

Z O B A
C Z Y Ć
S E N S

STUDIA O MALARSTWIE, LITERATURZE I ŻYCIU



WYDAWNICTWO
UNIwersYTETU ŚLĄSKIEGO
KATOWICE 2014

Zobaczyć sens

Studia o malarstwie, literaturze i życiu

*Pamięci Violetty Sajkiewicz
(1968—2014)*



NR 3279

Zobaczyć sens

Studia o malarstwie, literaturze i życiu

pod redakcją

Małgorzaty Krakowiak

i

Aleksandry Dębskiej-Kossakowskiej

Redaktor serii: Studia o kulturze
Dobrosława Wężowicz-Ziółkowska

Recenzent
Stanisław Rodziński

Spis treści

Małgorzata Krakowiak	
Czy sens się zgubił?	7
Janusz Karbowniczek	
Kłopoty z sensem. Od sensu życia do sensu sztuki	15
Maciej Lintner	
Twórca wobec czasu, w którym technologia przerosła świadomość	25
Barbara Firla	
Tajemnice Szafy. O twórczych poszukiwaniach Macieja Lintnera	33
Aleksandra Dębska-Kossakowska	
Jan Józef Szczepański, Tadeusz Brzozowski i sens sztuki	43
Joanna Skolik	
Iść za marzeniem i znowu, iść za marzeniem — i tak <i>ewig</i> — <i>usque ad finem</i> ... — sens życia według Conrada	55
Agnieszka Adamowicz-Pośpiech	
W poszukiwaniu sensu polskich przekładów Josepha Conrada: prze-pisywanie, manipulacja czy kulturowa adaptacja?	69
Stefan Zabierowski	
Sensy Września 1939 wedle Kazimierza Wyki	87
Beata Gontarz	
Dom jako sens (W zapisach Jana Józefa Szczepańskiego)	105
Monika Wiszniowska	
Wojciecha Jagielskiego reporterska opowieść o współczesnym świecie	117
Roman Maciuszkiewicz	
Sprzeczności, niepokoje, interferencje — czyli zobaczyć sens sztuki	131

Jolanta Jastrząb	
Sztuka narzędziem kształtowania samoświadomości	141
Magdalena Bisz	
Twórczość plastyczna w schizofrenii jako specyficzna forma wypowiedzi	149
Marta Rusek-Cabaj	
Szukanie sensu ludzkiego świata. <i>Legandy miejskie</i>	161
Violetta Sajkiewicz	
Fotografia jako możliwość sensu. Strategie narracyjne w cyklu <i>Polonia i inne opowieści</i> Allana Sekuli	175
Tomasz Gruszczyk	
Prochy doświadczenia w urnie pamięci. Nad pudełkiem <i>Nieszczęsnych</i> B.S. Johnsona	187
Katarzyna Rybińska	
Zobaczyć sens w „katastrofie narodzin” Emila Ciorana	201
Katarzyna Szkaradnik	
Poszukiwanie sensu na gruzach Historii. Historiozoficzna retrogresja Mieczysława Porębskiego	217
Aleksandra Gieldoń-Paszek	
W poszukiwaniu trzeciego sensu. O zjawisku interferencji sztuk w twórczości Jarosława Iwaszkiewicza	231
Monika Malczak	
Śmierć — być <i>in</i> czy <i>out</i> ? Między potrzebą sensu a doświadczeniem absurdu	241
Małgorzata Krakowiak	
O możliwości odbudowy sensu życia (<i>Zapiski dla zjawy</i> Jerzego Stempowskiego)	253
Zestawienie wykorzystanych źródeł	269
Indeks osób	279

Małgorzata Krakowiak

Uniwersytet Śląski

Czy sens się zgubił?

1

Zacznijmy od negatywnego punktu odniesienia. Niech go stanowią słowa jak-że zrozumiałe dla dzisiejszego czytelnika; słowa Mirosława Nahacza z traktowanej jak manifest (przynajmniej części) młodego pokolenia powieści *Osiem cztery*:

nam wolno prawie wszystko, myśleć, mówić, a w dodatku nic nie musimy, nie trzeba się bić, zresztą nie ma o co, nie ma żadnych idei, jak ktoś chce, może na siłę zostać harcerzem albo ministrantem, może odnajdzie sens i podobne duperele, nam to nie jest do niczego potrzebne¹.

Ów nadmiar nie zagospodarowanej wolności prowadzi do stanu, o którym kilkadziesiąt stron dalej przeczytamy: „Rano nie chce się wstawać i dopada ab-solutny bezsens wszystkiego” [podkr. M.K.]². Wiemy z dalszej lektury tej i następnych powieści tragicznie zmarłego pisarza, że poczucie totalnego bezsensu przyczynia się do chęci maksymalnego zredukowania rzeczywistości; do odwrócenia się od realności, skoro zgubił się w niej sens...

¹ M. NAHACZ: *Osiem cztery*. Wołowiec 2003, s. 8.

² Ibidem, s. 84.

2

Kiedy mówimy o „zagubionym sensie”, zdaje się, że zakładamy jakąś jego substancjalność. Podobne, ciche założenie zdaje się towarzyszyć tytułowi naszej książki. W czasach, w których tak często i w najróżniejszych kontekstach słyszy się wyrażenie: „bez sensu!”, postanowiliśmy sensu poszukać; zobaczyć, czy i w jakiej postaci skrywa się w sztuce, w literaturze, a może w ludzkiej codzienności?

Nie było to łatwe przedsięwzięcie. Z jednej strony pytanie o sens, zamiar podjęcia rozmowy o sensie zbywa się pogardliwym parsknięciem („o czym tu mówić?!”). Żyjemy przecież w czasach wielkiego upowszechnienia nauki³, dostępu do informacji, szkoda więc tracić czas. Owszem, mamy wiele do wyboru. Tak wiele, że przekroczone bywają możliwości percepcyjne. Wielość doktryn przy deficycie autorytetów wznaga poczucie chaosu. Nie chce się, a może — nie umie się, podejmować trudu refleksji nad kwestiami fundamentalnymi. Towarzyszy tej niemocy powtarzane pytanie: „i po co to wszystko?”. Wszystko, a więc życie, trwanie, praca, twórczość zostają podane w wątpliwość. Innymi słowy: ich sens zostaje podważony, zanegowany. „I po co to wszystko?” — oto bezradność dziecka w czasach (o ironio!) nobilitacji młodości. Oto objaw neurotyczności. Stąd krok tylko do negacji skomplikowanego życia, którego zagubiony człowiek potrafi się tylko bać.

Sięgnijmy po tekst klasyka:

U młodych ludzi lęk dotyczy przeważnie przyszłości; jest to lęk przed nicością, bezsenssem, tajemnicą, która przed nimi stoi. U ludzi starych częściej natomiast dotyczy przeszłości. Źródłem lęku stają się wówczas poczucie winy, ujemny bilans życia, poczucie zmarnowanego życia itp. Formy lęku przyjmują różne postacie. [...] W głębszych depresjach zdarzają się już paroksyzmy lęku [...], a tematyka lęków staje się zwykle psychotyczna. Człowiek wchodzi wówczas w przestrzeń psychotyczną nocy; znajdujące się poniżej progu świadomości struktury czynnościowe zostają wyrzucone w tę ciemną przestrzeń, nabierając wskutek tego realności halucynacji, iluzji i urojeń⁴.

³ O tym, że jest to pozorne upowszechnienie, mówił niedawno polski laureat Nagrody Templetona: „Upowszechnienie dostępu do nauki przyniosło z sobą — jako uboczny negatywny efekt — obniżenie, i to na szeroką skalę, poziomu nauczania i zdobywania wiedzy. Do tego stanu rzeczy przyczyniają się także telewizja i Internet: u wielu widzów nauka cieszy się dużym autorytetem po prostu dlatego, że telewizja wciąż mówi o jej postępach i sukcesach, ale temu podziwowi często nie towarzyszy prawidłowe zrozumienie zagadnień naukowych. W programach i audycjach nie dochodzi się do poziomu, który umożliwiłby jakąkolwiek ocenę krytyczną”. *Bóg i nauka. Moje dwie drogi do jednego celu*. Michał Heller w rozmowie z Giulio Brottim. Kraków 2013, s. 185—186.

⁴ A. KĘPIŃSKI: *Lęk*. Warszawa 1987, s. 143.

Spisana przez psychiatrę—humanistę na początku lat siedemdziesiątych minionego wieku diagnoza stanów chorobowych wydaje się być socjologicznym opisem współczesności. Ma się ochotę wykorzystać ją do skomentowania świata z powieści Nahacza albo do potwierdzenia opinii, że dziś depresja to choroba społeczna. Tym, którym „sens się zgubił”, wszystko wydaje się daremne.

3

Jest i druga — nazwijmy ją: „erudycyjna” — strona naszych „kłopotów z sensem”. Wiemy, że powiedziano już o nim bardzo dużo. Niestety, równie często znajdujemy w pismach uczonych wskazywanie na bezsens. Ciągłe jeszcze, w dobie postępu naukowego, za którym trudno nadążyć, przypominamy tezy głoszone przez przedstawicieli Koła Wiedeńskiego przed II wojną światową, że wszystko, czego nie poddamy empirycznej weryfikacji, jest *sinnlos* — bez sensu. Zarzutom bezsensowności obarczamy, tak jak oni, wszystko, co nieweryfikowalne — nieważne z jakiego powodu.

Przyjmujemy, wedle łacińskiego źródłosłowu, że sens jest treścią — logiczną i ogarnialną — wytworów i czynności. Oznacza istotę rzeczy, ale także rozumne uzasadnienie działań, ich celowość. Już na etapie definiowania ujawnia się problematyczny charakter desygnatu nazwy — sens. Kiedy utożsamimy go z treścią, zaczniemy zastanawiać się nad jego substancjalnością. Wskazując na istotę rzeczy, dowodzimy zarazem sensowności danej rzeczy. Czyżby rzeczywistość świata stanowiła więc pochodną jego sensowności? Jakiego świata te rozważania miałyby dotyczyć? Czy tylko materialnego, czy również umysłowego? Czy obejmowałyby tylko pojedynczy konkretny, czy ogół? A czy, w ogóle, udaje się „ocalać rzeczywistość świata”?

Niezwykle trudno jest rozważać istotność sensu w przypadku, gdy sam substancjalny pogląd na świat bywa podważany. Tak już zdarzało się w przeszłości. Obecnie zaś przedmiot zadawnionego sporu esencjalistów z funkcjonalistami (nie o rzeczach, ale o relacjach między nimi możemy jedynie coś wiążącego powiedzieć) ulega, jeśli nie unieważnieniu, to poważnej modyfikacji. Jak powiedział Michał Heller:

Dynamiczny rozwój nauk szczegółowych, ich oszałamiające sukcesy w rozkładaniu badanych zjawisk na coraz „głębsze zjawiska” i widoczny brak jakiegokolwiek granicy w tym procesie wnikania w głąb musiał doprowadzić do zakwestionowania nie tylko istnienia, ale samego pojęcia istoty rzeczy. [...]

Współczesne kierunki filozoficzne wyrosłe z kultur nauk empirycznych nie tyle przeczą istnieniu istot rzeczy, ile samo rozróżnienie na istotę i zjawisko uważają za bezsensowne [podkr. M.K.]⁵.

Jakże znamienne jest pojawienie się określenia „bezsensowne” w zdaniu traktującym o sporze współczesnych uczonych! Nie mogą się porozumieć, bo wzajemnie znoszą celowość dociekań „przeciwnika”. Szczególnie wyraziście zilustruje ten proces pewna anegdota o wystąpieniu znanego teologa na sesji zorganizowanej przez Polską Akademię Umiejętności. Znowu zacytuje Hellera:

miał nakreślić stan dialogu między teologią a naukami przyrodniczymi. Jednak po zakończeniu odczytu prawie wszyscy obecni na sali naukowcy wyrażali opinie tego typu: „To, co usłyszeliśmy, jest absolutnie niezrozumiałe, długa czcza gadanina”. Dla kolegów teologów prelegent był prawdziwym autorytetem, naukowcy natomiast nie mogli dostrzec sensu [podkr. M.K.] jego wystąpienia, bo było im ono zdecydowanie obce. W sposób mniej lub bardziej oczywisty doświadczamy każdego dnia tej trudności w komunikacji⁶.

Użyty w przytoczonej opowieści wyraz „sens” nie odnosi się już do rzeczy, lecz do czynności, do procesu. Gdy mówimy „sensowne”, rozumiemy przez to zbiór elementów celowych, ważnych, realizujących zamiar... Właściwie każdy. Na zwolenników skutecznego działania czyhają jednak pułapki. Sensownym działaniem zbrodniarza będzie przecież skuteczne dokonanie zbrodni. W tym momencie należy się spodziewać protestów i wątpliwości. Czy do pogodzenia będą założenia prakseologiczne i etyczne? Zastanawiając się nad sensem, wikłamy się w kolejne dyscypliny filozoficzne. Już nie w obszarze dociekań ontologicznych, ale — być może — w aksjologii powinniśmy szukać odpowiedzi na pytanie o sens? Czy przymiot sensowny oznacza aby na pewno: „dobry”?

Niezależnie od przyjętego poglądu filozofom, uczonym zawsze zależało na wytłumaczeniu świata, na odkryciu reguł nim rządzących, bo — mimo różnic — jakoś przecież jednoczyło ich przekonanie o jego porządku. Konstatawali zatem niezbywalność sensu. W nauce, dodajmy jeszcze jedną uwagę, orzeka się o sensowności czegoś, zawsze mając na uwadze układ odniesienia. W wymiarze indywidualnym z kolei — będzie to świadomie uznawany paradygmat wartości. Niemożność wskazania sensu świata, sensu życia oznaczała bezradność, zagubienie, nihilizm. Współczesnemu czytelnikowi znane są także

⁵ M. HELLER: *Spór między esencjalizmem a fenomenalizmem w kontekście nauk empirycznych*. W: IDEM: *Filozofia i wszechświat. Wybór pism*. Kraków 2006, s. 129, 132. Jest to tekst wykładu inauguracyjnego rok akademicki 1980/81 na Papieskim Wydziale Teologicznym w Krakowie.

⁶ *Bóg i nauka...*, s. 38.

interpretacje tego rodzaju. Niektórzy twierdzą, że są one szczególnie atrakcyjne. Połóżmy więc na szalach: zniesienie paradygmatów oraz ich pochwałę, zawartą w następującym aforyzmie:

Nauka daje nam Wiedzę, a religia daje nam Sens. I Wiedza, i Sens są niezbędnymi warunkami godnego życia. I jest paradoksem, że obie te wartości często pozostają w konflikcie⁷.

4

W poszukiwaniach sensu pora przenieść się w obszar zajmowany przez artystów i komentatorów ich dzieł. Minione stulecie przyniosło znakomity rozwój refleksji teoretycznej w humanistyce. Z jednej strony rozwinął się nurt sztuki samoświadomej, zastępującej własną krytykę, a z drugiej — wypracowano szereg metodologii badawczych, szereg abstrakcyjnych modeli teoretycznych. Wydaje się, że im bliżej współczesności, tym bardziej tempo powstawania nowych kierunków, które zbliżały się z kolei do paratwórczości — do sztuki subiektywnej interpretacji, narastało. W tym obszarze również rozmywała się przedmiotowość i istotowość rzeczywistości i sztuki.

Ogłoszono — i to już dawno temu — że nastał czas po awangardzie, po systemach, po paradygmatach. Kiedy na początku lat osiemdziesiątych Ryszard Nycz przygotowywał do druku słynne *Sylwy współczesne*, napisał o wskazanej przez siebie formule pisania, której brakowało autonomicznego przedmiotu:

Można by tedy sądzić, że utwory te podlegają regułom osobliwej poetyki przejściowości, historycznoliterackiego „międzyczasu” i teoretycznoliterackiego „pogranicza”. Lecz może to kontynuacja, a nie odrzucenie? Bądź nie poszukiwanie nawet, lecz inauguracja? Każda z hipotez jest interpretacją, która radykalnie zmienia sens [podkr. M.K.] współczesnych sposobów uprawiania działalności pisarskiej⁸.

Jakież miałby być ów nowy sens? Jakie inne treści, podporządkowane jakim radykalnie nowym celom otrzymywać będą odbiorcy? Wszak sens to treść, znaczenie, logiczny układ, świadomość celu... Być może będzie tu chodziło, tak jak w sztukach konceptualnych, o „wyrażenie siebie” albo nawet mniej — o zwrócenie uwagi na odizolowany element własnej obserwacji; wszystko jedno czego.

⁷ Ibidem, s. 12.

⁸ R. Nycz: *Sylwy współczesne*. Kraków 1996, s. 12.

Wobec intelektualnego przyzwolenia na zawieszenie wszelkich — wcześniej rozpoznawalnych — reguł twórczości pojawiały się problemy z porozumiewaniem się. Na początku XXI wieku chce się nawet powiedzieć: mniejsza o czytelnika lub widza! Oni już od stu lat są przygotowywani do nowego stylu odbioru: „albo akceptujesz (nie chodzi o to, byś zrozumiał), albo odrzucasz — twój problem”. Przerysowałam tę sytuację świadomie. Jeśli nie o porozumienie, to o co ma chodzić? Postawa lekceważenia „niespecjalistów” rozpowszechniła się. W efekcie doczekaliśmy się dobrowolnego zamykania się twórców w gettach, od wewnątrz postrzeganych jako elitarna wieża z kości słoniowej, poza którą nie ma nic ciekawego. Nie dyskutowano z „obcymi”, bo jak i o czym? Wystarczy „dyskurs autystyczny”⁹ we własnym kręgu. Takie spotkania:

Nie niosły żadnych idei, ponieważ zamarł w nich ożywczy ruch wartości. Dlatego również sporadycznie podejmowane dyskusje przypominać zaczęły ciąg równoległych monologów lub recytatywy monotonnych powtórzeń. W grupach oddalających się od świata wartości z wolna zamierały wszelkie formy komunikacji. Bo też i niewiele więcej można było poza tym światem wypowiedzieć ponad to, że jest się „jakoś” różnym od tych wszystkich, którzy znaleźli się poza granicami grupy. Jeśli więc rozmawiano, to najczęściej o tej Granicy rozdzielającej „swoich” od „obcych”. Stopniowo idea otwartości zaczęła zdradzać samą siebie¹⁰.

Opisana sytuacja została zaobserwowana ponad trzydzieści lat temu w literaturze. Od tamtej pory nie zmieniło się zbyt wiele. Może tylko to, że dziś nie godzi się, a może tylko — nie wypada, nie być otwartym na „innych”. Nadal jednak niepopularne są zrozumienie i uzasadnianie wartościowanie.

W tekście Janusza Karbowniczka przeczytamy, że „z góry założona destrukcja sensu zamyka możliwość interpretacji i jakikolwiek warunek porozumienia”. Najpierw więc musimy na powrót nauczyć się dążyć do zrozumienia. Należy zaryzykować i opowiedzieć się za systemem wartości, za który ja będę ponosić odpowiedzialność, który dla mnie będzie najważniejszy. Kiedy będę wiedzieć, co jest ważne, co jest dobre — będę móc rozmawiać. Wtedy otworzy się przestrzeń dla nowych idei, których sens dostrzegę.

Poszukiwanie sensu, nawet pytanie o niego wymaga sporego wysiłku. Wcale nie jesteśmy w tej materii ani bardziej upośledzeni, ani uprzywilejowani od poprzedników. Zakończmy zatem słowami, które w 1936 roku zapisał ten, którego postrzegano jako twórcę wyalienowanego, patrona nowoczesności albo zmanierowanego epigona i niehumanistę¹¹:

⁹ Określenie stanowi, uwspółcześnioną dodaniem modnego dziś rzeczownika „dyskurs”, parafrazę „krytyki autystycznej”. Zob. S. CHWIN, S. ROSIEK: *Bez autorytetu*. Gdańsk 1981, s. 100—103.

¹⁰ Ibidem, s. 260.

¹¹ Oczywiście *Dwugłos o Schulzu* Kazimierza Wyki i Stefana Napierskiego, publikowany przed wojną w „Ateneum”, do którego się tutaj odwołuję, uchodzi za koronny przykład pomyłki

Istotą rzeczywistości jest sens. Co nie ma sensu, nie jest dla nas rzeczywiste. Każdy fragment rzeczywistości żyje dzięki temu, że ma udział w jakimś sensie uniwersalnym. Stare kosmogonie wyrażały to sentencją, że na początku było słowo. Nienazwane nie istnieje dla nas¹².

krytycznoliterackiej. Zob. K. WYKA: *Stara szuflada i inne szkice z lat 1932—1939*. Kraków 2000, s. 419—427. O nowatorstwie „mimo woli” Schulza, Gombrowicza i S.I. Witkiewicza natomiast zob. J. KWIATKOWSKI: *Dwudziestolecie międzywojenne*. Kraków 2000, s. 332—345.

¹² B. SCHULZ: *Mityzacja rzeczywistości*. W: IDEM: *Opowiadania. Wybór esejów i listów*. Wrocław—Warszawa—Kraków 1989, s. 365.

Małgorzata Krakowiak

Is Sense Lost?

Summary

This text is an introduction to the problem discussed in the entire book. At the beginning, a literary diagnosis of contemporaneity has been made, which shows that modern individuals are not capable of discovering or discerning the sense of life or of any of their actions. In the further part, philosophical possibilities for deliberating about sense in its ontological, axiological and praxeological dimensions (not only the “common” — sensual ones that have been examined so far) have been indicated. In the last part, a reference to art has been made, which concerns not only exemplary literary and artistic works analysed in the book, but also the philosophy of creation and the questions that artists ask themselves with regard to the aim and the methods of their activity.

Малгожата Краковяк

Исчез ли смысл?

Резюме

Текст представляет собой введение в проблематику, затронутую во всей книге. Мы начинаем с постановки литературного диагноза современности, участники которой не в состоянии раскрыть или обнаружить смысл жизни и деятельности. В последующей части указываются философские (а не только «обиходные» — чувственные, как ранее) возможности рефлексии о смысле — в онтологическом, аксиологическом и праксеологическом измерениях. В заключительной части автор апеллирует к искусству — не только к приводимым в книге и анализируемым литературным и художественным произведениям, но также к философии творения; к вопросам, которые ставят перед собой художники — о цели и методе своей деятельности.

Janusz Karbowniczek

Akademia Sztuk Pięknych w Katowicach

Kłopoty z sensem Od sensu życia do sensu sztuki

Czym jest sens?

Pojemność znaczenia słowa „sens” nie daje nam możliwości szybkiej i jednoznacznej jego identyfikacji. Zawiera ono takie określenia, jak: znaczenie, treść, rozumienie, pojmowanie, wymiar, wartość, cel a nawet prawda, zależnie od kontekstu w którym zostało użyte. Perspektywa ta z jednej strony, umożliwiając nam długą wędrówkę po jego terytorium, pozwala odkrywać kolejne jego odsłony, z drugiej — zamazuje i unieczytelnia obszar znaczeń tego pojęcia, które nas najbardziej interesuje. Wieloznaczność określenia daje nam jednak przewagę w topografii odczytów, umożliwia odkrywanie właściwej genezy słowa, prowokuje do sięgania do korzeni, do jego *arche* i do odszukiwania ukrytych związków między znaczeniami. Jest świadectwem jego bogatej historii i tradycji kulturowej.

„Sens” w pierwotnym wskazaniu był „znaczeniem”, czyli treścią nazwy, zdarzenia, choć łacińskie *sensum* oznaczało głównie *zmysł* i odnosiło się do sfery zmysłów, do poznania zmysłowego. Oba synonimy (zmysł, znaczenie), na pozór różne, logicznie układają się w sensowność naszego bycia i poznawania. To potencjał naszych zmysłów: intelekt, wzrok, słuch, czucie odkrywają treść doświadczenia, jego znaczenie i jego wartości. Wszystkie kolejne odczyty, pomimo różnych ścieżek pojęciowych, układają szerokie spektrum znaczeń jednego z najbardziej istotnych terminów metafizycznych w historii człowieka, tak kluczowych jak w ontologii „byt” czy „początek”, w aksjologii: „prawda”, czy w teorii poznania: „dialektyka”.

Jeżeli mówimy, że coś bądź jakieś działanie nie ma sensu, wiemy od razu (zakładając, że wiemy i że jest to prawda), że i analiza naszego obiektu zainteresowań, i kontynuowanie takiego działania będzie bezzasadne, pozbawione racji bytu. Rzecz mająca sens, zasługująca na byt, czyli na sens istnienia, zyskuje naszą akceptację, o ile nasza ocena jest racjonalna.

Jednym z podstawowych ujęć pojęcia „sens” jest „sens życia”, stanowiący przedmiot szczególnych zainteresowań filozofii, psychologii czy etyki. W takiej odsłonie sens życia jest równoznaczny z celem egzystencji, z racją istnienia. W przesłaniu jest świadomym działaniem w odwołaniu do wartości nadrzędnych, powszechnie uznanych za wartości i działaniem w ich obronie. Na sens życia składa się realizacja podejmowanych zamierzeń, stawianie sobie kolejnych celów, przekraczanie granic, przewyżczanie pojęcia czasu poprzez pozostawienie po sobie trwałego śladu w myślach, czynach i dobrach dla przyszłych pokoleń. Jest to zgodne z wiernością ideałom humanizmu, potwierdzaniem istoty człowieczeństwa, wciąż na nowo odszukiwanej wobec zmieniających się norm, wzorców i idei, chociaż ono samo jest absolutną i bezwzględną kategorią sensowności.

Zgodzimy się, że nie można ani odkrywać sensu istnienia, ani pytać: czy bycie ma sens? Istnienie możemy jedynie zgłębiać, badać i doskonalić, ponieważ jest ono nam dane *a priori*. Sposób zgłębiania życia daje nam indywidualne doświadczenie zwane metafizycznym, pozwalające zbliżyć się do tajemnicy istnienia. Bliskość taką otwiera nam fenomen sztuki. Być, czyli istnieć — znaczy konstituować sens w indywidualnym doświadczeniu, w naszej przygodności życia uwikłanej w wolność, bezradność i możliwość przekraczania.

Jestem siłą, która chce się utrwalić — w sobie, w swoim dziele, we wszystkim z czym się spotyka czując, że wystarczy tylko jedna chwila odprężenia czy zapomnienia, a samą siebie rozbije, a samą siebie zatraci i unicestwi. [...] Jestem siłą, co chce być wolna. I nawet trwanie swoje wolności poświęci. Ale zewsząd pod naporem sił innych żyjąca, niewoli zaródk sama w sobie znajduje, jeśli się odpręży, jeżeli wysiłki zaniedba. I wolność swoją utraci, jeżeli się sama do siebie przywiąże. Trwać i być wolna może tylko wtedy, jeżeli siebie samą dobrowolnie odda na wytwarzanie Dobra, Piękną i Prawdy. Wówczas dopiero istnieje¹.

Wypełnianie życia jest wyzwaniem i stałym potwierdzaniem istoty człowieczeństwa, ponieważ „jest on czymś więcej niż tylko człowiekiem” (Martin Heidegger). Chociaż deklaracje te nie są łatwe, sens tych zobowiązań jest oczywisty.

¹ R. INGARDEN: *Książeczka o człowieku*. Kraków 2003, s. 68—69.

Sens sztuki

W aktywności ludzkiej, jaką jest sztuka, w której gust, smak i doświadczenie obsadziły kluczowe pozycje w jej wartościowaniu, zarówno pojęcie sens, jak i prawda — dziś mocno sponiewierane i niejednoznaczne w tej przestrzeni — bardziej zaciemniają niż wyjaśniają nam istotę zagadnienia. Nie widzimy tutaj tak jasnego i określonego celu jak w znaczeniu: sens życia. Im bardziej wątpimy — a wątplenie to jest sumą naszych doświadczeń — tym bardziej czujemy się potrzebni, utwierdzając tym sens twórczej egzystencji. Prawdą w takim angażowaniu się jest świadome podjęcie próby ocalenia czegoś, co jest wartościowe, co jest godne kontynuacji, co ma sens. Zaniechanie poszukiwań będzie porażką, bo w tej grze i wola, i działanie przybliżają nam i sens, i prawdę drogi twórczej. Sam wynik jest już tylko konsekwencją procesu, mniej lub bardziej udaną i zawsze tylko jakimś procentem oczekiwań i zamierzeń w stosunku do absolutu marzenia i początkowej idei.

Sens sztuki zawiera się w świadomym, twórczym działaniu, w działaniu wzbogacającym byty rzeczywiste, stanowiące model twórczej analizy. Wzbogacając byty, sztuka udoskonala rzeczywistość, równocześnie, mając ambicje o roszczeniach autonomicznych, tę realność przekracza. W odbiorze stanowi szczególnie rodzaj porozumienia, szczególnie, bo nie pragnący konsensusu i nie mający pretensji do braku zgody. Poprzez swe dzieła wchodzi w obieg do społeczeństwa drogą opozycji, walcząc o swą pozycję i znaczenie.

Dzieło sztuki tak bardzo przynależy do tego, do czego się odnosi, że wzbogaca byt tego czegoś, niczym jakiś nowy proces bytowy. Ujęcie w postaci obrazu, omówienie w poemacie, temat roli scenicznej to nie rzeczy uboczne, dalekie od istoty, lecz prezentacje samej istoty².

Obraz jako zdarzenie bytowe — u Gadamera — prezentuje własną autonomiczną postać rzeczywistości. Nie ogranicza jej samodzielnego bytowania, lecz wzbogaca nową jakością dodaną do wartości swego pierwowzoru. To tak jak w hermeneutycznym spojrzeniu, interpretacja przenosząc wartości z natury-modela na podmiot, nikogo z nich nie ograbia, lecz pomnaża je w nowym bycie.

Artefakt jest takim wzbogaconym sensem bytowym, komunikatem-znakiem o różnym stopniu czytelności treści. Ani jawność, ani skrytość fabuły nie są momentami wartościującymi dzieło. Ono nam pewne rzeczy wskazuje, porusza wyobraźnię, uruchamia w nas potencjał odkrywania. Sztuka — jak twierdził Theodor Adorno — ma alergię na rozumienie. Odczytywać ją można wyłącznie

² H.-G. GADAMER: *Prawda i metoda*. Tłum. B. BARAN. Kraków 2007, s. 158—159.

hermeneutycznie, za pomocą własnych oglądów, własnych możliwości interpretacyjnych, które zawsze będą stanowiły różnicę między wykształconym w nas, osobnym wzorcem oczekiwań a tym, co z sobą (według naszego mniemania) dane dzieło niesie.

„Od strony odbiorcy sens dzieła jest tym, co jest w nim zadane do zrozumienia” — tak Władysław Stróżewski tłumaczy specyfikę pojmowalności dzieła i jego indywidualnego odbioru. Problem podany przez twórcę, „zadany” przez nadawcę styka się z wrażliwością adresata (czynną lub bierną), aby w trakcie stawianych sobie pytań i domniemań powstał najbardziej wiarygodny, bo własny, sposób odczytu. To, co było „zadane” do zrozumienia, zostało odebrane w majestacie prawdy, niezależnie od zgodności czy rozbieżności przesłań, bo w istocie sens dzieła tkwi w odkrywaniu go dla siebie. Każde kolejne odkrycie jest jego sensem.

Sens sztuki tkwi w odkrywaniu, w przekraczaniu bytów, a nie w jej rozumieniu ani w rozwiązywaniu problemów. Twórczość niczego nam nie ułatwia, za to stwarza problemy i mnoży wątpliwości, które w dany nam sposób próbujemy pokonywać lub choćby brać pod uwagę. To one (wątpliwości) stanowią podstawę bytową tych wartości, których poszukujemy, niezależnie od tego czy opieramy się na istniejących wzorcach, czy szukamy nowych. Podczas doświadczenia podążamy drogą po omacku, w hiperprzestrzeni pomiędzy absurdem a absolutem, lecz z wewnętrznym przekonaniem i wiarą w celowość poszukiwań.

Sztuka daje nam możliwość świadomego indywidualnego sposobu widzenia świata. Tych paradygmatów jest nieskończona ilość. Poprzez specyficzny rodzaj postrzegania, poprzez refleksyjną percepcję i zdolność oryginalnego ujmowania natury uzyskujemy wgląd w stany między przedmiotami. Sztuka uczy nas wrażliwości na przedmiot, na rzecz, na codzienność, wyjaśnia znaczenia przedmiotów i ich właściwości, skupiając się na sednie i istocie rzeczy. To specyficzne „bycie pośród rzeczy” daje nam komfort przewagi nad rzeczywistością, umożliwiając panowanie nad rzeczami — nie władcze, ale panowanie poprzez poznanie, w zgodzie z naturą, z zachowaniem równowagi pomiędzy korzystaniem z jej darów a użyczeniem jej własnej energii. Tak rozumiana wzajemna zależność człowieka i środowiska pozwala na obustronne czerpanie z własnych doświadczeń i aktywności, wzbogacając obie jakości bytowe.

Współodczuwalność doświadczeń życia, sztuki i natury przybliżyła nam koncepcja amerykańskiego socjologa Johna Deweya, traktująca sztukę jako jakość życia — poprzez progresję doświadczenia w życiu człowiek kieruje się (coraz wyżej) ku kreacji i spełnianiu. Sztuka jest doświadczeniem, ponieważ doświadcza, kształtuje i wypracowuje formę i sens artefaktu w bezforemnym procesie życia, tworząc swoisty rytm naszego bytowania.

Życie a sztuka

I sztuka, i dzieło w wiecznym sporze wyborów i przeciwieństw (a zawsze jest to spór z rzeczywistością) walczą o sens zarówno bycia, jak i znaczenia. Sztuka z istoty jest nam dana jako szczególny dar i jej sens jest bezsporny, natomiast każda jednostka uwiarygodnia i zgłębia własny model sztuki, konstryuuje po swojemu własny jej sens. Tożsamość celów życia i sztuki, jako częsta deklaracja twórców, sprowadza twórczość do posłannictwa, rodzaju misji życiowej, chociaż w takich przypadkach nie deklaracje o tym decydują, lecz fakty i historia. W takiej spójni celem sztuki będzie pozostawienie po sobie świadectwa dóbr kulturowych zarówno w myśli, jak i w dziele, zgodnie z własnymi założeniami i poglądami, postawę osadzoną na uczciwości, prawdzie i woli działania wykraczającej poza utarte schematy. Zrównanie celów życia i sztuki powoduje, że nasze życie staje się modelem dla twórczej specjalności, poligonem alternatywnych zamierzeń i wskazówek w decyzjach trudnych i niejednoznacznych. Wzajemne oddziaływanie obu deklaracji będzie miało sens wówczas, kiedy będziemy traktować je jako wyzwania na drodze długofalowego doświadczenia.

Kluczowe pojęcie sensu, jakim jest znaczenie, w sztuce łączy się z jej przesłaniem, ideą, z istotą przekazu jego nadawcy, którego intencyjność zakotwiczona jest w prawdzie i w racji wynikającej z własnych ideałów. Odnosi się do istoty przesłania wynikającej z głębokiej intencji artysty oraz do percepcji i recepcji przez drugą stronę: odbiorcę, krytykę, historię, niezależnie od rozbieżności w odczytach sensu między nadawcą a adresatem. W sztuce ta różnica jest najbardziej interesująca, bo stanowi dowód na dialektyczny sposób konstituowania się doświadczenia twórczego, opartego na procesie ścierania się konfliktów i napięć zmierzających do końcowej harmonii sensów i na dialektyczność odczytywania jego komunikatu.

Rozbieżność (różnica) pomiędzy intencją autora a odczytem odbiorcy — obok interpretacyjnego znaczenia przedmiotu artystycznego — świadczy o dialektycznej roli dzieła i jego, założonego z góry, otwarcia się na współtwórczy udział w doświadczeniu estetycznym. Skoro bez odbiorcy dzieło nie istnieje, musi on mieć w tej grze jakiś sens, musi być współtwórcą jej sensu. Należy on bezsprzecznie do niezbędnego ogniwa w procesie definiowania się sztuki i urzeczywistniania dzieła sztuki. Przedmiot artystyczny zmienia swą aktualność w przeżyciach odbiorców. Kontekst czasu i historii odnawia terażniejszość dzieła. Wartość ponadczasową w dziele utrwalać kolejne kultury, kolejne epoki i odbiorcy, przedłużając jego podmiotowość, zmieniając konteksty, treść, a — tym samym — pierwotny sens widziany przez jego nadawcę. W tak szeroko widzianym procesie percepcji i recepcji sztuki znaczenie jej daleko wybiega poza terytoria artystyczne; wchodzi w sferę kształtowania postaw intelektualnych, etycznych; pełni funkcje wychowawcze i edukacyjne. Potrafi przełamy-

wać biorczo-konsumpcyjny model społeczeństwa, zdolny wywoływać zdziwienie i refleksję, a w optymistycznej wersji — uwrażliwiać i uszlachetniać sens istnienia, uczynić życie człowieka bardziej ludzkim.

Doświadczenie estetyczne jest przejawem [...] życia cywilizacji, z niego czerpie ona środki swego rozwoju, w nim znajduje ostateczną ocenę swej wartości. Wraz bowiem z powstawaniem doświadczenia estetycznego i z zadowoleniem, jakie ono niesie poszczególnym ludziom, oni sami stają się tym, czym są w treściach swego doświadczenia przez kulturę, w której uczestniczą³.

Obecność prawdy

Sztuka, nie będąc zakładnikiem natury, wykraczając poza jej *mimesis*, nie ulega jej urokom estetycznym, a przełamując jej zewnętrzny blichtr, otwiera przestrzeń możliwości poznawczych.

Strona zewnętrzna nie ma dla nas bezpośredniego znaczenia; przyjmujemy, że poza nią jest jeszcze coś wewnętrznego, jakieś znaczenie, które zewnętrzną postać ożywia swym duchem. Strona zewnętrzna kieruje nas ku tej stronie wewnętrznej. [...] W tym sensie należy rozumieć znaczenie dzieła sztuki; nie powinno ono wyczerpywać się tylko w liniach, krzywiznach, płaszczyznach, wyłobieniach i wklęsłościach kamienia, w kolorach, tonach, dźwiękach słów czy innych właściwościach użytego materiału, lecz musi tętnić życiem wewnętrznym, uczuciem, musi rozwijać treść i ducha, i to właśnie nazywamy znaczeniem dzieła sztuki⁴.

Poznawcze znaczenie sztuki, znosząc dawne pojęcie naśladownictwa, stało się projekcją odsłaniającą istotę rzeczywistości; rejestracją, w której wartości prawdy i piękna współkonstytuują jej sens. U Jacques'a Maritaina piękno uszlachetnione, piękno rozumne jest pięknem zakotwiczonym w prawdzie. Kojarzone przez stulecia z wartością czysto estetyczną, z czymś ładnym, błyskotliwym, z czymś, co zachwyca, uzyskuje u filozofa mocny fundament prawdy.

Pytanie o *znaczenie* w sztuce jest pytaniem podstawowym, kwestią warunkującą jej sens, jej „być albo nie być”. Wiąże się ściśle z pojęciem prawdy, która wywodzi się z tej samej przestrzeni semantycznej. „Prawda” jako dobro i „znaczenie” jako funkcja bądź przesłanie będące bliskoznacznymi pojęciami sensu są gwarantami bytu, trwałości i odczytu dzieła.

³ J. DEWEY: *Sztuka jako doświadczenie*. Tłum. A. POTOCKI. Wrocław 1975, s. 400.

⁴ G.W.F. HEGEL: *Wykłady o estetyce*. Tłum. A. LANDMAN. Warszawa 1964, s. 35—36.

Według Martina Heideggera „prawda” w sztuce jest nieskrytym bytem. Odkłada się w dziele, tworząc podstawę dla osadzenia się „piękna”.

Prawda jest prawdą bycia. Piękno nie występuje obok prawdy. Kiedy prawda odkłada się w dzieło, wtedy się przejawia. Przejawianie się — jako bycie prawdy w dziele i jako dzieło — jest pięknem. W ten sposób piękno należy do wydarzania się prawdy⁵.

Nieskrytość (od greckiego *aletheia*), czyli otwartość „prawdy” odnosi się do postrzegania i doświadczenia, a w sztuce bezpośrednio do procesu tworzenia i postawy twórczej artysty. Jej sens umocowany jest w etyce podmiotu artystycznego, a nie w klasycznym rozumieniu jej jako zgodności intelektu i rzeczy. Kierując swą uwagę na dzieło, omawianą wartość rozumiemy jako prawdę artystyczną, będącą wewnętrzną harmonią dzieła, harmonią jego logiki. Ten rodzaj prawdy odpowiada za język dzieła, jego strukturę i wszystkie płaszczyzny jego sensów.

Niezależnie od tego, czy dzieło nazwiemy przedmiotem intencjonalnym według definicji Romana Ingardena, czy wynikiem gry u Gadamera, czy też harmonią różnorodnych sensów, jak je określił Władysław Stróżewski — zawsze warunkiem jego bytu lub tzw. prawdy jest przekraczanie swego pierwowzoru, nie naśladowanie. Przekraczanie to jest odsłanianiem postaci rzeczywistości nie znanej nam z potocznego widzenia i ukazywanie jej jako istoty metafizycznej odkrywanej poprzez wartości estetyczne, poprzez piękno. „Prawda” w takiej czystości i świetle odsłaniana w *pięknie* stanowi trwały fundament w otwarciu się dzieła na odbiorcę, w intencjonalnej przestrzeni odczytu.

Celem dzieła jest spotkanie, jest otwarcie się w jego właściwym obiegu na drugiego człowieka. Wyjście poza terytorium swego nadawcy jest jego warunkiem i sensem istnienia. Spotkanie to jest szczególnym porozumieniem „w sprawie”; porozumieniem prowokującym, bo nie zakładającym obopólnej zgody, lecz porozumieniem zapraszającym do gry drugą stroną. Innymi słowy, jest porozumieniem w sprawie zgody na wielość rozwiązań, zgody na interaktywną możliwość odczytów i „znaczeń” przez odbiorcę.

Pytania zasadnicze

Zbyt często przesłanie w dziele jest tylko mniemaniem lub też z góry upatruje ono swój sens w rozproszeniu i rozmyciu. Wówczas wszelkie pytania o sztukę

⁵ M. HEIDEGGER: *Źródło dzieła sztuki*. Tłum. J. MIZERA. W: IDEM: *Drogi lasu*. Warszawa 1997, s. 58.

są pytaniami roszczeniowymi, kwestiami, z którymi nie da się polemizować, a z góry założona destrukcja sensu zamyka możliwość interpretacji i jakiegokolwiek warunków porozumienia. Pytania o sens to pytanie o istotę rzeczy, o treść wypełniającą rzecz, niezależnie od synonimów omawianego pojęcia ani od przestrzeni, w której się poruszamy.

Kłopotliwość odpowiedzi na zasadnicze pytanie o życie, o twórczość polega na tym, że ich oczywistość odcina nam możliwość odkrywczej argumentacji, o ile sens je wypełniający jest zakorzeniony w prawdzie. Dlaczego istniejemy? Dlaczego tworzymy? Odpowiedzią będzie wypełnianie naszego czasu dobrami, faktami czy realizacjami zamierzeń, które po nas pozostaną. Taka autorealizacja jest świadectwem aktywnej obecności, jest sensem życia i sensem sztuki.

Na historyczne już pytanie Gottfrieda Wilhelma Leibniza („dlaczego istnieje raczej coś niż nic?”) nie jesteśmy w stanie zadowalająco odpowiedzieć, ale pocieszeniem jest to, że im dokładniej będziemy badać i określać charakter naszego doświadczenia, cel naszego coś, im prawdziwiej i dogłębniej ustalac sposób istnienia tego, co jest, tym racjonalniejsza stanie się różnica między czymś a niczym, między istnieniem a nie-istnieniem. Odłoni nam to czystość istnienia, uzasadni go wobec tego, co nie-jest. W domyśle Leibnizowskie „coś” przywołuje sens wobec bezsensownego „nic”. Na pytanie: „dlaczego istnieje coś?” odpowiemy: „bo coś istnieje po coś”. Coś ma swój cel, swój byt.

Rozważania te możemy w sposób uzasadniony przenieść na terytorium sztuki. Kiedy, wypełniając akt twórczy z pełną świadomością celów i z bagażem wątpliwości, odkrywamy kolejne stopnie wtajemniczenia, udowadniając nasze absolutne „coś”, podświadomie bądź świadomie odcinamy się od zalewającej nas antysztuki, działań pozorów i twórczego „nic”. Potrafimy odróżnić sens od bezsensu.

A jednak sztuka, która sprowadzić chciałaby swe zadanie wyłącznie do szokowania, czy choćby wywołania zadziwienia odbiorcy małe ma szanse przetrwania. Można, oczywiście, obierać kilogramy ziemniaków w sali wystawowej prestiżowej galerii sztuki, ale jakie to niesie w sobie przesłanie? Jeśli nawet „coś w tym jest”, to — jak się zdaje — jest to coś tak błędnego, że nie wywoła w nas ani głębszej refleksji, ani — i to z całą pewnością — estetycznej emocji. Można na różne sposoby definiować zadania sztuki, można odrzucać jej „tradycyjny” sens i sprzeciwiać się jej służebnej roli wobec wartości — podejrzewam jednak, że otwiera się w ten sposób jakieś nowe dziedziny zjawisk, może potrzebne i w jakimś sensie ważne, ale nie mające raczej nic wspólnego ze sztuką⁶.

Podstawowe pytanie sztuki: „po co?” zostało dziś zmarginalizowane, a często jest wykluczane z przestrzeni rozważań o sztuce i twórczości. Jego brak znosi

⁶ W. STRÓZEWSKI: *Wokół piękna*. Kraków 2002, s. 44—45.

zasadność twórczego zamiaru, celowość i sens twórczej kontynuacji. Przesłanie, na którym osadza się nasze: po co?, jest fundamentem początku i podstawą sensu twórczych nadziei, niezależnie od całej drogi wątpliwości, konfliktów z możliwością końcowej porażki, która jest wkalkulowana w ryzyko doświadczenia.

Brak pytania: „po co?” w chwili konstytuowania się przedmiotu idei wyklucza fakt odkładania się w nim prawdy, zamyka dostęp do aktywnego spotkania się z odbiorcą. Przekreśla sens interpretacyjnego odczytu, utrudniając możliwość autentycznego poznania. Wszystkie te pytania: o wartość naszego „coś, po co?, jak?” — budują fundament wątpliwości w procesie zmagania o tożsamość twórczą, uwierzytelniają celowość naszych poszukiwań i sens artystycznych doświadczeń. W przeciwnym razie moglibyśmy dojść do prozaicznego wniosku, że sztuka jest sztuką, a wszystko inne jest wszystkim innym.

Janusz Karbowniczek

Problems with Sense From the Sense of Life to the Sense of Art

Summary

The author (who simultaneously is a painter) reflects on various aspects of the philosophy of creation. First, he pays attention to the capacity of the word “sense” — what it traditionally meant (relating mainly to sensual cognition), and which problems (suggested in the title) the contemporary people have to face. Referring to philosophical texts, the author of the article proves that the sense of art consists in going beyond the current existence and that it is always established in relation to the audience. It should be also remembered that the process of creation is always hazardous, just like life choices are, yet that this is the risk that a human being is bound to take. At the end of the article, the weak points of anti-art have been presented, the representatives of which cravenly depreciate the value of the fundamental question: “Why?”

Януш Карбовничек

Проблемы со смыслом От смысла жизни к смыслу искусства

Резюме

Автор (являющийся одновременно художником-живописцем) рассуждает на тему философии творческого акта. Сначала обращает внимание на объем значения слова «смысл» — что оно означало исторически (главным образом чувственное познание), и какие — заявленные в названии статьи — проблемы со смыслом есть у современных людей. Ссылаясь на труды философов, Я. Карбовничек доказывает, что смысл искусства состоит в преодолении

традиционных моделей, а также всегда устанавливается во взаимосвязи с реципиентом. При этом необходимо помнить, что творческий акт, так же, как жизненный выбор, всегда сопряжен с риском, на который человеку так или иначе приходится идти. В завершении автор упоминает о недостатках антиискусства, представители которого трусливо девальвируют ценность вопроса «зачем?».

Maciej Linttner

Akademia Sztuk Pięknych w Katowicach

Twórca wobec czasu, w którym technologia przerosła świadomość

Gdy zobaczyłem po raz pierwszy spis postawionych problemów, którymi mają ambicje zająć się autorzy monografii *Zobaczyć sens*, pomyślałem, że są to pytania, które towarzyszą od dawna moim potyczkom związanym równorzędnie z twórczością i z istnieniem. Istnieniem obok twórczości i twórczością obok istnienia.

Chciałbym podzielić się paroma myślami inspirowanymi wspomnianym już zestawem pytań w formie dość swobodnego monologu. Niniejszy tekst jest improwizacją na temat dwóch zagadnień. Zaznaczam, że pisany jest z pozycji malarza (za takiego się uważam) i być może jego ogólnikowość jest wynikiem obserwacji mającej na celu poszukiwanie własnej malarskiej syntezy, leżącej na styku malarstwa i literatury.

Problem dostrzegania sensu istnienia i działania w wymiarze indywidualnym

Sens istnienia i sens tworzenia. Choć teza sensu istnienia i działania postawiona jest w kontekście wymiaru indywidualnego, jej konfrontacja z rzeczywistością, otoczeniem jest przecież nieunikniona. Co za tym idzie, jej sens i znaczenie są, chcąc nie chcąc, w jakimś stopniu zależne od okoliczności zewnętrznych (świat, ludzie, wydarzenia itd.). Powstaje zatem pytanie: czy sens musi na równi czerpać swój imperatyw i przekonanie z samego środka (czynniki wewnętrzne,

indywidualne), jak i z zewnątrz (czyli z naszego otoczenia)? Tego oczywiście nie wiemy, bo nasz sens prawdopodobnie rośnie wraz z nami, rozwija się i starzeje, napotykać po drodze rozliczne przeszkody i pokusy, w których przypuszczalnie czai się jego przeciwnik, czyli bezsens. Z jakim skutkiem odbywa się w nas walka tych dwóch sił i na ile może być przez nas samych stymulowana — to też zależy od czynników stanowiących o kierunkach naszego rozwoju. Tu prawdopodobnie przypadek i jego odwrotność, jaką jest zależność zdarzeń, mają spore znaczenie.

Jeżeli doszliśmy do tego, iż nasz indywidualizm jest wypadkową życiowych (zewnetrzno-wewnętrznych) okoliczności, to jednak wypadłoby podkreślić jego bogactwo i różnorodność. Myślę, że właśnie ta różnorodność — zwłaszcza w kontekście twórcy — powinna być nad wyraz zauważalna i silna. Tutaj dochodzimy do momentu pewnej niepisanej formuły, której sens — nie potwierdzający jednak reguły — brzmi: osobność twórcy, im jest bardziej niezależna, tym mocniejsza jest szansa na taką też twórczość.

Wiadomo też, że z dnia na dzień zmniejsza się szansa znalezienia w materii twórczej nowych rozwiązań. Problem polega też na tym, że panicznie szuka się czegoś nowego. Przyjęło się bowiem, że tylko inne spojrzenie pcha sztukę do przodu. Być może wszystko się już zdarzyło, a to, co wydaje się nam nowe, w istocie nim nie jest. Istnieją zatem dwa wyjścia — albo szukać nowego w starym, albo uwierzyć fałszywie, że coś jest nowe w tym, co nowe nie jest. Nadzieja twórców tkwi być może w braku pewności, a brak pewności może być po prostu wynikiem ich próżności. Jest jeszcze jedna ewentualność — być może najsensowniejsza — nie szukać nowego, bo to może nie jest najważniejsze tym bardziej, że nie ma pewności co do istnienia. Szukać siebie — i tu element indywidualności, o którym mówimy, jest najistotniejszy i niezbędny. Być może dla lepszych rezultatów pomocna byłaby mentalna zmiana nazwania obszaru, w którym dzieją się nasze poszukiwania, z kategorii sztuki na kategorię np. malarstwa (zależy od tego, czym się zajmujemy). Nie wszystkich stać jednak na odwagę trzeźwego spojrzenia, zawahania czy wątpliwości brzmiącej niepokojąco, że to, co robimy, może sztuką po prostu nie jest.

Nasz pozorny (grupowy, ludzki) rozwój intelektualny przebiega raczej w sferze technologicznej. Jako że już dawno technologia przerosła świadomość, tkwimy w twórczym dysonansie i braku równowagi. Taki jest dzisiejszy dzień — niełatwy dla kogoś, kto rodzi się artystą. Z drugiej zaś strony to czas ciekawy i przekorny, który, dając nam ogromne warsztatowe możliwości, daje nam jednocześnie sposobność wyboru dróg dawno już uczęszczanych.

Być może jest to czas przemian, którego, jaki by nie był, sens może być zrozumiany tylko z pewnego dystansu lub przy użyciu nadprzyrodzonych mocy przewidywania. Moce telepatyczne jako materię nieznaną i niepewną swojego istnienia zostawiam z boku. Mogę poruszać się jedynie w sferze domysłów i nieśmiałych obserwacji. Patrząc z takiej właśnie perspektywy, widzę w otacza-

jącej codzienności sporą trudność — głównie dla rozwoju działania w wymiarze indywidualnym, ponieważ zbyt często dzisiaj myśl pojedyncza, autorska staje się fragmentem układanki będącej częścią czegoś, co można nazwać widzeniem grupowym, tendencją, a nawet modą. Dzieje się tak zwykle z powodu braku doświadczeń w ćwiczeniach twórczej alienacji. Prawdopodobnie twórczej obserwacji świata musi towarzyszyć obserwacja siebie, głównie w kontekście otoczenia. Mam tu na myśli szukanie siebie wobec siebie, a nie czasu i okoliczności zewnętrznych.

Wspólna myśl (dowolna) zawsze, w moim przekonaniu, jest ludzką słabością. Słabością naszego plemienia. To prowadzi mnie do prywatnego wniosku, w który chwilami wątpię, że stadne działanie, zwłaszcza artystyczne, rzadko prowadzi do sensownych rezultatów. Możliwe, że czas dzisiejszy jest tak obstawiony informacjami i gadżetami, że samoistnie tworzy blokadę dla takiego rodzaju kontemplacji, jaka jest niezbędna, aby bez dodatkowych środków zagłębiać w głąb samego siebie. Być może to, co kiedyś było mapą wewnętrznych myśli prowadzących do twórczych konkluzji, teraz istnieje jako sieć pułapek zastawionych na linkach internetowej pajęczyny.

Nadprodukcyjność terażniejszości nie ominęła też świata twórców, tym samym wkradła się wszechobecna bylejakość. Zbyt wiele pośpiesznych obrazów, a wokoło nich zbyt wiele słów. Słowa będące otuliną pustych realizacji z wystawy na wystawę się dezaktualizują i wykluczają, podobnie jest z następującymi po sobie kolejnymi artystycznymi projektami. Być może to cecha naszego czasu? W sensie ogólnym można tu odnaleźć wartość, lecz nie da się ukryć, że w tym wszystkim ginie pierwiastek indywidualny. W takim układzie i czasie sens autorskiego działania staje się nad wyraz cenny, chociażby nawet z powodu zwykłej przekory, będącej nieraz w przeszłości siłą sprawczą nowych kierunków. Choć poważniejszych powodów niż sama przekora jest z pewnością o wiele więcej.

Można się zastanowić, czy czasem większości współczesnych artystycznych działań nie dałoby się wrzucić do jednego worka, odbierając im tym samym szansę na nieśmiertelność. Mówię o nieśmiertelności umownie i raczej samego dzieła, a nie takiej, która zapewnia miejsce w podręczniku i brzmi fałszywie. Wiem, że do takiego spojrzenia trzeba dystansu, który trudno osiągnąć, tkwiąc pośrodku terażniejszości. Prawdopodobnie ów dystans to przestrzeń czasu, choć i tak wiadomo, że czas wraz z jego zapisem, czyli historią sztuki, sprawiedliwy nie jest, a tylko bywa. Historię tworzą ludzie, a oni kierują się różnymi emocjami. W każdym razie jest w czasie pewna sprawiedliwość, przede wszystkim taka, że odmierza sekundy równo dla wszystkich.

Dругa sprawiedliwość musi tkwić w nas, ona jest ulotną myślą i alternatywą sensu istnienia (w kontekście twórcy przede wszystkim), a można ją sformułować w wewnętrzzną tezę i przekonanie, iż czas po nas wcale nie musi zostawiać śladu, to przecież nie jest najważniejsze. A przynajmniej nie powinno być, cho-

ciażby dlatego, że brzmi banalnie, jest formą próżności i usztywnia nasze spojrzenie — czy to czasem nie są wystarczające argumenty? Dla niektórych pewnie nie, choć dla tych właśnie taki imperatyw bywa motorem napędowym; nie zawsze jazda tym motorem może być ograniczona — z klapkami na oczach.

Na szczęście w poszukiwaniach artystycznych nie ma reguł i, paradoksalnie, czasem z pobudek dość nieczystych powstają rzeczy niezwykle. Właśnie brak reguł pozwala śnić najbardziej niedorzeczne wizje, mogące przecież stać się szkicem fascynujących poszukiwań. Dochodząc do oczyszczającej wiedzy, że bycie częścią historii nie jest w poszukiwaniach twórczych najistotniejsze, nie wiem, na ile ta myśl jest fałszywa, a na ile pocieszająca. Trudno jej też odmówić smaku hasła zastępczego. Dziś brzmi jednak dla mnie prawdziwie i stawiając tę tezę w pełnym przekonaniu, widzę, że bliska jest w swoim sensie rozważaniom Jana Józefa Szczepańskiego:

Potrzebowaliśmy natychmiastowych uzasadnień dla imperatywnego, nie podlegającego dyskusji TAK TRZEBA — jedyne objawienia oświeclającego nasze ryzykowne drogi. Skuteczniej niż ktokolwiek inny uzasadnień takich dostarczał wielu spośród nas Joseph Conrad — sceptyk i romantyk (jak my), świadom, podobnie jak my, grozy istnienia, przeświadczony głęboko o bezprzedmiotowości wszelkich dociekań prawd ostatecznych i wobec tego widzący istotny sens życia w ocaleniu poczucia ludzkiej godności — owego jedyne śladu najwyższej prawdy czy boskości, jaki jesteśmy w stanie rozpoznać w sobie i określić¹.

Szczepański, powołując się na Josepha Conrada, przekonany jest o bezprzedmiotowości dociekań prawd ostatecznych. Upatruje natomiast głęboki sens życia w ocaleniu poczucia ludzkiej godności, mogącego być jedynym śladem najwyższej prawdy czy też boskości istniejącej w nas. Poczucie ludzkiej godności dyktuje nam także artystyczne wybory. Wobec tego w nas tkwić musi sens i wybór odpowiedniej drogi. Jej świadomość powinna być pełniejsza poprzez ograniczenie jedynie zastosowaniem wskazanego osobistego dekalogu zawartego w słowach Conrada.

¹ J.J. SZCZEPAŃSKI: *W służbie Wielkiego Armatora*. W: IDEM: *Przed nieznanym trybunałem. Autograf*. Kraków 1982, s. 11.

Czy i jak wybory światopoglądowe przekładają się na kształt rozwiązań artystycznych?

Czym jest światopogląd? Jest tym, co i jak widzimy, słyszymy, rozumiemy i mówimy. Niby wszystko takie samo, a przecież każdy z nas inaczej widzi, inaczej słyszy itd. Te różnice muszą jednak mieścić się w jakichś parametrach, bo inaczej odbierane bywają jako niemile widziane odstępstwo od normy. Sztuka, a więc produkt rozważań artystycznych, dobrze się czuje, gdy balansuje na krawędzi, z której już tylko krok do świata zarezerwowanego zwykle dla szaleństwa. Szaleństwa, które rodzi się w człowieku, zastępując równowagę zwaną rozsądkiem czy nawet przynależnością plemienną, która jest niczym innym jak wyrazem skromności wskazującym każdemu z nas miejsce w ludzkim szeregu. Jesteśmy bowiem ludzką wspólnotą, przez tysiące lat wyznaczyliśmy sobie normy i trwamy, tworząc złudzenie marszu do przodu w poczuciu, że powodujemy tzw. rozwój cywilizacji. To poczucie tworzy się głównie przez wszczepioną w nasze umysły nadzieję, która będąc podstawowym bodźcem, mami nas i dopinguje.

I chwała jej, bo dzięki temu możemy obcować np. z dziełami Caravaggia. A swoją drogą, na jakie odstępstwa od ówczesnych obyczajów musiał pozwalać sobie Caravaggio, aby potem w pracowni osiągać tak mocne światłocieniowe skupienie? Wracając do postawionego pytania, a pamiętając o Caravaggio, zastanowić się można, na ile światopoglądowe, a na ile światłocieniowe (czyli np. warsztatowe) były te artystyczne rozważania i ich wzajemne koneksje. I w jakim stopniu awanturnicza, nocna strona artysty była stymulowana emocjami światopoglądowymi, a w jakim kreowana przez nieznaną siłę, która rankiem przekuć się miała w natchnioną scenę z życia świętych. I pytanie kolejne — jak bardzo sceny owe związane były z przyczynami światopoglądowymi, będąc wyznaniem wierzącego człowieka, a jak mocno zależały od potrzeb zarobkowych. Faktycznie, widać pewien dysonans pomiędzy niezwykleymi dziełami mistrza a tym, co słyszeliśmy o jego życiu. Istnieje dziwne i ciekawe spoiwo, które łączy historię malarza z jego dziełami. Jest to w moim przekonaniu głęboki mrok. Być może właśnie ten mrok, który w obrazach był niczym innym jak rozartym ołowiem, pogrążył i ujarzmił Caravaggia, okazując się przewrotnie śmiercionośnym pigmentem o powolnym, acz skutecznym działaniu. To mroczne powinowactwo niewątpliwie w jakiś sposób było wyrazem światopoglądu, będącym rezultatem uwikłania wrażliwego człowieka w rzeczywistość.

Nie chcę w swoim tekście dawać jakichkolwiek przykładów artystów i ich dzieł manifestujących dobitnie swoje poglądy, ponieważ to w tej analizie mnie nie interesuje. Prawdopodobnie jest też tak, że sztuka reagująca z dziennikarską szybkością na zdarzenia codzienności traci obiektywizm i szybko się dezaktualizuje. Żywię prywatną niechęć do tematów rozszyfrowanych, zanim powstaną

jako twórcza wypowiedź. Obecnie sporo jest artystycznych wydarzeń, których wydźwięk natychmiast może być kojarzony z konkretnym światopoglądem bądź z którąś z jego pochodnych o zabarwieniu religijnym, politycznym czy też kulturowym. Prawdopodobnie są sprawy, których rozstrzygnięcie powinno odbywać się w zaciszu własnych rozważań, a ze względu na ich zwykłą nieprzekładalność galeryjne światło przyczynia się raczej do tworzenia coraz bardziej odczuwalnej artystycznej nadprodukcji.

Światopogląd twórcy i jego rozważania artystyczne są, w moim przekonaniu, nierozzerwalne. Nawet wtedy, gdy twórca świadomie manifestuje chęć oderwania od kontekstów w celach znalezienia czystej (i chyba utopijnej) formy. Ten związek istnieje nawet wtedy, gdy twórca wyrzeka się umocowania w rzeczywistości. Możliwe, że znika, kiedy znika również świadomość. Być może poszukiwania Ginsberga z wykorzystaniem peyotlu były bliskie wyzbycia się światopoglądu, lecz tego nie wiemy, nie wiedział tego może sam Ginsberg ani jego kolega rozsmakowany w tanich słodkich winach Jack Kerouac.

Skąd biorą się nasze wybory światopoglądowe? Z naszej rzeczywistości złożonej z przeszłości, teraźniejszości i przyszłości. Nasza świadomość ulepiona jest z wielu czynników wynikających z genotypów, jak również z naleciałości momentu dziejowego. Z wiekiem tworzy się nasz charakter układający sprawy w pewnej hierarchii wartości. Z czasem również tworzy się charakter twórczy, poprzez mniejsze lub większe doświadczenia formalne oraz ideowe. Nasze twórcze wypowiedzi są deklaracjami składanymi w języku nieosiągalnym dla wszystkich, choć uniwersalnym. Ten język jest bogaty, a jego powstanie datuje się tak jak powstanie pierwszej kreski w grocie Lascaux. Myślę, że niedługo później, gdy człowiek zdał sobie sprawę z siły plastycznego śladu, można było mówić o komunikacie będącym przejawem światopoglądu, zarówno grupowego, jak i osobistego. Obraz zawsze był przejawem duchowości i w tym tkwiła jego siła. Człowiek, gdy tylko był syty, pozostawiał swą zwierzęcość na rzecz poszukiwań wyższego rzędu. W tych poszukiwaniach duchowych obraz jako język uniwersalny stawał się nieraz wyrazem bądź elementem budującym myśl, czyli składnikiem czy budulcem światopoglądu.

W tym miejscu można postawić śmiało, a banalnie ogólną tezę, że każdy twórczy zamiar wyrasta, chcąc nie chcąc, ze światopoglądu twórcy. To tylko kwestia uruchomienia w dziele sztuki treści, którą autor chce przekazać. Tu mamy do czynienia z wieloma czynnikami odpowiedzialnymi za sposób przemiany idei w artystyczny produkt. Można by dokonać dziecinnego w założeniu podziału na dzieła z czytelnym, jasnym przekazem ideowym i dzieła, których przekazu możemy się tylko domyślać. Prawdopodobnie istnieje jeszcze jedna — najważniejsza grupa, w której mieszczą się dzieła tak silne, że jakiegokolwiek interpretacje ideowe nie są potrzebne, ponieważ banalizują kontakt między nimi a odbiorcą. Tu czai się zagadka, na którą na szczęście nie ma odpowiedzi, a szu-

kanie jej jest podstawową motywacją leżącą pomiędzy artystą, dziełem a ewentualnie odbiorcą. Mowa tu oczywiście o tajemnicy, której człowiek gorączkowo szuka, określając ją różnymi przymiotnikami, lecz na szczęście jej nie znajdzie, jej siła i być może prawda tkwi raczej w szukaniu, a nie znalezieniu. Znalezienie najczęściej zwiastuje fiasko, będąc przejawem zwykłego i powszechnego ludzkiego ograniczenia. Zbliżając się do tajemniczej puenty, wyrosłej z podjęcia dwóch pobieżnie omówionych tematów, jestem skłonny stwierdzić, że reszta artystycznych rozważań to tylko dryfowanie na powierzchni codzienności.

Maciej Linttner

An Artist in the Face of the Times When Technology Excelled Human Consciousness

Summary

The text presents deliberations of a painter on the individual aspect of a creative process. The author asks a provocative question whether everything that is presently created may be considered as art. At the obtained level of collective (or tribal) evolution, we have reached the state of lack of balance between technological capacities and the development of individuality. According to the author, collective actions rarely bring sensible results. With noticeable concern, the author observes the contemporary plethora of images, chaos and haste, yet he concludes that time is, and will be, the final verifier of values. He opts for the attitude that aims at saving individual human dignity which may be found in the sense of responsibility and in the desire to search for truth. At the end of the article a question and a thesis are formulated, which regard the conformity between ideological and artistic choices.

Мачей Линттнер

Творец и время, в котором технология переросла сознание

Резюме

Текст представляет собой рассуждения художника об индивидуальном аспекте творческого акта. Автор задает провокационный вопрос: всё ли, что сейчас создается, является искусством? На современном уровне группового (или племенного) развития мы достигли состояния отсутствия равновесия между техническими возможностями и личностным развитием индивидуума. По мнению М. Линттнера, стадное поведение редко приводит к результатам. Автор с беспокойством отмечает современный наплыв образов, хаос и спешку, однако одновременно констатирует, что итоговим верификатором ценности есть и будет время. Высказывается в пользу сохранения человеческого, индивидуального достоинства, которое находит в ответственности и поисках правды. В завершительной части читатель сталкивается с вопросом с тезисом о соответствии мировоззренческих выборов с выборами художественными.

Barbara Firla

Akademia Sztuk Pięknych w Katowicach

Tajemnice Szafy

O twórczych poszukiwaniach Macieja Linttnera

Maciej Linttner to absolwent kierunku projektowania graficznego, później znany jako artysta malarz związany z Akademią Sztuk Pięknych w Katowicach. Jest twórcą balansującym pomiędzy różnymi formami przekazu artystycznego. Chociaż punktem wyjścia, formą przekazu, za pomocą której stara się zakomunikować i przekazać istotne dla siebie treści, jest malarstwo, to silnie widoczna jest w nim fascynacja kształtem litery czy tekstu, charakterystyczna dla projektantów graficznych.

W malarskiej twórczości Macieja Linttnera istotny jest wizualny kształt notatki, szybkiego zapisu, litery. W latach 90. istotny stał się dla niego postawiony w pośpiechu znak bądź fragment tekstu, które odgrywały znaczącą rolę w kompozycji dzieła. Zapis i obraz stanowiły domknietą całość, kompletny przekaz, który nie byłby możliwy bez ich wzajemnego współgrania. Takim przykładem są obrazy należące do cyklu *Notatki*. Kolejny etap fascynacji słowem charakteryzuje się zamieszczaniem na płótnie krótkich fragmentów tekstu. W przeciwieństwie do poprzednich rozwiązań, pojawiające się na płótnach teksty zaczęły być czytelne dla odbiorcy. Dzięki temu stały się przejściem, furtką w obrazie do następnego świata — tworzonego w odpowiedzi na słowo poetyckie w umyśle widza. Z czasem tekst „oderwał” się od obrazu, stając się autonomiczną formą przekazu. Na wystawie zatytułowanej *Notatki towarzyszące* artysta prezentuje cykl kolaży, które zestawione jeden obok drugiego utworzyły pas tworzący ciąg graficzny. Zapiski, krótkie teksty, zostały zebrane w formę książki autorskiej, która również była prezentowana podczas wystawy. W ten sposób powstały dwa równoważne dzienniki (malowany i pisany), których sposób powstania jest podobny — utworzone zostały ze zlepków luźnych refleksji na różne tematy.

Zbiory notatek zaczęły się rozrastać. Po opracowaniu przybrały tradycyjną formę kodeksu. Autor podjął dialog również z innymi, już opublikowanymi w tej formie, tekstami. Zafascynowany odnalezionymi — w starym niemieckim słowniku i atlasie anatomii dla artystów — fotografiami, napisał do nich własny tekst. Stanowi on wymyśloną przez Macieja Linttnera historię osób, których fotografie zostały zamieszczone w publikacjach. Zdjęcia, które pojawiły się w książkach, stały się podstawą do napisania nowych. Artysta w różny sposób „przetwarzał” zwykle książki (*just books*) w książki dzieła (*bookworks*) lub obiekty książkowe (*book objects*)¹. W niektórych umieścił własne malarskie komentarze, np. w postaci luźnych maźnięć pędzlem w jednym z albumów malarstwa. Niekiedy nie podejmował żadnej ingerencji w zawartość książki, ale stworzył jej niezwykłą oprawę.

W związku z tym, że wszystkie książki były dla Linttnera cenne, zaistniała potrzeba ich przechowania. Każda została umieszczona we własnym „opakowaniu” — skrzynce lub walizce. Artysta umieścił skrzynki w specjalnie przez siebie przygotowanej szafie. Szafa, razem ze skrzynkami i umieszczonymi w nich książkami, stworzyła jedyny w swoim rodzaju obiekt grupujący książki artystyczne, rozumiane jako książki unikatowe, które mają więcej wspólnego z dziełem sztuki niż masową produkcją wydawniczą.

Jaki jest sens podjętej przez artystę drogi? Analiza rozwoju prac w ciągu chronologicznym nieodparcie nasuwa na myśl analogię do rozwoju pisma jako formy komunikacji. Przyjmuje się, że rozwój języka jako formy ekspresji symbolicznej nieodłącznie związany był ze sztuką. Pismo wykształciło się z rysunków, które w coraz większym stopniu zaczęły spełniać funkcje komunikacyjne. Pismo obrazkowe, zwane też piktograficznym, przekazuje informacje za pomocą rysunków przedmiotów oraz całych sytuacji. Z czasem przedstawienie realistyczne zastąpiono elementami graficznymi. Stopniowo wykształciło się pismo alfabetyczne, a następnie forma kodeksu. U Macieja Linttnera można zaobserwować podobną ewolucję — od malarstwa, przez elementy piktograficzne, użycie zrozumiałych fragmentów tekstów, po wyodrębnienie formy pisanej. Takie porównanie byłoby jednak zbyt powierzchownym uproszeniem. Wydaje się, że poszukiwania Macieja Linttnera, który operuje różnymi materiałami i formami przekazu, mają inny cel. Artysta stara się dotrzeć do źródeł komunikacji, które sytuują się na bliżej nie określonym obszarze pomiędzy obrazem a słowem. Różnymi środkami pragnie przekazać wytwory swojego umysłu, aby odbiorca, nawet w odległym czasie i przestrzeni, mógł je z łatwością odczytać. Do tego celu używa książek artystycznych jako tych, które szanuje się i „wysyła w przyszłość” z większą dbałością niż zwykle publikacje (Niffenegger 2007,

¹ Podział książek artystycznych na: zwykle książki (*just books*), książki-dzieła (*bookwork*), obiekty książkowe (*book objects*) został przyjęty wg podziału C. Phillpota. C. PHILLPOT: *Books Book Objects Bookworks Artists' Book*. „Artforum” 1982, nr 9, s. 77—78.

s. 13). Trafiają one do muzeów i specjalnie wydzielonych działów bibliotek, których zadaniem jest „ocalenie ich, jak najdłużej, od zniszczenia i zapomnienia” (Komza 2003, s. 256). Maciej Linttner jest świadomy wyjątkowości stworzonego przez siebie obiektu i chociaż nie przeszedł on jeszcze w ręce instytucji, która dbałaby o jego przyszłe losy, to ten obowiązek powierza najbliższym. We wstępie do prezentacji zawartości poszczególnych skrzynek pisze: „Jest jeszcze jedna złośliwa strona tego przedmiotu, stanie się on najprawdopodobniej dziełkiem przeklętym dla następnych pokoleń z testamentowym kategorycznym zakazem poddania go próbie ogniowej w celu kremacji tego rodzinnego, piątego koła u wozu”².

Dzieła plastyczne Linttnera, podobnie jak jego teksty, nawiązują do niektórych cech charakterystycznych dla sztuki i literatury drugiej połowy XX wieku, zwanej postmodernistyczną. Oto niektóre z nich:

Wykorzystując różne techniki, artysta wkomponowuje swoje dzieła w nurt wyżej wspomnianej sztuki, dla której charakterystyczną cechą jest eksperyment i eklektyzm. Wykorzystując w swoich pracach zastane artefakty kulturowe używa techniki montażu i cytatu. W sztuce drugiej połowy XX wieku zakres znaczeniowy tych sposobów konstrukcji dzieła [...] nie ogranicza się jednak do czysto technicznej strony — w obu sposobach tworzenia, które się jakoś także dotykają, wyrażane są ponadto duchowe i artystyczne stanowiska. Za pomocą montażu składają artyści [...] kawałki rozbitego na skorupy świata i tworzą nową sztuczną jedność, bez tuszowania pęknięć³.

Maciej Linttner jest świadomy swojej roli w tym procesie. W tekście pt. *Notatki z Niewiedzy*, który artysta uważa za pewnego rodzaju przewodnik po tajemnicach Szafy, czytamy: „Szafa powstaje z potrzeby zbudowania własnego świata, z odrobiny niezgody na to, że jest się tylko chwilowym odpadem cywilizacji”⁴. Wysłanie Szafy w przyszłość, jako cennego artefaktu, może być swoistym lekarstwem na ból owej „chwilowości”.

Analizując teksty literackie umieszczone z wielką pieczołowitością w Szafie, można zauważyć, że autor używa pewnych rozwiązań właściwych dla prozy postmodernistycznej. Jednym z nich jest „zniknięcie autora”. John Barth w swoim artykule pt. *Literatura wyczerpania* już w latach 70. zauważył tendencję widoczną zarówno w literaturze, jak i sztukach tzw. pośrednich do

² M. LINTTNER: *Notatki z niewiedzy*, [Schowane w szafie w dwudziestu skrzywniach], kps, 2011. Tekst udostępniony przez Macieja Linttnera. Archiwum prywatne autorki. W cytatach zachowano interpunkcję autora.

³ K. HONNEF: *Kunst und Gegenwart*. Kolonia 1988, s. 227—228, cyt. za: K. WILKOSZEWSKA: *Wariacje na postmodernizm*. Kraków 2000, s. 208.

⁴ M. LINTTNER: *Notatki z niewiedzy*.

zlikwidowania najbardziej tradycyjnego pojmowania roli artysty: świadomego, w arystotelesowskim sensie, twórcy, który swoim mistrzostwem i techniką osiąga efekt artystyczny. [...] nie podobają się nie tylko „wszechwiedzący” mistrzowie dawnej prozy; sama idea świadomego artysty została wyklęta jako politycznie reakcyjna, a nawet faszystowska⁵.

Teksty autorstwa Macieja Linttnera mają w większości charakter notatek, luźnych informacji o różnej objętości i różnej tematyce. Notatka to wybór, zapis tych informacji, które autor uznał za najważniejsze. Jednak można je czytać od początku do końca, ale równie dobrze można czytać wybrane fragmenty lub zmieniać ich kolejność bez szkody dla zrozumienia sensu poszczególnych notatek. Wybór ich kolejności zależy w dużej części od czytelnika, a nie od autora, tak samo jak kolejność zapoznawania się z zawartością poszczególnych skrzynek. Tok linearnego wywodu przestaje być uprzywilejowany na rzecz akceptacji chaosu. Szafa Linttnera zbudowana jest z najróżniejszych form wypowiedzi, materiałów, opisów, interpretacji, bardziej lub mniej czytelnych cytatów. Jest to swego rodzaju semantyczna przestrzeń pełna różnego rodzaju dyskursów, które przemawiają zamiast autora. Zmienia się też rola odbiorcy dzieła — to on przejmuje na siebie część pracy autora i wybierając poszczególne fragmenty, sam kompiluje odpowiednią dla siebie całość.

Druga połowa XX wieku to czas nie tylko „zniknięcia autora”, ale również „słabego podmiotu”. Podmiot wypowiedzi nie jest zdolny do stanowczych rozstrzygnięć i opanowania całości, „jednak — paradoksalnie — pojawia się [w nim — przyp. B.F.] wzmocniona siła racjonalności, to znaczy powiększona zdolność widzenia, doświadczania, oglądania i rozumienia”⁶. Podmiot wypowiadający się w *Skrzynce z kilkoma przypadkami* wręcz twierdzi, że przyjmuje postawę bierną i jest jedynie wykonawcą, a nie czynnikiem sprawczym: „Teraz maluję i wierzę we wszystko to, czym robią mnie moje poszukiwania, odrzucam jedynie nadmierną sztuczność”⁷.

W tekstach Linttnera można odnaleźć kilka używanych przez postmodernistów koncepcji filozoficznych. Trudno dociec, na ile są one przywołane świadomie, być może autor intuicyjnie oddał „ducha epoki”. Jedną z nich jest zaproponowany przez filozofów model kultury w postaci kłącza (*rhisome*) przedstawiający sieć bez hierarchii i podziału na mniejszość, większość, centrum i obrzeża, wytyczonych dróg z podziałem na właściwe i niewłaściwe⁸. W powieściach postmodernistycznych nomadyczne podmioty wędrują po świecie, który przybiera formę sieci, kłącza lub labiryntu, nie znając końcowego celu

⁵ J. BARTH: *Literatura wyczerpania*. „Literatura na Świecie” 1972, nr 10, s. 85—86.

⁶ K. WILKOSZEWSKA: *Wariacje...*, s. 148.

⁷ M. LINTTNER: [*Skrzynka z kilkoma przypadkami*], kps, 2011. Tekst udostępniony przez Macieja Linttnera. Archiwum prywatne autorki.

⁸ G. DELEUZE, F. GUATTARI: *Rhisom*. Berlin 1977.

ani nie mając całościowego oglądu sytuacji⁹. W tekstach Linttnera pojawiają się nawiązania do tej koncepcji nie tylko w postawie bohaterów. Można przeczytać również wprost: „Gdyby się przyjrzeć wszystkim losom ludzkim z góry [...] to widok ten przypominać by mógł ruch rozwiłtka w brudnym stawie”¹⁰. W *Skrzynce z notatkami* czytamy: „Układy, w których człowiekowi przyszło żyć czynią nas niewątpliwie zbłąkaną jednakową gromadą”¹¹. W wielu wypowiedziach pojawia się refleksja pełna z wątpienia co do odnalezienia sensu w labiryncie wydarzeń, będących trwałym i frustrującym doświadczeniem człowieka: „Teraz na własnym składowisku odpadów codzienności poruszam się w fałszywym przekonaniu poszukiwań, lecz oszukuję już tylko siebie”¹² czy w podobnym tonie: „Może warto robić swoje, będąc kimś, kto donikąd nie dojdzie, bo w nic nie wierzy...”¹³. Brak całościowego oglądu sytuacji, w którym widoczny byłby cel podejmowanych działań, prowadzi podmiot do z wątpienia w sens wykonywanych czynności:

Im dalej roztrząsałbym powody dla których warto by złapać za pędzel tym mniej widzę sensu aby to robić. Są w takim układzie dwa wyjścia albo nie malować i szukać dalej, albo malować i udawać że do tego właśnie najwyższy mnie powołał niezależnie od rezultatów mojej pracy, mogę jeszcze przy okazji weiskać bliźnim iż te rezultaty to jakość najwyższa, lecz do tego trza mieć dodatkowe oratorsko-kupieckie talenty”¹⁴

— wypowiada się podmiot tekstu umieszczonego w jednej ze skrzynek.
W tekście zatytułowanym *Jan van Eyck* podmiot wypowiada się następująco:

To wypala we mnie przekonanie, iż prawda jest nie istnieje lub jest ich kilka. Widząc ograniczone spojrzenie dwóch ludzkich ocznych gałek, nie ufam ustom pełnym pewności siebie, raczej tym wylęknionym wargom w kącikach których przedziera się mały strumyczek krwi. Ja z takiego niezdecydowania nie robię filozofii, tak po prostu moja biblia opisuje wielką historię ludzkiego fałszu. Nocne rozmowy, autorytety ulepione na siłowni, umeblowane domy, gazety, galeryjne uśmiechy, nabrzmiała zwierzęca chuć, do tego nie można mieć za-

⁹ K. WILKOSZEWSKA: *Wariacje...*, s. 152.

¹⁰ M. LINTTNER: [*Skrzynka Jana i Anastazji Kazmierowiczów*], kps, 2011. Tekst udostępniony przez Macieja Linttnera. Archiwum prywatne autorki.

¹¹ M. LINTTNER: [*Skrzynka z notatkami, fragment pt. „Szafa”*], kps, 2011. Tekst udostępniony przez Macieja Linttnera. Archiwum prywatne autorki.

¹² M. LINTTNER: [*Skrzynka Jan van Eyck i lepianka z guana*], kps, 2011. Tekst udostępniony przez Macieja Linttnera. Archiwum prywatne autorki.

¹³ M. LINTTNER: [*Skrzynka czarna. Wiatr*], kps, 2011. Tekst udostępniony przez Macieja Linttnera. Archiwum prywatne autorki.

¹⁴ M. LINTTNER: [*Skrzynka z małym klaserem. Sto lat gramotności*], kps, 2011. Tekst udostępniony przez Macieja Linttnera. Archiwum prywatne autorki.

ufania. Lecz wszystko się dzieje w pewnym kontekście i scenerii, która choć przesycona plastikiem brzmi wiarygodnie¹⁵.

W przytoczonym fragmencie można odczytać wpływ filozofii drugiej połowy XX wieku, w której zanegowano istnienie wielkich metanarracji, uwolniono się od perspektywy jedności i całości na rzecz pluralizmu i wyzwolenia części. Rozsypanie świata przyjmowane jest jako zmiana pozytywna niosąca ze sobą akceptację wszystkich elementów, ponieważ idea całości pociągała za sobą przymus dostosowania się do całości, w konsekwencji przemoc wobec tych, którzy nie chcą lub nie potrafią się dostosować¹⁶. Linttner pozytywnie wartościuje właśnie tych outsiderów lub ludzi wyrzuconych na margines społeczeństwa. Jego bohaterami są pan z domu przewlekłej starości, cyrkowcy, sprzedawcy na pchlim targu. Podmiot staje się rzecznikiem pozytywnej idei pluralizmu: „Ja nie piszę o sobie, ja piszę o takich jak ja [...]. To tylko moja niezgoda, a jednocześnie łączenie się z kimś kto podobnie marnuje siły”¹⁷.

W tekstach schowanych w skrzynkach można odnaleźć jeszcze kilka cech charakterystycznych dla prozy postmodernistycznej, takich jak pomieszanie wzniosłych i niskich form wyrazu oraz gromadzenie tekstu w tekście, cytatu w cytacie. O ile w literaturze, mówiąc o kompozycji tego typu, ma się na uwadze budowanie wypowiedzi w sposób przypominający otwieranie kolejnych szkatulek, to w tym wypadku można odnieść go do całego obiektu: najpierw otwiera się szafę, później zagląda się do skrzynki, w której zamknięte są kolejne skarby. Gdy zapoznamy się z nimi, czekają nas kolejne niespodzianki.

„W szafie żyje ośrodek ładu, chroniący całe mieszkanie przed bezgranicznym bałaganem. W niej króluje porządek, a raczej porządek jest królestwem”¹⁸ — pisze Gaston Bachelard. Ten praktyczny cel był również przyczyną powstania szafy Macieja Linttnera. Skrzynki są uporządkowane, dostosowane rozmiarem do przestrzeni kondygnacji. Aby je odnaleźć, Maciej Linttner stworzył spis swojego zbioru podzielony według miejsca przechowywania: zaznaczył, które skrzynki leżą na poszczególnych kondygnacjach. Można twierdzić, że stał się nie tylko twórcą owej biblioteki, ale również bibliotekarzem, który wprowadził do niej pewien porządek i spisał stan zbiorów. Autor jest twórcą owego „wszechświata” i osobą, która wprowadza w nim ład potrzebny, aby bez reszty nie zagubić się we fragmentach, notatkach i artefaktach przechowywanych w skrzynkach i kufrach. Jednak przyjęty przez Macieja Linttnera sposób ułożenia skrzynek zaledwie porządkuje zawartość szafy. Jest zupełnie obojętny wobec zawartej w poszczególnych skrzynkach treści. Linttner nie przyjmuje

¹⁵ M. LINTTNER: [*Skrzynka Jan van Eyck i lepianka z guana*].

¹⁶ K. WILKOSZEWSKA: *Wariacje...*, s. 16—19.

¹⁷ M. LINTTNER: [*Skrzynka z kilkoma przypadkami*].

¹⁸ G. BACHELARD: *Poetyka przestrzeni: szuflada, kufry i szafy*. „Pamiętnik Literacki” 1976. Z. 1, s. 235.

zadnego systemu klasyfikacyjnego, który tworzyłby hierarchię ważności zgromadzonych artefaktów.

W dzisiejszych czasach, gdy materialna forma książki jest ergonomiczna i zaprojektowana zgodnie z normą wydawniczą, niewiele w niej zaskakuje. Coraz popularniejsze korzystanie z ekranu komputera w celu czytania książek w formie elektronicznej pozbawia lekturę pewnej fizycznej przyjemności. Staje się ona w coraz większym stopniu przygodą jedynie intelektualną¹⁹. Jak zauważa Henryk Hollender

Im dawniej, tym większą lektura była przygodą, i to przygodą odbywającą się nie tylko w czasie, ale i w przestrzeni. Największą zapewne w epoce rękopisu. Zdobywanie materiałów do lektury i wyrabianie sobie opinii o stopniu ich kompletności, zapewnienie sobie minimalnego oświetlenia, borykanie się z czytelnością tekstu, analiza poglądów różnych umysłowości, stojących za wielowarstwowymi komentarzami, posługiwanie się niestandardowym aparatem pomocniczym — wszystko to wymagało wysiłku. Transport książek, otwieranie foliałów, zbiorowy zachwyt nad iluminacją — angażowały ciało i emocje czytelnika²⁰.

Można odnieść wrażenie, że obiekt Macieja Linttnera wyrósł również z tęsknoty za przygodą lektury, w którą zaangażowany był cały człowiek — nie tylko jego intelekt. Za czasem, kiedy książki nosiły na sobie ślad ludzkiej pracy. Były przedmiotem cennym, niemalże magicznym czy sakralnym. Oddziaływały na zmysły: wzorku, dotyku, węchu. Tym książkom, które zostały powielone w procesie wydawniczym, artysta nadaje indywidualny charakter. Przywraca im wyjątkowość i niepowtarzalność. Można powiedzieć, że Linttner realizuje jeden z postulatów Susan Sontag, dla której istotne jest, aby w kulturze nadmiaru uleczyć ludzkie zmysły. „Musimy nauczyć się więcej widzieć, słyszeć i odczuwać”²¹ — pisze Sontag. Autor Szafy potencjalnych odbiorców zaprasza do doświadczania sztuki w całkowicie zmysłowej bezpośredniości.

Szafa i skrzynki są przedmiotami, które konotują obraz intymności. To w różnego rodzaju skrytkach umieszcza się sekrety, z którymi związane są marzenia. Dlatego szafy nie otwiera się każdemu. Szafy pełnej tajemnic nie otwiera się „bez lekkiego drżenia”. Kufer, stara walizka, skrzynka, szkatułka — to przedmioty, które się otwierają. „Spoczywają [w nich — przyp. B.F.] rzeczy niezapomniane, niezapomniane również dla tych, którym ofiarujemy nasze skarby. Zawarta jest w nich przeszłość, teraźniejszość i przyszłość. W ten spo-

¹⁹ H. HOLLENDER: *Nowe nośniki i nowe tendencje w organizacji bibliotekarstwa*. W: *Biblioteki Jutra. Organizacja przestrzenna i funkcjonalna*. Red. J. CHRUSCIŃSKA, E. KUBISZ. Warszawa 2001, s. 22.

²⁰ Ibidem.

²¹ S. SONTAG: *Przeciw interpretacji i inne eseje*. Kraków 2012, s. 25.

sób szkatułka jest pamięcią o niepamiętanym²². Kluczem do obrazów marzeń, wspomnień i wyobrażonych światów jest zaklęcie: „Sezamie, otwórz się”. Ale nie każdy je zna i dlatego zawartość Szafy dostępna jest nielicznym.

Niektóre książki Maciej Lintner sakralizuje poprzez stworzenie im we wnętrzu skrzynek kapliczki. Tak jest w przypadku skrzynki zimowej modlitewnej, w której schowana jest modlitewna książeczka z roku 1900. Autor nie ingerował w ten przedmiot, jedynie stworzył mu bezpieczne miejsce, które według niego „musi wziąć na siebie ciężar bycia przydrożną kapliczką²³. Podobnie w skrzynce duchowej. W innych skrzynkach nie zawierających tekstów autor zamknął przedmioty, które też mają w sobie pewien element sakralności. W mniejszym lub większym stopniu w nie ingerował, m.in. w „pamiętnik pisany po niemiecku i po polsku jednocześnie, pięknie oprawiony w wypukłą okładkę obciągniętą miękkim aksamitnym materiałem²⁴, album z ikonami, w książkę z niezrozumiałym zapisem liczbowym. Tytuły tekstów autorstwa Macieja Lintnera w luźny sposób nawiązują do twórczości Jana van Eycka (np. *Skrzynka Jan van Eyck i lepianka z guana*), Leonarda da Vinci (*Skrzynka a aparatem cyfrowym Leonarda*), Marqueza (*STO LAT GRAMOTNOŚCI, czyli co robić?*). Wcześniej cytowany obserwator sztuki współczesnej w ten sposób kończy wyżej przytoczoną myśl:

Za pomocą montażu składają artyści [...], kawałki rozbitego na skorupy świata i tworzą nową sztuczną jedność, bez tuszowania pęknięć; za pomocą cytatów przywołują do pamięci, co ludzkość, więc także i sztuka, w przeciągu XX wieku nieodwołalnie utraciła; dzieła sztuki najbardziej przekonująco oddziałują wtedy, gdy pozwalają owe straty odczuć, pozwalają je boleśnie odczuć na ciele i duchu²⁵.

W tym kontekście zawartość Szafy jawi się jako zbiór wyrwanych fragmentów tego, co zostało utracone. Zbiór, do którego należą cenne zapiski oraz artefakty, o których autor pragnie pamiętać i wysłać w przyszłość. Szafa wraz ze swoją zawartością staje się „pamięcią o niepamiętanym”. Jest również pewnym wyborem, dosyć przypadkowym, wartości cennych, do których można wrócić. Szczególnie wówczas, gdy nastąpi przesylenie kulturą masową i popularną, wobec której podmiot tekstów schowanych w szafie nastawiony jest krytycznie. Z kolei właściciel owego księgo-zbioru może się podzielić nim z tymi, którzy będą gotowi, aby z „z lekkim drzeniem” otworzyć drzwi Szafy i zgłębić jej

²² G. BACHELARD: *Poetyka przestrzeni...*, s. 240.

²³ M. LINTNER: Rozprawa habilitacyjna, kps, 2011, Archiwum Sztuk Pięknych w Katowicach, s. 50.

²⁴ M. LINTNER: *Notatki z niewiedzy, [Schowane w szafie w dwudziestu skrzyniach]*, kps, 2011. Tekst udostępniony przez Macieja Lintnera. Archiwum prywatne autorki.

²⁵ K. HONNEF: *Kunst und Gegenwart*, s. 227—228, cyt. za: K. WILKOSZEWSKA, *Wariacje...*, s. 208.

Maciej Linttner



Rysunek 1. Szafa – przekrój.



Rysunek 2. Skrzynka z pamiętnikiem (wersja otwarta).



Rysunek 3. Nic się nie dzieje – książka.

tajemnice. Obraz szafy kojarzy się z szeroko pojętą spiżarnią — miejscem, w którym gromadzi się zapasy²⁶. To niekoniecznie muszą być produkty spożywcze — może być pościel „na zmianę” czy odzież na inną pogodę. Mogą to być również książki zbierane „na zapas”. Gdy przyjdzie odpowiednia chwila, będzie można po nie sięgnąć.

Maciej Linttner nie ma aspiracji, aby dać jasną odpowiedź, jaki jest sens świata. Podmiot wypowiedzi, których jest autorem, również jej nie daje, ponieważ jako jedna z nomadycznych jednostek, której droga została porównana do ruchu „rozwiłitek pływających w brudnym stawie” — sam go poszukuje. Wydaje się, że powstanie Szafy wypływa z pragnienia odnalezienia przyczyny, z powodu której pojawiła się odrobina niezgody na to, „że jest się tylko chwilowym odpadem cywilizacji”²⁷. Ten bunt przeciwko chwilowości można odczytać jako przejaw wewnętrznego przekonania, że jednak nie jest jednostką podejmującą chaotyczne, bezcelowe działania. Artysta nie chce założyć tymczasowego plastra na pojawiający się „ból chwilowości”, ale tworzyć na nowo świat oparty na współistnieniu, współpracy i zrozumieniu całości jako harmonijnego tworu. Tworząc Szafę, Linttner chce do końca rozpoznać siebie oraz źródło swojej niezgody, przyczynę, dla której ona się pojawiła. Nawet jeżeli w samym momencie aktu twórczego nie widzi sensu swoich działań, to dzięki Szafie on i jemu podobni mogą być zobaczeni w perspektywie czasowej. Tak samo zagubieni — będą mieli szansę, aby odnaleźć wewnętrzną siłę, aby nie dać się wepchnąć nie tylko w pochód kultury masowej, ale wszystko to, wobec czego czują wewnętrzną opór.

Za pomocą oderwanych fragmentów, notatek, wyrwanych z kontekstu artefaktów, które w specjalnej „kapsule” wysłane zostają w przyszłość, Linttner przekazuje informację o świecie. W jego twórczości duch eksperymentowania sąsiaduje z potrzebą kontynuacji tradycji, ale ten zwrot ku tradycji dokonuje się

w nader swobodnym zawłaszczaniu kulturowych mitów, archetypów i treści, wrywanych z przeróżnych historycznych i znaczeniowych kontekstów i układanych obok siebie mocą rozpasanej wyobraźni²⁸.

Jednak, pomimo pozornego chaosu, zgłębienie tajemnic Szafy może dać wiele odpowiedzi na pytania o kondycję współczesnego człowieka oraz efekty poszukiwania przez niego sensu. Ten artystyczny obiekt można rozumieć jako specyficznego rodzaju traktat filozoficzny.

²⁶ G. BACHELARD: *Poetyka przestrzeni...*, s. 236.

²⁷ M. LINTTNER: *Notatki z niewiedzy*, [Schowane w szafie w dwudziestu skrzyniach], kps, 2011. Tekst udostępniony przez Macieja Linttnera. Archiwum prywatne autorki.

²⁸ K. WILKOSZEWSKA: *Wariacje...*, s. 196.

Barbara Firla

**The Mysteries of a Closet
About Artistic Experiments of Maciej Linttner**

Summary

The author presents a vast, and constantly developed artistic project of Maciej Linttner, which the title closet represents. It contains chests in which the artifacts collected, transformed and created by the artist (including literary works) are being stored. The author of the article pays special attention to the communicative aspects. On the one hand, in Linttner's work she discerns the conception of a weak subject — a nomadic subject thrown into the postmodern grid without any hierarchy, but on the other hand, she sees the necessity of the creative contribution the recipients have to make to compile the selected senses for their own use. Linttner experiments, persistently trying to identify himself. Simultaneously, the artist believes in the universal character of the conveyed message and, aware of the risk, he submits to the verifying power of time.

Барбара Фирла

**Тайны шкафа
О творческих поисках Мачея Линтнера**

Резюме

Автор показывает обширный и постоянно развивающийся художественный проект Мачея Линтнера — тот самый шкаф из названия. В нем находятся ящики, содержащие собираемые, перерабатываемые и создаваемые художником артефакты (в том числе литературные произведения). Б. Фирла обращает внимание на коммуникационные вопросы. С одной стороны, отмечает реализуемую в произведении Линтнера концепцию слабого субъекта, субъекта номадического, брошенного в постмодернистскую неиерархическую сеть, а с другой стороны — необходимость со-творческой активности реципиента, компилирующего избранные смыслы в зависимости от собственных целей. Линтнер упорно ищет — хочет узнать себя. Одновременно художник верит в универсальность послания и, осознавая риск, отдается верифицирующей силе времени.

Aleksandra Dębska-Kossakowska

Uniwersytet Śląski

Jan Józef Szczepański, Tadeusz Brzozowski i sens sztuki

1

Pośród literackich utworów Jana Józefa Szczepańskiego odnaleźć można skromny, acz ważny nurt tej twórczości, wyrażony w opowiadaniach i esejach, którego centralnym zagadnieniem staje się refleksja o sztuce, zaś punktem wyjścia rozmaite realizacje plastyczne. W opowiadaniu *Tylko najlepsi* z tomu *Motyl* przedstawiona została historia plastycznej edukacji przyszłego pisarza. Z pochodzących ze zbioru *Rafa* eseizowanych opowiadań¹ *Biskup jedzie przez morze* i *Łopata archeologa* wyczytać możemy, szczególnie bliską Szczepańskiemu, koncepcję sztuki i twórcy. Tym, co spaja te gatunkowo odmienne wypowiedzi, jest silne osadzenie ich w pozaliterackiej rzeczywistości. W opowiadaniu *Tylko najlepsi* punktem odniesienia dla literackiej kreacji staje się biograficzne doświadczenie pisarza, który jako uczeń katowickiego gimnazjum uczestniczył w kursie malarskim prowadzonym przez Józefa Jareme, Czesława Rzepińskiego i Zbigniewa Pronaszkę w Wolnej Szkole Malarstwa im. Aleksandra Gierymskiego. I choć plastyczna przygoda Szczepańskiego miała charakter epizodyczny — w *Dzienniku* przecież czytamy: „Dzisiaj mimo Arts Instytutu i szkoły im. Gierymskiego nie umiem już rysować, nie czuję nawet potrzeby”² — to,

¹ Zob: M. KRAKOWIAK: *Eseizacja prozy Szczepańskiego. Na podstawie zbiorów Rafa, Przed nieznanym trybunałem, Autograf*. W: *Twórczość literacka i filmowa Jana Józefa Szczepańskiego*. Red. S. ZABIEROWSKI. Katowice 1995, s. 77—92.

² J.J. SZCZEPAŃSKI: *Dziennik 1945—1956*. T. 1. Kraków 2009, s. 11.

jak ukazuje jego twórczość, pozostawiła trwałe ślady. Świadczą o tym między innymi malarskie zainteresowania pisarza i podejmowana w utworach problematyka estetyczna.

Podobnie jak opowiadanie *Tylko najlepsi*, utwory *Biskup jedzie przez morze*, *Łopata archeologa* korzystają z autobiograficznych doświadczeń autora *Przed nieznanym trybunałem*, a są to: spotkanie z krynickim malarzem — Nikiforem oraz zainicjowana podczas amerykańskiego stypendium znajomość z konstruktorem rysującej maszyny Francisem André i rzeźbiarzem Olivierem Strebelle. W przytoczonych utworach prowadzonym przez Szczepańskiego refleksjom o sztuce, podejmowanym próbom ukazania sensu artystycznych działań towarzyszy osobista znajomość twórców odczytywanych dzieł.

Nie inaczej dzieje się w przypadku Tadeusza Brzozowskiego, do którego malarskiej twórczości pisarz nawiązuje w swoim wczesnym opowiadaniu *Pogrzeb rekina* z 1948 roku, którego osobie poświęcił tekst — wzruszające epitafium — *Tadzio* w tomie *Historyjki* z 1990 roku, który też po wielokroć przywołany zostaje w *Dzienniku*. Jednak w przeciwieństwie do wymienionych wyżej artystów, znajomość z Tadeuszem Brzozowskim nie miała bynajmniej epizodycznego charakteru. To długoletnia przyjaźń budowana przez liczne spotkania, wspólne rozmowy, wzajemne poznawanie twórczości.

Tadeusz Brzozowski to jedna z najbarwniejszych postaci w powojennym środowisku artystycznym Krakowa. Osobowość, chadzająca jednak własnymi ścieżkami. Nie sposób jej bowiem jednoznacznie przyporządkować do określonych nurtów czy artystycznych kręgów. Brzozowski najczęściej wiązany jest ze środowiskiem Tadeusza Kantora, a i wśród artystów tej grupy wyraźnie się wyróżnia, przede wszystkim poprzez pełen dystansu stosunek do własnych twórczych dokonań. Nierzadko prześmiewczo traktował także własną pozycję wybitnego i podziwianego artysty, na którą oczywiście zapracował. W 1936 roku rozpoczął malarską edukację w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, w okresie okupacji kontynuował naukę w Kunstgewerbeschule, w praktyce realizującej przedwojenny program nauczania. Dyplom, na powrót w krakowskiej ASP, uzyskał w 1946 roku. Prowadząc własne malarskie poszukiwania, pracował jako pedagog Politechniki Krakowskiej, Liceum Plastycznego w Zakopanem, wreszcie macierzystej akademii. Nieustannie też tworzył, konsekwentnie zaznaczając własną pozycję artystyczną nie tylko na mapie Polski, ale i Europy.

