



„Ja” w przestrzeniach aksjologicznych



WYDAWNICTWO
UNIwersYTETU ŚLĄSKIEGO

„Ja” w przestrzeniach aksjologicznych

Z problematyki podmiotowości w literaturze
XIX–XXI wieku

Prace Naukowe



Uniwersytetu Śląskiego
w Katowicach
nr 3705

50 lat
**Uniwersytetu
Śląskiego**
w Katowicach

„Ja” w przestrzeniach aksjologicznych

Z problematyki podmiotowości w literaturze
XIX–XXI wieku

pod redakcją

LESZKA ZWIERZYŃSKIEGO, MONIKI WISZNIOWSKIEJ
i PAWŁA PASZKA

Redaktor serii: Studia o Kulturze
DOBROŚŁAWA WĘŻOWICZ-ZIÓŁKOWSKA

Recenzent
EWA HOFFMAN-PIOTROWSKA

Spis treści

Wstęp (*Leszek Zwierzyński*) / 7

Część I. Figury, epifanie i odwrócenie perspektywy

MAGDALENA SIWIEC: Baudelaire'owska aksjologia w kontekście norwidowskim. Zbliżenie przez etykę? / 15

KAROL SAMSEL: Epifanie Norwida i Miłosza. Próba zbliżenia / 46

LUCYNA NAWARECKA: Ponad dobrem i złem. O „ja” i „Ja”
w twórczości Juliusza Słowackiego / 71

LESZEK ZWIERZYŃSKI: Odwrócenie perspektywy – próba innego modelu historii literatury. Metoda wglądków / 87

Część II. Doświadczenie, ślady i Inność

WŁODZIMIERZ SZTURC: Tadeusz Kantor – poezja i Thanatos / 123

PAWEŁ PASZEK: Aksjologia w doświadczeniu twórczym Leo
Lipskiego / 141

MAREK BERNACKI: Motywy aksjologiczne w poezji polskiej XX wieku
(Miłosz, Zagajewski, Herbert) / 161

BEATA GONTARZ: Meandry etyczne podmiotu w *Słońce* Ignacego
Karpowicza / 176

EDYTA SOŁTYS-LEWANDOWSKA: Ja-kobieta. Przestrzeń aksjologiczna
we współczesnej poezji kobiet / 189

Część III. Aksjologia a pogranicza literatury

MONIKA WISZNIOWSKA: Refleksja aksjologiczna w *Eli, Eli* Wojciecha
Tochmana / 213

MAŁGORZATA KRAKOWIAK: Jan Błoński. Paradygmat postępowania
krytyka literackiego / 234

AGNIESZKA MARKOWSKA: Mnogość ról i spójność postawy Jana Józefa
Szczepańskiego / 257

TOMASZ GRUSZCZYK: Pogrywanie w romantyzm / 280

LECH GIEMZA: Przestrzeń bloga – przestrzeń dramatu. Blogi księży
jako świadectwo poszukiwania tożsamości / 299

Indeks nazw osobowych / 309

Wstęp

„Ja” w przestrzeni wartości. Obie strony splotu radykalnie rozszczerzone przez współczesność. Józef Tischner, sięgając do pism Sørensa Kierkegaarda, Fryderyka Nietzschego i Martina Heideggera, wskazuje dramat jako zasadniczą postać tego, co „ja” wydarza się w obliczu wartości. Dramat egzystencji, poszukiwania prawdy, sensu życia. Dramatyczność była już zresztą cechą źródłowego symbolu naszej tradycji filozoficznej – Platońskiej jaskini. Mrok, ekspresja obrazu, sytuacja zamknięcia, ale i potencjalna dynamika, transgresyjność.

Inną próbę określenia konturów tego, który stoi w obliczu wartości, podejmuje w swej *Książeczce o człowieku* Roman Ingarden. Istotą człowieczeństwa jest to, że człowiek stwarza własną rzeczywistość – sferę konstytuowaną przez wartości; rzeczywistość „ponad stan”, przekraczającą potrzeby życiowe, utylitarne. Realność tej sfery jest inna niż świata przyrody, ale posiada swoją, ontyczną obiektywność. Ta „ludzka rzeczywistość” współtworzy, rozwija nasze człowieczeństwo, my zaś urzeczywistniamy wartości, konkretyzując je w świecie. Przekraczanie świata przyrody w stwarzaniu sfery wartości stanowi podstawowy, źródłowy ruch naszej transcendencji. Działanie w sferze wartości, ich realizacja, stanowi jedną z ontycznych podstaw odpowiedzialności, określającą w istotowy sposób człowieczeństwo. Jako drugi ontyczny fundament odpowiedzialności Ingarden wskazuje ciągłość cielesno-psychiczną „ja”, jego nieprzerwaną tożsamość.

Tożsamości jednak nie otrzymujemy gotowej. Jak wskazuje Charles Taylor, od romantyzmu począwszy, musimy ją – każdy dla siebie – stwarzać, budując stały horyzont wartości. To zadanie może stanowić jeden z tematów naszych rozważań. Tworzenie, człowiek jako twórca – nie tylko wartości estetycznych, lecz także „ponadestetycznych” – to inny ważki temat. Niewątpliwa jest rola sztuki i literatury w istoczeniu się wartości i możliwości ich poznania. Literatura ujawnia to, co istotne, pozwala, jak podkreśla Tischner, przedzierać się do prawdy, unaoczniać ją. Skupia świat w sieci ludzkich sensów, artykułowanych bezpośrednio naszym językiem. Literatura jest radykalna, radykalniejsza niż myśl dyskursywna. Już romantyczna poezja dostrzegła kryzys podmiotu (splciony z kryzysem wartości) i zaczęła stwarzać drogi wyjścia – zarówno w nowym ukonstytuowaniu „ja”, jak i w odnowieniu przestrzeni wartości. Później dokonały się dalsze, modernistyczne przemiany, które w postaci tropów opisuje Ryszard Nycz (rozszczepienie, defragmentacja, zanikanie bytowości „ja” – „śmierć autora”). Wreszcie płynność „ja” wydobywana (stwarzana) przez postmodernizm. Nowe genderowe, queerowe i posthumanistyczne modele podmiotowości. Rozszczepienie „ja”, które Ingarden wskazał jako margines, coś wyjątkowo się wydarzającego – teraz staje przed nami jako centralne, podstawowe zjawisko. A przestrzeń wartości także się powiela, pączkuje (przestrzeń wirtualne, wieloświatowość), utrudniając rozpoznanie.

Znaczenie literatury polega jednak także na tym, że tworzone przez siebie koncepcje świata, bytów i zjawisk konkretyzuje w postaci czegoś realnie istniejącego, unaoczniając, czym są i co się z nimi dzieje. Podobnie unaocznia ona nasze „ja” w splocie z wartościami. Literatura stwarza, organizuje pole, na którym to, co się wydarza, może być oglądane i badane. Korzystając z tej ontologicznej zdolności literatury, a także z szerokiego spektrum darowanych przez nią zjawisk, pytamy w książce o przygody „ja” w przestrzeniach wartości. O to, co mówią o nich formy literackie, nowe postaci literatury. A także stare w nowym odczytaniu.

Pierwszą część książki wypełniają opracowania, których autorzy, w celu zbadania i opisu przestrzeni aksjologicznych poezji sku-

piają się w szczególny sposób na figurach poetyckich (metaforach, symbolach, epifaniach i obrazach). Przenikają się w tej części romantyczne i modernistyczne obszary literatury, badane najczęściej w przekrojowym, komparatystycznym ujęciu. Niezwykle interesująca wydaje się dyskusja między tekstami dotyczącymi relacji dobra i zła, i szerzej – o różnych kształtach świata wartości. Rozpoczyna tę rozmowę Magdalena Siwiec, ukazując modernistyczny przełom w ujmowaniu przestrzeni aksjologicznej i usytuowaniu w niej „ja”, jaki dostrzec można w *Kwiatach zła* Charles’a Baudelaire’a, polegający na podważeniu obiektywności rzeczywistości aksjologicznej, nienaruszalności związków dobra i piękna. Poeta wyklęty ukazał w swych wierszach naocznie, że przestrzeń wartości jest istotowo subiektywna i relacyjna, że w człowieku nieuchronnie istnieje zło, i że wyjściem może być albo stworzenie w sobie własnej, prawdziwej przestrzeni aksjologicznej, albo całkowite zanurzenie w złu świata. To wszystko zmienia postać świata nowoczesnego i sytuację „ja” w nim. Autorka opisuje zetknięcie z ową nową sytuacją aksjologiczną, widoczne w poezji Cypriana Norwida, spoglądając na nią jednak jakby z drugiej, niż Baudelaire, strony.

Karol Samsel dyskutuje niejako z takim ujęciem aksjologii Norwida. Wykorzystując jako punkt odniesienia poezję Czesława Miłosza, na nowo (inaczej) określa zespół konstytutywnych aspektów poezji Norwida. Badacz w centrum umieszcza nowatorski opis Norwidowskiej epifanii (model epifanii racjonalnej), a w jej soczewce odczytuje na nowo kształt poematu *Assunta*, a także sposób usytuowania i funkcjonowania w przestrzeni wartości Norwidowskiego bohatera-narratora i – szerzej – Norwidowskiej lektury świata i poezji.

Autorzy kolejnych dwóch szkiców ujmują teksty romantyczne w lustrze myśli późniejszej. Tekst Lucyny Nawareckiej ukazuje trudną, ontologiczną aksjologię genezyjskiej poezji Juliusza Słowackiego w perspektywie Nietzschego, podważającej tradycyjną aksjologię filozofii, co pozwala precyzyjniej i ciekawiej ująć ważne aspekty świata wartości genezyjskich. Kończący tę część tekst o odwróceniu perspektywy nie tylko pozwala zarysować aksjologiczne kształty przestrzeni, określające sytuację i bytowość pod-

miotów w poezji Juliusza Słowackiego i Bolesława Leśmiana, lecz także umożliwia zaproponowanie nowego modelu historycznoliterackiego czytania, ustanawiając swoistą hermeneutyczną klamrę dla całej komparatystycznej części książki.

Część drugą książki organizują problemowo i formatują niejako teksty Włodzimierza Szurca i Edyty Sołtys-Lewandowskiej. Włodzimierz Szurc, którego tekst o poezji Tadeusza Kantora rozpoczyna ten segment rozważań, określa w nim w sposób fundamentalny sytuację człowieka we współczesności. Zanikły już metafory i symbole, istnieją tylko rzeczy, ich ślady w przestrzeni pamięci. W tekstach Kantora ujawnia się podwójność Autora (w świecie, a zarazem przy Wyjściu). Sytuacja drzwi wyzwala w szczególny sposób ostrość przestrzeni aksjologicznej i drażni usytuowanie człowieka w Bycie.

Szkic Marka Bernackiego traktuje o zapaści świata wartości w modernistycznym świecie (Miłosz) i próbach jego restauracji na zupełnie nowych podstawach tekstowych, antropologicznych i epistemologicznych w poezji twórców Nowej Fali. W tekście Bernackiego można dostrzec kontynuację problemów zarysowanych w pierwszej części książki.

Próbę teoretycznego opisu niezaistniałej (niewykrystalizowanej) przestrzeni wartości i związanej z tym „rozmytej” postaci „ja”, Sołki, bohaterki współczesnej polskiej powieści, podjęła w swym tekście Beata Gontarz.

Paweł Paszek z kolei ukazuje w swym opracowaniu problem aksjologicznego waloryzowania twórczego doświadczenia w dziele Leo Lipskiego. Akt pisania stanowi tu próbę organizacji tego, co przekracza proste pojmowanie doświadczeń granicznych, a etyczne zobowiązanie zawarte w dziele współtworzy specyficzną jego poetykę.

Edyta Sołtys-Lewandowska w tekście o „ja” kobiecym i przestrzeni aksjologicznej tworzonej przez owo „ja” odsłania inną, odrębną, zasadę jej skupiania. „Ja” kobiece kieruje się zasadą empatii (tu granicznym, traumatycznym zjawiskiem okazuje się urodzenie Niezaistniałego dziecka). Istotą opisanego w analizowanej poezji niezwykłego kobiecego zachowania jest zdolność do swoistego,

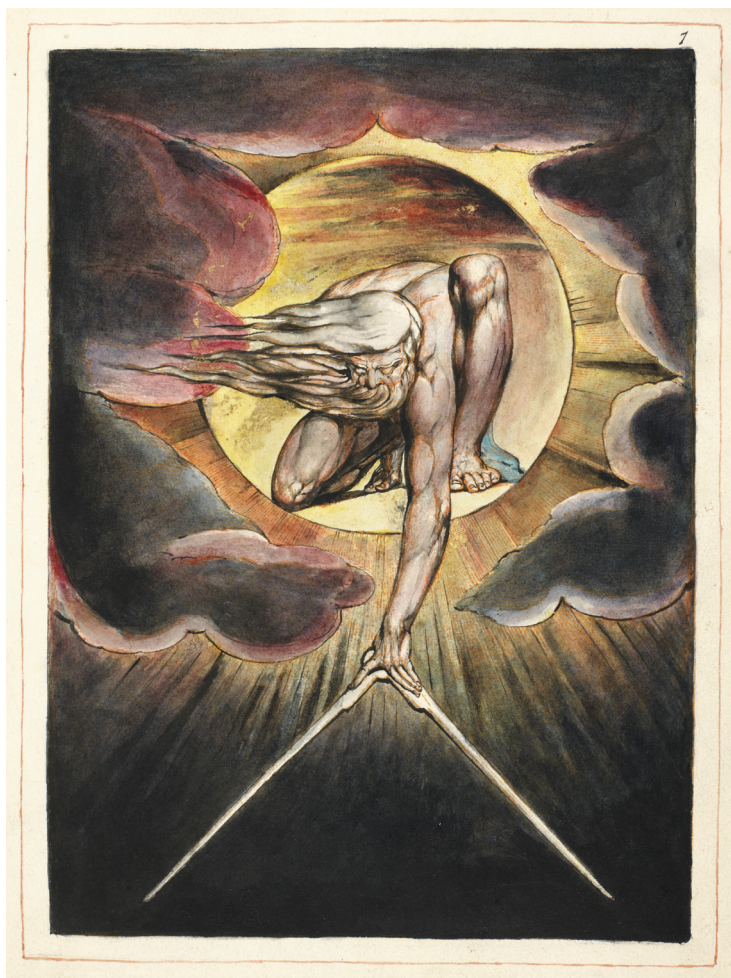
upodmiotawiającego stwarzania przestrzeni Innemu. Przypomina to odległe, ale istotowo, akt boskiego wycofania własnego Ja w celu uczynienia Nicości jako miejsca na stworzenie świata, opisanego w symbolicznym tekście żydowskiej Kabały.

W ostatniej części książki badaniu poddano przestrzeń aksjologiczną w pogranicznych przestrzeniach literackich. Najbardziej dramatycznie owa przestrzeń objawia się w opisanych przez Monikę Wiszniowską reportażach Wojciecha Tochmana, w których wartości na nowo – inaczej – konstytuują się w granicznych, traumatycznych spotkaniach z nagą Twarzą Sieroty, Wdowy, Innego...

Kolejne dwa teksty ukazują zarys świata wartości dany w życiu literackim. Najpierw w niezwykłym, indywidualnym horyzoncie aksjologicznym wybitnego krytyka literackiego, historyka literatury Jana Błońskiego, opisanym przez Małgorzatę Krakowiak, a następnie w życiu, sylwetce i literackiej drodze Jana Józefa Szczepańskiego opisywanych przez Agnieszkę Markowską.

Dwa kolejne teksty przedstawiają działanie się (wydarzanie) świata wartości w innych przestrzeniach pogranicznych, tym razem obecnych także w postaciach badanego medium. W szkicu Tomasza Gruszczyka wartości ujawniają się w wyborach proponowanych w grze komputerowej, opartej na kanonicznej niegdyś lekturze szkolnej (*Popiół i diament* Jerzego Andrzejewskiego), a w tekście Lecha Giemzy – w osobistych i interesujących świadectwach księży zmagania się ze światem wartości w życiu codziennym, zawartych w dramatycznych często tekstach ich blogów.

Leszek Zwierzyński



CZĘŚĆ I

Figury, epifanie i odwrócenie perspektywy

MAGDALENA SIWIEC*

Uniwersytet Jagielloński,
Wydział Polonistyki

Baudelaire'owska aksjologia w kontekście norwidowskim Zbliżenie przez etykę?

W *Legendzie Młodej Polski* Stanisław Brzozowski pisał: „Dla mnie jest Norwid jednym z najbardziej i najgłębiej katolickich umysłów stulecia, najniezaprzeczalniej katolickim z pośród wszystkich naszych poetów”¹. Ta opinia wydaje się dziś jedną z mniej kontrowersyjnych opinii Brzozowskiego, nikogo nie dziwi nazwanie Norwida pisarzem katolickim², choć inaczej wyglądała recepcja autora

* Opracowanie naukowe finansowane w ramach programu Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego pod nazwą „Narodowy Program Rozwoju Humanistyki” w latach 2016–2019 (Nr 0046/NPRH4/H2a/83/2016).

¹ S. BRZOWSKI: *Legenda Młodej Polski. Studya o strukturze duszy kulturalnej*. Lwów 1910, rozdz. 3: *Polska dzieciennia*, s. 73. Na temat miejsca Norwida w lekturach Brzozowskiego zob. E. KĄCKA: *Stanisław Brzozowski wobec Cypriana Norwida*. Warszawa 2012. Badaczka pisze: „[...] miejsce Norwida w dziele Brzozowskiego jest szczególne, zaryzykowałabym nawet stwierdzenie, że jego obecność jest jedną z najciekawszych i najbardziej złożonych” (s. 15) i tej tezy dowodzi w swojej książce, podejmując także kwestię katolicyzmu obu pisarzy.

² „Norwid oparł swój pogląd na świat i swój system wartości na prawdach wydobytych z Ewangelii” – pisała A. MERDAS: *Łuk przymierza. Biblia w twórczości Norwida*. Lublin 1983, s. 61. M. Głowiński z kolei traktuje Norwida jako poetę religijnego osadzającego swoje dzieło w doktrynie; zob. M. GŁOWIŃSKI: *Norwida wiersze-przypowieści*. W: IDEM: *Prace wybrane*. Red. R. NYCZ. T. 5.

Vade-mecum, kiedy powstawała *Legenda*... W tym samym dziele jednak, choć w innym jego miejscu, krytyk posłużył się podobnym określeniem wobec twórcy pod względem aksjologicznym znajdującego się – jak się zdaje – na antypodach postawy Norwidowskiej – Charlesa Baudelaire’a: „Baudelaire nie mistyfikował nikogo swym katolicyzmem. Był on katolikiem bardzo wysokiego typu”³. Na temat chrześcijańskiego wymiaru twórczości Baudelaire’a napisano wiele, sprzecznych zresztą, zdań, nie będę ich tutaj szczegółowo odtwarzać⁴. Przywołuję pojęcie pisarza katolickiego dlatego, że wiąże się ono w ujęciu Brzozowskiego z etyczną odpowiedzialnością, z – jak sam twierdzi – „głębką dyscypliną moralną” (diamentalnie nieprzystającą do katolicyzmu „ludowego”), a zatem z tym wymiarem literatury, który nas tutaj interesuje.

Sam Norwid w przedmowie do *Vade-mecum* pisał o konieczności zaistnienia w literaturze tego, co nazwał „stroną moralną”, i dodawał: „W ogóle literatury naszej **moralіści** zbyt szczupłym są zastępem dlatego, że położenie narodu daje więcej folgi głosom o prawa wołającym niżli zajmującym się **obowiązkami**”⁵. Określenie „pisarz-moralista” przyłgnęło do niego nie bez podstaw.

Kraków 2000, s. 277. Zob. też m.in.: S. SAWICKI: *Wartość – sacrum – Norwid*. Lublin 1994; IDEM: *Chrześcijańskie wartości poezji Norwida*. Lublin 1986; J. PUZYNNINA: *Słowo Norwida*. Wrocław 1990; A. DUNAJSKI: *Chrześcijańska interpretacja dzieł w pismach Cypriana Norwida*. Lublin 1985; D. PNIEWSKI: *Między obrazem i słowem. Studia o poglądach estetycznych i twórczości literackiej Norwida*. Lublin 2005, s. 7–23; I. SŁAWIŃSKA: *O prozie epickiej Norwida. Z zagadnień warsztatu pracy*. „Pamiętnik Literacki” 1957, z. 2.

³ S. BRZozowski: *Legenda Młodej Polski*..., rozdz. 10: *Naturalizm, dekadentyzm, symbolizm*, s. 341–342.

⁴ Zob. P. EMMANUEL: *Baudelaire, la femme et Dieu*. Paris 1982, s. 117–157. Z perspektywy stosunku Baudelaire’a do chrześcijaństwa w centrum uwagi powinny się znaleźć – poza dziennikami – szczególnie wiersze z działu *Bunt (Révolte) Kwiatów zła*. Wspomina o tym sporze o chrześcijańskość Baudelaire’a J. Brzozowski; zob. J. BRZozowski: *Posłowie*. W: Ch. BAUDELAIRE: *Kwiaty zła. Les Fleurs du mal*. Oprac. M. LEŚNIEWSKA, J. BRZozowski. Kraków 1994, s. 470.

⁵ C.K. NORWID: *Do czytelnika*. W: *Pisma wszystkie*. Red. J.W. GOMULICKI. T. 2. Warszawa 1971, s. 9. Wszystkie cytaty z dzieł Norwida za tym wydaniem; podaję w nawiasie tytuł wiersza, skrót tytułu zbioru PW, a następnie numer tomu i strony.

Ten aspekt jego twórczości wydaje się różnić go najmocniej od Baudelaire'a, z którym próbowano go zestawiać. Podkreślał tę różnicę Hans Robert Jauss we wstępie do niemieckiego wydania *Vade-mecum*, sygnalizując, że problematyka moralna – centralna w zbiorze Norwidowskim – przez Baudelaire'a zostaje wycofana z poezji i przesunięta do innych pism, zwłaszcza małych poematów prozą⁶. Warto podjąć próbę weryfikacji tego sądu.

Kwiaty zła to wszak tom, którego ukazanie się związane jest ze skandalem obyczajowym i z oskarżeniami jego twórcy o niemoralność. Poezja Baudelaire'a, *poète maudit*, jest u nas – w dużej mierze za sprawą recepcji młodopolskiej – uznawana za sztukę dekadencją, związaną z nudą, splinem i koncepcją sztuki dla sztuki⁷. Mówi się częstokroć o Baudelaire'owskiej idolatrii estetycznej, która – jak się może wydawać – w konsekwencji prowadzi do marginalizacji wymiaru etycznego sztuki. Pamięta się o dedykowaniu *Kwiatów zła* Teofilowi Gautierowi i stawia obok siebie tych dwóch twórców jako fundatorów dekadentyzmu. Tymczasem w istocie sprawa nie jest tak jednoznaczna, a trzeba pamiętać i o tym, że stanowisko poety ewoluowało, że miał w swej biografii twórczej rozmaite epizody – także uwzględniające zaangażowanie społeczne. Tylko wspomnę, że w przedmowie do poezji Pierre'a Duponta czy w eseju *Szkoła pogańska* pisarz wyraźnie występuje przeciw hasłu *l'art pour l'art*, choć oczywiście są utwory Baudelaire'a realizujące zasadę skrajnej estetyzacji, zdające się oddawać hołd wyłącznie niezaangażowanemu pięknu, a pojęcia piękna i ideału występują w jego tekstach równie często, jak nuda i splin. Samo to wystarczy, by uznać migotliwość, niejednoznaczność koncepcji Baudelaire'a. Trudno tu nie wspomnieć, że także i twórczość Norwida nie jest jednoznaczna i niezmienna. Mówi się o jej zbliżeniu do parnasizmu⁸. Można

⁶ H.R. JAUSS: *Przedmowa do pierwszego niemieckiego wydania „Vade-mecum” Cypriana Norwida*. Przeł. M. KACZMARKOWSKI. „Studia Norwidiana” 1985/1986, nr 3/4, s. 5.

⁷ Zob. np. T. WALAS: *Ku otchłani. Dekadentyzm w literaturze polskiej 1890–1905*. Kraków 1986, s. 19–26.

⁸ Zob. M. ŻUROWSKI: *Norwid i Gautier*. W: *Nowe studia o Norwidzie*. Red. J.W. GOMULICKI, J.Z. JAKUBOWSKI. Warszawa 1961; M. ŻUROWSKI: „*Larwa*” na

w niej odnaleźć tropy zwątpienia, melancholii, czasem stanowiące dominantę utworów, choć – to prawda – towarzyszy jej stały horyzont aksjologiczny⁹.

Rodzi się zatem pytanie: Jak wyjaśnić to zaskakujące, choć niezamierzone, zbliżenie Norwida i Baudelaire'a dokonane w *Legendzie Młodej Polski*? Piszę o zbliżeniu niezamierzonym, bo Brzozowski nigdzie bezpośrednio nie zestawia obu twórców, zajmuje się każdym z nich osobno, a jednak w sposób zastanawiająco podobny. Będzie on zatem stale w moim artykule obecnym pośrednikiem w refleksji nad aksjologią obu poetów.

Proces wytoczony *Kwiatom zła* w lipcu 1857 roku, powtarzający wcześniejsze zarzuty zawarte w recenzjach z „Le Figaro”, zakończył się werdyktem: „profondement immoral”, uznaniem wierszy za niemoralne, skazaniem autora na karę grzywny za obrazę uczuć publicznych i dobrych obyczajów oraz wykluczeniem sześciu utworów ze zbioru. Sąd uznał, że wiersze te są bezwstydnymi i prowadzą do ekscytacji zmysłów, w uzasadnieniu wymieniono fragmenty uznane za obsceniczne¹⁰. Istotne jest zatem przypomnienie z jednej strony zarzutów, które potem powtarzano przy kolejnych wydaniach zbioru (czyniła to m.in. Zofia Węgierska¹¹), z drugiej – linii obrony Baudelaire'a i zaangażowanych przez niego kryty-

tle porównawczym. „Przegląd Humanistyczny” 1963, nr 6; IDEM: *Hopkins, Mallarmé i Norwid*. „Poezja” 1988, nr 4–5; IDEM: *Norwid i symboliści*. „Przegląd Humanistyczny” 1964, nr 4. Zob. też W. RZOŃCA: *Premodernizm Norwida – na tle symbolizmu literackiego drugiej połowy XIX wieku*. Warszawa 2013.

⁹ Jak pisze S. Sawicki: „Liryka Norwida „dzieje się” w sakrosferze o chrześcijańskiej inspiracji, jest nasycona religijnymi motywami”; S. SAWICKI: *Chrześcijańskie wartości...*, s. 23. Dalej autor podkreśla, że nie tylko i nie przede wszystkim o motywikę religijną u Norwida chodzi. Zob. też IDEM: *Norwida walka z formą*. Warszawa 1986, zwł. s. 60.

¹⁰ Zob. A. GUYAUX: *Baudelaire: Un Demi-Siècle de lectures des „Fleurs du mal” (1855–1905)*. Paris 2007.

