peachum kieruje spółką charytatyw-

na „powołaną do opieki nad dziećmi chorymi na białaczkę”¹¹. W artykule poświęconym temu dramatowi Szpakowska niezwykle syntetycznie ujmując wątpliwy charakter nowego przedsięwzięcia Peachuma, w którym jakości „opieki można się łatwo domyślać: Jenny, zamiast śpiewać o pirackim okręcie, beznadziejnie szuka swojego dziecka, które powierzyła tej instytucji”. Demirski na swojej ścieżce pisarza nie poprzestaje na zwinnych analogiach, które łączą świat literatury z dynamiczną zmiennością naszego tu i teraz. W 2010 roku pisze ostrą satyrę na elity, które wspierały swoim autorytetem reformę Polski po 1989 roku. O ile ataki na pierwszego ministra finansów wolnej Polski Leszka Balcerowicza były czymś powszechnym za sprawą częstej krytyki, która towarzyszyła jego działaniom, tak ze strony oponentów ze świata polityki, jak i różnego rodzaju organizacji czy grup społecznych, o tyle prześmiewcze wizerunki poważanych w świecie polskich artystów: Andrzeja Wajdy, Kazimierza Kutza czy Krystyny Jandy stanowiły w tamtym czasie dla wielu prowokację, która – choć była możliwa – to jednak w kulturalnym świecie ówczesnych elit stanowiła pewne przekroczenie. Bezkompromisowy charakter twórczości Demirskiego z czasem zyskał także inne, bardziej afirmatywne wymiary. Najbardziej reprezentatywnym przedstawieniem dla afirmatywnego nurtu u Demirskiego pozostaje *Triumf woli*, wystawiony w Starym Teatrze w Krakowie w 2016 roku. Twórcy spektaklu anonowali to przedstawienie jako pierwszy swój spektakl z optymistycznym zakończeniem, choć oczywiście ironiczny tytuł sztuki nakazuje być może refleksję nad radosnym przyjęciem dobrostanu, jaki oferuje nam dramat Demirskiego w reżyserii Moniki Strzępki.

Jednak elementy afirmacji, które równoważyłyby zjadliwą krytykę Demirskiego, pojawiły się w jego twórczości już wcześniej. W dramacie uznawanym przez wielu krytyków za najlepsze przedstawienie duetu Demirski–Strzępka, *W imię Jakuba S.*, który premierę miał w 2011 roku, trudno dopatrzeć się radosnych momentów. Tym niemniej znana z *Wesela* Wyspiańskiego postać przywódcy chłopskiej rabacji daje podstawy do dostrzeżenia elementów tego, co Miranda Fricker nazwała sprawiedliwością epistemiczną. W promocji spektaklu sam teatr, twórcy i media podkreślali prześmiewczą krytykę polskiego społeczeństwa, które wbrew faktom liczbowym w większości uważa się za potomków szlachty i odcina się od chłopskich przodków. Nowobogacy bohaterowie dramatu, podobnie jak wielu współczesnych Polaków, wybierają się na wakacje na wybrzeże Morza Śródziemnego. W kurorcie pojawia się ojciec jednego z bohaterów, tytułowy Jakub S. Znajomi syna, jak i on sam, wstydzą się chłopa, którego krwawe

¹¹ <https://teatr.walbrzych.pl/dzialalnosc-czyli-spektakle/spektakle-archiwalne/diamenty-to-wegiel/> (dostęp: 17.09.2024).

dziedzictwo powstańcze nie pasuje do wizerunku „nowoczesnych Europejczyków”. W zabawnych jak zwykle u Demirskiego dialogach Polacy, pretendenci do grupy wzorowych obywateli nowej Europy, kompromitują się i obnażają swoje kompleksy oraz uprzedzenia. Postać Jakuba S. w dramacie Demirskiego inaczej niż u Wyspiańskiego nie ogranicza się do roli zjawy, która niesie istotny potencjał znaczeń, ale sama niewiele mówi. Jakuba S. się słucha. Demirski przywraca głos liderowi chłopskiej rabacji i tym samym wypełnia postulat sprawiedliwości epistemicznej. Jej brak oznacza sytuację, w której „uprzedzenia słuchającego wpływają na postrzeganie poziomu wiarygodności słów mówiącego albo na lukę w zbiorowej bazie interpretacji, która stawia osobę mówiącą w niekorzystnej sytuacji, jeżeli chodzi o nadawanie sensu doświadczeniom społecznym”¹². W takiej właśnie niekorzystnej sytuacji stawia postać Jakuba Szeli z dramatu Wyspiańskiego charakter krwawego widma. U Demirskiego Jakub S. mówi dużo i w sposób przemyślany. Punktem kulminacyjnym jego komentarzy jest „mowa pogrzebowa”. W tym dość rozbudowanym monologu tytułowy bohater dramatu podejmuje wspomnianą już kwestię „przypinania” się Polaków do szlacheckiego pochodzenia, czyni to jednak w sposób, który zdradza głęboką świadomość filozofii krytycznej oraz potencjału języka jako formy ekspresji. Dlatego nie sposób zlekceważyć słów Jakuba S., np. kiedy nas pyta:

Kto was wyjął wstydem z własnej opowieści buntów chłopskich na powstańcze
koszule pozamieniał państwo kurwa wszyscy szlachta?
Gdzie się komu dałeś opowiedzieć ze wstydu nie po swojemu żeby uciec się wyrwać
dokąd się pytam
w co się wyrwać?

Trudno mieć uprzedzenia wobec postaci, której diagnozy i zdolność nadawania sensu doświadczeniom społecznym stają się przedmiotami podziwu. W ten sposób Demirski przywraca sprawiedliwość społeczną, która zmusza do wysłuchania tego, co do powiedzenia ma postać reprezentująca chłopstwo. Nie są to oczywiście głos chłopski ani stylizacja na jakąś gwara. Nowy polski dramat, który odrobił lekcję postmodernistycznej krytyki zasad reprezentacji świata w sztuce, nie jest tak naiwny, aby swoją wiarygodność opierać o próby imitacji języka wybranej grupy społecznej. Jakub S. w swojej chłopskiej bezpardonowej prostolinijności mówi słowami Demirskiego. Czasem odkrywa nawet wahania autora, kiedy spod stanowczej krytyki porządku politycznego wyłaniają się wątpliwości hamletyzującego intelektu- alisty. Jednak to właśnie dzięki takiemu przebijaniu się głosu autora przez

¹² [Za:] E. Domańska, *Sprawiedliwość epistemiczna w humanistyce zaangażowanej*, „Teksty Drugie” 2017, nr 1.

powierzchnię wypowiedzi postaci zyskują one nie tylko większy autorytet, lecz także wyższą wiarygodność. Mechanizmem, który tę szczerość wytwarza, nie jest zręczne odwzorowanie domyślnego sposobu mówienia danej postaci, ale wplecenie w jej wypowiedzi głosu odautorskiego, który stanowi świadectwo spotkania autora z przedstawianą rzeczywistością. Czym natomiast jest owa rzeczywistość? Bo przecież nie obiektywnie istniejącym światem, który artysta przetwarza. Próba wyplątania się z naiwnej wiary w niezależną od nas rzeczywistość prowadziła do różnorodnych strategii jej dekonstrukcji lub negacji. Nowy polski dramat podąża jednak nieco inną ścieżką, która w miejsce prawdy stawia m.in. rzetelność badań. Popularna w teatrze i dramaturgii kategoria szerokiego *researchu* to nie tylko metoda pracy, lecz także sposób nadania działaniom lub dziełu wiarygodności. W rzetelności prowadzonych przez twórców badań nie chodzi bowiem, jak w klasycznych dociekaniach historycznych, o dotarcie do prawdy, ale przede wszystkim o wspomnianą rzetelność i uczciwość, którą w sporym uproszczeniu można zamknąć w regule: „Nie mówię ani nie piszę o rzeczach, którym nie poświęciłem/poświęciłam dostatecznie dużo czasu i uwagi”.

Przesuwając kryteria wiarygodności i prawdy z obszaru imitacji oraz obiektywizacji w przestrzeń szczerości i rzetelności, nowy polski dramat przywraca głos postaciom wykluczonym przez procesy kulturowe czy ekonomiczne. Jednocześnie pozwala połączyć krytykę społeczną z afirmacją wykluczonych grup. Opisane na przykładzie dramatu Demirskiego splatanie się wytwarzanej przez autora rzeczywistości z jego osobistym doświadczeniem nie zaistniało przecież w próżni. Dlatego uzupełniając kontekst owego zjawiska w twórczości dramaturgicznej, pozwolę sobie rozwinąć w dłuższym *postscriptum* dwa zagadnienia, o których wspomniałem wcześniej. Są nimi demokratyzacja oraz zróżnicowane doświadczenie pokoleniowe.

Jak już pisałem, demokratyzacja dramatu polskiego postępowała najpierw za sprawą poszerzenia zakresu tematów podejmowanych przez autorów. Jednym z bardziej interesujących kolejnych kroków na drodze do wyrugowania porządku hierarchicznego, dobrze zdomowionego w rodzaju dramatycznym, było uwolnienie się od konceptu głównego bohatera jako jednej z dominant struktury dzieła. Aby dobrze uchwycić mechanizmy, którymi posługuje się część współczesnych dramaturgów i dramatopisarzy w Polsce, warto wspomnieć ponownie o postmodernistycznych w swojej naturze koncepcie antybohatera czy rugowaniu postaci dramatycznych na rzecz opisywanego problemu społecznego. Polscy dramatopisarze i dramaturdzy wpisujący się w najnowsze nurty tego rodzaju twórczości nie są tak radykalni w odrzucaniu postaci jako jednego z filarów sztuki dramatycznej. Za przykład weźmy twórczość Jolanty Janiczak, która pisząc kolejne dramaty o znanych kobietach, czyni je bohaterkami bezwzględnie

dominującymi w otaczającym je świecie. Co więcej, wydaje się, że zgodnie z klasycznymi założeniami strukturalizmu stanowią one punkt, wokół którego organizują się pozostałe wydarzenia. A jednak dramaty Janiczak rozsadzają perfekcyjnie uporządkowany model strukturalistów. Ścieżką do wymknięcia się z nieznośnego gorsetu reguł budowy dramatu jest wspomniany wcześniej rozbudowany *research*, który poszerza doświadczenie zarówno samej autorki, jak i innych osób mających wpływ na ostateczny kształt tekstu (w jej przypadku zmienia się on często wraz z rozwojem prób teatralnych).

Przyjrzyjmy się napisanej przez Janiczak *Sprawie Gorgonowej*¹³. Historia chyba najgłośniejszej przedwojennej polskiej morderczyni w nowej formule dramaturgicznej, dobrze znany model dramatu sądowego, który wciąga widzów w dociekania nad winą oskarżonej lub jej brakiem, przekształca się w dramatyczne zmagania głównej bohaterki, próbującej odnaleźć się w ogniu sądowych oskarżeń, nachalnego zainteresowania masowej opinii publicznej czy wreszcie w rozumieniu swoich doznań oraz poczuciu domniemanej winy. Dramat, rozpisany na dialogi i wiele postaci, momentami robi wrażenie monologu Rity Gorgonowej, który dominuje nad pozostałymi postaciami i elementami sztuki. Pomimo tego postacie, które pojawiają się w tekście Janiczak, a potem na scenie, nie stanowią jedynie tła dla poczynań głównej bohaterki. Co więcej, nie ograniczają się, jak chcieliby strukturaliści, do funkcji wyznaczanej przez dominantę całej struktury, którą zdaje się postać główna – Rita Gorgonowa. Większość z postaci ma bowiem własną historię do opowiedzenia, własny performans do odegrania. Staś – brat zamordowanej przez Gorgonową pasierbicy Lusi, który w dochodzeniu odgrywa rolę manipulowanego przez policję świadka – w dramacie Janiczak dostaje możliwość odsłonięcia wewnętrznej wrażliwości, która nie zostaje ostatecznie dookreślona. Zarówno czytelnik, jak i widz mogą bowiem jedynie dostrzegać jego zmagania z doświadczeniem, jakie niesie śmierć siostry; nie sposób jednak nazwać tego, co odczuwa, a tym bardziej podporządkować tych przeżyć linii dochodzenia prowadzonego przez policję. Zamordowana Lusja niezwykle barwnie opowiada o swoim martwym ciele, co z jednej strony uzupełnia ważną w dramacie Janiczak refleksję nad fizjologią ciała morderczyni, z drugiej zaś podąża własną ścieżką eksplorowania tego, co pozbawione podmiotowości w przewodzie sądowym staje się już tylko przedmiotem dochodzenia i badań. Lusi partneruje detektyw, ze służbisty przemieniony w poszukiwacza prawdy, której nie może jednak odnaleźć w pozostawionych martwych śladach. Każ-

¹³ *Sprawa Gorgonowej*, premiera 28.03.2015, reż. W. Rubin, dramaturgia J. Janiczak, Stary Teatr w Krakowie.

da z wymienionych postaci budzi zainteresowanie niezależnie od funkcji, jaką pełni w całości utworu, przede wszystkim w odniesieniu do głównej bohaterki. Przyglądając się im, chcemy dowiedzieć się o nich czegoś więcej, pobyc z nimi, poświęcić im więcej uwagi. Te postacie oczywiście nie mają nam tak wiele do zaoferowania jak Gorgonowa. Współcześni polscy dramaturdzy w znacznej mierze wyzbyli się jednak naiwnej wiary w równość. Zamiast tej niemożliwej do spełnienia w porządku dramatycznym iluzji bez obaw różnicują postacie, wprowadzając do dramatu hierarchię. Jednocześnie jednak dowodzą, że nawet przy tak pociągającej królowej wydarzeń, jaką była i jest Gorgonowa, postacie drugoplanowe mają swoje niezależne miejsce i życie. Są warte uwagi widza. W nowym dramacie kategoria znaczenia i ważności zastępowana bywa więc uważnością, jaką odbiorcy obdarowują postacie, o emancypację których zadbali autorzy dramatów. Niezależność wyemancypowanych postaci nie wyrasta przy tym głównie z zabiegów konstrukcyjnych autorów, ale raczej ze wspomnianego wcześniej poszerzonego *researchu*. Nie sposób, rzecz jasna, stwierdzić jednoznacznie, że taką drogę przeszła np. postać Lusi z dramatu Janiczak. Kiedy jednak zajrzy się do przedwojennych dokumentów sądowych, w których znajdują się zarówno zdjęcia, jak i opisy denatki, łatwo dojść do wniosku, że wyłaniający się z nich obraz pokiereszowanego ciała dziewczyny musiał zyskać w wyobraźni autorki jakiś stopień samodzielności, który uwalniał ją od całościowego konceptu dramatu o przedwojennej słynnej morderczyni. Oczywiście czytelnik lub widz teatralny nie mogą mieć pewności, czy ścieżka do poruszających słów Lusi o jej martwym ciele przebiegała tak, jak ją opisałem powyżej. Istotna w nowej polskiej dramaturgii jest jednak coraz powszechniejsza wśród odbiorców sztuki dramaturgicznej świadomość, że efekty, które do nich docierają, mają źródło w rzetelnym, poszerzonym „spotkaniu” twórców z tematem i ze wszystkim, co go okala. Świadomość domniemanej rzetelności zmienia wrażliwość odbiorców i kieruje naszą uwagę na ów poszerzony obszar doświadczenia twórczego.

Emancypacyjny wymiar najnowszego polskiego dramatu wyrasta nie tylko z nowych celów, jakie stawia się dziś sztuce dramatopisarskiej i dramaturgicznej, lecz także z metod pracy. Wspomniany „szeroki *research*” u świadomych czytelników lub widzów wspiera przekonanie o rzetelności metod twórczych. Z kolei nowe formy pracy zespołowej nad ostatecznym kształtem scenariusza teatralnego pozwalają połączyć różnorodne doświadczenia ekipy twórców zaangażowanych w dany projekt. Taka wielogłosowość współczesnej dramaturgii przywołuje na myśl koncepcję dialogiczności, którą opisał Michaił Bachtin. O ile jednak rosyjski teoretyk wyprowadzał dialogiczność dzieła z wielości gatunków mowy oraz różnorodności kontekstów, w których wypowiedzane słowa były używane wcześniej, o tyle współczesna

dramaturgia, zwracając się w stronę mniej uchwytneho doświadczenia, eksploruje przede wszystkim różnorodność postaw członków zespołu twórczego wobec podejmowanych tematów. Niezwykle pouczającym przykładem działania takich różnic jest praca nad adaptacją dramatu Michaiła Czechowa *Platonow*, którą prowadzili studenci krakowskiej PWST w 2014 roku. Przygotowując swój spektakl dyplomowy, postanowili przedstawić dramat z czasów upadającej rosyjskiej arystokracji przez pryzmat współczesnego doświadczenia Polaków, którzy w latach 90. musieli konfrontować się z procesami transformacji systemowej. W założeniach pracy dramaturgicznej nie chodziło jednak o proste uwspółcześnienie dawnego dramatu. Autorzy adaptacji wprowadzili do dzieła odniesienia do popularnego w latach 90. serialu *Dynastia*¹⁴ w celu ulokowania w jego przestrzeni polskiego marzenia o bogactwie, które to bogactwo w świecie Płatonowa właśnie tracili dawni arystokraci i ich otoczenie. Ten przewrotny koncept zestawienia utraty marzeń, których nigdy nie zrealizowano, z upadającym światem rosyjskiej arystokracji okazał się niezwykle interesujący, a jednocześnie współbrzmiący z jednym z fragmentów przywołanego już wcześniej monologu Jakuba S. z dramatu Demirskiego. On także dostrzegł tę paradoksalną sytuację żałoby po życiu, które nigdy się nie zrealizowało:

zwłaszcza jeżeli trzeba pochować życie aspiracje i wzory na przyszłość które się jeszcze na dobre nie zaczęły

W przypadku pracy studentów krakowskiej PWST obok konceptu ważna była także dramaturgia doświadczeń, jakie on ożywiał. Małgorzata Maciejewska i Tomasz Jękot zetknęli się z tęsknotą za światem *Dynastii* głównie za pośrednictwem swoich rodziców, którzy oglądali rzeczony serial. Było to więc doświadczenie częściowo zapośredniczone, ale przecież równie ważne. Obserwacja marzeń rodziców to czynnik z pewnością silnie wpływający na to, co pozostaje w naszej pamięci, świadomości i praktyce życiowej. Dodatkowy wymiar dramatyzacji pracy w przestrzeni doświadczeń młodych twórców przedstawienia ujawnił się w momencie, kiedy okazało się, że zaledwie o kilka lat młodsze koleżanki i koledzy autorów adaptacji nie oglądali już ze swoimi rodzicami kultowego serialu o amerykańskim bogactwie. Ten brak uzupełnili innymi doświadczeniami i obrazami fantazji o amerykańskim mście. Znalazły się wśród nich piosenki, a także niezwykle drogi samochód sportowy, który – choć ostatecznie nie trafił do towarzyszącej przedstawieniu projekcji – został uszkodzony przez jednego z młodych aktorów, co można potraktować jako zdarzenie ze świata marzeń.

¹⁴ *Dynastia*, serial telewizyjny, emitowany od 13.01.1981 do 11.05.1989 (w Polsce od 2.07.1990 do 19.12.1993).

Opisanie tego, w jaki sposób praca w przestrzeni osobistych doświadczeń przenosi się na odbiór widzów, jest zadaniem szalenie trudnym. Zdradzając nieco kuchnię pracy nad spektaklem, chciałem jednak przede wszystkim zwrócić uwagę na ważny dla mnie w tym artykule obszar zmian w nowej polskiej dramaturgii, który prowadzi do tego, co zostało opisane wcześniej jako sprawiedliwość epistemiczna. Postulat wysłuchania każdego, kto chce nam coś powiedzieć, wydaje się dość prosty w teorii. W rzeczywistości oddanie głosu każdej jednostce jest szalenie problematyczne. Różnorodność języków, które słyszymy w naszym otoczeniu, nie pochodzi od jednostek. To, co rozpoznajemy, to najczęściej różne gatunki mowy, dyskursy czy style mówienia, które łączą się z usankcjonowanymi grupami społecznymi. Dlatego przemawia do nas koncepcja „głosu pokolenia”. Głos indywiduum to w tradycyjnej sztuce literackiej najczęściej głos bohatera mówiącego w imieniu szerszej społeczności. Nowy polski dramat wyłamuje się jednak z tego schematu. Współcześni autorzy tekstów i adaptacji dramatycznych ujawniają raczej swój stosunek do kwestii, które są przedmiotami ich twórczości, aniżeli wypowiadają się w imieniu ogółu. Poszczególne postacie dramatów zyskują zauważalną niezależność od głównych bohaterów. W pracy nad projektem różnice, które wychodzą na światło dzienne, nie podlegają sztywnym podziałom na pokolenia, klasy czy inne grupy społeczne. Nowy polski dramat w ten właśnie sposób oddaje swoim bohaterom – większym i mniejszym – sprawiedliwość epistemiczną, poświęcając im uwagę na każdym etapie pracy i w każdym wymiarze realizowanego projektu. W ten sposób zostaje przywrócona sprawiedliwa waga doświadczeniom indywidualnym, we wcześniejszej dramaturgii zazwyczaj ginącym w górującym nad całością głosie bohatera lub grupy bohaterów, którzy ustanawiali wzorce pokoleniowego doświadczenia, modele właściwego ujmowania rzeczywistości czy perspektywy krytycznego oglądu świata.

BIBLIOGRAFIA

- Domańska E., *Sprawiedliwość epistemiczna w humanistyce zaangażowanej*, „Teksty Drugie” 2017, nr 1.
- Kopciński J., *Przejście. Dramaturgia końca XX wieku*, [w:] *Trans/formacja. Dramat polski po 1989 roku*, red. J. Kopciński, Warszawa 2012.
- Mannheim K., *Das Problem der Generationen*, [w:] *Jugend in der Modern Gesellschaft I*, red. L. von Friedenburg, Köln–Berlin 1965.
- Matusiak A., *Wyjść z milczenia. Dekolonialne zmagania kultury i literatury ukraińskiej końca XX i początku XXI wieku z traumą posttotalitarną*, Wojnowice–Wrocław 2018.
- Pokolenie porno*, red. R. Pawłowski, Kraków 2003.

Wojciech Baluch – doktor habilitowany, profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego w Katedrze Performatyki. Ukończył studia teatrologiczne w Instytucie Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. W 1988 roku przebywał na półrocznym stypendium Fulbrighta w SUNY at Buffalo, USA. Jego praca doktorska była poświęcona procesowi interpretacji z perspektywy kognitywnej. Zainicjował i współorganizował cykl konferencji dla młodych badaczy poświęconych zagadnieniom teatru i dramatu. Habilitował się w 2012 roku na podstawie książki *Po-między-nami. Słaby dyskurs w polskiej dramaturgii współczesnej*. Autor wydanej w 2014 roku antologii *Dramat Polski 3* oraz wstępu do *Antologii polskiego dramatu niekanonicznego*. Obecnie zajmuje się dramatem współczesnym w szerokim kontekście teorii humanistycznych. Jest współkierownikiem międzyuczelnianej grupy badawczej zajmującej się różnymi wymiarami społeczno-artystycznymi z perspektywy różnie rozumianej dramaturgii. ORCID: 0000-0002-1115-5636. Adres e-mail: <wojciech.baluch@uj.edu.pl>.

Wojciech Baluch – PhD, professor at Jagiellonian University in the Department of Performativity. He completed his studies in theater studies at the Institute of Polish Studies of the Jagiellonian University. In 1988 he was on a six-month Fulbright scholarship at SUNY at Buffalo, USA. His doctoral thesis was devoted to the process of interpretation from a cognitive perspective. He initiated and co-organized a series of conferences for young scholars on issues related to theater and drama. He was habilitated in 2012 on the basis of his book *Po-między-nami. Weak discourse in Polish contemporary drama*. Author of the anthology *Drama Poland 3*, published in 2014, and the introduction to the anthology: *An Anthology of Polish Non-Canonical Drama*. He is currently working on contemporary drama in the broad context of humanistic theories. He is the co-director of an inter-university research group that deals with various socio-artistic dimensions from the perspective of variously understood drama. ORCID: 0000-0002-1115-5636. E-mail address: <wojciech.baluch@uj.edu.pl>.

Literatura i technologia. Gry z tekstem / gry o tekst

ABSTRACT. Jacek Wachowski, *Literatura i technologia. Gry z tekstem / gry o tekst* [Literature and technology. Playing with text / playing for text]. „Przestrzenie Teorii” 42. Poznań 2024, Adam Mickiewicz University Press, pp. 225–240. ISSN 1644-6763. <https://doi.org/10.14746/pt.2024.42.11>.

The article characterizes literary practices emerging in recent decades, under the influence of new technologies. Within contemporary adaptation practices, we are dealing with peculiar “text games” that aim to test the stylistic and genre strength of known literary works: leading to the creation of their new technological formats and designing new genre varieties (gamebooks, literary works, or works written by artificial intelligence). In addition to creating a new aesthetic and formal landscape, they provoke reflection on contemporary literary practices and research strategies that can be used to describe them.

KEYWORDS: text processing, literature and technology, literary studies

Technologia

Neil Postman pisał, że technologia łączy się z projektami poznawczymi, które wykraczają poza jej wymiar materialny, i przenosi je do sfery idei oraz myśli¹. Widać to również w przypadku literatury, ponieważ społeczny status dzieł literackich – w tym również ich obecność w kulturowym obiegu – była (i jest) związana z rodzajem technologicznego wsparcia. Zarówno pismo, które umożliwiło przeniesienie literatury oralnej do grafii, jak i druk, który przyczynił się do spopularyzowania pisma, pociągnęły za sobą zmiany w obrębie samej literatury. W pierwszym wypadku doprowadziły do powstania nowych gatunków, form narracyjnych, stylistycznych i komunikacyjnych strategii; w drugim – do rozwoju literaturoznawstwa, językoznawstwa, krytyki literackiej i dziennikarstwa oraz właściwych dla niego form gatunkowych².

Osobne i wyjątkowe znaczenie dla przekształceń literackich tekstów miał przełom cyfrowy. Oprócz tego, że ukształtował nowy obieg informacji oraz przyczynił się do wypracowania nieznanych wcześniej strategii komu-

¹ N. Postman, *Technopol. Triumf techniki nad kulturą*, przeł. A. Tanalska-Dulęba, wst. M. Czubaj, Warszawa 2008.

² Vide W.J. Ong, *Oralność i piśmienność*, przeł. J. Japola, Lublin 1992; J. Goody, *Logika pisma a organizacja społeczeństwa*, przeł. G. Godlewski, Warszawa 2006.

nikacyjnych³, okazał się terenem osobliwych literackich eksperymentów, polegających na przystosowaniu znanych tekstów do nowych formatów cyfrowych – podejmujących grę z tekstami...a może podejmujących grę o nie? Celem owych adaptacji było – mówiąc słowami Jacques’a Derridy – wprowadzenie tekstu poza granice jego wcześniejszego rozumienia, odsłonięcie jego cech ukrytych, nieoczywistych i dyskretnych⁴.

Potencjał wewnątrztekstowy

Technologia jest zbiorem narzędzi umożliwiających przekształcanie materii literackiej i przenoszenie jej do nowych formatów. Źródło decydujące o zakresie i powodzeniu takich operacji stanowi ukryty w tekście potencjał wykonawczy. Anne Ubersfeld zwróciła uwagę na to, iż należy on do wewnętrznej struktury tekstu. Jakkolwiek odnaleźć go można w znakomitej większości utworów literackich, to wyjątkowo silnie obecny jest w dziełach dramatycznych. Wyposażono je w „matryce przedstawieniowości” (*matrices textuelles de representative*), które oprócz tego, iż ujawniają się odbiorcom w trakcie lektury, stanowią emanację gatunkowych wyznaczników dzieła⁵. O podobnych właściwościach utworów literackich pisał Jerzy Ziomek, który twierdził, że projekt wykonawczy stanowi jeden z najważniejszych składników utworu literackiego i jest integralną częścią jego systemu genologicznego. Nie oznacza to jednak, że służy konkretyzacji utworu, która powstaje na poziomie indywidualnej lektury⁶, ale że należy do poetyki dzieła i określa jego gatunkowo-stylistyczne ramy⁷.

³ Cf. H. Krauze-Sikorska, M. Klichowski, *Świat digital natives. Młodzież w poszukiwaniu siebie i innych*, Poznań 2013. Media cyfrowe przyniosły też nieznane wcześniej zagrożenia. Wielu badaczy podkreśla, że obecne pokolenie wnuków nigdy wcześniej nie różniło się tak znacząco jak teraz – pod względem kompetencji technologicznych – od pokolenia swoich dziadków. Dysproporcje ujawniające się na poziomie kompetencji cyfrowych przekładają się na różnice w sferze dostępu do usług i obiegu informacji. Mają wpływ na społeczne zachowania i zwyczaje, język i system wartości.

⁴ Barwa głosu i siła, tworzące – jak mówi Maurice Merleau-Ponty – „sens gestowy”, stanowią podstawę odmiennych interpretacji, wydobywających z tekstu znaczenia nieoczywiste, ukryte pod powierzchnią językowych uzusów i konwencji. Vide M. Merleau-Ponty, *Proza świata. Eseje o mowie*, przeł. S. Ciechowicz, Warszawa 1976, s. 99.

⁵ W polskim tłumaczeniu występują jako „matryce przedstawialności”. Vide A. Ubersfeld, *Czytanie teatru I*, przeł. J. Żurowska, Warszawa 2002, s. 18. Cf. S. Świontek, *Dialog – dramat – metateatr. Z problemów teorii tekstu dramatycznego*, Łódź 1990, s. 105.

⁶ Vide R. Ingarden, *Studia z estetyki*, t. 1, Warszawa 1956, s. 242; *idem*, *O dziele literackim*, Warszawa 1960, s. 431–432; A. Chrudzimski, *Teoria intencjonalności Romana Ingardena*, „Edukacja Filozoficzna” 1998, 25, s. 249–250.

⁷ „Gdy mówimy, że dzieło oczekuje wykonania czy że domaga się wykonania, mamy na myśli nie wykonawcę konkretnego i indywidualnego, lecz projekt wykonawczy, któremu przysługuje status roli”. Nie chodzi tu zatem o indywidualne wyobrażenie czy wizualizację

Projekt wykonawczy nie jest nienaruszalny. Przeciwnie, zmienia się wraz z formalno-stylistycznymi przekształceniami utworu i staje się przedmiotem zaskakujących „gier tekstowych”. Z jednej strony chodzi w nich o literacki eksperyment, którego celem jest badanie „wytrzymałości gatunkowej” utworu, z drugiej – o korzyści najzupełniej praktyczne, jak tworzenie nowych formatów dzieł, dostosowanych do zmieniających się potrzeb komunikacyjnych, poznawczych i estetycznych odbiorców.

Większość „gier tekstowych” znana była od dawna. Opisywała je tradycja retoryczna, mówiąca o zasadach budowania wypowiedzi⁸, oraz literacka, związana z przekształceniami intertekstualnymi⁹. W ostatnich dekadach znalazły one sojusznika w technologii cyfrowej, umożliwiającej tworzenie innowacji¹⁰ wykraczających poza standardy oferowane przez artystyczne praktyki analogowe¹¹. W ten sposób literatura – podobnie jak sztuki plastyczne, muzyczne czy performatywne – stała się polem eksperymentu; laboratorium, w którym rolę ekspertów i kuratorów przejęły algorytmy, śledzące zachowania czytelników, a następnie kreujące ich nowe potrzeby.

Współczesne „gry tekstowe”, zawieszone między tradycją i innowacyjnością¹², zmierzają w czterech kierunkach. Umożliwiają tworzenie nowych wariantów lekturowych znanych dzieł (przybierają w ten sposób postać „gier interpretacyjnych”); pozwalają czytelnikom wpływać na przebieg zdarzeń, a także animować postaci i świat przedstawiony (stają się „grami

świata przedstawionego (konkretyzację powstającą w czasie indywidualnej lektury), ale o systemowy projekt zawierający genologiczno-stylistyczne dyspozycje dotyczące wykonania. Vide J. Ziomek, *Projekty wykonawczy w dziele literackim a problemy genologiczne*, [w:] *Powinowactwa literatury. Studia i szkice*, Warszawa 1980, s. 102–132. Pisał o tym również cytowany przez Ziomeka K. Wóycicki: „każdy utwór zamyka w sobie pewien sposób wygłoszenia” (vide K. Wóycicki, *Forma językowa prozy polskiej i wiersza polskiego*, Warszawa 1912, s. 12). Vide A. Okopień-Sławińska, *Relacje osobowe w literackiej komunikacji*, [w:] *Problemy Socjologii Literatury*, red. J. Sławiński, Wrocław 1971, s. 109–125.

⁸ Tak rozumiane przeróbki mają swoje źródło w praktykach retorycznych posługujących się dobrze znanymi narzędziami: *figurae per ordinem* (mającą na celu zmianę syntagmatycznego uporządkowania wypowiedzi), *figurae per adiectionem* (polegającą na przyłączeniu do wypowiedzi nowych elementów) oraz *figurae per detractionem* (opierającą się na redukcji). Vide J. Ziomek, *Retoryka opisowa*, Wrocław 1990, s. 200–206.

⁹ Vide J. Kristeva, *Semiotique. Recherches pour une semanalyse*, Paris 1969 (cf. eadem, *Problemy strukturalizmu tekstu*, przeł. W. Krzemiński, „Pamiętnik Literacki” 1972, z. 4, s. 246); G. Genette, *Palimpsestes. La litterature au second degre*, Paris 1982; M. Głowiński, *O intertekstualności*, „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 4, s. 77. Vide S. Świontek, *Dialog – dramat – metateatr*, Wrocław 1991; J. Wachowski, *Mit-dramat-tradycja. O transtekstualności w polskiej dramaturgii współczesnej*, Poznań 1993, s. 23–30.

¹⁰ N. Postman, *op. cit.*

¹¹ Cf. H. Krauze-Sikorska, M. Klichowski, *op. cit.*

¹² Vide J. Białostocki, *Tradycja i innowacja*, [w:] *Refleksje i syntezy ze świata sztuki*, Warszawa 1987, s. 11–17.

partycypacyjnymi”); tworzą warunki do eksperymentowania z nośnikami, w jakich dzieła zostały utrwalone (przyjmują postać „gier z formatem”); angażują sztuczną inteligencję do tworzenia nowych utworów (stają się „grami z maszyną”).

Gry interpretacyjne

Gry interpretacyjne są nastawione na dzieło. Zmierzają do zreorganizowania jego wewnętrznej struktury i przystosowania tekstu do nowych warunków odbiorczych. Zakres takich ingerencji jest szeroki: od przystosowań, które nie naruszają głębokich struktur oryginału, aż po adaptacje reorganizujące wszystkie poziomy dzieła (poczynając od ideowego kształtu, poprzez wymiar konstrukcyjny, aż do warstwy językowej)¹³.

Do przeróbek pierwszego typu należy audialna adaptacja *Lalki* Bolesława Prusa (od 6 października 2020 roku dostępna w serialowej wersji audio)¹⁴. Uspółcześnienie powieści polegało na redukcji tekstu (zarówno dialogów, jak i rozbudowanych partii opisowych, w tym *Pamiętnika Rzeckiego*) oraz stworzeniu nowej linii narracyjnej, która zdaniem autorów miała zwiększać szansę na zainteresowanie powieścią młodszych odbiorców. Ważną rolę w tym względzie odegrały obsada (występują m.in.: Julia Wieniawa, Adam Woronowicz, Wiktor Zborowski, Barbara Kurdej-Szatan i Maciej Musiał) oraz warstwa dźwiękowa (efekty specjalne przenoszące słuchaczy do Warszawy drugiej połowy XIX wieku).

Do znacznie bardziej radykalnych należały przeróbki klasyki przygotowane w ramach projektu „Allegro Lektury 2.0”. Wśród twórców podejmujących próbę ich reinterpretacji znaleźli się m.in.: Mery Spolsky, która zaprezentowała nową odsłonę *Kamizelki* Bolesława Prusa; Krzysztof Zalewski z autorską interpretacją *Szewców* Stanisława Ignacego Witkiewicza; Natalia Szroeder, która podjęła się przeczytania *Modlitwy* Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej; Rosalie z interpretacją *Pożegnania jesieni* Stanisława

¹³ Reorganizacje odnoszą się zarówno do sfery *inventio*, jak też *dispositio* i *elocutio*. Vide J. Ziomek, *Retoryka opisowa*, ed. cit., s. 200–230.

¹⁴ Projekt został dofinansowany ze środków Narodowego Centrum Kultury w ramach programu „Kultura w sieci”, którego celem miało być „odczarowanie krzywdzącego mitu o szkolnych lekturach, które postrzegane są jako teksty nudne i nieciekawe”. Na stronie producenta można przeczytać, że w bohaterach współczesnionej *Lalki* odbijają się aktualne charakterystyki pokoleniowe, a sam tekst może stanowić metaforyczną ilustrację przemian społecznych, konfliktów i napięć występujących we współczesnym świecie. Vide „*Lalka*” Bolesława Prusa odczytana na nowo w serialu audio. *Wieniawa i Woronowicz w rolach głównych*, <https://news.empik.com/109861-lalka-boleslaw-prusa-odczytana-na-nowo-w-serialu-audio-wieniawa-i-woronowicz-w-rolach-glownych> (dostęp: 7.07.2023).

Ignacego Witkiewicza; Ajgor Ignacy, który zaadaptował *Treny* Jana Kochanowskiego; Julia Wieniawa z nowatorską interpretacją *Świtezianki* Adama Mickiewicza; Monika Brodka, która zaproponowała interpretację *Gada* Bolesława Leśmiana; Nadia Długosz przedstawiająca *Wesele* Stanisława Wyspiańskiego; Natasza Urbańska z *Quo Vadis* Henryka Sienkiewicza; Miłosz z wierszem *Czarne kwiaty. Białe kwiaty* Cypriana Kamila Norwida¹⁵.

Adaptacje arcydzieł polskiej literatury – niezależnie od ich gatunkowej różnorodności – opierały się na podobnym schemacie: streszczeniach fabularnych dokonywanych za pomocą współczesnego, nierzadko kolokwialnego języka, ilustrowanych fragmentami oryginalnych tekstów, umiejętnie połączonych z rozbudowanym planem muzycznym (i specjalnie w tym celu napisanymi piosenkami). Reorganizacji podlegały zarówno konstrukcja oryginalnego utworu, jak i jego warstwa językowa. Dzieło literackie tworzyło w ten sposób wrażenie, że jego istotą jest warstwa fabularna, a obcowanie z tekstem artystycznym może zostać sprowadzone do streszczenia wybranych wątków oryginału za pomocą współczesnego języka.

Gry partycypacyjne

Do odmiennej kategorii należą gry partycypacyjne. Nie są one przeobrażeniami znanych dzieł, ale oryginalnymi utworami, w których czytelnicy decydują o konstrukcji fabularnej i perypetiach postaci (nie wyłączając ich charakterystycznych cech), a także zakończeniu. W ten sposób dzieła literackie stają się terenem gry, w której odbiorcy tworzą własne porządki lekturowe – narracyjne warianty tekstu – wynikające z ich osobistych preferencji estetycznych i poznawczych.

„Gry partycypacyjne” przywodzą na pamięć powieść Bryana Stanleya Johnsona *Nieszczęśni* (*The Unfortunates*)¹⁶, opublikowaną w 1969 roku (6 lat po *Grze w klasy* Julia Cortazara, która uchodzi za jeden z pierwszych projektów włączających czytelnika do „gry z tekstem”) i wznowioną w 2008 roku przez nowojorskie wydawnictwo New Directions (35 lat po samobójczej śmierci Johnsona). Eksperymentalna powieść składała się z nie-numerowanych stron zamkniętych w pudełku, za pomocą których czytelnicy mogli tworzyć własne układy narracyjne. Książka, osadzona w niełatwej do zidentyfikowania topografii miejskiej (można się jedynie domyślać, że

¹⁵ *Allegro Lektury 2.0 – nowy projekt audio we współpracy Allegro i Storia by Astra*, <https://brief.pl/allegro-lektury-2-0-nowy-projekt-audio-we-wspolpracy-allegro-i-storia-by-astra/> (dostęp: 7.07.2023).

¹⁶ Polskie wydanie powieści Johnsona w tłumaczeniu Katarzyny Bazarnik zostało opublikowane przez krakowskie wydawnictwo Ha!art w 2008 roku.

chodzi o Nottingham w środkowej Anglii, do czego przekonuje opis Forest Recreation Ground), składała się z 27 rozdziałów o zróżnicowanej objętości (od kilkuwersowych paragrafów do 12 stron). Poszczególne części – 25 środkowych rozdziałów nie pozostawało w żadnych związkach z pierwszym i ostatnim – można było czytać w dowolnej kolejności, co oznaczało, że liczba wszystkich wariantów lektury zamykała się w 15,5 septylionach (septylion w zapisie dziesiętnym to 10^{42}).

Podobną konstrukcją odznaczają się hiperteksty. Ich koncepcja została rozwinięta w latach 80. ubiegłego wieku wraz z powstaniem baz komputerowych umożliwiających tworzenie rozgałęziających się fabuł, dających odbiorcom możliwość wyboru kolejności zdarzeń, zakończenia, a także cech postaci¹⁷. Celem hipertekstów było tworzenie struktur fabularnych proponujących równoległe ścieżki narracyjne¹⁸, w których „[...] ilość rozgałęzień [...] stanowi zarazem zaletę i wyzwanie dla czytelnika, który może takie dzieło sztuki porzucić, uznając nadmierność leksemów i nadmierność odwiekiania, odchodzenia od głównego nurtu za nużące, dekompozycyjne”¹⁹.

Inspiracją do powstawania hipertekstów stały się praktyki RPG (*role-playing games*), w których gracze wcielali się w fikcyjne postaci dzieła. Strategia RPG pozwalała na przekształcenie lektury tekstu w rozgrywkę toczoną w świecie wyobraźni uczestników i polegającą na rozwijaniu wybranych wątków oraz kreowaniu nowych ciągów fabularnych. Przebieg rozgrywki, nad którą czuwał Mistrz (chodziło o to, żeby modyfikacje fabularne graczy mieściły się w granicach określonego na wstępie świata przedstawionego)²⁰, uzależniony był wyłącznie od kreatywności graczy²¹.

Doświadczenia *role-playing games* stały się ważną inspiracją dla gamebooków, w których „zadaniem czytelnika-gracza było wcielenie się w postać głównego bohatera i dokonywanie wyborów, mających wpływ na fabułę opowieści”²². W latach 70. dużą popularnością cieszyły komercyjne przeróbki

¹⁷ Vide <https://www.techsty.art.pl/hipertekst/definicje.htm> (dostęp: 8.07.2023).

¹⁸ Z. Fajfer, *Liberatura: hiperksięga w epoce hipertekstu*, [w:] idem, *Liberatura czyli literatura totalna. Teksty zebrane z lat 1999–2009*, red. K. Bazarnik, Kraków 2010, s. 4.

¹⁹ R. Bromboszcz, *Poezja cybernetyczna, hipertekst, liberatura, poezja neolingwistyczna...*, [w:] *Od liberatury do e-literatury*, red. E. Wilk, M. Górską-Olesińska, Opole 2011, s. 58–59.

²⁰ Vide *Gaming as Culture, Essays on Reality, Identity and Experience in Fantasy Games*, red. J.P. Williams, S.Q. Hendricks, W.K. Winkler, Oxford 2006; *Olbrzym w cieniu. Gry wideo w kulturze audiowizualnej*, red. A. Pitrus, Kraków 2012.

²¹ K. Jaworski, „Wybór należy do Ciebie...” *Gry paragrafowe – druga młodość zapomnianej formy rozgrywki*, „Studia Filologiczne Uniwersytetu Jana Kochanowskiego” 2015, nr 1, s. 80–81.

²² Gamebooki mają swoje źródła również w literackich praktykach z pierwszej połowy XX wieku. Za pierwszą tego typu powieść uchodzi *Consider the consequences!* spółki autorskiej Doris Webster i Mary Alden Hopkins, wydana w 1930 roku przez znane nowojorskie wydawnictwo The Century Company. Niewielka, zaledwie 146-stronicowa powieść o histo-

popularnych RPG²³, m.in. *Tunnels and Trolls, Choose Your Own Adventure*. Wyjątkowo popularne stały się też gamebooki Joego Devera (z 28-tomowej serii „Samotny Wilk” w Polsce ukazało się 9 tomów). W roku 1987 magazyn „Razem” opublikował grę książkową Jacka Ciesielskiego *Dreszcz*²⁴, a rok później *Goblin*²⁵. W 2002 roku powstał portal „Masz Wybór”, przeznaczony dla miłośników rodzimych gamebooków, w którym systematycznie publikowano utwory polskich autorów²⁶. W 2010 roku zostały założone nieformalne Wydawnictwo Wielokrotnego Wyboru oraz czasopismo internetowe „Masz Wybór”, poświęcone interaktywnym gałęziom kultury (30 sierpnia to dla polskich fanów skupionych wokół wydawnictwa nieformalne Święto Polskich Gier Książkowych)²⁷.

W ostatnich latach rodzime gamebooki przeżywają prawdziwy renesans. Lista tytułów jest długa, a do najpopularniejszych należą: *Dziennik. Księga rytuałów* Bartosza Idzikowskiego i Jakuba Cabana; *Dziennik. Zagadkowa podróż* Wojciecha Grajkowskiego i Michała Gołębiowskiego; powieści: Krzysztofa Firkowskiego *Wagabunda*; Beniamina Muszyńskiego *Utopia*; Jarosława Klofta *Sąsiedzi Lonesbury*; Filipa Wójcika *Cyberkop. Cena nieśmiertelności*; Igora Małyszczaka *Lot Żółtej Orchidei*; Rafała Nowocienia *Czarny legion*; Jarosława Irzykowskiego *Wyspa zmięczy*; Pawła Bogda-

rii Helen Rogers i jej dwóch adoratorów, Jeda Harringdale’a i Saundersa Meada, oferowała 43 różne zakończenia. Były one uzależnione od decyzji czytelników, którzy już na początku lektury musieli podjąć decyzję, która z postaci ma im opowiedzieć historię. 6 lipca 2018 roku książka została zaprezentowana i przeczytana we fragmentach w Radiu KZSC w Santa Cruz w USA na podstawie wyborów dokonanych przez słuchaczy stacji. *Vide* Audience Adventure Radio Hour - Consider the Consequences (2018.7.6), YouTube (dostęp: 5.07.2023). Innym przykładem rozgałęzień fabularnych angażujących widza jest sztuka teatralna Ayn Rand *Night of January 16th* (zainspirowana autentycznymi wydarzeniami, które doprowadziły do śmierci szwedzkiego producenta zapalek Ivara Kreugera). Fabuła dramatu rozgrywającego się na sali sądowej, gdzie toczy się proces w sprawie o morderstwo, jest uzależniona od decyzji ławników, którzy są wybierani spośród widzów. Ława przysięgłych – opierając się na zeznaniach świadków – musi zdecydować o winie postawionej w stan oskarżenia sekretarki. Od decyzji ławników zależą nie tylko zakończenie dramatu, lecz także jego przebieg. Po raz pierwszy sztuka została wystawiona w 1934 roku w Los Angeles pod tytułem *Woman on Trial*, a w kolejnym sezonie (już pod oryginalnym tytułem) zaprezentowano ją na Broadwayu. Doczekała się także adaptacji filmowej i radiowej. *Vide* A. Rand, *Night of January 16th*, New York 1971; B. Branden, *The Passion of Ayn Rand*, New York 1986.

²³ Powszechnie uważa się, że autorem pierwszego gamebooka był Edmund Wallace Hildick, który w 1967 roku stworzył opowieść o kocie (*Lucky Les*). *Vide* Lucky Les – The Best Book Ever? – Reader, You Decide... | Tim O’Hare, wordpress.com (dostęp: 6.07.2023).

²⁴ DRESZCZ – Gra Paragrafowa, dudziarz.net (dostęp: 6.07.2023).

²⁵ Goblin – Gra Paragrafowa – Jacek Ciesielski, YouTube (dostęp: 6.07.2023).

²⁶ Nasza Historia | Masz Wybór, masz-wybor.com.pl (dostęp: 6.07.2023).

²⁷ Masz Wybór | O książkach, w których Ty jesteś bohaterem, masz-wybor.com.pl (dostęp: 6.07.2023).

szewskiego *Skafander*; Andrzeja Bentkiewicza *Pierścień lorda Hatifnata*; Dominika Matusiaka *Amelia*²⁸.

Większość gamebooków opiera się na nieskomplikowanych schematach konstrukcyjnych. Krzysztof Jaworski zaproponował, aby podzielić je na: „labiryntowe”, ponieważ miejscem akcji jest najczęściej „tajemniczy labirynt” lub „nieprzebyty las”, a zadaniem gracza jest wyjście z opresji poprzez odtworzenie „mapy labiryntu”; „fabularne”, w których gracz dokonuje wyboru rozwiązań „fabularnych ścieżek”; „mieszane”, stanowiące hybrydowe połączenie dwóch pierwszych²⁹. Wydaje się, że propozycja Jaworskiego może stanowić przewodnik również po innych formach interaktywnych, w szczególności tych, które opierają się na rozwiązaniach RPG (np. interaktywnych audiobookach)³⁰.

Gry z formatem

Interesującym przykładem gier tekstowych są eksperymenty polegające na łączeniu dzieła z jego formatem – nośnikiem, na którym zostało ono utrwalone. Warto w tym kontekście przypomnieć dwa eseje Michela Butora: *Le Livre comme objet* i *Sur la page*, nawiązujące do tradycji poezji konkretnej³¹, w których autor zwracał uwagę, że doświadczenie lektury łączy się z formatem, w jakim dzieło zostało zapisane: kształtem książki, typografią, grafiką, a nawet jakością papieru³². Butor pisał, że fizyczny potencjał nośnika – kreatywne wykorzystanie układu strony, marginesów, kolumn, żywej paginy, przypisów, kroju czcionek – nie tylko wpływa na jakość lektury, lecz także jest jej integralnym składnikiem³³. Podkreślał jednocześnie,

²⁸ Gry Książkowe | Masz Wybór, masz-wybor.com.pl (dostęp: 6.07.2023).

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ Dobrze widać to w takich produkcjach, jak *1812: Serce Zimy*. Format został stworzony przez Jarosława Bekę, Rafała Sadowskiego oraz Krzysztofa Majewskiego i wyprodukowany przez Orange Polska w 2011 roku. Konstrukcja wykorzystuje rozwiązania znane z rozgrywek RPG: słuchacze, wcielając się w postaci z wojny napoleońskiej, są systematycznie proszeni o podejmowanie decyzji dotyczących zarówno sposobu powitania (słuchacz może przywitać się serdecznie albo ironicznie), jak i kształtowania kluczowych dla przebiegu fabularnego wątków. *Vide* 1812 SERCE ZIMY #01 | Nowy początek starej przygody, YouTube (dostęp: 7.07.2023).

³¹ *Vide* TEKS-TURA. *Wokół nowych form tekstu literackiego i tekstu jako dzieła sztuki*, red. M. Dawidek Gryglicka, Kraków 2005; J. Donguy, *Poezja eksperymentalna Epoka cyfrowa (1953–2007)*, przeł. M. Madej, Gdańsk 2013; A. Kremer, *Przypadki poezji konkretnej. Studia pięciu książek*, Warszawa 2015; *Cyfrowa poezja konkretna – Korporacja Ha!art*, archive.org (dostęp: 10.07.2023).

³² M. Butor, *Essais sur le roman*, Paris 1992.

³³ *Vide* *Liberatura, e-literatura i... Remiksy, remediacje, redefinicje*, red. M. Górńska-Olesińska, Opole 2012.

że obcowanie z tekstem poprzez format książki może być rodzajem obrony przed współczesną lekturą, przypominającą „ultraszybką konsumpcję”, której znaczenie dezaktualizuje się przed jej zakończeniem³⁴.

Refleksja Butora stała się ważnym kontekstem dla rozwoju rodzimych eksperymentów określanych jako liberatura³⁵. Za manifest założycielski uznaje się tu *Liberaturę. Aneks do słownika terminów literackich* – tekst opublikowany przez Zenona Fajfera w 1999 roku w „Dekadzie Literackiej” (krakowskim dwumiesięczniku wydawanym od 1990 do 2012 roku). Koncepcja dzieła liberackiego, mówiąca o tym, że oprócz warstwy językowej tekstu istotne są jego typografia, format, krój pisma, grafika, ilustracje i rodzaj papieru, poszerzała pojęcie autorskości tekstu. Twórcą utworu stawał się w ten sposób artysta projektujący swoje dzieło na wszystkich jego poziomach, przekształcający lekturę tekstu w rodzaj gry z formatem – techniczną materią, w której zostało ono utrwalone.

Zenon Fajfer pytał:

[...] czy w literaturze pod pojęciem tworzywa należy rozumieć tylko język? A może tworzywem literata powinna być także kartka papieru, którą ma on swym piśmem zaczernić? [...] Czy pod pojęciem formy rozumianej jako „określony sposób ułożenia słów i zdań” (*Słownik terminów literackich* pod red. J. Sławińskiego) istnieje także miejsce na refleksję związaną z fizycznym kształtem słowa i zdania? [...] Czy pod pojęciem formy [...] mieści się także refleksja nad wyglądem samej książki? Czy fizyczny kształt i budowa książki są częścią składową dzieła literackiego, czy też jest to tylko i wyłącznie sprawa drukarza, introligatora, wydawcy i powszechnie obowiązujących w danym okresie norm? [...] Nieco inny problem jest z czasem. W cytowanym już *Słowniku* istnieją trzy terminy: „czas fabuły”, „czas narracji” i „czas w dziele literackim”, nie ma natomiast „czasu dzieła literackiego”, czyli... czasu lektury³⁶.

Próba odpowiedzi na te pytania stał się projekt przygotowany przez autora manifestu we współpracy z Katarzyną Bazarnik *Oka-leczenie*³⁷. Ty-

³⁴ K. Bazarnik, *Krótkie wprowadzenie do liberatury*, https://www.slideshare.net/mik_krakow/katarzyna-bazarnik-krtkie-wprowadzenie-do-liberatury (dostęp: 4.07.2023).

³⁵ Z. Fajfer, *Liberatura czyli literatura totalna...*, ed. cit., s. 7. Vide Zenon_Fajfer_-_Liberatura_czyli_literatura_totalna_PL.pdf, e-kei.pl (dostęp: 10.07.2023). Na temat cech liberatury vide *Liberatura*, liberatura.pl (dostęp: 10.07.2023).

³⁶ *Idem*, *Liberatura. Aneks do słownika terminów literackich*, „Dekada Literacka” 30 czerwca 1999, 5–6, s. 8–9. Vide Zenon_Fajfer_-_Liberatura_czyli_literatura_totalna_PL.pdf, e-kei.pl (dostęp: 4.07.2023).