2

Artyści poznali się jeszcze w czasie II wojny światowej. Obaj niemalże w tym samym wieku: Szczepański — rocznik 1919, Brzozowski — 1918, szybko zapalali

do siebie sympatią. Lektura powojennych tomów *Dziennika* wskazuje na ciągłość towarzyskich kontaktów. Są zatem wzajemne wizyty, zabawy sylwestrowe, wspólne spacery, podróże do Kasinki, później postoje w Zakopanem. Tadeusz Brzozowski wraz z Jackiem Woźniakowskim są także świadkami na ślubie Jana Józefa Szczepańskiego z Danutą Wolską, zaś pisarz cywilnym świadkiem na ślubie Brzozowskiego z Barbarą Gawdzik. Bliskie kontakty motywowane były także faktem, że zarówno Szczepański, jak i Brzozowski współpracowali z „Tygodnikiem Powszechnym”. Brzozowski od końca 1947 roku do zamknięcia pisma w 1953 wykonał ponad pięćdziesiąt rysunków, w tym ilustracje opublikowane wraz z opowiadaniem *Pogrzeb rekina* i podpisane Mikado³. Ale obok zaznaczonej towarzyskiej zażyłości, *Dziennik* staje się także świadectwem wzajemnego poznawania twórczości przez obu artystów. Brzozowskiego właśnie, obok Woźniakowskiego i Turowicza, Szczepański wymienia jako pierwszego słuchacza swoich utworów. 15 kwietnia 1946 roku pisarz notuje:

Piszę też w dalszym ciągu ten *Wrzesień*. Zaczęło mi się całkiem dobrze. Tadzio [Brzozowski] zupełnie szczerze pochwalił⁴.

Czy:

W ubiegłym tygodniu czytałem moją nowelę Jerzemu [Turowiczowi], Jackowi [Woźniakowskiemu] i Tadziovi [Brzozowskiemu]. Zdaje się, że zrobiła na nich pewne wrażenie⁵.

Brzozowski staje się tym samym krytykiem literackiej twórczości Szczepańskiego. Artystyczne dokonania Brzozowskiego cieszą się żywym zainteresowaniem pisarza, on również formułuje krytyczne sądy dotyczące aktywności malarza. Wizyty w pracowni, relacje z wystaw, w których uczestniczy Brzozowski, zostają konsekwentnie odnotowane w *Dzienniku* (1.01.1949, 1.01.1956, 4.12.1956, 26.07.1957, 2.04.1958, 11.10.1960, 21.03.1962, 17.09.1962), niejednokrotnie stają się też pretekstem, by podjąć rozważania dotyczące nowoczesności w sztuce. W przeciwieństwie do skromnych informacji o życiu towarzyskim, obrastają obszernym kontekstem współczesności. *Dziennik* Szczepańskiego staje się też swoistym kalendarium artystycznych sukcesów artysty. Pierwszym i najsilniejszym sygnałem podjęcia dyskusji z malarską wizją świata realizowaną przez Brzozowskiego staje się jednak opowiadanie *Pogrzeb rekina*.

9 lipca 1948 roku Jan Józef Szczepański notuje:

³ Zob: W. BRZOZOWSKI: *Notatki do biografii*. W: *Brzozowski 1918—1987*. Red. A. ŻAKIEWICZ. Warszawa 1997, s. 65.

⁴ J.J. SZCZEPAŃSKI: *Dziennik...* T. 1, s. 60.

⁵ Ibidem, s. 308.

Czytałem Jackowi [Woźniakowskiemu] i Jerzemu [Turowiczowi] *Pogrzeb rekina*. Podobało im się bardziej, niż mogłem przypuszczać. Jerzy chce to puścić w najbliższym numerze⁶.

Utwór, który ukazał się w trzydziestym numerze „Tygodnika Powszechnego” w tym samym roku, porusza problem źródeł artystycznej twórczości i stanowi bezpośrednie nawiązanie do namalowanego przez Tadeusza Brzozowskiego obrazu pod tym samym tytułem. Choć utwór publikowany był tylko na łamach krakowskiego pisma i nie został włączony przez autora do żadnego z tomów opowiadań, to wydaje się być ważnym głosem w wyrażanych przez wiele lat refleksjach o sztuce, co więcej, stawiane wówczas przez młodego Szczepańskiego tezy są tożsame z poglądami wyłożonymi w dojrzałych i doskonałych opowiadaniach eseizowanych z tomu *Rafa*. Trzon tekstu stanowi zapis dyskusji, jaką prowadzą ze sobą pisarz Piotr — *porte-parole* Jana Józefa i niepewny swoich artystycznych rozwiązań malarz Mikado, autor tytułowego *Pogrzebu rekina*. Punktem wyjścia dla podjętej debaty staje się właśnie ów obraz.

Wielkie płótno częściowo tylko założone było farbą. Ukosem biegła przez nie jakaś podłużna, zwężająca się ku dołowi forma, pełna pozałamanych płaszczyzn i kątów jak kawał pociętej blachy. Surowa zieleń przechodziła tu w fiolet; grubym konturem obwiedziony trójkąt bieli włamywał się w czerwona siność⁷.

Ów opisywany przez Szczepańskiego, powstający jeszcze obraz, malowany był w czasie szczególnym, kiedy to w Krakowie toczyła się walka o nowy kształt sztuki. Jak wspomina Wawrzyniec Brzozowski:

Wbrew rozbrzmiewającym coraz częściej oficjalnym wołaniom o „realizm” panowała w praktyce artystyczna wolność. Głównym problemem „młodych gniewnych” nie były poczynania, zajętej chwilowo czym innym, indoktrynującej, represyjnej władzy; nikt na razie nie roił o socrealizmie. Główny problem stanowił konserwyzm starych, którzy obsiedli Akademię i kluczowe stanowiska, prawdziwym zaś wyzwaniem była potrzeba przekonania zwykłego widza do dość rewolucyjnych — przynajmniej jak na nasze warunki — artystycznych propozycji⁸.

Ważnym miejscem spotkań artystycznego środowiska Krakowa była właśnie pracownia Brzozowskiego, gdzie na drzwiach, zamiast wizytówki, widniał napis TO TU. Obok malarzy bywali tam również pisarze: Tadeusz Różewicz, Jan Józef Szczepański, Sławomir Mrożek. I choć w tym czasie Brzozowski zdołał

⁶ Ibidem, s. 187.

⁷ J.J. SZCZEPAŃSKI: *Pogrzeb rekina*. „Tygodnik Powszechny” 1948, nr 30.

⁸ W. BRZOZOWSKI: *Tadeusz Brzozowski*. Warszawa 2006, s. 15.

zaznaczyć własną odrębność w sztuce, to — jak podkreśla syn malarza — wciąż poszukiwał własnego artystycznego języka⁹.

Malował powoli, co zwykle nie jest cechą „awangardzisty” (jednym, ale nie jedynym z powodów była dbałość o technologiczne reżimy). Niespiesznie przetrawiał nadchodzące dość skąpo ze świata wieści o aktualnej sztuce. W latach 1947—1949 powstało kilka surrealistycznych, nieprzedstawiających płócien — *Czkawka chirurga, Pogrzeb rekina, Pepek świata, Odlot trędowatych*¹⁰.

Ale — jak jednocześnie podkreśla Wawrzyniec Brzozowski — w obrazach dbałość o kompozycję i materię malarską zdecydowanie dominuje nad czerpiącym z irracjonalnej podświadomości automatyzmem postulowanym przez Bretona¹¹. I właśnie rola malarskiej konwencji staje się w opowiadaniu Szczepańskiego przedmiotem dyskusji prowadzonej przez bohaterów. Pisarz, oglądając ów obraz, obok artystycznego kształtu dzieła, podaje również własne estetyczne rozterki:

Byłoby coś dramatycznego w tej kompozycji, gdyby nie wstyd, gdyby nie wyrafinowany ruch dyskrecji, zmuszający do zacierania zbyt jaskrawych akcentów, rozprowadzania ich w szarościach i brudach tła, gdzie i forma rozpada się na drobne rozpryski, misterne strzępki zorganizowanego niechlujstwa¹².

Podobne uczucia towarzyszyły innemu z bohaterów prozy Szczepańskiego — Michałowi, którego obrazy zostały wyłowione przez recenzenta wystawy prac uczniów Wolnej Szkoły Malarstwa im. Aleksandra Gierymskiego. W opowiadaniu *Tylko najlepsi* czytamy bowiem:

Tak — jemu właśnie poświęcono najwięcej miejsca. Te wyrafinowane szarości, które tak zachwyciły recenzenta, to była — wiedział przecież — jego nieśmiałość, to były skutki przebielania, pracowitych wysiłków w celu pogodzenia kolorów. Chwalono go za to, że nie mógł wziąć przeszkody, podnoszono do rangi cnoty niezawinione oszustwo. Obiecujący talent. Jakże uwodzicielsko, jakże niebezpiecznie brzmiały te słowa¹³.

⁹ Zob. Ibidem.

¹⁰ Ibidem, s. 16.

¹¹ Zob. Ibidem.

¹² J.J. SZCZEPAŃSKI: *Pogrzeb rekina...*

¹³ IDEM: *Tylko najlepsi*. W: IDEM: *Motyl*. Warszawa 1962, s. 145. Podkreślić należy, że wymieniona w tekście opowiadania recenzja ukazała się faktycznie na łamach czasopisma „Polska Zachodnia” 1937, nr 158. Możemy w niej przeczytać: „[...] na plan pierwszy wybijają się prace utalentowanego abiturienta gimn. P. Szczepańskiego, który w swoich harmonijnych barwach uzyskuje szlachetną perłową materię. Martwa natura z czajnikami i cytrynami to najlepsze jego prace”. Zob. A. KONKA: *Debiut plastyczny, czyli o tym dlaczego Jan Józef Szczepański nie został malarzem*. W: *O Janie Józefie Szczepańskim wspomnienia i szkice*. Red. B. GONTARZ. Katowice 2003, s. 89—98.

Zdaje się, że przez pryzmat własnych doświadczeń, własnego niepokoju Szczepański spogląda na nieukończony jeszcze dzieło Brzozowskiego. Niepewność zmusza do refleksji, wymaga konfrontacji. Dlatego też w opowiadaniu *Pogrzeb rekina*:

Piotr przyglądał się temu milcząco, wyraźnie zakłopotany. Mógł bez trudu znaleźć wystarczające racje do pochwały, wiedział, że potrafiłby je uzasadnić przekonywująco nawet przed sobą, stał jednak i milczał. — To chyba bardzo mądre — rzekł wreszcie¹⁴.

Uwaga ta spotyka się z wyraźnym zaprzeczeniem ze strony malarza, który jednocześnie wyznaje:

ja próbuję teraz tak prymitywnie. Bez jakiejś sztywnej koncepcji, tylko tak jak dzieci. [...] Nie wymyślam, tylko czuję¹⁵.

Piotr jednak wyraźnie kwestionuje zasadność tego, jakże sztucznego przecież, ze strony profesjonalnego malarza, wyboru języka artystycznej kreacji.

Sama formuła nic ci nie pomoże. Nawet jeżeli czujesz te swoje formy i plamy. Bo jest to tylko przyjemność fachowca. Ten gość, co wyskrobał twojego świętego Stanisława wcale nie myślał o plamach. Miał coś do powiedzenia, coś tak ważnego, że forma sama musiała zorganizować się jak najwymowniej¹⁶.

Toczona przez bohaterów rozmowa sprowadza się zatem do kluczowego dla artystycznej twórczości zagadnienia — autentyczności malarskiej wypowiedzi. Problem ten jest przecież szczególnie bliski pisarzowi, nie tylko przez odwołanie do młodzieńczych prób malarskich, ale także poprzez opisywanie własnych doświadczeń — początkowo w sposób zakamuflowanych, w dojrzałej twórczości, wraz z nasileniem się tendencji eseistycznej — całkowicie jawny. Choć autobiografizm w literaturze wiązać się może z narcystyczną postawą autora, to Szczepańskiemu przecież jest ona całkowicie obca. Bliskie zaś wydaje się być zobowiązanie do prawdy, świadectwo zapisane przez bezpośredniego uczestnika wydarzeń. Ów problem autentyczności wypowiedzi ujawnia się zatem poprzez prowadzoną w opowiadaniach, esejach i reportażach autorefleksję. Także w piśmie przez siebie dzienniku intymnym po wielokroć stawia to zasadnicze dla twórczości własnej pytanie — o prawdę i szczerą wypowiedź. Już bohaterowie *Pogrzebu rekina* w tej kwestii zdają się mówić jednym głosem: „Nie

¹⁴ J.J. SZCZEPAŃSKI: *Pogrzeb rekina*...

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ Ibidem.

trudno jest wziąć szablon [...] tylko, że to jest niebezpieczne”¹⁷ — komentuje Piotr, Mikado zaś dodaje:

Za każdym razem wszystko jest inne. Forma jest inna! Spojrzenie jest ważniejsze niż przepis [...]. Bo wiesz trzeba widzieć egzotycznie [...] Egzotyzm to zdziwienie... to emocja...¹⁸

I choć Brzozowski w wywiadach wskazywał na inspirującą rolę surrealizmu w czasach powojennych, to jednocześnie kwestionował automatyzm tworzenia, przekonany był, że materiał twórczy, którym dysponuje artysta, jest przez niego świadomie komponowany¹⁹. Jak podkreślają historycy sztuki, to z inspiracji surrealizmem wywodzą się tytuły prac Brzozowskiego — dziwne i intrygujące, zderzone zostają z malarskimi formami wypowiedzi. Malarz zresztą nigdy nie ukrywał własnych fascynacji i artystycznych upodobań. Dość szybko jednak, w opinii krytyków, wypracował własny styl: „malował ludzi i przedmioty po swojemu, układając z nich odrębny, specyficzny świat”²⁰. Niezmiennie traktował twórczość jako pamiętnik intymnych doświadczeń: „Staram się wyciągać tylko to, co w sposób prawdziwy przeżyłem”²¹. W opinii Szczepańskiego zaś

pełną samodzielność zdobył wraz z koncepcją poetyckiego opisu malarskiej wizji. Pojawiły się surrealistyczne nazwy obrazów, najczęściej brzmiące groteskowo, czerpane w coraz większej mierze z makaronicznego, barokowego słownictwa. Pierwszym chyba sygnałem był *Pogrzeb rekina*. Odtąd każdej kompozycji towarzyszył mniej lub bardziej dziwny tytuł nadający swoistą autonomię dużym, błyszczącym laserunkami formom, zazwyczaj boleśnie rozdartym, w jakiś sposób zgwałconym, obrzeżonym odrostkami drapieźnych pazurów i haczyków²².

Te, czynione z perspektywy dzieła zamkniętego, uwagi tożsame są z opiniami Szczepańskiego zapisywanymi w *Dzienniku*, które stanowią bezpośrednią, czasem niemal natychmiastową, pozbawioną czasowego dystansu reakcję na prezentowane przez Brzozowskiego dzieła. Właśnie od *Pogrzebu rekina* Szczepański staje się świadkiem artystycznego rozwoju Brzozowskiego, kolejnych etapów jego twórczości oraz formułowanych przez artystę estetycznych opinii. Literacko-malarskie dyskusje zdają się zdradzać tęsknotę za sensem.

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ Zob. W. BRZozowski: *Tadeusz Brzozowski...*, s. 21.

²⁰ A. ŻAKIEWICZ: *Między słowem a obrazem*. W: *Tadeusz Brzozowski 1918—1987...*, s. 17—18.

²¹ Z T. Brzozowskim rozmawia A. Ławniczak. „Sztuka” 1984, nr 4.

²² J.J. SZCZEPAŃSKI: *Tadzio*. W: IDEM: *Historjki*. Warszawa 1990, s. 202.

3

13 listopada 1948 roku pisarz notuje:

Wczoraj widzieliśmy się z Tadzkiem [Brzozowskim]. Doprowadził swoją podejrzliwość estetyczną do tego stopnia, że podobają mu się już tylko rzeczy zdecydowanie tanie i brzydkie. Wiem, że nie kłamie i że to pewnie jest konieczny etap jego rozwoju, ale to bardzo niepokojące²³.

Wskazanie na autentyczność postawy i procesualny charakter twórczości będzie dominowało w wypowiedziach Szczepańskiego o dziełach Brzozowskiego. Pierwotnie krytyczny sąd zostanie zweryfikowany:

Dziś byłem po raz drugi na wystawie kantorowców. Musiałem zrewidować moją opinię o obrazach Tadzka [Brzozowskiego]. To jednak nie jest blaga²⁴.

Szczepański wyraźnie waloryzuje twórczość Brzozowskiego, wskazuje na jego indywidualizm i otwarcie się na tajemnicę istnienia jako te wartości, które wyróżniają go spośród członków grupy Kantora.

Niepokój wewnętrzny Tadzka, jego odczuwanie życia jako tajemnicy stawia go o klasę nad innymi²⁵.

W rozumieniu Szczepańskiego odczuwanie życia jako tajemnicy możliwe jest tylko wtedy, gdy artysta ma coś do powiedzenia, coś, co jest wywiedzione z autentycznego doświadczenia. Kilka stron dalej czytamy bowiem w *Dzienniku*:

nowy obraz Tadzka [...] to chyba jedyne prawdziwe przeżycie. W tej kategorii, co to trudno powiedzieć czy malarskie. To jest powiedzenie czegoś od siebie. Czegoś, czego nikt inny nie może powiedzieć. Ani ładne, ani piękne — informacja o świecie i życiu, której nie można zdobyć samemu²⁶.

Refleksje Szczepańskiego wykraczają poza malarskie ramy obrazu, zyskując obok wymiaru estetycznego także perspektywę etyczną. Taki sposób rozumienia sztuki nie jest przecież w żadnej mierze obcy Szczepańskiemu. Tę bliskość wymiaru etycznego i estetycznego zaznaczył już przecież w *Pogrzebie rekina*, stanie się ona także ważną myślą w prowadzonych przez niego refleksjach

²³ J.J. SZCZEPAŃSKI: *Dziennik*. T. 1, s. 196.

²⁴ Ibidem, s. 202.

²⁵ Ibidem, s. 591.

²⁶ Ibidem, s. 660.

w utworach *Łopata archeologa* i *Biskup jedzie przez morze*, zaś swoista jedność tych kategorii najdobitniej wypowiedziana zostanie w eseju *W służbie Wielkiego Armatora*:

z punktu widzenia estetyki Conrada jest to bez znaczenia. Chciałem powiedzieć „etyki”, lecz, widzę, że przejęczyłam się nieprzypadkowo²⁷.

Zwracając uwagę na rolę i rangę wartości etycznych w eseizowanych utworach, w prowadzonych w *Dzienniku* rozważaniach, pisarz wyraźnie opowiada się za sztuką wartościującą, co więcej, jak wynika z wywodu Szczepańskiego, perspektywa aksjologiczna staje się gwarantem wartości artystycznych.

Istnieją dwa bieguny w sztuce. Smakowanie życia i radzenie sobie z życiem, borykanie się z nim. [...] Ale bez względu na powagę jednego czy drugiego elementu — prawdziwa sztuka osądza. Osądza w ogóle, wychodząc z aktualności i z niej ciągnąc wnioski [...]. Nowoczesność sztuki nie jest w gruncie rzeczy kwestią formy. Wynika z konkretnych warunków, zwłaszcza moralnych [...]²⁸.

Konsekwentnie zatem od *Pogrzebu rekina* daje prymat wartościom etycznym nad estetycznymi. I w taki sens sztuki wpisuje nowoczesność Brzozowskiego.

Co jest nowoczesne u Tadzia? — pyta Szczepański. Nie naśladuje on nikogo. Nie podchwytuje żadnej mody. Ewentualnie dałoby się go porównać z Boschem. Ale i to podobieństwo nie jest formalne. Tadzio mówi podobne rzeczy. Przewycięża strach. Nasz strach. Strach naszych czasów²⁹.

Choć spostrzeżenia Szczepańskiego korespondują z opiniami historyków i krytyków sztuki, to mocno wykraczają poza ramy krytycznej rozprawy. Obok swej wartości krytycznej posiadają bowiem silny walor osobisty. Motywowany, być może również, podobieństwem osobowości obu artystów — metrykalnym, biograficznym, a przede wszystkim aksjologicznym. Odwołując się do sztuki Brzozowskiego, pisarz po wielokroć wskazuje na osobowość tego malarza. Ta, oczywiście najdobitniej, przedstawiona zostaje w historyjce *Tadzio*, ale też cechy charakteru artysty odnotowane zostają w *Dzienniku*. Tym samym powstaje niezwykle portret Brzozowskiego, człowieka wielkiego uroku — świadczą o tym liczne diarystyczne zapisy: „W piątek był Tadeusz siedział do późna i był czarujący”³⁰; artysty obdarzonego niecodziennym poczuciem humoru, potrafią-

²⁷ J.J. SZCZEPAŃSKI: *W służbie Wielkiego Armatora*. W: IDEM. *Przed nieznanym trybunałem. Autograf*. Warszawa 1982, s. 22.

²⁸ IDEM: *Dziennik*. T. 1, s. 661.

²⁹ Ibidem, s. 662.

³⁰ IDEM: *Dziennik 1957—1963*. T. 2. Kraków 2011, s. 308—309.

cego zachować dystans do własnej twórczości, pełnego życzliwości i oddania wobec innych, ale, co najistotniejsze, człowieka wielkiej pokory, który w twórczości potrafi zachować swój indywidualizm. Sądzę, że w dużej mierze właśnie Brzozowski wprowadzał pisarza w meandry sztuki nowoczesnej.

Szczepański, stając się świadkiem sukcesów i rozgłosu towarzyszącego Brzozowskiemu, wskazuje na jego niezmienną postawę wobec sztuki.

Tadzio został dyrektorem po Kenarze. Ma zakontraktowane wystawy w Sao Paulo, w Paryżu i Amsterdamie. Już niewątpliwie zdobył sobie pozycję, ale z pociechą stwierdziłem, że czuje się nadal w drodze, szuka, nie ulega przesądom ani snobizmom³¹.

To poczucie nieustannego bycia w drodze, nadaje, w opinii Szczepańskiego, sens artystycznym wyborom. Możliwe jest to tylko wówczas, gdy twórczym decyzjom towarzyszy pokora.

W innym miejscu Szczepański notuje:

Spotkanie z Tadzkiem, który w Paryżu odniósł duży sukces i udaje skromność, bo boi się wpływu tego sukcesu na siebie i podejrzewa, czy już przypadkiem nie uległ zepsuciu. Błądzi więc, puszy się i kpi z siebie, ale czuję, że on sam nie zna rozmiarów swojej pokory i myślę, że jest bezpieczny³².

W podejmowanych przez Szczepańskiego refleksjach o sztuce równie istotne, obok kwestii artystycznych i estetycznych, są kategorie etyczne — twórczość Brzozowskiego nie stanowi przypadku jednostkowego — pisarz utożsamia artystę z jego dziełem, ponieważ dla autora *Rafy* ważnym kryterium wartościowania dzieła sztuki staje się pełna pokory, odpowiedzialności, szczerości i autentyczności postawa twórcy. Ona właśnie staje się gwarantem sensu dzieła. W jego perspektywie dobro służy sztuce, zapewniając jej trwałość. Kreśląc po śmierci Brzozowskiego niezwykle osobisty portret malarza, Szczepański pisał:

A więc umarł. Nie ma go. Wyglądało to niemal na jeszcze jeden niesamowity figiel, bo fakt, że może umrzeć naprawdę ani mnie, ani chyba nikomu nie przyszedł nigdy do głowy. Są tacy ludzie. Kruchość ich ciała wydaje się tylko żartobliwym dodatkiem do czegoś, czym są rzeczywiście i co jest niezniszczalne³³.

Literackie kreacje Szczepańskiego, jego eseistyczne refleksje, wreszcie diaryistyczne wyznania, ukazują dobitnie zbieżność wizji sztuki bliskiej zarówno

³¹ Ibidem, s. 238.

³² Ibidem, s. 435.

³³ J.J. SZCZEPAŃSKI: *Tadzio*, s. 197.

pisarzowi, jak i malarzowi. Choć wypowiadają się w różnej materii, to obaj mówią jednym głosem, wskazują na wagę autentyzmu realizacji artystycznej, powołują się na procesualny charakter twórczości, podkreślają nierozzerwalny związek estetyki z etyką, otwierają się na tajemnicę bytu i wreszcie dzielają nadzieję, że łopata archeologa odkryje wartość dzieła. To te wartości zdają się nadawać sens uprawianej przez obu artystów sztuce.

Aleksandra Dębska-Kossakowska

Jan Józef Szczepański, Tadeusz Brzozowski and the Sense of Art

Summary

The article illustrates the proximity of artistic attitudes of Jan Józef Szczepański, a writer, and Tadeusz Brzozowski, a painter. It presents the history of a deep and long-lasting friendship between these two artists. On the basis of literary creations and diary entries of Jan Józef Szczepański, it attempts to reconstruct the ethical attitudes and artistic choices declared and adopted by both artists. Indicating a number of differences between them, the article aims at presenting the essence of artistic activity which they both represented and which has its source in the indissoluble connection between ethics and aesthetics.

Александра Дембская-Коссаковская

Ян Юзеф Щепанский, Тадеуш Бжозовский и смысл искусства

Резюме

Статья показывает близость творческих взглядов писателя Яна Юзефа Щепанского и живописца Тадеуша Бжозовского. Представляет историю продолжительной и глубокой дружбы обоих творцов. Опираясь на литературные и дневниковые записи Яна Юзефа Щепанского, автор пытается воссоздать этические и творческие выборы, декларируемые и осуществляемые обоими творцами. Дембская-Коссаковская, отмечая целый ряд различий, показывает общность художественной сущности творчества, источник которой следует искать в неразрывной связи этики с эстетикой.

Joanna Skolik

Uniwersytet Opolski

Iść za marzeniem i znowu, iść za marzeniem — i tak *ewig* — *usque ad finem...* — sens życia według Conrada

Jednym z moich ulubionych cytatów dotyczących Conrada jest zdanie wypowiedziane przez Jocelyna Bainesa, mówiące że „Conradowskie »zwycięstwa« i »sukcesy« mają zawsze w sobie posmak śmierci i popiołów”¹. Dla ludzi Zachodu miarą sukcesu człowieka było zawsze jego powodzenie materialne i szczęście osobiste, a więc majątek, pozycja społeczna, zdrowie², stąd też często w zachodnich opracowaniach pojawiają się problemy z interpretacją losu Conradowskich bohaterów. Poruszanie się li tylko w świecie wartości niematerialnych, duchowych wprawiało (i często w dalszym ciągu wprawia) wielu zachodnich czytelników i badaczy w niejakie zakłopotanie i prowadzi na interpretacyjne manowce...

Baines zauważa, iż słów powieści dotyczących Jima, który „[o]dchodzi od żywej kobiety, aby zawrzeć śluby z mglistym ideałem postępowania”³, nie należy interpretować jako potępienia Jima, Conrad nigdy nie potępiłby owego „mglistego ideału postępowania” — Conrad, jak podkreśla to Baines, prowadzi czytelnika tak, by ten mógł zrozumieć, iż Jim nie miał innego wyjścia, by jego

¹ J. BAINES: *Guilt and Atonement in Lord Jim*. W: *Twentieth Century Interpretations of Lord Jim. A Collection of Critical Essays*. Red. R.E. KUEHN. Englewood Cliffs 1969, s. 44 (wszystkie cytaty z tekstu Bainesa to tłumaczenie własne).

² Na różnice pomiędzy Polską a Zachodem w spojrzeniu na miarę sukcesu człowieka zwraca uwagę Z. Najder. Por. Z. NAJDER: *Introduction*. W: *Conrad's Polish Background. Letters to and from Polish Friends*. Red. Z. NAJDER. Transl. H. CARROLL. London 1964, s. 2—3.

³ J. CONRAD-KORZENIOWSKI: *Lord Jim*. Tłum. A. ZAGÓRSKA. Wstęp i oprac. Z. NAJDER. Wrocław 1996, s. 405.

życie miało sens, musiał je poświęcić⁴. „Nagrodę należy odebrać czystymi rękoma, jeśli nie, to zamieni się ona w ciernie i zwiędłe liście w twoich dłoniach”⁵. Akt tchórzostwa musiał zostać odkupiony przez akt najwyższego poświęcenia i odwagi: dobrowolne i świadome pójście na śmierć.

Conrad we wszystkich swych dziełach wciąż odpowiada na pytanie o sens, istotę życia, które wprost zadał Stein i na które potem sam udzielił odpowiedzi: „Jak być? Ach! Jak być”⁶. I odpowiada słowami Steina, zapożyczonymi z listu wuja Tadeusza Bobrowskiego: „Iść za marzeniem i znowu iść za marzeniem — i tak *ewig* — *usque ad finem*...”⁷. Wuj Bobrowski w swym liście z 28 października/9 listopada 1891 roku pisał:

Wiesz to dobrze przechodziłem różne koleje, cierpiałem nad własnymi losami, nad losami swej Rodziny i Narodu i właśnie wskutek może tych cierpień i zawodów, wyrobiłem w sobie ten spokojny pogląd na zadanie życia, którego hasłem śmiem to twierdzić było i jest i będzie *usque ad finem*: ukochanie obowiązku ciaśniej lub szerzej, stosownie do danych okoliczności i czasu, pojętego, i w tem się zawiera moje praktyczne *Credo* — które może jako poparte doświadczeniem mego 60.letniego żywota na coś Ci się przyda?⁸

Łacińska sentencja użyta w liście do siostrzeńca przez Tadeusza Bobrowskiego mówi o umiłowaniu obowiązku, który bez względu na swoją rangę nadaje sens ludzkiemu życiu na każdym jego etapie, i który należy przyjąć i wypełniać *usque ad finem*.

Bobrowski nie tylko odebrał staranne wykształcenie, był również bystrym obserwatorem, bacznie przyglądał się temu, co działo się wokół niego. Mimo iż sam był przeciwnikiem powstań narodowych i (podobnie jak jego ojciec) nigdy „nie wziął udziału [...] w żadnej innej insurekcyjnej awanturze”⁹, o powstaniach narodowych (listopadowym i styczniowym), które były przecież częścią historii jego kraju, narodu i rodziny, wiedział dużo, choć często ze względu na osobiste sympatie czy własne poglądy polityczne pewne fakty przedstawiał w sposób tendencyjny, przeinaczał je lub im zaprzeczał¹⁰. Należy pamiętać, że członkowie rodziny Bobrowskiego brali czynny udział w zrywach wolności-

⁴ J. BAINES, *Guilt and Atonement*...

⁵ Ibidem, s. 45.

⁶ J. CONRAD-KORZENIOWSKI: *Lord Jim*..., s. 206.

⁷ Ibidem, s. 208.

⁸ T. Bobrowski do K. Korzeniowskiego. W: *Polskie zaplecze Josepha Conrada-Korzeniowskiego. Dokumenty rodzinne, listy, wspomnienia*. Red. Z. NAJDER, J. SKOLIK. T. 1. Lublin 2006, s. 432.

⁹ Z. NAJDER: *Conrad i Tadeusz Bobrowski*. W: IDEM: *Sztuka i wierność. Szkice o twórczości Josepha Conrada*. Tłum. H. NAJDER. Opole 2000, s. 52.

¹⁰ Por. ibidem, s. 56—57; S. KIENIEWICZ: *Przedmowa wydawcy*. W: T. BOBROWSKI: *Pamiętnik mojego życia*. T. 1. Wstęp i oprac. S. KIENIEWICZ. Warszawa 1979, s. 24; T. BOBROWSKI: *Pamiętnik*... T. 2, s. 441—503.

wych lub byli po prostu porywani przez tryby historii. Wystarczy przytoczyć historię jego stryja Mikołaja Bobrowskiego zesłanego w głąb Rosji w czasie powstania listopadowego czy bezpośrednie zaangażowanie szwagra Apollona Korzeniowskiego w działalność konspiracyjną, czy udział brata Stefana w powstaniu styczniowym. Można przypuszczać, iż wuj Tadeusz, cytując owe słynne *usque ad finem*, wiedział, iż dewiza ta została umieszczona na awersie Gwiazdy Wytrwałości¹¹, powstańczego odznaczenia honorowego ustanowionego dnia 18 września 1831 roku w Zakroczymiu na wniosek Joachima Lelewela. Miało być ono przyznawane tym, „co za sprawę narodową do ostatniej kropli krwi walczyli i do końca wytrwali pod jej sztandarami, co wyraża uwidoczniiona na odznaczeniu dewiza — *Usque ad finem*”¹². Odznaczenie honorowało wytrwałość tych, którzy walczyli aż do końca bez nadziei na wygraną. Bobrowski jednak, pisząc o wytrwałości *usque ad finem*, jako jej przedmiot wskazywał obowiązek, pojmowany jako istota zrozumienia „zadania życia”. Wuj niejako trawestuje powstańczą dewizę, opierając się na własnym doświadczeniu, które sprawiło, iż tak właśnie pojmował „zadanie życia”. U progu dorosłości na młodziutkiego Bobrowskiego (miał wówczas 21 lat) spadł obowiązek opieki nad całą rodziną. W chwili, gdy wydawało się, że świat stoi przed nim otworem, po ukończeniu studiów prawniczych na uniwersytecie petersburskim, po zdaniu egzaminu magisterskiego musiał zrezygnować ze wszystkich swoich planów. Na skutek różnych okoliczności po śmierci swego ojca zmuszony był porzucić marzenia o karierze dyplomatycznej czy administracyjnej, powrócić do rodzinnego Oratowa i zostać głową rodziny. Późniejsze wydarzenia także sprawiły, iż Bobrowski wciąż musiał podejmować coraz liczniejsze i bardziej odpowiedzialne obowiązki zarówno rodzinne, jak i publiczne, biorąc na siebie rolę opiekuna wdów i sierot, sędziego pokoju, działacza społecznego¹³. Poświęcając młodzieńcze marzenia, nie twierdził, że został pokrzywdzony, po prostu tak uczynić należało, rodzina i obowiązek wobec niej były najważniejsze. Tadeusz Bobrowski, pisząc o wypełnianiu obowiązku, z pewnością wiedział, o czym pisze, zaznaczył jednak, iż Conrad z jego doświadczeniem może uczynić, co zechce, wykorzystając je na swój własny sposób. Conrad spójrział na wujowe *credo* i doświadczenie przez pryzmat własnego życia i własnych doświadczeń. W usta Steina włożył słowa o marzeniu, które dla obowiązku poświęcił jego wuj. Tak jak na życiu wuja Tadeusza wyraźne piętno odcisnęło pojęcie obowiązku wobec rodziny, tak na życiu Conrada swoje piętno odcisnęło marzenie, a raczej to, co dzieje się, gdy marzeniu, jego realizacji człowiek podporządkuje całe swoje życie. Dlatego pi-

¹¹ Na ten fakt zwrócił moją uwagę profesor Stefan Zabierowski.

¹² Gwiazda Wytrwałości. W: Wikipedia. http://pl.wikipedia.org/wiki/Gwiazda_Wytrwa%C5%82o%C5%9Bci

¹³ Por. T. BOBROWSKI: *Pamiętnik...* T. 1 i 2; Z. NAJDER: *Conrad i Tadeusz Bobrowski...*, s. 51—73; *Polski Słownik Biograficzny*. T. 2. Biogram autorstwa W. WEINTRAUBA, s. 163—164; S. KIENIEWICZ: *Przedmowa...*, s. 14—21.

sząc o czymś, czemu należy być wiernym, Conrad zastąpił wujowy „obowiązek” swoim „marzeniem”, o którym mówi Stein. Wuj porzucił marzenia, by wypełnić obowiązek „aż do końca”. Conrad, próbując zrealizować swe młodzieńcze marzenia, zrozumiał, iż nigdy marzenia się nie urzeczywistnią, istnieją tylko w ludzkiej wyobraźni, można się do nich co najwyżej zbliżyć. Jednak zrozumiał też, iż jedynie wytrwałość *usque ad finem* w dążeniu do jego realizacji może zbliżyć człowieka do owego marzenia, do ideału.

[Człowiek] chce być to tym, to znów owym, [...] Chce być świętym i chce być diabłem — a za każdym razem, co zamknie oczy, widzi siebie w bardzo udanej postaci — tak doskonale, jakim nigdy być nie może... W marzeniu...¹⁴

Mimo iż wizja Conrada wyklucza to, o czym mówił Bobrowski, to Conrad zacerpnął z nauki wuja ową wytrwałość, aż do końca bez nadziei na zwycięstwo, czyniąc jej przedmiotem marzenie. Nie jest ono jednak czymś mglistym i ulotnym, to pewien ideał, do którego należy dążyć. Marzenie, o którym mówi Stein i które Conrad ma na myśli, to siła twórcza i ożywcza, która wymaga całkowitej determinacji i oddania. Jak trafnie ujmuje to Zdzisław Najder:

Stein twierdzi, że chociaż uświadomienie sobie, iż nie potrafimy sprostać marzeniom, naszym idealnym obrazom samych siebie i własnych możliwości, jest bardzo przykre — jedyną drogą jest dalsze, „aż do końca”, podążanie za owym marzeniem¹⁵.

Przygotowując w lipcu 1900 roku tekst powieści do druku, Conrad był przekonany, iż czytelnik właściwie odczyta przesłanie powieści, że każdy Europejczyk dostrzeże wagę problemu, przed którym stanął Jim: utratę honoru, konieczność pokuty i odnalezienia na nowo sensu życia. Conrad pisał do Williama Blackwooda (19 lipca 1900 roku):

Zakończenie Lorda Jima, zgodnie z przemyślanym postanowieniem, ujęte jest w formie prostej, niemal suchej relacji faktów. Stan lub problem jeśli Pan woli — tej wrażliwej natury został już uprzednio omówiony, zobrazowany i skonstrastowany. Moim zdaniem, w przebiegu katastrofy nie powinno być miejsca na rozważania psychologiczne. Do tego czasu czytelnik powinien być już wystarczająco poinformowany¹⁶.

Jednak siedemnaście lat po pierwszym wydaniu powieści pisarz dodał przedmowę, w której umieścił komentarz — wskazówkę dla czytelników. Mnogość

¹⁴ J. CONRAD-KORZENIOWSKI: *Lord Jim...*, s. 206.

¹⁵ Z. NAJDER: *Wstęp*. W: J. CONRAD-KORZENIOWSKI: *Lord Jim...*, s. LXIX.

¹⁶ J. CONRAD: *Listy*. Wybór i oprac. Z. NAJDER, Tłum. H. CARROLL-NAJDER. Warszawa 1968, s. 178.

odczytań i interpretacji sprawiła¹⁷, iż Conrad postanowił skomentować opinię, że wszystko w *Lordzie Jimie* „jest takie chorobliwe” (tak formułując opinię wypowiedzianą na temat swej powieści, pisarz zsyntetyzował wszelkie zarzuty, jakie wysuwano wobec *Lorda Jima*, wkładając w usta pewnej pani takie właśnie zdanie). Conrad stwierdza, iż:

[H]aciński temperament nie mógłby dostrzec nic chorobliwego w dotkliwym poczuciu utraconego honoru. Takie poczucie może być słuszne albo niesłuszne, można je też potępić jako sztuczne; możliwe, iż ludzi podobnych do mego Jima nie spotyka się często. Ale mogę z czystym sumieniem zapewnić swych czytelników, że Jim nie jest owocem chłodnych spekulacji myślowych. [...] A do mnie należało — z całym zrozumieniem, do jakiego byłem zdolny — znaleźć odpowiednie słowa dla wyrażenia jego istoty. Był to „jeden z nas”¹⁸.

Mówiąc o „łacińskim temperamencie” i umieszczając rozmowę o „chorobliwości” świata przedstawionego w *Lordzie Jimie* we Włoszech — kolebce kultury europejskiej, dodaje, że pani, która te słowa wypowiedziała, nie mogła pochodzić z Europy, Conrad nader wyraźnie wskazuje na kontekst kulturowy powieści, a szerzej, kontekst kulturowy, w jakim należy odczytywać wszystkie jego dzieła. W ten sposób Conrad wprowadza nas w krąg kultury śródziemnomorskiej, odsyła do korzeni europejskiej tożsamości.

Jeszcze dobitniej o swoich związkach z kulturą śródziemnomorską pisze w liście do George’a T. Keatinga (14 grudnia 1922 roku):

Rasowo przynależę do grupy, która historycznie rzecz biorąc ma własną przeszłość polityczną i zachodniorzymską kulturę czerpaną najpierw z Włoch, a potem z Francji; temperament raczej południowy; to placówka Zachodu o tradycjach rzymskich, umiejscowiona między słowiańsko-tatarskim barbarzyństwem bizantyjskim z jednej strony, a plemionami germańskimi z drugiej. Stawiała ona zawsze desperacki opór obustronnym wpływom i do dzisiejszego dnia pozostała wierna samej sobie. [...] Jestem potomkiem tradycji rycerskiej, a nie barbarzyńskiej, i jeśli moja umysłowość uległa jakiemuś wpływowi, był to przypuszczalnie wpływ romantyzmu francuskiego. Wychowałem się nie na ideach buntu, ale całkowicie bezinteresownego liberalizmu i na surowych naukach moralnych, wyniesionych z nieszczęść narodowych¹⁹.

¹⁷ Odczytania i interpretacje *Lorda Jima*, zarówno tamte, współczesne Conradowi, jak i te późniejsze szczegółowo omawiają w swych pracach Stefan Zabierowski oraz Agnieszka Adamowicz-Pośpiech: S. ZABIEROWSKI: *Pięć typów interpretacji „Lorda Jima”*. W: IDEM: *W kręgu Conrada*. Katowice 2008, s. 99—118, pierwodruk w: *Studia Conradowskie*. Red. IDEM. Katowice 1976, s. 97—115; A. ADAMOWICZ-POŚPIECH: „*Lord Jim*” *Conrada*. *Interpretacje*. Kraków 2007.

¹⁸ J. CONRAD-KORZENIOWSKI: *Lord Jim*..., s. 5.

¹⁹ J. CONRAD: *Listy*..., s. 436.

I właśnie to wychowanie, dziedzictwo, jakim Conrad został obdarzony w dniu urodzin, i atmosfera, w jakiej wzrastał w latach dzieciństwa i wczesnej młodości, miały przemożny wpływ na jego postrzeganie świata. Apollo Korzeniowski, ojciec Conrada, pisał (do Stefana Buszczyńskiego 17/5 marca 1868 roku) o swym jedenastoletnim synku: „[d]rugim celem, jeśli nie pierwszym, jest wychowanie Konradka nie na żadnego demokratę i arystokratę, demagoga, republikanina, monarchistę albo na jakiegoś sługę i lokaja tych partii, a tylko na Polaka...”²⁰. Stefan Zabierowski swój szkic zatytułowany *Szlacheckie dziedzictwo Conrada* rozpoczyna opisem zdjęcia pięcioletniego Konradka i jego podpisu: „Kochanej Babuni, która mi pomogła biednemu tatkowi ciastka do więzienia posyłać, wnuczek, Polak-katolik i szlachcic KONRAD”²¹, ukazując, jak ważnym dla Conrada było owo polskie szlachectwo, zarówno w sferze demonstrowania przynależności do szlachty jako grupy społecznej (odmowa przyjęcia proponowanego w roku 1924 przez premiera Wielkiej Brytanii tytułu baroneta, umieszczenie w 1923 roku na zbiorowym wydaniu dzieł Conrada herbu Nałęcz), jak i, a właściwie przede wszystkim, „podzielanie poglądów ideowych właściwych tej grupie”²². Ideał honoru był niezwykle ważny dla szlachty polskiej, dla której etos rycerski i cnoty wojskowe po utracie przez Polskę niepodległości stały się ideałami jednoczącymi społeczeństwo. Dla Conrada pojęcie honoru, uczucie wstydu i winy z powodu jego utraty, lęk przed okryciem się hańbą — co widać w cytowanym przeze mnie fragmencie przedmowy do *Lorda Jima* — było nie tylko istotne, ale i oczywiste. Zdzisław Najder szczegółowo przedstawił rolę, jaką idea honoru odgrywa u Conrada. Ideał honoru, jak zauważa Najder, to pojęcie o Janusowym obliczu. Podkreślając dwoistość owej idei, jego stronę publiczną i prywatną, badacz stwierdza: „Honor ma dwa oblicza: świadomość i reputację: [...] poczucie godności i uznanie. Jego odwrotnością jest hańba, która również składa się z poczucia i reputacji (tj. wstydu i niesławy)”²³. Najder szkicuje antyczny rodowód, podkreślając zupełną „niepraktyczność” ideału: „Czy bohater wygrał, czy poniósł porażkę, zdobył majątek czy zrujnował siebie i rodzinę, ocalił życie czy poległ [...] nic z tego nie jest naprawdę ważne. Liczy się wierność zasadzie”²⁴.

Conrad w *Lordzie Jimie* w mistrzowski sposób ukazał niemożność porozumienia się ludzi należących do różnych kręgów kulturowych: kultury wstydu i kultury winy. Dlaczego Jim wstydzi się, choć czuje się niewinny? Jak może okupić winę, nie poczuwając się do niej? Jak może w tej sytuacji odzyskać utracony honor, bez którego jego życie staje się bezsensowne?

Wstyd to fakt zewnętrzny; człowiek, który złamał normy moralne, oceniany jest krytycznie przez opinię publiczną. Wstyd to reakcja na krytykę ze strony

²⁰ A. Korzeniowski do S. Buszczyńskiego. W: *Polskie zaplecze...*, s. 191.

²¹ S. ZABIEROWSKI: *Szlacheckie dziedzictwo Conrada*. W: IDEM: *W Kręgu Conrada...*, s. 65.

²² Ibidem, s. 68.

²³ Z. NAJDER: *Wstęp*. W: J. CONRAD-KORZENIOWSKI: *Lord Jim...*, s. LXXVII.

²⁴ Z. NAJDER: *Conrad i tradycyjne pojęcie honoru*. W: IDEM: *Sztuka i wierność...*, s. 167.

innych. Wina zaś to odczucie prywatne, człowiek musi uznać swój błąd, to, że złamał normę, uchybił swoim obowiązkom²⁵. Dopiero przyznanie się przed samym sobą do winy umożliwia jej odpokutowanie. W chwili gdy Jim uznaje swoją winę, rozumie, że jego wyobrażenie o sobie musi pokrywać się z opinią innych, wtedy może zmyć swoją hańbę i odzyskać utracony honor. Próbuje zmienić się z człowieka egoistycznie zapatrzonego w siebie, z człowieka „naturalnego”, jakiego chciał widzieć J.J. Rousseau, w wewnętrznie wolnego człowieka honoru odpowiadającego na wezwanie Pindara „stań się kim jesteś”²⁶. W powieści pięknie tłumaczy to francuski porucznik:

Człowiek rodzi się tchórzem [...] W tym cała trudność, *parbleu!* Inaczej byłoby zbyt łatwo. Ale przyzwyczajenie — przyzwyczajenie — konieczność — rozumie pan? — oczy innych ludzi — *voilà!* Człowiek daje sobie z tym radę. A jeszcze i przykład tych, którzy są nie lepsi od nas, a jednak trzymają się dobrze...²⁷

A Conrad dobitnie wyraża swoje przekonanie w słowach *Przedmowy bez ceremonii*:

Ci, którzy mnie czytają, wiedzą o moim przekonaniu, że świat, doczesny świat spoczywa na paru bardzo prostych wyobrażeniach, tak prostych, że muszą być prastare. A między innymi spoczywa głównie na pojęciu Wierności²⁸.

Wierność pozwala zachować bądź przywrócić życiu sens. Lord Jim znajduje sens życia, gdy decyduje się je poświęcić, złożyć w ofierze. Końcowe sceny, jak mówi Najder

należy interpretować na tle całej tradycji literackiej, związanej z etosem rycerskim: po śmierci bohatera następują [...] sceny rozpacz i żaloby. Szczęśliwe zakończenia są w tej tradycji rzadkie, a stale powraca w niej motyw zagłady fizycznej i zwycięstwa moralnego. Od *Iliady* aż po *Pieśń o Rolandzie* i tragedie Calderóna przeznaczeniem obrońców honoru jest śmierć, a losem ich rodzin i przyjaciół żałoba²⁹.

Wielu bohaterów Conrada odnajduje sens życia w poświęceniu go czemuś poza samym sobą. Tak dzieje się z księciem Romanem, który utracił wszystko,

²⁵ Por. M. FLIS: *Etyka personalistyczna i poczwórny argument a etyka dyskursu*. „Diametros” czerwiec 2010, nr 24, s. 65 (www.diametros.iphils.uj.edu.pl/pdf/diam24flis.PDF).

²⁶ Por. Z. NAJDER: *Conrad i tradycyjne pojęcie...*, s. 165.

²⁷ J. CONRAD-KORZENIOWSKI: *Lord Jim...*, s. 141.

²⁸ J. CONRAD: *Przedmowa bez ceremonii*. W: IDEM: *Ze wspomnień*. W: IDEM: *Dziela wybrane*. T. 4: *Zwierciadło morza, Ze wspomnień, Gra losu*. Warszawa 1987, s. 192—193.

²⁹ Z. NAJDER: „*Lord Jim*”: *romantyczna tragedia honoru*. W: IDEM: *Sztuka i wierność...*, s. 99.

z czysto ludzkiego punktu widzenia: ukochaną żonę, zdrowie, majątek, znajduje wewnętrzny spokój i ukojenie, służąc najpierw ojczyźnie, a potem współobywatelom. Peyrol, tytułowy korsarz, także odnajduje sens swojej egzystencji w służeniu innym. Wszyscy bohaterowie Conrada, znajdując się w sytuacjach granicznych, muszą wybierać, tak jak młody Marlow na pokładzie *Judei*, czytając dewizę umieszczoną na rufie statku: „Czyń lub gin”. Często bohaterowie dokonują niewłaściwych wyborów, chcąc ocalić siebie czy zrealizować wcześniej ułożony plan, wówczas okazuje się, że to, co miało przynieść szczęście i radość, zamienia się „w ciernie i zwiędłe liście”, a życie traci sens. Taki los spotyka Nostroma, który nie dba o nic poza własną reputacją, czy kapitana Whaleya, który jest w stanie poświęcić wszystko, nawet własną godność i uczciwość dla córki. Razumow, mimo iż przekroczył granice człowieczeństwa, dostaje szansę na odpokutowanie winy. Jeśli jednak człowiek zamyka się w ciasnym kręgu własnego egoizmu, mrzonek, pragnień i lęków, realizując zamierzone cele bez względu na cenę, jaką przyjdzie mu za to zapłacić, zamiast odnajdywać sens swojej egzystencji, pograża się w szaleństwie, tak jak Martin Decoud czy Kurtz, tracąc kontakt z realnym światem, z rzeczywistością, odkrywa wszechogarniającą groźbę lub bezsens istnienia.

W ten sposób Conrad staje się dla swoich czytelników łącznikiem pomiędzy historią, tradycją a przyszłością. Bohaterowie Conradowscy odkrywają odwieczne prawa moralne w bardzo indywidualnym, jednostkowym wymiarze. Ich doświadczenie staje się doświadczeniem uniwersalnym. Zmagając się z własnymi słabościami, przeciwnościami losu, znajdując się w sytuacjach granicznych, odkrywają prawdę, że należy zachować honor, godność osobistą — człowieczeństwo po to, by życie nie utraciło sensu.

Conrad powtarza, że normy moralne obowiązują bez względu na okoliczności, nie jest potrzebna siła wyższa czy też wyższa konieczność, by pozostać im wiernym. Człowiek powinien zawsze zachować własne człowieczeństwo. Po prostu tak czynić należy, tak trzeba.

W ten sposób Conrad został przewodnikiem młodych ludzi w najtrudniejszych czasach: w czasie wojny i okupacji, podczas mrocznych lat komunizmu. Etos conradowski stał się etosem Polski Walczącej: Conrad mówił przecież o wierności straconej sprawie, pozwalał wierzyć, iż postawa heroiczna, mimo że nie przynosi żadnych wymiernych korzyści, pozwala zachować człowieczeństwo, przeżyć ten nieludzki czas. Jego dzieła stały się niezwykle aktualne, młodzi ludzie identyfikowali się z bohaterami Conrada, ponieważ sami znajdowali się częstokroć w „sytuacjach conradowskich” (pisze o tym wyczerpująco w swych pracach Stefan Zabierowski)³⁰. Najpopularniejszą książką Conrada

³⁰ S. ZABIEROWSKI: *Conrad w oczach Polaków w latach drugiej wojny światowej*. W: IDEM: *Conrad w perspektywie odbioru. Szkice*. Gdańsk 1979, s. 30—43; IDEM: *Polskie spory o Conrada w latach 1945—1949*. W: *Conrad w perspektywie...*, s. 44—75.

był wówczas *Lord Jim*, którego tytułowy bohater postępuje „tak jak należy”, zdając sobie sprawę z nieuchronnej klęski, jaką poniesie z czysto ludzkiego punktu widzenia, wie, że każdy inny wybór oznaczałby sprzeniewierzenie się temu wszystkiemu, co kochał i cenił. Jim to postać uniwersalna, zmagająca się z cieniami przeszłości, wspomnieniem chwili słabości. Wie, że zawsze musi być gotowy. Jim ze swoim strachem, cierpieniem, samotnością, z podążaniem za marzeniem i poszukiwaniem ideału jest bardzo ludzki. Jak pisał Jan Józef Szczepański:

[...] Jim był jednym z nas [...] I dzięki niemu Joseph Conrad też stał się jednym z nas [...] Potrzebowaliśmy natychmiastowych uzasadnień dla imperatywnego, nie podlegającego dyskusji TAK TRZEBA [...] Skuteczniej niż ktokolwiek inny uzasadnień takich dostarczał wielu spośród nas Joseph Conrad — sceptyk i romantyk (jak my), świadom, podobnie jak my, grozy istnienia, przeświadczony głęboko o bezprzedmiotowości wszelkich dociekań prawd ostatecznych i wobec tego widzący istotny sens życia w ocaleniu poczucia ludzkiej godności [...]³¹.

Conrad pozwalał pokoleniu Szczepańskiego dostrzec sens istnienia, ponieważ dostrzegał siłę w słabości człowieka, widział jego małość i „wiedział, że ta małość zawiera w sobie szansę wielkości”³². Samotność, czy to żeglarska, czy żołnierska, była więc próbą. „Próba sensu i ładu, które nosimy w sobie, nie znając ich istoty. Czegoś, co nazywamy słowami: honor, wierność, odwaga, a nie słowem: korzyść”³³. Conrad uświadamiał swoim czytelnikom w czasie zawieruchy wojennej, że ich poświęcenie nie idzie na marne, nawet jeśli w danej chwili tego nie dostrzegają. „W widzialnym świecie obowiązują bowiem prawa jakiegoś Wyższego Porządku, których źródła nie umiemy wprawdzie dociec, lecz które decydują o naszym wyjątkowym miejscu w planach natury”³⁴. Choć Conrad nie nazwał tego wprost, to, jak mówi Szczepański, była to właśnie jego metafizyka — „wymierzanie sprawiedliwości widzialnemu światu” rozumiał jako możliwość dostrzeżenia w sytuacji, gdy ujawnia się całkowita znikomość człowieka, jego wielkości i godności. Gdy okoliczności zmuszają człowieka do pokory, to „równocześnie dają mu prawo do dumy”³⁵, w sytuacjach granicznych człowiek może, a nawet musi zrobić wszystko, by zachować własne człowieczeństwo.

Szczepański twierdzi, iż patriotyzm jego pokolenia wykraczał poza granice geograficzne, dotyczył bowiem tradycji i ciągłości kulturowej, łączył Polskę

³¹ J.J. SZCZEPAŃSKI: *W służbie Wielkiego Armatora*. W: IDEM: *Przed nieznanym trybunałem*. Omówienie: K. ZANUSSI. Kraków 2001, s. 10—11.

³² IDEM: *List do Juliana Strykowski*. W: IDEM: *Przed nieznanym...*, s. 101.

³³ Ibidem.

³⁴ Ibidem.

³⁵ Ibidem, s. 102.

z Europą, pojmowaną jako dziedzictwo kultury śródziemnomorskiej i obowiązek zachowania tych wartości, ideałów, które są uniwersalne i niezmiennie od wieków:

Patriotyzm mojego pokolenia też był patriotyzmem cywilizacji europejskiej [...] słowo Europa stało się nazwą wizji, stało się zobowiązaniem. Przyświecała nam nadzieja powrotu na stały ład owej idealnej Europy. Powrotu z czystymi rękoma. I — podobnie jak przywiązanie Conrada do Anglii — nasza wierność Europie miała w sobie przejmujący rys gorliwości pasierbów³⁶.

Krzysztof Zanussi zwraca uwagę na to, iż obecnie Europa przestała być zobowiązaniem, stała się zaś symbolem zamożności, bezpieczeństwa. Z dzisiejszej perspektywy można jeszcze dodać, że również symbolem wszechogarniającej bezduszości, biurokracji i skamieniałych struktur, zagubiła się gdzieś „wiara w to, że Europa jest zobowiązaniem i że droga Europy wiedzie od barbarii do kultury”³⁷. A w taki właśnie sposób rozumiało pokolenie Szczepańskiego (pod przewodnictwem duchowym Conrada) europejskość i przywiązanie do tradycji śródziemnomorskiej.

Jan Parandowski w *Godzinie śródziemnomorskiej* pisał, iż Conrad dawał ludziom wytchnienie w nieludzkim czasie wojny i okupacji, wprowadzał w krainę ładu i porządku. Pozwalał ocalić swój wewnętrzny świat przed przemocą i zniszczeniem. Parandowski na przekór barbarzyństwu wojny ukazuje ciągłość tradycji śródziemnomorskiej i wartości przez nią wypracowanych, ożywiając głosy Horacego, Cyserona i Cezara. Świat Conradowski jawi się Parandowskiemu jako kwintesencja kultury śródziemnomorskiej, gdzie lojalność wobec innych, wierność sprawie, w którą się wierzy, i godność ludzka stają się wartościami najważniejszymi. W książkach Conrada można odnaleźć echa antycznej *paidei*, która wskazuje, jak należy żyć, jak można osiągnąć doskonałość — *arete*. Tłumaczy, jak poznać samego siebie³⁸. Książka Parandowskiego to:

tom nowel i szkiców połączonych pewnymi wspólnymi wątkami myślowymi dzięki przeżyciu „godziny śródziemnomorskiej”, dzięki poczuciu trwałości dziedzictwa kultury antycznej — cywilizacji śródziemnomorskiej, wbrew barbarzyństwu hitlerowskich najeźdźców³⁹.

³⁶ IDEM: *W służbie Wielkiego Armatora...*, s. 23.

³⁷ K. ZANUSSI: *Na marginesie książki Jana Józefa Szczepańskiego „Przed nieznanym trybunałem”*. W: J.J. SZCZEPAŃSKI: *Przed nieznanym trybunałem...*, s. 116.

³⁸ Por. W.M. POPIAK: *Dziedzictwo kultury antycznej*, http://www.athenianobserver.eu/filoma/thes_filotehnes/site/0009.html.

³⁹ S. STABRYŁA: *Hellada i Roma w Polsce Ludowej. Recepcja antyku w literaturze polskiej w latach 1945—1975*. Kraków 1983, s. 534.

Zabierowski zwraca uwagę na to, iż opowiadanie tytułowe tomu Parandowskiego, *Godzina śródziemnomorska*, zostało napisane w Warszawie wiosną 1942 roku, a więc w momencie, „kiedy mogło się wydawać, że triumfują siły zła”. Trwała okupacja, a do jej końca wiele złego miało się jeszcze wydarzyć i był to również czas, „kiedy niejednokrotnie trzeba było postawić znak zapytania nad wartościami, które stanowiły spadek po poprzednich pokoleniach. Nadszedł bowiem czas [...] wielkiego kryzysu wartości”⁴⁰. I okazało się, że Conrad przetrwał ową próbę, ponieważ jego pisarstwo uosabiało to właśnie, co pozwalało ludziom przetrwać w czasie okupacji. Wciąż mówił o tym, iż „świat, doczesny świat, spoczywa na paru bardzo prostych wyobrażeniach, tak prostych, że muszą być prastare”⁴¹. Conrad wskazywał ideały, do których należy dążyć, wartości, o których nie można zapominać, podkreślał znaczenie dochowania wierności podjętym zobowiązaniom i wskazywał godność i honor człowieka jako jego niezbywalne atrybuty, odsyłał swych czytelników do tradycji śródziemnomorskiej, do jej dziedzictwa kulturowego, pokazując, iż każdy, kto wytrwa w wierności owym „prastarym wyobrażeniom”, odnajdzie sens swego istnienia nawet w koszmarze wojny i okupacji. Zabierowski wylicza wartości, w imię których wypowiadał się Parandowski:

Są to wartości tak różnorodne, jak patriotyzm czy autonomia sztuki, jak lojalność zawodowa i wierność narodowa. Wartości mające wszelako jedną wspólną cechę — to, że od dawna były zakotwiczone i akceptowane w kulturze śródziemnomorskiej, a więc *sensu stricto* humanistyczne⁴².

Dlatego też po wojnie Conrad był tak zaciekle atakowany przez komunistów, którzy chcieli stworzyć nową kulturę na ruinach i zgliszczach tej dawnej, a wraz z nią posłusznego i bezwolnego „nowego człowieka”. Tradycję i historię próbowali zabić, „czyniąc z niej narzędzie polityki państwa”⁴³. Żaden ustroj totalitarny nie może akceptować Conrada, który szanuje człowieka i wskazuje jego miejsce w historii oraz tradycji, podkreśla rolę jego godności i honoru.

Przesłanie Pana Cogito Zbigniewa Herberta może być odczytane jako komentarz do popularności Conrada w latach wojny, okupacji, a potem komunizmu, w dziełach Conrada zawarte było bowiem podobne:

powtarzaj stare zaklęcia ludzkości bajki i legendy
bo tak zdobędziesz dobro którego nie zdobędziesz
powtarzaj wielkie słowa powtarzaj je z uporem

⁴⁰ S. ZABIEROWSKI: *Jan Parandowski — „Godzina śródziemnomorska” (Próba interpretacji)*. „Ruch Literacki” 1984, nr 145, s. 281.

⁴¹ J. CONRAD: *Przedmowa bez ceremonii...*, s. 192—193.

⁴² S. ZABIEROWSKI: *Jan Parandowski — Godzina...*, s. 282.

⁴³ J.J. SZCZEPAŃSKI: *Małeńka encyklopedia totalizmu*. Kraków 1990, s. 44.

jak ci co szli przez pustynię i ginęli w piasku
 [...]

idź bo tylko tak będziesz przyjęty do grona zimnych czaszek

do grona twoich przodków: Gilgamesza Hektora Rolanda

obrońców królestwa bez kresu i miasta popiołów

Bądź wierny

Idź⁴⁴

Także dziś etos conradowski pozwala ocalić „śród niemoralnego świata »interesów materialnych« wierność czemuś istotnie moralnemu i wartościowemu”⁴⁵. Mimo upływu czasu, postępującej globalizacji, zmiany form i środków przekazu artystycznego, conradowska wierność ideałom, tragizm wyborów dokonywanych w sytuacjach granicznych zawsze gdzieś są obecne w twórczości współczesnych artystów.

Conrad, mówiąc nam o owych „paru bardzo prostych wyobrażeniach”, na których spoczywa świat, wskazuje na kolebkę cywilizacji i kultury europejskiej, na tradycję śródziemnomorską. Na ten fundament, bez którego nie sposób jest budować cokolwiek, czy to w sferze duchowej, czy też materialnej. Ta tradycja ukształtowała pisarza, a on kształtuje kolejne pokolenia czytelników, wprowadzając ich w krąg kultury śródziemnomorskiej. Dzięki temu, że twórczość Conrada mówi o prawdach uniwersalnych, wyrasta z tradycji i sama tę tradycję tworzy.

Dziś, w czasach upadku wartości, pomieszania pojęć, w zgiełku medialnym ludzie tęsknią za światem uporządkowanym, w którym można odnaleźć sens i znaczenie, który ma jasno określone reguły. To wszystko można odnaleźć u Conrada, który ukazuje ciągłość tradycji, kultury i historii, który

przemawia do [...] subtelnego, ale niezwykłego przeświadczenia o solidarności, która zespała w jedno samotność nieprzeliczonych serc ludzkich, do wspólnoty w marzeniach, radościach, troskach, dążeniach, złudzeniach, nadziei, lęku, która wiąże człowieka z człowiekiem, która łączy całą ludzkość — umarłych z żywymi, a żywych z jeszcze nie narodzonymi⁴⁶.

⁴⁴ Z. HERBERT: *Przesłanie Pana Cogito*. W: IDEM: *Wiersze zebrane*. Kraków 2011, s. 440.

⁴⁵ M. DĄBROWSKA: *Conradowskie pojęcie wierności*. W: EADEM: *Szkice o Conradzie*. Wstęp, red. i przyp. E. KORZENIEWSKA. Warszawa 1974, s. 144.

⁴⁶ J. CONRAD: *Przedmowa*. W: IDEM: *Murzyn z załogi „Narcyza”*. W: IDEM: *Dziela wybrane*. T. 1: *Szaleństwo Almayera, Wyrzutek, Murzyn z załogi „Narcyza”*. Warszawa 1987, s. 432.

Joanna Skolik

**To Follow the Dream and to Follow the Dream Once Again —
and so *ewig* — *usque ad finem*... —
The Sense of Life According to Conrad**

Summary

Conrad answers Stein's question — "How to be"? — ever anew. He repeats that moral norms are always valid, regardless of the circumstances or some greater necessity. Owing to that attitude, Conrad became a moral guide to young Poles during the war, occupation and the time of the Communist regime. Also today, the Conradian ethos makes it possible to preserve "faithfulness to something significantly moral and valuable." Conrad regards the Mediterranean tradition to be the source of European culture and civilisation and the foundation, without which nothing could be achieved either in the spiritual or the material sphere. It is this particular tradition that formed Conrad's views and allowed him, in turn, to form the views of the consecutive generations of readers (which he still continues to do).

Иоанна Сколик

**Идти за мечтой и вновь идти за мечтой —
так *ewig* — *usque ad finem*... —
смысл жизни по Конраду**

Резюме

Конрад до сих пор по-новому отвечает на вопрос Штейна «как быть?». Повторяет, что моральные нормы обязательны всегда, вне зависимости от обстоятельств или высшей необходимости. Благодаря этому Конрад стал проводником молодых поляков в трудную годину войны и оккупации, а также в период господства коммунизма. И сегодня конрадовский этос позволяет сохранить «верность чему-то существенно моральному и ценному». Конрад ссылается на средиземноморскую традицию как колыбель европейской цивилизации и культуры, фундамент, без которого невозможно построить чего бы то ни было ни в духовной, ни в материальной сфере. Именно средиземноморская традиция сформировала Конрада, а он, в свою очередь, формировал (и до сих пор формирует) очередные поколения читателей.

Agnieszka Adamowicz-Pośpiech

Uniwersytet Śląski

W poszukiwaniu sensu polskich przekładów Josepha Conrada: prze-pisywanie, manipulacja czy kulturowa adaptacja?

Utworky Josepha Conrada (a właściwie ich polskie przekłady), jak chyba żadne inne, były wykorzystywane do debat politycznych¹. Paradoksalnie, choć funkcjonował mit Conrada marynisty, „drugiego Kiplinga”, to wielu krytyków dozukiwało się w jego dziełach swoich treści i posługiwało się Conradem jako *exemplum* dla zilustrowania prezentowanych argumentów.

Wobec takiego instrumentalnego wykorzystywania pisarza i jego dzieła zasadna wydaje się konstatacja Theo Hermansa, który jako pierwszy zwrócił uwagę na manipulacje, jakim podlega utwór przełożony w kulturze przyjmującej: „wszelki przekład implikuje pewien stopień manipulacji tekstem wyjściowym dokonywanej w pewnym celu”². W niniejszym artykule przyjrzymy się manipulacjom, jakim podlegała twórczość Conrada w Polsce. Termin „manipulacje” definiuję, za Hermansem, nie pejoratywnie, ale opisowo, jako oddziaływanie na przekład i odkształcenia przekładu powodowane przez rozmaite ideologie. W tym celu wykorzystam metodologię tzw. opisowych badań nad przekładem (*Descriptive Translation Studies*) w kształcie zaproponowanym przez Gideona Toury’ego³ i szkołę

¹ Niniejszy artykuł jest rozwinięciem i egzemplifikacją tez skrótowo zasygnalizowanych w moim tekście *Kulturowe znaczenie przekładów Conrada (1897–2012)*. W: Red. O. CIWKACZ: *Джозеф Конрад. Віт Гарнавський: реценція, інтерпретація, переклад*.

² T. HERMANS: *Preface. The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*, London—Sydney 1985, s. 11. Tłumaczenie podają za M. HEYDEL: *Gorliwość tłumacza*. Kraków 2013, s. 32. Por. także T. HERMANS: *Translation in Systems*. Manchester 1999.

³ G. TOURY: *In Search of a Theory of Translation...* Tel Aviv 1980; G. TOURY: *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam/Philadelphia 1995.

manipulistów⁴. Posłużę się terminami wprowadzonymi do przekładoznawstwa przez André Lefevere'a: prze-pisanie (*re-writing*), refrakcja (*refraction*), patronat (*patronage*). Badacz wskazuje na rolę patronatu dla ustalenia wartości przekładu i dowodzi, iż sukces nowej wersji dzieła już wcześniej tłumaczonego może wynikać z faktu, kto mu patronuje⁵. Patronat to osoba/y lub instytucja/e, które umożliwiają lub powstrzymują tworzenie, czytanie i „prze-pisywanie” literatury⁶. W takim kontekście badanie przekładów staje się analizą ich społecznego funkcjonowania, często niezależnego od literackich wartości⁷. Lefevere wprowadza także bardzo przydatne kategorie *rewriting* („prze-pisania”⁸) i *refraction* („refrakcji”, „odkształcenia”). Na proces „prze-pisania” składają się nie tylko dany przekład (choć tłumaczenia są *par excellence* przykładem „prze-pisania”), ale także parateksty przekładu (wstępy i posłowania od tłumacza, przypisy, noty wydawnicze), rozmaite formy krytyki tłumaczeń, analiz literackich oraz metody wyboru poszczególnych wariantów do kolejnych wydań czy antologii⁹. Taka optyka pozwala prześledzić zmiany recepcji poszczególnych tłumaczeń w danym systemie literackim¹⁰. Natomiast dzięki opisaniu zjawiska refrakcji (nie jego ocenie) można pokazać, w jaki sposób obcy autor jest wprowadzany do nowej kultury. „Dzieło zyskuje czytelników — objaśnia Lefevere — i wywiera wpływ głównie dzięki »nieporozumieniom i błędnym przekonaniom« lub — by posłużyć się bardziej neutralnym określeniem — refrakcjom. Autorów i ich dorobek postrzega się i rozumie na pewnym tle czy też, jeśli ktoś woli, poddaje się ich refrakcji w pewnym ośrodku”¹¹. Refrakcja (odkształcenie) jest szczególnie widoczna przy analizie poszczególnych przekładów wprowadzanych w różnych okresach czasowych (perspektywa diachroniczna). Taką też perspektywę przyjmę w niniejszym szkicu. Przeanalizuję funkcjonowanie tłumaczeń książek Conrada w kilku kluczowych dla polskiej historii i kultury momentach.

⁴ T. HERMANS: *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*. London—Sydney 1985 oraz T. HERMANS: *Translation in Systems*.

⁵ S. BASSNETT, A. LEFEVERE (eds.): *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation*. Clevedon—Philadelphia—Toronto 1998.

⁶ A. LEFEVERE: *Why Waste Our Time on Rewrites? The Trouble with Interpretation and the Role of Rewriting in an Alternative Paradigm*. W: T. HERMANS: *The Manipulation of Literature*, s. 227.

⁷ Taką analizę rozwinął A. Lefevere na przykładzie recepcji twórczości B. Brechta w kulturze amerykańskiej. (A. LEFEVERE: *'Mother Courage's Cucumbers: Text, System and Refraction in a Theory of Literature*. "Modern Language Studies" 1982 xii, 4, s. 3—20. Przekład polski: *Ogórki Matki Courage*. Tłum. A. SADZA. W: P. BUKOWSKI et al. (red.): *Współczesne teorie przekładu*. Kraków 2009, s. 223—246.

⁸ *Rewrite* określa kilka różnych aktów pisania: przepisanie, przeróbkę, napisanie od nowa. Pojęcie to jest ambiwalentne i może oznaczać nie tylko dokładne „przepisanie” w znaczeniu *copy* („skopiowanie”), ale też przeróbkę; jednakże wspomniane rozróżnienie jest często pomijane i na ten fakt zwraca uwagę Lefevere.

⁹ A. LEFEVERE: *Why Waste Our Time on Rewrites?*, s. 233, 234.

¹⁰ S. BASSNETT, A. LEFEVERE (eds.): *Translation, History and Culture*. London 1990, s. 12.

¹¹ A. LEFEVERE: *Ogórki Matki Courage*, s. 226.

Koniec wieku XIX

Jednym z ważnych momentów historii Polski była kolejna klęska powstania styczniowego (po powstaniu listopadowym) z 1863 roku. Zmieniło to wizję walki o przetrwanie narodu pod zaborami i odzyskanie niepodległości — uznano, że najlepszą możliwą drogą jest odpowiednie ekonomiczne i edukacyjne przygotowanie społeczeństwa do przyszłej wolności. Działacze niepodległościowi, społecznicy i pisarze wzywali do podjęcia przez wszystkie warstwy społeczeństwa wspólnego wysiłku na rzecz rozwoju gospodarczego, opowiedzieli się za pracą u podstaw, pracą organiczną. Pierwsza debata, w której wykorzystano nazwisko Conrada, rozgorzała właśnie na tle tych idei, od pamiętnego ataku Elizy Orzeszkowej. Wtedy to Conrada wspomniano w publicystycznej dyskusji na łamach petersburskiego czasopisma „Kraj” w 1899 roku¹². Głośna na owe czasy dysputa o „emigracji zdolności” zainicjowana została przez Wincentego Lutosławskiego i podjęta przez Tadeusza Żuka-Skarszewskiego oraz Elizę Orzeszkową. Lutosławski w swym artykule *Emigracja zdolności* pochwalał wyjazd młodych i zdolnych Polaków z, nieistniejącej na mapie geopolitycznej Europy, ojczyzny. Argumentował, że pracą zarobkową za granicą utalentowani młodzi ludzie zdobędą środki potrzebne dla rozwoju swoich zdolności. Jako przykład wymienił Conrada, którego odwiedził w 1897 roku¹³.

[C]i, którzy poczuwają się do obowiązku zostania koniecznie w kraju, jeśli są zmuszeni do pracy literackiej na własne utrzymanie, zarazem zniżają jej poziom o tyle, że nie tylko zdolności swoich nie rozwijają, ale nawet dochodzą do zupełnego ich zaniku. Ci sami autorzy, jeśliby idąc za przykładem Konrada Korzeniowskiego, ovladnęli wszechświatowym językiem angielskim i po angielsku, a nie po polsku, pisali to, co piszą dla zarobku, zyskaliby dosyć wolnego czasu, aby najlepsze swoje myśli przekazać rodakom w najdoskonalszej formie we własnym języku¹⁴.

Przeciwne stanowisko zajęł Tadeusz Żuk-Skarszewski, z ramienia redakcji „Kraju”, oraz Eliza Orzeszkowa. W replice na opinie Lutosławskiego autorka *Nad Niemnem* napiętnowała postępowanie nieznanego jej rodaka Conrada-Korzeniowskiego:

¹² „Kraj” 1899, nr 12 i 16.

¹³ Przebieg tej wizyty, którą Lutosławski relacjonował na cztery różne sposoby, przedstawił J. ILLG: *Dusza polska w ciemności żyjąca. Listy Josepha Conrada-Korzeniowskiego do W. Lutosławskiego*. „Pamiętnik Literacki” 1981, nr 4, s. 261—275.

¹⁴ W. LUTOSŁAWSKI: *Emigracja zdolności*. „Kraj” 1899, nr 12. Przedruk w Z. NAJDER, J. SKOLIK (red.): *Polskie zaplecze Josepha Conrada-Korzeniowskiego*. T. 2. Lublin 2006, s. 180.

A kiedy mowa o książkach, to powiedzieć muszę, że ten pan, który po angielsku pisuje powieści poczytne i opłacające się wybornie, o mało mię ataku nerwowego nie nabawił. Czułam czytając o nim, taką jakąś rzecz śliską i niesmaczną, podążającą mi pod gardło. Jak to! Więc i zdolności twórcze przyłączyć się mają do „exodu”? Dotąd bywała tylko mowa o inżynierach, prokuratorach [...]. Ale teraz zanoszą się już na udzielenie absencji pisarzom! [...] Zdolność twórcza to sama korona rośliny, sam szczyt wieży, samo serce serca narodu. I ten kwiat, ten szczyt, to serce odbierać narodowi swemu i oddawać Anglosaksonom, którym ptasiego mleka nawet nie brakuje, dlatego, że drożej za nie płacą. Ależ o tym pomyśleć nawet nie podobna — bez wstydu! I trzebaż jeszcze aby ten pan tak się nazywał, aby nosił imię może swego bardzo bliskiego przodka, tego Józefa Korzeniowskiego, nad którego powieściami, podlotkiem będąc, wylewałam pierwsze łzy współczucia [...]. Nad powieściami pana Konrada Korzeniowskiego żaden podlotek polski nie uroni łzy altruistycznej¹⁵.

Dla Orzeszkowej, jednej z najaktywniejszych przedstawicielek polskiego pozytywizmu, zwolenniczki „pracy u podstaw”, nie do przyjęcia (i wybaczenia) była emigracja osób szczególnie utalentowanych, których odpowiedzialność za dobro wspólne kraju rosła wraz ze zdolnościami, jakie posiadali. Opuszczenie ojczyzny oceniała ona w kategoriach moralnych i jednoznacznie określała jako zdradę. Autorka *Marty* cieszyła się w tamtych czasach niepodważalnym autorytetem moralnym, opartym na świadectwie własnego życia — trzeba pamiętać, że sama pisarka czynnie zaangażowała się w pracę organiczną, osiadłszy w Grodnie, poświęciła się nauczaniu. Przy omawianiu artykułu Orzeszkowej należy również podkreślić, że została wprowadzona w błąd nieprawdziwymi informacjami podanymi przez Lutosławskiego, a mianowicie, że Conrad był sowiec wynagradzany za swoje pisarstwo.

Ostatnie słowo w tej debacie skreślił Lutosławski po latach w Kosowie (14.07.1910 roku)¹⁶. „Jego [Conrada] powieści — przekonywał Lutosławski — nie są tendencyjne, jak powieści Orzeszkowej, nie miałby społecznego u nas wpływu, do którego autorka *Nad Niemnem* zawsze nawet w twórczości artystycznej przywiązuje największe znaczenie”¹⁷. I zamknął polemikę deprecjonującym sądem na temat znaczenia pisarstwa Conrada:

Więc nie zazdrościmy Anglikom drugorzędnego pisarza, który i tak by naszej literatury nie wzbogacił, skoro się przyznaje, że motywem jego twórczości był zarobek. Nas stać na to, by wszystkim narodom ziemi dać wielu takich

¹⁵ E. ORZESZKOWA: *Emigracja zdolności*. „Kraj” 1899, nr 16. Przedruk w Z. NAJDER (red.): *Conrad wśród swoich*. Warszawa 1996, s. 271.

¹⁶ W. LUTOSŁAWSKI: *Emigracja zdolności W*: IDEM: *Iskierki warszawskie*. Serja 1. Warszawa 1911, s. 60—111.

¹⁷ Ibidem, s. 104.

pisarzy, a zachować dla siebie tylko najlepszych, którzy duszę swą polską po polsku wypiszą¹⁸.

Dwudziestolecie międzywojenne

Następnym przełomowym dla kultury polskiej momentem było odzyskanie niepodległości. Na tym etapie utwory Conrada okazały się przydatne dla narodu od lat pozbawionego dostępu do morza, głównie jako utwory morskie. W roli pisarza morskiego przedstawił Conrada rodakom, we wstępie do I tomu *Pism wybranych*, entuzjasta polskiego morza, Stefan Żeromski. On to objął patronat nad nowymi, autoryzowanymi tłumaczeniami Conrada w Polsce w międzywojniu¹⁹. Patronat ten polegał na wyborze dzieł do tłumaczenia, zleceniu przekładu wybranym przez siebie tłumaczom, przygotowywaniu przedmów oraz artykułów do prasy na temat Conrada. Wpływ Żeromskiego na odbiór tłumaczeń Conrada był znaczący, ponieważ pisarz cieszył się wysokim prestiżem społecznym. To on właśnie zabiegał o nowe, lepsze tłumaczenia Conrada, ale, co istotniejsze dla badacza przekładów, sugerował zarazem ich kształt:

Od dawna nawoływałem prywatnie i publicznie do tłumaczenia tych pism. I oto, za zgodą autora, a dzięki usiłowaniom p. A. Zagórskiej, która część tłumaczenia wzięła na siebie [...] rzecz dochodzi do skutku. Znakomici znawcy języka polskiego i wybitni pisarze — Jan Lemański, Stanisław Wyrzykowski i Wilam Horzyca podjęli się dokonania przekładów najświetniejszych utworów — *Murzyna*, *Tajfunu* i *Nostramo*. Obecnie ukazuje się *Almayer* w przekładzie A. Zagórskiej. Przekłady te stoją na wyżynie oryginału. Należy dołożyć wszelkich starań, ażeby wszystkie pisma w ich całości stały się polskimi oryginałami angielskich pism J. Conrada. Należy dołożyć wszelkich starań, ażeby to zbiorowe wydanie było godnym nas, literatów polskich, pozdrowieniem wielkiego twórcy z tej ziemi, gdzie stała jego kołyska²⁰.
[podkreśl. A.A.P.]

Z przytoczonej przedmowy wynika kilka ważkich dla charakteru publikowanych przekładów konsekwencji. Po pierwsze, autor tych słów, ikona literatury polskiej, symbol polskości w czasie, gdy Polska dopiero odradzała się po zaborach,

¹⁸ Ibidem, s. 105.

¹⁹ Szczegółowo patronat S. Żeromskiego nad wprowadzaniem przekładów Conrada do polskiej kultury przeanalizowałam w artykule: *Conrad „skolonizowany” czyli jak tłumaczono Conrada w międzywojniu*. W: *Przekład: kolonizacja czy szansa?* Red. P. FAST (w przygotowaniu).

²⁰ S. ŻEROMSKI: *Joseph Conrad*. W: J. CONRAD-KORZENIOWSKI: *Fantazja Almayera*. Tłum. A. ZAGÓRSKA: *Pisma wybrane J. Conrada*. T. 1. Warszawa 1922. Przedruk w: IDEM: *Pisma literackie i krytyczne*. Red. S. PIŁOŃ. T. 2. Warszawa 1963, s. 149.

zabiegał o spolszczenie (a może nawet zawłaszczenie) pisarza, którego nazwie parę lat później nieprzypadkowo „autorem-rodakiem”. Na wypadek gdyby określenie „zawłaszczenie” wydało się zbyt kategoryczne, przytoczę argumentację Żeromskiego, dlaczego tak gorliwie dążył do stworzenia „polskich oryginałów angielskich pism Conrada”, którą podał w *Przedmowie do Pism wybranych* Josepha Conrada:

Polska dzisiejsza zaczyna gromadzić, zbierać, zgarniać do kupy rzeczy swe i sprawy rozproszone, pokradzione, pogubione, wydarte. W tej pracy, w tej pasji staje się łakomą, łapczywą, natarczywą, nieustępliwą, żarliwą. To jej prawo. Zbyt długo ją obdzierano. Przede wszystkim musi podnosić i ku czci powszechnej ukazywać to, co jest najbezczenniejsze w jej dziełach: zapomniane trudy i znoje swych męczenników. Kołyskę wielkiego pisarza Anglii i świata, Josepha Conrada, poruszała najszlachetniejsza, najdosłojniejsza dłoń kobiety naszego rodu, gdy zbójcka pięść wroga kołatała we drzwi domu. [...] Zważone zostały kędyś na szali niewiadomej spojrzenia takie: Polska wolna, potężna i nieśmiertelna zajaśniała pod słońcem. Należy rozradować dwa bohaterskie cienie [tj. rodziców Conrada — przyp. A.A.P.], co nie tylko „żyją w miłosierdziu Bożym”, lecz żyją i żyć będą w wiecznej, wdzięcznej pamięci pokoleń, najgłębszą i ostatnią radością, iż doskonałe pisma ich umiłowanego dziecięcia, jaśniejące w bezcennym dorobku świata, stanowią także klejnot tej mowy, która była głosem ich cierpień, wyrazem ich cnoty i zawarła w sobie westchnienia ich świętej nadziei²¹. [podkreśl. A.A.P.]

Przytoczyłam tak obszerny fragment, aby wyraźnie ukazać, w jakim kontekście historyczno-kulturowym powstawały pierwsze autoryzowane tłumaczenia Conrada i kto im patronował. Dzieła Conrada miały zostać wpisane w ciąg polskiej tradycji kulturowej (nie literackiej!), jak to można było odczytać z otwierającej je przedmowy.

Po drugie, to głównie pisarze (z czterech z wymienionych przez Żeromskiego nazwisk trzy należą do literatów) zostali powołani do wykonania nowych tłumaczeń dla edycji *Pism wybranych* Conrada. Żeromski traktował zagadnienie translacji dzieł rodaka jako „odpowiedź literatów”, a więc zadanie dla pisarzy, których celem miało być danie czytelnikom polskiego Conrada. Proza autora *Lorda Jima* miała stać się „klejnotem” mowy polskiej, tak jak była cenniona w literaturze angielskiej. Poprzeczka została postawiona bardzo wysoko, gdyż przekłady miały dorównywać oryginałom („stoją na wyżynie oryginału”), można się domyślać, że chodzi tu o wyżyny sztuki, a więc o styl literacki, a to oznaczało (w przypadku podanych nazwisk) tylko jedno — rozbudowany styl młodopolski. W owym czasie takie były wzorce literackie. Ponadto miały to być polskie oryginały angielskiej prozy, a więc posiłkując się dzisiejszymi

²¹ S. ŻEROMSKI: *Joseph Conrad*, s. 150.

terminami przekładoznawstwa, oznaczało to pełne udomowienie (domestykację) obcych tekstów i refrakcję (prze-pisanie) utworów rodaka, tak by „płynnie” wpisały się w rodzimą kulturę. Jest to niewątpliwie przykład kulturowej adaptacji dzieł obcego autora.

Dlaczego Żeromskiemu tak bardzo zależało na przyswojeniu dzieł Conrada kulturze polskiej? Odpowiedź staje się jasna, gdy weźmie się pod uwagę szerszy kontekst geopolityczny tego okresu. Żeromski należał do entuzjastów procesu asymilacji morza w nowym państwie polskim²². Jego powieść *Wiatr od morza* „wiąże się z koncepcją o charakterze politycznym, będącą repliką na germańską historiozofię *Drang nach Osten*, repliką ukształtowaną w postaci »nurtu bałtyckiego«²³. *Wiatr od morza* wydany w 1922 roku „zabrzmiął — zdaniem Bronisława Miazgowskiego — jak surma bojowa, jak apel, jak manifest i program polityczny. Według krytyków to nie było dzieło literackie, to był czyn: „czyn równy zbrojnemu [...] dokonany dla zespolenia polskiego morza z polską ojczyzną”²⁴. Entuzjazm Polaków dla wybrzeża był karmiony tym właśnie „wiatrem od morza”²⁵. Jedno dzieło nie byłoby jednak w stanie wywołać i podtrzymać przez dłuższy czas tego powszechnego entuzjazmu i zachwytu morzem, jaki cechował dwudziestolecie, gdyby nie było wsparte innymi utworami o wysokiej randze artystycznej²⁶. Dlatego też Żeromski tak usilnie zabiegał o nowe przekłady dzieł Conrada, aby polscy czytelnicy mieli własną literaturę morską:

Już dziś młodzi chłopcy w Polsce nie potrzebują uciekać z kraju, stęsknieni za wodami mórz i żądzą przygód. Działa już szkoła morską w Tczewie i rozwija się z wolna polska marynarka [...]. Uczniowie szkoły morskiej, oficerowie na statkach i jak najszerszy ogół młodzieży potrzebuje literatury morskiej. Jakaz jest najznakomitsza? Oto ta: Pisma Josepha Conrada²⁷.

I choć pozornie zastrzegł „Nie mamy — broń Boże! — zamiaru wydzierania »autora« [Conrada] Anglikom [...]”, dalej argumentował tak jak w przedmowie:

W równej mierze jest to pisarz angielski, jak i polski. Z tej twórczości, która jest tak bezmiernie bliska i tak bezmiernie daleka, w dobie odrodzenia i rozwoju państwa [polskiego], w chwili zetknięcia się z falami morza, wionie na naszą literaturę ogromne powietrze, atmosfera kuli ziemskiej [...] [Conrad]

²² T. SKUTNIK: *Morze i myśl*. Gdańsk 1982, s. 11.

²³ Ibidem, s. 12. Tamże zarys publicystyki i propagandy marynizmu w okresie międzywojennym. Por. także B. MIAZGOWSKI: *Morze w literaturze polskiej...*, s. 130.

²⁴ E. BREITER: *Stefan Żeromski: Wiatr od morza*. „Skamander” 1929, z. 19.

²⁵ B. MIAZGOWSKI: *Morze w literaturze polskiej...*, s. 212.

²⁶ Por. Ibidem, s. 214.

²⁷ S. ŻEROMSKI: *Joseph Conrad*, s. 148—149.

Musiał się zwrócić w naszą stronę, bo Polska tak jest w uczucie bogata, iż się z jej objąć nikt, kto szlachetny, nie wyrwie²⁸.

W procesie przetwarzania dzieła Conrada w tym okresie ważne były inne artykuły Żeromskiego, takie jak *Joseph Conrad*²⁹ i *Autor-Rodak*, w których eksponował głównie dwa aspekty twórczości autora *Nostramo*: tematykę morską i polskość jego utworów. Morskość dzieła Conrada została uwypuklona na dwa sposoby. Po pierwsze, przez bezpośrednią krytykę literacką Żeromskiego; a po drugie, dzięki odpowiedniemu wyborowi utworów pisarza do tłumaczenia. Ten aspekt właśnie, zdaniem Lefevere'a, jest najskuteczniejszym narzędziem w przetwarzaniu i manipulowaniu dziełem pisarzy — wybór dzieł lub ich fragmentów do tłumaczenia, tak zwana antologizacja, nigdy nie jest neutralna, lecz podlega ideologicznym (politycznym czy komercyjnym) preferencjom redaktorów, tłumaczy i patronów³⁰.

I tak do pierwszej edycji dzieł Conrada w Polsce po zaborach (1923—1926) zostały wybrane następujące utwory: *Fantazja Almayera*, tłum. Aniela Zagórska, *Murzyn z załogi „Narcyza”*, tłum. Jan Lemański, *Sześć opowieści*, tłum. Wilam Horzyca, Leon Piwiński, Tadeusz Pułjanowski, *W oczach zachodu*, tłum. Helena Janina Pajzderska, *Między lądem a morzem*, tłum. Aniela Zagórska, Jan Lemański, Jerzy Bohdan Rychliński i *Smuga cienia*, tłum. Jadwiga Sienkiewiczówna. Większość z wybranych utworów to dzieła o tematyce morskiej (*Murzyn z załogi „Narcyza”*, *Sześć opowieści*, *Między lądem a morzem*, *Smuga cienia*). *Fantazję Almayera* wybrano z pewnością dlatego, że jest to pierwsza książka Conrada, a *W oczach zachodu* prawdopodobnie ze względu na krytyczny obraz Rosji zawarty w utworze. Na podstawie wyboru dzieł do tłumaczenia zarysowuje się główna strategia manipulacyjna dziełem Conrada, a mianowicie wprowadzenie go do kultury polskiej wyłącznie jako pisarza morskiego.

Dodatkowym chwytem manipulacyjnym była interpretacja utworów Conrada w polskim i biograficznym kontekście kulturowym³¹. Żeromski miał mocne atuty na poparcie specyficznie polskiej kontekstualizacji utworów Conrada i nie omieszczał się nimi posłużyć w krytyce literackiej adaptującej pisarza na potrzeby polskiej kultury. Na czele szkicu *Autor-Rodak* umieścił *facsimile* następującego listu Conrada, wyjaśniającego ów tytuł:

²⁸ S. ŻEROMSKI: *Autor-Rodak*. „Naokoło Świata” 1925. Przedruk W: IDEM: *Pisma literackie...*, s. 167.

²⁹ S. ŻEROMSKI: *Joseph Conrad*. „Wiadomości Literackie” 1924, s. 148.

³⁰ A. LEFEVERE: *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*, London—New York 1992, s. 9. Por. także IDEM: *Ogórki Matki Courage*, s. 223—224.

³¹ Egzemplifikację tej tezy przedstawiłam W: *Conrad „skolonizowany” czyli jak tłumaczono Conrada w międzywojniu*.

Oswalds, Bishopsbourne, Kent, 25 marca [19]23.

Kochany i łaskawy Panie

Przesyłam Panu moją książkę *Notes on Life and Letters*. Nigdy bym się [nie] ośmielił gdyby nie to że Aniela Zagórska pisała mi nie dawno że Pan życzy ją mieć. Złożona ona jest z kawałków dziennikarstwa — w każdym razie z kontrybucji do dzienników, przez długi ciąg lat.

Zaraz po odczytaniu kochanego Pana wspaniałej Przedmowy do *Almayer's Folly* prosiłem Anielę żeby Panu wyraziła wdzięczność moją za sprawioną mi łaskę. Co do mnie to wyznaję, że nie mam wyrazów by opisać Panu moje głębokie wzruszenie przed tem zaszczytnem świadectwem od Ojczyzny przemawiającej głosem kochanego Pana — największego Mistrza jej literatury! Składam łaskawemu Panu najserdeczniejsze dzięki za czas, myśl i pracę którą mi poświęcił, i za sympatyczne ocenie, które „odkryło rodaka w autorze”.

Z największą wdzięcznością jestem kochanego Pana zawsze wiernym sługą.

J.K. Korzeniowski.

P. S. Książka idzie osobno jutro³².

Żeromski nie pozostał dłużny i z końcem 1923 roku posłał Conradowi egzemplarz wydanego wtedy *Międzymorza* z następującą dedykacją:

Czcigodny Pan Joseph Conrad raczy przyjąć ten opis półwyspu na polskim morzu jako wyraz hołdu dla wielkiego pisarza i podziękowanie za nadesłaną książkę *Notes on Life and Letters* — od Jego wielbiciela — Stefana Żeromskiego (Warszawa 27 XI 1923)³³.

Autor *Przedwiośnia* wybrał utwór poświęcony morzu, jako właściwy prezent dla Conrada i w dedykacji uwypuklił ten fakt. Dla Żeromskiego bowiem Conrad pozostał pisarzem morskim, choć sam autor *Jądra ciemności* przysyłał mu utwory poświęcone odmiennej tematyce.

Podsumowując ten fragment rozważań, nie ulega wątpliwości, w moim przekonaniu, że patronat Żeromskiego opierał się na wybranych działaniach manipulacyjnych, odkształcających dzieło pisarza na potrzeby literatury przyjmującej.

³² *Polskie zaplecze Josepha Conrada-Korzeniowskiego. Dokumenty rodzinne, listy, wspomnienia*. Red. Z. NAJDER, J. SKOLIK. T. 2. Lublin 2006, s. 158 [podkreśl. — A.A.P.].

³³ Pierwsza wzmianka o tej dedykacji ukazała się w „Ruchu Literackim” 1926, vol. I, nr 2, s. 63, pt. *Biblioteka J. Conrada* (sic!), sygnowana inicjałami T.S. W całości dedykacje wydrukowano w roku następnym „Ruch Literacki” 1927, s. 159.

Pierwszy etap przetwarzania dzieła Conrada w dwudziestolecie upłynął pod patronatem autora *Międzymorza*, natomiast drugi etap naznaczony był ideologicznymi sporami faszystyzującej narodowej prawicy z komunizującą lewicą³⁴ i rozegrał się na łamach prasy. Ramy tego szkicu nie pozwalają na szczegółowe przedstawienie tej debaty³⁵, skupię się tylko na jednym z najmocniejszych ataków ze względu na to, że wątek ten ponownie został podjęty zaraz po wojnie przez marksistowskiego krytyka Jana Kotta. Chodzi mianowicie o przedruk fragmentu książki amerykańskiego pisarza Uptonia Sinclaira zatytułowanej *Mammonart* w totalitarnym i rasistowskim piśmie, „Merkuryuszu Polskim Ordynaryjnym”³⁶. W artykule pt. *Conrad zdemaskowany* redaktor przekonuje, że „Jeśli zaczniemy analizować nowele i powieści [Conrada] w świetle ekonomii, to spostrzemy, że »Podstępny Los« jest zorganizowaną mafią, która eksploatuje niezorganizowaną głupotę”³⁷. Stefan Zabierowski reasumuje poglądy Sinclaira:

zarzucał Conradowi, że oddał swój talent na usługi kapitalistów, w szczególności zaś — armatorom towarzystw okrętowych. W pismach Conrada — zdaniem amerykańskiego pisarza — skompromitowani są wszyscy, którzy dążą do zmiany stosunków społecznych; zarówno rosyjscy rewolucjoniści, jak i angielska sufrażystka. Conrad głosi kult marynarskiego heroizmu, zachęca do służby na niedostatecznie wyposażonych statkach po to tylko, by w razie katastrofy, dzięki wypłatom premii asekuracyjnych, zwiększyły się dochody armatorów³⁸.

Po publikacji „Merkuryusza” rozgorzała dyskusja w prasie międzywojennej. Z redakcją tygodnika polemizowali Maria Dąbrowska, Jan Ulatowski, J.M. Toporowski i inni³⁹. Na obszerniejsze omówienie zasługuje wystąpienie Dąbrowskiej⁴⁰, która jeszcze przed tendencyjną publikacją „Merkuryusza” zrecenzowała książkę amerykańskiego pisarza. „Błąd Sinclaira — wykazywała Dąbrowska — polega na przypuszczeniu, że dzieła sztuki mogą wywierać dobry wpływ społeczny o tyle tylko, o ile służą jakiejś, w danym wypadku leżącej na linii

³⁴ Por. E. KORZENIEWSKA: *Wstęp*. W: M. DĄBROWSKA: *Szkice o Conradzie*. Red. E. KORZENIEWSKA. Warszawa 1974, s. 14.

³⁵ Zresztą nie ma takiej potrzeby ponieważ, debata ta została wyczerpująco przedstawiona przez S. Zabierowskiego. W: S. ZABIEROWSKI: *Między totalizmem a personalizmem (z polskich dyskusji o Conradzie w latach 1932—39)*. W: IDEM: *Conrad w perspektywie odbioru. Szkice*. Gdańsk 1979, s. 9—29.

³⁶ Zarys debaty opieram na S. ZABIEROWSKI: *Między totalizmem a personalizmem*, s. 15—19.

³⁷ *Conrad zdemaskowany*. „Merkuryusz Polski Ordynaryjny” 1933, nr 1.

³⁸ S. ZABIEROWSKI: *Między totalizmem a personalizmem*, s. 16.

³⁹ Por. *ibidem*, s. 17.

⁴⁰ M. DĄBROWSKA: *Kula w plot*. „Głos prawdy” 1926, nr 161. Przedruk w: M. DĄBROWSKA: *Szkice o Conradzie*, s. 76—79. Druga jej publikacja na ten temat to *W sprawie „zdemaskowania” Conrada*. „Wiadomości Literackie” 1934, nr 3.

socjalizmu, ideologii społecznej”⁴¹. Dalej autorka *Nocy i dni* zwracała uwagę na nielogiczną argumentację Sinclaira:

Czy chcemy przeto twierdzić, że przekonania autora, jego stanowisko społeczne i finansowe nie wpływają w ogóle na dzieło sztuki? — Owszem, wpływają [...]. Rzeczy te mogą w pewnym stopniu powodować zmniejszenie lub zwiększenie zalet estetycznych dzieła [...] i tylko w takim sensie wolno je brać pod uwagę przy wartościowaniu utworów. W przeciwnym razie cała teza jest postawiona w fałszywej płaszczyźnie i stoi tak niepewnie, że można ją łatwo odwrócić na wspak. Można, stojąc na gruncie Sinclaira, z tegoż klasowego punktu widzenia dowieść, że twórcy, których on potępił, byli właśnie rewolucjonistami, i wyprowadzać stąd wniosek, jak to największa zależność od „złotego cielca” nie może stłumić „ducha wiecznego rewolucjonisty”. Utwory tych autorów dostarczyłyby dosyć przykładów (67 sonet Szekspira, *Powrót* Conrada). I na odwrót, przyjąwszy tezę Sinclairowską można by odnaleźć znamiona „pochwały możnych” w utworach tych autorów, których on uznał za pisarzy proletariatu⁴².

Przytoczono fragment *in extenso* ponieważ, zarówno tezy Sinclaira, jak i kontrargumenty Dąbrowskiej to dwa stanowiska, które zostaną powtórzone w walce o sens utworów Conrada w Polsce pojałtańskiej.

Warto także odnotować, że ten sam fragment książki Sinclaira został przedrukowany parę lat później przez czasopismo stojące na przeciwnym biegunie barykady ideologicznej niż „Merkuryusz”, a mianowicie przez lwowski lewicowy tygodnik „Sygnały”⁴³. Widzimy więc, że twórczość Conrada używana była instrumentalnie, poddawana odkształceniom, tak aby wpisywała się w ideologię głoszoną przez danego polemistę i by służyła doraźnym celom politycznym.

Okres powojenny

Kolejna ideologiczna dyskusja została wywołana przez esej Jana Kotta *O laickim tragizmie* (1945), w którym autor powrócił do tezy Uptona Sinclaira. Pozornie był to jedynie spór o interpretację twórczości angielskiego pisarza, na płaszczyźnie głębszej zaś był sporem o zasady moralne. Krytyk obarczył Conrada moralną współodpowiedzialnością za postawę tej części młodego pokolenia, która rzuciła na stos nie tylko własny los, ale i los całej stolicy w czasie Powstania Warszaw-

⁴¹ M. DĄBROWSKA: *Kula w plot*, s. 74.

⁴² *Ibidem*, s. 78.

⁴³ U. SINCLAIR: *Nieubłagana Nemezis*. „Sygnały” (Lwów) 1936, nr 22.

skiego. W Polsce pojałtańskiej dawni żołnierze AK stanęli w jawnej opozycji do zmian społecznych, wprowadzanych przez prosowiecki reżim. Nowa władza i związani z nią intelektualiści usilnie zwalczali tzw. postawę conradowską, która wedle nich stanowiła moralne zaplecze antykomunistycznej opozycji⁴⁴.