¹¹ Zob. [Z. WĘGIERSKA]: *Kronika paryska. Literacka, naukowa i artystyczna*. „Biblioteka Warszawska” 1869, T. 3, s. 440–442. Zdaniem M. Żurowskiego Węgierska pisała pod wpływem Norwida, jednak – jak wskazuje J. Trznadel – była przede wszystkim pod wpływem francuskiej prasy, której opinie powtarzała. Zob. M. ŻUROWSKI: „*Larwa*” na tle..., s. 22–23; J. TRZNADEL: *Czytanie Norwida. Próby*. Warszawa 1978, s. 242–243.

ków i literatów. Już w 1855 roku po publikacji pierwszych wierszy wchodzących potem w skład *Kwiatów zła* Louis Goudall oceniał je jako wydumane, pretensjonalne i – przede wszystkim – nieodpowiadające moralnym problemom nowoczesności¹². Krytyk ten, jak się zdaje, wierzy jeszcze po Rousseau'nsku w naturalne dobro ludzi. Twierdzi przy tym – tu już niezgodnie z myślą Rousseau, który pisał tak wiele o skażeniu cywilizacją – że człowiek Baudelaire'a zanurzający się świadomie w złu nie jest człowiekiem nowego wieku. A zatem to, co poeta rozpoznaje jako największą bolączkę swego czasu, co stawia w centrum zbioru, dla Goudalla nie istnieje jako problem współczesności. Intencja autora artykułu jest oczywiście lekceważąca. Interesujące jest przy tym, w jaki sposób krytyk pisze o stosunku autora do tekstu, a zatem, jak postrzega jego podmiotowość. Zarzuca mianowicie Baudelaire'owi brak spontaniczności i nie dowierza, że twórca identyfikuje się z tym, o czym pisze. Gdyby się nad tym zastanowić, jest to argument, który w gruncie rzeczy można było wysunąć jako argument obronny w procesie *Kwiatów zła*. Naturalnie trudno zgodzić się z Goudallem co do oceny całego zbioru i zamiaru autorskiego w szczególności. Niemniej jednak zauważona przez niego rozbieżność między postawą prezentowaną w tekstach a stosunkiem doń podmiotu wskazuje na niejednoznaczność tej kreacji, swoisty dystans „ja” wobec świata przedstawionego w lirykach, do czego jeszcze powrócę.

Nie trzeba przypominać, że – pisał o tym już Jean Massin – koncepcja powrotu do natury Rousseau była Baudelaire'owi zasadniczo obca, że za obłudne uważał wypieranie grzechu i że preferował postawę konfrontacji ze złem¹³. Taka konfrontacyjna postawa – stawianie czoła złu – charakteryzuje także Norwida, składnąd również dalekiego od naiwności sentymentalnej; owszem, piszącego o „bez-tęsknocie” i „bezmyśleniu”, braku światłocienia, niewinności i nieświadomości plag współczesnego świata z nostalgią, ale i z ironią (zob. *Moja Piosnka II, Wieś*). W tym sensie obaj

¹² Zob. L. GOUDALL, artykuł w „Le Figaro” z 4 listopada 1855 r., cyt. za: A. GUYAUX: *Baudelaire...*, s. 147.

¹³ Zob. J. MASSIN: *Baudelaire entre Dieu et Satan*. Paris 1945, s. 82.

pisarze dalecy są od postawy „naturalizmu” rozumianej jako jeden z wariantów „romantycznego postsekularyzmu”¹⁴.

Inne artykuły publikowane w „Le Figaro” – autorstwa Edmonda Duranty’ego czy Jeana Habansa – zawierają podobną jak w tekście Goudalla ocenę wierszy Baudelaire’a jako nastawionych na szokowanie czytelnika, epatujących okropieństwem, koszmarnych. Habans napisze: „Wszystko, co nie jest tu ohydne, jest niezrozumiałe...” („Tout ce qui n’est pas hideux y est incompréhensible...”) ¹⁵. Właśnie oskarżenia o niezrozumiałość dowodzą, jak bardzo *Kwiaty zła* szły wbrew oczekiwaniom czytelniczym. Niezrozumiałość, „ciemność” to zarzut, z którym spotyka się także Norwid: „Ty, skarżysz się na ciemność mojej mowy” (*Ciemność*, PW, T. 2, s. 26) – tak z goryczą podmiot liryczny *Ciemności* zwraca się do czytelnika, który wierszom „skąpi chwili marnéj” (*Ciemność*, PW, T. 2, s. 26). Słysząc tu echa oskarżeń – nie tylko osobistych, jak te zawarte w korespondencji współczesnych Norwidowi – ale także ataków na łamach prasy z przełomu lat 40. i 50. W roku 1849 Zygmunt Krasiński ostrzega młodego autora przed „ciemnością” jego wierszy¹⁶. Józef Bohdan Zaleski w tym samym czasie uznaje Norwida za poetę zmanierowanego i dziwaczego, nieco później Ignacy Kraszewski pisze o dziwactwie „geniusza zwichniętego”¹⁷. Zarzuty ciemności, dziwactwa i zmanierowania stylu, zawiłości, braku logiki, pretensjonalizmu i chaosu będą powracać na łamach „Gazety Polskiej”, „Przeglądu Poznańskiego” czy „Czasu”, w pismach Feliksa Bentkowskiego, Jana i Stanisława Koźmianów, Juliana Klaczki,

¹⁴ Zob. M. WARCHAŁA: *Romantyzm i narodziny myśli postsekularnej*. „Logos i Ethos” 2014, nr 1(36), s. 75–81.

¹⁵ J. HABANS, artykuł w „Le Figaro” z 12 lipca 1857 r., cyt. za: A. GUYAUX: *Baudelaire...*, s. 163. Jeśli nie zaznaczam inaczej, wszystkie przekłady z francuskiego – M.S.

¹⁶ „Jasność zaś w mowie i w piśmie jest mowy i pisma bratnią dla ludzi miłością, ciemność zaś egoizmem – bo Ty używasz i rozkoszujesz, a ludzie nie używają i nie rozkoszują”. List Z. Krasińskiego do C. Norwida z 1 czerwca 1849 r., cyt. za: *Norwid. Z dziejów recepcji twórczości*. Wybór tekstów, oprac. i wstęp M. INGLÓT. Warszawa 1983, s. 43.

¹⁷ J.B. ZALESKI: *Notatki z lat 1851–1861 oraz J.I. KRASZEWSKI: Kartki z podróży. 1858–1864*. Warszawa 1977, cyt. za: *Norwid. Z dziejów...*, s. 44 i 53.

Karola Szymanowskiego. Zacytujmy jako reprezentatywną recenzję *Promethidiona* i *Zwolona* autorstwa Jana Koźmiana:

Prawdziwie trzeba by zapomnieć o wszystkich utworach naszych poetów, któreśmy dotąd kochali, wielbili i podziwiali, które uważaliśmy za wzory dobrego smaku, pięknego przejrzystego stylu, głęboko obmyślanej kompozycji, aby móc na chwilę znaleźć upodobanie w tych zamglonych pomysłach wyszukanyymi, a jednak trafnymi wyrazami, w tym chaosie pretensjonalnego, naciąganego humoryzmu, wreszcie, w tym gonieniu za oryginalnością, która się ustawnie z objąć pisarza wymyka, zostawiając mu swój cień, czyli napuszystość myśli, najczęściej rozbratanej z logiką. Czytając te utwory, żałować nieraz przychodzi, jak pomysł dobry, trafny nawet, psuje jakby z umysłu, ubierając go w najpocieszniej przenicowane słowa, które acz objaśnia przypiskiem, niemniej nie pozbawia ich śmieszności¹⁸.

Podobne zarzuty powracają nawet w wypowiedziach zasadniczo przychylnych Norwidowi. Co tu istotne, od początku recepcji jego dzieł często jako argument mający równoważyć niedostatki formy pojawia się przekonanie o religijności i moralności autora¹⁹. W *Ciemności* Norwid stosuje szczególną formę obrony. Nie odpiera bowiem zarzutów, ale je potwierdza, czyniąc z wiersza deklarację koncepcji poezji trudnej, wymagającej, a zatem „ciemnej” w sensie pozytywnym, jako świadomie wybranej drogi twórczej.

Jak wiadomo, wiersze Baudelaire'a spotkały się nie tylko z krytyką, ale także z wyrazami uznania wielu prominentnych postaci od Julesa Janina po Gustava Flauberta stających w obronie ich autora. Norwid – szczególnie w okresie emigracyjnym – nie miał

¹⁸ J. KOŹMIAN: „*Promethidion, rzecz w dwóch dialogach z epilogiem*”, „*Zwolona. Monologia*” p. C. K. Norwida, cyt. za: Norwid. *Z dziejów...*, s. 99.

¹⁹ Przykładowo Zaleski pisze w liście do Koźmiana o Norwidzie: „Marnuje dary i łaski, manieruje w pismach, dziwaczy w życiu. [...] Marzy wciąż, a co smutniejsza, że w gruncie pobożny jest i miłujący Boga”. J.B. Zaleski, list do J. Koźmiana z września 1849, cyt. za: Norwid. *Z dziejów...*, s. 44.

aż takiego szczęścia u współczesnych mu krytyków. Jest zrozumiałe, że w artykułach broniących *Kwiaty zła* przed zarzutami o niemoralność podnoszono kwestie etyki. Zajmowały one szczególnie Julesa Barbeya d'Aureville'ego, który nazywa *Kwiaty zła* wprost książką moralną. Myślenie d'Aureville'ego zbliża się przy tym do odczytania Brzozowskiego – heroizm etyczny *Kwiatów zła* dla obu rozpoczyna się od nazywania rzeczy po imieniu, konfrontacji z prawdą ludzkiej psychiki. Dla Baudelaire'a prawda nie ma wymiaru absolutnego jak dla Norwida²⁰, niemniej jednak zdzierający zasłonę fałszu wymiar poezji jest istotny także i dla niego. Polski krytyk mówi o właściwej Baudelaire'owi „heroicznej wprost prawości wewnętrznej”, „odwadze i nieznającej ucieczki przed sobą szczerości”, „szkole męskości w walce o prawdę”²¹. Z kolei autor *Les Diaboliques* pisze o Baudelairowskiej demaskacji zepsucia, niemocy, splinu współczesnego świata przez obnażenie własnej duszy i zadanie jej bólu. Heroiczny jest gest samooskarżenia, odmowy odmalowywania siebie samego, podobnie jak rzeczywistości zewnętrznej, w lepszym świetle.

Ów krytycyzm do pewnego stopnia łączy Baudelaire'a z Norwidem. Oczywiście, „ja” *Vade-mecum* to przewodnik prowadzący i nauczający czytelnika, ale przecież nie tylko. W tym samym zbiorze, jak również w innych utworach poety, jest wiele fragmentów autoironicznych i autokrytycznych. Norwid – nawet wyrażając dezaprobatę dla współczesności – nigdy nie stawia się poza jej obrębem czy ponad nią. Uznaje swą – jakkolwiek bolesną – przynależność do niej, dostrzega cywilizacyjne i kulturowe uwarunkowania, których negowanie wydaje mu się naiwnością²². Dlatego kiedy podmiot *Nerwów* mówi o obłudzie salonów obojęt-

²⁰ Na temat utopii estetycznej Norwida, czyli koncepcji sztuki jako wyrazu „całej prawdy” pisze E. FELIKSIĄK: *Poezja i myśl. Studia o Norwidzie*. Lublin 2002, s. 134–143.

²¹ S. BRZozowski: *Legenda Młodej Polski...*, rozdz. 10: *Naturalizm, dekadentyzm, symbolizm*, s. 340–342.

²² O stosunku do rewolucji przemysłowej – konieczności jej uwzględnienia, obcości i przynależności do nowoczesności pisze Z. ŁAPIŃSKI: *Norwid*. Kraków 1984, s. 129–130, 139; zob. też Z. STEFANOWSKA: *Pisarz wieku kupieckiego i prze-*

nych wobec nieszczęścia, nazywając faryzeuszem samego siebie, staje się przedmiotem własnych oskarżeń. Irena Sławińska podnosi tę kwestię, analizując kreację narratora w nowelach Norwida. Starając się zatrzyć dystans między narratorem a środowiskiem, poeta czyni go współodpowiedzialnym za „skrzywienie cywilizacji współczesnej”²³. W teksty obu poetów wpisane jest poczucie wspólnoty z innym, choć warto podkreślić, że jednocześnie jest w nich mocno obecny problem alienacji podmiotu. Symptomatyczny dla tendencji do autodeprecjacji – oczywiście *toutes proportions gardées* – jest list Norwida do Marii Trębickiej, w którym poeta deklaruje świadomy wybór najniekorzystniejszego dla własnego wizerunku momentu pozowania do fotografii. Ta deklaracja w jego intencji prowadzi do spraw istotniejszych, ilustruje preferowaną przez niego postawę życiową, ale także wyjaśnia pewne wybory artystyczne, związane i z problematyką utworów, z pozorną błahością ich tematyki, i z językiem poetyckim.

Zdaniem d'Aureville'ego w *Kwiatach zła* nie ma mistyfikacji, maskowania zła. Uderza go, podobnie jak Brzozowskiego, szczerść „ja” lirycznego wobec własnych, nawet najbardziej wstydliwych, doznań. Polski krytyk właśnie tę postawę będzie wiązał z katolicyzmem rozumianym jako „pewna postać kultury, pewien zasadniczy stosunek do swych przeżyć i doświadczeń”²⁴. Konkluzja d'Aureville'ego zmierza w tym samym kierunku: „Après *Les fleurs du Mal*, il n'y a plus que deux partis à prendre pour le poète qui les fit éclore: ou se bruler la cervelle... ou se faire chrétien.” („Po *Kwiatach zła* są dla poety, który sprawił, że rozkwitły, tylko dwie możliwości: albo spalić sobie mózg, albo stać się chrześcijaninem”)²⁵. Można zatem stwierdzić, że w batalii o *Kwiaty zła* jedni krytycy oskarżają ich autora o niemoralność, a także

mysłowego. W: EADEM: *Strona romantyków. Studia o Norwidzie*. Lublin 1993, s. 28–53.

²³ I. SŁAWIŃSKA: *O prozie epickiej Norwida...*, s. 492.

²⁴ S. BRZozowski: *Legenda Młodej Polski...*, rozdz. 10: *Naturalizm, dekadenizm, symbolizm*, s. 343.

²⁵ J. BARBEY D'AUREVILLE, artykuł dołączony do dokumentacji w procesie z sierpnia 1857 r., cyt. za: A. GUYAUX: *Baudelaire...*, s. 198.

nieprzystawalność jego wierszy do problemów i wyzwań współczesności, inni – ci, którzy go bronią, widzą w nim właśnie pisarza moralnego i zarazem – co ważne – nowoczesnego. Ta ostatnia perspektywa pozwala zbliżyć go do Norwida. Brzozowski tak pisał o francuskim poecie, widząc w nim *porte-parole* współczesności:

Ujmuje on to, co stanowi znaną mu z przeżyć treść psychiki kulturalnej współczesnych swoich i określa ją jako stan upadku i grzechu. Nie usiłuje on stworzyć dla samego siebie, czy dla innych pocieszenia; daje to, co widzi i tak, jak widzi. Przewycięża panujący nad psychiką kulturalną, bezwzględnie niemęski — optymistyczny przesąd, iż to, co stanowi treść tej psychiki, musi mieć w każdym razie jakieś bliższe lub dalsze — ale *dodatnie* — znaczenie, że zawsze i wszędzie stanowi ta psychika fazę postępu, jeden z jego momentów²⁶.

Jak dowodzą badacze, „poczucie grzechu pierwotnego jest u Baudelaire’a jednoznaczne z poczuciem nieodwracalnego skażenia istniejącego świata”²⁷. Od pierwszego wiersza *Kwiatów zła* zatytułowanego *Do czytelnika* poeta określa i odbiorcę, i podmiot mówiący jako dotkniętych złem, splinem, nudą, hipokryzją. Rozpoznanie sytuacji „ja” to rozpoznanie kryzysu związanego ze zmieniającym się światem, z rozwojem cywilizacyjnym, anonimowością wielkiego miasta, owocującą szokiem, na który wskazywał Benjamin²⁸. O „krytycznej chwili”, w której znajduje się poezja, pisze Norwid we wstępie do *Vade-mecum*. Tak określony stan poezji stanowi odzwierciedlenie „stanu krytycznego” w szerszym

²⁶ S. BRZOWSKI: *Legenda Młodej Polski...*, rozdz. 10: *Naturalizm, dekadentyzm, symbolizm*, s. 344–345.

²⁷ Ibidem, s. 471.

²⁸ Zob. W. BENJAMIN: *O kilku motywach u Baudelaire’a*. W: IDEM: *Konstelacje. Wybór tekstów*. Przeł. A. LIPSZYC, A. WOŁKOWICZ. Kraków 2012; zob. też: IDEM: *Pasaże*. Red. R. TIEDEMANN. Przeł. I. KANIA. Posłowiem opatrzył Z. BAUMAN. Kraków 2003.

wymiarze²⁹. Norwid diagnozuje bowiem stan współczesnego społeczeństwa jako stan kryzysu podobnie jak Baudelaire, choć inaczej na ten kryzys odpowiada.

Różnicę między poetami najlepiej obrazuje zderzenie Norwidowego *Źródła z Kwiatami zła*, zwłaszcza z wierszem otwierającym zbiór Baudelaire'a³⁰. Perspektywa zbawienia – w poezji Baudelaire'a nieobecna, albo raczej obecna negatywnie – zasadniczo stale towarzyszy autorowi *Assunty*. Znów warto sięgnąć po pośrednictwo Brzozowskiego komentującego twórczość Norwida:

Wydaje mi się to stanowisko Norwida jednym z najciekawszych i najgłębszych twórców myśli katolickiej. Katolickim jest ono bowiem na wskroś. Katolickim jest w tym znaczeniu, że łączy życie historyczne z wiarą w zbawienie człowieka; katolickim i w tym znaczeniu także, że podstawy życia ustalone są poza życiem, że tworząc życie swoje człowiek jak gdyby odzyskuje tylko coś, jak gdyby odnajduje utajonego „w bezkresnej Boga piersi” człowieka wiecznego³¹.

W wierszu *Źródło* mamy niewątpliwie do czynienia z ingerencją świata zła, splinu, nudy, głupoty, świata, gdzie czas i przestrzeń są „bez-Boże”, a zatem świata, który można nazwać „baudelaire'owskim”. Podmiot jest przytłoczony przez tę wrogą mu i obcą rzeczywistość, która jest przeciwieństwem jego rzeczywistością, z którą musi się pogodzić, skoro jest w jej centrum: „[...] tam siedłem - (spomnieć trudno bez wytchnienia!...) - / Siedłem tam - - kędy? wątpię” (*Źródło*, PW, T. 2, s. 132). Podkreślimy, że podmiot wiersza wcale nie jest wolny od wątplenia, pierwotnie nie cechuje go bezwzględna wiara i niewinność. A jednak przekaz liryku jest niepodważalny: „Jest źródło” (*Źródło*, PW, T. 2, s. 133) i zdeptanie

²⁹ Zob. R. FIEGUTH. *Poezja w fazie krytycznej. Cykl wierszy Cypriana Norwida „Vade-mecum”*. W: *Poezja w fazie krytycznej i inne studia z literatury polskiej*. Przeł. K. CHMIELEWSKA. Izabelin 2000.

³⁰ Zob. M. ŻUROWSKI: „*Larwa*” na tle..., s. 19–23.

³¹ S. BRZozowski: *Legenda Młodej Polski...*, rozdz. 7: *Polskie Oberammergau*, s. 208–209.

tego źródła przez człowieka nienawistnego nie może tego zmienić. Do tej prawdy, do tej wiary „ja” liryczne dochodzi trudną drogą, prowadzącą także przez zwątpienie, kłamstwo, nudę, zbrodnie. Jednocześnie ów mąż depcący źródło jest przez Norwida przedstawiony jak człowiek obłąkany (podobnie jak w *Larwie* degeneracja moralna wyniszcza):

Z tejże strony
 Śmiech mię doleciał gorzki i szmer przytłumiony
 I obaczyłem męża z rękoma na głowie,
 Jak kiedy kto przenosi całą swoją siłę
 W stopy własne - - ten deptał modrą źródła żyłę -
 Jakoby wstęgę, która mu sandał opłotła
 Lub szargała się w prochu, gdzie ją stopa wgniotła -
 Śmiech człowieka był wściekły, wymowa odrębna:
 Coś jak łoskot za trumną noszonego bębna,
 Którym pobrzmiwał sarkazm, chrypnąc z nienawiści:
 „Patrzcie!... jak Duch-stworzenia obuwie mi czyści!...”
 (Źródło, PW, T. 2, s. 133)

Cechują go sarkazm, wściekłość, gorycz, ale głównym argumentem potwierdzającym jego szaleństwo jest pragnienie podporządkowania Ducha stworzenia własnemu „ja”, zaprzeczenia transcencji w imię własnej podmiotowości zawieszanej w próżni. Taka właśnie postawa jest dla Norwida szaleństwem nowoczesności. I w zasadzie taki – takim właśnie szaleństwem ogarnięty – jest człowiek Baudelaire’a. O ile jednak Norwidowski podmiot tę postawę poddaje krytyce, o tyle w przypadku francuskiego poety jest ona własną postawą „ja”: „Głupota, błąd, grzech, sknerstwo, jak potwór niesyty / Ścisnęły myśl i ciała poczwórna obęczą. / My – żywimy wyrzuty, co nas lubo dręczą [...]” („La sottise, l’erreur, le péché, la lésine, / Occupent nos esprits et travaillent nos corps, / Et nous alimentons nos aimables remords [...]”³²). To podmiot za-

³² Ch. BAUDELAIRE: *Do Czytelnika (Au Lecteur)*. Przeł. J. OPĘCHOWSKI. W: Ch. BAUDELAIRE: *Kwiaty zła. Les Fleurs du mal...*, s. 6–7.

gubiony wobec utraty owego źródła, stałych punktów oparcia, która prowadzi do kryzysu wartości. Zmuszony jest do poszukiwania sensu w sobie, a może nie tyle go poszukiwać, bo poszukiwanie zakładałoby jego istnienie transcendentne, ile wciąż na nowo go ustanawiać. Jest skazany na siebie samego, bo nic poza nim nie jest pewne, ale on sam nie jest dla siebie wystarczającym fundamentem, świadomy – samoświadomość jest tu kluczowa – swego zagubienia. Baudelaire'owski podmiot zadaje pytania, jak rozpoznać siebie w obliczu tych zmian. Charles Taylor pisze o konsekwencjach takiej samozwrotności podmiotowości pokartezjańskiej, która w sobie szuka źródeł moralności, uwewnętrzniając naturę³³. W liryce Baudelaire'a rezultatem tego emancypacyjnego ruchu jest utrata gruntu pod nogami, otchłań, wobec której znajduje się „ja”.

To rozpoznanie i samotność człowieka wobec tego rozpoznania potwierdzają inne wiersze. *Zły mnich* (*Le Mauvais Moine*) przynosi wspomnienie klasztornych wizerunków świętej Prawdy: „Ongi klasztorne mury, zatopione w ciszy. / Wizerunkami prawdy zdobiono wieczyste” („Les cloîtres anciens sur leurs grand murailles / Étaient en tableaux la sainte Vérités [...]”³⁴). „Ja” liryczne – człowiek XIX wieku, ów tytułowy zły, gnuśny mnich – nie potrafi już odtworzyć *sacrum* (tu tożsamego z Prawdą absolutną) w swojej duszy, która – nazwana także grobem – staje się odpowiednikiem klasztoru, teraz pozbawionego ściennych malowideł. Śmierć wiary jest śmiercią wewnętrzną uniemożliwiającą odtworzenie prawdy, nawet jeśli to tylko prawda o sobie. Reprezentacja – stworzenie choćby namiastki obrazu Prawdy – staje się niemożliwa. Z kolei upadek Idei, Formy, Bytu, Anioła przedstawiony w *Nieuniknionym* (*L'Irrémédiable*) prowadzi do konkluzji o straszliwej samotności „ja” zamkniętego w zaklętym kręgu nieskończonych odbić, serca, które stało się swym własnym zwierciadłem. Nie ma niczego poza podmiotem, on sam jest dla siebie jedynym punktem odniesienia, co rodzi poczucie niewystarczalności:

³³ Zob. Ch. TAYLOR: *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*. Przeł. M. GRUSZCZYŃSKI i in. Warszawa 2001, rozdz. 21: *Zwrot ekspresywny*.

³⁴ Ch. BAUDELAIRE: *Zły mnich* (*Le Mauvais Moine*). Przeł. B. WYDŻGA. W: Ch. BAUDELAIRE: *Kwiaty zła. Les Fleurs du mal...*, s. 34–35.

Tête-à-tête sombre et limpide
 Qu'un cœur devenu son miroir!
 Puits de Vérité, clair et noir
 Où tremble une étoile livide,

Un phare ironique, infernal
 Flambeau des grâces sataniques,
 Soulagement et gloire uniques,
 — La conscience dans le Mal!

Sam na sam mroczne i świetlane:
 Serce zwierciadłem swym się stało,
 Krynica Prawdy czarno-białą
 Skąd gwiazdy mżą rozmigotane,
 Latarnią światła szatańskiego,
 Co śle z ironią Piekieł łaski
 Jedynej ulgi, chwały blaski:
 Świadomość jasną Grzechu swego!³⁵.

Jak głosi tytuł wiersza – proces ten jest nieunikniony. Wobec nieuchronności utraty podstawy istnienia najistotniejsza okazuje się świadomość zła, świadomość grzechu. Ma ona cechy farmakonu, który jednocześnie koi ból i go wzmacnia.

Norwid nie jest wcale daleki od tej świadomości. Pojawia się też w jego tekstach to samo, co w poezji Baudelaire'a, bolesne i budzące trwogę doświadczenie opuszczenia przez transcendencję, samotności. Nie stanowią one dominanty liryki Norwida, ale trudno je zignorować. Mamy zatem z jednej strony wiersze, takie jak *Modlitwa*, utwierdzające w przekonaniu o tym, że Bóg mówi do człowieka „przez wszystko”, z drugiej – utwory takie jak *Czemu*, którego zakończenie nie jest tak odległe od cytowanego zamknięcia *Nieuniknionego*:

A księżyc będzie - jak od wieków - niemy,
 Gwiazda się żadna z miejsca nie poruszy,

³⁵ Ch. BAUDELAIRE: *Nieuniknione (Irrémédiable)*. Przeł. J. OPĘCHOWSKI. W: Ch. BAUDELAIRE: *Kwiaty zła. Les Fleurs du mal...*, s. 216–217.

Patrząc na ciebie oczyma szklistemi,
Jakby nie było w Niebie żywej duszy:
Jakby nie mówił nikt Niewidzialnemu,
Że - trochę niżej - tak wiele katuszy!
I nikt - przed Bogiem - nie pomyślił: czemu?
(*Czemu*, PW, T. 2, s. 119)

Milczenie niebios, bezruch i szkliste spojrzenie gwiazdy, która nie przynosi odpowiedzi, potwierdza brak reakcji wszechświata na cierpienie człowieka, podkreśla jego opuszczenie, pozostawienie samemu sobie. W wierszu Baudelaire'a gwiazda odbijająca się w studni serca – sina i drżąca – także nie daje pewnego, ugruntowanego transcendentnie poznania. Jest nazwana latarnią ironiczną i piekielną, ponieważ nie wskazuje na nic poza „ja”. Norwid rysuje obraz hipotetyczny, stosując tryb przypuszczający: „Jakby nie było w Niebie żywej duszy”. Ten rodzaj trwogi jest w liryce Norwida przewyciężony, albo raczej – stale przewyciężany. Aksjologiczny horyzont i jego centrum, „źródło” pozostają stałe. Doznanie przepastnej samotności podmiotu (nie w sensie społecznym, a egzystencjalnym) jest jednak nie mniej dojmujące. Także dlatego można postawę Norwida nazwać konfrontacyjną. To wobec takiego doświadczenia Norwid dokonuje każdorazowo wyborów, próbując na nowo określić swoje chrześcijaństwo. Zarówno w *Źródle*, jak i w wierszu *Czemu* Norwid kładzie nacisk na podmiotowe, nie zewnętrzne wobec „ja” działanie jako podstawę etyczną, co zbliża go do Baudelaire'a³⁶.