³⁷ Projekt stanowi ilustrację teoretycznych rozważań dotyczących dzieła liberackiego, składającego się z: niewerbalnych i typograficznych środków wyrazu, przestrzennej organizacji tekstu, ikoniczności, autorefleksyjności (metatekstualności), hybrydyczności (polimedialności), interaktywności i ergodyczności (współpracy czytelnika). *Ibidem*, s. 160–161.

tuł, w którym kryje się zarówno pomysł „leczenia” czytelniczego oka, jak też świadomego „okaleczania” literatury (a może raczej od-okaleczania)³⁸, wprowadzał do niewielkiego, zaledwie 63-stronicowego tekstu-labiryntu. Z krótkiego opisu zachęcającego do odbycia dziwnej podróży można się było dowiedzieć, że cała rzecz rozgrywa się przy łóżku umierającego, a rozmowy prowadzą w głąb jego jaźni. Tekst okazywał się semiotyczną mapą, w której ukryte sensy wchodziły ze sobą w relacje ponadwerbalne i tworzyły konstrukcje hipertekstualne. Aby je uporządkować (i zrozumieć), czytelnik musiał zwracać uwagę na kolor i wielkość czcionki, światło między wyrazami, wypełniać puste miejsca między nimi i tworzyć ich własne interpretacje. Poskładanie inicjałów wyrazów prowadziło do odkrycia nowego tekstu, a powtórzenie całej procedury pozwalało na odczytanie sensu ukrytego „na dnie”. Lektura przybierała w ten sposób postać kontemplatywną. To odbiorca-uczestnik wyznaczał jej kierunek i tempo³⁹.

Gry z maszyną

Do najbardziej osobliwych gier literackich należą te, których autorką jest sztuczna inteligencja⁴⁰. Algorytmy naśladujące struktury językowe znanych dzieł są w stanie tworzyć proste konstrukcje fabularne należące do określonego stylu językowego. Dobrym przykładem takich praktyk są „generatory poezji” – systemy operacyjne zaprojektowane do tworzenia nietypowych kontaminacji wyrazów, rymów, układów rytmicznych, metafor, metonimii i symboli zgromadzonych w specjalnie przygotowanych bazach danych. Popularny *Generator wierszy Poeta* potrafi naśladować leksykalne i frazeologiczne konstrukcje językowe należące do scharakteryzowanej przez algorytm poetyki i konstruować z nich większe całości. Może napisać prosty tekst nawiązujący do stylów disco polo, gotyckiego czy miłosnego⁴¹.

Na podobnym schemacie opierała się koncepcja interaktywnej instalacji *Please, Feed The Lions*, stworzonej przez Es Devlin i Google Arts & Culture, ustawionej w 2018 roku na londyńskim Trafalgar Square. Zdigitalizowana rzeźba lwa zapraszała do wpisania na ekranie dotykowym tekstu, który następnie ukazywał się w paszczy zwierzęcia. Generator tworzył zaskakujące

³⁸ Ł. Matuszyk, *Liberackie ciało i jego „Oka-leczenie”*, „Er(r)go. Teoria–Literatura–Kultura” 2016, nr 32, s. 45.

³⁹ K. Bazarnik, *Liberatura, czyli o powstawaniu nowych gatunków (literackich)*, [w:] *Od liberatury do e-literatury*, red. E. Wilk, M. Górską-Olesińska, Opole 2011, s. 18–19.

⁴⁰ Vide K. Różanowski, *Sztuczna inteligencja: rozwój, szanse i zagrożenia*, „Zeszyty Naukowe” 2007, s. 110–111.

⁴¹ Vide <http://poetycko.eu> (dostęp: 12.07.2023).

połączenia wyrazów i struktur składniowych, wydobywał z nich znaczenia nadbudowane nad literalną warstwą tekstu. Niezależnie od tego, że „utwory” miały najczęściej postać jednozdaniową, sprawiały wrażenie, jakby należały do poetyckich eksperymentów językowo-formalnych⁴².

W 2014 roku Margaret Sarlei z Uniwersytetu Nowej Południowej Walii w Australii zaprogramowała algorytm Moral Storytelling System, tworzący bajki z morałem. System zapraszał uczestników do wyboru jednego z sześciu wiodących tematów występujących w bajkach Ezopa (kara za przewinienia, chciwość, duma, oczekiwania, lekkomyślność, nagroda), a następnie generował fabularną sekwencję zdarzeń ściśle powiązaną z 22 wariantami zachowań emocjonalnych postaci występujących w ramach określonych fabuł⁴³.

W 2018 roku powstała *1 the Road* – pierwsza powieść napisana przez sztuczną inteligencję (wydana przez Jean Boîte Éditions). Algorytm do niej zaprojektował Ross Godwin⁴⁴. Pomysł napisania książki naśladującej powieść Jacka Kerouaca *On the Road* opierał się na wpisaniu do algorytmu generującego proste sekwencje zdaniowe danych zgromadzonych przez Goodwina w czasie podróży z Nowego Jorku do Nowego Orleanu (trwającej bez mała 20 godzin; około 1300 mil) w marcu 2017 roku⁴⁵ (były to informacje pochodzące z kamery monitorującej przebieg podróży i rejestrującej cały obraz drogi, mikrofonu zapisującego rozmowy wewnątrz samochodu, GPS-u śledzącego położenie pojazdu i zegara komputerowego)⁴⁶. Goodwin postanowił nie ingerować w tekst, a jedynie dostarczyć materiał do badań nad algorytmicznymi wyborami sztucznej inteligencji. Z tych powodów język powieści jest stylistycznie niedoskonały, chropowaty, a zdarza się, że nielogiczny⁴⁷.

⁴² Vide <https://artsandculture.google.com/project/please-feed-the-lions> (dostęp: 7.07.2023)

⁴³ Australijka opracowała program komputerowy, który pisze bajki z morałem, Booklips.pl (dostęp: 11.07.2023).

⁴⁴ <https://aibusiness.pl/1-the-road-to-pierwsza-powieść-napisana-przez-sztuczna-inteligencję/> (dostęp: 14.05.2021).

⁴⁵ The First Novel Written by AI Is Here—and It’s as Weird as You’d Expect It to Be, singularityhub.com (dostęp: 11.07.2023).

⁴⁶ An AI and an artist go on the road. “The idea was to write a novel with a car”, CBC Radio (dostęp: 11.07.2023).

⁴⁷ Powieść składa się z zaskakujących konstrukcji składniowych: „It was nine-seventeen in the morning, and the house was heavy” (‘Była dziewiętna siedemnaście rano, a dom był ciężki’); „The bowl is made of wood in the middle of the street and nothing comes into its middle” (‘Miska jest zrobiona z drewna na środku ulicy i nic nie wchodzi w jej środek’); „The table is black to be seen, the bus crossed in a corner. A military apple breaks in. Part of a white line of stairs and a street light was standing in the street, and it was a deep parking lot” (‘Stół jest czarny, żeby było widać, autobus przejechał przez narożnik. Wojskowe jabłko włamuje się. Na ulicy stała część białej linii schodów i latarnia uliczna, a to był głą-

W sierpniu 2020 roku na stronie TechGame ukazała się informacja, że w ramach projektu THEaiTRE powstaje sztuka teatralna *Kiedy robot pisze sztukę*, w całości napisana przez roboty i sztuczną inteligencję, a jej premiera odbędzie się w styczniu 2021 roku (ostatecznie doszło do niej 26 lutego 2021 roku)⁴⁸. Szacuje się, że spektakl mogło obejrzeć nawet 30 000 odbiorców (na różnych urządzeniach został obejrzany 18 450 razy). Tekst dramatu świadczy o tym, że sztuczna inteligencja potrafi pisać dialogi, formułować proste stwierdzenia, a także stawiać pytania i udzielać na nie odpowiedzi. Ma jednak wyraźne ograniczenia związane z tworzeniem większych struktur operacyjnych, w szczególności dramaturgicznych i konstrukcyjnych⁴⁹.

Dużo sprawniejszy pod tym względem wydaje się algorytm GPT-2 stworzony przez programistów z Open AI, zaprojektowany do wytwarzania własnych treści. Potrafi on przewidzieć, jaki wyraz – znajdujący się w bazie danych składającej się z 40 GB wyrazów – może łączyć się z poprzednim, a przy tym zachować poprawność logiczną i stylistyczną zdania. Zaskakiwać może, że GPT-2 jest w stanie generować zarówno teksty informacyjne, jak i krótkie opowiadania, *fake newsy*, a także utwory literackie. Potrafi też konstruować teksty, w tym również referaty zaliczeniowe studentów i prace dyplomowe⁵⁰, za pomocą metajęzyka naukowego (właściwego dla określonej dziedziny).

Wnioski

Gry tekstowe prowadzą do kilku wniosków. Po pierwsze, mówią o tym, że zmieniły się (i zmieniają) potrzeby czytelników. Na naszych oczach powstał nowy typ odbiorcy, który wydaje się w znacznie mniejszym stopniu zainteresowany literaturą utrwaloną w postaci pisanej niż jej technologicznymi przeróbkami. Ów odbiorca, nastawiony na skrótowe, a może nawet fragmentaryczne obcowanie z literaturą, pełni jednocześnie ważne funkcje społeczne: współtworzy komercyjne formy obiegu dzieł literackich i ma

boki parking). *Vide* „1 the Road” to pierwsza powieść napisana przez sztuczną inteligencję, AI Business (dostęp: 11.07.2023).

⁴⁸ Projekt był częścią obchodów 100. rocznicy premiery spektaklu R.U.R. (Rossumovi Univerzální Roboti), który wyreżyserował Karel Čapek (spektakl, dzięki któremu określenia „science fiction” i „robot” zostały wprowadzone do języka potocznego, niespełna trzy lata po premierze został przetłumaczony na 30 języków. *Vide* THEaiTRE, czyli sztuka teatralna napisana przez roboty. Premiera już niedługo, techgame.pl (dostęp: 11.07.2023).

⁴⁹ Review: AI: When a Robot Writes A Play, Czech Centre London – A Younger Theatre (dostęp: 11.07.2023).

⁵⁰ GPT-2 - sztuczna inteligencja zdolna do pisania własnych treści, CTS SZKOLENIA PL (dostęp: 11.07.2023).

wpływ na kształtowanie wrażliwości estetycznej tych, którzy po nim będą je czytać.

Po drugie, gry z tekstem uświadamiają, że potencjał wykonawczy utworu literackiego może być przedmiotem gatunkowych negocjacji, powstających między odbiorcami (których estetyczna wrażliwość kształtowana jest przez kulturę wizualną i audialną) a rynkiem wydawniczym (posługującym się kryteriami ekonomicznymi). Napięcie powstające między nimi wprowadza jednocześnie do refleksji ogólniejszej, dotyczącej zmieniającego się statusu literackiego tekstu, a także jego typologii gatunkowych.

Po trzecie, gry z tekstem prowadzą do refleksji na temat zmian formalno-estetycznych wynikających z rozwoju technologicznego. Chodzi zarówno o to, że dzieła literackie mogą powstawać za sprawą technologii, jak i o to, iż w coraz większym stopniu mogą wykorzystywać schematy tworzone przez sztuczną inteligencję, roboty, samouczące się maszyny (*Learning Machines*) czy poszerzoną rzeczywistość (*Augmented Reality*). Wpływ technologii na powstawanie nowych narracji literackich stanowi kryterium trudne do zlekceważenia i wymaga szczegółowych badań, angażujących zarówno literaturoznawców, jak i przedstawicieli innych dyscyplin.

Po czwarte, z rozwojem technologicznym łączą się zagrożenia natury etycznej i prawnej. Łatwość, z jaką można kopiować i przerabiać cudze teksty, tworzyć plagiaty, a także programować maszyny do wytwarzania *fake newsów*, świadczy o tym, że rozwój technologiczny wyprzedził regulacje prawne, etyczne i obyczajowe⁵¹. Dotyczy to również literatury i rynku wydawniczego. W tym kontekście pytania o autora, jego styl (niepodrabialny i wyjątkowy), a także plagiat czy po prostu naśladowanie nabierają nowego znaczenia.

Po piąte, gry z tekstem skłaniają także do refleksji nad statusem współczesnego literaturoznawstwa. Skala i zakres eksperymentów, z jakimi mamy do czynienia, wymuszają tworzenie nowych ujęć badawczych – „metodologii praktycznych”, dostosowanych do analizy konkretnych dzieł. Oznacza to, że nie dysponujemy uniwersalną „skrzynką z narzędziami”, lecz zestawami pojedynczych instrumentów, które pozwalają na fragmentaryczne oświetlanie całości⁵². Wymagają one uruchomienia szerszych kontekstów poznawczych – refleksji z obszaru nauk społecznych, psychologicznych, komunikacyjnych, a także ekonomicznych.

⁵¹ Vide J. Wachowski, *Deepfejk – medialne falsyfikacje ciała. Cechy, funkcje, strategie komunikacyjne*, „Czas Kultury” 2022, nr 4, s. 209–224.

⁵² Vide E. Domańska, *Jakiej metodologii potrzebuje współczesna humanistyka?*, „Teksty Drugie” 2010, nr 1–2, s. 45–55.

BIBLIOGRAFIA

- „1 the Road” to pierwsza powieść napisana przez sztuczną inteligencję, AI Business (dostęp: 11.07.2023).
- 1812 SERCE ZIMY #01 | Nowy początek starej przygody, YouTube (dostęp: 7.07.2023).
- Allegro Lektury 2.0 – nowy projekt audio we współpracy Allegro i Storia by Astra*, <https://brief.pl/allegro-lektury-2-0-nowy-projekt-audio-we-wspolpracy-allegro-i-storia-by-astra/> (dostęp: 7.07.2023).
- An AI and an artist go on the road. „The idea was to write a novel with a car”, CBC Radio (dostęp: 11.07.2023).
- Audience Adventure Radio Hour – Consider the Consequences (2018.7.6), YouTube (dostęp: 5.07.2023).
- Australijka opracowała program komputerowy, który pisze bajki z morałem, Booklips.pl (dostęp: 11.07.2023).
- Bazarnik K., *Liberatura, czyli o powstawaniu nowych gatunków (literackich)*, [w:] *Od liberatury do e-literatury*, red. E. Wilk, M. Górską-Olesińska, Opole 2011.
- Białostocki J., *Tradycja i innowacja*, [w:] *Refleksje i syntezy ze świata sztuki*, Warszawa 1987, s. 11–17.
- Bromboszcz R., *Poezja cybernetyczna, hipertekst, liberatura, poezja neolingwistyczna...*, [w:] *Od liberatury do e-literatury*, red. E. Wilk, M. Górską-Olesińska, Opole 2011.
- Butor M., *Essais sur le roman*, Paris 1992.
- Chrudzimski A., *Teoria intencjonalności Romana Ingardena*, „Edukacja Filozoficzna” 1998, 25, s. 249–260.
- Cyfrowa poezja konkretna, Korporacja Ha!art, archive.org (dostęp: 10.07.2023).
- Domańska E., *Jakiej metodologii potrzebuje współczesna humanistyka?*, „Teksty Drugie” 2010, nr 1–2, s. 45–55.
- Donguy J., *Poezja eksperymentalna Epoka cyfrowa (1953–2007)*, przeł. M. Madej, Gdańsk 2013.
- DRESZCZ – Gra Paragrafowa, dudziarz.net (dostęp: 6.07.2023).
- Fajfer Z., *Liberatura. Aneks do słownika terminów literackich*, „Dekada Literacka” 30 czerwca 1999, 5–6.
- Fajfer Z., *Liberatura czyli literatura totalna. Teksty zebrane z lat 1999–2009*, red. K. Bazarnik, Kraków 2010.
- Fajfer Z., *Liberatura: hiperksięga w epoce hipertekstu*, [w:] *Liberatura czyli literatura totalna. Teksty zebrane z lat 1999–2009*, red. K. Bazarnik, Kraków 2010.
- Gaming as Culture, Essays on Reality, Identity and Experience in Fantasy Games*, red. J.P. Williams, S.Q. Hendricks, W.K. Winkler, Oxford 2006.
- Genette G., *Palimpsestes. La littérature au second degree*, Paris 1982.
- Głowiński M., *O intertekstualności*, „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 4.
- Goblin – Gra Paragrafowa – Jacek Ciesielski, YouTube (dostęp: 6.07.2023).
- Goody J., *Logika pisma a organizacja społeczeństwa*, przeł. G. Godlewski, Warszawa 2006.
- GPT-2 – sztuczna inteligencja zdolna do pisania własnych treści, CTS SZKOLENIA PL (dostęp: 11.07.2023).
- Gry Książkowe | Masz Wybór, masz-wybor.com.pl (dostęp: 6.07.2023).

- <http://poetycko.eu> (dostęp: 12.07.2023).
- <https://artsandculture.google.com/project/please-feed-the-lions> (dostęp: 7.07.2023).
- https://www.slideshare.net/mik_krakow/katarzyna-bazarnik-krtkie-wprowadzenie-do-liberatury (dostęp: 4.07.2023).
- <https://www.techsty.art.pl/hipertekst/definicje.htm> (dostęp: 7.07.2023).
- Ingarden R., *O dziele literackim*, Warszawa 1960.
- Ingarden R., *Studia z estetyki*, t. 1, Warszawa 1956.
- Jaworski K., „Wybór należy do Ciebie...” *Gry paragrafowe – druga młodość zapomnianej formy rozgrywki*, „Studia Filologiczne Uniwersytetu Jana Kochanowskiego” 2015, nr 1.
- Krauze-Sikorska H., Klichowski M., *Świat digital natives. Młodzież w poszukiwaniu siebie i innych*, Poznań 2013.
- Kremer A., *Przypadki poezji konkretnej. Studia pięciu książek*, Warszawa 2015.
- Kristeva J., *Problemy strukturyzowania tekstu*, przeł. W. Krzemień, „Pamiętnik Literacki” 1972, z. 4.
- Kristeva J., *Semiotique. Recherches pour une semanalyse*, Paris 1969.
- Liberatura, e-literatura i... Remiksy, remediacje, redefinicje*, red. M. Górską-Olesińską, Opole 2012.
- Liberatura, liberatura.pl (dostęp: 10.07.2023).
- Lucky Les – The Best Book Ever? – Reader, You Decide... | Tim O'Hare, wordpress.com (dostęp: 6.07.2023).
- Masz Wybór | O książkach, w których Ty jesteś bohaterem, masz-wybor.com.pl (dostęp: 6.07.2023).
- Matuszyk Ł., *Liberackie ciało i jego „Oka-leczenie”*, „Er(r)go. Teoria–Literatura–Kultura” 2016, nr 32.
- Nasza Historia | Masz Wybór, masz-wybor.com.pl (dostęp: 6.07.2023).
- Okopień-Sławińska A., *Relacje osobowe w literackiej komunikacji*, [w:] *Problemy socjologii literatury*, red. J. Sławiński, Wrocław 1971.
- Olbrzym w cieniu. Gry wideo w kulturze audiowizualnej*, red. A. Pitrus, Kraków 2012.
- Ong W.J., *Oralność i piśmienność*, przeł. J. Japola, Lublin 1992.
- Postman N., *Technopol. Triumf techniki nad kulturą*, przeł. A. Tanalska-Dulęba, wst. M. Czubaj, Warszawa 2008.
- Review: AI: When a Robot Writes A Play, Czech Centre London – A Younger Theatre (dostęp: 11.07.2023).
- Różanowski K., *Sztuczna inteligencja: rozwój, szanse i zagrożenia*, „Zeszyty Naukowe” 2007.
- Świontek S., *Dialog – dramat – metateatr. Z problemów teorii tekstu dramatycznego*, Łódź 1990.
- TEKS-TURA. *Wokół nowych form tekstu literackiego i tekstu jako dzieła sztuki*, red. M. Dawidek-Gryglicka, Kraków 2005.
- The First Novel Written by AI Is Here—and It's as Weird as You'd Expect It to Be, singularityhub.com (dostęp: 11.07.2023).
- THEaiTRE, czyli sztuka teatralna napisana przez roboty. Premiera już niedługo, techgame.pl (dostęp: 11.07.2023).
- Übersfeld A., *Czytanie teatru I*, przeł. J. Żurowska, Warszawa 2002.

- Wachowski J., *Deepfeji – medialne falsyfikacje ciała. Cechy, funkcje, strategie komunikacyjne*, „Czas Kultury” 2022, nr 4, s. 209–224.
- Wachowski J., *Mit-dramat-tradycja. O transtekstualności w polskiej dramaturgii współczesnej*, Poznań 1993.
- Wóycicki K., *Forma językowa prozy polskiej i wiersza polskiego*, Warszawa 1912.
- Zenon_Fajfer_-_Liberatura_czyli_literatura_totalna_PL.pdf, e-kei.pl (dostęp: 10.07.2023).
- Ziomek J., *Projekty wykonawcy w dziele literackim a problemy genologiczne*, [w:] *Powinnowactwa literatury. Studia i szkice*, Warszawa 1980, s. 102–132.
- Ziomek J., *Retoryka opisowa*, Wrocław 1990.

Jacek Wachowski – prof. zw. dr hab. w Zakładzie Estetyki Literackiej Instytutu Filologii Polskiej UAM. Członek Polsko-Czeskiego Towarzystwa Naukowego oraz Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk. Zajmuje się estetyką performansu, nowymi technologiami, teorią dramatu, a także komunikacją literacką. Jest autorem sześciu książek, kilku prac zbiorowych i artykułów publikowanych w „Pamiętniku Teatralnym”, „Dialogu”, „Przestrzeniach Teorii” oraz „Czasie Kultury”. ORCID: 0000-0002-4859-3963. Adres e-mail: <jackearn@amu.edu.pl>.

Jacek Wachowski – full professor at the Department of Literary Aesthetics of the Institute of Polish Philology of the Adam Mickiewicz University. Member of the Polish-Czech Scientific Society, and the Poznań Society of Friends of Science. He deals with the aesthetics of performance, new technologies, the theory of drama, as well as literary communication. He is the author of six books, several collective works, as well as articles published in “Pamiętnik Teatralny”, “Przestrzenie Teorii” and “Czas Kultury”. ORCID: 0000-0002-4859-3963. E-mail address: <jackearn@amu.edu.pl>.

Literatura jako pole walki. *Casus* Judasza Iskarioty

ABSTRACT. Małgorzata Jankowska, *Literatura jako pole walki. Casus Judasza Iskarioty* [Literature as a battlefield. The case of Judas Iscariot]. „Przestrzenie Teorii” 42. Poznań 2024, Adam Mickiewicz University Press, pp. 241–268. ISSN 1644-6763. <https://doi.org/10.14746/pt.2024.42.12>.

The article analyzes some of the representations of Judas Iscariot in modern apocryphal literary works. The aforementioned representations are of subversive character towards the canon and as such they illustrate various inner-cultural tensions and the dynamics of culture. From that point of view literature can be seen as a battlefield in which marginalized discourses clash with the hegemonic, religious one. Areas of tension are diversified: from politics (power, exploitation, social justice), through critique of religion and religious institutions, to “narratives of conflict” between various systems of beliefs or worldviews.

KEYWORDS: Judas, apocrypha, cultural subversion, literature, canon

Literatura jako pole walki

William Marx w książce *Nienawiść do literatury*¹ wskazuje na cztery główne „procesy” wytaczane literaturze. Zauważa przy tym, że „krytykę literatury uprawia się zawsze w imię jakiegoś innego autorytetu: religijnego, politycznego, filozoficznego. Władzę obala się jedynie po to, by na jej miejscu ustanowić inną”². Lecz to wtedy właśnie, zdaniem Marxa, zaczyna się literatura – usankcjonowana jest ona bowiem przez dyskursy antyliterackie, czego początki znajdujemy, jak uważa badacz, już u Platona, pragnącego wygnać poetów ze swego idealnego państwa³. Walka toczy się zatem o dominację, o władzę tego, a nie innego dyskursu. Wspomniane cztery możliwe krytyki plasują się w polach, z których tylko pierwsze zostało określone przez Marxa mianem autorytetu (próba odebrania go literaturze i przekazania innym instancjom), pozostałe zaś to obszary prawdy (literatura *versus* nauka), moralności (literatura jako obrazoburstwo) i społeczeństwa (pisarze nie powinni być głosem społeczeństwa ani odgrywać w społeczeństwie istotnej roli)⁴. Jednocześnie, choć wspomniane pole autorytetu zostało wskazane

¹ W. Marx, *Nienawiść do literatury*, przeł. K. Belaid, T. Stróżyński, Gdańsk–Łódź 2023.

² *Ibidem*, s. 43.

³ *Cf. ibidem*, s. 35.

⁴ *Cf. ibidem*, s. 13.

jako osobne od pozostałych, w istocie wszystkie one są związane właśnie z walką o uznanie i władzę⁵.

Marx kreśli jednak wyraźną linię podziału między Grecją a Jerozolimą, stwierdzając, że być może los poezji w Helladzie byłby inny, gdyby grecka religia opierała się, tak jak czyni to religia żydowska, na tekstach objawionych. Jednocześnie monoteizmy cechować się mają skomplikowanym stosunkiem do literatury, z czego badacza interesuje głównie chrześcijaństwo: z jednej strony jako „pierwszy z ogólnoswiatowych totalitaryzmów” (w sensie systemu zakładającego absolutne wewnętrzne oraz zewnętrzne podporządkowanie jednostki) religia ta musiała wejść „w nieunikniony konflikt z literaturą”⁶, z drugiej jednak jej związek z literaturą miał być „niejednoznaczny”⁷.

Ta relacja musi być skomplikowana choćby przez współdzielone medium, to jest język, który z jednej strony stanowi samą materię literatury, z drugiej zaś narzędzie, za pomocą którego jest podawane objawienie; dalej przez wymóg egzegezy (przez którą w długim trwaniu chrześcijaństwa pojawiały

⁵ Przed pojawieniem się antyliteratury, to jest w przedplatońskiej Grecji, to poezja była dyskursem autorytetu, stanowiąc narzędzie zapośredniczenia między tym, co boskie, a tym, co ludzkie – czy też, inaczej jeszcze, pełniła niejako podwójną funkcję, będąc zarazem długą modlitwą do Muzy i teżże Muzy dziełem. Była zatem głosem prawdy i medium transcendencji, dopóki nie nadeszło zerwanie, które przeciwstawiło ją *logosowi*. „Według Heraklita poezja nie jest więcej warta niż pospolite mniemania, opinia «większości», której chce przeciwstawić dyskurs bardziej odpowiadający prawdzie: nie pierwszy lepszy, ale dyskurs w pełnym tego słowa znaczeniu, dyskurs rozumu, sam *logos*” (W. Marx, *op. cit.*, s. 42) – wówczas stała się „snem rozumu” (*ibidem*, s. 43), „wymysłem”, „fikcją” (*plasmata*), jak chciał tego choćby Ksenofanes z Kolofonu (*ibidem*, s. 37). Tracąc funkcję przekazywania prawdy poprzez swoją transcendentną naturę, literatura straciła prawo do mówienia o bogach (*ibidem*, s. 54), a jej opowieści jawić się miały odtąd jako „niekompetentne” („Nieprzypadkowo platońska krytyka poezji skupiać się będzie głównie na kwestii bogów: temat był zbyt poważny, by go pozostawiać owym natchnionym. Okropieństwa i niedorzeczności, które bez umiaru opowiadali o mieszkańcach Olimpu, świadczyły niezbitcie o ich niekompetencji. Należało ich zatem pozbawić owego prawa bajdurzenia na tak ważne tematy, które niosło za sobą poważne zagrożenia dla państwa, i powierzyć magisterium spraw boskich tym, którzy jako jedyni się na nich znali: filozofom, których głoszona wszem i wobec misja polegała właśnie na mówieniu prawdy o bogach i ludziach” (*ibidem*, s. 54–55). Co więcej, nawet jeśli o bogach można wyłącznie kłamać, to poezji owo prawo do kłamstwa przysługiwało. Odebranie autorytetu poetom skutkowało sytuacją, w której „nie zezwala im się kłamać, bo nie są w stanie ręczyć za konsekwencje swych opowieści” (*ibidem*, s. 46) – za konsekwencje, nie za prawdę samej narracji.

⁶ W. Marx, *op. cit.*, s. 58.

⁷ „[...] jako objawienie i transcendencja rzekomo pozbywa się całego wcześniejszego literackiego dziedzictwa, aby zaproponować słowo radykalnie odmienne, wywodząc swój autorytet jedynie od Boga; jako słowo wcielone jest wszakże zmuszone układać się z istniejącymi już formami języka i myślenia, na których poezja i literatura pozostawiły niemal niezatarty ślad” (*ibidem*, s. 59).

się, by użyć sformułowania Jana Assmanna, kanony drugiego i trzeciego rzędu, katechizmy, dogmaty, pisma teologiczne, dzieła filozofii chrześcijańskiej *etc.*). Samo Słowo w końcu odgrywa w tym systemie niezwykle istotną rolę – to ono bowiem było „na początku”, to od niego wszystko się zaczęło i od niego wszystko pochodzi, jest aktem stwórczym i emanacją boskiej woli. W końcu i Chrystus staje się Logosem⁸.

Stosunek chrześcijaństwa do literatury, a szerzej – do języka był złożony o tyle, że w myślenie o nich została wprzęgnięta kategoria prawdy. Pismo, jako źródło Prawdy Absolutnej, bo objawionej, nie musiało dbać o formę. Chrześcijańscy myśliciele czy pisarze nierzadko kreślili wyraźną linię demarkacyjną między pięknym językiem a właśnie prawdą⁹. Jest to oczywiście uproszczenie, na co wskazuje sam Marx, bowiem stosunek chrześcijaństwa do literatury, a tym samym do „piękna wyrazu”, był złożony, nieoczywisty, zmienny, a i samo Pismo Święte prócz języka prostego i surowego zawiera frazy wysmakowane i poetyckie (by przywołać choćby *Pieśń nad Pieśniami* jako najoczywistsze *egzemplum*). Podobnie literatura chrześcijańska funkcjonowała w rozmaitych rejestrach – od prostych, tendencyjnych narracji, po arcydzieła, które weszły do klasyki literatury powszechnej.

Gdzie zatem linia frontu przebiega najwyraźniej? Marx pisze wprawdzie, że w oczach wszelkich chrześcijańskich Kościołów literatura nie była tak niebezpieczna jak herezja¹⁰, jednak warto zwrócić uwagę właśnie na tę literaturę, która ma charakter heretycki czy obrazoburczy, czerpiącą z zasobów kanonu i, szerzej, kultury chrześcijańskiej, ale traktującą te zasoby w sposób nieprawidłowy z perspektywy ortodoksji – frywolnie, groteskowo czy wręcz antytetycznie. Taktyka wszelkiej antyliteratury „polega na wskazywaniu wroga, nawet urojonego i osłabionego, aby szerzyć własne widzenie świata. Poezję można zawsze oskarżać o uzurpowanie sobie autorytetu, można zawsze uzasadniać za jej pomocą istnienie dyskursu konkurencyjnego, jakiegokolwiek [...], zawsze można mobilizować przeciwko niej wszystkie

⁸ Marx stwierdza, że stając się oficjalną religią cesarstwa rzymskiego, chrześcijaństwo zmuszone było do przyjęcia jego dziedzictwa kulturowego, by z czasem wykształcić własną literaturę i szerzej: kulturę, które mogły już z powodzeniem konkurować z pogańskim dorobkiem: „ogólnie rzecz ujmując, to, co się wydarzyło w skomplikowanym stosunku chrześcijaństwa do literatury, było ni mniej, ni więcej tylko powtórzeniem w mniejszej skali dramatu (lub, jak kto woli, misterium) jego istnienia historycznego: wysoką ceną za jego przetrwanie i triumf było odrzucenie początkowego radykalizmu” (*ibidem*, s. 59).

⁹ „[...] jeżeli samo Słowo nie dba o słowo, to po co być większym rojalistą niż sam król? Usprawiedliwiając, kiedy trzeba, stylistyczne niedbalstwa swych komentatorów i wiernych, beztroska Boga w Piśmie Świętym w odpowiednim czasie czyni podejrzaną najdrobniejszą sztuczność języka. Krasomówstwo jest atrybutem kłamstwa, a brak wymyślności kamieniem probierczym prawdy [...]” (*ibidem*, s. 65).

¹⁰ *Cf. ibidem*, s. 64.

moce dobra i prawdy (lub rzekomo takie); jest ona czarną owcą lub kozłem ofiarnym, przeciw któremu łatwo jest budować wspólny front”¹¹.

Jeśli tak, to oczywistym jest, że wobec literatury obrazoburczej, hereetyckiej, rozmaicie subwersywnej w stosunku do kanonu i tradycji należy wytoczyć wszelkie możliwe działa: anatemy, protesty, najostrzejsze krytyki, paragrafy, w najlepszym razie – umniejszanie. Literatura tego typu atakuje treści kanoniczne, sama stając się niejako antyliteraturą (z pewnej perspektywy).

Subwersja jest działaniem w polu walki o dominację – w polu walki dyskursów. Stosunek ortodoksji do dawnych apokryfów jest znany i oczywisty; uznać można jednak, że w dużej mierze były to wewnętrzne walki o władzę, nawet bowiem te ludowe w charakterze, dość niewinne, nierzadko krotochwilne czy naiwne teksty w swym jądrze zawierały ten przynajmniej istotny element wspólny z kanonem, że nie negowały narracji religijnej samej w sobie. Ze współczesnymi przepisami kanonu sprawa ma się już zgoda inaczej – jest bardziej skomplikowana, bo i dyskursy są tu różnorodne.

Nie da się ukryć, że drastyczne, radykalne odwrócenie znaczeń źródłowych ma charakter wyjątkowo subwersywny – jeśli to, co potępione, jawi się jako niegodne potępienia, potępione niesprawiedliwie czy wręcz zostaje uwzniośnione; jeśli to, co stanowi jeden z kamieni węgielnych chrześcijańskiej wyobraźni, jej ikonografii i egzegez, zostaje zdekonstruowane, zreinterpretowane czy nawet zdemaskowane jako fałsz, to wspomniane pole walki dyskursów zostaje wyraźnie zarysowane. Tak właśnie ma się sprawa z przepisami postaci Judasza Iskarioty, które, dodajmy, mają bardzo zróżnicowany charakter, w czego efekcie stają się narzędziami i/lub ilustracjami rozmaitych przestrzeni wspomnianej już kulturowej subwersji.

Judasz Iskariota w dyskursach hegemonicznych

W Nowym Testamencie Judasz jest wzmiankowany rzadko, a jednak stał się on – z uwagi na rolę, jaką odegrał w opisaney w biblijnym kanonie historii Jezusa z Nazaretu – jedną z najbardziej znanych i charakterystycznych postaci nowotestamentowych, intensywnie obecną w kulturze, głównie jako figuracja zdrady, fałszu i obłudy. Przez wieki w wyobraźni chrześcijańskiej jawił się jako postać jednoznacznie negatywna i tak też w dużej mierze funkcjonował w innych, inspirowanych tym *imaginarium*

¹¹ *Ibidem*, s. 53.

przestrzeniach kultury – sztuce, literaturze, powiedzeniach, myśleniu potocznym. Imię apostoła stało się przekleństwem, obelgą. Owo imię zresztą, jak i przydomek, były, co istotne, poddawane niezliczonym egzegezom i badaniom etymologicznym, a niektóre ze stawianych hipotez przyczyniły się nie tylko do umocnienia wizji Iskarioty jako zła wcielonego i figuracji najniższych ludzkich instynktów, lecz także przeniesienia przypisanych mu skaz na cały *ethnos* poprzez uczynienie Judasza swoistym tokenem żydowskości (m.in. właśnie za sprawą odniesień do imienia, przy jednoczesnym lekceważeniu faktu, że nie tylko Iskariota takowe nosił¹²).

Przeglądu takich „etymologicznych stanowisk” związanych z przydomkiem apostoła dokonuje m.in. Peter Stanford w książce *Judasz. Biografia kulturowa*¹³. Wśród zasadniczo „neutralnych” hipotez (jak „mąż z Kariotu”¹⁴, „człowiek z metropolii”¹⁵ czy „człowiek z Kerioth”¹⁶) wskazuje też i na te, które wzmacniały negatywny przekaz o Judaszu, a także przyczyniały się do ugruntowywania dyskursu antysemickiego. Przykładowo, uważano, że przydomek „Iskariota” pochodzi od przekreślonego lub błędnie przetłumaczonego łacińskiego *sicarius*, czyli ‘nożownik’, co miałoby łączyć Judasza z sykariuszami – żydowskimi rebeliantami działającymi w Judei między

¹² Choć to bowiem Judasz Iskariota jest najsłynniejszym (przynajmniej w świecie chrześcijańskim) człowiekiem tego imienia (choć może raczej winno się rzec – okrytym największą niesławą), to „[i]mię Judasz – grecka forma hebrajskiego Jehuda lub Juda – było w I w. n.e. równie popularne jak dzisiaj Piotr, Paweł czy Jan” (P. Łepkowski, *Judasz Iskariota – ten, który zdradził Jezusa*, „Rzeczpospolita” 2019, 23 kwietnia, <https://www.rp.pl/historia/art9371521-judasz-iskariota-ten-ktory-zdradzil-jezusa>, dostęp: 10.02.2023). Nosili je między innymi: syn Jakuba i Lei, protoplasta jednego z rodów Izraela, z którego wywodzić się mieli król Dawid, Salomon i Jezus (cf. Mt i Łk); Juda Machabeusz, jeden z przywódców żydowskiego powstania Machabeuszy przeciwko Seleucydom (167–160 r. p.n.e.; 1 i 2 Księga Machabejska); Juda z Gamali, zwany także Judą Galilejczykiem, przywódca powstania w 6 r. n.e. i współzałożyciel stronnictwa zelotów (wspomniany w Dz 5,35–37, a także u Flawiusza – Józef Flawiusz, *Wojna żydowska*, ks. II, rozdz. VIII, 1, przeł. J. Radożycki, Warszawa 1991, s. 161); czy w końcu Juda Tadeusz Apostoł, zwany też Tadeuszem (Lebedeuszem) czy Judą Jakubowym (Łk 6,16 oraz Dz 1,13), według tradycji brat Jakuba, syn Kleofasa (w niektórych tekstach biblijnych przedstawiany jako krewny Jezusa – Mk 6,3; Ga 1,19; Mt 10,3; w przypisie w Biblii Tysiąclecia do Mt 12,46 obaj przedstawieni jako stryjeczni bądź cioteczni bracia Jezusa).

¹³ P. Stanford, *Judasz. Biografia kulturowa*, przeł. B. Gutowska-Nowak, Kraków 2016.

¹⁴ To odczytanie zasada się na tym, że *is* to po hebrajsku ‘mężczyzna’, *is-Kariot* zatem oznaczać ma po prostu ‘mężczyznę z Kariotu’. To rozumienie oparcie znajdować ma w Ewangelii Jana, która podaje, że Judasz jest synem Szymona Iskarioty.

¹⁵ To hipoteza, którą formułuje Géza Vermes, wskazujący, że *kariot* może pochodzić od słowa *qiryah*, co znaczy ‘miasto’ – a zatem Iskariota to ‘człowiek z miasta’ (cf. P. Stanford, *op. cit.*, s. 33). Co istotne, „miasto” ma być dla mieszkańców prowincji synonimem metropolii, czyli w tym przypadku Jeruzolimy.

¹⁶ Rozumienie obecne w tradycyjnej biblistyce uznaje, że Kariot to lekko zniekształcona nazwa miasta Kerioth (cf. P. Stanford, *op. cit.*, s. 33).

40 a 50 rokiem n.e.¹⁷ pod hasłami nacjonalizmu żydowskiego i dążenia do wyzwolenia Izraela spod panowania Rzymian. Inna teoria głosi, że przydomek Judasza pochodzi od arabskiego słowa *sheqarya*, czyli ‘oszust’, ‘człowiek fałszywy’¹⁸ albo od hebrajskiego *sheker* – ‘kłamstwo’, ‘oszustwo’¹⁹. Jeszcze inna wersja mówi o tym, że „Iskariota” to forma słowa „Issacharyta”, określającego członka ludu Issachar – jednego z dwunastu plemion Izraela. Niektórzy w końcu łączą przydomek Judasza z łacińskim słowem *scortea*, oznaczającym ‘sakiewkę’, co ma się wiązać z funkcją skarbnika, jednak – co istotne – o funkcji owej wspomina wyłącznie Jan (J 12:6; 13:29), nadto ten sam przydomek nosić miał również ojciec Judasza Szymon²⁰, który funkcji takowej nie pełnił. Jak widać, niektóre hipotezy czy pomysły wiążą się z konkretnymi interpretacjami postaci (jako np. żydowskiego nacjonalisty lub człowieka z miasta, przedstawiciela elity, intelektualisty), inne z kolei wpisują się w kanoniczną narrację, wskazując na Judasza jako figurację zdrady.

To właśnie zdrada jest najistotniejszym kulturowym skojarzeniem, Judasz to bowiem najsłynniejszy ze zdrajców, wręcz synonim zdrajcy. Jak pisał Sandor Marai: „imię jego było oskarżeniem, wspomnienie o nim – przekleństwem. Jest ostatnim z ludzi, zakałą każdego ludzkiego zamysłu – on, zdrajca”²¹. To dlatego car Piotr Wielki nakazał w 1709 roku wykuć medal Judasza, którym następnie „uhonorował” jednego ze swych bliskich doradców, ukraińskiego szlachcica Jana Mazepę, gdy ten sprzymierzył się ze szwedzkim królem Karolem XII podczas wielkiej wojny północnej. Dla przypieczętowania wymowy gestu i wzmocnienia przekazu car „odznaczył” w ten sposób również swego błazna oraz kilku innych dworzan, których lojalność stała pod znakiem zapytania²².

¹⁷ Cf. P. Stanford, *op. cit.*, s. 33. Co istotne, łączenie Judasza z sykariuszami wynika z interpretacji jego postaci jako żydowskiego rewolucjonisty, świadomego politycznie, o konkretnie ugruntowanym poglądzie na wyzwolicielską rolę Mesjasza – w sensie politycznym – która to interpretacja często pojawia się na gruncie współczesnych literackich wariacji na temat kanonu. W kanonie jednak nie znajdziemy żadnej wzmianki o powiązaniach Judasza ze wspomnianymi rebeliantami, nadto kolejną przeszkodą okazuje się chronologia – podczas gdy śmierć Judasza datuje się na 33 r. n.e., to eskalacja działalności sykariuszy przypada, jak wskazano, na czas już po jego śmierci.

¹⁸ Cf. *ibidem*, s. 34.

¹⁹ Wskazuje na to Ch.C. Torrey w tekście *The Name „Iskariot”*, „The Harvard Theological Review” 1943, Jan., vol. 36, no. 1, s. 51.

²⁰ O tym rozumieniu wspomina Stanford na s. 34, a także przywołany już Ch.C. Torrey w tekście *The Name „Iskariot”* (ed. *cit.*, s. 51).

²¹ S. Marai, *Trzydzieści srebrników*, przeł. I. Makarewicz, Warszawa 2016, s. 7.

²² Stulecia później z mocnej wymowy orderu postanowił skorzystać rosyjski bloger Siergiej Bogdanow, działający w sieci pod pseudonimem Ferrabra. Przyznał to niechlubne odzna-



Ilustracja 1. Order Judasza

Źródło: wikimedia.org (dostęp: 7.05.2024).

Wspomniane działanie opierało się zresztą na wyzyskaniu podwójnej konotacji postaci – Judasz bowiem to nie tylko zdrajca, lecz także figuracja chciwości; trzydzieści srebrników, za które zgodnie z Pismem wydał Jezusa, jawi się jako bodajże najsłynniejsza zapłata w dziejach kultury judeo-chrześcijańskiej. Co więcej, konotacja owa została płynnie inkorporowana do rozmaitych narracji antysemitycznych²³, które dodatkowo są wspomagane kolejnymi „dociekaniem etymologicznymi” – Judasz wszak, jak wskazuje Stanford, to „grecka forma hebrajskiego Juda lub Jehuda, które pochodzi od czasownika «dziękować» lub «wysławiać», a Juda, czwarty syn biblijnego patriarchy Jakuba, był protoplastą jednego z dwunastu plemion Izraela, które stało się „[...] w wyniku całego szeregu historycznych wydarzeń w dziejach Izraelitów – najważniejszym z plemion. Wywodzili się z niego między innymi wszyscy królowie z rodu Dawida, a hebrajskie słowo Juda albo Jehuda jest blisko spokrewnione z Jehudi, co w tym samym języku znaczy Żyd”²⁴.

czenie bankierom z Wall Street w czasie kryzysu ekonomicznego i związanych z nim protestów spod znaku Occupy Wall Street (cf. P. Stanford, *op. cit.*, s. 154).

²³ Już nawet sama kwota wyzyskiwana jest w narracjach tego typu przez paralelę ze starotestamentową Księgą Zachariasza, w której Izrael otrzymuje trzydzieści srebrników za złamanie przymierza z Jahwe (Za 11,12; Zachariasz zwraca jednak pieniądze, wrzucając je do skarbony w świątyni), a przypis w Biblii Tysiąclecia wskazuje, że jest to cena niewolnika (dodatkowo przywołuje odnośnik do Mt 27,9).

²⁴ P. Stanford, *op. cit.*, s. 35. Badacz przywołuje również książkę Hyama Maccoby’ego *Judas Iscariot and the Myth of Jewish Evil*, w której autor stwierdza, że zła sława Judasza i przypisanie mu najgorszych cech, jak chciwość, zdradziecka natura i skłonność do korupcji, stały się jednymi z najbardziej brzemiennej skutki w dziejach antysemityzmu (H. Maccoby, *Judas Iscariot and the Myth of the Jewish Evil*, London 1992, s. 26–27; cf. P. Stanford, *op. cit.*, s. 58).

Judasz zatem, jeśli czyni się go swoistym „tokenem żydowskości”, staje się narzędziem narracji antysemitycznej właśnie przez wzgląd na przypisywane mu najgorsze z możliwych cech: zdradziecką naturę, skłonność do kolaboracji, chciwość. Co interesujące, w niektórych kulturowych przedstawieniach Iskarioty następowało dodatkowe kodowanie – zło przejawiało się poprzez monstrialność czy po prostu cielesność, a do konglomeratu wcześniej wspomnianych słabości charakteru dochodziły kolejne, jak np. lubieżność. Niektóre z kulturowych skojarzeń z monstrialnością, wiążących ją ze skazami moralnymi, zostały wyzyskane w wybranych przedstawieniach Iskarioty. W tym celu powstawały rozmaite (re)interpretacje przekazów nowotestamentowych, przekodowane przez inne, np. apokryficzne, teksty kultury. Już zresztą sam kanon koduje wspomnianą monstrialność – np. w *Dziejach Apostolskich* znajduje się fragment o rozpolowaniu się ciała Judasza, z którego wypływają wnetrznosci, u Mateusza z kolei pojawia się wątek samobójstwa przez powieszenie, która to wizja zdominowała wyobraźnię i ikonografię chrześcijańską. Przywoływany już Stanford zauważa, że pierwsza z podanych powyżej wersji „[p]asuje [...] do wątku diabelskiego, ponieważ wygląda na to, że Judasz jest opętany przez złego ducha [...], który rozpruwa jego ciało, aby się z niego wydostać”²⁵. Wspomniany wątek opętania jest zresztą rozwijany w niektórych tekstach apokryficznych, jak choćby *Ewangelia dzieciństwa arabska*, która owo opętanie kojarzy ze wspomnianą monstrialnością – podkreśla Judasza już nie tyle cielesność, ile wręcz zwierzęcość²⁶. W *Złotej legendzie (Legenda aurea)* Jakuba de Voragine, nawiązującej intertekstualnie nie tylko do wspomnianego już apokryfu z V wieku, lecz także do Starego Testamentu (przez wyzyskanie wątków zbliżonych do historii Mojżesza oraz Kaina i Abła), a poza tym zaciągającej „semiotyczne długi” wobec mitu o Edypie, Iskariotę cechuje monstrialność najpierw moralna, a potem również fizyczna. Judasz z apokryfu dokonuje licznych zbrodni: zabija przyrodniego brata, a także ojca, by następnie poślubić matkę, służy na dworze Pilata²⁷. Tekst uwypukla wątek chciwości apostoła, którą przedstawia jako motywację zdrady²⁸. W opisie jego śmierci znajdujemy z kolei wspomniane wątki grzesznej, obscenicznej fizjologii – ciało Judasza staje się nośnikiem kulturowych i społecznych znaczeń,

²⁵ P. Stanford, *op. cit.*, s. 85.

²⁶ W tekście Judasz, jeszcze jako chłopiec, zostaje opętany przez szatana, przez co staje się właśnie swoistym „zwierzęciem”: gryzie wszystkich dookoła, w trakcie napadów kąsa nawet samego siebie, próbuje również bezskutecznie ugryźć Jezusa. Ostatecznie uderza Chrystusa w bok, a płacz uderzonego wypęda z Iskarioty demona (cf. *Ewangelia Dzieciństwa Arabska; Apokryfy Nowego Testamentu. Ewangelie apokryficzne*, cz. 1: *Fragmenty, Narodzenie i Dzieciństwo Maryi i Jezusa*, red. M. Starowieyski, Kraków 2003, s. 422–423).

²⁷ Cf. J. de Voragine, *Złota legenda*, 41. *Maciej*, przeł. J. Pleziowa, Warszawa 1955, s. 137–139.

²⁸ Cf. *ibidem*, s. 73–74.

które, co istotne, mogą narastać na sobie palimpsestowo, nierzadko w pozorych sprzecznościach: jego usta, które zdradziły, są nieczyste, jednocześnie jednak motywacja do zdrady płynęła z grzesznego ducha, a usta ostatecznie zostały uświęcone kontaktem ze Zbawicielem (pocałunek) – stąd duch Iskarioty nie może ulecieć przez usta, wydostaje się więc ostatecznie przez pękające na pół ciało o wypływających zeń wnętrznościach, wywołując grozę i obrzydzenie. Ciało Judasza nie może płamić ani ziemi, ani nieba, musi więc zawisnąć między tymi dwoma wymiarami, stać się w powietrzu „towarzyszem diabłów”. Opisy tego typu, korespondujące z rozmaitymi reprezentacjami wizualnymi powstałymi na przestrzeni dziejów, nie tylko miały wywoływać obrzydzenie i grozę, lecz także niosły bardziej rozbudowany przekaz kulturowy, kodowany właśnie przez cielesność²⁹.

Wątek monstrualności zostaje wyzyskany również przez biskupa Hierapolis Papiasza (przełom wieków I i II), który w *Wykładzie mów Pańskich* podejmuje temat śmierci Judasza, próbując połączyć historię samobójstwa przez powieszenie z wątkami odnoszącymi się do odrażającej fizjologii. Według Papiasza Judasz próbuje się wprawdzie powiesić, ale zostaje „uratowany” i odtąd żyje jako odrażające monstrum, którego zewnętrzna ohyda reprezentuje moralną zgniliznę i wewnętrzne zło³⁰. Stanford uznaje Papiasza za pierwszego autora kojarzącego tę postać z seksualną deprawacją. Biskup Hierapolis pisał bowiem: „Jego genitalia stały się wielkie i odrażające ponad wszelkie wyobrażenie, a ilekroć sobie ulżył, ku jego zawstydzeniu wychodziły z niego ropa i robaki, które wypełniały całe jego ciało”³¹. Również opis śmierci Iskarioty jest bardzo „fizjologiczny” w swym charakterze: „Powiadają, że doznawszy wielu cierpień i kar, umarł na własnym polu, które do dziś dnia pozostaje opuszczone i niezamieszkane za sprawą odoru zgnilizny”³². Stanford komentuje: „Oczywiście inne teksty opisują je [pole – M.J.] jako cmentarz, tu jednak dokonano połączenia smrodu rozkładających się zwłok z równie wstrętnym smrodem zepsucia Judasza. Tylko jeden mały krok dzielił ódór Żyda Judasza od rozpowszechnionego w średniowieczu wymysłu, jakoby wszyscy Żydzi wydzielali specyficzną woń – *foetor iudaicus*”³³. Stanford wskazuje, że wątek seksualnej rozpusty i deprawacji Iskarioty pojawiał

²⁹ Cf. *ibidem*, s. 74.

³⁰ „Judasza chodził po tym świecie jako najwyższy przykład bezbożności. Jego ciało było tak rozdęte, że nie mógł przecisnąć nawet swej napęczniałej głowy przez otwór, w którym bez trudu zmieściłby się rydwan. Powiadają, że jego powieki tak opuchły, iż nie widział światła, lekarz zaś nie mógł zajrzeć w jego oczy, nawet używając instrumentów optycznych, tak były zagłębione w otaczającym je ciele” (Papiasz, *Kyriakon logion exegesis*, [cyt. za:] P. Stanford, *op. cit.*, s. 111, [cyt. za:] B.D. Ehrmann, *The Apostolic Fathers*, t. 2, Harvard 2003).

³¹ [Cyt. za:] P. Stanford, *op. cit.*, s. 111.

³² *Ibidem*, s. 112.

³³ *Ibidem*, s. 112.

się również w wielu późniejszych tekstach – jako przykład podaje chociażby trzynastowieczną *Balladę o Judaszu*, występującą w wielu wersjach, a opowiadającą właśnie historię Judasza jako tego, który uległ erotycznej, do tego kazirodczej pokusie, co doprowadziło go do ostatecznego moralnego upadku³⁴.

Monstrualność, fizjologia i wątki opętania pojawiają się również w ikonografii. Przykładowo, fresk Giovanniego Canavesia (ok. 1495) w Notre-Dame-des-Fontaines w La Brigue (Francja) przedstawia śmierć Judasza, łącząc wątek powieszenia z rozpęknięciem się na pół – ciało wiszącego Iskarioty zieje otwartą raną, z której demon wyciąga dziecko. Wnętrznosci wylewają się z brzucha Judasza, a jego szpetna twarz wyraża przerażenie i cierpienie (ilustracja 2). Brzydota ponownie koduje zepsucie. Podobne przedstawienia znaleźć można w innych średniowiecznych dziełach, np. w piętnastowiecznych freskach z kaplicy Świętego Sebastiana w Villard-de-Lans we francuskim regionie Rodan–Alpy (ilustracja 3) czy miniaturze Giovanniego Ambrogia de Predis z 1476 roku (ilustracja 4). W *Ostatniej wieczerzy* Jerga Ratgeba z 1519 roku (ilustracja 5) rudy Judasz, odziany w złote szaty, ma widoczną erekcję, co stanowi kolejny przykład przypisywania mu seksualnego wyuzdania i zarazem bluźnierstwa.

Judasz w końcu to także najsłynniejszy z potępieńców. Tak właśnie przedstawiono go chociażby w powstałej ok. 900 roku *Żegludze Świętego Brendana Opata* – w jednym z ostatnich rozdziałów tytułowy bohater spotyka pośrodku morza udreżonego Judasza, który na mokrym kamieniu odpoczywa w czasie niedziel i świąt od przeżywanych w piekle mąk, takich jak gotowanie w smole, obdzieranie ze skóry *etc.* Do podanej w tekście wizji nawiązuje z kolei późniejsze dzieło Matthew Arnolda, w którego *Saint Brandan* Judasz odpoczywa jedynie raz w roku, w Boże Narodzenie³⁵. Dante z kolei umieszcza Judasza

³⁴ Według tekstu Judasz na polecenie Jezusa wyruszył do Jerozolimy, by zakupić żywność na ostatnią wieczerzę. Wędrując ulicami miasta, natknął się jednak na swoją przebiegłą, chciwą i zarazem ponętą siostrę, która kpiła z jego wiary, nazywając Jezusa „fałszywym prorokiem”, by następnie w scenie, którą badacz określa jako „pełną seksualnych podtekstów” (cf. P. Stanford, *op. cit.*, s. 137), namówić go do drzemki. Gdy Judasz zasnął, kobieta okradła go i zniknęła. Odkrywszy po przebudzeniu, co się stało, Iskariota popadł w rozpacz i chcąc ukryć swój „kazirodczy czyn” (*ibidem*, s. 137), wydał Jezusa Piłatowi. To zatem za krwawych trzydziści srebrników Jezus i apostołowie spożyli ostatnią wieczerzę.