W czasie pierwszych lat okupacji — relacjonował Kott — kiedy wróg zaczął zabierać nam bliskich, postawa ta [heroizmu śmierci — przyp. A.A.P] często wydawała nam się najsluszniejszą. Stopniowo jednak wszyscy zostaliśmy spoufaleni ze śmiercią. Każdy z nas nie jeden raz umierał, nie jeden raz oczekiwał śmierci. Nauczyliśmy się nią gardzić. Zrozumieliśmy, że nie każda śmierć jest sobie równa — nie każda śmierć godna szacunku. Nauczyliśmy się zamiast oceniać życie miarą śmierci, oceniać śmierć miarą życia, miarą postępu i wtedy odeszliśmy od Conrada. Poza heroizmem śmierci istnieje heroizm czynu i myśli, heroizm czynu, który zwycięża, który zmienia oblicze świata [...] ⁴⁵.

Głośny publicysta „Kuźnicy” sprawnie parafrazował sądy Sinclaira: „Znacznie bowiem społecznie groźniejsze od wewnętrznej pychy i duchowego samotnictwa bohaterów Conrada jest ich ślepe posłuszeństwo wielkim armatorom tego świata”⁴⁶. Następnie rozwijał argumenty amerykańskiego badacza:

Conradowska wierność samemu sobie jest w rzeczywistości, w konkretnej rzeczywistości społecznej, posłuszeństwem prawom świata, którymi się zewnętrznie gardzi, odrzuceniem prawa do buntu. Conradowska wierność samemu sobie jest wiernością niewolników, niewolnikiem jest bowiem ten, kto słucha pana, którym pogardza, i troszczy się jedynie o swą wewnętrzną prawość⁴⁷.

Wszystkie te stronicze sądy o etyce Conradowskiej przedstawiał na tle nowego pojałtańskiego porządku geopolitycznego i obowiązującej ideologii marksistowsko-leninowskiej:

Wymierzanie „najwyższej sprawiedliwości widzialnemu światu” możliwe jest tylko wtedy, kiedy zamiast biologicznego świata narodzin i śmierci, zamiast samotnej ludzkiej jednostki, poddanej niezmiennym prawom naturalnego porządku, dojrzymy świat historii, świat wartości, w którym [...] żyje człowiek. Świat wartości jest światem społecznym. Świat społeczny jest dostępny poznaniu. Nie rządzi nim mściwy i nieubłagany los. Stworzony został przez

⁴⁴ Zwalczanie tzw. postawy conradowskiej przez reprezentantów nowej władzy i związanych z nią intelektualistów przedstawił na przykładzie *Lorda Jima* S. ZABIEROWSKI: *Lord Jim w oczach Polaków*, „Opcje” 1998, nr 4, s. 19. Por. też: IDEM: *Między Hamletem a Lordem Jimem*. W: *Świat przez pryzmat Ja*. Red. B. GONTARZ, M. KRAKOWIAK. T. 2. Katowice 2006, s. 152.

⁴⁵ J. KOTT: *O laickim tragizmie. Tragizm i maski tragizmu*. „Twórczość” 1945. Vol. 1, z. 2, s. 142.

⁴⁶ Ibidem, s. 160.

⁴⁷ Ibidem.

ludzi i od woli ludzkiej zawisł. Obrona świata wartości przestaje być wtedy heroicznym aktem arbitralnego wyboru, staje się zrozumieniem i przystaniem na prawa zbiorowości, do której się należy, do której chce się należeć⁴⁸.

W zakończeniu otwarcie zaatakował przywódców polskiego państwa podziemnego:

[M]y, którzy byliśmy świadkami w ciągu [...] niemieckiej okupacji, jak w imię honoru i wierności nazywano zdrajcami tych, którzy podjęli walkę o wolność, jak w imię honoru i wierności doprowadzano do całopalenia Warszawy, mamy prawo przypomnieć gorzkie słowa [...] Kościuszki [...] o powstaniu, którym dowodził: „Ponieważ generałowie nasi niektórzy mieli przywiązanie do królów, wszystkiemu zatem byli przeciwni, co stwarzała rewolucja [...] Życzyłbym aby żadnego nie używać generała do obrony wolności, który do niej przywiązany nie jest; nie spuszczam się na wierność, ta cnota jest wspólna niewolnikom i służalcom⁴⁹”.

Po latach Kott *explicite* przyznawał, że Conrad posłużył jedynie jako pretekst do ideologicznej rozprawy z wrogiem:

To był spór polityczny. Ja byłem zawsze w jakiś sposób zafascynowany Conradem i to nie o niego samego chodziło. To był spór o AK. Conrad głosił obronę wierności pomimo wszystko, do końca, głosił pochwałę honoru. I te wartości w głównej mierze przyświecały tym żołnierzom AK, pozostawali w lasach, bo przecież jasne było, że politycznie byli już wtedy przegrani. Pani Maria [Dąbrowska] [...] doskonale wówczas zrozumiała, o co mi chodzi w tym ataku na Conrada, dlatego podjęła dyskurs⁵⁰.

Gwoli ścisłości należy dodać, że tekst Kotta, mimo że był stronniczy i politycznie zaangażowany, został napisany błyskotliwie i świadczył o wielkiej erudycji autora. Krytyk przeanalizował szeroki zakres materiału i odnosił się do pism Charles'a Baudelaire'a, Georges'a Bernanosa, Sigmunda Freuda, André Gide'a, Stéphane'a Mallarmégo, André Malraux, Tomasza Manna, François'a Mauriaca. Powoływał się na wielu filozofów: Bergsona, Bierdiajewa, Pascala, Heideggera i Spenglera, ukazując ewolucję podejścia człowieka do otaczającego go świata: poczynając od wiary w istnienie naturalnego ładu we wszechświecie, przez zafascynowanie mitem postępu automatycznie kształtującym rzeczywistość, a kończąc na marksistowskiej wizji jednostki i zbiorowości kształtującej świadomie świat historii i świat wartości.

⁴⁸ Ibidem, s. 142.

⁴⁹ Ibidem, s. 160.

⁵⁰ J. KOTT: *Polityki się nie wybiera, polityka wybiera nas*. „NaGłos” maj 1991, s. 88.

W obronie Conrada wystąpiło wielu przedstawicieli polskiej inteligencji w kraju i na emigracji, m.in. Maria Dąbrowska, Antoni Gołubiew i Gustaw Herling-Grudziński⁵¹. Ze względu na ograniczone ramy tego szkicu skupię się wyłącznie na polemice Marii Dąbrowskiej, tym bardziej że jak odnotowałam powyżej, pisarka już kilka lat wcześniej skrytykowała tezy Sinclaira. Tym razem jednak odpowiedź Dąbrowskiej na zarzuty Kotta podporządkowana została szerszym celom społecznym i politycznym:

Ponieważ Kott, rozprawiając się z „wiernością” Conrada, rozprawia się raczej z „wiernością” bohaterską Polski podziemnej, walczącej przez pięć i pół lat z Niemcami, pozwolę sobie na parę słów obrony i wyjaśnienia w tej sprawie. Ani żołnierze z AK, ani wszyscy Polacy, którzy bezprzykładnym męstwem narażali się i ginęli, a w końcu rzucili na szalę nawet los najukochańszej stolicy, nie byli głupcami, którzy ślepo słuchali takich czy innych nakazów. Ci wielotysięczni żołnierze i cywile walczyli o Polskę rzeczywiście wolną i rzeczywiście demokratyczną.

Kluczowym słowem, jak mi się wydaje, jest tu dwukrotnie powtórzony kwalifikator *rzeczywiście* wolną i demokratyczną. Dąbrowska nie mogła mówić otwarcie, więc między wierszami sygnalizowała, że Polska Ludowa nie była całkowicie niepodległa. Pisarze w kraju ze względu na cenzurę często posługiwali się tzw. kryptodyskursem⁵².

Conrad — odważnie dodawała — usiłuje wydobyć i wydobywa ze swych bohaterów wierność czemuś istotnie wartościowemu i moralnemu. Że to coś wartościowego i moralnego nie jest doktryną marksistowską i wiernością dla partii marksistowskiej, nie deprecjonuje moralnej postawy Conrada. [...] A choć to zakrawa na paradoks, Kott właśnie dlatego zwalcza „niebuntowniczość” postawy conradycznej, że zawiera ona w sobie coś, co dla wyznawców świętości danej władzy jest bardziej denerwujące od buntu, zawiera niezależność duchową⁵³.

Wbrew twierdzeniom Kotta wykazywała, że potępiany przez niego aspołeczny indywidualizm bohaterów Conrada oparty jest na „kilku prastarych wyobrażeniach moralnych”, które nabierają właściwego sensu i sprawdzają się tylko w życiu zbiorowym. Byłby to więc „bohaterski humanizm”, który „posiada swoje, lecz niewątpliwe oblicze społeczne”⁵⁴. Podobnie do Kotta odnosiła sens

⁵¹ A. Bikont wskazuje na genezę i debaty wokół pierwszej wersji tego artykułu w: A. BIKONT et al.: *Lawina i kamienie. Pisarze wobec komunizmu*. Warszawa 2006, s. 33.

⁵² A. MENCWEL: *Przedwiośnie czy potop: studium postaw polskich w XX wieku*. Warszawa 1997, s. 126 i 181.

⁵³ M. DĄBROWSKA: *Conradowskie pojęcie wierności*, s. 154.

⁵⁴ Ibidem, s. 151.

twórczości Conrada do zastanej rzeczywistości społeczno-politycznej, ale wbrew jego oskarżeniom dowodziła, że „postawa conradowska” może być przydatna.

Świat dzisiejszy — argumentowała rok po wojnie — w którym przekroczone zostały wszystkie granice ludzkiej przyzwoitości, a jednocześnie załamały się autorytety wszystkich oficjalnych wiar, doktryn i dogmatów, stanął właśnie w obliczu conradowskiej próby moralności [...]. Wkład tej postawy i tej moralności okaże się potrzebny każdemu, kto będzie chciał kształtować nowoczesną rzeczywistość moralną. Także i marksistom [...]⁵⁵.

Na nic się zdała obrona Conrada podjęta także przez uznanych pisarzy: Antoniego Gołubiewa, Hannę Malewską i emigracyjnych krytyków: Gustawa Herlinga-Grudzińskiego i Wita Tarnawskiego. Administracyjne decyzje nowej władzy były nieubłagane: w latach 1949—1954 zakazano w Polsce edycji dzieł Conrada, a i później niektóre utwory nie mogły być wznawiane (np. *Tajny Agent, W oczach Zachodu* czy szkice publicystyczne)⁵⁶.

Conrad Nasz Współczesny

Zdzisław Najder stawia następującą diagnozę współczesnej recepcji pisarza:

Mamy więc dzisiaj sytuację paradoksalną: Joseph Conrad, pisarz-rodak, niegdys autorytet moralny, później autor zakazany, następnie powieściopisarz bijący rekordy nakładów — jest teraz u nas znacznie mniej obecny, tak w księgarniach jak w życiu intelektualnym, niż we Francji, Anglii, Kanadzie czy Włoszech⁵⁷.

Po części można się zgodzić z oceną znanego badacza, z pewnymi jednak zastrzeżeniami. Po pierwsze, Conrad jest obecny we współczesnych sporach ideologicznych. Przykładem może być niedawny spór o listę lektur w polskich liceach ogólnokształcących. Ówczesny minister edukacji, Roman Giertych, proponował zmianę spisu lektur obowiązkowych: wpisanie utworów Henryka Sienkiewicza i wykreślenie książek Witolda Gombrowicza i Josepha Conrada.

⁵⁵ Ibidem, s. 152—154.

⁵⁶ L. PROROK: *Wachty z Conradem*. W: IDEM: *Inicjacje Conradowskie*. Kraków 1987, s. 11.

⁵⁷ Z. NAJDER: *Przesłanie Josepha Conrada*. http://www.culture.pl/baza-literatura-pelna-tresc/-/eo_event_asset_publisher/k3Ps/content/zdzislaw-najder-przeslanie-josepha-conrada [10.02.2011]. Najder wielokrotnie powtarzał swą tezę o spadku popularności Conrada w Polsce, m.in. W: Z. NAJDER: *Joseph Conrad — pisarz europejski*. „Rzeczpospolita” z 1.06.1996. Dodatek „Plus-Minus”; IDEM: *Literatura przelamująca samotność*. „Rzeczpospolita” 2007, nr 296. Dodatek: „Konrad Korzeniowski”.

Rozgorzała dyskusja wśród nauczycieli i w mediach. Publicysta Rafał Ziemkiewicz umieszcza ten konflikt w szerokiej polityczno-kulturowej perspektywie: „Spór, który najlepiej oddaje polską współczesną literaturę, toczy się nie pomiędzy lewicą i prawicą, nie pomiędzy III Rzeczpospolitą a [...] IV [...] i zdecydowanie nie pomiędzy Gombrowiczem a Sienkiewiczem [...]. Patronami tego sporu pozostają wciąż Gombrowicz i Conrad”⁵⁸. Ziemkiewicz uważa, iż Gombrowicz reprezentował PRL-owski Bezkształt (wyzwolenie z Formy), a co więcej, postawa taka jest powszechna również po roku 1989. Natomiast Conrad „opowiadał się za Formą właśnie i zwracał się ku powinności wobec innych i więzom społecznym”⁵⁹.

Po drugie, Conrad jest obecny w kulturze masowej. Jego nazwisko, podkreślam, tylko nazwisko (nie dzieła) przywołuje się przy ocenie czy opisie zdarzeń kulturalnych, społecznych. Conradem posługujemy się jak pustą ramą, przykładaną, aby nadać rangę jakiemuś wydarzeniu, aby je umieścić w odpowiedniej perspektywie. Kilka przykładów, by nie pozostać gołosłownym. W recenzjach książek i filmów padało sformułowanie już w tytule: *Lem jak Conrad*⁶⁰, *W smudze cienia*⁶¹ (recenzja Jamesa Bonda), w relacjach bieżących wydarzeń: *Sławna jak Conrad*⁶² — relacja z wystawy, *Conrad o horrorze na wyspie Utoya*⁶³ — powiązanie bieżących wydarzeń z *Jądrem ciemności*. Osobliwym wydarzeniem kulturalnym jest *Conrad Festival* organizowany w Krakowie, pomyślany jako święto literatury światowej, na którym w latach 2009—2012 nie znalazło się miejsce na ani jeden panel dyskusyjny poświęcony twórczości Josepha Conrada (i jej oddziaływaniu na literaturę światową). Jego nazwisko służy li tylko nadaniu rangi wydarzeniu kulturalnemu. Innym przykładem, plasującym się między polityką a kulturą masową, jest umieszczenie cytatów z dzieł Conrada (bez podania tytułu utworu i nazwiska tłumacza) na stronach kalendarza wydane-go przez Instytut Pamięci Narodowej w Katowicach dla prezentacji śledztw prowadzonych przez IPN w sprawie zbrodni komunistycznych i nazistowskich przeciw narodowi polskiemu dokonanych przez ZSRR, hitlerowskie Niemcy oraz władzę PRL-u⁶⁴.

Obecnie o małym zainteresowaniu życiem i twórczością Conrada zdaje się świadczyć błąd instytucji państwowej, który nie tylko obnaża współczesną igno-

⁵⁸ R. ZIEMKIEWICZ: *Wygonić Gombrowicza Conradem*. „Rzeczpospolita” 25—26.10.2008. A14.

⁵⁹ Ibidem.

⁶⁰ E. WNUK-LIPIŃSKI: *Lem jak Conrad*. „Tygodnik Powszechny” 2006, nr 13.

⁶¹ A. FRANASZEK: *W smudze cienia. James Bond — jeden z nas*. „Tygodnik Powszechny” 2012, nr 45.

⁶² J. RZEMEK: *Sławna niczym Conrad*. „Rzeczpospolita” 20.10.2009.

⁶³ B. MARZEC: *Conrad o horrorze na wyspie Utoya*. „Rzeczpospolita” 4.08.2011.

⁶⁴ *Śledztwa Katowickiego IPN*. Kalendarz 2013. Opr. merytoryczne A. DZIUROK, prok. E. KOJ. Katowice 2013.

rancję na temat pisarza, ale i słono kosztuje polskiego podatnika. Dla uczczenia Roku Josepha Conrada Narodowy Bank Polski planował emisję monety z jego wizerunkiem. „Do obiegu miało trafić 67,2 tys. złotych i srebrnych monet — donosi redaktor — o łącznej nominalnej wartości 15,3 mln zł. [...] Tymczasem z nieoficjalnych informacji wynika, że NBP przetopi gotowe już monety. To może wiązać się z ogromnymi kosztami rządu kilku milionów złotych”⁶⁵. W czym rzecz? Bank wyemitował monety z napisem „Teodor J.K. Korzeniowski”. Kto zacz? Conrad by wiedział.

⁶⁵ I. MORAWSKI: *Conrad o złym imieniu*. „Rzeczpospolita” 13.11.2007.

Agnieszka Adamowicz-Pośpiech

In Search for Sense in the Polish Translations of Joseph Conrad's Works: Re-writing, Manipulation or Cultural Adaptation?

Summary

The works of Joseph Conrad (and, more specifically, their Polish translations) were frequently used in political debates. Many critics read their own contents into his works, and used Conrad as an *exemplum* illustrating arguments they had advanced. This article is an analysis of the manipulations which Conrad's works were subjected to in Poland. The analysis has been conducted with the use of terminology applied in the descriptive studies on translation. In the article, the author focuses on the distortions of Conrad's translated works, which resulted from the continuous influences of various ideologies. To this end, terms such as: *re-writing*, *refraction* and *patronage*, introduced into translation studies by André Lefevere, have been used.

Агнешка Адамович-Поспех

В поисках смысла польских переводов Джозефа Конрада: перевоссоздание, манипуляция или культурная адаптация?

Резюме

Произведения Джозефа Конрада (точнее, их польские переводы) многократно использовались в политических дебатах. Многие критики пытались отыскать в них свои смыслы и пользовались Конрадом как *exemplum* для иллюстрации представляемых аргументов. Настоящая статья анализирует манипуляции, каким подвергалось творчество Конрада в Польше. Для анализа была использована терминология описательных исследований перевода. Статья концентрируется на описании деформаций переводов Конрада в зависимости от конкретной идеологии. С этой целью автор пользуется инвентарем переводоведческих терминов, введенных Андре Лефевром: перевоссоздание (*re-writing*), преломление (*refraction*), патронаж (*patronage*).

Stefan Zabierowski

Uniwersytet Śląski

Sensy Września 1939 wedle Kazimierza Wyki

1

Gdy pada nazwisko Kazimierz Wyka, kojarzy się ono ze znakomitym historykiem literatury okresu romantyzmu i Młodej Polski, badaczem i interpretatorem literatury mu współczesnej, autorem prac teoretycznoliterackich, świetnym krytykiem literackim, historykiem sztuki — jednym z najwybitniejszych polskich humanistów, którzy żyli w XX wieku. Załącznikiem do tej tezy mogą być stosowne tytuły książkowe, setki artykułów i rozpraw. Ale chyba niewielu zdaje sobie sprawę, że badacz ten miał szerokie zainteresowania dziedziną wojskowości, choć prawdę mówiąc był to margines, ale margines znaczący jego bogatego dorobku.

Skąd wzięły się te zainteresowania? Nietrudno odgadnąć. Przecież Kazimierz Wyka należał do generacji, której w sposób mniej lub bardziej świadomy dane było przeżyć dwie wojny światowe, jakie przewaliły się nad terytorium Polski. Pierwszą wojnę światową przeżył jako dziecko, drugą jako dojrzały mężczyzna, świetnie zapowiadający się naukowiec, o ukształtowanych poglądach. Toteż wspomnienia z lat pierwszej wojny są wspomnieniami dziecka, które widzi poszczególne obrazy, nie w pełni zdając sobie sprawę z ich sensu. Tak opisywał swoje ówczesne przeżycia:

Wśród najdawniejszych wspomnień dzieciństwa odkrywam godzinę, kiedy mój ojciec powołany do wojska odjeżdżał, by walczyć pod sztandarami bojowymi cesarza Franciszka Józefa. Co i tak temu cesarzowi niewiele pomogło do zwycięstwa. Wąsate twarze mężczyzn wołały z okien ustrojonego w gałęzie wagonu: — Zanim pierwsze liście z drzew spadną. To byli optymiści.

Pesymiści żegnali się z żonami i dziećmi: — do Bożego Narodzenia. I jedni, i drudzy sądzili zatem, że pierwsza wojna światowa skończy się przed Nowym Rokiem 1915¹.

Nieco późniejsze wspomnienia należą do okresu już po zakończeniu wojny, kiedy to w towarzystwie przyjaciela ojca młody chłopak zwiedza ówczesną polską granicę zachodnią, gdy jeszcze toczy się walka o przynależność Śląska do Polski. Przypoczmujemy owe wspomnienia:

Z kolei poszliśmy pod drewniany most, którym ponad Czarną Przemszą wjeżdżało się do Mysłowic. Na most nie było wstępu, przystanęliśmy przy szlabanie. Środkiem chodzili alianci. Włoscy bersalgiery w kapeluszach z kogucim, obfitym pióropuszem, w owijaczach i szarych mundurach, nie wyglądali w tym tle na prawdziwych żołnierzy, lecz na przebranych statystów. Nigdy podobnych wojaków nie oglądałem, długo się gapilem².

Natomiast owe zainteresowania wojskowością nie uległy zatarciu u dorosłego Wyki. Po latach pamiętał dokładnie dyslokację jednostek wojskowych na terenie Krakowa. Przypominał z sentymentem:

Cóż, krakowskie pułki i formacje. Po trzydziestu z górą latami na planie naszego miasta potrafiłbym bez błędu wskazać, gdzie miały koszary i jakie nosiły otoki na czapkach: 20 pułk piechoty, 8 pułk ułanów (jest o nim monografia historyczna opublikowana w Londynie), 2 pułk lotniczy, 5 pułk artylerii ciężkiej, 5 pal [pułk artylerii lekkiej — przyp. S.Z.], 5 dak [dywizjon artylerii konnej przyp. S.Z.], baon mostów kolejowych, łączność w koszarach przy kopcu Kościuszki... Dlatego opowiadań kombatanckich najwięcej z tego rejonu nagromadziło się w pamięci piszącego. Do innej okazji, może za rok, odkładam relację o nich, jedno już obecnie sygnalizuję. Z żalem głębokim, że nigdy już nie zostanie spisane ani bodaj powtórzone na żywo, bym utrwalił całą jego barwę³.

Wszelako przełomowe znaczenie dla formowania się poglądów Kazimierza Wyki na zagadnienia militarne miał wrzesień 1939 roku. Wyka nie został powołany do wojska i nie brał bezpośredniego udziału w działaniach wojennych, ale podobnie jak wielu rodaków odbył wędrowkę, uciekając daremnie przed wrogiem. Pisał o tym:

¹ K. WYKA: *Rodzinne miasteczko, Kraków, Warszawa*. W: IDEM: *Wędrując po tematach*. T. 1. *Czasy*. Kraków 1971, s. 5.

² K. WYKA: *Trójkąt Trzech Cesarzy*. W: IDEM: *Wędrując po tematach...*, T. 1, s. 313.

³ K. WYKA: *Wrześnieńskie świadectwo prozy*. W: IDEM: *Nowe i dawne wędrowki po tematach*. Warszawa 1978, s. 91.

Szlak wrześniowej wędrówki z moich okolic prowadził przez dumne nazwy — Wiślica, Stopnica, Oleśnica, Połaniec, Rytwiany, Baranów, Koprzywnica, Dzików, Sandomierz. Po raz pierwszy ujrzałem wówczas nazwy — Raclawice, Dziemierzyce, Janowiczki. Rzeczywistą stawała się historyczna i aktualna mapa ojczyzny⁴.

I tu trzeba dodać, że ówczesny mieszkaniec podkrakowskich Krzeszowic przeprowadził w okresie okupacji gruntowne studia nad przebiegiem działań wojennych w sposób, na jaki pozwoliły obywatelowi polskiemu w Generalnej Guberni ówczesne warunki. Pisał na ten temat:

Bezpośrednio po klęsce wrześniowej i pod okupacją hitlerowską niemożliwa była od strony polskiego świadectwa jakakolwiek relacja tak fachowa, jak fabularno-artystyczna na temat września. Szybko jednak, i to zaopatrzone w świetny materiał fotograficzny, zaczęły się pojawiać w księgarniach książki niemieckie na temat *Feldzug in Polen*. Wszystkie one, na propagandową komendę, dzień 17 września, a więc datę opuszczenia kraju przez rząd i prezydenta Mościckiego, uznawały za końcową datę owego Feldzugu. To bowiem jeszcze śpieszniej zakończoną aniżeli w rzeczywistości czyniło — *Blitzkrieg in Polen*⁵.

Co historyk literatury i krytyk wyczytał z owych relacji przygotowanych przez autorów niemieckich? Wyznawał, że:

Wiele istotnych fragmentów walk wrześniowych poznałem pierwiej i to całkiem dokładnie z owych relacji: bitwę nad Bzurą; bitwę okrążeniową pod Tomaszowem, w której dopiero zlikwidowana została wycofująca się aż ze Śląska armia „Kraków”; bój o Mławę; podejście zagonu pancernego pod Warszawę i jej pierwsza obrona; sforsowanie Narwi pod Różanem⁶.

Zarazem Wykę interesowały szczególnie wrześniowe boje stoczone przez jednostki wojskowe, które były jakoś związane z Krakowem. Przed wszystkim więc formacje przynależne właśnie do armii „Kraków”. Zacytujmy:

Sprawnie i odpowiedzialnie dowodzona przez generała A. Szyllinga armia „Kraków” zapisała się nazwiskami wielu świetnych dowódców: generałowie Boruta-Spiechowicz, Kustroń, Mond, Sadowski. Pułkownik Maczek, który ze swoją pancerno-motorową 10 Brygadą Kawalerii, jedyną wielką jednostką zmotoryzowaną w ówczesnej armii, zdołał skutecznie zagrozić drogę zagono-

⁴ K. WYKA: *O świecie*. W: IDEM: *Życie na niby. Pamiętnik po klęsce*. Kraków—Wrocław 1984, s. 12.

⁵ K. WYKA: *Wrześniowe świadectwo prozy*. W: IDEM: *Nowe i dawne wędrówki...*, s. 81.

⁶ Ibidem, s. 82.

wi pancernemu, jaki przeszedłby doliny górskie, już pierwszego dnia zagroził od południa Krakowowi⁷.

Warto w tym miejscu zaznaczyć, że opinia Wyki znalazła potwierdzenie po latach w fachowym opracowaniu historycznym. Autor monografii Września, Paweł Wieczorkiewicz pisał:

Dowódca armii „Kraków” dowodził wojskiem z wielką rozwagą, unikając rozwiązań ryzykanckich, a wybierając optymalne. Dzięki temu, tylko kilkakrotnie oskrzydłany i otaczany, zdołał przeprowadzić swe wojska — bez efektownych, ale przegranych wielkich bitew — znad granicy aż na Lubelszczyznę, wypełniając w ten sposób najskrupulatniej instrukcje Naczelnego Wodza. [...] Z dowódców Wielkich Jednostek godnymi najwyższych laurów okazali się pułkownicy: Maczek, jeden z nielicznych, który nie dał się do końca rozbić przeciwnikowi⁸.

Zarazem jednak nasz historyk literatury był równie dobrze zorientowany w działaniach jednostek niemieckich na południowym teatrze wojny, gdzie zmierzyły się z armią „Kraków”. Pisał:

Oslaniała ona Śląsk, od pierwszego dnia wojny zagrożona była okrążeniem, gdy od frontu i z flanki południowej zaatakowały ją dwie potężne armie niemieckie, 14 i 10, dowodzone przez generałów Lista i von Reichenau. Wchodziły one w skład grupy armii „Południe”, na której czele stał generał von Rundstedt, z szefem sztabu generałem von Manstein. Wymieniam nazwiska tych świetnie znających swoje rzemiosło fachowców, ponieważ wciąż będą się one przewijać w historii drugiej wojny światowej⁹.

Wojenne zainteresowania Wyki nie ograniczały się jedynie do walk na południu Polski. Śledził też działania obronne na froncie północnym. Jako jeden z niewielu wówczas popularyzatorów Września przypomina jeden z bohaterskich epizodów, który na tym fragmencie frontu właśnie miał miejsce. Zacytujmy:

Obrona odcinka fortecznego Wizna przez kapitana Władysława Raginisa, obrona 700 ludzi przeciwko całemu korpusowi Guderiana. Schron poległego dowódcy padł ostatni. Jakże dziwną rzeczą jest legenda, nagle oplatająca pewną nazwę, pewne miejsce symboliczne. Oplotła słusznie legenda półwysep Westerplatte, powinno jej liści wystarczyć na wieniec dla Wizny i jej obrońców nad Biebrzą i Narwią¹⁰.

⁷ Ibidem, s. 91.

⁸ P. WIECZORKIEWICZ: *Kampania 1939 roku*. Warszawa 2001, s. 121—122.

⁹ Ibidem, s. 90—91.

¹⁰ Ibidem, s. 93.

No cóż, trzeba było czekać wiele lat, aż szwedzki zespół metalowy Sabaton wykonał popularną piosenkę „40-1”, opiewającą bohaterstwo polskich obrońców Wizny, czyniąc to wydarzenie popularnym wśród polskich fanów. Obrona Wizny została także po roku 1990 upamiętniona na Grobie Nieznanego Żołnierza¹¹.

2

Nic tedy dziwnego, że doświadczenia Września 1939 na stałe zakotwiczyły w świadomości Kazimierza Wyki. Pisał on:

Moje pokolenie nigdy tego czasu nie ujrzy poprzez podręczniki jedynie, zawsze poprzez własne doświadczenie¹².

Dlatego też do opisu tego doświadczenia wracał wielokrotnie. Najpierw w piśnianym w latach okupacji i opublikowanym w wiele lat po śmierci, już bez ingerencji cenzuralnych, *Pamiętniku po klęsce*. Następnie w publikowanych bezpośrednio po wojnie znakomitych esejach, które złożyły się na wydany po raz pierwszy w roku 1957, a potem wielokrotnie wznawiany tom *Życie na niby*. Wreszcie w obszernych artykułach zamieszczanych w kolejnych rocznikach Września 1939 w krakowskim „*Życiu Literackim*”.

Warto w tym miejscu podkreślić, że klęska w kampanii wrześniowej była dla Kazimierza Wyki — podobnie jak dla wielu Polaków — w pierwszych miesiącach okupacji nie lada szokiem. Źródłem owych traumatycznych doświadczeń stała się rażąca dysproporcja między tworzonym przez oficjalną propagandę wizerunkiem państwa polskiego (słynne hasło „Silni, zwarci, gotowi!”) a jego realnymi możliwościami w zetknięciu z potęgą Niemiec hitlerowskich. Stawiał zrazu Wyka pytanie w *Pamiętniku po klęsce*:

Jak się to mogło stać? Jak się mogło stać, że w przeciągu kilkunastu dni rozpadło się państwo niepoślednie, obfite w obszar i mieszkańców. Jak do próby, która — nie umiemy jeszcze odpowiedzieć, nie mamy możliwości porównań, ale nie jesteśmy chyba pyszni w przecenianiu przeżyć własnych — do próby, która nie miała równych w historii naszego narodu, można go było poprowadzić w sposób tak zbrodniczo lekkomyślny? Jak w duszy zbiorowej, której wielu odmawiano cnót, lecz nigdy odwagi, mogło się objawić tyle słabości,

¹¹ <http://wikipedia.org/wiki/Obrona-Wizny>. [15.11.2013]; A. ZAWILSKI: *Samotny bój pod Wizną*. W: IDEM: *Bitwy polskiego września*. Kraków 2009, s. 208—217.

¹² K. WYKA: *Wrzesień*. W: IDEM: *Łowy na kryteria*. Warszawa 1965, s. 20.

wprost trwogi? Jak można było trwać bezkarnie, bez rozpoznania rzeczywistości, w takim samookłamywaniu i samouwielbieniu?¹³

W kreślonych na początku okupacji stronach owego pamiętnika starał się na gorąco odpowiedzieć, gdzie znajdowały się przyczyny takiej klęski. Odczytywał je między innymi w strukturze społecznej międzywojennej Rzeczypospolitej. Dowodził, że

Jedyną warstwą reprezentacyjną, posiadającą, szczególnie od maja 1926 roku, jakąś ciągłość, wydaje się teraz biurokracja. Nie tylko jej śmietanka, lecz biurokracja jako kasta — od woźnych i gońców po ministrów i premierów. Pęczniejąca władza obozu tak dalekiego od określonej rekrutacji społecznej, jak obóz legionowy, dokonywała się jedynie przez rozrost i podporządkowanie biurokracji. Biurokracja była jedyną dziedziną życia polskiego opanowaną całkowicie przez system pomajowy¹⁴.

Do tezy tej, w różnych jej odmianach, będzie Wyka wielokrotnie powracał. Z czasem dotarła do niego inna, jeszcze donioślejsza przyczyna przegranej Polski. Była nią przewaga ekonomiczna i techniczna Niemiec nad naszym krajem. Pisał o Niemcach:

Naród lubiący wojować i zdobywać dostrzegł, że przez przemysł ma w swoim ręku coraz wspanialsze narzędzia zdobywania, albowiem w nowoczesnym świecie nie tyle cnoty indywidualno-żołnierskie wygrywają wojny, ale w ostatniej instancji wygrywa je lepsza broń, pochodna przemysłu. Dlatego wszystkie ostatnie wojny wyglądają tak, że Niemcy wyruszają w pole z środkami walki obmyślonymi i przygotowanymi w czasie pokoju, a inne narody dopiero pod ostrzałem i grozą broni niemieckiej przyswajają sobie jej nowe wydania¹⁵.

Zarazem w owych początkowych miesiącach okupacji autor nasz miał istotne wątpliwości, czy opór polski we wrześniu 1939 roku był dostatecznie silny, czy armia polska broniła się dostatecznie dzielnie. Argumentów tu dostarczyła wojna sowiecko-fińska. Czytamy w owym pamiętniku:

Mijają tygodnie. Finlandia się bije. Finlandia nie ustępuje. Do podziwu i braterstwa wkraść się zaczynają zazdrość i wstyd. Więc wydawałoby się, według obliczeń „realnych”, że przy takiej różnicy sił opór skuteczny jest mrzonką, polską fantazją. Mijają tygodnie, Finlandia żyje i walczy jak równy z równym. A my? Tego wstydu nie spierze z twarzy żadna sofisterya, że to zima, że specjalne warunki klimatyczne, że bezdroża, że niedostępność jezior, że

¹³ K. WYKA: *Pamiętnik po klęsce*. W: IDEM: *Życie na niby*. Kraków 2010, s. 6.

¹⁴ Ibidem, s. 25.

¹⁵ Ibidem, s. 46—47.

koło podbiegunowe, że pomoc. Cudze skuteczne bohaterstwo i przemyślnie przygotowanie przerasta w wyrzut i pieczę. Świat patrzy i porównuje. Dno klęski twojego narodu ucieka w głąb¹⁶.

Z późniejszej perspektywy można powiedzieć, że Wyka nie miał w pełni racji. Sukcesy Finów w obronie ojczyzny przed agresją sowiecką były także rezultatem wyjątkowo nieudolnego dowodzenia armią sowiecką. Wedle współczesnych historyków:

Dowództwo rosyjskie nie doceniło przeciwnika, przeceniło siły własne, nie wzięło pod uwagę warunków terenowych i klimatycznych. [...] Armia fińska przygotowała się do takich warunków, armia rosyjska natomiast w najmniejszym stopniu. [...] Wojna fińsko-radziecka, zwana też zimową, ujawniła wielkie braki Armii Czerwonej. ZSRR wprawdzie zrealizował cele terytorialne, ale Stalin nadszarpnął swoją reputację, jeżeli chodzi o pozycję polityczną i militarną w świecie¹⁷.

Wszelako — mimo wypowiedzianej w roku 1940 tak surowej oceny — Wyka miał nadzieję, że polskie doświadczenie przyda się na coś innym nacjom i państwom. Dowodził:

Nie zdołaliśmy w walce spełnić swojego zadania. Przypadła nam rola inna. I być może bardziej zbawienna dla przyszłości Europy. Dzięki temu, co dzieje się w naszej ojczyźnie, najbardziej zaślepieni ujrzą chyba prawdę. Staliśmy się królikiem doświadczalnym dla dwojga zwycięzców i świat na skórze naszej odczytywać winien, jak wyglądać by musiało ich panowanie i zwycięstwo zupełne¹⁸.

Tak surowo oceniał opór polski Wyka z perspektywy zimy 1940 roku, kiedy kreślił stronicie *Pamiętnika po klęsce*. Z czasem jego opinie ulegać zaczęły znaczącej korekcie. Kluczowe znaczenie dla owej korekty miały wydarzenia wiosny 1940 i lata 1941 roku. A więc przede wszystkim klęska Francji, uważanej nawet przez Niemców za wielką potęgę, i pierwszy okres realizacji planu Barbarossa — agresji Niemiec hitlerowskich na stalinowski Związek Sowiecki. Pisał w ukończonym bezpośrednio po wojnie szkicu *Dwie jesienie*:

Szok związany z błyskawicznym tempem pochodu niemieckiego, z przeżyciem terroru lotniczego, z nie widzianym dotąd związaniem działań bojowych

¹⁶ Ibidem, s. 58.

¹⁷ P. MATUSAK, E. PAWŁOWSKI, T. RAWSKI: *II wojna światowa. Cz. I: Niemieckie zwycięstwa*. Warszawa 2013, s. 206—209; N. DAVIES: *Europa walczy. 1939—1945*. Tłum. E. TABAKOWSKA. Kraków 2008, s. 106—108.

¹⁸ Ibidem, s. 77.

z psychozą ucieczki ogarniającej całą ludność cywilną, z błyskawicznym zapadnięciem się dachu nad budowanym przez lat dwadzieścia gmachem państwa. Dzisiaj, po latach siedmiu, niełatwo jest odtworzyć przeraźliwą dotkliwość tego doświadczenia. Zblakło ono przez to, że podobnie runęła Holandia, Belgia, Francja, Jugosławia — ale społeczeństwu polskiemu przypadło pierwszeństwo w tym doświadczeniu¹⁹.

Owe zwycięstwa niemieckie, błyskawiczne sukcesy sprawiały, że duża część społeczeństwa polskiego zaczęła inaczej spoglądać na tragiczne dni wrześniowe. Pisał Wyka po zakończeniu wojny:

We wrześniu wszyscy w Polsce sądzili, że tylko wyjątkowe błędy i kłamstwa ukryte pod skorupą tzw. tajemnicy wojskowej, a oznaczające całkowite nieprzystosowanie militarne naszego kraju do wymagań współczesnej wojny, stanowiły przyczynę klęski. Kampania francuska była bowiem czymś w rodzaju rehabilitacji. Z przerażeniem na widok błyskawicznego rozpadu maszyny wojennej anglo-francuskiej mieszało się uczucie o takim mniej więcej wyglądzie: a przecież nie okazaliśmy się najgorsi, przecież w proporcji sił wrzesień polski znaczy tyle, co sześć tygodni francuskiego oporu²⁰.

W takim kontekście w polskiej świadomości zbiorowej miała miejsce charakterystyczna zmiana ocen postawy armii i społeczeństwa w owym smutnym Wrześniu. Dowodził Wyka:

Nie minął miesiąc, a do łańcucha nazw historycznych powtarzanych z czcią przybyły nowe klejnoty, tym cenniejsze, im bardziej świadomość zbiorowa potrzebowała pokrzepienia, im silniej tęskniła za legendą i potwierdzeniem, że bohaterstwo żołnierza, że cierpienia porwanej wędrowną ludności nie były daremne. Nazwy Warszawa, Kutno, Westerplatte, Hel, ustaliły się natychmiast w swojej nowej roli. Poprzez trzaski i tupot niemieckich orkiestr wojskowych przedzierał się w aparacie radiowym pobrzękujący jak ginąca mucha głos Warszawy. Rwały się zmęczone zdania prezydenta Stefana Starzyńskiego i obnażonym do żywej kości sensem płakała melodia Warszawianki. Nie wstydzili się wówczas ludzie łez²¹.

¹⁹ K. WYKA: *Dwie jesienie*. W: IDEM: *Życie na niby*. Warszawa 1985, s. 80.

²⁰ Ibidem, s. 83.

²¹ Ibidem.

3

W czasie wojennych nocy i dni Wyka spróbował sobie i innym odpowiedzieć na pytanie: gdzie były źródła hitlerowskich sukcesów? Czym ta wojna różniła się od poprzednich?

Zdaniem Wyki sprawiło tę zmianę kilka elementów. Po pierwsze, modyfikacji uległ charakter wojny. Aby to wskazać, krytyk posłużył się tytułem książki niemieckiego generała Ericha Ludendorffa z roku 1935 *Der totale Krieg*²². Twierdził bowiem:

Wojna nowoczesna jest totalną nie tyle w sensie broni i zniszczeń, ile totalną w sensie socjologicznym. Żadna funkcja społeczna i gospodarcza nie jest dla niej obojętna, każda do ostateczności napięta i wyciskana²³.

Po wtóre, źródło sukcesów niemieckich tkwiło w masowym zastosowaniu nowych wynalazków w dziedzinie militarnej: czołgu i samolotu bojowego, a także w nowej taktyce posługiwania się tymi środkami. Dowodził:

Czołg i samolot są bronią napastnika i atakującemu pozwalają jego przewagę natychmiast, głęboko i na wielu miejscach — na froncie i poza frontem — zanieść w kraj przeciwnika. [...] Armia zaopatrzona we współczesne środki bojowe i pomocnicze, w opancerzony motor walczący i nie opancerzony dowożący, z równą sprawnością i szybkością poruszała się po bezdrożnych równinach Polski, co przez gęste linie fortyfikacji zachodnich, co pośród gór i przełęczy bałkańskich. Pościg, całkowite zniszczenie nieprzyjaciela, czołgi stojące u przeciwnych granic napadniętego kraju. Zdawało się, że odzywa wielka strategia typu napoleońskiego. Trwało to od kampanii polskiej po bałkańską²⁴.

Jak wiadomo, Wyka nie posiadał wykształcenia wojskowego, ale jego nieprzeciętna inteligencja trafnie uchwyciła rolę, jaka przypadła w planach hitlerowskich i ich realizacji tej nowej broni. O zadaniach broni pancernej pisał jej niemiecki teoretyk i wybitny dowódca, gen. Heinz Guderian:

Studia nad historią wojen, wyniki manewrów w Anglii i własne doświadczenia z naszymi „atrapami” utwierdziły mnie w doświadczeniu, że czołgi tylko wówczas będą mogły być maksymalnie wykorzystane, gdy wszystkie inne rodzaje wojsk, których pomoc zawsze będzie im potrzebna, zostaną pod względem szybkości i zdolności pokonywania terenu sprowadzone do wspólnego z nimi

²² H. MARKIEWICZ, A. ROMANOWSKI: *Słowa skrzydlate*. Warszawa 1990, s. 392.

²³ K. WYKA: *O świecie*. W: IDEM: *Życie na niby...*, s. 24.

²⁴ Ibidem, s. 20.

mianownika. Czołgi muszą w tym współdziałaniu wszystkich rodzajów wojsk grać pierwsze skrzypce; wszystkie inne rodzaje wojsk muszą stosować się do nich. Nie wolno ich wcielać do dywizji piechoty; należy stworzyć dywizje czołgów obejmujące wszystkie rodzaje wojsk potrzebne do skutecznych działań bojowych²⁵.

Warto w tym miejscu dodać, że planując działania broni pancernej, Guderian starannie studiował taktykę Napoleona. W swoich wywodach badacz nasz wymieniał jeszcze jeden czynnik, który sprzyjał hitlerowskim zwycięstwom — politykę zagraniczną Niemiec. Zwracał uwagę na fakt, że:

Polityka zagraniczna niemiecka wyłuskiwała każdego kolejno przeciwnika z jego naturalnych koneksji i interesów politycznych, każdą kampanię rozgrywała politycznie i propagandowo, jakby w niczym ona nie dotyczyła pozostałego świata, chociażby sąsiada o miedzę. Była to swoista gra uśmiechu i pięści, grymasu dyplomatycznego wobec ofiar, na które jeszcze nie była pora, pięści wobec ofiary będącej na rozkładzie²⁶.

W esejach uczonego znajduje się jeszcze jeden tekst, który analizuje dokładnie kolejne użyteczne narzędzie, dzięki któremu hitlerowcy odnosili tak spektakularne sukcesy — a mianowicie, kierowaną przez Josepha Goebbelsa, którego Wyka miał okazję zobaczyć, kiedy odwiedzał w Krzeszowicach (czasu wojny przemianowanych na Kressendorf) gubernatora Hansa Franka, propagandę. Wyka precyzyjnie opisał mechanizm propagandy hitlerowskiej, której siła wynikała z faktu, że podlegała ona jednemu ośrodkowi dyspozycyjnemu, jednemu reżyserowi.

Reżyser, który ustala całą wiedzę o rzeczywistości, jaka ma być podana społeczeństwu własnemu, a także na zewnątrz owego społeczeństwa, reżyser, słowem, którego potencjalną sceną jest cały glob. Nowoczesna propaganda pojawia się w tym samym okresie historycznym, w którym na podobnej scenie rozkwita obraz filmowy. Więc nie reżyser teatru, ściśniętego w jednym budynku i złudzenie jego dekoracji, lecz coś na podobieństwo reżysera filmu, tak samo nie znającego granic dla swojego panowania interpretacyjnego²⁷.

W tekstach Wyki znajdziemy też wnikliwe rozważania z zakresu wielkiej strategii. Wydawać by się mogło powierzchownym obserwatorom, że sukcesy armii niemieckiej, szczególnie jej wojsk pancernych i lotnictwa, zdają się przekreślać żelazne prawa wojny. Wyka był innego zdania:

²⁵ H. GUDERIAN: *Wspomnienia żołnierza*. Tłum. J. NOWACKI. Warszawa 2003, s. 18.

²⁶ K. WYKA: *O świcie*. W: IDEM: *Życie na niby...*, s. 21.

²⁷ K. WYKA: *Goebbels, Hitler i Kato*. W: IDEM: *Życie na niby...*, s. 26.

Znowuż się okazało, że ponad współczesną techniką wojenną górują klasyczne i pradawne prawa wojny, proporcja ogólnego stosunku wielkich całości mocarstwowych, stosunku przestrzeni, materiału ludzkiego, wysiłku produkcji przemysłowej. Wojna, która dopóty była błyskawiczną, dopóki w specjalnych pojedynkach Niemcy stawali naprzeciwko partnera przynależnego do zupełnie innej wagi ringowej, rozciągnęła się w drugą już kampanię wyczerpującą i długotrwałą, skoro te wszystkie wyjątkowe okoliczności odpadły²⁸.

Aby wyjaśnić owo zjawisko, badacz wprowadził do swoich strategicznych rozważań neologizm — „stopień rozprężności siły”. Zastosowanie owego prawa dobrze ilustrowała wojna niemiecko-sowiecka. Wyka pisał:

Kampania na Wschodzie rozwinęła się w walkę długotrwałą i powolną, kraj napadnięty obroniła odległość centrów zaopatrzenia militarnego, liczba żołnierza, jego przekonanie o słuszności, a więc klasyczne reguły obronności w każdej walce narodów. Okazało się, że współczesna technika wojenna również posiada granice swojej rozprężności, nie tylko u brzegów mórz, nad którymi latem 1940 roku stanęła bezsilnie czysto kontynentalna machina wojenna hitlerowska. Podobnie pośród wielkich przestrzeni kontynentalnych, dostatecznie wielkich, ażeby przyjęły w siebie i rozpuściły efekt pierwszego uderzenia²⁹.

A więc ów neologizm z dziedziny strategii był kluczowym pojęciem, za pomocą którego w swoich refleksjach historiozoficznych Wyka interpretował sukcesy i porażki wielkiej strategii hitlerowskich generałów. Cóż można jeszcze dodać? Strategiczne rozważania Wyki na temat problematyki wojny niemiecko-sowieckiej znajdują potwierdzenie w refleksjach przywoływanego już tutaj niemieckiego specjalisty od broni pancernej, gen. Guderiana. Pisał on:

Nie należąc do kręgu wtajemniczonych łudziłem się jeszcze; że decyzja Hitlera co do rozpoczęcia wojny przeciw Związkowi Radzieckiemu być może nie jest ostateczna i że właśnie chce on tylko bluffować. Mimo to przez całą zimę i wiosnę 1941 roku nie mogłem odpędzić od siebie tego straszliwego koszmaru. Przestudiowałem ponownie historię kampanii Karola XII i Napoleona I. Uprzytomniło mi to wszystkie trudności czekające nas na tym teatrze działań wojennych i ukazało brak naszych przygotowań do tak gigantycznego przedsięwzięcia. Ale dotychczasowe sukcesy, w szczególności zaś nadspodziewanie szybkie zwycięstwo na Zachodzie, tak dalece zaślepiły nasze najwyższe kierownictwo, że słowo „niemożliwe” wykreśliło ono ze swego słownika³⁰.

²⁸ K. WYKA: *O świecie*. W: IDEM: *Życie na niby...*, s. 19.

²⁹ Ibidem, s. 23.

³⁰ H. GUDERIAN: *Wspomnienia żołnierza...*, s. 154.

Biografie polskich historyków literatury pokazują, że niektórzy z nich brali udział w działaniach wojennych, nawet na stanowiskach dowódczych, jak np. prof. Stanisław Pigoń. Ale żaden z nich nie miał ambicji snucia rozważań z dziedziny wielkiej strategii. Bohater mojego artykułu należy już do wyjątków.

4

Do tematyki Września 1939 powracał Wyka jeszcze parokrotnie przy okazji pisania artykułów w kolejną rocznicę tych pamiętnych wydarzeń, z tym że jego oceny podlegały znamionym korekturom. I tak w tekście napisanym w 20 rocznicę kampanii wrześniowej dokonał nowego bilansu. Z jednej strony podkreślał dysproporcje ekonomiczne i militarne ówczesnej Rzeczypospolitej Polskiej i Niemiec hitlerowskich, pisząc:

Kampania wrześniowa roku 1939, rozegrana na ziemiach i od dziwacznych granic ówczesnej Rzeczypospolitej; rozegrana przez dwóch partnerów całkowicie różnej wagi, przez najbardziej nowoczesną podówczas maszynę wojenną hitlerowskich Niemiec i prymitywnie uzbrojoną, ułańską i pieszą armię polską; kampania stoczona pomiędzy państwem o najwyższym potencjale gospodarczym, ilości stali na głowę mieszkańca, a państwem lnu na wyroby ludowe, kartofli na wódkę, nafty na oświetlenie — miała wszelkie znamiona dziwaczno i paradoksalnego epizodu. Historia jest pełna takich paradoksów³¹.

Jednocześnie stawiał trudne pytanie: czy stojąc na pozycji przegranej, Polacy w ogóle powinni walczyć? Czy rząd polski, sprzeciwiając się żądaniom Niemiec, reprezentował interesy całego społeczeństwa? W tym zakresie Wyka nie miał najmniejszych wątpliwości. Dowodził:

Rola społeczeństwa polskiego do tego się bowiem sprowadzała, że ono zasadniczo podyktowało decyzje obozu legionowo-sanacyjnego, przymuszając do walki zbrojnej z hitleryzmem, że ono, z bronią, pod bombami, w okrutnej wędrówce spłoszonych milionów, rozegrało wrzesień, że ono w zasadniczej masie swojej pozostało w kraju [...] jako wielki niemowa, któremu barbarzyńskie i ludobójcze warunki hitlerowskiej okupacji odebrały możliwość wyciągnięcia wniosków z tego, co właściwie się stało w tygodniach września³².

Krytyk nie miał wątpliwości, że po stronie społeczeństwa polskiego była moralna słuszność, kiedy stawało ono w obronie ojczyzny, a zarazem dodawał, że

³¹ K. WYKA: *Wrzesień*. W: IDEM: *Łowy na kryteria...*, s. 28.

³² Ibidem, s. 29.

decyzja przeciwstawienia się żądaniom Hitlera była dziełem rządu, który w tej sytuacji wyrażał aspiracje społeczeństwa.

To ono narzucało w istocie rzeczy nie tyle postępowanie, dyplomatyczne zagrywki i taktykę Becka, Rydza-Śmigłego, Mościckiego. Narzucało takie decyzje, takie momenty wyboru, gdzie nawet w polityce wykręt przestaje być możliwy. Dyktowało za lub przeciw³³.

Jednocześnie Wyka zaproponował prywatną listę wrześniowych mitów, własną propozycję uzupełnienia tego, co utrwalone już zostało w narodowej świadomości. Wyznawał:

Dla mnie co innego było pozytywnym mitem. [...] Te pułki pieszo cofające się od granicy śląskiej, przez całą szerokość ówczesnej ojczyzny, i zdolne do boju jeszcze w lasach pod Tomaszowem Lubelskim, Szczebrzeszynom. Dowódca dywizji łagą na moście popędzający kolumnę. Dowódca armii na bryczce wśród płonącej i bombardowanej puszczy szukający drogi do stolicy, jeszcze z myślą, jakie by tu zgromadzić odwody³⁴.

Uzupełnijmy informacje podane w przywołanym powyżej tekście. Pułki cofające się ze Śląska po Lubelszczyznę — to formacje armii „Kraków”. Przywołany dowódca dywizji to generał Bernard Mond, dowódca 6 dywizji piechoty tej armii. Dowódca armii — to generał Tadeusz Kutrzeba, dowódca armii „Poznań”, przez Puszcę Kampinoską, po przegranej bitwie nad Bzurą, zmierzający do obleganej przez Niemców Warszawy.

Do tematyki wrześniowej powrócił Wyka w kolejną rocznicę. Ale nim przystąpił do kreślenia następnego tekstu dziesięć lat później, bo w roku 1969, znaczną część wakacji spędzonych w Bukowinie Tatrzańskiej poświęcił na uzupełnienie braków lekturowych. Relacjonował:

Co mogłem, z książek tych przeczytałem. Dwie ujawniły się przy tym preferencje. Pierwsza dla pamiętników wybitnych dowódców: generałowie, Tadeusz Kutrzeba, Juliusz Rómmel, pułkownik Jerzy Kirchmayer, z dowódców niemieckich znakomicie opowiadający Heinz Guderian. [...] Druga preferencja dotyczyła książek specjalnie wciągających wyobraźnię cywila: praca Mariana Porwita i Marka Drozdowskiego o wojskowej i cywilnej obronie Warszawy³⁵.

³³ Ibidem, s. 27.

³⁴ Ibidem, s. 23.

³⁵ K. WYKA: *Wrześniowe świadectwo prozy*. W: *Nowe i dawne wędrówki po tematach*, s. 84. Wyka miał na myśli pozycje: J. KIRCHMAYER: *Kampania wrześniowa*. Warszawa 1946; T. KUTRZĘBA: *Bitwa nad Bzurą (9—22 września 1939)*. Warszawa 1958; J. RÓMMEŁ: *Za honor i ojczyznę*. Warszawa 1958; H. GUDERIAN: *Wspomnienia żołnierza*. Tłum. J. NOWACKI. Warszawa 1958; M. POR-

Owe studia historyczne nie były celem samym w sobie, lecz służyły sformułowaniu odpowiedzi na istotne dla historyka literatury pytanie:

jak wygląda wrześniowe świadectwo prozy polskiej na tle piśmiennictwa o charakterze historyczno-dokumentalnym? Jakie poprawki i dopełnienia wnosi do archiwum narodowej pamięci?³⁶

Podstawę materiałową dociekań krytyka stanowiły następujące pozycje:

Wojciech Żukrowski *Z kraju milczenia*, *Dni klęski*; Jerzy Putrament *Święta kulo*, *Wrzesień*; Jan Józef Szczepański *Polska jesień*; Stanisław Zieliński *Stara szabla*; Tadeusz Nowakowski *Obóz Wszystkich Świętych*; Melchior Wańkowicz *Hubalczycy*. Zaglądnąłem również do *Najeżdźców* Jana Dobraczyńskiego [...] ³⁷.

Można tylko wyrazić zdziwienie, że wśród omawianych utworów pominięte zostało *Westerplatte*, a także — zapewne ze względów cenzuralnych — *Wrzesień żagwiący* Melchiora Wańkowicza i *Bateria została* Apoloniusza Zawilskiego, które jak najbardziej mieściły się w przyjętych przez tego krytyka ramach. Analizy Wyki prowadzą do dość pesymistycznego wniosku:

W Wielkiej Księdze Września tylko pojedyncze i rozproszone rozdziały zostały przez jej uczestników przekazane następnym generacjom. Jakże właściwie niewiele tych rozdziałów w stosunku do materiału rzeczywistego, który nie doczekał się obróbki artystycznej! Jak więc niezastąpionym klawiszem w instrumencie historycznej pamięci narodu okazuje się każda książka, skoro w tym dziwnym instrumencie więcej strun czekających na uderzenie, aniżeli tych klawiszy!³⁸

Wyka pod koniec lat sześćdziesiątych sformułował jednak futurologiczną i nader optymistyczną opinię:

Jako historyk literatury wyobrażam sobie jednak, gdzieś około roku 2000, komentowane wydania krytyczne książek o wrześniu. Z mapkami, ze wskazaniem miejsca danej sceny, danego rozdziału, z ustaleniem przynależności pułkowej i tak dalej. Ludziom mojego fachu nigdy chleba nie zabraknie, już się on piecze w piekarniach i kuchniach polowych z września 1939³⁹.

WIT: *Obrona Warszawy wrzesień 1939. Wspomnienia i fakty*. Warszawa 1959; M.M. DROZDOWSKI: *Alarm dla Warszawy: obrona cywilna stolicy we wrześniu 1939 r.* Warszawa 1964.

³⁶ Ibidem, s. 86.

³⁷ Ibidem, s. 80.

³⁸ Ibidem, s. 90.

³⁹ Ibidem, s. 86.

5

Pora postawić pytanie: skąd się wzięło u Kazimierza Wyki tak głębokie, wielostronne i długotrwałe zainteresowanie problematyką Września 1939, zagadnieniem, w którym dominująca rola przypadła kwestiom o charakterze militarnym?

Odpowiedź jest złożona. Przede wszystkim było to doniosłe wydarzenie w generacji Wyki; generacji, która wprawdzie urodzona była jeszcze pod zaborem, ale która mogła już formować swoją osobowość i wkroczyć w dojrzałe życie, mimo wszelkich jego wad i ułomności, w niepodległym państwie polskim. Autor wyznawał:

Dla pokolenia, do którego należę, pokolenia roku 1910, było to pierwsze za jego życia tak doszczętne i nikczemne unicestwienie przyrodzonych, mniema-
leś, praw narodu — każdego narodu, polskiego również⁴⁰.

Było to zarazem wydarzenie, które jego dotknęło osobiście. Doświadczenie Września zapisało się trwale w zbiorowej i indywidualnej pamięci Polaków. Wyka pisał:

Do końca życia nie zapomniam tych niesamowicie trwałych pogód września, rozpiętych nad naszym krajem ciągiem upalnych dni i nocy zatłoczonych od gwiazd, ciągiem tak niezmiennym, że traciła się rachuba dni i wydawać się mogło, jakoby sam czas przystanął w locie i zastygł w pysznej obojętności przyrody, której nie poruszą losy ludzkie⁴¹.

Próbował dać sobie i innym odpowiedź na pytanie: dlaczego do takiej tragedii doszło, kto jest za nią odpowiedzialny?

Szczerze mówiąc, poprawna i rzetelna odpowiedź na tak sformułowane kwestie wymagałaby przygotowania fachowego z dziedziny wojskowości i dyplomacji, wieloletniej kwerendy po archiwach wojskowych i cywilnych w wielu krajach, penetracji danych wywiadowczych, tajnej korespondencji, studium pamiętników mężów stanu i wojskowych i opublikowania rezultatów swoich badań w wielotomowych księgach. Oczywiście, Wyka ani w warunkach okupacyjnych, ani w okresie powojennym, kiedy zajmował się historią literatury i krytyką literacką, nie mógł sobie na to pozwolić. To była przeszkoda pierwsza, o przeszkodzie innej — za chwilę.

Wyka chciał dać odpowiedzi na te pytania natychmiast, na gorąco, jeszcze w czasie wojny. Opierał się na materiałach dostępnych mu wówczas, a więc na

⁴⁰ K. WYKA: *O świecie*. W: *Życie na niby...*, s. 11.

⁴¹ *Ibidem*, s. 11—12.

źródłach niemieckich, z których starał się wydobyć prawdę. Próby pierwszych syntez były dla strony polskiej, szczególnie dla aparatu władzy, kompromitujące. Kontekst międzynarodowy w znacznym stopniu z upływem czasu osłabiał te diagnozy. Z czasem, szczególnie w latach sześćdziesiątych, Wyka mógł sięgnąć do stosunkowo licznych opracowań historycznych i świadectw pamiętnikarskich, które wyszły spod pióra polskich uczestników tych wydarzeń i polskich historyków. Nowe informacje zmusiły go do znacznej korekty wcześniejszych uogólnień; wyraźnie postawił wówczas dwie tezy: Polacy w starciu z Niemcami wielokrotnie wyróżniali się bohaterstwem — to teza pierwsza, rząd polski, decydując się na opór Hitlerowi, reprezentował interesy całego narodu, a nie tylko jego warstwy kierowniczej — to teza druga. Pisał Wyka w dwudziestą rocznicę owej narodowej tragedii:

Z odległości 1. IX. 1939 — 1. IX. 1959 widać jasno, że wrzesień sprzed lat dwudziestu był epizodem szekspirowskim. Od tego epizodu rozpoczęła się bowiem druga wojna światowa. W jakim stopniu spodziewana przez wszystkich wielkich reżyserów widowiska, któż to odgadnie, czy dowiedzie⁴².

Ale opis działań wojennych to jedynie wstęp do innej, głębszej warstwy Wykowej refleksji — dociekań z zakresu wielkiej strategii — opisu zmian, jakie dzięki nowym wynalazkom nastąpiły w przebiegu działań wojennych drugiej wojny światowej. Odpowiedzi na pytanie: Jak druga wojna stała się wojną totalną? Rozważania strategiczne prowadzą do trzeciej warstwy refleksji krytyka — rozważań o charakterze historiozoficznym. Dociekania Wyki, zwłaszcza te drukowane po wojnie, pomijają pewien istotny aspekt Września 1939 — pakt Ribbentrop-Mołotow i wkroczenie Armii Czerwonej na terytorium polskie. Pewne uwagi na ten temat zamieszczone w *Pamiętniku po klęsce* zostały skreślone przez PRL-owską cenzurę w pierwszym wydaniu tekstu⁴³. Interwencje cenzuralne (i być może autocenzura) sprawiły, że prawdziwa rola Związku Radzieckiego w roku 1939 jest nieobecna w rozważaniach Wyki.

Tym niemniej wrześniowe refleksje Kazimierza Wyki zachowały po dziś dzień swoją wartość. I to z paru względów. Po pierwsze, dzięki stawianiu trudnych pytań raczej niż daniu definitywnych odpowiedzi, zmuszaniu czytelnika do refleksji nad mechanizmami Wielkiej Historii. Po drugie, ze względu na manifestacyjny subiektywizm — własne indywidualne doświadczenie Autora miało stanowić gwarancję przekazywanej przez niego i (również przez niego rewidowanej) wiedzy. Po trzecie, ze względu na atrakcyjny literacko wywód, język wzbogacony metaforą, gawędziarski, nieliniarny tok narracji. Czyli ze względu na wszystkie cechy znakomitej Wykowskiej sztuki eseju.

⁴² K. WYKA: *Wrzesień*. W: IDEM: *Łowy na kryteria...*, s. 29.

⁴³ Por. K. WYKA: *Życie na niby*. W tekście zaznaczono 7 ingerencji cenzury.

Stefan Zabierowski

The Senses of September 1939 According to Kazimierz Wyka

Summary

The article presents a distinguished historian and literary critic, Kazimierz Wyka, not only as a philosopher of history, but also in a new role of an expert in military craft. A careful reading of Wyka's essays allowed the author to reconstruct the evolution of the critic's views (as he was engaged in the aspects of military system not only during the war, but he recalled this theme during the following anniversaries) concerning the causes of the Polish defeat in September 1939. Wyka analysed the military, economic, propagandist, political and social issues. As a literary scholar, he was also interested in these problems being discussed — unfortunately, not thoroughly enough — by writers. Subjectively, he emphasised Polish moral claims that determined the fundamental sense of the “Polish September”.

Стефан Заберовский

Смыслы Сентября 1939 по Казимежу Выке

Резюме

Статья повествует о выдающемся историке и литературном критике Казимеже Выке в новой роли — не только историософа, но также знатока военной проблематики. Скрупулезное чтение эссе Выки позволило автору реконструировать эволюцию (поскольку он рассматривал эту проблематику не только во время войны, но возвращался к ней по случаю очередных годовщин) взглядов Выки на причины поражения поляков в сентябре 1939 года. Выка анализировал военные, экономические, пропагандистские и социальные вопросы. Как литературоведа его также интересовало, как эту проблему видят литераторы (к сожалению, не слишком глубоко). Он субъективно указывал на польские моральные послы, определившие принципиальный смысл «польского сентября».

Beata Gontarz

Uniwersytet Śląski

Dom jako sens (W zapisach Jana Józefa Szczepańskiego)

[...] to, co niesie ze sobą dom, to *arche*, która umiejscowiona jest w namyśle filozoficznym. Pytanie o dom jest pytaniem podstawowym¹.

— przypomina (wobec postmodernistycznych praktyk społecznych, lekceważących wszelkie „źródłowe” porządki) jeden z autorów monograficznego numeru czasopisma „Anthropos?”, poświęconego kategorii domu.

Twórczość Jana Józefa Szczepańskiego, rozłożona na temporalnej osi drugiej połowy dwudziestego wieku, tematycznie ułożona jest w sferze mediacji pomiędzy doświadczeniem zbiorowym i jednostkowym. Autobiograficzny² jej charakter naznacza indywidualną perspektywą problematykę, która dotyczy spraw fundamentalnych: postaw i wyborów człowieka wobec zdarzeń historii, wobec sztuki, polityki, kultury, transcendencji. Szczególnie osobista, niemal prywatna dykcja wprowadzona została do — zajmującego razem z tomem esejów *Przed nieznanym trybunałem* (1975) centralne miejsce w literackim dziele Szczepańskiego — zbioru *Rafa* (1974). Zbioru rozwijającego w pięciu esejach-opowiadaniach zaprezentowaną we wstępnym, tytułowym utworze figurę rafa jako materialnych, lecz w istocie symbolicznych wytworów świadczących o złożonej naturze ludzkiej egzystencji:

¹ D. KULAS: *Dom — to, co istotne*. „Anthropos?” 2011, nr 16/17, s. 59.

² Na tę cechę twórczości pisarza zwracają uwagę monografiści: A. SULIKOWSKI: „*Nie można świata zostawić w spokoju*”. *O twórczości Jana Józefa Szczepańskiego*. Lublin 1992; S. ZABIEROWSKI: *Klucze do Szczepańskiego*. W: *Twórczość literacka i filmowa Jana Józefa Szczepańskiego*. Red. S. ZABIEROWSKI. Katowice 1995; B. GONTARZ: *Śląskie wątki w autobiograficznej przestrzeni dzieciństwa i młodości Jana Józefa Szczepańskiego*. W: *O Janie Józefie Szczepańskim wspomnienia i szkice*. Red. B. GONTARZ. Katowice 2003.

Oglądani z jakiegoś odległego, pozaziemskiego punktu widzenia, jesteśmy czymś w rodzaju koralowców. Przerabiamy materię, wnosimy — warstwa po warstwie — tajemnicze budowle, z których galerii i komnat czas wypłukuje nieczystości naszego organicznego życia. Rośnie nieustannie rafa naszych tworów — domów, pałaców, świątyń, stołów, łóżek, obrazów, naczyń, pomników, maszyn. Z trwałości rafy, która kruszy się i wietrzeje z powolnością przypominającą erozję górskich łańcuchów, czerpiemy otuchę, zagrożoną nieustannie poczuciem znikomości naszych miękkich ciał, a także ulotności naszych uczuć i myśli. Ale nawet ta otucha nie jest pozbawiona odcienia grozy. Duma z tworzenia i posiadania rzeczy podszyta jest lękiem przed niewolą u rzeczy, a czasem zawiścią i buntem³.

Tę uogólniającą refleksję pisarz w kolejnych utworach przenosi w plan indywidualny własnego życia, wiążąc ją z domami ze swojej przeszłości i z domem aktualnym. *Rafa* jako opowieść o domu koresponduje z podstawową tezą, na której opiera się refleksja oikologiczna (gr. *oikos* to dom, domostwo, wspólnota domowników):

Problem „domu” nie jest błahy. Niepostrzeżenie przenikają się w nim dwie sfery — prywatnego i publicznego, jednostkowego i wspólnotowego⁴.

W eseju zatytułowanym *Biwaki* narrator-autor wyznaje:

Okoliczności mego życia sprzyjały na ogół zabawie w ciuciubabkę z losem. Mój dom był ruchomy. Mieszkalem w różnych miastach i w różnych krajach, wśród różnych ludzi⁵.

W *Biwakach* przedstawione są różne domy, z którymi autor czuł się związany. Osobliwie wyróżniony został warszawski dom babki (Barbary z Garbowskich Znatowiczowej), ceniony za poczucie bezpieczeństwa i ostoi w czasach częstych rodzinnych przeprowadzek:

Był też przystanią — przez wiele lat jedynym punktem stałym na mapie wędrówek moich rodziców⁶.

Z opisu wynika, że pełnił funkcję domu rodzinnego (z wydzielonymi enklawami hierarchizującymi jego przestrzeń i ze świadectwami rodzinnej historii), znanego z literackich przedstawień w autobiografiach i powieściach o dzieciństwie Melchiora Wańkowicza, Jarosława Iwaszkiewicza, Zbigniewa Żakiewicza,

³ J.J. SZCZEPAŃSKI: *Rafa*. W: IDEM: *Rafa*. Warszawa 1983, s. 8—9.

⁴ T. SŁAWEK: *Gdzie? Rozważania oikologiczne*. „Anthropos?” 2011, nr 16/17, s. 1.

⁵ J.J. SZCZEPAŃSKI: *Biwaki*. W: IDEM: *Rafa...*, s. 12.

⁶ *Ibidem*, s. 17.

Stanisława Lema, analizowanych przez Małgorzatę Czermińską⁷. Mieszkanie to, wypełnione rodowymi pamiątkami i skupiające różnych członków rodziny, dawało poczucie zakorzenienia w rodzinnej wspólnotcie i w tradycji pokoleń, na którą w równym stopniu składały się czyny niepodległościowe i duma ze szlacheckiego pochodzenia. Słuchane powieści kreśliły egzotyczną dla dzieci rzeczywistość:

Świat ten odznaczał się osobliwym urokiem. Był patriarchalnie zhierarchizowany i przepelniony senną poczciwością. Kapryśne ciotki, rozpatrujące jakieś tajemnicze romanse, żyły w nim pod czułą kuratelą gderliwych nianiek i kredensowych, starzy panowie grali w wista, prowadząc mądre i dowcipne dysputy, dzieci uganiały z psami po ogrodzie i jeździły na oklep pławić konie. Wszyscy zaś razem hodowali w sercach szlachetną prawdę, za którą ten i ów ginął czasem godnie albo wędrował w mroczne tajgi Sybiru⁸.

Wybrzmiewająca w cytowanym fragmencie życzliwa ironia podkreśla w równym stopniu dystans czasowy dzielący wspominającego bohatera od jego dzieciństwa i dystans o wiele większy, dystans historii społecznej i politycznej dziewiętnastego i dwudziestego wieku, w jakim przedstawia on dzieje swojej — mającej niegdyś posiadłości i dworek w litewskich Jaszunach — rodziny. Mimo to Szczepański mieszkaniu babki, wskazanemu jako wyraźny punkt biograficznego odniesienia, nadaje sens archetypowy:

Nie mieszkalem w nim nigdy długo, ale powracałem do niego wielokrotnie — zawsze z uczuciem powrotu do korzeni⁹.

Simone Weil pisze, że „zakorzenienie (*enracinement*) jest być może najważniejszą i równocześnie najbardziej zapoznaną potrzebą duszy ludzkiej, a przy tym jedną z najtrudniejszych do zdefiniowania”¹⁰, a komentujący francuską myślicielkę Tadeusz Sławek dopowiada:

Kto rozważa „dom” jako kształt pewnego myślenia o przestrzeni i otoczeniu człowieka, nie może nie zapytać o zakorzenienie¹¹.

Narrator *Biwaków* przywołuje jeszcze dwa inne domy, w dwóch miastach, nie wymienianych z nazwy, lecz opatrzonych znaczącymi określeniami, wskazującymi na ważne miejsce, jakie zajmują w jego biografii. O pierwszym pisal:

⁷ Zob. M. CZERMIŃSKA: *Dom w autobiografii i powieści o dzieciństwie*. W: EADEM: *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie i wyzwanie*. Kraków 2000.

⁸ J.J. SZCZEPAŃSKI: *Biwaki*. W: IDEM: *Rafa...*, s. 17.

⁹ *Ibidem*, s. 17.

¹⁰ S. WEIL: *Zakorzenienie*. Tłum. A. WIELOWIEYSKI. Kraków 1961, s. 194.

¹¹ T. SŁAWEK: *Gdzie? Rozważania oikologiczne...*, s. 1.

„Spędziłem tam przecież siedem lat, nieruchomych jak szczęśliwy sen”¹². Był to Bytom, gdzie ojciec w latach 1922—1929 pełnił obowiązki konsula RP i gdzie został także przedstawicielem popowstaniowej międzynarodowej komisji mieszanej do spraw Śląska¹³. Eseistyczne wspomnienia, choć ujmują miasto w dużym skrócie, oddają jednak nastrój zapamiętanych dziecięcych doznań:

Owo obleczone sadzą, ciasno zabudowane górnicze miasto, z dużym parkiem wzdłuż tramwajowych torów, wypełnionych kwaśną wonią butwiejących liści, z czarnym niedźwiedziem kiwającym się niezdecydowanie na dnie cementowego wykopu, z kinem, w którym — z obolałą od tłumionego łkania krtańnią — oglądałem pierwszy w życiu film — żalosne dzieje Oliviera Twista. (B, s. 23)

W międzywojennym Bytomiu panowała po powstaniach śląskich i plebiscycie napięta atmosfera politycznych i narodowościowych sporów. Aleksander Szczepański sporządzał tajne raporty dla wojewody śląskiego Michała Grażyńskiego i MSZ-u, a po odwołaniu go do Chicago doszło nawet do przeniesienia w 1931 roku polskiego konsulatu do Opola¹⁴. Respektowanie reguł dziecięcej pamięci nie pozwoliło Janowi Józefowi na odnotowanie w eseju takich wspomnień. Za to opisane zostało codzienne oczekiwanie na powrót taty z pracy i podniecenie nadzieją przejażdżki służbowym samochodem „do strzeleckich lasów albo nawet przez granicę do Polski, bo miasto znajdowało się, jak mawiał ojciec, »za kordonem«”¹⁵. Dorosły bohater rozpoznaje w znajdującym się naprzeciwko budynku więzienie, lecz mieszkanie zapamiętane zostało przede wszystkim ze względu na tajemniczy nastrój, jaki wywoływała rzucająca światło do wnętrza salonu uliczna latarnia gazowa oraz ze względu na zapach i atmosferę świąt Bożego Narodzenia.

W *Biwakach* przywołane zostało również „miasto młodości”, czyli Katowice, gdzie przyszedł pisarz spędził lata gimnazjalne. Aleksander Szczepański po odejściu ze służby dyplomatycznej rozpoczął poszukiwania pracy, które przypadły na czas kryzysu gospodarczego. Ponieważ był z wykształcenia ekonomistą (napisał kilka książek o gospodarce na Śląsku), został zatrudniony jako dyrektor w katowickim koncernie „Blacha Cynkowa”, w którym pracował do śmierci w 1937 roku¹⁶. Rodzina zamieszkała przy ulicy gen. Józefa Zajączka — wówczas rejon ten znajdował się poza centrum, ale za to blisko było do Parku Kościuszki. W eseju wspomnienia mieszają się ze współczesnym obrazem:

¹² J.J. SZCZEPAŃSKI: *Biwaki*. W: IDEM: *Rafa...*, s. 23.

¹³ *Rodzinne tropy*. Z Janem Józefem Szczepańskim rozmawia Krzysztof Karwat. „Śląsk” 1996, nr 9, s. 16.

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ J.J. SZCZEPAŃSKI: *Biwaki*. W: IDEM: *Rafa...*, s. 24.

¹⁶ *Rodzinne tropy...*, s. 16.

Kręta, stroma uliczka biegnie tu jak wąż między murkami z ciosanego kamienia, na których, niczym balaski balkonów, sterczą parkany z zielonych sztachet. To niezwykle ukształtowanie terenu bierze się stąd, że całą dzielnicę budowano na dawnych górniczych hałdach i założenie ogródków wokoło domów wymagało usypania wysokich tarasów uprawnej ziemi. Poziom ogrodów góruje więc nad głową przechodnia, a do każdego domu wchodzi się z ulicy po schodkach, wciętych w ową kamienną cembrowinę.

Wszystko wydaje się takie samo, jak było. I pusto tu w przedwieczornej godzinie jak owych dawnych jesieni, gdy wczesny zmierzch niósł zapowiedź upajających przygód. Już prawie wierzę, że udało mi się oszukać czas. Już nasłuchuję znajomego gwizdu (kilku strawestowanych żartobliwie taktów Moniuszkowskiego kuranta) — hasła, którym zwoływaliśmy się — przyjaciele z sąsiedztwa — na wieczorne wyprawy. Lecz oto moje schodki¹⁷.

Autor przywołuje oparte najczęściej na zmysłowej pamięci bliskie sobie obrazy, które skryształizowały się wokół kolorów, zapachów, dźwięków, nastroju wyjątkowej chwili. Zapamiętane miejsca, kształtowane w utworze oniryczną techniką, również, jak w przypadku mieszkania babki, uzyskują status przestrzeni archetypowej, tutaj — odrealnionej, istniejącej jedynie i prawdziwie w świadomości pisarza. Ich niepodważalna autentyczność została paradoksalnie ustanowiona przez wojenną i polityczną historię, pozbawiającą rodzinę i samego autora materialnych pamiątek dawnego życia. Narrator wyznaje, że „jedyną własnością człowieka jest to, co pozostaje w nim samym”¹⁸. Dlatego fiaskiem kończy się konfrontacja wspomnień i współczesnych realiów, gdyż powrót po latach do dawnych miejsc wywołuje w nim dwa odmienne uczucia. W Bytomiu przeżywa zaskoczenie, że niewinny, bajkowy świat salonu mógł zaistnieć naprzeciwko ponurego gmachu, w którym mieściło się więzienie, w Katowicach ogarnia go rozgoryczenie, że rzeczywistość nie dotrzymuje kroku idealnej kompozycji zapisanej we wspomnieniach. Cóż stało się bowiem przed schodkami domu, który odwiedził na ulicy gen. Zajączka?

Przystaję tylko na chwilę i odchodzę szybkim krokiem — uciekam właściwie, zatrzasnąwszy pamięć jak książkę, w której złośliwie podmieniono strony. Zanim się uśmiechnę, kwitując kpina własną naiwność, przeżywam moment dotkliwego oburzenia. Jak on śmiał! Jak śmiał ten jakiś obcy, nieczuły człowiek zastąpić moje zielone sztachety drucianą siatką!¹⁹

Trzeźwy namysł nad złudną pokusą konfrontowania wspomnień i rzeczywistości decyduje ostatecznie o przyznaniu prymatu prywatnemu mitowi, trwalszemu i doskonalszemu niż fizyczne ślady przeszłości. Pisze o takiej prawidłowości Philippe Lejeune:

¹⁷ J.J. SZCZEPAŃSKI: *Biwaki*. W: IDEM: *Rafa...*, s. 26.

¹⁸ Ibidem, s. 13.

¹⁹ Ibidem, s. 26—27.

Wspomnienia z dzieciństwa są nieciągle i niepewne, ale często intensywne i ta intensywność wydaje się gwarantować ich wiarygodność. Czerpie się bezpośrednio z głębi siebie, ze źródła życia. Oto dlaczego powszechną zasadą wspomnień jest ich liryzm. Jesteśmy tu w krainie wiary²⁰.

Autobiograficzne wspomnienia Szczepańskiego, opisujące domową przestrzeń dzieciństwa i młodości, w pewnym momencie dryfują w kierunku tematu pamięci, dzięki której istnieją miejsca z przeszłości, ale która może również zwozdzić, rodząc wątpliwości co do prezentowanych szczegółów. Podobnie postępuje Stanisław Lem w swojej autobiograficznej książce *Wysoki zamek*, poświęcając pamięci szereg autotematycznych uwag. Francuski badacz stwierdza, że „autentyczność biografii wynika w pewnym stopniu z wahania pamięci”, co często staje się figurą poszukiwania inicjacyjnego²¹.

Szczepański wraz z matką i dwiema siostrami stracił katowicki dom w czasie wojny. Przeprowadził się wówczas do Krakowa. W eseju *Trzy czerwone róże* opisuje okupacyjne trudy konspiracyjnego życia i codzienności w wynajętym pokoju. W tym też utworze pisze o dwóch kolejnych, znaczących dla niego i jego najbliższych, domach. To domy pełniące inną jeszcze funkcję: azylu, miejsca udostępnianego uchodźcom. Jednym z nich jest dwór w podkrakowskich Goszycach, którego właścicielką do końca wojny była Zofia Zawiszanka, nazwana w utworze „matką Anny”. Tam Szczepański był przyjmowany, gdy poszukiwało go gestapo lub gdy wychodził „na melinę” z partyzantki. Drugim azylem dysponował sam:

Miejscem takim rozporządzałem jeszcze wówczas. Jeszcze Niemcy nie wpadli na trop owego górskiego schronienia — drewnianego domu, który ojciec wybudował przed wojną na stromym beskidzkim zboczach pod lasem i którym nie zdążył sam się nacieszyć.

A więc drugiego wojennego lata zjawiała się tu niespodziewanie matka Anny na czele niedużej, ale malowniczej karawany. [...] Jasne było, że wędrowcy nie przybywają na herbatkę²².

Azyl, jak rozważa Tadeusz Sławek, istotnie różni się od domu, któremu archetypowe myślenie nadaje status prywatnego schronienia przed niebezpiecznym światem zewnętrznym. Zdaje się, że zwłaszcza dwudziestowieczne doświadczenie narodowych i etnicznych konfliktów wpłynęło na modyfikację pierwotnego wzorca.

²⁰ P. LEJEUNE: *Miraże dzieciństwa*. W: IDEM: *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*. Red. R. LUBAS-BARTOSZYŃSKA. Kraków 2001, s. 242.

²¹ Ibidem.

²² J.J. SZCZEPAŃSKI: *Trzy czerwone róże*. W: IDEM: *Rafa...*, s. 82.

„Azyl” rozłamuje tę mitologię idealizującego, wyodrębniającego schronienia zapewniającego bezpieczne trwanie. W samej istocie „azyłu” leży schronienie o innej naturze: rozpoznaje ono prowizoryczność, doraźność schronienia uznanego jako tymczasowe. Co więcej, dokonuje się ono w efekcie rozpoznania napięcia między skonfliktowanymi siłami rzeczywistości — azylu poszukuje ten, kto został skądś wypchnięty, ekspulsjonowany w obce otoczenie, w którym azyl ma stanowić podstawową formę współistnienia. Gdy mówimy o azylu, mówimy o ratowaniu tego, kto uchodząc przed niebezpieczeństwem jednocześnie zgadza się przystać na warunki przyjmującego go miejsca. Żadna ze stron nie może zatem przyznać sobie niezmiennej trwałości. Udzielający azylu dopuszcza to, że przyjmujący azyl zmieni kształt jego przestrzeni, jego „domu”; dając azyl, sam staje azylantem w domu, który dotychczas, być może, uważał za „własny”. Z kolei azyl przyjmujący musi rozstać się z jakimiś przyzwyczajeniami, jakie żywił w „domu”, z którego musiał uchodzić²³.

Tymczasowe, doraźne schronienia, wymuszone groźbą represji okupanta, jak pokazuje Szczepański, w jego przypadku stały się nie tylko przestrzenią budowania trudnych relacji wzajemnego współistnienia, lecz także miejscem nawiązania trwałych, rodzinnych więzów, a jedno z nich — dom w górach — zaczątkiem prawdziwego, własnego domu. Zofia Zawiszanka, wywłaszczona po wojnie z majątku, utraciła też swój goszycki dom. Jako daleka krewna, jedyna opiekunka poznanej jeszcze w Goszycach przyszej żony pisarza, Danuty Wolskiej, stała się nie tylko formalnym członkiem rodziny. Dla Jana Józefa, który podjął decyzję o zamieszkaniu w Krakowie, coraz większego znaczenia nabierać zaczął dom na zboczu Lubogoszcza, w Kasince. Czytelnik dopiero w pośmiertnym wydaniu dziennika autora zapoznać mógł się z czynionymi na bieżąco zapiskami. Pod datą 6 sierpnia 1945 roku Szczepański zanotował wyznanie, które zwraca uwagę złączeniem planu pisarskiego i prywatnego:

Chciałem sobie wyperswadować pisanie, ale bądźmy szczerzy, tylko w pisaniu widzę swoją przyszłość. [...]. A w życiu „praktycznym” — powinien być ten wiatr i ta przestrzeń, i prawdziwe, wielkie, doczesne przywiązanie — Kasinka²⁴.

18 października 1947 roku Jan Józef i Danuta biorą ślub. Jednakże wcześniej, w maju tegoż roku, po wyjeździe z Kasinki Danuty i towarzyszącego jej Stanisława Siedleckiego pisarz dokonuje wpisu:

Nie potrafię już być szczęśliwy sam. Tęsknoty też nie można nadużywać²⁵.

²³ T. SŁAWEK: *Gdzie? Rozważania oikologiczne...*, s. 3.

²⁴ J.J. SZCZEPAŃSKI: *Dziennik*. T. 1: 1945—1956, s. 23.

²⁵ *Ibidem*, s. 125.

Dziennik z roku 1947 kończy już optymistyczne i szczęśliwe wyznanie o wspólnym życiu i wspólnym domu:

Danusia doskonale umie tak żyć bez nadzwyczajności, ciesząc się wszystkim i samym wypoczynkiem. Teraz już się naprawdę rozumiemy. Przestałem bać się o przyszłość. Jest naprawdę dobrze. Z Kasinki zrobimy sobie główny port²⁶.

Dla Jana Józefa Szczepańskiego, podróżnika, członka klubu marynistycznego owa „żeglarska” figura, którą opatrzył dom w Kasince, miała istotne znaczenie: port to miejsce, z którego można wypłynąć w świat, i miejsce, do którego można szczęśliwie wrócić. Port zamyka bezkresny horyzont znajomym i upragnionym po czasie żeglugi widokiem, jest celem dla podróżnika, wracającego do tego, co na łądzie, co zawsze na swoim miejscu: do domu.

Dziennikowe zapiski autora ujawniają w lekturze proces zadomowienia w Kasince, które ma archetypowy charakter „zakorzenia”, fizycznego związania z miejscem: pisarz wraz z żoną i dziećmi dzieli swój czas, uwagę i pracę na mieszkanie w Krakowie i dom w górach. Wymownym znakiem „zakorzenia” są drobniaczkowo opisywane przez Szczepańskiego czynności sadzenia drzewek i szczepienia ich, prac w ogrodzie, zakładania ula, troska o pszczeli rój.

„Port” i „zakorzenie”, jak dowodzi (zainspirowany tym razem myślą Heideggera i powieścią George’a Mac Donalda *Lilith*) Tadeusz Sławek, nie są znoszącymi się figurami, lecz głęboko sensownym myśleniem o domu, który nie będzie separował od świata i którego nie można wziąć w posiadanie.

Wyrażenie *make yourself at home* wskazuje jasno, że „dom” jest pewnym rodzajem „czynienia”, w którym sytuuję siebie w świecie. *Locus* odnosi się zatem nie tylko do jakiegoś miejsca w świecie w sensie topograficznym, ale przede wszystkim do sposobu, w jaki „czynię siebie” tak, że moje relacje z miejscem nabierają specyficznego charakteru. „Dom” jest tam, gdzie „lokuje siebie” w świecie „czyniąc”. [...]

Chodzi właśnie o ów sposób czynienia, bowiem jego charakter nie wydaje się istotny. W rozważanym fragmencie powieści Mac Donalda na pytanie, co trzeba zrobić, pada prosta odpowiedź, „byle co”. *Anything* — to „byle co”, o tyle, o ile jest ono czynione w szczególny sposób. Szczegółność ta polega na tym, że takie czynienie otwiera mi drogę do świata. Jest związane z domem, czyni mnie w domu, sprawia, że współ-czynię dom razem z przestrzenią, ale jednocześnie dom ten nie zamyka mnie w swoim świecie. Dom jest wejściem do i wyjściem ze świata. Dom to przejście do świata. Dopóki nie współ-czynię (wraz z miejscem) domu, dopóty nie będę wiedział czym jest świat. Skoro tak, zatem dom jest tyleż sposobem zamieszkiwania, co gotowością do tegoż zamieszkiwania porzucenia. W tak pojętym domu nie „domowię się” w sposób klasyczny, bowiem jestem zawsze gotowy do wejścia i wyjścia. Co

²⁶ Ibidem, s. 165—166.

więcej, dom jest taką drogą czynienia siebie wraz ze światem, że wręcz uczymnie, jak w świat ów wchodzić, ale także jak z niego wyjść²⁷.

Szczepański poświęcił domowi w górach jedną z pierwszych swoich książek, a mianowicie wydaną w 1954 roku powieść *Portki Odyssa*. W niej dom stanowił istotne tło dla ukazania głównego bohatera, nazwanego Wicentym. Dopiero w zbiorze autobiograficznych opowieści zatytułowanych *Historyjki* (z 1990 roku) pisarz ujawnił autentyczność tej postaci: najpierw pomocnika przy budowie domu, potem jego stróża, a z czasem — przyjaciela rodziny, Stanisława Bolsegi, odsłaniając zarazem autentyczność opisywanego miejsca. W tym też zbiorze zamieścił wzmiankę o zaskakującym spotkaniu podczas pobytu w Ameryce bratanka właściciela, od którego ojciec przed wojną kupił dom. Obie historyjki (*Dom w górach*, *Odys*) wraz z esejem *Trzy czerwone róże* oprócz przekazania anegdoty otwierają przed czytelnikiem fragment prywatnego życia autora, chroniony wcześniej zabiegiem fikcjonalizacji. Ale już wówczas, w *Portkach Odyssa*, których fabuła rozpięta jest na kilkunastu latach obejmujących czasy przedwojenne, wojnę i okupację oraz powojnie, dom ten ukazany jest jako stałe i trwałe miejsce, do którego bohater-narrator (rozpoznawalny jako *porte-parole* pisarza) wraca z burzliwego świata i w świat wyrusza. Na szczególnie emocjonalnym tonie owe egzystencjalne sensory wyrażone zostały we fragmencie rozpoczynającym drugą część powieści, przedstawiającym powrót na Kopieniec późną jesienią '39 roku:

Nigdy jeszcze to wszystko nie wydawało mi się tak niezwykle.

Za oknem, w głębi listopadowej nocy, mruczał zjeżony od chłodu las — ten sam las, w którym znałem każde drzewo, każdą ścieżkę, każde spod omszałych korzeni wyciekające źródółko. [...]

Ale najdziwniejsze i najbardziej urzekające było to, że naprzeciw mnie, przy piecu, stoi Wicenty, że porusza się w ciemności z takim spokojem, jakby nic nie zaszło, że podnosi oto skwierczącą patelnię i odsuwa ją na skraj blachy, cały przejęty troską, aby jajecznicza nie przypaliła się na zbyt żywym płomieniu. [...]

Na półce koło drzwi tykał budzik bardzo głośno i z takim wysiłkiem, jakby jego blaszany puls miał lada chwila urwać się ze zgrzytem agonii. Zapomniałem już, że ma taki starczy głos, i oto doznawałem nierozsądnego wrażenia, iż on jeden manifestuje brzemień czasu, który upłynął na Kopieńcu pomiędzy jasnym i łatwym „dawniej” a nie wyklutym jeszcze z niepokojącej ciemności „teraz”. [...]

Do tej pory jeszcze nie mogłem ochłonąć ze zdumienia, że wróciłem, że jestem w domu, że niesforny łeb Wicentego pochyła się nad paleniskiem. Swojskość i zwyczajność tej kuchni, jej zapachów, jej szmerów wydawała mi się tajemnicza, bolesna prawie i wciąż jeszcze miałem w sercu owo drżenie,

²⁷ T. SŁAWEK: *Gdzie? Rozważania ekologiczne...*, s. 9.

które towarzyszyło mi od miejsca, gdzie opuszcza się asfaltową szosę i gdzie z zakrętu kamienistej drogi ukazuje się po raz pierwszy błysk jasnego dachu na lesistym stoku²⁸.

Archetypowe znaczenie domu opisanego w *Portkach Odyssa* odczytał monografista Szczepańskiego, Andrzej Sulikowski, podkreślając, że: „Dom na Kopieńcu symbolizuje trwanie nie tyle nawet w sensie metafizycznym, co specyficzne ludzkim — trwanie przy wartościach, porządku moralnym”²⁹.

Kasinka (dom i naturalna przestrzeń wokół niej) zawsze będzie ustawiała porządek spraw istotnych w życiu pisarza. Przykładem jest notatka, w której doznanie szczęścia wynikającego z prostych spraw (rodzina i dach nad głową) przeważa nad przeciągającymi się incydentami o charakterze politycznym (wielokrotne przesłuchania przez UB w sprawie przeszłości AK-owskiej oraz powojennej pracy w czasopiśmie „Głos Anglii”):

25 V, Kasinka [1949]

Od pięciu dni jesteśmy w Kasince z dzieckiem. Dni są przeważanie deszczowe, z przelotnymi momentami mocnego słońca. Wstaję o 6-tej i siadam do tłumaczenia. Robię od wczoraj dziesięć stron dziennie. Wieczorem chodzimy z Danusią na spacer. Rytm życia jest idealnie spokojny. Dziś piąta środa, odkąd urwały się moje kłopoty z UB. W tej chwili odczadziłem już zupełnie od strachu, chociaż wiem, że wszystko dobre jest teraz bardziej kruche niż kiedykolwiek. Gdy kładę się spać i słucham, jak Danusia czesze się w schowku (sypki, gęsty szelest grzebienia) i jak Bąbelek posapuje w koszu, i gdy patrzę na spokojny rytm złotych belek ściany, czuję w ustach smak szczęścia, które wydaje się ustalone na zawsze — powolne jak miód, bez niepokojącej cierpkości, ale bardzo uczciwe i dobre³⁰.

Jako dom, na który składa się miejsce i „czynienie czegokolwiek”, Kasinka reguluje stosunki z bliskimi, pozwala budować z nimi wspólnotę. Także przez zawiązanie więzi z bliskimi zmarłymi:

22 IX [1960]

Zbieranie rydzów. Pastwiskiem aż pod Węglówkę. Mgła napływająca dolinami i nagle fala chłodu. Po obiedzie obierałem jabłka, pomagałem Stanisławom [Bolsęgom] kopać ziemniaki, trochę pisałem. Wydaje mi się, że tak czuję teraz urok Kasinki, jak go odczuwał Ojciec. Lepiej bym Go rozumiał. Nie zdążyłem się z Nim zaprzyjaźnić za życia. Ciągle teraz mam świadomość wdzięczności dla Niego³¹.

²⁸ J.J. SZCZEPAŃSKI: *Portki Odyssa*. Warszawa 1954, s. 90—92.

²⁹ A. SULIKOWSKI: „*Nie można świata...*”, s. 68.

³⁰ J.J. SZCZEPAŃSKI: *Dziennik. 1945—1956*. T. 1. Kraków 2009, s. 212.

³¹ J.J. SZCZEPAŃSKI: *Dziennik. 1957—1963*. T. 2. Kraków 2011, s. 400.

Systematycznie prowadzone zapisy w dzienniku dają świadectwo pewnych stałych, ale także i zmiennych relacji, jakie zachodzą wobec domu w górach. Początkowo jest to miejsce odwiedzane często, ale na krótko. Szczepański wykorzystuje je jako bazę wypadową dla swoich wypraw tatrzańskich (zajmuje się wspinaczką wysokogórską, czasami przyjmuje zlecenia prowadzenia kursów instruktażowych dla grup wspinaczkowych). W Kasince bywa z żoną i przyjaciółmi, później spędza wakacje z trojgiem własnych dzieci i w kręgu znajomych z ich dziećmi. Lektura kolejnych tomów *Dziennika* obrazuje nie tylko przywiązanie do miejsca (mnóstwo opisowych fragmentów ukazujących urok domu, najbliższego otoczenia, górskiej przestrzeni), ale również postępujące stopniowo związanie z miejscem, przejawiające się przez rutynę prac gospodarskich, które towarzyszą pracy pisarskiej:

3 X [1972]

Niedziela i poniedziałek z Danusią we dwoje w Kasince. Kopałem ziemniaki. Dziś spotkanie na temat *Polskiej jesieni* w Technikum Elektronicznym w Nowej Hucie. [...]

8 X [1972]

W Kasince z Michałem, Staszkiem [Krasnowolskim] i kolegą Michała, Christem. Słonecznie i mglisto. Kopałem ziemniaki, robiłem okiennicę do okna w piwnicy. *Trzy róże* pociągnąłem znacznie w ostatnich dniach i zaczyna mi się rysować pomysł ostatniego opowiadania (mechaniczne grafiki Francisa André). [...]

14 X [1972], Kasinka

Od wczoraj we dwoje z Danusią tutaj. Kopiemy ziemniaki. Wieczorem piszę. Już bardzo blisko do końca *Trzech róż*. Jest mglisto i chłodno. Dziś padało. Wielki spokój. [...]

23 X [1972]

W Kasince już śnieg. Z Danusią wykopaliśmy dziś spod śniegu resztę ziemniaków. Pojechaliliśmy wczoraj po południu. Wieczorem była pełnia — las cały oprószony świecąca bielą, okna domu błyszczące ciepłym, pomarańczowym blaskiem przez ośnieżone gałęzie. Wczoraj też skończyłem przedostatni rozdział *Trzech róż*. [...]

30 X [1972]

W Kasince kilka godzin. Wrzuciłem do piwnicy przywieziony przez Płoskonkę węgiel i zacząłem okopywać drzewka. Bardzo piękny dzień ze słońcem jak przez pajęczynę, z konturami gór rozmytymi jasną mgiełką³².

Zapisy zwyczajnych przydomowych i okołodomowych czynności wynikających z natury miejsca pozwalają przywołać ponownie rozważania Heideggera o zamieszkiwaniu. Te zwłaszcza fragmenty, w których odkrywa, analizując starogermańskie czasowniki, znaczenia „zamieszkiwania” jako specyficznej formy „ogrodzenia się”, polegającej na przebywaniu w przestrzeni wolności dzięki

³² J.J. SZCZEPAŃSKI: *Dziennik. 1964—1972*. T. 3. Warszawa 2013, s. 754—757.

zachowywaniu istoty (miejsca), a zatem przejawiającej szacunek dla swoistości miejsca. Filozof wskazuje na rezultat takiego „zamieszkiwania” — na bycie zaspokojonym, czyli wprowadzonym w spokój³³. *Dziennik Szczepańskiego* z ostatniego wydanego do tej pory tomu kończy następujący wpis:

31 XII [1972], Kasinka

Zostawiliśmy dzieci w Krakowie, zajęte przygotowaniem „szałowego”, młodzieżowego sylwestra. Pierwszy raz najmniejszej pokusy przeżywania tej chwili w hałasie i oszołomieniu. Potrzeba spokoju. Tutaj właśnie idealny spokój. Podchodziliśmy do góry w słońcu. Jasny, szeroki widok, aż po Tatry. Ziemia przypudrowana szrenią. Lekki mróz, wesoły, rozgrzewający. Zrobiliśmy sobie małą choinkę. Skończyłem rozdział, który miał być ostatni, ale nie będzie. Jeszcze krótki epilog jutro³⁴.

³³ Zob. M. HEIDEGGER: *Budować, mieszkać, myśleć*. W: IDEM: *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*. Przeł. K. MICHALSKI. Warszawa 1977, s. 321.

³⁴ J.J. SZCZEPAŃSKI: *Dziennik. 1964—1972*. T. 3. Warszawa 2013, s. 764.

Beata Gontarz

Home As Sense (In the Notes of Jan Józef Szczepański)

Summary

The article is devoted to the analysis of literary texts and diary entries of J.J. Szczepański, in the context of the broadly understood problem of home. The writer presents home (in various moments of his life) as an archetypal place of rooting, as an asylum, a haven — a place of departures and returns. The author of the article recalls data concerning autobiographical character of Szczepański's writing, and she draws the readers' attention to the fact that his observations correspond to the fundamental theses of the oikological reflection.

Беата Гонтаж

Дом как смысл (в записях Яна Юзефа Щепанского)

Резюме

Статья посвящена анализу текстов — как литературных, так и дневниковых записей Я. Щепанского — с точки зрения присутствия в них широко понимаемой проблематики дома. Писатель показывает дом (на разных жизненных этапах) как архетипическое место укоренения, как убежище, как порт — место уходов и возвращений. Автор приводит данные об автобиографическом характере письма Щепанского, а также обращает внимание на то, что его наблюдения соотносятся с основными тезисами ойкологической рефлексии.

Monika Wiszniowska

Uniwersytet Śląski

Wojciecha Jagielskiego reporterska opowieść o współczesnym świecie

Zamierzałam rozpocząć tę wypowiedź od stwierdzenia, że Wojciecha Jagielskiego nie trzeba bliżej przedstawiać, ale już gdy pisałam to zdanie, opadły mnie wątpliwości. Wynikają one przede wszystkim z faktu, iż status reportażu literackiego jest skomplikowany. Z jednej strony cieszy się dużym zainteresowaniem czytelników, z drugiej niezwykle rzadko jest tematem literaturoznawczych dociekań. Oczywiście temu, kto interesuje się szeroko pojętą literaturą opartą na faktach (zdecydowanie wolę to pojęcie niż sformułowanie: „literatura faktu”), temu postać mojego bohatera na pewno jest znana, wydaje się jednak konieczne, by w tym miejscu przytoczyć nieco informacji.