Les Fleurs du Mal (kolejny zresztą tytuł po *Les Limbes* i *Les Lesbienues*) tłumaczono jako *Kwiaty zła*, *Kwiaty grzechu*, Simone Weil czytała ten tytuł jako *Kwiaty nieszczęścia*. Zwróćmy się jednak ku temu, co pisał sam Baudelaire. W liście do matki stwierdzał, że to „książka, której tytuł – *Kwiaty zła* – mówi wszystko” („ce livre, dont le titre: *Fleurs du mal*, – dit tout”³⁷), w dedykacji Gautierowi

³⁶ Zob. B. WOŁOZYN: *Norwid ocala: heroizm, śmierć i zmartwychwstanie w twórczości postromantyka*. Kraków 2008, s. 56.

³⁷ Ch. BAUDELAIRE: *Correspondance*. Texte établi, présenté et annoté par C. PICHOS avec collaboration de J. ZIELGER. T. 1. Paris 1973, s. 410. W liście

nazwał je *fleurs malades* – kwiatami chorobliwymi – jako takie nie miały być apologią zła ani zachętą do czynów niemoralnych. Nie trzeba chyba dodawać, że nie mają nic wspólnego z pornografią. Twórca podkreślał, że jego wiersze przesyczone są trwogą, przerażeniem złem, „HORREUR DU MAL”³⁸. W liście do ministra Achille’a Foulda powstałym ok. 20 lipca 1857 roku pisał o *Kwiatach zła* – powołując się na artykuł Eduarda Thierry’ego – że „rozpacz i smutek były jedynym, lecz wystarczającym wymiarem moralnym wspomnianej książki” („le désespoir et la tristesse étaient l’unique mais suffisante moralité du livre en question”)³⁹. Smutek i rozpacz na pewno nie są jedynym wymiarem moralnym tekstów Norwida, niemniej jednak są w nich obecne, podobnie jak jest w nich ów „horreur du mal”. To przede wszystkim wrażliwość na krzywdę, cierpienie, wymagające reakcji. Sądzę, że kategoria sumienia w liryce Norwida opisana dokładnie przez Józefa Ferta⁴⁰, w wielu aspektach znalazłaby zastosowanie także do pism Baudelaire’a, aczkolwiek bezpośrednich apelów do sumienia u francuskiego poety raczej nie znajdziemy. Nie chcę w tym miejscu zagłębiać się w problematykę teologiczną (czy choćby w dyskurs teologiczny) obu twórców, podejmowaną zresztą w badaniach. Dość przypomnieć lekturę dzieła Norwida jako *locus theologicus* z jednej, czy koncepcję świętej prostytucji Baudelaire’a – z drugiej strony⁴¹. Zło, które stanowi podstawę widzenia świata przez Baudelaire’a⁴², które umieścił w tytule swego najważniejszego zbioru poetyckiego, dla Norwida nie istnieje samo w sobie:

do cesarzowej Eugonii Baudelaire powoływał się na ten tytuł jako argument obronny. Oczywiście, jak dowodzi D. Oehler, tytuł ten wcale nie jest niewinny; zob. Juin 1848, *le spleen contre l’oubli. Baudelaire, Flaubert, Heine Herzen, Marx et le ‘péché originel de la bourgeoisie’*. Paris 2017, s. 288.

³⁸ Ibidem. Na temat zła w dziele Baudelaire’a i jego „podejrzanego chrystianizmu” zob. P. EMMANUEL: *Baudelaire, la femme...*, s. 130–148.

³⁹ Ch. BAUDELAIRE: *Correspondance...*, T. 1, s. 416.

⁴⁰ Zob. J. FERT: *Poeta sumienia. Rzecz o twórczości Norwida*. Lublin 1993.

⁴¹ Zob. przywoływane prace S. Sawickiego i J. Dunajskiego; zob. też R. ZAJĄCZKOWSKI: *Głos prawdy i sumienie. Kościół w pismach Cypriana Norwida*. Toruń 2012, a także: R. MCGINNIS: *La prostitution sacrée*. Paris 1994.

⁴² Zob. P. EMMANUEL: *Baudelaire, la femme...*, s. 132.

Mam pojęcie o złości, że ta nie ma istnienia osobnego i samodzielnej siły, że ta jest tylko brakiem dobra, jak cień jest brakiem światła, i nie ma cienia osobnego samodzielnie ciemnego – nie ma słońca-czarnego. Stąd też we złe nie wierzę, lecz wierzę mocno w dobrą wiarę.

(List do M. Trębickiej ze stycznia 1846, PW, T. 7, s. 29)

W twórczości polskiego poety nie ma fascynacji złem jako złem, jako przeciwieństwem odkupienia, jak w dziele Baudelaire'a. Warto tu przywołać argumentację Jacka Trznadla, który dowodzi, że dla Norwida – czerpiącego z filozofii św. Augustyna i odrzucającego zdecydowanie manicheizm – świat jako stworzony przez Boga nie może być zły. Próby oswojenia zła, nadania mu wartości, jak ma to miejsce w literaturze europejskiej (dodajmy – jak ma to miejsce w poezji Baudelaire'a) nie mieszczą się zdaniem badacza w Norwidowskim myśleniu⁴³. Zło jest brakiem, niedopełnieniem, niedostatkiem (zob. *Fortepian Szopena*). Z tą koncepcją wiąże się stały postulat etyczny Norwida – „dopełnienie”⁴⁴.

Niemniej jednak Norwid, choć trudno mówić w jego przypadku o epatowaniu złem, wcale tematu zła w świecie współczesnym nie unika. Jak Baudelaire, zwraca się on ku temu, co niskie, pokrzywdzone, ułomne i – właśnie – naznaczone brakiem (zob. *Larwa, Nerwy*). Sceny przedstawione w jego poezji bywają nie mniej drastyczne niż w poezji Baudelaire'a. Zacytujmy choćby fragment *Nerwów*: Byłem wczora w miejscu, gdzie mrą z głodu - // Trumienne izb oglądałem wewnątrz: (*Nerwy*, PW, T. 2, s. 135). Ich przywołanie ma dotyczyć czytelnika, poruszać, a przecież taki jest ostatecznie cel eksponowania nieszczęścia zarówno w *Kwiatach zła*, jak i w *Paryskim splinie*. W *Nerwach*, *Ostatnim despotyzmie* czy w *Bransoletce*

⁴³ Zob. J. TRZNADEL: *Czytanie Norwida...*, s. 128 i n. Badacz pisze: „Tak więc ontologiczne rozumienie zła jako pochodzącego od człowieka, etyczne rozumienie zła jako dyrektywa działania tylko przez dobro – prowadzi nas poprzez sądy społeczne Norwida do tej struktury relacji zło-dobro w świecie i postępowaniu ludzkim, którą określa u poety opozycja: dopełnienie-niedopełnienie, dojrzałość-niedojrzałość” (s. 140).

⁴⁴ Zob. także E. KASPERSKI: *Świat wartości Norwida*. Warszawa 1981.

bieda i nieszczęście skontrastowane są z obojętnością i pozorami życia salonów. Chodzi nie tyle o wywołanie w odbiorcy poczucia winy, ile o wezwanie go do moralnej odpowiedzialności.

Norwid wiążąc w *Promethidionie* Piękno z Prawdą, zbliżał do siebie sferę etyczną i estetyczną, choć nie można mówić o upodrzednieniu tej ostatniej⁴⁵. Baudelaire deklarował ich rozdział, otwarte pozostaje jednak pytanie o znaczenie tego rozdziału i – w konsekwencji – aspekt moralny jego dzieła. Zaznaczał, zabierając głos w sprawie wymiaru etycznego literatury, że istnieje moralność sztuki różna od powszechnej praktyki (co można by było odczytywać relatywistycznie) i że hipokryzją jest pisanie książek o „dobrej naturze” człowieka – te ostatnie byłyby dla niego przykładem fałszywej moralności. 9 lipca 1857 roku poeta wyznawał matce: „Wiesz, że nigdy nie postrzegałem literatury i sztuki inaczej, jak tylko jako realizujących cel obcy moralności i że piękno koncepcji i stylu jest dla mnie wystarczające”. („Vous savez que je n’ai jamais considéré la littérature et les arts que comme poursuivant un but étranger à la morale, et que la beauté de conception et de style me suffit”)⁴⁶. W jednym z tekstów poświęconych Edgarowi Allanowi Poemu Baudelaire wyraźnie oddziela poezję od zaangażowania i etyki, zastrzega, że jej przedmiotem nie może być Prawda, i dodaje: „[...] jeśli poeta zmierzał do moralnego celu, pomniejszył swoją siłę poetycką; można spokojnie założyć się, że jego utwór będzie zły” (s. 351). Nie neguje przy tym ostatecznego wpływu poezji na odbiorcę, także w sferze etyki, ale na wyższym, niebezpośrednim poziomie oddziaływania. By zrozumieć etyczny wymiar *Paryskiego splinu* i *Kwiatów zła*, z pewnością trzeba wyjść poza lekturę dosłowną i naiwną, a także zachować pewną podejrzliwość wobec jawnych, często wpisujących się w gesty autokreacyjne i będących odpowiedzią na konkretne uwarunkowania, deklaracji autora. Tym bardziej, że obok cytowanych deklaracji pojawiają się inne.

⁴⁵ Na temat Norwidowego analogizowania sfery etycznej i estetycznej zob. A. KUCZERA-CHACHULSKA: *Norwida „przypowieść o pięknie” i inne szkice z pogranicza genologii i estetyki*. Warszawa 2008, s. 75–84.

⁴⁶ Ch. BAUDELAIRE: *Correspondance...*, T. 1, s. 416.

Komentując esej Frédérica Dulamona, poeta przekonuje, że nie można czytać wybranych tekstów – jak czynią to jego oskarżyciele – poza kontekstem całości, poszczególne utwory grają z sobą, tworząc misterną sieć powiązań, potępione wiersze odsyłają do innych, niepotępionych, refutują je i dekontekstualizują⁴⁷. W notatkach dla adwokata Baudelaire pisał: „Bluźnierstwu przeciwstawię zrywy ku Niebu, obsceniczności – kwiaty platoniczne”. („A un blasphème, j'opposerai des élancements vers le Ciel, a une obscénité, des fleurs platoniques”)⁴⁸. W listach Baudelaire przekonuje matkę, że jego książka ukazuje ideę chrześcijańską, w liście do Alphonse'a de Calonne określa się jako „niepoprawny katolik” („je suis un catholique incorrigible”), choć pisze także: „[...] jednakże jestem katolikiem dosyć podejrzanym” („[...] cependant je suis un catholique bien suspect”)⁴⁹. Co to dla niego oznaczało? Przede wszystkim z tradycji chrześcijańskiej, z którą poeta się w tych listach identyfikuje (choć jednocześnie pisze w opozycji do niej), Baudelaire przejmując pojęcie grzechu. Mówi się nawet o Baudelairowskiej obsesji grzechu, rozpaczliwej, bo pozbawionej wizji zbawienia. Można powiedzieć, że pisarz czerpie z chrześcijaństwa to, co nie jest wartością, a porzuca to, co wartość stanowiło. Rodzi się zatem pytanie: Czy w imię tego, co wyparte, pojawi się nowa wartość?

Zasadniczo obaj poeci reagują na rzeczywistość, którą rozpoznają jako rzeczywistość zsekularyzowaną. Słynna deklaracja z *Mojego obnażonego serca*: „Świat się kończy” dopełnia diagnoza: „Mechanika nas [...] zamerykanizowała, postęp [...] znieczulił duchową część naszej natury”⁵⁰. Diagnoza ta zdaje się korespondować z tą,

⁴⁷ Ch. Baudelaire, komentarz do artykułu Frédérica Dulamona dołączonego do dokumentacji w procesie z sierpnia 1857 r., cyt. za: A. GUYAUX: *Baudelaire...*, s. 181. Podobnie pisze Baudelaire w notatkach dla swojego adwokata.

⁴⁸ Ch. BAUDELAIRE: *Notes pour mon avocat*. In: *Œuvres complètes. Texte établi, présenté et annoté par C. PICHOS*. T. 1. Paris 1975, s. 195.

⁴⁹ Pisze o tym J. MASSIN: *Baudelaire entre Dieu...*, s. 37–53. Cytuję listy: do A. De Calonne z 10 października 1858 w: CH. BAUDELAIRE: *Correspondance...*, T. 1, s. 522; do Sainte-Beuve'a z 24 stycznia 1862 w: ibidem, T. 2, s. 221.

⁵⁰ Ch. BAUDELAIRE: *Moje obnażone serce*. Przeł. A. KIJOWSKI. Wrocław 1997, s. 28–29.

jaką daje Norwid, choćby w *Ad leones*, gdzie postęp, przemysł, konsumpcjonizm, kapitalizm – także i tu związane z amerykanizacją – również spychają na margines wartości duchowe⁵¹.

Autor *Niewoli* pisze ze świadomością procesów sekularyzacyjnych, które są dlań związane z merkantylizacją wartości duchowych. W wierszu z roku 1881 [*Do Ludwika Nabelaka*] *Post-scriptum* wprost wypowiada się poeta przeciw sekularyzacji przejawiającej się także w mediatyzacji i komercjalizacji religii. Warto przytoczyć go w całości:

Krótko mówiąc, najnowsze wiadomości te są:
 Apostolską stolicę z Rzymu gdzieś przeniesą —
 Tymczasem zaś kazania będą przesyłane
 W telefonach, zatknięte i zbutelkowane.
 Atoli rządy, będąc o granice dbale,
 Przejrzą pilnie, co świeże, a co jest zwietrzałe.
 I postęp będzie wielki, który świat odmłodzi
 I Europy kartę zrówna, jak aksamit,
 Strategicznie i gładko, skutkiem «kwestji wschodniej».
 Ludy zbrojne — i sławny generał Dynamit.
 Z literatury, lubo wystarczy na długo
 To, co już dotąd skreślił Kraszewski i Hugo —
 Jednakowoż podniesą to pytanie małe:

Czy przez egoizm prawdy głoszone są trwałe?
 Czy prawdy, przez interes głoszone, są całe?

(*Do Ludwika Nabelaka*] *Post-scriptum* PW, T. 2, s. 251)

Stosunek Norwida do postępu jest niejednoznaczny, a co najmniej dwoisty – postęp stanowi dlań konieczność waloryzowaną

⁵¹ Naturalnie upraszczam tu nieco interpretację noweli. Z. Stefanowska znakomicie pokazała jej dwuznaczność związaną z uznaniem w noweli konieczności zmiany warunków sztuki i miejsca artysty w nowoczesnym społeczeństwie; zob. Z. STEFANOWSKA: *Pisarz wieku kupieckiego i przemysłowego...*, s. 51–53. Zob. także interpretację J. Trznadla, polemizującego ze Stefanowską, który odczytuje utwór jednoznacznie jako kapitulację dobra; por. J. TRZNADEL: *Czytanie Norwida...*, s. 165–181.

zarówno pozytywnie, jak i negatywnie w zależności od kontekstu. Pokazała to świetnie Zofia Stefanowska, która pisała: „Cywilizacja przemysłowa to integralny składnik Norwidowskiej wizji świata i Norwidowskiej historiozofii, a stosunek poety do niej nie jest bynajmniej tak jednoznacznie negatywny, jak się zwykle przyjmować”⁵². Warto tu przypomnieć choćby nowelę *Cywilizacja* czy ironiczny wiersz *Sieroctwo*. Rzeczownik „przemysł” występuje w słowniku Norwida często, przeważnie – choć nie tylko – w kontekście negatywnym. Produkcja na masową skalę jest dla pisarza elementem nieuniknionym postępu, elementem, któremu nie sposób zaprzeczyć i któremu nie sposób się nie poddać, nawet wbrew sobie. Norwid pisze w jednym z listów: „[...] jeżeli musiałem wejść na (bolesną, bo nie wystarczającą położeniem) drogę przemysłu, to Bóg widzi, że nie moja wina” (PW, T. 9, s. 298). W innym miejscu, podobnie jak w cytowanym wierszu [*Do Ludwika Nabelaka*] *Post-scriptum*, zbliża przemysł do egoizmu. Pisze także o właściwym współczesnym barbarzyńcom (co tu oznacza ludzi, których cechuje prymitywność myślenia, nie niski poziom rozwoju cywilizacyjnego) myleniu „przemysłu prawdy” z „prawdą samą” (PW, T. 9, s. 393, pojęcie przemysłu-prawdy występuje też w *Rzeczy o wolności słowa*, PW, T. 3, s. 595). Sarkanie na „bałwochwalstwo-przemysłowe” (PW, T. 6, s. 64) wydaje się Norwidowi niewystarczającą odpowiedzią. Sam wynalazek telegrafu może być drogą do rozwoju (PW, T. 9, s. 256–257), ale może także prowadzić do komunikowania „z jednego końca globu na drugi rzeczy płytkich, jałowych i peryfraz” (PW, T. 9, s. 214). W *Post-scriptum* telefoniczne rozpowszechnianie kazań, oderwanie treści od okoliczności, miejsca, czasu, a nade wszystko autentycznej bezpośredniej relacji, jest ich zubożeniem, choćby były wzniosłe. Postęp, w którym gwarantem porządku jest dynamit, trzeba potraktować z gorzką ironią. Co tu dla mnie istotne – dotyczy on także kwestii wartości. Prawdy egoizmu i interesu, które owym postępem

⁵² Z. STEFANOWSKA: *Pisarz wieku kupieckiego...*, s. 81, także, s. 27–31. Zbiera opinie na temat postępu u Norwida A. DUNAJSKI: *Chrześcijańska interpretacja dziejów...*, s. 171–183.

kierują, nie mogą być ani pełne, ani trwałe. Zasadniczo jest jedna Prawda, która „się razem dochodzi i czeka” (*Idee i prawda*, PW, T. 2, s. 66).

Baudelaire daje inną odpowiedź. Cytowałam już jego deklaracje dotyczące względności prawdy w sztuce. Rozproszenie *sacrum* w *profanum* staje się koniecznym skutkiem upadku, a poszukiwanie Prawdy jest skazane na porażkę. Prawdy muszą być mnogie, niepełne i nietrwałe. Jak można sądzić, dzieło Baudelaire’a daje się odczytać w perspektywie postsekularnej. Chodzi o takie jej rozumienie, które uwzględnia świadomość dziedzictwa oświeceniowego, kultu rozumu i postępu z jednej strony, z drugiej zaś przekonanie, że „religijne pojęcia i intuicje są mimo wszystko na tyle cenne i odślaniają na tyle szeroki horyzont znaczeń, że warto je zachować, włączając w nową formę, która posłuży z kolei jako kontra dla bardziej redukcyjnych przejawów »dialektyki oświecenia«”⁵³. Taką propozycję przedstawia na przykład cytowany tu Michał Warchał, pisząc o narodzinach myśli postsekularnej w romantyzmie, który jest przecież bezpośrednim, stygmatyzującym obu pisarzy – i Norwida, i Baudelaire’a – wielkim poprzednikiem. Badacza traktującego postsekularyzm jako „swoistą »autokorektę« zachodniej *modernitas*, której celem jest ograniczenie »niezamierzonych konsekwencji« własnego rozwoju”⁵⁴, interesuje przy tym wyłącznie literatura angielska i niemiecka. Jeśli chodzi o twórczość Baudelaire’a, najbardziej przekonująca jest próba lektury postsekularnej Josepha Acquisto, który – oczywiście nawiązując do Waltera Benjamina – pokazuje, jak związany z religią język teologiczny uwalnia się w jego twórczości od pierwotnych kontekstów, nie tracąc na wartości, przenika do innych poziomów

⁵³ M. WARCHAŁA: *Romantyzm i narodziny...*, s. 74; zob. też IDEM: *Romantyzm postsekularny – przypadek Shelleya*. „Wielogłos” 2015, nr 2. Oczywiście, Shelley jest szczególnym, zasadniczo różnym od Norwida, bo deklarującym z jednej strony swój ateizm, z drugiej – zwrot ku Absolutowi, przypadkiem romantyka. Dlatego jego „absolutyzm” poddaje się interpretacji *avant la lettre* derridiańskiej i pozwala na lekturę *Mont Blanc* w kontekście „teologii” negatywnej.

⁵⁴ M. WARCHAŁA: *Romantyzm i narodziny...*, s. 73.

dyskursu: estetycznego i filozoficznego⁵⁵. Droga Baudelaire'a była by zatem próbą odtworzenia relacji między tym, co metafizyczne, a tym, co estetyczne.

Stefan Sawicki podkreśla nie tylko daleki od powierzchownej religijności wymiar chrześcijaństwa Norwida, ale także znaczenie dla poety człowieczeństwa pełnego, a zatem zawierającego „grzech i świętość, splecione tak, że trudno je rozwarstwić”⁵⁶. Norwid jest przeciwnikiem doktrynalnego fanatyzmu, to także jeden z aspektów jego chrześcijańskiego heroizmu. Poeta był na fanatyzm i sekciarstwo (te określenia często stawia obok siebie jako synonimiczne) w każdym aspekcie życia (i w wymiarze religijnym, i patriotycznym) szczególnie wyczulony⁵⁷. Deklarował:

Lubię szanować każdą wielkość, bo każda wiele łez kosztuje, i częstokroć się lękam wyobrażeń sprawiedliwości niezachwianej, która w człowieku pojedynczym tak łatwo schodzi na fanatyzm. A sądziłbym, że właśnie znajdujemy się w czasie tysiąca drobnych fanatyzmów, w ciasnotę jedną połączonych i jakoby łokciami rozpierających się o miejsce. Tego wszystkiego tak nie lubię, to mnie tyle zasmuca, tyle

⁵⁵ J. Acquisto określa ten proces jako „re-writing of theological discourse”; zob. J. ACQUISTO: *The Fall of Redemption Writing and Thinking Beyond Salvation in Baudelaire, Cioran, Fondane, Agamben, and Nancy*. Bloomsbury 2015, s. 4. Pisze także: „[...] while Baudelaire is a best ambivalent about God's existence and while he denies the hope of redemption, and in that sense cannot be said Christian in orientation, he and those who writes in his wake retain a powerfully theological framework that structures their thought and writing even as it distances itself from questions of religious belief or practice” (s. 11). Na temat „zużytej teologii” Baudelaire'a zob. też J.-P. AVICE: *La théologie usée de Baudelaire*. In: *L'année Baudelaire*. Eds. C. PICHOS, J.E. JACKSON, J.-P. AVICE. Vol. 7: *Baudelaire, du dandysme à la caricature*. Paris 2003.

⁵⁶ S. SAWICKI: *Chrześcijańskie wartości...*, s. 19. Zob. też artykuły w pracy zbiorowej *Norwid a chrześcijaństwo*. Red. J. FERT, P. CHLEBOWSKI. Lublin 2002. Zob. też A. VAN NIEUKERKEN: *Perspektywiczność sacrum. Szkice o norwidowskim romantyzmie*. Warszawa 2008.

⁵⁷ E. Feliksiak pisze o niechęci Norwida do wszelkich systemów jako jednostronnych i sztucznych, niewystarczających z punktu widzenia prawdy związanej nierozzerwalnie z moralnością; zob. E. FELIKSIK: *Poezja i myśl...*, s. 92–95.

mi widzieć daje u nas niby jakiegoś ostraszenia i – że tak powiem – niewolnictwa!...

(PW, T. 8, s. 18)

W innym liście pisze o własnych przekonaniach potwierdzonych „nie książką i literą, i dedukcjami Chrystianizmu, ale całym sobą: sumieniem, sercem, żołądkiem, nerwami, frakiem [...]” (PW, T. 8, s. 111)⁵⁸. W tym wywodzie sam dogmat okazuje się niewystarczającym, płaskim argumentem wobec prawdy doświadczenia psychosomatycznego, choć pierwsze miejsce zajmuje tu kategoria sumienia – wypływającego z wartości chrześcijańskich. Arent van Nieukerken pisze o wykraczającym poza dogmat obcowaniu z *sacrum* w dziele Norwida. Według badacza: „Nie wystarcza »powtarzać« treści dogmatów przy pomocy żelaznego repertuaru odziedziczonych środków retorycznych [...], ale trzeba je wcielać, tzn. umieszczać w kontekstach doczesnych i czasowych”⁵⁹. W korespondencji poety purytanizm jawi się jako prosta droga do herezji rozumianej jako wypaczenie religii. Na skutek jego dominacji „Kościoł byłoby to muzeum starożytności!” – ostrzega Norwid (PW, T. 9, s. 131)⁶⁰. Poeta pisze także o swym czynnym uczestnictwie w wyznaniowej wspólnotie, dodając jednak: „Kościoł, który na Anglię nie przez boleść irlandzką – a na Rosję nie przez boleść polską działa – nie obowiązuje mię w swej akcji [...]” (PW, T. 8, s. 110). Z kolei wiersz *Dlaczego nie w chórze* przeciwstawia uczestnictwo w zbiorowych obrzędach autentycznemu cierpieniu, które stawia podmiot poza wspólnotą. Oparta na dogmacie hierarchia wartości jest w tekście wyraźnie zachwiana. W *Moralnościach* poeta zderza z sobą „moralność osobistą” i „moralność-zbiorowych-ciał”, właśnie – zderza bardziej niż przeciwstawia, bo wiersz zmierza do syntezy przez wskazanie na wspólne sakralne źródło Prawa, niemniej jednak jest tu widoczny opór wobec ślepego i powierzchownego zbiorowego

⁵⁸ Dla Z. Łapińskiego ten fragment stanowi dowód na Norwidowskie rozumienie osoby jako bytu duchowego i cielesnego w tym samym stopniu; zob. Z. ŁAPIŃSKI: *Norwid...*, s. 54.

⁵⁹ A. VAN NIEUKERKEN: *Perspektywiczność sacrum...*, s. 33.

⁶⁰ Zob. też listy Norwida. Por. Z. ŁAPIŃSKI: *Norwid...*, s. 108.

przestrzegania nakazów⁶¹. *Fraszka (!) [III]* natomiast stanowi wyraźny głos sprzeciwu wobec ślepej, faryzejskiej w istocie, wiary, czyli dewocji: „Dewocja tylko tego nie postrzegła, / Że za kościołem człowiek o ratunek woła [...]” (*Fraszka (!) [III]*, PW, T. 1, s. 168). Brak pomocy człowiekowi jest dla Norwida ważniejszym wykroczeniem niż wyjście z Kościoła (w wierszu przywołany jest przypadek Micheleta)⁶². Co więcej, jego zewnętrzna forma może, a nawet powinna zostać naruszona, jeśli ma to ocalić człowieka (Norwidowska metafora: ornat podarty na bandaże). Działanie ludzi prowadzi nie do udoskonalenia, a do petryfikacji religii, więc raczej do ich wypaczenia, „zaciemnienia”, „skorupienia” (*Notatki z mitologii* (120), PW, T. 7, s. 261). Także w korespondencji poeta wypowiada się przeciw formalizmowi dewocji:

Świątą jest rzeczą obowiązek – rzeczą, mówię-bo formą,
ale obowiązek bez miłości jest tylko świętym-formalizmem.

Kto, nie kochając nic, rozumie, iż przez to samo kocha Boga – ten musi zarazem utrzymywać, że obojętność jest religią. Pogardzić wszystkim oprócz Boga jest to zarazem w pewnym względzie i Jego samego mieć w pogardzie.