³⁵ „At last—(it was the Christmas night; / Stars shone after a day of storm) / He sees float past an iceberg white, / And on it—Christ!—a living form. / That furtive mien, that scowling eye, / Of hair that red and tufted fell / It is—Oh, where shall Brandan fly? / The traitor Judas, out of hell!” M. Arnold, *Saint Brandan*, [w:] *idem, Poetical Works of Matthew Arnold*, Londyn 1905, reprint dostępny pod adresem: https://www.poetry-archive.com/a/saint_brandan.html (dostęp: 1.11.2022). Dalej w wierszu: „One moment wait, thou holy man! / On earth my crime, my death, they knew; / My name is under all men’s ban— / Ah, tell them of my respite too! / Tell them, one blessed Christmas-night— / (It was the first after I came, / Breathing self-murder, frenzy, spite, / To rue my guilt in endless flame)— / I felt, as I in torment lay/

w ostatnim oddziale dziewiątego kręgu piekła, tam, gdzie znajdują się najwięksi zdrajcy, którzy odwrócili się od swych dobrodziejów. W miejscu tym, zwanym od imienia Iskarioty Judekką, znajdują się sam Lucyfer, Judasz, a także Brutus i Kasjusz. Trzej ostatni przeżywają męki w trzech paszczach Lucyfera³⁶.



Ilustracja 2. Giovanni Canavesio, *Samo-bójstwo Judasza*

Źródło: wikipedia.org (dostęp: 7.05.2024).



Ilustracja 3. Śmierć Judasza, fresk, kaplica św. Sebastiana, Villard-de-Lans

Źródło: meisterdrucke.pl (dostęp: 7.05.2024).

Mid the souls plagued by heavenly power, / An angel touch mine arm, and say: / Go hence and cool thyself an hour!"

³⁶ „I trzech grzeszników przeżywał jak zwierzę, / Każdego żuła osobna paszczęka, / Jako cierlica drze lniane paździerz. / Lecz ząb łagodniej kąsał porównany / Z szponami, jakie zadawały rany, / Zdało się, skóra aż do kości pęka. / «Duch, co największe bodaj cierpi męki. / Którego wewnątrz czarnej paszczy głowa, / A sam na zewnątrz jej nogami miotą» / Mistrz mówił, «oto Judasz Iskariota! / Dwaj, co głowami zwisają z paszczęki, / Pierwszy to Brutus! choć ból rzeczywisty / Szarpie go, jednak milczy jak niemowa; / Drugi, patrz dobrze, to Kasjusz barczysty» (D. Alighieri, *Boska komedia*, przeł. J. Korsak, Pieśń XXXIV, Warszawa 2012, s. 126).



Ilustracja 4. Giovanni Ambrogio de Predis, *Powieszony Judasz*

Źródło: meisterdrucke.pl (dostęp: 5.07.2024).



Ilustracja 5. Jerg Ratgeb, *Ostatnia wieczerza*

Źródło: wikipedia.org (dostęp: 5.07.2024).

Naszkiecowane powyżej skrótkowo hegemoniczne dyskursy, zakorzenione w kanonie i następnie twórczo rozwijane na gruncie kolejnych tekstów kultury (apokryfów, traktatów, literatury chrześcijańskiej, ikonografii), jasno i precyzyjnie oddają postać Judasza jako figuracji największego zła. To symbol zepsucia, moralnego upadku, chciwości, nierzadko seksualnej deprawacji, a przede wszystkim zdrady – największej z możliwych: zdrady Boga. I choć niektórzy z chrześcijańskich myślicieli zastanawiali się nad istotnością czynu Iskarioty dla realizacji Bożego planu, nie odważyli się na jego „usprawiedliwienie”. Ten trud podejmowała niejednokrotnie właśnie literatura, prze-pisując kanon i powiązane z nim inne narracje na sposób nierzadko antytetyczny. Kontrpisanie postaci i historii Judasza stało się orężem literackiej walki z dominującymi dyskursami, przebiegającej na rozmaitych frontach.

Pola walki

Literackie transpozycje motywów kanonicznych mają zróżnicowany charakter i realizują rozmaite modele intertekstualności, jak choćby sproblematyzowane przez Renate Lachmann³⁷ partycypację, tropikę i transformację, nierzadko nie w postaci „czystych typów”, lecz mieszając ze sobą strategie wpisane w każdy z nich. Pierwszy model wiąże się z „przyjemnością powtórzenia”, z dążeniem do usytuowania się w bliskości oryginału, tak „formalnie”, jak i treściowo, będąc mechanizmem „ponownego pisania” czy „kontynuacji”. Drugi jest związany z odwracaniem sensów źródłowych oryginału, subwersywnym podejściem do podstawowych generowanych na jego gruncie znaczeń, krytyką, ze sceptycyzmem czy sprzeciwem; opiera się na strategii kontr-pisania. Trzeci model zasadza się na łączeniu elementów bazowego tekstu źródłowego z tymi czerpanymi z innych komunikatów, remiksem, *bricolagem*, nierzadko pastiszem czy parodią, ludycznym charakterem tekstu, choć bywa, że te nieoczywiste, „nieortodoksyjne” nawiązania przybierają charakter swoiście mistyczny, tajemniczy czy ezoteryczny. Co interesujące, bardzo wiele tych swoistych literackich apokryfów w sposobach przedstawiania i reinterpretowania postaci Judasza pozostaje subwersywnymi w stosunku do przekazów kanonicznych niezależnie od tego, czy dany tekst sytuje się w przestrzeni partycypacji (a więc i bliskości), czy tropiki lub transformacji (a więc krytyki bądź „wykrzywienia”) wobec wyjściowego

³⁷ R. Lachmann, *Mnemotechnika i symulakrum*, przeł. A. Pełka, [w:] *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, red. M. Saryusz-Wolska, Kraków 2009, s. 310. Do tej typologii odnosiłam się szczegółowo w książce *Żywotność kanonu. Semiotyka współczesnej apokryficzności*, Poznań 2019 (m.in. na s. 137).

tekstu źródłowego. Co ważne, narracyjne sposoby „rehabilitacji” Judasza czerpią inspirację z niektórych dawnych apokryfów, z teologicznych rozważań (np. o roli Judasza w procesie zbawienia), a także z rozmaitych kulturowych odczytań postaci jako rewolucjonisty, intelektualisty, nacjonalisty, socjalisty, idealisty politycznego *etc.*, choć, rzecz jasna, oferują też własne, nowe, autorskie odczytania tej postaci, sankcjonowane celem retorycznym tekstu i zrelatywizowane do kontekstu historyczno-społeczno-kulturowego. Tym samym wpisują się we wspomniane pola walki literatury z dyskursami hegemonicznymi.

O ile w obrazowaniach kanonicznych oraz późniejszych opartych na nich kolejnych reprezentacjach postaci i historii Iskarioty stanowi on, jak wspomniano, figurację fałszu, obłudy, chciwości, słabości ducha, opętania, pożądlivosti, przebiegłości i zdradzieckiej natury, o tyle w literackich aktach sprzeciwu nierzadko jawi się jako absolutne przeciwieństwo wspomnianych obrazowań. Słynne *Trzy wersje Judasza* Jorge Louisa Borgesa³⁸ wskazują na mnogość możliwości odczytań tej postaci (aż po ostateczne, z perspektywy ortodoksji, bluźnierstwo).

Judasz literackich subwersji jest zatem szczery, często brutalnie. Przykładowo, w *Ewangelii według syna* Normana Mailera Jezus mówi o nim tak:

Kochałem Judasza. W tej chwili kochałem go nawet bardziej niż Piotra. Gdyby wszyscy moi uczniowie odważyli się być ze mną tacy szczerzy jak Judasz, byłbym mocniejszy i dokonałbym wielu rzeczy. [...] Naprawdę go podziwiałem³⁹.

(N. Mailer, *Ewangelia według syna*)

Szczerłość nierzadko łączy się w tej figurze, w jej literackich „apokryficznych” odczytaniach z odwagą, przy czym ta ostatnia wiąże się nie tylko z wolą walki czy partyzancką przeszłością, lecz także z umiejętnością stawania w prawdzie o sobie i dzielenia się nią, choćby była niewygodna. Dlatego np. Judasz Kazantzakisa z *Ostatniego kuszenia Chrystusa* jawnie ostrzega Jezusa przed zdradą wyzwoleniczych ideałów, a groźby te są jaskrawym przykładem odwrócenia tradycyjnie przypisywanych Iskariocie tendencji do skrytobójstwa:

– Synu Marii, nie pasuję do twojej gromady – zaczął rudobrody bez ogródek. – Nie mam niewinności i dobroci Jana, twojego pupilka, i nie jestem roztrzępłym marzycielem jak Andrzej, który zmienia zdanie z najłżejszym podmuchem wiatru. Jestem dziką, bezlitosną bestią. Jestem nieślubnym dzieckiem, moja matka porzuciła

³⁸ Cf. J.L. Borges, *Trzy wersje Judasza*, przeł. A. Sobol-Jurczykowski, [w:] *idem, Fikcje*, Warszawa 1972, s. 131–136.

³⁹ N. Mailer, *Ewangelia według syna*, przeł. E. Zychowicz, Poznań 2011, s. 148.

mnie w lesie, gdzie piłem mleko wilczycy. Tam stałem się twardy, surowy i szczery. Jeśli kogoś kocham, zrobię dla niego wszystko; gdy kogoś nienawidzę, zabijam go. Gdy mówił, jego głos stał się ochrypliwy, a oczy miały w ciemności iskry. Jezus położył rękę na jego strasznej głowie, ale rudobrody strząsnął łagodną dłoń. Ciągnął dalej, ważąc każde słowo.

– Jestem nawet zdolny zabić kogoś, kogo kocham, jeśli zobaczę, że zbacza z drogi prawdy⁴⁰.

(N. Kazantzakis, *Ostatnie kuszenie Chrystusa*)

Judasz literackich subwersji nierzadko jest też nadzwyczaj silny duchem i/lub wiarą, silniejszy wręcz od swego Mistrza. Przykładowo, Judasz z *Ewangelii według Pilata* Erica Emmanuela Schmitta nie tylko wcześniej niż sam Jezus, lecz także intensywniej wierzy, że to właśnie Nazarejczyk jest oczekiwanym Mesjaszem; „przepowiada” też Mistrzowi męczeńską śmierć i zmartwychwstanie. Opiera się przy tym na świętych tekstach, które pozwalają mu osiągnąć „prawdę o Królestwie” – wizje przyszłych cierpień Jezusa zostają wpisane w szerszy kontekst i napawają Iskariotę nie grozą, lecz optymizmem płynącym z głębokiej wiary:

Z moich myśli zwierzałem się już tylko Jehudzie. Razem czytaliśmy teksty Proroków. [...]

– Musisz powrócić do Jerozolimy, Jeszu. To w Jerozolimie Mesjasz dostąpi swej apoteozy, wszystkie teksty są co do tego zgodne. Będiesz poddany upokorzeniom, torturom, zabiją cię wreszcie, zanim zmartwychwstaniesz. Przeżyjesz tam bardzo trudne chwile.

Mówił o tym spokojnie, a jego wiara go rozświecała. Tylko on jeden pojął, czym było naprawdę Królestwo, królestwo bez chwały, bez cienia sukcesów materialnych czy politycznych. Opisywał moje przyszłe konanie ze spokojem pełnym nadziei.

– Na kilka dni umrzesz, Jeszu, na trzy dni, a potem zmartwychwstaniesz.

– Dobrze by było mieć co do tego pewność.

– Zastanów się, Jeszu. Sen w ciągu trzech dni czy miliona lat nie trwa dłużej niż sen w ciągu godziny⁴¹.

(E.E. Schmitt, *Ewangelia według Pilata*)

Gdy Jezusa ogarniają lęk i zwątpienie, kiedy czuje obawę przed zwycięstwem tego, co w nim ludzkie, nad tym, co boskie, to właśnie Judasz podtrzymuje Jego wiarę:

Jehuda podtrzymywał mnie na duchu:

– Trzeciego dnia powrócisz. Ja będę przy tobie. Obejmę cię mocno.

⁴⁰ N. Kazantzakis, *Ostatnie kuszenie Chrystusa*, przeł. J. Wolff, Poznań 1992, s. 185.

⁴¹ E.E. Schmitt, *Ewangelia według Pilata*, przeł. K. Rodowska, Kraków 2003, s. 66.

Jehuda nigdy nie wątpił. Słuchałem go całymi godzinami, słuchałem jego słów ufnych, wyrwanych z gąszczy moich wątpliwości:

– Trzeciego dnia powrócisz. A ja będę przy tobie. Obejmę cię mocno⁴².

Oddaliłem się zrozpaczony, aby pograć się w modlitwie. Zadrzałem, czując dłoń Jehudy na moim ramieniu. Promieniał ufnością:

– Trzeciego dnia powrócisz. A ja będę przy tobie. I obejmę cię mocno.

Mój Boże, dlaczego nie mam takiej wiary jak Jehuda? Czy zawsze już będę wątpił?⁴³

Nawet jeśli jego przekonania i ideały są niereligijne, wykazuje się wspominaną siłą ducha i niezłomnością:

Judasz w inny sposób niż ja wyobrażał sobie chwałę. Jednakże jego przekonania były równie silne jak moje. Tak, bardziej nawet zasługiwał na podziw niż Piotr, którego wiara była ślepa jak kamień, toteż można by ją skruszyć za pomocą większego kamienia. Wiedziałem, że między mną a Judaszem mogą wyniknąć problemy, nie miał bowiem ani odrobiny zdolności przystosowania, którą zaszczerpił mi w sercu mój Ojciec, aby przygotować mnie na próby, które mogą spaść na nas jak grom z jasnego nieba⁴⁴.

(N. Mailer, *Ewangelia według syna*)

Judasz bywa też człowiekiem z miasta, z wyższej warstwy, zamożnym i obytym w świecie, a także intelektualistą lub przynajmniej człowiekiem odczytanym i doskonale obeznanym ze świętymi tekstami Izraela:

Chciałem go mieć wśród mojej dwunastki, nawet jeśli nie mógłbym zobaczyć, co ma w sercu. W jego oczach było zbyt dużo ognia. Prawdę powiedziawszy, czułem się oślepiiony blaskiem jego umysłu. Mimo wszystko przyjałem go serdecznie. Twierdził, że kocha ubogich, że żył wśród bogatych dość długo, żeby ich znienawidzić. Jego ojciec był bogaty i Judasz powiedział, że zna oszustwa możliwych i wszystkie ich podłe sztuczki. Zdawałem sobie sprawę, że może nauczyć mnie znacznie więcej, nawet jeśli dręczyła mnie myśl, że jest on podarunkiem szatana dla mnie. Nie troskałem się jednak zbyt długo. [...] [Judasza] nie mogłem uczyć. Był na to zbyt dumny⁴⁵.

(N. Mailer, *Ewangelia według syna*)

W tym sensie Iskariota nie był „swój”. Przybył z dalszej odległości, nie tylko w sensie geograficznym, bo między rybakami i pasterzami był człowiekiem z miasta, a więc obcym. Nawet jeśli nie był bogaty, był majątny. Ponadto był wykształcony, chwalił się saducejskim pokrewieństwem oraz pierwszorzędnymi kontaktami w Jerozolimie⁴⁶.

(S. Marai, *Trzydzieści srebrników*)

⁴² *Ibidem*, s. 72.

⁴³ *Ibidem*, s. 75.

⁴⁴ N. Mailer, *op. cit.*, s. 148.

⁴⁵ *Ibidem*, s. 87–88.

⁴⁶ S. Marai, *op. cit.*, s. 99.

Przybył z Kariotu, co samo w sobie nic nie znaczy. Ale przybył też z Jerozolimy, a więc nie tylko z Miasta, lecz i z pewnej formy życia i liturgii, które były tak stare jak cywilizacja, w której żyli. Judasz nie był rybakiem ani pasterzem. Był kupcem, filozofem i obserwatorem, który przy okazji ubijania interesów i podróżowania wymieniał poglądy, porównywał, zagłębiał się w rozważania. Był człowiekiem przynależącym do grona wtajemniczonych w okolicy. Ci wtajemniczeni w czasach Jezusa i Judasza zajmowali sam szczyt świata⁴⁷.

(S. Marai, *Trzydzieści srebrników*)

W odróżnieniu od innych moich uczniów Jehuda pochodził z Judei, a nie z Galilei. Bardziej wykształcony niż tamci, umiał czytać i liczyć. Szybko został naszym skarbnikiem, rozdając resztę otrzymywanej przez nas jałmużny napotkanym po drodze biedakom. Wśród dawnych rybaków znad Jeziora Tyberiadzkiego wyróżnił się manierami i miejskim akcentem. Wnosił między nas egzotykę Jerozolimy. Lubiliśmy z nim obcować i dość szybko zaczął uchodzić za mojego ulubionego ucznia⁴⁸.

(E.E. Schmitt, *Evangelia według Pilata*)

Bywa też obrazowany jako skrajny racjonalista czy ateista, co nierzadko łączy się w tych narracjach z szeroko rozumianym politycznym i/lub społecznym realizmem. Taki jest Judasz Sandora Marai:

[...] jestem osamotniony w tym tak szczególnym towarzystwie, w którym wielu sądzi, że wierzyć, wierzyć ślepo znaczy więcej, niż myśleć i rozumieć. Nie chcą wiedzieć o niczym, co jest krytyką, sprawdzianem. [...] Nie chcą wiedzieć o tym, że tak samo w niedalekiej przeszłości, jak i dawno temu również w obcych krajach żyli ludzie myślący i swoimi koncepcjami oddziałali na świadomość naszych naukowców, wizjonerów, mówców. Zaczynają wrzeszczeć, uszy zakrywają sobie dłońmi i z zamkniętymi oczami oraz pianą na ustach protestują przeciwko takiemu stawianiu sprawy! Tacy są ludzie, kiedy nie chcą niczego, tylko wierzyć. I przeszkadza im wszystko, co nie jest ślepą wiarą! Groźna jest ta wyjąca krótkowzroczność. [...] Nikt nie uwierzyłby, jak bardzo są niewykształceni!⁴⁹

(S. Marai, *Trzydzieści srebrników*)

Taki też jest Judasz Mailera, który, co istotne, ma odwagę być brutalnie szczerym w tej kwestii, gdy dyskutuje z Jezusem:

– Zatem jesteś ze mną.

– Tak.

– Dlatego, że wiem, iż nie możemy dostąpić Królestwa Niebieskiego, dopóki istnieje podział na bogatych i biednych?

– Tak.

⁴⁷ *Ibidem*, s. 101.

⁴⁸ E.E. Schmitt, *op. cit.*, s. 54.

⁴⁹ S. Marai, *op. cit.*, s. 146–147.

- Mimo to nadal mówisz tak, jak gdyby nie zależało ci na wejściu do Królestwa Niebieskiego.
- Niech mnie Bóg skarże, ale nie wierzę w nie.
- Ale twierdzisz, że jesteś ze mną. Wobec tego wytłumacz mi dlaczego?
- Potrafisz znieść prawdę?
- Bez niej jestem niczym.
- Prawda, drogi Jezu, jest taka, że nie wierzę, iż kiedykolwiek przyniesiesz nam zbawienie. Jednakże słuchając tego, co mówisz, ubodzy nabiorą odwagi, by czuć się bardziej równymi bogatym. To mi daje szczęście.
- Tylko tyle?⁵⁰

(N. Mailer, *Ewangelia według syna*)

Taki też, aczkolwiek tylko początkowo, jest Judasz Kazantzakis:

Judasz gwałtownie cofnął rękę z ramienia Jezusa i uderzył pięścią w pień oliwnego drzewa.

– Tu rozchodzą się nasze drogi – warknął, mierząc Jezusa nienawistnym spojrzeniem. – Najpierw trzeba uwolnić ciało od Rzymian, a potem duszę od grzechu. To jest właściwa droga. Czy ty nią pójdziesz? Domu nie stawia się od dachu, lecz od fundamentów.

– Dusza jest fundamentem, Judaszu.

– Fundament to ciało – i od niego trzeba zacząć. – Uważaj, synu Marii. Już ci to raz powiedziałem, ale powtórzę raz jeszcze: uważaj, obierz właściwą drogę, powiadam ci. Jak myślisz, dlaczego chodzę za tobą? Może lepiej, żebyś się wreszcie dowiedział – po to, żeby wskazać ci drogę⁵¹.

(N. Kazantzakis, *Ostatnie kuszenie Chrystusa*)

Te rozmaite przekodowania i transpozycje są, rzecz jasna, zorientowane retorycznie. W subwersywnych literackich reinterpretacjach postaci i historii Judasza rysują się wspomniane pola walki z dominującym dyskursem religijnym i jego rozwinięciami. Wśród nich istotne miejsce zajmować będzie z pewnością przestrzeń szeroko rozumianej polityczności. Taka literacka inkorporacja przekodowanych wątków kanonicznych, choć najczęściej zasada się na nowym odczytywaniu postaci Jezusa, nie stroni również od kontr-pisania historii Judasza. Teksty tego typu poruszają tematy społeczne, ekonomiczne i kulturowe, problematyzują stosunki klasowe, relacje władzy i poddaństwa, relacje między religią i polityką, kwestie nierówności społecznych, zagadnienia związane z konstruowaniem i funkcjonowaniem wspólnoty, a nawet problemy ekologii. Nierzadko ostrze krytyki tekstów tego typu zostaje wymierzone w Kościół jako instytucję władzy czy wręcz w cały system religijnych wierzeń jako „reakcyjny”.

⁵⁰ N. Mailer, *op. cit.*, s. 148.

⁵¹ N. Kazantzakis, *op. cit.*, s. 185–186.

Judasza czyni się w takich odczytaniach nie tylko racjonalistą odzeganym się od „religijnych mrzonek” na rzecz politycznego realizmu, lecz także figuracją buntu wobec niesprawiedliwości, sprzeciwu wobec możnych i kapłanów, rewolucyjnego gniewu i rozbudowanej świadomości politycznej, ogarniającej partykularne interesy Izraela oraz globalne problemy rozwarstwienia społecznego. Choć więc nierzadko Iskariotę kreśli się jako żydowskiego nacjonalistę, ostatecznie rozczarowanego Mesjaszem (który bardziej niż konfrontacją zbrojną z Rzymem jest zainteresowany abstrakcyjną ideą zbawienia ludzkości), to czyni się zeń także token dążenia do przewrotu i całkowitej przebudowy zastanego świata w zgodzie z ideałami sprawiedliwości i równości.

W dziejach kultury rozmaitym „reinterpretacjom” poddawano, jak wspomniano, przede wszystkim postać Jezusa z Nazaretu. Wyobrażenia chrześcijańska jest wielowątkowa i, co oczywiste, wywierała wpływ na wiele pozareligijnych aspektów kultury, na jej podsystemy inne niż religia, jak sztuka, literatura, polityka *etc.* Kreowane na przestrzeni dziejów obrazy Jezusa obfitowały w przekodowania retorycznie zorientowane, wpisane ściśle w konteksty społeczno-polityczny, kulturowy i historyczny. Bywał więc Jezus obrazowany jako republikanin, socjalista, komunista, antyklerykał, feminista czy ekolog; w jego zróżnicowanych przedstawieniach uruchamiało figury mędrca, mistrza cnoty, nauczyciela czy filozofa⁵². Z takich reprezentacji korzystają niektóre subwersywne wobec kanonu teksty literackie, które krzyżowo przepisują pewne elementy przedstawień i inkorporują je z obrazowań Jezusa właśnie do prze-pisanej postaci Iskarioty.

Judasz zostaje nie tylko „zrehabilitowany” – staje się głosem sprzeciwu wobec dyskursów dominujących. Dlatego np. w *Ewangelii według syna* Norman Mailer wykorzystuje figurę Iskarioty do krytyki wyzysku, nierówności społecznych, kapitalizmu, neoliberalizmu czy kryzysu solidarności społecznej. W tekście mamy do czynienia z krzyżowym przepisaniem znaczeń, skutkującym obrazem Judasza jako „oświeconego”, który służy Jezusowi za „przewodnika” po meandrach myśli politycznej, społecznej i ekonomicznej. To Judasz budzi w Nazarejczyku „świadomość klasową”. Przynajmniej na pewnych etapach tej apokryficznej „ewangelii” Judasz staje się nauczycielem, Nazarejczyk zaś uczniem. Judasz okazuje się bezkompromisowy, wytrwały i brutalnie szczery. I choć sam jest przedstawicielem klas uprzywilejowanych, wykazuje daleko idący krytycyzm wobec własnego środowiska i głęboką wrażliwość społeczną⁵³. Jest też twardo stąpającym po ziemi racjonalistą,

⁵² Cf. B. Sesboüe, *Jezus Chrystus na obraz ludzi. Krótki przegląd przedstawień Jezusa na przestrzeni dziejów*, przeł. P. Rak, Kraków 2006.

⁵³ „Dorastałem wśród nich, wiem zatem, co kryją ich serca, i gardzę nimi. Wierzą nieźmiennie, że są dobrzy. Uważają się za miłosiernych, pobożnych, lojalnych wobec innych. Dlatego nimi gardzę. Nie tylko akceptują ogromną przepaść między bogatymi i biednymi,

który nie wierzy w Królestwo Niebieskie i nie jest zainteresowany zbawieniem, lecz sprawiedliwością. Pokłada w dziele Jezusa nadzieje polityczne w szerokim sensie – związane nie tyle nawet z wyzwoleniem Izraela spod panowania Rzymian, ile właśnie z „przebudzeniem” uciśnionych, podbudowaniem ich, wzbudzeniem w nich woli walki o sprawiedliwość. Iskariota stanowi tu figurację oświeconego zaangażowania w sprawy społeczne, jest zatem z jednej strony idealistą, z drugiej zaś – pragmatykiem, który w naukach Jezusa i jego popularności upatruje zręcznego narzędzia dla innych, całkiem ziemskich celów. Szczerze wyraża swoją niewiarę, co czyni go sceptykiem, może agnostykiem, a wręcz ateistą⁵⁴. Gdy Jezus zdradza wyznawane przez Iskariotę ideały, zdrady dokonuje też Judasz. Jest ona zatem wynikiem rozczarowania, idealizmu Judasza i, co najważniejsze, reakcją na wspomnianą zdradę pierwotną – zdradę Nazarejczyka⁵⁵. Uwypuklając rozdźwięk między wizjami Judasza i Jezusa, Mailer nie tylko wskazuje na banalną z tej perspektywy dychotomię rozumu i wiary oraz podaje argumenty na rzecz krytyki chrześcijaństwa jako narzędzia podtrzymywania nierówności społecznych, lecz także podejmuje wątek filozoficznie ugruntowanej dyskusji nad relacją sprawiedliwości i zbawienia. Judasz zdaje się figuracją problemu, o którym pisał Agamben w swoim eseju o Piłacie i Jezusie:

lecz ją zwiększają. [...] Nienawidzę bogaczy. Zatruwają nas wszystkich. Są próżni, bez zasług i marnotrawią nadzieje tych, którzy są od nich niżej. Pędzą życie, kłamiąc maluczkim” (N. Mailer, *op. cit.*, s. 147–148).

⁵⁴ „– Zatem jesteś ze mną.

– Tak.

– Dlatego, że wiem, iż nie możemy dostąpić Królestwa Niebieskiego, dopóki istnieje podział na bogatych i biednych?

– Tak.

– Mimo to nadal mówisz tak, jak gdyby nie zależało ci na wejściu do Królestwa Niebieskiego.

– Niech mnie Bóg skarże, ale nie wierzę w nie.

– Ale twierdzisz, że jesteś ze mną. Wobec tego wytłumacz mi dlaczego?

– Potrafisz znieść prawdę?

– Bez niej jestem niczym.

– Prawda, drogi Jezuso, jest taka, że nie wierzę, iż kiedykolwiek przyniesiesz nam zbawienie. Jednakże słuchając tego, co mówisz, ubodzy nabiorą odwagi, by czuć się bardziej równymi bogatym. To mi daje szczęście.

– Tylko tyle?” (N. Mailer, *op. cit.*, s. 148).

⁵⁵ Jezus przez jedną krótką chwilę ulega urokom bogactwa, w wyobraźni widząc godne podziwu pyszne świątynie wzniesione ku Jego chwale. W chwili tej pokusy odczuwa jednocześnie coś na kształt pogardy dla ubogich. Dla Iskarioty jest to ostateczna zdrada ideałów: „Uczniowie, którzy przyszli, opowiadali, że Judasz mówi o mnie źle na ulicy. Rozgłaszał, że chcę zdradzić biedaków, że niczym się nie różnię od innych. Rzekomo zdradziłem własne przekonania. Musiałem mu jednak wybaczyć. Czyż bowiem nie wzgardziłem biedakami?” (N. Mailer, *op. cit.*, s. 209). To zatem Jezus „zdradza pierwszy”.

Świadczyć tu i teraz o królestwie, którego tu nie ma, znaczy pogodzić się z tym, że to, co chcemy zbawić, osądza nas. Świat w swej przemijalności nie pragnie bowiem zbawienia, lecz sprawiedliwości, a to dlatego właśnie, że nie prosi o zbawienie. Stworzenia, o tyle, o ile nie dają się zbawić, osądzają to, co wieczne⁵⁶.

Tekst Mailera sytuuje się częściowo w obszarze krytyki Kościoła i systemu religii jako „opium dla mas”, służącego władzy i sytości kościelnych elit kosztem „maluczkich” i uciśnionych. Podobne kwestie podnosi też *Dobry człowiek Jezus i łotr Chrystus* Phillipa Pullmana⁵⁷, który z Judasza czyni kozła ofiarnego i niewinne, niczego nieświadome narzędzie wielkiego religijnego oszustwa: Jezus z tekstu jest człowiekiem głębokiej wiary i pokory, ale nie Bogiem, ostatecznie więc ginie na krzyżu, a jego historia zostaje „przeredagowana” przez jego brata bliźniaka, Chrystusa. Jezus nie zmarł, Jego ciało zostało wykradzione z grobu, a miejsce Nazarejczyka zajmuje Chrystus, który po wszystkich znanych z kanonu „ukazaniach” zaszywa się w odległym miejscu i pędzi spokojny żywot wypłatacza sieci, z żoną u boku, by po czasie spisać fałszywą historię, która stanie się osią narracji religijnej. To Chrystus zastępuje Judasza, on wydaje Jezusa w Getsemani i przyjmuje za to odpowiednią zapłatę. Imię Judasza nie pojawia się ani razu, można się jednak domyślać, że to on był tajemniczym informatorem Chrystusa, o którym tekst wielokrotnie wspomina, dostarczającym wiadomości na temat zdarzeń, których Chrystus nie mógł być świadkiem. Judasz nie popełnia jednak samobójstwa, lecz znika. Ta sytuacja będzie stanowiła, jak można wnosić z późniejszej redakcji przekazów kanonicznych, doskonałe wyjście dla Chrystusa, który „znika” z oficjalnej historii Jezusa, a swe działania, łącznie ze zdradą, przypisuje właśnie Iskariocie. Tym sposobem całość narracji kanonicznych oraz cały system religii zostają przedstawione jako fałsz.

Motyw kozła ofiarnego jest zresztą intensywnie obecny również w innych literackich rehabilitacjach Judasza, sytuujących się w polu walki nie tylko z chrześcijaństwem, lecz z systemami religii jako takimi. W subwersjach tego typu religia jawi się jako opresyjny system prowadzący do wyniszczenia się ludzkości za sprawą konfliktów międzyreligijnych. Takie przedstawienia nierzadko sięgają również do krytyki antysemickich wymiarów tradycyjnych obrazowań Iskarioty. Tak czyni choćby Amos Oz w swoim *Judaszu* – wielowątkowym tekście, który ze względu na miejscami szkatułkową strukturę wykorzystuje tytułową postać wielotorowo, oferując rozmaite jej (re)interpretacje. Jeden z bohaterów, Gerszom Wald, w dyskusji z drugą kluczową

⁵⁶ G. Agamben, *Piłat i Jezus*, przeł. M. Surma-Gawłowska, A. Zawadzki, Kraków 2017, s. 76.

⁵⁷ Ph. Pullman, *Dobry człowiek Jezus i łotr Chrystus*, przeł. L. Stawowy, Warszawa 2010.

postacią tekstu, Szmuelem Aszem, krótko i brutalnie podsumowuje rozmaite antysemickie wątki zawarte w rozlicznych obrazowaniach Judasza, wskazując na fakt, iż „bogobójca” musi wykazywać się monstrialnością oraz niepojętym wręcz złem i zepsuciem: „I tacy właśnie są Żydzi w lochach antysemickiej wyobraźni. Wszyscy jesteście Judaszami. Nawet za osiemdziesiąt pokoleń wszyscy nimi będziemy”⁵⁸. Jednocześnie jednak tekst problematyzuje również podejście Żydów do Jezusa, w odrzuceniu jego nauk upatrując źródeł rozlicznych nieszczęść, których mieli doświadczać na przestrzeni dziejów⁵⁹. Szmuel z kolei obrazuje Judasza jako gorliwego wyznawcę Jezusa, więcej nawet – jako założyciela religii chrześcijańskiej i pierwszego chrześcijanina⁶⁰, co stanowi swoiste przekodowanie tak zwanej białej legendy Piłata, która to z kolei czyni pierwszego chrześcijanina z rzymskiego namiestnika.

⁵⁸ Cały fragment brzmi następująco: „Niekiedy zaś staruszek swoim zwyczajem rozwodził się długo, z emfazą i zadowoleniem, o mrocznym strachu, jaki postać Żyda-tulacza rzuca od niepamiętnych czasów na wyobraźnię chrześcijańską: ponieważ nie każdy może ot, tak wstać sobie spokojnie rano, umyć zęby, wypić filiżankę kawy, a potem zabić Boga! Aby zabić bóstwo, zabójca musi być od niego jeszcze mocniejszy, musi też być bezgranicznie przewrotny i zły. Ten, który zamordował Jezusa z Nazaretu – serdeczne i emanujące miłością bóstwo, musiał być od niego silniejszy, a przy tym przebiegły i odrażający. Owi przekłeci bogobójcy zdolni są do swojej zbrodni tylko o tyle, o ile naprawdę posiadają monstrialne zasoby mocy i zła. I tacy właśnie są Żydzi w lochach antysemickiej wyobraźni. Wszyscy jesteście Judaszami. Nawet za osiemdziesiąt pokoleń wszyscy nimi będziemy” (A. Oz, *Judasza*, przeł. L. Kwiatkowski, Poznań 2015, s. 52–53).

⁵⁹ Notatki, które pierwszoplanowa postać tekstu, Szmuel Asz, poczynił pod kątem swej (niedokończonej) pracy akademickiej, pokazują m.in. właśnie obraz Jezusa i chrześcijan w oczach Żydów. Napisane w chłodnym, akademickim stylu fragmenty powieści uwidoczniają tym samym głębsze (a przynajmniej niejednostronne) napięcia międzyreligijne. I tak przykładowo, w niektórych pismach żydowskich „przypisano mu [Jezusowi – M.J.] na znak lekceważenia i wykluczenia przydomek *oto ha-isz*, «ów człowiek»” (A. Oz, *op. cit.*, s. 57). W notatkach, które Szmuel czyta Gerszomowi, wybrzmiewa wiele antychrześcijańskich wątków (np. w usuniętych później z lęku przed chrześcijańskimi prześladowaniami wątków z Talmudu babilońskiego, przedstawiających Nazarejczyka jako grzesznika, jako uczonego w Piśmie, który zszedł na złą drogę, czy w końcu jako maga nakłaniającego do bałwochwalstwa; *cf. ibidem*, s. 58), które ten drugi kwituje krótko: „Przecież prosiłem, żeby mi pan opowiedział, kim jest Jezus w oczach Żydów, a nie kim jest dla wszelkiej maści durniów” (*ibidem*, s. 58). W trakcie jednej z wielu debat nad antychrześcijańskimi tekstami żydowskimi Gerszom stwierdza ostatecznie: „język Żydów, którzy w taki sposób zozydają Jezusa i jego wyznawców, jest podobny kropka w kropkę do plugawego języka wszelkiej maści antysemitów, którzy próbowali w takim sam sposób obrzydzić Żydów i judaizm” (*ibidem*, s. 85).

⁶⁰ Według Szmuela Judasz widział w Jezusie nie tyle oczekiwanego przez Izrael Mesjasza, który politycznie wyzwoli swój lud, ile Boga, który niesie zbawienie. Był pierwszym, który pojąć miał Dobrą Nowinę i pełnię Nowego Przymierza, który wyszedł poza ramy myślenia tradycją i poza „plemienne” oczekiwania: „Judasza Iskariota stał się Judaszem Nazarejczykiem. Najgorliwszym z apostołów. Co więcej: to on był pierwszym na świecie człowiekiem, który wierzył niezachwianie w bóstwo Jezusa. Wierzył, że Jezus jest wszechmocny. Że niebawem

W koncepcji Szmuela Judasz, jako człowiek wykształcony i obyty, wie, że Jezus w świadomości powszechnej jawić się może jedynie jako jeden z wielu „podobnych mu” wędrownych proroków i cudotwórców. Dlatego uznaje, że aby otworzyć ludziom oczy na swą prawdziwą naturę i posłannictwo, musi on dokonać niemożliwego – przede wszystkim udać się do Jerozolimy, do centrum żydowskiego świata; nadto winien to zrobić przed świętem Pesach, by cud ujrzały tłumy pielgrzymów. Ten cud musi być wyjątkowy, by ukazać Jego wyjątkowość na tle innych nauczycieli i „mistrzów” – dlatego Nazarejczyk musi umrzeć i zmartwychwstać, to bowiem zwycięstwo nad śmiercią jest domeną Boga⁶¹. W wizji Szmuela wiara Judasza momentami zdaje się nawet silniejsza od osobistego przekonania Jezusa co do własnej natury i istoty posłannictwa⁶². Motywacją zdrady jest zatem głęboka wiara – a także idealizm, bo Judasz musi przyczynić się do realizacji największego z cudów. Tekst buduje narracyjną klamrę zorientowaną właśnie wokół problematyki zdrady i idealizmu, wykorzystując tropy konfliktu tragicznego. W domu Gerszoma mieszka jego synowa, Atalia, której ojciec, niegdyś ważna osoba w izraelskim rządzie, zmarł w osamotnieniu i pohańbieniu, naznaczony piętnem zdrajcy przez wzgląd na postulowane przezeń porozumienie z ludnością arabską i, ostatecznie, antysyjonizm, motywowany dążeniem do dialogu międzyreligijnego i międzyetnicznego. Podobnie zatem jak na Judasza, spada nań odium zdrajcy, a dzieje się tak paradoksalnie przez niezłomność pohańbionego, wierność ideałom opierającym się na niechęci do nacjonalizmów i dostrzeganiu niebezpieczeństw, jakie niesie ludzkości okopywanie się na własnych pozycjach religijnych. Tekst wymierza zatem ostrze w każde religijne zaślepienie, każdą wiarę w jedyną prawdę objawioną:

wszystkim ludziom od morza do morza opadną łuski z oczu, a wtedy ujrzą światło i świat dostąpi odkupienia” (A. Oz, *op. cit.*, s. 180).

⁶¹ „I na oczach całej Jerozolimy wyswobodzi się, zejdzie żywy z krzyża i stanie cały i zdrowy na ziemi u jego stóp. Cały świat, kapłani i prostaczkowie, Rzymianie i Idumejczycy, i Helleniści, faryzeusze, saduceusze i esseńczycy, Samarytanie, bogaci i biedni, setki tysięcy pielgrzymów, którzy przybędą do Jerozolimy z całego kraju i z krajów sąsiednich na święto Pesach, wszyscy padną na kolana, oddając mu cześć jako swojemu mistrzowi. Tak rozpocznie się królestwo niebieskie. W Jerozolimie. Wobec całego ludu i świata. I to akurat w piątek przed świętem Pesach. Podczas największego ze wszystkich zgromadzeń” (A. Oz, *op. cit.*, s. 181).

⁶² Podczas gdy Nazarejczyk wciąż miał czekać na jakiś rozstrzygający znak, Iskariota „nie dawał za wygraną: to ty. Ty jesteś Zbawicielem. Synem Bożym. Bogiem. Twoim przeznaczeniem jest zbawić wszystkich ludzi bez wyjątku” (A. Oz, *op. cit.*, s. 181–182). Przekonuje Mistrza: „Z niebios otrzymałeś zadanie, by pójść do Jerozolimy i dokonać tam swoich cudów, i tam dokonasz największego cudu ze wszystkich: zejdziesz z krzyża, a Jerozolima padnie ci do stóp. Sam Rzym odda ci pokłon. Dzień twojego ukrzyżowania będzie dniem odkupienia świata. To ostatnia próba, jakiej poddaje cię Ojciec niebieski, a ty ją wytrzymasz, ponieważ jesteś naszym Zbawicielem. Po tej próbie zacznie się era odkupienia ludzkości. Tego dnia nastanie królestwo niebieskie” (*ibidem*, s. 182).

Judaizm, chrześcijaństwo i islam, wszystkie one ociekają pięknymi słówkami o łasce, dobroci i miłosierdziu, dopóki nie mają w ręku kajdan, krat, władzy, sal tortur i szubienic. Wszystkie te wiary, włącznie z religiami, które narodziły się w najnowszych czasach i do dziś urzekają wiele serc, wszystkie one przychodziły, żeby przynieść nam zbawienie, a krótko potem przelewały naszą krew⁶³.

W świetle tekstu zdrada jest zatem czymś nieoczywistym i zależnym od kontekstu, interpretacji i obranej przez aktantów retoryki. Co z jednej perspektywy może być zdradą, z innej jest aktem wierności i oddania. Ideale apokryficznego Judasza są religijne i zakorzenione w głębokiej wierze, choć niestety Iskariota, oczekujący natychmiastowego cudu, rozzarowany jego brakiem i sobą, zrozpaczony, odbiera sobie życie i tym samym nie doświadcza tego, na co czekał i w co wierzył. Umiera w hańbie. Ideale ojca Atalii, Abrabanela, są proveniencji humanistycznej, a zasadzają się na dążeniu do harmonijnej koegzystencji ludzi wszelkich wyznań i etnosów. Umiera on w hańbie, a jego życiorys i dorobek intelektualny zostają wymazane z kart historii.

Kozłem ofiarnym jest też Judasz Kazantzakisa. Wbrew popularnym odczytaniom i powszechnym anatemom *Ostatnie kuszenie Chrystusa* propaguje coś na kształt chrystologii oddolnej – Jezus z pierwszych części powieści jest po prostu człowiekiem, do tego słabym, rozdartym, naznaczonym traumami. Stopniowo dojrzewa jednak do przyjęcia swego posłannictwa, do stania się Chrystusem. Tekst zatem, w przeciwieństwie do wyżej omówionych, nie ma wymowy *stricte* antyreligijnej. Judasz z tego literackiego apokryfu znowu jest kreślony jako najwierniejszy i najbardziej zaufany uczeń, najsilniejszy z apostołów i zarazem jedyny w pełni wtajemniczony w przeznaczenie swego mistrza (następuje tu przekodowanie narracji apokryficznej z *Ewangelii Judasza*⁶⁴). Stanowi opokę, na której wspiera się Jezus w niezliczonych wręcz chwilach zwątpienia i słabości. Co najważniejsze jednak – jest tym, który nie tylko bierze na swe barki najcięższe jarzmo⁶⁵, lecz także ratuje Nazarejczyka przez zdradą własnego posłannictwa. W tytułowym ostatnim

⁶³ A. Oz, *op. cit.*, s. 86.

⁶⁴ *Ewangelia Judasza* – gnostycki tekst powstały w języku koptyjskim, datowany na rok 280 ± 50 n.e. – przedstawia Judasza jako jedynego oświeconego spośród uczniów Jezusa, a tym samym jedynego apostoła, do którego Jezus ma pełne zaufanie – choć jednocześnie ostrzega go przed nadchodzącym niezrozumieniem i pohańbieniem, czekającymi Iskariotę po tym, jak zrealizuje on swoje przeznaczenie, zaznaczając, że ostatecznie zostanie on wywyższony: „Będziesz / trzynastym i / będziesz przeklęty przez / pozostałą resztę pokolenia, ale / przyjedziesz i będziesz panował nad / nimi. Ostatniego dnia zaś będą / przeklinać twoje nawrócenie ku wysokości / (47,1) do świętego pokolenia”. Cf. *Ewangelia Judasza*, przeł. i oprac. W. Myszor, http://www.wtl.us.edu.pl/pdf/zak/Ewangelia_Judasza.pdf (dostęp: 19.04.2023), s. 8–9.

⁶⁵ „– Gdybyś ty miał zdradzić swego pana, zrobiłbyś to?”

Jezus długo się zastanawiał. W końcu rzekł:

kuszeniu Jezus stopniowo ulega bowiem pokusie rezygnacji i utraty wiary, snując wizje alternatywnego rozwoju wypadków, w którym, miast konać na krzyżu, zakłada rodzinę z Marią Magdaleną i prowadzi spokojny żywot prostego człowieka pracy. W wizji pojawia się jednak właśnie Judasz, a jego wściekłość, rozczarowanie i obelgi rzucane w stronę dawnego mistrza („Ja jestem barankiem Bożym – beczaleś. – Idę na rzeź, żeby ocalić świat. Judaszu, mój bracie, nie bój się. Śmierć to brama do nieśmiertelności. Trzeba przez nią przejść. Pomóż mi!» A ja tak bardzo cię kochałem, tak bardzo ci ufałem, że zgodziłem się i zdradziłem cię. Ale ty... ty... [...] Co masz tu do roboty? Dlaczego nie dałeś się ukrzyżować? Zdrajco! Dezerterze! Tchórzu! [...] Nie masz wstydu?”⁶⁶) ostatecznie pozwalają Jezusowi odrzucić kuszenie. Tekst odwraca zatem niektóre ze znaczeń kanonicznych, a także krzyżowo przepisuje inne (Judasz jako duchowy siłacz, figuracja wierności i oddania; Jezus jako wątpiący i prawie ulegający pokusie zdrady), by położyć nacisk na trudy ludzkiej kondycji, rozdźwięk między *sacrum* a *profanum*, między spełnieniem w wymiarze czysto ludzkim a mglistą obietnicą zbawienia. Judasz jako kozioł ofiarny symbolizuje marginalizowanych, niezrozumianych, niesłusznie oskarżonych; jego postać domaga się zatem zrewidowania chrześcijańskiej narracji – system religii, zdaje się „mówić” tekst, winien być opowieścią o duchowym wzroście, miast stanowić opresyjne narzędzie wykluczania i piętnowania.

Podsumowanie

W analizowanych tekstach Judasz jest wprawdzie obrazowany na różne sposoby i różnie pozycjonowany przez narratora (niezależnie od tego, czy to tak zwany narrator wszechwiedzący, czy jeden z aktantów), rozmaite ujawniają się też w tych tekstach strategie intertekstualne. Tym jednak, co wspomniane komunikaty (mówiąc językiem semiotyki) łączy, jest właśnie subwersja wobec dominujących dyskursów (czy to kanonicznych, czy to narosłych wokół kanonu w postaci wspomnianych już Assmannowskich kanonów drugiego i trzeciego rzędu). Judasz bywa nawet semiotyczną „znaczącą nieobecnością”, jak w przywołanym kontekstowo tekście Pullmana, a gdy pojawia się jako aktant, nie zawsze jego funkcja w tekście okazuje się jedną z wiodących. Iskariota jest kreślony z rozlicznymi odcieniami, nie stanowi wyłącznie czystego tokena subwersji czy figury retorycznej, ale to właśnie w tej niejednoznaczności otwiera się przestrzeń do rewizji tego, co

– Nie, chyba nie potrafiłbym. Dlatego Bóg ulitował się nade mną i dał mi łatwiejsze zadanie: śmierć na krzyżu” (N. Kazantzakis, *op. cit.*, s. 381).

⁶⁶ N. Kazantzakis, *op. cit.*, s. 444–445.

hegemoniczne, swoisty prześwit czy szczelina dla nowych oglądów lub reinterpretacji. Przepisywanie postaci Judasza wyzyskuje tu liczne kody kulturowe, czerpane z apokryfów, literatury, teologii, herezji (widzianej jako taka z perspektywy dyskursu centralnego), filozofii czy dyskursów politycznych. Mimo różnic w poszczególnych poetykach omawianych utworów (Judasz jako agnostyk czy ateista *vs.* Judasz jako człowiek głębokiej wiary; Judasz jako polityczny realista *vs.* Judasz jako idealista czy niemalże mistyk; Judasz jako żydowski nacjonalista *vs.* Judasz jako orędownik światowej rewolucji; Judasz jako bezwolne, nieświadome narzędzie w rękach Boga/historii *vs.* Judasz jako jedyny oświecony *etc.*) widać między nimi przynajmniej takie punkty wspólne, jak reinterpretacja, twórcze prze-pisanie i możliwość wytwarzania dyskursów konkurencyjnych wobec dominującego⁶⁷.

Te liczne tekstualne sposoby prze-pisywania postaci Judasza sytuują się, jak wskazano, w rozmaitych polach walki z dyskursami religijnymi i/lub wyrastającymi z religijnego trzonu, z narracji kanonicznych i ich rozwinięć. Wśród tych pól wyróżnić można m.in. szeroko rozumianą polityczność, a więc kwestie organizacji życia społecznego, ekonomii, nierówności, władzy, dominacji, poddaństwa, sprawiedliwości; dalej także krytyczne podejście do systemu religii oraz kościelnych i/lub religijnych hegemonii (przy czym pola walki mogą tu być definiowane jako przestrzeń konfliktu o „rząd dusz”, to jest dominującą wizję człowieka wobec Boga albo wobec Jego braku; kwestie wolności/zniewolenia, problem dominacji danego systemu wartości w obszarze życia jednostkowego i społecznego oraz stosunku dominującego systemu do systemów konkurencyjnych, w końcu rolę religijnych instytucji w życiu politycznym i społecznym oraz kwestie ich funkcjonowania w zgodzie bądź przeciw faktycznym ideałom religijnym, np. ewangelicznym, czy ideałom rozwoju duchowego); czy w końcu przestrzeń „narracji konfliktu”, czyli problematykę tarć międzyreligijnych, „sankcjonowanych” religijnie nacjonalizmów i narracji uderzających w mniejszości (etniczne, religijne, seksualne i inne) albo konkretne etnosy (np. narracje antysemityczne).

Narracje subwersywne wobec kanonu i jego rozwinięć z jednej strony jawić się mogą jako „teksty marginalne”, peryferyjne, o mniejszej „sile rażenia” niż te kanoniczne, z perspektywy semiotycznej jednak nierzadko to, co

⁶⁷ Historia rozlicznych prób „rehabilitacji” Judasza jest długa i wielowątkowa. Znajduje odzwierciedlenie nie tylko w rozważaniach *stricte* teologicznych, lecz także w rozlicznych tekstach kultury (sztukach pięknych, poezji, dramacie, prozie, komiksie, filmie *etc.*). W rozmaitych kulturowych odczytaniach Iskariota zostaje „prze-pisany”, nierzadko właśnie w sposób subwersywny, w odniesieniu także do licznych tradycji „heretyckich” (*vide* gnoza). O takich kulturowych niekanonicznych odczytaniach postaci traktują m.in. *Postać Judasza w teologii, literaturze i sztuce* (red. J. Sieradzan, Białystok 2007) i *Postać Judasza w dramacie polskim XX wieku. Potyczki z referencją* (B. Popczyk-Szczęśna, Kraków 2003).

peryferyjne, przenika do centrum, reorganizuje narracje usankcjonowane mocą tradycji i długiego trwania, a przynajmniej zmienia sposoby myślenia o nich i modusy ich społecznego odbioru. Jako takie mogą ilustrować i/lub prowokować pewne kulturowe zmiany czy przesunięcia bądź – w swoistym „programie minimum” – wskazywać na możliwość ich zaistnienia. Sytuując się w polach walki, pokazują też autosubwersywny potencjał kultury, która prócz tego, co w niej statyczne, a co widziane być może jako jej swoiste jądro czy centrum, zawiera w sobie elementy dynamiczne, a więc potencjał do zmiany i zasoby elastyczności.

Judasza jako figura prze-pisana staje się w tych narracjach przede wszystkim tokenem „odwrócenia”, kontry, niezgody, wątpliwości, kreatywnego podejścia do uświęconych zasobów kultury; w końcu też, sytuując się w konkretnych już przestrzeniach „tarć”, narzędziem konkurencyjnych wobec religijnego systemów wartości i projektów organizacji życia duchowego, społecznego czy politycznego.

BIBLIOGRAFIA

- Agamben G., *Piłat i Jezus*, przeł. M. Surma-Gawłowska, A. Zawadzki, Kraków 2017.
- Alighieri D., *Boska komedia*, przeł. J. Korsak, Warszawa 2012.
- Apokryfy Nowego Testamentu. Ewangelie apokryficzne*, cz. 1: *Fragmenty, Narodzenie i Dzieciństwo Maryi i Jezusa*, red. M. Starowiejski, Kraków 2003.
- Arnold M., *Saint Brandan*, [w:] *idem, Poetical Works of Matthew Arnold*, Londyn 1905, reprint dostępny pod adresem: https://www.poetry-archive.com/a/saint_brandan.html (dostęp: 1.11.2022).
- Borges J.L., *Trzy wersje Judasza*, przeł. A. Sobol-Jurczykowski, [w:] *idem, Fikcje*, Warszawa 1972.
- Ehrmann B.D., *The Apostolic Fathers*, t. 2, Harvard 2003.
- Ewangelia Judasza*, przeł. i oprac. W. Myszor, http://www.wtl.us.edu.pl/pdf/zak/Ewangelia_Judasza.pdf (dostęp: 19.04.2023).
- Jankowska M., *Żywotność kanonu. Semiotyka współczesnej apokryficzności*, Poznań 2019.
- Kazantzakis N., *Ostatnie kuszenie Chrystusa*, przeł. J. Wolff, Poznań 1992.
- Lachmann R., *Mnemotechnika i symulakrum*, przeł. A. Pelka, [w:] *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, red. M. Saryusz-Wolska, Kraków 2009.
- Łepkowski P., *Judasza Iskariota – ten, który zdradził Jezusa*, „Rzeczpospolita” 2019, 23 kwietnia, <https://www.rp.pl/historia/art9371521-judasza-iskariota-ten-ktory-zdradzil-jezusa> (dostęp: 10.02.2023).
- Maccoby H., *Judas Iscariot and the Myth of the Jewish Evil*, London 1992.
- Mailer N., *Ewangelia według syna*, przeł. E. Zychowicz, Poznań 2011.
- Marai S., *Trzydzieści srebrników*, przeł. I. Makarewicz, Warszawa 2016.
- Marx W., *Nienawiść do literatury*, przeł. K. Belaid, T. Stróżyński, Gdańsk–Łódź 2023.
- Oz A., *Judasza*, przeł. L. Kwiatkowski, Poznań 2015.