Wojciech Jagielski był korespondentem wojennym. W swoich książkach, a napisał ich już sześć¹, podejmuje problematykę ostatnich wojen. Dla przeciętnego Europejczyka rozgrywają się one w miejscach dość egzotycznych. *Dobre miejsce do umierania* i *Wieża z kamienia* to wędrówka po piekle rozszalałego nacjonalizmu — po Kaukazie, *Modlitwa o deszcz* poświęcona jest Afganistanowi, a *Nocni wędrowcy* i *Wypalanie traw* Afryce, z tym że pierwsza opowiada o dzieciach uwolnionych z partyzanckich oddziałów Kony’ego, którego działalność i stworzonej przez niego Bożej Armii polegała na porywaniu i przysposobianiu dzieci do zabijania w oddziałach partyzanckich. Z kolei *Wypalanie traw* traktuje o końcu apartheidu, o czasie, kiedy biali oddali władzę czarnoskórej większości. Bohaterem reportażu jest Terre Blanche, samozwańczy burski generał, który pragnął, by w jego rodzinnym Ventersdorpie hegemonia białych trzymała się mocno. Jagielski wyrusza tam, gdzie konflikty rozpały nienawiść,

¹ W chwili pisania tego artykułu na rynku księgarskim lada dzień ma pojawić się szósta książka Wojciecha Jagielskiego pod tytułem: *Trębacz z Tembisy. Droga do Mandeli*.

podzieliły ludzi i rzuciły ich przeciw sobie, gdzie skutki wydarzeń, jakich był obserwatorem, miały zasięg daleko wykraczający poza ich lokalną społeczność. Nietrudno dostrzec, że Wojciech Jagielski jest autorem podróżującym po krainach geograficznych wcześniej stanowiących obszar zainteresowania Ryszarda Kapuścińskiego, podąża więc jakby jego śladem. Podobnie jak autor *Cesarza*² wybiera miejsca, które rzadko pojawiają się w kręgu zainteresowania głównych mediów, pozostaje z dala od centrum. Jagielski w zasadzie opisuje ten sam proces, który zajmuje przecież tak wiele miejsca w tekstach autora *Cesarza*, dalszy ciąg dekolonizacji, a co za tym idzie, samostanowienia i radzenia sobie z odzyskaną wolnością.

Nie jest tematem mojej pracy analiza wpływu książek pióra Ryszarda Kapuścińskiego na kształt reportażu literackiego Wojciecha Jagielskiego, który *notabene* sam wielokrotnie, jak choćby w niedawnym wywiadzie³, podkreśla. Jest to niewątpliwie tekst wart napisania, mnie interesuje jednak wskazanie na pewne ogólne podobieństwa i różnice w twórczości obu autorów, a moim podstawowym celem jest próba odpowiedzi na pytanie, jak autor *Nocnych wędrowców* tworzy obraz świata, czy mając świadomość zmian naszej rzeczywistości, odnalazł jakąś własną metodę, by opowiedzieć o współczesnym świecie „nie naszym”, geograficznie i mentalnie odległym. Skupiłam się na *Modlitwie o deszcz* i *Nocnych wędrowcach* dlatego, że po pierwsze, uważam je za najciekawsze, a po drugie, można na ich przykładzie pokazać, jak stosunek Jagielskiego do opisywanej rzeczywistości się zmienia, jak opuszcza go optymizm poznawczy i wiara, że świat tak odmienny kulturowo możemy poznać.

Jagielski podąża w pewnym sensie szlakiem wytyczonym przez Kapuścińskiego. Po latach próbował te same miejsca zobaczyć od nowa, z innej perspektywy i nie chodzi tylko o zmianę wynikającą z upływu czasu, choć i ta perspektywa wydaje się istotna. Autorowi *Cesarza*, jak twierdzi Magdalena Horodecka, przyświecał zamysł opisanie Afryki, chciał się w tej tematyce specjalizować i być w tej dziedzinie autorytetem⁴. Podobnie w jego książce o nieistniejącym już Związku Radzieckim dostrzec można głębszą ideę opisanie skutków zmian upadku Imperium. Jagielski takich ambicji nie ujawnia. Wie już, że Afryki nie da się ująć w jakieś określone ramy, że jak każdy zresztą, ogromny kraj (Ro-

² Mam świadomość, że twórczość Kapuścińskiego nie jest jednorodna. Beata Nowacka i Zygmunt Ziątek wskazywali na charakteryzujące ją kilka znaczących przełomów. Konstatacje dotyczące jego twórczości odnoszą się do późniejszej, dojrzałej, twórczości mistrza reportażu literackiego, nazwijmy ją umownie „po *Cesarzu*”. Por.: B. NOWACKA, Z. ZIĄTEK: *Ryszard Kapuściński. Biografia pisarza*. Kraków 2008.

³ *Nie być jak Johnny Bravo. Z Wojciechem Jagielskim rozmawia Juliusz Kurkiewicz*. „Gazeta Wyborcza” 28.09.2010.

⁴ Por.: M. HORODECKA: *Zbieranie głosów. Sztuka opowiadania Ryszarda Kapuścińskiego*. Gdańsk 2010.

sja) czy kontynent (można powiedzieć dziś coś uogólniającego o Amerykach, Azji, o Indiach czy Chinach?) nie podlega scalającym formułom. Wybiera więc fragment przestrzeni, ograniczony bądź do kilku ugandyjskich wiosek, bądź do określonego kraju wyzwolonego spod imperialnego ucisku — jak Gruzja, dokonuje wyboru jednego z licznych afrykańskich problemów — jak ludobójstwo dokonywane przez dzieci czy przemiany, jakie nastąpiły w Republice Południowej Afryki.

Oczywiście mam świadomość, że mówiąc dziś o obrazie świata, nieuchronnie podejmujemy pytanie o rzeczywistość. Kwestia rozumienia tego pojęcia budzi wiele emocji, świadczy o tym choćby wypowiedź Andrzeja Wernera, który kilka lat temu napisał w jednym z artykułów o znamienym tytule *Pochwała dekadencji*: „Ileż to razy, kiedy wypowiadam słowo rzeczywistość, słyszę szydercze pytanie, a cóż to takiego?, plus kilka pouczeń z elementarza »ponowoczesnej« filozofii”⁵. Współcześni reporterzy, co chcę podkreślić, wierzą jednak w istnienie rzeczywistości i możliwość tworzenia literatury formułującej sądy wobec świata. Wierzy także Wojciech Jagielski, co nie oznacza, że towarzyszy mu naiwna wiara w przezroczystość języka, zdarza się przecież, że w swoich tekstach czy udzielonych wywiadach sygnalizuje zmagania z opowiadalnością świata. Jagielski nie ma co do tego wątpliwości, że o współczesnym świecie można i wręcz należy opowiadać, niekoniecznie kwestionując, jak często robi to współczesna beletrystyka, własną możliwość opowiadania. A ponieważ czytelnicy od reportażu oczekują „prawdziwej” opowieści o świecie, wygląda na to, że tego typu proza jako jedyna realizuje dziś młodzieńczy postulat Jarosława Iwaszkiewicza, by świat poznać, zrozumieć i wyrazić.

Oczywiście charakter rzeczywistości zmienia się nieustannie, co nie może pozostać bez wpływu na opowieść o niej. Badacze próbują opisać te zmiany różnymi kategoriami. Do najczęściej przywoływanych należy Baumanowska kategoria płynności, charakteryzująca się poczuciem niepewności, epizodycznością, rozrywaniem dotychczasowych stałych struktur. Najważniejszym założeniem, jakie przyświeca Jagielskiemu, jest stworzenie takiej opowieści o świecie, która byłaby odwróceniem, zaprzeczeniem tej, jaką człowiek otrzymuje ze środków masowego przekazu. Jego książki prezentują typ reportażu całkowicie antymedialnego. Tę formułę ukuł Zbigniew Bauer, pisząc o reportażach Kapuścińskiego. I rzeczywiście, Kapuściński wielokrotnie podkreślał, szczególnie w *Lapidariach*, swoją niechęć wobec współczesnej informacji medialnej, chaotycznej, pozbawionej pogłębionej refleksji. Jagielski nigdy nie krył inspiracji, jaką była dla niego twórczość i osobiste spotkanie z autorem *Cesarza*, i sam również w wywiadach często z niepokojem mówił o skutkach takiego kształtu

⁵ A.WERNER: *Pochwała dekadencji*. W: *Co dalej literaturze? Jak zmienia się współcześnie pojęcie i sytuacja literatury*. Red. A. BRODZKA-WALD, H. GOSK, A. WERNER. Kraków 2008, s. 137.

obrazu świata, z jakim dziś, na co dzień mamy do czynienia. Książki Jagielskiego są wyraźnym krokiem w tył, są wyzwaniem rzuconym ponowoczesnej dominacji migawkowego obrazu, skrótowej informacji.

Ten odwrót od opowieści medialnej jest jeszcze o tyle bardziej interesujący, że dotyczy opowiadania o wojnach. A „wojna — jak pisze Susan Sontag — dostarczała i nadal dostarcza najciekawszych — i najbardziej barwnych — wiadomości”⁶. Sposób postrzegania wojny przez ludzi, którzy jej nie doświadczili, jest skutkiem medialnego natłoku obrazów ukazujących spektakularne wybuchy detonowanych bomb i epatujących grozą zabitych ciał. „Polowanie na coraz bardziej dramatyczne (jak się je często określa) obrazy stało się normą w kulturze, w której szok jest najważniejszym bodźcem konsumpcji i źródłem wartości”⁷. Powstaje więc pytanie, na czym będzie polegało dawanie świadectwa reportera wojennego we współczesnym świecie opartym na maksymalnej reprodukcji i rozpowszechnianiu takich obrazów. Jagielski staje przed podwójnie skomplikowanym zadaniem: jak pisać o wojnie antymedialnie, nie wywołując sensacji, jednocześnie pokazując czytelnikowi, że wydarzenia, które mają miejsce w Czeczenii czy Afganistanie, nie dzieją się tak daleko stąd, jak by nam się wydawało, że ta wojna dotyczy także nas, znacznie bardziej, niż o tym myślimy. Jak budzić współczucie, wywoływać empatię, jednocześnie nie epatując grozą, cierpieniem? Antymedialne jest dla Jagielskiego takie opowiadanie o współczesnych konfliktach zbrojnych, które umieszcza obserwowane wydarzenia w rozległej panoramie historycznych wydarzeń. Być może czasami współczesnemu czytelnikowi trudno zapanować nad ogromem informacji, chodzi jednakże o uniknięcie skrótu, uproszczeń, tak charakterystycznych dla przekazu medialnego, owego „wyłuskania” z naturalnych kontekstów i odcięcia korzeni historycznych. Próba zrozumienia współczesności kieruje więc reportera w przeszłość. Lektury książek historycznych, rozmowy pomagają zobaczyć problemy w szerokiej perspektywie. Trzeba w tym miejscu koniecznie podkreślić, że twórczość Wojciecha Jagielskiego oparta jest na bardzo dobrej orientacji w rzeczywistości, na której tle autor opowiada o swoich bohaterach. Sytuuje ich historie w kontekście historii ogólnej, wciela się w rolę i historyka, i historyografa, dbając o precyzję w przekazywaniu informacji. Przywołajmy fragment o afgańskiej wojnie:

Beznadziejna niezmiennosc świata zawsze wywoływała wścieklosc tych, którzy chcieli go zbawiac. Powodujac sie raczej rozpacza niz przemyslanym planem, rewolucjoniscy, z zasady albo spoznieni, albo przedwczesni, bez wzgledu na barwe sztandarow i zawolanie bojowe pragneli zmienic wszystko natychmiast, aby jeszcze za swojego zywota posmakowac owocow rewolucji. Opór

⁶ S. SONTAG: *Widok cudzego cierpienia*. Kraków 2010, s. 61.

⁷ *Ibidem*, s. 31.

materii irytował ich i popychał do coraz radykalniejszych działań. Albo też zniechęcał i studził reformatorski zapał. (Mod., s. 71)⁸

Autor, starając się czytelnikowi wyjaśnić, na czym współczesne wojny polegają, uogólnia, próbuje odnaleźć jakieś reguły, zasady, które charakteryzują współczesne konflikty. Pokazuje, iż wojna, wpisując się w tę nową, płynną rzeczywistość, również sama stała się płynna. Dotyczy to zarówno przestrzeni, w jakiej toczą się wojenne działania, prowadzących je podmiotów oraz samych motywów, jak i celów wojny. Jak pisze Jagielski, są to zawsze wojny przeciw czemuś — nigdy o coś. To, co uderza w przywołanym fragmencie *Modlitwy o deszcz*, ale także w pozostałych książkach tego autora, to ustawiczna próba ukazania irracjonalności i całkowitego bezsensu każdej współczesnej wojny.

W swoich książkach Jagielski próbuje nie tylko wytłumaczyć pewne procesy, które dostrzega w oglądanej rzeczywistości, ważne stają się także ich unaocznienie. Obrazowi medialnemu przeciwstawia inny, taki, który nie tylko pokazuje okrucy świata, ale jest jego interpretacją. To obrazy nie stroniące od używania symbolu, często silnie zmetaforyzowane, obrazy niezwykle statyczne, jakby ukazywały czas w chwilowym zatrzymaniu. Całą sferę wizualną tworzy zestawienie drobiazgowych, sensualnych opisów, z niezwykle sugestywnie naszkicowanymi portretami postaci zarówno pierwszego, jak i drugiego planu. Rzeczywistość przedstawianą przez autora czytelnik widzi w zbliżeniu, jakby przez lupę, w powiększeniu. Jak w znanym filmie Antonioniego, kiedy to powiększenie zdjęcia odsłania przed widzem coś wcześniej niewidocznego. Obrazy rzeczywistości są przez Jagielskiego konstruowane z drobiazgow: w *Modlitwie o deszcz* możemy przeczytać na przykład o samolotach, dla których Emir zamknął afgańskie niebo, o naftowej lampie zmieniającej powszednie twarze wojskowych komendantów w mistyczne oblicza wojowników z *Baśni tysiąca i jednej nocy*, a w *Nocnych wędrowcach* choćby o fotelu, na którym siadał Samuel pamiętający czasy angielskich kolonii. To jedynie drobne przykłady przedmiotów, które są albo składową charakterystyki postaci, albo rezerwuarem pamięci, odsyłającym do wspomagających konstruowanie obrazu innych historii. Ale to skupienie na detalu daje także możliwość poszukiwania w głęboko ukrytych pokładach rzeczywistości zasady scalającej. W mikroskali można zobaczyć coś, co umyka w skali makro. To czynienie „z drobiazgu metafory”, o którym, przy interpretacji *Imperium* Kapuścińskiego, pisze Jerzy Jarzębski, jest niezwykle częstym zabiegiem towarzyszącym tworzeniu światów przedstawionych w interesujących mnie książkach. Opisywana w nich rzeczywistość, przepuszczona przez literaturę, odsłania jak gdyby nowy swój wymiar, związki

⁸ Wszystkie cytaty oznaczone skrótem „Mod” i wskazaniem strony pochodzą z książki: W. JAGIELSKI: *Modlitwa o deszcz*. Warszawa 2002.

między zdarzeniami, których na pierwszy rzut oka nie widać⁹. Tak jak we fragmencie o istocie rewolucji:

Coś w tym jest, że jak tylko wybucha rewolucja, mężczyźni przestają się golić. To nie tylko kwestia wygody czy warunków. Regularne wojsko goli się nawet na froncie, a partyzanci nigdy — albo rzadko. Broda jest symbolem rewolucji. (Mod., s. 175)

Najważniejszym elementem świata przedstawionego są bez wątpienia u Jagielskiego bohaterowie. Pojedyncze ludzkie losy w każdej książce reportażowej autora stanowią ich zasadniczą materię. Bez względu na to, czy bohaterowie mają odpowiedników w realnym świecie, czy po wańkowiczowsku „zrobieni są” z kilku postaci, czytelnik zawsze jest przez narratora wprowadzony we wnętrze postaci, jej emocje, stany ducha. Portrety u Jagielskiego są ważnymi elementami świata przedstawionego, są także zarówno zwornikami kompozycyjnymi, jak i elementami napędowymi fabuły. W *Modlitwie o deszcz* portrety, które mają być odczytaniem charakteru, psychiki, umysłowości i bagażu życiowego bohatera, wraz z dopowiedzianą biografią stanowią centralny motyw, punkt wyjścia poszczególnych rozdziałów. W taki oto sposób charakteryzuje Jagielski mułę Omara:

czerń, ulubiona barwa, ostro podkreślała niezwykłą, niemal ascetyczną błądź oblicza emira. Długa, czarna, nienaznaczona siwizną broda, czarny turban i poczernione węglem, na wzór proroka Mahometa, oczy nadawały jego twarzy wyraz posępny, ale i pełen majestatu. Regularność i szlachetność rysów zakłócała paskudna blizna, pokrywająca zmiażdżony przed laty prawy oczodół. (Mod., s. 21)

Nie bez przyczyny w tekstach Jagielskiego uderza niezwykle częste przywoływanie motywu twarzy. „Widzenie portretujące może w tym, co zewnętrzne, odsłonięte (a więc: twarz), ukazać to, co ukryte”¹⁰. Opis tego rodzaju łączy się z analizą postrzegania Innego człowieka (innego piszę tu przez duże I), takiego postrzegania, które nie tylko nie neguje możliwości uchwycenia istoty jego charakteru, a wręcz, jak pisze Anna Łebkowska, możemy mówić o epifanijnym przeblasku, odsłonięciu istoty drugiego człowieka.

Z jednej strony więc bohaterowie tekstów Jagielskiego są zawsze jednostkowi i niepowtarzalni. Poszczególne książki reportażowe to przede wszystkim opowieści o nich, o ich racjach moralnych i decyzjach intelektualnych, ale w każdej z przywołanych pozycji ta opowieść jest zuniwersalizowana, tak by

⁹ J. JARZEBSKI: *Wędrówka po Imperium*. W: IDEM: *Apetyt na przemianę. Notatki o prozie współczesnej*. Kraków 1997, s. 87.

¹⁰ A. ŁEBKOWSKA: *Empatia. O literackich narracjach przełomu XX i XXI wieku*. Kraków 2008, s. 107.

czytelnik mógł odczytać klimat obyczajowy, by zrozumiał specyfikę myślenia i działania nie jedynie mułły Omara, generała Masuda czy Osamy ibn Ladena w przypadku *Modlitwy o deszcz*, czy Samuela, Nory i Josepha Kony'ego, z *Nocnych wędrowców*, by wymienić tylko ważniejsze postaci, a wszystkich mieszkańców „tej przeklętej krainy”, jak widzi Jagielski Afganistan, czy wszystkich ugandyjskich dzieci biorących udział w zabijaniu.

Już z poprzedniego cytatu wynika, jak ważne w opisie świata u Jagielskiego jest operowanie kolorem. Czasami odgrywa rolę symbolu, czasem, jak w przypadku koloru khaki — uogólniającej metafory. Afganistan widziany oczami reportera jest przykryty wszechobecną warstwą kurzu. Przemierzając drogi i bezdroża tego kraju, Jagielski tak opisuje swoje wrażenia:

Słowo khak oznacza w języku dari: kurz. Kurz jest kolorem i zapachem Afganistanu. Jesienią nad położonym w rzecznej dolinie Kabulem unosi się szara chmura. [...] tumany kurzu widać tylko wieczorem, w światłach samochodowych reflektorów. Z góry wygląda to tak, jakby nad miastem zawisła żółto-szara mgła, rozmywająca kontury i kształty. (Mod., s. 63)

I jeszcze jeden cytat:

Kiedy wiatr podnosił z pobliskiej pustyni i pędził na oślep kłęby kurzu, wioska Chodza Bahauddin rozmywała się w rozedrganych pastelach. Ulepione z gliny i otoczone wysokimi murami domostwa wtapiały się w wąskie, piaszczyste zaułki. Nawet ludzkie postaci przemykające ocienionymi stronami ulicznego labiryntu przybierały barwę kurzu i niknęły w ćmie. (Mod., s. 253)

Kurz nie jest jedynie podkreśleniem wszechogarniającej szarości i tym samym kontrastem dla niezwykle barwnych opisów Wschodu, do jakich Europejczyk mógł przywyknąć, czytając literaturę podróżników, poetów czy pisarzy od czasów romantycznych zafascynowanych Orientem. Tu kurz jest zasłoną, szczelnie odgradzącą tubylców od wszystkiego, co chce przez nią przeniknąć z zewnątrz, jest czymś, co powoduje, że nawet nie ma możliwości dokładnego oglądu tej przestrzeni, tych ludzi. Ponadto pokazuje pewną unifikację, ujednoczenie obrazu, tak charakterystyczne dla naszego widzenia tamtego świata. Jagielski unieważnia więc tamten obraz odległej krainy szczęśliwości, ale pozostawia jego jedną niezmienną cechę: tajemniczość. Jest coś niezbadanego, niemożliwego do odkrycia i opisu w afgańskiej rzeczywistości, jak w poniższym cytacie:

Groźny fort Dżamrud i przypominająca łuk triumfalny brama są na tej drodze ostatnimi ostrzeżeniami i ostatnią możliwością odwrotu. Dalsza wędrówka oznacza uzależniające błądzenie w innych wymiarach i innych stanach świadomości, wśród rozmytych, znanych, ale dziwnie zmienionych kształtów, barw i dźwięków. (Mod., s. 235)

Opisy krajobrazów są próbą zatrzymania czegoś nieuchwytnego, oddania „migawkowego olśnienia”, służą przeniesieniu czytelnika nie tylko w tamtą inną przestrzeń, ale, zagęszczone, służą poszukiwaniu dodatkowych sensów, odkrywaniu tajemnego wzoru. Sugestywnemu, momentami liryzowanemu obrazowi afgańskiej rzeczywistości towarzyszy aura dawnej legendy — starej baśni. Jakby cały świat zastygł z czasem.

Podobnie rzecz się ma w świecie *Nocnych wędrowców*. Także w tej książce niezwykle czasem opisy i przejmujące obrazy zostały wplecione umiejętnie zarówno w historię bohaterów, jak i w szeroką historyczną panoramę. Składają się na obraz tego, co działo się w Ugandzie, kiedy Boża Armia Oporu porывała z rodzinnych wiosek dzieci, by przemienić je w zabójców. Chciałoby się w tym miejscu przywołać znany cytat: „tu otwierał się inny, odrębny świat, do niczego niepodobny; tu panowały inne obyczaje, inne nawyki i odruchy”. Oczywiście, nadużyciem byłoby zestawienie przeżyć Herlinga-Grudzińskiego¹¹ i Jagielskiego, to dwa zupełnie odmienne doświadczenia, jednakże kwestia inności, wstępowania do innego świata, przekraczanie widzialnych i niewidzialnych, bo najczęściej mentalnych granic, i to poczucie bycia w innym świecie nieodłącznie towarzyszą narratorowi tych książek.

Pisarskie wybory Kapuścińskiego Zbigniew Bauer widział jako dominację sprzeczności, pisanie między biegunami. Definiował twórczość autora *Cesarza* jako „całość, która jest fragmentem. Fragment, który zachowuje wszystkie prawa całości”¹². Spostrzeżenia badacza możemy odnaleźć także w bezpośrednich konstatacjach Kapuścińskiego. W rozmowie ze Stanisławem Beresiem tak mówił o kolażu:

Poprzez chaos, a w każdym razie poprzez ulotność, collage i taką grę elementów, która na przykład w malarstwie najbardziej odpowiadałaby technice collage’owej, pozwalającej przy pomocy różnych pierwiastków kompozycyjnych, częstokroć zresztą zupełnie przypadkowych, dokonywać próby stworzenia jakiejś nowej, sensownej całości¹³.

Podobnie jak autor *Cesarza*, także Jagielski z cząstkowych obrazów próbuje zbudować spójny wizerunek opisywanej rzeczywistości. Nadaje strukturę cudzym i własnym doświadczeniom, emocjom, obserwacjom. Wykorzystując tradycyjną retorykę narracyjną (dialogi, zbliżenia, dramatyzacja wydarzeń, opis), opowiada o swoich bohaterach, uspójniając ich losy i nadając im sens. Wojciech Jagielski stawia sobie za cel porządkowanie świata. Nagromadzone doświad-

¹¹ Daję tu cytat z Dostojewskiego przywołany także w motcie do *Innego świata* przez Herlinga-Grudzińskiego.

¹² Z. BAUER: *Paradoksy prawdy. Pisarskie wybory Ryszarda Kapuścińskiego*. W: *Życie jest z przenikania... Szkice o twórczości Ryszarda Kapuścińskiego*. Warszawa 2008, s. 27.

¹³ <http://kapuscinski.info/wywiady/38,lapidarium-czyli-nowy-tekst.html>.

czenia, obserwacje układu w całość tak, by nad poszczególnymi elementami każdego reportażu można było dostrzec wyższe sensy i porządki. Już sam wybór odpowiednich „kawałków” oglądanej i doznawanej rzeczywistości jest jednym z elementów nadawania znaczeń, dzięki czemu otrzymujemy obraz rzeczywistości uzupełniony o jej rozumienie i wyjaśnienie, co przecież jest ważną, jeśli nie najważniejszą funkcją reportażu literackiego.

Weźmy dla przykładu opowiadanie o świecie w *Nocnych wędrowcach*. Na obraz, który autor próbuje skonstruować dla czytelnika, składa się wiele elementów. Jednym z ważniejszych są rozmowy. Rozmówcy dostarczają jedynie fragmentarycznej wiedzy, którą autor komponuje według własnej koncepcji w jakąś mniej lub bardziej wypełnioną całość, „wpada w obszar mętnych wypowiedzi i przemilczeń — jak twierdzi badacz — musi zinterpretować własną wersję tubylca na temat tego, co myślą inni tubylcy”¹⁴. Najczęściej dokłada do mozaiki nowy element — wiedzę zaczerpniętą z innych źródeł: książek naukowych, literatury, prasy, dziś Internetu. Trzecim elementem są własne doznania, tu z kolei w sukurs przychodzą zmysły: reporter może zobaczyć, poczuć, usłyszeć, powąchać, posmakować. Narracja jest tak skomponowana, że nakłada nam się prywatny obraz autora, ten, który wyłania się z faktograficznych źródeł, i obraz tworzony przez bohaterów, dzięki któremu obok realistycznego obrazu rzeczywistości oglądamy jednocześnie Ugandę jako świat, którym władają moce irracjonalne, świat duchów.

Nie bez przyczyny pojawił się więc zarzut wobec tej akurat książki. Urszula Glensk pisze, iż reportaż ten jest „pozbawiony struktury i przejrzystości. Brakuje w nim punktów kulminacyjnych, za to są opisy, które rozlewają się jak powodziowa rzeka”¹⁵. Autorka książki *Po Kapuścińskim* proponuje pewną fabularyzację opowieści o ugandyjskich dzieciach. Rodzi się oczywiście pytanie o zasadność takiego wyboru. Zgadzam się z Marią Delaperrière, która pisząc o świadectwie literackim, wyraźnie wskazuje na niewystarczalność w takim przypadku narracji linearnej i przeciwstawia jej „fragment, niedopowiedzenie, białe plamy przemilczeń, często będące jedynie obietnicą nigdy nieosiągalnej prawdy”¹⁶.

Jagielski pokazuje czytelnikowi zmagania z tkanką narracyjną. Metaforyzacja, rozproszenie informacji, ciągłe przerywanie ciągłości narracyjnej, zastępowanie narracji wydarzeniowej opisową ma podkreślać trud poznania i trud pisania o dramatycznych wydarzeniach. W scenie rozmowy z Samuelem wyraźnie wyczuwamy wzajemne skrepowanie, jakąś maskowaną nerwowość, wstyd, w sposób mniej lub bardziej wyraźny rozmówcom dane jest poczucie winy. Tu jądrem dramatu staje się słowo, a właściwie bohaterowie próbują, ale w rezulta-

¹⁴ R. DARNTON: *Wstęp do książki: The Great Cat Massacre*. Przeł. E. DOMAŃSKA: „Polska Sztuka Ludowa: Konteksty”. 2002, nr 3—4.

¹⁵ U. GLENSK: *Po Kapuścińskim. Szkice o reportażu*. Kraków 2012, s. 115.

¹⁶ M. DELAPERRIÈRE: *Świadectwo jako problem literacki*. „Teksty Drugie” 2006, nr 3.

cie muszą milczeć. Milczenie nie jest tu poetyckim momentem spotkania, lecz wyrazem niemocy, niespełnienia. Świat Jagielskiego jest tajemniczy i pomimo chęci oswojenia go przez narratora, nieprzyjazny. Warto jednak podkreślić, iż chociaż reportaże zarówno Kapuścińskiego, jak i Jagielskiego podkreślają chaos, niestabilność i niepewność współczesnego świata, to obraz, jaki czytelnik otrzymuje, jest obrazem całościowym i spójnym, dzięki temu porządkującym nasze wyobrażenia.

Ważnym elementem scalającym w książkach zarówno Jagielskiego, jak i innych autorów reportażu literackiego jest „ja” reportera. Subiektywizacja podmiotu poznania to w prozie reportażowej dominująca dziś tendencja. Ryszard Nycz ujmuje to następująco:

Jednostka bowiem widzi świat zawsze z perspektywy uczestnika, (a nie niezaangażowanego obserwatora), zawsze fragmentarycznie czy aspektowo, z jakiegoś (określonego, ograniczonego) punktu widzenia...¹⁷

W prozie Kapuścińskiego możemy zaobserwować, co podkreślali badacze¹⁸, coraz silniejsze wychylenie w sferę zapisu osobistego doświadczenia. W książkach Jagielskiego osobiste doświadczenie nie zajmuje wiele miejsca; jeżeli się pojawia, to pełni dwie funkcje: po pierwsze, służy uwiarygodnieniu opowieści. Wojciech Jagielski, podobnie jak Kapuściński, niewiarygodny czasami przebieg wydarzeń czy ludzkich losów legitymizuje doświadczeniem podróży, wiarygodnością osobistych przeżyć, kontaktem reportera z bohaterami czy sposobem autorskiego przeżywania opisywanej rzeczywistości. Po drugie, wspomniane przywoływanie własnego doświadczenia służy wyrażeniu wątpliwości związanych z możliwością poznania.

Rzadko udaje się być świadkiem czegoś od samego początku i aż do końca, jeszcze rzadziej — obejrzeć wszystko po jednej i po drugiej stronie barykady, mieć pełny obraz, polegać tylko na własnych obserwacjach i wrażeniach. (Wzk., s. 19)¹⁹

W prozie reportażowej Jagielskiego podmiot nigdy nie wysuwa się na plan pierwszy, bo nie sam autor jest tu istotny, ale świat, o którym chce opowiedzieć.

I znów wraca pytanie, jak pokazać ten „inny świat” czytelnikowi? Wspomniany już tu Ryszard Kapuściński wymyślił kiedyś metaforę, do znudzenia

¹⁷ R. NYCZ: *Literatura nowoczesna wobec doświadczenia. W: Literackie reprezentacje doświadczenia*. Red: W. BOLECKI, E. NAWROCKA. Warszawa 2007, s. 15.

¹⁸ Por. B. NOWACKA: *Reporter — pisarz — tłumacz. O ewolucji bohatera „Hebanu”*. W: *Proza polska XX wieku. Przeglądy i interpretacje*. Tom 1. Katowice 2005.

¹⁹ Wszystkie cytaty oznaczone skrótem „Wzk” i wskazaniem strony pochodzą z książki: W. JAGIELSKI: *Wieże z kamienia*. Warszawa 2004.

przywoływaną, gdy mowa o wyjaśnianiu ludziom zakorzenionym w jednej kulturze, na czym polega fenomen innej. Mam na myśli stwierdzenie o byciu „tłumaczem świata”. W tej formule zawierają się elementy opowiadania o świecie, o których wspominałam, czyli tłumaczenie i uogólnienie, szukanie głębszego sensu opisywanego świata. Zawiera się także umiejętność sprawnego „przełożenia” elementów obcej kulturowo rzeczywistości na naszą za pomocą znaków kultury znajomej, oswojonej, bo przecież tylko taką możemy pojąć. Jest więc przekształceniem nieznanego w znane²⁰.

Wspominałam wcześniej o powszechnie panującym i nie podlegającym już chyba dyskusji braku wiary w przezroczystość języka. Jednakże, co warto podkreślić, obszar reportażu literackiego jest, poza tak zwaną literaturą popularną, chyba ostatnią enklawą słowa pisanego, gdzie słynne zdanie „Markiza wyszła z domu o piątej” nie straciło ostatecznie racji bytu. Reportaż wykorzystuje ten rodzaj wypowiedzi, która, jak pisze Stanley Fish, jest tak ściśle izomorficzna wobec doświadczenia powszechnego, że przestajemy postrzegać je jako wypowiedzi poddane regułom konwencji²¹. Skutkiem tego jest z kolei efekt „większego poczucia zadowolenia, bliskości ze światem rzeczy i ludzi”²², co jest szczególnie istotne, gdy próbuje się opowiedzieć czytelnikowi o świecie innym kulturowo.

Rola tłumacza świata łączy się bezpośrednio z problematyką stereotypu. Kategoria ta jest jedną z lepiej opisanych i zadowolonych w naszym myśleniu i dotyczy przede wszystkim gotowych wyobrażeń na temat innych. W tym miejscu warto przypomnieć sformułowanie Zofii Mitosek, która pisała o stereotypach jako o „spertyfikowanych wzorcach ujmowania świata”. Przyglądając się temu zagadnieniu, także i w tym aspekcie dostrzega się wspomnianą antymedialność książek i Kapuścińskiego, i Jagielskiego. Współczesne media bowiem nie tyle odzwierciedlają zastaną rzeczywistość, ile dopasowują ją do znajomych schematów i matryc rzeczywistości. Tłumacz kultur ma więc w tym przypadku zadanie podwójne — rozpoznać stereotypy i wybrać takie sytuacje, które są danego stereotypu zaprzeczeniem. Opisywany przez wszystkie media na świecie Idi Amin w książce Jagielskiego jest postacią marginalną. To zabieg w pełni zamierzony przez autora. — „Jak czuliby się Niemcy, gdyby pisząc dziś o nich dziennikarze z Afryki dodawali za każdym razem określenie »kraj słynny z rządów Hitlera«?” — pyta niezwykle celnie Jagielski, pokazując, jak bardzo stereotypowe jest nasze myślenie o Afryce. Tym samym wskazuje kalki, którymi posługują się przede wszystkim media — to za ich sprawą w masowej świadomości Afryka kojarzy się przede wszystkim z krwawymi dyktatorami, głodem i nędzą.

²⁰ Zob. H. WHITE: *Poetyka pisarstwa historycznego*. Red. E. DOMAŃSKA, M. WILCZYŃSKI. Kraków 2000, s. 86.

²¹ Zob. S. FISH: *Interpretacja, retoryka, polityka*. Kraków 2002, s. 39.

²² M. DĄBROWSKI: *Projekt krytyki etycznej*. Kraków 2005, s. 21.

Czytając Kapuścińskiego, można z optymizmem odnieść się do możliwości „przetłumaczenia” całkowicie odrębnych poznawczo światów. Wydaje się natomiast, że Jagielskiego, z książki na książkę, ten optymizm opuszcza. Takie refleksje nasuwają się po lekturze *Nocnych wędrowców*, której fundamentalnym problemem jest, czy właśnie te dwie rzeczywistości — „ich” i „nasza” są nawzajem przekładalne. Podróż Jagielskiego do Ugandy jest wyprawą do Conradowskiego jądra ciemności, gdzie nie tylko mamy do czynienia z pewną nieuchwytnością świata czy jego tajemniczością, jak było w przypadku Afganistanu. Opowieści o ugandyjskim piekle towarzyszy mocno artykułowana bezradność wobec możliwości zrozumienia czy intelektualnego pojęcia tamtej rzeczywistości. Siedząc w hotelu w Kampali i rozmyślając nad spotkaniem z jednym ze swoich bohaterów, Jagielski konstatuje:

Jackson tkwił pośród tego, jak zjawą, bez twarzy, kształtu, jakichkolwiek fizycznych właściwości. A może to ja sam mu je odebrałem, sprowadzając do roli przedmiotu, użytecznego przyrządu. Nie interesował mnie jako człowiek, był mi potrzebny do poznania tego, co mnie zajmowało. Choć spędzaliśmy ze sobą tyle czasu, tyleśmy ze sobą rozmawiali, niewiele o nim wiedziałem. Nie wiedziałem, czego chce, o czym marzy, czego się boi. Nigdy go o to nie zapytałem. A on sam niepytany, nie mówił. Może naprawdę był zjawą? Duchem, których tyle krążyło po kraju Aczolicz? (Nw., s. 150—151)²³

Tym, co wyróżnia Jagielskiego na tle innych autorów prozy reportażowej, jest postawa wobec świata naznaczona ogromną pokorą. Jagielski nie przyjmuje roli przewodnika po nieznanym świecie. Perspektywa mądrościowa jest mu całkiem obca. Niepewność towarzyszy niespiesznemu i uważnemu oglądowi tego nie poddającego się prostym opisom świata. Stale przypomina czytelnikowi, że jego spojrzenie na Afganistan czy Ugandę uwikłane jest w całkiem odmienne konteksty kulturowe, które są niezwykle trudną barierą do pokonania, czasem wręcz niemożliwą. Jeden z bohaterów *Modlitwy o deszcz* mówi: „nie pojmiesz nas, ani tego, co czynimy, gdyż należysz do zupełnie odmiennego świata, z kolei niepojętego dla nas”. (Mod., s. 329)

W swoich książkach Jagielski wyraźnie wskazuje na nieprzekładalność naszego, zachodniego, opartego na racjonalnych jednak przesłankach sposobu myślenia o świecie, na ten „inny świat”, funkcjonujący, wedle pojęć naszego języka, irracjonalnie. Czy bowiem dla człowieka zachodniej cywilizacji budowanie świata na wzór tego zapisanego w świętej księdze albo istniejącego dzięki dobremu i złym duchom może funkcjonować poza literaturą? Nie chodzi jedynie o fakt, iż Jagielski żadnej kultury nie wartościuje, to wydaje się oczywiste, ważniejsze jest, że wskazuje pewną granicę możliwości „bycia tłumaczem”.

²³ Wszystkie cytaty oznaczone skrótem „Nw” i wskazaniem strony pochodzą z książki: W. JAGIELSKI: *Nocni wędrowcy*. Warszawa 2009.

Tragiczność wymowy książki polega na tym, że nie możemy odwołać się do żadnego systemu etycznego, który mógłby służyć pomocą w wyjaśnianiu losu dzieci-bohaterów.

Najwłaściwszym wyborem sposobu opowiadania o innej rzeczywistości wydaje się mu poetyka zdziwienia, która wynika z przyjęcia postawy świadomie naiwnej. Dlatego w *Nocnych wędrowcach* to pytania, czasem najprostsze, o sprawy zasadnicze, a nie odpowiedzi budują najciekawsze i najbardziej dramatyczne momenty historii dzieci, z których nocami duchy czynią okrutnych wojowników i bezlitosnych partyzantów. Takie pytania jak: „Dlaczego Kony traktuje Aczolicz jak swoich wrogów? Dlaczego ich nienawidzi?” (Nw., s. 267) porządkują nasze myślenie, ale nie bohaterów reportażu. One ukazują jedynie dramatyczność sytuacji, w jakiej znalazły się dzieci, poprzez wprowadzanie w opis ich mentalności podstawowych zachodnich kategorii pojęciowych. To nasz język powoduje zmiany w ich sposobie myślenia o tym, kim są i co zrobili. Ale czy my na pewno wówczas więcej możemy zrozumieć? Zdziwienie, jako wartość epistemologiczna, jest dość dobrze opisane. To jedna z dwóch fundamentalnych dróg poznania (tradycyjnie kojarzona z Platonem), stojąca w opozycji do Arystotelesowskiego dążenia do wiedzy. Tylko wówczas, gdy czegoś nie wiemy, możemy ulec zdziwieniu. Z tej perspektywy można powiedzieć, że zdumienie autorów literatury jest bliskie filozoficznemu namysłowi, w którym nie pewność wiedzy, lecz właśnie niewiedza staje się, jeżeli nie wartością nadrzędną, to przynajmniej równoważną.

Michał Paweł Markowski, pisząc o literaturze reprezentowanej przez Prousta i Conrada, stwierdził, iż jest to literatura rozumiana jako „rozszerzanie naszego świata poprzez mnożenie różnic wpisanych w inne światy”. Nie pomijając faktu, iż autor odniósł się przecież do literatury realistycznej, a może właśnie dlatego, to stwierdzenie wydaje mi się niezwykle trafnie opisującym prozę reportażową, która w wyjątkowy sposób „rozszerza” nasze rozumienie świata. Istotą reportażu literackiego pod piórem Jagielskiego stanowi więc przede wszystkim wpisana w materię tekstu refleksja, wracanie do podstawowych pytań: o rolę człowieka jako jednostki w świecie, o możliwość zarówno rozumienia, jak i językowego opisu poważnych, a czasem nieprzewidywalnych różnic kulturowych. Jeżeli Zygmunt Bauman charakteryzuje współczesną rzeczywistość jako system odstępujący od poważnych pytań i refleksji, to Jagielski proponuje ich rehabilitację.

Monika Wiszniowska

Wojciech Jagielski's Journalistic Story About the Contemporary World

Summary

Wojciech Jagielski is one of the most interesting European reporters of the last decades, a disciple of Ryszard Kapuściński, a careful observer of conflicts afflicting Africa, Central Asia and Caucasus, a witness to breakthrough moments in history (though from the European reader's point of view they may appear to be rather exotic). The essence of his literary reportage is realised in its "anti-mediality", primarily distinguished by the reflection inscribed in the text, and the questions which the writer repeatedly asks: about the role of a human being as an individual in the world or about the possibility of understanding and describing the considerable, sometimes insurmountable cultural differences by linguistic means. Due to the use of individual experience and the exquisitely built narrative, the writer turns his characters' everyday life into the universal stories about the contemporary world.

Моника Вишновская

Репортажный рассказ Войцеха Ягельского о современном мире

Резюме

Войцех Ягельский — один из интереснейших европейских репортеров последних декад, ученик Рышарда Капуцинского, внимательный наблюдатель конфликтов, продолжающихся в Африке, Центральной Азии и на Кавказе, свидетель переломных, хотя с точки зрения европейского читателя, экзотических моментов в истории мира. Сущность литературного репортажа в его исполнении составляет «антимедийность», т. е. прежде всего включенная в материю текста рефлексия, возвращение к основным вопросам: о роли человека как единицы в мире, о возможности понимания, а также языкового описания важнейших, нередко непреодолимых культурных различий. Автор благодаря использованию единичного опыта, а также искусно выстроенному повествованию, превращает будничность своих героев в универсальные рассказы о современном мире.

Roman Maciuszkiewicz

Uniwersytet Śląski

Sprzeczności, niepokoje, interferencje — czyli zobaczyć sens sztuki

Ilekróć zastanawiam się nad istotą i sensem sztuki, tylekróć w pierwszym odruchu przychodzi mi na myśl — niezwykle swego czasu ważny dla mnie — tekst pomieszczony w nieistniejącym już od wielu lat miesięczniku „Nowy wyraz”, literackim piśmie młodych z lat siedemdziesiątych ubiegłego stulecia, który, jak na tamte czasy i w ramach dozwolonych przez cenzurę, był interesującą propozycją dotyczącą szeroko rozumianej myśli artystycznej. Otóż w jednym z numerów, z grudnia 1973 r., pomiędzy tekstami m.in. Timothy Leary’ego, Davida Herberta Lawrence’a i nieznanymi listami Witkacego, znalazł się tekst Andrzeja Urbanowicza pt. *Sen, przebudzenie: kilka cytatów*. W nim to odkryłem konstatację dotyczącą „najgłębszego sensu sztuki”, konstatację, która — w modyfikowanym przez lata, rzecz jasna, kształcie — towarzyszy mi właściwie do dzisiaj. Sformułował ją Grigorij Gurdzijew, jedna z bardziej zagadkowych, kontrowersyjnych, niezwykłych postaci i silnych, inspirujących osobowości przełomu wieków i pierwszej połowy XX stulecia. Ezoteryk, duchowy nauczyciel i poszukiwacz, dla niektórych prekursor New Age; łączący idee zaczerpnięte z wielu tradycji duchowych od starożytnych po nowożytnie, od zaratusztrianizmu po różokrzyżowców, wiążący antropozofię i teozofię. Tekst Urbanowicza jest właściwie zbiorem cytatów z Gurdzijewa; jeden z nich, w znacznym uproszczeniu, dotyczy mechanizmów powstawania sztuki. Gurdzijew rozróżnia sztukę obiektywną i subiektywną, a różnica między nimi polega na tym, że w sztuce obiektywnej artysta rzeczywiście tworzy, czyli kreuje to, co zamierzał, i jego działanie na ludzi jest w pełni określone; natomiast w subiektywnej niejako „tworzy się samo”, działanie jest przypadkowe, twórca jest całkowicie w mocy idei, myśli, których często do końca nie rozumie. Ten niezwykle pro-

sty, a zarazem niemal fundamentalny podział dotyczący mechanizmu sztuki nabiera szczególnego znaczenia i rodzi kolejne pytania w kontekście odkryć psychoanalizy Freuda i psychologii głębi Junga, teorii Bergsona z intuicjonizmem na czele i dwudziestowiecznych manifestacji sztuki na tych teoriach opartych: surrealizmu, ekspresjonizmu, a także późniejszych wszelkiego typu działań akcyjnych, jak happening i performance. Jest prostym i bezpośrednim wskazaniem na duchowy aspekt sztuki, na te jej uwarunkowania, które na pierwszym miejscu zdają się stawiać pytanie „co?”, później dopiero „jak?”. Sztuka minionego stulecia w sposób radykalny przewartościowała większość, wydawałoby się, stałych (lub w miarę stałych) pojęć dotyczących estetyki. Przesunęła ich znaczenia i definicje w całkowicie inne rejony; niektóre z pojęć wręcz dezawuuując. Najbardziej podatne na te działania okazały się definicje piękna. Klasyczne ich formułowanie, modyfikowane, rzecz jasna, w każdej z wielkich epok, zaczęło tracić na aktualności już w XIX stuleciu, wraz z narodzinami romantyzmu, który przyglądał się ich stałości, by wkrótce zwrócić się w stronę niespokojnej, pełnej namiętności i emocji sfery indywidualnych, silnych przeżyć jednostki, dla której coraz trudniej było stosować wspólne normy i stałe definicje. I wkrótce wszystko, co dotyczyło zachowań człowieka, jego bagażu emocjonalności, potoczyło się szybciej. Skrajne rozpoznania tego niespokojnego terytorium to w malarstwie romantyzmu studia chorych psychicznie i studia trupów pędzla Theodora Gericaulta, to nostalgiczne i groźne pejzaże C.D. Friedricha, to w poezji utwory tzw. poetów przeklętych — Charles’a Baudelaire’a, Arthura Rimbauda, Paula Verlaine’a. Jak wkrótce okazało się, był to wstęp do radykalnie sformułowanej w latach dwudziestych XX w. przez André Bretona, „papieża” surrealizmu, definicji piękna konwulsyjnego. „Piękno konwulsyjne będzie erotyczno-maskowane, wybuchowo-stabilne, magiczno-okolicznościowe, albo go wcale nie będzie”¹. Przyjrzyjmy się bliżej tej definicji, za sprawą jej dość enigmatycznego i zagadkowego brzmienia wchodzimy bowiem w rejony surrealistycznej konwencji, z pozoru odległej od tradycyjnego definiowania piękna (tak naprawdę wcale z tradycją nie zrywającej; raczej ją reinterpretującej). Maskowany erotyzm zdaje się wskazywać na miłość idealną i wzniosłą, niedostępną dla „specjalistów od »przyjemności«, kolekcjonerów przygód, amatorów rozkoszy, [...] jak również obserwatorów i »uzdrawiaczy« tak zwanego szału miłosnego oraz wiecznie zakochanych z urojenia”². Breton często stawia znak równości pomiędzy przeżyciem erotycznym a estetycznym, podkreśla niemal całkowity brak zainteresowania dziełem sztuki, które nie wywołuje fizycznego niepokoju o podłożu erotycznym. Pojęcie miłości zajmuje u nadrealistów naczelne miejsce. Jest to miłość totalna, wszechogarniająca. Opublikowana na

¹ Breton używa po raz pierwszy pojęcia „piękno konwulsyjne” w książce *Nadja* opublikowanej w 1927 roku. (A. BRETON: *Nadja*. Tłum. J. WACZKÓW. Kraków 1993, s. 57). Później rozwija jego definicję w pracy *L’amour fou* z 1937 r.

² *Surrealizm. Antologia*. Tłum. i wybór A. WAZYK. Warszawa 1973, s. 173.

łamach „La Révolution Surréaliste” w 1929 roku ankieta na jej temat skierowana jest do tych, „którzy mają prawdziwą świadomość dramatu miłości (nie w sensie dziecinnie bolesnym, ale w patetycznym znaczeniu tego słowa)”³. Miłość w wydaniu nadrealistycznym wchodzi w ścisłe związki z równie ważnymi dla nadrealistycznego światopoglądu pojęciami, takimi jak „cudowność” i „pragnienie”; a kobieta jest przedmiotem kultu graniczącym z *sacrum*. To dosyć istotne przesunięcie znaczenia świętości — surrealizm, z założeń antyreligijny (a przede wszystkim antyklerykalny) przenosi doznania ze sfery zbawienia wiecznego w rejony „zbawienia” doczesnego, które utożsamia miłość do kobiety.

Breton, wyjaśniając bliżej istotę „piękna konwulsyjnego”, zwraca uwagę na rozumienie słowa „konwulsja” — wyłącznie jako ostatecznie zastygłego ruchu, a więc czegoś najpierw „wybuchowego”, za chwilę zaś już stabilnego, martwego.

Moim zdaniem piękno — piękno konwulsyjne — może istnieć tylko za cenę uznania wzajemnego stosunku, który łączy przedmiot w ruchu i spoczynku. Żałuję, że nie mogę zamieścić, jako ilustracji do tego tekstu, fotografii dalekobieżnej lokomotywy od wielu lat porzuconej w dziewiczym lesie. [...] Wydaje mi się, że aspekt niewątpliwie magiczny tego pomnika zwycięstwa i katastrofy, lepiej niż wszelki inny potrafi skupić odpowiednie myśli...⁴

Krystyna Janicka przypomina o wrażeniu, jakie wywarła na Bretonie dokumentacja fotograficzna ze szpitala psychiatrycznego Salpêtrière, przedstawiająca kobiety zastygłe w gwałtownym ruchu ataków hysterii i epilepsji⁵.

Przytoczony przez Bretona przykład lokomotywy w lesie wskazuje także na bardzo istotny dla nadrealizmu aspekt „niezwykłości”, zderzania elementów nieprzystających do siebie i tworzenia w ten sposób nowej jakości, nowych znaczeń, odbiegających od stereotypów i konwencji, zbijających z tropu i wprowadzających niepokojącą aurę.

Pozostaje jeszcze kwestia „magiczno-okolicznościowego” aspektu Bretonowskiej definicji piękna konwulsyjnego. Wydaje się, że w tym miejscu wskazuje on na tajemnicę i tzw. przypadek obiektywny — kolejne elementy światopoglądu surrealistów. Magia równoważna w tym przypadku z tajemnicą — jako praktyka duchowa, ale również magiczne aspekty codzienności, magia sztuki, magia przedmiotu i słowa. Przypadek i tajemnica są ściśle ze sobą powiązane — to na przecięciu się ich dróg dochodzi do niezwykłych koincydencji, to one decydują o cudownych spotkaniach, o pragnieniach, o profetycznych rozbłyskach. Rola przypadku obiektywnego, definiowanego jako „forma manifestowania się ko-

³ Ibidem, s.120.

⁴ Ibidem, s. 121.

⁵ Zob. K. JANICKA: *Światopogląd surrealizmu*. Warszawa 1985, s. 231.

nieczności zewnętrznej, która toruje sobie drogę w ludzkiej podświadomości”⁶, nie jest niczym innym jak wiarą nadrealistów w zjawiska niewytłumaczalne na gruncie logiki, w zjawiska paranormalne, zdarzenia tajemnicze, niejasne i enigmatyczne. Są one metafizyczną odpowiedzią podświadomości na banał potocznej i trywialnej postawy racjonalistycznej. A wiara w sprawczą moc przypadku, podobnie jak wiara we wszystkie zasadnicze elementy wykreowanego przez nadrealistów światopoglądu — od wolności i nonkonformizmu poprzez marzenie senne, cudowność, pragnienie i miłość, po magię i ezoteryzm — podporządkowana jest jednemu celowi: przekraczaniu granic potocznej rzeczywistości.

Tyle surrealistyczna definicja piękna — tej kategorii estetycznej, której zmienność, niestałość, sprzeczności staną się wyróżnikiem współczesnej sztuki. Na gruncie malarskim, dla mnie najbliższym i do niedawna jeszcze — wydawałoby się — najważniejszym „medium” sztuki, wiodącym w jej definiowaniu, przewartościowania rozpoczęły się dość niespodziewanie. Zaczęły dotyczyć formy i w ten sposób górę wzięło nie „co” przedstawić, lecz „jak”. Sprawcami największego zamieszania w sztuce, jeszcze dość spokojnego XIX wieku, stali się impresjoniści. Tak więc należy cofnąć się o mniej więcej sto trzydzieści lat i pozostawiając umocowaną już na stałe w awangardzie sztuki współczesnej definicję Bretona, zająć się nie teoretycznymi rozważaniami (impresjoniści byli od tego raczej daleko), lecz malarską praktyką, która wyrzuciła dotychczasową sztukę do góry nogami. Oczywiście nie stało się to z dnia na dzień, choć rewolucja stawiała widzowi wyzwania często ponad jego miarę. A stało się tak: impresjoniści — a chwilę wcześniej już Édouard Manet — dostrzegli niestałość otaczającego ich świata w postaci jego zmienności: koloru, światła, ruchu, postępu cywilizacyjnego, który — jak na razie — wydawał się jedynie dobrodziejstwem. Ktoś podsunął im świeże odkrycia fizyków dotyczące optyki i rozbiecia widma światła, nauka rozwijająca się w szybkim tempie i postęp techniczny kusily rozmachem, pędzel malarza zaczął przyspieszać, domagać się ruchu, wkrótce nerwowo znaczył płótno krótkimi dotknięciami — nazwano to dywizjonizmem; kolor stał się najważniejszym wyróżnikiem zmienności świata, a jego niestałość — normą. I nastąpił bodaj najważniejszy moment w malarstwie naszych czasów — i poniekąd w sztuce zwanej współczesną — powolne, jeszcze nie końca świadome, odchodzenie od przedmiotu i figuratywności. A w każdym razie ich degradowanie, rozmywanie i deprecjonowanie. Już za chwilę, bo przecież i świat, i sztuka przyspieszyły, w 1910 roku Wasilij Kandinsky maluje pierwszy abstrakcyjny obraz. Niewielką akwarelę o wymiarach 50×65 cm, rozrzucając na papierze bliżej niezidentyfikowane formy, ślady farby, plamy, linie, dotknięcia pędzla... I tak oto malarstwo wkroczyło w całkowicie inne, nieznane sobie dotychczas rejony, wykreowało przestrzeń całkowicie autonomiczną i subiektywną. Cóż więc dla współczesnego malarstwa znaczą abs-

⁶ *Surrealizm. Antologia...*, s. 171.

trakcyjne obrazy Pollocka, Rauschenberga, Kleina, Rothko, Mondriana? Czym są dla sztuki hektolitry farby wylanej na płótno przez Jacksona Pollocka, co znaczy, poza zapowiedzią samobójczej śmierci, niespokojna czerwień na płótnach Marka Rothko, jak i w jakich rejonach emocjonalności zaakceptować ascezę Mondriana? Są to sygnały niebywale ważne, których nie należy mierzyć tylko znanymi nam malarskimi faktami. Może jest to niezwykle istotny język świata, który domaga się zaistnienia. Malarstwo musi posługiwać się formami abstrakcyjnymi, ponieważ w swojej wyraźnej chęci dochodzenia do skrajności dotarło do negacji przedmiotu z jakiegoś istotnego powodu. Stał się fakt obiektywnie oczywisty i wydaje się, że była to ewolucja nieuchronna. Lecz cóż może jeszcze mu się przytrafić? Co może radykalnie malarstwo zanegować i w jakim celu? Sens przewartościowań chyba już się wyczerpał, ich siła zdecydowanie osłabła, kreatywność — pozorna bądź autentyczna — również. A cóż dla dzisiejszej malarskiej praktyki znaczą np.: Piero di Cosimo, Sassetta, Bosch, Carpaccio, Georges de La Tour, El Greco, Rembrandt, Vermeer, Ingres, Goya, Monet, Chirico, Ernst..., by wymienić tych, którzy przychodzą mi na myśl w pierwszym odruchu; cóż poza tym, że przyznajemy im wielkość, niezwykłość, genialność? Rozpatrując obrazy w kwestiach pozamalarskich, dajmy na to literackich (co dla wielu wyznawców tzw. sztuki czystej jest czymś trudnym do zaakceptowania), wystarczy odwołać się m.in. do tego widza obrazów, który chętnie znalazł się zarówno w wiosce Macondo, i który przyznawał, że perspektywa stu lat samotności okazuje się być nieśmiertelnością literatury, jak i do tego, który razem z wieśniakiem paryskim przemierzał oniryczny wymiar miasta. Jak więc nie zaakceptować literacko i Marqueza, i Louisa Aragona? Chętnie wszedłem w świat tajemnicy, jej wszystkich zawilości, skomplikowanych niedomówień, rozterek, mylących tropów i twórczych inspiracji — w nich szukając odpowiedzi na pytania dotyczące sensów sztuki. Idąc śladem nadrealistów, czytałem gotycką powieść grozy, śledząc losy *Mnicha* Matthew Gregory Lewisa i powieści Ann Radcliff, czytałem groźnego tajemnicą Edgara Allana Poe i łagodnego tajemnicą Walerego Briusowa; fascynował mnie *Zamek*, *Proces* i nie ukończona *Ameryka* Kafki, *Sanatorium pod klepsydrą* i *Sklepy cynamonowe* Schulza — bo jak tu pominąć gęstość tej niezwykłej prozy, jej niebywałą, tłumioną intensywność. Borges wprowadzał mnie w oniryczne labirynty świata, Mann w jego zawilości, a Dostojewski w skrajności. Bułhakow uwodził mistrzowską diaboliadą, Hermann Hesse zaskakiwał oczywistością prostych prawd, William Golding ich skomplikowaniem, a René Char, Ryszard Krynicki, Zbigniew Zerwał-Uramowicz i Tomas Tranströmer osobliwym świata wymiarem, zaledwie przeczuwanym, ale możliwym do zdefiniowania za pomocą poezji.

Poszukiwałem zarówno w literaturze, jak i w malarstwie tych artystów, którzy parali się obiema dziedzinami, co intryguje i fascynuje mnie nieustannie. Z pewnością warto przyjrzeć się przynajmniej kilku z nich. William Blake prześląknięty nie tyle duchem czasów, ile czasem duchów. Najbardziej metafizyczny

artysta XVIII-wiecznej, racjonalnej Anglii. Mając za przewodnika tajemniczą męską postać, która ukazywała mu się często, zazwyczaj późnym wieczorem, którą nazwał „duchem pchły” i którą rysował w obecności przyjaciół, podążył za nią w całkowicie wyimaginowane rejony. Tworzył zarówno malarskie, jak i poetyckie wizje, których bohaterowie śnią, i Blake śniąc, zdaje nam z tego relacje. Szatan i Bóg są niemal tak samo władczy i monumentalni, pejzaż jest oniryczny, świat splątany, słowa dopełniają obraz malarski bądź są jego przeciwagą, a równocześnie poezja staje się w jakimś stopniu równa malarstwu. W pewnych stanach emocjonalnych, mając zasób różnych umiejętności, ów twórca strumień potrafi bowiem, a czasem musi, realizować się za sprawą różnych środków wyrazu (nie mam tu na myśli poszczególnych plastycznych środków wyrazu — one są tylko dopełnieniem — myślę o całkowicie różnych dyscyplinach twórczych). To ich odmienność pozwala, i zmusza zarazem, na inne formułowanie myśli i idei, na tworzenie odmiennych konstrukcji twórczych, na definiowanie świata za pomocą całkowicie innego języka. To trudne, prowokuje m.in. do myślenia o imperatywie twórczym i zastanowienia się nad mechanizmami twórczości. Pomijając te oczywiście trywialne, łatwe do zdefiniowania jakimkolwiek banalnym stwierdzeniem, pozostaje słowo klucz: imperatyw; choć, być może, on sam jest już banałem... Oczywiście, te mechanizmy są całkowicie osobnicze, indywidualne; zadawanie sobie podstawowych pytań związanych z nimi wikła nas dodatkowo w często nierozpoznawalne sytuacje, nieświadome i twórczo skomplikowane. Ale tworzy to dodatkowe wyzwania, nową jakość myśli i emocji. Zanim awangarda XX wieku na trwałe wpisała w siebie mnogość artystycznych działań, wśród artystów młodopolskich tego typu działania nie były czymś wyjątkowym. Dość wspomnieć Stanisława Wyspiańskiego.

Pojawił się w tych rozważaniach o twórczym dualizmie Alfred Kubin, którego kryzys rysunkowej wizji skłonił do napisania głośnej powieści *Po tamtej stronie*. Jego twórczość dowodzi, w jaki sposób przekraczanie granic, ewokowanie zmiennością stanów psychicznych, ich eksploracja są w sztuce ważne; choć bywają także balansowaniem na granicy sztuki i życia. Co charakterystyczne, ów twórca dualizm, a także wielość działań były dość istotnym wyróżnikiem dla sztuki ekspresjonistów. Próba ogarnięcia świata i wyrażenia jego skomplikowania to u nich właśnie przybierały formy różnorodnej wypowiedzi. Ciemna strona ludzkiej natury, jej dramatyczne „piękno konwulsyjne”, poczucie tragizmu znalazły swój wyraz i w filmie, i w teatrze, literaturze, i, oczywiście, w sztukach plastycznych. A tu ekspresjoniści z podobną intensywnością szukali ujścia dla emocji zarówno w malarstwie, jak i np. w grafice. Ostre cięcia drzeworytniczego dłuta równie ostro cięły przyzwyczajenia do graficznej poprawności, sprawności warsztatowej, ładu i spokoju świata sprowadzonego — w grafice — do skali szarości. Mocny kontrast czerni i bieli, uproszczenia i deformacja miały oddawać niepokój, ból i skomplikowane stany psychiczne.

Oczywiście musiał pojawić się Bruno Schulz, którego proza nierozzerwalnie wiąże się z rysunkami i grafikami. Najbardziej wyraziste obrazy — zarówno te zbudowane ze słów, jak i te powołane do życia za sprawą ołówka czy grafiki — dotyczą osobistych, intymnych relacji damsko-męskich, skrywanych na co dzień, lecz znajdujących ujście za sprawą sztuki. Kobieta i mężczyzna, Ona — przedmiot westchnień, marzeń; Ona dominująca, depreczująca i upokarzająca; Ona rozwiązała i wolna, wobec której on jest zaplątanym w sieć własnych kompleksów, słabości i bałwochwalczych gestów „nikim”; czasem fetyszystą, czasem sadomasochistą poddającym się bezwzględnej sile dominy. *Księga bałwochwalcza* jest zatem graficzno-rysunkowym, Schulzowskim wyznaniem wiary, artystyczną wiwisekcją.

Oczywiście Stanisław Ignacy Witkiewicz — ten najbardziej niepokorny i dekadentcki artysta polskiej sztuki pierwszej połowy XX wieku, *notabene* bardzo ceniący Schulza, nazywający go „niesamowitą osobowością”. Eksperymentator i prześmiewca, niezmordowany portrecista, pisarz, teoretyk, filozof i ekscentryk. Intensywność życia Witkacego splata się z niepokojem i intensywnością twórczą, jest pasją i nerwowością charakterystyczną dla natur neurotycznych i „nieuporządkowanych”. Jego teoria Czystej Formy, łącząca twórczość i filozofię, jest amalgamatem niespełnień, komplikacji i twórczych niejasności. Rozczarowany malarstwem, stosował ją w teatrze, choć za życia niedocenianym. Dopiero Tadeusz Kantor i teatr powojenny dostrzegły w nim siłę i nie do końca odkryte możliwości. No i wreszcie sam Kantor — demiurg kreacji, malarz informelu, twórca „Grupy Krakowskiej” rzucający na szale twórczości malarstwo i teatr. Artysta rozumiejący i kreujący spektakl według całkowicie odrębnej wizji „teatru osobnego” (którego twórcą był Miron Białoszewski) — dyktowanego wyłącznie autorską wizją, zamkniętego w świecie pozbawionym kompromisów wobec sztuki, dyktowanego wiarą w nadrzędną ideę formy determinującej treść. Treści tak ważne, ostateczne, poruszające podstawowe pokłady naszej egzystencji. Prostota i zarazem niebywała siła *Umarłej klasy* postawiły wysoko poprzeczkę nie tylko dla teatru, ale także dla współczesnej sztuki mówiącej o egzystencji i nieuchronności ostatecznego. Cała teatralna twórczość Kantora, szczególnie ta z lat siedemdziesiątych, skupiająca się na przeszłości, opiera się na jego osobistym dialogu ze śmiercią, z odchodzeniem i zanikaniem. Z zamknięciem, definitywnym końcem, dla którego poszukujemy, nieraz rozpaczliwie, przedłużenia. To pewnie dlatego świat Kantora zaczął zamykać się wokół fantomów. Fantom bowiem, będący lustrzanym odbiciem życia i rzeczywistości, jest zarazem ich śladem, nieodwracalnie bolesnym śladem. Fernando Pessoa, portugalski prozaik i poeta, twórca fikcyjnych autorów literackich, których nazywa swoimi „heteronimami”, pisze w *Księdze niepokoju*:

Czas! Przeszłość! To, co było i nigdy więcej nie będzie! To, co miałem i już nigdy nie będę miał! Zmarli! Zmarli, którzy kochali mnie, kiedy byłem dziec-

kiem. Kiedy ich wzywam, kosztuje mi dusza i czuję się wygnany z ludzkich serc, osamotniony pośród nocy samego siebie, płacząc jak żebrak pośród zatrzaśniętej ciszy wszystkich drzwi⁷.

Awangarda XX wieku nie chciała zatrzymać swych możliwości twórczego wyrazu w jednej dziedzinie. Wielu artystów poszukiwało różnorodnych form ekspresji, wielu inspirowały — by posłużyć się dzisiejszą terminologią — różne media. Na przykład Jean Cocteau wpisujący się w epokę awangardowych poszukiwań nie tylko dualizmem twórczych działań, ale przecież ich wielostronnością — jako pisarz, malarz, rzeźbiarz i filmowiec. Jean Hans Arp — malarz, rzeźbiarz i poeta, podobnie jak Max Jacob; Alberto Savinio — brat Giorgia de Chirico — malarz, dramaturg i kompozytor, podobnie Arnold Schoenberg wpisujący się atonalnością w awangardę muzyczną, a w ekspresjonizm malowanymi portretami; malujący i piszący Józef Czapski, Ewa Kuryluk, Henryk Waniek. Wszyscy ci artyści bez wątpienia poszukiwali, i poszukują, sensu sztuki zamkniętego w kształtach, wizjach i obrazach, w słowach i w dźwiękach. Pole sztuki jest obszarem rozległym, które stawiając artystę wobec trudnych do jednoznacznego zdefiniowania konstatacji dotyczących jej sensów, wyzwała kreatywną inwencję, twórczy niepokój, z których bardzo często rodzi się niezaprzeczalna wartość. A to ona przecież stanowi, że możemy mówić o sensie i sztuki, i życia. Czyli o sensie w ogóle.

⁷ F. PESSOA: *Księga niepokoju Bernarda Soaresa, pomocnika księgowego w Lizbonie*. Tłum. M. LIPSZYC. Warszawa 2007, s. 164.

Roman Maciuszkiewicz

Contradictions, Anxieties, Interferences — Or to See the Sense of Art

Summary

The author of the article starts his deliberations with a recollection of Grigorij Gurdzijew and his conception of art. As if under Gurdzijew's influence, he reflects on the most profound sense of art. He reminds the readers about the revaluations which occurred in art in the 20th century, by drawing their attention to the divergence from the subject and figurativeness in painting and to the redefinitions of the category of beauty. The author also devotes a lot of attention to the influence of surrealists. Simultaneously, he notices that crossing the borders, so important in art, is not an "invention" of the last century. Many distinguished artists of bygone eras, who were important to the author, were balancing on the verge of objectivity and magic (coincidence and mystery), life and art. The author pays special attention to these artists who conduct their artistic search by means of exploitation of different art forms — painting and literature at the same time.

Роман Мачюшкевич

**Противоречия, беспокойства, интерференции —
то есть увидеть смысл искусства**

Резюме

Автор статьи исходит в своих рассуждениях из обращения к фигуре и концепции искусства Григория Гурджиева и задумывается (в некоторой степени под его влиянием) над Глубинным смыслом искусства. Напоминает о переоценке, которая произошла в искусстве на протяжении XX столетия, обращает внимание на отход от предмета и фигуративности в живописи, а также на переосмысление категории прекрасного. Много места автор посвящает влиянию сюрреалистов, одновременно отмечая, что крайне важное для искусства преодоление границ не является «изобретением» минувшего столетия. Балансирование на границе объективности и магии (случая, тайны), жизни и искусства становилось участием множества выдающихся и близких автору творцов различных минувших эпох. С особенным вниманием Р. Мачюшкевич относится к тем творцам, которые реализуют свои творческие поиски в разных жанрах — живописи и литературе одновременно.

Jolanta Jastrząb

Akademia Sztuk Pięknych w Katowicach

Sztuka narzędziem kształtowania samoświadomości

Spółeczeństwo potrzebuje [...] artystów, podobnie jak potrzebuje naukowców i techników [...]. W rozległej panoramie kultury [...] artyści tworzą dzieła naprawdę wartościowe i piękne, [...] ale pełnią także ceną posługę na rzecz dobra wspólnego.

Jan Paweł II

Sztuka staje się dla mnie pełnowartościowa, kiedy dotyka aspektów społecznych, a nie tylko wówczas, gdy realizuje i zaspokaja potrzeby estetyczne. Dlatego sens moich działań artystycznych odnajdywałam jedynie w zetknięciu z problematyką ludzkiej kondycji — cierpieniem czy samotnością. Jednakże aż do roku 2006 do treści swych projektów podchodziłam jedynie w kategoriach estetyczno-etycznych.

Nasuwa się więc pytanie, co w tak zasadniczy sposób wpłynęło na moje postrzeganie zadań sztuki? Oto w 2006 roku przeczytałam artykuł w „Gazecie Wyborczej” poświęcony kobietom skazanym za zabójstwo na bezwzględne kary pozbawienia wolności. *Zapach dzikiej róży* to tytuł spektaklu teatralnego, w którym więźniarki opowiadały swe prawdziwe historie. Poprzez tak zastosowaną formułę kobiety uzyskały możliwość bezpośredniego zetknięcia się oko w oko ze swymi bolesnymi przeżyciami, a wtedy, werbalizując swe lęki, wreszcie mówiły głośno o tym, co tak bardzo je boli i dotyka. Dzięki tak zastosowanemu zabiegowi można było odnieść wrażenie, że kobiety te odzyskują ludzką godność, ponieważ każda opowieść ukazywała je w świetle ofiar dotkniętych przemocą psychiczną i fizyczną.

Poruszona tą historią postanowiłam zrealizować cykl 9 obrazów poświęconych kobietom — ofiarom przemocy. Ten cykl to moja artystyczna forma wypowiedzi dotycząca problemu znęcania się fizycznego i psychicznego nad drugim człowiekiem — kobietą, która nie potrafi poprosić o pomoc, bo wstydzi się mówić o tym fakcie i przyznać przed światem, że jest krzywdzona przez najbliższych. Moje obrazy są swoistym apelem do społeczeństwa, by nie pozostawać obojętnym na dostrzeżoną przemoc. Przedstawione na nich kobiety zdecydowały się przerwać przemoc, zabijając swych oprawców. Moje prace artystyczne w niedługim czasie zawisły na ścianach galerii. Wkrótce po otwarciu wystawy dotarła do mnie informacja, że bohaterki obrazów zdecydowały się na upublicznienie swoich wizerunków w gazecie, natomiast nie zdecydowały się na uwiecznienie ich postaci na portretach. Ta nowa sytuacja związana z nieporozumieniem doprowadziła do konieczności wytłumaczenia się przed bohaterkami cyklu. Wówczas ze wszystkimi obrazami udałam się do zakładu karnego i dopiero tam zorganizowane spotkanie stało się dla mnie rzeczywistym spotkaniem ze sztuką. Dopiero wtedy po raz pierwszy poczułam się odpowiedzialna za własne dzieło. Zrozumiałam, że to, co się dokonało, zostało zweryfikowane i nie ma już immunitetu chroniącego przed weryfikacją. Było spotkanie i dyskusja, a w końcowym efekcie dokonało się — jak to nazywa Artur Żmijewski — ujrzenie prawdziwego obrazu, nieprzesłoniętego bielmem fantazmatu¹. Nigdy nie zapomnę siebie przerażonej i siedzącej kornie przed wszystkimi sportretowanymi kobietami. Przeprosiłam je serdecznie za zaistniały incydent i sprowokowałam tym samym do zajęcia przez nie stanowiska. Niektóre odważnie zabierały głos, natomiast inne nie odzywały się wcale, a jeszcze inne wołały porozmawiać ze mną na osobności. To wtedy poczułam ogromną odpowiedzialność za własne dzieło. Każdy z tych portretów uzyskał w mojej ocenie zupełnie inny, jakże odmienny sens i wymiar artystyczny, dlatego swoje obrazy ostatecznie przekazałam ich bohaterkom. Dzięki tamtemu spotkaniu uświadomiłam sobie, jak wielką wartość ma dla mnie znaczenie działań twórczych w konfrontacji z drugim człowiekiem. Poczułam właściwy ciężar i sens artystycznej aktywności.

Kolejne doświadczenie przyniósł rok 2010, w którym zrealizowałam projekt pod tytułem *Sztuka narzędziem społecznej terapii*, obejmujący cykl 20 warsztatów przeprowadzonych przeze mnie w zakładzie karnym. Jego przedmiotem były zajęcia plastyczne z udziałem dziesięciu kobiet odbywających bezwzględne kary pozbawienia wolności, a moim celem była próba odpowiedzi na pytanie: czy i z jakim skutkiem sztuka może wpływać na kreowanie i korygowanie odmiennych, nieakceptowanych przez społeczeństwo zachowań społecznych. W pracy nad projektem stale kierowałam się ideą, którą znakomicie wyraził Joseph Beuys:

¹ Zob. A. ŻMIJEWSKI: *Drżące ciała, rozmowy z artystami*. Warszawa 2008, s. 8.

Sztuka ma wartość tylko wtedy, gdy pracuje na rzecz rozwoju ludzkiej świadomości [...] rozwój świadomości człowieka jest już sam w sobie projektem artystycznym.

W niniejszej publikacji, opierając się na wnioskach wywiedzionych z mojego projektu, postaram się pokazać, w jakim stopniu sztuka może stać się narzędziem kształtowania samoświadomości. Odwołuje się on do tezy, że tworzenie to równocześnie wkraczanie niejako w kompetencje kreatora świata i w tym sensie kreowanie samego siebie, dokonane poprzez dostosowywanie świata do szlachetnych intencji, a także ulepszanie tego, co zostało dane w sposób naturalny; to tworzenie siebie, ale lepszego, mądrzejszego i dojrzalszego. Tworzyć — to także kreować innych, pomagać im w stawaniu się lepszym i szlachetniejszym po to, by wzajemnie wspierać się w przekraczaniu bariery niemocy czy rozpaczy. Stąd w placówkach penitencjarnych coraz częściej stosowana jest resocjalizacja, prowadzona poprzez twórczość artystyczną, która z powodzeniem wykorzystuje programy uruchamiające potencjały twórcze osób skazanych.

Największy atut mojego projektu stanowi podkreślenie rangi czy też znaczenia artysty w kontakcie z osobą skazaną. Pedagogika resocjalizacyjna wykorzystuje przesłanki terapeutyczne zrodzone przede wszystkim z nauk filozoficznych i psychologicznych. Jednocześnie próbuje konstruować własne koncepcje, by w efekcie wyjaśniać mechanizmy nieprzystosowania społecznego, występowania patologii społecznych czy innych, różnorodnych form zaburzeń w zachowaniu i funkcjonowaniu ludzi.

Niniejszy projekt jest propozycją dla osób resocjalizujących, by wykorzystywały autorskie doświadczenia artystów, którzy tym samym prezentują społecznie użyteczną wiedzę. W tego typu działaniach decydującą rolę odgrywa artysta-nauczyciel. Artysta to człowiek, który tworzy rzeczy nowe, oryginalne, niepowtarzalne, wywiedzione ze zbiorowej wiedzy i dziedzictwa kulturowego. Poprzez swoją twórczość ukazuje własny system wartości, nie liczy przy tym na równoczesny ani natychmiastowy efekt, gdyż równocześnie jest świadomy, że to, co czyni, ma głębszy sens. Artysta-nauczyciel jest szczególną osobowością wśród innych artystów, albowiem kreuje nową rzeczywistość nie poprzez osobiste wykorzystanie farb, granitu, scenariusza czy kamery. Dla niego ową kształtowaną rzeczywistością jest nowy człowiek. Pedagog-artysta wchodzi niejako w proces przebudowywania i tworzenia osobowości człowieka, stając się równocześnie uczestnikiem, pomocnikiem i animatorem procesu. Musi więc często improwizować i reagować intuicyjnie, gdy napotyka nieprzewidziane wcześniej sytuacje. Każda z nich, jak ów człowiek-uczeń, jest dla niego wciąż jedyna, niepowtarzalna, a zarazem coraz ciekawsza, coraz trudniejsza i coraz bardziej obiecująca. Tak zwana sztuka wychowania jest i musi pozostać sferą szczególnego rodzaju, bo rodzącą się nie tylko z radości tworzenia, lecz z bu-

dowania sztuki odpowiedzialności za siebie i innych; mającą źródło w silnym i trwałym poczuciu sumienia pedagogicznego.

W swoim projekcie założyłam, że podstawową funkcję dzieła pełni pomysł i jemu powinien być podporządkowany warsztat oraz wykorzystywane tworzywo. Ważny jest bowiem — moim zdaniem — nie tylko sam etap tworzenia dzieła, ale także idea jego powstania. Poprzez rozmowę z resocjalizowaną osobą prowadzący będzie się starał, aby to podopieczny sam stał się autorem pomysłu zwieńczonego dziełem, bo tylko wtedy jego realizacja może spełnić funkcje terapeutyczne. Temu założeniu podporządkowałam pracę z uczestniczkami warsztatów.

Proces resocjalizacji poprzez sztukę obejmował tematykę związaną z człowiekiem, przestrzenią, przedmiotami oraz realizację swobodnych kompozycji wykorzystujących bogaty asortyment środków wyrazu.

W prezentowanym procesie wykorzystano następujące tematy: JA, WNE-TRZE, ŚCIANA, TWARZ, PRZEDMIOT, MOJA DRUGA POŁOWA, OKNO, DOM, FRAGMENT, ŚLADY, SKÓRA, SUKIENKA, WIOSNA, NIEPOZORNE, ALE WAŻNE, MARTWA NATURA, NADZIEJA I CIERPIENIE — HOLOCAUST, RAZEM CZY OSOBNO, PO, ZA, NA ZEWNĄTRZ. Za podstawę relacji między prowadzącym a skazanymi przyjął dialog, bo on pozwolił przeprowadzić analizę dzieła. To z kolei skutkowało wyraźnym określeniem własnego stanowiska uczestniczek, służąc tym samym formułowaniu i wyrażaniu osobistych opinii o dokonaniach innych osób — również biorących udział w warsztatach. Opracowanie wyników badań zostało oparte właśnie na informacjach zawartych w twórczości. Rysunek, obraz lub inna forma twórczości plastycznej mają szczególne znaczenie jako akt twórczy, gdyż ucząc nowych form wyrażania własnych przeżyć, równocześnie umacniają nową tożsamość osoby uczestniczącej w warsztatach.

Program przeprowadzono w grupie 10 kobiet — będących więźniarkami Zakładu Karnego w Lublińcu, podczas czterogodzinnych warsztatów. Obejmował 20 spotkań (2 razy w miesiącu po 4 godziny). Cały projekt został zrealizowany w ciągu 12 miesięcy, w tym 10 miesięcy trwały zajęcia warsztatowe. Pozostały czas przeznaczony był na przygotowanie projektu *Sekrety*, którego finał stanowiła prezentacja w formie publicznej wystawy. Szczegółowej analizie poddałam zarówno prace wykonane podczas warsztatów, jak i zachowania oraz rozmowy zarejestrowane przeze mnie w trakcie pracy z podopiecznymi więźniarkami.

Szczególnie ważna — w przeprowadzonym przeze mnie projekcie — okazała się publiczna prezentacja autorskich prac więźniarek w Rondzie Sztuki w Katowicach. Wystawa zatytułowana *Sekrety* była podsumowaniem całego przedsięwzięcia. Jej głównymi bohaterkami stały się kobiety, powtórzymy — odbywające bezwzględne kary pozbawienia wolności w zakładzie karnym, które osobiście prezentowały zgromadzonej publiczności swoje dokonania twórcze. Wystawie towarzyszyło wydanie katalogu i publikacji dokumentujących prze-

Projekt: Sztuka narzędziem społecznej terapii.





Rysunki 1–6. Realizacja tematów: Ja, wnętrze, okno, fragment, twarz, skóra (foto. Jola Jastrząb).



Rysunek 7. Publiczna prezentacja projektu Sekrety w Rondzie Sztuki w Katowicach, 2011 (foto. Adam Maruszczyk).

bieg procesu resocjalizującego. Gośćmi byli studenci wyższych szkół artystycznych, przedstawiciele grona pedagogicznego, a także osoby reprezentujące takie dyscypliny jak resocjalizacja, arteterapia i sztuka.

9 marca 2011 roku katowickie Rondo Sztuki stało się na kilka godzin miejscem, które zgromadziło reprezentantów trzech różnych środowisk — więzienia, świata naukowego i artystycznego. Wśród gości byli m.in. Zastępca Dyrektora Okręgowego SW w Katowicach ppłk. Ryszard Szczepanik, Dyrektor Zakładu Karnego w Lublińcu ppłk. Lidia Olejnik, członek Rady Polityki Penitencjarnej prof. Marek Konopczyński, adiunkt w Katedrze Psychologii Pracy i Organizacji Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach dr Małgorzata Dobrowolska, prorektorzy Akademii Sztuk Pięknych prof. Jacek Rykała i prof. Wiesław Gdowicz, dziekan Wydziału Artystycznego ASP w Katowicach dr Grzegorz Hańderek oraz wielu innych przedstawicieli kręgów resocjalizacji, nauki i sztuki oraz studenci. Nie było chyba osoby obojętnej na artystyczne dokonania uczestniczek warsztatów, które odważyły się publicznie prezentować swoje prace i otwarcie o nich mówić. Można było również obejrzeć film prezentujący proces powstawania prac, a także obserwować swoistą przemianę skazanych w spostrzeganiu i ocenianiu otaczającej je rzeczywistości oraz siebie samych. Nie ujmując wartości artystycznej prezentowanych prac, prof. Konopczyński mówił do autorek: „Wy nie jesteście artystkami, wy tworzycie siebie na nowo”. I właśnie owej przemiany 9 marca byliśmy świadkami. Dla autorek, które przez 12 miesięcy tworzyły swoje prace podczas warsztatów, było to nie tylko bardzo istotne docenienie ich zaangażowania, ale także wyjątkowo wzruszające wydarzenie wpisujące się w ich życie.

Punktem wyjścia do podjęcia moich działań nad organizacją projektu była wiedza prezentowana w koncepcji twórczej resocjalizacji Marka Konopczyńskiego, a także arteterapii Wiesława Karolaka i teorii działań artystycznych Artura Żmijewskiego. Założyłam, że działania plastyczne są naturalną skłonnością człowieka do uzewnętrzniania emocji oraz że dobrze zaplanowane zajęcia, ukierunkowane na odkrywanie przez osoby skazane swoich możliwości twórczych, mogą wpłynąć na pogłębienie ich tożsamości. W trakcie warsztatów próbowałam znaleźć odpowiedź na pytanie: czy i w jakim zakresie przeprowadzenie tego projektu opartego na sztuce wpłynęło na zmianę świadomości więźniarek w taki sposób, aby zmieniły swój stosunek do świata i samych siebie oraz były zdolne do kreowania odmiennych od dotychczasowych zachowań, które decydują o jakości kontaktów z innymi ludźmi. Warsztaty uświadomiły mi, że uczestniczki mają ogromny potencjał twórczy, który potrafią wykorzystywać świadomie, używając środków plastycznych, i jednocześnie są zdolne do wyrażania własnych opinii, analiz czy głębszych refleksji. Niewątpliwie zajęcia te pozwoliły im podzielić się z innymi wewnętrznymi przemyśleniami, a dodatkowo już sam fakt zwerbalizowania czy też aktu twórczego, okazanie wyzwolonych emocji — spowodował osiągnięcie wyznaczonego celu.

Bardzo istotnym elementem projektu był pomysł. Wszystkie zajęcia związane były z realizacją konkretnego, lecz każdorazowo nowego tematu, z którym każda z uczestniczek musiała się zmierzyć samodzielnie, transponując go na określoną ideę. Poprzez prowadzenie rozmów — indywidualnych i zbiorowych — starałam się, aby ostatecznie to one same były autorkami pomysłu, bo dopiero wtedy jego realizacja spełnić mogła zakładane funkcje terapeutyczne. Szczególnie istotnym elementem projektu była prezentacja multimedialna. Widzenie plastyczne, według Marka Konopczyńskiego, wywołuje przeżycia, ale głębszy kontakt ze sztuką wymaga włączenia refleksji po to, by przeżycia utrwalić, zmienić we właściwą postawę wobec sztuki i rzeczywistości, wreszcie — przygotować do uczestnictwa w kulturze. Refleksja pozwala odczytać treści zakodowane w dziele sztuki i pomóc odkryć odbiorcy artystyczne wartości, wzbogacające codzienne życie².

Po zakończeniu i podsumowaniu wyników projektu utwierdziłam się w przekonaniu, że sztuka ze swoimi wszystkimi problemami — zarówno współczesna, jak i dawna — jest świetnym materiałem pomagającym w korygowaniu postaw. Powszechnie wiadomo, że to właśnie sztuka podejmuje wszystkie zagadnienia otaczającej nas rzeczywistości. Artyści to twórcy wiedzy.

Sztuka jest więc lub może być (w zasadzie zależy to od stopnia naszej świadomości) równorzędnym partnerem dla innych dyskursów — zajmuje się tą samą rzeczywistością, podejmuje te same tematy — działa w tym samym świecie i mówi o tym samym, o czym inne dyskursy. Bywa wobec nich krytyczna, ale z drugiej strony nauka, polityka czy obyczajowość także bywają krytyczne wobec sztuki. A więc wszyscy rozmawiamy o tym samym — o świecie, w jakim żyjemy, o jego ograniczeniach i możliwościach i o tym, jak go wspólnie możemy konstruować³.

² Zob. M. KONOPCZYŃSKI: *Metody twórczej resocjalizacji*. Warszawa 2006, s. 263.

³ A. ŻMIJEWSKI: *Drżące ciała...*, s. 9.

Jolanta Jastrząb

Art as a Tool Shaping One's Self-Consciousness

Summary

The article is the author's personal report concerning her own artistic project, which she realised with the participation of female prisoners of the penal institution in Lubliniec, convicted of murder and sentenced to imprisonment. Before the exhibition of the participants' works, entitled *Secrets*, took place in Rondo Sztuki in Katowice on 09.03.2011, the author of the article had completed 20 rehabilitative creative workshops with these women, during which she — performing the role of a teacher-artist — invited them to engage themselves in a creative activity

regarding the 'human — space — objects' theme. Currently, rehabilitation by means of artistic activities is becoming more and more popular. According to the author, art may indeed become a tool for shaping one's self-consciousness.

Иоланта Ястшомб

Искусство — инструмент формирования самосознания

Резюме

Статья представляет собой личный отчет автора о собственных художественных проектах, которые она реализовывала при участии узниц исправительной колонии в Люблинце, осужденных к лишению свободы за убийства. До того, как в катовицкой галерее «Рондо Штуки» состоялась выставка участниц проекта под названием «Секреты», Й. Ястшомб провела с ними 20 мастер-классов ресоциализационно-творческого характера, во время которых автор, выступившая в роли художницы-педагога, побуждала их к творческой активности в сфере, ограниченной тематическими рамками: человек — пространство — предмет. В настоящее время ресоциализация посредством художественного творчества приобретает все большую популярность. По мнению автора, искусство может стать существенным инструментом формирования самосознания.

Magdalena Bisz

Uniwersytet Śląski

Twórczość plastyczna w schizofrenii jako specyficzna forma wypowiedzi

Tematyka wzajemnych zależności pomiędzy talentem artystycznym a chorobą psychiczną jest wciąż aktualna, nieustannie stanowiąc przedmiot sporów badaczy reprezentujących odmienne paradygmaty. Mimo istnienia obszernej literatury na temat twórczości osób dotkniętych schizofrenią, w polskim piśmiennictwie trudno odnaleźć publikacje naukowe dotyczące tego zagadnienia. Zazwyczaj nie dotyczą one gruntownej analizy wytworów artystycznych psychotyków, lecz wskazują pojedyncze, obserwowalne cechy świadczące o patologii percepcji typowej dla schizofrenii. Większość autorów skupia się na normie negatywnej — to, co schizofreniczne, traktowane jest jako złe, zaburzone i kalekie. Taka perspektywa zniekształca ogląd tak złożonego zjawiska. Nawet stworzony przez francuskiego badacza termin „sztuka schizofreniczna” niesie ze sobą skojarzenia ze sztuką nacechowaną pejoratywnie, chorobą, odbiegającą od normy, czyli w pewien sposób gorszą od sztuki „normalnej”. Bardziej właściwa wydaje się być nazwa zaproponowana przez Antoniego Kępińskiego — postuluje on określanie wszelkich wytworów artystycznych osób dotkniętych psychozą mianem „schizofrenicznej ekspresji plastycznej”¹. Jest to pojęcie ogólne, w którym mieszczą się zarówno rysunki niedokończone, chaotyczne szkice i bazgroty, jak i wytwory, w których wyraźny jest zamierzony zamysł twórczy, czy wreszcie dzieła profesjonalnych artystów dotkniętych schizofrenią.

Cele i czynności składające się na powstawanie sztuki mogą być bardzo różne, dlatego trudno o jednoznaczne ich określenie — szczególnie gdy przedmiotem zainteresowania jest działalność artystyczna osób zaburzonych psychicznie.

¹ Zob. A. KĘPIŃSKI: *Schizofrenia*. Kraków 2010, s. 80.

Czy dzieła powstałe w czasie trwania psychozy nadal mogą być nazywane sztuką? Czy może stanowią jedynie formę czynności zastępczej, która pozwala choremu na uporanie się z wewnętrznym lękiem i narastającą podczas choroby frustracją, a zatem powinny być analizowane wyłącznie w celu poszerzenia diagnozy klinicznej? Zdaniem większości psychiatrów wytwory plastyczne schizofreników należy traktować wyłącznie jako projekcje zniekształceń następujących w procesach poznawczych. Historycy sztuki skłonni są dopatrywać się w tego typu dziełach wartości artystycznych, które powinny być rozpatrywane bez wglądu w biografię autora. Obydwa podejścia znajdują swoje zastosowanie, lecz cechuje je strach przed łączeniem narzędzi podległych odrębnym dziedzinom nauki, a przecież to właśnie metoda eklektyczna — wykorzystująca różne, często przeciwstawne metody i punkty widzenia, staje się najbardziej użyteczna, ze względu na wielowymiarowość i elastyczność, które są niezbędne dla prawidłowej pracy z osobą dotkniętą schizofrenią.

Współczesne teorie sztuki zakładają, że służy ona temu, by odnaleźć, wyzwolić, opisać i utrwalić przeżycia — składające się na wewnętrzną rzeczywistość autora. Stanisław Witkiewicz pisał, że „malarstwo jest ukazaniem sobie i innym tego obrazu, który się w nas tworzy”². Sztuka jest zatem nie tylko wyrażeniem, lecz i sposobem poznania życia wewnętrznego. Podobnego zdania był Stanisław Przybyszewski, który twierdził, że „sztuka jest odtworzeniem tego, co wieczne i niezależne od wszystkich zmian i przypadkowości, niezawisłe ani od czasu, ani od przestrzeni, a więc będące odtworzeniem istotności, tj. życia duszy we wszystkich jej przejawach”³. Wszelka działalność twórcza stanowi formę ukazania świata wewnętrznych przeżyć — tego, co czujemy, intuicyjnie rozumiemy, nie posiadając narzędzi odpowiednich do opisu przy użyciu języka.

Zagadnienie skomplikowanych przeżyć i doznań związanych z działalnością plastyczną łączy się nie tylko z refleksją nad pojęciem sztuki czy twórczości z punktu widzenia filozofii i estetyki, lecz staje się istotnym tematem zainteresowań psychologii — dotyczy poznania głębszych struktur osobowości, takich jak realizacja siebie oraz sposoby kodowania komunikatów werbalnych i niewerbalnych, co jest niezwykle ważne na gruncie psychopatologii i psychiatrii — podczas pracy terapeutycznej z jednostką zaburzoną.

Zdaniem Paolo Veronese malarze korzystają z tych samych środków co poeci i obłąkani. Jeszcze bardziej jednoznaczny w swych poglądach był Ernst Kretschmer, twierdząc, że jeśli chcemy poznać pełnię wewnętrznego życia schizofrenika, należy studiować nie żywoty wieśniaków, lecz poetów cierpiących na tę chorobę⁴. Rzeczywiście, obraz schizofrenii u osób obdarzonych wybitną inteligencją, wyobraźnią i uzdolnieniami artystycznymi, często określany

² Zob. M. TYSZKIEWICZ: *Psychopatologia ekspresji*. Warszawa 1987, s. 55.

³ Ibidem, s. 55.

⁴ Zob. A. KĘPIŃSKI: *Schizofrenia*, s. 78.

bywa mianem schizofrenii fantastycznej — ze względu na niezwykle bogactwo objawów. Podobnie jak zdrowy artysta, dzięki swemu talentowi, daje wyraz przeżyciom wielu ludzi, którzy nie potrafią ich twórczo sformułować, tak uzdolniony artystycznie chory na schizofrenię tworzy syntezę przeżyć rzeszy chorych dotkniętych psychozą, która obcuje ze swoimi niezwyklejmi doznaniem, nie umiejąc dla nich znaleźć wyrazu⁵.

Według Międzynarodowej klasyfikacji chorób (ICD-10) schizofrenia to grupa zaburzeń zaliczanych do psychoz endogennych, których początek występuje zwykle we wczesnej dorosłości⁶. Niemal wszyscy znają ten termin, natomiast nieliczni uświadamiają sobie, na czym naprawdę polega ta najbardziej tajemnicza z chorób psychicznych. Już w piśmiennictwie starożytnym pojawiają się opisy schizofrenii, najczęściej utożsamianej z opętaniem przez nieczyste moce — objawiające się w postaci napadów niekontrolowanego szału. W przeciwieństwie do schorzeń takich jak padaczka czy depresja, schizofrenia najdłużej pozabawiona była statusu choroby. Dopiero w 1911 roku Eugen Bleuler stworzył pojęcie schizofrenii i opisał je. Słowo pochodzi od greckiego *schizo* — rozszczepienie, rozdzieranie i *fren* — przepona, serce, umysł, wola. Zdaniem Bleulera choroba ta związana jest z autyzmem — stopniowym odcinaniem się od otaczającego świata i towarzyszącym temu rozszczepieniem — dezintegracją wszystkich funkcji psychicznych jednostki. Pomimo upływu czasu postulaty te nie straciły na aktualności i stanowią osiowe symptomy choroby⁷.

Etiologia schizofrenii nie została poznana, przez co choroba ta nieustannie kryje się w sferze tajemnicy, którą potęguje wielość i różnicowanie jej form i objawów — czasem bardzo odmiennych. Zdaniem psychiatry Davida Lainga, reprezentanta perspektywy egzystencjalno-fenomenologicznej, schizofrenia łączy się z poczuciem izolowania się: zarówno od świata, jak i od samego siebie. Stopniowe odcinanie się „ja” od świata rzeczywistego powodowane jest strachem przed wtargnięciem obcych obiektów do struktury osobowości, jak również irracjonalnym lękiem przed pochłonięciem i zniszczeniem jaźni przez obiekty ze świata zewnętrznego.

„Ja” psychotyczne cierpi, ponieważ nie jest w stanie poradzić sobie z rzeczywistością, a jednocześnie nie potrafi uporać się z ogromem własnych doznań. Proces schizofreniczny rozpoczyna się od pogłębiającego się wyobcowania jednostki, będącego odpowiedzią na nadmiar bodźców płynących z otoczenia⁸. „Ja” boi się wtargnięcia do struktury osobowości obiektów z zewnątrz, dlatego stopniowo oddala się od świata, aż do momentu, gdy zaczyna egzystować

⁵ Zob. ibidem, s. 79.

⁶ Zob. ICD-10, *Międzynarodowa klasyfikacja chorób*. Warszawa 1997.

⁷ Zob. A. KĘPIŃSKI: *Schizofrenia*, s. 11—12.

⁸ Koncepcja schizofrenii w ujęciu R.D. Lainga szeroko opisana jest w jego książce poświęconej całościowo temu zagadnieniu: R.D. LAING: *Podzielone „ja”*. Tłum. M. KARPŃSKI. Poznań 1995.

w próżni. Na początku izolacja taka wydaje się wygodna i stosunkowo bezpieczna. Z czasem jednak pustka towarzysząca autystycznemu zamknięciu zaczyna wiązać się z cierpieniem, a narastające poczucie cierpienia zmusza „ja” do rozpoczęcia procesu kreacji własnych obiektów — budowy homerycznego świata, niedostępnego dla obiektów zewnętrznych.

Opowieść chorego o świecie schizofrenicznym jest dla ludzi zdrowych zazwyczaj niezrozumiała — obca, niesamowita, często wzbudzająca niepokój i strach. Jeżeli chory chce coś przekazać na temat swego świata, czyni to zazwyczaj poprzez użycie alegorii — wykorzystując obrazy zaczerpnięte ze świata realnego, lecz zrozumiałe tylko i wyłącznie dla niego samego. Odbiorcy nie mogą poznać wszystkich sensów schizofrenicznego świata — musi on pozostać ukryty, aby pacjent mógł zachować nad nim panowanie. Schizofrenik najbardziej boi się odkrycia swego „ja”, jego obnażenia przed obserwatorami, co mogłoby wiązać się z pochłonięciem, zniszczeniem i całkowitym rozpadem wewnętrznych struktur osobowości. Jest niepodzielnym władcą swego królestwa, lecz po pewnym czasie pragnie dzielić się radością niepodzielnego panowania z innymi ludźmi⁹. Podejmuje więc próby nawiązania kontaktu z otoczeniem — i to właśnie akt twórczy staje się jedynym, w pełni możliwym sposobem wyrazu — korzystającego z alegorii i wymagającego od widza — najczęściej lekarza lub terapeuty, lecz również historyka sztuki czy wreszcie — zwykłego obserwatora, chęci i potrzeby zrozumienia, a wraz z nią — empatycznego odbioru.

Malarstwo schizofrenika będzie stanowiło ważny sposób komunikacji ze światem, a jednocześnie nośnik znaczeń, dzięki któremu przeżycia osoby chorej stają się bardziej zrozumiałe i łatwiejsze do opisu, co ma ogromne znaczenie zarówno dla psychiatrii i psychologii klinicznej, jak i postrzegania osób chorych przez społeczeństwo (zmniejszenie stygmatyzacji i izolacji ludzi dotkniętych schizofrenią).

Większość badaczy ze sporą dozą dystansu podchodzi do wykorzystywania wytworów psychotyków podczas procesu diagnostycznego — głównie ze względu na nieuchwytność i konieczność elastycznego, indywidualnego podejścia oraz rozpatrywania danych obiektów w kontekście jednostkowego przypadku. Dziedzina nauki, która zajmuje się twórczością osób zaburzonych psychicznie, jest psychopatologia ekspresji. Dziś wypracowała ona głównie metody praktyczne, lecz przez długi czas traktowana była wyłącznie jako rodzaj wiedzy zdroworozsądkowej. Początek psychopatologii ekspresji zbiega się z początkiem zainteresowania psychiatrów wytworami obserwowanych przez nich chorych. Pierwsze monografie na ten temat pochodzą z 1872 i 1876 roku, a ich twórcami byli August Tardieu i Max Simon. Zanim doszło do ich ukazania się, musiały zajść istotne zmiany w podejściu lekarzy do pacjentów. Psychiatrzy zainteresowali się między innymi kostiumami szytymi przez chorych na potrzeby wystawianych

⁹ Zob. M. TYSZKIEWICZ: *Psychopatologia*, s. 12.

przez nich spektakli czy figurkami wykonywanymi z chleba, a następnie stopniowo zachęcali rezydentów szpitali do sporządzania rysunków i malowideł, mających oddawać ich wewnętrzne przeżycia¹⁰. Najbardziej charakterystyczną cechą rozwoju psychopatologii ekspresji jako wiedzy zdroworozsądkowej było gromadzenie danych z obserwacji, przy niemal całkowitym braku znajomości przyczyn występowania badanych zjawisk. Wypowiedzi plastyczne traktowane były wyłącznie jako empiryczny wskaźnik zmian chorobowych. Podbudową teoretyczną i gruntowną analizą tematu odznacza się praca Hansa Prinzhorna, *Bildneri des Geisteskranken*, wydana po raz pierwszy w 1922 roku. Autor wprowadził pojęcie patogramu, dokonując analizy prac schizofreników pod kątem ich swoistego języka, jak również z perspektywy estetyki i historii sztuki¹¹. Równocześnie powstało wiele sprzecznych teorii — m.in. pogląd zakładający silne korelacje schizofrenii i zdolności twórczych. Koncepcja ta została obalona — owszem, czasem psychotycy pod wpływem rzutu chorobowego odkrywają w sobie talent artystyczny, ale nigdy nie rodzi się on pod wpływem schizofrenii. Często chorzy wcześniej nie mieli okazji działać artystycznie lub po prostu nie byli tym zainteresowani. Przykładem jest osoba znanego artysty Edmunda Monsiela, który przez długie lata nie wykazywał zdolności plastycznych, a dopiero w czasie rozwijającej się schizofrenii stworzył setki niepokojących obrazów, które odzwierciedlały kolejne etapy procesu chorobowego.

Szereg niesprawdzonych empirycznie, intuicyjnych poglądów sprawił, że psychopatologia ekspresji nieustannie pozostaje w cieniu głównych nurtów medycznych: psychiatrii biologicznej, która dziś stanowi nurt dominujący w praktyce klinicznej, oraz psychiatrii humanistycznej — opowiadającej się za uwzględnieniem społecznych i kulturowych wymiarów choroby¹². Pomiedzy tymi dwoma głównymi nurtami trwa ostry spór metodologiczny, odnoszący się do definicji choroby psychicznej i wartości indywidualnego doświadczenia pacjenta i jego narracji.