(PW, T. 8, s. 48)

Słusznie pisze Zdzisław Łapiński, że perspektywa etyczna jest wszechobecna w dziele Norwida, który rzuca przy tym wyzwanie wszelkim zabsolutyzowanym normom, preferując wizję pluralistyczną, a katolicyzm pojmując uniwersalistycznie⁶³. Tylko Bóg

⁶¹ Zob. interpretację E. FELIKSIAK: *Poezja i myśl...*, s. 43–62.

⁶² Oba te wiersze są zresztą przywoływane przez S. Sawickiego jako dowód na głębię rozumienia chrześcijaństwa przez Norwida. O okolicznościach i kontekście powstania *Fraszki (!) [III]* zob. R. ZAJĄCZKOWSKI: *Głos prawdy i sumienie...*, s. 36–38; zob. też A. MERDAS: „Dochodzić-trud”, czyli o problemach badań nad chrześcijaństwem Norwida. W: *Norwid a chrześcijaństwo...*, s. 144–146.

⁶³ Zob. Z. ŁAPIŃSKI: *Norwid...*, s. 59–60, 98–99, 103–112; zob. też K. BILIŃSKI: *Norwidowska krytyka negatywnych zjawisk w Kościele*. „Poznańskie Studia Polonistyczne” 1997, T. 4, s. 183.

stanowi dla poety wartość bezwzględna. Moralność nie jest zatem niezmienna i – pozostając dla Norwida moralnością chrześcijańską – powinna „rozszerzyć się”, dostosować do wymogów czasów związanych z postępowaniem cywilizacyjnym, co oznacza dla poety nacisk na kwestie społeczne:

Chrześcijańska moralność pozostała na stanowisku swoim pierwszym... a tymczasem społeczność chrześcijańska i cywilizacja dodały: I. bogactwo i konieczność bogactwa i z bogacenia się; II. przemysł-ostentację; III. gwałty przyśpieszeń mechanicznych i komunikacyjnych; IV. jawność etc., etc, etc. Skoro zaś objęło się tyle żywiołów pierwotnemu ustrojowi chrześcijańskiego ciała obcych, MORALNOŚĆ... czy stosownie rozszerzyła się?? Czy w moralność-społeczną ona rozrosła się?

(List do Cieszkowskiego, PW, T. 9, s. 478)

Można, jak sądzę, powiedzieć, że Norwid, pozostając najbardziej katolickim z polskich pisarzy, wpisuje się w ruch, który Charles Taylor nazwał narodzinami nowych form duchowości⁶⁴. Poprzez artykulację, powtórzenie w nowym kontekście, stara się nadać im nową formę i nowe znaczenie. Co się z tym wiąże, etyka Norwida oparta na wartościach chrześcijańskich jest związana przede wszystkim z wyjściem ku człowiekowi poza dogmatem, szukaniem *sacrum* rozproszanego w świecie i dopełnianiem „braku”.

Baudelaire, wbrew pozorom, nie ucieka bynajmniej od etyki w estetyzację. Solidaryzacja z „obłudnym czytelnikiem”, wspólnota w splinie stawia podmiot jego utworów po stronie wygnańców z raju, tych, którzy muszą sobie poradzić z rozpadem dotychczasowego świata, którzy nie potrafią odwrócić się od brzydoty, choć nie potrafią także powstrzymać obrzydzenia (jak w *Siedmiu starcach*). W *Kwiatach zła* dokonuje się stopniowe odwrócenie się od Piękna i Ideału (posługuję się tytułami wierszy i pojęciami zarazem)

⁶⁴ Ch. TAYLOR: *Koniec świata chrześcijańskiego – zysk czy strata?* Przeł. A. PAWELEC. „Tygodnik Powszechny” 2002, nr 21.

i zwrot ku skażonej, czasem ułomnej rzeczywistości, co w konsekwencji wymusza perspektywę etyczną i Baudelaire jest tego świadom. Oczywiście, nie ma tu prostego przełożenia postawy podmiotu na postawę pisarza. O rozziewie między „ja” wyłaniającym się z tekstów literackich a tym zawartym w zapiskach osobistych poety pisał Brzozowski, zauważył go już przywoływany wcześniej Goudall, a d'Aurevilly nazywał Baudelaire'a poetą dramatycznym, podkreślając dystans, niemożność pełnego utożsamienia z autorem jego negatywnych w gruncie rzeczy bohaterów lirycznych.

Kwiaty zła i *Paryski splin* to kreacja. Taka, w której – także dzięki ironii – budowany jest dystans do samego siebie. Dystans ten umożliwia wypreparowanie pewnych tylko aspektów, nie pozwala na traktowanie – jak czynili to pierwsi krytycy *Kwiatów zła* – na utożsamienie wierszy z poglądami autora. Odzwierciedla on niejednoznaczność podmiotowości Baudelaire'owskiej – właśnie jak gdyby zawsze niepełnej, płaskiej, bo ekstremalizującej i eksponującej tylko jedną jego stronę. Ta dwubiegunowość, która zastanawiała Brzozowskiego, wydaje się przeczyć tezie o heroicznej szczerości Baudelaire'a, jednak w istocie nie musi jej podważać. Szczery jest bowiem właśnie ten dystans – brak możliwości utożsamienia się z samym sobą wynikły z utraty więzi ze źródłem moralnym jest najbardziej okrutną prawdą o podmiocie, z którą musi się on skonfrontować. Szczery do bólu jest także całkowity brak bezpośredniej oceny moralnej przedstawionych w utworach postaci i wydarzeń (myślę tu szczególnie o *Paryskim splinie*). Ocena taka staje się niemożliwa wobec utraty stałego punktu odniesienia, owego źródła wartości. Jej wprowadzanie byłoby fałszem albo naiwnością. Swoisty heroizm etyczny Baudelaire'a polegałby zatem na obnażaniu masek, nazywaniu zła po imieniu. Jak sam pisał w roku 1851 – „trzeba malować wady takimi, jakimi są, lub ich wcale nie widzieć” („En effet, il faut peindre les vices tels qu'ils sont, ou ne pas les voir”)⁶⁵.

Jeśli Baudelaire i Norwid mają coś wspólnego, to na pewno wstręt do obłudy i bezkompromisowość. Ich dążenie ma charakter dema-

⁶⁵ Ch. BAUDELAIRE: *Les drames et les romans honnêtes*. In: *Œuvres complètes...*, T. 2, s. 42.

skacji pozorów nowoczesnego świata, świata salonu w twórczości Norwida, świata wielkomiejskiego w dziele obu poetów. Baudelaire w tym, co przedstawia, jest bezwzględny. W ukazywaniu w *Kwiatach zła* i *Paryskim splinie* własnego „ja” w niepochlebnym świetle, widziałabym gest, który można określić mianem etycznej prowokacji. Ani ten podmiot nie jest demoniczny, ani anielski, jest niezakorzeniony, pozbawiony sensu, pozbawiony źródła, nieudany i w tym właśnie dramatycznie nowoczesny. Chodzi jednak przede wszystkim o czytelnika tak mocno wpisanego w tę poezję od początku *Kwiatów zła*. Historie takie jak *Bijmy biednych z Paryskiego splinu* rysujące szokujące, niemoralne zachowania podmiotu wymuszają reakcję na odbiorcy, skłaniając go do postawy odpowiedzialności, samodzielnej decyzji moralnej. Nastawienie na odbiorcę bliskie jest także Norwidowi. Wiele wierszy z *Vade-mecum*, a także nowele, jak *Ad leones* czy *Bransoletka*, przynosi obraz świata pozorów i przesądów wyraźnie skontrastowany z tym, co naprawdę ważne, choć pozornie nieistotne. Każdy z poetów będzie się starał osiągnąć cel, jakim jest wytrącenie czytelnika z równowagi, zmiana jego perspektywy, wymuszenie reakcji innymi środkami. W poezji Norwida będzie to wieloperspektywiczność, w liryce Baudelaire’a – epatowanie złem, brzydotą, okrucieństwem. Najważniejsza jest jednak samodzielność myślenia, która wiąże się także z postulatem odrzucenia wszelkiego rodzaju idolatrii w twórczości obu poetów, i która staje się dla nich wartością. Walka o samoświadomość – centralna dla Norwida, Baudelaire’a i dla Brzozowskiego – czyni z nich pisarzy o etyce heroicznej stojących na antypodach pisarstwa naiwnego.

Bibliografia

- ACQUISTO J.: *The Fall of Redemption Writing and Thinking Beyond Salvation in Baudelaire, Cioran, Fondane, Agamben, and Nancy*. Bloomsbury 2015.
- AVICE J.-P.: *La théologie usée de Baudelaire*. In: *L'année Baudelaire*. Eds. C. PICHOS, J.E. JACKSON, J.-P. AVICE. Vol. 7: *Baudelaire, du dandysme à la caricature*. Paris 2003.
- BAUDELAIRE Ch.: *Correspondance*. Texte établi, présenté et annoté par C. PICHOS avec collaboration de J. ZIELGER. Paris 1973.

- BAUDELAIRE Ch.: *Kwiaty zła. Les Fleurs du mal*. Oprac. M. LEŚNIEWSKA, J. BRZÓWOWSKI. Kraków 1994.
- BAUDELAIRE Ch.: *Moje obnażone serce*. Przeł. A. KIJOWSKI. Wrocław 1997.
- BAUDELAIRE Ch.: *Ceuvres completes*. Texte établi, présenté et annoté par C. PICHOS. Paris 1975.
- BENJAMIN W.: *O kilku motywach u Baudelaire'a*. W: IDEM: *Konstelacje. Wybór tekstów*. Przeł. A. LIPSZYC, A. WOŁKOWICZ. Kraków 2012.
- BENJAMIN W.: *Pasaże*. Red. R. TIEDEMANN. Przeł. I. KANIA. Posłowiem opatrzył Z. BAUMAN. Kraków 2003.
- BILIŃSKI K.: *Norwidowska krytyka negatywnych zjawisk w Kościele*. „Poznańskie Studia Polonistyczne” 1997, T. 4.
- BRZÓWOWSKI J.: *Posłowie*. W: Ch. BAUDELAIRE: *Kwiaty zła. Les Fleurs du mal*. Oprac. M. LEŚNIEWSKA, J. BRZÓWOWSKI. Kraków 1994.
- BRZÓWOWSKI S.: *Legenda Młodej Polski. Studia o strukturze duszy kulturalnej*. Lwów 1910.
- DUNAJSKI A.: *Chrześcijańska interpretacja dziejów w pismach Cypriana Norwida*. Lublin 1985.
- EMMANUEL P.: *Baudelaire, la femme et Dieu*. Paris 1982.
- FELIKSIAK E.: *Poezja i myśl. Studia o Norwidzie*. Lublin 2002, s. 134–143.
- FERT J.: *Poeta sumienia. Rzecz o twórczości Norwida*. Lublin 1993.
- FIEGUTH R.: *Poezja w fazie krytycznej. Cykl wierszy Cypriana Norwida „Vade-mecum”*. W: *Poezja w fazie krytycznej i inne studia z literatury polskiej*. Przeł. K. CHMIELEWSKA. Izabelin 2000.
- GŁOWIŃSKI M.: *Prace wybrane*. Red. R. NYCZ. T. 5. Kraków 2000.
- GUYAUX A.: *Baudelaire: Un Demi-Siècle de lectures des „Fleurs du mal” (1855–1905)*. Paris 2007.
- JAUSS H.R.: *Przedmowa do pierwszego niemieckiego wydania „Vade-mecum” Cypriana Norwida*. Przeł. M. KACZMARKOWSKI. „Studia Norwidiana” 1985–1986, nr 3/4.
- KASPERSKI E.: *Świat wartości Norwida*. Warszawa 1981.
- KĄCKA E.: *Stanisław Brzozowski wobec Cypriana Norwida*. Warszawa 2012.
- KUCZERA-CHACHULSKA A.: *Norwida „przypowieść o pięknie” i inne szkice z pogranicza genologii i estetyki*. Warszawa 2008.
- ŁAPIŃSKI Z.: *Norwid*. Kraków 1984.
- MASSIN J.: *Baudelaire entre Dieu et Satan*. Paris 1945.
- MCGINNIS R.: *La prostitution sacrée*. Paris 1994.
- MERDAS A.: *Łuk przymierza. Biblia w twórczości Norwida*. Lublin 1983.
- MERDAS A.: *„Dochodzić-trud”, czyli o problemach badań nad chrześcijaństwem Norwida*. W: *Norwid a chrześcijaństwo*. Red. J. FERT, P. CHŁEBOWSKI. Lublin 2002.
- NIIEUKERKEN A. VAN: *Perspektywiczność sacrum. Szkice o norwidowskim romantyzmie*. Warszawa 2008.

- Norwid. *Z dziejów recepcji twórczości*. Wybór tekstów i oprac. i wstęp M. INGLOT. Warszawa 1983.
- Norwid a chrześcijaństwo. Red. J. FERT, P. CHLEBOWSKI. Lublin 2002.
- NORWID C.K.: *Pisma wszystkie*. Red. J.W. GOMULICKI. Warszawa 1971.
- OEHLEH D.: *Juin 1848, le spleen contre l'oubli. Baudelaire, Flaubert, Heine Herzen, Marx et le 'péché originel de la bourgeoisie'*. Paris 2017.
- PNIEWSKI D.: *Między obrazem i słowem. Studia o poglądach estetycznych i twórczości literackiej Norwida*. Lublin 2005.
- PUZYNINA J.: *Słowo Norwida*. Wrocław 1990.
- RZOŃCA W.: *Premodernizm Norwida – na tle symbolizmu literackiego drugiej połowy XIX wieku*. Warszawa 2013.
- SAWICKI S.: *Chrześcijańskie wartości poezji Norwida*. Lublin 1986.
- SAWICKI S.: *Norwida walka z formą*. Warszawa 1986.
- SAWICKI S.: *Wartość – sacrum – Norwid*. Lublin 1994.
- SŁAWIŃSKA I.: *O prozie epickiej Norwida: z zagadnień warsztatu pracy*. „Pamiętnik Literacki” 1957, z. 2.
- STEFANOWSKA Z.: *Norwid – pisarz wieku kupieckiego i przemysłowego*. W: *Literatura, komparatystyka, folklor. Księga poświęcona Julianowi Krzyżanowskiemu*. Warszawa 1968.
- STEFANOWSKA Z.: *Strona romantyków. Studia o Norwidzie*. Lublin 1993.
- TAYLOR Ch.: *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*. Przeł. M. GRUSZCZYŃSKI i in. Warszawa 2001.
- TAYLOR Ch.: *Koniec świata chrześcijańskiego – zysk czy strata?* Przeł. A. PAWELEC. „Tygodnik Powszechny” 2002, nr 21.
- TRZNADEL J.: *Czytanie Norwida. Próby*. Warszawa 1978.
- WALAS T.: *Ku otchłani. Dekadentyzm w literaturze polskiej 1890–1905*. Kraków 1986.
- WARCHALA M.: *Romantyzm i narodziny myśli postsekularnej*. „Logos i Ethos” 2014, nr 1(36).
- WARCHALA M.: *Romantyzm postsekularny – przypadek Shelleya*. „Wielogłos” 2015, nr 2.
- [WĘGIERSKA Z.]: *Kronika paryska. Literacka, naukowa i artystyczna*. „Biblioteka Warszawska” 1869, T. 3.
- WOŁOSZYN B.: *Norwid ocala. Heroizm, śmierć i zmartwychwstanie w twórczości postromantyka*. Kraków 2008.
- ZAJĄCZKOWSKI R.: *Głos prawdy i sumienie. Kościół w pismach Cypriana Norwida*. Toruń 2012.
- ŻUROWSKI M.: *Hopkins, Mallarmé i Norwid*. „Poezja” 1988, nr 4–5.
- ŻUROWSKI M.: „Larwa” na tle porównawczym. „Przegląd Humanistyczny” 1963, nr 6.
- ŻUROWSKI M.: *Norwid i Gautier*. W: *Nowe studia o Norwidzie*. Red. J.W. GOMULICKI, J.Z. JAKUBOWSKI. Warszawa 1961.
- ŻUROWSKI M.: *Norwid i symboliści*. „Przegląd Humanistyczny” 1964, nr 4.

Magdalena Siwiec

Baudelaire's Axiology in the Norvidian Context – an Ethic Approachment

Summary

The article confronts Baudelaire's work with the perspective of Norwid's writings through the issue of moral responsibility. The intermediary in this approach is Stanisław Brzozowski. The discussion over the (im)morality of *Les Fleurs du mal* and Norwid's contemporary reception of Baudelaire's writings leads to questions about the understanding of Catholicism in the era of secularization in both writers' works, the place of evil in the world, loneliness, and the attitude to the source of transcendence. The author of the article argues that the axiological horizon disappears neither from Norwid's works nor, in spite of appearances, from Baudelaire's.

Key words: Baudelaire axiology, ethics, moral responsibility, the Norvidian perspective

Magdalena Siwiec

L'axiologie baudelairienne dans le contexte norvidien Un rapprochement par l'éthique ?

Résumé

Dans l'article, on a comparé l'œuvre de Baudelaire avec la perspective des textes de Norwid à l'aide de la question portant sur la responsabilité morale. C'est Stanisław Brzozowski qui fait fonction de lien dans la lecture. La discussion sur l'(a)moralité des *Fleurs du mal* et la réception de ses textes étant contemporaine à Norwid conduit aux questions sur la compréhension du catholicisme chez les deux écrivains à l'époque de la sécularisation, sur la place du mal dans le monde, la solitude, l'attitude à l'égard de la source de transcendance. L'auteure prouve que l'horizon axiologique ne disparaît ni dans l'œuvre de Norwid, ni – malgré les apparences – celui de Baudelaire.

Mots clés : axiologie baudelairienne, éthique, responsabilité morale, perspective norvidienne.

KAROL SAMSEL
Uniwersytet Warszawski
Wydział Polonistyki

Epifanie Norwida i Miłosza Próba zbliżenia

Zacznę od wymownego paradoksu, który brzmi następująco: kategoria epifanii w poezji Cypriana Norwida jest – to najprawdopodobniej nie w pełni zgodne z naszymi intuicjami – kategorią młodszą aniżeli analogiczna kategoria w poezji Czesława Miłosza. Słynny artykuł Jana Błońskiego zatytułowany *Epifanie Miłosza* został po raz pierwszy opublikowany na łamach pisma „Teksty” już w 1981 roku¹. Miłoszologia znacząco w ten sposób norwidologię wyprzedziła. Symptomatyczne dla norwidologii okaże się zapewne i to, że pojęcie epifanii pojawiło się w kontekście badań nad Norwidem wpierw niejako na zewnątrz, na peryferiach refleksji norwidologicznej. Zostało zaproponowane dopiero przed 2000 rokiem przez Ryszarda Nycza, który manifestacji tzw. nowoczesnej epifanii dopatrywał się w Norwidowskich *Czarnych* i *Białych kwiatach*².

¹ „Tylko przez to, co jednorazowe, sięgamy bytu; cóż innego znaczy formuła: »z ruchu podjąć moment wieczny«. I właśnie dotarcie do bytowej jednorazowości wywołuje poetycką epifanię. [...] Poetyckie zachwycenie płynie ze zmysłowej, cielesnej intensywności doznawania rzeczy w ich zewnętrżności i jednokrotności, nie zaś w ich sekretności i idealności. Miłosz nie kocha duszy świata, ale jego skórę”. J. BŁOŃSKI: *Epifanie Miłosza*. W: IDEM: *Miłosz jak świat*. Kraków 1998, s. 60.

² Zwłaszcza w *Białych kwiatach* lapsusy, nieporozumienia słowne i cały język wyobraźniowy to nie „słowa »zamierzone«, »dobrane«, ani też całkiem dowolne”, ale „jak to sam autor określił [w *Białych kwiatach* – K.S.], słowa »zaszle

Na kolejne studium o epifaniczności poezji Norwida przyszło nam czekać do dziś (*sic!*) – dopiero w jednym z ostatnich numerów „Pamiętnika Literackiego” (2015, nr 4) odnaleźć możemy interesującą w tym względzie pracę Michała Kuziaka, który kategorię wyobraźni epifanicznej Norwida opiera na pojęciu epifanii romantyczno-nowoczesnej przejętym z pism Charlesa Taylora³.

Czy warto stawiać pytanie o przesłankę, dla której norwidologia zignorowała kategorię epifanii (bądź mówiąc delikatniej: ignorowała przez wiele lat)? Czy należy wnioskować, że kryje się za tym faktem nie tyle zaniedbanie, ile nieuświadomione założenie o epifanicznej „przezroczystości” pism chrześcijańskiego poety? Czy w portrecie uczynionym ręką polskiego norwidologa Norwid-poeta epifanii jest redukowany do Norwida-poety objawienia? Jak współgra ten paradygmat interpretacji z paradygmatami, które charakteryzują prace norwidologów zagranicznych, na przykład Arenta van Nieukerken wskazującego na pokrewieństwa estetyczne między Norwidem a Miłoszem oraz Thomasem Stearnsem Eliotem (poetą bądź co bądź modernistycznie epifanicznym, autorem *Czterech kwartetów*)⁴? Jak wreszcie licuje ten obraz Norwidowskie-

mi w drogę». Zanurzone w historycznej miazdze codzienności zatrzymują na sobie niespodzianie uwagę, intrygując nagle odsłoniętą głębią czy rozległością perspektywy »prostotliwej paraboli z życia bezstronnie przyjętej«. R. NYCZ: *Poetyka epifanii a modernizm. Od Norwida do Leśmiana*. „Teksty Drugie” 1996, nr 4, s. 24.

³ Z jednej strony w pracy Kuziaka Norwidowski „dyskurs epifaniczny jest umocowany w doświadczeniu religijnym, pozwalającym zakorzenić się »ja« w świecie i być hermeneutą wpisanych w niego znaków”, z drugiej strony, co stanowi także nader ważną konstatację uświadamiającą, czemu Norwidowska epifania religijna jest epifanią w skali dorobku poety deficytową: „[...] u Norwida poezja epifaniczna nie musi przejmować roli religii (co może stanowić przyczynę nikłej reprezentacji takiej poezji u autora *Vade-mecum*)”. M. KUZIAK: *Norwid – zmagania z podmiotowością. Epifanie poetyckie autora „Vade-mecum”*. „Pamiętnik Literacki” 2015, nr 4, s. 18–20. Zob. także: Ch. TAYLOR: *Epifanie modernizmu*. W: IDEM: *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*. Przeł. M. GRUSZCZYŃSKI. Oprac. T. GADACZ. Wstęp: A. BIELIK-ROBSON. Warszawa 2001, s. 837–909.

⁴ A. VAN NIEUKERKEN: *O „niewczesności” Norwida, dwóch modernizmach i Miłoszu*. „Teksty Drugie” 1995, nr 6, s. 53–68.

go światopoglądu artystycznego ze studiami nie-norwidologów, na przykład badaczy recepcji, między innymi Artura Żywiołka tropiącego niezwykle istotny dla rozliczania paraleli między Norwidem a Miłoszem wątek Norwida wobec nihilizmu i nihilistów?⁵

Celowo i, proszę mi wierzyć, bez złośliwości eksponuję w tym wypadku znaczącą – jak sam uważam – ważną przestrzeń niedoświadczenia badań nad Norwidem. W wypadku porównania z Miłoszem norwidologia ujawnia bowiem nieoczekiwane cały niedostatek niewypracowanych na czas kategorii badawczych, zwłaszcza tych, które, zbliżając Norwida do autora *Ziemi Ulro*, sytuaowałyby tego pierwszego w obrębie modernistycznego, a przynajmniej romantyczno-modernistycznego intelektualizmu. Koniec końców, stykamy się ze stosunkowo niewielką liczbą tez oraz hipotez umożliwiających realne wskazywanie podobieństw ideowo-światopoglądowych Norwida i Miłosza. Jedną z nich jest na przykład cenna uwaga Mariana Śliwińskiego na temat dobrze znanych *Za wstęp. Ogólników*: w nich – uprzytamnia badacz – „poeta pragnie przeciwstawić się niebezpieczeństwu skrajnego indywidualizmu, solipsyzmu, agnostycyzmu, jakie immanentnie kryje w sobie podmiotowość”⁶. Warto zauważyć, że tak zinterpretowany słynny Norwidowski wiersz z powszechnie przecież znaną maksymą „Odpowiednie dać rzeczy – słowo!” to tekst przeistaczający się na naszych oczach w utwór kryptonimujący doświadczenie Miłoszowskiego *Zniewolonego umysłu*, utwór, nad którym *avant la*

⁵ A. ŻYWIOŁEK: *Norwid wśród nihilistów. O „nihilologicznej” lekturze pism Cypriana Kamila Norwida*. W: *Nihilizm. Studia o literaturze XIX i XX wieku*. Red. J. ŁAWSKI, M. SOKOŁOWSKI. Warszawa–Białystok 2009, s. 441–472.

⁶ M. ŚLIWIŃSKI: *Program poetycki w „Ogólnikach”*. W: IDEM: *Szkice o Norwidzie*. Warszawa 1998, s. 10. Czy fragment eseju podobnie sugerujący (świadomie lub nie) konteksty *Traktatu moralnego*: „Jednostka czuje się zagrożona przez zbiorowość. Doświadczenie jednostki nie jest wypowiedalne w języku zbiorowości. Społeczeństwo nie toleruje jednostkowego poznania. Nie akceptuje formy zaproponowanej przez artystę. Poetycka wizja nie interesuje publiczności. Publiczność chce wyeliminować z komunikacyjnego układu język poetycki i zmusić poetę do posługiwania się wyłącznie tym językiem, jakim mówi sama”. Ibidem, s. 7.

lettres intelektualno-modernistyczny duch *Zniewolonego umysłu* rzeczywiście się unosi⁷.

Jeszcze więcej sposobności dla konfrontacji Norwidowskiego światopoglądu poetyckiego ze światopoglądem Miłosza stwarza *Assunta* – poemat przez autora *Widzeń nad zatoką San Francisco* najwyraźniej zupełnie zignorowany, a szkoda, bo od początku do końca pozostający niezwykle „Miłoszowski” w wymowie. To właśnie z *Assunty* pochodzą frazy (rzadko przywoływane przez norwidologów), które mogłyby wzbudzać żywe skojarzenia z *Traktatem moralnym*, jak choćby ta, że „łatwo prawdę przetrącać wachlarzem”, a „trybuna swoje podnóże ma w mroku” (PW, T. 3, s. 285–286)⁸. Niektóre passusy Norwidowskiego poematu, zwłaszcza pochodzące z zawartej w Pieśni III sceny salonowej to wręcz własny Norwida „Traktat moralny” uprzedzający czas przed pojawieniem się właściwego, XX-wiecznego *Traktatu moralnego* Miłosza. We wprowadzanej przez Norwida (już w Pieśni IV *Assunty*)

⁷ Wiersz Norwida *Za wstęp. Ogólniki* jest jeszcze dla przykładu, zdaniem Henryka Siewierskiego, programem intelektualno-literackiego perfekcjonizmu. Także w postaci tak zakrojonego modelu interpretacyjnego koresponduje na gruncie modernistycznym i poprzez modernistyczne podłoże – z całkowicie aperfekcyjnym uniwersum *Zniewolonego umysłu*. „Norwid formułuje uniwersalne – według niego – prawo stawiające przed poezją zadanie wypracowania tak sprawnego języka, aby był on w stanie oddać wzrastającą złożoność rzeczywistości”. I choć bohaterowie *Zniewolonego umysłu* są aperfekcyjni, to język, którym są sportretowani, ma za zadanie uchwycić w sposób po Norwidowsku perfekcjonistyczny wzrastającą w sytuacji ideologicznej „złożoność rzeczywistości”. Modernistyczne zaplecze językowo-literackie antycypowane przez Norwida jest już w pełni przystosowanym, skonkretyzowanym i technicznie wyposażonym terenem pracy Miłosza. H. SIEWIERSKI: „Architektura słowa”. *Wokół Norwidowskiej teorii i praktyki słowa*. „Pamiętnik Literacki” 1981, z. 1, s. 201.