- Popczyk-Szczęsna B., *Postać Judasza w dramacie polskim XX wieku. Potyczki z referencją*, Kraków 2003.
- Postać Judasza w teologii, literaturze i sztuce*, red. J. Sieradzan, Białystok 2007.
- Pullman Ph., *Dobry człowiek Jezus i łotr Chrystus*, przeł. L. Stawowy, Warszawa 2010.
- Schmitt E.E., *Ewangelia według Pilata*, przeł. K. Rodowska, Kraków 2003.
- Sesboüe B., *Jezus Chrystus na obraz ludzi. Krótki przegląd przedstawień Jezusa na przestrzeni dziejów*, przeł. P. Rak, Kraków 2006.
- Stanford P., *Judasza. Biografia kulturowa*, przeł. B. Gutowska-Nowak, Kraków 2016.
- Torrey Ch.C., *The Name „Iscariot”*, „The Harvard Theological Review” 1943, Jan., vol. 36, no. 1.
- Voragine J. de, *Złota legenda*, 41. *Maciej*, przeł. J. Pleziowa, Warszawa 1955.

Małgorzata Jankowska – doktor habilitowana nauk humanistycznych, kulturoznawczyni, zatrudniona na stanowisku profesora uczelni w Zakładzie Semiotyki Kultury Instytutu Kulturoznawstwa na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Autorka książek *Narracje apokryficzne w kulturze współczesnej* (Poznań 2011) oraz *Żywotność kanonu. Semiotyka współczesnej apokryficzności* (Poznań 2019). Publikowała m.in. w „Załączniku Kulturoznawczym”, „Kulturze Współczesnej”, „Przestrzeniach Teorii”, „Stanie Rzeczy”, „Sign System Studies”. Interesuje się współczesną apokryficznością, związkami literatury i filozofii, semiotyką kultury, antropologią literatury oraz badaniami nad pamięcią kulturową. ORCID: 0000-0002-6568-6475. Adres e-mail: <helga82@amu.edu.pl>.

Małgorzata Jankowska – professor at Adam Mickiewicz University in Poznań, Poland, in the Department of Cultural Semiotics in the Institute of Cultural Studies. Author of the books *Apocryphal narratives in modern culture* (Poznań 2011, published in Polish) and *Vitality of the Canon. Semiotics of modern apocrypha* (Poznań 2019, published in Polish). Her research involves modern apocrypha, semiotics of culture, anthropology of literature, relations between literature and philosophy, and memory studies. ORCID: 0000-0002-6568-6475. E-mail address: <helga82@amu.edu.pl>.

Teoria amalgamatów w literaturoznawstwie oraz jej zastosowanie na przykładzie powieści gotyckiej *Zamczysko w Otranto* Horacego Walpole’a

ABSTRACT. Krystian Saja, *Teoria amalgamatów w literaturoznawstwie oraz jej zastosowanie na przykładzie powieści gotyckiej „Zamczysko w Otranto” Horacego Walpole’a* [The theory of amalgams in literary studies and its application on the example of the Gothic novel *The Castle of Otranto* by Horace Walpole]. „Przestrzenie Teorii” 42. Poznań 2024, Adam Mickiewicz University Press, pp. 269–288. ISSN 1644-6763. <https://doi.org/10.14746/pt.2024.42.13>.

The cognitive information processing system is a key cognitive mechanism that enables both the perception of the world through experience, as well as its creation, among others by creating new mental objects. The literary work is an excellent area of research due to the fact that it contains the implementation and examples of the functioning of the human cognitive apparatus. The article deals in particular with the theory of amalgam as a cognitive system of formulating meanings. The conducted analysis concerns mainly the recognition in a literary work of the types of mental operations taking place in the process of their production. A literary example to be analyzed will be the Gothic novel *Castle in Otranto* by Horace Walpole.

KEYWORDS: literary studies, cognitive science, theory of amalgams, gothic story, generic spaces

System kognitywny to kluczowy mechanizm poznawczy, umożliwiający zarówno percepcję świata, jak i jego kreację. Odbyna się ona m.in. poprzez wytwarzanie nowych *przedmiotów mentalnych*, odbiegających w formie od konwencjonalnych, utrwalonych wzorców aktywacji sieci neuronowych. Jak zauważa Barbara Lewandowska-Tomaszczyk: „przy konstruowaniu znaczeń niekonwencjonalnych umysł ludzki poszukuje nowych, nie utartych szlaków połączeń, nieraz jedynie pośrednio powiązanych z bodźcem czy zjawiskiem wyjściowym”¹. Przy tym zarówno nadawca (w przypadku literatury autor), jak i odbiorca (czytelnik) konstruują znaczenie na miarę swoich możliwości mentalnych, zgodnie z posiadanym tezaurem pojęciowym oraz zasobem wiedzy ogólnej. Istotnym elementem z perspektywy kreacji literackich jest fakt, że nauki kognitywne zajmują się m.in. sposobami gromadzenia, segregowania, analizowania oraz wykorzystywania wiedzy przez człowieka,

¹ B. Lewandowska-Tomaszczyk, *Konstruowanie znaczeń i teoria stapienia*, [w:] *Kognitywizm w poetyce i stylistyce*, red. G. Habrajska, J. Ślósarska, Kraków 2006, s. 8.

co stanowi fundament wielu czynności mentalnych. Kognitywiści trwają również w przekonaniu na temat „aktywnego, konstruktywistycznego charakteru percepcji, także co do możliwości badania umysłowych reprezentacji oraz w metodologicznym funkcjonalizmie i odejściu od zasad tradycyjnej dwuwartościowej logiki i pojęciowego obiektywizmu jako wzorca poznania”². Powyższe założenia znajdują odzwierciedlenie m.in. na polu analizy dzieł literackich oraz mogą stanowić istotne rozwinięcie tradycyjnych metod literaturoznawczych. Wymienionym zagadnieniom będzie poświęcony niniejszy artykuł. Opiszę w nim podstawy kognitywnego systemu konstruowania znaczeń poprzez teorię amalgamatów. Postaram się również wskazać analizowane przestrzenie w reprezentacyjnym dziele literackim, stanowiącym skromny wycinek z szeroko pojętej literatury grozy, szczególnie podatnej na algorytmy kognitywne. *Zamczysko w Otranto* Horacego Walpole’a, bo o tym dziele mowa, stanowi istotny punkt odniesienia całego gatunku *gothic story*. Obecne są w nim kanoniczne postacie, związki przyczynowo-skutkowe oraz zdarzenia nadnaturalne i fantastyczne ukształtowane w puli procesów mentalnych.

Stosunkowo młoda *teoria integracji pojęciowej* (teoria amalgamatów) zyskuje coraz większą popularność, choć jej opracowania to przede wszystkim prace anglojęzyczne. Analiz w języku polskim powstało stosunkowo niewiele. Jedną z nich jest praca zbiorcza wydana pod redakcją Agnieszki Libury, zatytułowana *Amalgamaty kognitywne w sztuce*³. Przedstawione w niej opracowania dotyczą analizy utworów poetyckich i sztuki malarskiej, podczas gdy w artykule skupiać się będę na prozie literackiej. Poniższe rozważania przeprowadzę również w odmiennej perspektywie. Autorzy publikacji analizują przede wszystkim przestrzenie generyczne. W niniejszej pracy szczególną uwagę poświęcę rozpoznaniu w dziele literackim typów operacji mentalnych zachodzących w procesie wytwarzania i rozbudowywania amalgamatów.

Teoria stapiania i reprezentacje

W ujęciu kognitywistycznym język to manifestacja struktur kognitywnych, a jego inherentną cechą jest niedookreśloność. Oznacza to, że potencjał znaczeniowy wyrażen językowych jest realizowany w określonym kontekście

² D. Korwin-Piotrowska, *Powiedzieć świat. Kognitywna analiza tekstów literackich na przykładach*, Kraków 2006, s. 9.

³ *Amalgamaty kognitywne w sztuce*, red. A. Libura, Kraków 2007. Agnieszka Libura jest również autorką książki *Teoria przestrzeni mentalnych i integracji pojęciowej. Struktura modelu i jego funkcjonalność* (Wrocław 2010).

i dla określonego dyskursu⁴. Ponadto język stanowi jedynie powierzchowną manifestację ukrytych, wysoce abstrakcyjnych konstrukcji kognitywnych, a „nasz gatunek ma nadzwyczajną umiejętność przeprowadzania mentalnych operacji na nierzeczywistości i ta umiejętność zależy od naszej zdolności zaawansowanego integrowania pojęć”⁵. W związku z powyższym występowanie algorytmów w opisie języka wydaje się niemożliwe, a wyrażenia językowe są jedynie czymś w rodzaju „instrukcji obsługi” zapewniających uczestnikom dyskursu skuteczną komunikację⁶. Tym samym językowa referencja opisująca świat będzie uzależniona jedynie od mentalnego potencjału twórcy w zakresie budowania skomplikowanych i abstrakcyjnych modeli znaczeniowych.

Istotnym składnikiem tak rozumianej kognitywnej teorii języka jest *teoria amalgamatów* (*blending*) autorstwa Gilles’a Fauconniera oraz Marka Turnera. Wyjaśnia ona procesy, za pomocą których ludzie pozyskują wiedzę językową i wiedzę o rzeczywistości, aby zrozumieć, budować oraz wyrażać nowe idee. Ta teoria wywodzi się przede wszystkim z dociekań o *przestrzeniach mentalnych* Fauconniera, zaprezentowanych po raz pierwszy w 1984 roku⁷. *Przestrzenie mentalne* (*mental spaces*) zdaniem badacza zawierają częściową reprezentację scenariusza zdarzeń, które odnoszą się zarówno do kodów werbalnych, jak i do innych kodów semiotycznych, takich jak: malarstwo, rzeźba, architektura, taniec, rytuał magiczny⁸. Są one również „niezbędnymi miejscami dla centralnej pracy umysłowej i językowej”⁹. Pozostają ze sobą połączone i współzależne, a każda przestrzeń wnosi wkład w ogólną strukturę koncepcyjną. Innymi słowy: są to pamięciowe reprezentacje umożliwiające sprawny przebieg procesu integracji pojęciowej oraz właściwą percepcję zastanej rzeczywistości. Takie w gruncie

⁴ Vide R.W. Langacker, *Metonymic grammar*, [w:] *Metonymy and Metaphor in Grammar*, red. K.-U. Panthera, L.L. Thornburg, A. Barcelony, New York – Philadelphia 2009, s. 45–71.

⁵ [Tłum. za:] A. Libura, *Amalgamaty kognitywne. Powstanie i rozwój koncepcji integracji pojęciowej*, [w:] *Amalgamaty...*, ed. cit., s. 26; G. Fauconnier, M. Turner, *The Way We Think. Conceptual Blending and the Mind’s Hidden Complexities*, New York 2002, s. 207.

⁶ Cf. E. Tabakowska, *O przestrzeniach mentalnych i interpretacji tekstu*, [w:] *En quête de sens. Études dédiées à Marcela Świątkowska. W poszukiwaniu znaczeń. Studia dedykowane Marceli Świątkowskiej*, red. J. Górnikiewicz, H. Grzmil-Tylutki, I. Piechnik, Kraków 2010, s. 594.

⁷ Vide G. Fauconnier, *Espaces mentaux*, Paris 1984. Ponadto Agnieszka Libura wskazuje prace teoretyków twórczości na temat tzw. kognitywnej płynności, czyli łączenia w całość elementów pochodzących z różnych dziedzin pojęciowych, oraz wieloletnie badania nad metaforą (vide A. Libura, *Teoria...*, ed. cit., s. 62–63; eadem, *Amalgamaty...*, ed. cit., s. 12).

⁸ Cf. E. Sweetser, *Blended spaces and performativity*, „Cognitive Linguistics” 2000, nr 11(3/4), s. 305–333.

⁹ G. Fauconnier, M. Turner, *Conceptual Projection and Middle Spaces*, Report 9401, San Diego 1994, s. 4.

rzeczy niewielkie struktury pojęciowe tworzy się na bieżąco w trakcie procesu myślowego lub dyskursu. Ich celem jest zapewnienie interlokutorom wzajemnego zrozumienia, tak aby spowodować pożądane działania. Warto również wspomnieć, że przestrzenie mentalne nie są tożsame z powstaniem światów możliwych. Zatem o ile „świat możliwy” jest wewnętrznie spójny i podporządkowany prawom logiki, o tyle „świat przestrzeni mentalnej” charakteryzuje się zmiennością i fragmentarycznością, a w zderzeniu z innym nierzadko okazuje się wewnętrznie sprzeczny¹⁰.

Zbiory przestrzeni mentalnych tworzą *sieć integracji konceptualnej*, w której funkcjonują *struktury stopione* (amalgamaty). Integracja, o której mowa, dokonuje się na drodze łączenia ze sobą odmiennych struktur semantycznych, co ostatecznie prowadzi do powstawania nowych znaczeń¹¹. Te struktury powstają z już istniejących w sieci *przestrzeni wyjściowych* (*impet spaces*), zawierających informacje z poszczególnych domen kognitywnych, z tzw. *przestrzeni generycznych* (*generic spaces*). Tym samym, jak zauważa Libura: „Podstawowe zasady konstruowania amalgamatu, które można określić jako techniczne, obejmują selekcję pojęciowych struktur wyjściowych i ogólne zasady ich łączenia w nową całość”¹². O wspomnianych zasadach wspomnę w dalszej części pracy.

Przestrzeń generyczna to „podstawa tworzonej w dyskursie sieci przestrzeni mentalnych; dostarcza ona informacji, które są na tyle ogólne i abstrakcyjne, aby mogły znaleźć bardziej szczegółowe odpowiedniki (*counterparts*) we wszystkich tworzonych w dyskursie przestrzeniach” – zauważa Elżbieta Tabakowska¹³. Składają się na nie zarówno przestrzenie już istniejące, jak i nowe – stopione i emergentne. Innymi słowy: są to m.in. definicje bazowe znane w powszechnym dyskursie oraz definicje na bieżąco stopione. Połączenie między przestrzeniami wyjściowymi nigdy nie bywa przypadkowe. Pewna część struktury musi być wspólna dla obu domen. Jest to nazywane „zasadą dostępu”¹⁴. Tabakowska zaznacza, że wszystkie przestrzenie mają analogiczną wewnętrzną strukturę. Tworzą ją schematy wyobrażeniowe, wyidealizowane modele poznawcze, ramy i scenariusze,

¹⁰ Cf. E. Tabakowska, *op. cit.*, s. 595.

¹¹ Cf. *ibidem*, s. 594.

¹² A. Libura, *Teoria przestrzeni...*, *ed. cit.*, s. 65.

¹³ *Ibidem*, s. 596.

¹⁴ Vide G. Fauconnier, E. Sweetser, *Spaces. Worlds and Grammar*, Chicago 1996. O kognitywnym scalaniu informacji mówimy również w neurokognitywistyce. Opisany jest w niej proces konstytuowania się „ja” osobistego w systemie wzgórzowo-korowym mózgu. Vide R. Llinás, „Ja” z wiru, [w:] *Formy aktywności umysłu. Ujęcie kognitywistyczne*, t. 1: *Emocje, percepcja, świadomość*, red. A. Klawiter, przeł. A. Binder, M. Binder, Warszawa 2008, s. 364–384.

modele metaforyczne (np. duszpasterz) i metonimiczne (np. litera prawa), a także obiekty, cechy obiektów oraz relacje między obiektami¹⁵.

Jak zauważa Barbara Lewandowska-Tomaszczyk: „teoria stapiania wyjaśnia procesy, przy pomocy których ludzie pozyskują wiedzę językową i wiedzę o rzeczywistości, aby rozumieć i wyrażać nowe idee”¹⁶. Innymi słowy: opisuje ona, w jaki sposób człowiek kształtuje nowe treści wyobrażeń, wcześniej nieznane, nieistniejące, mające lub nie swoje reprezentacje fizyczne w świecie rzeczywistym. Konceptualne stapianie poprzez myślowe przemieszanie i łączenie prowadzi do wytwarzania nowych jakości (amalgamatów) oraz przeskoku semantycznego¹⁷. Dalsze procesy przetwarzania umożliwiają zrozumienie oraz interpretację tak wytworzonych struktur mentalnych. Następuje budowa nowych znaczeń z już istniejącego zbioru reprezentacji z map mentalnych (sieci). Dochodzi zatem do operacji łączących dynamiczne modele kognitywne w sieć przestrzeni mentalnych¹⁸. Główny proces stapiania polega na „odwzorowywaniu (projekcji mentalnej) oraz symulacji dynamicznej, co prowadzi do powstania struktury emergentnej oraz umożliwia powstawanie nowych konceptualizacji, z możliwością generowania (relewantnych) inferencji, reakcji emocjonalnych i siły retorycznej”¹⁹. Wytwarzane są, a właściwie wyłaniają się nowe znaczenia, czyli nowe figury rzeczywistości mentalnych. Tak powstałe struktury semantyczne bazują na starej wiedzy wyjściowej – bazowym desygnacie lub, co może się zdarzyć, nie mają żadnej referencji.

Tak wytworzone amalgamaty, rozbudowane w swym znaczeniu, Jerzy Bartmiński nazywa *przedmiotami mentalnymi*. Zgodnie z jego koncepcją powstały w wyniku stapiania *przedmiot mentalny* to jednostka podlegająca definiowaniu: „w całym bogactwie jego charakterystyki utrwalonej w językowym obrazie świata. [...] Jest projekcją, a nie odbiciem, niezależnie od tego, że zwykle istnieje możliwość porównania go (i stwierdzenia podobieństw) z przedmiotem rzeczywistym, dostępnym doświadczeniu empirycznemu”²⁰. Przedmiot mentalny istnieje przede wszystkim w umyśle człowieka. Jest czymś z reguły „nieistniejącym” w świecie rzeczywistym, a zarazem realnym, bo powstałym w akcie kreacji mentalnej. Do jego wytworzenia dochodzi dzięki scalaniu danych zapisanych w formie reprezentacji na grupie neuronów

¹⁵ Cf. E. Tabakowska, *op. cit.*, s. 597.

¹⁶ B. Lewandowska-Tomaszczyk, *op. cit.*, s. 10.

¹⁷ *Ibidem*, s. 9.

¹⁸ Cf. *ibidem*, s. 10.

¹⁹ S. Coulson, T. Oakley, *Blending basics*, „Cognitive Linguistics” 2000, nr 11(3/4), s. 176.

²⁰ Cf. N. Lemann, *Prototyp i profilowanie przedmiotu mentalnego SMOK w literaturze fantasy, na wybranych przykładach*, [w:] *Kognitywizm...*, ed. cit., s. 143–144; J. Bartmiński, *Definicja kognitywna jako narzędzie opisu konotacji*, [w:] *Profilowanie pojęć. Wybór prac*, red. idem, Lublin 1993, s. 75–76.

(module neuronowym). Jest on projekcją subiektywnego uniwersum umysłu autora, tego, co wykreował on poprzez procesy scalania.

Kreacje tego typu, udostępnione poza osobistym „ja” autora, są widoczne przede wszystkim na polu kulturowym, gdzie możemy odnaleźć np. rozmaite emanacje postaci ludzkich, takie jak wampiry, wilkołaki, czarownice, duchy, monstra i hybrydy gatunkowe. Stanowią one znakomite przykłady przedmiotów mentalnych oraz pozwalają zrekonstruować choć fragment procesu kognitywnego odpowiedzialnego za ich powstanie.

W procesie wytwarzania amalgamatu występują typy podstawowych i uniwersalnych operacji mentalnych, które wpływają na jego rozwój, takie jak: *kompozycja*, *dopełnienie/uzupełnienie*, *elaboracja/rozwój* oraz *kompresja*²¹. Są to procesy odpowiedzialne za powstanie dodatkowej struktury amalgamatu²².

Proces *kompozycji* zachodzi wówczas, gdy jedno z pojęć lub relacji z jednej przestrzeni mentalnej łączy się z innym albo przenosi do innej przestrzeni²³. Tworzy się wówczas nowe znaczenie w odmiennej przestrzeni (np. negatywnej), które zachowuje powiązania zarówno z przestrzeniami wyjściowymi, jak i z nową przestrzenią generyczną. Tym samym „interakcje odwzorowanych elementów prowadzą zazwyczaj do wytworzenia nowych relacji, nieobecnych w żadnej przestrzeni wyjściowej” – zaznacza Libura²⁴. *Kompozycja* przedstawiona w powyższym znaczeniu funkcjonuje na gruncie semantyki (np. interpretacja frazy „sztuczne perły” powstaje z kompozycyjnego połączenia pojęć „sztuczny” i „perły” oraz przeniesienia do przestrzeni negatywnej). Nie zmienia to jednak faktu, że z powodzeniem można ją wskazać w innych dziedzinach. Jest wyraźnie widoczna w literaturoznawstwie w kreowaniu świata przedstawionego, a tak naprawdę w ogóle przestrzeni kulturowych różnych typów, w których dochodzi do komponowania znaczeń i ustanawiania nowych definicji. Przykładem powyższych procesów może być znana w kulturze co najmniej od czasów antycznych abstrakcyjna postać wilkołaka, która powstała w systemie kognitywnym człowieka w wyniku scalania cech wilka i człowieka, przy zachowaniu charakterystyk obu desygnatów, lecz z przeniesieniem ich do przestrzeni negatywnej. Można to wyrazić w następującym schemacie:

²¹ Vide G. Fauconnier, *Mappings in Thought and Language*, Cambridge 1997, s. 150–151; idem, M. Turner, *The Way We Think. Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities*, New York 2002, s. 42–44; J. Grady, *Cognitive mechanisms of conceptual integration*, „Cognitive Linguistics” 2000, nr 11(3/4), s. 335–345; G. Fauconnier, M. Turner, *Compression and global insight*, „Cognitive Linguistics” 2000, nr 11(3/4), s. 283–304.

²² Cf. A. Libura, *Teoria przestrzeni...*, ed. cit., s. 68.

²³ Cf. B. Lewandowska-Tomaszczyk, op. cit., s. 13–14.

²⁴ A. Libura, *Teoria przestrzeni...*, ed. cit., s. 68.

Wilkołak wedle cech słabych (fizycznych) $\rightarrow$ człowiek $\leq$ wilk $\leq$ człowiek = hybryda gatunkowa (nowy obiekt mentalny).

Wilkołak wedle cech mocnych (mentalnych) $\rightarrow$ człowiek (nawet po przemianie posiada psychologiczne cechy człowieka).

Cechy mocne + cechy słabe = „człowiek wilk” (posiadający cechy i zdolności naddane oraz przeniesiony do przestrzeni negatywnej, związanej z charakterystyką cech fizycznych wilka oraz jego znaczeń kulturowych).

Analizujemy tzw. cechy mocne (mentalne) oraz cechy słabe (fizyczne), wskazując, że cechy mentalne – czyli cały system kognitywnego przetwarzania informacji człowieka – pozostają istotniejsze od charakterystyki fizycznej (budowy ciała). Wynikowa przynależność do zbioru, w tym przypadku człowieka, zależy od intensywności występowania cech mocnych danego gatunku. Kiedy mamy do czynienia z wytwarzaniem nowej reprezentacji w umyśle artysty, np. jakiegoś bytu nadprzyrodzonego, korzysta on z gotowych wzorców prototypowych pochodzących z danych wyjściowych i komponuje z nich nowe jakości. Tak też dzieje się w tym przypadku. Reprezentacje wyjściowe nie są przy tym pozbawione znaczeń pierwotnych. Kiedy mówimy o „człowieku-wilku”, niezmiennie ważne pozostają jego dwie reprezentacje wyjściowe: człowieka oraz wilka. Pierwotne znaczenia nie są bagatelizowane, a tym bardziej odrzucane. Łączą się w nowy *przedmiot mentalny* o odmiennej definicji, opartej na wspólnym fundamencie znaczeń elementów składowych. Odbывается to poprzez wymieszanie lub opozycję tych znaczeń (stąd znak „mniejszy lub równy” w przedstawionym powyżej schemacie).

Analogicznie postępujemy z innymi istotami, np. z olbrzymem. Ważna pozostaje jego referencyjność do człowieka, lecz istotny jest również zestaw odniesień do natury (ziemi, skał, morza, drzew, gór i lasów, słońca, księżyca itp.), z którą olbrzym ma silne powiązania. Ponadto ta postać jest przedstawiana w określonych warunkach środowiskowych oraz zamieszkuje ściśle wyznaczone terytorium. Jej obecności towarzyszą wiatr, sztorm, tornada, szum lasów i rzek, echo grot skalnych itp. Są to cechy dopełniające model ogólny prototypu. Wspierają proces kompozycji oraz stanowią jego istotny element. Przykład literacki procesu kompozycji zaprezentuję w dalszej części artykułu.

Dopełnianie występuje wówczas, gdy struktura stopiona jest konfrontowana z rzeczywistym stanem rzeczy i odpowiada strukturze w pamięci długotrwałej. To proces potwierdzania obecności elementów składowych kompletnej struktury, przechowywanej w pamięci, a dopowiedzianej w strukturze nowo powstającej. Jak stwierdza Libura: „kompozycja ele-

mentów w amalgamacie bywa uzupełniana dzięki przywołaniu różnych ram oraz modeli kulturowych i kognitywnych, które tak samo jak prawidłła percepcji pozwalają uzupełnić «brakujące» fragmenty znanych wzorów»²⁵. Przykładowo, czytając artykuł naukowy oraz widząc odniesienie do bibliografii, zakładamy, że rozwinięty opis tam właśnie się znajduje – i rzeczywiście go tam znajdujemy. Dopełnianie jest więc poziomym rozszerzeniem struktury²⁶. Warto nadmienić, że w percepcji wzrokowej występuje zjawisko *dopełnienia konceptualnego* form, które są przedstawione odbiorcy w sposób fragmentaryczny²⁷. Identyczne zjawiska zachodzą w literaturze, a za wskazane czynności odpowiadają te same obszary kory mózgowej, które uczestniczą w percepcji wzrokowej. Obcowanie z dziełem literackim, sformalizowanym do postaci tekstu, który jest przecież odbierany wzrokowo, niezaprzeczalnie stanowi rodzaj tej percepcji. Efekt *dopełnienia konceptualnego* ma w tym obszarze szerokie spektrum zastosowań. Czytelnik dzieła literackiego bardzo często dopowiada treści niepełne, a jednym ze sposobów na kreowanie przestrzeni literackiej jest tworzenie luk interpretacyjnych. To zjawisko występuje na wielu innych polach kultury, w tym w poezji i sztukach muzycznych. Nazywamy je *reprezentacją siły rozpędu* (*representational momentum*)²⁸. W poezji dookreślamy rymy w wersie, a po usłyszeniu frazy melodycznej potrafimy przewidzieć formę jej zakończenia²⁹. Ten sam efekt występuje w mowie potocznej podczas aktu komunikacji językowej, gdy domyślamy się dalszej części wypowiedzi rozmówcy, a także w percepcji zdarzeń, np. w „przewidywaniu, graniczącym z pewnością, drogi upadającego ze stołu talerza, którą każdy człowiek wizualizuje, zanim jeszcze przedmiot dotknie podłogi”³⁰.

Elaboracja to pogłębianie i uszczegółowienie opisu z odwzorowywaniem danego elementu w strukturze stopionej oraz uaktywnianiem dalszych obszarów semantycznych sieci asocjacyjnych z nim związanych³¹. Odwzorowanie będzie coraz dokładniejsze, a końcowa interpretacja pełna. Obraz danego przedmiotu, osoby lub rzeczy będzie zawierać dokładniejszy zestaw ściśle określonych cech. Tym sposobem „amalgamat może się wzbogacić

²⁵ A. Libura, *Teoria przestrzeni...*, ed. cit., s. 68.

²⁶ B. Lewandowska-Tomaszczyk, op. cit., s. 13–14.

²⁷ *Ibidem*, s. 17. Przykładami mogą być obrazy Jeana Lamberta-Ruckiego. Polski awangardzista świadomie operował efektem dopełniania. Znane dzieła malarskie artysty to: *La visite* (1919), *Kompozycja* (1919), *Femme Et Profil D'homme* (1921), *Les Promeneurs*, (1924), *Montmartre* (1925).

²⁸ Vide J. Freyd, R. Finke, *Representational momentum*, „Journal of Experimental Psychology: Learning, Memory, and Cognition” 1984, nr 10, s. 126–132.

²⁹ Cf. B. Lewandowska-Tomaszczyk, op. cit., s. 18.

³⁰ *Ibidem*, s. 18.

³¹ Cf. *ibidem*, s. 14.

w wyniku swoistego kognitywnego rozwoju, zgodnie z logiką właściwą nowo utworzonej przestrzeni”³². W literaturze proces ten odbywa się np. na zasadzie budowania dokładniejszego wizerunku psychofizycznego postaci, ale i poprzez przypisywanie jej rozbudowanej biografii³³.

Ostatnim procesem jest mechanizm *kompresji*, czyli swoiste ścieśnianie sieci pojęciowej³⁴. Mówimy wówczas o odbiorze holistycznym, zaistniałym w wyniku ostatecznego stapiania cech danego obiektu bez określania przyczyn jego stanu. Poprzez mechanizm kompresji powstają ponadczasowe, uniwersalne informacje wzorcowe, np. dla wspomnianej już postaci wilkołaka, z zestawem cech niezmiennych – cech prototypu.

Podsumowując powyższe rozważania, warto dokonać zestawienia prezentowanych procesów. Ustalenie powiązań między odpowiadającymi sobie elementami przestrzeni wyjściowych, których wspólną strukturę odzwierciedla przestrzeń generyczna, to początek procesu kreacji *amalgamatu*. Fragmenty struktury kilku przestrzeni, a w szczególności podstruktury wyróżnione dzięki referencyjności, zostają poprzez selekcję przeniesione do nowej przestrzeni amalgamatu za sprawą ich stopienia w nową całość. Cztery procesy zachodzące na amalgamacie: *kompozycji*, *dopełnienia*, *elaboracji* i *kompresji* dookreślają nową strukturę i pozwalają, aby ta „wyloniła się” w zbiorze przestrzeni generycznych, do której ostatecznie może trafić nowy amalgamat³⁵. Poprzez utrwalenie jego struktury w przestrzeniach generycznych (na reprezentacjach neuronalnych) może on w przyszłości stać się jedną z przestrzeni wyjściowych dla zupełnie innych amalgamatów.

Literatura grozy – wprowadzenie w przestrzenie generyczne

Bez wątpienia jednym z najważniejszych elementów ludzkiej kultury jest literatura. Paradygmat nauk kognitywnych (w tym kognitywna teoria języka) odgrywa w niej istotną rolę. Dzięki postępowi w tej dziedzinie, a także w neurobiologii (w zakresie badań nad reprezentacjami modułów sieci neuronalnej) współczesny literaturoznawca ma do dyspozycji nowoczesny i multidyscyplinarny aparat analityczny, który umożliwia śledzenie procesu

³² A. Libura, *Teoria przestrzeni...*, ed. cit., s. 68.

³³ Przykładem może być postać olbrzymia Polifema z *Odysei* Homera. Poeta opisał przede wszystkim jego cechy fizyczne oraz zaznaczył, że mieszka on na Sycylii. Wiemy również, że jest synem Posejdona i nimfy Toosy. Grecki poeta Teokryt dokonał elaboracji wizerunkowej postaci, pisząc około 275 roku dwa poematy. Opisał w nich nieszczęśliwą miłość Polifema do nimfy morskiej Galatei.

³⁴ Cf. B. Lewandowska-Tomaszczyk, op. cit., s. 14.

³⁵ Cf. A. Libura, *Teoria przestrzeni...*, ed. cit., s. 73.

powstawania dzieła literackiego na poziomie mentalnym. Kognitywistyka „daje narzędzia do pełniejszej analizy jego budowy, struktury generycznej, zadań i funkcji”³⁶. W trakcie kreacji literackiej zachodzą szczególne procesy kognitywne, w tym zwłaszcza wytwarzanie amalgamatów. Uniwersum w literaturze jest przecież kreowane w oparciu o reprezentacje świata rzeczywistego i wiedzy o nim oraz poprzez scalanie tych reprezentacji w nowe *przedmioty mentalne*, zawierające informacje z przestrzeni generycznych. Reprezentacje z przestrzeni generycznych nie muszą wywodzić się z jednej domeny, aby podlegać scalaniu. Jak zauważa Dorota Korwin-Piotrowska:

Zaletą kognitywizmu jest bowiem umiejętność godzenia sprzecznych na pozór perspektyw, która bazuje na wnikliwych obserwacjach codziennej praktyki językowej i potocznych intuicjach. Właśnie w trakcie takich obserwacji ujawnia się zarówno plastyczność naszej percepcji, jak i semantyczna „pojemność” języka. Tak więc propozycje kognitywizmu są czymś w rodzaju modeli operacyjnych, wynikłych nie ze spekulacji, ale z funkcjonalnej analizy wypowiedzi³⁷.

Przedstawione powyżej założenia znajdują potwierdzenie chociażby w romansach i powieściach grozy, których początek sięga końca XVIII wieku. Przymiotnik *gothic* miał wówczas znaczenie pejoratywne. Był automatycznie kojarzony z czymś nieklasycznym, barbarzyńskim, mrocznym, posepnym, dzikim, chaotycznym oraz nadprzyrodzonym³⁸. Złą sławą cieszyły się również demoralizujące powieści, które miały rozpowszechniać fałszywe i niemoralne wzorce zachowań³⁹. W konsekwencji powyższego na bazie przestrzeni wyjściowych zaczerpniętych m.in. z mitologii, opowieści ludowych oraz bestiariuszy powstała na przełomie wieków tzw. *powieść gotycka*⁴⁰. Jej definicję przytoczono m.in. w *Słowniku gatunków literackich* (2002):

Powieść gotycka posiadała stałe, charakterystyczne elementy składające się na świat przedstawiony dzieła: na wpół rozwalony zamek z podziemiami [lub też stare opactwo, samotny i ponury dom lub dzikie pustkowia – K.S.], w którym zamieszkiwał zazwyczaj „gotycki” łotr, wyrządzający zło porządnym ludziom, wszystko zaś otoczone było aurą tajemniczości i grozy. Bohaterom towarzyszyły niesamo-

³⁶ K. Saja, *Wampir w świecie antropii. Kognitywizm subsymboliczny w literaturoznawstwie*, Kraków 2017, s. 15.

³⁷ D. Korwin-Piotrowska, *op. cit.*, s. 34.

³⁸ Hasło: *Gothic*, [w:] *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda, Warszawa 2012.

³⁹ Cf. A. Gemra, *Sukcesy i porażki „dzikiej opowieści” Horacego Walpole’a „Zamczysko w Otranto”*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis Studia ad Bibliothecarum Scientiam Pertinentia” 2010, nr VIII, s. 132.

⁴⁰ Nazwa gatunku wywodzi się od podtytułu z powieści Walpole’a.

wite i nadprzyrodzone zjawiska oraz melancholijny pejzaż, którego nieodłącznymi składnikami stały się noc, księżyc, wiatr i burza⁴¹.

Wskazany gatunek literacki został wybrany nieprzypadkowo. Dzieła tego typu łamały konwencję i normy literackie oraz długoletnią tradycję, która zakorzeniła się w literaturze oświecenia. Zasada *decorum* została wówczas zastąpiona przez „literacką metaforę ducha”. Żadne z wcześniejszych utworów nie stały w tak silnej opozycji do literatury minionej jak dzieła preromantyzmu i romantyzmu. Co interesujące, wbrew powszechnej niechęci oświeceniowców do powieści „za gatunek wartościowy uważano romans, podkreślając, że jego fabuła jest oparta na faktach, przynosi prawdziwy obraz świata i wywiera korzystny wpływ na czytelnika” – zauważa Anna Gemra⁴². W latach 1790–1810 „układanie gotyckich powieści dochodzi do szczytu, a gatunek ten cieszy się jeszcze dość znaczącą popularnością aż po lata dwudzieste”⁴³. Kreowanie historii tego typu nie było czymś nowym, zważywszy na fakt, że strach stanowił zjawisko powszechne od tysięcy lat. Jean Delumeau zauważył: „Strach narodził się wraz z człowiekiem w najgłębszej otchłani wieków. [...] Jest w nas i towarzyszy nam przez całe życie”⁴⁴. Jest to przestrzeń uniwersalna, istniejąca w ludzkiej świadomości od zarania dziejów, podobnie jak groza, której korzenie odnaleźć można w otaczającej nas rzeczywistości. Groza świata pozostaje toposem pierwotnym, nie tylko literackim, lecz także ogólnokulturowym:

Można domniemywać, że pierwsze opowieści gotycystyczne, opowieści grozy, powstawały przy ogniskach w jaskiniach wraz z językiem, który je wyrażał, a którego słowa, jeśli wierzyć językoznawcom, miały pierwotnie charakter konkretów, nie zaś metafor czy abstrakcji. [...] Źródłem tak istniejącego języka były lasy, pola, morza, rzeki i niebo, które musiały być także źródłem pragotycystycznej grozy⁴⁵.

Fundamentem dla ogólnie pojętej grozy jest zatem określona przestrzeń generyczna: konkretne zjawisko, zdarzenie lub rzecz istniejąca, choć jest to ta część świata, której nie obejmuje „jaskiniowe światło”⁴⁶. Wiadomo

⁴¹ Hasło: *Powieść gotycka*, [w:] M. Bernacki, M. Pawlus, *Słownik gatunków literackich*, Bielsko-Biała 2002.

⁴² Na temat powieści i romansu – *vide* I. Watt, *Narodziny powieści. Studia o Defoe’em, Richardsonie i Fieldingu*, przeł. A. Kreczmar, Wrocław 1973; J.A. Cuddon, *A Dictionary of Literary Terms*, London 1977, s. 565–570.

⁴³ *Cf.* Z. Sinko, *Wstęp*, [w:] M.G. Lewis, *Mnich*, przeł. Z. Sinko, Wrocław 1964, s. LIII.

⁴⁴ J. Delumeau, *Strach w kulturze Zachodu*, przeł. A. Szymanowski, Warszawa 1986, s. 8.

⁴⁵ M. Świerkocki, *Magia gotycyzmu*, [w:] *Gotycyzm i groza w kulturze*, red. G. Gazda, A. Izdebska, J. Pluciennik, Łódź 2003, s. 12.

⁴⁶ *Cf.* M. Świerkocki, *op. cit.*, s. 13.

powszechnie, że świat fizyczny, z jego ogromem możliwych desygnatów, stanowi podstawę dla metafor i symboli. Przeniesienie danego znaczenia do odmiennej przestrzeni generycznej oraz jego adaptacja interpretacyjna to etap *kompozycji* procesu scalania, w której to, co prawdziwe, zyskuje nowe, konceptualne znaczenie. Jest to jeden ze sposobów kreacji nowego uniwersum z przestrzeni generycznych i tego, co nazywamy „wymyślaniem” w kulturze.

Identyfikacja wskazanych zjawisk kognitywnych w *Zamczysku w Otranto* Horacego Walpole’a

Interesującym materiałem do rozważań jest powieść gotycka Walpole’a *Zamczysko w Otranto* z 1764 roku. Jest ona uznawana za pierwszą angielską powieść gotycką⁴⁷. Rzecz jasna w zbiorze powieści gotyckich istnieją dzieła bardziej reprezentatywne z perspektywy poruszanych tu zagadnień⁴⁸, niemniej jednak w prezentowanym tekście chodzi o wskazanie potencjału drzemającego w analizach kognitywnych i zarysowanie problemu, który w kolejnych utworach wymagałby znacznie obszerniejszego opracowania.

Walpole pisał o powieści w liście do pani Du Deffand: „Pozwoliłem, aby rządziła mną nieskrępowana imaginacja, niekontrolowane wizje i namietności. Pisałem wbrew prawidłom, krytykom i filozofom; zdaje mi się, że tak chyba lepiej”⁴⁹. Biorąc pod uwagę powyższą wypowiedź autora, warto nadmienić, że *Zamczysko* nie wywoływało negatywnych reakcji ówczesnych estetyków⁵⁰. Anna Gemra zaznacza, że było to związane z coraz wyraźniejszą akceptacją ówczesnych luminarzy kultury dla śmieiej pojawiających się nowych, „nieracjonalnych” elementów w estetyce, zdominowanej do tej pory przez oświeceniowe racjonalistyczne spojrzenie. Zmienił się ton

⁴⁷ Obecnie za pierwszą powieść gotycką coraz częściej uznaje się *Ferdinand Count Fathom* Tobiasa Smolletta z 1753 roku. Utwór wykorzystuje elementy gotyckiego horroru, nie jest jednak w pełni wzorcowy. Ponadto wydanie z 1764 roku nie było oficjalne, lecz miało charakter prywatny i kolekcjonerski. Pierwsze wydanie ogłoszono rok później w Londynie, u wydawcy Thomasa Lowndesa, w lutym 1765 roku (*vide* A. Gemra, *op. cit.*, s. 131).

⁴⁸ Wśród nich wystarczy wskazać późniejsze utwory grozy: *Mnich* Matthew Gregory’ego Lewisa (1796), *Italczyk albo Konfesjonal Czarnych Pokutników* Ann Radcliffe (1796), *Frankenstein, czyli współczesny Prometeusz* Mary Shelley (1818), *Wampir* Johna Williama Polidoriego (1819), *Carmilla* Josepha Sheridana Le Fanu (1871), *Dracula* Brama Stokera (1897) czy też akcenty polskie z twórczości Anny Mostowskiej (*Zamek Koniecpolskich, Strach w zamczku, Matylda i Daniłło*).

⁴⁹ [Cyt. za:] M. Przymanowska, *Postłowie*, [w:] H. Walpole, *Zamczysko w Otranto*, przeł. M. Przymanowska, Kraków 1976, s. 101.

⁵⁰ A. Gemra, *Od gotycyzmu do horroru. Wilkołak, wampir i monstrum Frankensteina w wybranych utworach*, Wrocław 2008, s. 89.

krytyki wobec pisarzy, którzy dość długo byli nisko oceniani ze względu na obecność w ich dziełach motywów fantastycznych i nieprzestrzeganie zasady *decorum*⁵¹.

Otwarcie głównej linii fabularnej powieści jest tragiczne w skutkach wydarzenie – upadek z nieba wielkiego szyszaka, który zabija młodego księcia w dniu jego ślubu. Głównym bohaterem powieści jest Manfred, ojciec tragicznie zmarłego Konrada. Akcja utworu jest skoncentrowana na jego nieudolnych próbach legalizacji władzy w Otranto poprzez małżeństwo syna, a następnie własne z córką markiza Vincenza. Przeszkadza mu w tym seria fantastycznych zdarzeń, a obłęd i strach doprowadzają do morderstwa, oszustwa oraz próby gwałtu.

Fundamentem scalania amalgamatów są *przestrzenie generyczne*, dlatego wskazanie aspektów kognitywnych w powieści należy rozpocząć od wymienienia ich reprezentacji. Warto przy tym podzielić przestrzenie na trzy zbiory, które będą reprezentować elementy przestrzeni wyjściowej, percepcje bieżące i nowe amalgamaty:

1. elementy przestrzeni wyjściowej: „zamek”, „rycerz”, „szyszak”, „olbrzym”, „kościotrup”, „małżeństwo”, „śmierć”, „strach” itp. (przynajmniej część z wymienionych przestrzeni należała niegdyś do przestrzeni emergentnych, lecz zyskała autonomię amalgamatu w trakcie wieloletnich przemian kulturowych);

2. na bieżąco percypowane jakości (przebieg fabularny);

3. nowe struktury scalone i emergentne Horacego Walpole’a (indywidualny koncept twórczy): „nawiedzony zamek”, „zjawia z obrazu”, „zbroja olbrzyma” itp.⁵².

Wiele procesów scalania zachodzących w *przestrzeniach wyjściowych*, konstruowanie z ich pomocą sceny oraz rozbudowywanie wokół nich akcji pozwalają autorowi nazwać zjawiska wcześniej nieopisywalne. Utworzone amalgamaty są bardziej skomplikowane i wielopoziomowe, co umożliwia czytelnikowi dokonanie szerszej interpretacji, ponadracjonalnej i fantastycznej, zgodnej z intencją autora. W ten sposób przestrzenie wraz z konotacjami wchodzą ze sobą w dialog⁵³. Nowe amalgamaty wpisane w ogólny system pojęciowy mogą stać się z czasem przestrzeniami generycznymi w sieci integracji conceptualnej, podlegając lub nie dalszym przekształceniom. Jak zauważa Libura: „Amalgamaty powstają w wyniku stopienia dwóch lub więcej przestrzeni mentalnych, a gdy zostaną utrwalone, mogą posłużyć jako przestrzenie wyjściowe w kolejnych procesach integracji”⁵⁴.

⁵¹ Cf. *eadem*, *Sukcesy i porażki...*, ed. cit., s. 134.

⁵² Cf. B. Lewandowska-Tomaszczyk, op. cit., s. 11.

⁵³ Cf. D. Korwin-Piotrowska, op. cit., s. 34–35.

⁵⁴ A. Libura, *Teoria przestrzeni...*, ed. cit., s. 73.

Do dziś określone w ten sposób amalgamaty (np. wymieniony powyżej „nawiedzony zamek”) funkcjonują jako informacje wzorcowe dla wielu dzieł kultury, ponieważ pewne schematy są wielokrotnie powielane w kolejnych realizacjach, niezależnie od rodzaju sztuk. W ten sposób kognitywny umysł scala coraz doskonalsze i coraz bardziej szczegółowe *przedmioty mentalne* zapisane w pamięci neuronu.

Tłumaczy to, w jaki sposób artysta konstruuje swoje dzieło. Jak już wspomniałem, na skutek procesu integracji pojęciowej w umyśle twórcy powstaje *amalgamat* – nowa przestrzeń mentalna utworzona ze stopienia dwu lub więcej przestrzeni wyjściowych, w wyniku czego wyłania się semantyczna struktura emergentna o nowych właściwościach⁵⁵. Mówiąc wprost: wyłaniają się nowa, indywidualna linia fabularna, bohaterowie o określonych cechach i nowe, kompletne uniwersum.

Przywołany epizod opowieści o upadku z nieba wielkiego stożkowego hełmu rycerskiego wskazuje na procesy stapiania conceptualnego, takie jak *kompozycja* oraz *dopełnienie*, odpowiedzialne za nowy kształt amalgamatu. Jest nim wskazana powyżej „zbroja olbrzyma”. To również pierwsze zarysowanie obecności przestrzeni nadprzyrodzonej w kompozycji świata przedstawionego, które inauguruje całą przestrzeń fantastycznej grozy. Od tego momentu w zamku regularnie ukazują się poszczególne części ciała olbrzyma oraz elementy jego zbroi. Bohaterowie relacjonują jedno z takich objawień w następujący sposób:

To olbrzym, tak, chyba olbrzym, cały zakuty w zbroję, bo widziałem stopę i kawałek nogi i były tak wielkie jak szyszak tam w dole, na dziedzińcu⁵⁶.

Użycie efektu *dopełnienia conceptualnego* jest tu wyraźnie widoczne, chociażby za sprawą wykorzystania wyrazów wskazujących na przypuszczenie i dopowiedzenie, takich jak „chyba” i „kawałek”. Na podstawie fragmentów zbroi zarówno bohaterowie, jak i czytelnik są przekonani o istnieniu olbrzymiego rycerza. Innymi słowy: dopełnienie działa tu dwutorowo: jest udziałem bohaterów w fabule oraz czytelnika, co stanowi sytuację niezbędną dla prawidłowej interpretacji dzieła literackiego.

Szyszak nie jest już tylko elementem zbroi, lecz staje się częścią większej, nadprzyrodzonej istoty – nowego *przedmiotu mentalnego*, amalgamatu, który możemy określić jako nacechowaną pejoratywnie „zbroję olbrzyma”. Zachowuje swoje znaczenie wyjściowe oraz zyskuje powiązanie z przestrzenią negacji – nikt nie chce obecności sił nadprzyrodzonych, które od samego początku budzą w bohaterach powieści strach. Powyższy schemat został

⁵⁵ E. Tabakowska, *op. cit.*, s. 597.

⁵⁶ H. Walpole, *op. cit.*, s. 22.

powielony kilkakrotnie w fabule, np. wówczas, gdy do zamku zmierzały setki rycerzy Manfreda, dźwigające olbrzymi miecz:

Zdawali się omdlewać pod jego ciężarem [...], nagle olbrzymi miecz wyrwał się z rąk niosących i spadłszy na ziemię naprzeciw hełmu, znieruchomiał⁵⁷.

Bieżące dopełnienie szczątkowej wiedzy o amalgamacie „zbroja olbrzyma” buduje atmosferę strachu przed nadchodzącym nieszczęściem, podkreśla napięcie i tajemniczość utworu, oddziałując tym samym na emocje czytelnika. Efekt dopełnienia konceptualnego zostaje również wyrażony w następującej treści:

Zginęliśmy, przepadliśmy! To znowu przyszło! Znowu Przyszło!
Co przyszło znowu? – krzyknął zdumiony Manfred.
Ach, ręka! Ręka olbrzyma! Trzymajcie mnie! Zmysły tracę! [...]
Ta ręka do tamtej nogi należy, którą on widział w galerii. Ojciec Hieronim dawno zapowiedział, że pojawiają się znaki Boże⁵⁸.

Nieco dalej czytamy:

Olbrzymi miecz, który odkopałem w lesie; ów hełm, miecza towarzysz... [...] na najwyższej poręczy wielkich schodów zobaczyłem rękę w zbroi tak wielką, tak wielką... Myślałem, że mdleję⁵⁹.

Przypomnę, że zjawisko dopełnienia konceptualnego, świadomie wykorzystane przez autora (choć, rzecz jasna, w czasach Walpole’a obecna nazwa nie obowiązywała), sprawia, że: „Widziana zza krawędzi muru ręka ludzka każe nam domyśleć się tam obecności całej postaci. Przedstawione na linii okręgu parę punktów aktywuje obraz pełnego okręgu”⁶⁰. To swoiste oszustwo umysłu, oszczędność czasu i energii oraz uproszczenie formy procesu percepcji. Świat przedstawiony *Zamczyska* staje się w ten sposób odrealniony, pozostaje projekcją przestrzeni mentalnej autora, przy czym jest zgodny z zasadą mapowania. To uniwersalna zasada wszelkich utworów grozy, a także horrorów, które podając szczątkowe dane o obiekcie, sugerują nam jego istnienie w charakterystyczny dla gatunku sposób (skrzypiące i zamykające się samoczynnie drzwi, przesuwające się przedmioty itp.). Ponadto jest to uniwersalna cecha kodów kognitywnych, które obowiązują w ogóle ludzkiej percepcji.

⁵⁷ *Ibidem*, s. 50–51.

⁵⁸ *Ibidem*, s. 88.

⁵⁹ *Ibidem*, s. 91.

⁶⁰ B. Lewandowska-Tomaszczyk, *op. cit.*, s. 17.

Zestawianie ze sobą wszystkich fragmentów olbrzymia w naturalny sposób zmierza do zobrazowania kolejnego typu operacji mentalnych, czyli *elaboracji* – uszczegółowienia. Każdy nowy element zbroi uzmysławia bohaterom pochodzenie tajemniczej postaci oraz jej tożsamość. W *Zamczysku* w punkcie kulminacyjnym pojawia się pełna postać olbrzymia w zbroi:

Mury zamku za plecami Manfreda zapadły się potężną zdmuchniętą siłą, a olbrzymia postać Alonza pojawiła się pośród ruin⁶¹.

Każda fabuła dzieła literackiego, w którym główny element stanowi jakaś niebezpieczna tajemnica, jest oparta na tym typie operacji mentalnych, podobnie jak opisywana powieść Walpole’a. Sukcesywnie zmierzamy w stronę prawdy, w kierunku wyjaśnienia intrygi i ujawnienia całej tajemnicy Manfreda.

Jak już wspomniałem w trakcie rozpoznawania przestrzeni generycznych, w *Zamczysku* następuje połączenie między dwiema różnymi domenami: domeną źródłową – konwencjonalną, związaną m.in. z kulturą średniowiecza oraz dziedziną docelową świata nadprzyrodzonego. Konstytuuje się w ten sposób nowy typ powieści. Połączenie jest zarówno wizualne, zobrazowane chociażby w rzeczywistości znanej z historii, jak i koncepcyjne. Od czytelnika oczekuje się zaangażowania w „myślenie wizualne” – doświadczenia, które łączy obraz i pojęcie, percepcję i intelekt. Tym samym „patrzymy” oraz „myślimy” jednocześnie. Dochodzi do jednoczesnego przetwarzania danych wizualnych i formułowania nowego znaczenia, przetwarzania obrazu oraz konstruowania znaczeń poprzez przeniesienia wiedzy ogólnokulturowej na temat danej domeny na dziedzinę docelową. Nazywa się to „mapowaniem źródła w stronę celu”⁶². Celem Walpole’a było wprowadzenie w znane, akceptowane uniwersum elementu, który burzy ład i harmonię. Świat, jaki znamy, został przełamany za sprawą obecności w nim „istoty nie z tego świata”. Było to, jak wiadomo, niezgodne z oświeceniowym światopoglądem, głoszącym racjonalizm zastanej rzeczywistości.

Powieść w wielu aspektach pozostaje referencyjna wobec przestrzeni fizycznej. To, co nadprzyrodzone, jest nadpisane w znaczeniu i przeniesione do innej przestrzeni generycznej. Przypuszczalnie autor dał upust gromadzonym przez lata emocjom, przenosząc do zawartości powieści te eksponaty ze swojej kolekcji (zgromadzone w galerii zakupionego zamku Strawberry Hill), które wywierały na niego największy wpływ. Zapamiętał przede wszystkim to, co intrygujące. Jest to zgodne z ogólnymi zasadami funkcjonowania systemu kognitywnego, w którym działa tzw. wykrywacz nowości i rzeczy

⁶¹ H. Walpole, *op. cit.*, s. 98.

⁶² Vide R. Arnheim, *Visual Thinking*, Berkeley 1969.

ciekawych – hipokamp⁶³. Walpole wykorzystał również znane mu obrazy lochów zamkowych, piwnic oraz wizje senne. W liście do Williama Cole'a pisał:

Mam nadzieję, że słabość, jaką żywi Pan dla mnie i dla Strawberry, pozwoli Panu wybaczyć dzikość tej historii. Znajdzie Pan w niej zresztą sprawy, które przypomną Panu to miejsce. Kiedy przeczyta Pan, jak malowany przodek opuszcza ramy, na pewno stanie Panu przed oczami portret Lorda Falkland w białym stroju, wiszący w mojej galerii. Czy mam wyznać Panu, jak powstał ten romans? Na początku czerwca zbudziłem się rankiem ze snu, z którego przypominałem sobie tylko, że błędził po starym zamczysku (sen bardzo naturalny u człowieka, który tak jak ja ma głowę pełną gotyckich historii) i że na najwyższej poręczy wielkich schodów ujrzałem olbrzymią rękę w zbroi⁶⁴.

Wiemy, iż wizje senne odgrywały bardzo ważną rolę w oświeceniu, zwłaszcza w latach 70.⁶⁵. Mniej więcej w połowie XVIII wieku ukształtował się pogląd głoszący, że straszny świat halucynacji, wizji, potworów i monstrów rodzi się podczas snu, kiedy świadomość traci kontrolę nad ciałem⁶⁶. Sny miały ponadto pomagać w głębokiej introspekcji. Dzięki ich analizie człowiek mógł dotrzeć do głębi samego siebie oraz poznać nieznane obszary własnego „ja”. Dotychczas sądzono, że „sny, podobnie jak wizje, anioły, zjawy, diabły, czary i duchy, są tworamii przesądów, a nie prawdziwymi bytami”⁶⁷. Dziś można stwierdzić, iż są one wyjątkowymi emanacjami doświadczeń zmysłowych. Już John Locke zauważył, że pamięć zachowuje treść snów tak samo jak doświadczenia zmysłowe⁶⁸. Tym samym wizje senne mogą stać się częścią zawartości map mentalnych, zyskując reprezentacje, podobnie jak bezpośrednie doświadczenia zmysłowe.