Psychiatria biologiczna traktuje z dystansem założenia o diagnostycznej wartości wytworów plastycznych. Lekarze z tego nurtu opowiadają się za jasnymi procedurami badawczymi — widzą źródło wszelkich patologii w nieprawidłowym działaniu układu nerwowego. Wzorcem są zaburzenia neurologiczne z jasno zdefiniowanym defektem i dysfunkcją mózgu, których leczenie oparte jest na farmakoterapii. Za twórców biomedycznego paradygmatu uznaje się Emila Kraepelina i Eugeniusza Bleulera, a w pełni rozwinął się on w latach 50. XX wieku — wraz z rewolucją psychofarmakologiczną, dającą możliwość lepszego kontrolowania działania leków¹³. Paradygmat ten pomija aspekty cho-

¹⁰ Zob. ibidem, s. 43.

¹¹ Zob. ibidem, s. 43.

¹² Zob. A. KAPUSTA: *Szaleństwo i metoda. Granice rozumienia w filozofii i psychiatrii*. Lublin 2010, s. 37.

¹³ Zob. ibidem, s. 39.

robowe nie wynikające z organiki — czyli wszelkie społeczne i kulturowe wy-
miary choroby, które są nieuchwytnie i niemożliwe do zmierzenia.

Odpowiedzią na tak jednoznaczną perspektywę postrzegania zaburzeń psychicznych była psychiatria humanistyczna, nazywana również „antypsychiatrią” lub postpsychiatrią, która zrodziła się w latach 60. minionego stulecia. Tomasz Szasz — główny inicjator podejścia, zakładał, że zaburzenia psychiczne nie wynikają z organiki, a farmakoterapia jest odejściem od pacjenta i zaniedbaniem istotnych potrzeb opieki i troski. Choroba psychiczna, zdaniem przedstawicieli tego nurtu, jest sztucznym tworem wzniesionym przez społeczeństwo — ponieważ to ono, a nie natura, określa, co jest normą, a co jej uchybieniem¹⁴.

Do utwierdzenia takich poglądów na gruncie nauk humanistycznych przyczyniła się wydana w 1961 roku sławna książka Michaela Foucaulta — *Historia szaleństwa w dobie klasycyzmu*, która do dziś dla wielu humanistów jest najważniejszym punktem odniesienia w kwestii rozumienia szaleństwa — wy-
prowadzonego od historii trędowatych izolowanych w leprozoriach. Działalność artystyczna chorych w tym ujęciu nie jest niczym wyróżniającym się — skoro psychoza jest fikcją, wymysłem autorytetów, malarstwo schizofreników nie może różnić się niczym od wytworów ludzi zdrowych. Oczywiście, tak liberalne podejście do istoty choroby psychicznej zaowocowało zgubnymi skutkami. Osoby wypuszczane ze szpitali, bez odpowiedniej opieki i farmakoterapii, nie potrafiły poradzić sobie w społeczeństwie. Odnotowano znaczny wzrost liczby chorych psychicznie wśród bezdomnych, wzrósł także odsetek samobójstw psychotyków, co wykazywało słabości utopijnej perspektywy humanistycznej, konfrontując ją z twardymi realiami.

Perspektywą najbardziej adekwatną zarówno dla pracy z twórczością osób chorych, jak i założenia konieczności empatycznego podejścia do człowieka i pełnego zrozumienia jego wewnętrznych przeżyć, jest perspektywa umiarkowana, leżąca na pograniczu przeciwstawnych założeń psychiatrii biologicznej i humanistycznej, której głównym przedstawicielem był Karl Jaspers.

Jaspers opisywał silne wzajemne związki psychologii i psychiatrii: punkt widzenia fenomenologiczno-hermeneutyczny, uwzględniający wielość różnych perspektyw. Psychoza traktowana była przez niego nie tylko jako choroba psychiki, ale też specyficzne, oryginalne doznania, nastroje i emocje. Jaspers założył konieczność opisu chorego nie tylko w odniesieniu do organiki — często bowiem psychotyk nie ma żadnych biologicznie umotywowanych defektów. Istotny staje się również stan duchowy — określany poprzez samoopis i empatyczny wgląd. Każdy przypadek jest indywidualny, dlatego język nauk humanistycznych jest tu bardziej odpowiedni od medycznego.

¹⁴ Zob. K. JANKOWSKI: *Od psychiatrii biologicznej do humanistycznej... dwadzieścia lat później*. Warszawa 1994, s. 25.

Głównym założeniem Jaspersa było zbudowanie całościowego modelu patrzania na pacjenta, z uwzględnieniem mimiki, głosu, zachowań, klasycznego badania i analizy wytworów — również twórczości artystycznej¹⁵. Jest to perspektywa najbardziej przychylna psychopatologii ekspresji, ponieważ zakłada, że twórczość plastyczna osób dotkniętych psychozą to nie tylko forma rozładowania ich wewnętrznych napięć, ale również ważna płaszczyzna badawcza — dająca informacje zarówno o procesie chorobowym, jak i zmianach zachodzących w pacjencie czy wreszcie — o konstrukcji jego wewnętrznego świata wraz z towarzyszącym mu bogactwem przeżyć¹⁶.

Twórczość artystyczna schizofrenika staje się dla niego jedynym świadomym sposobem odsłonięcia przed otoczeniem autentycznego „ja” — i, jak każda twórczość, powstaje nie tylko z chęci ukazania prawdy o sobie, ale również pragnienia zaangażowania odbiorcy w przeżywanie ukazywanych emocji.

Obrazy psychotyków niepokoją — zarówno formą, jak i treścią przedstawień. Pokazują świat surrealistycznie zdeformowany, bogaty w powtarzające się motywy i symbole — spośród których na szczególną uwagę zasługuje ukazywanie twarzy — zniekształconych, dziwnych, o oczach przestraszonych, pustych i wpatrzonych w nicość. Nie muszą być to twarze ludzkie. Najczęściej to antropomorficzne, surrealistyczne potwory i widma lub dziwne zwierzęta. Angielski malarz Louis Wain zasłynął z portretów barwnych, wielkookich kotów, które wraz z rozwojem jego psychozy przybierały coraz bardziej niesamowite formy.

Choroba psychiczna w naszej kulturze kojarzona jest z cierpieniem, przez co obcowanie z wytworami chorych na schizofrenię narzuca osobom zdrowym perspektywę odbioru tej sztuki — jako sztuki kalekiej, złej i powstałej na skutek postępującego rozpadu osobowości. To postrzeganie błędne, które uniemożliwia pełne zrozumienie wytworu artystycznego osoby chorej. Warto w tym momencie przywołać myśl Jaspersa, którego zdaniem nie powinno się traktować przeżyć mistycznych w schizofrenii jako zjawiska patologicznego, gdyż stany takie są naturalnym wyrazem transcendentnych potrzeb natury ludzkiej¹⁷.

Niezwykle ważne w prawidłowym odbiorze ekspresji schizofrenicznej jest właściwe zrozumienie mechanizmu rozwoju choroby i jej poszczególnych etapów. Olśnienie schizofreniczne, pod wpływem którego psychotyk zaczyna tworzyć, by poradzić sobie z przesytem bodźców, jest związane z pierwszą fazą psychozy, nazywaną owładnięciem. Rozpoczyna proces chorobowy i polega na przejściu „ja” ze świata tzw. normalnego w schizofreniczny. Chory zostaje owładnięty przez nowy sposób widzenia rzeczywistości. Sam też sta-

¹⁵ Zob. A. KAPUSTA: *Szaleństwo i metoda*, s. 63.

¹⁶ Zob. *ibidem*, s. 63.

¹⁷ Zob. *ibidem*.

je się kimś innym — odkrywa prawdziwego siebie i zrzuca maskę, która dotychczas go krępowała¹⁸. Obcując ze sztuką schizofreników, należy zdać sobie sprawę, że owszem, widzimy świat zniekształcony — względem świata rzeczywistego, ale tylko z naszej perspektywy. Dla schizofrenika jego ukaazywanie rzeczywistości jest przedstawieniem autentycznym — i tak należy tę ekspresję traktować, odrzucając wartościującą perspektywę — wychodząc niejako z roli zdrowego odbiorcy, a starając się wniknąć w świat rządzony zasadami schizofrenika.

Trzeba pamiętać, aby rozróżnić i odrębnie analizować twórczość plastyczną w schizofrenii „spontaniczną” od „kierowanej”, którą można spotkać w szpitalnych pracowniach plastycznych lub podczas warsztatów arteterapii. Kierowana twórczość często bywa wtórna, poddana sugestii terapeutów, traci ona tym samym swój beczasowy charakter¹⁹. To właśnie beczasowość — w sensie oderwania od konwencji i norm, wyobcowanie z rzeczywistości realnej — ale nie całkowite od niej odizolowanie, jest idealnym przykładem twórczości samorodnej, najbardziej naturalnego wyzwolenia się talentu. Artysta, amator — przy użyciu znanych tylko sobie środków, przejawia w dziele własną osobowość, swoje pragnienia, uczucia i konflikty. Stara się wydostać z niewoli wrogich sił, które nim władają, dlatego tworzy plastyczny wizerunek swoich demonów po to, by je w obrazie opanować. Choroba psychiczna nie rodzi talentu, ale może go spotęgować i nadać piętno niepowtarzalnej oryginalności — właśnie poprzez możliwość twórczości nieobjętej kanonami. W chwili gdy schizofrenik rozpoczyna pracę z terapeutą, ta indywidualna moc przeżyć może zostać zahamowana — poprzez chęć kierowania działalnością twórczą chorego. Jest to najczęściej wynikiem obrania niewłaściwej perspektywy. Schizofrenik zdaje sobie sprawę z tego, że widzi świat inaczej niż otaczający go ludzie „zdrowi”, ale wymaga potwierdzenia, że jego wyobrażenie jest dla niego prawdziwe, pełnoprawne i wartościowe.

Trudno wymienić jednoznaczne kryteria uznawania obrazów za przykłady ekspresji schizofrenicznej. Konieczna jest dobra znajomość biografii autora, zwłaszcza jeżeli chodzi o twórczość artystów zawodowych. Może zadziwiać podobieństwo fantazji artystów wizjonerów, jak Hieronim Bosch lub niektórzy ekspresjoniści i surrealiści, do dzieł osób cierpiących na schizofrenię. Nie istnieje ostra, jednoznaczna granica między pewnym sektorem psychiki normalnej i schizofrenicznej — schizofrenia z wielokrotnia i zniekształca to, co leży w naturze każdego człowieka, tym samym — kryterium oceny danego wytworu ściśle związane będzie z historią choroby danej osoby. Jeżeli chodzi o cechy formalne sztuki schizofrenicznej, zwrócić uwagę należy na indywidualizm każdego z chorych.

¹⁸ Zob. A. KĘPIŃSKI: *Schizofrenia*, s. 45.

¹⁹ Zob. *ibidem*, s. 83.



Rysunek 1. R. DALE, L. WAIN: *The Man Who Drew The Cats*. Publisher Chris Beatles Dist 2006.



Rysunek 2. E. MONSIEL: *Twarze*.

Cyt. za: *Świat samotnych wizji Edmunda Monsiela z Wuźyczyna (1897–1962)*.
Oprac. J. MITARSKI i I. TRYBOWSKI. Krakowski Oddział Stowarzyszenia Historyków Sztuki 1963.

Nie istnieje jeden schizofreniczny świat — jest ich tak wiele, jak wiele jest osób dotkniętych chorobą²⁰.

Schizofrenia może objawiać się w różnych formach — poprzez dominujące objawy pozytywne, wytwórcze — halucynacje, urojenia, znaczne podwyższenie nastroju, jak również negatywne, w których dominuje spowolnienie, obniżenie afektu i silne poczucie lęku. Forma choroby będzie w oczywisty sposób wpływała na ekspresję. Równie istotne są też różnice indywidualne każdego z chorych — temperament, osobowość, intelekt czy wreszcie — poziom rozwoju zdolności twórczych.

Próby klasyfikacji formalnych kryteriów ekspresji plastycznej dokonał Rennert²¹. Zaliczył do nich formy dziwaczne, barokowe, natłok postaci i ściśle wypełnienie po brzegi — zaburzające kompozycję. Stereotypie w postaci wypełniających całą powierzchnię obrazu powtarzających się symboli i kształtów. Geometryzację i schematyzację formy, dekompozycję postaci ludzkich, zwielokrotnienia części ciała, dziwaczne neomorficzne monstra. Do typowych tematów należą przedstawienia magiczne i alegoryczne; chory często ma bardzo silne przeświadczenie o swym obcowaniu z siłami metafizycznymi. Najczęściej są to przedstawienia o tematyce religijnej i seksualnej, często pełne symboli i odniesień do różnych kultur, stanowiące przejaw specyficznej erudycji schizofrenika. To portrety z wyraźnie zaznaczonymi oczami, rękami i elementami uwidaczniającymi poczucie zagrożenia, obserwowania z zewnątrz, psychicznego obnażenia osobowości chorego, które spośród wymienionych tematów będzie najbardziej symptomatyczne dla twórczości schizofreników. Jest to bowiem właśnie obnażenie — świadome odkrycie „ja” w oczekiwaniu na zrozumienie i w strachu przed destrukcją i pochłonięciem przez wrogi świat rzeczywisty.

Chory na schizofrenię nie dba o ład kompozycyjny i estetyczne walory swych obrazów — chyba że jest kierowany wskazówkami terapeuty. Tworzy świat, który ma zgadzać się ze światem jego przeżyć — doświadczeniem patologicznie zmienionym. Nie znaczy to, że dzieła schizofreników nie są poddane dyscyplinie i specyficznej harmonii. W ekspresji schizofrenicznej nie brak logiki, a często prawa te są dużo bardziej restrykcyjne od praw, które rządzą światem rzeczywistym. Aby właściwie uchwycić tę specyficzną logikę, należy wyzbyć się narzędzi i metod, do których jesteśmy przyzwyczajeni. W momencie gdy używamy norm nam znanych, wymyka się sens zawarty w przedstawieniu plastycznym schizofrenika. Mamy wtedy do czynienia z transkrypcją — przełożeniem emocji psychotyka na emocje osoby zdrowej i próbą wyjaśniania jego świata za pomocą języka ludzi zdrowych. To prowadzi do naukowego opisu przypadku, ale nie do zrozumienia intencji chorego ani do empatycznego wejścia w jego rzeczywistość.

²⁰ Zob. *ibidem*, s. 84.

²¹ *Ibidem*, s. 86.

Psychiatria różni się od innych gałęzi medycyny przedmiotem zainteresowania, ponieważ w większym stopniu niż pozostałe specjalizacje zajmuje się nie tylko chorym ciałem, lecz również tym, co nieuchwytnie, niewidoczne i nie możliwe do pełnego poznania — duchem.

Analizowanie twórczości artystycznej chorego może stanowić formę poznania struktury jego przeżyć wewnętrznych oraz próbę ich zrozumienia — od czego, wedle współczesnych teorii fenomenologicznych, powinien rozpoczynać się proces terapeutyczny. Zobaczenie sensu wewnętrznego świata wraz z próbą zrozumienia i zaakceptowania jego przejawów stanowi element nieodzowny dla prawidłowego kontaktu z chorym.

Sztuka staje się miejscem spotkania z pacjentem, płaszczyzną realizacji jego emocji, procesów myślowych i marzeń, a odbiorca — lekarz, terapeuta czy postronny obserwator, stanowi nieodzowny element tego świata — staje się widzem, przed którym psychotyk odkrywa swój świat, co wymaga empatii i zrozumienia.

Świat wrażliwości schizofrenika, nasycony cierpieniem, lękiem i tajemnicą, uczy pokory i chroni przed sztywnym, schematycznym postrzeganiem rzeczywistości oraz bagatelizowaniem tego, co obce, inne i zniekształcone, lecz mające niepodważalną wartość — właśnie w swej autonomii i niepowtarzalności wyrazu.

Magdalena Bisz

The Creation of Plastic Artworks in the State of Schizophrenia as a Specific Form of Expression

Summary

The artistic activity of people suffering from schizophrenia is the main theme of the present article, whereas its most important aim is to formulate a hypothesis which would provide an answer to the significant research question: Can the pieces created during the state of psychosis be regarded as works of art or are they only a form of substitute activity to the patient (in which case they should be analysed exclusively in terms of a clinical diagnosis). Many researchers representing biological psychiatry opt for considering schizophrenic art as a projection of distortions, created in the course of mental processes that take place in the schizophrenic's mind. The humanities represent a different attitude, regarding mental illness as an artificial product created by the society. Both points of view seem to be incomplete. Therefore, the discussion concerning the art of people affected by psychosis focuses on adopting a more moderate perspective, suggested by Karl Jaspers, who first acknowledged the analysis of artistic pieces created by people with mental disorders as a supplementary method of examination of mental processes taking place in the minds of patients suffering from schizophrenia. Working with schizophrenics, just as analysing their plastic artworks, requires adopting a different perspective than the one typically adopted in case of healthy people. The analysis of art created by the mentally ill may be a form

of examination of their internal experiences, being simultaneously a clinical diagnosis and an important stage in the therapeutic process.

Магдалена Биш

Изобразительное творчество в шизофрении как специфическая форма высказывания

Резюме

Темой статьи является художественное творчество людей, больных шизофренией, а главной целью — попытка поставить гипотезу, которая сможет дать ответ на существенный исследовательский вопрос: могут ли произведения, созданные во время психоза, считаться произведениями искусства, или являются лишь формой заместительных действий больного, которые следует анализировать, исходя исключительно из клинического диагноза. Большинство ученых, занимающихся биологической психиатрией, высказываются в пользу признания шизофренического искусства проекциями нарушений умственных процессов больного. Противоположный подход представлен в гуманитарной перспективе, признающей психическое заболевание искусственным производным общества. Обе точки зрения кажутся недостаточными, поэтому в дискуссии об искусстве людей, страдающих психозом, обычно сосредотачиваются на умеренной перспективе, предложенной Карлом Ясперсом, который первым указал на анализ произведений людей с психическими отклонениями, считая его вспомогательным инструментом в процессе познания психических процессов шизофреника. Работа с таким больным, так же, как соприкосновение с его художественными произведениями, требует принятия иной перспективы по сравнению с перспективой, свойственной здоровому человеку. Анализ искусства людей с отклонениями может представлять собой форму познания их внутренних переживаний, являясь одновременно клиническим диагнозом и важным этапом терапевтического процесса.

Marta Rusek-Cabaj

Uniwersytet Śląski

Szukanie sensu ludzkiego świata *Legendy miejskie*

Galeria Związku Polskich Artystów Fotografików Okręgu Śląskiego przy ulicy św. Jana w Katowicach gościła w listopadzie 2013 roku miejskie legendy: wystawę prac studentów Akademii Sztuk Pięknych w Katowicach. Choć wystawę *Urban legends* tworzyły głównie obrazy (klasyczna fotografia, ale i video czy projekty multimedialne), to słowo czy — w ujęciu szerszym — narracja odgrywała w niej nie mniejszą rolę. Nieprzypadkowo śledzeniem miejskich legend zajęła się Pracownia Interpretacji Literatury i Pracownia Działań Interdyscyplinarnych katowickiej ASP. Zgodnie z ujęciem śląskiego folklorysty Dionizjusza Czubali (cytowanego zresztą w ulotce wystawy) legendy miejskie przynależą do folkloru i... literatury właśnie¹. Wraz z plotkami są według badacza „wdzięcznym polem do studiów interdyscyplinarnych”².

Historie niezwykle, zagadkowe opowieści, miejskie legendy... Mnogość określeń nasuwa pytanie o specyfikę przedmiotu badań, w tym przypadku interpretacji. Od lat 40. ubiegłego wieku, kiedy to wzrosło zainteresowanie tą tematyką, zajmowano się „plotkami, pogłoskami, sensacjami, wieściami, nowinami i mitami współczesnymi”³, „współczesnymi wierzeniami fantastycznymi (UFO, człowiek śniegu i dziesiątki innych)”⁴. W niektórych tytułach artykułów pojawiały się określenia „opowieść ludowa”, „opowieści wspomnieniowe”,

¹ Legendy miejskie „Nie należą jednak do faktografii i historii, ale do literatury i folkloru” — D. CZUBALA: *Współczesne legendy miejskie*. Katowice 1993, s. 125.

² Ibidem, s. 17.

³ Wzrost zainteresowania wymienionymi zagadnieniami obserwowano w latach 40. XX wieku w Stanach Zjednoczonych. Ibidem, s. 10.

⁴ Ibidem, s. 17.

wreszcie „opowieści nieprawdopodobne”, a Dorota Simonides gromadziła m.in. anegdoty, podania, bajki i opowieści realistyczne⁵. Funkcjonowały również określenia anglojęzyczne, np. *contemporary legend*, *modern myth*, *modern folk tales* czy użyte w tytule wystawy *urban legend*⁶. Międzynarodowe Towarzystwo do Badania Współczesnej Legendy⁷ maksymalnie poszerzyło definicję pierwszego terminu (*contemporary legend*), co z jednej strony umożliwiało rozszerzenie zakresu badań i — zgodnie z założeniami — upowszechnienie problematyki, z drugiej jednak utrudniło jednoznaczny klasyfikację, rozmyło linie demarkacyjne. Gillian Bennett zwróciła uwagę na dodatkową trudność w dookreśleniu wynikającą z faktu, że: „*Urban legend* nie zawsze i niekoniecznie jest narracją”, więc „problem definicji gatunku jest dlatego nadal szeroko otwarty”⁸. Wystawa studentów katowickiej ASP wpisała się w ten swoisty koloryt. Postawiła również przecinek w miejscu, w którym Simonides postawiła kropkę. Mam na myśli zdanie badaczki mówiące, że: „Treść współczesnych realistycznych tekstów nie wymaga jakiejś specjalnej formy i języka artystycznego”⁹. Być może nie wymaga, jednak bogactwo form, tłumaczenie na szeroko rozumiany język artystyczny poszerza spektrum widzianego: z bieli rozbija się w kolory tęczy.

Galerię ZPAF tworzą trzy pomieszczenia, których układ wykorzystano przy rozmieszczaniu prac; nie tylko w celu ich rozsądnego rozłożenia w przestrzeni. Rozsądek podszyty był artystyczną premedytacją semantyzacji otoczenia. Przemysłana organizacja wystawy, przekładająca się na oglądanie prac według pewnego narzuconego porządku, wniosła nowe sensy, dodatkowo znarratywizowała snute przez artystów opowieści.

Swoisty przedsięwzięcie spowił półmrok. Z cienia wyłoniła się plansza autorstwa Alicji Boncel — na tle fotografii osiedla mieszkaniowego umieszczono niejako krzyżówkę: puste kwadraty chciałyby się wypełnić hasłami, brak jednak wskazówek, określeń pozwalających odnaleźć odpowiednie słowo. Grafika stanowi tym samym swoistą metaforę całej wystawy *Urban legends*: zostaliśmy wrzuceni w płataninę przecinających się znaczeń, wspinamy się po semantycznym drzewie, naszej mapie brak jednak... legendy. Pozostawiono nas z przestrzenią do wypełnienia: posiadamy zarys historii, plotki krążące po mieście, fragmenty tajemniczych opowieści. Pracy Alicji Boncel towarzyszył umieszczony na

⁵ Zob. *ibidem*, s. 20.

⁶ *ibidem*, s. 11 i 13.

⁷ International Society for Contemporary Legend Research powołano do życia w lipcu 1988 roku w Sheffield, podczas szóstego seminarium międzynarodowego „Perspectives on Contemporary Legend”. Na czele ISCLR stanęli wówczas Amerykanie i Anglicy. Zob. D. CZUBAŁA: *Współczesne legendy miejskie*, s. 15.

⁸ G. BENNETT: *Problems in Collecting and Classifying Urban Legends: A Personal Experience*, s. 27. W: G. BENNETT, P. SMITH, J.D.A. WIDDOWSON (eds.): *Perspectives on Contemporary Legend II...* Cyt. za: D. CZUBAŁA: *Współczesne legendy miejskie*, s. 35.

⁹ D. SIMONIDES, cyt. za: D. CZUBAŁA: *Współczesne legendy miejskie*, s. 21.

białym tle napis „prosimy nie dokarmiać szczurów”, obok pojawiła się nazwa gryzonia wpisana w kratki przywodzące na myśl grę Scrabble. Dionizjusz Czubała na początku rozdziału bezpośrednio skierowanego do czytelnika wymienił niektóre z funkcjonujących legend, m.in. legendę „o szczurze, który wygryzł niemowlęciu brzuszek”¹⁰. Jednocześnie obcujemy więc z dialogiem artystki z już funkcjonującymi współczesnymi mitami oraz z podanymi nam wskazówkami do interpretacji owej zagadkowej krzyżówki. Może w miejsce konkretnych haseł wymyślonych przez niezidentyfikowanego autora każdy powinien wpisać ułożone przez siebie słowo? Własne, nietuzinkowe, sklejone z posiadanych liter? Otrzymaliśmy tym samym zakamuflowane wytyczne: oglądaj, czytaj, z rozrzuconych fragmentów układaj całość — prywatną, wyjątkową. Być może punkt dojścia oznaczono w samopoznaniu: w miejsce rozszyfrowania miejskich legend unaocznienie odbiorcy jego sposobu myślenia, wyodrębniania sensów.

Właściwa część galerii stanowiła mieszanekę miejskich legend, swoisty patchwork przywołanych lub stworzonych przez artystów opowieści, kalejdoskopowe przekrzykiwanie się barw i znaczeń. Niektóre instalacje silnie sprzężone były z towarzyszącą im słowną materią.

Dobrosława Rurańska ułożyła opowieść o rozczarowaniu światem, zderzając z sobą fragmenty wypowiedzi zasłyszane w autobusach. Zadrukowane prostokąty, choć pozornie przypadkowo zawieszane w przejściu między dwoma głównymi pomieszczeniami galerii, zespoliły się w całość. Pokawałkowane dialogi, zdania wyjęte z kontekstu, w nowym otoczeniu stworzyły nowe znaczenia, jakości. Stały się niemalże głosem społeczeństwa, artykulacją codzienności w formie białego wiersza. Również praca Bianki Szlachty została silnie sprzężona z tekstem, choć na innym poziomie. Opis dzieła stał się tutaj nieodłącznym elementem instalacji; nie tylko ją dookreślił — on ją tworzył.

Artystka oprawiła w ramę materiał utkany z trzech kolorów: żółtego, niebieskiego i czerwonego. Dwa pierwsze z początku występowały samotnie, splecione z sobą, powoli jednak w strukturę wdzierала się nić czerwona, wypierając żółtą. Bianka Szlachta umieściła poniżej zdjęcia rodem z rodzinnego albumu, każde „podpisane” kawałkami kolorowych sznurków — kompozycja zdała się przywoływać skojarzenie z oznakowaniem szlaku. Pozbawiona odautorskiego komentarza instalacja skazana byłaby na niezrozumienie, umieszczony w trzeciej ramie opis wytyczył kierunek interpretacji. Z jego pomocą praca artystki — *Świadek* w postaci tkanego dywanika — stała się metaforą życiowej drogi, obranej przez ludzi szlaku. Bianka Szlachta tłumaczyła:

Dywan jest przedmiotem wpisującym się wyobrażenie przestrzeni domowej. Jest strukturą dekoracyjną, zazwyczaj zachowującą regularność wzoru, symetrię i harmonię. Jako element aranżujący wnętrza nie pełni jakiegś wyjątkowo

¹⁰ Ibidem, s. 7.

ważnej funkcji, z czasem może stać się niewidoczny, jak mebel, do którego przywykliśmy. Może też znajdować się w centrum spotkań rodzinnych, być świadkiem domowych wydarzeń i wchłaniać historię.

Odautorski opis umieszczony w ramce razem ze zdjęciem-dokumentem ujawnił koncepcję. Po raz kolejny oddajmy głos artystce:

Założmy, że rodzina, w rozumieniu dziecka, jest to wzór, struktura, system który budowany jest z nici o określonej barwie. Jest splotem powstałym podstawowych barw, gdzie żółty to kolor mamy a niebieski to kolor taty, to zgodnie z mieszaniem barw subtraktywnym po złączeniu tworzą one kolor zielony (dzieci). Zestaw ten tworzy w naturalną, harmonijną i regularną całość. Bezpieczną i przewidywalną. Jeżeli do układu zostaje wpleciona nowa nić (kolor czerwony), to mimo iż posiada tę samą rolę (obecność nici jest niezbędna do utrzymania splotu) wprowadza zamieszanie do układu w wymiarze estetycznym. Jeżeli nowy kolor zostaje wprowadzony bez wyjaśnienia przyczyny tej zmiany, generuje poczucie sztucznie podtrzymywanej formy. Z jednej strony układ zachował swoją funkcję bo utrzymał określony kształt, z drugiej strony, czerwona barwa spowodowała rozedrganie i rozregulowanie idealnej kompozycji kolorystycznej. [pisownia oryginalna — przyp. M.R.-C.]

Instalacja stała się wobec tego metaforą... tkanki (może raczej: tkania) ludzkiego życia, w tym przypadku zastąpienia jednego mężczyzny (oznaczonego kolorem niebieskim) drugim (oznaczonego barwą czerwoną). Jak pokazała artystka, rozluźnienie stosunków między dwojgiem ludzi nie musi oznaczać rozpadu struktury jako takiej.

Podobnie instalacja Anny Krztoń (*Zapach miasta*), pozbawiona swego opisu, utraciłaby zdolność przemawiania, kreowania — jak najbliżej autorskich — znaczeń. Artystka stworzyła serię pocztówek-fotografii „pochodzących z miejsc znanych jako atrakcje turystyczne”, starała się jednak „pokazać części składowe, tworzące specyficzną woń miasta”. Ujęta w ten sposób rzeczywistość, przefiltrowana przez wyobraźnię Anny Krztoń i obiektyw aparatu fotograficznego, zmaterializowała się w zdjęciach, na przykład fragmentu bloku mieszkalnego, kostki brukowej, żwiru, chmur, podpisanych przyporządkowanym im „zapachem miasta (sekretnym składnikiem)”: spalin, parującej herbaty, rozgniecionych winogron, końskiej sierści, mokrych piór... Zderzenie enigmatycznych fotografii z równie zagadkowymi opisami dało odczucie groteski, niekompatybilności. Czy zasadnie? Ogląd na pierwszy rzut oka może być równie mylny, jak naiwna wiara w legendy. Z kolei poszukiwanie źródeł — odkrywcze.

Niektóre z prac bezpośrednio nawiązywały do snucia narracji, ludowego zwyczaju opowiadania. Na kartkach wyrwanych z kalendarza Anna Krztoń uchwyciła niemal setkę następujących po sobie dni. Opisy odczuć (bazujących na postrzeganiu światła, tak znamienne przecież dla fotografa) wzbogacono od-

powiadającym im fotografiom... okien. Kolaż ze zdjęć ukazywał rzeczywistość zapośredniczoną, ujętą przez pryzmat szklanej szyby. Świat stał się obrazem, filmem, który oglądamy z wygodnej pozycji widza bezpiecznie ułożonego w ciasnej przestrzeni czterech ścian. Opowieść snutą przez artystkę można odczytywać jako pamiętnik lub warsztatową próbę uchwycenia zmysłami teraźniejszości. W końcu aparat czyni to samo: zatrzymuje chwilę. Instalacja, dodatkowo, wprowadziła swoisty element magiczny w monotonną codzienność. Fotografie — przy szybkim oglądzie, „rzucie okiem”, mogły wydać się nudne, niemal identyczne. Zagłębienie się w opowieść, powiązanie notatek w kalendarzu z poszczególnymi zdjęciami sprawiło, że poszczególne kadry pojawiły się na nowo — nietuzinkowe, każdy specyficzny, na swój sposób wyjątkowy.

Julia Wójcik i Helena Zakliczyńska stworzyły *Czerwony Żakiet*: wielkoformatowy komiks, w którym zdecydowanie dominowała strona wizualna. Brak „dymków” wytworzył swoistą próżnię: historia aż prosiła się o dookreślenie — wyjście widza z pozycji podglądacza i wejście w rolę czytelnika wszechwiedzącego. Wykorzystane w pracy zdjęcia nadrukowano jednak na plansze, które można było swobodnie przemieszczać, jakby autorki chciały odwołać się do czytelniczego doświadczenia lektury *Nieszczęsnych* B.S. Johnsona. Sedno opowieści pozostało tym samym nieodgadnione. Albo inaczej: poszczególne „plotki” za każdym razem mogły ułożyć się w inną historię.

W kolejnych pracach Anna Krzemiń, Anna Krztoń i Izabela Łęska w ciekawy sposób prezentowały tęsknotę za lokalnością w dobie globalizacji. Piotr Wiaziemski, bodaj pierwszy rosyjski badacz opowieści współczesnej¹¹, pisał:

Zbierzcie wszystkie głupie plotki i nieplotki, bajki i niebajki, które rozchodziły się i rozchodzą po Moskwie, po ulicach i domach z powodu cholery lub innych współczesnych okoliczności. Wyjdzie z nich kronika przeciekawa. W tych skazach i bajkach kryje się duch narodu [podkr. M.R.-C.]¹².

Przekazywane historie mówią bowiem wiele o przekazujących, odsłaniają przede wszystkim tajemnice ich własnego podwórka. Jak zauważył Ulf Hannerz:

Długi czas musi upłynąć, zanim dwóch znajomych czy nawet „przyjaciół” wpadnie na siebie. Jednak dzięki plotce mają oni nieco bardziej regularny dostęp do informacji o sobie nawzajem, dowiadując się o takich sprawach, jak zmiana pracy, adresu, stanu cywilnego czy generalnie zmiany stylu życia. Oceny normatywne, które mogą, lecz nie muszą, być częścią takiej informacji, niekoniecznie mają jakieś większe znaczenie. Znaczące jest to, że ludzie dosta-

¹¹ Czubała zwraca uwagę na brak w rosyjskich badaniach terminu „legenda miejska”. W jego miejsce pojawiają się określenia: „spletni”, „tołki”, „nowiny” lub „wiesti”. Zob. D. CZUBAŁA: *Współczesne legendy miejskie*, s. 11.

¹² P.A. VJAZEMSKIJ: *Zapisnye knigi*. Moskwa 1963, s. 201—202, cyt. za: D. CZUBAŁA: *Współczesne legendy miejskie*, s. 11.

ją mapę swego podlegającego zmianom otoczenia społecznego, która pomaga im obierać kurs. Tutaj plotka dotyczy więc przede wszystkim ludzi, a dopiero na drugim miejscu są, lecz wcale nie muszą być, normy¹³.

Co ujawniły prace artystek?

W instalacji *Gliwice, trójkąt bermudzki* Anna Krzemień starała się odnaleźć obrosłe legendą miejsce, dotrzeć do jego mitotwórczego jądra. „Niejasne informacje, brak konkretów sprawił, iż dotarłam do malowniczej, zaniedbanej dzielnicy”, wyjaśniła artystka w dołączonej do pracy notce. Społeczne wyobrażenie związane ze specyfiką konotacji z Trójkątem Bermudzkim ustąpiło miejsca prywatnemu odkryciu: gliwicka „Dzielnica cudów” odsłoniła przed Anną Krzemień swoją niezwykłość. Co konkretnie? Artystka nie podsunęła jednoznacznej odpowiedzi. Rozrzucone na stoliku klisze fotograficzne, czarno-białe odbitki zlepionych z sobą kadrów składające się na obraz dzielnicy, poruszone zdjęcia nie przybliżyły do rozwiązania zagadki. Ich enigmatyczność zdała się komponować z tajemnicą skrywaną przez Atlantyka; dowody zniknęły, wskazówki rozmyły się we mgle. Z drugiej strony wyjątkowość „Dzielnicy cudów” ujawniła się w „z wielokrotnionych obrazach na kliszy fotograficznej”: za pomocą nietypowych ujęć artystka wykreowała zagadkową aurę, wzięła udział w mitotwórczej praktyce, wciągając odbiorcę w poszukiwanie znaczeń.

Dopełnieniem instalacji był rozrzucony pod stolikiem wydruk, zapis długiej rozmowy na czacie. Internauci prowadzili ożywioną dyskusję na temat gliwickiego trójkąta bermudzkiego, nierzadko zbaczali z tematu głównego, co oddało specyfikę przepelnionej dygresjami rozmowy „na gorąco”¹⁴. Autorka stała się niejako kolekcjonerką miejskich legend, ludzkich podań. Wydawała się kierować wskazówkami uznanych w dziedzinie badaczy: za pomocą funkcji „kopiuj-wklej” wpisała się w wytyczne Jana Harolda Brunvanda¹⁵ i Billa Ellisa¹⁶,

¹³ U. HANNERZ: *Odkrywanie miasta: antropologia obszarów miejskich*. Kraków 2006, s. 218.

¹⁴ Nierzadko posługiwali się również emotikonami, co — w pewien sposób — nawiązało do „gestualnego charakteru języka ustnego”, tak znamiennego dla różnego rodzaju tekstów folkloru. Por. J. BARTMIŃSKI: *Folklor — język — poetyka*. Wrocław 1990, s. 136—142 (szczególnie s. 141).

¹⁵ J.H. Brunvand polecał rejestrowanie możliwie całości przekazu, tj. i snutej przez pytanego opowieści, i „otoczki”: jego wyrazu twarzy, gestykulacji. Badacz „akceptuje ręczny zapis pod warunkiem jednak, że będzie to zapis wierny”, D. CZUBALA: *Współczesne legendy miejskie*, s. 26. W podobnym duchu wypowiadał się Czesław Hernas, stwierdzając, że: „jeżeli nie zapiszemy sytuacji, tylko sam tekst — nic nie zapisaliśmy”, Cz. HERNAS: *Co to jest język folkloru?* [wprowadzenie do dyskusji], LL 1876, nr 4—5, s. 3—4. Cyt. za: J. BARTMIŃSKI: *Folklor...*, s. 124. Wspomnianą „otoczkę”, sytuację, w której zaistnieje opowieść, proponowałabym nazwać, za Jánosem S. Petöfi, „ko-tekstem” (zastępując terminem określenie „kontekst”). Zob. J. BARTMIŃSKI: *Folklor...*, s. 124.

¹⁶ W dziele *Why Are Verbatim Transcripts of Legends Necessary?* Bill Ellis pisał o potrzebach literalnego zapisu legendy. Zob. D. CZUBALA: *Współczesne legendy miejskie*, s. 30.

swoisty wywiad (czy może raczej „zarzucenie wędki” i oczekiwanie na „branie”) przeprowadziła w Internecie — miejscu odpowiadającym charakterystyce autorstwa Gillian Bennett, dla której najlepszym otoczeniem rozmowy byłyby „miejsca relaksu, intymności, miejsca, gdzie następuje uwolnienie się od naturalnych zahamowań, gdzie spotykamy znajomych”¹⁷.

Z pomocy internautów skorzystała również Izabela Łęska. Zainspirowana fragmentem *Dziennika Górnośląskiego* autorstwa Józefa Lompy (opowiadającym o czczonych na Śląsku bóstwach białym i czarnym), zachęciła mieszkańców województwa do spisywania subiektywnych skojarzeń z kolorem białym:

Osobistych, drobnych historii, czasem zasłyszanych, być może nie zawsze prawdziwych, w których główną rolę grać ma — jak go określiłam w prośbie, z którą zwróciłam się do swoich śląskich znajomych — „biały surowiec”, czyli bardzo swobodnie rozumiana substancja. Chodziło o znalezienie pewnej materialnej przeciwwagi dla kopalnianego obrazu Śląska, kojarzonego z węglem,

tłumaczyła artystka.

Instalacja *Biały Śląsk — legendy miejskie* rzuciła nowe światło na region. Z jednej strony przyczyniła się do zdemitologizowania jego górniczego wizerunku, z drugiej „zaczarowała” niektóre miejsca, stworzyła ich alternatywną historię, nakreśliła w pewien sposób nowe legendy. Gromadząc materiał do badań, Izabela Łęska również skorzystała z potencjału nowoczesnych mediów. Zwróciła się z prośbą do „swoich śląskich znajomych”, publikując odpowiednią wiadomość na portalu społecznościowym Facebook — tym samym artystka zbierała swoiste *Foaf tale*¹⁸, historie uwierzytelniane doświadczeniem (czy prawdziwym, czy zmyślnym) znajomych lub znajomych znajomych. Termin *foaf* wprowadził do folklorystyki Rodney Dale, stanowi on skrót od formuły *friend of a friend*.

Wieloznaczność całej wystawy, różnorodność jej interpretacji zawarła się właściwie w *Białym Śląsku* Izabeli Łęskiej: biel stała się tutaj metaforą relatywności. Okazało się, że każdy z internautów postrzegał kolor na swój sposób. Stworzona na bazie ich wypowiedzi mapa Śląska mieniła się odcieniami: alabastrowy, porcelanowy, beżowy, kość słoniowa, biały alpejski, ecru, mleczny, biały karpacki, jaśminowy, platynowy, piaskowy, biały sygnałowy, kremowy, śnieżnobiały, gołębi, słomkowy, biały beskidzki, perłowy, płowy, mysi, kremowo-beżowy, woskowy... Artystka zauważyła: „Zatem pewna konkretnie podana

¹⁷ Cytuję tłumaczącego stanowisko Bennett Dionizjusza Czubałę. D. CZUBAŁA: *Współczesne legendy miejskie*, s. 29.

¹⁸ W roku 1985 powstało czasopismo „Foaf tale News” założone przez Paula Smitha w celu umożliwienia wymiany spostrzeżeń przez badaczy zajmujących się legendą miejską. Początkowo był to biuletyn informujący o seminariach w Sheffield. Zob. D. CZUBAŁA: *Współczesne legendy miejskie*, s. 15.

wartość, cecha staje się pretekstem, każdy może ją wypełnić tym, na co tylko ma ochotę, swoją własną treścią”. Wydaje się, że dokładnie to samo czynimy, puszczając w obieg niezwykle historie. Podobny mechanizm sprawdził się również w interpretacji wystawy. Jerzy Bartmiński, w pierwszym rozdziale swojej książki poświęconej folklorowi (zatytułowanym *Tekst folkloru jako przedmiot folklorystyki*), zauważył, że: „Tekst, jak kryształ, skupia w sobie podmiotowy punkt widzenia, kryje w swej głębi oko podmiotu mówiącego i jego selekcyjną wrażliwość”¹⁹. Tak jak przezroczysty kryształ skupia w sobie widmo światła widzialnego (wielobarwną tęczę), tak w „beznamiętnej” bieli mieszczą się niezliczone niuanse, „własna treść” poszczególnych osób-indywidualności.

Izabela Łęska zwróciła uwagę na literacki wymiar instalacji. Niejako w odpowiedzi na zawołanie Dionizjusza Czubali, by „zwrócić uwagę na bardziej utalentowanych gawędziarzy”²⁰, dziękowała członkom Facebooka, którzy podzielili się z nią swoimi opowieściami, nierzadko ujawniając w swoich wypowiedziach pisarski talent. Pozbierane przez artystkę opowieści zdają się przypominać kolekcję R.L. Bakera, która wydawała się zbiorem zapisów „niezawodowców, którzy ujmują treść utworu w stylu literackim”²¹.

Na wystawę *Urban legends* składały się również prace i instalacje całkowicie podporządkowane wizualności, zasadzone na obrazach, fotografii. *Znikający autostopowicz* Anny Pikuły i Aleksandry Kwiecińskiej nawiązał do formy książki: na ogół ruchome zdjęcia, czasem nałożone na siebie, dające wrażenie niematerialności fotografowanej postaci, tworzące ciekawe efekty wizualne, artystki zamknęły w srebrnej okładce. Otuliła ona fotografie, pozbawiona tytułu i odbijająca przymgloną twarz oglądającego. Album, portfolio, historia obrazkowa...? Towarzystwo *Czerwonego Żakietu* zdaje się implikować skojarzenia z opcją trzecią.

Zagubionym na mapie znaczeń²² Kamil Kocurek udostępnił plan wędrówki: zdjęcia satelitarne z wyrysowanym, jakby na wzór „śladów w zbożu”, motywem graficznym rodem z Nazca. Oglądając film wyświetlany na umieszczonym obok ekranie, można było towarzyszyć artyście w spacerze wytyczoną trasą. Podobne stylistycznie (choć diametralnie różne) wydawały się prace Angeliki Krzus. Zdjęcia drzew, lasku z wydrapanymi lub naszkicowanymi zarysami nieistniejących już domów, willi, czasem z zaznaczeniem sieci piwnic, być może tuneli łączących gmach z... właśnie. Czym? Do głosu dochodzi ludzka ciekawość, poszukiwanie sensacji, „ukrytego skarbu”. Dodatkowo zdjęcia artystki zdały

¹⁹ J. BARTMIŃSKI: *Folklor...*, s. 129.

²⁰ D. CZUBAŁA: *Współczesne legendy miejskie*, s. 27.

²¹ *Ibidem*, s. 31.

²² Ze wspomnianym zagubieniem na mapie znaczeń nierozzerwalnie kojarzą mi się przytaczane już w tekście słowa Ulfa Hannerza o plotkach, które stanowią dla ludzi „mapę swego podlegającego zmianom otoczenia społecznego, która pomaga im obierać kurs”. [podkr. M.R.-C.]. U. HANNERZ: *Odkrywanie miasta...*, s. 218.

się być od niechcienia przypięte pinezkami, jak fotografie dowodów w filmach sensacyjnych lub kryminalnych stworzyły ścianę z „poszlakami”. Pikanterii prezentowanym zdjęciom dodaje fakt realnego istnienia podobnych miejsc. Przykładowo zamek Książ do teraz pobudza wyobraźnię siecią hitlerowskich korytarzy, które miały być połączone z podobnymi w Górach Sowich. Budowle na uboczu, osamotnione i tajemnicze, włączone nierzadko w niepokojący krajobraz lasu, stają się „łakomym kąskiem” dla wszystkich głodnych „przeżycia czegoś niezwykłego i wzbudzającego grozę”²³. W ten sposób legenda miejska wydziera nas monotonnej rzeczywistości. Warto w tym miejscu nadmienić, że twórczość folklorystyczna (w tym miejskie legendy) zaliczana jest do zjawiska mitologii społecznej, które jest „odwieczne i powszechne, występuje zarówno w kulturach plemiennych, jak i w najbardziej zaawansowanych technicznie społeczeństwach współczesnych”²⁴, ponieważ „nowy system myślenia [realistycznego, opartego na faktach, przyczynowo-skutkowego — przyp. M.R.-C.] nie wyeliminował z naszego życia potrzeby mitologizacji”²⁵. *Urban legend* odpowiada na społeczne zapotrzebowanie snucia „opowieści nieprawdopodobnych”; ostatnie zdanie przytoczonego cytatu umieszczono na ulotce wystawy.

Po skojarzenia ze zbrodnią, sensacyjne opowieści z życia²⁶ sięgnęła Ola Młodecka. Jej zdjęcia zakrwawionej żarówki, sztucznej dłoni trzymającej fragment futra być może małego zwierzęcia, bułki z McDonald’s z włosami w miejsce hamburgera, wywoływały uczucie pewnego niesmaku. Niecodzienne połączenie przedmiotów codziennych, dodatkowo wybijające się na białym tle, uderzało. Fotografie odrzucały, ale i fascynowały. Dionizjusz Czubała próbował wyjaśnić sukcesy zbierackie niektórych badaczy faktem, że zachęcali oni ludzi do mówienia i dzielenia się tym, co „w danej chwili bulwersuje szeroką opinię społeczną, a więc [opowiadania — przyp. M.R.-C.]: o morderstwie, epidemii, o handlu żywym towarem, o porwaniach dzieci (ludzi) na części zamienne, o tajemniczej śmierci idola, o wizycie kosmitów itp.”²⁷. Podobne opowieści najczęściej zresztą przywoływano jako egzemplifikacje miejskich legend. Bezpośrednio nawiązała do nich Iga Słupska, która nazwała swoje prace po prostu... *Legendsy miejskie*. Stworzone przez artystkę pocztówki przywoływały po trosze tabloidowe historie: przypadek 42-latka, który zabił żonę, strasznej kamienicy, w której nie da się mieszkać, śmierci w wyniku ukąszenia przez rzadkiego pająka afrykańskiego czy znalezienia zmasakro-

²³ D. CZUBAŁA: *Współczesne legendy miejskie...*, s. 21.

²⁴ Ibidem, s. 134.

²⁵ Ibidem, s. 135.

²⁶ Dionizjusz Czubała w swojej książce *Opowieści z życia* zamieścił rozdział *Sensacje jako odmiana opowieści z życia*. We *Współczesnych legendach miejskich* podaje kilka przykładów poruszanych tam wątków. Por. ibidem, s. 22.

²⁷ D. CZUBAŁA: *Współczesne legendy miejskie...*, s. 25.

wanych zwłok. Plotki, którymi żyje lokalna społeczność, wątki nieustannie przeplatające się w legendach miejskich, występujące w różnych wariantach — w ujęciu artystki przyjęły formę niecodziennych pamiątek z podróży. Tym łatwiej się nimi dzielić, rozpowszechniać je.

Owe „niepokoje w życiu codziennym”²⁸ zajmują ludzi od zawsze. Krystian Lupa zauważył, że:

Oburzamy się tym, ale jednocześnie bierzemy w tym udział, pragniemy tego. Tłum potrzebuje tego zarzynania się, wdeptywania w bruk. Głód sensacji zamienia nas w tropicieli rzeczywistych i wyimaginowanych skandalu²⁹.

Dionizjusz Czubała odwołał się w pewnym momencie do psychoanalizy, przywołał dzieło Klaussa Thiele-Dohrmanna o znamienym tytule *Psychologia plotki*. Niemiecki autor związał intencjonalność plotki-pogłoski z freudowskim mechanizmem kompensacji lub przenoszenia³⁰. Upředzenia i stereotypy są łatwiejsze do przyjęcia niż prawda. Czubała spuentował:

Można więc widzieć plotkę-legendę jako eksplorację niewyczerpanych pokładów naszej podświadomości, jako akt komunikacyjny, za pomocą którego wyładowuje się złość, zawiść, zazdrość, pożądanie, niechęć, niepewność, lęk, podejrzliwość, ciekawość³¹.

W ten sposób, poprzez „wspólnotę upředzeń” lub kreślenie stereotypowego wizerunku Innego, dana grupa integruje się, cementuje. W tych przypadkach nieistotne jest dotarcie do prawdy. Budowanie relacji z grupą zostaje postawione na pierwszym miejscu. Ulf Hannerz tłumaczył podobne praktyki, objaśniając stanowisko Maksa Gluckmana (którego esej o plotce i skandalu z 1963 roku zainicjował ściślejsze studia tej kwestii). Cytując badacza, plotka:

służy głównie zachowaniu jedności grup, takich jak elity, grupy zawodowe, czy mniejszości. Dosłownie rzecz biorąc, jest to oczywiście rozmawianie o ludziach, lecz głębiej, jak mówi Gluckman, chodzi o wyrażanie i potwierdzanie

²⁸ Pod tą nazwą Czubała grupuje część artykułów z przytaczanej, niemal czterystustronicowej pracy zbiorowej *Rumeurs et legendes contemporaines*, jednocześnie wskazuje niezwykłą popularność wątku sensacyjnego w legendach miejskich. Por. ibidem, s. 18.

²⁹ K. LUPA: *Tajemnice ludzkiej małości* [Wywiad Agaty Siwiak z Krystianem Lupą]. „Dwutygodnik.com” (teatr) 2011, nr 79, <http://www.dwutygodnik.com/artukul/3346-tajemnice-ludzkiej-malosci.html#archive> [data dostępu: 20.05.2013].

³⁰ Negatywne emocje miałyby być tłumione i ujawniane przez projekcję, przeniesienie na kogoś innego: sąsiada, znajomego, przełożonego. Por. D. CZUBAŁA: *Współczesne legendy miejskie...*, s. 133.

³¹ Ibidem.

norm. Za pomocą plotki można skrzywdzić wrogów i ukarać odstępców od grupy. Można też trzymać na dystans intruzów, którzy nie zgromadzili wystarczającej wiedzy o ludziach i ich przeszłym zachowaniu, co jest fundamentem szlachetnej sztuki plotkowania³².

Nie bez powodu zresztą: „Do folkloru należą tylko twory zaakceptowane przez wspólnotę, utrwalone i utrzymywane w obiegu społecznym poświadczonym wariantami”. Teksty folkloru — na wzór języka — „służą jako narzędzia interakcji społecznej i interpretacji świata przez zbiorowość”³³.

W ostatnim z pomieszczeń galerii, słabiej oświetlonym, stworzono kameralną atmosferę, która współgrała z intymnością prezentowanych na wystawie prac. Mateusz Hajman rozrzucił na stole klisze ze zdjęciami kobiety: ubranej i nagiej. Nałożone na siebie dały złudzenie voyeryzmu, podglądania przez prześwitujące ubranie. Posklejane taśmą, jakby od niechcenia, zdawały się podkreślać pracę w pośpiechu. Podniecenie, ekscytacja? Artysta stworzył zaplecze plotce. Instalacja znalazła się w centrum pomieszczenia, przyciągała wzrok (i większość uwagi, jak na historii z zabarwieniem erotycznym przystało). Została jednak zderzona z pracą Aleksandry Ignasiak: wiszącym na ścianie czarno-białym zdjęciem trójki małych dzieci, które — za pomocą brokatu i wbitych w powierzchnię świeatek-lampek choinkowych — zostały wystylizowane na święte. Czyżby współistniejące *sacrum* i *profanum*, pierwsze w zlaicyzowanej wersji trącej kiczem? Podkoloryzowane opowieści rodziców o pociechach, mężczyzn o kobietach? Pozbawieni drogowskazu sami kreujemy znaczenia, sterujemy interpretacją. Nawet jeśli ta miałyby się z rzeczywistością, cały proces mieści się w praktyce mitotwórczej. Tym samym odbiorca mógł zbliżyć się do artystów: razem z nimi wziąć udział w szeroko pojętej kreacji.

Miejskie podania rozrastają się, powtarzane zwielokrotnionym szeptem podnieconych mieszkańców. Na tym polega ich siła; trudność w dotarciu do źródła tylko ubarwia poszukiwania. Jak wskazał Dionizjusz Czubala: „Nie idzie bowiem tylko o prostą prawdę historyczną, ale — jak by powiedział B. Ellis — o wiele prawd (psychologiczną, emocjonalną), które komplikują przedmiot rozważań”³⁴.

Relatywizm postrzegania świetnie ujęła w swojej pracy Urszula Przyłucka. Stworzony przez nią wykaz uparcie notowanych pór odjazdu (autobusu, tramwaju lub pociągu) ukazał niejednoznaczność rzeczy, zdawałoby się, skrajnie dookreślonej: rozkładu jazdy. Spóźnienia, przyspieszenia, bezlitosne komentarze „nie przyjechał”... Brak oczekiwanej stałej, dodatkowo podkreślony wybiórczością dni, w których prowadzono te swoiste badania statystyczne, w pewien

³² U. HANNERZ: *Odkrywanie miasta...*, s. 216—217.

³³ Oba cytaty: J. BARTMIŃSKI: *Folklor...*, s. 134.

³⁴ D. CZUBALA: *Współczesne legendy miejskie...*, s. 129.

sposób unaocnił jednorazowość każdego aspektu życia. Czyż w tej, uznajmy, metaforze nie-powtarzalności, nie kryje się piękno świata?

Piotr Wiaziemski powiedział o miejskich legendach, że „To nasza literatura, ustna”³⁵, kolejny z rosyjskich folklorystów, Nikołaj A. Dobrolubow, podsumował je jako:

samo życie z jego ulotnymi zdarzeniami, cierpieniami, rozkoszami, rozczarowaniami albo zawodami, namiętnościami w całym swoim pięknie i prawdzie. Tydzień takiego życia nauczy nas więcej niż siedem tomów martwej statystyki³⁶.

Urszula Przyłucka udowodniła, że nawet z martwej statystyki uczynić można opowieść o życiu.

Dlaczego miejskie legendy cieszą się taką popularnością? Jaki jest sens snucia nieprawdopodobnych lub wywiedzionych z cudzych biografii opowieści? Dionizjusz Czubala, tłumacząc stanowisko Jeana-Noëla Kapferera, stwierdził, że: „Są wypadki, kiedy, idąc od osoby do osoby, nie tylko nie odchodzą plotki od prawdy, ale — co ważniejsze — szukają tej prawdy. Celem plotki jest tłumaczenie tych faktów, a więc są kolektywnym wyjaśnieniem rzeczywistości”³⁷. Jak zauważył Ulf Hannerz: „Rozwój w ostatnich latach historii miast koncentrującej się na życiu zwykłych ludzi pokazał, jak wiele wiedzy można zdobyć, posługując się tego rodzaju źródłami”³⁸. Celem miejskich legend może być również, cytując Jana Harolda Brunvanda, „wyjaśnianie niezwykłych i ponadnaturalnych zdarzeń w naturalnym świecie”³⁹. W każdym z nas tkwi bowiem potrzeba tłumaczenia, wyjaśniania. Jeden z uczestników czatu, na który powołała się Anna Krzemień w pracy *Gliwice, trójkąt bermudzki*, posługujący się nickiem „ziutek997”, dokonał swego podsumowania całej mitotwórczej praktyki: „z każdej dzielnicy można zrobić co się chce... kwestia pieniędzy i oczywiście potrzeb”.

Miejskie legendy ubarwiają życie: agresywnie czerwona nitka wpleciona w monotonną strukturę ożywia ją, zwyczajne osiedle zamienia się w zagadkowy obrys postaci widziany z nieba. Pozostawione na wystawie *Urban legends* miejsca niedookreślenia, instalacje pozbawione tytułów, enigmatyczne objaśnienia sprzyjały mitotwórczej praktyce każdego z odwiedzających. Prezentowane

³⁵ P.A. VJAZEMSKIJ: *Zapisnye knigi*, s. 202; cyt. za: D. CZUBALA: *Współczesne legendy miejskie...*, s. 11.

³⁶ N.A. DOBROLUBOV: *Sluchi*. W: IDEM: *Polnye sobranije sočinienij*. T. 4. Moskwa 1937, s. 429—430; cyt. za: D. CZUBALA: *Współczesne legendy miejskie...*, s. 12.

³⁷ *Rumors. Uses, Interpretation and Images*. New Brunswick—London 1990, s. 2; cyt. za: D. CZUBALA: *Współczesne legendy miejskie...*, s. 33.

³⁸ U. HANNERZ: *Odkrywanie miasta...*, s. 350.

³⁹ J.H. BRUNVAND: *The Vanishing Hitchhiker. American Urban Legends and Their Meanings*. New York—London 1981, s. 10; cyt. za: D. CZUBALA: *Współczesne legendy miejskie...*, s. 134.

obrazy zaczęły w pewnym momencie żyć własnym życiem. Oderwały się od artystów-rodzicieli i obrastały w kolejne interpretacje. „Plotka zdąży okrążyć cały świat, nim Prawda założy buty”.

Marta Rusek-Cabaj

Searching for Sense of the Human World “Urban Legends”

Summary

In November 2013, in the Gallery of the Association of Polish Photographers from the Silesian District in Katowice, an exhibition entitled *Urban Legends* took place. During the exhibition the artistic works of students of the Academy of Fine Arts were displayed. It is no coincidence that the Department of Literary Interpretation and the Department of Interdisciplinary Studies engaged themselves in the examination of urban legends. The installations presented on the exhibition were often interconnected with verbal elements, as if to emphasise the source and the relation to the oral origins of legends, rumours and incredible stories... It turned out that urban legends may be understood broadly, interpreted in many different ways and translated into the artistic language. As Dionizjusz Czubala, cited in the exhibition brochure, emphasised (and the exhibition itself confirmed): “the new system of thinking [a realistic one, based on facts and cause-and-effect logic — author’s annotation] has not resulted in the elimination of the need for creating myths from our lives”.

Марта Русек-Цабай

Поиски смысла человеческого мира „Городские легенды”

Резюме

В ноябре 2013 года в Галерее Союза польских художественных фотографов Силезского округа в Катовице проходила выставка “Urban legends”, собравшая работы студентов катовицкой Академии художеств. Неслучайно поиском городских легенд занялись мастерская интерпретации литературы и мастерская междисциплинарных проектов. Представленные на выставке инсталляции зачастую были сильно сопряжены со словесной материей, чтобы подчеркнуть источник, обозначить связь с оральными началами преданий, сллетен, необыкновенных историй... Оказалось, что городские легенды могут пониматься широко, разнородно интерпретироваться и переводиться на язык искусства. Как подчеркивал цитируемый в буклете выставки Дионисий Чубала (и что подтвердила сама выставка): «новая система мышления [реалистического, опирающегося на факты, причинно-следственного — прим. М. Р-Ц] не исключила из нашей жизни потребности в мифологизации».

Violetta Sajkiewicz

Akademia Sztuk Pięknych w Katowicach

Fotografia jako możliwość sensu Strategie narracyjne w cyklu *Polonia i inne opowieści* Allana Sekuli

Hans Belting stwierdził, że fotografia „może być czymkolwiek [...]”. Mimo że jest zawsze obrazem, musi najpierw zadeklarować, jakiego rodzaju obrazem chce być¹. Konstatację tę, choć nie dotyczy bezpośrednio twórczości Allana Sekuli, amerykańskiego artysty i teoretyka polskiego pochodzenia, można odnieść do zajmujących go rozważań nad problemem wyłaniania się znaczeń w fotografii oraz ich uwikłaniem w porządek nauki i władzy z jednej strony, sztuki — z drugiej. Przeświadczenie o tym, że fotografia jako komunikat jest nieostra semantycznie, to dziś oczywistość, powszechna jest również świadomość tego, że nie występuje ona „w stanie wolnym, niezwiązanym z żadnym systemem legitymizacji i kontekstualizacji, z żadnym dyskursem”². Trzeba jednak pamiętać, że mające swoje korzenie we wczesnej refleksji na temat fotografii, w wypowiedziach François’a Arago i Oliviera Wendella Holmes’a, przeswiadczenie o jej transparentności i neutralności żywe było jeszcze w połowie ubiegłego stulecia³. Wystarczy przypomnieć ewolucję poglądów Rolanda Barthes’a, próbującego w okresie fascynacji strukturalizmem wyjaśnić, w jaki sposób fotografia nabywa znaczenie. Początkowo, w artykule *Le message photographique* (1961), utrzymywał w duchu André Bazina, że jest ona analogonem,

¹ M.P. MARKOWSKI: *Przygoda ciała i znaków. Wprowadzenie do pism Julii Kristevej*. W: J. KRISTEVA: *Czarne słońce. Depresja i melancholia*. Tłum. M.P. MARKOWSKI i R. RYZIŃSKI. Kraków 2007, s. XLI.

² Zob.: D. ATTRIDGE: *Jednostkowość literatury*. Tłum. P. MOŚCICKI. Kraków 2007, s. 36.

³ Cyt. za: K. PIJARSKI: *Allan Sekula i fotografia na skrzyżowaniu dyskursów*. W: A. SEKULA: *Spoleczne użycia fotografii*. Tłum. K. PIJARSKI. Warszawa 2010, s. 253.

czyli czystym przekazem denotowanym. Dotyczyło to zwłaszcza zdjęć reporter-
skich, przedstawiających traumatyczne wydarzenia, które pozostawiając widzów
niejako bez słów, powodowały zawieszenie procesów konotacyjnych. Jednak
z czasem Barthes zrewidował swoje poglądy, uznając, że fotografia ukrywa
swoją konwencjonalność i jedynie „wydaje się stwarzać przekaz bez kodu”⁴. Co
prawda obraz fotograficzny jest pozbawiony składni i posługuje się retoryczny-
mi środkami wypowiedzi, ale może stać się elementem innego systemu narra-
cyjnego. Dzieje się tak, gdyż, jak zauważa we *Wstępie do analizy strukturalnej*
opowiadań, narracje zyskują sens z zewnątrz, z innych systemów⁵. Przykładem
tego są analizowane przez francuskiego teoretyka w *Retoryce obrazu* przeka-
zy reklamowe, łączące fotografię i tekst, a więc intermedialne w swej istocie,
złożone ze znaków językowych, nieciągłego szeregu znaków czystego obrazu
i znaków przekazu symbolicznego, który przejmuje znaki innego systemu, aby
uczynić z nich swoje *signifiants*.

„Gdyby z obrazu udało się usunąć jego konotacje — pisał — co jest utopią,
stałby się on do ostateczności obiektywny, to znaczy w konsekwencji niewin-
ny”⁶. Ale nie jest to możliwe, gdyż niekodowany, „nieciągły” charakter ma
jedynie warstwa denotacji, rozumiana jako mechaniczna reprodukcja obiektu na
kliszy fotograficznej. Natomiast kodowanie pojawia się na poziomie konotacji,
który związany jest z doбором tematu zdjęcia, jego parametrów technicznych
i sposobu oświetlenia, czyli tego, co zależy od decyzji osoby fotografującej, oraz
od kontekstów, w jakich się je umieszcza, towarzyszących tekstów czy wyboru
miejsca prezentacji. Oglądającemu dany jest jednocześnie przekaz percepcyjny
i przekaz kulturowy⁷. Pierwszy z nich jest „nałożony” na drugi, przekaz do-
słowny, denotatywny stanowi podporę konotowanego przekazu symbolicznego.
Przy czym, zdaniem Barthes’a, denotacja przesądza o poczuciu rzeczywistości obrazu,
a konotacja o jego nierealności⁸.

Dla autora *Retoryki obrazu* obraz fotograficzny jest otwartym systemem se-
miologicznym, który choć sam pozbawiony jest kodu, przechwytuje otaczające
go kody kulturowe, zwłaszcza je i „naturalizuje”. Fotografia wydaje się prze-
zroczyście, bo utopijny charakter denotacji przesłania konstrukcyjny charakter
konotacji⁹. Jednak, jak uważa Sekula, wiara w jej immanentne, uniwersalne

⁴ K. PIJARSKI: *Archiwum jako kopalnia. Krytyczna historia fotografii Allana Sekuli*. W: *Interpretować fotografię*. Red. M. WRÓBLEWSKA, Z. JURKOWLANIEC. Warszawa 2009, s. 69.

⁵ Ibidem, s. 58.

⁶ R. BARTHES: *Retoryka obrazu*. Tłum. Z. KRUSZYŃSKI. W: *Ut pictura poesis*. Red. M. SKWARA, S. WYSŁOUCH. Gdańsk 2006, s. 149.

⁷ Zob. R. BARTHES: *Wstęp do analizy strukturalnej opowiadań*. Tłum. W. BŁOŃSKA. „Pamiętnik Literacki” 1968, z. 4.

⁸ Zob. IDEM: *Retoryka obrazu...*, s. 149.

⁹ Ibidem, s. 144.

i stałe znaczenie jest mitem¹⁰. Cechuje ją tendencyjna retoryka, która za sprawą struktury dyskursu fotograficznego ulega tak daleko posuniętemu wyparciu¹¹, że wyobrażamy sobie, że fotografia może „pokonać swój opis i historię, czerpać siłę z potęgi samego wzroku”¹², ignorując tym samym przewagę całościowego systemu komunikacji nad fragmentarycznym wypowiedzeniem. Ale w rzeczywistości: „Wszelka komunikacja jest, w większym lub mniejszym stopniu tendencyjna, wszelkie przekazy zaś są przejawem interesowności”¹³.

Według Barthes’a elementy znaczące fotografii pociągają za sobą płynny łańcuch elementów znaczonych. Odbiorca, dokonując ich selekcji, wybiera tylko niektóre z nich, co może prowadzić do destabilizacji sensu. Jednym ze sposobów, by tego uniknąć, by unieruchomić zmienny łańcuch *signifié* i odebrać władzę znakom niepewnym, jest uzupełnienie fotografii przekazem językowym¹⁴. Tekst tworzy rodzaj obramowania, ograniczającego zdolność projekcyjną obrazu i nie pozwalającego na zbyt swobodne konotacje¹⁵. Również dla Sekuli towarzyszący fotografii, jawny bądź niejawny tekst jest czynnikiem stabilizującym jej znaczenie¹⁶. Podzielając przekonanie Barthes’a o jej polisemicznym charakterze, traktuje narracyjność jako coś wobec niej zewnętrzne. Fotografia komunikuje poprzez skojarzenie z jakimś tekstem lub system ukrytych wypowiedzi językowych, które przenoszą ją do obszaru czytelności¹⁷. Natomiast sama w sobie, jak zauważa:

jest jedynie możliwością sensu. Tylko poprzez zanurzenie w konkretnej sytuacji dyskursywnej może nieść czytelne znaczenie. Ponieważ jednak każda nowa sytuacja dyskursywna generuje własny zestaw przekazów, każda fotografia jest potencjalnie otwarta na zawłaszczenie przez kolejne zespoły „tekstów”¹⁸.

Nie będąc samodzielnym systemem językowym, zależna jest od ogólniejszych warunków dyskursywnych, zwłaszcza tych ustanowionych przez język.

Barthes wyróżnił dwie funkcje zakorzeniające narrację w obrazie. Pierwsza z nich, zakotwiczenia (*d’ancrage*), występująca często w fotografii prasowej i reklamie, ma walor substytutywny. Druga, zluźnienia (*de relais*), polegająca na uzupełnianiu się słowa i obrazu, spotykana jest np. w komiksach i kinie,

¹⁰ Zob. M. MICHAŁOWSKA: *Foto-teksty. Związki fotografii z narracją*. Poznań 2012, s. 44.

¹¹ Zob. *Ibidem*, s. 46.

¹² A. SEKULA: *Demontaż modernizmu, ponowne odkrycie dokumentu (notatki o polityce reprezentacji)*. W: IDEM: *Spoleczne użycia fotografii...*, s. 41; A. SEKULA: *O wynalezieniu znaczenia fotografii*. W: IDEM: *Spoleczne użycia fotografii...*, s. 13.

¹³ *Ibidem*, s. 15.

¹⁴ Zob. A. SEKULA: *Demontaż modernizmu...*, s. 54.

¹⁵ Zob. A. SEKULA: *O wynalezieniu znaczenia fotografii...*, s. 11.

¹⁶ Zob. R. BARTHES: *Retoryka obrazu...*, s. 146.

¹⁷ Zob. *Ibidem*.

¹⁸ A. SEKULA: *Handel fotografiami*. W: IDEM: *Spoleczne użycia fotografii...*, s. 79.

czyli tam, gdzie słowo nie pełni prostej funkcji objaśniającej, lecz odnosi się do sensów, których nie ma w obrazie. W tym wypadku jedność przekazu dopełnia się na poziomie historii, anegdoty, diegezy¹⁹. Sposób, w jaki tekst dookreśla komunikat wizualny, ujawnia dokonana przez Sekulę analiza jednej z fotografii Lewisa Hine'a. Rozbudowany tytuł zdjęcia: *Neil Gallagher, pracował dwa lata w kruszarni węgla, noga zgnieciona między wózkami, Wilkes Barre, Pensylwania, listopad 1909*, zawiązuje obraz poprzez nazwanie wprost wyzysku, jakiemu na początku XX wieku poddawane były dzieci pracujące w amerykańskich kopalniach.

Fotografia ma jednak — jak zauważa — jeszcze inny poziom znaczenia, drugą konotację. W podpisie zdjęcia Neil Gallagher wymieniony jest z imienia i nazwiska, co nadaje mu status kogoś więcej niż anonimowej jednostki statystycznej, „zranionego dziecka”²⁰.

Tekst pełni zatem nie tylko funkcję sprawozdawczą, ale ma również za zadanie nadać godność przedstawionej na zdjęciu osobie.

Podobną strategię stosował Sekula. Wychodząc z założenia, że fotografia staje się czytelna dzięki objaśniającym ją tytułom, komentarzom i układom niejawnych lingwistycznych aluzji²¹, uzupełniał narrację wizualną komentarzami słownymi służącymi zarówno zakotwiczeniu, jak i zlurowaniu zdjęć.

Sekula, zaliczany przez Hala Fostera do artystów etnografów²², skupiał się na problematyce kulturowego Innego, wpisując tworzone przez siebie cykle fotograficzne w rozległe konteksty społeczne i polityczne. Ich głównymi tematami była krytyka późnego kapitalizmu oraz globalizacji, podjęta m.in. w poświęconej kwestii stosunków polsko-amerykańskich *Polonii i innych opowieściach* — serii trzydziestu siedmiu zdjęć zrealizowanych w latach 2007—2009 na zamówienie Zachęty i The Renaissance Society w Chicago²³, które uzupełniały autorskie notatki, autokomentarze, cytaty pochodzące z literatury pięknej, m.in. dzieł Thomasa Pynchona, Saula Bellowa i Henryka Sienkiewicza, publicystyki oraz tekstów poświęconych ekonomii, wśród których znalazły się wypowiedzi Zbigniewa Brzezińskiego, prognozy dotyczące polityki i gospodarki światowej z końca lat 30. XX wieku oraz *Uwagi o rządzie polskim* Jeana Jacques'a Rousseau. Co powodowało, jak w katalogu wystawy pisała Katarzyna Ruchel-Stockmans, że „obraz staje się tekstem, a tekst obrazem, który trzeba oglądać”²⁴.

¹⁹ Zob. A. SEKULA: *O wynalezieniu fotografii...*, s. 12.

²⁰ Ibidem, s. 17—18.

²¹ Zob. R. BARTHES: *Retoryka obrazu...*, s. 147—148.

²² Zob. A. SEKULA: *O wynalezieniu znaczenia fotografii...*, s. 33.

²³ Zob. H. VAN GELDER, W. A. SEKULA: *Polonia i inne opowieści*. Warszawa 2010, s. 108.

²⁴ H. FOSTER: *Powrót realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*. Tłum. M. BOROWSKI, M. SUGIERA. Kraków 2010, s. 221—222.

Tytuły wyjaśniają, co przedstawiają poszczególne prace, umiejscawiają je w czasie i przestrzeni. Bez nich nie sposób określić, gdzie położone są sfotografowane przez Sekulę pola ani czy widoczne na zdjęciach kluby jazzowe i bazy lotnictwa wojskowego znajdują się w Stanach Zjednoczonych czy w Polsce. Dopiero za sprawą równoległej do warstwy wizualnej narracji słownej miejsca te tracą anonimowość, a tytułowa Polonia ulega konkretyzacji. Podpisy pod zdjęciami bywają rozbudowane jak u Hine'a lub ograniczają się do podstawowych informacji. Czasami tekst stanowi integralną część zdjęcia, jak w przypadku napisów na koszulkach, reklamy Radia Maryja czy tablicy ostrzegającej przed wkroczeniem na teren Ośrodka Szkolenia Agencji Wywiadu w Starych Kiejkutach.

Jednak szczególnie charakterystyczne dla fotograficznych projektów Sekuli są towarzyszące im, często bardzo obszerne, komentarze słowne. Wyłania się z nich obraz kraju postrzeganego przez Amerykanów poprzez pryzmat stereotypów powielanych w *Polish jokes* i traktowanego niemalże jak pięćdziesiąty pierwszy stan USA²⁵, a jednocześnie zaskakującego oraz pełnego sprzeczności. Przy czym zawsze działają one na różnych poziomach retoryki, zarówno empirycznym, jak i duchowym.

W cyklu poświęconym Polonii opowieść o kraju przodków artysty umiejscowiona jest poza realnym czasem i przestrzenią, o czym zaświadcza cytowana słynna wypowiedź Alfreda Jarry'ego, anonsująca paryskiej publiczności *Ubu króla*: „Rzecz dzieje się w Polsce, czyli nigdzie”. Poruszane w pracach kwestie relacji polsko-amerykańskich²⁶ stały się dla Sekuli pretekstem do snucia opowieści o Polsce „wyobrażonej”, czytanej zarówno przez konteksty geopolityczne, jak i autobiograficzne.

Jeszcze trudniej zdefiniować Polonię, która, jak pisał Sekula we wstępnych notatkach do wystawy, jest:

wszędzie tam, gdzie jest jakiś Polak. Rousseau widział ją jako zbiorowe antidotum na podległość Polski jej potężnym sąsiadom. Polonia jest wszędzie i nigdzie, gotowa pojawić się bez ostrzeżenia w Warszawie czy Chicago, tak jak pojawia się na Krymie czy w Anaheim [...], a potem ustąpić potężniejszym widmom „Ameryki”, „Europy” czy „Azji”²⁷.

²⁵ Cykl *Polonia i inne opowieści* prócz The Renaissance Society w Chicago i Narodowej Galerii Sztuki Zachęta (2009) prezentowano w Ludwig Múzeum w Budapeszcie (2010), Belfast Exposed (2011) oraz Galerie Michel Rein w Paryżu (2011).

²⁶ Zob. K. RUCHEL-STOCKMANS: *Nieznośna ciężkość mitu*. Tłum. M. WAWRZYNCZAK. W: A. SEKULA: *Polonia i inne opowieści...*, s. 104.

²⁷ Anonimowy agent CIA, informator „New York Timesa”, przypisał to stwierdzenie Jamesowi L. Pavittowi, byłemu dyrektorowi tajnych operacji CIA. Gazeta cytowała je w czerwcu 2006 roku, w kontekście tajnych więzień CIA, z których jedno znajdować się miało na terenie Polski.

Polonia, w dosłownym rozumieniu tego pojęcia, oznacza osoby polskiego pochodzenia mieszkające poza granicami kraju, ale może też być rozumiana jako alegoria polskości. Dlatego za jej archetypowego mieszkańca można uznać Adama Mickiewicza, który „nigdy w Polsce jako takiej nie mieszkał”²⁸. „Stopniowej utracie języka ojczystego przez kolejne pokolenia emigrantów — pisała w katalogu wystawy Hilde Van Gelder — towarzyszy [...] tworzenie *quasi*-mitycznego, utopijnego wymiaru utraconego pochodzenia, za którym się tęskni, ale które pozostaje na zawsze niedostępne”²⁹. Dlatego Polonia jest rodzajem mitu, krainą dzieciństwa dziadów i pradziadów, która utraciwszy związek z rzeczywistością, nabrała cech przestrzeni imaginacyjnej.

Jej atrybutami są czerwone koszulki z białym orzełkiem, oleje święte z rzymskokatolickiego kościoła w Chicago, a także mające kultywować więź z krajem przodków narodowe uroczystości. Zdjęcia Sekuli pokazują członkinie Stowarzyszenia Weteranów Armii Polskiej w Ameryce biorące udział w paradzie z okazji uchwalenia Konstytucji 3 Maja i uczestników festiwalu *Taste of Poland*, największej imprezy polonijnej w Stanach Zjednoczonych, chętnie odwiedzanej przez osoby nie mające polskich korzeni, głównie Latynosów, dla których „La fiesta de los Polacos” jest po prostu jeszcze jednym z organizowanych w stolicy Illinois świąt. To, co polskie, zlewa się z tym, co amerykańskie. Szczególnie wymowny jest pod tym względem portret młodej kobiety z dzieckiem ściskającym w dłoniach chorągiewki w barwach obu państw. Powierzchowne gesty i deklaracje nie są w stanie zapobiec utracie narodowej tożsamości. Siostra artysty „jako dobra matka — czytamy w *Częściowym scenariuszu wystawy* — jest bardziej zainteresowana afrykańskimi korzeniami jej syna niż jego polskością”³⁰. Zaś jego bratanek trzyma na zdjęciu *Mój ojciec, brat i jego syn* (1998) wykonaną przez siebie biało-czerwoną flagę do góry nogami.

W opowieść o Polonii Sekula wplata, podobnie jak w innych cyklach fotograficznych, materiał autobiograficzny, rodzinne zdjęcia i spisane przez siebie wspomnienia, ale, prezentując je, przyjmuje socjologiczny dystans, który umożliwia mu osiągnięcie pewnego stopnia typowości³¹. W scenariuszu do wystawy pisze o grobach dziadków, Pawła i Wiktorii, oraz nagrobku wujka, na którym „znika ukośna kreseczka zmieniająca ‘l’ w ‘ł’”³², znacząc stopniową amerykańskizację jego rodziny. Równocześnie, w notatkach do wystawy zastanawia się nad powodami, które zadecydowały o dobrej znajomości języka polskiego przez ojca artysty, syna analfabety. Prezentuje zrobione przed pustym domem

²⁸ O wystawie w kontekście wcześniejszych prac Sekuli zob. V. SAJKIEWICZ: *W Kiejkutach, czyli nigdzie*. „Czas Kultury” 2010, nr 2.

²⁹ Ibidem, s. 59.

³⁰ A. SEKULA: „*Wstępne*” notatki..., s. 60.

³¹ Zob. IDEM: *Demontaż modernizmu...*, s. 63.

³² IDEM: *Częściowy scenariusz wystawy*. Tłum. M. WAWRZYŃCZAK. W: A. SEKULA: *Polonia i inne opowieści...*, s. 57.

w Sacramento zdjęcie owdowiałej matki, która wychodząc za mąż za Amerykanina polskiego pochodzenia, „przeszła na katolicyzm i nauczyła się robić gołąbki od swojej teściowej”³³, i wykonany pod koniec lat 70. XX wieku portret ojca, Ignacego Sekuli, ze sporządzoną na podstawie książki telefonicznej listą nowojorczyków noszących to samo, rzekomo katolickie nazwisko (*Mój ojciec ze swoją listą*, 1979), z których połowę stanowili rabini. Co każe artystę na nowo stawiać pytania o trudne relacje polsko-żydowskie, przywołane za sprawą odezwy z powstania w warszawskim getcie i notatek do wystawy.

Polonię — pisze w nich Sekula — dobitnie podkreśla nerwowość dotycząca religijnej i etnicznej czystości. Granica pomiędzy Żydem i nie-Żydem jest często niewyraźna. Oskarżenie o ukrytą żydowskość jest zawsze pod ręką gotowe do aktywacji. Wałęsa walczył z Mazowieckim w kampanii prezydenckiej w 1990 roku jako „prawdziwy Polak”. Gdzie polscy Żydzi żyjący i umarli, mieszczą się w wielowiekowym dramacie narodowej tożsamości i braku państwowości? Czy Syjon pierwszych syjonistów był lustrzanym odbiciem Polonii?³⁴

Mikrohistorie przedstawione w cyklu *Polonia i inne opowieści* stają się, jak zauważa Katarzyna Ruchel-Stockmans, okazją do snucia refleksji na temat historycznych i współczesnych związków pomiędzy Polską i Stanami Zjednoczonymi³⁵. Artysta zestawia ze sobą fotografie polonijnego festiwalu w Chicago, symbolu polskiej obecności w Stanach Zjednoczonych, ze zdjęciem zabudowań byłego PGR-u w Więckowicach, przejętych przez będącą potentatem w przemyśle hodowli trzody chlewnej korporacji Smithfield Foods. Fotograf nie został wpuszczony na teren gospodarstwa, sfotografował jedynie łany zboża, oddzielające chlewnie od wścibskich spojrzeń, i zabudowania gospodarcze z pokładu samolotu. Smithfield Food przeniosła do Polski część przemysłowej hodowli świń, zanieczyszczając środowisko i nie dając zatrudnienia lokalnej ludności. Skojarzenia z tajnymi obiektami wojskowymi nie są przypadkowe, wszak lokowanie poza granicami Stanów Zjednoczonych „brudnych” gałęzi przemysłu można traktować jako jedno z głównych narzędzi postkolonializmu. Kolonializm terytorialny został dziś zastąpiony zależnością ekonomiczną³⁶, której przejawem jest traktowanie dużej części świata jako źródła bogactw naturalnych bądź miejsca, gdzie można pozbyć się starych technologii.

Inny aspekt amerykańskiego dyktatu, związany z krucjatą przeciw terroryzmowi, odsłania fotografia rolnika dzierżawiącego pole znajdujące się na

³³ IDEM: *Aneks (kuchenny). Dodatkowe notatki. 28 marca 2009, w samolocie z Los Angeles do Amsterdamu*. Tłum. M. WAWRZYŃCZAK. W: A. SEKULA: *Polonia i inne opowieści...*, s. 70.

³⁴ A. SEKULA: „*Wstępne*” notatki..., s. 60.

³⁵ Zob. K. RUCHEL-STOCKMANS: *Nieznośna ciężkość mitu...*, s. 105.

³⁶ Zob. E. DOMAŃSKA: *Historie niekonwencjonalne. Refleksja o przeszłości w nowej humanistyce*. Poznań 2006, s. 88—89.

miejscu nieistniejącego już lotniska w Szymanach, tego samego, na którym lądowały samoloty CIA przywożące więzionych przez Amerykanów, domniemyanych członków Al-Kaidy. Inna fotografia artysty przedstawia, co ujawnia tytuł, *Tajną bazę CIA od strony jeziora, na moment przed konfiskatą nie tego filmu, co trzeba. Kiejkuty, Polska, czerwiec 2009*. Sielankową scenerię, w jakiej znajduje się ten obiekt, burzą nie tylko umiejscowione wśród leśnych uroczyisk tablice ostrzegawcze, zasieki i kamery przemysłowe, ale też obecność patroli wojskowych strzegących go przed okiem „niepowołanych osób”. Część negatywów, których artysta nie zdołał ukryć, została prześwietlona, jednak to, czego nie widać, czego nie udało mu się sfotografować, tym mocniej prowokuje do zadawania pytań o to, co wydarzyło się w Kiejkutach i o charakter amerykańsko-polskiej współpracy wojskowej.

Sekula demaskuje charakterystyczny dla opisywanych przez Edwarda Saïda dyskursów orientalistycznych, typowo kolonialny stosunek Amerykanów do świata, charakteryzujący się między innymi poczuciem wyższości i misji, paternalizmem, poglądem o dominacji własnego świata oraz przeświadczeniem o potrzebie niesienia im „pomocy”³⁷. Antyglobaliści, odrzucając rolę USA jako żandarma światowego porządku, twierdzą, że zarówno *pax Americana*, jak i wojna z terroryzmem są w istocie sposobami na zapewnienie prosperity amerykańskim korporacjom. Tym samym globalizacja, której sprzeciwiają się współczesne ruchy protestu, utożsamiana jest z amerykańkizacją, rozumianą nie w kategoriach dobrodziejstw okcydentalizacji (a zatem celowego przyjmowania obcych wzorów cywilizacyjnych z nadzieją na ulepszenie własnych), lecz jako forma makdonaldyzacji świata. Z jednej strony Szymany, Kiejkuty i baza lotnicza pod Poznaniem, miejsce stacjonowania myśliwców Lockheed-Martin F-16, produkowanych w tej samej fabryce, w której pracował ojciec artysty, są dowodem politycznych i militarnych powiązań między Stanami Zjednoczonymi a Polską. Z drugiej — Sekula, umieszczając tuż obok siebie fotograficzną reprodukcję obrazu Stanisława Batowskiego *Pułaski pod Savannah* (1932) i fotografie polskich pilotów zasiadających za sterami nowoczesnych myśliwców, odwołuje się do toposu Polski jako przedmurza chrześcijaństwa, broniącej Europy przed obcymi najeźdźcami. Można je traktować także w kategoriach „koniecznych wymysłów”, którym to terminem Homi Bhabha określił tendencję narodów postkolonialnych do tworzenia mitologii własnej, przeszłej wielkości, będącej rodzajem psychologicznej rekompensaty poniżeń, jakich doznały.

Czy — pyta Sekula — polska eskadra myśliwców F-16 weźmie któregoś dnia udział w ‘izraelskim’ nalocie na Iran, niby w powtórcie natarcia husarii Jana III Sobieskiego na tureckich janczarów pod murami oblężonego Wiednia?³⁸

³⁷ Zob. M. GOLINCZAK: *Postkolonializm: przed użyciem wstrząsnąć!* „Recykling Idei” 2008, nr 10.

³⁸ A. SEKULA: „*Wstępne*” notatki..., s. 61.

„Polacy nie znają się na interesach. Gwarancja na części jest tylko na pół roku”³⁹.

David Chioni Moore, ubolewając nad brakiem dialogu pomiędzy krytyką postkolonialną a studiami dotyczącymi Europy Środkowo-Wschodniej, Kaukazu i Azji Centralnej, proponował stworzenie wspólnej dla nich płaszczyzny badawczej⁴⁰. W tym duchu można odczytywać fotograficzny projekt Sekuli, wyraźnie sugerujący, że Polska jest narodem postkolonialnym, popadającym w zależność w stosunku do Rosji bądź Zachodu. Bo chociaż sowiecki kolonializm należy już do przeszłości, jego miejsce, jak pokazuje cykl *Polonia*, zajęły polityczne i gospodarcze interesy Stanów Zjednoczonych. Sekula zdaje się tym samym podzielać opinię Ewy Thompson, której zdaniem „nad Polską wciąż krąży widmo [...] permanentnego skolonizowania”⁴¹. Jednak równocześnie jest przekonany o tym, że podobnie jak na początku lat 90. XX wieku, gdy Polska wyrwała się z zależności nie tylko politycznych, ale też ekonomicznych od Związku Radzieckiego i będącej jego sukcesorką Rosji, tak obecnie, gdy „Polacy stają się Europejczykami pełną gębą, mogącymi legalnie pracować w Anglii czy Irlandii, urok Stanów błędnie, szczególnie że wystraszona Ameryka tworzy nowe bariery dla gości i imigrantów”⁴².

Odrzucając oficjalną frazeologię władzy, Sekula koncentruje się w swojej sztuce na „ukrytych śladach”, na tym, co jest usunięte ze sfery widzialności, ukryte, przemilczane: miejscach wymazanych z map i niewidzialnych Innych. W zglobalizowanym świecie, w którym reguły gry politycznej ustąpiły miejsca ekonomii, podziały nie przebiegają wyłącznie wzdłuż granic państwowych, lecz również w obrębie społeczeństw, także tych najbogatszych, dlatego — jak Michał Buchowski pokazuje w eseju *Widmo orientalizmu w Europie* Innych nie trzeba daleko szukać⁴³. Są nimi fotografowani przez Sekulę niewidzialni ludzie: pracownicy koncernów, bezdomni ze schroniska św. Łazarza w Ursusie pod Warszawą i bezrobotni stocznioowcy, ci wszyscy, którzy są wykluczeni bądź dyskryminowani, a także ci, którzy występują w ich imieniu, nie bezpośrednio, lecz pośrednio, przeciwstawiając się wzrostowi liberalizacji globalnego handlu.

„Polska debata nad myślą postkolonialną — zauważa Michalina Golinczak — sprowadza się jedynie do udowadniania bądź zaprzeczania tezie, że Polska

³⁹ Ibidem, s. 61.

⁴⁰ Zob. D.C. MOORE: *Is the Post- in Postcolonial the Post- in Post-Soviet? Toward a Global Postcolonial Critique*. „PMLA” 2001, nr 116, s. 111—128; C. CAVANAGH: *Postkolonialna Polska. Biała plama na mapie współczesnej teorii*. „Teksty Drugie” 2003, nr 2—3, s. 60—71.

⁴¹ E.M. THOMPSON: *W kolejce po aprobatę. Kolonialna mentalność polskich elit*. „Europa — Tygodnik Idei” 2007, nr 38 (180); http://www.dziennik.pl/dziennik/europa/article46558/W_kolejce_po_aprobatę.html [data dostępu: 18.09.2013].

⁴² A. SEKULA: „Wstępne” notatki..., s. 62.

⁴³ Zob. M. BUCHOWSKI: *Widmo orientalizmu w Europie. Od egzotycznego Innego do napiętnowanego swojego*. „Recykling Idei” 2008, nr 10, s. 98—107.

— podobnie jak inne państwa »peryferyjne« — stanowi przykład kraju, który na przestrzeni dziejów poddawano różnorodnym formom kolonizacji⁴⁴: od zabórów poczynając, na sowietyzacji i amerykańskiej kończąc. Tymczasem dyskurs postkolonialny to przede wszystkim obecna w pracach Sekuli postawa podejrzliwości i nieufności wobec „postępu”⁴⁵. Fotografia nawet wówczas, gdy — jak zauważa kuratorka wystawy, Karolina Lewandowska — „wydaje się rozgrywać kwestie wyłącznie formalne, jest także [dla niego] polem ścierania się interesów rozmaitych grup społecznych, politycznych i ekonomicznych”⁴⁶. Podobnie jak inni teoretycy związani z pismem „October”: Rosalind Kraus, Craig Owens, John Tagg i Victor Burgin, podkreśla rolę fotografii jako reprezentacji, której zadaniem jest przede wszystkim komunikowanie znaczeń kulturowych. Dlatego, badając dyskursy sztuki oraz nauki i władzy, między którymi rozpięte jest to medium, odsłania typowe dla niego mechanizmy tworzenia znaczeń i maskowania ich ideologicznego umocowania.

Wielowątkowe fotograficzno-tekstowe projekty, określane przez niego samego mianem „krytycznego realizmu”, można czytać na wiele sposobów, kładąc akcent na obecność w nich krytykę postkolonialną, demitologizację neoliberalnych społeczeństw postkapitalistycznych lub niezgodę na istniejące modele przedstawiania rzeczywistości i skonwencjonalizowane sposoby odbioru sztuki. Jednak w centrum zainteresowania artysty zawsze znajduje się człowiek, często bezsilny wobec wielkiego kapitału i ogólnoświatowej geopolityki. Sekula wierzy, co potwierdzał wielokrotnie swoimi dziełami, że sztuka, choć nie podważy tego porządku, może go demaskować i rozbijać jego hegemonię. Może skłaniać do myślenia. Obrazowa i słowna gra, jaką podejmuje w swoich projektach, pozwala mu z jednej strony odsłonić ograniczenia medium fotograficznego, z drugiej dokonać analizy podejmowanych przez nie kwestii społecznych, kulturowych i ekonomicznych. Jego zawieszony między dyskursami sztuki i nauki projekt fotograficzny wymaga lektury, i to nie tylko konwencjonalnej, podążającej za linearnym tekstem. Wymagają aktywnego czytania między wierszami i między obrazami, samodzielnego odnajdywania analogii i wyciągania wniosków, ponieważ, by jeszcze raz przywołać stwierdzenie artysty, fotografia stanowi tylko możliwość sensu.

⁴⁴ M. GOLINCZAK: *Postkolonializm: przed użyciem...*

⁴⁵ Zob. D. SKÓRCZEWSKI: *Postkolonialna Polska — projekt (nie)możliwy*. „Teksty Drugie” 2006, nr 1—2, s. 100.

⁴⁶ K. LEWANDOWSKA: *Wstęp*. W: A. SEKULA: *Społeczne użycia fotografii...*, s. 7.

Violetta Sajkiewicz

**Photography as a Possibility of Sense
Narrative Strategies in Allan Sekula's Cycle:
*Polonia i inne opowieści [Polish Diaspora and Other Stories]***

Summary

The article is devoted to the analysis of a photographic cycle entitled: *Polish Diaspora and Other Stories*, created by Allan Sekula, an American photograph of Polish origin. Recognised as an artist-ethnographer, and simultaneously, a critic of the late capitalism and globalism, in his works Sekula combines photographs with a linguistic text — titles (sometimes complex), comments, ambiguous allusions — obtaining a semantically rich message. From his “stories” about Polish-American relations, an image of a postcolonial Poland emerges. The artist, who includes autobiographical material in his works, is also interested in the aspects of Polish-Jewish relations, as well as the issues connected with losing one's national identity.

Виолетта Сайкевич

**Фотография как возможность смысла
Повествовательные стратегии в цикле
„Полония и другие рассказы” Алана Секулы**

Резюме

Статья посвящена анализу фотоцикла «Полония и другие рассказы» американского фотографа польского происхождения Алана Секулы. Секула, которого называют художником-этнографом и одновременно критиком позднего капитализма и глобализма, соединяет в своих работах фотографию с текстом — названиями (зачастую распространенными), комментариями, неоднозначными аллюзиями, благодаря чему возникает богатое семантически высказывание. Из его «рассказов» о польско-американских отношениях вырисовывается образ постколониальной Польши. Художника, обращающегося в своих работах к биографическому материалу, интересуют также польско-еврейские отношения, а также проблема потери национальной идентичности.

Tomasz Gruszczyk

Uniwersytet Śląski

Prochy doświadczenia w urnie pamięci Nad pudełkiem *Nieszczęsnych* B.S. Johnsona

Ja piszę prawdę w formie powieści.

B.S. Johnson

Gdyby pokusić się o zakreślenie obszaru twórczych zainteresowań B.S. Johnsona, o wskazanie stałych, powtarzalnych tematów jego utworów — zarówno prozatorskich, poetyckich, dramatycznych, jak i filmowych — to należałoby powiedzieć, że tym, co je spaja, jest pragnienie zamknięcia w dziele podmiotowego, indywidualnego doświadczenia. To ostatnie pojęcie — „doświadczenie” — rozumiem tu na sposób, który przedstawił swego czasu Ryszard Nycz, wykreślając w jego obrębie cztery główne pola semantyczne. „Doświadczyć” zatem to, po pierwsze, „poddąć próbie”, po drugie — „doznać”, „zaznać”, po trzecie — „dowieść”, „udowodnić”, po czwarte wreszcie — „oświadczyć”, „dać świadectwo”¹. Rozwijając nitkę etymologicznych znaczeń autor *O nowoczesności jako doświadczeniu* układa narrację (w sensie arystotelesowskim) mówiącą, iż

doświadczenie jest efektem „poddania się próbie”, narażającego na ryzyko nieprzewidywalnego kontaktu podmiotu ze światem, zachodzącego poprzez zmysłowe uczestnictwo („doznanie”) z pozycji widza, który zdobytą w ten sposób wiedzę („dowód” wynikający z „bycia przytomnym przy”), „oświadcza” — objawia, publicznie okazuje, także (lecz nie tylko) językowo utrwała oraz przekazuje — i zarazem sobą (własną tożsamością świadka) poświadcza (gwarantuje) jej prawdziwość. Tu dodać wypada, że świadek to nie tylko podmiot, ale także przedmiot (okaz, pamiątka, materialny dowód), uprzystępniają-

¹ R. NYCH: *O nowoczesności jako doświadczeniu*. W: *Nowoczesność jako doświadczenie*. Red. R. NYCH i A. ZEIDLER-JANISZEWSKA. Kraków 2006, s. 12.

cy, można powiedzieć najogólniej: przeszłość — teraźniejszości, tamtejszość — tutejszości, naturę — kulturze, cielesną materialność — duchowości².

Co wydaje się najistotniejsze w owej narracji, to wiązanie w jeden nierozzerwalny spłot zarówno wiedzy zdobytej na drodze poznania, rozumowego przyswojenia, jak i aintelektualnych doznań, przeżyć i emocji będących efektem psychocieleśnego kontaktu ze światem. Nie mniej ważne jest również podkreślanie podmiotowego, a więc subiektywnego wymiaru tak zdefiniowanego doświadczenia.

Twierdzą jednak, iż Nyczowa narracja, ukazując doświadczenie jako proces biegnący od zaznania przez pojęcie i przyswojenie aż do oświadczenia, jest niepełna. W tym układzie wydarzeń pominięte zostało to, które określić moglibyśmy mianem eksperymentu. Doświadczenie bowiem, jak informuje definicja słownikowa, to także próba, eksperyment, „wywoływanie lub odtwarzanie zjawiska w sztucznych warunkach”³. Dlaczego to takie ważne? Albowiem gdy mowa o literaturze, a zwłaszcza o interesującej mnie w tym miejscu prozie, owym zjawiskiem staje się samo doświadczenie jako indywidualne przeżywanie, odtwarzaniem zaś w sztucznych warunkach — literacka jego artykulacja. Innymi słowy: w tym polu semantycznym lokuje się kluczowe pytanie o możliwość przedstawienia tego, co jednostkowe i niepowtarzalne, tego, co uwewnętrznione w doświadczeniu za pomocą narzędzi zaczerpniętych ze wspólnego uniwersum (język, wyobrażenia, system pojęciowy⁴). Pytanie, co należy wyraźnie podkreślić, stawiane przez Johnsona nader często. Namysł nad tym problemem niekiedy wręcz przesłania w jego twórczości wszelkie inne kwestie. Od niego też powinniśmy zacząć.

„Zasadnicze znaczenie w historii powieści XX wieku ma fakt, że James Joyce w 1909 roku otworzył pierwsze kino w Dublinie”⁵ — tym zdaniem Johnson rozpoczyna szkic zatytułowany *Czy ty nie za wcześnie piszesz wspomnienia?*. To swego rodzaju pisarski *confiteor* autora *Nieszczęsnych* rozpatrującego na kilkunastu stronach, w jaki sposób rozwój nowych mediów w XX wieku przeobraził gatunek powieściowy i co z tego wynika dla współczesnego pisarza. Rozwój filmu i jego języka, argumentuje Johnson, nie tyle miał wzbogacić dwudziestowieczną powieść o nowe środki wyrazu, struktury narracyjne czy rozwiązania fabularne, ile ją drastycznie zubożyć. Kino przejęło bowiem część przywilejów i zadań powieści z tym najważniejszym, „zadaniem opowiadania” na czele i poczęło realizować je w sposób pełniejszy, bogatszy, bardziej atrak-

² Ibidem, s. 14.

³ *Doświadczenie*. W: *Uniwersalny słownik języka polskiego*. Red. S. DUBISZ. Warszawa 2003.

⁴ Zob. R. NY CZ: *Antropologia literatury, kulturowa teoria literatury, poetyka doświadczenia*. „Teksty Drugie” 2007, nr 6, s. 34–50.

⁵ B.S. JOHNSON: *Czy ty nie za wcześnie piszesz wspomnienia?* Tłum. A. SKARBIŃSKA. „Literatura na Świecie” 1981, nr 8, s. 171.

cyjny dla odbiorcy zlaknionego dobrze opowiedzianej historii, spychając tym samym literaturę na margines kulturowej komunikacji.

Film — pisze Johnson — opowiada historię w sposób bardziej bezpośredni, w krótszym czasie i bardziej szczegółowo niż powieść; pewne cechy bohatera mogą być wyraźniej nakreślone i stale pokazywane widowni (na przykład cechy charakterystyczne, jak: utykanie, blizna, szczególna brzydota lub uroda); żaden książkowy opis bitwy eskadry morskiej w czasie sztormu nie może konkurować z bitwą w dobrze zrobionym filmie; poza tym dla każdego by ktoś, kto chce po prostu poznać jakąś historię miał spędzać cały swój czas wolny przez tydzień lub przez kilka tygodni na czytaniu książki, skoro może poznać to samo, w wersji w pewnym sensie lepszej, w ciągu jednego wieczora w kinie?⁶

Jako pierwszy zdał sobie sprawę z tego faktu właśnie Joyce. Co ważniejsze jednak — dostrzegł nie tylko mocne strony kina, ale także jego słabości. Jeśli bowiem wynalazek braci Lumière świetnie nadawał się do przedstawiania historii, anegdoty, pokazywania rzeczy, postaci w działaniu, pośród innych ludzi, to pozostawał bezradny wobec faktu, że człowiek nie tylko działa w świecie, ale przede wszystkim postrzega, doznaje, czuje, myśli, pamięta — doświadcza właśnie.

Teza, którą stawia tu Johnson, głosi zatem, że wkroczenie filmu na terytoria dotychczas zajmowane przez literaturę i dokonujący się tym samym *anschluss* fabuły spowodował, że zainteresowania powieści powinny skoncentrować się wokół eksplikacji indywidualnej myśli. Pisze on:

Obecnie jedyną rzeczą, jaką powieściopisarz może uważać za swoją wyłączną własność, jest wnętrze jego czaszki — i to właśnie powinien badać, a nie prowadzić bitwę, którą musi przegrać⁷.