⁸ Wszystkie cytaty z *Assunty* umieszczam za wydaniem *Pism wszystkich Cypriana Norwida* w opracowaniu Juliusza W. Gomulickiego: C. NORWID: *Pisma wszystkie*. Zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J.W. GOMULICKI. T. 1–11. Warszawa 1971–1976. Lokalizację poprzedzam skrótem tytułu zbioru PW oraz numerem tomu i strony. Wszystkie cytaty z wierszy i poematów Miłosza umieszczam z kolei za wydaniem *Wierszy wszystkich Czesława Miłosza*: Cz. MIŁOSZ: *Wiersze wszystkie*. Kraków 2011. Lokalizację poprzedzam skrótem tytułu zbioru WW oraz numerem strony.

dialektyce „czaszki” oraz „globu”, „głosów” w opozycji do „wyrazów” dopatrzeć się zaś można znów – nieoczekiwanego (Norwidowskiego) podłoża dla tez ze *Zniewolonego umysłu*:

Od Kopernika (co się modlił sporo)
I od Newtona (co wątpił o kresie
Prawd swych, zbyt dobrze, znając, skąd się biorą?)
Brodzimy w wiedzy jak w pierwotnym lesie;
Nasz głos, wyrazy, czaszka i glob – zmorą!
Zmorą senliwą, co gdy się w myśl wplata,
Krążymy raczej z okrągłością Świata!

(PW, T. 3, s. 288)

Przypomnijmy może, Norwidowemu „krążeniu z okrągłością Świata” odpowiada w *Traktacie moralnym* Miłosza „widzenie świata na kształt wielkiej balii”, gdzie „każdy [,z irracjonalnych” – K.S.] grzebie się w magmie” (WW, s. 308). Zgłębianie i rozeznawanie wiedzy porównuje Norwid w *Assuncie* do „brodzenia” w Hyperboreum, w „pierwotnym lesie”. Świat tak skonstruowany, pogłębiony, zaciemniony i niedostępny musi być dziełem „zmory senliwej” – orzeka bohater-narrator *Assunty*. W poezji Miłosza jest na swój sposób podobnie: aby w *Traktacie moralnym* dotrzeć do „poczwarki nietykalnej zdarzeń” i śledzić przez nią „gwiazdę przeobrażeń wrzącą” (a jest to odpowiednik Norwidowskiego spojrzenia ku niebu!), należy mozolnie „rozkrećać kruche nitki” „zamglonych dni / Stylem zasnutych jak kokonem” (WW, s. 303), wchodzić więc w miniaturowe, mikroskopowe wręcz, czasoprzestrzenie Hyperboreum. Są nawet w *Assuncie* fragmenty, które wskazywać mogłyby na silne pokrewieństwo ideowo-estetyczne z Miłoszowską teorią poezji zawartą w *Traktacie poetyckim*:

O! wy, którym się roilo, że nagle
Poezja znikła, lub się kałem plami,
Bałwan wasz cisnę w wodę – nad nim żagle
Rozepnę – na twarz stąpię mu nogami,
Gdzieś wyląduję – założę Heraklę!... –

Nowy lud z sercem i z myśli skrzydłami –
Ani obejrzą się na ruch wasz mrowi!...
Dajcie mi pokój i bywajcie zdrowi – –

(PW, T. 3, s. 273)

Epifania stanowi w *Assuncie* Norwida manifestację naturalnej racjonalności. Naturalne epifanie rzeczywistości, epifanie objawiające racjonalny, nie superracjonalny, porządek, to jednak nie to, czego ostatecznie spodziewalibyśmy się po poemacie nazywanym prawdziwie chrześcijańskim, z przestrzenią ukonstytuowaną w wertykalno-horyzontalnym planie krzyża z czterema punktami węzłowymi: kopalnią, klasztorem, salonem, ogrodem. Nic jednak w tym poemacie nie jest tym, za co się pierwotnie „podaje”, czym się wprawdzie może wydać. Co zrobić na przykład z zawartym w piątej oktawie Pieśni II wyrzekaniem starego ogrodnika, dziada Assunty na klasztornych mnichów i przyrównywaniem ich do „orłów białych”, które najwyraźniej nie udzieliły schronienia ginącym w powodzi mieszkańcom? Oskarżenie wydaje się bardzo konkretne, choć lakonizm Norwida jak zwykle jest uderzający – mnisi nie udostępniali zrozpaczonemu tonącemu klasztoru, w którym tamci mogliby się schronić, co opłacić musieli życiem syn oraz synowa starca. Dopiero po uświadomieniu sobie skali obciążenia moralnego tych postaci w pełni odczytać można nader ironiczną (a jest to ironizm wyraźnie Miłoszowski) metaforę pracującego mnicha, którego bohater *Assunty* zastaje przed wejściem do refektarza „u podrzędnego zajęcia”: „co z progów ścierał ślad człowieka / Ręką po łokieć nagą, i tak skrętnie, / Jakby zamiatać można było chętnie!” (PW, T. 3, s. 272). Przyszynajmy, metafora nabiera bardzo ambiwalentnego i niepokojącego oddźwięku, bliskiego skądinąd makabresce i czarnemu humorowi zawartym w *Traktacie moralnym*, a także w niektórych wierszach Miłosza, takich jak *Na ścieżce damy dworu* (WW, s. 484). To w jakimś sensie za sprawą tamtej nieczułości, nieczułości duchownych, Assunta jest sierotą:

„Ratunku... (trzeba Bogu oddać chwałę)
Dość było – czegoż skorzej nie użyto?!

Zlecieli mnichy ze skały na skałę,
Jak stado orłów... starczyłoby i to!...
(Czegoż nie robią, gdy chcą, orły białe?)
(„ – Ach! – rzekłem – –).

(PW, T. 3, s. 275)

Przedziwny jest to fragment i równie (symbolicznie) wymowny, jak te, które sugerować miałyby chrześcijański parabolizm *Assunty*. Czytane tym trybem, w ten właśnie sposób niejednoznaczne i niezwykle subtelne przesłanie poematu uległoby niechybnie chryścianocentrycznej symplifikacji. Owszem, dzieło Norwida jest potencjalnie chrześcijańskie, ale zawiera w sobie także gest niezwykle wyrafinowany w swojej formule, interpretacje chrześcijańskie dalece przekraczające. Być może po Miłoszowsku należałoby go nazwać gestem kontrchrześcijańskim, podkreślę: kontr-, nie antychrześcijańskim. Bohater poematu w swojej drodze na górę, jeżeli nawet uznamy, że jest to rodzaj wyprawy na górę mistyczną, Bonawenturowskiego wspinania się po szczeblach drabiny świętej, omija klasztor, idzie wyżej, nie poddaje się sile epifanii świata religijnego. Na szczycie jego mistycznej góry znajduje się bowiem naturalna, racjonalna epifania, którą należałoby nazwać epifanią codzienności – przynosi ją ze sobą Assunta, którą bohater wybierze sobie na małżonkę. Assunta w tkliwych sytuacjach życia, ukazujących epifanie małżeńskiej egzystencji, pojawi się „z rozczochranym włosiem; / Rączęta mając ziemią zawalane” (PW, T. 3, s. 291), inteligentnie, przewrotnie i autoironicznie, a więc po Miłoszowsku zgoła „zagai” ze swoim mężem o tym, że „jak garstka piasku czuje się nikczemnie”, „lubo jest piasek nieładny i ładny” (PW, T. 3, s. 291), a wszystko dzieć się będzie w jego wyobraźni, Assunta jest bowiem niema. Nareszcie finalna epifania naturalnego i racjonalnego świata codzienności: to, jak kobieta przygląda się z fascynacją fantastycznej scenie w piwnicy małżonków, scenie eksplozowania beczek z winem i wytryskiwania napoju niczym w Kanie Galilejskiej, ale Kanie wpisanej w codzienność ich wspólnego życia („Wtem pryska obręcz... rozwodzą się klepki, / [...] Patrzyła jak te niemowlę z kolebki”; PW, T. 3, s. 291–292). W pełni,

jak wiele na to wskazuje, koresponduje ta sekwencja Norwidowskich epifanii małżeńskich z *Assunty* z tym, jak (w duchu Taylorskiego romantycznego modernizmu) interpretowała kategorię epifanii nowoczesnej Agata Bielik-Robson:

Epifania nowoczesna okazuje się największym duchowym osiągnięciem ery współczesnej. Wbrew rozpraszającym i atomizującym tendencjom nowożytności, które pogłębiają rozdział między indywidualną wolnością a wspólnotową przynależnością i orientacją na wspólne dobro, proponuje ona model zgody tym bardziej przekonujący, że ujawnia on głęboką współzależność między członami tej pozornej tylko opozycji. Im większa bowiem wolność, tym mocniejszy i bardziej radykalny wybór, jakiego dokonuje jednostka, decydując się na potwierdzenie faktu istnienia. Moc afirmująca, która stanowi istotę każdej epifanii, nie tylko zatem nie maleje wraz z rozwojem tożsamości indywidualnej, ale przeciwnie – wzrasta i zyskuje na stanowczości⁹.

Ironiczne małżeństwo chrześcijańskie – całkowicie wykraczające poza ramy chrześcijaństwa dogmatycznego, całe zanurzone w naturalnych, racjonalnych epifaniach codzienności – takimi oto drogami dociera do miejsca poza światem, transcenduje. Warunkiem tej transcendencji jest wierność sekularnej, naturalno-racjonalnej epifanii, by dopiero potem odkryć możliwość istnienia pierwiastka Boskiego: „Braliśmy klucze wziętej życia-bramy / W tych samych bluszczach i chacie téj saméj” (PW, T. 3, s. 291). Assunta w swojej wewnętrznej wolności i nieskrępowanym przeżywaniu Boga zostaje porównana przez własnego męża do „rozdzieranych przez dzieci kart Psalmów” (PW, T. 3, s. 291). A zatem kart z jednej strony uwalnianych, z drugiej – rozczłonkowywanych. Warto zauważyć, że jedność małżeńska w *Assuncie* jest jednością w równym stopniu epifaniczną, co autoironiczną (autoironia jest w tym wypadku

⁹ A. BIELIK-ROBSON: *Wstęp. My, romantycy – źródła romantycznego modernizmu Charlesa Taylora*. W: Ch. TAYLOR: *Epifanie modernizmu...*, s. LII.

manifestacją siły więzi, nie oznaką jej słabości). Jest też jednością naturalną, w o wiele większym stopniu niż sakramentalną (w poemacie nie pojawia się żadna aluzja do zawarcia przez bohaterów ślubu), której podstawą jest naturalno-racjonalne podłoże świata, potencjalne podłoże epifaniczne. Tak odczytany tekst Norwida sugeruje oddziaływanie na polskiego poetę amerykańskiej szkoły transcendentalistów. Właśnie o nich i o umiejscowienie Norwida na ich tle: Ralphi Waldo Emersona i Henry'ego Davida Thoreau dopominał się Miłosz w swoim kursie historii literatury polskiej do 1939 roku¹⁰. Istotne pozostawało także rozpatrzenie możliwości emisji najważniejszych kategorii poetyckich Walta Whitmana, zwłaszcza wpływu na Norwida Whitmanowskiej kategorii swobody. Czy Assunta to chrześcijańska małżonka swobody i natury, czy Norwid ukazuje w swoim poemacie wizję małżeństwa naturalnego zanurzonego w nieustannym życiu epifanicznym?

Świat tak się mały stał nam – że pod stopy
Czuliśmy obrót globu – – –
– – trzeba było
Nowy wynaleźć, przeszedłszy okopy
Rzeczywistości, z weselem i siłą.

(PW, T. 3, s. 290–291)

Dlaczego poemat chrześcijański, jakim ma być *Assunta*, przynosi epifanie naturalnej racjonalności? I czemu tak istotna jest ich integralność oraz samodzielność? Chrystianocentryzm, tak charakterystyczny w trybie interpretacji wielu wierszy Norwida, tutaj miałby zjawiać się nie tylko niczym nieproszony gość, lecz także jako siła zgubna, niszcząca subtelność fakturę poematu metafizycznego, fakturę tak bardzo przybliżającą *Assuntę* do poezji epifanicznego konkretności Miłosza. Chrystianocentryzm w badaniach nad Norwidem to bowiem dyktat parabolizmu, w którego ramach realistyczne widzenie świata zastępowane jest tym zwyczajowo określonym,

¹⁰ Cz. MIŁOSZ: *Cyprian Norwid*. W: IDEM: *Historia literatury polskiej do roku 1939*. Przeł. M. TARNOŃSKA. Kraków 1993, s. 315–316.

parabolicznym¹¹. Mówienie o epifaniach racjonalnych Norwida – nie da się tego ukryć – wymaga obrony statusu *Assunty* jako poematu realistycznego. Łatwa do utracenia subtelność Norwidowskiego realizmu manifestuje się zaś przede wszystkim w modernistycznym akcentowaniu pracy umysłu epifanicznego polegającej na ćwiczeniu się w „odkrywaniu” i w skupianiu w sobie „siły wynalazczej” do rozpoznania (także w znaczeniu logicznym) momentu epifanicznego. Kiedy ów moment przychodzi, kiedy nadchodzi rodzaj „logicznego olśnienia”, człowiek zaczyna także – a to nad wyraz zgodne z Miłoszowską antropologią – rozpoznawać siebie w pełni predyspozycji człowieczeństwa. Epifania jest uczuciem humanistycznym, a zarazem humanizującym, jest także momentem autodydaktycznym. W znanym przypisku do Pieśni IV *Assunty*, filozoficznym komentarzu o spojrzeniu ku niebu Norwid zapisuje:

Człowieka umysł, zdawałoby się, iż jest obowiązany do przechowywania w sobie siły wynalazczej – siły odkrywania, skoro tak częstotliwie nadarza się widzieć kolosalne oczywistości pomijane ze szczególniejszym i naiwnym zaślepieniem. Zdaje się, że w wygłosie wyrazów, w formacji wyrazów, we formacji gardła i czaszki, tudzież w dominujących globu całokształtach leży arcywiele zamierzchłych a koniecznych ciężów ducha, z jakowych dopiero, umiejętnie i sumiennie myśl abstrahując, pobliża się do istnie pewnej

¹¹ Przykładem norwidowskich badań „parabolizujących” swój przedmiot analizy są (skądinąd przecież znakomite) studia o dramaturgii Norwida Sławomira Świontki, a szczególnie monografia *Norwidowski teatr świata*. Zdaniem Świontki, „technikę artystyczną Norwida można by określić jako parabolę realistyczną, a nie alegoryzowaną. Jej realizm był jakby bezpośrednią i naturalną konsekwencją odczytywania rzeczywistości w kategoriach parabolicznych i ich przeniesieniem na grunt wypowiedzi literackiej”. S. ŚWIONTEK: *Tragedia historii, komedia współczesności*. W: IDEM: *Norwidowski teatr świata*. Łódź 1983, s. 177. Czy rzeczywiście wszystkie dramaty Norwida nieuchronnie podlegać muszą zabiegom realistyczno-parabolicznym i czy pryncypium realizmu rzeczywiście nie dałoby się ocalić w żadnym z granicznych przypadków (np. w społeczno-ekonomicznym *Aktorze*)?

i czystej myśli. Wskroś rzeczy świata tego i jakby prostogłędniej się kierując.

(PW, T. 3, s. 296)

Notabene jestem przekonany, że niniejszy przypis jest także zapisem własnej Norwidowskiej epifanii, racjonalnego olśnienia, które ten nazywa niedostrzeżoną przez dziesiątki wieków „szeroką oczywistością archeologiczną” (PW, T. 3, s. 296). Droga, którą przechodzi, aby tę oczywistość wyartykułować czytelnikowi *Assunty*, jest drogą długą, ale zakończoną u kresu zarówno chwilą wewnętrznej epifanii, jak i momentem zewnętrznego wysławienia. „Dopiero w katakumbach rzymskich, w wiekach zarannych Chrześcijaństwa, spotykamy istotne spojrzenie ku niebu stanowczo przez sztukę objęte i skreślane” (PW, T. 3, s. 296) – epifania racjonalna Norwida, która pozwala mu wypowiedzieć ten sąd, wyrasta nie tylko z jego studiów porównawczych nad sztuką przedchrześcijańską i chrześcijańską, lecz także – z określonego usposobienia czy przysposobienia umysłu ludzkiego, które analizuje Norwid, kiedy już, uniknąwszy pułapek dogmatyzmu, dociera do „istnie pewnej i czystej myśli”. Być może należałoby tu mówić o epifanii filozoficznej, nie zmienia to jednak faktu, że to epifania jest myślą pierwszą, poprzedzającą myśl dogmatyczną, a także strategię parabolizacyjne. Spojrzenie ku niebu to dla Norwida dowód na istnienie Boga, podstawą do jego zaistnienia zaś stała się właśnie epifania racjonalna. W ten sposób procedury naturalne, w tym naturalno-racjonalna epifaniczność, fundują i scalają religijnie przetworzoną rzeczywistość, wtórną wobec pierwotnej, epifanicznej.

Assunta rozpoczęta została przez Norwida w sposób najprozaiczniejszy z możliwych, kończy się jednak tonem uderzająco innym, zupełnie niezbornym w odniesieniu do partii inicjalnych poematu, tj. tonem wielkiego patetycznego rozrachunku życia – i to także przybliża poemat Norwida do Miłosa oraz antynomiczności wartościowań zawartej w *Drugiej przestrzeni* czy *Piesku przydrożnym*. W poezji Norwida to swego rodzaju niezborność samych podstaw opowiadania: pierwszy obraz utworu to wizerunek bohatera w ramie okna postanawiającego (zupełnie banalnie, nieco sentyment-

talnie, bo w poszukiwaniu wrażeń) udać się na spacer za miasto, w góry. Ostatni obraz to spowiedź z życia, a właściwie spowiedź bohatera w życia przełomie, już po latach (miesiącach?) szczęścia wspólnego małżeństwa i rozpacz po śmierci Assunty. To więc, co zapoczątkowane było jako poemat opisowy: mniej nawet niż wędrówka lub podróż, ledwie zapowiedź spaceru, a więc jako poemat spacerowy, kończy się jako głęboko filozoficzna „autobiografia duchowa dziecięcia wieku”, wyznanie z perspektywy niemal całości życia. Norwid także w finalne partie poematu wplata sceny epifaniczne, całkowicie jednak przeczą one naturze romantycznego poematu miłosnego. Cóż bowiem pozostaje tutaj z romantycznego sztafazu wyobraźni erotycznej? Owszem, utworem-bliźniakiem *Assunty* jest z pewnością poemat Słowackiego *W Szwajcarii*¹² (*Assunta* została zapisana przez Norwida oktawą podobnie jak *Beniowski* czy *Król-Duch*), lecz jaskrawym zaprzeczeniem założeń obrazowania Słowackiego jest scena epifanii, która towarzyszy bohaterowi utworu w trakcie lektury testamentów jego żony (jakie to Miłoszowskie w głębi realistycznych konkretyzacji tego, co abstrakcyjne, co tylko postrzegane jako przeduchowione, mistyczne, ponadnaturalne, a więc epifaniczne w tradycyjnym rozumieniu epifanii). Scena z *Assunty* wydaje się tym istotniejsza, że tradycyjne Norwidowskie rymy wewnątrzoktawowe typu abababcc ustępują tutaj równie szokującemu, co prowizorycznemu (i zgrzebnemu bez mała) wiązaniu rymami aaaaaabb. Oddaje to niezwykle wymownie charakter tej epifanii, z jednej strony zanurzonej w codzienności, z drugiej – wypowiedzianej jakimś podjęzykiem, grafojęzykiem,

¹² Leszek Libera akcentuje epifaniczną podmiotowość „Ja” lirycznego poematu, nazywając cały utwór inspirowaną technikami Rousseau „autobiografią halucynacyjną”. „W odróżnieniu od Rousseau, który w żadnym miejscu nie zdradza halucynacyjnego charakteru swego utworu [*Nowej Heloizy* – K.S.], Słowacki wyposaża swego bohatera-narratora w zdolności i atrybuty właśnie halucynacyjne. Wkłada w jego usta słowa o »śnie jakimś złotym« – i my czytelnicy wierzymy mu na takiej samej zasadzie, jak wierzymy Karusi, która ma widzenie w biały dzień. Gdyż bohater także ma widzenie, tylko że pod alpejską kaskadą”. L. LIBERA: „Wyobrażenie ogromnej miłości” – „*W Szwajcarii*”. W: IDEM: „*W Szwajcarii*”. *Studium o Juliuszu Słowackim*. Kraków 2001, s. 203.

który epifanizmem został zarażony i sparaliżowany – inkantacyjnym, hipnotycznym, rozgorączkowanym i rozpaczonym:

A jak pieśń, której się słów nie **pamięta**,
Bywa istotą harmonii **pamiętna**,
Tak ja zacząłem czytać **testamenta**
Kreślone ręką jej – słów słyszeć **tętna**,
Które mówiła mi spojrzeniem **święta!**
– Przestała nicość być mi **obojętna!**...
– Zboczyłem w ścieżki, gdzie wraz się odkrywa
Na chatę widok – drogę doń, i żniwa...

[podkreślenia – K.S.] (PW, T. 3, s. 293)

Warto być może zauważyć, że jeżeli *Maria* Antoniego Malczewskiego stanowiła powieść poetycką o narodzinach bohatera byronicznego, „narodzinach z traumy” wywołanej śmiercią małżonki, to *Assunta* zawarła w swojej konstrukcji bliźniaczo podobne (formalnie) rozwiązanie¹³. *Assuntę* bowiem daje się przeczytać jako analogiczny do *Marii* poemat o narodzinach nowoczesnego podmiotu epifanicznego. Epifaniczność w rozumieniu Norwida, a więc „z-dwojone czucie i widzenie”, to dar wyostrego patrzenia przez okulary żałoby, patrzenia niepozabawionego bardzo charakterystycznego dla podmiotowości nowoczesnej ironizmu. Bohater poematu zachwala swoją siłę woli i wstrzemięźliwość w okazywaniu emocji serca, żartując gorzko, że w sytuacji mu przeznaczona przez los „i żaden nigdy szambelan nie baczył / Na ceremoniał, jak ja, gdym z-rozpaczył” (PW, T. 3, s. 292). Umysł epifaniczny Norwidowskiej postaci, podobnie jak bezpowrotnie zatruty umysł Wacława z *Marii*, nigdzie jednak nie znajdzie spokoju. Gdy mężczyzna odrzuca z irytacją kał wilgotnej ziemi, a wraz z nim rosnące nieopodal kwiaty, ma niejasne poczucie, że zachowuje się jak „nakarmione niemowlę” wierzgające w objęciach matki i niewdzięcz-

¹³ S. RZEPCHYŃSKI: *Za co Norwid cenil „Marię”?*. W: *Antoniemu Malczewskiemu w 170. rocznicę pierwszej edycji „Marii”*. Materiały sesji naukowej, Białystok 5–7 V 1995. Red. H. KRUKOWSKA. Białystok 1997, s. 441–452.

nie odrzucające jej pierś (PW, T. 3, s. 293). Po pewnym czasie rozumie, że został naznaczony i stał się kimś w rodzaju współczesnego *homo epifanicus*. Inaczej jednak niż w arcydziełach polskiej szkoły ukraińskiej nie ma to nic wspólnego z fatalną projekcją losu ludzkiego. Romantyczną piekielną maszynierię¹⁴ zastępuje wreszcie modernistyczny wehikuł utkany ze światła i powietrza. Epifaniczność jest darem, nie przekleństwem, rozszerzeniem i rozjaśnieniem horyzontu, nie zaś jego ograniczeniem lub całkowitym unicestwieniem poprzez jakąś makabryczną śmierć, w której „pal ma stać się nowożytnym krzyżem”¹⁵:

Norwidowi chodzi chyba o coś innego, o pesymistyczny i przekreślający szansę na prawdziwą miłość wydźwięk poematu Malczewskiego. O Wacława, którego „bajroniczna” miłość do Marii prowadzi do buntu i zbrodni, i do odrzucenia bezsensownego świata, tego, jak cytuje w *Aktorze*, „głuchego ludzkich uczuć i posępnego lasu”. Temu Norwid musiał się przeciwstawić. Do tego dojrzewała jego myśl krytyczna o *Marii*. Musiał więc napisać swoją *Marię*, *Assuntę* właśnie, w której spojrzeniu „wokół” przeciwstawił spojrzenie „w górę”. Był więc w tym przeciwstawieniu polemiczny zarówno wobec Byrona, jak wobec Malczewskiego, ale jest to polemika szczególnie, chciałoby się rzec – akceptacji i dopowiadania, wypływająca z konieczności „dośpiewania pieśni”, kroczenia dalej drogą, by nie zarosła „w piołun, mech i szalej”¹⁶.

Bardzo to podobne do obrazów pogodzonego oraz spolegliwego życia podmiotu epifanicznego Miłosza, w tym wypadku zwłaszcza z *Wierszy ostatnich* takich, jak ***(*W Wilnie kwitną bzy...*), *Leonora Fini* czy *Mara: Wielość* (WW, s. 1308, 1322, 1325):

¹⁴ Sformułowanie Ryszarda Przybylskiego. R. PRZYBYLSKI: *Świat jako maszyna piekielna* (O „Zamku kaniowskim” Goszczyńskiego). W: *Studia z teorii i historii poezji*. Red. M. GŁOWIŃSKI. Seria II. Wrocław 1970, s. 129.

¹⁵ Ibidem, s. 138.

¹⁶ S. RZEPczyński: *Za co Norwid cenił...*, s. 445.

Odtąd, bywało nieraz, obce dziecię
Do mnie się wdziękiem śmieje niezgadnionym,
Gałązka bluszczu, co nie śni o kwiecie,
Brylantem rosy drży rozpromienionym –
Jakieś skłoniłem się niemej kobiecie
(Spiesząc przeprosić... żem był omylonym).
– Czytuję, coraz z jaśniejszym zapale,
Słowa – – ja, co ich brzmienia nie słyszałem!

(PW, T. 3, s. 293–294)

Zapewne Paweł Siekierski (podobnie jak przywoływany Śliwiński w kontekście *Za wstęp. Ogólników*) nie zdawał sobie sprawy z tego, jak głęboko po Miłoszowsku zinterpretował postać bohatera poematu *Assunta*, gdy zapisywał o nim słowa takie, jak następujące: „[...] mając świadomość uczestnictwa w przestrzeni stworzonej przez siebie samego, otwiera ją na całość ludzkiej rzeczywistości, ponieważ w ten sposób łąd wszechświata staje się łądem jego serca i rozumu”¹⁷. *Assunta* podobnie, jak *Widzenia nad zatoką San Francisco* są bowiem poematem „całości ludzkiej rzeczywistości” i jako takie stanowią w swojej wieloaspektowości i politematyczności ważne przeciwstawienie dla romantycznej monomanii tematów literackich. Bohater *Assunty* i bohater Miłoszowski rzeczywiście istnieją w „przestrzeni stworzonej przez siebie samych”, są tej przestrzeni architektami i inżynierami, ale nie romantycznymi monomanami. Zachowują wolność nieskrępowanych podmiotów metafizycznych, są strażnikami ładu metafizycznego, czasu metafizycznego, świata ogrodu, po Miłoszowsku powiedzielibyśmy – świata apokatastazy. Co pod jej pojęciem rozumiał Miłosz? „Jakąś tajemniczą wieczność momentów, które składają się na ten cały ciąg” i to jeszcze – powiadał pisarz w rozmowie z badaczem swojej twórczości, Aleksandrem Fiutem – że „wieczność momentów może

¹⁷ P. SIEKIERSKI: „*Assunta*”. W: Cyprian Norwid. *Interpretacje*. Red. S. MAKOWSKI. Warszawa 1986, s. 143.

być jakoś, teoretycznie przynajmniej, rewindykowana w niemożliwym do wyobrażenia i do przewidzenia post-czasie”¹⁸.