Ukazywanie się fragmentów olbrzyma nie jest jedynym nadprzyrodzonym zdarzeniem. Kolejne przypadki bazują przede wszystkim na zjawisku *kompresji*, np. wówczas, gdy z posagu sączy się krew: „trzy krople krwi spłynęły z posagu Alonza na posadzkę”⁶⁹, lub we fragmencie opisującym kościotrupa, który objawił się Manfredowi:

⁶³ Umysł koduje przede wszystkim rzeczy ważne. Odpowiedzialny jest za to hipokamp, nazywany wykrywaczem nowości i rzeczy ciekawych. Jeśli hipokamp uzna jakąś rzecz lub zdarzenie za nowe i interesujące, magazynuje informacje o nim, tworząc neuronową reprezentację. Cf. M. Spitzer, *Jak uczy się mózg?*, przeł. M. Guzowska-Dąbrowska, Warszawa 2007, s. 38.

⁶⁴ List Walpole'a do Williama Cole'a, [cyt. za:] M. Przymanowska, *Postłowie*, [w:] H. Walpole, *op. cit.*, s. 103–104.

⁶⁵ Cf. D. Outram, *Panorama Oświecenia*, przeł. J. Kolczyńska, Warszawa 2008, s. 197.

⁶⁶ *Ibidem*, s. 197.

⁶⁷ *Ibidem*, s. 200.

⁶⁸ *Ibidem*, s. 198.

⁶⁹ H. Walpole, *op. cit.*, s. 83.

Postać obróciła się z wolna, ukazując Fryderykowi oblicze kościotrupa: nagie szczątki i puste oczodoły osłonięte kapturem eremity⁷⁰.

Przytaczana postać przeraża, lecz jej istnienie nie spowoduje u czytelnika szoku poznawczego. Kościotrup, jako stosunkowo stary amalgamat, został głęboko osadzony w kulturze w formie przestrzeni generycznej. Jego obecność w dziele literackim stała się czymś powszechnym co najmniej od średniowiecza, gdy powstał dialog moralistyczno-dydaktyczny *Rozmowa Mistrza Polikarpa ze Śmiercią*. W ten sposób konstrukcje znaczeń są stylizowane poprzez symbole lub metafory (kościotrup to symbol śmierci). Innymi słowy: znaczenie wyłania się samo z zestawu percypowanych cech, bez konieczności ich przybliżania. Są to znaczenia społeczno-kulturowe, utarte schematy i wzorce, zakodowane w systemie kognitywnym w postaci reprezentacji neuronalnej – *przedmiotu mentalnego*, zapisanego w pamięci neuronu. Jest to wzór wielokrotnie kopiowany i przekazywany poprzez naśladownictwo, a zastosowany w tym przypadku w celu spotęgowania atmosfery grozy.

Podsumowanie

Przytaczana powieść Walpole'a wydaje się wielowymiarową poznawczo opowieścią referencyjną względem obrazu powstałego w umyśle autora za sprawą scalania reprezentacji pamięciowych. Zawierały one prototypy z obrazów, znajome opisy zamków, lochów i krypt, imaginacje senne, wzorce z wcześniejszych dzieł literackich, w których spotykamy niektóre z wymienionych przestrzeni generycznych oraz postać gotyckiego łotra (w prezentowanej formie stworzył go Samuel Richardson w powieści *Clarissa or, The History of a Young Lady* z lat 1747–1748)⁷¹. Zgodnie z powyższym warto nadmienić, że literatura cechuje się wyraźną tendencją do emanacji. Te same amalgamaty powtarzają się w kolejnych realizacjach literackich określonego gatunku. Znakomitym tego przykładem są liczne renarracje literackie, czerpiące inspirację z dzieł kanonicznych. Jednym z nich jest ballada romantyczna *Lenora* Gottfrieda Augusta Bürgera z 1773 roku, która doczekała się wielu wersji, w tym renarracji polskiej Adama Mickiewicza zatytułowanej *Ucieczka* (1832). Nie chodzi tu bynajmniej o wyznaczniki gatunku czy też rodzaju literackiego. Podział genologiczny od dawna boryka się z problemami, związanymi z brakiem możliwości precyzyjnej klasyfikacji. Mamy dziś do czynienia raczej z licznymi hybrydami, które przełamują schematy ga-

⁷⁰ *Ibidem*, s. 93.

⁷¹ *Vide* A. Gemra, *Sukcesy i porażki...*, ed. cit., s. 133.

tunkowe⁷². Mowa tu o określonym zakresie przestrzeni generycznych, które w efekcie ciągłego scalania, wymieszania i hybrydyzacji rozbudowują obraz już istniejących amalgamatów. Co interesujące, dzięki znajomości przestrzeni generycznych odbiorca jest w stanie odtworzyć stany intencjonalne autora towarzyszące mu w akcie kreacji i niejako uczestniczyć w procesie twórczym, o ile czytelnik zechce poświęcić temu zagadnieniu więcej uwagi.

BIBLIOGRAFIA

- Amalgamaty kognitywne w sztuce*, red. A. Libura, Kraków 2007.
- Arnheim R., *Visual Thinking*, Berkeley 1969.
- Bernacki M., Pawlus M., *Słownik gatunków literackich*, Bielsko-Biała 2002.
- Coulson S., Oakeley T., *Blending basics*, „Cognitive Linguistics” 2000, nr 11(3/4), s. 175–196.
- Cuddon J.A., *A Dictionary of Literary Terms*, London 1977.
- Delumeau J., *Strach w kulturze Zachodu*, przeł. A. Szymanowski, Warszawa 1986.
- En quête de sens. Études dédiées à Marcela Świątkowska. W poszukiwaniu znaczeń. Studia dedykowane Marceli Świątkowskiej*, red. J. Górniewicz, H. Grzmil-Tylutki, I. Piechnik, Kraków 2010.
- Fauconnier G., *Espaces mentaux*, Paris 1984.
- Fauconnier G., *Mappings in Thought and Language*, Cambridge 1997.
- Fauconnier G., Sweetser E., *Spaces. Worlds and Grammar*, Chicago 1996.
- Fauconnier G., Turner M., *Compression and global insight*, „Cognitive Linguistics” 2000, nr 11(3/4), s. 283–304.
- Fauconnier G., Turner M., *Conceptual Projection and Middle Spaces*, Report 9401, San Diego 1994.
- Fauconnier G., Turner M., *The Way We Think. Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities*, New York 2002.
- Formy aktywności umysłu. Ujęcie kognitywistyczne*, t. 1: *Emocje, percepcja, świadomość*, red. A. Klawiter, przeł. A. Binder, M. Binder, Warszawa 2008.
- Freyd J., Finke R., *Representational momentum*, „Journal of Experimental Psychology: Learning, Memory, and Cognition” 1984, nr 10, s. 126–132.
- Gemra A., *Od gotycyzmu do horroru. Wilkołak, wampir i monstrum Frankensteina w wybranych utworach*, Wrocław 2008.
- Gemra A., *Sukcesy i porażki „dzikiej opowieści” Horacego Walpole’a „Zamczysko w Otranto”*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis Studia ad Bibliothecarum Scientiam Pertinentia” 2010, nr VIII, s. 130–141.
- Gotycyzm i groza w kulturze*, red. G. Gazda, A. Izdebska, J. Płuciennik, Łódź 2003.
- Grady J., *Cognitive mechanisms of conceptual integration*, „Cognitive Linguistics” 2000, nr 11(3/4), s. 335–345.

⁷² Vide R. Sendyka, *W stronę kulturowej teorii gatunków*, [w:] *Studia z teorii literatury. Archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego”*, t. 2, red. K. Bartoszyńska, M. Głowiński, H. Markiewicz, Wrocław 1988.

- Kognitywizm w poetyce i stylistyce*, red. G. Habrajska, J. Ślósarska, Kraków 2006.
- Korwin-Piotrowska D., *Powiedzieć świat. Kognitywna analiza tekstów literackich na przykładach*, Kraków 2006.
- Lewis M.G., *Mnich*, przeł. Z. Sinko, Wrocław 1964.
- Libura A., *Teoria przestrzeni mentalnych i integracji pojęciowej. Struktura modelu i jego funkcjonalność*, Wrocław 2010.
- Metonymy and Metaphor in Grammar*, red. K.-U. Panthera, L. Thornburg, A. Barcelona, New York – Philadelphia 2009.
- Outram D., *Panorama Oświecenia*, przeł. J. Kolczyńska, Warszawa 2008.
- Profilowanie pojęć. Wybór prac*, red. J. Bartmiński, Lublin 1993.
- Saja K., *Wampir w świecie antropii. Kognitywizm subsymboliczny w literaturoznawstwie*, Kraków 2017.
- Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda, Warszawa 2012.
- Spitzer M., *Jak uczy się mózg?*, przeł. M. Guzowska-Dąbrowska, Warszawa 2007.
- Sweetser E., *Blended spaces and performativity*, „Cognitive Linguistics” 2000, nr 11(3/4), s. 305–333.
- Walpole H., *Zameczysko w Otranto*, przeł. M. Przymanowska, Kraków 1976.
- Watt I., *Narodziny powieści. Studia o Defoe’em, Richardsonie i Fieldingu*, Wrocław 1973.

Krystian Saja – dr, adiunkt w Zakładzie Literaturoznawstwa (Pracownia Mitopoetyki i Filozofii Literatury Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu Zielonogórskiego). Członek zielonogórskiego oddziału Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza. Jego zainteresowania badawcze skupiają się wokół literatury kontrfaktycznej, literaturoznawstwa kognitywnego oraz teorii literatury. ORCID: 0000-0002-5580-6218. Adres e-mail: <k.saja@ifp.uz.zgora.pl>.

Krystian Saja – PhD, Assistant Professor in the Department of Literary Studies, Laboratory of Mythopoetics and Philosophy of Literature at the Institute of Polish Philology, University of Zielona Góra. Member of the Zielona Góra branch of the Adam Mickiewicz Literary Society. His research interests focus on counterfactual literature, cognitive literary studies and literary theory. ORCID: 0000-0002-5580-6218. E-mail address: <k.saja@ifp.uz.zgora.pl>.

Nieustraszeni pogromcy wampirów Romana Polańskiego wobec literackich i filmowych antenatów w kontekście koncepcji estetycznych Romana Ingardena

ABSTRACT. Jakub Rawski, „Nieustraszeni pogromcy wampirów” Romana Polańskiego wobec literackich i filmowych antenatów w kontekście koncepcji estetycznych Romana Ingardena [Roman Polański's *The Fearless Vampire Killers* Towards Literary and Film Ancestors in The Context of Roman Ingarden's Aesthetic Concepts]. „Przestrzenie Teorii” 42. Poznań 2024, Adam Mickiewicz University Press, pp. 289–306. ISSN 1644-6763. <https://doi.org/10.14746/pt.2024.42.14>.

The aim of the article is to analyze the correlation between Roman Polański's *The Fearless Vampire Killers* and literary and film representations of the vampire. Reminiscences of classic works related to the undead, such as *Lenora* by Gottfried August Bürger, *The Vampyre* by John Polidori or *Dracula* by Bram Stoker, as well as cinematic works *Dracula* by Tod Browning, horror films by Hammer are noticeable in the image. The article attempts to analyze these literary and film threads, using the aesthetic concepts of Roman Ingarden. The categories used in the analysis of the literary-film border of *The Fearless Vampire Killers* concern: multi-layered structure, underdetermined places, concretization and metaphysical qualities.

KEYWORDS: Roman Ingarden, Roman Polański, vampires, film, phenomenological interpretation

„Rozległe państwo umarłych zaczynało się wszędzie”¹.

Czesław Miłosz

Preliminaria

W przypadku *Nieustraszonych pogromców wampirów* Romana Polańskiego na gruntach kulturoznawczym i filmoznawczym nie podjęto do tej pory próby ujęcia korelacji tego dzieła względem literackich oraz filmowych reprezentacji wampira, do których polski reżyser intencjonalnie się odwołał. Celem artykułu jest analiza reminiscencji motywów zawartych w klasycznych utworach związanych z nieumarłymi, takich jak *Lenora* (1774) Gottfrieda Augusta Bürgera, *Wampir* (1819) Johna Williama Polidoriego czy *Dracula* (1897) Brama Stokera, obecnych w filmie. Z kolei w sferze

¹ Cz. Miłosz, *Sezon*, [w:] *idem, Kroniki*, Kraków 1988, s. 7.

kreacji istot demonicznych zostały uwidocznione nawiązania do kinowych antenatów krwiopijców Polańskiego. W artykule podjęto próbę przyjrzenia się wskazanym wyżej śladom literackim oraz filmowym w *Nieustraszonych pogromcach wampirów* z zastosowaniem koncepcji estetycznych Romana Ingardena, a tym samym perspektywę metodologiczną wyznaczają tu fenomenologia oraz komparatystyka w obszarze korespondencji sztuk literackiej i filmowej.

Fenomenologia jest niebywale korzystna poznawczo dla badań filmoznawczych. Jak stwierdza Adam Workowski: „proponuje precyzyjne opisy wartości. Preferuje opis doświadczenia zamiast konstrukcji teoretycznych. Jest przez to bliska filmowemu, zmysłowemu oglądaniu świata”². Kategorie wykorzystane w analizie pogranicza literacko-filmowego *Nieustraszonych pogromców wampirów* dotyczyć będą: konkretyzacji miejsc niedookreślenia, jakości metafizycznych, warstw utworu oraz w sposób uwarunkowany powyższymi rozpoznaniem – korespondencji sztuk, która z perspektywy estetyki Ingardena jest „przejawem [...] metaforycznie rozumianego życia dzieł, których odbiór został poświadczony przez innych autorów już w ich własnych wystąpieniach artystycznych. Jest to przejaw «życia» osobliwy w tym znaczeniu, że jest on [...] dostępny tylko tym dziełom [...], które stały się przedmiotem zainteresowania twórców innych dziedzin sztuki”³.

Komparatystyka na potrzeby niniejszego rozdziału jest pojmowana jako obszar, w którym istnieją powiązania w semiosferze między literaturą a filmem. Nie sposób dla omawianych zagadnień nie przywołać pojęcia intertekstualności. Wedle powyższych rozpoznań w filmie Polańskiego pojawiają się reminiscencje wcześniejszych utworów literackich oraz filmowych. Tym samym poprzednie teksty kultury dotyczące krwiopijców stanowią interteksty dla *Nieustraszonych pogromców wampirów*. W artykule bez wikłania się w rozważania genologiczne, niebędące realizacją jego celów badawczych, przyjmuje się zgodnie z rozpoznaniem Grażyny Stachówny pojmowanie dzieła Polańskiego jako horroru, realizującego cechy tej poetyki, w którym ośmieszono lęk przed potworami, nie zaś je same⁴. Komediowe elementy, wyraźnie zauważalne w kreacji ludzkich bohaterów, oraz niektóre sceny typowe dla slapsticku w żaden sposób nie podważają ani nie redukuje makabry, bowiem „groza rodzi się pomimo śmiechu”⁵, a „Polański z całą swobodą żonglował re-

² A. Workowski, *Refleksje filozofa o kinie wartości*, [w:] *W stronę kina filozoficznego. Antologia*, red. U. Tes, Kraków 2011, s. 17.

³ A. Stoff, „Życie dzieła w jego konkretyzacjach” jako przesłanka i podstawa badań nad korespondencją sztuk, [w:] *Estetyka Romana Ingardena jako podstawa badań nad korespondencją sztuk*, red. B. Garlej, B. Kuczera-Chachulska, A. Tyszczyk, Warszawa 2022, s. 26.

⁴ Vide G. Stachówna, *Roman Polański i jego filmy*, Warszawa–Łódź 1994, s. 168–183.

⁵ *Ibidem*, s. 171.

gulami horroru, ale ich nie ośmieszał”⁶. Bohaterowie tego filmu (szczególnie postacie niebędące demonami), jak trafnie zauważa Michał Wolski, „pochodzą z innych porządków genologicznych niż horror, [...] jednocześnie porządek ten przeobrażają i uzupełniają, tworząc nową jakość”⁷. Wampiry „nie stanowią jednoznacznego obiektu drwin i źródła humoru, czego dowodem jest nie tylko sposób portretowania hrabiego von Krolocka i innych bezimiennych krwiopiców, ale też otwarte zakończenie, w którym nieświadomi niczego bohaterowie wywożą bakcyła wampiryzmu poza Transylwanię”⁸.

Ingarden stwierdzał, że dzieło filmowe „jest tworem artystycznym stojącym na pograniczu wielu sztuk, [...] kryje w sobie olbrzymią różnorodność możliwych składników i przebogate możliwości ich organicznego powiązania w jedną całość”⁹. Ewa Mazierska, pisząc o filmach Polańskiego, wskazuje z kolei, iż „podziały między dziełem sztuki a jego fenomenologicznymi przejawami dodatkowo komplikuje specyficzny status filmu, który jest produktem pracy zbiorowej”¹⁰. Dla potrzeb niniejszych analiz założono, że wśród składników *Nieustraszonych pogromców wampirów* są motywy wykorzystywane już w tekstach kultury dotyczących wampirów¹¹ oraz wyraźne ślady wcześniejszych utworów literackich i filmowych. Wszakże, jak przekonywali Roland Barthes i (równocześnie z nim) Julia Kristeva¹², każdy „tekst jest tkanką cytatów pochodzących z nieskończonego wielu zakątków kultury”¹³.

Konkretyzacja (wybranych) miejsc niedookreślenia

Ingarden uważał, że dzieło sztuki jest „tworem schematycznym, który tylko pod niektórymi względami jest jednoznacznie określony, zawierając zarazem wiele miejsc niedookreślenia”¹⁴. Badacz utrzymywał, że odbiorca

⁶ G. Stachówna, *Polański od A do Z*, Kraków 2002, s. 10.

⁷ M. Wolski, *Wrażliwi krwiopiccy. O współczesnych antybohaterach wampirycznych*, Kraków 2020, s. 371.

⁸ *Ibidem*, s. 372.

⁹ R. Ingarden, *Kilka uwag o sztuce filmowej*, [w:] *Estetyka i film*, red. A. Helman, Warszawa 1972, s. 218.

¹⁰ E. Mazierska, *Roman Polański (i inni) przed sądem*, [w:] „Nóż w wodzie” *non stop. W 60. rocznicę debiutu Romana Polańskiego*, red. B. Pawłowska-Jądrzyk, I. Tomczyk-Jarzyna, Warszawa 2022, s. 257.

¹¹ Stereotypowe elementy związane z kreacją bohatera wampirycznego: pragnienie krwi, lęk przed symbolami chrześcijaństwa oraz czasem solarnym, dzienny spoczynek w trumnie, erotyzacja postaci.

¹² Vide J. Kristeva, *Séméiotikè. Studia z zakresu semanalizy*, przeł. T. Stróżyński, Gdańsk 2017, s. 61.

¹³ R. Barthes, *Śmierć autora*, przeł. M.P. Markowski, „Teksty Drugie” 1999, nr 1/2, s. 250.

¹⁴ R. Ingarden, *Studia z estetyki*, t. 3, Warszawa 1970, s. 166.

w percepcji utworu dokonuje konkretyzacji miejsc niedookreślenia, czyli ich wypełnienia. Należy jednak pamiętać, że nie chodzi w żadnym razie o odbiorczą dezynwolturę interpretacyjną, bowiem „w estetycznej percepcji musi być spełnione podstawowe kryterium: zgodności wspomnianego wypełnienia z warstwą znaczeniową utworu”¹⁵. Miejsca niedookreślenia fenomenolog ujmował następująco: „Tę stronę czy miejsce lub wygląd przedstawionego przedmiotu, co do którego na podstawie tekstu nie można dokładnie wiedzieć, jak ów przedmiot jest określony”¹⁶. Badacz stwierdzał również, że odbiorca przy „estetycznym ujmowaniu dzieła zazwyczaj wykracza poza to, co istnieje w tekście [...], i pod różnymi względami uzupełnia przedstawione przedmioty”¹⁷. Chociaż ustalenia Ingardena dotyczyły literatury, za w pełni uzasadnione wydaje się ich odniesienie również do sfery filmu. Polski filozof podkreślał: „widowisko kinematograficzne [...] jest [...] pokrewne dziełu literackiemu”¹⁸. Film to dziedzina sztuki, która w sposób immanentny posługuje się środkami literackimi – rzecz jasna nie tylko.

W *Nieustraszonych pogromcach wampirów* zwracają uwagę polskie ślady, które zostały zaznaczone przez reżysera, ale nie mają bezpośredniego objaśnienia, nie zostały w pełni dopowiedziane – dlatego zgodnie z założeniem Ingardena schemat zostanie wypełniony przez konkretne elementy¹⁹. Widz, niezorientowany w ideologii tego dzieła oraz kontekście kulturowym filmu, może nie tylko ich nie wychwycić, lecz także niewystarczająco je wyeksplikować, chociaż ich sens jest wbudowany w tkankę fabularną utworu, „przez co rzecz zrobiła się dla zachodniego widza bardziej egzotyczna, a dla nas jakaś swojska i kresowa”²⁰. *Nieustraszeni pogromcy wampirów* są filmem anglojęzycznym. Maria Janion zwróciła uwagę na polskie akcenty w dziele, pytając retorycznie: „W Transylwanii po polsku... Co tu się dzieje? Jak to rozumieć? Czy są to jakieś wybryki niedouków, czy też może rodzaj metafory lingwistycznej?”²¹. Uczona wyjaśniła ten fakt następująco: „Losy Polaków łączą się ściśle z losami ich upiorów, a zwłaszcza wampirów. [...] Słowiańskie przedchrześcijańskie wierzenia w upiory i wampiry trwały wszak długo i uporczywie”²². Ich umiejscowienie w mitach, legendach oraz

¹⁵ B. Garlej, *Granice konkretyzacji estetycznej wyznaczane przez kompozycję: rozważania wstępne*, „Studia Poetica” 2015, nr 3, s. 30.

¹⁶ R. Ingarden, *O poznawaniu dzieła literackiego*, przeł. D. Gierulanka, Warszawa 1976, s. 53.

¹⁷ *Idem*, *O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*, przeł. M. Turowicz, Warszawa 1988, s. 323.

¹⁸ *Ibidem*, s. 404.

¹⁹ *Vide idem*, *O dziele...*, ed. cit., s. 419.

²⁰ A. Bohdziewicz, *Wampiry Polańskiego*, „Ekran” 1968, nr 14, s. 5.

²¹ M. Janion, *Wobec zła*, Chotomów 1989, s. 36.

²² *Ibidem*, s. 33.

folklorze Europy (zwłaszcza Europy Wschodniej) w sposób szczególny jest związane z polskim folklorem. Jednak odbiorca ma do czynienia z filmem produkcji amerykańskiej, w którym aktorzy posługują się angielszczyzną. Tak właśnie uwidoczniają się w obrazie miejsca niedookreślenia. Zatem powstaje pytanie: jak można niektóre elementy tego obrazu wyjaśnić w kontekście wspomnianego polskiego folkloru?

Główny bohater utworu, Abronsius, był profesorem Uniwersytetu w Królewcu. Jak informuje lektor/narrator na początku filmu: „porzucił nawet swą katedrę na królewskim uniwersytecie”²³. Odbiorca poznaje go w pierwszej scenie, gdy przemierza on saniami wraz ze swoim asystentem Alfredem zimowe drogi Transylwanii, by zrealizować „świętą misję”²⁴, którą stanowią odnalezienie oraz anihilacja wampirów. Dociera do karczmy prowadzonej przez Yoinego Shagala²⁵, niedaleko zamku hrabiego von Krolocka. Demonicznej proveniencji arystokraty można domyślać się od samego początku.

W *Nieustraszonych pogromcach wampirów* w gospodzie w Transylwanii, w pobliżu zamku zamieszkanego przez wampiry, Magda, służąca w karczmie, w trakcie pracy nuci *Prząśniczkę* Stanisława Moniuszki. Stachówna eksplikuje, że „melodia Moniuszki została przeznaczona przez reżysera tylko dla potencjalnych polskich widzów, staje się znakiem porozumienia, służy do nawiązania z nimi specjalnego kontaktu ponad oglądanym dziełem”²⁶. Wypada się jednak nie zgodzić z konstatacją badaczki, jakoby muzyka miała być „ponad dziełem”. Właśnie to oznaczenie polskości koresponduje z polską etiologią słowiańskich upiórów, czyli wampirów. Nie bez znaczenia pozostaje również potrawa konsumowana przez bohaterów filmu w karczmie Shagala, bowiem „historia wyżywienia jest historią kulturową, dzięki odczytywaniu dawnego jedzenia dowiadujemy się więcej o ludziach”²⁷. W oberży Abronsius oraz Alfred jedzą bigos – potrawę tradycyjną dla kuchni polskiej, litewskiej i białoruskiej, nie zaś rumuńskiej czy siedmiogrodzkiej, jeżeli

²³ *Nieustraszeni pogromcy wampirów*, reż. R. Polański, USA – Wielka Brytania 1967, przeł. M. Ejman. Omawiam oryginalną, zgodną z intencją reżyserską koprodukcję amerykańsko-brytyjską. *Notabene* innym badaczem folkloru i zjawisk paranormalnych, również pochodzącym z Królewca, jest tytułowy bohater filmu Janusza Majewskiego według prozy Prospera Mérimée pod tym samym tytułem (1869) – pastor Wittembach. *Vide Lokis. Rękopis profesora Wittembacha*, reż. J. Majewski, Polska 1970.

²⁴ *Nieustraszeni pogromcy...*, *ed. cit.*

²⁵ Nazwisko karczmarza wydaje się nieprzypadkowe; ewokuje żydowskiego malarza Marca Chagalla, którego estetyka obrazów została uchwycona przez Polańskiego w kadrach obrazujących pejzaże transylwańskiej wsi czy żydowską karczmę. *Vide G. Stachówna, Roman Polański...*, *ed. cit.*, s. 178.

²⁶ *Ibidem*, s. 48.

²⁷ J. Dumanowski, M. Kasprzyk-Chevriaux, *Kapłony i szczęzuje. Opowieść o zapomnianej kuchni polskiej*, Wołowiec 2018, s. 32.

wziąć pod uwagę, że Transylwania, w której rozgrywa się akcja filmu, leży na terenach dzisiejszej Rumunii. Ten trop wydaje się niebagatelny w kwestii polskich afiliacji w obrazie. Warto dodać, że profesor kilkakrotnie w filmie powołuje się na badania Aliborio dotyczące krwio pijców²⁸. Antroponim „Alibori” ewokuje „Dalibora” (Jana Wagilewicz), na którego powoływał się w kwestii wampirów Adam Mickiewicz²⁹, wygłaszając wykłady z literatury słowiańskiej w Collège de France w Paryżu w 1841 roku³⁰. Pytania, czy „Alibori” jest anagramem „Dalibora” i czy taki zabieg pojawia się w filmie intencjonalnie, należy pozostawić otwarte.

Warto przypomnieć, że język polski jest także słyszalny w późniejszym od filmu Polańskiego *Nosferatu wampirze* Wernera Herzoga (1979), będącym *remakiem* ekspresjonistycznego dzieła Friedricha Wilhelma Murnaua³¹. Gdy Jonathan Harker dociera do karczmy położonej w pobliżu zamku hrabiego Draculi w Transylwanii, otrzymuje od pracującej tam kobiety książkę o wampirach. Kobieta zakłada mu też na szyję różaniec i mówi bezbłędną polszczyzną: „Proszę sobie czytać książkę, ciekawa”³². Oczywiście te ślady polskości są czysto fantazmatyczne; mają mocne uwarunkowania folklorystyczne, które zostały przefiltrowane przez romantyczną estetyzację XIX wieku, trafiając ostatecznie do kina drugiej połowy XX wieku.

Jakości metafizyczne

Ingarden ujmował jakości metafizyczne jako elementy, które „w swoistej postaci nie dadzą się [...] określić w sposób czysto rozumowy [...]; można je jedynie zobaczyć wprost, chciałoby się powiedzieć, jakby w ekstazie, na podłożu określonych sytuacji, w których dochodzą do realizacji”³³. Romuald

²⁸ *Nieustraszeni pogromcy...*, ed. cit.

²⁹ Mickiewicz najpewniej znał rozprawę *O upiorach i wiedźmach* (1840). Vide M. Janion, *Wampir. Biografia symboliczna*, Gdańsk 2008, s. 129; Ł. Kozak, *Upiór. Historia naturalna*, Warszawa 2021, s. 95–97.

³⁰ Vide A. Mickiewicz, Wykład XV, [w:] *idem, Dzieła*, VIII, *Literatura słowiańska. Kurs pierwszy*, oprac. J. Maślanka, Warszawa 1997, s. 190.

³¹ *Vide Nosferatu. Symfonia grozy*, reż. F.W. Murnau, Niemcy 1922.

³² *Nosferatu wampir*, reż. W. Herzog, Francja–RFN 1979. W zapisie literackim reżyser ujął tę scenę następująco: „Skrapia Jonathana kilkoma kroplami święconej wody i podaje mu książkę, zachęcając, by ją wziął. W pierwszej chwili Jonathan nie rozumie, co ona mówi w swoim cudownym wschodnim języku”. Vide W. Herzog, *Nosferatu wampir*, przeł. M. Muskała, [w:] *idem, Nowele filmowe*, przeł. M. Muskała, B. Tarnas, Warszawa 2024, s. 215. Związki Słowian, krwio pijców oraz kina znalazły także odbicie w krótkometrażowym obrazie *Upiór*, reż. S. Lenartowicz, Polska 1967, na podstawie opowiadania Aleksego Tołstoja pod identycznym tytułem (1841). Film ukazał się w tym samym roku co *Nieustraszeni pogromcy wampirów*.

³³ R. Ingarden, *O dziele...*, ed. cit., s. 369.

Piekarski eksplikuje: „Jednym z wariantów ewokowania jakości metafizycznych jest sytuacja, gdy bohaterowie [...] sami «osobiście» [...] doznają metafizycznych przeżyć. Przeżycia te, wywołując wstrząs, prowadzą do odsłonięcia pewnego porządku świata”³⁴. Porządek świata oparty na walce dobra ze złem jest immanentnie wpisany w *Nieustraszonych pogromców wampirów*.

Warto w tym kontekście przyjrzeć się problematyce zła obecnej w filmie. Polański stawia swoich bohaterów wobec zła radykalnego, które symbolizują demoniczne wampiry. *Notabene* Ingarden wśród jakości metafizycznych wymienił m.in. demoniczność³⁵. Pod względem etycznym bardzo wyraźne jest obrazowanie dychotomiczne. Wampiry Polańskiego są okrutne, mściwe, bezwzględne, całkowicie nieludzkie, istnieją w „impasie popędów”³⁶. Są tym, czym w wierzeniach ludowych i podaniach mitycznych były w rdzeniu swojej istoty, czyli bestiami zagrażającymi istnieniu ludzi. Ten wizerunek odbiega od późniejszych i do dzisiaj postępujących zabiegów uczłowieczania krwiopijców, które rozpoczęły się od pierwszego w literaturze pięknej zaprezentowania motywu wampira, czyli *Narzeczonej z Koryntu* (1797) Johanna Wolfganga Goethego. Z kolei początku procesu waloryzowania tej figury w sferze seksualnej należy upatrywać w opublikowanym kilkanaście lat po balladzie niemieckiego preromantyka *Wampirze* (1819) Polidorigo – postać lorda Ruthwena „będzie sprzyjała czemuś bardzo istotnemu: postępującej seksualizacji wampira”³⁷.

Tytułowi pogromcy z filmu, Alfred i profesor Abronsius, stanowią przykłady pocziwych, nieporadnych bohaterów, którzy pomimo szlachetnych intencji są skazani na klęskę w starciu z absolutnym złem. W obrazie Polańskiego ludzkie doświadczenie zostaje skontrastowane z nieludzkim, nieumarłym i jednoznacznie abiektalnym podmiotem wampirycznym. Tytułowi bohaterowie kochają (Alfred), odznaczają się typowo humanistyczną ciekawością i jej wyższym poziomem, jakim są poszukiwania badawcze (Abronsius), chcą zachować elementy normalnego życia, nawet w niedalekiej odległości demonicznego zamku (Shagal). Tymczasem antagoniści – wampiry, reprezentowane przez ród von Krolocka, są abiektami, budzącymi jednocześnie wstręt i fascynację³⁸, niemającymi poza cielesną powłoką żadnych cech, które mogłyby stanowić o ich pozytywnym aspekcie ontologicznym³⁹.

³⁴ R. Piekarski, *Problem wartości poznawczych literackiego i filmowego dzieła sztuki*, Gdańsk 1993, s. 117.

³⁵ Vide R. Ingarden, *O dziele...*, ed. cit., s. 368.

³⁶ M. Hybiak, *W matni Symbolicznego. Filmowa twórczość Romana Polańskiego w świetle współczesnej psychoanalizy*, Kraków 2019, s. 156.

³⁷ M. Janion, *Wampir...*, ed. cit., s. 173.

³⁸ Vide J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, przeł. M. Falski, Kraków 2007, s. 8, 10.

³⁹ Szerzej na temat abiektalności wampirów z analizowanego filmu Polańskiego – vide J. Rawski, „Święta misja profesora Abronsiusa”. *Fantazmaty, abiektalność i transgresje w fil-*

Dychotomia w znaczeniu metafizycznym uwidocznia się również w warstwie wyglądu przestrzeni zobrazowanej w filmie. W początkowych sekwencjach obrazu karczma, w której zatrzymali się bohaterowie, to miejsce przytulne, rodzaj złudnego schronienia – wiszą tam warkocze czosnku, na piecu gotuje się bigos, miejscowi piją trunki. Gospoda to również pierwsze zakwaterowanie Alfreda i Abronsiusa w Transylwanii. Drugi adres noclegowy, czyli zamek von Krolocka, nie ma już cech swojskości, ale radykalnej obcości. Zakurzone komnaty, w których widać pajęczyny, i pokryta patyną wanna wskazują nie tylko na starość przedmiotów, wiekowość przestrzeni, lecz także na metafizyczną nicość, którą w swojej istotowości jest wampir z racji nieposiadania formy ontologicznej. Krwio pijca nie przynależy bowiem do żadnego ze światów – ani boskiego, ani ludzkiego; charakteryzuje się liminalnością, zawieszeniem, wiecznym niebytem. Znaczące są słowa, które na temat swojej istotowości wypowiada w filmie Francisca Forda Coppoli tytułowy Dracula: „Jestem niczym. Bez życia, bez duszy”⁴⁰. Przestrzeń zamku von Krolocka stanowi odbicie jego pustki egzystencjalnej⁴¹. Z kolei „jakość metafizyczna demoniczności odznacza się właściwościami, które reprezentatywne są dla kategorii «nicości»”⁴², jak przypomina Beata Garlej.

Film rozpoczyna się od wstępu prezentowanego przez lektora/narratora, który informuje, iż „Abronsius [...] zrezygnował ze wszystkiego, poświęcając się ciałem i duchem temu, co sam uznawał za swą świętą misję”⁴³. Jak już zostało wspomniane, tę świętą misję stanowią oczywiście odnalezienie oraz unicestwienie wampirów. O ile część pierwsza planu zakończy się powodzeniem, o tyle anihilacja krwiopijców nie dojdzie do skutku; przeciwnie – w finałowej scenie ucieczki z zamku kierujący powozem Abronsius nie dostrzega, że na tylnym siedzeniu uratowana przez niego i Alfreda Sarah wgrzyza się w szyję młodego pomocnika uczonego. Pojawia się klamra kompozycyjna, znów słychać głos lektora/narratora, który stwierdza: „Owej nocy, uciekając z Transylwanii, profesor Abronsius nawet nie przypuszczał, że wywoził ze sobą to, co tak bardzo pragnął zniszczyć. To z jego winy zło wreszcie miało zapanować nad światem”⁴⁴.

mie Romana Polańskiego „*Nieustraszeni pogromcy wampirów*”, „Załącznik Kulturoznawczy” 2023, nr 10, s. 222–227.

⁴⁰ *Dracula*, reż. F.F. Coppola, USA 1992, przeł. E. Firlej.

⁴¹ Podobne obrazowanie przestrzeni zamieszkiwanej przez wampira widać w takich filmach, jak wspomniany *Nosferatu wampir* Herzoga, a także w adaptacjach *Miasteczko Salem* Stephena Kinga. *Vide Miasteczko Salem*, reż. T. Hooper, USA 1979; *Miasteczko Salem*, reż. M. Salomon, USA 2004.

⁴² B. Garlej, *Ingardenowskie jakości metafizyczne – między otwartością a ścisłością pojęcia*, Warszawa 2016, s. 160.

⁴³ *Nieustraszeni pogromcy...*, ed. cit., przeł. M. Ejman.

⁴⁴ *Ibidem*.

W kontekście polskich śladów zauważonych w filmie i analizowanych powyżej warto przypomnieć konkluzję Janion: „Polacy [...] rozwiązywali w wampirze swój problem zła”⁴⁵. Wampiryczne pieśni zemsty doby romantyzmu, napisane przez Mickiewicza (*Pieśń Konrada*⁴⁶) oraz Leona Kaplińskiego (*Zgasty dla nas nadziei promienie...*⁴⁷), są tego wyrazistą egzemplifikacją. Realizowały one model wampiryzmu patriotycznego, wampiryzmu krwawego odwetu, ściśle związanego z sytuacją geopolityczną, w której znalazła się Polska w XIX wieku (zabory). W filmie Polańskiego próżno dopatrywać się nawiązań do tych właśnie utworów, ale należy zaznaczyć, że figura krwio pijcy ewokuje dwa aspekty zła: metafizyczny oraz polityczny⁴⁸. W przypadku przywołanych utworów Mickiewicza i Kaplińskiego warto zwrócić uwagę na kontaminację elementów eschatologicznych oraz ideologicznych. W obu tekstach zemsta na zaborcy i walka o niepodległość ojczyzny mają się dokonać wbrew nakazom religijnym, co wybrzmiewa w bluźnierczym zawołaniu Konrada: „Tak! zemsta, zemsta, zemsta na wroga! / Z Bogiem – i choćby mimo Boga!”⁴⁹; sama idea wampiryzmu w sposób rudymenarny wykracza zaś poza antropologię chrześcijańską. *Notabene* w *Nieustraszonych pogromcach wampirów* badacze dopatrywali się manifestacji zagrożenia ze strony Związku Radzieckiego, a pesymistyczne zakończenie filmu równoważono z niebezpieczeństwem rozprzestrzenienia się komunizmu⁵⁰.

Warstwy filmu

Warto przypomnieć postulat Edmunda Husserla zakładający, iż fenomenologia jest nauką o „aktach świadomości, w których te czy tamte przedmioty przedstawiają się, zostają uświadomione, w sposób bierny bądź czynny, z drugiej zaś strony o samych tych przedmiotach jako tak się przedstawiających”⁵¹. Ingarden, zgodnie z myślą Husserla, proponował, by odbiorca wchodził w kontakt z dziełem sztuki „w bezpośrednim widzeniu (którego

⁴⁵ M. Janion, *Wobec zła...*, ed. cit., s. 52.

⁴⁶ *Vide* A. Mickiewicz, *Dziady część trzecia*, oprac. J. Kallenbach, Kraków 1920, s. 77.

⁴⁷ *Vide* L. Kapliński, *Zgasty dla nas nadziei promienie...*, [w:] M. Janion, *Reduta. Romantyczna poezja niepodległościowa*, Kraków 1979, s. 280–281.

⁴⁸ O nadużyciach w łączeniu politycznych odczytań z fenomenologiczną analizą filmu – *vide* A. Zalewski, *Inspiracje fenomenologiczne w myśli filmowej (1)*, „Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Filozofia” 2010, nr 10, s. 17.

⁴⁹ A. Mickiewicz, *Dziady część trzecia...*, ed. cit., s. 77.

⁵⁰ Na ten temat szerzej – *vide* G. Stachówna, *Roman Polański...*, ed. cit., s. 182–183.

⁵¹ E. Husserl, *Idea fenomenologii. Pięć wykładów*, przeł. J. Sidorek, wst. A. Półtawski, Warszawa 1990, s. 24.

nie należy utożsamiać z teoretycznym, przedmiotowym uchwyceniem)⁵². Taki postulat odnosi się zarówno do literatury, jak i filmu, których „wewnętrzne ukształtowanie cechuje wielopoziomowość, czyli zróżnicowanie warstwowe”⁵³, aczkolwiek należy pamiętać, że obie dziedziny sztuki posługują się odmiennymi systemami znakowymi. O ile w przypadku dzieł literackich Ingarden wyróżnił cztery warstwy⁵⁴, o tyle filmowi przypisał dwie: wyglądom oraz przedmiotów przedstawionych – rzeczy i ludzi⁵⁵. Zgodnie z estetyką Ingardena w filmie „świat przedstawiony dany jest przez warstwę wyglądom”⁵⁶. Jej prymarna funkcja polega na tym, że „dzięki nim przedmioty przedstawione mogą się naocznie przejawiać w sposób z góry określony przez samo dzieło”⁵⁷.

W warstwie przedmiotów przedstawionych w filmie odbiorca ma do czynienia z postaciami ludzkimi (Abronsius, Alfred), wampirami (von Krolock, jego syn Herbert) oraz istotami znajdującymi się w momencie transformacji z człowieka w demona, po ugryzieniu przez krwiopijącę, czego najlepszą egemplifikacją jest Sara w ostatnich sekwencjach dzieła. Wampir to nie człowiek, aczkolwiek znajduje się w jego powłoce, ma zimne ciało, ponieważ nie żyje, chociaż egzystuje. Nie jest także duchem. Duchy to istoty niematerialne, mogące się manifestować w powłoce cielesnej, ale niemożliwe do poznania zmysłowego. Gerardus van der Leeuw pisał, że „Zmarłych nie można uchwycić, są przeźroczyści i pozbawieni kośćca. [...] chociaż ich postać błędnie i zanika, to przecież zostaje zachowana: zmarli przypominają żywych, można ich rozpoznać, widzieć ich, rozmawiać z nimi. W wielu religiach zmarli traktowani są jako dusze, ale dusze puste, pozbawione treści i siły”⁵⁸.

W warstwie wyglądom w *Nieustraszonych pogromcach wampirów* odbiorca ma do czynienia z ukonkretyzowanymi wyobrażeniami twórców filmu, przede wszystkim Polańskiego, który kreując istoty demoniczne, nawiązał do wyglądom krwiopijczych funkcjonujących w kulturze w tamtym czasie (druga połowa lat 60. XX wieku), o czym poniżej. Nie bez znaczenia pozostaje estetyka dzieła w aspekcie obrazowania przestrzeni – liczne ujęcia górskiego

⁵² R. Ingarden, *O dziele...*, ed. cit., s. 49.

⁵³ A. Has-Tokarz, *Między słowem a obrazem: afiliacje literatury i filmu (perspektywa komparatystyczna)*, „Folia Bibliologica” 2006–2007, nr 48–49, s. 96.

⁵⁴ Ingarden wyróżnił: 1) warstwę brzmień (i twórców brzmieniowych wyższego rzędu); 2) warstwę jednostek i/lub całości znaczeniowych; 3) warstwę wyglądom uschematyzowanych; 4) warstwę przedmiotów przedstawionych. Vide R. Ingarden, *O dziele...*, ed. cit., s. 53.

⁵⁵ Vide R. Ingarden, *Kilka uwag...*, ed. cit., s. 206–207. Koncepcja Ingardena w zakresie warstwowości dzieła filmowego została rozwinięta oraz poszerzona do czterech warstw modelu struktury. Vide A. Plesnar, *Sposób istnienia i budowa dzieła filmowego*, Kraków 1990.

⁵⁶ A. Szczepańska, *Estetyka Romana Ingardena*, Warszawa 1989, s. 127.

⁵⁷ R. Ingarden, *O dziele...*, ed. cit., s. 351.

⁵⁸ G. van der Leeuw, *Fenomenologia religii*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1997, s. 117.

pejzażu, żydowskiej karczmy, transylwańskiej wsi, monumentalnego zamku; wszystkie te niezwykle barwne elementy współtworzące warstwę wyglądu w sposób koherentny łączą się z historią ukazaną na ekranie.

W optyce korespondencji sztuk

Anna Gemra zauważa, że film Polańskiego podsumowywał „w pewnym sensie prawie pięćdziesięcioletnią karierę wampira w kinie i wielowiekową w literaturze”⁵⁹. Te konstatacje wydają się szczególnie istotne w kontekście materii zaznaczonej w tytule niniejszego szkicu. Polański, jak się wydaje, intencjonalnie nawiązał do literackich i filmowych manifestacji nieumarłych⁶⁰. Pojawiające się w *Nieustraszonych pogromcach wampirów* kody kulturowe w zakresie poetyki przestrzeni oraz kreacji bohaterów wskazują na znajomość etapów ewolucji figury wampira i twórcze wykorzystanie wskazanych kategorii.

Von Krolock realizuje zewnętrzne cechy kinowych manifestacji Draculi, jest dżentelmenem-krwio pijcą. Na temat filmowej kreacji hrabiego, integrującego w sobie cechy najsłynniejszych aktorów grających role wampirów, Stachówna pisała: „Piękny, wyniośle arystokratyczny, odziany we frak i stosowną czarną pelerynę z podbiciem koloru krwi. Łączy w sobie najlepsze cechy Béli Lugosiego, Christophera Lee i Vincenta Price’a”⁶¹. Lugosi w roli Draculi w filmie Toda Browninga⁶² „ustanowił hollywoodzki wzorzec tej postaci”⁶³, do czego Polański nawiązał. Późniejsze wizualizacje transylwańskiego wampira, które wykreował Christopher Lee w horrorach produkowanych w brytyjskiej wytwórni Hammer w latach 50. i 60., również wskazują na wyraźne zapożyczenie z filmu Browninga⁶⁴. Hrabia von Krolock w warstwie przedmiotów przedstawionych jawi się jako arystokrata o nie-nagannych manierach w identycznym kostiumie jak w przywoływanych filmowych konkretyzacjach hrabiego Draculi z powieści Stokera.

Hrabia w nocy, przy jasnym świetle księżyca, jedzie saniami powożonymi przez wiernego sługę Koukola do gospody, by ukąsić i porwać piękną córkę Shagala Sarah. Ta scena ewokuje konstytutywną dla preromantyzmu

⁵⁹ A. Gemra, *Od gotycyzmu do horroru. Wilkołak, wampir i Monstrum Frankensteina w wybranych utworach*, Wrocław 2008, s. 223.

⁶⁰ Vide G. Stachówna, *Polański od...*, ed. cit., s. 10; eadem, *Roman Polański...*, ed. cit., s. 177.

⁶¹ Eadem, *Roman Polański...*, ed. cit., s. 180.

⁶² Vide *Dracula*, reż. T. Browning, USA 1931.

⁶³ G. Stachówna, *Władcy wyobraźni. Sławni bohaterowie filmowi*, Kraków 2006, s. 140.

⁶⁴ Christopher Lee po raz pierwszy wcielił się w rolę Draculi w 1958 roku. Vide *Dracula*, reż. T. Fisher, Wielka Brytania 1958.

niemieckiego *Lenore* (1774) Bürgera, w której zmarły kochanek przybywa po dawną narzeczoną⁶⁵. W utworze padają znamienne słowa: „Umarli jeżdżą spiesznie”⁶⁶. *Notabene* ten właśnie cytat pojawia się u Stokera w *Draculi* (1897)⁶⁷ oraz w późniejszym (opublikowanym już po śmierci autora) opowiadaniu *Gość Draculi* (1914)⁶⁸. Motyw powrotu zza grobu po ukochaną kobietę rozwinął także Mickiewicz w swojej *Ucieczce* (1832), inspirowanej niemiecką balladą⁶⁹. Wątek Lenory był wielokrotnie transponowany do opowieści wampirycznych⁷⁰. U Bürgera umarły wiezie ukochaną na cmentarz: „Już nad cmentarzem lecą w skok / Kamienie lśnią grobowe, / lśnią w blasku księżycowym”⁷¹. Podobnie u Mickiewicza: „– Co to za smętarz? mój miły? / – To mur, co mych zamków strzeże. / – A te krzyże, te mogiły? / – To nie krzyże, to są wieże”⁷². Gdyby tytułowi pogromcy wampirów w ostatniej scenie filmu nie wywieźli Sarah z zamku, docelowym miejscem jej spoczynku również byłaby nekropolia – cmentarz znajdujący się na terenie siedziby von Krolocków albo, co bardziej prawdopodobne, krypta, w której spoczywa hrabia. Przecież porwał piękną córkę karczmarza dla siebie, ukąsił ją, aby uczynić z niej podobną sobie wampirzycę; „scena ataku von Krolocka na Sarah, podkreślona jeszcze przez fakt, że atak ten przychodzi z zewnątrz, jest odgórny, wertykalny, staje się sadystycznym aktem gwałtu, który prowadzi do śmierci”⁷³ – a poprzez śmierć do wiecznej egzystencji.

Konsekwentny względem ballady Bürgera (1774) i zarazem pierwszy epicki utwór poświęcony krwiopijcom, czyli *Wampir* (1819) Polidoriego, wprowadził do kultury nowy pod względem estetycznym sposób przedstawiania tytułowej istoty. Lord Ruthwen, bohater opowiadania, nie odpoczywa w cmentarnej krypcie, nie przypomina odrażającego upiora z mitologii słowiańskiej, którym kieruje wyłącznie żądza krwi. Jest to „dżentelmen [...] wyróżniający się swą osobliwością”⁷⁴; „twarz jego była trupio biała, [...] choć

⁶⁵ Vide J. Rawski, *op. cit.*, s. 224.

⁶⁶ G.A. Bürger, *Lenora*, przeł. J. Gamska-Lempicka, [w:] *Niemiecka ballada romantyczna*, oprac. Z. Ciechanowska, Wrocław 1963, s. 51.

⁶⁷ Vide B. Stoker, *Dracula*, przeł. M. Król, Kraków 2008, s. 15.

⁶⁸ Vide *idem*, *Gość Draculi*, [w:] *idem*, *Gość Draculi*, przeł. V. Dobosz, J. Szczepańska, Toruń 2013, s. 14.

⁶⁹ Vide L. Libera, *Gottfried August Bürger – autor „Lenory”*, Białystok 2016, s. 169–193.

⁷⁰ Vide L. Wiczorek, *Transformacja wątku Lenory Bürgera we współczesnej kulturze popularnej*, „Prace Literaturoznawcze” 2021, nr 9, s. 203–214.

⁷¹ G.A. Bürger, *op. cit.*, s. 51.

⁷² A. Mickiewicz, *Ucieczka. Ballada*, [w:] *idem*, *Wybór poezyj*, t. 2, oprac. Cz. Zgorzelski, Wrocław 1986, s. 234.

⁷³ J. Rawski, *op. cit.*, s. 228–229.

⁷⁴ J.W. Polidori, *Wampir*, przeł. M. Płaza, [w:] *Opowieści niesamowite z języka angielskiego*, wyb., wst. M. Płaza, Warszawa 2020, s. 49.

przecież kształt i rysy miała urodziwe”⁷⁵. Arystokratyczny krwiopijca to także „pierwszy wampir działający jawnie, na salonach, w świetle dziennym”⁷⁶. Stephen King przytaczał hipotezę, że to właśnie lektura dzieła Polidoriego skłoniła Stokera do napisania lepszej powieści na ten temat⁷⁷. Uformowany literacko przez brytyjskiego lekarza wizerunek wampira trwale umocował się w kulturze, generując kolejne wizualizacje, z czego skorzystał również Stoker, a tym samym – w XX wieku – Polański.

Ważnym wydaje się wskazanie na proveniencję kreacji postaci von Krolocka w najsłynniejszym wampirycznym *opus magnum*, czyli *Draculi* (1897) Stokera. Tym, co łączy filmowego hrabiego z tytułowym bohaterem utworu irlandzkiego pisarza, są paralela w zakresie wyglądu i sposobu bycia oraz iście „diabelska proveniencja”⁷⁸. W powieści Stokera hrabia to wysoki, szczupły mężczyzna z haczykowatym nosem, czarnymi wąsami i wystającą brodą. Twarz wampira jest „zimna, okrutna i zmysłowa, a jego długie białe zęby, które na tle bardzo czerwonych warg wydawały się jeszcze bielsze, były ostre jak u zwierzęcia”⁷⁹. Gemra interpretuje jego postać jako wysłannika diabła⁸⁰. W filmie Polańskiego w początkowej scenie balu von Krolock wygłasza mowę do zgromadzonych w zamku wampirów, powołuje się na wsparcie Lucyfera i bluźnierczo parafrazuje fragmenty Pisma Świętego: Ewangelii według św. Jana (J 10,1–16) oraz św. Łukasza (Łk 12,32): „Dokładnie rok temu zebraliśmy się w tej sali, ja – wasz pasterz i wy – moja ukochana trzódka. Z nadzieją w sercu mówiłem wam wówczas, że z pomocą Lucyfera kolejny bal będzie o wiele bardziej imponujący. [...] Bracia i siostry, podejdźcie”⁸¹. Wypowiadając te słowa, pokazuje dłonią znak rogów, który ma „odniesienie satanistyczne i jest kojarzony z diabłem”⁸². W słowach *Draculi* skierowanych do Miny Harker w powieści Stokera również pojawia się bluźniercza parafraza Biblii, konkretnie Księgi Rodzaju (Rdz 2,23): „jesteś teraz dla mnie ciałem z mego ciała, krwią z mej krwi, kością z mej kości [...]. W końcu staniesz się mą towarzyszką i pomocnicą”⁸³. *Notabene* u Polańskiego motyw szatana pojawia się w następnym po *Nieustraszonych pogromcach wampirów* filmie, czyli *Dziecku Rosemary* (1968), oraz w późniejszych *Dziewiątych wrotach* (1999).

⁷⁵ *Ibidem*.

⁷⁶ A. Gemra, *op. cit.*, s. 127.

⁷⁷ Vide S. King, *Danse Macabre*, przeł. P. Braiter, P. Ziemkiewicz, Warszawa 2009, s. 88.

⁷⁸ J. Rawski, *op. cit.*, s. 229.

⁷⁹ B. Stoker, *Dracula...*, *ed. cit.*, s. 166.

⁸⁰ Vide A. Gemra, *op. cit.*, s. 163–173.

⁸¹ *Nieustraszeni pogromcy...*, *ed. cit.*, przeł. M. Ejman.

⁸² A. Szczepaniak-Olejniczak, *Gesty magiczne i rytualne. Przykłady gestów emblematycznych używanych w wybranych krajach Europy*, „Rocznik Towarzystwa Naukowego Płockiego” 2021, nr 13, s. 324.

⁸³ B. Stoker, *Dracula...*, *ed. cit.*, s. 274.