Joyce'owskie rozwinięcie i udoskonalenie monologu wewnętrznego postrzega się tu jako pierwszy, acz miłowy krok na drodze do przywrócenia powieści należnego jej miejsca i funkcji, uczynienia z niej na powrót atrakcyjnego narzędzia poznania. Niestety, zauważa Johnson, szlakiem wytyczonym przez *Ulissesa* i *Finneganów tren* podążyło niewiele. Przygotowana przez niego lista obejmuje zaledwie kilka nazwisk brytyjskich pisarzy, którzy miast opowiadać historie — co dla autora *Nieszczęsnych* jest równoznaczne z opowiadaniem kłamstw — podjęli wysiłek zmierzenia się w swej twórczości z doświadczeniem życia w całej jego złożoności, przypadkowości i chaotyczności.

⁶ Ibidem, s. 171.

⁷ Ibidem, s. 172.

Życie i historia, prawda i fikcja. Dla Johnsona obie pary pojęć zbudowane są na radykalnym przeciwieństwie. Życie bowiem nie opowiada historii, fikcja zamyka drogę do prawdy. On zaś, rzecz jasna, pragnie mówić prawdę o życiu, o tym, co nie znajduje miejsca w dobrze skrojonej historii, bo jest „chaotyczne, płynne, przypadkowe; pozostawia miriady bez końca, nieuporządkowane”⁸. Deklaruje w pewnym miejscu:

W moich powieściach nie interesuje mnie opowiadanie kłamstw. Pożytecznym rozróżnieniem między literaturą a innym rodzajem pisarstwa jest dla mnie to, że literatura uczy czegoś prawdziwego o życiu — a jak można pokazać prawdę w fikcji? Te dwa terminy: „prawda” i „fikcja” są przeciwieństwami, więc prawda w fikcji jest niemożliwa⁹.

Dodaje jednak, że zawarcie prawdy w powieści nie jest niemożliwe, albowiem ta ostatnia nie oznacza fikcji:

Powieść jest formą w takim samym sensie jak sonet jest formą; w ramach tej formy można pisać prawdę albo fikcję. Ja piszę prawdę w formie powieści¹⁰.

Sprzymierzeńca i przewodnika w tak wytyczonej drodze twórczej odnajduje Johnson w Samuelu Beckettie, którego nazwisko zresztą otwiera wspomnianą listę. Wybór ten wydaje się oczywisty — wszak to autor *Molloya* wzbogacił dwudziestowieczną powieść zubożeniem fabuły i ograniczeniem aktywności literackich postaci do myślenia, pamiętania i mówienia. Jego bohaterowie-narratorzy dezerterują ze świata, by dotrzeć do siebie. Swe zapędy poznawcze kierują nie na zewnątrz, lecz w głąb świadomości, by tam odnaleźć to, co pozwala im mówić o sobie „ja”¹¹. Co równie istotne — z każdą kolejną powieścią Irlandczyka owo „ja” tekstowe coraz bardziej zbliżało się do „ja” empirycznego, wykazując tym samym cechy podmiotu sylleptycznego, a więc takiego, „który musi być rozumiany na dwa odmienne sposoby równocześnie: a mianowicie jako prawdziwy i jako zmyślony, [...] jako autentyczny i jako fikcyjno-powieściowy”¹². Beckett wkraczał do swoich tekstów stopniowo — w pierw była to obecność zaledwie sygnalizowana w imionach narratorów, potem zaś w ich aktywności piśmienniczej, co przekładało się na autotematyczność samych utworów. W *Nienazywalnym*, zamykającym trylogię powieściową, na którą składają się jeszcze *Molloy* i *Malone umiera*, ów głos autora staje się już całkiem wyraźny, wręcz dominujący. Dowodem niech będzie fragment, w którym nazywa on straconym

⁸ Ibidem, s. 173.

⁹ Ibidem.

¹⁰ Ibidem.

¹¹ Zob. mój szkic nt. twórczości prozatorskiej Irlandczyka: *Beckett. Upadek i śmiech*. „Fraza” 2011, nr 3—4, s. 85—96.

¹² R. Nycz: *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*. Wrocław 1997, s. 108.

czas spędzony na wymyślaniu kolejnych fikcyjnych bohaterów — Murphey, Molloyów, Malone'ów — i argumentuje to w ten sposób: „Nie ma nic, powiedzmy to wreszcie jasno, nic poza tym, co przydarza się mnie”¹³.

Przywołuję to zdanie, gdyż pojawia się ono również w przedmowie do *Alberta Angelo*, drugiej powieści w dorobku B.S. Johnsona. To w niej właśnie historia sfrustrowanego architekta zatrudnionego w jednej z londyńskich szkół jako nauczyciel zastępczy zostaje wpięrow zakłócona, a następnie całkowicie zburzona interwencją autorskiego głosu, niemal wykrzykującego:

och pierdolić te wszystkie kłamstwa posłuchajcie tak naprawdę to próbuję pisać o pisaniu nie o tej całej architekturze próbuję coś powiedzieć o pisaniu o moim pisaniu ja jestem bohaterem chociaż co to za pusty termin więc moją główną postacią próbuję powiedzieć coś o sobie poprzez tego Alberta architekta podczas gdy jaki jest sens zakrywania zakrywania ukrywania udawania że mogę cokolwiek powiedzieć poprzez niego znaczy się cokolwiek co chciałbym powiedzieć [...] próbuję coś powiedzieć nie opowiedzieć historyjkę opowiadanie historyjek to jest opowiadanie kłamstw a ja chcę powiedzieć prawdę o sobie o moim doświadczeniu o mojej prawdzie o mojej prawdzie w prawdzie rzeczywistości jak tutaj siedzę pisząc patrząc na plac Claremont próbując powiedzieć coś o pisaniu i jak nie ma żadnej rady na samotność na brak miłości...¹⁴

Ta część *Alberta Angelo* nosi tytuł *Rozpad*. Od tego miejsca czytelnik Johnsona rzeczywiście będzie miał do czynienia z rozpadem — nie tylko fabuły, historii, ale także formy, gatunku, tego, co zwykle uważać się za powieść. Ów rozpad czy też, jak mówił sam pisarz, „ciągły dialog z formą”, stanowi też konsekwencję takiego, a nie innego postrzegania rzeczywistości. Innymi słowy — nieustanne poszukiwania formalne dokonują się w imię dochowania jej wierności, a więc w imię realizmu. W przywoływanym już tu po wielokroć eseju Johnson notował:

Dzisiejsza rzeczywistość znacznie różni się od — powiedzmy — rzeczywistości dziewiętnastowiecznej. Wtedy można było wierzyć we wzory i w wieczność, ale dziś naszą rzeczywistość charakteryzuje to, że prawdopodobnie chaos jest najbardziej wiarygodnym wytłumaczeniem. [...] Nie można wprawdzie udowodnić, że wszystko jest chaosem, lecz z pewnością wszystko jest zmianą. Sam proces życia jest ciągłym wzrostem i upadkiem przy ogromnej różnorodności tempa. Zmiana jest warunkiem życia. Zamiast boleć nad tym, polować na chimery stabilizacji czy zmiany kierunku powinno się raczej objąć zmianę jako jedyne, co istnieje. Lub mogłoby istnieć¹⁵.

¹³ S. BECKETT: *Nienazywalne*; cyt. za: J. COE: *Życie w siedmiu powieściach*. Tłum. B. KUĆAŁA. „Literatura na Świecie” 2008, nr 7—8, s. 87.

¹⁴ B.S. JOHNSON: *Albert Angelo*; cyt. za: J. COE: *Życie w siedmiu powieściach...*, s. 87.

¹⁵ B.S. JOHNSON: *Czy ty nie za wcześnie pisziesz wspomnienia?...*, s. 175—176.

Pragnienie opowiedzenia prawdy o własnym doświadczeniu, o własnej „prawdzie w prawdzie rzeczywistości” pociąga za sobą nieuchronnie konieczność... doświadczenia — w tym miejscu rozumianego jako próba, eksperyment.

Nieszczęśni — powieść, do której już w momencie publikacji w 1969 roku przyłgnęła łąka „eksperymentalnej” — to dwadzieścia siedem luźnych, nienumerowanych (prócz pierwszej i ostatniej) składek tekstu umieszczonych w teksturowym pudełku. Zanim odpowiemy na pytanie, „czym jest ta powieść?”, musimy wpiery nakreślić pokrótce „o czym ona jest”.

Po pierwsze, jest to wyrastająca z autobiograficznego podłoża¹⁶ historia początkującego pisarza, który dorabiając jako reporter sportowy, przybywa do małego miasteczka w środkowej Anglii celem napisania relacji z meczu piłkarskiego. Po drugie, to opowieść o przyjaźni między narratorem-bohaterem a Tonym, młodym literaturoznawcą z miejscowego uniwersytetu, z którym swego czasu studiował i redagował pismo literackie. Ale nade wszystko jest to opowieść o doświadczeniu tracenia przyjaciela umierającego na raka mózgu i o pamięci o nim. Narracja rozwija się tu więc na dwu, jeśli nie trzech poziomach: pierwszy obejmuje obecne wydarzenia związane z ośmiogodzinnym pobytem w mieście, drugi — podróż w głąb pamięci celem przywołania i rekonstrukcji wypartej przeszłości, trzeci zaś stanowi swego rodzaju metanarrację, której tematem jest sam proces pracy ludzkiego umysłu: przypominania, kojarzenia, myślenia. Wszystkie trzy ujawniają się już w pierwszych zdaniach *Nieszczęsnych*:

Przecież ja znam to miasto! Tę zieloną halę dworcową, długą halę zaokrągloną na końcach, ten ironiczny rząd okien jakby w nawie głównej, brązowe kafelki, zielonkawe od spodu, te same ozdobne belki stropowe nie podtrzymujące niczego, nad głową, no jasne! Znam to miasto! Jak mogłem nie skojarzyć, kiedy powiedział Jedź i rób City w tym tygodniu, że to było właśnie to miasto? Tony.

Jego policzki ziemiste i zapadnięte wokół wystających kości, dźwiała wyschnięte, chyba, albo skurczone, każdy ząb sterczący osobno, kiedy otwierał usta w nienaturalnym ziewnięciu, tak, [...] usta zamykające się tylko wtedy, gdy sięgał po wodę ze szklanki przy łóżku, tym małżeńskim łóżku, w domu jego rodziców, parterowym, wodę albo sok cytrynowy, które musiał często popijać z powodu zastosowanej terapii i tego, co zrobiła z jego gruczołami, jak wykończyła je.

¹⁶ Na autobiograficzny wymiar powieści wskazują wszyscy współcześni komentatorzy twórczości Johnsona. Zob.: K. BAZARNIK: *Liberackie exegi monumentum* (uwagi na marginesie przekładu *Nieszczęsnych*). „Literatura na Świecie” 2008, nr 7—8, s. 244—255; IDEM: „*Nieszczęśni*” B.S. Johnsona. *Liberacka gra z przypadkiem*. Słowo od tłumaczki i redaktorki serii. W: B.S. JOHNSON: *Nieszczęśni*. Tłum. K. BAZARNIK. Kraków 2008; J. COE: *Życie w siedmiu powieściach*. K. STAMIROWSKA: *Przedmowa*. W: B.S. JOHNSON: *Nieszczęśni*...

Jego.

Przecież znam to miasto! Umysł krąży wokół, na chybił trafił, nie przypomina sobie, od jednego momentu do drugiego, inne rzeczy się wpychają, umysłu¹⁷.

Stosowany konsekwentnie w całej powieści monolog wewnętrzny, który, jak powiada Michał Głowiński, ma na celu „dotarcie do niezracjonalizowanego toku świadomości”¹⁸ i, jak dodaje Edouard Dujardin, wyraża „myśl najintymniejszą, najbliższą nieświadomego, wcześniejszą od wszelkiej organizacji logicznej”¹⁹, stwarza efekt obcowania z autentycznym, indywidualnym doświadczeniem szukającym dopiero ujścia, kanału artykulacji. Ów efekt wzmacnia kaleka składnia, osobliwa interpunkcja, tudzież jej brak, a także światło między poszczególnymi akapitami, zdaniem, a nawet pojedynczymi słowami mające sygnalizować bądź to automatyczne następstwo skojarzeń myślowych, bądź luki w pamięci, bądź też taki poziom emocji, który uniemożliwia jakkolwiek pracę intelektu.

W powyższym, otwierającym *Nieszczęsnych* fragmencie widok miasteczka, do którego przybywa bohater, szczegóły zabudowy dworca kolejowego, którą cechuje niespójność, tandetność wykonania i estetyczna niechlujność, ewokuje równie nieestetyczny obraz zdeformowanej i umęczonej przez chorobę i radioterapię twarzy Tony’ego. Jej wizerunki narrator będzie przywoływał po wielokroć. To w niej właśnie najpełniej uobecniał się będzie obraz procesu rozpadu fizycznego i psychicznego, umierania:

Całą jego chorobę dostrzegałem jedynie na twarzy, dlaczego miałbym widzieć coś więcej, teraz jego twarz zniknęła, [...] dlaczegożby miał się starać zachować pozory schludnego wyglądu, kiedy cały jego wygląd sypał się pod wpływem bólu zżerającego go od wewnątrz, pod wpływem tych tortur, tak, teraz naprawdę wyglądał jak ktoś, kto przeżył całe miesiące w bólu, w strachu, dla mnie²⁰.

Rozpad, chaos, przypadek. To one determinują *Nieszczęsnych* w każdym wymiarze. Przypadkiem przecież bohater trafia do tego właśnie miasta („Jedź i zrób City w tym tygodniu”), na karb przypadku należy zrzucić też odpowiedzialność za śmierć Tony’ego, a gorączkowe poszukiwanie uzasadnienia choroby, która przychodzi, zdawałoby się w najszcześniejszym okresie życia — zaraz po ślubie z June, tuż po obronie rozprawy doktorskiej i podjęciu obowiązków wykla-

¹⁷ B.S. JOHNSON: *Nieszczęśni*. „Pierwsze”, s. 3. Ze względu na szczególną budowę książki cytaty będą oznaczone początkowymi słowami fragmentu, z którego pochodzą, a następnie numerem strony.

¹⁸ M. GŁOWIŃSKI: *Narracja jako monolog wypowiedziany*. W: IDEM: *Narracje literackie i nie-literackie*. Kraków 1997, s. 86.

¹⁹ E. DUJARDIN: *Le Monologue intérieur*. Paris 1931, s. 59; cyt. za: M. GŁOWIŃSKI: *Narracja jako monolog wypowiedziany...*, s. 86.

²⁰ B.S. JOHNSON: *Nieszczęśni*. „Więc przyjechał do rodziców do Brighton...”, s. 2—3.

dowcy na lokalnym uniwersytecie, w przeddzień narodzin dziecka — uznać za bezsensowne:

Może musiał wierzyć, że istniała jakaś przyczyna, na rozum, musiał samego siebie przekonać jakimś logicznym rozumowaniem, zamiast wierzyć, że to był przypadek, zrządzenie losu, bez przyczyny, inaczej nie mógłby dalej żyć, nie miałby nadziei, choć to było bezsensowne [...]”²¹.

Przypadkowość zdarzeń, wypadków, a co za tym idzie, chaotyczność losów postaci, zarówno początkującego pisarza, jak i jego zmarłego przyjaciela, a zarazem życzliwego krytyka, znajduje swe odzwierciedlenie zarówno w narracji, jak i konstrukcji *Nieszczęsnych*, jej fizycznym, materialnym wymiarze.

Jeśli chodzi o narrację, to, jak zostało już wspomniane, zastosowana tu technika monologu wewnętrznego sprawia, że relacja z ośmiogodzinnego pobytu w miasteczku rodzinnym Tony’ego nieustannie zakłócana jest powracającą falą wspomnień wypadków sprzed kilku lat, co dodatkowo wzmacnia wrażenie przypadkowości i chaotyczności, mających determinować ludzkie istnienie. Mówiąc inaczej: wyrażane po wielokroć przez Johnsona przekonanie o chaosie i nieuporządkowaniu jako jedynej zasadzie organizującej rzeczywistość znajduje swe potwierdzenie i przedłużenie w narracyjnym odwzorowaniu pracy pamięci lub, szerzej, umysłu. Narrator raz po raz artykułuje tę myśl wprost:

Dla niego było zbyt trudne do uwierzenia, że nie ma żadnej przyczyny, nie dla mnie, to wszystko chaos, ja godzę się z tym, że taki jest świat, stan rzeczy, kondycja ludzka, tak, bezsensowne, bez celu jest to wszystko [...]”²².
[...] przeprowadzano z nim wywiady, czy jakoś tak, nie pamiętam, ale dlaczego właściwie miałbym pamiętać, nieważne, nic nie jest ważne, to wszystko chaos, pomyśl tylko o jego śmierci, dlaczego?
A dlaczego nie?²³

I jeszcze:

Znowu się roztkliwiam, przeszłość jest zawsze taka roztkliwiająca, nieuchronnie, wszystko, co z nim związane, postrzegam teraz w świetle tego, co się stało później, jego powolnego rozpadu, jego śmierci. Fale przeszłości biją o brzeg linii obronnej na piaszczystej plaży mojej psychiki²⁴.
Pamięć mnie zawodzi, w umyśle raz po raz dochodzi do zwarcia²⁵.

²¹ Ibidem. „Właśnie kiedy wydawało się...”, s. 3.

²² Ibidem, s. 3.

²³ Ibidem. „Jego pies, czy pies jego rodziców...”, s. 3.

²⁴ Ibidem. „Miałem wówczas przyjemne mieszkanie...”, s. 3.

²⁵ Ibidem. „Potem wyprowadzili się do własnego domu...”, s. 5.

Powyższe fragmenty można odczytywać również jako autorefleksyjną meta-narrację, w której ujawnia się głos autora tłumaczącego się z decyzji zawarcia niniejszej powieści nie w materialnej formie kodeksu, lecz luźnych zszywek tekstu zamkniętych w pudełku. To dopatrywanie się, jeśli nie zgodności, to na pewno przenikania głosu narratorskiego i autorskiego wydaje się uprawomocnione z trzech powodów. Pierwszy to fakt, iż (jak zostało już nadmienione) opowiadana historia wyrasta z osobistych doświadczeń Johnsona, faktycznie zatrudnionego w czasie pisania *Nieszczęsnych* w redakcji „The Observera” na stanowisku reportera sportowego²⁶, rzeczywiście przyjaźniącego się z Tonym Tillinghamem, młodym literaturoznawcą zmarłym na raka po krótkiej chorobie. Drugi to zacieranie granicy między powieściową fikcją a rzeczywistymi wydarzeniami, co dokonuje się już po otwarciu pudełka, na którego dnie wklejona została „autentyczna” relacja z meczu City-United, jaką Johnson przygotował dla swego pisma, a której powstawanie przedstawione zostało w narracji²⁷. Na trzeci składają się te wypowiedzi narratora, w których mówi on o planach napisania powieści, tej powieści, którą czytelnik trzyma właśnie w dłoniach („tak, powiedziałem, to wszystko, co mam, cóż innego mógłbym zrobić, powiedziałem, ja to wszystko opiszę, stary”²⁸).

Ale właśnie, co tak naprawdę trzyma czytelnik w dłoniach? Jaki ma sens, czy w ogóle go ma, eksperyment z powieścią w formie luźnych kartek złożonych w pudełku? Na to ostatnie pytanie wstępnej odpowiedzi udzielić można, przywołując słowa samego Johnsona, który węgierskie tłumaczenie *Nieszczęsnych* wydane w tradycyjnej formie zszytego kodeksu skomentował w ten sposób:

To co z pewnością ominie węgierskich czytelników, to fizyczne odczucie rozpadu i kruchości tej powieści w jej oryginalnym formacie, stanowiące namacalną metaforę dla przypadkowej pracy umysłu²⁹.

Tłumaczka polskiej edycji (a zarazem redaktorka serii, w której ukazała się powieść), Katarzyna Bazarnik, także podkreśla ów metaforyczny zabieg, zaznaczając jednak, iż odnosi się on w „takim samym stopniu do fragmentaryczności i przypadkowości funkcjonowania pamięci, co fizycznego rozpadu umierającego ciała”³⁰, co czyni z *Nieszczęsnych* wzorcowy przykład dzieła liberackiego. Nie chcąc wdawać się w typologiczne, tudzież genologiczne rozważania, powiedzmy tylko za twórcą pojęcia „liberatura”, Zenonem Fajferem, że obejmuje ono te dzieła, w których „ze względu na jedność tekstu i przestrzeni zapisu, za in-

²⁶ Zob.: B.S. JOHNSON: *Czy ty nie za wcześnie piszesz wspomnienia?...*, s. 181.

²⁷ B.S. JOHNSON: *Nieszczęśni*. „Wydeptana murawa...”.

²⁸ Ibidem. „Więc przyjechał do rodziców do Brighton...”, s. 5—6.

²⁹ Cyt. za: K. BAZARNIK: *Liberatura: ikonizacja oka-leczenie literatury*. http://www.slideshare.net/mik_krakow/katarzyna-bazarnik-liberatura-ikonizacja-okaleczenie-literatury [5.05.2013].

³⁰ Ibidem.

herentną część świata przedstawionego należałoby uznać świat przedstawiający: książkę, a w przypadku krótszych utworów na przykład powierzchnię kartki”³¹. Za Wojciechem Kalagą dodać moglibyśmy jeszcze, że to, co jest istotą literatury, to „totalność dzieła w równej mierze angażująca semantykę tekstu i jego materię, stanowiące semiotyczną całość”³². Kalaga podkreślając grę materialności i sensu, woli jednak mówić o tekstach hybrydycznych.

O co jednak toczy się ta gra w przypadku *Nieszczęsnych*, zapytajmy wreszcie. Lub inaczej: jaki umysł ma na myśli Johnson?

Otóż treścią owej gry, tudzież spektaklu³³, którego aktywnym współuczestnikiem w trakcie lektury staje się odbiorca, jest powtarzanie doświadczenia traumatycznego. Innymi słowy: *Nieszczęsnych* odczytuję jako reprezentację pamięci traumatycznej, która, jak pisze LaCapra, „przenosi ze sobą do teraźniejszości i przyszłości doświadczenie, w ramach którego wydarzenia są ponownie kompulsywnie doświadczane tak, jakby między przeszłością a teraźniejszością nie istniała żadna odległość ani różnica”³⁴.

Co istotne i warte podkreślenia: narrator Johnsona nie tyle opowiada o traumatycznym wydarzeniu³⁵, fakcie, który da się umiejscowić w określonym miejscu na osi czasu („Więc kiedy?”³⁶, pyta i przyznaje: „Odwiedziny mieszają mi się, błahe z istotnym, nasze życie z jego umieraniem”³⁷), co właśnie powtarza lub, lepiej, rozgrywa w działaniu doświadczenie, które „pozostaje nieuchwytnie, bowiem nie może ono zostać precyzyjnie zlokalizowane czy datowane i odnosi się do przeszłości, która nie przeminie — przeszłości, która z opóźnieniem nawiedza teraźniejszość i grozi zablokowaniem przyszłości”³⁸. Istotą owego *Erlebnis* (w znaczeniu, jakie temu pojęciu nadał Walter Benjamin³⁹) jest rozbitcie

³¹ Z. FAJFER: *Liberum veto? Komentarz do: Liberatura. Aneks do słownika terminów literackich*. W: *Tekst-tura: Wokół nowych form tekstu literackiego i tekstu jako dzieła sztuki*. Red. M. DAWIDEK-GRYGLICKA. Kraków 2005, s. 19.

³² W. KALAGA: *Tekst hybrydyczny. Polifonie i aporie doświadczenia wizualnego*. W: *Kulturowe wizualizacje doświadczenia*. Red. W. BOLECKI, A. DZIADEK. Warszawa 2010, s. 77.

³³ „Lektura staje się spektaklem angażującym wszystkie własności spektakl cechujące: przestrzeń, czas, ciało, materialność, wizualność”, ibidem, s. 74.

³⁴ D. LACAPRA: *Historia w okresie przejściowym. Doświadczenie, tożsamość, teoria krytyczna*. Tłum. K. BOJARSKA. Kraków 2009, s. 76.

³⁵ Pisze LaCapra: „Wydarzenie historycznej traumy jest punktowe i pozwala się datować. Należy do przeszłości”, ibidem, s. 76.

³⁶ B.S. JOHNSON: *Nieszczęśni*. „Właśnie kiedy wydawało się...”, s. 5.

³⁷ Ibidem. „Więc przyjechał do rodziców do Brighton...”, s. 5.

³⁸ D. LACAPRA: *Historia w okresie przejściowym...*, s. 76.

³⁹ Pisze Richard Shusterman: „Na skutek fragmentaryzacji i szoków nowoczesnego życia, mechanicznej powtarzalności pracy przy taśmie i właściwego mass medium chaotycznego zestawiania informacji oraz nieprzyzwoitej pogoni za sensacją, nasze bezpośrednie doświadczenie rzeczy nie stanowi już sensownej, spójnej całości, lecz raczej gąszcz fragmentarycznych, niezwiązanych ze sobą doznań — coś, co raczej jest po prostu przeżywane (*erlebt*), niż sensownie doświadczane. Benjamin opowiadał się miast tego za pojęciem doświadczenia (jako *Erfahrung*),

rozumienia oraz pochłonięcie przez emocje — nie tylko przez strach i ból, ale przede wszystkim przez dojmujące poczucie bezradności, bezsilności, co znajduje swój wyraz nie tylko w słowach, ale także w zabiegach typograficznych:

Czy jakaś śmierć może mieć znaczenie?	Albo nie mieć
znaczenia?	Czy to właśnie te słowa, których da się użyć do
opisu śmierci?	Nie wiem, ja tylko czuję ten ból,
to boli ⁴⁰ .	
Jak mam ustalić jego	porządek, jego rozpad? ⁴¹

To ostatnie pytanie odnosi się tyleż do postaci Tony'ego i wydarzenia, jego śmierci, ile własnego doświadczenia, a na wyższym poziomie także do możliwej, właściwej i jak najwierniejszej ich reprezentacji.

W jednej ze swych późnych prac Roland Barthes pisał:

Bo jeśli za sprawą jakiejś przebiegłej dialektyki trzeba, aby w Tekście — niszczycielu każdego podmiotu — istniał podmiot do kochania, to jest on rozproszony, trochę jak popiół rzucony na wiatr po śmierci (motywowi urny i stelli, obiektom solidnym, zamkniętym, instruktorom przeznaczenia, przeciwstawiałyby się odłamki pamięci, erozja, która z minionego życia pozostawia ledwie kilka śladów)⁴².

Nie mam żadnych dowodów na to, że autor *Fragmentów dyskursu miłosnego* znał *Nieszczęśnych*, co wcale nie jest nieprawdopodobne⁴³, ale projekt „pisanie prawdy w formie powieści” Johnsona i „przyjacielski powrót autora”⁴⁴ Barthes'a spotykają się w tym właśnie pudełku. Bo też Johnsonowe pisanie „prawdy o sobie o swoim doświadczeniu [...] o swojej prawdzie w prawdzie rzeczywistości” polega przede wszystkim na rozpoznaniu własnego doświadczenia nie jako spójnej wiedzy, mądrości osadzonej w biograficznej ciągłości, ale jako prochów wypełniających urnę pamięci⁴⁵. Prochów, które można jedynie przesypać do kartonowego pudełka i jako takie właśnie w nim je zamknąć. Ten gest ma bar-

które wymaga zapośredniczonego, kumulującego się wraz z upływem czasu nagromadzenia spójnej, przekazywalnej mądrości, choć wątpił, czy można to osiągnąć w nowoczesnym społeczeństwie”. R. SHUSTERMAN: *O końcu i celu doświadczenia estetycznego*. Tłum. W. MAŁECKI. „Er(r)go” 2006, nr 12, s. 128.

⁴⁰ B.S. JOHNSON: *Nieszczęśni*. „Ostatnie”, s. 7.

⁴¹ Ibidem. „Pierwsze”, s. 6.

⁴² R. BARTHES: *Sade, Fourier, Loyola*. Tłum. R. LIS. Warszawa 1996, s. 11.

⁴³ *Nieszczęśni* ukazali się po raz pierwszy w 1969 roku (wyd. Panther we współpracy z Secker & Warburg), *Sade, Fourier, Loyola* Barthes'a, z którego pochodzi powyższy fragment, w 1971 roku.

⁴⁴ R. BARTHES: *Sade, Fourier, Loyola*, s. 10.

⁴⁵ Z czym koresponduje zdanie Barthes'a, piszącego, iż „autor, który wychodzi ze swego tekstu i wchodzi w nasze życie, nie posiada spójności; [...] to nie osoba [...], to ciało”, ibidem.

dzo ważny wymiar etyczny. Nie służy bowiem przepracowaniu doświadczenia, zintegrowaniu go, a następnie wykroczeniu poza nie ku możliwej przyszłości, lecz ocaleniu w całej jego niespójności.

Ostatnie zdanie *Nieszczęsnych* brzmi:

Nie to, jak umarł, nie to, na co umarł, nawet mniej to, dlaczego umarł, jest dla mnie istotne, tylko fakt, że umarł naprawdę, że nie żyje, jest ważny: utracony dla mnie, dla nas⁴⁶

Tak, bez kropki.

I jeszcze jedno, już na sam koniec.

Zastanawia mnie owo „dla mnie, dla nas” w ostatnim zdaniu. Odnosi się ono w pierwszym rzędzie, co oczywiste, do narratora oraz innych postaci pojawiających się na kartach *Nieszczęsnych* — żony i synka Tony’ego, jego rodziców, wreszcie rodziny narratora. Ale, śmiem twierdzić, że w polu tego „my” umieszczony został także czytelnik, ten, przed którym odgrywa się traumatyczne doświadczenie. Sam przecież już gest wyjęcia pliku zszywek z pudełka, rozłożenie ich na biurku, ustalenie (bądź też nie) kolejności ich czytania angażuje aktywność odbiorcy w ów proces i eliminuje ten chłodny dystans, jaki zwykle towarzyszy lekturze. Jeśli uznać tekst za uporządkowane (w przypadku dzieła Johnsona — specyficznie uporządkowane) doświadczenie, formę jego utrwalenia, to lektura tekstu także staje się doświadczeniem polegającym tyle na racjonalnej analizie struktury wypowiedzi, rekonstrukcji zawartego w niej światopoglądu, ile na identyfikacji z tekstem oraz zaangażowaniu emocjonalnym. W komentarzu do emotywno-semiotycznej koncepcji lektury Julii Kristevej Michał Paweł Markowski pisał swego czasu:

Najtrafniejsza lektura nie rządzi się prawem odpowiedniości (dyskursu analitycznego do obiektywnego sensu) lub prawdziwości (prawda jako zgodność sądów z przedmiotem), lecz prawem jednostkowego zaangażowania, w którym czytelnik sam stawia na szali własną podmiotowość. Tekst literacki nie jest wówczas przedmiotem do rozszyfrowania, lecz pobudką do afektywnej pracy, której ostatecznym celem jest poszerzenie granic własnej podmiotowości⁴⁷.

Taka lektura — będąca doświadczeniem, które należy rozumieć jako spotkanie bądź przeżywanie czegoś, bycie narażonym na coś lub przez coś zmienionym⁴⁸

⁴⁶ B.S. JOHNSON: *Nieszczęśni*. „Ostatnie”, s. 9.

⁴⁷ M.P. MARKOWSKI: *Przygoda ciała i znaków. Wprowadzenie do pism Julii Kristevej*. W: J. KRISTEVA: *Czarne słońce. Depresja i melancholia*. Tłum. M.P. MARKOWSKI, R. RYZYŃSKI. Kraków 2007, s. XLI.

⁴⁸ Zob.: D. ATTRIDGE: *Jednostkowość literatury*. Tłum. P. MOŚCICKI. Kraków 2007, s. 36.

— czyni z czytelnika nie tylko współuczestnika dezorientującego, wyprowadzającego poza ramy sensu doświadczenia, ale przede wszystkim powiernika. Tego, na którego ręce złożona została urna *Nieszczęśnych*, tego, na którym ciąży obowiązek opieki nad tym, co ona zawiera, i świadczenia o tym.

Co niniejszym właśnie czynię.

Tomasz Gruszczyk

The Ashes of Experience in the Urn of Memory Over the Box of “The Unfortunates” by B.S. Johnson

Summary

In the article, the author discusses the artistic output of B.S. Johnson and he suggests that the writer's desire to confine his subjective experience to the work of art seems to be the common element of his novels. As a heir of Joycean and Beckettian literary traditions, Johnson declares that the only chance for literature — pushed to the margins of cultural communication by the cinema — is to present everything that is individual and unique; everything that is internalised in one's personal experience. This claim for the explication of an individual thought in the pages of a novel comes to the fore in “The Unfortunates”. The form of separate pages placed in a box (an element of liberature) is perceived here as a reflection of the random activeness of the mind and memory. Simultaneously, it illustrates the described experience in its whole chaotic and incoherent form. Moreover, it allows the readers to reduce the distance which usually exists between them and the book, so that not only can they become its witnesses but also its confidants.

Томаш Грущик

Прах опыта в урне памяти Над коробкой „Несчастных” Б.С. Джонсона

Резюме

В эссе говорится о творчестве Б.С. Джонсона и указывается, что объединяющим звеном его прозаических произведений является жажда заключить в нем субъектный опыт, ибо Джонсон, наследник традиций Джойса и Беккета, единственный шанс для литературы — отодвинутой кинематографом на поля культурной коммуникации — видит в представлении того, что единично и неповторимо, того, что содержит в себе опыт. Данный постулат романной экспликации индивидуальной мысли сильнее всего слышится в «Несчастных». Литературная форма свободных записок, сложенных в ящик, воспринимается здесь как отражение случайной работы ума и памяти и одновременно передает данный опыт во всей его разрозненности и хаосе, позволяя читателю преодолеть дистанцию, которая обычно сопровождает чтение, тем самым превращая его не только в свидетеля, но также в поверенное лицо.

Katarzyna Rybińska

Państwowa Wyższa Szkoła Zawodowa w Raciborzu

Zobaczyć sens w „katastrofie narodzin” Emila Ciorana

Narodziny człowieka, zdaniem Emila Ciorana (1911—1995), to fatalna w skutkach pomyłka losu, prowadząca do samounicestwienia bądź pielęgnowania nienawiści do siebie, innych, świata. Początek życia jest jego końcem. Wraz z przecięciem pepowiny następuje odcięcie od rzeczywistości prenatalnej. Zaistniały w ciele byt z każdym oddechem traci poczucie pewności nieuświadomionego jeszcze w pełni istnienia. Jego życie to dramat rozgrywany w rynsztoku niepotrzebnej retoryki, spływającej kanałami podświadomych zobowiązań wobec rozkładających się resztek własnej i cudzej woli. Według rumuńskiego filozofa życie to „ułomność materii”¹, to nieugaszone „łaknienie nieszczęścia”², niezdolnie dysfunkcyjny bieg myśli i zdarzeń. W tych oszczędnie wyrażonych definicjach można zobaczyć sens egzystencji ludzkiej, a właściwie całkowity brak nadziei. Życie już od pierwszych chwil zaistnienia rozkrusza pewność szczęśliwości wówczas, gdy wypełnia powietrze krzykiem, wzywając pochyłone nad nim w zdziwieniu twarze o litość nad jego pierwszym oddechem, który odebrał mu wieczność nieistotowości. W cudzym bólu rodzimy się więźniami śmierci. Nagłość i nieuchronność końca odbiera życiu mimowolnie sens. Przetrzykuje człowieka w klaustrofobicznej celi jego jałowych domysłów na temat zasadności i przyczyny własnego istnienia. Od momentu narodzin „zdążanie do bytu i droga zeń wyprowadzająca” są tak krótkie i znikliwe jak sam „oddech”, podczas gdy „byt jako taki”, zdaniem Ciorana, to po prostu „duszna komórka”³.

¹ E. CIORAN: *O niedogodności narodzin*. Tłum. I. KANIA. Warszawa 2008, s. 163.

² Cyt. za: B. MATTHEUS: *Cioran. Portret radykalnego sceptyka*. Tłum. R. RESZKE. Warszawa 2008, s. 109.

³ E. CIORAN: *O niedogodności narodzin...*, s. 231.

W twórczości „bezlitosnego umysłu”⁴ autora *Sylogizmów goryczy* życie to cień pochłaniający światło dnia. Złodziej odbierający w biały dzień jasność umysłu⁵. Na tyle zwinny i wyspecjalizowany w unikach, że bez wysiłku doprowadza ślepo podążające za nim ciało do skrajnego wyczerpania. Gdy próbuje się go dotknąć — ucieka. Gdy przychodzi ochota, by mu się przyjrzeć — stoi i czeka. Prowokuje, mami. Będąc w zasięgu wzroku, zmusza do pościgu, z którego po wyboistej drodze przeznaczenia zawsze wychodzi zwycięsko i bez szwanku. Mistrz iluzji. Różdżkarz ceremonii światła i cienia. Magik zręcznie okłamujący widownię, bezwolnie wpatrzoną w jego sztuczki. Cioran w *Brewiarzu zwyciężonych* w sposób zwięzły, choć niepowściągliwy, wygłasza pełną egzystencjalnej treści prawdę: „żyć” to nic innego jak „doskonalić się w błędzie”⁶. Zdanie dalej, jakby mimochodem, poniekąd przecząc samemu sobie, dodaje, jak ważne jest „umieć oddychać tylko w najgłębszych otchłaniach iluzji”⁷. Fakt, że filozof kwestionuje prawdziwość życia, które w jego systemie myślowym przypomina krzywe zwierciadło, ukazujące niezliczoną ilość obrazów pozornych, nie wpływa bynajmniej negatywnie na jego utajone pragnienie złapania oddechu w nieprzeniknionych głębiach światów wyobrażonych. Być może to właśnie w przepływie inercji groteskowość⁸ ludzkiej przemijalności staje się bardziej znośna, bardziej nieprawdopodobna, i stąd godna pożądania u wszystkich i wszędzie.

Tłumaczyłoby to, dlaczego współcześni Cioranowi artyści przedkładają życie wewnętrzne nad zewnętrzne. Widocznie w tym, co doczesne i doraźne, nie potrafili znaleźć żadnego punktu zaczepienia dla ich kreacji artystycznej. W przekonaniu autora *Upadku w czas* chodziło o coś więcej nawet. Człowiek był do tego stopnia „rozedrgany”, „niepewny” i żyjący „zawsze na łasce jakiegoś niuansu”, że nijak nie potrafił „zakotwiczyć się w pewności istnienia”⁹. Z natury swej będąc o wiele wrażliwszy od reszty stworzeń, okazał się o wiele mniej odporny na — atakujący wolę życia — wirus rezygnacji i zwątpienia w sens czegokolwiek. Wiedziony nieustanną ciekawością poznania siebie, znu-

⁴ Por. A. STASIUK: *Jadąc do Babadag*. Wołowiec 2004, s. 42.

⁵ Bezkompromisowe podejście Ciorana do „katastrofy narodzin” zuchwale ujawnia się również w tezie: „Trzeźwość spojrzenia nie wyrывa z nas żądy życia, bynajmniej; sprawia tylko, że przestajemy się do życia nadawać”. Zob. E. CIORAN: *O niedogodności narodzin...*, s. 229.

⁶ E. CIORAN: *Brewiarz zwyciężonych*. Tłum. A. DWULIT, M. KOWALSKA. Warszawa 2004, s. 6.

⁷ Ibidem.

⁸ W pierwszej książce *Pe culmile disperării* Cioran udowadnia, że życie pokątnie prokuruje wesołość w chwilach najgłębszej rozpacz, przez co, istotnie, urasta do rangi groteski. O tym, jak jest ona ważna dla poszukującej sensu jednostki, przekonują te oto słowa: „Groteskowość pojawia się tylko w paroksyzmach stanów negatywnych, gdy życiem, tkwiącym na swoim biegunie ujemnym, targają wielkie wstrząsy; to upojenie się negatywnością”. Zob. E. CIORAN: *Na szczytach rozpacz*. Tłum. I. KANIA. Warszawa 2007, s. 33.

⁹ E. CIORAN: *O niedogodności narodzin...*, s. 14.

dział się wszystkim, co w akcie stworzenia nie wymagało jego bezpośredniego udziału. Świat, który istniał poza nim, przestał być najważniejszy. Przetrzęsanie monolitycznego dotąd „ja” utwierdziło go jedynie w przekonaniu o wysoce wątpliwym i prowizorycznym charakterze całości ludzkiego istnienia.

Zwykle wątpliwości wystarczyły, by człowiek na drodze swego życia zaczął stawiać wyłącznie bojaźliwe i chwiejne kroki. Widząc ustawione na poboczach znaki, zapowiadające kres podjętych przezeń wysiłków, których nie można w żadnym razie — choćby chciało się nie wiadomo jak — zignorować, sili się, zmusza albo, jak woli Cioran, zachęca do „skoku w otchłań pytania *po co?*”¹⁰. Tyle że w tej przestrzeni po prostu brak jakichkolwiek głęboko uspokajających odpowiedzi. Dociekanie przyczynowości człowieczego bytowania jest całkowicie bezsensowne. W fakcie narodzin zdecydowanie za „mało jest konieczności”¹¹, a o wiele za dużo przypadkowości¹², by na poważnie doszukiwać się w nim jakichś ukrytych, przełomowych dla zrozumienia całości ludzkiego życia znaczeń. Żyjąc w skłóceniu ze wszystkim co akcydentalne, autor *Zmierzchu myśli* po prostu kpi z hieratycznej powagi bytu. Uważa, że sens istnienia — nawet po dłuższym zastanowieniu — jest bezdyskusyjnie „śmieszny”¹³. Komizm bycia albo, ściślej mówiąc, pozostawania sobą *hic et nunc*, który z uwagi na dramatyczny finał jest absurdalny i nie do przyjęcia, sprawia, że „zaczynamy się głupio uśmiechać”¹⁴. Bo jak inaczej zareagować na coś, czego nie można odwołać, a tym bardziej uzasadnić? Słowu „istnieć” Cioran stawia niekończące się pytania. Nie może wyrwać się spod dyktatu tego najmniej logicznego z pojęć. Pojęcie to w parze ze swym antonimem jest „jeszcze mniej zrozumiałe”¹⁵. Nie sposób się w nim zakotwiczyć, utwierdzić w niezbitej pewności bycia po jego stronie.

Egzystencja zamiast dostarczać argumentów, które pozwoliłyby ją wpisać w porządek jakiejś wyższej racjonalności, w systemie filozoficznym Ciorana niespodziewanie poddana została tyranii czasu. Paradoksalnie to właśnie bezwzględność temporalności jako takiej wyzwala każdego z nas z iluzji celowości życia. Przekonanie to autor *Księgi złudzeń* z nadludzką cierpliwością i spokojem formułuje w zdaniu: „Im dłużej żyjemy, tym mniej sensowny zdaje się fakt, że żyliśmy”¹⁶. Swoistego rodzaju uszczegółowieniem tej samopotwierdzającej się

¹⁰ Ibidem, s. 114.

¹¹ Ibidem, s. 27.

¹² Według Ciorana akt narodzin to wypadek losu, niepoważny żart, który nie tak znowu łatwo zbyć śmiechem, skoro uzurpuje sobie w bezzadnych chwilach namysłu prawo bycia traktowanym poważnie: „Wiem, że moje narodziny to przypadek, traf wart śmiechu, a jednak gdy tylko o tym zapominam, zaczynam zachowywać się tak, jak gdyby było to wydarzenie pierwszorzędnej rangi, niezbędne do trwania i równowagi świata”. Zob. ibidem, s. 9—10.

¹³ Ibidem, s. 226.

¹⁴ Ibidem, s. 27.

¹⁵ Ibidem, s. 137.

¹⁶ Ibidem, s. 136.

racji jest — z determinacją rzucona przez głównego bohatera *Mdłości* Jeana-Paula Sartre'a — uwaga: „Wszystko, co jest istnieniem, rodzi się bez powodu, przedłuża się przez słabość, umiera przypadkowo”¹⁷. Wpływ tych słów na rozwój Cioranowskiej myśli o „katastrofie narodzin” jest nie do przecenienia. Twórca *Na szczytach rozpacz* w rozważaniach swych, w równie radykalnym, co egzystencjalista francuski, stopniu, odnosi się do tematu ludzkiego życia i samego faktu jego zaistnienia. Mówiąc ściślej, to właśnie akt narodzin wymusza na nim bezkompromisowy stosunek do bycia w ogóle. Gdyby jednak każdy z nas, jak radzi Cioran, uznał swój początek za „wydarzenie zgubne” i „co najmniej nie na miejscu”¹⁸, wszystko byłibyśmy w stanie sobie wyjaśnić. Z chwilą gdy zrozumiemy, że „narodziny to klęska”¹⁹, zrzucimy z siebie jarzmo ambicji utrzymywania władzy nad własnym losem. Wtedy istnienie samo z siebie okaże się „nareszcie znośne”, będzie jak „poranek po kapitulacji”, który obiecuje „odpoczynek zwyciężonego”²⁰.

Cioranowi nie była obca ani obojętna wiedza, jaka płynie z „faktu urodzenia się spragnionym wszystkiego”²¹. Siła otrzymanych od Stwórcy w darze pragnień nie jest bynajmniej skrojona na ludzką miarę. To dar, ale „zatruty”²², który wykracza, i to znacznie, poza znane nam granice poznania. Zdaniem Ciorana, dokładnie tak wygląda „zemsta Opatrzności”²³. Wynaturza nasze ambicje, powiększa ich rozmiary po to, byśmy zawsze byli w pełni świadomi nieumiejętności zaspokojenia własnych potrzeb. Twórca *Brewiarza zwyciężonych* nie potrafi „strawić zniewagi narodzin”²⁴. W tej kwestii jest aż do absurdu niepokorny. Kompulsywnie obwinia siebie za to, że zaistniał. W *De l'inconvénient d'être né* ma ciągle o to do siebie pretensje: „Nie wybaczam sobie tego, że się urodziłem. To jest tak, jak gdybym, wślizgując się na świat, sprofanował tajemnicę, sprzeniewierzył się jakiemuś wielkiemu zobowiązaniu, popełnił niesłychanie poważny błąd”²⁵.

Oczywistość aktu narodzin w obiegu myśli Ciorana jest irytująco nieoczywista i nietaktowna. To zbrodnia za dnia. Przystępstwo, o którym Calderón de la Barca mówi głośno w sztuce *Życie jest snem*²⁶. Filozof nie może odżalować faktu swego zaistnienia. W *Zeszytach 1957—1972* wręcz systematycznie ćwiczy się w wyrażaniu wzbierającego w nim żalu za tym wszystkim, w czym potencjalnie

¹⁷ J.-P. SARTRE: *Mdłości*. Tłum. J. TRZNADEL. Warszawa 1974, s. 188.

¹⁸ E. CIORAN: *O niedogodności narodzin...*, s. 132.

¹⁹ Ibidem, s. 237.

²⁰ Ibidem.

²¹ Ibidem, s. 226.

²² Ibidem, s. 227.

²³ Ibidem.

²⁴ Ibidem, s. 155.

²⁵ Ibidem, s. 23.

²⁶ Por.: E. CIORAN: *Zeszyty 1957—1972*. Tłum. I. KANIA. Warszawa 2004, s. 868.

brał udział, zanim pojawił się na świecie jako człowiek. 30 lipca 1970 roku notuje: „Nie nienawidzę życia, nie pragnę śmierci, żałuję tylko, że się urodziłem”²⁷. Po wyrzuceniu sobie, po raz kolejny, tej niefortunnej przewiny, Cioran dwa zdania dalej równoważy egzystencjalny ból pełnym optymizmem spostrzeżeniem: „Im dłużej żyję, tym chętniej oddaję się rozkoszy nie-narodzin”²⁸. Do tego zagadnienia autor *Złego demiurga* powraca dość szybko, bo już 1 sierpnia. W notatce z tego dnia idea niezrodzoności zostaje tak znakomicie doprecyzowana, że nie sposób zaprzeczyć opinii Jerzego Stempowskiego, który twierdził, że Cioran miał w sobie — co na szczęście w pełni udzieliło się wszystkim jego tekstom — „odwieczny upór szlifierzy przerabiających słowa na talizmany”²⁹. Tak więc pod wyżej wymienioną datą kamyk-życzenie: „Nigdy się nie urodzić”³⁰ dotąd będzie podlegać w warsztacie Ciorana obróbkom, aż uzyska własny diamentowy szlif, który porazi blaskiem swej oczywistości. Wystarczyło zdefiniować „pragnienie nie-narodzin”³¹ jako „sen bez początku”³², w każdym razie sięgający jakiegoś początku niewyobrażalnie odległego³³, by, na ułamek sekundy, mistrz werbalnej iluzji mógł przymknąć oko na koszmar wybudzenia świadomości z wiecznego snu materii. „Żądza nieprzejawienia”³⁴ rozpiera Ciorana do tego stopnia, że w *Zeszytach* nie może się nijak powstrzymać od sporządzania nie kończącej się litanii życzeń-nawoływań z rodzaju: „Zapadajmy się w nieświadomości, powracajmy do czasu sprzed pytań, sprzed człowieka, sprzed największego błędu natury”³⁵.

W stosunku do rzeczywistości, nienaruszonej przez świadome uobecnienie się „ja”, twórca *Zarysu rozkładu* pozostaje lojalny praktycznie we wszystkich swoich dziełach. Temat swojego nieureczywistnienia najbardziej jednak sugestywnie, bo w całości, wyraża w *O niedogodności narodzin*. Tu bycie z momentem zaistnienia staje się żywym, lecz zbędnym towarem. Jako produkt całkowicie bezpłatny nie podlega żadnym reklamacjom. Stąd też najczęściej tego typu „dokonanie” rodzi wyłącznie „frustrację”³⁶. Spisuje resztę życia na straty nie do odrobienia. Wobec tak beznadziejnej sytuacji tylko śmierć wydaje

²⁷ Ibidem, s. 757.

²⁸ Ibidem.

²⁹ Por. J. STEMPOWSKI: *Notatnik niespiesznego przechodnia*. Warszawa, Biblioteka „WIEZI”, 2012, t. 1, s. 31.

³⁰ E. CIORAN: *Zeszyty 1957—1972*, s. 759.

³¹ Ibidem.

³² Doniosłe znaczenie snu w życiu człowieka Cioran podkreśla w *Zeszytach* słowami: „Sen jest najważniejszą i najgłębszą czynnością żyjącego. Zapadając w sen, mamy wrażenie, iż docieramy do chaosu sprzed narodzin każdego załążka, wynurzając się zaś z niego — że w jednym momencie przechodzimy całą historię życia, to znaczy kilka miliardów lat”, ibidem, s. 823.

³³ Ibidem.

³⁴ Ibidem.

³⁵ Ibidem, s. 395.

³⁶ E. CIORAN: *O niedogodności narodzin...*, s. 16.

się w miarę sensownym wyjściem. O ile, jak zauważa Cioran, „prawdą jest, że poprzez śmierć stajemy się znów tym, czym byliśmy przed narodzinami”³⁷. Pewności tej jednak nikt z nas nie ma. W zamian pozostało nam głębokie poczucie bezpowrotnej utraty siebie sprzed naszych początków.

Cioran bynajmniej nie wchodzi w złożone przyczyny tego stanu. Nie namawia do interwencji. Wyraża tylko żal, że mógł „wiecznie trwać w nieureczywistnionej pełni”³⁸ albo po prostu „nigdy nie uciekać ze sfery możliwego”³⁹. Ot, popełnił błąd, rodząc się człowiekiem. Zasadniczy i oczywisty, którego nie trzeba nawet uzasadniać. Autor *Pokusy istnienia*, będąc od zawsze „świadom niemożliwości życia”⁴⁰, z rozpaczą wzdycha: „Gdybyż można było urodzić się przed człowiekiem!”⁴¹. Wykrzyknikiem kończącym to zdanie filozof przekształca z natury efemeryczne westchnienie w imperatyw, którym szczerlnie wypełnia antropocentryczny horyzont myśli. Właściwie to czytelnik nie ma po co rozglądać się w poszukiwaniu jakiegokolwiek przejaśnienia. Wśród nie rozwiewających się ani na moment mglistych fraz jak: „niezrodzoność”⁴² i „nieistnienie”⁴³ wzrok odbiorcy nie odpocznie, a słuch zmęczy się tylko piorunującą treścią, spadających jak grom z nieba, słów: „Zapomnieć się urodzić”⁴⁴!

Dla twórcy *Sylogizmów goryczy* rzeczywisty kształt życia ma w sobie coś z ugoru. Nie ma sensu go uprawiać, pochylać się nad nim z ostrym narzędziem w ręku (nieważne, czy będzie to motyka, czy pióro) w nabożnym naiwnym oczekiwaniu, że przyniesie plon. To, co Cioran widzi, rozglądając się wokół siebie, nie jest warte wysiłku zrozumienia ani nawet oszacowania realnej wartości potrzebnych tu i teraz działań. W *O niedogodności narodzin* surowy sąd filozofa w tej kwestii ani na chwilę nie łagodnieje: „Nigdzie ani cienia rzeczywistości, chyba tylko w moim doznaniu niereczywistości”⁴⁵. Takie założenie pozwala zrozumieć, dlaczego autor *Upadku w czas* obsesyjnie próbuje wyobrazić i w tym wyobrażeniu jednocześnie urzeczywistnić siebie po stronie „nie-narodzin”. Czyżby zdolności imaginacyjne faktycznie zmniejszały wstydlivy dystans między „ja” a „nie-ja”? Zdaniem Ciorana nie ma ku temu absolutnie żadnych przeciwwskazań. Wykorzystując wyobrażnię, na każdym bowiem etapie myślenia możemy „zacieśniać się” i „wykluczać”⁴⁶, aż do samounicestwienia.

³⁷ Ibidem, s. 193.

³⁸ Ibidem.

³⁹ Ibidem, s. 16.

⁴⁰ Ibidem, s. 261.

⁴¹ Ibidem, s. 73.

⁴² Ibidem, s. 8.

⁴³ Ibidem, s. 128.

⁴⁴ Ibidem, s. 16.

⁴⁵ Ibidem, s. 142.

⁴⁶ Ibidem, s. 242.

Znamienne, że każdy pisarz, który żyje złudzeniami — i tylko w nich uobecnia swój byt — odczuwa jednocześnie nieodpartą chęć sporządzenia wiarygodnego dokumentu, wiążącego w całość mistykę jego pracy twórczej. Być może z tej właśnie przyczyny w XX wieku zaczęto na szeroką skalę praktykować konfesyjny typ wypowiedzi. Nawet Cioran, urodzony buntownik i największy w dziejach sceptyk, nie był w stanie odmówić sobie przyjemności przebudowywania na nowo w pamięci, a potem na papierze, świata bankrutujących ideałów. Na kartach dziennika ludzie pokroju filozofa rumuńskiego mogli, z grubsza wyliczając, pielęgnować do woli siebie, opisywać z narkotycznym zacięciem nierzeczywistość „myśli zmyślonej” zanurzać się niespiesznie i z podeksycytowaniem w mieniającą się różnobarwnością słów *la vita interiore*.

Anaïs Nin otwarcie przyznaje się do uzależnienia od nałogu codziennego dokumentowania wrażeń. To właśnie z jej dziennika dowiadujemy się, jak intensywnej przyjemności czerpała z zapisu własnych doznań:

Dziennik jest moim narkotykiem, haszyszem i fajką opium. Nad nim wpadam w trans, to moja ułomność. Zamiast pisać powieść, rozsiadam się nad tym zeszytem z piórem w ręce i rozkoszuję się grą promieni świetlnych... Muszę na nowo przeżyć swoje życie w marzeniu. Marzenie jest moim jedynym żywotem. Widzę w echach i odbiciach przeobrażenia, które jako jedyne zachowują czystość zadziwienia. Poza nimi ginie cały czar, poza nimi życie ukazuje swe zniekształcenia i przytulność zmienia się w rdzę... Cała materia musi się stopić w ten sposób poprzez soczewkę mej ułomności, bo inaczej rdza życia spowolni mój rytm do szlochu⁴⁷.

Świadomość Anaïs Nin jest świadomością o dialektycznym charakterze, operującą typowo heglowską „logiką wartości”⁴⁸. Tyle że w jej przypadku tym, co „wymaga zniesienia” bądź całkowitego „przekreślenia”⁴⁹, jest skorodowana rdzą czasu dosłowność śmierci w życiu. Życie nie ma prawa domagać się od niej akceptacji i „potwierdzenia”⁵⁰. Jego represyjność wyklucza chęć utrzymania z nim ciepłych stosunków. Z kolei bezwzględność bytu powoduje, że jaźń, określana w filozofii Hegla terminem *selbst*⁵¹, potwierdza siebie jedynie w szczelnie zamkniętym świecie wyobraźni twórczej, gdzie — mimo braku okien — nie brak światła ani perspektyw artystycznego samospełnienia w akcie przeobrażenia bycia w nową jakość: „czystość zadziwienia”.

⁴⁷ *Dziennik Anaïs Nin 1931—1934*. Oprac. G. STUHLMANN. Tłum. B. CENDROWSKA. Poznań 2004. T. 1, s. 10.

⁴⁸ Por.: J. TISCHNER: *Dzieła zebrane. Etyka a historia. Wykłady*. Oprac. D. KOT. Kraków 2008, s. 13.

⁴⁹ Ibidem.

⁵⁰ Ibidem.

⁵¹ Ibidem.

Zmagania z rzeczywistością stały się także udziałem Virginii Woolf. W *Dzienniku 1915–1941* autorka *Fal* na fundamentalne pytanie, dlaczego „życie jest takie tragiczne, tak bardzo przypomina wąski skrawek ścieżki nad przepaścią”⁵², nie znajduje żadnej odpowiedzi. W pytaniu stwierdziła po prostu fakt. Pytajnik zamienił się z kropką miejscami. Oczekujący odpowiedzi głos — nagle zawieszony w milczeniu — uzyskał niezachwianą pewność bezcelowości rozważania tego typu kwestii. Woolf, otwarcie manifestująca nienawiść do „powolnej ciężkości fizycznego życia”⁵³, szukała bezpiecznego azylu dla czułego na ciężar egzystencjalnych doświadczeń umysłu⁵⁴. Poczucie bezsilności wywołanej koniecznością istnienia minimalizowała w miarę skutecznie w procesie przelewania myśli na papier. Wegetatywny tryb życia strącał w niebyt pisanie, które dla autorki *Podróży w świat* stało się „naturalną odroślą — rośliną wybujałą [...] produkującą około jarda zielonej łodygi pomiędzy kolejnymi kwiatami”⁵⁵. W chwilach, gdy nie mogła pielęgnować z pasją i oddaniem ogrodu swej wyobraźni, jej umysł, do czego świadomie się przyznaje, zachowuje się jak „zagubione dziecko — wędruje po domu, siada na najniższym stopniu schodów i płacze”⁵⁶.

Równie spazmatycznie na prerogatywy utrzymania siebie przy życiu, które nie miało — zdaniem głównego bohatera *Mdłości* Jean-Paula Sartre’a — żadnego prawa zaistnieć⁵⁷, reagował Sándor Marái. W swej negacji bytu był jednak o wiele bardziej radykalny. Jego spojrzenie na życie nie potrafiło się uwolnić od nienawiści, nieugaszonego pragnienia tłumienia wszystkich jego egzystencjalnych porywów. W „prześladowaniu” życia stał się, jak Friedrich Nietzsche, niekwestionowanym mistrzem⁵⁸. Wokół tematu „całkowitego bezsensu i bezwzględności życia”⁵⁹ krążył niczym liść na wietrze. Bez wysiłku, z lekkością i wrodzoną naturalnością. Jak mantrę powtarzał, że „życie jest wieczną beznadziejnością”⁶⁰, „wieczną cyrkulacją nieskończonych nieporozumień”⁶¹,

⁵² V. WOOLF: *Chwile wolności. Dziennik 1915–1941*. Wybór i oprac. A.O. BELL. Tłum. M. HEYDEL. Kraków 2007, s. 168.

⁵³ Ibidem, s. 344.

⁵⁴ W *Chwilach wolności* pod datą 23 czerwca 1936 roku czytamy: „Mój umysł jest jak waga: jedno ziarnko ją porusza. Wczoraj w równowadze — dzisiaj się waha”. Zob. Ibidem, s. 545.

⁵⁵ Ibidem, s. 68.

⁵⁶ Ibidem, s. 138.

⁵⁷ Jean-Paul Sartre w *Mdłościach* otwarcie zakwestionował wartość życia ludzkiego. Ustami Antoine’a Roquentina wyłożył egzystencjalistyczne podejście do problemu narodzin: „I tak było naprawdę, zawsze zdawałem sobie sprawę z tego: nie miałem prawa istnieć. Pojawiłem się przypadkowo, istniałem jak kamień, roślina, mikrob”. Zob. J.-P. SARTRE: *Mdłości...*, s. 128.

⁵⁸ F. Nietzsche głosem pełnym zuchwałej szczerości mówił: „Zawsze tak bywało i będzie, nie można lepiej dopomóc sprawie, niż prześladować ją i szczując wszystkimi psami... To — uczyniłem ja”. Cyt. za: T. GADACZ: *Historia filozofii XX wieku. Nurty*. Kraków 2010, s. 88.

⁵⁹ S. MÁRAI: *Dziennik*. Tłum. i oprac. T. WOROWSKA. Warszawa 2009, s. 577.

⁶⁰ Ibidem, s. 480.

⁶¹ S. MÁRAI: *Księga ziół*. Tłum. F. NETZ. Warszawa 2009, s. 133.

pozbawiających człowieka jakiegokolwiek sensu ontologicznego. Wyrażona w powyższych definicjach dosłowność, podszyta wyczuwalną agresją, całkowicie unicestwia egzystencję ludzką. Życie pasożytuje na człowieku, pozbawia go wartości, budulca, cennych składników. Zamienia go w „trującą materię”⁶². W dodatku odbiera mu prawo własności samego siebie. Za przywilej bycia sobą musi zapłacić wysoki okup. Mocą nie wiadomo przez kogo spisanych ustaleń „życie, bezlitośniej niż lichwiarze, pobiera procent od ludzkiego charakteru”⁶³. Człowiek musi „za wszystko zapłacić, za niezależność, za radość, także za zdrowie cielesne”⁶⁴. Wobec anarchii życia Marái zachowuje sceptyczny dystans. W *Księdze ziół* mówi, że „trzeba się pogodzić z tym, że nie ma rozwiązania”⁶⁵, a w *Dzienniku* wyznaje z niewymuszoną rezygnacją: „rzeczywistość jest obojętnością”⁶⁶. Bez zobojętnienia nie można przyswoić sobie podstawowej wiedzy o życiu⁶⁷. By ją opanować i obezwładnić, potrzeba czegoś więcej: „lodowatej świadomości i narkotyku”⁶⁸.

Dla prozaika węgierskiego środkiem uśmierającym ból egzystencji jest „pozbawiona czułościowości, lęku i nierozumnego tchórzostwa” — „świadomość śmierci”⁶⁹. Tylko ona „nadaje naszemu życiu i pisaniu prawdziwego dostojęstwa”⁷⁰, pozostawiając w głębokim cieniu nieposkromione w swej napastliwości wrażenie o niezasadności istnienia ludzkiego. Marái mówiąc, że „śmierć jest misterium i rzeczywistością naraz”⁷¹, sytuuje życie w kręgu zagadnień peryferyjnych o dość nikłej wartości ontologicznej. W tej kwestii jego myślenie pokrewne jest filozofii Friedricha Nietzschego. Dla autora *Woli mocy* tylko „skażone myślenie nakazuje doszukiwać się wartości życia”⁷². Życie nie jest godne starań, zmierzających do jego dowartościowania, bo „żyć — jak celnie sparafrazował nietzscheańską myśl Tadeusz Gadacz — to nic innego jak ustawicznie odtrącać od siebie coś, co chce umrzeć”⁷³. Sándor Marái nie miał na szczęście tyle odwagi, by odrzucać istotowość śmierci. Uważał, że jest ona konstytutywnym elementem jaźni, że człowiek nie musi przekraczać żadnych granic, by przewidzieć ostateczny wynik swoich zmagania ze światem. Wyszedł

⁶² Ibidem, s. 99.

⁶³ Ibidem, s. 146.

⁶⁴ Ibidem.

⁶⁵ Ibidem, s. 79.

⁶⁶ S. MÁRAI: *Dziennik...*, s. 577.

⁶⁷ W kwestii wiedzy i życia Marái nie pozostawia żadnego marginesu niedopowiedzenia. Swoją myśl doprecyzowuje w *Księdze ziół* słowami: „Za wiedzą stoi obojętność. Gdy dowiesz się czegoś istotnego o życiu, będziesz spokojny i obojętny”. Zob.: S. MÁRAI: *Księga ziół...*, s. 22.

⁶⁸ IDEM: *Dziennik...*, s. 162.

⁶⁹ IDEM: *Księga ziół...*, s. 9.

⁷⁰ Ibidem.

⁷¹ S. MÁRAI: *Dziennik...*, s. 581.

⁷² T. GADACZ: *Historia filozofii XX wieku. Nurty...*, s. 91.

⁷³ Ibidem.

z założenia, że śmierć to subtelny intruz, który „nie przybywa z zewnątrz, nie dzwoni, nie zapowiada się listem, nie telefonuje”, bo „jest w nas, całkowicie w nas”⁷⁴. Uznając ją, uznajemy siebie. Znacząco wyraził się w tej kwestii również Alberto Savinio, mówiąc z przekonaniem, że „śmierć jest najtrudniejszym, najbardziej przeraźliwym aktem narodzin”⁷⁵.

Cioran rozpatruje śmierć w bardziej ogólnych, uniwersalnych kategoriach. Dla rumuńskiego dekonstruktora sensu śmierć jest „wszystkim”⁷⁶. Rozciąga się ponad czasem, poza bytem. W swej wszechobecności pretenduje do miana „nieprzyzwoitej nieskończoności”⁷⁷. Nie jest doświadczeniem bolesnym, a tym bardziej, jak uważał Savinio, skomplikowanym. Fakt przecięcia pępowiny życia dokonuje się praktycznie sam, z minimalnym udziałem woli. Najgorsza agonia jest nieporównywalnie bardziej znośna od świadomości istnienia. Ta pierwsza ma przewagę w czasie: wkrótce się skończy. Druga nie ma niczego — żadnych przywilejów, żadnych perspektyw na wyzwolenie się z okowów istnienia.

Autor *Ćwiczeń z zachwyty*, przypatrując się uważniej początkom ludzkiej egzystencji, odczuwa porażające zdumienie, które przeradza się na koniec w zniechęcenie otrzymanym od losu darem życia. Z właściwą sobie brawurą uporczywie dowodzi, że „nikt nie może uleczyć się z choroby narodzin”⁷⁸. Wszyscy jednogłośnie „akceptujemy życie i znosimy jego próby w nadziei, że któregoś dnia będziemy wyleczeni”⁷⁹. Jednak to pełne wiary wyczekiwanie nie daje gwarancji powrotu do zdrowia. Czas niczego w tym przypadku nie leczy. Choć „lata mijają”⁸⁰, zadana przy narodzinach „rana pozostaje”⁸¹ nadal niezrośnięta. Byt świadomy siebie rozważa w nieskończoność swoje egzystencjalne rozterki. Nie może pogodzić się z przymusem zaistnienia we własnym ciele, w świecie wyosobnionym przez jego ontologiczne niedopasowanie. Dla niego „narodziny i łańcuch to synonimy”⁸², a „ujrzeć światło dnia” oznacza tyle, co „ujrzeć kajdanki”⁸³. Nawet porcelanowy chłód „trzeźwości spojrzenia”⁸⁴ wydaje się zbyt kruchy w starciu z „żądzą życia”⁸⁵ — „sprawia tylko, że przestajemy się do życia nadawać”⁸⁶.

⁷⁴ S. MÁRAI: *Dziennik...*, s. 406.

⁷⁵ A. SAVINIO: *Wjście z labiryntu. Szkice rozproszone z lat 1943—1952*. Tłum. i oprac. S. KA-SPRZYŚIAK. Warszawa 2001, s. 180.

⁷⁶ E. CIORAN: *O niedogodności narodzin...*, s. 201.

⁷⁷ Ibidem.

⁷⁸ E. CIORAN: *Upadek w czas*. Tłum. I. KANIA. Warszawa 2008, s. 48.

⁷⁹ Ibidem.

⁸⁰ Ibidem.

⁸¹ Ibidem.

⁸² E. CIORAN: *O niedogodności narodzin...*, s. 275.

⁸³ Ibidem.

⁸⁴ Ibidem, s. 229.

⁸⁵ Ibidem.

⁸⁶ Ibidem.

Cioran z okrutną wyrazistością komunikuje prawdę dla wszystkich fundamentalną, że „rodząc się, straciliśmy dokładnie tyle, ile tracimy, umierając”⁸⁷, czyli „wszystko”⁸⁸. Po narodzinach, jakby na przekór przyjętej tradycji, nikt nie dostaje od losu powitalnego upominku. Zamiast zysku liczą się tutaj wyłącznie straty. W tej „rumuńskiej dostojewszczyźnie”⁸⁹ Ciorana tkwi z jednej strony śmiertelna powaga, a z drugiej — świadoma bezwzględność seryjnego zbrodniarza. Autor *Ćwiartowania* w każdym prawie dziele jakkolwiek inicjatywę czy przejaw życia natychmiast uśmierca. Nie można tu mówić o zadawaniu pojedynczych ciosów. To po prostu seria zdecydowanych, mocnych uderzeń zakończona nokautem, po którym człowiek nie ma szans się podnieść. W razie gdyby jednak próbował, Cioran przygotował taktyczne przegrupowanie sił. W miejsce siebie postawił prawdziwego „mordercę umysłu”⁹⁰ — „życie”⁹¹. Gdyby i „życie” jednak, jakimś cudem, zawiodło, miał jeszcze w zanadru ostry „sztylet”⁹² świadomości. Zimne ostrze autorefleksji, oprócz tego, że skutecznie uśmierca w człowieku samo „stawanie się”⁹³, jednocześnie zabija w nim jakąkolwiek wolę podjęcia dalszej walki o sens własnego bycia.

Unicestwiającej człowieczeństwo świadomości nie można osłabić ani przekierować. Patrząc w przeszłość, tylko ugruntowujemy się w poczuciu własnej bezcelowości, gdyż coś takiego jak historyczny sens dziejów u Ciorana w ogóle nie istnieje. „Historia”⁹⁴ to, zdaniem filozofa, „dynamizm ofiar”⁹⁵. W jej imieniu wykupić swojego istnienia po prostu się nie da. Wybieganie myślami w przyszłość, tak samo jak powracanie w przeszłość, kończy się ślepych zaułkiem⁹⁶. Wobec „agresji Przyszłości”⁹⁷ pozostajemy bezsilni. Strach przed nieznanym, który *notabene* sprawia, że „uciekamy przed katastrofą narodzin”⁹⁸, zmienia nas w łatwo osiągalny łup, w dodatku wszędzie i zawsze dostępny. Wpatrzeni w majaczą-

⁸⁷ Ibidem, s. 79.

⁸⁸ Ibidem.

⁸⁹ A. STASIUK: *Jadąc do Babadag...*, s. 42.

⁹⁰ E. CIORAN: *Brewiarz zwyciężonych...*, s. 116.

⁹¹ Ibidem.

⁹² Teza ta przyjęła w twórczości Ciorana postać następującego zdania: „Świadomość to coś znacznie więcej niż zadra, to sztylet wbity w ciało”. Zob. E. CIORAN: *O niedogodności narodzin...*, s. 67.

⁹³ E. CIORAN: *Sylogizmy goryczy*. Tłum. I. KANIA. Warszawa 2009, s. 65.

⁹⁴ Ibidem, s. 151.

⁹⁵ Ibidem.

⁹⁶ Wyścigowi z czasem, w którym Cioran niestrudzenie uczestniczy, przyświeca jeden tylko cel — odzyskanie siebie sprzed narodzin. W *De l'inconvénient d'être né* filozof przyznaje się otwarcie do maniackalnej pasji oddawania się myślom, rozpamiętującym akt zaistnienia. Natarczywą obecność tego typu refleksji Cioran wyjaśnia następująco: „Obsesja narodzin wypływa z rozognienia pamięci, z wszechobecności czasu przeszłego, a także z chciwego szukania zaułka bez wyjścia — tego najpierwszego zaułka”. Zob. E. CIORAN: *O niedogodności narodzin...*, s. 32.

⁹⁷ Ibidem, s. 153.

⁹⁸ E. CIORAN: *O niedogodności narodzin...*, s. 6.

ce w oddali światło przyszłych zdarzeń, składamy, jak ómy, hołd oślepiającej iluzji życia. Im bardziej się do niej zbliżamy, tym szybciej ginimy w mroku. Metafora ta zyskuje pełniejsze brzmienie w bezpośrednim sąsiedztwie słów samego Ciorana, ujętych w zdaniu: „Przeznaczenie jest niekończącym się odraczaniem samobójstwa”⁹⁹. Podsumowując, jakkolwiek człowiek przyjmie perspektywę, w którąkolwiek stronę się zwróci, nie przezwycięży fatalizmu własnej egzystencji. „Świadomość”¹⁰⁰ jest, będzie i na zawsze pozostanie jego „wygnaniem”¹⁰¹.

Na tej obczyźnie każda istota myśląca już od urodzenia skazana jest na rekonwalescencję. Według filozofa, tego typu terapia obowiązkowa dla rodzaju ludzkiego sprawia, że każdy jej przedstawiciel — predestynowany do przejścia przez wszystkie etapy „choroby bycia”¹⁰² — pozostaje na zawsze „nieuleczalnie w sobie zamknięty”¹⁰³. Takie ujęcie nie oznacza wcale, że Cioran postrzegał człowieka, tak samo jak Gottfried Wilhelm Leibniz, jako „monadę bez okien”¹⁰⁴. Gdyby tak rzeczywiście było, jego „ja” nie byłoby trawione wieczną żądzą transgresji w rejony bezdziejowości. Nie odczuwałoby tak kompulsywnie dotyku nicości. Nie mocowałoby w wyobraźni „pustej pełni Ja sprzed zaistnienia Ja”¹⁰⁵. Poczucie bezkresu, naoczność świata, w którym „nic jeszcze nie splamiło się narodzinami”¹⁰⁶, umożliwiają myślicielowi rumuńskiemu wymknienie się ze sztywnych ram rzeczywistości, przeżycie doświadczeń o niezwykle wysokim natężeniu emocjonalnym. Cioran oczyma wyobraźni wywołuje i powiela obraz sprzed swoich narodzin, bo tylko tam, poza kadrem własnego bytu, „szczęście”, „wolność” i „przestrzeń” mogą stać się na zawsze jego udziałem¹⁰⁷.

Gdy zaczyna patrzeć racjonalnie na siebie i wszechświat, jego „jedyną formą jasnego widzenia”¹⁰⁸ staje się „koszmar”¹⁰⁹. Wtedy wówczas wyraźnie dochodzi do głosu przekonanie, że „każde zjawisko jest zdegradowaną wersją innego, szerszego zjawiska”¹¹⁰. „Czas” jest „ułamnością wieczności”¹¹¹, „historia” — „ułamnością czasu”¹¹², „życie” — „ułamnością materii”¹¹³. W rzeczywistości,

⁹⁹ IDEM: *Brewiarz zwyciężonych...*, s. 114.

¹⁰⁰ IDEM: *O niedogodności narodzin...*, s. 161.

¹⁰¹ Ibidem.

¹⁰² E. CIORAN: *Brewiarz zwyciężonych...*, s. 24.

¹⁰³ Ibidem.

¹⁰⁴ Cyt. za: J. TISCHNER: *Dzieła zebrane. Etyka a historia. Wykłady...*, s. 6.

¹⁰⁵ E. CIORAN: *O niedogodności narodzin...*, s. 34.

¹⁰⁶ Ibidem.

¹⁰⁷ Ibidem.

¹⁰⁸ E. CIORAN: *Sylogizmy gorzocy...*, s. 26.

¹⁰⁹ Ibidem.

¹¹⁰ E. CIORAN: *O niedogodności narodzin...*, s. 163.

¹¹¹ Ibidem.

¹¹² Ibidem.

¹¹³ Ibidem.

która jest „zniechęcającym pozorem”¹¹⁴, człowiek nie ma nawet prawa przestrzegać siebie jako pełnowartościowego bytu. Odpowiedniejsze do jego statusu ontologicznego jest określenie: „szczypta znikomości istniejąca jedynie mocą nadmiaru, nadmiaru swej nicości”¹¹⁵. Tak dalece wyostrzony punkt widzenia pozwala Cioranowi zdystansować się w takim samym stopniu do prawdy i kłamstwa. Poszerza jego perspektywę. Sprawia, że w sztuce patrzenia staje się mistrzem. Widzi bowiem wszystko. Patrzy tak, jak radzi bohater liryczny w wierszu *Raz jeden* Julii Hartwig: „okiem nieba”, „okiem ofiary” i „okiem cierpienia”¹¹⁶. To, że Cioran zaszczyca spojrzeniem wszystko i wszystkich, nie tracąc przy tym ostrości widzenia, wynika z powstałego na powierzchni jego świadomości — „jakiegoś pęknięcia”¹¹⁷. W zasadzie wtedy i tylko wtedy duch człowieczy „może mieć wgląd w inne światy”¹¹⁸. Im jednak dłużej pozwalamy duszy „błąkać się w koleinach sensu”¹¹⁹, wlatywać wyżej ku „innym przestrzeniom”¹²⁰, tym trudniej jej „towarzyszyć”¹²¹, tym głębiej odczuwamy bezmiar naszego osamotnienia¹²², pozostając „gdzieś poniżej [...] siebie”¹²³. Dla wielu, nie wyłączając Ciorana, niemożność zawarcia porozumienia ze sobą samym, łatwość gubienia się w sobie, nie pamiętanie tego, kim było się wcześniej ani kim jest się teraz¹²⁴, to rezultat odosobnionego cudu narodzin.

Autor *Pokusy istnienia*, tak samo jak ceniona przezeń Simone Weil¹²⁵, źródła niedoskonałości kondycji ludzkiej doszukiwał się w samym akcie stworzenia. Człowiek zaistniał, bo taka była nieprzymuszona wola Boga: by powstał tam,

¹¹⁴ E. CIORAN: *Brewiarz zwyciężonych...*, s. 15.

¹¹⁵ IDEM: *O niedogodności narodzin...*, s. 229.

¹¹⁶ Zob. J. HARTWIG: *O sztuce patrzenia*. W: *Rozmowy na nowy wiek*. Prowadzą K. JANOWSKA, P. MUCHARSKI. Kraków 2002, s. 129.

¹¹⁷ E. CIORAN: *O niedogodności narodzin...*, s. 229.

¹¹⁸ IDEM: *Sylogizmy goryczy...*, s. 161.

¹¹⁹ IDEM: *Brewiarz zwyciężonych...*, s. 18.

¹²⁰ Ibidem.

¹²¹ Ibidem.

¹²² Cioran uważa, że za fasadą ludzkiego „ja” nie istnieje nic, z czym człowiek ostatecznie mógłby dojść do porozumienia: „Nic nas nie poprzedza, nic z nami nie graniczy, nic po nas nie następuje. Osamotnienie jednego stworzenia jest osamotnieniem wszystkich”. Zob. E. CIORAN: *Brewiarz zwyciężonych...*, s. 40—41.

¹²³ Ibidem.

¹²⁴ Autor *Upadku w czas* za całkowicie bezzasadne uważa zastanawianie się nad ewolucją własnej tożsamości: „Myśleć o tym, kim będziesz? Twoje żale nie mają przyszłości. I żadna przyszłość nie jest ci pisana. Nie ma już dla ciebie miejsca w czasie, czas rodzi strach. Więc odchodzisz. Odchodząc, zapominasz siebie. Idąc, jesteś kimś innym — *będąc*, już więcej nie jesteś”. Zob. E. CIORAN: *Brewiarz zwyciężonych...*, s. 20.

¹²⁵ Cioran w *Zeszytach* pod datą 9 maja 1964 roku notuje: „Jest u Simone Weil coś z Antygony, co uchroniło ją przed sceptycyzmem i przybliżyło do świętości”. Zob. E. CIORAN: *Zeszyty 1957—1972*, s. 206.

gdzie On „sam się skurczył”¹²⁶ i „ograniczył swoją suwerenność”¹²⁷. Szkoda, że w efekcie tak ofiarnego gestu Stwórcy jesteśmy jedynie „produktem jego samoumnieszenia”¹²⁸, czymś, co autorka *Sily ciężenia i łaski* określa jako „żart”¹²⁹. Z chwilą narodzin Bóg bowiem, zdaniem francuskiej pisarki, „opuścił całą naszą istotę”¹³⁰, w milczeniu i być może poczuciu dobrze spełnionego obowiązku. Nie zmienia to jednak ani trochę faktu, że „narodziny są grzechem”¹³¹, czymś wysoce niestosownym względem tego, który nas stworzył, bo bezpośrednio przyczyniły się do nieobecności Boga w świecie, zamieniając każdą chwilę życia w wielki znak zapytania, na który nikąd nie ma odpowiedzi.

Niemówność zrozumienia czegokolwiek jest tak samo przytłaczająca jak możliwość zadawania pytań. Każda z nich jest bezcelowa. Prowadzi donikąd. Sokratejska retoryka to ślepy zaułek, w którym można stracić wszystko: czas i orientację. Cioran wiedział o tym aż nazbyt dobrze. W *O niedogodności narodzin* wyznaje z wyczuwalną nutą goryczy w głosie: „Zdumiewające, ileż godzin strwoiłem na zadawaniu sobie pytań o sens tego wszystkiego, co istnieje i się wydarza...”¹³². Po czym, dążąc do pełnej rezygnacji z podejmowania dalszych prób zrozumienia zasadności życia i świata, stawia pauzę w postaci wielokropka, który sprawia, że następujące po nim słowa: „Ale takiego sensu nie ma”¹³³, brzmią o wiele donośniej, a może nawet prawdziwiej. Przekonanie to stało się tak silne, że Cioran zaczął w *Zeszytach* zastanawiać się poważnie: „A gdyby tak przestać zadawać sobie pytania?”¹³⁴. W swoim rozumowaniu idzie nawet o krok dalej. Stwierdza bowiem, że zaprzestanie korzystania z pytańników najprawdopodobniej byłoby jedynym dla ludzkości sposobem „pójścia wreszcie do przodu!”¹³⁵.

¹²⁶ IDEM: *O niedogodności narodzin...*, s. 159.

¹²⁷ Ibidem.

¹²⁸ Ibidem.

¹²⁹ S. WEIL: *Wybór pism*. Tłum. i oprac. Cz. MIŁOSZ. Kraków 1991, s. 71.

¹³⁰ Ibidem, s. 70.

¹³¹ Ibidem, s. 74.

¹³² E. CIORAN: *O niedogodności narodzin...*, s. 144.

¹³³ Ibidem.

¹³⁴ E. CIORAN: *Zeszyty 1957—1972*, s. 414.

¹³⁵ Ibidem.

Katarzyna Rybińska

**“To See the Sense” in Emil Cioran’s
“Catastrophy of Birth”**

Summary

In his artistic activity, Emil Cioran gradually deprives human life of tolerance. He perceives the fact of human existence as a scandalizing insult, an unfair joke, a tragic mistake of fate, incommensurate with the existence before the catastrophic moment of birth. The Romanian philosopher impairs the dense groundwork of being with his questions about the sense and purpose of existence. He weaves the texture of life with ever-multiplying question marks, which unexpectedly peter away each time one tries to formulate any rational answer. His questioning of the sense of being a human perfectly correlates with the deliberations of such writers as: Anaïs Nin, Virginia Woolf, Jean-Paul Sartre, Friedrich Nietzsche and Sándor Marái. Their ontological reflections, being ideologically proximate to Cioran’s own philosophy, create an extremely delicate system of reference that allows one to comprehend the incidental nature of the earthly roam of the embodied souls.

Катажина Рыбинская

**„Увидеть смысл” в „катастрофе рождения”
Эмиля Чорана**

Резюме

Эмиль Чоран в своем творчестве поэтапно лишает человеческую жизнь толерантности. Факт появления человека он воспринимает как скандальное оскорбление, злую шутку, трагическую ошибку судьбы, несоизмеримую с экзистенцией в период до катастрофического по своим последствиям акта рождения. Румынский философ надламывает густую основу естества вопросами о смысле и целесообразности существования. Ткет материю жизни из бесконечных вопросительных знаков, которые неожиданно обрываются при каждой попытке сформулировать некий рациональный ответ. Его сомнения в целесообразности быть человеком идеально вписываются в выводы таких мастеров слова, как Анаис Нин, Вирджиния Вулф, Жан-Поль Сартр, Фридрих Ницше и Шандор Марай. Их онтологические рефлексии благодаря идейному родству с философией самого Чорана, создают необыкновенно чувствительную систему координат для понимания инцидентного характера земного путешествия заключенных в теле душ.

Katarzyna Szkaradnik

Uniwersytet Śląski

Poszukiwanie sensu na gruzach Historii Historiozoficzna retrogresja Mieczysława Porębskiego

Profesora Mieczysława Porębskiego nie trzeba przedstawiać jako historyka i krytyka sztuki, prawie nieznaną pozostaje natomiast jego *Z. Po-wieść* z 1989 r., stanowiąca swoiste literackie kompendium jego niebanalnej filozofii dziejów, szkicowanej także w pracach teoretycznych i esejach. Sięgając głównie do tej książki, pragnę naświetlić owo szerokie spojrzenie wstecz i w przód człowieka żyjącego w stuleciu „historii spuszczonej z łańcucha” (Jerzy Stempowski), niemniej starającego się odnaleźć w niej głębsze znaczenie i oparcie nie tylko dla własnego życia. Historia oznacza dlań bowiem nie tyle szukanie prawdy o faktach i ich rekonstrukcję, ile poszukiwanie „ja” oraz warunek *sine qua non* rekonstrukcji siebie. Wizja ta, gdy się w nią zagłębić, jawi się jako frapująca — i nadal zdolna inspirować.

Zacznę wszakże od obiekcji, jakie mogą się rodzić wobec *Z. Po-wieści*, sprawiającej wrażenie modelowej prozy postmodernistycznej. Jeżeli postmodernizm literacki utożsamimy z nonszalanckim dryfowaniem pośród dyskursów, ludyczną intertekstualnością i igraszką kliszami, to taka autoteliczność utworu Porębskiego okaże się pozorna, gdyż postmodernistyczna poetyka nie jest w nim celem *per se*, lecz została wykorzystana do tego, by za jej pośrednictwem „przemycić” problematykę historiozoficzną w dobie nieufności w stosunku do osławionych „wielkich narracji”¹. Sedno tej prozy wiąże się zaś z przekazem, jaki ma dla nas (tu: spadkobierców cywilizacji śródziemnomorskiej) historia, na

¹ Por. J.-F. LYOTARD: *Kondycja ponowoczesna. Raport o stanie wiedzy*. Tłum. M. KOWALSKA, J. MIGASIŃSKI. Warszawa 1997, s. 111 i n.

co wskazuje nawet badaczka charakteryzująca Z. jako reprezentatywną ilustrację postmodernizmu:

[Obserwujemy w Polsce] Pojawienie się wysoce intelektualnej powieści „profesorskiej”, porównywalnej z napisanymi przez Eco i Calvino [...] i zawierającej złożony system znaczeń obok tradycyjnej fabuły, często rodem z [...] opowiadania przygodowego albo powieści szpiegowskiej. Jej najbardziej znamienitym przykładem jest Z. *Po-wieść* [...], której bohater, w rozmaitych historycznych wcieleniach, podróżuje przez liczne cywilizacje i kultury, próbując odszyfrować ich ikoniczne² znaczenia (opisane z profesjonalnym mistrzostwem i postmodernistyczną skłonnością do pastiszu) w celu odczytania przesłania historii³.

To ostatnie pojęcie wydaje się dziś *passé*, sam Porębski jednak skłaniał się ku postrzeganiu twórczości w takich właśnie szczególnych kategoriach epistemicznych: „Sztuka nie jest dla mnie ani wypoczynkiem, ani ucieczką — pisał już w 1956 roku i dosłownie powtarzał po półwieczu. — Uważam ją za najczulszy instrument kontrolny dla wszystkiego, w co wierzę i co mnie otacza. Dlatego żądam od niej dużo [...], [m.in.] żeby mi unaoczniała i potwierdziła sens czasu, w którym żyjemy”⁴. Deklaracja wiary w sens (co więcej, w szansę jego poznania) może zostać odebrana jako krok wstecz ku fundamentalistycznej metafizyce i zdeprecjonowanym „wielkim narracjom”, z drugiej strony natomiast — jak postaram się wykazać — byłby to krok poza dominujący nurt myślowy w kierunku ponowoczesnej hermeneutyki; krok zbieżny z ideami głoszonymi choćby przez Giannię Vattimo⁵.

Należy także od razu wyjaśnić słowo „ikoniczny”, którego użyłam w przedkładzie cytatu poświęconego Z. *Po-wieści*. Otóż w prozie tej funkcjonują swego rodzaju „znaki ikoniczne”, czyli — według definicji słownikowej — będące „uosobieniem cech określających nieomylnie daną postać, rzecz; znakiem roz-

² Wszystkie podkreślenia w cytatach pochodzą od autorki pracy.

³ H. JANASZEK-IVANICKOVA: *Postmodernism in Poland*. W: *International Postmodernism. Theory and Literary Practice*. Red. H. BERTENS, D. FOKKEMA. Philadelphia 1997, s. 426. Tekst oryginalny: „The emergence of a highly intellectualist “professorial” novel, comparable to the ones written by Eco and Calvino in Italy or by Kroetsch and Bowering in Canada and containing a complicated system of meanings alongside of a traditional plot, often that of the detective novel, the adventure story, or the spy novel. Its most celebrated example is Z. *Po-wieść* (1989, Z-No-Vel), by the art historian Mieczysław Porębski, whose hero, in various historical embodiments, travels through numerous civilizations and cultures, trying to decode their iconic signs (described with professional mastery and a postmodern predilection for pastiche) in order to read the message of history”.

⁴ M. PORĘBSKI: *Wstęp*. W: IDEM: *Spotkanie z Ablem*. Kraków 2011, s. 5.

⁵ POF. NP. G. VATTIMO: *Hermeneutyka i antropologia*. W: IDEM: *Koniec nowoczesności*. Tłum. M. SURMA-GAWŁOWSKA. Wstęp A. ZAWADZKI. Kraków 2006, s. 135—152.

poznawczym”⁶, ponadto „ikoniczny” znaczy ‘dotyczący obrazowania’, a kluczowe dla owej książki są również sposoby przedstawiania historii w narracji. Sam obraz był istotny dla Porębskiego nie tylko z uwagi na własną profesję, z koncepcji Giambattisty Vica i Leonarda da Vinci oraz odkryć antropologów i archeologów wysnuł on bowiem wniosek, że „na początku nie było ani znaku, ani słowa, na początku był obraz — obraz-gest, obraz-maski, obraz-»hieroglif« — w całej swej poetyckiej, kreacyjnej sile i potędze, a potem dopiero jego kontemplacyjna lub konfabulacyjna, logiczna (co znaczy [...] szacująca, przedmiotowa) artykulacja i interpretacja”⁷. Zaznacza się tu waga wspomnianego unaczynienia, które oferuje sztuka, dlatego też bohaterowie *Z.* usiłują odczytywać ikoniczne znaczenia zawarte w „obrazach” przekazywanych przez historię, to zaś wymaga obustronnej aktywności (kreacyjna moc obrazu plus konfabulacyjna interpretacja), pracy wyobraźni oraz zmysłu historycznego, pozwalającego rozpoznawać składowe własnej tożsamości w tym, co na pozór zaprzeszło.

Chęć rozumienia siebie w historii wymusza konieczność zarówno recepcji „znaków czasu”, jak i ekspresji: przeczytane szybko „z-po-wieść” brzmi niczym „spowiedź” i ma się wrażenie, że Porębski pragnie dać czytelnikom spowiedź „dziecięcia wieku”, wieku dwóch totalitaryzmów i niebywałego postępu technicznego, radykalnego „przyspieszenia historii”⁸. W tym celu sięga po hybrydyczną formę sylwiczną, czerpiącą głównie z tzw. literatury dokumentu osobistego⁹ („wplata” w *Z.* m.in. *quasi*-pamiętnik z młodzieńczych inicjacji zmysłowych i intelektualnych), wszakże zdając sprawę z własnego doświadczenia, podobnie jak wielu przed nim staje przed pytaniem, w jaki sposób dotknąć niepojętości wojny, traumy obozu koncentracyjnego. Potrzebną figurę epistemiczną przełamującą niewypowiadalność przeżyć Andrzej Zieniewicz upatruje w autoryzacji historii; zaprzeczeniu fikcji towarzyszy tu rewidowanie racjonalności przedstawienia, wizja ukazująca niemożliwość opatrzenia doznań starymi etykietami¹⁰.

Zwornikiem takiej zrośniętej z autobiografizmem wizji jest w utworze Porębskiego tytułowy *Z.*, którego jedno z wcieleń towarzyszy podczas wojny narratorowi rzeczzonego *quasi*-pamiętnika. Dzięki niemu autorska autopsja tworzy spłot z rozległą panoramą cywilizacji europejskiej, jednak prócz odradzające-

⁶ Por. *Słownik języka polskiego*. Red. M. SZYMCZAK. T. 1: A-K. Warszawa 1995, s. 724.

⁷ M. PORĘBSKI: *Czy metaforę można zobaczyć?*. „Teksty” 1980, nr 6, s. 65.

⁸ Por. np. P. NORA: *Między pamięcią i historią: Les lieux de Mémoire*. Tłum. P. MOŚCICKI. W: *Tytuł roboczy: archiwum*. Red. A. LEŚNIAK, M. ZIÓLKOWSKA. Łódź 2009, s. 4—12.

⁹ Por. np. R. NYZ: *Sylwy współczesne. Problem konstrukcji tekstu*. Wrocław 1984, s. 5—7; M. CZERMIŃSKA: *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznaczenie i wyzwanie*. Kraków 2000, s. 269.

¹⁰ Por. A. ZIENIEWICZ: *Autoryzowanie historii. Doświadczenie i zapis w drugiej połowie XX wieku*. W: *Teraźniejszość i pamięć przeszłości. Rozumienie historii w literaturze polskiej XX i XXI wieku*. Red. H. GOSK, A. ZIENIEWICZ. Wstęp H. GOSK. Warszawa 2006, s. 114—115.

go się w różnych kulturach Z. meandryczną fabułę obejmującą aż 33 stulecia historii Europy zdaje się zrazu scalać jedynie permanentna katastrofa. Autor „po-wieści” ma świadomość, i nie kamufluje tego, że dzieje nie toczą się po niczyjej myśli, a każdy sam, na własną rękę musi się z nimi zmagać. Jak wyznawał, malowidło paleolityczne przemawia do niego nie tylko ze względu na ponadczasowe walory estetyczne: „Na artystę dawnego patrzę jak na mojego współczesnego, bo historia się ciągle dzieje, i ciągle ta sama: [...] okrutna, barbarzyńska. Czasem to się wygładza, czasem pogłębia — od katastrofy do katastrofy”¹¹. „Kurtyna” oddzielająca odrębne „odslony” (części) Z. odsłania przed nami panoramę wielu epok, ale ich dramaturgia nie ulega zmianie; wciąż obserwujemy podobne instytucje i wzory zachowań (intrygi, zdrady, mistyfikacje, rozczarowania, wojny i ludobójstwa). Palimpsestowe pokłady historii skrywają potworną prawdę, a „spowiedź” z niej dotyczy nie tylko świadka XX wieku — dzięki Z. staje się spowiedzią wszystkich czasów.

Czy takie pragnienie syntezy czasu da się pogodzić z perspektywą konkretnej, ucieleśnionej jednostki? Wszak to ona zawsze cierpi jako „nic nie znaczący” uczestnik dziejów. Porębski proponuje optykę (ukazanego nawet na okładce książki) historyka z „odwróconą lunetą”, która nie wyolbrzymia tego, co i tak widoczne okiem, lecz pozwala spojrzeć z szerszej perspektywy, dostrzec powiązania, współzależności. Z drugiej strony autor nie finguje objęcia historii *in toto* na mocy dostępu (problematicznego zresztą) do kilku ocalałych drobiazgów, szczątkowych informacji. Czy pisarz w ogóle jest w stanie sprostać złożoności faktów historycznych? Jego dzieło nieodwołalnie musi mieć charakter synekdochy¹², każdy wątek mógłby się wszak rozrosnąć w nieskończoną opowieść, każdy ruch jednostki w gmatwaninie zdarzeń generuje jakąś zmianę. Czy może wobec tego istnieć koherentna, zintegrowana narracja o dziejach, unikająca redukcjonizmu? Przynajmniej częściowym rozwiązaniem byłoby oparcie się na pamięci indywidualnej, nie naiwnej jednak, lecz będącej świadomą pracą „o-powieści” i podlegającej nieustannej rewizji. Ta historia, którą się jest, i ta, którą się przedstawia, na gruncie narracji stają się jednością¹³. Aby natomiast oddać sprawiedliwość wielości ludzkich historii, Porębski w Z. niejako rozszczepia tytułowego bohatera — nie tylko jego inkarnacje są w zasadzie autonomiczne (tzn. istnieją przede wszystkim jako konkretne postacie historyczne o własnej tożsamości), ale także rozmawia on o nich jakby z metaperspektywy z innym „ja”. Ów dialog okazuje się dla obu wyprawą po wiedzę, zdobywaną poprzez interpretację przekazów historii, które ujawniają się w rozproszonych głosach wcieleń protagonisty i innych postaci. Czytelnik może jednak zapytać o punkt

¹¹ *Interesują mnie drzewa, a nie las*. Z profesorem Mieczysławem Porębskim rozmawia Krystyna Czerni. „Nowe Książki” 2002, nr 10, s. 8.

¹² Por. S. SZYMUTKO: *Zrozumieć Parnickiego*. Katowice 1992, s. 37.

¹³ Por. np. P. RICŃEUR: *Czas i opowieść*. T. 1: *Intryga i historyczna opowieść*. Tłum. M. FRANKIEWICZ. Kraków 2008, s. 83.

dojścia tej wyprawy, skoro książka ma kompozycję klamrową — zakończenie ząbienia się z początkiem owej nadrzędnej rozmowy:

- Cóż ja? Odchodziłem, wracałem. Nie pamiętam.
- Ale to, co już znowu pamiętasz? Kim wtedy byłeś?
- To już wiesz.
- Wiem. Byłeś synem Ramzesa II. Urodziłeś się w siedem lat po bitwie pod Kadesz (Z., s. 498)¹⁴.

„Ostatecznie” więc interlokutor posiada już wiedzę, którą dopiero co zdobył dzięki opowieści Z., niemniej pyta raz jeszcze, gdyż poznawanie jest procesem permanentnym. Oto pierwszy sens retrogresji, która mnie tu interesuje: chociaż finał książki odsyła do początku, czyli ponownej lektury, nie będzie ona powtórką tego, co znane — wiedza ulega weryfikacji, każde czytanie bowiem przynosi ze sobą nową interpretację. Sam dialog będący klamrą „po-wieści” okazuje się wędrówką przez czas i przestrzeń; trudem, lawirowaniem, wymianą i komparacją myśli, tygłem prądów i zatargów światopoglądowych, przełomów i asymilacji, które rzutowały na bieg zdarzeń. Z dialogiem czy polilogiem głosów koresponduje dia-logiczność (etymologicznie: ‘przez’ + ‘słowo’) historii, która przez słowa się nam objawia. I którą przez słowa podtrzymujemy w aktualności. Autor Z. wpisywałby się w taki nurt myślenia, który nie uznaje świata za zjawisko gotowe, lecz jest zainteresowany tym, jak można go poznawać za pomocą narzędzi literackich, mało tego — jak zdobywa on sens dopiero w toku „po-wieściowego” mówienia.

Wedle tytułowego bohatera powiązanie zdarzeń w opowieść niesie obietnicę Poznania (Z., s. 161) — a zapis wielką literą podpowiada, iż chodzi o archetypiczne dotarcie do sensu, odnalezienie się w sytuacji dziejowej. Wiąże się ono z wysiłkiem rekonstrukcyjnym lub też — jak można rozumieć analizowane przez Vattimo Heideggerowskie pojęcie *Andenken*¹⁵ — re-kolekcyjnym: tzn. (zgodnie ze źródłosłowem) z powtórным zebraniem i przemyśleniem. „Po-wieść” okazuje się wieścią rozbrzmiewającą „po” zdarzeniach, ale również tym, co „wiedzie po” historii poprzez słowa, historia bowiem bez literatury (tekstu, narracji) obyć się nie może, więcej — pokłada w niej ufność. „Są wydarzenia, które przemijają, koloryt czasu, który się nie wróci, i są dzieła, wciąż żywe dające mu świadectwo”¹⁶ — przypomina Porębski. Jego Z. pasuje przeto do charakterystyki historiograficznej metapowieści jako oferującej sens obecnej

¹⁴ Wszystkie cytaty z omawianej książki przytaczam za jedynym dotychczas jej wydaniem (M. PORĘBSKI: *Z. Po-wieść*. Warszawa 1989), podając numer strony w nawiasie.

¹⁵ Por. M. JANUSZKIEWICZ: *Hermeneutyka i nihilizm. Wokół „myśli słabej” Gianniego Vattimo*. W: *Hermeneutyka i literatura — ku nowej koiné*. Red. K. KUCZYŃSKA-KOSCHANY, M. JANUSZKIEWICZ. Poznań 2006, s. 145—146.

¹⁶ M. PORĘBSKI: *Transgresja*. W: IDEM: *Krytycy i sztuka*. Kraków 2004, s. 301.

przeszłości, lecz takiej, która może być poznana tylko ze swoich śladów, na równi literackich i historycznych¹⁷. Lektury, pamięć i fantazja wykorzystywane są w tej książce pospołu — do nigdy nie definitywnego odzyskiwania przeszłości, a koronne dla „po-wieści” kategorie rzeczywistości, historii oraz literatury stapiają się ze sobą. Mamy tutaj do czynienia z tym, co Linda Hutcheon nazywa interdyskursywnością¹⁸ — czerpaniem z literatury, biografii, historii, filozofii, psychoanalizy, sztuk plastycznych etc., słowem: wszelkich praktyk znaczących. Jeśli zaś świat poznajemy wyłącznie poprzez owe praktyki, czyli sieć konceptualizacji (zarówno przeszłych, jak i obecnych) obdarzających go sensem, to wspomniane dyskursy stają się znakiem ponadjednostkowej pamięci, którą można też nazwać tradycją.