Assunta to poemat tak właśnie rozumianej apokatastazy¹⁹. Celem podjętym w niniejszym opracowaniu było zbliżenie do siebie dwóch – odpowiadających sobie w moim przekonaniu – centralnych pojęć systemu epifanijnego Norwida i Miłosza: kategorii spojrzenia ku niebu oraz kategorii apokatastazy. Apokatastaza oraz spojrzenie ku niebu rodzą się w dwóch przystających do siebie sytuacjach granicznych, które w poezji Miłosza i Norwida uosabia jedno odkrycie, że mówiąc po Norwidowsku (a jest to *de facto* bardzo „antycypująca” Miłosza fraza) „trybuna swoje podnóże ma w mroku” (PW, T. 3, s. 286). Tak pojęte spojrzenie ku niebu nie jest wyłącznie metaforą kontemplacji chrześcijańskiej, aczkolwiek z tradycji chrześcijańskiej się wywodzi. Jest także metaforą nowoczesnej kontemplacji intelektualnej oraz zapowiada problematykę nowoczesnego intelektualizmu. To w równej mierze, co „odsyłacz do chrześcijaństwa”, wczesnomodernistyczny odpowiednik późnomodernistycznej Miłoszowskiej apokatastazy. Jaką więc ilustrację literacką zyskuje apokatastaza w premodernistycznej *Assuncie*? Jako jeszcze tzw. spojrzenie ku niebu? Miłoszowski świat jedności

¹⁸ Cz. MIŁOSZ (w rozmowie z A. Fiutem): *Moment wieczny*. W: A. FIUT: *Rozmowy z Czesławem Miłoszem*. Kraków 1981, s. 72.

¹⁹ Drogę mówieniu na temat Norwidowskiej wizji apokatastazy uTOROWAŁ Stefan Sawicki, wskazując, że pojęcie to wiąże autor *Promethidiona* po pierwsze ze specyficzną koncepcją eschatologicznej historiozofii, po drugie z ideą zbawienia powszechnego. „Jeśli przedstawiona interpretacja jest trafna, to przekonanie o dogmatycznej ortodoksyjności Norwida, przynajmniej w odniesieniu do wczesnego okresu rozwoju jego religijności, musi ulec korekcie. Nie sprawdza się, jeśli chodzi o problem zbawienia. Wydaje się, że poecie było blisko do przekonania o powszechnym zbawieniu człowieka. O piekle myślał w kategorii czyśćca: to czasoprzestrzeń pokuty, trudnego i bolesnego przygotowania do spotkania z Panem. Nie było to zgodne z katolickim dogmatem o wiecznie trwającej karze za grzechy, ale pozostawało w kręgu szerzej rozumianej teologii chrześcijańskiej. [...] Do dziś silnie obecna jest w myśli prawosławnej apokatastaza. Patronuje temu przekonaniu wiara w bezmiar Bożego miłosierdzia”. S. SAWICKI: *Czy Norwid wierzył w zbawienie powszechne?* W: *Hieroglifem zapisane. Cyprjan Norwid*. Red. T. KORPYSZ et al. Warszawa 2012, s. 142.

momentów wiecznych to dla Norwida świat całkowitej niesprzeczności. Symbolem Norwidowskiej apokatastazy jest nie tylko spojrzanie ku niebu, lecz także cyprysowy listek, na który „można zbiec” przed inwazją czasu tłumów, mas ludzkich biegnących „z przeciw-uczuć” do „przeciw-rozumu”:

Czas niech nadchodzi czekany od tłumu,
Ja z mym nie zerwę cyprysowym listkiem:
Niech gardzą jedni wszystkim dla rozumu,
A im przeciwni – dla uczucia wszystkim.
Z przeciw-uczucia do przeciw-rozumu
Tęż wartość drogi widzę jak przebłyskiem.
Sprzeczność czcić musi ponad wszystkie rzeczy...
Kto tylko wtedy natchnionym, gdy przeczy.

(PW, T. 3, s. 294)

Poemat Norwida to nie poemat metafizyczny, chrześcijański, społeczny czy miłosny, lecz realistyczny czy raczej – powinniśmy to ująć – wielorealistyczny, chcąc w tym wypadku odróżnić Norwidowskie dążenia do realizmu poetyckiego, poematowego od dążeń do powieściowych syntez realizmu dobrze znanych w epoce. Ekwiwalentem powieści realistycznej był dla Norwida poemat realistyczny. *Assunta* jest przejawem takiej właśnie gatunkowej ekspresji, lecz zignorowawszy różnice rodzajowo-literackie, dostępne okaże się zestawienie poematu z utworami takimi, jak *Łagodna* Fiodora Dostojewskiego. Istnieją zresztą zasadnicze zbieżności w portrecie psychologicznym obu kobiecych postaci, czego dowodziła już Ewangelina Skalińska:

Te oczy były ciemnogrnatowe,
Jako dwa winne grona i owiane
Tak samo w bielmo lekkie i perłowe,
Że gdzie wejrzała, przezierałem ścianę,
A gdy je w Niebo podniosła wschodowe,
Widziałem, że są ofiarą pijane –
Jakby dobitnie mówiły, acz z cicha:

„Weź, Panie, dwa te grona, do kielicha!”.

(PW, T. 3, s. 289–290)

Łagodna, która dotychczas była traktowana przez swojego towarzysza jako osóbką młoda i pełna uroku, jednak niemająca pojęcia o prawdziwym życiu, teraz przeobraża się w kogoś na kształt świętej. Jej młodość i czystość serca stają się dla głównego bohatera prawdziwą wartością dopiero w momencie, kiedy zbliżyła się ona do zdrady małżeńskiej. Uderzające są niektóre określenia Łagodnej, padające z ust narratora: „najszlachetniejsza i najwznioślejsza kobieta”, „naiwna, łagodna i małomówna istota”, „święte oburzenie”, „cnota”, „jak się skrzyły jej słowa i najdrobniejsze słoweczka”, „jak trafne były jej sądy”, „dziewicza prostoduszność”, „prawda zajaśniała jak słońce”, „czysta, bezgrzeszna, posiadająca ideał”, „wszystka prawda wezbrała w jej duszy i oburzenie wytrysnęło sarkazmem z jej serca”, „nieskalana”²⁰.

Na zakończenie warto przystąpić jeszcze do sporządzenia portretu męskiego bohatera *Assunty*, tu bowiem trafiamy na szczególnego rodzaju konterfekt Norwidowski. Ten, który w finale utworu miałby przeistoczyć się w proto-Miłoszowskiego *homo epifanicus*, jak ustaliliśmy, zostaje wyeksponowany w sposób szczególnie wyrazisty w momentach poprzedzających tę przemianę. Jawi się w swoisty sposób jako ironista ze skłonnościami do nihilizmu, co zdradza jego język, przesycony jaskrawością obrazowania, czasem makabrycznością skojarzeń, w równym stopniu melancholią i tanatocentryzmem, co czarnym humorem. To postać pełna egzystencjalnych zadrażeń i ubogacających ją idiosynkrazji, które zarówno manifestuje w trybie opowiadania, jak i je zataja, pokrywa ezopową patyną języka dawnego idealistycznego wykwintu („cyprysów kudła” PW, T. 3, s. 271, „bławatki w skrwawionych rękach” PW, T. 3, s. 285, „ręka szkieletu u klawiszy” PW, T. 3, s. 271, „smutek oplwany łąą, woskiem gromnic, pyłem” PW, T. 3,

²⁰ E. SKALIŃSKA: *Próba syntezy: „Assunta” Norwida i „Łagodna” Dostojewskiego*. W: EADEM: *Norwid – Dostojewski. Zbliżenia i rekonstrukcje*. Warszawa 2014, s. 437.

s. 289). Tymczasem jest w przyszłym mężu Assunty, zanim jeszcze ta go odmieni, coś niepokojąco nietzscheańskiego i to jego nietzscheanizm, siła i wola życia (niekłóca się jakimś cudem z chrześcijaństwem!), jest cechą dookreślającą jego charakter²¹. Ma w końcu być ów bezimienny mąż – jak ujmował to Sławomir Rzepczyński – modernistyczną reinterpretacją Wacława, polemiczną kontynuacją oraz domknięciem znanej i bardzo wpływowej w literaturze polskiej postaci z powieści poetyckiej Malczewskiego. Ale jest też w tej sylwetce coś nowego. Wieść o śmierci Ogrodnika, dziada Assunty, przyjmuje przecież mężczyzna niezwykle specyficznie, kontemplując „słodki i mocny” (PW, T. 3, s. 287) sposób mowy mnicha niosącego mu nieoczekiwaną hiobową wieść (przynajmy szczerze, jest w tym nieznacznym, ale dający do myślenia cień Gombrowiczowskiej perwersji z *Kosmosu*). Dla ironisty takiego, jak on – znającego doskonale Miłoszowski gest zanegowania i zaprzeczenia – salonowi sensaci „są parawanem!... nie znają ironii / zrzążeń wiekowych, ni wieczystych toku” (PW, T. 3, s. 286), jej „bezczelnych półśmiechów w słońcu” (PW, T. 3, s. 292), jak wyrazi się gdzie indziej. Mimo to zdecyduje się być jeszcze jednym z nich, upiornym sensatów, choć doskonale wie o inflacji wartości takich sylwetek w społeczeństwie:

Aż dnia pewnego, człek szlachetny, trzeci,
Ja-oto, wnijdę po kwiaty... o porze
Zniewag – i zgromię oboje jak dzieci:
Mąż się porywa w gniewie i uporze,
Zamęt – gwałt – alić broń w rękę zaświeci,

²¹ „O Nietzschem wspomina Miłosz raczej sporadycznie: w związku z problemami wolności, prawdy, odpowiedzialności za wydarzenia o skali historycznej oraz za przemiany mentalności ogółu. Nie przedstawiał jednak Nietzschego jako swojego nauczyciela. Przeciwnie, w okresach, gdy wymieniał jego nazwisko najczęściej, tzn. w pierwszej połowie lat czterdziestych i – dziewięćdziesiątych, ustosunkowywał się negatywnie do zjawisk, jakie symbolizował nietzscheanizm w świadomości przeciętnego inteligenta”. D. HECK: *Nietzsche Miłosza*. W: *Friedrich Nietzsche i pisarze polscy*. Red. W. KUNICKI, współpr. K. POLECHOŃSKI. Poznań 2002, s. 217.

Trącę rewolwer i trupem położę...

Mordercą będę! – będę osądzony!” –

I tu począłem się śmiać jak szalony.

(PW, T. 3, s. 284)

To do tego bohatera i do tej ironistyczno-nihilistycznej antropologii należy wypowiedzenie słów tak silnie dających się indeksować po Miłoszu i *Traktacie moralnym* – „trybuna swoje podnóże ma w mroku” (PW, T. 3, s. 286). Jego nihilizowanie, tak jak nihilizowanie klasycznego podmiotu Miłoszowskiego, wyrasta z przeświadczenia o „mowie ludzkiej”, której „wszystkie prądy / obraca człowiek, jak chce lub jak mniema” (PW, T. 3, s. 276). Figurą nicości w *Assuncie* jest wielbłąd, symbol podatności na nihilizm: „[...] rzekłszy to, szyję wzniosłem jak wielbłądy, / Patrzące tam, gdzie widnokręgów nie ma” (PW, T. 3, s. 276). To także ważna tanatocentryczna metafora darwinizującej opowieści górnika, którego pierwszego na swojej drodze napotyka bohater poematu²². Snując swoją historię o „lekkości trupów”, mężczyzna przywołuje przerażający wizerunek niby biegnącego, a *de facto* poruszającego się na wietrze pustyni... spalonego wielbłądziejego szkieletu. To moment symptomatyczny, jeśli nie krytyczny – w kształtowaniu nihilistycznej biografii narratora-bohatera *Assunty*:

²² Stosunek Miłosza do Darwina był stosunkiem ambiwalentnym, a wręcz – dramatycznym, zwłaszcza w okresie okupacyjnym. „Specyfiką i paradoksem warszawskiej twórczości Miłosza z lat okupacji była wyostrzona wrażliwość na te aspekty istnienia, o których mówił Darwin, zwrócona przeciwko innym darwinizmom – nacjonalistycznym i zbrodnicy, swojskim i obcym [...]. Cały czas Miłosz poruszał się na niebezpiecznej granicy, z czego zdawał sobie sprawę. Podejrzenie, że Darwin ma rację, nie opuszczało go nigdy, choć nie zawsze dawał temu wyraz. Kiedy zderzał się z Trzebińskim, przechodził na stronę Settembriniego. Kiedy słuchał »bezzębnych« demokratów, katolików i sentymentalistów, łudzących się, że Dobro i Sprawiedliwość czuwa nad naturą i ludzkim światem, przechodził na stronę Naphty. I filozofię siły, u której podstaw tkwiła nienawistna mu wizja »owadowatości życia«, rzutował na mapę Europy Środkowej”. S. CHWIN: *Miłosz i „ukąszenie Darwinowskie”*. W: IDEM: *Miłosz. Interpretacje i świadectwa*. Gdańsk 2012.

„Człowieka stworzył »łańcuch« przyrodzenia –
 Mówił mi mąż ów – kość jest minerałem,
 Dośrodkowującym wilgoć w swoje rdzenia,
 Zaś równowaga onych zwie się ciałem.
 Płynów tam więcej niżeli krzemienia,
 Skąd trupów lekkość (dodał to z zapalem)
 Mierzy się według stopni osuszenia,
 Tak że wielbłąda szkielet gdy skwar spali,
 Wiatr nim porusza, jakby chciał biec dalej...”.

(PW, T. 3, s. 270)

To wymowne, że w *Assuncie* jedynie nihilista odnajduje w sobie predylekcje do konstruktywnej nihilologicznej refleksji²³. To z ust nihilisty słyszymy bowiem najbardziej przenikliwy w obrębie całego poematu język *quasi*-Miłoszowskiego traktatu nihilologicznego, gnomy takie, jak „trybuna swoje podnóże ma w mroku” czy frazy o „prądach mowy ludzkiej obracanych jak się chce, jak mniema”. Fragmenty tego rodzaju czynią *Assuntę*, co rzadko spotykane w tekście wczesnomodernistycznym, poematem estetycznie antysystemowym, takim, jakim jest z całą pewnością *Traktat moralny*. Wielkim i rewolucyjnym, siedmiomilowym krokiem Norwida w nowoczesność/ponowoczesność, a więc w literacką toposferę Miłosza, jest uczynienie z ironizującego nihilisty, chrześcijanina

²³ Dzieje się to w całkowitej zgodzie z rozstrzygnięciami Charlesa Taylora, u którego – jak zauważa Bielik-Robson – „ani razu nie pada słowo »nihilizm«”. Otóż, „Taylor z wielką filozoficzną swadą przekonuje nas, że konsekwentny wybór nihilistyczny nie jest możliwy, że we wszystkich koncepcjach, które z pozoru odzegnują się od dobra, można odnaleźć ślady orientacji moralnej. Albo zatem jednostka potrafi określić się ze względu na wyznawane przez siebie dobro konstytutywne – albo żyje w stanie rozproszenia i deformacji. Ta ściśle rozłączna alternatywa to najbardziej odważna, a zarazem najbardziej kontrowersyjna teza książki”. Podobnego nihilistę dokonującego w pełni świadomej moralnej oceny swojego losu, wrażliwego na „wyznawane przez siebie dobro konstytutywne”, w pełni również zdającego sobie sprawę z rozłącznej alternatywy, która wiąże się z charakterem sformułowanego przez niego poglądu na świat, spotykamy na kartach *Assunty* (!). A. BIELIK-ROBSON: *Wstęp. My, romantycy...*, s. LIII.

zarazem – podmiotu epifanicznego. Tego rodzaju decyzja owocuje pierwszym, jak się wydaje, w literaturze polskiej: modernistycznym dyskursem nihilologicznym, symbolicznym, lecz niezwykle silnie określonym przez swoje fundamenty. Jak rekapitułuje swoje rozważania o zjawisku: „Norwid wśród nihilistów” Żywiołek:

Norwid bada relację prawdy i systemu. Metodą stawiania kolejnych pytań, zakorzenionych w na wskroś nowoczesnej *skepsis*, demaskuje niebezpieczeństwo myślenia opartego na ukrytym założeniu całości i harmonii. [...] Ponieważ w świetle niniejszych rozważań kategoria nicości jest przejawem postawy anty-systemowej i antymetafizycznej, dlatego też ze względu na podobieństwo, a może i pewnego rodzaju tożsamość doświadczeń Norwida i ponowoczesnych wątpliwości, kod nihilologiczny może stanowić adekwatny model opisu artystycznych poszukiwań Cypriana Kamila Norwida²⁴.

To zarazem rewolucyjne zbliżenie się do Miłosza, wymowniejsze jak się zdaje niż to imaginowane przez autora *Doliny Issy* – zbliżenie do Mickiewicza. To Norwidowskie zbliżenie to paradoksalnie raczej zbliżenie Norwida do Miłosza niż Miłosza do Norwida, silniej oparte jest więc na modernistycznych cechach poetyki, faktach estetyczno-literackich (takich, które prezentuje nie tylko przecież *Assunta*²⁵), przez to pozbawione bardzo metaforycznego oraz przepoetyzowanego romantycznego odium, które *cum grano salis* „współwytwarzali” nawzajem dla siebie – dla Miłosza Mickiewicz, dla Mickiewicza Miłosz. To więc silna, wyrafinowana, zagadkowa i bardzo rzeczywista, więź między Norwidem a Miłoszem, nader rzadko przez Miłosza przyjmowana do wiadomości, inaczej niż ta oczywista, fantazmatyczna, która miała go łączyć z braterskim

²⁴ Podkreślenia Żywiołka. A. ŻYWIOŁEK: *Norwid wśród nihilistów...*, s. 461, 472.

²⁵ Swoją tezę o obecności w twórczości Norwida modernistycznego dyskursu nihilologicznego Żywiołek opiera m.in. na analizach *Milczenia*, *Ad leones!* i *Tajemnicy lorda Singelworth*. Ibidem, s. 461–471.

i bliźniaczym, litewskim i słowiańskim, dobrodusznie epifanicznym Mickiewiczem...²⁶

Bibliografia

- BIELIK-ROBSON A.: *Wstęp. My, romantycy – źródła romantycznego modernizmu Charlesa Taylora*. W: Ch. TAYLOR. *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*. Przeł. M. GRUSZCZYŃSKI. Oprac. T. GADACZ. Wstęp A. BIELIK-ROBSON. Warszawa 2001.
- BŁOŃSKI J.: *Epifanie Miłosza*. W: IDEM: *Miłosz jak świat*. Kraków 1998.
- BUŚ M.: *Miłosz i Norwid*. W: „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego”. Z. 61: *Czesław Miłosz*. Red. W.P. SZYMAŃSKI. Kraków 1987.
- CHWIN S.: *Miłosz i „ukąszenie Darwinowskie”*. W: IDEM: *Miłosz. Interpretacje i świadectwa*. Gdańsk 2012.
- HECK D.: *Nietzsche Miłosza*. W: *Friedrich Nietzsche i pisarze polscy*. Red. W. KUNICKI, współpr. K. POLECHOŃSKI. Poznań 2002.
- KUZIĄK M.: *Norwid – zmagania z podmiotowością. Epifanie poetyckie autora „Vade-mecum”*. „Pamiętnik Literacki” 2015, nr 4.
- LIBERA L.: „Wyobrażenie ogromnej miłości” – „W Szwajcarii”. W: IDEM: „W Szwajcarii. Studium o Juliuszu Słowackim”. Kraków 2001.
- MIŁOŚ CZ.: *Cyprian Norwid*. W: IDEM: *Historia literatury polskiej do roku 1939*. Przeł. M. TARNOŃSKA. Kraków 1993.
- MIŁOŚ CZ.: *Wiersze wszystkie*. Kraków 2011.
- MIŁOŚ CZ. (w rozmowie z A. Fiutem): *Moment wieczny*. W: A. FIUT: *Rozmowy z Czesławem Miłoszem*. Kraków 1981.
- NIEUKERKEN A. VAN: O „niewczesności” Norwida, dwóch modernizmach i Miłoszu. „Teksty Drugie” 1995, nr 6.
- NORWID C.: *Pisma wszystkie*. Zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J.W. GOMULICKI. T. 1–11. Warszawa 1971–1976.

²⁶ Zdaniem Marka Busia, „Norwid miał znaczny wpływ na ogromną przemianę, jaka dokonała się w Miłoszu w czasie wojny, a która polegała na »dotknięciu ziemi«, przeżyciu »momentu odpowiedzialności realnej«, na przeobrażeniu się »grzechu anielstwa« w pokorny kult prostoty elementarnych ludzkich odruchów i surowych praw moralnych, na ukształtowaniu się tej całościowej postawy poety, dzięki której mógł on, nie rezygnując z »wymagań najwyższych« wobec swej poezji, powiedzieć w latach pięćdziesiątych: »co czyste i wieczne, realizuje się tylko poprzez doczesne i tymczasowe, bo drugiego brzegu historii nie ma«. M. Buś: *Miłosz i Norwid*. W: „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego”. Z. 61: *Czesław Miłosz*. Red. W.P. SZYMAŃSKI. Kraków 1987, s. 125.

- NYCZ R.: *Poetyka epifanii a modernizm. Od Norwida do Leśmiana*. „Teksty Drugie” 1996, nr 4.
- PRZYBYLSKI R.: *Świat jako maszyna piekielna (O „Zamku kaniowskim” Goszczyńskiego)*. W: *Studia z teorii i historii poezji*. Red. M. GŁOWIŃSKI. Seria II. Wrocław 1970.
- RZEPczyński S.: *Za co Norwid cenił „Marię”?* W: *Antoniemu Malczewskiemu w 170. rocznicę pierwszej edycji „Marii”*. Materiały sesji naukowej, Białystok 5–7 V 1995. Red. H. KRUKOWSKA. Białystok 1997.
- SAWICKI S.: *Czy Norwid wierzył w zbawienie powszechne?* W: *Hieroglifem zapisane. Cyprian Norwid*. Red. T. KORPYSZ, M.E. ROGOWSKA, K. SAMSEL, M. BĘDKOWSKI. Warszawa 2012.
- SIEKierski P.: „Assunta”. W: *Cyprian Norwid. Interpretacje*. Red. S. MAKOWSKI. Warszawa 1986.
- SIEWIERSKI H.: „Architektura słowa”. Wokół Norwidowskiej teorii i praktyki słowa. „Pamiętnik Literacki” 1981, z. 1.
- SKALIŃSKA E.: *Próba syntezy: „Assunta” Norwida i „Łagodna” Dostojewskiego*. W: *EADEM: Norwid – Dostojewski. Zbliżenia i rekonstrukcje*. Warszawa 2014.
- ŚLIWIŃSKI M.: *Program poetycki w „Ogólnikach”*. W: *IDEM: Szkice o Norwidzie*. Warszawa 1998.
- ŚWIONTEK S.: *Tragedia historii, komedia współczesności*. W: *IDEM: Norwidowski teatr świata*. Łódź 1983.
- TAYLOR Ch.: *Epifanie modernizmu*. W: *IDEM: Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*. Przeł. M. GRUSZCZYŃSKI. Oprac. T. GADACZ. Wstęp A. BIELIK-ROBSON. Warszawa 2001.
- TAYLOR Ch.: *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*. Przeł. M. GRUSZCZYŃSKI. Oprac. T. GADACZ. Wstęp A. BIELIK-ROBSON. Warszawa 2001.
- ŻYWIOŁEK A.: *Norwid wśród nihilistów. O „nihilologicznej” lekturze pism Cypriana Kamila Norwida*. W: *Nihilizm. Studia o literaturze XIX i XX wieku*. Red. J. ŁAWSKI, M. SOKOŁOWSKI. Warszawa–Białystok 2009.

Karol Samsel

Cyprian Norwid's and Czesław Miłosz's Epiphanies – an Attempt at Close Comparison

Summary

The aim of the following study is a contrastive analysis of the two different types of epiphanic poetry – Cyprian Norwid's and Czesław Miłosz's. A closer

analysis reveals a wide range of unexpected similarities. The epiphanic way of thinking, indirectly manifested in Norwid's poem *Assunta*, shows that Norwid's nineteenth-century poetics of rationalism truly corresponds with Miłosz's 'treatise metaphysics', especially – *Treatise on Morality*. Moreover, the *Assunta*'s male protagonist has been presented by Norwid in a specific, 'Miłoszian' way – as an ironic scepticist affected by a nihilist language, but still... spiritually independent.

Key words: Cyprian Norwid, Czesław Miłosz, epiphanies, *Assunta*, *Treatise on Morality*

Karol Samsel

Les épiphanies de Norwid et Miłosz Une tentative de rapprochement

Résumé

L'objectif de l'étude est de comparer deux types différents de la soi-disant poésie épiphanique, pratiquée aussi bien par Cyprian Norwid que Czesław Miłosz. Un regard plus profond sur la question qui nous intéresse dévoile un large éventail de ressemblances tout à fait inattendues. La manière de penser épiphanique, manifesté indirectement dans *Assunta*, poème de Norwid, démontre que la poétique rationaliste de Norwid datant du XIX^e siècle correspond nettement avec la « métaphysique de traité » de Miłosz, et en particulier avec *Traktat moralny* (*Traité moral*). Qui plus est, le protagoniste masculin d'*Assunta* a été présenté par Norwid de manière « miłoszienne », donc assez spécifique – comme un sceptique ironique chargé, à vrai dire, d'un langage individuel nihilisant, mais toujours... indépendant sur le plan spirituel.

Mots clés: Cyprian Norwid, Czesław Miłosz, épiphanies, *Assunta*, *Traité moral*

LUCYNA NAWARECKA
Uniwersytet Śląski w Katowicach
Wydział Filologiczny

Ponad dobrem i złem O „ja” i „Ja” w twórczości Juliusza Słowackiego

Martin Heidegger w *Liście o humanizmie* pisał o myśleniu przeciw wartościom, ale dlatego, że wartościowanie czyni wartości przedmiotem ludzkiej oceny, bronił więc ich godności. Natomiast myślenie Emmanuela Lévinasa można określić mianem „inaczej niż wartości”, bo prawdziwą wartością jest Drugi, czyli ktoś zupełnie inny i zarazem bliski. Komentator Lévinasa, Antoni Jarnuszkiewicz pisze, że nie musimy bronić wartości, to one nas bronią, nie musimy się do nich zbliżać, bo one są blisko¹. Wszystkie te wypowiedzi dotyczą kryzysu wartości, który rozpoczął się właściwie od tekstów Fryderyka Nietzschego. Idąc tropem młodopolskim, zajmowałam się ostatnio porównaniem Nietzschego i Słowackiego, od tego też chciałabym rozpocząć.