Motywacja głównego bohatera filmu, profesora Abronsiusa, nie jest w pełni czytelna dla widza. Oczywiście już na początku obrazu, o czym wspomniano powyżej, lektor informuje, że uczony ma do wypełnienia „świętą misję”, jednak proveniencji tego stanu rzeczy próżno szukać w kadrach filmu. Ten motyw – protagonisty dążącego do jasno określonego celu, starającego się rozwikłać tajemnicę, która zaistniała w toku wydarzeń, ale bez zaznaczenia jego motywacji – pojawia się w późniejszych filmach Polańskiego: *Dziewiętych wrotach* (1999)⁸⁴ i *Autorze widmie* (2010)⁸⁵, które – co interesujące – są połączone motywem książki i zawartej w niej tajemnicy. Niewątpliwie Abronsius ma cechy utrwalonych kulturowo, *nomen omen*, pogromców wampirów, przede wszystkim najsłynniejszego, czyli Abrahama van Hel-singa z powieści Stokera. Irlandzki pisarz, kreśląc opowieść o nieumarłym Transylwańczyku, w tym sylwetkę poskromiciela żądnych krwi demonów, inspirował się *Carmillą* (1872) swojego rodaka Josepha Sheridana Le Fanu. W *Carmilli* doktor będący członkiem zespołu pogromców naukowo eksplikuje działalność wampira i udowadnia jego zabójczą moc⁸⁶. U Stokera doświadczony profesor medycyny, który przewodził grupie dążącej do unicestwienia Draculi, wygłaszał w powieści uczone tezy dotyczące krwiopijców: „każdy, kto umrze jako żywego trupa ofiara, sam żywym trupem staje się i zaczyna na ludzi polować”⁸⁷. Dlatego należy przebić jego serce kolkiem, który jest „gruby na mniej więcej dwa i pół – trzy cale i długi na około trzy stopy. Jeden z jego końców [...] zahartowany w ogniu i zaostrozony”⁸⁸. Podobne teorie odnoszące się do wampirów oraz sposobów ich anihilacji głosi Abronsius⁸⁹, jawiąc się tym samym jako ich znawca. Warto zauważyć, że podobnie jak

⁸⁴ *Vide Dziewięte wrota*, reż. R. Polański, Francja–Hiszpania–USA 1999. Główny bohater filmu, Dean Corso, otrzymuje dyspozycję porównania trzech zachowanych do XX wieku egzemplarzy *Dziewięciu Wrót Królestwa Cieni*. W trakcie pracy orientuje się, że jego zleceniodawca, Boris Balkan, nie przedstawił mu wszystkich informacji na temat satanistycznej książki, którą bada. Corso decyduje się na samodzielne poszukiwanie prawdy o książce; jego motywy nie zostają wyjaśnione.

⁸⁵ *Vide Autor widmo*, reż. R. Polański, Niemcy – Francja – Wielka Brytania 2010. Tytułowy bohater filmu, którego imię i nazwisko nie pojawiają się w obrazie, ma za zadanie pomóc byłemu premierowi Wielkiej Brytanii Adamowi Langowi napisać autobiografię. W trakcie pracy nad książką natrafia na tajemnicę związaną z politykiem. Postanawia ją rozwikłać, ale powody jego zaangażowania nie zostają wyjaśnione.

⁸⁶ *Vide J.S. Le Fanu, Carmilla*, [w:] *idem, W ciemnym zwierciadle*, przeł. M. Czarnecka, Warszawa 2015, s. 531–532.

⁸⁷ B. Stoker, *Dracula...*, *ed. cit.*, s. 207.

⁸⁸ *Ibidem*, s. 206–207.

⁸⁹ Jak chociażby w przywoływanej już scenie, w której Abronsius powołuje się na ustalenia Aliboriego, tłumacząc wdowie po zagryzionym przez von Krolocka karczmarzu Yoinem Shagalu, że należy go czym prędzej przebić kolkiem, aby uchronić zamordowanego przed przeistoczeniem w wampira. *Vide Nieustraszeni pogromcy...*, *ed. cit.*

jego literacki antenat van Helsing ma tytuł profesorski. *Notabene* Polański wskazywał w autobiografii, iż pracując nad kreacją Abronsiusa, pragnął, „by wyglądał jak przyprószonej śniegiem Albert Einstein”⁹⁰. Zarówno van Helsinga, jak i Abronsiusa cechują naukowe podejście do tematyki wampirycznej i usiłowanie dotarcia do istoty rzeczy.

W postępowaniu Abronsiusa względem wampirów można dopatrywać się redukcji ejdetycznej. Zgodnie z założeniami fenomenologicznym prowadzi ona do poznania dotyczącego istoty; istota rzeczy jest najważniejsza⁹¹. Abronsius traktuje krwio pijców jako obiekty badań naukowych; są one dla niego wyżej rozwiniętymi formami nietoperzy. Postrzega wampiry jako drapieżniki, których byt można opisać, zrewidować oraz udowodnić w sposób naukowy, a ostatecznie należy je zlikwidować, gdyż zagrażają rodzajowi ludzkiemu. Tym samym królewiecki uczony stara się dotrzeć do sedna wampirycznej istotowości.

W świetle powyższych rozpoznań wyraźnie zarysowuje się perspektywa intertekstualnych oraz intermedialnych odniesień w dziele Polańskiego. Reżyser umiejętnie wykorzystał elementy *imaginarium* wampirycznego, obecnego do lat 60. XX wieku. Kreacje bohaterów filmu wskazują na znajomość tekstów kultury, w których manifestowała się postać krwio pijcy. Abronsius ewokuje doktora z *Carmilli* (1872) Le Fanu i van Helsinga z *Draculi* (1897) Stokera, hrabia von Krolock wizualnie (oraz w arystokratycznym sposobie bycia) przywołuje kreacje najsłynniejszych kinowych i literackich wampirów.

Konkluzje

Zaprezentowana powyżej próba komparatystycznej oraz fenomenologicznej interpretacji jednego z najsłynniejszych filmów Polańskiego skłania do wniosków o niebywałym potencjale tego obrazu, zbyt często redukowanego egzegetycznie do rozważań genologicznych czy badania uwarunkowań politycznych. Wydaje się, że *Nieustraszeni pogromcy wampirów* z pewnością otwierają pola analityczne, do których wykorzystania nadają się różnorodne perspektywy metodologiczne, w tym oczywiście optyka estetyczna Ingardena. Jak się okazuje, znakomicie przydaje się ona do analizowania utworów pochodzących z różnych rejestrów medialnych oraz obiegu kultury; w powyższym tekście była to materia filmowa, ale przecież za pomo-

⁹⁰ R. Polański, *Roman by Polański*, przeł. K. Szymanowska, P. Szymanowski, Warszawa 2017, s. 265.

⁹¹ *Vide* M. Waligóra, *Wstęp do fenomenologii*, Kraków 2013, s. 47.

ca koncepcji Ingardena można badać np. gry wideo⁹². Zastosowanie teorii polskiego filozofa, wyrastającej z pozycji fenomenologicznych, oraz narzędzi komparatystycznych pozwoliło na wskazanie licznych nawiązań literackich i filmowych obecnych w *Nieustraszonych pogromcach wampirów*. Powyższe analizy skłaniają do konkluzji, iż film Polańskiego jest dziełem, w którym na etapie rozwoju kultury popularnej lat 60. zawarte zostały podsumowanie i twórcze wykorzystanie dotychczasowych realizacji literackich oraz wizualizacji kinowych toposu wampira.

BIBLIOGRAFIA

LITERATURA PODMIOTOWA

- Bürger G.A., *Lenora*, przeł. J. Gamska-Lempicka, [w:] *Niemiecka ballada romantyczna*, oprac. Z. Ciechanowska, Wrocław 1963.
- Herzog W., *Nosferatu wampir*, przeł. M. Muskała, [w:] *idem, Nowele filmowe*, przeł. M. Muskała, B. Tarnas, Warszawa 2024.
- Kapliński L., *Zgasty dla nas nadziei promienie...*, [w:] M. Janion, *Reduta. Romantyczna poezja niepodległościowa*, Kraków 1979.
- Le Fanu J.S., *W ciemnym zwierciadle*, przeł. M. Czarnecka, Warszawa 2015.
- Mickiewicz A., *Dziady część trzecia*, oprac. J. Kallenbach, Kraków 1920.
- Mickiewicz A., *Ucieczka. Ballada*, [w:] *idem, Wybór poezyj*, t. 2, oprac. Cz. Zgorzelski, Wrocław 1986.
- Miłosz Cz., *Kroniki*, Kraków 1988.
- Polidori J.W., *Wampir*, przeł. M. Płaza, [w:] *Opowieści niesamowite z języka angielskiego*, wyb., wst. M. Płaza, Warszawa 2020.
- Stoker B., *Dracula*, przeł. M. Król, Kraków 2008.
- Stoker B., *Gość Draculi*, przeł. V. Dobosz, J. Szczepańska, Toruń 2013.

LITERATURA PRZEDMIOTOWA

- Barthes R., *Śmierć autora*, przeł. M.P. Markowski, „Teksty Drugie” 1999, nr 1/2.
- Bohdziewicz A., *Wampiry Polańskiego*, „Ekran” 1968, nr 14.
- Dumanowski J., Kasprzyk-Chevriaux M., *Kapłony i szczeżuje. Opowieść o zapomnianej kuchni polskiej*, Wołowiec 2018.
- Garlej B., *Granice konkretyzacji estetycznej wyznaczane przez kompozycję: rozważania wstępne*, „Studia Poetica” 2015, nr 3.
- Garlej B., *Ingardenowskie jakości metafizyczne – między otwartością a ścisłością pojęcia*, Warszawa 2016.
- Gemra A., *Od gotycyzmu do horroru. Wilkołak, wampir i Monstrum Frankensteina w wybranych utworach*, Wrocław 2008.

⁹² Vide W. Sikora, *Fenomenologia gry wideo w perspektywie ontologii dzieła sztuki Romana Ingardena*, Kraków 2023.

- Has-Tokarz A., *Miedzy slowem a obrazem: afiliacje literatury i filmu (perspektywa komparatystyczna)*, „Folia Bibliologica” 2006–2007, nr 48–49.
- Husserl E., *Idea fenomenologii. Pięć wykładów*, przeł. J. Sidorek, wst. A. Póltawski, Warszawa 1990.
- Hybiak M., *W matni Symbolicznego. Filmowa twórczość Romana Polańskiego w świetle współczesnej psychoanalizy*, Kraków 2019.
- Ingarden R., *Kilka uwag o sztuce filmowej*, [w:] *Estetyka i film*, red. A. Helman, Warszawa 1972.
- Ingarden R., *O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*, przeł. M. Turowicz, Warszawa 1988.
- Ingarden R., *O poznawaniu dzieła literackiego*, przeł. D. Gierulanka, Warszawa 1976.
- Ingarden R., *Studia z estetyki*, t. 3, Warszawa 1970.
- Janion M., *Reduta. Romantyczna poezja niepodległościowa*, Kraków 1979.
- Janion M., *Wampir. Biografia symboliczna*, Gdańsk 2008.
- Janion M., *Wobec zła*, Chotomów 1989.
- King S., *Danse Macabre*, przeł. P. Braiter, P. Ziemkiewicz, Warszawa 2009.
- Kozak Ł., *Upiór. Historia naturalna*, Warszawa 2021.
- Kristeva J., *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, przeł. M. Falski, Kraków 2007.
- Kristeva J., *Séméiotikè. Studia z zakresu semanalizy*, przeł. T. Stróżyński, Gdańsk 2017.
- Leeuw G. van der, *Fenomenologia religii*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1997.
- Libera L., *Gottfried August Bürger – autor „Lenory”*, Białystok 2016.
- Mazierska E., *Roman Polański (i inni) przed sądem*, [w:] *„Nóż w wodzie” non stop. W 60. rocznicę debiutu Romana Polańskiego*, red. B. Pawłowska-Jądrzyk, I. Tomczyk-Jarzyna, Warszawa 2022.
- Mickiewicz A., *Dzieła*, t. VIII, *Literatura słowiańska. Kurs pierwszy*, oprac. J. Maślanka, Warszawa 1997.
- Piekarski R., *Problem wartości poznawczych literackiego i filmowego dzieła sztuki*, Gdańsk 1993.
- Plesnar A., *Sposób istnienia i budowa dzieła filmowego*, Kraków 1990.
- Polański R., *Roman by Polański*, przeł. K. Szymanowska, P. Szymanowski, Warszawa 2017.
- Rawski J., *„Święta misja profesora Abronsiusa”. Fantazmaty, abiektałność i transgresje w filmie Romana Polańskiego „Nieustraszeni pogromcy wampirów”*, „Załącznik Kulturoznawczy” 2023, nr 10.
- Sikora W., *Fenomenologia gry wideo w perspektywie ontologii dzieła sztuki Romana Ingardena*, Kraków 2023.
- Stachówna G., *Polański od A do Z*, Kraków 2002.
- Stachówna G., *Roman Polański i jego filmy*, Warszawa–Łódź 1994.
- Stachówna G., *Władcy wyobraźni. Sławni bohaterowie filmowi*, Kraków 2006.
- Stoff A., *„Życie dzieła w jego konkretyzacjach” jako przesłanka i podstawa badań nad korespondencją sztuk*, [w:] *Estetyka Romana Ingardena jako podstawa badań nad korespondencją sztuk*, red. B. Garlej, B. Kuczera-Chachulska, A. Tyszczyk, Warszawa 2022.
- Szczepaniak-Olejniczak A., *Gesty magiczne i rytualne. Przykłady gestów emblematycznych używanych w wybranych krajach Europy*, „Rocznik Towarzystwa Naukowego Płockiego” 2021, nr 13.

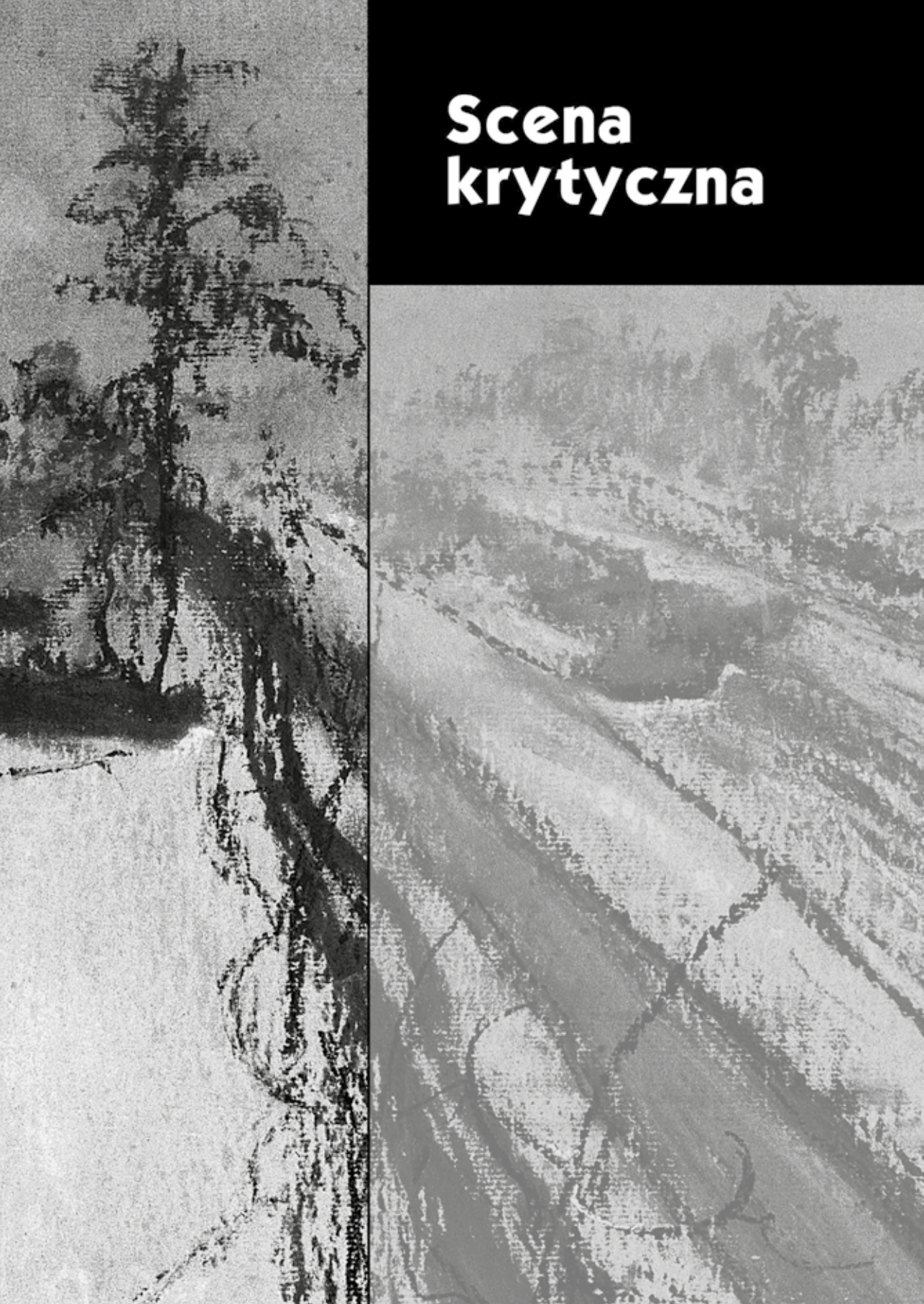
- Szczepańska A., *Estetyka Romana Ingardena*, Warszawa 1989.
- Waligóra M., *Wstęp do fenomenologii*, Kraków 2013.
- Wieczorek L., *Transformacja wątku Lenory Bürgera we współczesnej kulturze popularnej*, „Prace Literaturoznawcze” 2021, nr 9.
- Wolski M., *Wrażliwi krwiopijcy. O współczesnych antybohaterach wampirycznych*, Kraków 2020.
- Workowski A., *Refleksje filozofa o kinie wartości*, [w:] *W stronę kina filozoficznego. Antologia*, red. U. Tes, Kraków 2011.
- Zalewski A., *Inspiracje fenomenologiczne w myśli filmowej (1)*, „Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Filozofia” 2010, nr 10.

FILMOGRAFIA

- Autor widmo*, reż. R. Polański, Niemcy – Francja – Wielka Brytania 2010.
- Dracula*, reż. F.F. Coppola, USA 1992.
- Dracula*, reż. T. Browning, USA 1931.
- Dracula*, reż. T. Fisher, Wielka Brytania 1958.
- Dziwne wrota*, reż. R. Polański, Francja–Hiszpania–USA 1999.
- Lokis. Rękopis profesora Wittembacha*, reż. J. Majewski, Polska 1970.
- Miasteczko Salem*, reż. M. Salomon, USA 2004.
- Miasteczko Salem*, reż. T. Hooper, USA 1979.
- Nieustraszeni pogromcy wampirów*, reż. R. Polański, USA – Wielka Brytania 1967.
- Nosferatu. Symfonia grozy*, reż. F.W. Murnau, Niemcy 1922.
- Nosferatu wampir*, reż. W. Herzog, Francja–RFN 1979.
- Upiór*, reż. S. Lenartowicz, Polska 1967.

Jakub Rawski – dr, Państwowa Akademia Nauk Stosowanych w Głogowie, badacz literatury i filmu, krytyk literacki. Publikował w kilkudziesięciu monografiach zbiorowych oraz na łamach takich periodyków, jak m.in.: „Teksty Drugie”, „Images”, „Zeszyty Prasoznawcze”, „Studia Filmoznawcze”, „Autobiografia”, „Zagadnienia Rodzajów Literackich”. Autor książki „*Zawisza Czarny*” – *niedokończony dramat Juliusza Słowackiego. Studium monograficzne* (2021). Zajmuje się: polskim romantyzmem emigracyjnym, wampiryzmem w kulturze popularnej, literaturą wojny i okupacji, prozą drugiej połowy XX wieku oraz zagadnieniami komparatystycznymi ze szczególnym uwzględnieniem relacji literatury i filmu. ORCID: 0000-0003-0149-544X. Adres e-mail: <j.rawski@pans.glogow.pl>.

Jakub Rawski – PhD, State University of Applied Sciences in Głogów, specialist in literature of the nineteenth and twentieth centuries, literary critic. He published in many monographs and in periodicals, such as: „Teksty Drugie”, „Images”, „Zeszyty Prasoznawcze”, „Studia Filmoznawcze”, „Autobiografia”, „Zagadnienia Rodzajów Literackich”. Author of the book *Zawisza the Black – Infinite Drama by Juliusz Słowacki. Monographic Study* (2021). His current research interests: Polish emigration Romanticism, vampirism in popular culture, literature of war and occupation, and comparative issues with particular emphasis on the relationship between literature and film. ORCID: 0000-0003-0149-544X. E-mail address: <j.rawski@pans.glogow.pl>.

The image is a black and white abstract composition. A vertical line runs down the center, dividing the page. The left side features a dark, heavily textured, almost charcoal-like vertical stroke that tapers towards the bottom. The right side is filled with broad, horizontal, textured strokes in various shades of gray, creating a sense of depth and movement. The overall effect is one of raw, expressive energy.

Scena krytyczna

Szok nieporównywalnego? Szkic z krytyki (muzykologicznego) przekładu

ABSTRACT. Anna Chęćka, *Szok nieporównywalnego? Szkic z krytyki (muzykologicznego) przekładu* [The shock of the incomparable? A sketch from (musicological) translation criticism]. „Przestrzenie Teorii” 42. Poznań 2024, Adam Mickiewicz University Press, pp. 309–326. ISSN 1644-6763. <https://doi.org/10.14746/pt.2024.42.15>.

The paper addresses the problems of potentials and limitations of translation criticism and recalls several dominant strategies in contemporary translation studies. Starting from the dispute between the Polish translator of Scruton's *The Aesthetics of Music* and its reviewers published in the journal *Music* (2024/3) the author of the text conducts an argument on the differences between unreflective translation and conscious and committed interpretation, touching on the issue of the translator's responsibility for his work. The author compares the translator to the performer of a musical piece, who, when going on stage, runs the risk of misrepresenting the meaning of the score and every accidentally played false sound. The article also includes an analysis of the charges leveled against the translator by reviewers and attempts to polemicize both the translator's and his critics' arguments.

KEYWORDS: translation, interpretation, aesthetics, musicology, philosophy of music

*“What is translation? On a platter
A poet's pale and glaring head,
A parrot's screech, a monkey's chatter
And profanation of the dead”.*
V. Nabokov, *On Translating E. Onegin*

Czy tłumaczenie tekstu literackiego może być doświadczeniem porównywalnym do wykonywania utworu muzycznego przez wirtuoza, który jest pierwszym odbiorcą interpretowanego dzieła? Odpowiedź na to pytanie jest twierdząca, o ile traktujemy przekład jako interpretację, uwewnętrznienie cudzego tekstu i próbę pośredniczenia między twórcą a odbiorcą. Sprawa komplikuje się, gdy nie mamy do czynienia z literaturą piękną, ale z esejem filozoficznym albo tekstem akademickim, co prawda bogatym w wartości poznawcze, ale pozbawionym wartości artystycznych. Wśród rozpraw akademickich i esejów filozoficznych zdarzają się jednak małe i większe dzieła sztuki, a ich tłumacze mają szansę błysnąć wirtuozerią i artyzmem – więc rzecz nie jest tak prosta, jak mogłoby się z pozoru wydawać.

Niejedną książkę akademicką można porównać do zgrabnie skomponowanej formy sonatowej, fugi czy etiudy, a stąd już blisko do uzasadnionych pytań o warsztatowo sprawne wykonanie czy klarowność wielogłosowej, skomplikowanej struktury. Można też szukać analogii w nieco innej sferze: czystego brzmienia. Wirtuoz i autor przekładu mogą udzielić dziełu swojej wrażliwości na brzmienie tak, by urzekąło czysto zmysłowo, jako uczta dla uszu i wyobraźni. Można jednak ogłuchnąć na te walory i kazać odbiorcom gimnastykować umysł, zapominając o tym, że logicznie zaprojektowana fraza (czy to słowna, czy muzyczna) może uwodzić już na poziomie brzmienia. Takich podobieństw między interpretacją muzyka-wykonawcy i tłumacza można znaleźć wiele. Szczególnie istotne jest tutaj jedno z nich: tłumacz jako interpretator cudzego tekstu wystawia się, podobnie jak wirtuoz, na krytykę.

W niniejszym artykule interesuje mnie szczególnie przypadek krytyki przekładu, która na polskim gruncie właściwie nie istnieje, a jeśli się pojawia, przypomina raczej proste porównanie tekstu wyjściowego z tekstem przekładu w celu wyłowienia znaczeniowych przeinaczeń. Nie jest więc krytyką ani interpretacją, ale raczej tropieniem nieścisłości – i w tym sensie nie dorasta do literackiej krytyki przekładu. Kolejną kwestią wartą uwagi jest samo rozumienie zadania tłumacza, którego podejmuje się, powiedzmy, muzykolog chcący wzbogacić polskiego czytelnika o doświadczenie obcojęzycznej książki ważnej dla humanistyki światowej. Czy chcemy widzieć w nim artystę, czy raczej rzemieślnika, który po prostu rzetelnie wykonuje swoje zdanie? A może nie powinniśmy się godzić w tym pytaniu na alternatywę, ale domagać się koniunkcji, by w tłumaczu dostrzegać nie tylko solidnego rzemieślnika, lecz także artystę, nawet jeśli publiczność doceniająca te wysiłki miałaby być nieliczna?

Problem wcale nie jest niszowy, skoro tygodnik „The Economist” całkiem poważnie troszczy się o losy tłumaczy, obawiając się, że „zadanie tłumacza” przestanie być niebawem aktualne¹. Sztuczna inteligencja coraz sprawniej przekłada nie tylko teksty nieartystyczne, lecz nawet eseistykę i poezję. Jedyna nadzieja w tym, że algorytmom przynajmniej jeszcze przez jakiś czas będzie brakowało artyzmu.

Czy warto więc poświęcać uwagę przekładowi pewnej muzykologicznej książki, ważnej zaledwie dla kilkudziesięciu, może kilkuset osób w polskim środowisku melomanów, studentów i wykładowców szkół artystycznych? Do tego elitarnego grona potencjalnych czytelników owej książki zaliczyć by jeszcze można kilku refleksyjnych artystów, którzy chcieliby wzbogacić repertuar muzycznych lektur o pracę cenionego uczonego i zacytować ją w je-

¹ Mam tu na myśli artykuł *The Babel Wish* opublikowany w rubryce *Science and Technology*. Cf. „The Economist” 2024, December 14th–20th, s. 63–64.

zyku polskim. Choć adresatów tych wysiłków jest niewielu, to przyjmijmy, że jeszcze warto dyskutować o (być może zanikającej) potrzebie tłumaczenia, którą odczuwa, powiedzmy, muzykolog czy historyk sztuki dobrze znający swoją dyscyplinę. I nie będąc profesjonalnym tłumaczem, podejmuje się przekładu książki z własnej dziedziny. Zanim zastąpi go sztuczna inteligencja, poświęca kilka lat życia na pracę nad trudną w odbiorze obcojęzyczną pracą naukową. Jeśli uda mu się wskrzesić w języku przekładu ducha oryginału, pewnie ucieszy się z tego garstka zainteresowanych czytelników. Ale czy coś się wydarzy, jeśli tłumacz nie sprostą zadaniu? Czy wokół jego porażki będzie się toczyła jakaś rzeczowa, a na dodatek konstruktywna dyskusja, której celem będzie podniesienie poziomu przyszłych przekładów niszowych, ale ważnych dla humanistyki dzieł? A może lepiej uznać, że nic się nie stało, skoro podobne problemy błędą wobec jazgotu doczesności, w której tkwimy?

Bezpośrednim impulsem do refleksji nad „doświadczeniem tłumaczenia” była polemika między autorami recenzji przekładu *Estetyki muzyki* Rogera Scrutona a jej tłumaczem opublikowana w jednym z ostatnich numerów czasopisma „Muzyka” (2024/3), wydawanego przez Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk. Sięgają po nie przede wszystkim muzykolodzy i teoretycy muzyki po to, by czytać o wysublimowanej i zazwyczaj dalekiej od środowiskowych sporów sztuce muzycznej. Opublikowany na łamach „Muzyki” artykuł Krzysztofa Guczalskiego i Marcina Trzęsioka *Scruton a sprawa polska* chciałabym móc nazwać „krytyką przekładu”, skoro ukazał się jako opatrzony numerami ORCID artykuł recenzyjny. Rodzi się bowiem pytanie: czy dzięki lekturze dialogu pomiędzy krytykami a tłumaczem *Estetyki muzyki* czytelnik naukowego czasopisma uczestniczy w merytorycznej dyskusji, której celem jest dbałość o wysoki poziom przekładów dzieł ważnych nie tylko dla polskich muzykologów, lecz także całej humanistyki?

Logos i ethos

Jeśli dobrze wsłuchamy się w etymologiczne różnice między „tłumaczeniem” a „przekładem”, dostrzeżemy zapewne, jak chciał tego Stanisław Barańczak, że „tłumaczenie” jest interpretacją, rozumieniem, rozstrzygnięciem ostatecznego kształtu tekstu w języku docelowym. W przypadku „przekładu” można natomiast mówić o mechanicznym, niemal bezrefleksyjnym przepisywaniu czy też przenoszeniu tekstu z języka oryginału do języka docelowego².

² „Język polski używa obocznie słów «tłumaczenie» i «przekład», jakby zakładając, że są równoznaczne, ale sama etymologia tych dwóch słów wskazuje na różnicę pomiędzy nimi. Analogiczna opozycja istnieje zresztą w łacinie”. Vide S. Barańczak, *Ocalone w tłumaczeniu. Szkice o warsztacie tłumacza poezji z dołączeniem małej antologii przekładów*, Poznań 1992, s. 15.

Na tym etapie pracy można się łatwo pomylić i zaszerwować czytelnikowi „przekładańca”, który przeinacza, spłyca oryginał. Można drażnić jeszcze głębiej, wykazując, że autor przekładu niekiedy po barbarzyńsku wdziera się do oryginału i bierze z niego tylko to, z czym mu wygodnie iść dalej, by kreować swój autorski świat³. W ramach małej dygresji warto zastanowić się nad tym, czy podobnie zachowuje się wykonawca muzyki klasycznej jako tłumacz sensów partytury. Wystarczy wyobrazić sobie pianistę o cechach osobowości narcystycznej, który zmienia zapis nutowy, bo „wie lepiej” od kompozytora i prezentuje się, powiedzmy, na konkursie wykonawczym jako „buntownik z wyboru”. Nawet jeśli jego wizjonerstwo nie zawsze równa się barbarzyństwu i jest zwykłą młodzieńczą zuchwałością, to istotny jest tutaj zupełny brak pokory wobec tekstu muzycznego. Zdarza się też, że taka osobowość świadomie lekceważy nie tylko tekst kompozytora, lecz także regulamin konkursu. Niekiedy z regulaminu wynika np., że podczas występu kandydatom nie wolno powtarzać ekspozycji w sonacie Chopina. Jednak nasz wyobrażony wykonawca „wie lepiej” i czyni to, by dzięki temu zaprezentować swój wizjonerski pomysł interpretacyjny. Historia konkursów chopinowskich zna wielu takich uczestników, którzy ignorując regulamin albo ingerując w sferę znaczeń muzycznych tekstu kompozytora (*logos*), balansowali na granicy artystycznej rzetelności (*ethos*) z lepszym lub gorszym skutkiem, by wymienić choćby takie nazwiska, jak legendarny Ivo Pogorelich (1975), a w późniejszych edycjach Evgeny Bozhanov (2010) czy Georgij Osokins (2015, 2021). Co interesujące, gdy w 2010 roku kontrowersje wzbudzał zbyt ekstrawertyczny i improwizatorski temperament Bozhanova, gorszono się także amatorskim i niechlujnym poziomem gry Francuza Guillaume’a Massona. Bozhanov był zatem barbarzyńcą, który wznosił się ponad przyjęty styl wykonawczy, a Masson nawet do profesjonalnego poziomu nie dorastał. Jakie były osobiste motywacje obu artystów, nie dowiemy się nigdy, ale w pewien sposób przypominają oni tłumaczy ignorujących idiomy i swobodnie manipulujących frazeologizmami.

Sugestii Barańczaka, by nie traktować „tłumaczenia” i „przekładu” jako synonimów, w praktyce nie da się utrzymać. Także terminy „przekładoznawstwo”, „teoria przekładu” i „poetyka przekładu” bywają w Polsce używane zamiennie, zaś krytycy przekładu zajmują się zazwyczaj tym, co stanowi sedno Barańczakowego tłumaczenia: interpretacją. Rzadziej zdarzają się krytyki skupione wyłącznie na tropieniu nieścisłości filologicznych.

³ G. Steiner pisze o etapie inwazji, który „uobecnia Hegłowską zasadę zakładającą agresywny charakter poznania wraz z przywłaszczeniem i z konieczności, z przekształceniem przedmiotu percepcji”. Cf. *idem, Przekład jako conditio humana*, [w:] *Przekładając nieprzekładalne. O wierności*, red. O. i W. Kubińscy, Gdańsk 2007, s. 29.

Tłumacze jako „przekładający nieprzekładalne” próbują zazwyczaj coś „ocalić w tłumaczeniu”: czasami główną troską jest otoczony przedmiot pracy translatorskiej, czyli dzieło oryginalne, czasami zaś podmiot – autor przekładu. Wbrew życzeniu Barańczaka pisze się zatem o „przekładzie” nawet w przypadku translacji poetyckiej, gdzie gra toczy się o najwyższe wartości artystyczne i estetyczne.

Pozwolę sobie uszanować intuicję autora *Ocalonego w tłumaczeniu* i podzielię wysiłki tłumacza na to, co dokonuje się w obszarze *transfery* czy *translatum*, oraz to, co jest interpretacją i krytycznym rozumieniem tekstu pierwotnego. Pouczająco brzmią w tym kontekście słowa Jerzego Brzozowskiego, który w książce *Stanąć po stronie tłumacza* ubolewa: „mimo zwiększającego się zainteresowania problematyką przekładu zarówno w praktyce dydaktycznej współczesnych uniwersytetów, jak i w badaniach naukowych w tych ostatnich dominuje postawa tropienia błędów tłumacza”⁴. Trudniejsze od tropienia błędów wydaje się zastosowanie paradygmatu opisowego, po którym może dopiero nastąpić próba wartościowania przekładu w kontekście jego przydatności dla określonej grupy czytelników – powiedzmy, muzykologów.

Na poziomie *transfery* resp. *translatum* warto też przypomnieć o przejściu od wymiaru *logos* do *ethos*, które również dotyczy każdej ze stron transferu wartości (tłumacza i krytyków), bo odwołuje się do pewnej postawy, a nie tylko władzy słowa⁵. Michał Paweł Markowski wspomina w tym kontekście o czymś w rodzaju ascezy i reguł rozdysponowania wrażliwości interpretatora. Oczywiście łatwiej jest rozliczać z tej ascezy tłumacza, trudniej krytyka – choć i po jego stronie poza „chirurgiczną precyzją” spodziewać się można świadomości, że poprzez radykalne cięcia „ryzykuje siebie” (jego bezkompromisowość można odczytać jako złośliwość czy zajadłość).

Władza słowa i przyjemności płynące z odkrywania „lepszosci” swojego rozumienia górują jednak nawet nad tym ryzykiem, podobnie jak niepokojąca, może nie tyle „zwierzęca”, co wyciszona „uczona zajadłość”, z którą krytyk zabiera się do preparowania tekstu. Nie bez powodu wplatam w tę wypowiedź tytuły tomików wierszy Stanisława Barańczaka: poety, genialnego tłumacza i wybitnego krytyka przekładu, uroczego człowieka, który oceniając cudze wysiłki translatorskie, bywał w krytyce ironiczny i bezwzględny⁶.

⁴ J. Brzozowski, *Stanąć po stronie tłumacza. Zarys poetyki opisowej przekładu*, Kraków 2011, s. 8.

⁵ Pisze o tym szerzej Anna Turczyn w artykule *Przekład jako interpretacja, czyli jak krytyka przekładu porządkuje interpretacje literaturoznawców*, „Przekładaniec” 2023, nr 46, s. 161–177.

⁶ Cf. S. Barańczak, *Chirurgiczna precyzja. Elegie i piosenki z lat 1995–1997*, Kraków 1998; *idem*, *Zwierzęca zajadłość i inne wiersze*, Kraków 2016.

Pisząc o ryzyku, mam na myśli ujawnienie wyciszonego, ale niepokojącego instynktu, który budzi się w czytelniku cudzego tłumaczenia (redaktora, a także krytyku), gdy odkrywa, najczęściej z satysfakcją, że „wie lepiej”. Nie różnicuję teraz wcale, czy to odkrycie dotyczy oczywistego błędu, czy nieznamośności idiomu, kontekstu kulturowego, a może braku wrażliwego na brzmienie polszczyzny ucha. Najczęściej krytyk nie podejrzewałby, że tłumacz (powiedzmy, ceniony wcześniej kolega) może nie wiedzieć „czegoś tak oczywistego”. Kto redagował kiedykolwiek cudzy tekst, prawdopodobnie rozpoznaje w tym opisie siebie i swoje oburzenie. Trzeba w takiej sytuacji powstrzymać się od złośliwości (nie każdy redaktor potrafi to zrobić – łatwiej zanotować w komentarzach kąśliwą uwagę), zasygnalizować kłopot i liczyć na to, że autor/tłumacz zrozumie nasz komunikat i doceni dobre intencje.

Jeżeli tłumacz komunikuje się z redaktorem, ufa mu i zakłada swoją omyłność, sprawa najczęściej ma pozytywny finał. Jeżeli jednak „wie lepiej”, wysiłki redaktora trafiają w próżnię. Tłumacz musi potem powiedzieć, że jako autor przekładu bierze pełną odpowiedzialność za swoje dzieło.

Nie zamierzam z chirurgiczną precyzją, jaką zademonstrowali autorzy recenzji, odnosić się do *Estetyki muzyki*. Zamiast tego formułuję kilka refleksji i postulatów, które odnoszą się do zadania tłumacza i współpracy między ludźmi dbającymi o ostateczny kształt książki. Kolejne książki zaplanowane w serii PWM można ocalić tylko zespołowo: poprzez dobrą komunikację między ludźmi, wzajemne zaufanie – i, rzecz jasna, rzetelność edytorskiego oraz translatorskiego rzemiosła. Pokora wobec „zadania tłumacza”⁷ jest tu osobnym zagadnieniem, które także spróbuję naszkicować.

Translatorska wojna światów

Lektura opublikowanych ostatnio w „Muzyce” recenzji i replik pozwala zauważyć, że autorzy tych pierwszych skupiają się na etapie *transfero*, oceniają jego adekwatność/nieadekwatność względem oryginału, szukają błędów na poziomie leksykalno-etymologicznym, zaś odmawiają *Estetyce muzyki* walorów interpretacji, która jest ostatecznym zadaniem tłumacza. Nie sugerują może barbarzyństwa, zawłaszczania i beczeszczenia tekstu, ale ton ich recenzji jest zdominowany przez poważną troskę o przeinaczenie źródłowego sensu.

⁷ Zdaniem Waltera Benjaminina to zadanie zasadniczo polega na tym, by „odnaleźć taką intencję skierowaną na docelowy język przekładu, która sprawi, że w języku tym rozbrzmi echo oryginału”. Cf. Walter Benjamin, *Zadanie tłumacza*, przeł. A. Lipszyc, „Literatura na Świecie” 2011, nr 5/6, s. 27–41, s. 35.

Z kolei autor repliki podkreśla, że zależało mu na przygotowaniu książki Scrutona tak, by trafiła ona pod muzykologiczne strzechy. Tłumacz wpisuje więc swoje zadanie w zorientowany na produkt **paradygmat opisowy**, upowszechniany przez Antoine’a Bermana i Jamesa Holmesa⁸.

Pozwolę sobie jeszcze wyróżnić dwa inne modele dające się wyłonić z literaturoznawczo-translatorских rozważań. Wynikają one jednak z zupełnie innego porządku myślenia, który nazwałabym egzystencjalnym. Pierwszy reprezentowałby na nasz użytek Tomasz Swoboda, który główny akcent kładzie na przedmiocie przekładu, czyli tekście wyjściowym i jego poprawnym filologicznie rozumieniu⁹. To ono może uchronić tłumacza przed zbyt fantazyjną interpretacją. Drugi model proponuje Michał Paweł Markowski, dla którego naczelnym ogniwem przekładu jest podmiotowe „ja” i „sobą-pisanie” tłumacza.

Swoboda domaga się od tłumacza filologicznie poprawnej rekonstrukcji, bowiem bez niej istnieje potężne zagrożenie mijania się z prawdą, fałszowania sensu. Można zatem powiedzieć, że ta strategia sprzyja autorom recenzji *Estetyki muzyki*, choć nie do końca, bo ostatecznie autor tego modelu rozumie błędy, a więc i w jakimś sensie rozgrzesza tłumaczy z pomyłek.

Jak pisze Anna Turczyn:

Swoboda „pokazuje błąd tłumacza w kontekście, wyjaśniając w ten sposób prawdopodobne źródło translatorskiej pomyłki. W rezultacie uświadamia, że refleksja tłumacza rozwinęła się w innym kierunku, niż mógł to zakładać autor tekstu. Częściej jest skłonny twierdzić, iż przekładowca zbyt dużo czasu poświęcił rozmyślaniom, zbyt mało filologii i dlatego zwiodła go interpretacja”¹⁰.

Tak czy inaczej jest to życzliwa lekcja, strategia rozumiejąca i zupełnie pozbawiona złośliwości, zapewne wypływająca z bogatego i głębokiego doświadczenia (tak literaturoznawczego, jak i tłumaczeniowego) Tomasza Swobody.

Strategia Michała Pawła Markowskiego sprzyja każdemu tłumaczowi, bo zakłada jego omyłność; godzi się przy tym na krytykę:

Być tłumaczem – konkluduje Anna Turczyn, komentując myśl Markowskiego – oznacza zgodzić się na swoją niewystarczalność, niedostateczność, nieumiejętność itp. wobec wymagań tekstu. Przyjąć to męczeństwo świadomie. W przypadku Mar-

⁸ Cf. A. Berman, *Pour une critique des traductions: John Donne*, Paris 1994; J. Holmes, *The Name and Nature of Translation Studies*, [w:] *idem, Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*, Amsterdam 1998.

⁹ T. Swoboda, *Powtórzenie i różnica. Szkice z krytyki przekładu*, Gdańsk 2014.

¹⁰ A. Turczyn, *op. cit.*, s. 175.

kowskiego tłumacz musi wziąć odpowiedzialność jako podmiot – sprawca błędów i pomyłek. Z tej odpowiedzialności zostanie rozliczony¹¹.

Wszystkie zarzuty, które można byłoby postawić *Estetyce muzyki* czy jakiegokolwiek innej wcześniejszej lub przyszłej książce z serii „Biblioteka Res Facta Nova”, dałoby się zatem przeświecić w duchu tych dwóch strategii tłumaczeniowych. I to jest w moim odczuciu zadanie każdego czujnego czytelnika tłumaczenia, o ile czyta w duchu „krytyki przekładu”.

Posłużę się w tym miejscu myślą Edwarda Balcerzana, który zauważa:

Ilećroć sprawcę przekładu krytykujemy za wstydlive błędy lub niepojęte decyzje, tylećroć podlegamy przeświadczeniu, że tekst obcojęzycznego pierwowzoru musiał być wypowiedzią w pełni racjonalną, całkowicie w swej strukturze komunikatywną, pozwalającą się bez zakłóceń odczytać i od początku do końca zrozumieć. Tylko przy takim założeniu może mieć rację bytu kategoria błędu, a wraz z nią surowa ocena translatorskiej niekompetencji, która wzbudza nasz gniew lub szyderstwo¹².

Kult autorstwa, dodaje Balcerzan, osiągnął w świadomości translatorskiej wyżyny zawrotne, które pozwalają krytykom bezkarnie poniżać tłumacza i widzieć w nim właśnie „sprawcę” winnego przeoczeń, potknięć, niewiedzy¹³. Gdy rzecz dotyczy literatury pięknej, wojna między tłumaczem a krytykiem toczy się o coś niezwykle osobistego: o konstytucję własnych światów przedstawionych (którym zagrażają wadliwe światy „podstawione”). Namietności polemiczne nasycone jawną agresją nie były więc niczym nadzwyczajnym między poetami a tłumaczami: Stanisławem Barańczakiem a Maciejem Słomczyńskim, Julianem Tuwimem a Adamem Ważykiem.

Tymczasem w polemice między Krzysztofem Guczalskim, Marcinem Trzęsiakiem i Zbigniewem Skowronem nie ma cienia poezji, bo i recenzowany przekład książki Scrutona właściwie nijak ma się do kwestii artyzmu. Pytanie o przeżycie estetyczne podczas lektury jest jednak zawsze uzasadnione, zwłaszcza że może mieć ono nie tylko pozytywny, lecz także negatywny charakter. Dałoby się być może wykazać, że czytelnik polskojęzyczny nie doświadcza dzieła Scrutona w tym przekładzie inaczej niż negatywnie. Właściwie dopiero po takim negatywnym doświadczeniu całej książki można by z przekonaniem stwierdzić, że jest to myśl pogmatwana, niejasna i źle oddana w polszczyźnie. Wyobraźmy sobie zatem dwa przykłady takiej negatywnej konkretyzacji *Estetyki muzyki*. Oto czytelnik nieznający angielskiego, ale kompetentnie oceniający nawet zawile rozprawy filozo-

¹¹ *Ibidem*.

¹² E. Balcerzan, *Tłumaczenie jako wojna światów*, [w:] *Przekładając nieprzekładalne...*, ed. cit., s. 43.

¹³ *Ibidem*.

ficzne, mógłby odnieść wrażenie, że ta konkretna książka jest wewnętrznie sprzeczna, i w związku z tym miałby prawo wnioskować, że to вина przekładu. Podobnie osoba znająca świetnie anglojęzyczną książkę Scrutona, wielokrotnie cytująca ją w swoich publikacjach, mogłaby – odnosząc się do całości – ogłosić, że tekstu wyjściowego i przekładu po prostu nie da się ze sobą porównać. Lecz nie wygląda na to, by autorzy recenzji doznali takiego właśnie „szoku nieporównywalnego” w odniesieniu do całości książki¹⁴.

Co interesujące, na „szok nieporównywalnego” nie powołuje się także tłumacz, który mógłby przyjąć taką właśnie linię obrony i słusznie wskazywać na niemożność wytwarzania równoznaczności w swoim tłumaczeniu. Nie wspomina o żadnej źródłowej obcości doświadczonej w kontakcie z tekstem wyjściowym ani nawet o jakimkolwiek kłopotcie w konstruowaniu tego, co porównywalne, lub doświadczaniu jakiegoś „fałdu” w tym, co myślane i zapisane. Tłumacz nie wspomina *explicite* o podejmowanym ryzyku, fundamentalnej trudności, która wypływa z konieczności służenia dwóm panom: czytelnikowi i jego pragnieniu przyswojenia oraz obcemu i jego dziełu¹⁵.

Autor repliki nie obala poszczególnych zarzutów; właściwie nawet nie do wszystkich się odnosi – co pozostawia w czytelniku czasopisma naukowego merytoryczny niedosyt. Należałoby przypomnieć, że to „sprawa polska” albo raczej sprawa środowiskowa, ważna dla muzykologów, może także dla filozofów muzyki, a na pewno także dla melomanów, którzy czekają na serię książek „Biblioteka Res Facta Nova”.

Answerability

Wróćmy jednak do doświadczenia całości dzieła i spytajmy, jak prezentuje się książka Scrutona w oryginale. Oczywiście trudno na to pytanie odpowiedzieć, nie będąc Anglosasem, ale spróbujmy. *The Aesthetics of Music* to praca analitycznego filozofa, którego myśl bywa powikłana, meandryczna, lecz na pewno nie poetycka. Nie ma w niej retorycznych niedopowiedzeń. „Meandryczność” narracji jest jednak okolicznością łagodzącą dla zagubienia tłumacza, o ile nie godzimy się na to, by przekreślać cały jego wysiłek na poziomie tak translacji, jak i zbudowania interpretacji całości. Jeśli uzna-

¹⁴ O „szoku nieporównywalnego” wspomina Marcel Détienne w zupełnie innym kontekście radykalnego doświadczenia obcości (cf. *idem*, *Comparer incomparable*, Paris 2000), jednak pozwalam sobie na przetransponowanie tego niezwykle celnego sformułowania na grunt zmagania z lekturą przekładu.

¹⁵ W taki sposób pisze o udrękach tłumaczenia Paul Ricœur, wspominając Franza Rosenzweiga. Cf. P. Ricœur, *Radości i udręki tłumaczenia*, przeł. T. Swoboda, [w:] *O tłumaczeniu*, Gdańsk 2008.

my, że tekst wyjściowy może momentami irytować czytelnika anglosaskiego swoją niekomunikatywnością, to i polski tłumacz może zostać z grzechu niezrozumienia przynajmniej częściowo rozgrzeszony.

Z repliki Zbigniewa Skowrona wynika, że jako autor tłumaczenia czuje się interpretatorem, który świadomie pewnych poprawek i sugestii nie przyjął, konsekwentnie dążył też do stworzenia własnego, spójnego dla muzykologa kształtu *Estetyki muzyki* Scrutona. Może warto podkreślić, że tłumacz nie jest tylko pośrednikiem udzielającym nam dostępu do cudzego dzieła. Sam jest przecież autorem, którego wytwór został naznaczony osobowością tłumacza. Może się więc zdarzyć, że czytając przekład, rozpoznajemy tłumacza, jego sposób myślenia nałożony na myślenie autora dzieła, a momentami nawet nad nim dominujący – jak w przypadku książek Pascala Quignarda przekładanych przez Krzysztofa Rutkowskiego, które trudno pomylić, powiedzmy, z przekładami Tadeusza Komendanta. Zdarza się przecież, że tłumacz wdzierając się w subtelność cudzej myśli zbyt brutalnie. I za to ponosi odpowiedzialność wobec nas i wobec autora dzieła.

Nie mam tu na myśli tylko pasywnego ponoszenia odpowiedzialności, ale raczej *answerability* – aktywne niesienie własnej „odpowiedzi” na dzieło. To owoc autorskiej pracy konkretnej osoby, skoro „przekład jest dziełem, a tłumacze są autorami”, by zacytować bohatera *Anomalii* Hervé Le Telliera¹⁶. Tłumaczenie nie jest tylko podążaniem za autorem; czasami to niewygodne odsłanianie siebie, swojej nadinterpretacji czy nieadekwatnej interpretacji – ze wszystkimi tego konsekwencjami. Może w ramach *answerability* warto uświadomić sobie przywołane we wstępie podobieństwo między wykonawcą cudzej muzyki na scenie a autorem przekładu cudzego tekstu. Jako tłumacze także wychodzimy na scenę: fałszując, nie trafiając w dźwięki lub gusta, ryzykując wygwizdanie.

Ostatecznie odpowiedzialność za tekst zawsze ponosi autor przekładu. To on ma też ostatnie słowo co do kształtu tekstu w każdym szczególe. Może chce publikować z błędami, ma prawo nie godzić się na poprawki redaktora, nawet jeśli redaktor poprawia oczywiste błędy językowe. Gdy jednak książka spotyka się z negatywnym odbiorem środowiska naukowego, autor przekładu nie może przerzucać odpowiedzialności za tekst na inne osoby.

Krytyka przekładu, podobnie jak krytyka muzyczna, nie musi wcale oznaczać nadużywania władzy słowa, chociaż wiadomo, że realizacja zadania krytyka wymaga bardzo dużej kontroli nad własną władzą sądzenia i słowną wirtuozerią.

Gdy mamy przed sobą – w komputerze lub w postaci wydruku – niedoskonały sposób cudzego rozumienia, łatwiej nam wzbijać się na wyżyny

¹⁶ H. Le Tellier, *Anomalie*, przeł. B. Geppert, Warszawa 2021, s. 173.

słownej precyzji niż wtedy, gdy jako tłumacze sami szukamy myśli poprzedzającej to, co jest napisane. „Dopiero tłumacząc – wyznaje Tadeusz Komendant – redukując to, co napisane, do stanu poprzedzającej tekst myśli, aby oddać to samo w innym języku, najlepiej rozumie się teksty”¹⁷.

Zadanie tłumacza

Wyobraźmy sobie hipotetyczną sytuację A: tłumaczenie powierzono osobie docenianej w środowisku i szanowanej za dorobek w tej samej lub pokrewnej dyscyplinie, z której wywodzi się tłumaczona książka. Nasz tłumacz ma w swoim dorobku wiele przekładów. Nie jest co prawda zawodowo związany z translatoryką, ale jego znajomość własnej dyscypliny pozwala wydawcy zakładać, że przygotuje przekład w oparciu o utrwaloną w tej dyscyplinie mapę pojęciową, o wyczuleniu na pokusy w rodzaju: „wiem lepiej i wiem to na pewno” nie wspominając.

W hipotetycznej sytuacji B mamy do czynienia z filologiem, autorem tłumaczeń wielu tekstów literackich i filozoficznych, którego poproszono o przetłumaczenie książki z obszaru muzykologii. Zdarzają mu się błędy, które muzykolog, a nawet niejeden meloman uznałby za zupełnie podstawowe (powiedzmy, nieodróżnianie partity od partytury).

W sytuacji A tłumacz nie konsultuje się z nikim z zewnątrz. Uwagi redaktora językowego, który sprawdza zdanie po zdaniu przekład z oryginałem, traktuje jako sugestie młodszego, może zbyt dociekliwego kolegi lub ewentualnie materiał do refleksji, lecz w żadnym razie nie jako imperatyw czy wskazywanie oczywistych błędów. Redakcja naukowa wydaje mu się wręcz zbyteczna; sam jest naukowo kompetentny, a więc naniesione uwagi traktuje wybiórczo, tylko częściowo je akceptując. Ani redaktor językowy, ani naukowy nie wiedzą ostatecznie, czy i które z ich uwag tłumacz przyjął, a które odrzucił.

W sytuacji B tłumacz ma wsparcie w redaktorze naukowym, ale mimo wszystko szuka pomocy jeszcze dalej, na zewnątrz: osobiście prosi o konsultację osoby, które mogą dostrzec przeoczone lub przeinaczone przez tłumacza (i redaktora) detale. Gdy te osoby wprowadzają do tekstu poprawki, tłumacz pilnuje, by na pewno zostały przez niego właściwie zrozumiane, a więc konsultuje się z autorami poprawek jeszcze na etapie składu książki. Sytuacja B ma nam uświadomić, że całkiem naturalne jest poszukiwanie wsparcia ze strony wielu specjalistów. W przypadku takiej książki jak *Estetyka muzyki* Scrutona trudno byłoby orzec, co jest ważniejsze: ekwiwalencja na poziomie

¹⁷ T. Komendant, *Władze dyskursu. Michel Foucault w poszukiwaniu siebie*, Warszawa 1994, s. 220.

terminologii (filozoficznej) czy sprawności językowe i tłumaczeniowe, które pozwalają utrzymać ekwiwalencję dynamiczną i naturalność języka. Czy zatem sam filozof (i odpowiednio sam muzykolog lub filolog) poradzi sobie z tymi wszystkimi problemami bez wsparcia innych specjalistów? Skoro walczymy o umuzykalnienie polskiej humanistyki, zapewnimy sobie nawzajem wsparcie, a z niepowodzeń wyciągnijmy pożyteczne wnioski.