Znamienne, iż *Z.* — medium owej tradycji — odradza się po upływie tzw. rozszerzonego wieku (133 lata), ustanawiającego cezury ciągłości pamięci indywidualnej¹⁹; okres wcześniejszy sytuuje się dla jednostki poza „granicą współczesności”²⁰. Jako badacz Porębski żywił przeświadczenie o potrzebie spojrzenia wstecz, historycznego samopoznania, aby zapobiec prognozom narratora — nadawcy zawartych w „po-wieści” „listów do T.” (czyli Tadeusza Różewicza, przyjaciela autora):

[N]auki, zwłaszcza ściśle, od dawna nie były w stanie zrobić [...] kroku naprzód, [...] ugrzęzły w [...] skomplikowanych statystykach [...], nic stałego, jedno samopotrząsające się bezwymiarowe platońskie sito. Im mniej jednak rozumiano, tym sprawniej przekraczano kolejne progi techno- i biologicznych ograniczeń. (*Z.*, s. 462—463)

Nie upatrując w historii jedynie konglomeratu zajmujących anegdot, Porębski deklaruje, że zamiast w „postmodernistyczny szum” wsłuchuje się w namysł historyków i mitoznawców, wyłapujących regularności w tym, co rzekomo chaotyczne; odwoływał się do Braudelowskiej koncepcji „długiego trwania” i — chociaż w minionym stuleciu taka perspektywa przestała być poręczną ramą dla tożsamości — *Z. Po-wieść* stara się potwierdzić przekonanie z „listów do T.”, iż „tkwimy po uszy w minionym, nasza świadomość i samoświadomość też przecież jest wyłącznie pamięcią [...]” (*Z.*, s. 491). Pamięcią zarówno autobiograficzną, jak i — metaforycznie mówiąc — pamięcią obrazu dziejów sprzed naszych narodzin, na którego tle musimy się umiejscowić.

¹⁷ Por. L. HUTCHEON: *Historiograficzna metapowieść: parodia i intertekstualność historii*. Tłum. J. MARGAŃSKI. W: *Postmodernizm. Antologia przekładów*. Wybór, oprac. i przedm. R. NYCZ. Kraków 1998, s. 380.

¹⁸ Ibidem, s. 393.

¹⁹ Por. M. PORĘBSKI: *Fugimus Troas*. W: *Już się ma pod koniec starożytnemu światu... Zmierzch, schylek, upadek w historii sztuki*. Red. M. POPRZĘCKA. Warszawa 1999, s. 10.

²⁰ Por. też: IDEM: *Granica współczesności. Ze studiów nad kształtowaniem się poglądów artystycznych XX wieku*. Wrocław 1965.

Jak to uczynić, skoro sam Porębski podkreśla relatywność i niedookreślenie historii, będącej selektywną konstrukcją opartą na hipotezach?²¹ Cechy te stanowią wadę tylko dla podejścia scjentyistycznego; historia z uwagi na swą nieprzejrzystość bezustannie domaga się odczytywania, niemożliwego do uwieńczenia ostatecznym stwierdzeniem „jak było naprawdę”, gdyż interpretacja nieuchronnie odzwierciedla intencjonalny stosunek podmiotu do rozpatrywanego stanu rzeczy, w tym do otaczającej nas wizualnej ikonosfery, która istnieje, według Porębskiego, identycznie jak „przepływające przez nią, obserwowane przez nas za jej pośrednictwem zjawiska fizyczne: jako świat dla kogoś, [...] oglądany z określonego punktu widzenia, [...] zmienna, choć stale obecna powłoka zamykającego [...] przeszłość stożka naszej aktualnie dostrzegalnej współczesności”²². Historia — wydaje się powtarzać autor Z. za Johannem Gustavem Droysenem — jest dla nas interesująca, o ile i ponieważ nadal oddziaływa: „[Z]arówno sztuka, jak i kultura są obecnością historii, która nie przestaje przez nie z nami się komunikować”²³. Aktualna optyka nie zakłóca interpretacji historii, lecz dopiero ją umożliwia; dla tej ostatniej nie istnieje zatem ostateczna podstawa, okazuje się ona stale wytwarzana. „Poprzez opowiadanie — tłumaczy Porębski — to, co opowiadane, przybiera postać [...] zdarzeń. [...] Nie sposób utożsamiać ich z prawdą [...], ale też [...] utrzymywać, że są fałszem”²⁴. Do tego rodzaju „postaci” (form) zalicza również obrazy takie jak mity i legendy, niebędące dowodem łatwowierności, „nieoświecenia”, lecz fundujące model świata pewnej grupy; zasadnicze tworzywo historii stanowi wszak tradycja danej społeczności, jej pamięć o własnych losach. W szkicu pod nieprzypadkowym tytułem *Historia, czas, współczesność* Porębski definiuje historię jako instytucję zbiorowej pamięci przerzucającą pomost między mitycznym Początkiem a teraźniejszością²⁵. Pomost taki pragnie też przerzucać jedna z inkarnacji Z. — współautor ezoterycznego *Corpus Hermeticum*, którego słowa uzasadniają nagły przeskok fabularny z jego czasów do pamiętnika mieszkańca XX wieku:

A cóż może być dla ludzkiej istoty uwięzionej w nawiedzonym przez demony podksiężycowym świecie cenniejsze [...], jak nie owo szukające sobie drogi

²¹ Por. H. WHITE: *Przedmowa*. Tłum. E. DOMAŃSKA. W: IDEM: *Proza historyczna*. Red. E. DOMAŃSKA. Kraków 2009, s. 13, 14. W listowej części Z. autorskie *porte-parole* wyznaje, że aby uatrakcyjnić sobie opracowywanie przekazów źródłowych, dobierał motywy niezbyt udokumentowane i niejasne, choć jego zdaniem z postaciami „o ileż bardziej zdecydowanie [...] osadzonymi w historii” (Z., s. 449) rzecz ma się identycznie.

²² M. PORĘBSKI: *Obrazy i informacje*. W: IDEM: *Sztuka a informacja*. Kraków 1986, s. 250.

²³ IDEM: *Pojęcie i funkcjonowanie kultury w świetle badań nad sztuką*. „Studia Filozoficzne” 1976, nr 5, s. 72.

²⁴ IDEM: „*Te rzeczy nigdy się nie zdarzyły, ale są zawsze*”. „Tygodnik Powszechny” 1996, nr 36, s. 9.

²⁵ Por. IDEM: *Historia, czas, współczesność*. W: IDEM: *Sztuka a informacja...*, s. 131.

poprzez wieki i eony wezwanie: Spójrz, kim jesteś. Przypatrz się sobie dobrze. (Z., s. 171)

Sens pisarskiego posłannictwa, z którym zdaje się identyfikować autor Z., stanowiłoby zatem umożliwienie następnym pokoleniom zapośredniczonego w tekście, niczym w lustrze, oglądu samych siebie. W jednym ze szkiców Porębski dał następującą charakterystykę pewnych na pozór błahych prac plastycznych, pasującą także do jego wielowarstwowej i wielogłosowej, a *prima facie* bagatelnej „po-wieści”:

[...] nakładanie się światów, zwielokrotnianie się luster, które uśmiechają się do siebie i do nas, bo wiedzą, że to właśnie one [...] są naprawdę ważne, a jeżeli ważne, to i poważne [...]. Nie są to bowiem lustra, w których się odbijamy [...], lecz które nas [...] formują, stwarzają. Same nierzeczywiste — urzeczywistniają²⁶.

Na czym polega to urzeczywistnienie, skoro nie na „realistycznym” odbiciu? Przywoływane w Z. sytuacje, postacie, cytaty, idee pozwalają nam „odpomiąć” pamięć, rozpoznawać swe miejsce w kulturze — nie za pomocą elitarnego przecież erudycji, ale zdolności do empatycznego poczucia wspólnoty w doświadczaniu historii. Omawiana proza próbuje skonfrontować się z wizją dziejów alienujących i nieskończenie przerastających człowieka, wizja ta pozostaje wszakże w dialektycznym związku z wyobrażeniem ukrytego porządku zakodowanego w głębokiej strukturze dziejów. Porębski dostrzega pulsowanie świadomości kolektywnej²⁷ — rytm innowacji i tradycji, w którym traci się łączność z przeszłością albo (przeważnie) do głosu dochodzą mechanizmy obronne, powodujące renesansy. Ten fundamentalny „takt” kulturowy, znajdujący wyraz m.in. w sztuce, umożliwia nawet dynamicznej cywilizacji europejskiej ciągłość pewnych postaw i samoidentyfikację wbrew gruntownym przeobrażeniom²⁸; nadaje jej równocześnie prężność i stabilność²⁹. Kultura byłaby przeto czymś na kształt homeostatu, lecz cykliczność nie zakłada tu statycznego modelu, decydująca jest bowiem korelacja układu z otoczeniem, reagowanie na historyczne bodźce, nade wszystko zaś wielotorowość, uwidaczniająca się w nieprzewidywalnych *a priori* ludzkich wyborach spośród przeszłych — i aktualnych — możliwości.

W wyborach tych rozeznanie dać może „historia wirtualna”, co znaczy „teoretycznie możliwa”, „teoria” z kolei to pierwotnie — według Porębskiego — „ważne patrzenie [...]. Ale także rezultat takiego oglądu [...], pewien obraz,

²⁶ IDEM: *Jest w tym jakiś ciche szaleństwo...* W: IDEM: *Spotkanie z Ablem...*, s. 181.

²⁷ Por. np. IDEM: *Historia kultury i algebra historii*. W: IDEM: *Sztuka a informacja...*, s. 123.

²⁸ Por. IDEM: *Pojęcie i funkcjonowanie kultury w świetle badań nad sztuką...*, s. 79.

²⁹ Por. *Europejskość jako sytuacja*. Z Mieczysławem Porębskim rozmawia Maria Hussakowska. „Dekada Literacka” 2004, nr 2, s. 56.

który może się [...] sprawdzać na różnych, spełniających jego warunki [...] modelach. I to w różnych sytuacjach, różnych miejscach, epokach. Modelach istniejących realnie, ale i tych, które podsuwa nam nasza nadprodukcująca obrazy wyobraźnia [...]”³⁰. Znajduje to przełożenie na światy modelowane w literaturze, zwłaszcza w takich szeroko zakrojonych „obrazach” jak *Z.*, skoro rzeczona książka ma być, jak zaznacza odautorski narrator, „sposobem czytania toczących się dziejów” (*Z.*, s. 319). Chodziłoby więc o wspomnianą ikoniczność — odczytywanie plastycznie przedstawionych „znaków rozpoznawczych” historii; nie tylko tych widzianych bezpośrednio, lecz również obrazów dostrzeżonych dzięki spojrzeniu wstecz i mogących coś powiedzieć o przyszłości.

Co mówi zaś o przyszłości sam Porębski? Jego zdaniem, w odleglejszej perspektywie niezbędna zdaje się „kolejna, po-modernistyczna już transgresja (retrogresja?), gdzie zaczynać przyjdzie wszystko raz jeszcze [...]”³¹. Powołuje się tu na Heideggera, który dostrzegł, że przedmiotem historii mogą być jedynie wciąż odzyskiwane możliwości, oraz Brzozowskiego, głoszącego, iż trzeba przekraczać własny czas, by móc do siebie powracać³². Z rozumieniem egzystencji jako kulturowo-historycznej transgresji — retrogresji wiąże się też przekonanie narratora „listów do T.”, iż „nic nigdy się nie kończy”, świat bowiem ciągle się dzieje. Można rzec: podobnie jak w wypadku fabuły *Z.*, tworzenie historii trwa bez ustanku między kultywowaniem tradycji, ludyczną „zonglerką klockami” a unikatowością pojedynczej tożsamości. Na tej zasadzie w owej książce otrzymujemy nie tyle postmodernistyczne kolekcje chwytów, ile wspomniane re-kolekcje: układane od nowa gruzy historii. Frank Ankersmit pisze, iż „przy zbieraniu liści przeszłości [...] istotne staje się nie miejsce, jakie zajmowały na drzewie, ale wzór, jaki można z nich ułożyć teraz, sposób, w jaki ów wzór może zostać zastosowany do [...] kształtów, jakie przybrała współczesna cywilizacja”³³. Owo zebranie (*re-collectio*) „liści przeszłości” byłoby ich ponownym przemyśleniem oraz restytucją historii jako aktualnej, gdyż — jak przypomina Porębski — „[p]otrzebujemy wciąż nowych znaków, symboli, gestów, zaklęć i rzewnych pamiątek, żeby wytrwać w naszej kruchej i niepewnej identyczności”³⁴. Czy jednak „pamiątki” mogą być „nowe”? Otóż trzeba podkreślić, że historia-opowieść podjęta przez następne pokolenia nie jest już taka sama. Szukamy symboli nowych, lecz stanowiących echo przeszłości, od których można odbić się ku po-modernistycznej (w odróżnieniu od „post-”) retrogresji. Autor *Z.* rozpoznaje zbliżające się przesilenie:

³⁰ M. PORĘBSKI: *Fugimus Troas...*, s. 15.

³¹ IDEM: *Transgresja*. W: IDEM: *Krytycy i sztuka...*, s. 303.

³² Por. IDEM: *Historie i system*. W: *Historia a system*. Red. M. POPRZĘCKA. Warszawa 1997, s. 24—25.

³³ F. ANKERSMIT: *Historiografia i postmodernizm*. Tłum. E. DOMAŃSKA. W: *Postmodernizm. Antologia przekładów...*, s. 167.

³⁴ M. PORĘBSKI: *O „sztuce zaangażowanej”...* W: IDEM: *Spotkanie z Ablem...*, s. 10.

A dziś dość mamy eklektycznego błędzenia po historii [...], pragniemy dopuścić do głosu, co jest i pozostanie zawsze poza historią: [...] własny *bios*, własne, jak tego chciał Baudelaire, surduty i lakierki. Budować z ich udziałem alegorię, ale realną, poprzez nią szukać [...] sięgających naszego dna symboli, które nam nas wytłumaczają. A wtedy kolejna [...] granica [...] współczesności [...] zostanie sforsowana³⁵.

Chodziłoby o powrót stanowiący zarazem wyjście z postmodernistycznego zagubienia. Porębski liczył na „przełom”, który pozwoliłby znowu pytać o naturę ludzką i poszukiwać sensu, głębszego dna doświadczenia, świadectwa naszego człowieczeństwa. Odcinał się też, mimo pozbawionego iluzji spojrzenia na bieg dziejów, od sloganów o „końcu historii” i nihilistycznego katastrofizmu. Przemiłują bowiem poszczególne wspólnoty, lecz część wartości, które one wytworzyły oraz kultywowały, zachowuje znaczenie, by wrócić jako nam współczesna. Sam wszelako zastanawiał się, czy tam, gdzie historia nabiera charakteru kumulatywnego (jak w kulturze europejskiej), cykliczne powroty nie są zwodniczą analogią³⁶. Odpowiedź daje jedno z wcieleń Z. po odnalezieniu domniemanego grobowca króla Artura, mającego być wszak również królem *in futuro*, który powróci, gdy nadejdzie jego czas:

— Nowy nasz wiek starym niepodobny. *Saeculum modernum*. [...] Ale czyż wszelka nowoczesność nie jest nabraniem tchu tylko przed wyczekiwaną przyszłością? Która przywróci nam może to, co było, a co niebacznie utraciliśmy? (Z., s. 338).

Niemożliwa jest na tym świecie realizacja utopii — uświadamia to również każda stronica Z. *Po-wieści* — w przeciwieństwie do regeneracji sił pozwalającej znowu wybiegać poza kulturowy rdzeń. Czy jednak zatem, na odwrót, nie tkwimy na uwięzi przy owym rdzeniu, wpłeceni w tryby powtarzającej się beznamiętnie historii i zmuszeni ustąpić przed jej przymusem? Porębski twierdzi, że nie należy bagatelizować pozostawionego ludziom pola manewru, zwłaszcza roli niepokornych twórców przeszczepiających wzajemne inspiracje na nowy grunt: „Kuglarze, klerkowie, wędrowni poci to [...] ludzie drogi. A drogi jak drogi, schodzą się, rozchodzą, schodzą znowu, krzyżują” (Z., s. 369). Jeśli zaś dzieje postrzegamy wraz z nim — i Vattimo — jako wydarzenie (Heideggerowskie *Ereignis*), tradycja nie okazuje się zniewalająca, lecz może być ujmowana na kształt procesu-wezwania, w którym otwiera się sens³⁷. Sensu tego nie konstytuuje „obiektywny” badacz, tylko uwikłana w dzieje jednostka, przepracowująca

³⁵ IDEM: *Czekanie na przełom*. W: IDEM: *Spotkanie z Ablem...*, s. 171.

³⁶ Por. IDEM: *Granica współczesności...*, s. 8.

³⁷ Por. G. VATTIMO: *Poza interpretacją. Znaczenie hermeneutyki dla filozofii*. Red. A. KUCZYŃSKA. Tłum. K. KASIA. Kraków 2011, s. 107.

doświadczenie minionych wieków oraz interpretująca — nieraz po omacku³⁸ — mnogość docierających stamtąd głosów.

Ostatecznie to ludzka jednostkowość nadaje bieg rzeczom; cytując postać Hezjoda pojawiającą się na kartach „po-wieści”: „Wszystko, co było, a czego już, zdać by się mogło, nie ma, zapada w głąb jak rzucony do strumienia kamień i trwając tam, formuje na zawsze jego nurt i kierunek” (Z., s. 64). Powyższy pogląd może tłumaczyć wyrażony przez autora Z. paradoks, że jednak „historia się nie powtarza”³⁹ — otóż powtarzają się imiona lub zachowania, lecz nie ludzie, których wkładu nie sposób przewidzieć czy uogólnić; historia jawi się zatem jako amalgamat zdarzeń, ich nieznanych z góry konsekwencji i interpretacji.

W jaki sposób natomiast wyjaśnić stwierdzenie, że to świat się starzeje, nie zaś my, gdyż „[c]zas, historia przez każdego z nas tylko przepływają”? Jak pisze Porębski, zawsze ktoś używa zaimka „my” (Z., s. 457), na dodatek to my ujmujemy świadomością potok zdarzeń i dopóki żyjemy, przewyższamy trwałością historię, która jako werbalizacja doświadczenia dziejów objawia się w naszym strumieniu myśli. Zanurzeni w dziejach i zarazem mieszczący w sobie historię, okazujemy się w swym trwaniu współcześni również przeszłości, mogąc do niej powracać.

Wyrazem, a jednocześnie narzędziem takiego powrotu jest także Z. — „po-wieść” czy raczej „opowieść” będąca odczytywaniem oraz transmisją ikonicznych przesłań historii. Warto dodać, że systemy ikoniczne posiadają, wedle Porębskiego, przewagę nad znakowymi, ponieważ obraz nie tyle wskazuje, ile ukazuje, nie relacjonuje, ale uczestniczy, nie nazywa, ale uobecnia⁴⁰ — taki obraz re-animuje (ożywia na nowo) sens. Jak zaznacza Paul Ricœur, sprzeciwiając się Platońskim uwagom o malarstwie i postulując teorię ikoniczności pisma:

Obraz [...] nie jest czymś mniej niż jego pierwowzór, lecz przeciwnie, można go [...] scharakteryzować jako „ikoniczne zwielokrotnienie” [...]. Taka strategia kondensacji [...] ujmując mniej, dostarczałaby więcej. [...] głównym efektem malarstwa jest stawianie oporu skłonności zwykłego widzenia do entropii [...] i nadawanie światu więcej sensu przez ujmowanie go w sieć takich

³⁸ Tłumacząc się ze swoich nie zawsze — z naszej perspektywy — należytych działań, Z. wyjaśnia, iż postąpił „tak, jak chciały tego moje losy i rozum. A słuszność? Co było słuszne, a co nie, o tym dowiadujemy się zbyt późno, żeby to mogło zmienić w czymkolwiek nasze postępowanie” (Z., s. 162). Okazuje się, że nawet on, acz rzekomo wraz z kolejnymi wcieleniami gromadzi wiedzę, nie potrafi zachować się odpowiednio w każdych okolicznościach dziejowych, wśród bezliku zdarzeń wciąż układających się w coraz to nowe konfiguracje.

³⁹ Por.: „W historii nie ma (...) obwodów zamkniętych, nie ma powrotów, choć są i bywają nawroty” (M. PORĘBSKI: *O wielości przestrzeni*. W: *Przestrzeń i literatura. Studia*. Red. M. GŁOWIŃSKI, A. OKOPIEŃ-SŁAWIŃSKA. Wrocław 1978, s. 31).

⁴⁰ Por. IDEM: *Obrazy i informacje*. W: IDEM: *Sztuka a informacja...*, s. 97.

uproszczonych znaków. [...] Dla mistrzów flamandzkich malarstwo nie było ani odtwarzaniem, ani wytwarzaniem świata, lecz jego przetwarzaniem⁴¹.

Najistotniejsze, że filozof za tego rodzaju obraz uważa również tekst pisany; zapis dyskursu stanowi transkrypcję świata, która nie oznacza odwzorowania, ale metamorfozę. Według Ricœura fikcja narracyjna naśladuje ludzkie działania w tym znaczeniu, że przyczyniając się do przemodelowania jego struktur i wymiarów zgodnie z obmyśloną kompozycją intrygi, ma zdolność przekształcania rzeczywistości. Jest to także dla autora *Z.* bodaj jedyny zasadny i sensowny sposób owego przekształcania: „Nie można zmienić świata. To doświadczenie mamy za sobą. Można mu czasem próbować coś przekazać. Coś, w co się jeszcze, mimo wszystko, wierzy” (*Z.*, s. 433).

⁴¹ P. RICEUR: *Mowa i pismo*. W: IDEM: *Język, tekst, interpretacja. Wybór pism*. Wstęp K. ROSNER. Tłum. P. GRAFF, K. ROSNER. Warszawa 1989, s. 116–117.

Katarzyna Szkaradnik

Searching for Sense in the Rubble of History Historiosophical Retrogression of Mieczysław Porębski

Summary

Professor Mieczysław Porębski, a distinguished historian and art critic, is also the author of *Z. Po-wieść* [*Z. Novel*] (1989), in which he presented his original philosophy of history. Characters in this book are trying to read the meanings contained in the “images” passed down by history, in order to be able to recognise the elements of their own identity in what is considered to be distant past, with the use of their imagination, interpretation and empathy. In this article, the author is trying to illustrate, how this formally complicated prose is bonded together by means of reflection on the ways of ordering one’s own biography and polyphonic history, as well as on learning one’s history and identity through narration. The aim of the article is to characterize the vision of Porębski as a hermeneutic project which, drawing from various achievements of postmodernism, does not avoid questions about the condition of human being and the sense of what happens to him/her.

Катажина Шкарадник

**Поиски смысла на развалинах Истории
Историософская ретрогрессия Мечислава Порембского**

Резюме

Профессор Мечислав Порембский, известный историк и художественный критик, является также автором книги «3. По-весть» (1989), в которой представил свою оригинальную философию истории. Герои, появляющиеся на страницах этой книги, пытаются прочесть значение, заключенное в передаваемой историей «образах», чтобы благодаря работе воображения, интерпретации и эмпатии распознавать составляющие собственной идентичности в том, что на первый взгляд уже давно кануло в лету. В настоящем эссе автор хочет показать, каким образом эту сложную формально прозу объединяет воедино рефлексия об упорядочивании собственной биографии и многоголосной истории, а также как о познании идентичности и истории посредством рассказа. Цель статьи — характеристика представлений Порембского как герменевтического проекта, который, черпая из различных достижений постмодернизма, не отрекается от вопросов о человеческой сущности и смысле того, что с ним происходит.

Aleksandra Giędoń-Paszek

Uniwersytet Śląski / Akademia Sztuk Pięknych w Katowicach

W poszukiwaniu trzeciego sensu O zjawisku interferencji sztuk w twórczości Jarosława Iwaszkiewicza

Jarosław Iwaszkiewicz przez literaturoznawców bywa określany jako „pisarz kultury”. Na takiej klasyfikacji zaważyła zarówno problematyka jego utworów i zainteresowania szeroko pojętą kulturą, jak i współegzystencja różnych dziedzin sztuki i ich wzajemna interferencyjność, która znalazła interesującą interpretację w jego dokonaniach literackich. Dotyczy to zwłaszcza muzyki i malarstwa, które w twórczości pisarza pojawiają się na równych prawach z tematyką o charakterze egzystencjalnym, a wręcz nierozzerwalnie się z nią wiążą. Poniekąd wynika to z faktu, że pisarz czuł się spadkobiercą modernistycznej idei *correspondence d'art*, ale także z osobistych zamiłowań i wrażliwości na sztukę. Pierwsze przykłady koegzystencji sztuk siostrzanych pojawiają się już we wczesnych utworach (*Oktostychy*), wówczas modernizującego estety, wiernego ucznia Oskara Wilde’a. Po odrzuceniu tej formuły stylistycznej w połowie lat 20. pisarz podejmuje ciekawe eksperymenty ekspresjonistyczne, w których problem interferencji występuje z wielkim nasileniem, przybierając awangardową formę, czego najlepszym przykładem może być ówczesna proza poetycka, np. *Wieczór u Abdona*. W utworze tym, dedykowanym Witkacemu, opowieść fabularna budowana jest z zastosowaniem rytmu muzycznego, z nakładających się na siebie obrazów o niezwykłej kolorystyce. Przypomina to senną wizję o bardzo sugestywnym, onirycznym nastroju.

W ciągu swej długoletniej twórczości Iwaszkiewicz przekształca ideę korespondencji w interesującą formułę, określaną przez współczesną komparatystykę literacką jako interferencyjność. Interferencja sztuk w przypadku tej twórczości sprowadza się do eksperymentów formalnych (np. w zakresie muzyczności

wiersza czy zabiegów leksykalnych służących wizualizacji języka), staje się również metodą szukania w dziełach sztuk plastycznych głębszych doznań, prowadzących do odkrywania poprzez sztukę nowych sensów.

Temu aspektowi twórczości pisarza, szukaniu metafizycznych sensów poprzez koegzystencję sztuk, chciałabym poświęcić uwagę. Jednak przede wszystkim przedmiotem moich zainteresowań będzie realne doświadczenie estetyczne, rodzące się podczas obcowania z dziełami sztuki i muzyką, utrwalone w diarystyce pisarza i w jego relacjach podróźniczych. Prawdziwe doświadczenie jest źródłem późniejszych kreacji literackich, które często wiernie je oddają. Opisywane przez Iwaszkiewicza własne przeżycia estetyczne w kontaktach z dziełami sztuki mają charakter bezinteresownej estetycznej kontemplacji. Z kolei interpretacja dzieł plastycznych, odgrywających bardzo ważną rolę w życiu Iwaszkiewicza i w jego pisarstwie, czyniona przez pisarza wpisuje się w próby określania sensu otwartego, tzw. trzeciego sensu, jakie podejmował w swych poststrukturalistycznych analizach Roland Barthes. Iwaszkiewicz, nie znając pojęć francuskiego semiotyka, doszukuje się w dziełach plastycznych warstwy, którą określić można za Rolandem Barthes'em trzecim sensem (*sens obtus*). Terminem „trzeci sens” będę zatem posługiwać się w tym rozumieniu. Barthes, na fali krytyki strukturalizmu, zakładał trójfazowy proces analizy intersemiotycznej obrazu i tekstu. Wyróżniał operacje: 1) dekontekstualizacji i rekontekstualizacji (na poziomie komunikacyjnym), 2) poszukiwania intencjonalnego sensu symbolicznego (*sens obvie*), 3) poszukiwania trzeciego sensu (*sens obtus*)¹. W fazie trzeciej Barthes zakładał swobodę interpretacji dzieła przez odbiorcę. Przyznawał odbiorcy prawo do szukania własnych sensów, wykraczających poza usytuowanie strukturalne w dziele. Według Barthes'a trudny do zdefiniowania trzeci sens zależy od podmiotu patrzącego, w którym wyzwala ciąg skojarzeń i refleksji, jest wartością dodatkową objawiającą się w trakcie obcowania z tekstem lub dziełem wizualnym, wykracza poza kulturę i wiedzę. Jest rodzajem poetyckiego uchwycenia sensu dzieła. W odróżnieniu od dwóch pierwszych poziomów: komunikacji i znaczeniowości, trzeci poziom, który generuje trzeci sens, Barthes nazywa poziomem potencji znaczenia (*signifiance*). Trzeci sens jest sensem otwartym, nieustrukturalizowanym. Decydują o nim intuicyjnie rejestrowane przez patrzącego elementy wizualne, składające się na trudny do wyrażenia klimat dzieła. Teoria Barthes'a znalazła zastosowanie w wielu analizach literackich, zwłaszcza w kontekście ich inspiracji malarstwem².

Iwaszkiewicz wielokrotnie opisywał w swych *Dziennikach*, a także w literaturze podróźniczej stan, w jaki wprawia go obcowanie z dziełem sztuki.

¹ Artykuł R. Barthes'a ukazał się w „Cahiers du Cinema” w lipcu 1970 roku. Wydanie polskie: R. BARTHES: *Trzeci sens*. Tłum. R. WYBORSKI. „Kino” 1971, nr 11.

² POŁ. A. DZIADEK: *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interpretacji sztuk w polskiej poezji współczesnej*. Katowice 2011; A. PILCH: *Formy wyobraźni. Poeci współcześni przed obrazami wielkich mistrzów*. Kraków 2011.

Jego analizy dzieł sztuki, stosując kategorie Barthes'a, często przypominały poszukiwania owej nieuchwytnej struktury, decydującej o wyjątkowości dzieła. Doświadczenia takie są także udziałem bohaterów jego prozy i podmiotów lirycznych w poezji. Aktom głębokiej kontemplacji dzieła często towarzyszą doznania muzyczne, zapachowe, a nawet smakowe³. One są źródłem przekonujących, sensualnych opisów w prozie pisarza. Zwłaszcza dźwięk jest dla Iwaszkiewicza nieodłącznym elementem doznania estetycznego związanego z kontaktem ze sztukami wizualnymi. Analizując dzieła sztuki, pisarz często czynił odniesienia do utworów muzycznych. Na przykład przy oglądaniu dzieł Rafaela w Galerii Pittich czyni uwagę, że odbiera się je w trzech etapach jak dzieła Mozarta. Najpierw jest etap lubienia, później dystansu, trzeci etap to rozumienie⁴. Znamienny jest także opis obrazu w opowiadaniu *Bilek*.

Obraz nazywał się *Pławienie koni* i przedstawiał prawdopodobnie zakątek stawu w Kukułce, z olbrzymim kawałem mazowieckiego nieba, rozciągającego się nad tym stawem i nad paru końmi, które się w tym stawie taplały. Koni było pięć sztuk, dwa trochę dalej się pochylając piły wodę, dwa obok siebie, piękny gniadosz i srokata klacz z wygiętą szyją, uniosły głowy i jak gdyby nasłuchiwały, a trochę z boku, na zupełnie płytkiej wodzie stał młody karosz dźwigając na karku małą figurkę małego pastucha. I teraz, i zawsze, siedząc przed tym obrazem dziadka, pan Ignacy zastanawiał się, na czym polegała muzyka tego malarstwa. Bo obraz grał. A raczej brzmiała w nim jednotonna nuta, dzwoniąca pełnią i brzmiąca razem z wodą stawu, nagim torsem chłopca, wierzbami na dalekim brzegu i płachtą nieba, po której płynęły spokojnie, harmonijne, przedwieczorne, letnie obłoki. Zastanawiał się nad tym, na czym polegał czar obrazów dziadka, skąd się brała ta nuta stała, ów *cantus firmus*, która brzmiała jak w mazurkach Chopina. Bo mazurki Chopina, tak rozmaite, tak różne, tak pokretnie przewalające się przez różne tonacje i modulacje, mają jeden wewnętrzny ton, który nadaje im wszystkim razem jesienny czar. Obrazy dziadka łączyła letnia, równie głęboko brzmiąca, mazowiecka nuta⁵.

Jest to opis obrazu, ale opisów przyrody czy realnych sytuacji stylizowanych niemal na gotowe do malowania kompozycje jest w prozie pisarza całe mnóstwo. Iwaszkiewicz świadomie nawiązuje do różnych stylistyk malarskich, przepłatając wszystko doznaniem muzycznymi, smakowymi, zapachowymi. Muzy-

³ Na przykład w ostatnim tomie *Dzienników* pisarza, pod datą 2 lutego 1955 roku, znajduje się znamienny zapis o doznaniu wywołanym widokiem dziedzińca bazyliki św. Piotra w Rzymie z kolumnadą Berniniego. Bezpośrednio poprzedzało go obcowanie ze sztuką zgromadzoną w Muzeum Watykańskim. Widokowi towarzyszył dźwięk kropel deszczu. Był on niezbędnym komponentem całości. Iwaszkiewicz zanotował: „Ten widok w okrągłej arkadzie, pod którą stałem, chciałyby namalować. Ale wtedy nie byłoby dźwięku?” J. IWASZKIEWICZ: *Dzienniki 1911–1955*. Warszawa 2007, s. 463.

⁴ IDEM: *Książka o Sycylii*. Warszawa 2000, s. 48.

⁵ IDEM: *Bilek*. W: IDEM: *Dzieła*. T. 5. Warszawa 1980, s. 355.

ka jest nie tylko ozdobnikiem utworów poetyckich i prozatorskich, ale zaznacza swą obecność w strukturze fikcji literackiej (pisarz przywołuje co rusz utwory muzyczne lub sylwetki kompozytorów), staje się elementem poezjotwórczym, tematem, żywiołem i tworzywem wierszy, kreuje ich atmosferę, przenosi się na strukturę formalną literatury, jest jej modelem konstrukcyjnym. Muzyczność języka pisarza polegała na stosowaniu metafor muzycznych, na wyszukanej budowie zdań i kompozycji, na rytmach wewnętrznych, czyli budowaniu utworów literackich opartych na morfologii dzieła muzycznego. Problem ten doczekał się szerokiego opracowania, czego nie można powiedzieć o sztukach plastycznych⁶.

Idea synestezji, którą przewrotnie określił pisarz w *Annie Grazzi*: „freski Frescobaldiego, muzyka Masaccia”, niemal samoczynnie ujawnia się podczas obcowania z dziełem sztuki plastycznej⁷. Niezwykle instruktywne są tu opisy doznań estetycznych, będących udziałem samego Iwaszkiewicza, zanotowane w *Dziennikach* i w relacjach podróżniczych z Włoch, zawartych w *Podróżach do Włoch* i *Książce o Sycylii*. Uderzającą cechą tych relacji jest zespolenie zabytku czy też dzieł sztuki z osobą piszącego⁸. Koncentracja i kontemplacja, które mu towarzyszą, były wielokrotnie opisywane przez samego Iwaszkiewicza w książkach włoskich jako jego charakterystyczne zachowanie i reakcja na dzieło sztuki. Z ich kart wyłania się obraz pisarza spacerującego lub siedzącego przed obiektem, często przez bardzo długi czas i oddającego się wyłącznie kontemplacji. Wielokrotnie wracał też, jeśli okoliczności na to pozwalały, do wybranego obiektu (np. metop z Selinuntu, obrazów Caravaggia, Correggia i innych). Bezpośredni kontakt z żywym dziełem, rozpamiętywanie jego własności zewnętrznych (tego, co historia sztuki nazwałaby formalną strukturą dzieła), a także warstwy narracyjnej, czasami wewnętrzny dialog z dziełem, całkowicie na długi czas pochłaniały pisarza. Można zakładać, że taki opis literacki

⁶ O relacjach muzyki i poetyki Jarosława Iwaszkiewicza wypowiadali się wielokrotnie badacze jego twórczości. Por. H. ZAWORSKA: *Muzyka jako wtajemniczenie (Powojenne opowiadania Jarosława Iwaszkiewicza)*. W: *O twórczości Jarosława Iwaszkiewicza*. Red. A. BRODZKA. Kraków—Wrocław 1983, s. 179—189; J. OPALSKI: „Sprawiedliwość w pięknie”, czyli o muzyce w twórczości Jarosława Iwaszkiewicza. W: *O twórczości...*, s. 191—205; J. SKARBOWSKI: *Muzyka w poezji Jarosława Iwaszkiewicza*. „Poezja” 1978, nr 4; B. POCIEJ: *Literacka ekspresja językowa a wiedza o muzyce*. W: *O twórczości...*; J. WALDORFF: *Iwaszkiewicz i muzyka*. „Nowe książki” 1984, nr 4; A. MATRACKA-KOŚCIELNY: *O dźwiękowych transformacjach poezji Iwaszkiewicza*. „Twórczość” 1988, nr 2; EADEM: *Komponowanie dźwiękiem i słowem w twórczości J. Iwaszkiewicza*. „Twórczość” 1990, nr 2; J. DEMBIŃSKA-PAWELEC: *Jak słuchać prozy Jarosława Iwaszkiewicza? O muzyczności „Nieba”*. W: *Skamander*. T. 9: *Twórczość Jarosława Iwaszkiewicza. Interpretacje*. Red. I. OPACKI, A. NAWARECKI. Katowice 1993; A. DZIADEK: *Rytm i podmiot w liryce Jarosława Iwaszkiewicza i Aleksandra Wata*. Katowice 1999.

⁷ J. IWASZKIEWICZ: *Anna Grazzi*. W: IDEM: *Opowiadania*. T. 2. Z serii: *Dzieła...*, s. 174.

⁸ Zwróciła na to uwagę D. KOZICKA: *Wędrowcy światów prawdziwych. Dwudziestowieczne relacje z podróży*. Kraków 2003, s. 197.

pokrywał się ze stanem faktycznym i że tak przebiegał proces obcowania ze sztuką.

Liczne teorie przeżycia estetycznego, niezależnie od różnic występujących między nimi, dobitnie podkreślają akt kontemplacji jako niezbędny w świadomym procesie odbioru dzieła sztuki. W przypadku Iwaszkiewicza kontemplacja ta ma wiele cech wspólnych ze stanem opisywanym przez Schopenhauera w jego fundamentalnym dziele *Świat jako wola i wyobrażenie*. W ujęciu Schopenhauerowskim w akcie kontemplacji estetycznej ustaje działanie popędów, uwaga jest całkowicie skoncentrowana na dziele sztuki. Schopenhauer podkreślał także poznawczy charakter aktu kontemplacji estetycznej, której zwieńczeniem jest poznanie stałych wartości przedmiotu, a przez to stałych idei, stanowiących wzór rzeczywistości. Kontemplacji towarzyszy poczucie zaniku własnego, podmiotowego „ja”, które staje się głównym czynnikiem przyjemności estetycznej.

Następuje — pisze Maria Gołaszewska — niejako kontemplacyjne utożsamienie się z przedmiotem — człowiek zatracą swoją indywidualność, istnieje jedynie jako „zwierciadło przedmiotu”, w bezinteresownej (nie uwzględniającej faktu rzeczywistego istnienia świata) intuicji staje się czystym podmiotem doznania, pozbawionym woli i pragnień, niezależnym od wszelkich relacji praktycznych. [...] Kontemplacja ta nie ma charakteru emocjonalnego — w przeżyciu estetycznym człowiek pozostaje uczuciowo chłodny, rozkosz pochodzi z intuicyjnego zbliżenia się do kontemplowanego przedmiotu⁹.

Adekwatna do charakteru kontemplacyjnej percepcji dzieła u Iwaszkiewicza zdaje się też być psychofizjologiczna teoria wczucia, zwłaszcza w ujęciu Roberta Vischera i Johanna Volkelta. Teoria *Einfühlung* popularna była na początku XX wieku, lecz miała swe korzenie w poglądach romantyków. Wczucie polega na przeniesieniu swoich własnych stanów emocjonalnych, doznań, uczuć na przedmiot, który zostaje w ten sposób ożywiony, a następnie poddany kontemplacji. Choć to odbiorca przetrzuca swoje nastroje na przedmiot, jednak ulega on złudzeniu, że to ów przedmiot estetyczny przemawia do niego, że komunikuje mu niejako pewną szczególną treść¹⁰. W ujęciu Volkelta przedmiot, nawet posiadający właściwości artystyczne, musi spełniać pewne warunki, aby zawiązała się owa szczególna więź z odbiorcą. Stosując kryteria Volkelta, najważniejsze z nich, w kontekście wyborów obiektów do kontemplacji dokonywanych przez Iwaszkiewicza, wydają się być: jedność formy i zawartości (treść) dzieła oraz doniosłość egzystencjalna treści¹¹. Można wymienić tu jeszcze kategorię, o której Volkelt nie mówi, a która miała istotny wpływ na estetyczne wybory Iwasz-

⁹ M. GOŁASZEWSKA: *Zarys estetyki. Problematyka, metody, teorie*. Warszawa 1983, s. 320.

¹⁰ Taką „rozmowę” prowadzi z Iwaszkiewiczem metopa z Selinuntu. J. IWASZKIEWICZ: *Książka o Sycylii...*, s. 107.

¹¹ M. GOŁASZEWSKA: *Zarys estetyki...*, s. 324.

kiewiczza — owo wielokrotnie podkreślane zachwycenie się innością, szczególnością ukrytą w gąszczu treści lub konwencjonalnych cech formalnych lub tak dobitnie uderzających swą emocjonalną prawdą jak obrazy Caravaggia.

W ujęciu fenomenologicznym sformułowanym przez Romana Ingardena kontemplacja jest ostatnią fazą przeżycia estetycznego¹². Poprzedzają ją: emocja wstępna, a następnie skupione oglądanie (w tej fazie następuje proces intensyfikacji emocjonalnej, porównywalny z „wczuciem”). Warto przypomnieć w tym miejscu deklarowany przez pisarza sposób zwiedzania zabytków: „trzeba się powoli oswajać, zaznajamiać z nimi, aby potem powracać do nich i witać już jak starych znajomych. Należy oczywiście wybierać to, co najbardziej przemawia do serca”¹³. Faza kontemplacji w poglądach Ingardena jest intencjonalnym odczuwaniem już ukonstytuowanego przedmiotu estetycznego. Ukonstytuowanie to dokonuje się w fazie drugiej. Kontemplacja jest też momentem, w którym dochodzi do odkrycia, objawienia ponadczasowych wartości dzieła. W przypadku Iwaszkiewiczza dotyczy to zarówno wartości artystycznych, jak i kulturowych. Ów pogłębiony odbiór, dokonywany poprzez kontemplację i nieustanne obcowanie z dziełem — zanurzenie w jego materii, bliskie są postawie, jaką proponuje hermeneutyka tym bardziej, że skądinąd wiadomo, że Iwaszkiewicz nie przygotowywał się w jakiś szczególny sposób merytorycznie do kontaktu z określonymi dziełami sztuki. Pisarz wielokrotnie przyznawał, że umiejętność patrzenia na sztukę była zasługą Józefa Rajnfelda, w którego towarzystwie zwiedzał także Luwr i galerie paryskie.

To wtedy pewno utrwaliłem w sobie przekonanie, że o piękności obrazu rozstrzyga nie tylko to, co i jak jest na nim namalowane, ale to, co tkwi w nim gdzieś w głębi, z pozoru niewidzialne i niewidoczne¹⁴.

To chyba też zasługa Józefa Rajnfelda, pierwszego *cicerone* pisarza ze Stawiska po sztuce włoskiej, że odbiór dzieła sztuki był w przypadku pisarza tak emocjonalny. Rajnfeld płaczący przy dziele Michała Anioła jest wymownym dowodem, jak dogłębnie zajmowała go sztuka, co udało mu się zaszczerpić także Iwaszkiewiczowi. Taki styl odbioru był poniekąd także stygmatem minionej epoki, do której obaj, mimo świadomości awangardy, duchowo przynależeli.

Iwaszkiewicz, przy okazji pisania o tekstach Herberta poświęconych sztuce, wyraził, co jest jego zdaniem najważniejsze przy opisie malarstwa:

Pisać o malarstwie nie jest łatwo. Dać w słowach jaki taki odpowiednik dzieła plastycznego, nie zagubić się w szczegółach malarskiej anegdoty, mówiąc

¹² R. INGARDEN: *Przeżycie, dzieło, wartość*. Kraków 1968.

¹³ J. IWASZKIEWICZ: *Podróże do Włoch*. Warszawa 1977, s. 90.

¹⁴ *Portret młodego artysty. Listy Józefa Rajnfelda do Jarosława Iwaszkiewiczza 1928—38. Z notatkami adresata wydane przez Pawła Hertza i Marka Zagańczyka*. Warszawa 1997, s. 11.

o walorach czysto plastycznych — na to trzeba nie tylko rozumieć przedmiot, o którym się pisze, ale także znać wartość i donośność słowa. Niewielu jest dziś takich pisarzy, którzy potrafią połączyć te dwie umiejętności. Przy tym — a to jest najważniejsze trzeba umieć odczuć wrażenia owego drugiego dna, owego dziania się czegoś poza płaszczyzną obrazu, bez czego nie istnieje żadne wielkie malarstwo, od Giotta do Picassa¹⁵.

Właściwie tekst ten wyjaśnia wszystko. Prawie zawsze celem opisu jest doszukanie się głębszego sensu w przedstawianym dziele. Służy temu intertekstualne zakotwiczenie przedstawionych treści w płaszczyźnie filozoficznej czy wręcz metafizycznej. Pisarz wielokrotnie roztrząsał w swoich tekstach pisanych fenomen sztuki, owo pytanie o wielkość malarstwa. Miał świadomość zastosowanych środków formalnych składających się na kompozycję obrazu i efekt finalny. Analizy obrazów zawarte w *Podróżach do Włoch* dowodzą tego. Jednocześnie jednak odczuwał trudną do sprecyzowania specyfikę niektórych płócien, ich moc oddziaływania estetycznego na siebie, której sam się dziwił i nie potrafił zdefiniować, jaka jest jej przyczyna.

Niewytłumaczalny czar, jaki mają dla mnie *Coquelicots* Moneta, jest jedną z najgłębszych tajemnic sztuki. Zresztą nie tylko ja ulegam temu czarowi. Siedziałem dzisiaj przed tym obrazem z pół godziny i widziałem, jak przyciągał, jak wciągał ludzi. Z tych tłumów, które dziś tam były, co i raz ktoś, jak gdyby ciągnięty magnesem, zbliżał się do tego obrazu. I zamierał. Tak samo nie rozumiejąc tego obrazu, jak ja go nie rozumiem. Dlaczego ta osoba w głębi tak olbrzymia? A właściwie jest repliką tej z pierwszego planu, tej z zieloną parasolką¹⁶.

Istnienie owego „niewytłumaczalnego czaru” nie było uzależnione ani od tematyki obrazu, ani od reprezentowanej przez niego formacji stylowej. O freskach Gozzoli w San Gimignano Iwaszkiewicz pisze:

Właśnie to jest może najważniejsze w tym malarstwie, że jest to przeniesienie codziennego życia na fresk, a jednocześnie zawarta w nim jest jakaś inna treść, zamknięte jakieś niedostępne życie. Malarstwo to było mocno związane z życiem. Takie typy, jakie są u Benozza Gozzoli, widzi się do dziś dnia na ulicach San Gimignano, w każdej chwili można spotkać zupełnie takich samych ludzi, jak ci, co towarzyszą św. Augustynowi, są oni namalowani realistycznie, zupełnie nie są przemienieni, nie są zrobieni na słodko, bynajmniej nie przeanieleni, są prawdziwymi ludźmi, a jednak zachodzi tu jakaś idealizacja, jest coś, co się dzieje we wnętrzu tych ludzi i coś, co się dzieje za płaszczyzną obrazu. Zdaje mi się, że to jest największe, co może być w malarstwie, oczywiście

¹⁵ J. IWASZKIEWICZ: *Rozmowy o książkach*. Warszawa 1983, s. 131.

¹⁶ Ibidem, s. 504.

w dawnym malarstwie, [...] po tym się poznaje dobry obraz, że jest jakaś akcja poza płaszczyzną obrazu¹⁷.

Iwaszkiewiczowski opis doznania niezwykłości preferowanych przez niego dzieł można przyrównać do dociekań fenomenologicznych, których celem jest uchwycenie istoty tego, co dane jest w doświadczeniu estetycznym. Esencji tych dzieł nie można zdefiniować. Ma ona charakter intencjonalny i metafizyczny. Podobne doznania są udziałem jego książkowych bohaterów. Opis kontemplacji *Jaskółek* Maneta w *Pasjach błędmierskich* jako żywo przypomina własne doświadczenie sztuki opisane przez Iwaszkiewicza.

Zamoyłło ujrzał coś niespodziewanego w płótnie, jakąś nową wieczność, inną od zaświatów Correggia, wieczność smutną i zgaszoną, jaka zapewne jest udziałem zamyślonych młodych umarłych. Wieczność niedojrzałą, niedostępną dla niego, starca. Cały migdałowo-szary pejzaż i przelot jaskółki, i zamyślenie pań, gubiły się w innym znaczeniu. Odczuł wyraźnie to inne znaczenie, którego symbolami tylko były pejzaże i obrazy¹⁸.

Odtworzona w obrazie sytuacja zostaje odebrana przez Zamoyłłę/Iwaszkiewicza jako transcendentna, nieprzynależna do niego w swej bytowej rzeczywistości. Tego typu doznania pojawiają się niemal we wszystkich, pogłębionych wypowiedziach pisarza o sztuce, a raczej o dziełach, które są mu bliskie — szukać w sztuce poprzez świat realny wyrazu niewyrażalnego, uporczywie drążyć w poszukiwaniu tajemnicy, jednocześnie wiedząc, że pozostanie nieodkryta, a cel nieosiągalny. Jest to poszukiwanie sensów metafizycznych, szczególnie nasilone w twórczości pisarza w latach 30. Powstają wówczas jedne z najwybitniejszych utworów poetyckich, inspirowane malarstwem, zawarte w tomie *Inne życie* (1938). Należą do nich przede wszystkim wiersze: *Wieczór późnej jesieni na polach pod Sieną*, *Quintin Matsys, Breughel, W Orviето*. Wiersze malarskie zawarte w *Innym życiu* poprzez obraz odwołują się do spraw najważniejszych dotyczących ludzkiego istnienia, jak doświadczenie metafizyczne, sens sztuki, poczucie tożsamości kulturowej. Sztuka jest w tym ujęciu płaszczyzną pośredniczącą, za sprawą której ma się dokonać egzemplifikacja transcendencji, tak bardzo wówczas pożądanej przez pisarza.

Kontemplacja przedmiotów, przejawów zewnętrznego bytu odsłania ich ukrytą istotę, prawdziwą treść. Jednak drogą do niej jest zmysłowy zachwyt. Obcowanie z pięknem — intuicyjne, na płaszczyźnie intelektualnej, emocjonalnej, zmysłowej — przynieść może ukojenie i metafizyczną satysfakcję. Przy okazji opisu dzieła Barna di Sieny sformułował pisarz istotny dla siebie sekret malarstwa, bodaj czy nie najważniejszy: „Wyraża ono rzeczy niewypowiedzia-

¹⁷ J. IWASZKIEWICZ: *Ludzie i książki*. Warszawa 1983, s. 47.

¹⁸ IDEM: *Pasje błędmierskie*. Warszawa 1956, s. 128.

ne, przy pomocy przedmiotów drugorzędnych, nieważnych”¹⁹. I to wydaje się być Iwaszkiewiczowskim sensem sztuki i kluczem do estetycznych wzruszeń.

¹⁹ Iwaszkiewicz powołuje się tu na słowa Alberta Gleizesa zawarte w książce *La forme et historie*; J. IWASZKIEWICZ: *Książka o Sycylii*... s. 23.

Aleksandra Gieldoń-Paszek

Searching for the Third Sense About the Interference of Arts in the Works of Jarosław Iwaszkiewicz

Summary

In the works of Jarosław Iwaszkiewicz various forms of art (especially musical and visual arts) often co-exist. The interference of arts, in this case, is limited to the formal experiments (regarding eg. musicality of a poem, or lexical devices which serve the purpose of language visualisation), and it becomes a method of searching for the more profound sensations in visual arts, which results in discovering new senses through art. Adopting Roland Barthes's terminology, this process may be defined as an attempt to determine an open sense — the so called third sense. In case of Iwaszkiewicz's works, most often this sense is of metaphysical nature.

Александра Гелдонь-Пашек

В поисках третьего смысла О явлении интерференции искусств в творчестве Ярослава Ивашкевича

Резюме

В произведениях Ярослава Ивашкевича часто обнаруживается сосуществование различных видов искусства, особенно музыки и визуального искусства. Интерференция искусств в данном случае сводится к формальным экспериментам (например, в области музыкальности стиха или лексических приемов, призванных визуализировать язык), а также становится методом поиска в произведениях изобразительного искусства более глубоких переживаний, ведущих к открытию искусством новых смыслов. Пользуясь категорией Ролана Барта, это вписывается в попытки определения открытого, т.н. «третьего» смысла. В творчестве Ивашкевича этот смысл чаще всего имеет метафизическую природу.

Monika Malczak

Uniwersytet Śląski

Śmierć — być *in* czy *out*?

Między potrzebą sensu a doświadczeniem absurdu

Dziś na śmierć staliśmy się zupełnie impregnowani. Śmierci nie ma w naszym biznesplanie. Nie bierzemy jej pod uwagę, tworząc preliminarz swojego życia. Dziś samo rozpatrywanie możliwości śmierci jest w złym guście, pretensjonalne. Oznacza słabość. Bycie w żałobie, myślenie o śmierci czy też wręcz mówienie o niej jest *out*. Jeśli chcemy być *in*, nie możemy poświęcać uwagi czemuś tak niemodnemu jak śmierć¹.

— tak ironicznie pisał w 2005 roku Krzysztof Varga, niejako podsumowując podejście kultury ponowoczesnej do tematu śmierci. Bycie *in*, czyli w kulturze, oznaczałoby zatem według autora pomijanie śmierci, bycie *out* to z kolei traktowanie jej jako zjawiska, które po prostu jest, obojętnie, czy się na nie zgadzamy, czy nie. Co się w takim razie stało ze śmiercią w XX wieku? Można zadać pytanie — gdzie jest śmierć? Przez wieki była ona aktem społecznym i publicznym, zmieniała czasoprzestrzeń danej grupy i ten, nazwijmy, „tradycyjny model umierania” pozwalał na osvajanie śmierci, choć w dalszym ciągu nie tłumaczył sensu umierania, ale jak pisał Christian Chabanis:

Nauczeniu się żyć musi towarzyszyć nauczanie się umierania [...] Zatem kultura jest przede wszystkim terenem świadomości zażartej walki, toczonej przez człowieka przeciwko umieraniu: kultura jest aktem nieśmiertelności².

¹ K. VARGA: *Śmierć nie żyje*. „Gazeta Wyborcza” 21—22.05.2005, s. 16.

² CH. CHABANIS: *Śmierć, kres czy początek?* Warszawa 1987, s. 21.

Śmierć osławiana przez kulturę, kompleks wierzeń i rytuałów nadal nie była zrozumiana, ale umieranie stawało się tylko przejściem, nie kresem życia. Śmierć bowiem od zawsze była definiowana w opozycji do życia. Wydaje się, że człowiek, nie potrafiąc jej przewyciężyć, starał się stworzyć mechanizmy obronne, które nie mogły wyłączyć śmierci z naturalnego rytmu, ale składały obietnicę nieśmiertelności duchowej. W ten sposób istnieniu człowieka został nadany sens. W wieku XX pojawiła się natomiast nowa postawa wobec śmierci, w której pojmowana jest jako droga, a jej etapami są kolejne zwycięstwa nad nią. Powodów takiego stanowiska wskazać można co najmniej kilka: wojny, w których proces dehumanizacji śmierci był ogromny, laicyzacja społeczeństwa, materializacja współczesnego życia czy terror młodości lansowany przez kulturę współczesną. Jeśli nie dziwi fakt tłumienia idei śmierci, nie dziwi jednocześnie wciąż zadawane pytanie — dlaczego śmierć?, bo jak twierdzi Max Scheller, stłumienie idei śmierci jest zjawiskiem normalnym, które pomaga zachować powagę naszego życia i działań³. Ale stłumienie u człowieka nowożytnego jest inne, jemu śmierć jawi się jako katastrofa, dla niego to zjawisko, które dotyka Innego, śmierć staje się sztuczna i nie na miejscu, a nigdy naturalna. W takim przypadku grozi jej zniknięcie, bo nikt nie stara się jej zrozumieć, przyjąć, wręcz przeciwnie, i to cecha naszych czasów — pozbawia się ją wszelkiego wyjaśnienia. Dziś chcemy żyć i umierać szybko, bez bólu, chcemy w pełni panować nad życiem, zatem i planowanie czasu i miejsca śmierci byłoby pożądanym. A ona wciąż nie daje się ująć w karby zrationalizowanego myślenia, a jednocześnie brakuje nam metod na radzenie sobie z nieprzewidywalnością śmierci, zapominamy, iż: „nie tylko poświęcenie się, nasza własna śmierć, ale śmierć w ogóle jest podstawową próbą, jest największym może wyzwaniem rzuconym ludzkości”⁴.

Istotną zmianą paradygmatu kultury jest właśnie fakt eliminacji śmierci z horyzontu myślenia człowieka ponowoczesnego i to, że będąc *in*, odsuwamy myśl o śmierci. Ta zmowa milczenia, tajność umierania widoczne są bardzo wyraźnie w podejściu do umierających, bo śmierć wyszła z domu. To, co dziś nazywamy dobrą śmiercią, to dawna *mors repentina*, umieranie bez hałasu, nagle, więc dyskretnie i taktownie. Philippe Ariès wskazuje rok 1950 jako początek przenosin śmierci do szpitala i zjawisko medykalizacji umierania⁵. O powstaniu ideologii szpitalnej pisze również Kazimierz Szewczyk, utrzymując, iż wiara w technologię zastąpiła wiarę w Boga, a samo umieranie stało się synonimem przegranej⁶. Zaległa cisza, ale nie cisza towarzysząca majestatowi konania, pojawiło się raczej unikanie konfrontacji z myślą, że śmierć istnieje, a próby

³ M. SCHELLER: *Cierpienie, śmierć, dalsze życie*. Warszawa 1994, s. 98 i 102.

⁴ K. TARNOWSKI: *Człowiek i transcendencja*. Kraków 1995, s. 82.

⁵ P. ARIÈS: *Człowiek i śmierć*. Warszawa 1992, s. 559.

⁶ Zob. K. SZEWCZYK: *Lęk, nicość, respirator. Wzorce śmierci w nowożytnej cywilizacji Zachodu*. W: *Umierać bez lęku. Wstęp do bioetyki kulturowej*. Warszawa—Łódź 1996.

panowania nad prawami natury nie zawsze kończą się wygraną. Bohater książki Erica Emanuela Schmitta — Oskar — w rozmowie z lekarzem jest wyraźnie *out*, bo nie udaje, że jej nie zauważa, tylko stwierdza:

To nie pana wina, że musi pan oznajmiać ludziom złe nowiny, choroby o łańciskich nazwach i to, że nie ma ratunku. Niech pan sobie odpuści. Niech pan się wyluzuje. Nie jest pan Panem Bogiem. To nie pan rozkazuje naturze⁷.

Nieuchronność śmierci nie podlega dyskusji, jest aksjomatem, ale zdaje się, że w wielu przypadkach słuszne okaże się stwierdzenie zaczerpnięte z książki *Problemy współczesnej tanatologii. Medycyna — Antropologia kultury — Humanistyka*:

Człowiek bardzo często gubi świadomość tego, że jest istotą śmiertelną, a śmierć nierozzerwalnie przynależy życiu. Prawo to wpisane w naturę ludzką jest niezmiennie⁸.

Wiemy, tylko czy zgadzamy się na przemijanie? Celem nauki od zawsze była walka ze śmiercią, szukanie sposobu na przedłużanie życia, wreszcie chęć udowodnienia, że lekarstwo na śmierć to tylko kwestia czasu. A w międzyczasie człowiek próbuje na różne sposoby opanować lęk przed umieraniem, szuka momentu, w którym rozpoczyna się proces umierania, lub jak bohaterka *Ostatnich historii* Olgi Tokarczuk obsesyjnie wręcz myśli o śmierci, by móc się na nią przygotować. Ida Marzec dochodzi do wniosku, że skoro wszyscy umrzemy, to sposobem na uporanie się z tą myślą byłoby jej ponowne oswojenie, i dlatego proponuje, by nauka eleganckiego i pięknego umierania była obowiązkowa:

Należałoby to ćwiczyć na lekcjach wuefu, jak umierać, jak osuwać się łagodnie w ciemność, jak tracić przytomność i jak schludnie wyglądać w trumnie. Powinny być lekcje pokazowe, na pewno ktoś zgodziłby się oddać swoją śmierć kamerom, żeby nakręciły szkoleniowe filmy. [...] powinna być też tanatologia i testy na zaliczenie semestru, i stopnie na świadectwie. „Grozi mi pała z tanata”, mówiliby uczniowie, popalając w ubikacji zakazane, śmiercionośne papierosy⁹.

Największym problemem współczesnej kultury staje się niezgoda na starzenie i umieranie, brak akceptacji dla faktu, że każde życie ma swój koniec, że istnieje jakiś kres. Proces zaprzeczania staje się absurdalny, więc może uczenie

⁷ E.E. SCHMITT: *Oskar i pani Róża*. Kraków 2004, s. 69—70.

⁸ U. DĘBSKA, A. ŻUREK: *Eutanazja czy opieka paliatywna? — dwa oblicza współczesności*. W: *Problemy współczesnej tanatologii. Medycyna — Antropologia kultury — Humanistyka*. Red. J. KOLBUSZEWSKI. Wrocław 2002, s. 104.

⁹ O. TOKARCZUK: *Ostatnie historie*. Kraków 2004, s. 133.

się umierania w celu zaakceptowania śmierci byłoby rozwiązaniem, bo coraz skuteczniej społeczeństwo nowoczesne pozbywa się śmierci z własnej świadomości, z kultury. Spycha ją w niebyt i nieistnienie, tylko że my wciąż umieramy. I wielu z nostalgią wspomina naturalność w podejściu do śmierci, która pozbawiona metafizyki, traktowana incydentalnie, jako przegrana, pozbawiona zostaje aury misterium. W *Tekturowym samolocie* Andrzej Stasiuk w kilku tekstach analizuje problem starości, przemijania, zmiany w strukturze fenomenu śmierci. Ten narastający bezmiar marginalizacji i ciszy konfrontuje ze śmiercią swojej babki — wieśniaczki:

Starzała się równo, spokojnie i niezauważalnie. Oczywiście, nigdy nie próbowała się w jakikolwiek sposób odmładszać. Sądzę, że po prostu taka myśl nie mogła powstać w jej głowie ani w ogóle w tamtym, wydawałoby się, zamierzchłym świecie. Umarła we własnym łóżku, we własnym domu. Tak sobie zażyczyła, chociaż mogła umrzeć w szpitalu. Zdaje się, że to szpital, w odróżnieniu od śmierci, budził w niej paniczny lęk. Była pierwszym martwym człowiekiem, pierwszym zimnym, nieruchomym ciałem, jakie oglądałem. Wieczorem rozmawiałem z nią, a rano już nie żyła. Spałem w pokoju obok. Nie pamiętam strachu ani jakiegokolwiek „grozy śmierci”. Pamiętam spokój pomieszany ze smutkiem. Od tamtej pory śmierć ma dla mnie twarz i wygląd mojej babki¹⁰.

Strach przed śmiercią jest reakcją pierwotną, jest to trwoga przed tym, co nieznanne, więc jest zrozumiały. Jednak model śmierci oswojonej, w którym istniały określone, ściśle przestrzegane prawa, sprawiał, że śmierć miała swoje miejsce i była przyjmowana naturalnie. Wraz z postępującym procesem indywidualizacji zasada, iż umrzemy wszyscy, zmieniła się w: umrę ja. Śmierć staje się synonimem przegranej, o której należy jak najszybciej zapomnieć:

Byłem kiedyś na przyjęciu. Pod wieczór, gdy atmosfera się rozluźniła i przyszedł czas tzw. zajęć w podgrupach, jedną z takich grupek zdominował facet, który głośno perorował o cudowności uryoterapii. [...] Konkluzja była mniej więcej taka, że właściwie wszystkie choroby są wymysłem lekarzy. I wtedy z fotela stojącego w najdalszym kącie pokoju odezwał się osobnik, wydawałoby się, całkiem znietrzeźwiony: „Taaa, a śmierć jest wymysłem grabarzy...”¹¹.

Wydaje się, że hasło, które powtarzać należy dzisiaj głośno, powinno brzmieć: ŚMIERĆ ISTNIEJE, a dystansowanie się wobec niej, zaprzeczanie nie zmienia faktu, że nadal umieramy, sprawia jedynie, że nie potrafimy sobie z myślą taką w żaden sposób poradzić. Sama refleksja na temat śmierci napawa przeraże-

¹⁰ A. STASIUK: *Tekturowy samolot*. Wołowiec 2001, s. 71.

¹¹ Ibidem, s. 172.

niem, które właściwie jest uczuciem absurdalnym, bo jak słusznie zauważa Epikur:

A zatem śmierć, najstraszniejsze z nieszczęść, wcale nas nie dotyczy, bo gdy my istniejemy, śmierć jest nieobecna, a gdy śmierć się pojawi, wtedy nas już nie ma. Wobec tego śmierć nie ma żadnego związku ani z żywymi, ani z umarłymi, tamtych nie dotyczy, a ci już nie istnieją¹².

Forma tej wypowiedzi nie pozwala na dokładną analizę filozofii śmierci, ale pozwoli nakreślić dwa stanowiska, pomiędzy którymi umieścić można myślenie o niej — absurd czy tajemnica śmierci? Ireneusz Ziemiński w *Metafizyce śmierci* pisze o trzech aspektach absurdu śmierci: epistemologicznym, gdyż śmierci nie możemy pojąć ani zrozumieć, metafizycznym, w którym ujawnia się brak racji istnienia, nasze życie jest z góry przegraną walką, i aksjologicznym, bo niszczy sens wszelkich działań, ogranicza czas i niszczy wartość życia w ogóle¹³. Oddając głos samym filozofom, w wielu opisach odnajdziemy podobny obraz losu człowieka, i tak u Pascala:

Wyobraźmy sobie gromadę ludzi w łańcuchach, skazanych na śmierć, co dzień kat morduje jednych w oczach drugich, przy czym ci, którzy zostają, widzą własną dolę w doli bliźnich i spoglądając po sobie wzajem z boleścią, a bez nadziei, czekają swojej godziny¹⁴.

Schopenhauer porównuje ludzi do jagniąt wybieranych przez rzeźnika¹⁵, a Søren Kierkegaard podsumowuje:

Zdaje mi się jakobym był galernikiem przykutym łańcuchem do śmierci, każde poruszenie życia wywołuje szcęk łańcucha i śmierć czyni bliskim rozkładu — i tak jest w każdej chwili¹⁶.

Na pewno dwie cechy śmierci ujawniają przywołane opisy: nieuchronność i nieprzewidywalność, więc wszelkie formy maskowania, buntu, osvajania czy akceptacji miałyby być absurdalne. Bardzo mocne stanowisko w tej sprawie postuluje Jean Améry: „Śmierć jawi się zatem jako mord, jako negacja istnienia i jego możliwego sensu”¹⁷.

¹² DIOGENES LAERTIOS: *Żywoty i poglądy słynnych filozofów*. Warszawa 1982, X 125 oraz X 130, s. 645 i 652, cyt. za S. CICHOWICZ: *Śmierć: gwałt na idei lub reakcja życia. Wstęp*. W: *Antropologia śmierci. Myśl francuska*. Tłum. S. CICHOWICZ i J.M. GODZIMIRSKI. Warszawa 1993.

¹³ Zob. I. ZIEMIŃSKI: *Metafizyka śmierci*. Kraków 2010, s. 354—357.

¹⁴ B. PASCAL: *Myśli*. Warszawa 1989, nr 341.

¹⁵ A. SCHOPENHAUER: *W poszukiwaniu mądrości życia. Parerga i paralipomena. Drobne pisma filozoficzne*. T. 2. Kęty 2004, s. 260.

¹⁶ S. KIERKEGAARD, cyt. za: I. ZIEMIŃSKI: *Metafizyka śmierci*, s. 17.

¹⁷ J. AMÉRY, cyt. za: I. ZIEMIŃSKI: *Metafizyka śmierci*, s. 369.

Czy śmierć jest więc postrzegana jedynie jako absurd? Oczywiście, ideę taką można zakwestionować, a dla równowagi przywołać należałoby odmienne zdanie. Na pytanie: „Czy zgodziłby się pan, że śmierć jest tym, co pozwala żyć?” Daniel Dine odpowiada:

Śmierć warunkuje egzystencję. Przyznaję więc rację tym wszystkim, którzy mówili, że śmierć nadaje życiu sens, a jednocześnie pozbawia życie sensu. Śmierć jest nonsensem, który nadaje życiu sens¹⁸.

Śmierć wobec tego pozwala dostrzec wartość życia, każdej jego chwili nadać intensywność, z tym że nadal jej nie rozumiemy, pozostaje tylko pewność, że wszystkich nas dotyka. Własne umieranie można jednak, jak twierdzi Henryk Elzenberg, zaakceptować, a sposobem na to miałyby być traktowanie śmierci jako procesu biologicznego¹⁹, więc im bardziej rozbudowane życie duchowe, tym strach miałby stawać się mniejszy. I takie rozumienie zbliżone byłoby do podziału wprowadzonego przez Gabriela Marcela na problem i tajemnicę:

Problem jest przede mną, poza mną, jak przedmiot, przejrzysty, skąpany w świetle oczywistości. Natomiast tajemnica nie jest czymś zewnętrznym, jestem w niej zanurzony. Śmierć jest zarówno problemem, jak i tajemnicą, czymś logicznym i niepojętym²⁰.

W tym sensie paradoks śmierci ujawniłby się po raz kolejny. Jakikolwiek próby tłumaczenia i zrozumienia będą niepełne, natomiast strach przed śmiercią nadal pozostaje. Ten paradoks widoczny jest wyraźnie w kulturze ponowoczesnej, bo jednoczesnemu spychaniu śmierci w sferę milczenia towarzyszy rozbudowany system rytuałów pogrzebowych. Po co? W prezentowaniu zmarłego ważne jest zachowanie pozorów życia. Jakkolwiek irracjonalnie by to zabrzmiało, zmarły ma wyglądać, jakby żył nadal, więc efekty pracy *funeral home* i skomplikowanej tanatopraksji mogą wywoływać uczucie co najmniej konsternacji, jak w eseju Józefa Czapskiego:

Widziałem ją po śmierci — przewieziono ją do jednego z szykowniejszych domów New Yorku. Pólsiedziała, jakby w jajku z kwiatów. Była nie tylko starannie wymalowana, ale do tego wyraźnie i całkowicie sztucznie uśmiechnięta. Uciekałem w popłochu²¹.

¹⁸ D. DINE: *To, co nieuchronne*. W: V. JANKÉLÉVITCH: *To, co nieuchronne. Rozmowy o śmierci*. Warszawa 2005, s. 35.

¹⁹ T. SAHAJ: *Problem śmierci i samobójstwa w dzienniku filozoficznym Henryka Elzenberga*. „Kwartalnik Filozoficzny” 30 (2002). Z. 1, s. 83.

²⁰ G. MARCEL, cyt. za: G. VAN HOUTEN: *Rozważania o śmierci*. W: V. JANKÉLÉVITCH: *To, co nieuchronne...*, s. 47.

²¹ J. CZAPSKI: *Malowane życie, malowana śmierć*. W: IDEM: *Tumult i widma*. Kraków 1997, s. 122.

W tym opisie nie tylko w zakłopotanie czy też popłoch wprawia radosny uśmiech trupa, przede wszystkim uderzające jest, jak bardzo życie zawłaszcza sferę śmierci. Śmierć zostaje przejęta przez witalizm, pozór; czy po to właśnie, by łatwiej było znieść myśl o umieraniu? To *funeral director* przejmuje na siebie wszystkie obowiązki i prezentuje zmarłego, odpowiednio „zrobionego” w nastrojowych i, co ważne, aseptycznych przestrzeniach *funeral home*. Wszystko przypomina spotkanie, bankiet w gronie przyjaciół i jest ucieczką przed realnością śmierci. Pozbawione tradycyjnych rytuałów, wsparcia powszechnego, żałoby rodziny chcą jedynie, by śmierć od nich oddalić i wyeliminować. Vovelle podsumowuje:

Szukając śladów otaczającego śmierć tabu paradoksalnie odnajdujemy ją, wyolbrzymioną przez związane z nią inwestycje i przez ciężar obowiązkowego rytuału. [...] Nie dajmy się jednak zwieść temu pozornemu paradoksowi, albowiem za obfitością i rozwlekłością systemu rytuałów dostrzec możemy wykluczenie śmierci: zabalsamowanej, zapakowanej, skierowanej na tamten świat²².

W podobnym tonie wypowiada się Louis-Vincent Thomas, który działania domów pogrzebowych postrzega w wymiarze ogólnym, jako cechę współczesnej kultury, jednak na razie najmocniej praktykowaną w wersji amerykańskiej. Ale w ceremoniach, w których uwaga skierowana jest na pozostałych przy życiu, a nie na nieboszczyka, tkwi idea powszechna — próba zrekompensowania symboliki wieczności i pocieszcielskiej mocy:

Zabiegi związane z trupem, wystawienie ciała w odpowiedniej scenerii — oto więc w drugiej połowie XX wieku kontynuujemy, pod hasłami nowoczesności, tradycje o rodowodzie sięgającym wielu tysięcy. [...] Żadna kultura nie może zintegrować nonsensu śmierci. Nasza, widząc rozpadanie się mitów nieśmiertelności, jest w trakcie tworzenia innych signifiantów, obłaskawiając trupa na swój sposób. Technicznie — daje pozór życia stosując rozmaite środki i narzędzia; odrażająco, komercjalizując zmarłego w celu upiększenia go atrybutami, które dowodzą płodnego i udanego życia²³.

Taki sposób postępowania w dobie kryzysu idei wieczności pozwala przetrwać przynajmniej w pamięci potomnych, którzy z rozrzewnieniem wspominać mogą „wzruszającą” scenierię zaaranżowaną przez organizatorów pogrzebu czy dyskutować o społecznym znaczeniu zmarłego, a jednocześnie nie narażają się na odrażający widok prawdziwego trupa. Mechanizmy działania współczesnego społeczeństwa, kryzys wartości, kryzys postawy wobec śmierci

²² M. VOVELLE: *Śmierć w cywilizacji Zachodu. Od roku 1300 po współczesność*. Gdańsk 2004, s. 660—661.

²³ L.-V. THOMAS: *Trup. Od biologii do antropologii*. Łódź 1991, s. 144.

obrazuje *Tequilla* Krzysztofa Vargi. Osią, wokół której rozgrywa się akcja, jest pogrzeb Grubego, jednego z członków zespołu. Zmarł, niestety, śmiercią mało spektakularną:

Śmierć Grubego nie była rokendrolowa. Nie umarł na gorzałę, ani na dragi, nie strzelił samobójca. Można powiedzieć, że się nie liczy. Śmierć Grubego się nie liczy. Głupia śmierć można powiedzieć. Nie umarł jak Dżoplinka, nawet jak Majkel Hacence. Bezsensowna, niepotrzebna śmierć. Od czapy²⁴.

Wszelkie rozważania dotyczące kwestii tanatologicznych obnażają komercyjne traktowanie śmierci i zmarłego, którego pogrzeb może jedynie stać się wydarzeniem medialnym, dobrze wykorzystanym przez specjalistów od promocji.

Widoczne w dyskursie o rytuałach pogrzebowych staje się zastosowanie ironii i podkreślanie zjawiska estetyzacji i umierania, i pochówku. Przykładem obrazującym taką tendencję niech stanie się jeszcze działalność amerykańskiej firmy *LifeGem Memoriale*, która zajmuje się uzyskiwaniem sztucznych diamentów z węgla otrzymanego podczas kremacji zwłok ludzkich:

Tworzeniem diatanatu kieruje przede wszystkim pragnienie uobecnienia zmarłego. Przy czym bardziej chodzi tutaj o jego realną i namacalną obecność niż o upamiętnienie. Diatanat znosi binarną opozycję pomiędzy nieobecnym zmarłym a obecnym trupem. Wypełnia *horror vacui*, pustkę, która powstała po śmierci bliskiej osoby, wypełniając ją substytutem²⁵.

O ile idea diatanatu jako sposobu na wypełnienie pustki po bliskim, który odszedł, jest powszechna i zrozumiała, ponieważ pukle włosów w medalionach czy zdjęcia lub rzecz należąca do zmarłej osoby, pełniące funkcję talizmanów od zawsze były próbą poradzenia sobie ze śmiercią najbliższych, o tyle sposób tworzenia i myśl, by substytutem stawały się przetworzone prochy zmarłego, które w procesie technologicznym stają się czymś dotykającym, zmysłowym i pięknym, jest na wskroś nowoczesna. I czy w tym przekraczaniu binarności nie toczy się wciąż ta sama walka o poczucie nieśmiertelności, zaprzeczenie, że śmierć nie niweczy wszystkiego i że po śmierci (teraz) możemy uniknąć ohydy rozkładu i stać się wiecznie trwałym, a przy tym estetycznym i magicznym diatanatem? Tylko że odsuwanie myśli o śmierci wcale nie stępia ciekawości. W 1940 roku Bolesław Miciński zanotował:

ludzkość cierpi na tak zwany *complexe spectaculaire*. Że podgląda świat z ciekawością smarkacza [...] Podglądowiczostwo wydaje mi się znamienne

²⁴ K. VARGA: *Tequilla*. Wołowiec 2002, s. 57.

²⁵ E. DOMAŃSKA: *Diatanaty. Prochy, diamenty i metafizyka obecności*. „Czas Kultury” 2005, nr 3—4, s. 61.

cechą naszego czasu. [...] Ciekawość dzisiejszych czasów jest wyrazem ich niemoralności [...]²⁶.

Może w takim razie to PODGLĄDOWICZOSTWO i zjawisko określone jako kultura spektaklu są sposobem człowieka ponowoczesnego na radzenie sobie z lękiem przed śmiercią. Czy to jest *in*? Bohater Vargi to typowy współuczestnik spektaklu, dla którego ani życie, ani tym bardziej śmierć nie są uzasadnione głębszą refleksją. Zresztą spektakl nie zakłada współuczestnictwa:

Ta trasa od ołtarza przez kościół i te cholerne schody to już chyba styka, naprawdę, zwłaszcza że część publiki już się zmyła, znudziło się im, albo stwierdzili, że najlepsze już było i skoro nie wypieprzyliśmy się z tym pudłem, to już nic ciekawego nie będzie²⁷.

To opis pogrzebu... Zresztą w podobnym tonie wypowiada się Tadeusz Rózewicz i w tej relacji pogrzeb, a tym samym umieranie, stają się zjawiskiem coraz bardziej powierzchownym i sprywatyzowanym, a dyskurs żałobny zostaje zmarginalizowany:

Skupienie jest pozorne, panuje raczej atmosfera wzajemnej obserwacji, życie pozagrobowe schowało się, zawstydzone, pod darń i kamienne płyty. Życie doczesne płynie bystro, puszy się, prezentuje jak na pokazie mody. Doprawdy człowiek czuje się tu dobrze i mimo woli rozgląda się, czy gdzieś między drzewami nie stoją bufety z gorącymi kielbaskami, piwem, ciastkami²⁸.

Celem rytuału pogrzebowego było sublimowanie smutku, jednak współcześnie wydaje się, że żałoba stała się stanem wstydliwym i nie ma na nią miejsca. W rytuale tym zaczyna brakować metafizyki i przez to staje się pogrzeb rodzajem spektaklu, odgrywanego przez jego uczestników, a profesjonalizm i kompleksowość usług pogrzebowych to cechy charakterystyczne. Zabiegi pośmiertne w mniejszym lub większym stopniu stosowano od zawsze, ale nigdy jeszcze tak bardzo nie były powiązane z rachunkowością i tak bardzo pozbawione wszelkiej refleksji. Cytowany już Krzysztof Varga wspomina:

Dawny cierpiętniczy wymiar śmierci zostaje wyparty przez profesjonalną kosmetykę. Tanatopraksja (inaczej balsamacja) gwarantuje nieboszczykowi dobre samopoczucie po śmierci, a żałobnikom luksus patrzenia na twarz niewyrażającą wyrzutu, jaki martwy mógłby robić tym, którzy zostali przy życiu. Jak dowiedziałem się w domu pogrzebowym, za pomocą balsamacji „zdejmujemy cierpienie z twarzy. Usługa kosztuje 500 zł”. Wśród pozycji „zamówienia 308”

²⁶ B. MICIŃSKI: *Podróże do piekiel i inne eseje*. Kraków 1994, s. 10.

²⁷ K. VARGA: *Tequilla*, s. 78.

²⁸ T. RÓZEWICZ: *Cmentarzyk okresu malej stabilizacji*. W: IDEM: *Przygotowanie do wieczoru autorskiego*. Warszawa 1971, s. 247.

koszty tanatopraksji są (poza kosztem trumny) najwyższe. Na trzecim miejscu plasuje się „eksportacja Ciała”, czyli zabranie zwłok z domu przez grabarzy. Do tego dochodzi „pokrowiec eksportacyjny”, a co dawniej nazwalibyśmy całunem. [...] Stosunkowo niewiele kosztuje chłodnia, w której „zamówienie nr 308” czeka na realizację. Jak w prawdziwym sklepie lub restauracji, karta stałego klienta oczywiście uprawnia do zniżek²⁹.

Wydaje się, że nie tylko o zmianę terminologii chodzi autorowi. W charakterystycznym stylu, ironizując obnaża, jak bardzo śmierć i związane z nią obrzędy wymknęły się namysłowi metafizycznemu, przechodząc w sferę biurokracji, podbudowanej troską o higienę i zjawiskiem totalnej estetyzacji rzeczywistości.

Myślę, że posłużenie się słowami „podglądowiczostwo”, „profesjonalizm”, „medykalizacja”, „estetyzacja” w odniesieniu do zjawiska śmierci i jej pojmowania w kulturze jest zasadne, także wybór przywoływanych autorów nie jest przypadkowy. Zarówno w eseju Czapskiego, jak i w książce Vargi odnajdziemy zjawisko śmierci zbanalizowanej, zauważone przez autorów, którzy jednak reprezentują odmienne pokolenia. Jednak patrzeć może mieć różny charakter, może spychać śmierć w nicość, a może stać się epifanią, wprowadzić mroczną, ale nadającą sens: „Nie będzie żadnego olśnienia. Żadnego płomiennego wersetu na niebie. Pozostanie tylko to, co widzę...”³⁰ — tak o umieraniu pisze Jacek Baczak w *Zapiskach z nocnych dyżurów*. Podgląda śmierć w twarzach umierających podopiecznych w domu opieki społecznej. Śmierć staje się dla niego piątym żywiołem, powolnym odchodzeniem i zapadaniem się w nicość, przejściem z podmiotowości w przedmiotowość. Umieranie jest zwyczajne, co Przemysław Czapliński podsumuje, nazywając prozę Baczaka mrocznymi epifaniami czy też mrocznymi iluminacjami³¹. To mrok jest prawdą, a epifania polega na tym, że nie będzie żadnego wzlotu, że wszechobecne jest powolne odchodzenie, bez żadnych efektownych zdarzeń:

Była we mnie odraza, która w miarę przyzwyczajania się i poznawania ich powoli gasła. Aż w końcu postrzegalem w nich zupełnie inne piękno. Piękno bezradności i nasycecia³².

Śmierć u Baczaka jest przede wszystkim prawdziwa, jej opis zamyka się w tym, co można zobaczyć, ale autor daleki jest od odzierania jej z godności, raczej pozbawia umieranie metafizycznej nadbudowy, przypisywanej jej aury niezwykłości. Jednocześnie potęga śmierci jest niezaprzeczalna i chyba ta prawda jest tak trudna do przyjęcia dzisiaj, bo śmierć pozbawia prawa stano-

²⁹ K. VARGA: *Śmierć nie żyje*, s. 17.

³⁰ J. BACZAK: *Zapiski z nocnych dyżurów*. Kraków 1995, s. 22.

³¹ Zob. P. CZAPLIŃSKI: *Mikrologi ze śmiercią. Motywy tanatyczne we współczesnej literaturze polskiej*. Poznań 2001, s. 191.

³² J. BACZAK: *Zapiski z nocnych dyżurów*, s. 50.

wienia o sobie. Umierania, którego nie da się zaplanować, cierpienia związanego z chorobą chcą uniknąć ci, którzy wierzą w śmierć zracjonalizowaną. Nie czekanie, ale działanie to dominanta takiego życia i takiej śmierci. Śmierć staje się podejrzana i tym samym podglądana. Literackim świadectwem właśnie takiej postawy jest bohater książki *Solo* Andrzeja Stasiuka, dla którego morderstwo ma stać się eksperymentem pozwalającym na złapanie śmierci na gorącym uczynku. On nie chce jej poznać, chce ją tylko zobaczyć. I co widzi? Właściwie próba ujrzenia momentu śmierci kończy się fiaskiem: „Śmierć to było wielkie nic. Gówno. Puste w środku i trochę wstrętne. Mało się różniło od życia. Za dużo szumu dookoła tego wszystkiego”³³.

Śmierć to pusta chwila, próżnia, nicość? Rozczarowany pozostał *Solista*, ponieważ śmierci tylko podglądanej, usuniętej z naturalnego porządku przypisuje się podłe zamiary, umieszcza się ją poza porządkiem metafizycznym, czyniąc z niej przedmiot badawczy. Jeśli nie można jej zbadać, chce się ją usunąć, nie myśleć o niej, bo może w ten sposób ona zapomni o nas? Raczej złudne są to nadzieje, co podkreśla dobitnie Krzysztof Varga: „Być może za jakiś czas uda nam się zupełnie przegnać śmierć z naszej kultury. Śmierć przestanie po prostu istnieć. Tylko my nadal będziemy umierać”³⁴.

Śmierć współczesna staje się nieśmiercią³⁵, którą banalizujemy, czynimy z niej gadżet, dystansujemy się poprzez ironię i pozornie jest wszędzie, a tak naprawdę nie ma jej nigdzie. Jesteśmy nią epatowani zewsząd, a jednocześnie kompletnie na nią nieprzygotowani, jest abstrakcyjną ewentualnością, która zawsze jest za wcześniej i w złym momencie. W *Bóg zapłac* Włodzimierz Kowalewski rysuje wizję przyszłości, kreśli upadek cywilizacji, w której główną siłą staje się walka z czasem, zaklinanie śmierci i usuwanie jej z przestrzeni życia społecznego:

Podchodziliście do śmierci w sposób bezwstydnym, zafałszowany i obłudny! [...] Mówiliście o niej półgębkiem, wypychaliście ze swojego otoczenia, unieważnialiście ją, wmawialiście sobie, że nie istnieje, że jest tylko miłość i młodość, i odlot, i szczęście, które czeka na każdego. Nie wierzyliście w nią i jednocześnie baliście się jej akceptować³⁶.

Nigdy fakt śmierci nie był łatwy do zaakceptowania, a jednocześnie był i jest aksjomatem. Rodzimy się, by umrzeć, jakkolwiek trudno nam się z tym pogodzić, tak właśnie jest. Dotychczas kultura i jej wzorce pozwalały oswajać ten strach,

³³ A. STASIUK: *Dwie sztuki (telewizyjne) o śmierci*. Wołowiec 1998, s. 30.

³⁴ K. VARGA: *Śmierć nie żyje*, s. 17.

³⁵ „Nieśmierć” — sformułowanie użyte przeze mnie w artykule *Nieśmierć — czyli śmierć pozbawiana sensu*. „Fraza” 2006, nr 4 (54), s. 133—142, a wcześniej w pracy magisterskiej napisanej pod kierunkiem dr hab. Małgorzaty Krakowiak *Śmierć — nieśmierć. Przemiany w ujmowaniu tematyki w tekstach dwudziestowiecznych*, jako określenie postawy wobec śmierci w kulturze ponowoczesnej — zbanalizowanej, estetyzowanej, ukrywanej.

³⁶ W. KOWALEWSKI: *Bóg zapłac*. Warszawa 2000, s. 130—131.

jednak zdewaluowanie rytuałów, wiary w nieśmiertelność i zastąpienie ich kultem młodości i wiarą w technologię pozwala snuć wizję, że znalezienie antidotum na śmierć pozostaje tylko kwestią czasu. Do tej chwili chronimy się przed śmiercią, otaczając ją tabu milczenia i myśląc, że być może wtedy unikniemy spotkania z nią. Co nas czeka? Tego nie wiem, ale prawda o śmierci powinna być artykułowana, by normą nie była śmierć medialna, a skandalem śmierć naturalna. Bo śmierć nadal nie od nas w pełni zależy, jakkolwiek mamy przeciw niej więcej środków zaradczych. Zależymy od niej i to od wieków nie uległo zmianie mimo naszego milczenia w tej kwestii. Paradoksalnie zatem, czy będziemy *in*, czy *out* w kwestii myślenia o śmierci, czy będziemy mówić o niej jak o absurdzie w absurdalny sposób, separować się od niej, czy będziemy ją oswajać, szukać w niej sensu, pewne jest tylko to, że umrzemy. Po prostu jesteśmy śmiertelni!

Monika Malczak

**Death — To Be *In* or *Out*?
Between the Need for Sense and the Experience of Absurdity**

Summary

The article is an attempt to present the discourse of death in philosophy and literature. It seems that understanding of what death is and where it can be found, may be arrived at between the extremes of searching for sense and experiencing the absurdity of death. Such purely radical views are rarely expressed, hence, the problem with taking any definite attitude towards death ensues. For between these two extremes a whole array of approaches to dying and ways of overcoming fear and grief expands; fear of what is unknown, grief at what is lost — namely, life. According to the author of the article, it is, above all, the mystery of this phenomenon that threatens the members of modern culture and their ability to think rationally.

Моника Мальчак

**Смерть — быть *in* или *out*?
Между потребностью в смысле и переживанием абсурда**

Резюме

Статья является попыткой показать дискурс о смерти в философии и литературе. Предполагается, что пункты, между которыми тянется попытка понять, что такое смерть и где она находится, — это поиски смысла и переживание абсурда умирания. Столь радикальные взгляды в чистом виде являются, скорее, редкостью, поэтому именно здесь стоит искать корни проблемы определения отношения к смерти, поскольку между двумя этими полюсами находится целая палитра отношений к смерти, способов справиться со страхом и сожалением. Страхом перед неизвестным и сожалением о потерянном — о потерянной жизни. Нам кажется, что прежде всего аспект тайны данного явления ужасает рациональное мышление участников современной культуры.

Małgorzata Krakowiak

Uniwersytet Śląski

O możliwości odbudowy sensu życia (Zapiski dla zjawy Jerzego Stempowskiego)

Kiedy pod koniec lat trzydziestych ubiegłego wieku Roman Ingarden podjął się analizowania zależności człowieka od czasu, napisał:

Doświadczenie czasu, w którym żyjąc zaczynamy się sobie wydawać tylko intencjonalnym wytworem przeżyć w terażniejszości, odsłania nam dwie pustki niebytu: unicestwienia tego, co niegdyś było, i nieistnienia jeszcze tego, co będzie. Na granicy tych dwu pustek jest terażniejszość. Ale ta terażniejszość — jak to już św. Augustyn podkreśla — jest nie tylko na ich granicy. Jest sama granicą¹.

Zanim rozważania filozofa doprowadziły go do zadowalającej konkluzji, musiało upłynąć kilka lat². Określanie bowiem istoty „ja” w odniesieniu do terażniejszości wywoływało szereg wątpliwości. Dotyczyły one, między innymi, znaczenia przeszłości, jej uobecniania w każdorazowym „teraz”, pragnień utrwalenia się w dziele oraz pytań o niezmienność „ja”. Podobne pytania o kondycję swego istnienia nurtowały i wciąż zajmują wielu ludzi, są tylko różnie formułowane. Co w końcu jest, a co nie istnieje? Ingarden zauważył:

Jeżeli przeszłość i przyszłość to nic innego jak niebyt, to traci wszelki sens ujmować to, co jest, jako „terażniejszość”. Mówić o „terażniejszości” ma sens jedynie wtedy, jeżeli zgodzimy się, że przeszłość i przyszłość nie jest prostym, zupełnym niebytem, lecz że są one szczególnymi postaciami czy sposobami

¹ R. INGARDEN: *Człowiek i czas*. W: IDEM: *Książeczka o człowieku*. Kraków 1999, s. 56.

² Autor wskazuje, że kwestie zapoczątkowane odczytem w Paryżu z roku 1937 ostatecznie rozwiązał podczas wojny. Zob. *ibidem*, s. 69.

istnienia, specyficznie różnymi od bycia w aktualnej teraźniejszości. W przeciwnym razie należy mówić jedynie o byciu i niebyciu, a czas w ogóle znika z widowni rozważań³.

Żyjemy jednak w czasie i niezmiennie nastęcza to nam wiele trudności. Poczucie zagubienia, dziecięcej bezradności — ba! wręcz acedii — stawało i staje się obecnie udziałem wielu osób. Dużo kłopotu mamy ze zrozumieniem współczesności, czasami szukamy pomocy w literaturze. Co, wobec takiego stanu rzeczy, może jednak zaproponować nam — pytającym dziś o sens — autor tak niedzisiejszy jak Jerzy Stempowski?

Stempowski to przecież reprezentant kultury, której nie ma. Nie chodzi tu tylko o to, że jeszcze na początku XX wieku Stempowscy mieli lutyfundia na terenie dzisiejszej Ukrainy. Nie chodzi i o to, że zmieniła się polityczna mapa Europy po drugiej wojnie światowej, ani o to, że mimo różnorodnych kontaktów Stempowski kariery — w dzisiejszym rozumieniu tego słowa — nie zrobił. Wybrał natomiast, jak sam to określił, „kariery czytelnika”, czyniąc z czytania zawód⁴ i esencję życia. „Lektura jest dla mnie zjawiskiem złożonym, ciągłym i zmiennym jak samo życie”⁵ — zapisał w 1948 roku, wspominając księgozbiór karpackich przemytników sprzed ośmiu lat. Czytanie książek przyczyniło się i do tego, że nauczył się czytać świat jak książkę, czego dowiódł między innymi w *Ziemi berneńskiej*, a nade wszystko w *Bagażu z Kalinówki*⁶. Pozwoliło to badaczowi jego spuścizny, Andrzejowi S. Kowalczykowi skonstatować:

Ziemia nie tylko gromadzi prochy, ale i zachowuje znaki, które uważnemu obserwatorowi dają wiele do myślenia. Eseista czyta krajobraz, jego znaki odsyłają go do rzeczywistości, która je stworzyła. Przypominają w ten sposób o współnocie wieków i pokoleń⁷.

Czytelnik Stempowski był więc także pisarzem, co akurat mogłoby jakoś dopasowywać go do trendów współczesności, gdyby nie to, że on sam do tej profesji odnosił się z rezerwą. Dlaczego? Pisał:

Nawet najpilniejszy czytelnik nie potrafi wyczerpać wybranego przez siebie programu lektur. Poczytywałem więc sobie nieomal za zasługę powstrzymać się od czernienia papieru. [...]

³ Ibidem, s. 59.

⁴ Zob. J. STEMPOWSKI: *Czytelnik o krytyce*. W: IDEM: *Szkice literackie*. T. 1: *Chimera jako zwierzę pociągowe 1926—1941*. Warszawa 2001, s. 28.

⁵ J. STEMPOWSKI: *Księgozbiór przemytników*. W: IDEM: *Eseje*. Kraków 1984, s. 68.

⁶ Zob. M. KRAKOWIAK: *Czytając „Bagaż z Kalinówki”, czyli o umiejętności patrzenia*. W: *Opowiedzieć historię*. Red. B. GONTARZ, M. KRAKOWIAK. Katowice 2009, s. 66—77.

⁷ A.S. KOWALCZYK: *O „Ziemi berneńskiej”*. W: J. STEMPOWSKI: *Ziemia berneńska*. Warszawa 1990, s. 80.

Nietaktowne, być może, jest pisać o tym w książce, która może być czytana przez literatów, pisanie było jednak za wszystkich czasów zajęciem *minorum gentium*. Brali się do niego wprawdzie panujący *Dei gratia* w chwilach przewielebnej skruchy na widok mizernych wyników ich panowania, ministrowie w niełasce, ambasadorzy zmuszeni do życia ze skromnej emerytury, a wreszcie i deputaci, którym lud odmówił mandatu, wysyłając do stolicy lepszego demagoga, i którzy przez kilka lat musieli czekać na otwarcie nowej kampanii wyborczej. Główny wszakże trzon piszących stanowili ludzie poszukujący w słowie kompensaty za to wszystko, czego życie im odmówiło lub w ogóle nikomu dostarczyć nie mogło⁸.

Dla uniknięcia niedomówień dodajmy, że przytoczona diagnoza Nieśpiesznego Przechodnia pochodzi z roku 1954, nie z lat ostatnich, w których odnotowujemy zastanawiający wprost „urodzaj na pisarzy”. Stempowski pisywał od czasu do czasu eseje, czasem recenzje, a nade wszystko — listy. Epistolografia człowieka powściągliwego, klasyka, racjonalisty, oddzielającego prywatne od publicznego, to kolejny element, który składa się na obraz reprezentanta kultury, której już nie ma.

Może jednak uda się odnaleźć w jego tekstach problem na tyle uniwersalny, by współczesny czytelnik uznał go za aktualny, pomocny w zmaganiach z teraźniejszością, zaś wyartykułowane dylematy autora za warte przemyślenia na własny użytek? Wskazany problem z racji swej powszechności może uchodzić za banalny. Będzie nim bowiem śmierć. Przestaje być banalna, gdy — w prywatnej perspektywie — zburzy porządek świata. O takiej właśnie granicznej, a nie — banalnej sytuacji traktują *Zapiski dla zjawy*. „Czyż nie jestem nikomu niepotrzebnym przeżytkiem świata pochłoniętego przez fale?”⁹ — napisał w nich już ze szwajcarskiego ustronia sam Stempowski. Z pytania-diagnozy, do którego jeszcze będę powracać w trakcie niniejszej lektury *Zapisków...*, tchnie poczucie osamotnienia, bezcelowości, bezsensowności życia. Jak traktować te słowa i co skłoniło autora do ich zapisania?

Zapiski dla zjawy nie są tekstem typowym dla Jerzego Stempowskiego. Autor sięgnął po formę dziennika intymnego — obcą jego temperamentowi i gustom. Czynił zapisy, dokonując świadomej autoterapii, której celu zrazu nie dostrzegał, ale — postanowił spróbować. Zarówno powód sięgnięcia po pióro, jak i wątpliwości metatekstowe wyartykułował już na początku: 28 sierpnia 1940 roku wyznał: „[...] notuję te uwagi dla zabawienia cienia zmarłej [podkr. M.K.], nie kłopotując się bynajmniej o ich porządek ni formę”

⁸ J. STEMPOWSKI: *O czernieniu papieru*. W: IDEM: *Szkice literackie*. T. 2: *Klimat życia i klimat literatury 1948—1967*. Warszawa 2001, s. 45.

⁹ J. STEMPOWSKI: *Zapiski dla zjawy oraz Zapiski z podróży do Delfinatu*. Tekst ustalił, przełożył i posłowiem opatrzył J. ZIELIŃSKI. Warszawa 2004, s. 68. Kolejne cytaty z *Zapisków...* będą oznaczała w tekście: (Zdz, s. ...).

(Zdz, s. 23). Trudno było troszczyć się o formę takowych notatek komuś, kto wiwisekcyjną diarystykę kojarzył jednoznacznie:

Zwyczaj prowadzenia dziennika intymnego zawsze mi się wydawał nieco śmiesznym. Dzienniki takie przypominały mi zeszyt, w którym jedna z moich ciotecznych babek pieczołowicie notowała każdego dnia najdrobniejsze objawy swego trawienia. „*Forma mollis*” [konsystencja rzadka], zapisywała, wychodząc rano z wygodki. Doznania cenestetyczne towarzyszące trawieniu są bardzo liczne i niezmiernie zróżnicowane, jednakże zapisane wyglądają żałośnie ubogo. Podobnie życie wewnętrzne człowieka pod jego piórem redukuje się do niewielu rzeczy. (Zdz, s. 23)

Takim wpisem *Zapiski*... Stempowskiego się rozpoczynają. W miarę regularnie — co dnia, co parę dni — prowadzone są do 19 października. Potem autor milczy przez miesiąc. Dokonuje krótkiego wpisu 18 listopada. Znowu milczy. Kolejne dwie notatki umieszcza też w niemal miesięcznych odstępach. Do pewnej regularności wraca 21 stycznia 1941 roku, ale już 10 lutego *Zapiski dla zjawy* się kończą. Czy autoterapia się powiodła?

Przede wszystkim ustalmy: z czego i dlaczego Stempowski za pomocą prowadzenia intymnego dziennika się leczył. Trzeba w tym celu przywołać parę faktów z jego biografii. Kiedy miała wybuchnąć druga wojna światowa, przebywał w Kosowie Huculskim — modnej miejscowości wypoczynkowej. Wraz z nim była tam Ludwika Rettingerowa — kobieta, którą kochał i której od lat pomagał w zmaganiach z chorobą nowotworową. Wykorzystywał do tego swą nie popartą wprawdzie dyplomami, ale wszechstronną wiedzę, a właściwie coś więcej — uzdolnienia medyczne. Znajdywał w Rettingerowej doskonałą słuchaczkę, rozmówczynię, przyjaciółkę. Jaką była? Tak wspominała ją sprzed wojny ówczesna narzeczona Bolesława Micińskiego, zachęcana przez panią Ludwikę do krytycznego kontaktu ze sztuką:

zniszczona przez naświetlanie cudownie rzeźbiona twarz powleczone była śniedzią znużenia i melancholii. Najbardziej jednak fascynował jej głos o niskim, ciepłym brzmieniu, zaskakujący w drobnej postaci jasnej blondynki, i każde słowo wypowiedziane tym głębokim głosem nabierało melodyjnej ważkości. [...] Była urodzonym pedagogiem, a może niewyżytą matką?¹⁰

W gwarnym Kosowie Rettingerowa tym razem nie czuła się dobrze, więc Stempowski zdecydował o przenosinach do Słobody Rungurskiej, do Stanisława Vincenza. 7 sierpnia napisał w liście do Marii Dąbrowskiej:

dziś po południu jedziemy do Słobody, gdzie jest zupełnie pusto, nie ma nawet gospodarzy, i są doskonałe warunki do odpoczynku w ciszy górskiej i *Wal-*

¹⁰ H. MICIŃSKA-KENAROWA: *Długi wdzięczności*. Warszawa 2003, s. 172—173.

deinsamkeit, kojącej dla ciała i ducha. Ponieważ p. Wichuna [Rettingerowa — przyp. M.K.] bardzo mało je, będziemy ją karmili jak małe dzieci mączką Nestlé, Phosphatiną Falliéra i innymi potrawami dla niemowląt i spodziewamy się, że w ciągu tego miesiąca wyjdziemy już z tego stanu chorobowego, który i tak już trwa zbyt długo¹¹.

Zamierzony projekt się nie powiódł. Ludwika Rettingerowa była już terminalnie chora, a Stempowski — mimo swojego racjonalizmu — nie umiał tego zobaczyć. Tak dzieje się, gdy chodzi o osoby kochane. „Oszukujemy się do końca absurdalną nadzieją”¹² — zrozumiał i wyraził dopiero prawie cztery lata później, kiedy dowiedział się o kolejnej śmierci, tym razem przyjaciela, Bolesława Micińskiego. W momencie tworzenia *Zapisków*... starał się skrupulatnie odtworzyć swe myśli i obawy sprzed roku, bo tylko tyle i aż tyle na razie potrafił:

Dawno już przyjąłem jako nieuniknione klęskę i okupację ojczyzny, ale wciąż nie dopuszczałem śmierci Ludwiki. Oswojenie się z tą myślą grubo przekraczało moje siły. Była taka szalona, przy tym uporczywa. Powracała co kilka minut i za każdym razem czułem, jak uginają się pode mną kolana, a nieopisany strach mąci rozum. Więc nie chcę powracać do tych bolesnych dni.