Celem całej twórczości Nietzschego była przemiana wszystkich wartości, co wyrażnie manifestuje jeden z tytułów: *Poza dobrem i złem*². Wartości chrześcijańskie – uważał Nietzsche – popsuiły człowieka, osłabiły go, uczyniły chorym, zwłaszcza nakazy tłumienia instynktów, które skierowane są przeciw życiu. A przecież, sądził Nietzsche, mamy tylko realność naszych popędów (nie ma

¹ Zob. A. JARNUSZKIEWICZ: *Od systemu do etyki. Krytyka rozumu dialogicznego*. Kraków 2012, s. 21–22.

² F. NIETZSCHE: *Poza dobrem i złem*. Przeł. S. WYRZYKOWSKI. Kraków 1912.

bowiem prawdy, celu, duszy itp.). Dlatego najwyższą wartością jest to, co powoduje wzmocnienie życia, energii, woli mocy – a służy temu tak samo dobro, jak i zło, życie wzmacnia się przecież nie tam, gdzie jest pokój, ale tam, gdzie toczy się wojna, gdzie panuje przemoc i niebezpieczeństwo. Chrześcijaństwo natomiast proponuje wyrzeczenie się agresji, swobody, dumy, mocy. Utrzymuje więc ludzkość na niskim szczeblu rozwoju, prowadzi do zwyrodnienia europejskiej rasy. Moralność chrześcijańska służy formowaniu niewolników, czyli tzw. człowieka stadnego – chorobliwego, miernego, zwyrodniałego. Wartości takie, jak litość i współczucie, narzucone zostały przez „ludzi lichych”, którzy w ten sposób bronią siebie. A przecież są one objawem upadku, rozpadu, karłowatości, świadczą o bezwładzie woli. Nietzsche wzywa więc do odwrócenia wartości, do hodowli człowieka dostojnego o mocnej woli. Człowiek dostojny (nadczyłowiek) nie służy wartościom, ale je tworzy. Nadmiar mocy daje poczucie pewności, pełni, szczęścia, potęgi, a wola mocy przejawia się właśnie w twórczości i prawodawstwie, czyli w stanowieniu prawa, tworzeniu moralności.

Juliusz Słowacki w okresie mistycznym także dzieli ludzi na tych, którzy muszą być poddani prawu, i tych, którzy prawom nie podlegają. Przykładem może być konflikt między Samuelem Zborowskim i kanclerzem Zamojskim w dramacie *Samuel Zborowski*. Broniący Samuela Adwokat mówi:

Nie, prawo stoi pod naszym zarządem,
Pókiśmy mali ... to jest naszym panem
Lecz gdyśmy silni – to nam pod kolanem
Jak wywrócony anioł ognia leży³.

(*Samuel Zborowski*, DW, T. 13, cz. 1, s. 202)

Małe i słabe duchy potrzebują prawa, które ich kształtuje, mocne natomiast je przekraczają, prawo staje się dla nich wręcz prze-

³ Cytaty z poezji Juliusza Słowackiego lokalizowane będą w tekście według wyd.: J. SŁOWACKI: *Dzieła wszystkie*. Red. J. KLEINER. T. 1–17. Wrocław 1952–1975 i opisywane za tym wydaniem; dalej podaję w nawiasie tytuł utworu, skrót tytułu zbioru DW oraz numer tomu i strony.

szkodą. Symbolizuje je „smok”, którego trzeba pokonać: „Cóż jest smok? ... prawidło”. Takim mocnym duchem był właśnie Samuel Zborowski:

On jednak ... Cezar polski ... śmiały, dumny,
Podobny dawnym rycerskim pół-Bogom
W sercu miał ducha moc i świata władzę.
(Samuel Zborowski, DW, T. 13, cz. 1, s. 210)

Kanclerz Zamojski za przekroczenie prawa skazał Samuela na śmierć. Na Sądzie Ostatecznym Adwokat pyta więc Chrystusa, czy taki wielki duch musiał podporządkować się prawu:

Ale ... przed martwą prawną ulec siłą. [...]
Gdy człowiek czyni dla twego Imienia
Gdy twego ducha w sercach świata budzi.
(Samuel Zborowski, DW, T. 13, cz. 1, s. 212)

Podobną myśl znajdujemy w *Listach św. Pawła*: „Teraz zaś Prawo straciło moc nad nami [...] tak że możemy pełnić służbę w nowości Ducha, a nie według przestarzałej litery” (Rz. 7,6)⁴. Zdanie takie dla ortodoksyjnych Izraelitów musiało brzmieć bluźnierczo.

Nietzscheańscy nadludzie powinni żyć poza dobrem i złem, natomiast w myśli mistycznej Słowackiego duchy królewskie żyją ponad dobrem i złem.

Ponad przestrzenią aksjologiczną ks. Józef Tischner za Lévinasem sytuje przestrzeń agatologiczną⁵. Ja-agatologiczne to „Ja” znajdujące się w relacji z Dobrem. Dobro już od Platona umieszczane jest ponad wszystkimi wartościami. W filozofii Lévinasa Dobro lub raczej Dobroć jest właściwie określeniem Boga, Absolutu, Nieskończonego. W tej relacji „Ja” znajduje się ponad aksjologią, ponad wyborem. „Być zdominowanym przez Dobroć – pisze

⁴ *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*. Oprac. Zespół Biblistów Polskich. Wyd. 5. Poznań 2003, s. 1305.

⁵ Zob. J. TISCHNER: *O człowieku. Wybór pism filozoficznych*. Wybór i oprac. A. BOBKÓ, M. KOZAK. Wrocław 2013, s. 330–337.

Lévinas – to nie to samo, co wybrać Dobro, stojąc przed dwubiegowością aksjologiczną. [...] Być zdominowanym przez Dobroć: to właśnie wykluczyć się z samej możliwości wyboru [...]. Nie-możliwość wyboru nie jest tutaj skutkiem przemocy – fatalizmu lub determinizmu – lecz skutkiem nieodpartego wybrania przez Dobroć”⁶. Wybrany przez Boga nie wybiera, ale przyjmuje i kieruje się Bożymi natchnieniami.

W *Królu-Duchu* w rapsodzie o Mieczysławie, gdy ten po odzyskaniu wzroku dowiaduje się o tym, że król, jego ojciec, wybrał: „Synową, którą mu anioł odsłonił / We śnie i kazał wziąć z Czech... chrześcijankę” (*Król-Duch*, DW, T. 16, s. 393), buntuje się przeciwko decyzji ojca. Sam bowiem już wcześniej wybrał kapłankę słowiańską Odę. Ale już następna Pieśń II świadczy o znaczącej przemianie bohatera:

O! dziwnie, z jaką cichością Bóg sprawia
 Swe wielkie rzeczy – przez nas, duchy wolne,
 Które prowadzi
 Dziwnie, jak Pan jest dobry i litośny
 A ducha, co się na pracę poświęci,
 Ubiera w kolor ... w głos piękny, roznośmy
 Zaopatruje
 Taki nade mną był Pan ... w owe czasy
 Gdy światłem nowej Jezusowej wiary
 Miałem oświecić łąki – góry – lasy,
 (*Król-Duch. Rapsody nie wydane za życia poety*,
 DW, T. 16, s. 394)

Wybrany przez Pana w przestrzeniach Dobroci poddaje się Jego woli. Wytwarza się „więź an-archiczna (bez początku) między podmiotem i Dobrem”⁷ – pisze Lévinas.

Możliwość wyboru, a właściwie konieczność wyboru, to przecież owoc z drzewa poznania dobra i zła. Dla wydobycia tej myśli przy-

⁶ Cyt. za A. JARNUSZKIEWICZ: *Od systemu...*, s. 44.

⁷ Ibidem.

wołam kontekst książki Lwa Szestowa *Ateny i Jerozolima*. Dlaczego Bóg zakazał spożywania owoców z tego drzewa? Wiedza, poznanie odwołuje się do rozumu, który pozwala nam poznać prawdy powszechne i wieczne. Co fascynuje nas w prawdach niezależnych od nas samych, pewnych i powszechnych? – pyta Szestow⁸. Ta wiedza uwalnia nas od strachu, ale czyni z nas niewolników prawdy. Tego nauczyły ludzkość Ateny. Powszechnie obowiązujące sądy, prawdy uniwersalne przekraczały kompetencje bogów olimpijskich. Znajdowały się ponad ich wolą, były koniecznością, fatum, Ananke. Konieczność zniewala. Tylko chytry wąż przekonał Adama i Ewę, że zdobędą wolność. Odwrotnie, tłumaczy Szestow, wiedza, także moralna, nie daje wolności – tylko niewolę. Czy Bóg chrześcijański także musi się stosować do tego, co jest dobre i złe? Czy także podlega Prawu? Otóż nie – odpowiada Szestow. Bóg nie „zna”, Bóg wszystko tworzy.

Również Adam przed popełnieniem grzechu pierwotnego uczestniczył w boskiej wszechmocy, a dopiero po upadku dostał się w sidła wiedzy – i w tym momencie – pisze Szestow – utracił drogocenny dar Boga – wolność. Wolność bowiem – nie jest wbrew temu, co dzisiaj sądzimy – możliwością wyboru między dobrem i złem. Wolność jest siłą i potęgą niedopuszczającą do wnिकnięcia zła w świat. Bóg, który jest najbardziej wolną istotą, nie wybiera między dobrem i złem. I stworzony przez niego człowiek także nie wybierał. Dopiero, kiedy wyciągnął rękę ku zakazanemu drzewu, duch jego stracił moc i człowiek przeistoczył się w ową słabą, bezsilną i podległą obcym mu zasadom istotę. Taki jest sens – tłumaczy Szestow – grzechu pierwotnego według Biblii⁹.

Bóg *Pisma Świętego* stoi ponad prawdą i ponad dobrem, sam jest źródłem prawdy i dobra. Bóg nie musi być niczym zobligowa-

⁸ L. SZESTOW: *Ateny i Jerozolima*. Przeł. C. WODZIŃSKI. Kraków 1993, s. 334 i nast.

⁹ Ibidem, s. 282.

ny, ponad Nim nie ma żadnych reguł, wola Jego nie jest ograniczona żadnymi prawami. Sam wszystko tworzy i unicestwia. Nie może podlegać żadnym etycznym i racjonalnym prawom. Dlatego jedyną drogą dla człowieka jest wiara, a nie wiedza. Wiara, której wyrazem jest dla Szestowa sformułowanie Tertuliana: coś jest wiarygodne, ponieważ jest niemożliwe¹⁰. Ale taka wiara jest głupstwem dla Greka. A tymczasem to nie człowiek przystosowuje się do rzeczywistości, ale odwrotnie – rzeczywistość do człowieka: jak nazwie ją człowiek, takie będzie nosić imię. To nie człowiek jest dla szabatu, ale szabat dla człowieka. Ta ewangeliczna myśl obala wieczny porządek rzeczy, Biblia przynosi nieznaną gdzie indziej, a zwłaszcza w Atenach – prawdę stworzoną¹¹. Wiara jest niepojętą siłą twórczą, która kładzie kres wiedzy, która wiedzę przekracza (bo przenosi góry). Wszystkie wieczne, niezależne, powszechne prawdy stanowią przymus i niewolę. I jeżeli my wszyscy – twierdzi Szestow – nie jesteśmy w stanie wyzwolić się z tych prawd, to „sytuacja ta powinna stać się źródłem nieustannej trwogi dręczącej i na wskroś nas przenikającej”¹². Nauka ciągle dąży do odnalezienia trwałego, niezmiennego porządku świata. Nawet Nietzsche – pisze Szestow – „który rozpoczął od tak oszałamiającego wszystkich „poza dobrem i złem” [byłoby to wyrzeczeniem się owoców z zakazanego drzewa – L.N.], a zakończył, głosząc triumfalne hymny na rzecz *amor fati*: największą mądrością jest pokochać to, co nieuchronne”¹³. Wolność nie jest więc wolnością wyboru między dobrem i złem, ale wolnością tworzenia dobra. Idea prawdy stworzonej wyklucza zawsze totalizujący racjonalizm.

W twórczości mistycznej Słowackiego wolność i twórczość Boga i duchów stanowią priorytet, dlatego Mieczysław nie staje przed wyborem aksjologicznym, ale przed problemem wierności natchnieniom Boga. Tęsknota za Odą stanowi pokusę nie dlatego, że

¹⁰ Ibidem, s. 350.

¹¹ Ibidem, s. 366.

¹² Ibidem, s. 382.

¹³ Ibidem.

kapłanka reprezentuje zło, ale dlatego, że to z Dobrawną związana jest wola Boga wobec Polski¹⁴.

Chciałabym jako jeszcze jeden kontekst przedstawić koncepcję Jarnuszkiewicza – filozofa i psychiatry, jezuity, który kontynuuje myśl Tischnera i Lévinasa. W książce *Od systemu do etyki* rozróżnia kilka poziomów „ja”:

- ja-psychologiczne (osobowość niedojrzała lub zaburzona, nieświadoma swojego wymiaru metafizycznego, odpowiednik ja-aksjologicznego Tischnera);
- Ja-psychiczne (dojrzała osobowość świadoma swego Ja-metafizycznego);
- Ja-metafizyczne (osoba, odpowiednik ja-agatologicznego Tischnera)¹⁵.

Ja-metafizyczne jest sposobem istnienia przytomnym jestestwa, przytomnym Siebie i Drugiego, i absolutnej transcendencji Siebie i Drugiego – jest to więc „Ja” osoba, czy „Ja” duchowe. Prowadząc przez dwadzieścia pięć lat w Katedrze Psychiatrii Uniwersytetu Jagiellońskiego laboratorium terapeutyczne chorób psychicznych, Jarnuszkiewicz doszedł do wniosku, że podstawowym zaburzeniem wywołującym chorobę jest „niedowierzenie we własne istnienie”, czyli nieprzytomność własnego Ja-metafizycznego. Jarnuszkiewicz nazywa to zjawisko symptomem rozwarstwienia Ja-metafizycznego i ja-psychologicznego.

Danuta Danek analizując sposób przedstawiania w *Godzinie myśli* dwóch kobiet: matki i kochanki, odkrywa ich podobieństwo pole-

¹⁴ Początkowy zamiar poety był odmienny. W rękopisie znajduje się kilka strof, w których Mieczysław, jak pisze Kleiner – „doprowadzony został aż do cynicznej decyzji dwużeństwa, aby czerpać osobiste korzyści z równoczesnej przynależności – poprzez dwie małżonki [Dobrawna i Oda] – do dwu światów: pogańskiego i chrześcijańskiego” (DW, T. 16, s. 132). Jednak ten pomysł Słowacki odrzucił „całkowicie”, „przekreślając w sposób zdecydowany tę redakcję”. Dlatego strofy te zostały umieszczone w *Dziełach wszystkich* w tzw. rzutach zaniechanych. Konsekwentna decyzja poety zmierzała do kreacji Króla-Ducha-Mieczysława pokonującego „własne rozterki duchowe” i przyjmującego chrześcijaństwo. Świadczy o tym również imię „Mieczysław”, które, wg Długosza, Mieszko I przyjął na chrzcie.

¹⁵ A. JARNUSZKIEWICZ: *Od systemu...*, s. 110–114.

gające na odzwierciedlaniu myśli i uczuć bohatera, co „odpowiada niezmiernie istotnej, wczesnodziecięcej potrzebie emocjonalnej”¹⁶. Bez takiego odzwierciedlenia dziecko nie może zyskać „poczucia własnego istnienia, a zarazem własnej tożsamości i wartości osobowej”¹⁷. Od tego zależy jego „psychiczna zdolność do życia”. Bez „poczucia własnego istnienia, które może dostarczyć dziecku tylko drugi, bliski człowiek, istota ludzka – pisze Danek – borykać się będzie przez całe życie z niedostatkiem wewnętrznym, który spowodować może chroniczne trudności z podołaniem własnemu istnieniu”¹⁸. Niezaspokojenie tej potrzeby w okresie dziecięcym skutkuje nieustannym poczuciem braku i ciągłym próbowaniem jego usunięcia. Taką próbę dostrzega badaczka w *Godzinie myśli* w konstrukcji kobiet zredukowanych do bycia zwierciadłem, do bycia, jak określa tę potrzebę sam poeta, „podpórka” jego istnienia¹⁹. Brak takiej „egzystencjalnej podpórki” rzutuje na trudności w zdobyciu samoświadomości, w odkryciu własnego „ja”. Dlatego może ten poemat autobiograficzny napisany został w trzeciej, a nie w pierwszej osobie.

Problem „ja”, problem tożsamości podmiotowej to jeden z głównych tematów twórczości Słowackiego. Swojego „ja” poszukuje Kordian w różnych sytuacjach egzystencjalnych, ale ciągle towarzyszy mu, jak pisze Maria Kalinowska, brak poczucia własnej tożsamości, brak zakorzenienia w świecie i wśród ludzi²⁰. Stąd, konstatuje badaczka, „jego najważniejszym dążeniem jest dążenie do śmierci”²¹. Poczucie wstrętu do świata znane już z *Godziny myśli* („Głuche cierpiących jęki, śmiech ludzki nieszczerzy, / Są hymnem tego świata” [DW, T. 2, s. 79]) i towarzyszący mu lęk przed nicością w *Kordianie* stają się wręcz doświadczeniem „nierealności”

¹⁶ D. DANEK: „*Godzina myśli*” jako studium romantyzmu. *Dwoistość w miłości romantycznej*. „Pamiętnik Literacki” 2009, R. C, z. 3, s. 94.

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ Ibidem, s. 95.

¹⁹ Ibidem, s. 96.

²⁰ M. KALINOWSKA: *Mowa i milczenie. Romantyczne antynomie samotności*. Warszawa 1989, s. 153.

²¹ Ibidem.

świata, jego nierzeczywistości²². W rozmowie z Doktorem pojawia się podejrzenie, że istnieje tylko myśl („Więc świat jest tylko myślą twoją” [DW, T. 2, s. 191]). Kalinowska przedstawiając dramat jako wielki monolog świadczący o samotności podmiotu i braku doświadczenia Innego, dostrzega w Kordianie także „poczucie niepewności i swoistej nierealności własnego istnienia”²³. Pomimo „woli i wysiłku bycia” Kordian nie jest w stanie stać się podmiotem własnej egzystencji²⁴.

Horsztyński, nazwany przez Marię Janion i Marię Żmigrodzką „gorzkim arcydziełem”²⁵, a przez Jarosława Ławskiego – „porażającym i fascynującym arcydziełem pesymizmu”, jest dramatem „o poszukiwaniu własnej tożsamości” i „odkrywaniu głębin »ja«”²⁶. Charakteryzując funkcję ironii w tym dziele Słowackiego, Gizela Reicher-Thonowa pisze o „wewnętrznym nieugruntowaniu bohatera”, o ironii, „która zasłania pustkę, a zarazem pomaga Szczęsnemu w próbach docierania do głębin podmiotowości”²⁷. „Ja” człowieka staje się jednym z głównych tematów dramatu. Szczęsnego dręczy pytanie: „Czem jestem”, a Słowacki naturę podmiotowości rozważa w kontekście biblijnego imienia Boga: „Jam jest, którym jest” i parafrazy Kartezjańskiego „cogito ergo sum”: „myślę ...więc żyję”. Ciągłe więc poszukuje poeta potwierdzenia własnego istnienia, a ironia podkreśla bolesną niepewność własnej tożsamości. Ławski przytacza jeszcze Chateaubriandowskie „nic, którym jesteśmy”, by podkreślić pustkę egzystencji Szczęsnego. Filozoficzne pytanie „Co to – ja?...” pojawia się także w groteskowej grze błaznów, ironicznie podważając egzystencjalną tematykę dramatu. Częsta, może nadmierna frekwencja zaimka osobowego „ja” podkreśla również problematykę podmiotowości: „Ja? Ja? Ja?... [...] Ludzie tak dziwnie stworzeni są od Boga, że zawsze przywiązują się do tego słowa

²² Ibidem, s. 179.

²³ Ibidem, s. 183.

²⁴ Ibidem, s. 184.

²⁵ M. JANION, M. ŻMIGRODZKA: *Gorzkie arcydzieło*. W: *Trzyznaście arcydzieł romantycznych*. Red. E. KISŁAK, M. GUMKOWSKI. Warszawa 1996, s. 115–124.

²⁶ J. ŁAWSKI: *Wstęp*. W: J. SŁOWACKI: *Horsztyński*. Wrocław 2009, s. V.

²⁷ Cyt. za: ibidem, s. VII.

ja”²⁸, ale to „ja” okaże się przecież „niczem”. Szczęsny poszukuje człowieka, Innego – pisze z kolei Kalinowska – który wydobyłby go z nicości²⁹. A kiedy próby dialogu się nie powiodą, zrezygnuje z własnej podmiotowości, zostawiając swój los przypadkowi. Pozbawiany zakończenia dramat zmierza do wybuchu, a więc zagłady podmiotu i świata, który wszakże już wcześniej był tylko chaosem.

W 1836 roku wyruszył Słowacki w wielką i ważną romantyczną podróż na Wschód do Ziemi Świętej. Wyruszył w stanie – jak pisze Maria Kalinowska – „zwątpienia egzystencjalnego i aksjologicznego”³⁰. Podróż romantyczna, w której niezwykle ważne miejsce zajmowała koncentracja na „ja”, na świecie wewnętrznym podróżującego, miała być pielgrzymką ku sobie samemu, próbą dotarcie do „ja” głębokiego, a dla Słowackiego miała być także poszukiwaniem kontaktu z Bogiem. W kierunku Boga kierował potrzebę potwierdzenia istnienia³¹. Podczas tej podróży powstał poemat dygresyjny *Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu*, który Kwiryna Ziemba nazwie „autobiograficznym poematem o kryzysie tożsamości”³². Kalinowska odczytuje w poemacie głębokie pragnienie doświadczenia wielkiej duchowej przemiany, ale – jak konstatuje badaczka – pozostało ono niespełnione³³. Podmiot i świat pozostały „nieprzemienione”, pozostały na razie „pozbawione nadziei religijnego zmartwychwstania”³⁴. Grecję i siebie spostrzega poeta poprzez obrazy grobów, popiołów i nicości, jest „niepewnym swego istnienia wędrowcem”³⁵, o „pękniętym sercu i rozdartej świadomości”³⁶. Ironiczne deziluzje odsłaniają „puste centrum

²⁸ Zwrócił na to uwagę J. ŁAWSKI: *Ironia i mistyka. Doświadczenia graniczne wyobraźni Juliusza Słowackiego*. Białystok 2005, s. 165–166.

²⁹ M. KALINOWSKA: *Mowa i milczenie...*, s. 204.

³⁰ M. KALINOWSKA: *Juliusza Słowackiego „Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu”*. Głosy. Gdańsk 2011, s. 10.

³¹ Ibidem, s. 10–105.

³² K. ZIEMBA: *Wyobrażenia a biografia. Młody Słowacki i ciągi dalsze*. Gdańsk 2006, s. 176.

³³ M. KALINOWSKA: *Juliusza Słowackiego...*, s. 110.

³⁴ Ibidem, s. 111.

³⁵ Ibidem, s. 130.

³⁶ Ibidem.

poetyckiego słowa i ludzkiej podmiotowości” – pisze z kolei Ziemba – podmiot „czuje się umarłym, kimś, kto przeżył już swoją śmierć wewnętrzną i spodziewa się śmierci fizycznej”³⁷. Narrator nie ukrywa swego depresyjnego stanu, swojej rozpacz, odczucia „niepełności własnego istnienia”³⁸.

Zasadnicza zmiana w doświadczeniu własnego „ja” nastąpi dopiero w *Beniowskim*. Już Juliusz Kleiner pisał, że jest to poemat o sobie, a Stefan Treugutt podkreślał wszechmoc podmiotu twórczego panującego nad całym utworem³⁹. Michał Kuziak posługując się koncepcją Harolda Blooma dotyczącą podmiotu jako podmiotu woli, widzi w poemacie walkę poety o swoją mocną tożsamość, „o bycie swoim centrum”⁴⁰. Podobnie Olga Taranek także odwołując się do Blooma, ironię Słowackiego nazywa „tropem retoryki obronnej”, która jest „sposobem istnienia i manifestacji jaźni”⁴¹. Natomiast Leszek Zwierzyński uważa, że w *Beniowskim* dochodzi do „zbudowania przez podmiot ram pojęciowych i aksjologicznych swojej tożsamości, niezbędnych do stworzenia własnego indywidualnego »ja«”⁴².

Poemat dygresyjny dzięki przesunięciu uwagi z bohatera na narratora oraz dzięki zastosowaniu „permanentnej parabazy” pokazuje absolutną dominację podmiotu nad światem⁴³. Odrywając się od świata przedmiotowego, „ja” odzyskuje samego siebie. Johann

³⁷ K. ZIEMBA: *Wyobraźnia...*, s. 180–184.

³⁸ Ibidem, s. 208.

³⁹ Zob. J. KLEINER: *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*. T. 3. Kraków 1999; S. TREUGUTT: „Beniowski”. *Kryzys indywidualizmu romantycznego*. Warszawa 1999.

⁴⁰ M. KUZIAK: *Intertekstualność poematów dygresyjnych Słowackiego*. W: *Poemat dygresyjny Słowackiego. Struktura, konteksty, recepcja*. Red. M. KALINOWSKA, M. LESZCZYŃSKI. Toruń 2011, s. 197.

⁴¹ O. TARANEK: *Ironia, dobra siostra. Dygresyjność Słowackiego z perspektywy teoriopoznawczych form ironii w literaturoznawstwie*. W: *Poemat dygresyjny...*, s. 212.

⁴² L. ZWIERZYŃSKI: *Poemat dygresyjny Juliusza Słowackiego. Próba modelu dwuwymiarowego*. W: *Poemat dygresyjny...*, s. 164.

⁴³ Zob. L. NAWARECKA: „Beniowski” – poemat transcendentalny. W: *Poemat dygresyjny...*, s. 117–131.

Gottlieb Fichte, którego myśl filozoficzna stanowi podstawę Schleglowskiej teorii ironii, uważał, że „świadomość przedmiotu jest tylko nierozpoznaną świadomością mojego wytwarzania wyobrażeń o przedmiocie. Sam jestem tym, który go wytwarza. [...] To, co nazywamy poznaniem rzeczy, jest zawsze i wiecznie poznaniem siebie samych”⁴⁴. Kreacyjna moc podmiotu, poza którym w rzeczywistości nie ma niczego, utwierdza podmiot w swoim istnieniu. Ironia romantyczna wyrasta z filozofii transcendentalnej. Zastosowanie „permanentnej parabazy” prowadzi do deziluzji świata przedstawionego i odsłania autora jako kreatora świata, a proces ten staje się modelem idealizmu subiektywnego, gdzie „wszelka świadomość jest tylko świadomością mojej osoby”⁴⁵. Fichte podkreślając mocne Ja transcendentalne, pisze je wielką literą. Podobnie Słowacki w *Beniowskim* chyba pierwszy raz używa w tym miejscu majuskuły: „Bo wie, żem skinął Ja – i wieszcza wskrzesił” (*Beniowski*, P. IV, DW, T. 10). Ziemba zgodziwszy się z tym, że w *Beniowskim* „ja” „utwierdza swoją tożsamość, wchodząc w rolę mocnego podmiotu”⁴⁶, dodaje jednak, że jest to tylko „rola”, pod którą ukrywa się „ciągle słaby podmiot, który pragnie uzyskać potwierdzenie swojej tożsamości z zewnątrz”⁴⁷.