Jeśli publikacja recenzji oraz repliki w czasopiśmie „Muzyka” miała być krzewieniem w nauce o sztuce dobrych praktyk krytyki przekładu, to warto byłoby zadbać o precyzyjną metodologię, aby uniknąć wrażenia, że śledzimy środowiskowy, nasycony negatywnymi emocjami spór. Czego taka wymiana poglądów powinna unikać? Nie jestem przekładoznawczynią, jednak jako przedstawicielka nauk humanistycznych śledzę dyskusje o tłumaczeniach w „Literaturze na Świecie” czy „Przekładańcu”. Spróbuję zatem zaryzykować próbę niepełnej analizy tego, czego czytelnik „Muzyki” dowiedział się z opublikowanych w tym czasopiśmie tekstów o *Estetyce muzyki* Scrutona.

Krytyka przekładu?

W artykule *Scruton a sprawa polska* pojawia się wiele określeń, które merytorycznie niewiele wnoszą do dyskusji nad przekładem.

Oto ich nieuporządkowana lista: „błąd”, „przeinacza”, „mankament”, „niefrasobliwe”, „fatalne”, „zniesztalcać”, „usterki”, „myląca”, „niedokładności”, „poważne błędy zniesztalcające”¹⁸.

Autorzy chętnie posługują się ogólnym pojęciem błędu, ale nie tłumaczą, jak rozumieją ten termin i jakiego typu błędy zostały przez tłumacza popełnione. Co prawda znane jest pojęcie błędu językowego, ale tak ogólny termin bywa używany raczej w innych kontekstach. Skoro pojawia się w krytyce przekładu, należałoby sprecyzować, czy faktycznie chodzi o błąd językowy, a jeśli tak, to jakiego typu.

Podobne wątpliwości rodzi „usterka” jako wyraz potoczny. W tekście przekładoznawczym wydaje się kolokwializmem, podobnie jak „zagęszczenie usterek” czy „przeinaczenia”. Ta uwaga jest tym bardziej istotna, że autorzy krytyki deklarują, iż zamierzają przedstawić kwestię błędów w sposób „możliwie obiektywny”.

Trudno jest powiedzieć coś **obiektywnie** o przekładzie, ignorując dotychczasowe badania, metodologię i podstawowe terminy przekładoznawcze.

¹⁸ Cf. K. Guczalski, M. Trzęsiok, *Roger Scruton a sprawa polska*, „Muzyka” 2024, 69 nr 3(274), s. 165–180.

Idźmy jednak dalej, bowiem autorom recenzji znowu „rzuca się w oczy jakiś błąd, często dość poważny”¹⁹. Co to znaczy „poważny błąd” i kto ocenia tę powagę? To również nienaukowe, nieprecyzyjne sformułowania; dlaczego jakiś błąd jest poważniejszy niż inny? I jak zmierzyć, zbadać tę powagę? Czytamy też o błędnie przełożonych ciągach zdań. Domyślamy się, że czytelnik ma rozumieć te potoczne sformułowania intuicyjnie.

Niejasna jest wreszcie deklaracja autorów krytyki: „zaczynamy od przekładu, żeby uprzednia znajomość tekstu angielskiego nie wpływała na rozumienie tłumaczenia”. Czym jest „przekład” – procesem czy produktem? Zgadujemy, że pisząc o tekście angielskim, autorzy mają na myśli tekst wyjściowy, lecz wyrażają się potocznie i nieprecyzyjnie. Czym jest „uprzednia znajomość tekstu”? Autorzy nie przedstawiają nam przecież tekstu. Czym jest ów „tekst”? Ponownie wraca problem różnicy lub tożsamości „przekładu” i „tłumaczenia”, a wraz z nim pytanie: czy „tłumaczenie” to zdaniem autorów proces, czy produkt?

Autorzy sugerują, że tekst został przez tłumacza zmieniony, a my chcielibyśmy wiedzieć, czy myślą oni o zmianach na poziomie semantycznym, składniowym, gramatycznym, intertekstualnym, czy może o poziomie gry z czytelnikiem. A może tekst zmieniono w wyniku jakiejś konkretnej strategii translatorskiej?

Kolejną kwestią jest to, że autorzy często używają wyrazu „sens” – ale nie jest jasne, jak go rozumieją. Co w związku z tym znaczą sformułowania: „zafałszowanie sensu”, „sens nieco uproszczony” albo „sens zdania”? Czy w każdym przypadku autorzy recenzji mają na myśli semantykę?

Podobnie trzeba zapytać, czym są „przegląd przeinaczeń” i „techniczny sens”, bowiem w terminologii przekładoznawczej takich sformułowań nie spotykamy. Nie wiemy też, co autorzy mają na myśli, kiedy wskazują na „fragment najbardziej złożony”, który „unaocznia skalę i częstość błędów”²⁰. Zapytajmy, pod jakim względem ów fragment jest złożony. Autorzy postrzegają pewien fragment jako złożony, lecz czytelnicy recenzji muszą się domyślać, że to być może złożona struktura składniowa wymaga refleksji ze względu na semantykę i nagromadzenie pojęć. Czym są wreszcie „skala i częstość błędów”, które mamy rozumieć na podstawie „złożonego fragmentu”? I na koniec jeszcze jeden przykład nieprecyzyjnego wskazania problemu, o którym autorzy chcieliby pisać: „Tymczasem z przekładu Skowrona wynika, jakoby Scrutonowi nie chodziło o brzmienie, lecz o treść wypowiedzi”²¹. „Treść” to w tym kontekście również niejasne określenie. Prawdopodobnie autorzy mieli na myśli semantykę, lecz nie wyrazili tego jasno.

¹⁹ *Ibidem*, s. 167.

²⁰ *Ibidem*, s. 170.

²¹ *Ibidem*, s. 171.

Tłumacz odpowiada recenzentom, wpisując się w anachroniczny dyskurs sprowadzający analizę przekładu do śledzenia błędów lub ataku, który trzeba odeprzeć („autor zarzuca mi”, „zarzucają mi przeinaczenie”, „mój adwersarz mija się z prawdą”, „karkołomny zarzut Trzęsioka traci rację bytu”)²².

Szkoda, że odpowiedź na recenzję jest tak silnie nacechowaną emocjonalnie obroną własnego przekładu i wskazywaniem na mocną rację po swojej stronie. Skoro we współczesnym myśleniu o przekładzie dominuje różnica, nie zaś tożsamość, to lepiej byłoby dyskutować o wielości interpretacji. Krytycy umożliwili to tłumaczowi, skoro – jak sam zauważa w replice – „znaczną część swej «recenzji» poświęcił Marcin Trzęsiok własnym propozycjom przekładu wybranych fragmentów pierwszego rozdziału monografii Scrutona”. Zaraz potem jednak dodaje: „Niestety, generalnie rzecz biorąc, nie budzą one mojego entuzjazmu”²³.

Dlaczego tłumacz i recenzenci w ogóle nie odwołują się do pojęć ekwiwalencji, adekwatności, ale do „entuzjazmu” lub „fatalności”?

Przyjrzyjmy się jeszcze dyskusji dotyczącej przekładu wyrazu *man*. Obie wersje przekładu (‘pan’ i ‘człowiek’) mają uzasadnienie. Dlaczego jednak zamiast merytorycznie odnieść się do obu propozycji, tłumacz i recenzenci odwołują się do swoich emocjonalnie nacechowanych, subiektywnych i oceniających stwierdzeń? (Tłumacz pisze: „Trzęsiok proponuje neutralne i brzmiące pretensjonalnie słowo *pan*”)²⁴. Tłumacz konsekwentnie idzie tym tropem, bowiem używa negatywnie nacechowanych określeń: „Gorzej jest, kiedy Trzęsiok prezentuje swą inwencję translatorską w całych zdaniach”²⁵.

Co znaczy „gorzej” w merytorycznej dyskusji? Na jakim poziomie jest „gorzej” lub „źle”?

Zbigniew Skowron kontynuuje: „autor «recenzji» rozwija w tym miejscu skrzydła swej językowej inwencji, której jakość obniża się wraz z jego kolejnymi propozycjami”²⁶. Co to znaczy, że „obniża się jakość językowej inwencji”? Albo czym jest w terminologii przekładoznawczej inne określenie zastosowane w replice: „ciężkie tłumaczenie”²⁷? Czy istnieje także „lekkie tłumaczenie”?

Brak merytorycznego odniesienia do uwag z recenzji jest podstawowym problemem tej repliki. Pojawia się w niej za to wiele zastrzeżeń do pracy opiekuna serii, które nie mają nic wspólnego z dyskusją naukową.

²² Z. Skowron, *A znowuż Scruton... Odpowiedź na „recenzję” Marcina Trzęsioka i Krzysztofa Gucałskiego*, „Muzyka” 2024, 69, nr 3(274), s. 181–186.

²³ *Ibidem*, s. 183.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ *Ibidem*, s. 182.

Po czasopiśmie „Muzyka” spodziewać by się można raczej sporu o wartości estetyczne i artystyczne. W zamian za to pojawia się niesmak natury etycznej. Dlaczego tłumacz stawia pod znakiem zapytania rzetelność (uczciwość?) krytyki, a sam nie odnosi się rzetelnie do uwag, a jedynie wybiórczo je komentuje (stosując metodę *pars pro toto*)?

Gdy mowa o nieprofesjonalnym i nieodpowiedzialnym działaniu osoby X, w grę wchodzi zarzuty personalne, które – podobnie jak powoływanie się na autorytety – nie mają nic wspólnego z merytoryczną dyskusją toczoną na łamach naukowego czasopisma. To wszystko sprawia, że nie można wpisać owego dialogu w ramy krytyki przekładu ani uznawać go za próbę nawiązania dyskusji przekładoznawczej.

Aby nie kończyć tego wątku w tonacji minorowej, sięgnijmy jeszcze do jednej myśli wyrażonej w recenzji i przetransponujmy ją, na przekór Autorom, do tonacji majorowej. Otóż artykułują oni obawę o to, że Zbigniew Skowron zmarnował jednorazową szansę na udany przekład, bowiem „*Estetyka muzyki*” raczej nie otrzyma już drugiej szansy zaistnienia w polszczyźnie²⁸. Do takiego wniosku skłaniają Autorów, jak sądzę, znajomość realiów rynku wydawniczego i trudności w otrzymywaniu dotacji na książki naukowe. I taka pewnie jest rzeczywistość, chociaż chciałoby się w tym momencie żywić nadzieję na spełnienie wizji Paula Ricœura, który głosi, że „to w ponownym tłumaczeniu najlepiej dostrzegalny jest popęd do tłumaczenia, podsycany przez niezadowolenie z istniejących przekładów”²⁹.

Może jednak istnieje szansa na wydanie drugie, poprawione? Przy takim obrocie spraw tłumacz byłby podobny do wykonawcy utworu muzycznego, który w kolejnych interpretacjach dokonuje korekty wcześniejszego, niepełnego rozumienia dzieła muzycznego. A jeśli inny tłumacz podjąłby się nowego przekładu, podobieństwo między przekładem tekstu literackiego i wykonaniem utworu muzycznego byłoby jeszcze wyrazistsze.

Zakończenie: macierzanka vs. maciejka

Sięgnijmy do *Małego, lecz maksymalistycznego manifestu translologicznego* Barańczaka, w którym autor stwierdza, że istnieje bezsporna granica między przekładami dobrymi i złymi, choć zawsze wyznaczamy ją w ramach przyjętych kryteriów. Jeżeli zatem kryteria stanowią przeinaczanie sensu wyrazów, niszczenie zwrotów, wyrażen idiomatycznych, ukrytych sieci znaczeniowych, sieci elementów rodzimych lub ich egzotyzacja czy inne tendencje deformujące (Antoine Berman wymienia ich aż dwanaście),

²⁸ K. Guczalski, M. Trzęsiok, *op. cit.*, s. 179.

²⁹ P. Ricœur, *op. cit.*, s. 36.

to możemy uznać przekład X nie tylko za gorszy od tego, który potencjalnie zaproponowaliby nam jego krytycy, lecz wręcz za jawnie zły.

Można jednak wyobrazić sobie obrońcę, który powie, że szczegółowe wytykanie tłumaczowi treściowych uchybień świadczy o tym, iż krytyk zza drzew nie widzi lasu i nie stać go na refleksję nad ogólniejszą – nie tylko treściową – semantyką przekładu. Ta strategia oczywiście nie jest w pełni skuteczna wobec rozprawy akademickiej, jaką stanowi książka z dziedziny estetyki muzycznej, napisana bez erudycyjnych popisów, wieloznaczności i intertekstualnych nawiązań. Zadziałałaby jednak nieźle w przypadku krytyki przekładu książki pełnej metafor i niedopowiedzeń.

Barańczak dostrzega, że krytykę przekładu zaczynano niejednokrotnie od niewłaściwego końca: porównując najpierw „tekst przekładu z tekstem oryginału pod względem wierności treściowej, wyłapując z łatwą satysfakcją wszystkie przypadki nieścisłych ekwiwalentów słownych, niewłaściwie zrozumianych idiomów, odmienności obrazów itd.”³⁰.

Autor *Małego manifestu* nie rozumie krytyka, który uważa za skandal zamianę „maciejki” na „macierzankę”, skoro ten błąd rzeczowy umożliwił tłumaczowi zachowanie rymu, który inaczej przepadłby w przekładzie. W przypadku naszej lektury z zakresu estetyki muzycznej trudno byłoby mówić o estetycznych albo artystycznych korzyściach, które tłumacz mógłby widzieć w przeinaczaniu semantyki tekstu wyjściowego. Można jednak bronić jego strategii w duchu funkcjonalnej użyteczności książki – np. w danym środowisku czytelników. Rzecz i tak sprowadza się do tego, że tylko on, autor przekładu, ponosi za kształt całości odpowiedzialność. I tylko on może nam wyjaśnić, dlaczego woli macierzankę od maciejki. Gdyby chcieć na upartego szukać tłumaczowi adwokata, pewnie znalazłby się taki, który wyczuwa przewagę macierzanki nad maciejką właśnie w ramach funkcjonalnej użyteczności książki.

Inna rada brzmi tak: przyjmijmy od tłumacza jego osobisty klucz do całokształtu sensów książki i sprawdźmy, czy ta całość jest koherentna, stylistycznie spójna, czy stawia opór w lekturze przy założeniu, że nie sprawdzamy jej zdanie po zdaniu z tekstem wyjściowym (oryginałem), ale po prostu ją czytamy. Tutaj powraca problem satysfakcji estetycznej, jaką się miewa lub też nie, obcując z tekstem przekładu. I czy to się nam krytykom podoba, czy nie, poza semantyczną wiernością i zdradą liczy się właśnie potoczność tekstu, z którym obcuje polskojęzyczny czytelnik. Istnienie rzeczowych błędów i niezgodności z oryginałem nie musi oznaczać chropowatości myśli. Książka, w której pachnie maciejka, a nie macierzanka, nie

³⁰ S. Barańczak, *Mały, lecz maksymalistyczny manifest translatologiczny*, [w:] *idem, Ocalone w tłumaczeniu*, ed. cit., s. 35.

musi nadawać się do wyrzucenia. Problem jest wtedy, gdy nic nie pachnie, a tekst wyjściowy sugeruje, że jednak powinno.

Podziękowanie

Pragnę podziękować kilku osobom, które podzieliły się ze mną uwagami o praktyce krytyki przekładu. Dziękuję przede wszystkim przekładoznawczyni, filozofce, językoznawczyni i tłumaczce prof. dr hab. Hannie Makurat-Snuzik, filozofce i anglistce dr Iwonie Szydłowskiej oraz tłumaczce i literaturoznawczyni prof. dr hab. Oldze Kubińskiej. Polecily mi one wiele lektur, których nie zdołałam przytoczyć w powyższym artykule. Jednak mając świadomość powagi wyzwań, przed jakimi stoimy jako aktualni i potencjalni tłumacze czy redaktorzy przekładów książek w serii „Biblioteki Res Facta Nova” PWM, pozwalam sobie wymienić tutaj kilka z nich po to, by uświadomić nam (filozofom, muzykologom, teoretykom, filologom) konieczność pogłębiania wrażliwości na problemy przekładu, zwłaszcza zaś na powiązane z nim wyzwania natury etycznej.

Chesterman A., *Reflections on Translation Theory, Selected Papers 1993–2014*, Amsterdam 2017.

Lambert J., *Translation Ethics*, Abingdon 2023.

Snell-Hornby M., *The Turns of Translation Studies. New Paradigms or Shifting Viewpoints?*, Amsterdam 2006.

BIBLIOGRAFIA

Balcerzan E., *Tłumaczenie jako wojna światów*, [w:] *Przekładając nieprzekładalne. O wierności*, red. O. i W. Kubińscy, Gdańsk 2007, s. 43.

Barańczak S., *Chirurgiczna precyzja. Elegie i piosenki z lat 1995–1997*, Kraków 1998.

Barańczak S., *Ocalone w tłumaczeniu. Szkice o warsztacie tłumacza poezji z dołączeniem małej antologii przekładów*, Poznań 1992.

Barańczak S., *Zwierzęca zajadłość i inne wiersze*, Kraków 2016.

Benjamin W., *Zadanie tłumacza*, przeł. A. Lipszyc, „Literatura na Świecie” 2011, nr 5/6, s. 27–41.

Berman A., *Pour une critique des traductions: John Donne*, Paris 1994.

Brzozowski J., *Stanąć po stronie tłumacza. Zarys poetyki opisowej przekładu*, Kraków 2011.

Guczalski K., Trzęsiok M., *Roger Scruton a sprawa polska*, „Muzyka” 2024, 69, nr 3(274), s. 165–180.

Holmes J., *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*, Amsterdam 1998.

- Komendant T., *Władze dyskursu. Michel Foucault w poszukiwaniu siebie*, Warszawa 1994.
- Ricœur P., *Radości i udręki tłumaczenia*, przeł. T. Swoboda, Gdańsk 2008.
- Skowron Z., *A znowuż Scruton... Odpowiedź na „recenzję” Marcina Trzęsioka i Krzysztofa Guczalskiego*, „Muzyka” 2024, 69, nr 3(274), s. 181–186.
- Steiner G., *Przekład jako conditio humana*, [w:] *Przekładając nieprzekładalne. O wierności*, red. O. i W. Kubińscy, Gdańsk 2007, s. 29.
- Swoboda T., *Powtórzenie i różnica. Szkice z krytyki przekładu*, Gdańsk 2014.
- Tellier H. Le, *Anomalia*, przeł. B. Geppert, Warszawa 2021.
- Turczyn A., *Przekład jako interpretacja, czyli jak krytyka przekładu porządkuje interpretacje literaturoznawców*, „Przekładaniec” 2023, nr 46, s. 161–177.

Anna Chęćka – dr hab., profesor w Instytucie Filozofii UG. Kieruje Zakładem Estetyki i Filozofii Kultury. Poza filozofią jest zawodowo związana z muzyką (ukończyła studia pianistyczne, publikuje jako krytyk muzyczny). Autorka książek: *Dysonanse krytyki* (Gdańsk 2008), *Ucho i umysł. Szkice o doświadczaniu muzyki* (Gdańsk 2012), *A jak Apollo. Biografia Alfreda Cortoty* (Warszawa 2019) i *Słuch metafizyczny* (Warszawa 2020). Ta ostatnia książka została przetłumaczona na język angielski i wydana przez NIFC jako *Metaphysical Hearing* (Warszawa 2021). ORCID 0000-0002-9340-7672. Adres e-mail: <anna.checka@ug.edu.pl>.

Anna Chęćka – PhD, is a professor at the Institute of Philosophy, University of Gdańsk. She heads the Department of Aesthetics and Philosophy of Culture. Apart from philosophy, she is professionally involved in music (she graduated from piano studies and publishes as a music critic). Author of the books: *Dysonanse krytyki* (Gdańsk 2008), *Ucho i umysł* (Gdańsk 2012), *A jak Apollo* (Warsaw 2019) and *Słuch metafizyczny* (Warsaw 2020). The latter book has been translated into English and published by NIFC as *Metaphysical Hearing* (Warsaw 2021). ORCID 0000-0002-9340-7672. E-mail address: <anna.checka@ug.edu.pl>.

Wprowadzenie do teorii Roberta Schwarza

ABSTRACT. Kacper Kutrzeba, *Wprowadzenie do teorii Roberta Schwarza* [Introduction to the theory of Roberto Schwarz]. „Przestrzenie Teorii” 42. Poznań 2024, Adam Mickiewicz University Press, pp. 327–344. ISSN 1644-6763. <https://doi.org/10.14746/pt.2024.42.16>.

The aim of this article is to discuss the main points of Roberto Schwarz's thought, which is little known to a Polish audience. To this end, I analyze his interpretations of Machado de Assis's work and the concept of 'displaced ideas'. I also relate Schwarz's considerations to the problematic of the theoretical conceptualization of the masterpiece in Marx's writings and point to potential applications of Schwarz's theory to studies on Polish literature.

KEYWORDS: Roberto Schwarz, Brazilian literary theory, Marxist literary theory, Machado de Assis, masterpiece

Wstęp

Przybliżenie polskiemu odbiorcy myśli Roberta Schwarza – jednego z najważniejszych współczesnych brazylijskich teoretyków literatury – wydaje mi się istotne z kilku powodów. Po pierwsze, dlatego, że chociaż żadna z jego książek nie została przetłumaczona na język polski, to odwołania do Schwarza pojawiają się w dostępnych po polsku pracach teoretycznoliterackich. Dobrym przykładem jest konsekwentne przywoływanie Schwarza przez Franca Morettiego w obu jego artykułach przedrukowanych w „Tekstach Drugich”¹. Po drugie, rozważania Schwarza stawiają interesujące wyzwania dla inspirowanej marksizmem teorii literatury, która w Polsce nadal często funkcjonuje w ramach dialektyki automatycznej niechęci oraz powierzchownej fascynacji, co nie sprzyja pogłębionej refleksji nad jej możliwościami i ograniczeniami. Wśród najistotniejszych pytań należy tu wymienić te dotyczące stopnia przydatności marksistowskiej teorii literatury do badania piśmiennictwa odmiennego wobec paradygmatycznej dla niej literatury rozwiniętego społeczeństwa mieszczańskiego oraz możliwości zastosowania do analizy utworów uznawanych za przekraczające swoją epokę i społeczne uwarunkowania. Naturalnie wynika z tego powód trzeci, czyli nasuwająca się hipoteza, że rozważania Schwarza o literaturze

¹ F. Moretti, *Przypuszczenia na temat literatury światowej*, „Teksty Drugie” 2014, nr 4, przeł. P. Czapliński, s. 131–147; *idem*, *Więcej przypuszczeń*, „Teksty Drugie” 2014, nr 4, przeł. P. Czapliński, s. 148–158.

brazylijskiej – powstającej w kontekstach społecznym, ekonomicznym i historycznym odmiennych od zachodnioeuropejskich – mogą stanowić cenną inspirację do badań nad literaturą polską, której materialne podglebie również ma półperyferyjny charakter.

Spróbuję syntetycznie przedstawić najważniejsze tezy i założenia Roberta Schwarza, opierając się przede wszystkim na jego najważniejszej książce, czyli *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*². Postaram się też bardzo skrótowo przybliżyć kontekst interesującej Schwarza literatury brazylijskiej XIX wieku. Wszystkie cytaty i parafrazy z tekstów Schwarza przytaczam we własnym tłumaczeniu z języka portugalskiego, które porównywałem z angielskim przekładem Johna Gledsona. W przypisach podaję – gdy to możliwe – lokację omawianych fragmentów zarówno w wydaniu portugalskojęzycznym, jak i w tłumaczeniu angielskim.

Rozpocznę od zarysowania kontekstów teoretycznego i historycznego analiz Schwarza, stawiając pytanie o status arcydzieła w Marksowskiej refleksji o literaturze oraz oferując bardzo krótkie przybliżenie współczesnych Schwarzowi brazylijskich dyskusji o marksizmie. Później przeanalizuję główny podejmowany przez niego problem, czyli dialektykę formy literackiej oraz treści społecznej, i wskażę m.in. na kwestię krytycznego potencjału ukrytego w wyborze pozornie anachronicznych rozwiązań formalnych.

Marks i arcydzieła literatury

W pismach Marksa widać jego głębokie zainteresowanie literaturą. Niemiecki filozof nie tylko dostarcza licznych dowodów erudycji i szerokich horyzontów czytelniczych – obejmujących zarówno autorów starożytnych, jak i znacznie mniej nobliwie *Tajemnice Paryża* Eugeniusza Sue – lecz także bardzo chętnie sięga po nawiązania literackie, by zobrazować swoje najważniejsze tezy. W *Rękopisach ekonomiczno-filozoficznych* rozważania o funkcjonowaniu pieniądza są przeplatane cytatami z *Fausta* Goethego oraz *Tymona Ateńczyka* Szekspira³. Podobne przykłady można by było mnożyć. Bardzo dobrze opisał je S.S. Prawer w książce pt. *Karl Marx and World Literature*⁴.

² R. Schwarz, *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*, São Paulo 2000; *idem*, *A Master on The Periphery of Capitalism: Machado de Assis*, transl. J. Gledson, Durham–London 2001. Odtąd przypisy do portugalskiego oryginału jako P z podaniem numeru strony, a do angielskiego tłumaczenia – jako A z podaniem numeru strony.

³ K. Marks, *Rękopisy ekonomiczno-filozoficzne z 1844 r.*, [w:] *idem*, F. Engels, *Dzieła*, t. 1, Warszawa 1960, s. 610–611.

⁴ S.S. Prawer, *Karl Marx and World Literature*, Oxford – New York – Melbourne 1978.

Mimo wielkiego zainteresowania Marksa literaturą – w tym szczególnie dziełami, które zarówno w jego czasach, jak i obecnie są nazywane arcydziełami – teksty filozofa z Trewiru nie dostarczają pogłębionej ramy pojęciowej, która pozwoliłaby na refleksję nad tym, dlaczego pewne utwory uzyskują status „ponadczasowych”. Łatwo jest znaleźć w tekstach Marksa uzasadnienie aktualności dzieł, które diagnozują (czasem wbrew intencji autorów) sprzeczności współczesnego im społeczeństwa kapitalistycznego, ale gdy mowa o tekstach powstających przed zaraniem tego społeczeństwa, to Marks sięga po dosyć proste argumenty: estetyczną przyjemność lektury oraz psychologiczną rozkosz z regresu. Spójrzmy na kilka fragmentów z *Wprowadzenia do krytyki ekonomii politycznej*:

Odnosnie do sztuki wiadomo, że pewne okresy rozkwitu tejże nie znajdują się w żadnym stosunku do ogólnego rozwoju społeczeństwa, a więc także do materialnej podstawy, stanowiącej jakby kościec jego organizacji. Np. Grecy w porównaniu do współczesnych czy też Szekspir⁵.

Teza Marksa jest odrobinę zaskakująca, bo potencjalnie mogłaby zostać uznana za naruszenie jego *dictum* sformułowanego w *Manifestie komunistycznym*: „produkcja duchowa przeobraża się wraz z materialną”⁶. Wielkie dzieła przedstawiają się tutaj jako przykłady paradoksalnego „zwichnięcia czasu”, w którym współistnieją społeczeństwo o niskim poziomie rozwoju materialnego oraz „produkcja duchowa” o poziomie przynajmniej równym przyszłym epokom. Marks wskazuje też na kolejną sprzeczność:

Weźmy np. stosunek sztuki greckiej, a następnie Szekspira, do teraźniejszości. Wiadomo, że grecka mitologia jest nie tylko arsenałem sztuki greckiej, ale jej glebą. Czy możliwy jest pogląd na przyrodę i stosunki społeczne, jaki leży u podstaw greckiej wyobraźni, a stąd [mitologii] greckiej, przy istnieniu selfaktorów i kolei żelaznych, i lokomotyw, i elektrycznych telegrafów? Gdzież Wulkanowi do Roberts et Co., Jowiszowi do piorunochronu, a Hermesowi do Crédit mobilier? Każda mitologia przewycięża, opanowuje i kształtuje siły przyrody w wyobraźni i za pomocą wyobraźni; znika więc z rzeczywistym opanowaniem tychże⁷.

Człowiek żyjący w czasach bezprecedensowej rewolucji środków produkcji naturalnie myśli o świecie inaczej niż starożytni Grecy. Obrazowo wskazuje na to pytanie: „Czy możliwy jest Achilles w połączeniu z prochem

⁵ K. Marks, *Wprowadzenie do krytyki ekonomii politycznej*, [w:] *idem*, F. Engels, *op. cit.*, t. 13, s. 732.

⁶ *Idem*, F. Engels, *Manifest komunistyczny*, Warszawa 1951, s. 54.

⁷ K. Marks, *Wprowadzenie do krytyki...*, *ed. cit.*, s. 733.

i ołowiem?”⁸. Przekładając to na bardziej współczesne dylematy: jak traktować opowieści o pojedynkach uzbrojonych we włócznie herosów, gdy jednocześnie obserwuje się pole walki zdominowane przez drony? Dla Marksa to ważny problem teoretyczny:

Trudność polega jednak nie na tym, żeby zrozumieć, że grecka sztuka i epos są związane z pewnymi społecznymi formami rozwoju. Trudność polega na tym, że wciąż jeszcze dostarczają nam one rozkoszy artystycznej i w pewnej mierze służą za normę i niedościgniony wzór⁹.

By odpowiedzieć na pytanie, dlaczego dawne dzieła nadal przemawiają do nas i dostarczają nam **rozkoszy artystycznej**, Marks sięga po zasadniczo psychologiczny argument przyjemności czerpanej z regresu:

Mężczyzna nie może się znów stać dzieckiem, chyba że zdziecinnieje. Ale czyż nie cieszy go naiwność dziecka i czy nie musi on sam dążyć do tego, by na wyższym szczeblu odtworzyć swoją prawdziwość? Czyż w naturze dziecka nie odżywa w każdej epoce jej własny charakter w swej naturalnej prawdziwości? Dlaczegoż historyczne dzieciństwo ludzkości tam, gdzie się rozwinęło najpiękniej, nie ma czarować wiecznym powabem jako nigdy nie powtarzający się szczebel rozwoju? [...]

Urok ich sztuki [Greków – K.K.] dla nas nie pozostaje w sprzeczności z niskim stopniem rozwoju społecznego, na którym wyrosła. Przeciwnie, jest jego wynikiem i wiąże się raczej nierozzerwalnie z tym, że niedojrzałe warunki społeczne, w których ta sztuka powstała i jedynie powstać mogła, nie mogą nigdy powrócić¹⁰.

Powab towarzyszący lekturze dawnych utworów wynika według Marksa z tego, że umożliwiają nam one niewinną zabawę wyobraźni. Nawet odczuwana identyfikacja z dawnymi postaciami literackimi ma za warunek możliwości świadomości tego, że sami ostatecznie nie zachowalibyśmy się w podobny sposób. We współczesnym społeczeństwie odpowiedzią na odbicie żony przez niefrasobliwego lowelasa jest pozew rozwodowy z orzeczeniem o winie, a nie „wyprawienie w morze tysiąca statków”. Nie zmienia to faktu, że nadal możemy z wielkim zaangażowaniem czytać *Iliadę*.

Na podstawie powyższych fragmentów moglibyśmy postawić dwie tezy na temat Marksowskiej diagnozy przyczyn aktualności tekstów, których materialne warunki powstania odbiegają od współczesnych (swobodne łączenie Szekspira i starożytnych Greków przez Marksa pozwala, jak sędzę, na taką generalizację). Po pierwsze, dawne arcydzieła dostarczają nam **rozkoszy artystycznej** relatywnie odpornej na próbę czasu. Po drugie, pozwalają

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *Ibidem*, s. 733–734.

swobodnie bawić się figurami i ideami, które bezpiecznie oddelegowaliśmy w przeszłość i nie spodziewamy się ich powrotu. W efekcie ich wartość wiąże się prawie wyłącznie z porządkiem estetycznym, gdyż wobec współczesnego porządku ekonomicznego są one *out of joint*.

Tu dochodzimy do paradoksu arcydzieła dla inspirowanej Marksem refleksji teoretycznoliterackiej. Arcydzieło to z jednej strony utwór będący artystycznym zwieńczeniem swojej epoki i doskonale w niej zadomowiony (w takim sensie mówimy np. o twórczości Kochanowskiego jako arcydziełach polskiego renesansu), a z drugiej coś, co przekracza swoje historyczne uwarunkowanie, staje się „ponadczasowe”. O ile pierwszy aspekt arcydzieła łatwo jest ująć w Marksowskich kategoriach, o tyle drugi następuje pewnych trudności. Sytuacja komplikuje się dodatkowo, gdy do kwestii odległości czasowej dzielącej dzieło i odbiorcę dodamy kwestię odległości realiów społeczno-ekonomicznych. Wtedy wytłumaczyć trzeba nie tylko powstawanie greckich arcydzieł w mniej zaawansowanym społeczeństwie ósmego wieku przed naszą erą, lecz także pojawianie się np. powieści Dostojewskiego w warunkach, które z perspektywy współczesnego mu Francuza czy Brytyjczyka są „poniżej poziomu historii”. Jak uznać ich wartość inaczej niż tylko poprzez odwołanie się do wartości estetycznych? Właśnie to pytanie stanowi *clue* tekstów Roberta Schwarza. Zanim przejdziemy do ich analizy, spójrzmy na konteksty historyczny i intelektualny, które ukształtowały autora *Um mestre na periferia do capitalismo*.

Marks w São Paulo

Roberto Schwarz urodził się w wiedeńskiej rodzinie żydowskiej w 1938 roku, lecz zanim skończył pierwszy rok życia, wyjechał z rodzicami do Brazylii. Studiował w São Paulo, które przed nastaniem dyktatury wojskowej w 1964 roku było prominentnym ośrodkiem brazylijskiej myśli marksistowskiej. Schwarz uczęszczał na organizowane tam seminaria na temat *Kapitału* Marksa, w których uczestniczyło wielu brazylijskich intelektualistów, m.in. Fernando Novais, Fernando Henrique Cardoso (prezydent Brazylii w latach 1995–2003), Michel Lówy¹¹.

Głównym problemem nurtującym seminarzystów było pytanie, jak odnieść Marksowską analizę społeczeństwa kapitalistycznego do sytuacji Brazylii, w której formalnie wolna praca zaistniała bardzo późno. XIX-wieczne społeczeństwo brazylijskie dzieliło się na trzy klasy: niewolników, *mestres* („panów”, właścicieli niewolników) oraz *dependentes*, czyli rachityczną wolną

¹¹ J. Gledson, *Introduction*, [w:] R. Schwarz, *A Master on The Periphery of Capitalism...*, ed. cit., s. XI.

klasę średnią, która kliencko była uzależniona od protekcji *mestres*¹². Brazylia zniosła niewolnictwo dopiero w 1888 roku, ale jego dziedzictwo trwało po ogłoszeniu „Lei Aurea”, gdyż było ściśle powiązane z plantacyjnym modelem brazylijskiej gospodarki. Wpływowy brazylijski antropolog Eduardo Viveiros de Castro stwierdził w wywiadzie z 2014 roku, że niewolnictwo w Brazylii nigdy tak naprawdę się nie skończyło¹³. Model modernizacji gospodarczej Brazylii był oparty na dostarczaniu bardziej rozwiniętym państwom tanich surowców pozyskiwanych przez niewolnych albo prawie niewolnych pracowników i tym samym różnił się od paradygmatycznej dla analiz Marksa rzeczywistości brytyjskiego kapitalizmu przemysłowego.

Dla Roberta Schwarza świetnym przykładem obecności podobnej problematyki na gruncie literatury są *Wspomnienia pośmiertne Brasa Cubas* Machada de Assisa. Brazylijski teoretyk pyta, jak możliwe było to, że „prowincjonalne uniwersum kulturowe, pozbawione wiarygodności, wyczuwalne jako pochodzące z drugiej ręki”, mogło zostać wyniesione do pierwszej ligi literatury światowej¹⁴. Na to, że twórczość Machada osiągnęła sukces wykraczający daleko poza jego rodzinny kraj, nie brakuje dowodów. Harold Bloom nazwał Machada de Assisa „najwybitniejszym czarnym pisarzem, jaki żył do tej pory”; Susan Sontag uważała go za największego pisarza z Ameryki Łacińskiej¹⁵. Polski czytelnik może cieszyć się tłumaczeniami jego najważniejszych tekstów – w tym *Wspomnień pośmiertnych Brasa Cubas* – dzięki Janinie Z. Klave¹⁶.

Wspomnienia pośmiertne Brasa Cubas

Wspomnienia pośmiertne Brasa Cubas są uznawane za punkt zwrotny w karierze pisarskiej Machada de Assisa – porzuca wtedy konwencję brazylijskiej powieści romantycznej i staje się mistrzem brazylijskiej powieści realistycznej. Warto dodać, że proza brazylijskiego romantyzmu charakteryzowała się dominacją *romance brasileiro*, czyli ‘powieści brazy-

¹² *Ibidem*, s. XII.

¹³ E. Viveiros de Castro, *A escravidão venceu no Brasil. Nunca foi abolida*, „Público” 2014, 16 marca, <https://www.publico.pt/2014/03/16/mundo/entrevista/a-escravidaao-venceu-no-brasil-nunca-foi-abolida-1628151> (dostęp: 22.05.2024).

¹⁴ P 9, A 1.

¹⁵ H. Bloom, *Genius. A Mosaic of One Hundred Exemplary Creative Minds*, New York 2002, s. 674; S. Sontag, *Afterlives: The Case of Machado de Assis*, „The New Yorker” 1990, 29 kwietnia, <https://www.newyorker.com/magazine/1990/05/07/afterlives-the-case-of-machado-de-assis> (dostęp: 22.05.2024).

¹⁶ J.M. Machado de Assis, *Wspomnienia pośmiertne Brasa Cubas*, przeł. J. Klave, Kraków 1977.

lijskiej'. Były to utwory drukowane w odcinkach, których tematyka zazwyczaj wiązała się albo z inkorporowaniem „lokalnego kolorytu” bogatszych warstw Rio de Janeiro do schematów gatunkowych europejskiej powieści, albo z ukazywaniem „malowniczości” różnych regionów Brazylii¹⁷. Obie wersje miały podobny i wyraźny komponent ideologiczny: wyrastały z peryferyjnego sojuszu nacjonalizmu i elitarnego oświecenia¹⁸, w sferze kultury manifestującego się jako zainteresowanie własną literaturą publiki czytelniczej w kraju, który świeżo wybił się na niepodległość. *Romance brasileiro* odgrywało rolę narodotwórczą – przedstawiało życie lokalnych elit oraz krajobraz kraju jako *loci communes* Brazylijczyków, a także pozwalało wykształconej części społeczeństwa na czytanie czegoś innego niż tylko utworów z Europy¹⁹.

Zdaniem Schwarza ten typ powieści stanowi przykład tego, co nazywał *ideias fora de lugar* ('przemieszczonymi ideami'). Jeśli dominantą tematyczną zachodnioeuropejskiej powieści z pierwszej połowy XIX wieku są wyrażone w kluczu romansu aspiracje do awansu społecznego, to przeniesienie tych schematów literackich na grunt kraju, w którym żadna mobilność społeczna nie jest możliwa, musi rodzić pytanie o nieintencjonalną śmieszność fabuły lub jej wysiłek „klajstrowania” społecznych aporii. Mamy bowiem do czynienia nie z opowieścią o „blaskach i cieniach” rozwijającego się społeczeństwa mieszczańskiego, ale ze „złamanym światem literackim”, w którym „romantyczne roszczenia zawsze mają w sobie coś ze śmiesznej afektacji, fałszywej i importowanej”²⁰. Trudno sobie wyobrazić historię Juliana Sorela w kraju, który barierę między poddanymi a panującymi czyni całkowicie nieprzekraczalną, dziedziczną i urasowioną.

Na pierwszy rzut oka wydawałoby się więc jasne, czemu porzucenie przez Machada de Assisa konwencji powieści romantycznej na rzecz realistycznej jest tak cenione przez historyków literatury brazylijskiej. Problem tkwi jednak w tym, że *Wspomnienia pośmiertne Brasa Cubas* trudno uznać za typową powieść realistyczną. Pierwszoosobowa narracja jest zaburzona zarówno chronologicznie – zaczyna się od śmierci narratora – jak i strukturalnie, bo rekapitulacja życia zmarłego jest nieustannie przerywana dygresjami.

Bras Cubas chętnie przeskakuje z tematu na temat i poświęca wiele czasu na tłumaczenie czytelnikowi powodów swoich decyzji narracyjnych. Swobodnie prowadzony wywód jest upstrzony bardzo licznymi i niekoniecznie

¹⁷ J. Gledson, *op. cit.*, s. XXI–XXII; A. Candido, *O Romantismo no Brasil*, São Paulo 2004, s. 37–39, 59–60.

¹⁸ P 191, A 126.

¹⁹ A. Candido, *op. cit.*, s. 18, 59–60.

²⁰ P 234, E 158.

ściśle łączącymi się ze sobą refleksjami na rozmaite tematy. W toku swojego życia Bras Cubas przechodzi dosyć absurdalnie między różnymi rolami: od niewydarzonego wynalazcy po członka parlamentu będącego jednocześnie uczniem filozofa-szaleńca²¹. Co bardzo istotne, narrator wprost przywołuje jako jedno ze źródeł inspiracji *Tristama Shandy'ego* Sterna i rzeczywiście *Wspomnienia* przypominają w strukturze narracyjnej raczej powieść sentymentalną niż realistyczną.

Prostym (a może wręcz banalnym) sposobem rozwiązania powyższego paradoksu byłoby potraktowanie *Wspomnień...* jako przykładu realizmu, jednak realizmu psychologicznego (tak uczyniła, podobnie jak wielu brazylijskich literaturoznawców, Janina Z. Klave)²². Powraca tu poniekąd problem, który opisywałem w kontekście poglądów Marksa na temat arcydzieł literatury społeczeństw prekapitalistycznych: jeśli tekst obiektywnie rozmija się z główną linią współczesnego życia społecznego, to jego wartości należy szukać w zdolności do oddziaływania na psychologiczną wrażliwość człowieka. Dla Marksa oznaczałaby ona podatność na przyjemność psychologicznej regresji, a dla „realistów psychologicznych” – możliwość odnalezienia względnie niezależnej od czasu i miejsca matrycy doświadczeń psychologicznych, która łączyłaby Achillesa i Juliana Sorela.

Roberto Schwarz stara się iść inną drogą. Jego celem jest udowodnić, że nierealistyczne rozwiązania formalne Machado de Assisa stanowią samo sedno realistycznego wymiaru jego powieści, a tam, gdzie widzielibyśmy anachronizm, mamy do czynienia z przenikliwą krytyką społeczną, która w żadnym wypadku nie ogranicza się do rzeczywistości współczesnej mu Brazylii.

Kaprys i zmienność

Kluczowe w analizie Schwarza są dwa terminy: *volubilidade* oraz *capricho*. Zaczniemy ich wyjaśnienie od tłumaczenia. *Volubilidade* w języku portugalskim oznacza ‘zmienność’, ‘ruchliwość’, ‘niestałość’, właściwość obiektu w ruchu. W tekście będę tłumaczył je jako ‘**zmienność**’, bo Schwarz odnosi je prymarnie do narratora. *Capricho* jest łatwiejsze w tłumaczeniu, bo nasuwa się oczywisty odpowiednik w postaci ‘**kaprysu**’. Pewne utrudnienie stanowi jednak to, że Schwarz bezpośrednio wskazuje, iż Machado de Assis dominację w brazylijskim życiu społecznym *capricho* – rozumianego jako nagle i niekoniecznie racjonalnie ugruntowane pragnienie, zachcian-

²¹ P 194, A 128.

²² Vide J. Klave, *Postłowie*, [w:] J.M. Machado de Assis, *op. cit.*, s. 235.

ka²³ – przedstawia w konwencji nawiązującej do angielskiego *whimsicality*²⁴. Wprowadza to dodatkowy poziom semantyczny. Angielskie *whimsicality* nie ma jednoznacznie negatywnej konotacji; oznacza ekscentryczne i niekoniecznie przewidywalne zachowanie, które może być zarówno irytujące, jak i urocze lub zabawne. Jest też – przynajmniej według Schwarza – czymś związanym z rozwojem angielskiej kultury demokratycznej, za której literacki wyraz można uznać sentymenalistyczną twórczość Sterne’a oraz inne formy oświeceniowej walki literackiej o autonomię i spontaniczną ekspresję jednostki²⁵.

Oba terminy Schwarz wykorzystuje dla nazwania najważniejszych rozwiązań formalnych powieści Machada de Assisa. Gdy pisze o **zmienności**, podkreśla, że narrator przy prawie każdej okazji zmienia opinie, tematy oraz style wypowiedzi. Jest przeciwieństwem narratora wszechwiedzącego nie tylko dlatego, że nie stanowi zewnętrznej instancji znajdującej się ponad przedstawianymi wydarzeniami, lecz przede wszystkim z tego powodu, że brak mu jakiegokolwiek stałości, która mogłaby ugruntować go jako wiarygodnego. Tu pojawia się problem **kaprysu**. Bras Cubas historię swojego życia przedstawia w sposób, który wydaje się podyktowany wyłącznie jego subiektywnymi decyzjami łączenia danych wątków albo wprowadzania obszernych dygresji, komentarzy i gier z odbiorcą. Przestrzeń narracji to dla niego przestrzeń autarkicznej wolności.

Dla Roberta Schwarza te rozwiązania narracyjne kryją w sobie problem dużo głębszy niż tylko kwestia nieoczekiwanych dla powieści realistycznej środków formalnych. We wcześniejszej książce pisał on, że „formy [literackie – K.K.] są abstraktami określonych relacji społecznych” i należy je rozpatrywać w perspektywie „trudnego przejścia od historii społecznej do właściwych pytań literackich dotyczących kompozycji”²⁶. Zagadnień formalnych nie można więc jego zdaniem rozpatrywać w oderwaniu od problematyki społecznej i warunków historycznych, w których funkcjonują.

Zacznijmy od drugiego z wymienionych rozwiązań narracyjnych, tj. **kaprysu**. Schwarz zwraca uwagę, że ta właściwość narracji koresponduje ze specyfiką życia społecznego XIX-wiecznej Brazylii, w której ze względu na omawiany wcześniej podział na trzy klasy pozycja większości ludzi zależała od arbitralnego kaprysu członka panującej warstwy

²³ Vide hasło „capricho” w *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*, <https://dicionario.priberam.org/capricho> (dostęp: 22.05.2024).

²⁴ P 46, A 27.

²⁵ P 214–215, A 144.

²⁶ R. Schwarz, *Ao vencedor as batatas*, São Paulo 2000, s. 51; *idem*, *The Importing of the Novel to Brazil*, [w:] *idem*, *Misplaced Ideas. Essays on Brazilian Culture*, ed. J. Gledson, London – New York 1992, s. 53.

mestres. Sami *mestres*, chociaż chętnie sięgali po pochodzące z zachodniej Europy mieszczańskie dyskursy i wzorce kulturowe, ostatecznie okazują się monstrualnym zaprzeczeniem kopiowanej etyki mieszczańskiej. Ich działania napędza pragnienie uzyskania „nagrody subiektywnej, natychmiastowej” (słowa samego Brasa Cubasa, gdy rozważa swoje motywacje²⁷), a nie racjonalna (w sensie weberowskim) logika kalkulacji i samoograniczenia, dążąca przez inwestycje do kumulacji rentownego kapitału. Często odwołują się do idei będących *en vogue* w Wielkiej Brytanii lub we Francji, takich jak scjentyzm, indywidualizm, afirmacja autonomii refleksyjnej jednostki, ale ich przywoływanie służy wyłącznie spełnieniu potrzeby samowywyższenia i potwierdzenia swojego „cywilizowanego” statusu w peryferyjnym kraju. Żyją w „świecie niedorzecznej rewizji [*reconsideração*] Oświecenia”²⁸, z którym poczynają sobie pasożytniczo, ponieważ oparte na **kaprysie** uniwersum społeczne „inkorporuje rezultaty *Aufklärung*”, nie będąc częścią jego właściwego procesu – inkorporacja dokonuje się „zgodnie z wytycznymi mu przeciwnymi”²⁹. W efekcie **kaprys** jako rozwiązanie narracyjne – mimo że nawiązuje do sentymentalizmu – okazuje się mieć radykalnie realistyczny cel do spełnienia w tekście Machada de Assisa. Jak pisze Roberto Schwarz:

W Europie literackie docenienie kaprysu było połączone z Oświeceniem i z walką „o autonomię i spontaniczną aktywność uczuć”. Przyniesione tutaj [do Brazylii – K.K.] umożliwiło „close up” [*sic!*] na wolność zupełnie nieoświeconą, ale obecną codziennie i fundamentalną w kraju, w ramach której indywiduum, przede wszystkim z klasy wyższej, arbitralnie decyduje, czy będzie traktować innego człowieka [*o proximo*] w kategoriach równości wobec prawa [*termos de igualdade civil*], czy kierując się gamą relacji odziedziczonych z epoki kolonialnej albo też maskując ten drugi sposób jako pierwszy³⁰.

Rozwiązanie formalne, które w Europie wiązało się z rozwojem oświecenia, powtórzone później w Brazylii wskazuje na panującą tam jego monstrualną parodię. Autarkiczna wolność narratora jest koherentna z „zupełnie nieoświeconą wolnością” klas posiadających kraju opartego na pracy niewolników. Posłużenie się przez Machada de Assisa importowaną formą narracyjną pozwala uwidocznić, jak dalece różnią się peryferyjne formy uspołecznienia od tych, na które powołują się i z których czerpią legitymizację swojego panowania *mestres*.

²⁷ Vide J.M. Machado de Assis, *op. cit.*, s. 228.

²⁸ P 196, A 130.

²⁹ P 33, A 19.

³⁰ P 215, 144.

Spójrzmy teraz na **zmiennność**. Sedno argumentu Schwarza tkwi w założeniu, że jej przeciwstawność wobec **stałości** [*constancia*]³¹ należy rozumieć w ramach dialektyki formy literackiej i treści społecznej. Wspominałem już, jak bardzo chimeryczny jest w swoich wypowiedziach i poglądach narrator *Wspomnień...* Schwarz wskazuje, że nie jest to idiosynkratyczna cecha Brasa Cubasa, ale powszechna właściwość postaci przedstawionych w powieści. By nie redukować tego do banalnych tez o uniwersalnej zmienności ludzkiej natury albo brazylijskim charakterze narodowym, Schwarz wprowadza dodatkowy wektor analizy – analizę klasową.

Wszyscy przedstawiciele klasy *mestres* w powieści Machada de Assisa mogą zostać określani jako **zmienni**, ponieważ karkołomnie łączą się w nich przeciwstawne właściwości wynikające z rozpięcia między ciągłą aspiracją do europejskich i mieszczańskich wartości a pozostawaniem w sposobach myślenia i działania wynikających ze społecznego dziedzictwa kolonializmu oraz reguł gospodarki plantacyjnej. Weźmy jako przykład szwagra narratora, Cotrima, który prezentuje się jako szacowny przedsiębiorca, ale czerpie też dochody z przemytu biczowanych niewolników³². Virgilia z kolei zdradza męża z bezlitosną lekkością i „elegancją”, a jednocześnie uznaje swój romans za „wolę niebios” i lękliwie recytuje katechizm w trakcie burzy³³.

Według Schwarza **zmiennność** immanentna brazylijskiej klasy panującej czyni ją jaskrawym przeciwieństwem zachodnioeuropejskiego i mieszczańskiego paradygmatu **stałości**, obiektywności i racjonalności, mimo że *mestres* nieustannie się na niego powołują³⁴. Istotnym problemem powieści de Assisa jest więc kwestia tego, że w peryferyjnym społeczeństwie „ramy ideologiczne burżuazyjnego świata” [*quadros ideológicos do mundo burguês*] stają się „retorycznymi ogólnikami”³⁵. „Nowoczesne” wypowiedzi członków klasy szczytującej się powinowactwem z europejską kulturą i europejskim duchem czasów paradoksalnie okazują się w powieści symptomami głęboko kolonialnego i feudalnego modelu społecznego Brazylii.

Interesującym dodatkiem do analizy odbijania się niefrasobliwej **zmienności** klasy *mestres* w **zmienności** formalnej powieści może być kwestia ewokowana przez angielskie tłumaczenie książki Schwarza. **Volubilidad** jest tam tłumaczone jako *volubility*. W definicji angielskiego słowa odnajdujemy podobne znaczenia: ‘zmienność’, ‘niestałość’ – ale *volubility* oznacza również ‘gadatliwość’ oraz ‘potoczystość mowy’. Przywołuję ten kontekst nie tylko po to, by uprzedzić czytelnika angielskiego przekładu

³¹ P 57, A 35.

³² P 194, A 128.

³³ P 194, A 128–129.

³⁴ P 210, A 141.

³⁵ P 174, A 116.

o potencjalnym problemie³⁶, lecz także z uwagi na to, że dwuznaczność angielskiego terminu *nolens volens* wskazuje na kolejny problem interesujący Schwarza. Brazylijski teoretyk pisze, że w prozie Machada de Assisa **pogawędka** (*conversa miúda*, po angielsku tłumaczona jako *small talk*) i **wielkie abstrakcje** tworzą nierozdzielny komediowy duet, wynikający z rozdźwięku (*descompasso*) między swojskim zadomowieniem narratora w przypadającym mu układzie społecznym a „myśleniem o większym polocie” (*o pensamento com mais vûo*)³⁷. Kompozycja powieści pokazuje, że elokwencja i erudycja Brasa Cubasa nie mogą zostać uznane za przekraczanie przez narratora ograniczeń jego peryferyjnego środowiska społecznego, lecz stanowią kolejny dowód na jego głęboko peryferyjne uwarunkowanie, w którym pragnienie importowania europejskich idei przez lokalne elity łączy się z wypieraniem świadomości braku społecznego podłoża dla ich zaistnienia. Schwarz sarkastycznie stwierdza, że **volubilidade** narratora pozwala mu przywoływać na każdym kroku tradycję literacką Zachodu, ale ostatecznie jest ona tylko „bigosem [*a salada*] z popisów retorycznych, nonsensów oraz ważkich argumentów, z dodatkiem posmaku wykształcenia i uniwersalności, który jest malowniczo dokładny w odniesieniu do stylu kulturalnego naszych elit”³⁸.

Peryferyjni mieszczenie

Na przykładzie **kaprysu** i **zmienności** widzimy, że głównym tematem analiz zawartych w *Um mestre na periferia do capitalismo* jest badanie „nie-burżuazyjnych wymiarów burżuazyjnego istnienia”³⁹. Ta aporetyczna sytuacja nieustannie odbija się we *Wspomnieniach...*, które portretują Brazylię *mestres* jako specyficzny „oddzielny świat” [*o mundo apartado*]. To oddzielenie ma trzy współlistniejące wymiary. Pierwszy dotyczy tego, że trwałość form społecznych odziedziczonych z porządku kolonialnego czyni Brazylię krajem nieprzystającym do kategorii, wedle których myśli o sobie „cywilizowana” zachodnia Europa. Drugi wiąże się z tym, że nieprzystawalność i „obcość” (w sensie pochodzenia z krajów centrum) kategorii okazuje się czynić je obiektami intensywnego pragnienia oraz traktowania jako wyznaczników bycia „cywilizowanym” i „współczesnym”. Trzeci z kolei łączy się z tym, że metodą na rozwiązanie wyżej opisywanego dysonansu może

³⁶ Angielski tłumacz zwraca zresztą na to uwagę w swojej przedmowie. Vide J. Gledson, *op. cit.*, s. XXXVI.