Wolę stan obecny, kiedy w grę wchodzi już tylko moja śmierć. A ta nie budzi we mnie najmniejszego niepokoju. (Zdz, s. 38)

We wrześniu 1939 roku opuścił więc Słobodę i Ludwikę nieświadom, że na zawsze. Już po wojnie tak wspominał tamten okres w, datowanym na 27 września 1945 roku, liście do ojca:

Kiedy patrzę wstecz na te lata od naszego rozstania, najsmutniejszy wydaje mi się okres letni 1939, czas oczekiwania nieuniknionej katastrofy, którą widziałem mniej więcej tak, jak się potem istotnie rozwinęła. Pani Wichuna tego oczekiwania nie wytrzymała i wpadła w ciężki rozstrój psychiczny typu depresyjno-maniakalnego, stawała się coraz słabsza i znikoma. W dniach exodu, które zastały nas w Słobodzie, spojrzeliśmy po sobie, kto z nas powinien się skryć. Wypadło z tego egzaminu, że Vincenz, ojciec i syn, i ja powinniśmy wyjść w góry i zobaczyć, co się dzieje na granicach¹³.

Jak podaje A.S. Kowalczyk, Stempowski i Vincenzowie 18 września przeszli granicę polsko-węgierską¹⁴. Po paru tygodniach wspólnego rekonesansu i ukrywania się Vincenz, jako pierwszy, zdecydował się na — jak się okazało — fa-

¹¹ M. DĄBROWSKA, J. STEMPOWSKI: *Listy*. T. 1: 1926—1953. Oprac., wstępem i przypisami opatrzyl A.S. KOWALCZYK. Warszawa 2010, s. 99, 100.

¹² J. STEMPOWSKI: *[List]*. Cyt. za: H. MICIŃSKA-KENAROWA: *Długi...*, s. 190.

¹³ J. STEMPOWSKI: *Listy*. Warszawa 2000, s. 131.

¹⁴ Por. A.S. KOWALCZYK: *Nieśpieszny przechodzień i paradoksy*. Wrocław 1997, s. 18—34.

talny w skutkach powrót (został aresztowany przez NKWD). Stempowskiemu przeszkodziła w powrocie choroba. Zapadł na zapalenie płuc.

Od końca października do stycznia przeleżał w szpitalu, a czas rekonwalescencji — do kwietnia — spędził w kryjówce przemysłowców, którą upamiętnił w cytowanym już eseju *Księgozbiór przemysłowców*. Latem 1941 roku pisał w liście do Wacława Kościalkowskiego:

Byłem wtedy tak długo sam na sam ze śmiercią, która wydawała mi się nieunikniona i nawet zupełnie rozumna, że oswoiłem się z nią całkowicie i czuję się tylko na czasowym od niej urlopie¹⁵.

W czasie gdy Stempowski chorował odcięty od wieści z kraju, zmarła Ludwika Rettingertowa, do której nie zdążył wrócić, zanim sam nie zaczął mocować się ze śmiercią.

Choroba — śmierć — strata wyznaczają skomplikowany obszar, na którym można zwątpić w sens życia i powiedzieć: „jestem nikomu niepotrzebnym przeżytkiem świata pochłoniętego przez fale” (Zdz, s. 68). Wojciech Karpiński, komentując niecodzienną dla eseisty formę dziennika intymnego, napisał:

W *Zapiskach dla zjawy* Stempowski zstąpił na stopień zero — stylu, literatury, mowy. Przed rokiem zawałił się, po raz któryś, lecz tym razem wyjątkowo brutalnie, świat w którym żył. Stracił ojczyznę — i nawet jeżeli niekiedy czuł się w niej obco, to teraz musiał uciekać, aby ratować życie. Stracił osobę kochaną.

Znalazł się na wygnaniu, wśród obcych. I w tej sytuacji, niemożności, stara się powiedzieć coś, przemówić. Szuka słów, które by mogły sprawić przyjemność cieniowi [...]¹⁶.

Nie jestem pewna, czy dla współczesnego czytelnika, któremu przecież proponuję odnalezienie ponadczasowych recept na kłopoty z zagubionym sensem w tekstach pisarza z minionego świata, akurat najbardziej przekonujące byłoby analizowanie skutków rozstania z ojczyzną. Zdecydowanie bardziej zaciekawie go może natomiast świadectwo indywidualnego kryzysu. Dlatego też bardziej — niżli sam autor — czytelnik ten jest w stanie docenić dziennik intymny.

Stempowski, wyraziwszy na początku *Zapisków...* wątpliwość co do wagi takowego dziennika, za trzy tygodnie, 11 września sięga po wzorcowy przykład tego typu literatury — *Journal intime* Maine de Birana, polityka i filozofa z przełomu XVIII i XIX stulecia i znajduje w nim zdanie odzwierciedlające jego własne myśli i odczucia:

¹⁵ J. STEMPOWSKI: *[List do Wacława Kościalkowskiego]*. „Archiwum Emigracji. Studia. Szkice. Dokumenty”. Z. 3. Toruń 2000, s. 133.

¹⁶ W. KARPIŃSKI: *Talizmany Nieśpiesznego przechodnia*. W: J. STEMPOWSKI: *Zapiski dla...*, s. 19.

„Instynkt chciałby mnie obecnie skierować ku samotności; to okrutne, że muszę żyć pośród ludzi, u których prawie już nie napotykam przychylnych uczuć”.

Sam mógłbym napisać te słowa — komentuje [przyp. M.K.].

[...] Tylko w tych uwagach mogę wyrazić coś osobistego, coś indywidualnego, a w obliczu losu to tak niewiele. (Zdz, s. 44)

Odczuwający stratę człowiek zapętla się w swym nieszczęściu. Jest osamotniony, tęskni, ale — na przekór logice — dąży do spotęgowania samotności, którą postrzega wprawdzie jako złą, ale — jednocześnie — jako szlachetny stan pertyfikowania niemożliwej do wypełnienia pustki. Wykłada Władysław Tatarkiewicz:

Wielkie cierpienie nazywamy nieszczęściem. Ściślej mówiąc, nazwę tę nosi w naszej mowie nie samo cierpienie, lecz raczej jego przyczyna, ciężki los lub wielkie zło, jakiemu człowiek uległ [...]. Albo też nieszczęściem bywa nazywany skutek wielkiego cierpienia, zmieniony przez nie stosunek do świata: całkowite zniechęcenie do życia. [...]

Prawdziwym nieszczęściem jest tylko beznadziejność. [...]

[...] nie ma stałej proporcji między nieszczęściem, jakie trafia w ludzi, a nieszczęściem, jakiego doznają. Unieszczęśliwia ich niekiedy nie zło, lecz brak dobra: pustka, nuda, poczucie bezwartościowości życia¹⁷.

Stempowskiego ogarnęło w 1940 roku poczucie pustki i beznadziejności. Zaczął, bez przekonania, wypełniać ją osobistymi zapiskami dziennikowymi. Intuicyjnie (a to w przypadku racjonalisty niebywałe!) czytał intymistę de Birana i po trosze zachowywał się jak on. Nie silił się na głębszą analizę tych zależności. I swoje, i Francuza zapiski traktował instrumentalnie: trzeba mówić o sobie do siebie, skoro wokół nie ma nikogo, kto mógłby się stać partnerem w dialogu, najważniejszym słuchaczem. Nie wytrwał jednakowoż w tym założeniu zbyt długo. Inny, wnikliwy czytelnik *Journal intime* de Birana, Józef Czapski zanotował przy okazji jego lektury:

Chcę dziś mówić o tej formie literackiej, gdzie „ja” jest nie do uniknięcia, o pisarzach, dla których [...] mieszanina problemów najbardziej generalnych z przeżyciami najbardziej intymnymi była stylem ich myślenia i odczuwania. [...]

Dla tych pisarzy ich myśli o świecie były ich biografią na równi z ich trawieniem, troskami materialnymi czy analizą swoich osobistych uczuć czy potknięć. I nie warto ich czytać, jeżeli się ich również nie zasymiluje jako części własnej biografii¹⁸.

¹⁷ W. TATARKIEWICZ: *O szczęściu*. Warszawa 1985, s. 158, 159—160.

¹⁸ J. CZAPSKI: *Ja*. W: IDEM: *Czytając*. Kraków 1990, s. 165, 166.

W krytycznym momencie życia Stempowski na moment włączył pisarstwo intymistyczne do własnej biografii.

Jego własna próba podjęcia tego typu formy powiodła się umiarkowanie. Wspomniałam już, że nie trwała zbyt długo. A dlaczego umiarkowanie się powiodła? Autor, zrazu skupiony, rzeczywiście, na sobie — swoich odczuciach, swoich wspomnieniach, swojej żałobie — rychło powraca do w miarę zobiektywizowanego analizowania informacji ze świata, a kiedy osobista trauma się nasili — zawiesza pisanie dziennika.

Są więc *Zapiski dla zjawy* dziennikiem żałoby. Andrzej Sulikowski sugerował, że właściwiej było tłumaczyć tytuł (oryginał jest francuski) jako „zapiski dla cienia” i „streszczał” całość w sposób następujący:

Stempowski szuka samotności w Alpach i przy tej okazji wspomina zmarłą Wichunę. Intensywność duchowej komunikacji ze zmarłą nie jest w przypadku autora *Esejów dla Kasandry* czymś wyjątkowym. Można powiedzieć, że Stempowski rozumiał inne epoki i cywilizacje dzięki swej wybitnej, niemal parapsychologicznej wrażliwości. Dysponował niemałą wyobraźnią polihisteryczną i nawet, mimo deklarowanego wolnomyślicielstwa, także religijną¹⁹.

Myślę, że kolejność była nieco inna: po pierwsze — wspominał zmarłą; po wtóre — odczuwał samotność, a urok Alp dopełniał niekiedy tło. Co jednak ciekawe, Ludwika Rettingerowa, choć jest przyczyną powstania *Zapisków...*, pojawia się na ich stronach zaledwie parę razy: jednoznacznie wskazana (w opisie, wspomnieniu, apostrofie) jest siedmiokrotnie. Kiedy zbliża się rocznica początku ostatecznej tragedii, czyli dni poprzedzających chorobę autora, która uniemożliwiła mu powrót do Ludwiki i towarzyszenie jej do końca, Stempowski notuje tylko 16 października: „Rocznica naszego przybycia do wsi Łuhy wieczornym, przepełnionym autobusem” (Zdz, s. 58), a dziewiętnastego:

Złe dni następują jeden po drugim. Zeszłego roku tegoż dnia opuściłem dom przemytnika w Łuhach, po ostatniej próbie odszukania Ludwiki. Od paru dni nękały mnie wtedy złe przeczucia, jakby świadomość jej zgonu. (Zdz, s. 60)

Dwa dni później zacytuje z pamięci fragment wiersza E.A. Poe’go, a potem — o czym już wspomniałam — zrezygnuje z prowadzenia notatek na miesiąc. 18 listopada zdobywa się na rozpaczliwą deklarację absolutnego materializmu:

W istocie rzeczy jedynie prawdziwa jest miłość pogańska, związana z autentycznym ciałem, żywym, różowym i ciepłym, tragiczna miłość, która gardzi pociechą i nie utrzymuje stosunków ani z duszami, ani z duchami, ani

¹⁹ A. SULIKOWSKI: *Doświadczenia górskie w pisarstwie Jerzego Stempowskiego*. „Archiwum Emigracji. Studia. Szkice. Dokumenty”. Z. 12—13. Toruń 2010, s. 15.

z wszelkimi ich duchowymi namiastkami. Uznać je, dać się pocieszać ich dość frywolnymi argumentami — już to jest zdradą. Miłość pogańska nie negocjuje, jest dzika, niewrażliwa na względy czci, nie wie, co to pociecha. (Zdz, s. 61—62)

Za kolejny miesiąc znów otworzy notatnik. Nadal nie dopuszcza rozumowo możliwości pociechy transcendentalnej. Poszedł wysłuchać odczytu o nieśmiertelności duszy. Po co? Zrecenzował go w słowach: „Ileż błędnych sądów, cóż za brak gustu!” (Zdz, s. 62). Stwierdził ponadto, że nabrał doświadczalnego uzasadnienia własnej niewiary²⁰. Ponoć wtedy, gdy chorował. Aliści dopiero teraz, po roku, w samotności, którą starał się zapełnić dziennikiem intymnym; dziennikiem, w którym, wprawdzie sporadycznie, ale jednak opowiadał o wręcz materializowaniu się nieobecnej zmarłej, przeprowadził autoanalizę i wyznał:

Utraciłem nadzieję, poniechałem dalszej walki, a przecież żyłem nadal i jeden po drugim następowały bezbarwne dni. Przy pełnej świadomości umysłu wiodłem żywot bez znaczenia, nudny, absurdalny; pozbawiony nadziei, nie miałem przed sobą żadnego celu, ot *animula pallida blandula*. Taką egzystencję przypisuje się duchom powracającym na ziemię, duszom skazanym na dole i niedole życia. Wiem, co to znaczy. Przyjrzałem się temu z bliska, oko w oko, i wiem, dlaczego taka egzystencja jest nie do przyjęcia. To było coś znacznie poniżej moich oczekiwań, poniżej ludzkiej godności. (Zdz, s. 62)

Odwróćmy raz jeszcze porządek rzeczy: skoro zrozumiał to wszystko rok wcześniej, to jakimż dziwnym zaburzeniem wypracowanego porządku musiało się stać odczucie, z którego zwierza się kartkom papieru 28 sierpnia (przypomnijmy — to data inicjalnego wpisu):

Towarzyszyła mi wierna i jak zwykle nieco smutna zjawa Ludwiki. Ze spokojem przyjmowała moje dywagacje. Pokazywałem jej stare kamienne słupy graniczne, obramowujące szosę, jedyne, jakie zachowały się w mieście, oraz zielony mech, pokrywający bruk. Sprawiała wrażenie, że mnie słucha, jak słucha się kojącego szmeru strumienia [...]. Po pewnym czasie zdałem sobie sprawę, że wybrałem tę odludną ulicę, sądząc, że się jej spodoba, i że mówiłem, chcąc ją rozerwać, złagodzić jej czyściec, rozproszyć jej smutek. [...]

²⁰ Warto sięgnąć tu po kontekst ze wspomnień Haliny Micińskiej-Kenarowej, która przywołała opinię o Stempowskim księdza filozofa, Augustyna Jakubisiaka, sformułowaną po długiej rozmowie obu panów w 1938 roku: „[...] to bardzo nieszczęśliwy człowiek, z gatunku poprawiaczy Pana Boga”. H. MICIŃSKA-KENAROWA: *Długi...*, s. 181. Zupełnie nowe perspektywy otwierać może z kolei wspomnienie silnego wzruszenia, z jakim Stempowski przyjął opowieść o projektowanym przez Micińskiego portrecie eseistycznym Juliana Apostaty i jego słów: „[...] zdałem sobie sprawę, że gdyby mój ojciec nie podsunął mi pism Juliana Apostaty, kiedy miałem trzynaście lat — moje życie potoczyłoby się zupełnie inaczej”. Ibidem, s. 189.

Wszedłszy w okres ostatecznej samotności, nie mam teraz innej kompanii, jak jej zjawia, jej cień. (Zdz, s. 26)

Oto zapętlenie, o którym wspominałam: nie tylko emocjonalne, ale wkraczające w obszar organizowania sobie życia, które — z definicji — jest teraz bez sensu. Pomóc mają zapiski intymne...

Pora przerwać to błędne koło lektury. Czas odpowiedzieć na pytanie o skutki intymistycznej terapii. Ów dziennik żałoby, dziwny — skoro zmarła wymieniana bywa rzadko, co rusz przynosi relacje z rzeczywistości wojennej, komentarze polityczne, charakterystyczne dla Stempowskiego uwagi historyzoficzne. Kiedy w styczniu 1941 roku, po kolejnym miesiącu przerwy, autor raz jeszcze zdobywa się na systematyczność, zwierzeniowy, *stricte* prywatny charakter zapisów właściwie zanika. Znudziło mu się? Raczej, w pewnym sensie, osiągnął zamierzony cel: powrócił do działalności publicznej. Zaczął wygłaszać wykłady z literatury dla internowanych Polaków w Winterthur. Nie był z nich wprawdzie zadowolony, bo to nie było „jego” audytorium, ale przyjął do wiadomości, że jego audytorium nie istnieje, skoro umarła Ludwika. „Ponieważ moje audytorium tworzyła w gruncie rzeczy jedna osoba, która od tego czasu stała się cieniem” (Zdz, s. 68) — napisał wprost. Mówił do techników, lekarzy, agronomów, chemików, studentów prawa i psychologii. Nie miał książek. Zdany na własną pamięć, mówił z łatwością, ale odnosił przy tym wrażenie, jakoby jego wykłady były „utkane z komunałów, ze spostrzeżeń, które dla mnie samego i innych są powierzchowne” (Zdz, s. 70). Zastanawiał się więc:

Czy wolny czas oraz smak literacki przetrwają? Często myślę, że moje audytorium zniknęło raz na zawsze i że mnie także pora wkrótce udać się jego śladem w nicłość. Czyż nie jestem nikomu niepotrzebnym przeżytkiem świata pochłoniętego przez fale? [podkr. M.K.] Broniłem się dotąd przed tą myślą, równoznaczną z moralną kapitulacją na modłę Vichy. Jeśli przestanę wierzyć we własny smak i w słuszność mego sposobu istnienia, jakie będę miał prawo do swego miejsca pod słońcem, choćby najbardziej skromnego? (Zdz, s. 68)

Wobec tego na powrót zaangażował się w rzeczywistość, w kulturę, w literaturę. Podtrzymywał i nawiązywał kontakty. Oczywiście pisywał listy. Narzekał na nie jego świat, ale mówił, pisał, bo — trzeba było robić to, co się umiało; trzeba było czepiać się realności, by ocalić życie, skoro jest. To była droga do ocalenia godności, do odbudowania sensu życia.

* * *

Jeśli odczytywalibyśmy *Zapiski dla zjawy* jako systematyczny zapis przechodzenia z okresu żałobnej inercji do ponownej aktywności społecznej, dokonaliibyśmy pewnego uproszczenia. Przypomnijmy: Stempowski zaczął prowadzić ów dziennik 28 sierpnia 1940 roku. Wspomnienia przeplatały się w nim z komentowaniem wieści ze świata. Ani nie zdobył się w nim na absolutną wiwisekcję, ani też nie zamierzał traktować go instrumentalnie — jako psychoanalitycznego narzędzia, za pomocą którego nauczy się od nowa angażować w świat. Przecież prawdziwie zadeklarowany intymista nie poprzestałby na zdaniu:

Jestem spokojniejszy niż ongiś, aczkolwiek jej smutek podsuwa mi najdziwniejsze myśli, których wciąż nie ośmielam się powierzyć temu zeszytowi, myśli, które na razie powinny nawet przede mną pozostać ukryte. (Zdz, s. 38)

Stempowski urywa jednak w tym miejscu notatkę z 2 września, a trzeciego pisze już tylko o sytuacji w wojennej Polsce i Europie. Podobnie dzieje się przez kilka następujących dni. Nie ustalimy jednoznacznie przyczyn tej wstrzeźliwości. Czy były nimi poczucie niestosowności, emocjonalna bezsilność, świadomość niespójności rozważań albo ich destrukcyjnej mocy, lęk przed samym sobą? Odpowiedź byłaby ważna dla samego autora, ale ten nie zechciał jej wyartykułować. Nie zastosował się do reguł dziennika intymnego. Potraktował tę formę pisarską jako element składowy — ważny wprawdzie na tym etapie jego biografii, ale nie jedyny — niezamierzonego autoportretu²¹.

Zapiski dla zjawy zawierały wiele osobistych wspomnień i analiz, ale nie były jedynym „narzędziem” odzyskiwania równowagi psychicznej. Aż tak prosto i skutecznie żadna chyba psychoterapia nie zadziałała. Stempowski — istotnie — przeżywał osobistą stratę, cierpiał, doświadczał poczucia utraty sensu życia i zdobywał się na heroiczne jego przewyciężanie. Zapisanych przez niego refleksji nie sposób aliści ułożyć w jednorazową, dydaktyczną opowieść fabularną.

Dość zaznaczyć, że pod koniec stycznia 1940 roku, kiedy ledwie wyszedł ze szpitala po zapaleniu płuc, napisał list do Micińskiego, w którym, oprócz znanych nam już informacji o wydarzeniach z pierwszych miesięcy wojennych i prefiguracji nostalgicznego opisu huculszczyzny, rozwiniętego potem w *Dzienniku podróży do Austrii i Niemiec*, znajdziemy fragment następujący:

Teraz o moich projektach. Mam zaproszenie od bardzo sympatycznej grupy intelektualistów szwajcarskich, u których będę mógł mieszkać przez pół roku.

²¹ Wyjaśnienie i rozwinięcie tego terminu zob.: A. TABOR: „*I widział, że było dobre*” — niezamierzony autoportret Józefa Wittlina. W: *W szkole polskich eseistów*. Red. M. KRAKOWIAK. Katowice 2007.

W zamian mam wygłosić kilka odczytów. Ponieważ przed latem zapewne nie wrócę do formy, bo moja rekonwalescencja postępuje dość powoli, zdaje mi się, że to byłoby najrozsądniejszym projektem²².

Nieco dalej zaś pisał:

Przede wszystkim jednak trzeba postarać się o wydawanie na emigracji porządnego miesięcznika. Takie wydawnictwo miałyby dwa cele: 1) druk wspomnień emigrantów, czego zaniedbały poprzednie emigracje i 2) utrzymanie na emigracji literatury i debaty w sprawach ogólnych. Bez takiego wydawnictwa możemy nie przechować nawet tego skromnego bagażu, jaki wywieźliśmy z kraju. Widzę nawet stąd doskonałego redaktora takiego miesięcznika w Pańskiej osobie²³.

Mogą wzbudzać szacunek albo zaskakiwać podobne słowa człowieka, który dopiero co przeżył ciężką chorobę, przeżył śmierć bliskiej osoby i utracił ojczyznę, a już snuje plany powrotu do publicznej działalności i, jakby tego było mało, wykazuje konstruktywne zainteresowanie sprawami publicznymi. Wprawdzie emigracyjny miesięcznik pod redakcją Micińskiego nie powstał, ale idea Stempowskiego z początku wojny miała się ziścić po jej zakończeniu. Nie dziwi więc fakt, że stał się Stempowski stałym korespondentem redaktora pisma-instytucji polskiej emigracji XX wieku — paryskiej „Kultury”.

Zanim sam objął w miesięczniku stałą rubrykę²⁴, pisał niedługo po wojnie do Giedroycia:

O „Kulturze” dużo myślałem. Czy zachowa Pan jej dawny format i tytuł? Według mego skromnego zdania tytułowi brak trochę charakteru, bo czym jest dziś kultura i w jakim kraju mieszka?

A ponarzekawszy trochę, kończył słowami:

Piszę dla Pana trochę na ślepo. Będę też bardzo wdzięczny, jeżeli Pan napisze kilka słów o tym, jakie ma Pan rękopisy do najbliższych numerów. Z Rzymu też pewnie coś napiszę²⁵.

²² J. STEPOWSKI: *[List do B. Micińskiego]*. Cyt. za: H. MICIŃSKA-KENAROWA: *Długi...*, s. 183—184.

²³ Ibidem, s. 184.

²⁴ *Notatnik niespiesznego przechodnia* — autorski cykl Stempowskiego, podpisującego się pseudonimem Paweł Hostowiec — ukazywał się w „Kulturze” od kwietnia 1954 roku aż do śmierci autora w 1969. Prócz szkiców włączanych do *Notatnika* publikował w miesięczniku także teksty odrębne — fragmenty dzienników, recenzje, sprawozdania itp. W 2012 roku ukazało się w *Bibliotece „Więzi”* uporządkowane, choć jeszcze nie krytyczne, wydanie *Notatnika*. Zob. J. STEPOWSKI: *Notatnik niespiesznego przechodnia*. Zebrał i notą wstępną opatrzył J. TIMOSZEWICZ, oprac. D. SZCZERBA. T. 1—2. Warszawa 2012.

²⁵ J. GIEDROYC, J. STEPOWSKI: *Listy 1946—1969*. Część pierwsza. Warszawa 1998, s. 33.

Tak oto miał zacząć kolejny etap życia, o którym czytelnicy powiedzą: bardzo owocny; dla samego zaś autora — przesycony pesymizmem.

Ostatni już raz zacytujmy *Zapiski dla zjawy*:

Ci, co mają nadzieję, spokojnie posuwają się naprzód, nie zniechęcają się przeszkodami i rozdrożami. Ale tym, co nie zmierzają donikąd, tym, co stracili już nadzieję, dłuży się droga przez noc. (Zdz, s. 66)

23 stycznia 1941 roku, w rok więc po przytaczanym wcześniej liście do Micińskiego, skłoniło go do sformułowania powyższej refleksji bardzo konkretne zdarzenie: nocna, samotna wędrówka do Muri, podczas której najzwyczajniej, po ludzku się bał. Oto autorskie wprowadzenie powyższej myśli:

Wiatr wydobywał zewsząd dziwne dźwięki: skargi, gwizdy, tajemnicze szepty, okropne *sisling sounds*. Przystanąłem, żeby wziąć się w garść, po czym ruszyłem dalej. Niewidoczne ręce szarpały mnie za płaszcz. Zeschłe liście i skrzydła nietoperzy muskały po twarzy. Pojawiały się dziwne rozbłyski i fosforescencje, jakby wszystkie złe duchy wyznały sobie tej nocy spotkanie.

Szczęśliwi kochankowie umieją sprostać takim nocom. Wykrzykują ukochane imię, Dulcynei czy Korydona, aż ich zwycięskie brzmienie odstraszy złe duchy. Ja jednak gwoli ich oddalenia mógłbym jedynie przywołać imiona zjaw, bladych duszyczek, błędnych ogników, które okazywały mi nieco życzliwości, same jednak odnosiły się z lękiem do tych mrocznych i groźnych potęg. (Zdz, s. 65—66)

Banalna, acz nieprzyjemna przygoda zaowocowała literackim podsumowaniem, które można odczytywać tyleż dosłownie, co metaforycznie.

Stempowski zaliczał siebie do tych, którzy nadzieję utracili. Boleśnie odczuwał stratę i opuszczenie. Wahania nastroju potęgowały się w samotności. „Wykresu” żaloby nie wyznacza bowiem linia ciągła, opadająca. Momenty poczucia utraty sensu wszystkiego występują na zmianę z chwilami ocalającej odbudowy. Wówczas podejmowane bywa działanie. Za znamienity efekt ocalającej działalności w przypadku Stempowskiego możemy uznać dedykowany — mimo upływu czasu — „Cieniom L.R.” *Esej dla Kassandry* z 1950 roku, który dał tytuł całemu, ułożonemu przez autora, zbiorowi esejów wydanemu przez Instytut Literacki w 1961. Adresatką dedykacji była nieżyjąca Ludwika Rettin-gerowa²⁶. To, poniekąd, z jej inspiracji powstał tekst stanowiący katastroficzne

²⁶ Znakomicie skomentowała tę dedykację i sam tytuł eseju H. Micińska-Kenarowa: „Pisać dla Kasandry — to po pierwsze pisać dla kobiety, a dedykacja tego eseju *Cieniom L.R.* wymownie to potwierdza. Po wtóre znaczy to pisać dla »kobiety nawiedzonej«, przewidującej przyszłość przy pomocy szóstego zmysłu, intuicji, olśnien z góry, apollińskiego daru, czego racjonalista nie pojmował, ale szanował i podziwiał, sam bowiem »trzymał ucho przy ziemi«, jak mawiał. Jest to więc przeciwstawienie własnego telluryczno-faustowskiego pierwiastka — apollińskim cechom

*credo*²⁷ i zawierający tak znamienne, a osobiste uwagi eseisty o prorokujących przyszłość, jak choćby ta:

Trafność jego przewidywań jest więc niejako odwrotnie proporcjonalna do posłuchu, jaki może znaleźć u współobywateli. Uwikłany w tę sprzeczność prorok stoi przed swym ludem bezradny, często zrozpaczony. Im pewniejsza jest jego znajomość spraw przyszłych, tym większa samotność²⁸.

Ta refleksja, na pozór tylko, dotyczyła mitycznej wieszczki. W recenzji z paryskiego wydania *Esejów dla Kassandry* uchwycił ową właściwość pisarstwa Stempowskiego Józef Czapski. Wskazał, że Hostowiec, chociaż pozostaje niechętny wyznaniom, „megalomańskiemu ekshibicjonizmowi” i zaciera osobiste ślady, dyskretnie ujawnia swój świat intymny²⁹. Jest to świat skupionego namysłu nad rzeczywistością i doświadczenia realnej wartości tradycji kulturowej. To wreszcie świat prywatnej wierności, pamięci i zobowiązań. W tym świecie możliwy był wybór — powtórzmy — drogi do ocalenia godności, do odbudowania sensu życia.

Wydaje się więc, że wolno będzie przytoczyć na koniec prób odczytania *Zapisków dla zjawy* w kontekście innych śladów aktywności Stempowskiego fragment górnolotnie brzmiącego, ale pięknego finału rozważań Ingardena:

Raz powstały, bez względu na to, z jakich sił i na jakim podłożu, jestem siłą, która sama siebie mnoży, sama siebie buduje i sama siebie przerasta, o ile zdoła się skupić, a nie rozproszy się na drobne chwile ulegania cierpieniu lub poddawania się przyjemności. [...]

Jestem siłą, która się ostaje w przeciwnościach losu, gdy czuje i wie, że swobodnym swym czynem z niebytu wywoła to, co po niej pozostanie, gdy sama się już w walce spali³⁰.

tragicznej prorokini głoszącej nieodwracalność ludzkich przeznaczeń, wobec których, wedle niego, człowiek nie powinien uginać karku” — H. MICIŃSKA-KENAROWA: *Długi...*, s. 192.

²⁷ Tak określiłam *Esej dla Kassandry* w debiutanckim artykule „*Historia zerwana z łańcucha*” czyli katastrofizm Jerzego Stempowskiego. „*Ruch Literacki*” 1994, z. 1—2. Choć skrytykował wówczas takie podejście A.S. Kowalczyk („Określanie powojennych utworów Hostowca jako katastroficznych nie wydaje się trafne” — IDEM: *Nieśpieszny...*, s. 172.), nie zamierzam, mimo wpływu lat, zmieniać nomenklatury.

²⁸ J. STEPOWSKI [P. HOSTOWIEC]: *Eseje dla Kasandry*. Kraków 1981, s. 30.

²⁹ Por. J. CZAPSKI: *O Pawle Hostowcu*. W: IDEM: *Patrząc...*, s. 400—401.

³⁰ R. INGARDEN: *Człowiek i...*, s. 68.

Małgorzata Krakowiak

**About the Possibility to Reconstruct the Meaning of Life
(*Zapiski dla zjawy [Notes for A Ghost]* by Jerzy Stempowski)**

Summary

The article addresses the problem of maintaining (or reconstructing) the meaning of life after one had experienced a personal crisis. The author illustrates this problem with fragments of Jerzy Stempowski's biography recorded in his texts (especially, in his private journal of mourning — untypical for Stempowski — writing of which he treated as means of his own psychotherapy). She is trying to prove to the contemporary reader that the notes of a man representing the world which no longer exists, include exceptionally valid and universal observations. From the chasm marked by illness, death of a beloved one, home loss and country bereavement and, as a result, the feeling of everything being taken away from him, Stempowski manages to emerge preserving his human dignity. Life after all the hardship becomes meaningful again due to the strenuous process of returning to the public and artistic activity.

Малгожата Краковяк

**О возможности восстановления смысла жизни
(*Записки для тени*)**

Резюме

Статья касается проблемы сохранения (или восстановления) чувства смысла жизни после пережитого личного кризиса. Автор анализирует этот вопрос на примере зафиксированных в текстах фрагментов биографии Ежи Стемповского (особенно: нетипичного для Стемповского интимного траурного дневника, написание которого он сам трактовал как инструмент личной психотерапии). Малгожата Краковяк старается показать современному читателю, что дневники человека, представляющего мир, которого уже нет, содержат в себе исключительно актуальные и универсальные наблюдения. Из пространства, отмеченного болезнью, смертью близкого человека, потерей дома и родины, а в итоге — чувства потери смысла всего, Стемповскому удается извлечь и сохранить человеческое достоинство. Жизнь после поражения вновь обретает смысл благодаря тяжкому возвращению к публичной и творческой активности.

Zestawienie wykorzystanych źródeł

- ADAMOWICZ-POŚPIECH A.: *Kulturowe znaczenie przekładów Conrada (1897—2012)*. W: *Джозеф Конрад. Вім Тарнавський: рецепція, інтерпретація, переклад*. Red. O. CIWKACZ, Івано-Франківськ.
- ADAMOWICZ-POŚPIECH A.: „*Lord Jim*” Conrada. *Interpretacje*. Kraków 2007.
- ANKERSMIT F.: *Historiografia i postmodernizm*. Tłum. E. DOMAŃSKA. W: *Postmodernizm. Antologia przekładów*. Wybór, oprac. i przedm. R. NYCZ. Kraków 1998.
- ARIÈS P.: *Człowiek i śmierć*. Warszawa 1992.
- ATTRIDGE D.: *Jednostkowość literatury*. Tłum. P. MOŚCICKI. Kraków 2007.
- BACHELARD G.: *Poetyka przestrzeni: szuflada, kufry i szafy*. „Pamiętnik Literacki” 1976. Z. 1.
- BACZAK J.: *Zapiski z nocnych dyżurów*. Kraków 1995.
- BAINES J.: *Guilt and Atonement in Lord Jim*. In: *Twentieth Century Interpretations of Lord Jim. A Collection of Critical Essays*. Ed. R.E. KUEHN. Englewood Cliffs 1969.
- BARTH J.: *Literatura wyczerpania*. W: „Literatura na Świecie” 1972, nr 10.
- BARTHES R.: *Retoryka obrazu*. Tłum. Z. KRUSZYŃSKI. W: *Ut pictura poesis*. Red. M. SKWARA, S. WYSŁOUCH. Gdańsk 2006.
- BARTHES R.: *Sade, Fourier, Loyola*. Tłum. R. LIS. Warszawa 1996.
- BARTHES R.: *Trzeci sens*. Tłum. R. WYBORSKI. „Kino” 1971, nr 11.
- BARTHES R.: *Wstęp do analizy strukturalnej opowiadań*. Tłum. W. BŁOŃSKA. „Pamiętnik Literacki” 1968, z. 4.
- BARTMIŃSKI J.: *Folklor — język — poetyka*. Warszawa 1990.
- BASSNETT A., LEFEVERE A. (eds.): *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation*. Cleve- don—Philadelphia—Toronto 1998.
- BASSNETT A., LEFEVERE A. (eds.): *Translation, History and Culture*. London 1990.
- BAUER Z.: *Paradoksy prawdy. Pisarskie wybory Ryszarda Kapuścińskiego*. W: *Życie jest z prze- nikania... Szkice o twórczości Ryszarda Kapuścińskiego*. Warszawa 2008.
- BAZARNIK K.: *Liberatura: ikoniczne oka-leczenie literatury*, http://www.slideshare.net/mik_kra- kow/katarzyna-bazarnik-liberatura-ikonizacja-okaleczenie-literatury [5.05.2013].
- Biblijoteka J. Conrada* (sic!). „Ruch Literacki” 1927.
- BIKONT A.: *Lawina i kamienie. Pisarze wobec komunizmu*. Warszawa 2006.
- BOBROWSKI T.: *Pamiętnik mojego życia*. T. 1. Wstęp i oprac. S. KIENIEWICZ. Warszawa 1979.

- Bóg i nauka. Moje dwie drogi do jednego celu.* Michał Heller w rozmowie z Giulio Brottim. Kraków 2013.
- BREJTER E.: *Stefan Żeromski: Wiatr od morza.* „Skamander” 1929, z. 19.
- BRETON A.: *Nadja.* Tłum. J. WACZKÓW. Kraków 1993.
- BRZozowski W.: *Notatki do biografii.* W: *Brzozowski 1918—1987.* Red. A. ŻAKIEWICZ. Warszawa 1997.
- BRZozowski W.: *Tadeusz Brzozowski.* Warszawa 2006.
- BUChowski M.: *Widmo orientalizmu w Europie. Od egzotycznego Innego do napiętnowanego swojego.* „Recykling Idei” 2008, nr 10.
- CAVANAGH C.: *Postkolonialna Polska. Biała plama na mapie współczesnej teorii.* „Teksty Drugie” 2003, nr 2—3.
- CHABANIS CH.: *Śmierć, kres czy początek?* Warszawa 1987.
- CHWIN S., ROSIEK S.: *Bez autorytetu.* Gdańsk 1981.
- CICHOWICZ S.: *Śmierć: gwałt na idei lub reakcja życia. Wstęp.* W: *Antropologia śmierci. Myśl francuska.* Tłum. S. CICHOWICZ, J.M. GODZIMIRSKI. Warszawa 1993.
- CIORAN E.: *Brewiarz zwyciężonych.* Tłum. A. DWULIST, M. KOWALSKA. Warszawa 2004.
- CIORAN E.: *Na szczytach rozpacz.* Tłum. I. KANIA. Warszawa 2007.
- CIORAN E.: *O niedogodności narodzin.* Tłum. I. KANIA. Warszawa 2008.
- CIORAN E.: *Sylogizmy gorzkości.* Tłum. I. KANIA. Warszawa 2009.
- CIORAN E.: *Upadek w czas.* Tłum. I. KANIA. Warszawa 2008.
- CIORAN E.: *Zeszyty 1957—1972.* Tłum. I. KANIA. Warszawa 2004.
- COE J.: *Życie w siedmiu powieściach.* Tłum. B. KUCAŁA. „Literatura na Świecie” 2008, nr 7—8.
- CONRAD J.: *Listy.* Wybór i oprac. Z. NAJDER, Tłum. H. CARROLL-NAJDER. Warszawa 1968.
- CONRAD J.: *Przedmowa.* W: IDEM: *Murzyn z żalugi „Narcyza”.* W: IDEM: *Dzieła wybrane.* T. 1: *Szaleństwo Almayera, Wyrzutek, Murzyn z żalugi „Narcyza”.* Warszawa 1987.
- CONRAD J.: *Przedmowa bez ceremonii.* W: IDEM: *Ze wspomnień.* W: IDEM: *Dzieła wybrane.* T. 4: *Zwierciadło morza, Ze wspomnień, Gra losu.* Warszawa 1987.
- Conrad wśród swoich.* Red. Z. NAJDER. Warszawa 1996.
- Conrad zdemaskowany.* „Merkuryusz Polski Ordynaryjny” 1933, nr 1.
- CONRAD-KORZENIOWSKI J.: *Lord Jim.* Tłum. A. ZAGÓRSKA. Wstęp i oprac. Z. NAJDER. Wrocław 1996.
- CZAPLIŃSKI P.: *Mikrologii ze śmiercią. Motywy tanatyczne we współczesnej literaturze polskiej.* Poznań 2001.
- CZAPSKI J.: *Czytając.* Kraków 1990.
- CZAPSKI J.: *Tumult i widma.* Kraków 1997.
- CZERMIŃSKA M.: *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie i wyzwanie.* Kraków 2000.
- CZUBAŁA D.: *Współczesne legendy miejskie.* Katowice 1993.
- DARNTON R.: *Wstęp do książki: The Great Cat Massacre.* Tłum. E. DOMAŃSKA. „Polska Sztuka Ludowa: Konteksty” 2002, nr 3—4.
- DAVIES N.: *Europa walczy. 1939—1945.* Tłum. E. TABAKOWSKA. Kraków 2008.
- DĄBROWSKA M.: *Conradowski pojęcie wierności.* „Warszawa” 1946, nr 1.
- DĄBROWSKA M.: *Szkice o Conradzie.* Wstęp, red. i przyp. E. KORZENIEWSKA. Warszawa 1974.
- DĄBROWSKA M.: *Kula w płot.* „Głos prawdy” 1926, nr 161.
- DĄBROWSKA M.: *Szkice o Conradzie.* Red. E. KORZENIEWSKA, Warszawa 1974.
- DĄBROWSKA M., STEMPOWSKI J.: *Listy.* T. 1: *1926—1953.* Oprac., wstępem i przypisami opatrzył A.S. KOWALCZYK. Warszawa 2010.
- DĄBROWSKA M.: *W sprawie „zdemaskowania” Conrada.* „Wiadomości Literackie” 1934, nr 3.
- DĄBROWSKI M.: *Projekt krytyki etycznej.* Kraków 2005.
- DELAPERRIÈRE M.: *Świadectwo jako problem literacki.* „Teksty Drugie” 2006, nr 3.

- DELEUZE G., GUATTARI F.: *Rhisom*. Berlin 1977.
- DEMBIŃSKA-PAWELEC J.: *Jak słuchać prozy Jarosława Iwaszkiewicza? O muzyczności „Nieba”*. W: Skamander. T. 9: *Twórczość Jarosława Iwaszkiewicza. Interpretacje*. Red. I. OPACKI, A. NAWARECKI. Katowice 1993.
- DEWEY J.: *Sztuka jako doświadczenie*. Tłum. A. POTOCKI. Wrocław 1975.
- DĘBSKA U., ŻUREK A.: *Eutanazja czy opieka paliatywna? — dwa oblicza współczesności*. W: *Problemy współczesnej tanatologii. Medycyna — Antropologia kultury — Humanistyka*. Red. J. KOLBUSZEWSKI. Wrocław 2002.
- DINE D.: *To, co nieuchronne*. W: V. JANKÉLÉVITCH: *To, co nieuchronne. Rozmowy o śmierci*. Warszawa 2005.
- DOMAŃSKA E.: *Diatanaty. Prochy, diamenty i metafizyka obecności*. „Czas Kultury” 2005, nr 3—4.
- DOMAŃSKA E.: *Historie niekonwencjonalne. Refleksja o przeszłości w nowej humanistyce*. Poznań 2006.
- DROZDOWSKI M.M.: *Alarm dla Warszawy: obrona cywilna stolicy we wrześniu 1939 r.* Warszawa 1964.
- DZIADEK A.: *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interpretacji sztuk w polskiej poezji współczesnej*. Katowice 2011.
- DZIADEK A.: *Rytm i podmiot w liryce Jarosława Iwaszkiewicza i Aleksandra Wata*. Katowice 1999.
- Diennik Anaïs Nin 1931—1934*. Oprac. G. STUHLMANN. Tłum. B. CENDROWSKA.
- Europejskość jako sytuacja*. Z Mieczysławem Porębskim rozmawia Maria Hussakowska. „Dekada Literacka” 2004, nr 2.
- FAJFER Z.: *Liberum veto? Komentarz do: Liberatura. Aneks do słownika terminów literackich*. W: *Tekst-tura: Wokół nowych form tekstu literackiego i tekstu jako dzieła sztuki*. Red. M. DAWIDEK-GRYGLICKA. Kraków 2005.
- FISH S.: *Interpretacja, retoryka, polityka*. Kraków 2002.
- FLIS M.: *Etyka personalistyczna i poczwórny argument a etyka dyskursu*. „Diametros” 2010, nr 24, www.diametros.iphils.uj.edu.pl/pdf/diam24flis.PDF.
- FOSTER H.: *Powrót realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*. Tłum. M. BOROWSKI, M. SUGIERA. Kraków 2010.
- FRANASZEK A.: *W smudze cienia. James Bond — jeden z nas*. „Tygodnik Powszechny” 2012, nr 45.
- GADACZ T.: *Historia filozofii XX wieku. Nurty*. Kraków 2010.
- GADAMER H.-G.: *Prawda i metoda*. Tłum. B. BARAN. Kraków 2007.
- GIEDROYC J., STEMPOWSKI J.: *Listy 1946—1969*. Część pierwsza. Warszawa 1998.
- GLEŃSK U.: *Po Kapuścińskim. Szkice o reportażu*. Kraków 2012.
- GŁOWIŃSKI M.: *Narracja jako monolog wypowiedziany*. W: IDEM: *Narracje literackie i nieliterackie*. Kraków 1997.
- GOLINCZAK M.: *Postkolonializm: przed użyciem wstrząsnąć!* „Recykling Idei” 2008, nr 10.
- GOLASZEWSKA M.: *Zarys estetyki. Problematyka, metody, teorie*. Warszawa 1983.
- GONTARZ B.: *Śląskie wątki w autobiograficznej przestrzeni dzieciństwa i młodości Jana Józefa Szczepańskiego*. W: *O Janie Józefie Szczepańskim wspomnienia i szkice*. Red. B. GONTARZ. Katowice 2003.
- GUDERIAN H.: *Wspomnienia żołnierza*. Tłum. J. NOWACKI. Warszawa 2003.
- HANNERZ U.: *Odkrywanie miasta: antropologia obszarów miejskich*. Kraków 2006.
- HARTWIG J.: *O sztuce patrzenia*. W: *Rozmowy na nowy wiek*. Prowadzą K. JANOWSKA, P. MUCHARSKI. Kraków 2002.
- HEGEL G.W.F.: *Wykłady o estetyce*. Tłum. A. LANDMAN. Warszawa 1964.
- HEIDEGGER M.: *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*. Przeł. K. MICHAŁSKI. Warszawa 1977.

- HEIDEGGER M.: *Źródło dzieła sztuki*. Tłum. J. MIZERA. W: IDEM: *Drogi lasu*. Warszawa 1997.
- HELLER M.: *Spór między esencjalizmem a fenomenalizmem w kontekście nauk empirycznych*. W: IDEM: *Filozofia i wszechświat. Wybór pism*. Kraków 2006.
- HERBERT Z.: *Wiersze zebrane*. Kraków 2011.
- HERMANS T.: *Preface. The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*. London—Sydney 1985.
- HERMANS T.: *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*. London—Sydney 1985.
- HERMANS T.: *Translation in Systems*. Manchester 1999.
- HEYDEL M.: *Gorliwość tłumacza*. Kraków 2013.
- HOLLENDER H.: *Nowe nośniki i nowe tendencje w organizacji bibliotekarstwa*. W: *Biblioteki Jutra. Organizacja przestrzenna i funkcjonalna*. Red. J. CHRUŚCIŃSKA, E. KUBISZ. Warszawa 2001.
- HORODECKA M.: *Zbieranie głosów. Sztuka opowiadania Ryszarda Kapuścińskiego*. Gdańsk 2010.
- HUTCHEON L.: *Historiograficzna metapowieść: parodia i intertekstualność historii*. Tłum. J. MARGAŃSKI. W: *Postmodernizm. Antologia przekładów*. Wybór, oprac. i przedm. R. NY CZ. Kraków 1998.
- ICD-10. *Międzynarodowa klasyfikacja chorób*. Warszawa 1997.
- ILLG J.: *Musza polska w ciemności żyjąca. Listy Josepha Conrada-Korzeniowskiego do W. Lutosławskiego*. „Pamiętnik Literacki” 1981, nr 4.
- INGARDEN R.: *Książeczka o człowieku*. Kraków 1999.
- INGARDEN R.: *Przeżycie, dzieło, wartość*. Kraków 1968.
- Interesują mnie drzewa, a nie las*. Z profesorem Mieczysławem Porębskim rozmawia Krystyna Czerni. „Nowe Książki” 2002, nr 10.
- IWASZKIEWICZ J.: *Anna Grazzi*. W: IDEM: *Opowiadania*. T. 2. Z serii: *Dzieła...*
- IWASZKIEWICZ J.: *Bilek*. W: IDEM: *Dzieła*. T. 5. Warszawa 1980.
- IWASZKIEWICZ J.: *Dzienniki 1911—1955*. Warszawa 2007.
- IWASZKIEWICZ J.: *Książka o Sycylii*. Warszawa 2000.
- IWASZKIEWICZ J.: *Ludzie i książki*. Warszawa 1983.
- IWASZKIEWICZ J.: *Pasje błędmierskie*. Warszawa 1956.
- IWASZKIEWICZ J.: *Podróże do Włoch*. Warszawa 1977.
- IWASZKIEWICZ J.: *Rozmowy o książkach*. Warszawa 1983.
- JAGIELSKI W.: *Modlitwa o deszcz*. Warszawa 2002.
- JAGIELSKI W.: *Nocni wędrowcy*. Warszawa 2009.
- JAGIELSKI W.: *Wieże z kamienia*. Warszawa 2004.
- JANASZEK-IVANICKOVA H.: *Postmodernism in Poland*. W: *International Postmodernism. Theory and Literary Practice*. Red. H. BERTENS, D. FOKKEMA. Philadelphia 1997.
- JANICKA K.: *Światopogląd surrealizmu*. Warszawa 1985.
- JANKOWSKI K.: *Od psychiatrii biologicznej do humanistycznej... dwadzieścia lat później*. Warszawa 1994.
- JANUSZKIEWICZ M.: *Hermeneutyka i nihilizm. Wokół „myśli słabej” Giannię Vattimo*. W: *Hermeneutyka i literatura — ku nowej koiné*. Red. K. KUCZYŃSKA-KOSCHANY, M. JANUSZKIEWICZ. Poznań 2006.
- JARZĘBSKI J.: *Apetyt na przemianę. Notatki o prozie współczesnej*. Kraków 1997.
- JOHNSON B.S.: *Czy ty nie za wcześnie pisziesz wspomnienia?*. Tłum. A. SKARBIŃSKA. „Literatura na Świecie” 1981, nr 8.
- JOHNSON B.S.: *Nieszczęśni*. Tłum. K. BAZARNIK. Kraków 2008.
- KALAGA W.: *Tekst hybrydyczny. Polifonie i aporie doświadczenia wizualnego*. W: *Kulturowe wizualizacje doświadczenia*. Red. W. BOLECKI, A. DZIADEK. Warszawa 2010.

- KAPUSTA A.: *Szaleństwo i metoda. Granice rozumienia w filozofii i psychiatrii*. Lublin 2010.
- KĘPIŃSKI A.: *Lęk*. Warszawa 1987.
- KĘPIŃSKI A.: *Schizofrenia*. Kraków 2010.
- KIENIEWICZ S.: *Przedmowa wydawcy*. W: T. BOBROWSKI: *Pamiętnik mojego życia*. T. 1. Wstęp i oprac. S. KIENIEWICZ. Warszawa 1979.
- KIRCHMAYER J.: *Kampania wrześniowa*. Warszawa 1946.
- KONKA A.: *Debiut plastyczny, czyli o tym dlaczego Jan Józef Szczepański nie został malarzem*. W: *O Janie Józefie Szczepańskim wspomnienia i szkice*. Red. B. GONTARZ. Katowice 2003.
- KONOPCZYŃSKI M.: *Metody twórczej resocjalizacji*. Warszawa 2006.
- KORZENIEWSKA E.: *Wstęp*. W: M. DĄBROWSKA: *Szkice o Conradzie*. Red. E. KORZENIEWSKA. Warszawa 1974.
- KOTT J.: *O laickim tragizmie. Tragizm i maski tragizmu*. „*Twórczość*” 1945, vol. 1, z. 2.
- KOTT J.: *Polityki się nie wybiera, polityka wybiera nas*. „*NaGłos*” maj 1991, s. 88.
- KOWALCZYK A.S.: *Niespieszny przechodzień i paradoksy*. Wrocław 1997.
- KOWALCZYK A.S.: *O „Ziemii berneńskiej”*. W: J. STEMPOWSKI: *Ziemia berneńska*. Warszawa 1990.
- KOWALEWSKI W.: *Bóg zapłac*. Warszawa 2000.
- KOZICKA D.: *Wędrowcy światów prawdziwych. Dwudziestowieczne relacje z podróży*. Kraków 2003.
- KRAKOWIAK M.: *Czytając „Bagaż z Kalinówki”, czyli o umiejętności patrzenia*. W: *Opowiedzieć historię*. Red. B. GONTARZ, M. KRAKOWIAK. Katowice 2009.
- KRAKOWIAK M.: *Eseizacja prozy Szczepańskiego. Na podstawie zbiorów Rafała, Przed nieznanym trybunałem, Autograf*. W: *Twórczość literacka i filmowa Jana Józefa Szczepańskiego*. Red. S. ZABIEROWSKI. Katowice 1995.
- KRAKOWIAK M.: *„Historia zerwana z łańcucha” czyli katastrofizm Jerzego Stempowskiego*. „*Ruch Literacki*” 1994, z. 1—2.
- KULAS D.: *Dom — to, co istotne*. „*Anthropos?*” 2011, nr 16/17.
- KUTRZEBA T.: *Bitwa nad Bzurą (9—22 września 1939)*. Warszawa 1958.
- KWIATKOWSKI J.: *Dwudziestolecie międzywojenne*. Kraków 2000.
- LACAPRA D.: *Historia w okresie przejściowym. Doświadczenie, tożsamość, teoria krytyczna*. Tłum. K. BOJARSKA. Kraków 2009.
- LAING R.D.: *Podzielone „ja”*. Tłum. M. KARPİŃSKI. Poznań 1995.
- LEFEVERE A.: *“Mother Courage’s Cucumbers”: Text, System and Refraction in a Theory of Literature*. „*Modern Language Studies*” 1982, xii.
- LEFEVERE A.: *Translation Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*. London—New York 1992.
- LEJEUNE P.: *Miraże dzieciństwa*. W: IDEM: *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*. Red. R. LUBAS-BARTOSZYŃSKA. Kraków 2001.
- LINTNER M.: *Rozprawa habilitacyjna*. kps, 2011, Archiwum Sztuk Pięknych w Katowicach.
- LINTNER M.: [Skrzynka czarna. *Wiatr*], kps, 2011. Tekst udostępniony przez Macieja Lintnera.
- LINTNER M.: [Skrzynka Jan van Eyck i lepianka z guana], kps, 2011. Tekst udostępniony przez Macieja Lintnera.
- LINTNER M.: [Skrzynka Jana i Anastazji Kazmierowiczów], kps, 2011. Tekst udostępniony przez Macieja Lintnera.
- LINTNER M.: [Skrzynka z kilkoma przypadkami], kps, 2011. Tekst udostępniony przez Macieja Lintnera.
- LINTNER M.: [Skrzynka z małym klaserem. *Sto lat gramotności*], kps, 2011. Tekst udostępniony przez Macieja Lintnera.

- LINTNER M.: [Skrzynka z notatkami, fragment pt. „Szafa”], kps, 2011. Tekst udostępniony przez Macieja Lintnera.
- LINTNER M.: *Notatki z niewiedzy*, [Schowane w szafie w dwudziestu skrzyniach]. kps, 2011. Tekst udostępniony przez Macieja Lintnera.
- LUPA K.: *Tajemnice ludzkiej małości* [Wywiad Agaty Siwiak z Krystianem Lupą]. „Dwutygodnik.com (teatr) 2011, nr 79, <http://www.dwutygodnik.com/artukul/3346-tajemnice-ludzkiej-malosci.html#archive> [data dostępu: 20.05.2013].
- LUTOSLAWSKI W.: *Emigracja zdolności*. „Kraj” 1899, nr 12.
- LUTOSLAWSKI W.: *Emigracja zdolności*. W: IDEM: *Iskierki warszawskie*. Serja 1. Warszawa 1911.
- LYOTARD J.-F.: *Kondycja ponowoczesna. Raport o stanie wiedzy*. Tłum. M. KOWALSKA, J. MIGAŚIŃSKI. Warszawa 1997.
- ŁEBKOWSKA A.: *Empatia. O literackich narracjach przełomu XX i XXI wieku*. Kraków 2008.
- MÁRAI S.: *Dziennik*. Tłum. i oprac. T. WOROWSKA. Warszawa 2009.
- MÁRAI S.: *Księga ziół*. Tłum. F. NETZ. Warszawa 2009.
- MARKIEWICZ H., ROMANOWSKI A.: *Słowa skrzydlate*. Warszawa 1990.
- MARKOWSKI M.P.: *Przygoda ciała i znaków. Wprowadzenie do pism Julii Kristevej*. W: J. KRISTEVA: *Czarne słońce. Depresja i melancholia*. Tłum. M.P. MARKOWSKI, R. RYZIŃSKI. Kraków 2007.
- MARZEC B.: *Conrad o horrorze na wyspie Utoya*. „Rzeczpospolita” 4.08.2011.
- MATRACKA-KOŚCIELNY A.: *Komponowanie dźwiękiem i słowem w twórczości J. Iwaszkiewicza*. „Twórczość” 1990, nr 2.
- MATRACKA-KOŚCIELNY A.: *O dźwiękowych transformacjach poezji Iwaszkiewicza*. „Twórczość” 1988, nr 2.
- MATTHEUS B.: *Cioran. Portret radykalnego sceptyka*. Tłum. R. RESZKE. Warszawa 2008.
- MATUSEK P., PAWŁOWSKI E., RAWSKI T.: *II wojna światowa. Cz. I. Niemieckie zwycięstwa*. Warszawa 2013.
- MENCWEL A.: *Przedwiośnie czy potop: studium postaw polskich w XX wieku*. Warszawa 1997.
- MICHAŁOWSKA M.: *Foto-teksty. Związki fotografii z narracją*. Poznań 2012.
- MICIŃSKA-KENAROWA H.: *Długi wdzięczności*. Warszawa 2003.
- MICIŃSKI B.: *Podróż do piekieł i inne eseje*. Kraków 1994.
- MOORE D.C.: *Is the Post- in Postcolonial the Post- in Post-Soviet? Toward a Global Postcolonial Critique*. „PMLA” 2001, nr 116.
- MORAWSKI I.: *Conrad o złym imieniu*. „Rzeczpospolita” 13.11.2007.
- NAHACZ M.: *Osiem cztery*. Wołowiec 2003.
- NAJDER Z.: *Conrad i Tadeusz Bobrowski*. W: IDEM: *Sztuka i wierność. Szkice o twórczości Josepha Conrada*. Tłum. H. NAJDER. Opole 2000.
- NAJDER Z.: *Introduction*. In: *Conrad's Polish Background. Letters to and from Polish Friends*. Ed. Z. NAJDER. Transl. H. CARROLL. London 1964.
- NAJDER Z.: *Joseph Conrad — pisarz europejski*. „Rzeczpospolita” z 1.06.1996. Dodatek „Plus-Minus”.
- NAJDER Z.: *Literatura przelamująca samotność*. „Rzeczpospolita” z 19.12.2007. Dodatek: „Konrad Korzeniowski”.
- NAJDER Z.: *Przesłanie Josepha Conrada*. http://www.culture.pl/baza-literatura-pelna-tresc/-/eo_event_asset_publisher/k3Ps/content/zdzislaw-najder-przeslanie-josepha-conrada [10.02.2011].
- NAJDER Z.: *Sztuka i wierność. Szkice o twórczości Josepha Conrada*. Tłum. H. NAJDER. Opole 2000.
- Nie być jak Johny Bravo. Z Wojciechem Jagielskim rozmawia Juliusz Kurkiewicz*. „Gazeta Wyborcza” z 28.09.2010.

- NORA P.: *Między pamięcią i historią: Les lieux de Mémoire*. Tłum. P. MOŚCICKI. W: *Tytuł roboczy: archiwum*. Red. A. LEŚNIAK, M. ZIÓLKOWSKA. Łódź 2009.
- NOWACKA B.: *Reporter — pisarz — tłumacz. O ewolucji bohatera „Hebanu”*. W: *Proza polska XX wieku. Przeglądy i interpretacje*. T. 1. Katowice 2005.
- NOWACKA B., ZIĄTEK Z.: *Ryszard Kapuściński. Biografia pisarza*. Kraków 2008.
- NYCZ R.: *Antropologia literatury, kulturowa teoria literatury, poetyka doświadczenia*. „Teksty Drugie” 2007, nr 6.
- NYCZ R.: *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*. Wrocław 1997.
- NYCZ R.: *Literatura nowoczesna wobec doświadczenia*. W: *Literackie reprezentacje doświadczenia*. Red. W. BOLECKI, E. NAWROCKA. Warszawa 2007.
- NYCZ R.: *O nowoczesności jako doświadczeniu*. W: *Nowoczesność jako doświadczenie*. Red. R. NYCZ, A. ZEIDLER-JANISZEWSKA. Kraków 2006.
- NYCZ R.: *Sylwy współczesne. Problem konstrukcji tekstu*. Wrocław 1984.
- OPALSKI J.: *„Sprawiedliwość w pięknie”, czyli o muzyce w twórczości Jarosława Iwaszkiewicza*. W: *O twórczości Jarosława Iwaszkiewicza*. Red. A. BRODZKA. Kraków—Wrocław 1983.
- ORZESZKOWA E.: *Emigracja zdolności*. „Kraj” 1899, nr 16.
- PASCAL B.: *Mysli*. Warszawa 1989.
- PESSOA F.: *Księga Niepokoju*. Tłum. M. LIPSZYC. Warszawa 2007.
- PHILLOFT C.: *Books Book Objects Bookworks Artists' Book*. „Artforum” 1982, nr 9.
- PIJARSKI K.: *Allan Sekula i fotografia na skrzyżowaniu dyskursów*. W: A. SEKULA: *Społeczne użycia fotografii*. Tłum. K. PIJARSKI. Warszawa 2010.
- PIJARSKI K.: *Archiwum jako kopalnia. Krytyczna historia fotografii Allana Sekuli*. W: *Interpretować fotografię*. Red. M. WRÓBLEWSKA, Z. JURKOWLANIEC. Warszawa 2009.
- PILCH A.: *Formy wyobraźni. Poeci współcześni przed obrazami wielkich mistrzów*. Kraków 2011.
- POCIEJ B.: *Literacka ekspresja językowa a wiedza o muzyce*. W: *O twórczości Jarosława Iwaszkiewicza*. Red. A. BRODZKA. Kraków—Wrocław 1983.
- Polskie zaplecze Josepha Conrada-Korzeniowskiego. Dokumenty rodzinne, listy, wspomnienia*. Red. Z. NAJDER, J. SKOLIK. T. 1. Lublin 2006.
- POPIAK W.M.: *Dziedzictwo kultury antycznej*, http://www.athenianobserver.eu/filomathes_filoteles/site/0009.html.
- PORĘBSKI M.: *Czekanie na przełom*. W: IDEM: *Spotkanie z Ablem*. Kraków 2011.
- PORĘBSKI M.: *Czy metaforę można zobaczyć?*. „Teksty” 1980, nr 6.
- PORĘBSKI M.: *Fugimus Troas*. W: *Już się ma pod koniec starożytnemu światu... Zmierzch, schyłek, upadek w historii sztuki*. Red. M. POPRZECKA. Warszawa 1999.
- PORĘBSKI M.: *Granica współczesności. Ze studiów nad kształtowaniem się poglądów artystycznych XX wieku*. Wrocław 1965.
- PORĘBSKI M.: *Historie i system*. W: *Historia a system*. Red. M. POPRZECKA. Warszawa 1997.
- PORĘBSKI M.: *Obrazy i informacje*. W: IDEM: *Sztuka a informacja*. Kraków 1986.
- PORĘBSKI M.: *O „sztuce zaangażowanej”...* W: IDEM: *Spotkanie z Ablem*. Kraków 2011.
- PORĘBSKI M.: *O wielości przestrzeni*. W: *Przestrzeń i literatura. Studia*. Red. M. GŁOWIŃSKI, A. OKOPIEŃ-SŁAWIŃSKA. Wrocław 1978.
- PORĘBSKI M.: *Pojęcie i funkcjonowanie kultury w świetle badań nad sztuką*. „Studia Filozoficzne” 1976, nr 5.
- PORĘBSKI M.: *Te rzeczy nigdy się nie zdarzyły, ale są zawsze*. „Tygodnik Powszechny” 1996, nr 36.
- PORĘBSKI M.: *Transgresja*. W: IDEM: *Krytycy i sztuka*. Kraków 2004.
- PORĘBSKI M.: *Wstęp*. W: IDEM: *Spotkanie z Ablem*. Kraków 2011.
- PORĘBSKI M.: *Z. Po-wieść*. Warszawa 1989.
- PORWIT M.: *Obrona Warszawy wrzesień 1939. Wspomnienia i fakty*. Warszawa 1959.

- PROROK L.: *Inicjacje Conradowskie*. Kraków 1987.
- RICŒUR P.: *Czas i opowieść*. T. 1: *Intryga i historyczna opowieść*. Tłum. M. FRANKIEWICZ. Kraków 2008.
- RICŒUR P.: *Mowa i pismo*. W: IDEM: *Język, tekst, interpretacja. Wybór pism*. Wstęp K. ROSNER. Tłum. P. GRAFF, K. ROSNER. Warszawa 1989.
- Rodzinne tropy*. Z Janem Józefem Szczepańskim rozmawia Krzysztof Karwat, „Śląsk” 1996, nr 9, s. 16.
- RÖMMELE J.: *Za honor i ojczyznę*. Warszawa 1958.
- RÓŻEWICZ T.: *Cmentarzyk okresu małej stabilizacji*. W: IDEM: *Przygotowanie do wieczoru autor-skiego*. Warszawa 1971.
- RZEMEK J.: *Sławna niczym Conrad*. „Rzeczpospolita” z 20.10.2009.
- SAHAJ T.: *Problem śmierci i samobójstwa w dzienniku filozoficznym Henryka Elzenberga*. „Kwartalnik Filozoficzny” 30 (2000), z. 1.
- SAHAJ T.: *Problem śmierci i samobójstwa w dzienniku filozoficznym Henryka Elzenberga*. „Kwartalnik Filozoficzny” 30 (2002), z. 1.
- SAJKIEWICZ V.: *W Kiejkutach, czyli nigdzie*. „Czas Kultury” 2010, nr 2.
- SARTRE J.-P.: *Mdłości*. Tłum. J. TRZNADEL. Warszawa 1974.
- SAVINIO A.: *Wyjście z labiryntu. Szkice rozproszone z lat 1943—1952*. Tłum. i oprac. S. KASPRZY-SIAK. Warszawa 2001.
- SCHELER M.: *Cierpienie, śmierć, dalsze życie*. Warszawa 1994.
- SCHMITT E.E.: *Oskar i pani Róża*. Kraków 2004.
- SCHOPENHAUER A.: *W poszukiwaniu mądrości życia. Parerga i paralipomena. Drobne pisma filo-zoficzne*. T. 2. Kęty 2004.
- SCHULZ B.: *Mityzacja rzeczywistości*. W: IDEM: *Opowiadania. Wybór esejów i listów*. Wrocław—Warszawa—Kraków 1989.
- SEKULA A.: *Polonia i inne opowieści*. Warszawa 2010.
- SEKULA A.: *Spoleczne użycia fotografii*. Warszawa 2010.
- SHUSTERMAN R.: *O końcu i celu doświadczenia estetycznego*. Tłum. W. MAŁECKI. „Er(r)go” 2006, nr 12.
- SINCLAIR U.: *Nieublagana Nemezis*. „Sygnały” (Lwów) 1936, nr 22.
- SKARBOWSKI J.: *Muzyka w poezji Jarosława Iwaszkiewicza*. „Poezja” 1978, nr 4.
- SKÓRCZEWSKI D.: *Postkolonialna Polska — projekt (nie)możliwy*. „Teksty Drugie” 2006, nr 1—2.
- SKUTNIK T.: *Morze i myśl*. Gdańsk 1982.
- ŚLAWEK T.: *Gdzie? Rozważania oikologiczne*. „Anthropos?” 2011, nr 16/17.
- Słownik języka polskiego*. Red. M. SZYMCZAK. T. 1: A-K. Warszawa 1995.
- SONTAG S.: *Przeciw interpretacji i inne eseje*. Kraków 2012.
- SONTAG S.: *Widok cudzego cierpienia*. Kraków 2010.
- STABRYŁA S.: *Hellada i Roma w Polsce Ludowej. Recepcja antyku w literaturze polskiej w latach 1945—1975*. Kraków 1983.
- STASIUK A.: *Dwie sztuki (telewizyjne) o śmierci*. Wołowiec 1998.
- STASIUK A.: *Jadąc do Babadag*. Wołowiec 2004.
- STASIUK A.: *Tekturowy samolot*. Wołowiec 2001.
- STEMPOWSKI J.: *Czytelnik o krytyce*. W: IDEM: *Szkice literackie*. T. 1: *Chimera jako zwierzę po-ciągowe 1926—1941*. Warszawa 2001.
- STEMPOWSKI J. [HOSTOWIEC P.]: *Eseje dla Kasandry*. Kraków 1981.
- STEMPOWSKI J.: *Księgozbiór przemyślników*. W: IDEM: *Eseje*. Kraków 1984.
- STEMPOWSKI J.: [List do Wacława Kościakowskiego]. „Archiwum Emigracji. Studia. Szkice. Do-kumenty”. Z. 3. Toruń 2000.
- STEMPOWSKI J.: *Listy*. Warszawa 2000.

- STEMPOWSKI J.: *Notatnik niespiesznego przechodnia*. Zebrał i notą wstępną opatrzył J. TOMOSIEWICZ, oprac. D. SZCZERBA. T. 1—2. Warszawa 2012.
- STEMPOWSKI J.: *O czernieniu papieru*. W: IDEM: *Szkice literackie*. T. 2: *Klimat życia i klimat literatury 1948—1967*. Warszawa 2001.
- STEMPOWSKI J.: *Zapiski dla zjawy oraz Zapiski z podróży do Delfinatu*. Tekst ustalił, przełożył i posłowiem opatrzył J. ZIELIŃSKI. Warszawa 2004.
- STRÓŻEWSKI W.: *Wokół piękna*. Kraków 2002.
- SULIKOWSKI A.: *Doświadczenia górskie w pisarstwie Jerzego Stempowskiego*. „Archiwum Emigracji. Studia. Szkice. Dokumenty”. Z. 12—13. Toruń 2010.
- SULIKOWSKI A.: „*Nie można świata zostawić w spokoju*”. *O twórczości Jana Józefa Szczepańskiego*. Lublin 1992.
- Surrealizm. Antologia*. Tłum. i wybór A. WAZYK. Warszawa 1973.
- SZCZEPAŃSKI J.J.: *Dziennik 1945—1956*. T. 1. Kraków 2009.
- SZCZEPAŃSKI J.J.: *Dziennik 1957—1963*. T. 2. Kraków 2011.
- SZCZEPAŃSKI J.J.: *Dziennik. 1964—1972*. T. 3. Warszawa 2011.
- SZCZEPAŃSKI J.J.: *Przed nieznanym trybunałem. Autograf*. Warszawa 1982.
- SZCZEPAŃSKI J.J.: *Małecka encyklopedia totalizmu*. Kraków 1990.
- SZCZEPAŃSKI J.J.: *Pogrzeb rekina*. „Tygodnik Powszechny” 1948, nr 30.
- SZCZEPAŃSKI J.J.: *Portki Odysa*. Warszawa 1954.
- SZCZEPAŃSKI J.J.: *Rafa*. Warszawa 1983.
- SZCZEPAŃSKI J.J.: *Tadzio*. W: IDEM: *Historyjki*. Warszawa 1990.
- SZCZEPAŃSKI J.J.: *Tylko najlepsi*. W: IDEM: *Motyl*. Warszawa 1962.
- SZCZEPAŃSKI J.J.: *W służbie Wielkiego Armatora*. W: IDEM: *Przed Nieznanym Trybunałem*. Omówienie: K. ZANUSSI. Kraków 2001.
- SZEWczyk K.: *Lęk, nicłość, respirator. Wzorce śmierci w nowożytnej cywilizacji Zachodu*. W: *Umierać bez lęku. Wstęp do bioetyki kulturowej*. Warszawa—Łódź 1996.
- SZYMUTKO S.: *Zrozumieć Parnickiego*. Katowice 1992.
- TABOR A.: „*I widział, że było dobre*” — niezamierzony autoportret Józefa Wittlina. W: *W szkole polskich eseistów*. Red. M. KRAKOWIAK. Katowice 2007.
- TARNOWSKI K.: *Człowiek i transcendentja*. Kraków 1995.
- TATARKIEWICZ W.: *O szczęściu*. Warszawa 1985.
- THOMAS L.-V.: *Trup. Od biologii do antropologii*. Łódź 1991.
- THOMPSON E.M.: *W kolejce po aprobatę. Kolonialna mentalność polskich elit*. „Europa — Tygodnik Idei” 2007, nr 38 (180), http://www.dziennik.pl/dziennik/europa/article46558/W_kolejce_po_aprobate.html (data dostępu: 18.09.2013).
- TISCHNER J.: *Dziela zebrane. Etyka a historia. Wykłady*. Oprac. D. KOT. Kraków 2008.
- TOKARCZUK O.: *Ostatnie historie*. Kraków 2004.
- TOURY G.: *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam—Philadelphia 1995.
- TOURY G.: *In Search of a Theory of Translation. The Porter Institute for Poetics and Semiotics*. Tel Aviv 1980.
- TYSZKIEWICZ M.: *Psychopatologia ekspresji*. Warszawa 1987.
- URBANOWICZ A.: *Sen, przebudzenie: kilka cytatów*. „Nowy wyraz” 1973, nr 12.
- VAN HOUTEN G.: *Rozważania o śmierci*. W: V. JANKÉLÉVITCH: *To, co nieuchronne. Rozmowy o śmierci*. Warszawa 2005.
- VARGA K.: *Śmierć nie żyje*. „Gazeta Wyborcza” 21—22.05.2005.
- VARGA K.: *Tequilla*. Wołowiec 2002.
- VATTIMO G.: *Hermeneutyka i antropologia*. W: IDEM: *Koniec nowoczesności*. Tłum. M. SURMA-GAWŁOWSKA. Wstęp A. ZAWADZKI. Kraków 2006.
- VATTIMO G.: *Poza interpretacją. Znaczenie hermeneutyki dla filozofii*. Red. A. KUCZYŃSKA. Tłum. K. KASIA. Kraków 2011.

- VOVELLE M.: *Śmierć w cywilizacji Zachodu. Od roku 1300 po współczesność*. Gdańsk 2004.
- WALDORFF J.: *Iwazskiewicz i muzyka*. „Nowe książki” 1984, nr 4.
- WEIL S.: *Wybór pism*. Tłum. i oprac. Cz. MIŁOŻ. Kraków 1991.
- WEIL S.: *Zakorzenie*. Tłum. A. WIELOWIEYSKI. Kraków 1961.
- WERNER A.: *Pochwała dekadencji*. W: *Co dalej literaturo? Jak zmienia się współczesne pojęcie i sytuacja literatury*. Red. A. BRODZKA-WALD, H. GOSK, A. WERNER. Kraków 2008.
- WHITE H.: *Poetyka pisarstwa historycznego*. Red. E. DOMAŃSKA, M. WILCZYŃSKI. Kraków 2000.
- WHITE H.: *Proza historyczna*. Red. E. DOMAŃSKA. Kraków 2009.
- WIECZORKIEWICZ P.P.: *Kampania 1939 roku*. Warszawa 2001.
- WILKOSZEWSKA K.: *Wariacje na postmodernizm*. Kraków 2000.
- WNUK-LIPIŃSKI E.: *Lem jak Conrad*. „Tygodnik Powszechny” z 23.03.2006.
- WOOLF V.: *Chwile wolności. Dziennik 1915–1941*. Wybór i oprac. A.O. BELL. Tłum. M. HEYDEL. Kraków 2007.
- WYKA K.: *Łowy na kryteria*. Warszawa 1965.
- WYKA K.: *Nowe i dawne wędrówki po tematach*. Warszawa 1978.
- WYKA K.: *Stara szuflada i inne szkice z lat 1932–1939*. Kraków 2000.
- WYKA K.: *Wędrując po tematach*. T. I: *Czasy*. Kraków 1971.
- WYKA K.: *Życie na niby*. Warszawa 1985.
- WYKA K.: *Życie na niby*. Kraków 2010.
- WYKA K.: *Życie na niby. Pamiętnik po kłęsce*. Kraków—Wrocław 1984.
- Z T. Brzozowskim rozmawia A. Ławniczak. „Sztuka” 1984, nr 4.
- ZABIEROWSKI S.: *Conrad w perspektywie odbioru. Szkice*. Gdańsk 1979.
- ZABIEROWSKI S.: *Jan Parandowski — „Godzina śródziemnomorska” (Próba interpretacji)*. „Ruch Literacki” 1984, nr 145.
- ZABIEROWSKI S.: *Klucze do Szczepańskiego*. W: *Twórczość literacka i filmowa Jana Józefa Szczepańskiego*. Red. S. ZABIEROWSKI. Katowice 1995.
- ZABIEROWSKI S.: *Lord Jim w oczach Polaków*. „Opcje” 1998, nr 4.
- ZABIEROWSKI S.: *Między Hamletem a Lordem Jimem*. W: *Świat przez pryzmat Ja*. Red. B. GONTARZ, M. KRAKOWIAK. T. 2. Katowice 2006.
- ZABIEROWSKI S.: *Między totalizmem a personalizmem (z polskich dyskusji o Conradzie w latach 1932–39)*. W: IDEM: *Conrad w perspektywie odbioru. Szkice*. Gdańsk 1979.
- ZABIEROWSKI S.: *W kręgu Conrada*. Katowice 2008.
- ZANUSSI K.: *Na marginesie książki Jana Józefa Szczepańskiego „Przed Nieznanym Trybunałem”*. W: J.J. SZCZEPAŃSKI: *Przed nieznanym Trybunałem. Autograf*. Warszawa 1982.
- ZAWILSKI A.: *Samotny bój pod Wizną*. W: IDEM: *Bitwy polskiego września*. Kraków 2009.
- ZAWORSKA H.: *Muzyka jako wtajemniczenie (Powojenne opowiadania Jarosława Iwazskiewicza)*. W: *O twórczości Jarosława Iwazskiewicza*. Red. A. BRODZKA. Kraków—Wrocław 1983.
- ZIEMIŃSKI I.: *Metafizyka śmierci*. Kraków 2010.
- ZIEMKIEWICZ R.: *Wygonić Gombrowicza Conradem*. „Rzeczpospolita” 25—26.10.2008. A14.
- ZIENIEWICZ A.: *Autoryzowanie historii. Doświadczenie i zapis w drugiej połowie XX wieku. W: Terażniejszość i pamięć przeszłości. Rozumienie historii w literaturze polskiej XX i XXI wieku*. Red. H. GOSK, A. ZIENIEWICZ. Wstęp H. GOSK. Warszawa 2006.
- ŻEROMSKI S.: *Autor-Rodak*. „Naokoło Świata” 1925.
- ŻEROMSKI S.: *Joseph Conrad*. „Wiadomości Literackie” 1924.
- ŻEROMSKI S.: *Joseph Conrad*. W: J. CONRAD-KORZENIOWSKI: *Fantazja Almayera*. Tłum. A. ZAGÓRSKA. *Pisma wybrane J. Conrada*. T. 1. Warszawa 1922.
- ŻEROMSKI S.: *Pisma literackie i krytyczne*. Red. S. PIGOŃ. T. 2. Warszawa 1963.
- ŻMIJEWSKI A.: *Drżące ciała, rozmowy z artystami*. Warszawa 2008.

Indeks osób

- Adamowicz-Pościech Agnieszka 59
Adorno Theodor 17
Améry Jean 245
Andrè Francis 44, 115
Ankersmit Frank 225
Antonioni Michelangelo 121
Arago François 175
Aragon Louis 135
Ariès Philippe 242
Arp Jean Hans 138
Attridge Derek 175, 198
Augustyn, św. 237, 253
- Bachelard Gaston 38, 40, 41
Baczak Jacek 250
Baines Jocelyn 55—56
Baker R.L. 168
Baran Bogdan (tłum.) 17
Barna di Siena 238
Barth John 35—36
Barthes Roland 175—178, 197, 232—233
Bartmiński Jerzy 166, 168, 169, 171
Bassnett Susan 70
Batowski Stanisław 182
Baudelaire Charles 81, 132, 226
Bauer Zbigniew 119, 124
Bauman Zygmunt 119, 129
Bazarnik Katarzyna 192, 195
Bazin André 175
Beck Józef 99
Beckett Samuel 190—191
- Bell Anne Olivier 208
Bellow Saul 178
Belting Hans 175
Benjamin Walter 196—197
Bennett Gillian 162, 167
Bereś Stanisław 124
Bergson Henri 81, 132
Bernanos Georges 81
Bernini Giovanni Lorenzo 233
Bertens Hans 218
Beuys Joseph 142—143
Bhabha Homi 182
Białoszewski Miron 137
Bierdiajew Nikołaj 81
Bikont Anna 82
Biran Maine de 258—259
Blacke William 135—136
Blackwood William 58
Bleuler Eugen 151, 153
Błońska Wanda (tłum.) 176
Bobrowski Mikołaj 57
Bobrowski Tadeusz 56, 57
Bojarska Katarzyna (tłum.) 196
Bolecki Włodzimierz 126, 196
Bolsęga Stanisław 113—114
Boncel Alicja 162—163
Borges Jorge Luis 135
Borowski Mateusz (tłum.) 178
Boruta-Spiechowicz Mieczysław, gen. 89
Bosch Hieronimus 51, 135, 156
Braudel Fernand 222

- Brecht Bertolt 70
 Breiter Emil 75
 Breton André 47, 132—134
 Breughel Pieter 240
 Briusow Walerij 135
 Brodzka-Wald Alina 119, 234
 Brotti Giulio 8
 Brunvand Jan Harold 166, 172
 Brzeziński Zbigniew 178
 Brzozowski Stanisław 225
 Brzozowski Tadeusz 43—53
 Brzozowski Wawrzyniec 46—47
 Buchowski Michał 183
 Bukowski Piotr (tłum.) 70
 Bułhakow Michaił 135
 Burgin Victor 184
 Buszczyński Stefan 60
- Calderón de la Barca Pedro 61, 204
 Calvino Italo 218
 Caravaggio (Michelangelo Merisi da Caravaggio) 29, 234, 236
 Carroll Halina 55, 58
 Carpaccio Vittore 135
 Cavanagh Clare 183
 Cendrowska Barbara (tłum.) 207
 Cezar (Caius Julius Caesar) 64
 Chabanis Christian 241
 Char René 135
 Chirico Giorgio di 135, 138
 Chopin Fryderyk 233
 Chruścińska Jadwiga 39
 Chwin Stefan 12
 Cichowicz Stanisław 245
 Cioran Émile Mikhail 201—215
 Ciwkacz Olga 69
 Cocteau Jean 138
 Coe Jonathan 191, 192
 Conrad Joseph (właśc. Korzeniowski Józef Teodor Konrad) 28, 51, 55—67, 69—85, 128, 129
 Correggio (Antonio Allegri da Correggio) 234, 238
 Cyceron 64
 Czapliński Przemysław 250
 Czapski Józef 138, 246, 250, 259, 266
 Czerwińska Małgorzata 107, 219
 Czerni Krystyna 220
 Czubala Dionizjusz 161—165, 166—172
- Dale Rodney 167
 Darnton Robert 125
 Davies Norman 93
 Dawidek-Gryglicka Małgorzata 196
 Dąbrowska Maria 66, 78—79, 81—83, 256, 257
 Dąbrowski Mieczysław 127
 Delaperrière Maria 125
 Deleuze Gilles 36
 Dembińska-Pawelec Joanna 234
 Dewey John 18, 20
 Dębska Urszula 243
 Dine Daniel 246
 Diogenes Laertios 245
 Dobraczyński Jan 100
 Dobrolubow Nikołaj Aleksandrowicz 172
 Dobrowolska Małgorzata 145
 Domańska Ewa 125, 127, 181, 223, 225, 248
 Dostojewski Fiodor 124, 135
 Droysen Johann Gustav 223
 Drozdowski Marian Marek 99—100
 Dubisz Stanisław 188
 Dujardin Edouard 193
 Dwulit Anastazja (tłum.) 202
 Dziadek Adam 196, 232, 234
 Dziurok Adam 84
- Eco Umberto 218
 Ellis Bill 166, 171
 Elzenberg Henryk 246
 Epikur 245
 Ernst Max 135
 Eyck Jan van 37, 38, 40
- Fajfer Zenon 195—196
 Fast Piotr 73
 Fish Stanley 127
 Flis Mariola 61
 Fokkema Douwe 218
 Foster Hal 178
 Foucault Michael 154
 Franaszek Andrzej 84
 Franciszek Józef, cesarz 87
 Frank Hans 96
 Frankiewicz Małgorzata (tłum.) 220
 Frescobaldi Girolamo 234
 Freud Sigmund 81, 132, 170
 Friedrich Caspar David 132

- Gadacz Tadeusz 208, 209
Gadamer Hans-Georg 17, 21
Gallagher Neil 178
Gawdzik Barbara 45
Gdowicz Wiesław 145
Gericault Theodor 132
Gide André 81
Giedroyc Jerzy 264
Giertych Roman 83
Gierymski Aleksander 43, 47
Ginsberg Allen 30
Giotto di Bondone 237
Gleizes Albert 239
Glensk Urszula 125
Gluckman Max 170—171
Głowiński Michał 193, 227
Godzimirski Jakub M. 245
Goebbels Joseph 96
Golding William 135
Golinczak Michalina 182—184
Gołaszewska Maria 235
Gołubiew Antoni 82, 83
Gombrowicz Witold 12, 83, 84
Gontarz Beata 40, 80, 105, 254
Gosk Hanna 119, 219
Goya Francisco de 135
Gozzoli Benozzo 237
Graff Piotr (tłum.) 228
Grażynski Michał 108
Greco El (właśc. Theotokopulos Domini-
kos) 135
Gruszczyk Tomasz 190
Guattari Felix 36
Guderian Heinz, gen. 90, 95—97, 99
Gurdżijew Grigorij 131

Hajman Mateusz 171
Hannerz Ulf 165—166, 168, 170—172
Hańderek Grzegorz 145
Hartwig Julia 213
Hegel Georg Wilhelm Friedrich 20, 207
Heidegger Martin 16, 21, 81, 112, 115, 116,
221, 225, 226
Heller Michał 8, 9, 10
Herbert Zbigniew 65—66, 236
Herling-Grudziński Gustaw 82, 83, 124
Hermans Theo 69, 70
Hernas Czesław 166
Hertz Paweł 236

Hesse Hermann 135
Heydel Magda (tłum.) 69, 208
Hine Lewis 178, 179
Hitler Adolf 96, 97, 99, 102
Hollender Henryk 39
Holmes Olivier Wandell 175
Honnef Klaus 35, 40
Horacy 64
Horodecka Magdalena 118
Horzyca Wilam 73, 76
Husakowska Maria 224
Hutcheon Linda 222

Idi Amin Dada Oumee 127
Ignasiak Aleksandra 171
Illg Jerzy 71
Ingarden Roman 16, 21, 236, 253—254,
266
Ingres Jean-Auguste-Dominique 135
Iwazkiewicz Jarosław 106, 119, 231—239

Jacob Max 138
Jagielski Wojciech 117—130
Jagmin-Sadowski Jan, gen. 89
Jakubisiak Augustyn, ks. 261
Jan III Sobieski 182
Jan Paweł II, papież 141
Janaszek-Ivanickova Halina 218
Janicka Krystyna 133
Jankělěvitch Vladimir 246
Janowska Katarzyna 213
Jankowski Kazimierz 154
Januskiewicz Michał 221
Jarema Józef 43
Jarry Alfred 179
Jarzębski Jerzy 121, 122
Jaspers Karl Theodor 154—155
Johnson Bryan Stanley 165, 187—199
Joyce James 188, 189
Jung Karl Gustav 132
Jurkowlaniec Zofia 176

Kafka Franz 135
Kalaga Wojciech 196
Kandinsky Wasilij 134
Kania Ireneusz (tłum.) 201, 202, 204, 210,
211
Kantor Tadeusz 44, 50, 137
Kapferer Jean-Noël 172

- Kapusta Andrzej 153, 155
 Kapuściński Ryszard 118, 119, 121, 124—
 128
 Karbowniczek Janusz 12
 Karol XII 97
 Karolak Wiesław 145
 Karpіński Maciej (tłum.) 151
 Karpіński Wojciech 258
 Karwat Krzysztof 108
 Kasia Katarzyna (tłum.) 226
 Kasprzysiak Stanisław 210
 Keating George T. 59
 Kenar Antoni 52
 Kerouac Jack 30
 Kępiński Antoni 8, 149, 150, 151, 156
 Kieniewicz Stefan 56, 57
 Kierkegaard Søren 245
 Kirchmayer Jerzy, płk. 99
 Klein Yves 135
 Kocurek Kamil 168
 Koj Ewa 84
 Kolbuszewski Jacek 243
 Konka Agnieszka 47
 Konopczyński Marek 145, 146
 Kony Joseph 117, 123, 129
 Korzeniewska Ewa 66, 78,
 Korzeniowski Apollo 57
 Korzeniowski Józef 72
 Kościalkowski Waclaw 258
 Kościuszko Tadeusz 81
 Kot Dobrosław 207
 Kott Jan 78, 79—82
 Kowalczyk Andrzej Stanisław 254, 257,
 266
 Kowalewski Włodzimierz 251
 Kowalska Magdalena (tłum.) 202, 217
 Kozicka Dorota 234
 Kraepelin Emil 153
 Krakowiak Małgorzata 43, 80, 251, 254,
 263, 270
 Krasnowolski Stanisław 115
 Kraus Rosalind 184
 Kretchmer Ernst 150
 Kristeva Julia 175, 198
 Kruszyński Zbigniew (tłum.) 176
 Krynicki Ryszard 135
 Krzemień Anna 165—166, 172
 Krztoń Anna 164—165
 Krzus Angelika 168, 198
 Kubin Alfred 136
 Kubisz Ewa 39
 Kucala Bożena (tłum.) 191
 Kuczyńska Alicja 226
 Kuczyńska-Koschany Katarzyna 221
 Kuehn Robert E. 55
 Kulas Dariusz 105
 Kurkiewicz Juliusz 118
 Kuryluk Ewa 138
 Kustron Józef, gen. 89
 Kutrzeba Tadeusz, gen. 99
 Kwiatkowski Jerzy 12
 Kwiecińska Aleksandra 168
 La Tour Georges de 135
 LaCapra Dominick 196
 Laing Ronald David 151
 Landman Adam (tłum.) 20
 Lawrence David Herbert 131
 Leary Timothy 131
 Lefevere André 70, 76
 Leibniz Gottfried Wilhelm 22, 212
 Lejeune Philippe 109, 110
 Lelewel Joachim 57
 Lem Stanisław 84, 107, 110
 Lemański Jan 73, 76
 Leonardo da Vinci 40, 219
 Leśniak andrzej 219
 Lewandowska Karolina 184
 Lewis Matthew Gregory 135
 Linttner Maciej 33—41
 Lipszyc Michał (tłum.) 138
 Lis Renata (tłum.) 197
 List Wilhelm, gen. 90
 Lompa Józef 167
 Lubas-Bartoszyńska Regina 110
 Ludendorff Erich, gen. 95
 Lumière August 189
 Lumière Louis 189
 Lupa Krystian 171
 Lutosławski Wincenty 71—72
 Lyotard Jean-François 217
 Łebkowska Anna 122
 Łęska Izabela 165, 167—168
 Mac Donald George 112
 Maczek Stanisław, płk 89, 90
 Malczak Monika 255

- Malewska Hanna 83
Mallarmé Stéphane 81
Malraux André 81
Małeckie Wojciech (tłum.) 197
Manet Edouard 134, 238
Mann Thomas 81, 135
Manstein von Erich, gen. 90
Marái Sándor 208—209, 210
Marcel Gabriel 246
Margański Janusz (tłum.) 222
Maritain Jacques 20
Markiewicz Henryk 95
Markowski Michał Paweł 129, 175, 198
Márquez Gabriel García 40, 135
Marzec Bartosz 84
Masaccio (Tommaso di Ser Giovanni di Simone) 234
Masud Ahmad Szah 123
Matracka-Kościelny Alicja 234
Matsys Quintin (Quentin Massys, Messys, Metsys) 238
Mattheus Bernd 201
Matusak Piotr 93
Mauriac François 81
Mazowiecki Tadeusz 181
Mencwel Andrzej 82
Miazgowski Bronisław 75
Michalski Krzysztof (tłum.) 116
Michał Anioł (Bounarotti) 236
Michałowska Maria 177
Micińska-Kenarowa Halina 256, 257, 261, 264, 265—266
Miciński Bolesław 248—249, 256, 258, 263—265
Mickiewicz Adam 181
Migasiński Jacek (tłum.) 217
Miłosz Czesław 214
Mitosek Zofia 127
Mizera Janusz (tłum.) 21
Młodecka Ola 168
Mołotow Wiaczesław 102
Mond Bernard, gen. 89, 99
Mondrian Piet (właśc. Mondriaan Pieter Cornelius) 135
Monet Claude 135, 237
Monsiel Edmund 153
Moore David Chioni 183
Morawski Ignacy 85
Mościcki Ignacy 99
Mościcki Paweł (tłum.) 175, 198, 219
Mozart Wolfgang Amadeus 233
Mrozek Sławomir 46
Mucharski Piotr 213
Nahacz Mirosław 7
Najder Zdzisław 55—58, 60, 61, 71, 72, 77, 83
Napierski Stefan 12
Napoleon Bonaparte 96, 97
Nawarecki Aleksander 234
Nawrocka Ewa 126
Netz Feliks (tłum.) 208
Nietzsche Friedrich 208, 209
Niffenegger Audrey 34
Nikifor 44
Nin Anaïs 207
Nora Pierre 219
Nowacka Beata 118, 126
Nowacki Jerzy (tłum.) 96
Nowakowski Tadeusz 100
Nycz Ryszard 11, 126, 187—188, 190, 219, 222
Okopień-Stawińska Aleksandra 227
Olejniki Lidia 145
Omar (Umar) Muhammad 122—123
Opacki Ireneusz 234
Opalski Józef 234
Orzeszkowa Eliza 71—72
Osama ibn (ben) Laden 123
Owens Craig 184
Pajzderska Helena Janina 76
Parandowski Jan 64—65
Pascal Blaise 81, 245
Pavitt James L. 179
Pawłowski Edward 93
Pessoa Fernando 137—138
Petöfi János S. 166
Phillpot Clive 34
Picasso Pablo 237
Piero di Cosimo 135
Pigoń Stanisław 73, 98
Pijarski Krzysztof 175, 176
Pikuła Anna 168
Pilch Anna 232
Piwiński Leon 76
Platon 129, 227

- Pociąg Bohdan 234
 Poe Edgar Allan 135, 260
 Pollock Jackson 135
 Popiak Wanda M. 64
 Poprzęcka Maria 222, 225
 Porębski Mieczysław 217—228
 Porwit Marian, płk 99—100
 Potocki Andrzej (tłum.) 20
 Prinzhorn Hans 115, 153
 Pronaszko Zbigniew 43
 Prorok Leszek 83
 Proust Marcel 129
 Przybyszewski Stanisław 150
 Przyłucka Urszula 171, 172
 Pułjanowski Tadeusz 76
 Putrament Jerzy 100
 Pynchon Thomas 178

 Radcliff Ann 135
 Rafael (właśc. Rafaelo Santi) 233
 Raginis Władysław, kpt. 90
 Rajnfeld Józef 236
 Rauschenberg Robert 135
 Rawski Tadeusz 93
 Reichenau von Walter, gen. 90
 Rembrandt van Rijn 135
 Rennert Helmut 157
 Reszke Robert (tłum.) 201
 Rettingerowa Ludwika 256—258, 260—
 263, 265
 Ribbentrop von Joachim 102
 Ricœur Paul 220, 227—228
 Rimbaud Arthur 132
 Romanowski Andrzej 95
 Rosiek Stanisław 12
 Rosner Katarzyna 228
 Rothko Mark 135
 Rousseau Jean-Jacques 178, 179
 Rómmel Juliusz, gen. 99
 Różewicz Tadeusz 46, 222, 249
 Ruchel-Stockmans Katarzyna 178, 179, 181
 Rundstedt von Gerd, gen. 90
 Rurańska Dobrosława 163
 Rychliński Jerzy Bohdan 76
 Rydz-Śmigły Edward, marsz. 99
 Rykała Jacek 145
 Ryziński Remigiusz 175, 198
 Rzemek Julia 84
 Rzepiński Czesław 43
 Sadza Anna (tłum.) 70
 Sahaj Tomasz 246
 Saïd Edward 182
 Sajkiewicz Violetta 180
 Sartre Jean-Paul 204, 208
 Sassetta (właśc. Stefano di Giovenni) 135
 Savinio Alberto 138, 210
 Scheller Max 242
 Schmitt Eric-Emanuel 243
 Schoenberg Arnold 138
 Schopenhauer Arthur 235, 245
 Schulz Bruno 12, 135, 137
 Sekula Allan 175—185
 Sekula Ignacy 181
 Sekuła Paweł 180
 Sekuła Wiktoria 196—197
 Shakespeare William 79
 Shusterman Richard 196—197
 Siedlecki Stanisław 111
 Sienkiewicz Henryk 83, 84, 178
 Sienkiewiczówna Jadwiga 76
 Simon Max 152
 Simonides Dorota 162
 Sinclair Upton 78—80, 82
 Siwiak Agata 170
 Skarbińska Alicja (tłum.) 188
 Skarbowski Jerzy 234
 Skolik Joanna 65, 71, 77
 Skórczewski Dariusz 184
 Skutnik Tadeusz 75
 Skwara Marek 176
 Sławek Tadeusz 106, 107, 110—113
 Słupska Iga 169—170
 Smith Paul 162, 167
 Sokrates 214
 Sontag Susan 39, 120
 Spengler Oswald 81
 Stabryła Stanisław 64
 Stalin Josif (właśc. I.W. Dżugaszwili) 93
 Stamirowska Krystyna 192
 Starzyński Stefan 94
 Stasiuk Andrzej 202, 211, 244, 251
 Stempowski Jerzy 205, 217, 255—267
 Stempowski Stanisław 257, 261
 Strebelle Olivier 44
 Stróżewski Władysław 18, 21, 22
 Strykowski Julian 63
 Stuhlmann Gunther 207
 Sugiera Małgorzata (tłum.) 178

- Sulikowski Andrzej 105, 114, 260
Surma-Gawłowska Monika 218
Szasz Tomasz 154
Szczepańska Danuta 45, 111—112, 114—115
Szczepański Aleksander 108, 114—115
Szczepański Jan Józef 28, 43—53, 63—64, 65, 100, 105—117
Szczepański Michał 115
Szczepanik Ryszard 145
Szczerba Dorota 264
Szewczyk Kazimierz 242
Szlachta Bianka 163—164
Szylling Antoni, gen. 89
Szymczak Mieczysław 219
Szymutko Stefan 220
- Tabakowska Elżbieta (tłum.) 93
Tabor Aleksander 263
Tagg Victor 184
Tardieu August 152
Tarnawski Wit 83
Tarnowski Karol 242
Tatarkiewicz Władysław 259
Templeton John 8
Thiele-Dohrman Klauss 170
Thomas Louis-Vincent 247
Thompson Ewa 183
Tillingham Tony 193—195, 198
Timoszewicz Jerzy 264
Tischner Józef 207, 212
Tokarczuk Olga 243
Toporowski Marian 78
Toury Gideon 69
Tranströmer Tomas 135
Trznadel Jacek 206
Turowicz Jerzy 45—46
Tyszkiewicz Magdalena 150, 152
- Ulatowski Jan 78
Urbanowicz Andrzej 131
- Van Gelder Hilde 178, 180
Van Houten Georges 246
Varga Krzysztof 241, 248—251
Vattimo Gianni 218, 221, 226
Verlaine Paul 132
Vermeer Jan 135
Veronese Paolo 150
- Vjazemskij P.A. 165, 172
Vico Giambattista 219
Vincenz Andrzej 257
Vincenz Stanisław 256, 257
Vischer Robert 235
Volkelt Johannes 235
Vovelle Michel 247
- Waczków Józef (tłum.) 132
Wain Louis 155
Waldorff Jerzy 234
Wałęsa Lech 181
Waniek Henryk 138
Wańkiewicz Melchior 100, 106, 122
Wat Aleksander 234
Wawrzyńczak Marcin (tłum.) 179, 180, 181
Wążyk Adam 132, 134
Weil Simone 107, 213, 214
Weintraub Wiktor 57
Werner Andrzej 119
White Hyden 127, 223
Wiaziemski Piotr 165, 172
Widdowson John D.A. 162
Wieczorkiewicz Paweł 90
Wielowiejski Andrzej (tłum.) 107
Wilczyński Marek 127
Wilde Oskar 231
Wilkoszewska Krystyna 35, 36, 37, 38, 40, 41
Witkiewicz Stanisław Ignacy 12, 131, 137, 150, 233
Wittlin Józef 263
Wnuk-Lipiński Edmund 84
Wolska Danuta zob. Szczepańska Danuta 45
Woolf Virginia 208
Worowska Teresa 208
Woźniakowski Jacek 45—46
Wójcik Julia 165
Wróblewska Magdalena 176
Wyborski Roman 232
Wyka Kazimierz 12, 87—103
Wyrzykowski Stanisław 73
Wysłouch Seweryna 176
Wyspiański Stanisław 136
- Zabierowski Stefan 43, 57, 59, 60, 62, 65, 78, 80, 105
Zagańczyk Marek 236
Zagórska Aniela 55, 73, 76, 77

Zakliczyńska Helena 165
Zanussi Krzysztof 63, 64
Zawadzki Andrzej 218
Zawilski Apoloniusz 91, 100
Zawiszanka Zofia 110, 111
Zaworska Helena 234
Zeidler-Janiszewska Anna 187
Zerwal-Uramowicz Zbigniew 135
Ziątek Zygmunt 118
Zieliński Jan 255
Zieliński Stanisław 100
Ziemiński Ireneusz 245

Ziemkiewicz Rafał 84
Zieniewicz Andrzej 219
Ziółkowska Magdalena 219
Znatowiczowa Barbara z Garbowskich 106

Żakiewicz Anna 45, 49
Żakiewicz Zbigniew 106
Żeromski Stefan 73—77
Żmijewski Artur 142, 145, 146
Żukrowski Wojciech 100
Żuk-Skarszewski Tadeusz 71
Żurek Alina 243

Zestawiła
Małgorzata Krakowiak

Redakcja: Justyna Mroczkowska
Projekt okładki: Piotr Kossakowski
Redakcja techniczna: Barbara Arenhövel
Korektor: Marzena Marczyk
Łamanie: Alicja Załęcka

Copyright © 2014 by
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
Wszelkie prawa zastrzeżone

ISSN 0208-6336
ISBN 978-83-8012-292-5
(wersja drukowana)
ISBN 978-83-8012-293-2
(wersja elektroniczna)

Wydawca
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice
www.wydawnictwo.us.edu.pl
e-mail: wydawus@us.edu.pl

Wydanie I. Ark. druk. 18,0 + 3 wkł. Ark. wyd. 21,50.
Papier offset. kl. III, 90 g Cena 42 zł (+ VAT)

Druk i oprawa: „TOTEM.COM.PL Sp. z o.o.” Sp.K.
ul. Jacewska 89, 88-100 Inowrocław

Więcej o książce



CENA 42 ZŁ
(+ VAT)

ISSN 0208-6336
ISBN 978-83-8012-292-5