³⁷ P 53–54, A 32.

³⁸ P 216, A 145.

³⁹ P 185, A 123.

być zajęcie łatwej pozycji sceptycznego *Besserwissera*, który nie dowierza w zupełności „nowinkom” i wykorzystuje je na swój sposób⁴⁰.

Wynikają z tego dwa podstawowe problemy. Pierwszy to ten, że dominiujący podmiot społeczny konstruuje się w bolesnej „dialektyce między nie byciem a byciem kimś innym”⁴¹. Brazylijska burżuazja nie istnieje jako taka, jeśli punktem odniesienia jest burżuazja rozwiniętych krajów zachodniej Europy, ale usilnie stara się do niej upodobnić (przynajmniej na poziomie pozorów i deklarowanych ideologii). Zaryzykowałbym tezę, że wyniki tej dialektyki można by było określić jako „syntezę w dół”, czyli połączenie przeciwstawnych biegunów w ich najniższym punkcie⁴². *Mestres* skupiają w sobie najgorsze cechy kolonialno-feudalnej elity (autarkiczność, klientyzm, posługiwanie się nagą przemocą) oraz kapitalistycznego mieszczaństwa (głębokie przekonanie o własnej racjonalności i postępowej roli).

Prowadzi nas to do drugiego problemu, bardziej zasadniczego. Absurdalność brazylijskich stosunków społecznych nie może być uznawana za „wypadek przy pracy” ani **zacofanie** [*atraso*]. Wręcz przeciwnie: pozorne zacofanie Brazylii jest tak naprawdę wynikiem jej całkowicie współczesnej globalizacji kapitalizmu, której immanentną logiką jest to, że modernizacja krajów centrum wymaga istnienia na peryferiach i półperyferiach pozornie anachronicznych formacji społecznych. Wynika to oczywiście z tego, że włączenie się do globalnej wymiany handlowej wymaga od peryferii przyjęcia roli dostarczyciela tanich surowców, a ciężko o prostszy sposób na utrzymanie konkurencyjności cen surowców niż korzystanie z pracy niewolniczej. Chociaż Schwarzwald nie odwołuje się wprost do teorii systemów-światów, to w jego pracach wyraźnie widać zbieżności myślowe z nią (co zresztą wynika z kontekstu intelektualnego marksistowskich seminariów w São Paulo, o których pisałem wcześniej). Autor *Um mestre...* pisze: „Brazylia otworzyła się na międzynarodowy handel [*comércio das nações*] i właściwie na całą kulturę współczesną poprzez wzmocnienie modeli społecznych [*expansão de modalidades sociais*], które stawały się abominacją dla cywilizowanego świata”⁴³. W tym tkwi chyba największa według Schwarzwalda siła prozy Machada de Assisa: potrafi on pokazać, że absurdalny sposób zachowywania się brazylijskiej klasy panującej jest równie aktualnym i adekwatnym symptomaticznym działaniem światowego kapitalizmu co zachowanie wiktoriańskich mieszczan⁴⁴. *Mestres* i Buddenbrookowie to awers i rewers tej samej mo-

⁴⁰ P 192, A 127.

⁴¹ P 206, A 138.

⁴² Vide S. Žižek, *Kukła i karzeł. Perwersyjny rdzeń chrześcijaństwa*, przeł. M. Kropiwnicki, Bydgoszcz 2006, s. 22.

⁴³ P 39, A 22.

⁴⁴ *Ibidem*.

nety. Tym silniej wybrzmiewa tu pesymistyczna diagnoza, którą Schwarzwald odnajduje u Machada de Assisa: dominującą i groteskową cechą postępu w brazylijskim wydaniu jest tkwienie w nim potencjału regresji⁴⁵.

Narracja i krytyka

Podkreślałem już, że według Schwarza realistyczna treść dzieła Machada de Assisa wynika ściśle z posługiwania się rozwiązaniami narracyjnymi nawiązującymi do sentymentalizmu, jednak w kontekstach społecznym i historycznym zupełnie różnych od tego, w którym rodził się sentymentalizm. Warto przywołać tu definicję realizmu proponowaną przez Bertolta Brechta:

Realistyczny znaczy: odkrywający społeczne związki przyczynowe / demaskujący panujące punkty widzenia jako punkty widzenia panujących / zajmujący pozycję klasy, która znajduje najwłaściwsze rozwiązania trudności dręczących społeczeństwo / uwytatniający moment rozwojowy / zarazem konkretny i umożliwiający abstrahowanie⁴⁶.

Środki formalne wykorzystywane przez Machada de Assisa według Schwarza okazują się narzędziami krytyki społecznej i łączą *Wspomnienia pośmiertne Brasa Cubasa* z arcydziełami dziewiętnastowiecznej literatury europejskiej.

Uczynienie Brasa Cubasa narratorem powieści Schwarzwald nazywa **mystyfikacją**. Pierwszoosobowa narracja zwraca swoje ostrze przeciwko samemu narratorowi i ujawnia, że od początku był on „prawdziwym celem satyry”. Czytelnik powinien odkryć, że nie ma do czynienia ze szczerą autoanalizą Brasa Cubasa (której instynktownie oczekuje się po narracji pierwszoosobowej), ale z bezlitosną parodią sposobu myślenia i działania brazylijskiej klasy panującej. Tego fortelu – zdaniem Schwarza – nie dostrzegli interpretatorzy Machada de Assisa⁴⁷.

Fundamentalny dla *Wspomnień...* rozdzźwięk między tym, co jest mówione wprost, a tym, co *implicite* sygnalizuje kompozycja, lokuje według Schwarza powieść w polu literatury nowoczesnej. Brazylijski teoretyk wskazuje na cezurę roku 1848 w Europie. Po krwawym stłumieniu rewolucji ideologiczne deklaracje (wolność, równość, braterstwo, wartość autonomii jednostki, racjonalizm) rozbudzonej przez Wielką Rewolucję Francuską bur-

⁴⁵ P 226, A 153.

⁴⁶ B. Brecht, *Wokół teorii realizmu*, [w:] *Marksizm i literaturoznawstwo współczesne*, wyb. i oprac. A. Lam, B. Owczarek, przeł. A. Lam, Warszawa 1979, s. 99.

⁴⁷ A 125, P 190.

żuazji okazały się pustymi frazesami, pod którymi kryła się troska o partylukarny interes klasowy. Sytuacja, w której „burżuazyjna normalność” oraz „współczesny język” zaczęły „żyć w stanie obłączenia” – czyli idee oficjalnie głoszone przez burżuazję coraz bardziej podejrzewano o drugie dno, spowodowała radykalne przewartościowanie myślenia o kategorii szczerości w narracji literackiej. Od tego czasu literatura Europy Zachodniej stara się zmierzyć z rzeczywistością, w której te same wyrazy mają różne znaczenia dla zwycięzców i przegranych systemu społecznego. Odpowiedzią na to było sięgnięcie po techniki, które nadawały większe znaczenie narracji i jej mediacjom niż wypowiedziom postaci. Przykładami tego były dążenie Flauberta do depersonifikacji narracji, próba „unaukowienia” literatury przez Zolę, problematyzacja punktu widzenia przez Henry’ego Jamesa oraz wykorzystywanie pierwszoosobowej narracji jako autoekspozycji podmiotu mówiącego, który staje się przedmiotem narracji i analizy (jak w *Notatkach z podziemia* Dostojewskiego)⁴⁸.

Kaprys i zmienność sprawiają – jak twierdzi Schwarz – że nic we *Wspomnieniach...* nie jest takie, jakim wydawałoby się na pierwszy rzut oka. Autarkiczna swoboda narracji wskazuje na ograniczenie Brasa Cubasa regułami systemu społecznego, z którego się on wywodzi, a nie na jego podmiotową autonomię⁴⁹. Pierwszoosobowy narrator nieświadomie „robi z siebie widowisko” i demonstrowuje groteskowość swojej formacji społecznej. Ten ironiczny efekt można rozpoznać dopiero wtedy, gdy dostrzeże się, że podmiot czynności twórczych to „rzemieślnik sytuacji narracyjnych”, który demaskuje narratora przed czytelnikiem⁵⁰.

Zakończenie

Reasumując: *clue* myślenia Schwarza stanowi teza o korespondencji między stylem Machada de Assisa a specyfiką brazylijskiego społeczeństwa, zarazem burżuazyjnego i plantacyjno-niewolniczego [*escravista*]⁵¹. Ta korespondencja ma jednak charakter dialektyczny, ponieważ nierealistyczna forma powieści okazuje się brzemienią w realistyczną treść. Literaturoznawcze badanie systemu społecznego Brazylii opiera się na rozpoznaniu jego immanentnej sprzeczności, ale to znowu sprzeczność dialektyczna, gdzie zacofanie stanowi warunek zgodności z wymogami współczesności. *Wspomnienia pośmiertne Brasa Cubasa* krytycznie mierzą się z tą sytu-

⁴⁸ P 179–180, A 120.

⁴⁹ P 184, A 122.

⁵⁰ P 209, A 140.

⁵¹ P 12, A 3.

acją, pokazując, jak idee importowane z Europy Zachodniej zamieniają się w swoje przeciwieństwo, tym samym diagnozując fundamentalne pęknięcia i sprzeczności brazylijskiego społeczeństwa.

Myślę, że interesującym dopełnieniem argumentacji Roberta Schwarza mógłby być fragment *Dialektyki oświecenia* Adorna i Horkheimera (pierwszego autora brazylijski teoretyk wspomina w swoich pracach, chociaż zdawkowo):

Wyobrażenie stylu jako czysto estetycznej prawidłowości jest wstecznym fantazmatem romantyzmu. W jedności stylu nie tylko chrześcijańskiego średniowiecza, ale także renesansu, wyraża się za każdym razem odmienna struktura społecznej przemocy, a nie mroczne doświadczenie podległych panowaniu, doświadczenie, w którym zawiera się to, co ogólne. Wielkimi artystami nie byli nigdy ci, którzy najdoskonalej i najgładziej ucieleśniali styl, ale ci, którzy styl wprowadzali do swego dzieła jako zapórę przeciwko chaotycznej ekspresji cierpienia, jako prawdę negatywną. W stylu dzieł ekspresja zyskiwała siłę, bez której istnienie rozplywa się – niewysłuchane⁵².

Frankfurcki duet podkreśla zarówno niezbędność stylu dla realizacji przez sztukę zadania artykułowania realnego cierpienia – bez stylu cierpienie nie byłoby niczym innym jak tylko krzykiem zranionego, a taka jego ekspresja jest pozbawiona intersubiektywności – jak i to, że właściwa siła stylu wywodzi się z jego pęknięć, aporii i dysonansów. Dialektyczne napięcie między próbą znalezienia formy a wysiłkiem sprostania wymogom oddania uniwersalnej niesprawiedliwości jest tym, co tworzy arcydzieło. Schwarz odnosi się poniekąd do tego wątku, gdy stwierdza, że zdaniem Adorna (z czym w pełni się zgadza) im wyższy jest poziom danego twórcy, tym mniej pęknięć w jego dziele możemy wytłumaczyć przypadkowymi i partykularnymi ograniczeniami autora, ponieważ ich źródeł musimy szukać w próbie zmierzenia się z obiektywnie istniejącymi społecznymi sprzecznościami⁵³.

Zdaniem Schwarza *Wspomnienia pośmiertne Brasa Cubas* to pierwsza brazylijska powieść nieograniczona prowincjonalnością⁵⁴. Wynika to nie z tego, że miałyby mu się udać stworzenie dzieła abstrakcyjnie „uniwersalnego” w przedstawieniu człowieka jako takiego – cokolwiek miałyby znaczyć ten istniejący w krytyce literackiej frazes – ale z tego, że z wielką mocą pokazał, jak w Brazylii i podobnych peryferyjnych krajach roszczenie „burżuazyjnego uniwersalizmu” konfrontuje się ze „swoim momentem prawdy”⁵⁵.

⁵² Th.W. Adorno, M. Horkheimer, *Dialektyka oświecenia. Fragmenty filozoficzne*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 2010, s. 132.

⁵³ P 171, A 114.

⁵⁴ P 192, A 117.

⁵⁵ P 217, A 146.

Książka Machada de Assisa nie jest banalną satyrą na niezdolność peryferyjnych postaci do sprostania standardom europejskiego mieszczaństwa, lecz diagnozą tego, że „burżuazyjny uniwersalizm” okazuje się przeniknięty specyficzną elastycznością. Pozwala mu ona funkcjonować jako kostium wkładany przez aktorów społecznych antytetycznych wobec deklarowanych przezeń ideałów. Jak długo ci aktorzy będą dostarczać zysków globalnej wymianie handlowej, tak długo będą mogli ogrzewać się w blasku bycia „postępowymi mieszczanami”. Schwarz nazywa to „formalizmem cywilizacji burżuazyjnej”⁵⁶. Machado świetnie wykorzystuje nieoczywiste środki formalne, by ujawnić i ośmieszyć ten formalizm. Egzotyczne relacje społeczne Brazylii są rezultatem rozwoju globalnego kapitalizmu, który na peryferiach rodzi inne skutki i modele ekonomiczno-społeczne niż w krajach centrum. To właśnie czyni według Schwarza *Wspomnienia pośmiertne Brasa Cubas* uniwersalnymi: kontekst Brazylii jest tu tylko egzemplifikacją procesu, który dotyka znaczącej części świata. Swoje ostrze krytyczne Machado kieruje nie przeciwko lokalnym śmiesznostkom, ale pustej uniwersalności kapitału. Analizy Schwarza cechują się, jak sądzę, uniwersalnością analogiczną do powieści Machada de Assisa. Ich eksploracja problematyki funkcjonowania **przemieszczonych idei** oraz wpływu peryferyjnej modernizacji na dyskursy literackie i kulturowe mogłaby zaoferować nową interesującą ramę teoretyczną także dla badań nad piśmiennictwem polskim.

BIBLIOGRAFIA

- Adorno Th., Horkheimer M., *Dialektyka oświecenia. Fragmenty filozoficzne*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 2010.
- Bloom H., *Genius. A Mosaic of One Hundred Exemplary Creative Minds*, New York 2002.
- Brecht B., *Wokół teorii realizmu*, [w:] *Marksizm i literaturoznawstwo współczesne*, wyb. i oprac. A. Lam, B. Owczarek, przeł. A. Lam, Warszawa 1979.
- Candido A., *O Romantismo no Brasil*, São Paulo 2004.
- Machado de Assis J.M., *Wspomnienia pośmiertne Brasa Cubas*, przeł. i posł. J. Klave, Kraków 1977.
- Marks K., *Rękopisy ekonomiczno-filozoficzne z 1844 r.*, [w:] *idem*, F. Engels, *Dzieła*, t. 1, Warszawa 1960.
- Marks K., *Wprowadzenie do krytyki ekonomii politycznej*, [w:] *idem*, F. Engels, *Dzieła*, t. 13, Warszawa 1960.
- Marks K., Engels F., *Manifest komunistyczny*, Warszawa 1951.
- Moretti F., *Przypuszczenia na temat literatury światowej*, „Teksty Drugie” 2014, nr 4, przeł. P. Czapliński, s. 131–147.

⁵⁶ P 217, A 145.

- Moretti F., *Wiecej przypuszczeń*, „Teksty Drugie” 2014, nr 4, przeł. P. Czapliński, s. 148–158.
- Prawer S.S., *Karl Marx and World Literature*, Oxford – New York – Melbourne 1978.
- Schwarz R., *A Master on The Periphery of Capitalism: Machado de Assis*, transl. J. Gledson, Durham–London 2001.
- Schwarz R., *Ao vencedor as batatas*, São Paulo 2000.
- Schwarz R., *The Importing of the Novel to Brazil*, [w:] *idem, Misplaced Ideas. Essays on Brazilian Culture*, ed. J. Gledson, London – New York 1992.
- Schwarz R., *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*, São Paulo 2000.
- Sontag S., *Afterlives: The Case of Machado de Assis*, „The New Yorker” 1990, 29 kwietnia, <https://www.newyorker.com/magazine/1990/05/07/afterlives-the-case-of-machado-de-assis> (dostęp: 22.05.2024).
- Viveiros de Castro E., *A escravidão venceu no Brasil. Nunca foi abolida*, „Público” 2014, 16 marca, <https://www.publico.pt/2014/03/16/mundo/entrevista/a-escravidao-venceu-no-brasil-nunca-foi-abolida-1628151> (dostęp: 22.05.2024).
- Žižek S., *Kukła i karzeł. Perwersyjny rdzeń chrześcijaństwa*, przeł. M. Kropiwnicki, Bydgoszcz 2006.

Kacper Kutrzeba – doktor nauk humanistycznych, adiunkt w Katedrze Antropologii Literatury i Badań Kulturowych Wydziału Polonistyki UJ, literaturoznawca. Zajmuje się teoriami nowoczesności, problematyką peryferyjnej modernizacji i kolonializmu, literaturą romantyzmu oraz filozofią niemiecką. Współpracownik „Praktyki Teoretycznej”. Autor książki *Kalekujaca nowoczesność a literatura. Dialektyczne przygody u zarania polskiej modernizacji* (2022), wydanej w ramach serii „Monografie” Fundacji na Rzecz Nauki Polskiej. ORCID: 0000-0002-7442-5250. Adres e-mail: <kacper.kutrzeba@uj.edu.pl>.

Kacper Kutrzeba – Doctor of Humanities, Assistant Professor at the Department of Anthropology of Literature and Cultural Research of the Faculty of Polish Studies of the Jagiellonian University. A literary scholar, he works on theories of modernity, issues of peripheral modernization and colonialism, Romantic literature and German philosophy. Associate of “Theoretical Practice”. Author of *Limping Modernity and Literature. Dialectical Adventures at the Dawn of Polish Modernization* (2022), published as part of “Monographs” series of the Foundation for Polish Science. ORCID: 0000-0002-7442-5250. E-mail address: <kacper.kutrzeba@uj.edu.pl>.

McLuhana koncepcja kultury współczesnej

ABSTRACT. Marek Hendrykowski, *McLuhana koncepcja kultury współczesnej* [McLuhan's concept of contemporary culture]. „Przestrzenie Teorii” 42. Poznań 2024, Adam Mickiewicz University Press, pp. 345–355. ISSN 1644-6763. <https://doi.org/10.14746/pt.2024.42.17>.

This article attempts to reconstruct Marshall McLuhan's research practice in terms of offering a working definition of the universal determinants of the concept of contemporary culture.

KEYWORDS: past, present day, contemporary culture, technology, transformation, synchrony, diachrony, medium

Płynność znaczenia

Czy pojęcie zwane w obecnej dobie kulturą współczesną mieści w sobie coś absolutnie nowego, czego w ogóle nie znali nasi poprzednicy? Być może. Przynajmniej tak nam się wydaje. Czym jednak jest kultura współczesna? Zanurzeni w jej żywiole i dryfujący co dzień w zmiennych nurtach, rzadko zadajemy sobie to pytanie.

W świetle naszego osobistego i zbiorowego doświadczenia uznajemy za rzecz oczywistą, iż kultura dzisiejsza (w naszym przypadku kultura przełomu wieków XX i XXI) różni się zasadniczo od tego, co było przed nią. A jeśli tak, w ślad za tym musi paść następne konkretyzujące pytanie: pod jakim względem? Co takiego czyni doniosłą różnicę i wyróżnia kulturę współczesną na tle epok minionych?

Z odpowiedzią trzeba będzie jeszcze nieco się wstrzymać. Warto jednakowoż mieć i zachować przy tym świadomość, iż dylemat domniemanego charakteru współczesności, a także umowna względność jej granic stanowiły pierwszorzędnie istotny problem również dla wielu naszych poprzedników, w tym m.in. dla „proroka ery elektronicznej” Marshalla McLuhana.

Ukazać odwieczny ruch

Generalnie biorąc, każde z kolejnych stadiów rozwoju kultury okazuje się paradoksalnie zerwaniem z tym, co było dotąd, i jednocześnie przebiegającą w swoisty sposób kontynuacją przeszłości. Liczy się – podkreślmy – na równi i jedno, i drugie. To układ sprzężony.

Nie sposób całkowicie odrzucić w nowym stadium rozwoju kultury wszystkiego, co istniało dotąd. Nawet wtedy, gdy absolutnie negujący wszelką przeszłość, zafascynowany jutrem futuryzm programowo manifestował radykalne z nią zerwanie. Zrywał, ale przecież po swoim się do niej odnosił. Nie przypadkiem w programowym wierszu Jasieńskiego pojawiają się „i Tetmajer, i Staff”.

Zmiany tego rodzaju nie zachodzą gładko i linearnie. Są zaskakujące i nieprzewidywalne. Rozpętują dziejową burzę i bywają gwałtowne. Nie od dzisiaj w historii kultury „inność” zjawisk dotąd nieznanymi i odmiennymi od dotychczasowych wywołuje nieuchronną konsternację i chaos w zbiorowej świadomości. Pojawienie się w niej czegoś nowego, „asystemowego”, jego napór i inwazja torują sobie drogę w burzliwym konflikcie z systemem (ogólnie akceptowanym porządkiem, ładem) wykształconym uprzednio.

Nowość atakuje panujące *status quo* i alternatywnym charakterem swego wyrazu kwestionując porządek już znany, zaprzecza jego panowaniu. Mówimy wówczas o odrzuceniu, bardziej od niego mając jednak na myśli alternatywną inność, a wraz z jej pojawieniem się – konfrontację z tym, co panowało dotąd.

Istnienie owej powtarzającej się gry napięć oraz ambiwalencji jednoczesnego dziejowego zwrotu i podtrzymania ciągłości stadium minionego dobrze odzwierciedlają takie – w antynomiczny sposób nawiązujące do przeszłości – określenia, jak: odrodzenie, manieryzm, neoklasycyzm, oświecenie, neoromantyzm, modernizm, postmodernizm czy kultura ponowoczesna.

Dostrzegalna w historycznych przemianach kultury ogólniejsza prawidłowość, o której tutaj mowa, nie ogranicza się do jakiegoś jednego poziomu czy też poszczególnego aspektu badawczej refleksji. Obejmuje najszerzej pojęte uniwersum kultury, rozpatrywane jako złożona wielopoziomowa całość i znajdujące się w ciągłym ruchu. Dotyczy więc zarówno każdego z bezliku niemal niezauważalnie zachodzących w nim mikroprocesów, jak i wielkich przełomów dziejowych dokonujących się w perspektywie długiego trwania.

Wyróżniki to nie wszystko

Ukazywanie przejawów odwiecznego ruchu kultury stało się swego rodzaju obsesją badawczą McLuhana. Poszczególne symptomy i projekcje tego ruchu dostrzegał wszędzie, studiował je i ukazywał z niestrudzoną dociekliwością analityczną oraz niezrównaną pomysłowością interpretacyjną.

Z upodobaniem rozszerzał i przekraczał nieprzekraczalne dla innych czasoprzestrzenne granice przedmiotu badań. Kultura współczesna była

dlań wykreowanym przez człowieka niewyczerpanie bogatym makrokosmosem najróżniejszych – mimo iż rozproszonych, to jednak układających się w porządku wyższego rzędu – zjawisk dziejących się tu i teraz. Bytem *in statu nascendi* podlegającym ciągłym metamorfozom – tworem poszukującym spełnienia.

Te przemiany potrafił obserwować łącznie i przyglądać się im w optyce dwuogniskowej, odkrywając je zarówno w lokalnych skupiskach mikroelementów, jak i w wielkich tektonicznych transmutacjach oraz rozpadach poszczególnych stadiów i epok.

Oczkiem w głowie koncepcji kultury w wersji Marshalla McLuhana była jej nieustanna, biegnąca w różnych kierunkach ewolucyjność. Studiując poszczególne jego książki i sięgając po rozproszone artykuły tudzież okazjonalne wypowiedzi, dostrzec można pogłębiające się z biegiem czasu spojrzenie zarówno na samą ideę ewolucji, jak i złożoność mechanizmów kulturowych przemian.

To już nie tylko, jak u Benjamina, przemysłowy charakter wytwarzania dóbr kulturowych, czy, jak u Kracauera bądź Morina, rychły prymat ikonosfery i audiosfery nad kulturą opartą na przekazach werbalnych.

Dziś widać, że McLuhan w przemianach tych dostrzegał znacznie więcej niż poprzednicy. To dzięki niemu skłonni jesteśmy sądzić, iż kluczem do rozpoznania fenomenu dzisiejszej kultury jest powszechnie obecna i panująca w niej mediatyzacja przekazu, który – w świetle jego przekonania – sam staje się przekazem.

Owszem, na tym jednak charakterystyka jej właściwości bynajmniej się nie kończy. Dochodzą do niej: homogeniczność występujących składników, pomieszanie stylów wysokiego, średniego i niskiego, wszechogarniający recykling treści i form, prymat audiowizualności, wirtualność, odpowiedzialność, awataryzacja, pośrednictwo symulaków, globalizacja zasięgu, zwrotność procesów komunikowania, łatwość transmisji przekazu, momentalność dostępu i powszechność uczestnictwa, towarowość, stechnologizowanie, konsumpcjonizm, gadżetowość, wielość alternatywnych obiegów, decentralizacja ośrodków komunikowania, zniwelowanie i zniesienie poziomów aksjologicznej hierarchii, ekspansja kultury niższych lotów itp.

Nie chodzi przy tym o samą listę wskazanych wyróżników, lecz o związki funkcjonalne, które je łączą. McLuhan zdawał sobie doskonale sprawę z tego, że nowe nigdy nie bywa nowością absolutną. Owszem, indywidualna i zespołowa ludzka kreatywność jest siłą napędową nieustannie generowanych przemian, jednak nie dokonuje się ona *ex nihilo*.

W tym sensie nie tylko to, co nowe w kulturze dzisiejszej, zaczyna się „wczoraj”, lecz także jest tak, iż „wczorajsze” koegzystuje i nadal trwa po starciu we współczesności. „Archaiczne” elementy kultury nie wykluczają się

i na swój sposób korespondują z „nowatorskimi”. Za przykład niech posłuży opisana przez McLuhana kontynuacja kinowej kultury *benshi* w niektórych krajach Azji dziesiątki lat po przełomie dźwiękowym.

Relacje dzisiaj z przeszłością

W koncepcji McLuhana kultura czasu teraźniejszego znajduje się w nieustannym procesie transformacji dawnego („wczoraj”, „niegdyś, uprzednio”) w nowe („dzisiaj”, „teraz, obecnie”). Rzeczą badacza jest ów proces i zmiany, jakie powoduje, odkrywać, monitorować, analizować i opisywać.

Prace McLuhana wyróżnia unikatowa osobista otwartość na dostrzeżaną zmianę. W odróżnieniu od Spenglera sceptycyzm jego postawy badawczej nie wyklucza istnienia jaśniejszej strony kultury współczesnej i jej przeobrażeń. Symptomy zmian i tranzycje, którymi się zajmował, witał z ostrożną akceptacją.

Wyróżniał studiowane zjawiska, ale ich nie izolował, wydzielając i separując w sztucznym *limbo*. W jego przypadku spojrzenie na kulturę XX wieku – i na dzieje kultury w ogólności – ma to do siebie, iż zawiera w sobie perspektywę badawczą konsekwentnie zorientowaną na odkrywanie istnienia różnorodnych powiązań obserwowanych fenomenów.

Jest rzeczą znamioną, iż we wszystkim, co przyciąga jego uwagę, McLuhan odkrywa i dostrzega ponadjednostkowy, systemowy charakter kulturowego szczegółu. Nie znaczy to jednak, że lekceważy i traci z pola widzenia jego unikatowość. Wprost przeciwnie – wszelkiego rodzaju „sieciorowe” uogólnienia, jakich co rusz dokonuje, zawdzięczają swój głębszy sens obserwacji incydentalnych zjawisk i mikrozjawisk, będących w ujęciu McLuhana integralnymi elementami makrosystemu kultury.

Systemowe spojrzenie na zjawiska zachodzące w kulturze i systematyzujące do nich podejście sprawiają, że McLuhan jest uczonym, który nie obawia się nowoczesności. Pogląd, że dawna kultura stanowiła cenną wartość – nie tylko ze względu na jej epokowe dokonania, lecz także dlatego, że oferowała ład kulturowy – odnajduje u niego kontynuację w przekonaniu o pożyteczności zmian, jakie niesie ze sobą nowoczesna kultura dzisiejsza.

Paradoks recepcji myśli naukowej autora *Galaktyki Gutenberga* polega na tym, iż krytyka, z którą tylekroć się spotykał, szermowała często powtarzanym zarzutem uprawiania przezeń chaotycznego „wszystkoizmu”, zamiast w prowadzonych przez niego badaniach i ogłaszanych konstatacjach dostrzec rozległość i podziwu godną wszechstronność naukowych zainteresowań.

Przykłady czerpane z bardzo różnych pól kulturoznawczej refleksji – całkiem przypadkowo i arbitralnie, jak pochopnie sądzono – wielokrotnie

wprawiały specjalistów z poszczególnych dziedzin i od cząstkowych zagadnień w konsternację. Stąd brał się wynikający z niezrozumienia głębszych dążeń tego uczonego tylekroć powtarzany zarzut: jak można łączyć jedno z drugim? Przecież każdy widzi, że to całkiem co innego.

Dziś w perspektywie jutra

Charakteryzowanie czegoś tak wielopostaciowego i złożonego jak kultura współczesności bywa zajęciem wielce ryzykownym. Łatwo przy tym o błąd. Okrzyknięty „prorokiem ery elektronicznej” kanadyjski uczony przez lata zmagał się z problematem nieokreśloności i płynności cech towarzyszących projekcji czasu teraźniejszego.

Kulturę współczesną postrzegał jako byt *in statu nascendi* – żywy organizm, który nieustannie na nowo definiuje się i redefiniuje. Nikt nie wie, czym jest i czym będzie za moment. Nie wie tego również badacz, który ją studiuje i usiłuje rozpoznać. Ktokolwiek próbuje przedstawić jej krystalizujący się dopiero na naszych oczach migotliwy kształt i otwarty na rozmaite możliwości wielowektorowy rozwój, ryzykuje podwójnie.

Po pierwsze, tym, że określi jakąś dostrzeżoną przez siebie cechę nie trafnie. Po drugie, że przeoczy głębiej ukrytą właściwość, która pozostaje nieodzowna, kluczowa dla charakteryzowanego przedmiotu.

McLuhan przynależy do elity najbardziej przenikliwych XX-wiecznych obserwatorów, badaczy i teoretyków najszerzej pojętej kultury, takich jak w pierwszym rzędzie: de Unamuno, Seeck, Spengler, S.I. Witkiewicz, Warburg (w wizji *Atlasu Mnemosyne*), Benjamin (zwłaszcza w *Pasażach*), Kra-cauer, Huizinga, Panofsky, Elias, Braudel, Jung, Francastel, Eliade, Le Goff, Innis, Caillois, C.N. Parkinson, Mumford, Van Lier, Morin, Barthes, Janion i Ziomek (dwoje rodzimych mistrzów odnajdywania odległych asocjacji), Łotman czy Eco.

Myśliciele tych przy wszelkich indywidualnych między nimi różnicach łączy wspólny mianownik w postaci charakterystycznego sposobu postrzegania przedmiotu ich badań. Wszyscy oni studiowali i ukazywali świat ludzkich aktywności i dokonań nie sektorowo, lecz panoptycznie. Ujmowali go jako kreowany przez człowieka wielopostaciowy wytwór o charakterze materialno-symbolicznym – wewnątrznie zintegrowany byt, będący elementem szerszego procesu i podlegający ciągłej przemianie.

Traktowana jako integralna i niepodzielna – choć wielorako zróżnicowana – całość, sfera kultury jawi się w pracach wymienionych badaczy jako system bądź, jeśli kto woli, makrosystem złożony z różnorodnych, rozmaicie powiązanych i koegzystujących ze sobą elementów. Mowa tu zarówno o po-

głębionej refleksji nad kulturą epok dawnych (średniowiecza, renesansu, romantyzmu, modernizmu *etc.*), jak o badaniach poszczególnych fenomenów kultury współczesnej.

Kultura jako układ zmiennych

Jest rzeczą znamioną, iż autor *Galaktyki Gutenberga* operuje we własnych studiach koncepcją kultury pojmowanej jako dynamiczny układ powiązań o charakterze funkcjonalnym. Postrzega przy tym ów system nie w kategoriach hegemonii wielkiej matrycy, lecz jako uogólniony w modelu wielkiego wzoru ekwiwalent mnogości najróżniejszych jednostkowych artefaktów.

Wydobywana przez niego innowacyjność któregośkolwiek ze zjawisk kulturowych uchwytana w ramach danego miejsca i czasu ma to do siebie, że nie wyklucza udziału żadnego z nich w systemowo pojętej ewolucji kultury. Wprost przeciwnie: alternatywność dokonujących się wciąż zmian i przeobrażeń nasycą ją sobą, zasila i wspomaga.

To, co ogólne, i to, co poszczególne, w ujęciu McLuhana nie występuje oddzielnie. Całkiem przeciwnie – łączy ze sobą, spina i integruje w jedno różnorakie wielopoziomowe relacje funkcjonalne. Ich systemowość okazuje się funkcją zachodzenia procesów nieporównanie szerszych.

Rozpatrywany pod kątem spoistości całokształt systemu kultury nie ma w jego rozumieniu pozycji dominującej względem tego, co w niej incydentalne, „asystemowe” i szczegółowe. *A contrario*, kultura jako wewnętrznie zorganizowany system powiązań zdolna jest się realizować i odnawiać tylko dzięki życiodajnym repetycjom oraz inwencjom dostarczonym jej w skali mikro.

W optyce McLuhanowskiej kultura współczesna stanowi ruchomą, pełną dynamiki, wielowektorową synchronię, mającą umowne i względne granice czasoprzestrzenne. Ta synchronia egzystuje w symbolicznym, permanentnie zmieniającym się tu i teraz. Zaś swoją płynną tożsamość czerpie z bycia nie-przeszłością.

Podlegający nieustannej tranzycji strumień ciągłego „dzisiaj” znajduje się w permanentnym ruchu i metamorfozie. Istnieje momentalnie, a zarazem nigdy nie bywa tym samym, czym był jeszcze chwilę wcześniej. Rządzi nim paradoks eleackiej strzały.

„Kultura współczesna” jako model myślenia i instrument poznawczy jest dla McLuhana pojęciem względnym – układem stało-zmiennych, bytem w ciągłej przemianie, naznaczonym historyczną dynamiką. Przypisana danemu *hic et nunc*, trwa i zmienia się jednocześnie. Być może właśnie ten

jej użyteczny poznawczo aspekt tłumaczy nam, dlaczego obserwacje tego uczonego sprzed kilku dekad wykazują nadal wysoki współczynnik aktualności i *mutatis mutandis* zdają się doskonale pasować do opisu zdarzeń dzisiejszych.

W centrum badawczego zainteresowania rozmaitymi zjawiskami i wytworami kultury McLuhan umieszcza proces przemiany. Z jednym wszelako, wskazanym powyżej, niezmiernie istotnym zastrzeżeniem: iż w sposobie postrzegania przez niego procesualności aspekt metamorfozy bynajmniej nie wyklucza aspektu trwania.

Mogą to więc być epokowe zmiany zachodzące w makrosystemie naczyń połączonych i przepływów między nimi bądź też obserwowany na bieżąco z bliskiej perspektywy proces nieustannego powstawania, wyłaniania się i przenikania w społeczny obieg rzeczy nowych. Tak czy inaczej, innowacje owe dążą do zaistnienia w systemie kultury, konfrontowane z ciągłym przetwarzaniem tego, co było, jej repetycjami.

W sposobie ujmowania i prezentowania zjawisk kultury, który praktykował, zawsze jednak, tak czy inaczej, zarówno synchronia, jak diachronia makrosystemu istnieją i przejawiają się w działaniu się i nieustannej transformacji.

Zjawisko i proces oświełają się i wynikają z siebie nawzajem. Niepodobna oddzielić jednego od drugiego. Zarówno w kulturze współczesnej, jak w poszczególnych epokach historycznych względnej stabilności kulturowych makrosystemów odpowiada rozsadzająca ją mobilność przeróżnych ewenementów i mikrozwisisk w nich zachodzących. Wszystkie one, na pozór niezienne i trwałe, odsłaniają z czasem swą procesualność.

Synchronia jako faza rozwoju

McLuhana fascynowały metamorfozy kultury – na równi jej wielkie diachroniczne przekształcenia zachodzące w długim trwaniu między epokami, jak też ledwie zauważalne, a przecież doniosłe przemiany dokonujące się permanentnie wewnątrz danej synchronii rozwojowej. Wyławiał je, przyglądał się im i opisywał je z niezwykłą wnikliwością. Właśnie dlatego, że we wszystkim dostrzegał wszechobecną procesualność funkcjonowania systemu kultury i zmiennych form jego rozwoju.

Napięcie między uformowaną a nieukształtowaną jeszcze materią kulturową występuje nie tylko na styku tego, co dawniej, z tym, co teraz, lecz także wewnątrz danej terażniejszości. Dlatego synchronia, której zmienne granice ciągle na nowo ustanawia kultura współczesna, nie powinna być nigdy pojmowana statycznie jako pozbawiony wszelkich związków z minionym

segment procesu historycznego. Za sprawą ścierania się i konfrontowania z tym, co dotychczas stworzyła przeszłość, podstawowym jej wyznacznikiem funkcjonalnym jest bowiem aktywny udział w przemianie i rozwoju.

McLuhanowski model kultury nie zna stanów zastoju. Statyczne ujęcia i obrazy poszczególnych – wypreparowanych, izolowanych od kontekstu – zjawisk w jego pracach z założenia się nie zdarzają. Jedno czerpie z drugiego. Rewelacyjny ewenement i podtrzymująca to, co dawne repetycja rywalizują ze sobą i wspólnie uczestniczą w danej przemianie.

Dodajmy w tym miejscu, iż – wbrew kursującym tu i ówdzie obiegowym opiniom na jego temat – McLuhan wcale nie był ani entuzjastą, ani bezkrytycznym apologetą nowego. Charakterystyczne dla tego badacza holistyczne spojrzenie na kulturę epok dawnych i kulturę dzisiejszą obejmuje model refleksji zorientowany na przepływy, transformacje i dalsze ciągi co rusz dające o sobie znać na styku między teraźniejszością a przeszłością.

Aby zrozumieć głębszy sens dokonujących się na jego oczach przemian, podążał tropem obserwowanych zjawisk uznanych przez siebie za symptomatyczne dla nich. Odpowiedzią na nieuchronność nadchodzących zmian stała się w przypadku McLuhana wizja konserwatywnej rewolucji, dokonującej się równocześnie w mikroskali lokalnej i globalnie.

Ta koncepcja stanowi powtarzalny tryb myślenia kanadyjskiego uczonego o kulturze dzisiejszej oraz o jej dawnych epokowych stadiach i przełomach (kultura oralności, kultura pisma, kultura druku, maszyna parowa, prasa wielkonakładowa, fotografia, telegraf, elektryczność, kino, radio, telewizja *etc.*).

Kultura jako całość, którą badacz opisuje, w rozmaitych jej formach i wariantach rozwija się nie przyczynowo-skutkowo i nie linearnie, lecz w przestrzeni prawdopodobieństwa możliwego rozwoju. Zaś procesami jej transformacji rządzi „logika zdarzeń przygodnych”.

Wyjątkowo niesprawiedliwym zarzutem stawianym niekiedy studiom kulturowym Marshalla McLuhana jest argument rzekomej powierzchowności czynionych przez niego obserwacji. Owszem, obejmują one bardzo wiele różnych zjawisk. Tyle że obserwowane przez niego fenomeny nie są nigdy ukazywane w izolacji – poddaje je wnikliwej analizie spektralnej. Właśnie owo uchwycone w głębszym planie widmo umożliwia badaczowi odsłonięcie systemowego charakteru łączących je zależności.

W pracach tych zwraca uwagę solidna podbudowa rozważań ilustrowanych materiałem empirycznym. W odniesieniu do poszczególnych analizowanych artefaktów kanadyjski uczony wystrzega się zarówno logiki mechanistycznej, jak i wykładni opartej na determinizmie. O tym, że coś się w kulturze pojawia, wydarza i rozwija, nie decyduje też argument celowości.

Alinearny, holistyczny model kultury w wydaniu McLuhana cechują: *primo*, otwartość, *secundo*, indeterminizm, *tertio*, analityczno-interpretacyj-

ne napięcie naukowego poznania dające o sobie znać między opisywanym przypadkiem a jego systemowym uogólnieniem.

Każde studium Kanadyjczyka oraz każdy z badawczych fokusów i poszczególnych rzutów oka na kulturę odkrywają proces jej stawania się – względnie w fazie dojrzałej: chwiejnej równowagi trwania, przemijania i stopniowego zaniku. *Navum* zaprzecza i równocześnie po swojemu rozwija *datum*.

U źródeł McLuhanowskiej wizji kultury leży przyjęty *a priori* i konsekwentnie przezeń uprawiany sceptycyzm poznawczy. Samo istnienie czegoś nie zamyka danego zjawiska, a jedynie otwiera drogę ku dalszej pogłębionej refleksji, kierując uwagę na dynamikę dziejącego się procesu.

Związek między zjawiskiem a procesem zmienia też optykę kauzalności. „Jeśli” jest tylko jednym z warunków utrzymujących dalsze funkcjonowanie systemu kultury. Ale w sferze poznania wyraz „jeśli” zawiera w sobie model jej rozwoju oparty na aleatoryczności. Indeterminizm ów stanowi istotny wyznacznik i element wyjaśniania zarówno dla badacza, jak i dla adresatów jego dociekań.

Pojęcie kultury współczesnej w rozumieniu McLuhana niesie ze sobą sens funkcjonalny, odnosząc się do jej relacji z przeszłością. Przeszłość nie jest w nim bynajmniej eliminowana; wprost przeciwnie – nieustannie obecna: *primo*, jako współczynnik zachodzącej przemiany, *secundo*, jako niezbędny układ odniesienia.

Praktyka badawcza McLuhana nie pomija ani też nie unieważnia „dalszych ciągów” dokonań przeszłości, lecz stale nawiązuje do nich w rozmaitych aspektach refleksji. Kultura doby obecnej okazuje się dlań niczym innym jak kolejną, najnowszą – krystalizującą się dopiero – fazą rozwoju kultury, która ten rozwój umożliwia, wyzwala i po swojemu organizuje.

Zrozumieć nowoczesność

Obserwując i studiując różnorakie rozproszone zjawiska, McLuhan dostrzega toczące się wraz z ich pojawieniem się i poprzez nie głębinowe procesy. Dana mu teraźniejszość jest dlań ogromnym polem przemian. Podobnie jak nasz czas dzisiejszy, stanowi arenę dramatycznych zmagania, na której jedne artefakty i skupiska zjawisk ustępują miejsca innym i ulegają ich ekspansji.

Zanurzeni w kulturze danego miejsca i czasu, nie mamy świadomości rodzącego się na naszych oczach znaczenia tego, na co patrzymy i w czym uczestniczymy. Nie wiemy, co okaże się naprawdę ważne i doniosłe w perspektywie nieznanego jutra. Nie potrafimy przewidzieć, dokąd zaprowadzi

ją jej aleatoryczne „dzisiaj”. Ani co takiego kryje w sobie zmienna terażniejszość, rozpostarta między unikatowym fenomenem innowacji w postaci czegoś zaskakująco oryginalnego i twórczego a serią niezliczonych replik, wznowień i powtórzeń.

Zapomnieliśmy niemal, że podziwiane przez nas katedry gotyckie nie powstały ot tak, w mgnieniu oka, lecz wznosiło je dekadami i stuleciami wiele pokoleń. Nawet dzisiaj, jeśli wziąć pod uwagę dzieło filmowe z prawdziwego zdarzenia, to aby dojrzeć w swej postaci i zostać definitywnie ukończone – między fazą preprodukcji a postprodukcją – potrzebuje ono paru lat.

O ile wyznacznikiem kultury czasu dlań terażniejszego – oprócz wzmożonego udziału technologii w ludzkim życiu – było dla McLuhana panujące w niej niebywałe przyspieszenie w sferze komunikowania, a wraz z nim globalizacja obiegu, o tyle dla nas, żyjących pół wieku później, szok kulturowy łączy się z poczuciem momentalności kolejnych przemian, których jesteśmy wszyscy uczestnikami. Ostatnio – z kwestią poczucia egzystencjalnego i kulturowego zagrożenia ekspansją tak zwanej sztucznej inteligencji na czele.

Kultura współczesna, podobnie jak niegdyś jej poprzedniczki, nie zna swego ciągu dalszego, przez co wymyka się opisowi. Zawarte w niej hipotetyczne jutro nie daje się przewidzieć. Pozostaje tworem nieukończonym – zbiorową *work in progress*, rozpiętą na niezliczoną liczbę uczestniczących podmiotów i ich – tyleż przewidywalnych, co nieprzewidywalnych – zachowań.

Brzmi to jak przestroga doświadczonego badacza: zawsze pamiętać o otwartej na różne możliwości niewiadomej jutra kultury. *Ergo*, w życiu i w nauce postępować roztropnie i wystrzegać się pochopnych prognoz. Czy nie dlatego uważany za proroka ery elektronicznej Marshall McLuhan tak konsekwentnie unikał przepowiadania przyszłości?

BIBLIOGRAFIA

- Bhaskar M., Suleyman M., *Nadchodząca fala. Sztuczna inteligencja, władza i najważniejszy dylemat ludzkości w XXI wieku*, przeł. J. Hunia, Kraków 2024.
- Kukielko-Rogozińska K., *Między nauką a sztuką. Teoria i praktyka artystyczna w ujęciu Marshalla McLuhana*, Warszawa 2014.
- Loska K., *Dziedzictwo McLuhana: między nowoczesnością a ponowoczesnością*, Kraków 2001.
- McLuhan M., *Understanding Media. The Extensions of Man*, London 1964. Przekład polski: *Zrozumieć media. Przedłużenia człowieka*, przeł. N. Szczucka, Warszawa 2004.
- Ogonowska A., *Twórcze metafory medialne. Baudrillard – McLuhan – Goffman*, Kraków 2010.
- Willmott G., *McLuhan, or Modernism in Reverse*, Toronto 1996.
- Zawojski P., *W galaktyce McLuhana*, „Kwartalnik Filmowy” 2002, nr 37–38.

Marek Hendrykowski – profesor zwyczajny nauk humanistycznych, afiliacja: Ośrodek Badań nad Komunikowaniem im. McLuhana, Wydział Filologii Polskiej i Klasycznej UAM w Poznaniu. ORCID: 0000-0002-7190-9902. Adres e-mail: <marekhendrykowski@gmail.com>.

Marek Hendrykowski – full professor of humanities: McLuhan Center for Communication Studies, and the Faculty of Polish and Classical Philology at Adam Mickiewicz University in Poznań. ORCID: 0000-0002-7190-9902. E-mail address: <marekhendrykowski@gmail.com>.

Lista dotychczasowych recenzentów „Przestrzeni Teorii” powołanych przez Radę Wydawniczą Wydawnictwa Naukowego UAM

prof. UJ dr hab. Wojciech Baluch (Uniwersytet Jagielloński, Kraków)
dr hab. Piotr Bogalecki (Uniwersytet Śląski, Katowice)
prof. dr hab. Bohdan Burdziej (Uniwersytet Mikołaja Kopernika, Toruń)
prof. dr hab. Sławomir Buryła (Uniwersytet Warmińsko-Mazurski, Olsztyn)
prof. UW dr hab. Robert Cieślak (Uniwersytet Warszawski, Warszawa)
dr hab. Agnieszka Czechowicz (Katolicki Uniwersytet Lubelski, Lublin)
prof. dr hab. Jadwiga Czerwińska (Uniwersytet Łódzki, Łódź)
prof. dr hab. Elżbieta Dąbrowska (Uniwersytet Opolski, Opole)
prof. dr hab. Adam Dziadek (Uniwersytet Śląski, Katowice)
prof. dr hab. Katarzyna Fazan (Uniwersytet Jagielloński, Kraków)
prof. dr hab. Anna Gemra (Uniwersytet Wrocławski)
prof. dr hab. Andrzej Hejmej (Uniwersytet Jagielloński, Kraków)
prof. dr hab. Maryla Hopfinger (Instytut Badań Literackich, Warszawa)
prof. dr hab. Inga Iwasiów (Uniwersytet Szczeciński, Szczecin)
prof. dr hab. Ewa Jędrzejko (Uniwersytet Śląski, Katowice)
prof. IBL dr hab. Jerzy Kandziora (Instytut Badań Literackich, Warszawa)
prof. UW dr hab. Agnieszka Karpowicz (Uniwersytet Warszawski)
prof. dr Bożena Karwowska (University of British Columbia, Vancouver, Canada)
prof. dr hab. Izolda Kiec (Uniwersytet Artystyczny, Poznań)
dr hab. Michał Kłosiński (Uniwersytet Śląski, Katowice)
prof. dr hab. Dariusz Kosiński (Uniwersytet Jagielloński, Kraków)
prof. US dr hab. Mirosława Kozłowska (Uniwersytet Szczeciński, Szczecin)
prof. dr Sven Kramer (Leuphana University Lüneburg, Germany)
dr hab. Tomasz Kunz (Uniwersytet Jagielloński, Kraków)
dr Bartosz Kwiecieński (Centrum Badań Holokaustu, Uniwersytet Jagielloński,
Kraków)
prof. IS PAN dr hab. Marta Leśniakowska (Instytut Sztuki, Warszawa)
prof. dr hab. Małgorzata Leyko (Uniwersytet Łódzki, Łódź)

prof. dr hab. Tadeusz Lubelski (Uniwersytet Jagielloński, Kraków)
dr hab. Katarzyna Lukas (Instytut Filologii Germańskiej, Uniwersytet Gdański, Gdańsk)
prof. UW dr hab. Paweł Majewski (Uniwersytet Warszawski, Warszawa)
dr hab. Katarzyna Mąka-Malatyńska (Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna im. Leona Schillera, Łódź)
prof. dr hab. Piotr Michałowski (Uniwersytet Szczeciński, Szczecin)
prof. dr hab. Arkadiusz Morawiec (Uniwersytet Łódzki, Łódź)
prof. dr hab. Dariusz Pawelec (Uniwersytet Śląski, Katowice)
prof. dr hab. Teresa Pękala (Uniwersytet im. Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin)
prof. UŚ dr hab. Beata Popczyk-Szczęsna (Uniwersytet Śląski, Katowice)
dr hab. Adam Poprawa (Uniwersytet Wrocławski, Wrocław)
prof. dr hab. Paweł Próchniak (Uniwersytet Pedagogiczny im. KEN, Kraków)
prof. UR dr hab. Magdalena Rabizo-Birek (Uniwersytet Rzeszowski, Rzeszów)
prof. dr hab. Paweł Rodak (Uniwersytet Warszawski, Warszawa)
prof. dr hab. Elżbieta Rzewuska (Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin)
prof. dr hab. Andrzej Skrendo (Uniwersytet Szczeciński, Szczecin)
prof. dr hab. Marta Skwara (Uniwersytet Szczeciński, Szczecin)
prof. dr hab. Jerzy Smulski (Uniwersytet Mikołaja Kopernika, Toruń)
prof. dr hab. Marek Stanisław (Uniwersytet Rzeszowski, Rzeszów)
prof. UŁ dr hab. Barbara Stelmaszczyk (Uniwersytet Łódzki, Łódź)
prof. dr hab. Ewa Szczęsna (Uniwersytet Warszawski, Warszawa)
prof. dr hab. Włodzimierz Szturc (Uniwersytet Jagielloński, Kraków)
dr hab. Monika Świerkosz (Uniwersytet Jagielloński, Kraków)
prof. UMK dr hab. Paweł Tański (Uniwersytet Mikołaja Kopernika, Toruń)
prof. dr hab. Bożena Tokarz (Uniwersytet Śląski, Katowice)
prof. dr hab. Danuta Ulicka (Uniwersytet Warszawski, Warszawa)
prof. UJ dr hab. Joanna Walaszek (Uniwersytet Jagielloński, Kraków)
prof. dr hab. Ewa Wąchocka (Uniwersytet Śląski, Katowice)
prof. dr hab. Andrzej Wierciński (Albert-Ludwigs-Universität, Fryburg Bryzgowijski, Niemcy, Uniwersytet Warszawski, Warszawa)
prof. dr hab. Bożena Witosz (Uniwersytet Śląski, Katowice)
prof. UMK dr hab. Marcin Wołk (Uniwersytet Mikołaja Kopernika, Toruń)
prof. UMCS dr hab. Aleksander Wójtowicz (Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin)
prof. UMK dr hab. Violetta Wróblewska (Uniwersytet Mikołaja Kopernika, Toruń)

Prezentowany numer zawiera różnorodne teksty, które w niezależny od siebie sposób pokazują antybinarne sposoby funkcjonowania sztuki. Jednym z ważnych wątków spajających artykuły jest ujmowanie naszej percepcji świata jako związku myślenia z doznaniem zmysłowymi, jak myślenie kolorem, widzenie dźwiękiem. Pojawiają się więc artykuły dotyczące np. Leśmianowskich bytów zrodzonych z blasku i ze złota, Wyspiańskiego odcieni błękitu, widzianych nawet tam, gdzie nic nie jest błękitne (błękitne są atmosfera i godziny świtu czy zmierzchu), a także katedry wyłaniającej się z potężnej instrumentacji orkiestralnej. W powieści Bieńczyka rozwija się, gęstnieje, narasta czarna żałoba zastygła i poruszona w krokach tańca flamenco, w obrazach Dudy-Gracza hołd dla dzieła Chopina wyraża i określa fakt widzenia muzyki, układu dźwięków wynikających z postrzegania, a na Różewiczowskie pytanie: „Za co kochasz Chopina?” padają odpowiedzi Gombrowicza i Witkacego. Czytanie obrazów i muzyki dokonuje się poprzez poetyckie myślenie Wierzyńskiego. Pojawia się też pytanie, jak muzykę określać może przekład na inny język dzieła z zakresu muzykologii. Spojrzenie to także patrzenie na dzieło Innego, np. relacje Wierzyński—Chopin, Gombrowicz—Sartre, Polański—Walpole, ale i utłuda patrzenia w głąb siebie, jak niby-wspomnienia, niby-autobiografia Lema. Odzywa się więc w tle wątek „Ja to ktoś Inny”. Kategoria nieokreśloności i płynności bytów wraca nieoczekiwanie w odniesieniu do opisu McLuhanowskiej wizji kultury, której procesami transformacji rządzi „logika zdarzeń przygodnych”. Z kolei pojęcie „przemieszczonych idei” zmienności i kaprysu towarzyszy odczytaniu teorii Roberta Schwarza. Specjalne miejsce w numerze mają też artykuły dotyczące sposobów widzenia literatury (jako pola walki, w związku z technologią, dramatem posttraumatycznym, filmem grozy) — literatury splecionej z kolorem i muzyką.

W przenikaniu się „patrzenia pod wiatr” i myślenia kolorem, w splecaniu żałoby z tańcem, w świetle gnozy i anamnezy, zmienności i kaprysu, amalgamatu i grozy, w odwołaniu do kategorii nieokreśloności, możliwości i przygodności... rozgrywa się ten numer „Przestrzeni Teorii”.



ISSN (Online) 2450-5765

ISSN (Print) 1644-6763



9 771 644 763 408