Rolę mocnego podmiotu można nazwać według Jacques’a Lacana „symptodem”, który z kolei Jarnuszkiewicz dookreśla jako symptom rozwarstwienia Ja-metafizycznego od ja-psychologicznego⁴⁸. Symptom pojawiający się dzięki aktywności samorealizacyjnej podmiotu tylko maskuje nieprzytomność Ja-metafizycznego i stanowi próbę zaistnienia ja-psychologicznego, które jednak ciągle „nie dowierza we własne istnienie”⁴⁹. Ja-psychologiczne, czyli osobowość nieprzytomna osoby, stanowi strukturę psychiczną rozbity na trzy regiony nazywane w psychoanalizie *ego*, *super-ego*, *id*.

⁴⁴ J.G. FICHTE: *Powołanie człowieka*. Przekł. i wstęp A. ZIELEŃCZYK. Kęty 2002, s. 56.

⁴⁵ Ibidem.

⁴⁶ K. ZIEMBA: *Wyobraźnia...*, s. 197.

⁴⁷ Ibidem, s. 112.

⁴⁸ A. JARNUSZKIEWICZ: *Od systemu do etyki...*, s. 132–133.

⁴⁹ Ibidem, s. 127.

„Te regiony – pisze Jarnuszkiewicz – są epifenomenem czysto psychologicznym, są symptomem braku relacji autentycznej z Trzecim i w konsekwencji także z Drugim i z samym sobą”⁵⁰. Pozostają one w ciągłym spięciu między sobą, w walce o dominację jednego nad drugim. Jarnuszkiewicz uważa, że przerwać je można tylko z zewnątrz⁵¹. Być może tę rolę terapeuty, mistrza i ojca, który utwierdza w istnieniu, odegrał wobec Słowackiego Andrzej Towiański. Spotkanie, które tak przemieniło poetę, a o którym niewiele wiemy, dzięki pozycji „mesjańskiej” (jak nazywa taką rolę Lévinas) Towiańskiego, czyli wprowadzeniem poprzez osobiste „profetyczne świadectwo” mediacji absolutnej transcendencji umożliwiło poecie odkrycie własnego Ja-metafizycznego. Zadaniem mistrza (terapeuty) jest bowiem umożliwienie objawienia logosu wybrania i przebudzenie afirmacji bycia⁵². Wiersz napisany zaraz po spotkaniu z Towiańskim zawiera „Ja” pisane wielką literą („Na reszcie trumien – Ja – pieczęć położyć.”), ale także pewność zmartwychwstania i wieczności, afirmację istnienia świata i przyjęcie odpowiedzialności za innych oraz odkrycie własnego ducha – Anioła. Kleiner twierdzi, że Słowacki w tym mocnym wierszu nie tylko świadczy, że zdobył „idee najwyższe”, wiedzę o wszechświecie, ale przede wszystkim, że nastąpiło rozwiązanie jego zagadnień osobistych, że „ośniony został głównie – wiedzą o sobie”⁵³. Badacz porównał nawet Towiańskiego do Szamana z *Anhellego*. Powołuje się przy tym na list do Zygmunta Krasińskiego, w którym Słowacki pisał: „[...] jest człowiek, który rozwiązuje duchy i stawia je nad ciałami, wkładając im wszelko-mnożne korony... wpajając w nie królewskość mocy – łącząc z Bogiem”⁵⁴. Świadectwem tej przemiany jest wiele cytatów z listów do matki, choćby: „Co do mnie – wiele nadziei zwiędłych Boża miłość i łaska ożywiła we

⁵⁰ Ibidem, s. 138.

⁵¹ Ibidem, s. 139.

⁵² Ibidem, s. 162.

⁵³ J. KLEINER: *Juliusz Słowacki...*, T. 4, s. 8.

⁵⁴ Ibidem, s. 9.

mnie – już nie wyrzekam, ale ufam...”⁵⁵. Nie jest to już „Ja” Fichteańskie, gdyż jest otwarte na świat, na ludzi, a przede wszystkim pozostaje w relacji z Bogiem.

Nastąpiła więc przemiana podmiotu, uzyskał poeta wreszcie pewność swego istnienia i przytomność Ja-metafizycznego. Powstało – pisze Zwierzyński – „absolutnie nowe i szersze »ja« genezyjskie, osoba w istotowym i pełnym wymiarze, która posiadając się całkowicie, w owym posiadaniu przekracza siebie”⁵⁶. Od tego wydarzenia „Ja” pisane wielką literą, Ja-agatologiczne coraz częściej pojawiać się będzie w twórczości Słowackiego, obok ja-psychologicznego, pokazując w ten sposób różne poziomy samoświadomości poety i tworzonych przez niego bohaterów.

Bibliografia

- DANEK D.: „Godzina myśli” jako studium romantyzmu. *Dwoistość w miłości romantycznej*. „Pamiętnik Literacki” 2009, R. C, z. 3.
- FICHTE J.G.: *Powołanie człowieka*. Przekł. i wstęp A. ZIELEŃCZYK. Kęty 2002.
- JANION M., ŻMIGRODZKA M.: *Gorzkie arcydzieło*. W: *Trzyście arcydzieł romantycznych*. Red. E. KIŚLAK, M. GUMKOWSKI. Warszawa 1996.
- JARNUSZKIEWICZ A.: *Od systemu do etyki. Krytyka rozumu dialogicznego*. Kraków 2012.
- KALINOWSKA M.: *Juliusza Słowackiego „Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu”*. Glosy. Gdańsk 2011.
- KALINOWSKA M.: *Mowa i milczenie. Romantyczne antynomie samotności*. Warszawa 1989.
- KLEINER J.: *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*. T. 3. Kraków 1999.
- KUZIĄK M.: *Intertekstualność poematów dygresyjnych Słowackiego*. W: *Poemat dygresyjny Słowackiego. Struktura, konteksty, recepcja*. Red. M. KALINOWSKA, M. LESZCZYŃSKI. Toruń 2011.
- ŁAWSKI J.: *Ironia i mistyka. Doświadczenia graniczne wyobraźni poetyckiej Juliusza Słowackiego*. Białystok 2005.
- ŁAWSKI J.: *Wstęp*. W: J. SŁOWACKI: *Horsztyński*. Wrocław 2009.

⁵⁵ J. SŁOWACKI: *Dzieła wybrane*. Red. J. KRZYŻANOWSKI. T. 6. Wrocław 1990, s. 342.

⁵⁶ L. ZWIERZYŃSKI: *Egzystencja i eschatologia. Genezyjska wyobraźnia Słowackiego*. Katowice 2008, s. 146.

- NAWARECKA L.: „Beniowski” – poemat transcendentalny. W: *Poemat dygresyjny Juliusza Słowackiego. Struktura, konteksty, recepcja*. Red. M. KALINOWSKA, M. LESZCZYŃSKI. Toruń 2011.
- NIETZSCHE F.: *Poza dobrem i złem*. Przeł. S. WYRZYKOWSKI. Kraków 1912.
- Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*. Oprac. Zespół Biblistów Polskich. Wyd. 5. Poznań 2003.
- Poemat dygresyjny Juliusza Słowackiego. Struktura, konteksty, recepcja*. Red. M. KALINOWSKA, M. LESZCZYŃSKI. Toruń 2011.
- SŁOWACKI J.: *Dzieła wszystkie*. Red. J. KLEINER. T. 1–17. Wrocław 1952–1975.
- SŁOWACKI J.: *Dzieła wybrane*. Red. J. KRZYŻANOWSKI. T. 6. Wrocław 1990.
- SZESTOW L.: *Ateny i Jerozolima*. Przeł. C. WODZIŃSKI. Kraków 1993.
- TARANIEK O.: *Ironia, dobra siostra. Dygresyjność Słowackiego z perspektywy teoriopoznawczych form ironii w literaturoznawstwie*. W: *Poemat dygresyjny Juliusza Słowackiego. Struktura, konteksty, recepcja*. Red. M. KALINOWSKA, M. LESZCZYŃSKI. Toruń 2011.
- TISCHNER J.: *O człowieku. Wybór pism filozoficznych*. Wybór i oprac. A. BOBKO, M. KOZAK. Wrocław 2013.
- TREUGUTT S.: „Beniowski”. *Kryzys indywidualizmu romantycznego*. Warszawa 1999.
- ZIEMBA K.: *Wyobrażenia a biografia. Młody Słowacki i ciągi dalsze*. Gdańsk 2006.
- ZWIERZYŃSKI L.: *Egzystencja i eschatologia. Genezyjska wyobrażenia Słowackiego*. Katowice 2008.
- ZWIERZYŃSKI L.: *Poemat dygresyjny Juliusza Słowackiego. Próba modelu dwuwymiarowego*. W: *Poemat dygresyjny Juliusza Słowackiego. Struktura, konteksty, recepcja*. Red. M. KALINOWSKA, M. LESZCZYŃSKI. Toruń 2011.

Lucyna Nawarecka

Beyond Good and Evil. About “Me” Written in Lower and Upper-Case Letters in Juliusz Słowacki’s Work

Summary

The author, starting from the crisis of values announced by Nietzsche, indicates a similar stance in Juliusz Słowacki’s mystic writings. The author uses Szestow’s postulation in order to cross over the assessment of good and evil (Athens) and select the space that is not axiological but agathological (Jerusalem). Referring to the findings of researchers of Słowacki’s writings, who

discern the search for identity and lack of the sense of one's own existence in his early works, the author, aided by the dialogue philosophy, ascertains that the discovery of the metaphysical Me ('me' with a capital letter) after the poet's mystical transformation, confirmed the value of the poet's own existence and facilitated his entry into the agathological space.

Key words: Juliusz Słowacki, mysticism, I, agathology

Lucyna Nawarecka

**Au-dessus du bien et du mal
Sur « moi » et « Moi » dans l'œuvre de Juliusz Słowacki**

Résumé

En sortant de la crise des valeurs initiée par Nietzsche, l'auteure démontre un point de vue pareil dans l'œuvre mystique de Słowacki. Elle se sert de la revendication de Chestov pour transgresser la valorisation du bien et du mal (Ateny) et choisir un espace non axiologique, mais agathologique. En se référant aux constatations des chercheurs analysant les ouvrages de Słowacki qui aperçoivent dans ses premiers ouvrages le problème d'identité subjective et le manque de sentiment de sa propre existence, elle constate à l'aide de la philosophie de dialogue que c'est seulement la découverte du Moi métaphysique (écrit avec une majuscule) après la métamorphose mystique du poète a confirmé la valeur de sa propre existence et lui a permis d'adhérer à l'espace agathologique.

Mots clés: Juliusz Słowacki, mystique, Moi, agathologie

LESZEK ZWIERZYŃSKI
Uniwersytet Śląski w Katowicach
Wydział Filologiczny

Odwrócenie perspektywy – próba innego modelu historii literatury Metoda wglądków

Wstęp – teoria historii literatury

Chciałbym przedstawić tu pewną koncepcję historii literatury i wyrastającą z niej metodę historycznoliterackiej interpretacji; taką, jaka wydaje mi się możliwa i skuteczna w sytuacji trwającego kryzysu historii. Wiąże się on ze wskazanym przez Rolanda Barthes'a¹ zasadniczym rozziwem między historią jako ciągłością a jednostkowością, wyjątkowością konkretnego dzieła literackiego. Status historii poddawany krytyce na różne sposoby, podważony został najradzykalniej przez Haydena White'a², negującego samą Mimesis historii. Ani nie możemy wskazać obiektywnych zasad

¹ R. BARTHES: *Mit i znak. Eseje*. Wybór i wstęp J. BŁOŃSKI. Warszawa 1970. Prac teoretycznych o historii literatury jest oczywiście wiele, chociażby: K. WYKA: *O potrzebie historii literatury*. Warszawa 1969; M. JANION: *Jak możliwa jest historia literatury*. W: EADEM: *Humanistyka: poznanie i terapia*. Warszawa 1982; F. VODIČKA: *Historia literatury. Jej problemy i zadania*. W: *Studia z historii literatury. Archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego”*. Cz. 1. Red. M. GŁOWIŃSKI, H. MARKIEWICZ. Wrocław 1997. Całościowe, precyzyjne ujęcie problemu: T. WALAS: *Czy jest możliwa inna historia literatury?* Kraków 1993.

² H. WHITE: *Poetyka pisarstwa historycznego*. Red. E. DOMAŃSKA, M. WILCZYŃSKI. Kraków 2000.

wiązania faktów, ani nie mamy bezpośredniego dostępu do owych faktów, w istocie nie możemy więc ich obiektywnie badać. Istnieją tylko różne opowieści, narracje o zdarzeniach. To, co opisujemy jako historię literatury, jest również tylko narracją, różnymi o literaturze narracjami.

Wskazać można wprawdzie próby wyjścia z impasu w postaci opowieści cząstkowych, punktowych³, ale pozwalają one w ograniczonym stopniu na historycznoliteracką lekturę. Problemem jest oczywiście również zastyganie historii literatury w schematy, nie-twórcze mastodonty-worki zewnętrznie powiązanych zjawisk. Próbę ożywienia, unowocześniania dostrzec można zarówno w czytaniu literatury nie-współczesnej przez pryzmat nowych teorii, jak i w ponawianych, szczególnie intensywnie ostatnio, próbach komparatystycznej lektury. To niewątpliwie uruchamia nowe możliwości interpretacji, ale wnosi czasem zagrożenie daleko idącej dowolności. Dlatego w mojej koncepcji dynamikę komparatystycznego czytania chciałbym osadzić w historycznoliterackim rygorze. Interesujące próby powstają także w ramach kulturowych historii literatury. Literatura, literaturoznawstwo funkcjonują dziś bowiem w szczególnie bogatym i złożonym środowisku, w nieustannej i dynamicznej interferencji z całością kultury i nauki. Ale mimo że łączyć się to może z moim modelem, nie chcę się tym teraz bezpośrednio zajmować. Nauka o literaturze winna bowiem oprócz prowadzenia bogatej i owocnej współpracy zewnętrznej zwracać się czasem także ku swojemu wnętrzu, zastanawiać się nad własnym kształtem i celami. Co oczywiście bywa czynione⁴. Chciałbym włączyć się w te rozważania, szczególnie nad możliwymi i twórczymi postaciami historycznoliterackiego czytania.

Spróbuję przedstawić jedną z możliwych opowieści o historii literatury. Najogólniejszy obraz to rzeka o wielu strumieniach wydarzeń literackich. Ale to nie ona jest bezpośrednim obiektem moich badań. Interesuje mnie bowiem bardziej historycznoliterackie czy-

³ *Kulturowa historia literatury*. Red. A. ŁEBKOWSKA, W. BOLECKI. Warszawa 2015.

⁴ R. NYCZ: *Możliwa historia literatury*. W: IDEM: *Poetyka doświadczenia. Teoria – nowoczesność – literatura*. Warszawa 2012, s. 159–181.

tanie utworów poetyckich, takie, które coś nowego w nich odsłania i które zarazem śledzi w nich przemiany literackich kształtów. Jako punkt odniesienia moich rozważań wybieram ujęcie klasyczne (niewątpliwie starożytne, ale klarowne) – Janusza Sławińskiego z *Synchronii i diachronii w procesie historycznoliterackim*⁵. Odczytanie utworu w takiej perspektywie to odnalezienie współtworzących utworu elementów tradycji literackiej – odszyfrowanie jego genotypu, a następnie zbadanie jego fenotypu, tego, jak ów utwór wykorzystuje owe elementy, co z nimi czyni. I właśnie zbadanie tych elementów tradycji jest w klasycznym literaturoznawstwie czymś podstawowym. (Oczywiście, intertekstualność niepomniernie takie badania wzbogaciła i rozszerzyła). Sławiński zwraca także uwagę na to, że utwór nie tylko porządkuje ową tradycję na nowo, nie tylko wypełnia w niej wolne miejsce, ale także otwiera sobą nowe możliwości. To wydaje się niezwykle ważne.

Można też wskazać ujęcie historycznoliterackie niejako komplementarne: badanie tego, jak działa, funkcjonuje jakaś tradycja literacka w późniejszej od utworu wyjściowego literaturze. Tu przywołać można chociażby studium Ireneusza Opackiego o roli tradycji romantycznej w poezji Bolesława Leśmiana⁶, czy Mariana Tatara o dziedzictwie Juliusza Słowackiego w „poezji polskiej ostatniego półwiecza”⁷, badających, co kontynuatorzy czynią z jakąś (tu romantyczną) tradycją literacką w swej poezji. Żaden z tych sposobów nie daje jednak hermeneutycznego dostępu do literatury dawniejszej – nie zapewnia w istocie Gadamerowskiej fuzji horyzontów naszej współczesności oraz odległej czasowo literatury⁸.

⁵ J. SŁAWIŃSKI: *Słowo, język, tradycja*. Kraków 1998.

⁶ I. OPACKI: *Uroda i żałoba czasu. Romantyzm w liryce Bolesława Leśmiana*. W: IDEM: *Poetyckie dialogi z kontekstem. Szkice o poezji XX wieku*. Katowice 1979.

⁷ M. TATARA: *Dziedzictwo Słowackiego w poezji polskiej ostatniego półwiecza. 1918–1968*. Wrocław 1973.

⁸ Próby takie oczywiście podejmowano. Zob. R. Nycz: *Możliwa historia literatury...*, s. 159–181. Bardzo ciekawe ujęcie Teresy WALAS (*Czy jest możliwa inna historia...*); Klasyczne sformułowanie fuzji horyzontów H.-G. GADAMERA (*Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*. Przeł. B. BARAN. Kraków

Aby zmienić ową sytuację, aby stworzyć rzeczywisty tunel łączący odległe horyzonty i badać utwory wcześniejszych epok literackich naszymi oczyma, trzeba **odwrócić perspektywę** – spojrzeć na owe utwory przez pryzmat literatury późniejszej, będącej jej kontynuacją, twórczym rozwinięciem. To pozwoli odzyskać zagubioną połówkę historii literatury. Istniejąca, uprawiana historia literatury zadawała pytania: Z czego jest zrobione dane dzieło? Jakie możliwości ono otwiera? Jak to zostało wykorzystane, twórczo rozwinięte? Pytanie proponowanej, nowej historii literatury brzmi: Co mówią owe twórcze kontynuacje „silnych Następców” (Kontynuatorów) o poezji Protoplasty, o jego poetyce, wyobraźni, problematyce i znaczeniach? Jak kontynuacje otwierają tę poezję? Co mówią o niej nowego?

Podkreślam, że nie chcę owych utworów minionych epok czytać przez pryzmat dzisiejszych teorii – to jest już czynione – lecz przez późniejsze, dzisiejsze, utwory. Stwierdzenie Harolda Blooma⁹, że poetów trzeba badać przez innych poetów, jest mi bardzo bliskie. Zabieg odwracania perspektywy bywał już okazjonalnie, migawkowo wykorzystywany (Marian Maciejewski, Marta Piwińska¹⁰). Ja chciałbym jednak owego odwrócenia dokonywać jawnie i systemowo. I stworzyć, w ramach owego odwrócenia, przejrzysty, skuteczny i sprawdzalny model historycznoliterackiej interpretacji tekstów. Będzie to zapewne tylko jedna z możliwych narracji w ramach owego odwrócenia. Może powstaną następne.

1993); Ricoeurowskie odczytanie tegoż problemu (P. RICOEUR: *Język, tekst, interpretacja. Wybór pism*. Przeł. P. GRAFF, K. ROSNER. Warszawa 1989).

⁹ H. BLOOM: *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*. Przeł. A. BIELIK-ROBSON, M. SZUSTER. Kraków 2002. Interesująca próba wykorzystania perspektywy Blooma – M. BĄK: *Twórczy lęk Słowackiego. Antagonizm wieszczów po latach*. Katowice 2013.

¹⁰ M. MACIEJEWSKI: *Mickiewiczowskie „czucia wieczności”*. W: IDEM: *Poetyka – gatunek – obraz*. Wrocław 1977; M. PIWIŃSKA: *Juliusz Słowacki od Duchów*. Warszawa 1992.

Model interpretacyjny odwróconej perspektywy

Ogólny model tworzenia wglądków

Odwrócenie perspektywy oznacza, że nasz ogląd procesów literackich, które biegną w przyszłość i które tak właśnie – jako rozwój, przemianę – postrzegamy, ma zostać teraz zwrócony przeciw prądowi, ku początkowi, ku temu, co stanowi w danej częściowej historii literatury punkt wyjścia – badane dzieło¹¹. Oczywiście, w praktyce zabieg ten jest o wiele bardziej skomplikowany i złożony, uruchamiający całą wielopoziomową maszynę.

Ale do rzeczy. Spróbuję szkicowo przedstawić ową maszynę – wglądkowy model badania. Zasadniczo w naszym badaniu trzeba stworzyć „soczewkę” literatury późniejszej (Kontynuatora) i w nim obejrzeć (oglądać, badać) literaturę Protoplasty. W rzeczywistości musimy stworzyć i zatoczyć pełne koło hermeneutyczne. Najpierw trzeba wypracować wstępny krąg problemowy istotnych zjawisk w poezji Protoplasty (tej badanej). W zależności od przyjętej przez badacza perspektywie badawczej może to różnie wyglądać, ale ów zespół problemowy musi być dla danej twórczości „jakoś” reprezentatywny. Problematyka ta musi zostać dookreślona w konkretnych utworach Protoplasty, tworzących materiał badania. Oczywiście, niezbędna jest wstępna interpretacja owych utworów i wyznaczenie (skonstruowanie) podstawowej perspektywy Protoplasty. Tu znów w zależności od sytuacji i potrzeb badania uwypuklać można różne jej aspekty, ale musi być to adekwatne do całości. Już w tej fazie taka konstelacja utworów i problemów ukierunkowuje się, uwzględniając soczewkę – poezję Kontynuatora, przez którą będziemy poezję Protoplasty oglądać¹².

Następnie tworzymy właśnie Soczewkę – adekwatny zespół utworów Kontynuatora i zawartej w nich problematyki; również ukierunkowany – tym razem na poezję Protoplasty, po to, aby

¹¹ Takie jest zresztą nasze podstawowe doświadczenie – w istocie zawsze czytamy dawne utwory przez pryzmat literatury współczesnej.

¹² Może oczywiście paść pytanie o kryteria doboru Kontynuatora, ale ten problem rozwiązują istniejące badania historycznoliterackie.

mogły się owe poezje spotkać, aby możliwy był ich dialog i – badanie. Teraz zaczyna się już ciekawsze – interpretując utwory Kontynuatora, bierzemy za punkt wyjścia wybrane wcześniej problemy i to w tej konkretnej postaci, jaką uzyskały w poezji Protoplasty (wyinterpretowane wstępnie przez nas). Czytając utwory Kontynuatora, oglądamy to, co on z problemami Protoplasty czyni, co się z nimi w poezji Kontynuatora dzieje, jak się zmieniają w jego nowej, innej perspektywie – innej epoki, poezji, poetyki, myśli, idei. Pytamy, jak poeta Kontynuator interpretuje problemy Protoplasty i jego poezję. Ukierunkowujemy w ten sposób, powtórnie, teraz już wewnątrz, lustro, poezję Kontynuatora, tworząc powoli wglądek – soczewkę do oglądu poezji Protoplasty¹³. Z jednej strony możemy w ten sposób (jak się to robi) oglądać procesualnie utwory Kontynuatora i śledzić same procesy historycznoliterackie, z drugiej – konstruowanie wglądków (soczewek) umożliwia klarowne i uzasadnione (kontrolowane) włączanie do interpretacji poezji minionego czasu współczesnej problematyki, myśli, teorii, kultury, religii. Wszystko to czynimy jednak, wykorzystując jako pas transmisyjny literaturę Kontynuatora – konkretne artystyczne ciało jego utworów.

Ten moment wydaje się szczególnie trudny. Trzeba bowiem teraz, po odczytaniu elementów poezji Kontynuatora jako owoców poezji Protoplasty, przetworzyć je we wglądkę, w istocie w tym właśnie momencie na nowo stworzyć. Trzeba w tym celu wydobyć ich indywidualność, całkowitą inność, odmienność od „załączków” Protoplasty. A przecież zarazem nadal, mimo oddalania, w głębi muszą się jakoś łączyć. Trzeba owe owoce tak przemodelować, aby odkryć pozwoliły w poezji Protoplasty to, co rzeczywiście nowe, twórcze i inaczej – niezauważalne. Trzeba właściwie dokonać teraz interpretacji „drugiego stopnia” utworów Kontynuatora (i dojrzanych w nich owoców). Dopiero w tym trudnym zabiegu stwarza-

¹³ Tym czynnościom badawczym bliski jest teoretyczny model Jausa. Por. H.R. JAUSS: *Historia literatury jako prowokacja*. Przeł. M. ŁUKASIEWICZ. Warszawa 1999.

nia niezwyklej przewieszki nad przepaścią interpretacji naprawdę uzyskujemy wglądek.

Teraz możliwy jest trzeci ruch naszego koła hermeneutycznego – oglądamy w przygotowanej Soczewce utwory Protoplasty i ich problematykę – w istocie na nowo, w zmienionej perspektywie, je interpretując. Stają się w ten sposób częścią naszej współczesności albo zbliżają się do niej, korzystając z tunelu, jaki buduje poezja Kontynuatorów. Bo interpretantem znaku-utworu jest tu (warto to podkreślić) konkretna literatura, inny, adekwatny znak-utwór. Oczywiście, ten ogląd (badanie) i dialog pomiędzy literaturami jest wielopoziomowy i wielokształtny. Z jednej strony ważna jest konkretność powstawania zjawisk w poszczególnych utworach, z drugiej – ważne, by badać zarówno pojedyncze utwory (otwierające się w interpretacji na przyszłość, na współczesność), jak i całość problematyki i twórczości Protoplasty, w rozrastającym się procesie dialogu z lustrem twórczości Kontynuatora. Pełny obraz historyczno-literacki danej poezji to zespół istotnych soczewek poszczególnych kontynuatorów (synchroniczny krąg problemowy) albo pełny tunel kolejnych soczewek doprowadzających ją aż do współczesności.

Wspomnę tu jeszcze o jednej ciekawej i praktycznej możliwości – „wglądków wewnętrznych”. Interpretację wczesnej poezji danego poety przez jego poezję późniejszą. Zasada lektury ta sama, choć gdy pozostajemy w granicach jednej literatury prostsza i – pewniejsza. Wydaje mi się, że „w ukryciu” jest to dość często robione. Sam w ten sposób, na własny użytek, odczytywałem wczesną czy „środkową” poezję Słowackiego, przez soczewkę późniejszej. Podobnie przydatne bywały mi liryki lozańskie Adama Mickiewicza.

Szczegółowy model wglądków Próba interpretacji: Słowacki – Leśmian

Wglądek A: Człowiek na granicy jako epifania transcendencji

Teraz chciałbym, stosując ów ogólny model, zarysować jego konkretną realizację – badawcze działanie dokonujące się w wyniku aktu odwrócenia perspektywy. Wykorzystam w tym zarysie

jako obiekt badania poezję genezyjską Słowackiego¹⁴. Jako Soczewka mogliby służyć różni poeci: Leśmian, Przyboś, Baczyński lub Gajcy czy wreszcie Herbert i Białoszewski. Chyba także niektórzy poeci współcześni. Wybieram Leśmiana, wybitnego, zdecydowanie samodzielnego i absolutnie twórczego poetę, który niewątpliwie jednak dialogował z poezją Słowackiego i kreacyjnie ją kontynuował. On będzie moim Lustrem. Tu raczej nie może budzić wątpliwości historycznoliteracka podstawa badań.

Najpierw konkretne obiekty badania – problematyka. Wybieram jako centralny zespół problemowy poezji genezyjskiej sytuację człowieka jako istoty biologicznej (materialnej), a więc ograniczonej, kruchej i śmiertelnej, posiadającej jednak intuicję i doświadczenie swej duchowości – a więc transgresji, nieskończoności, sakralności, boskości¹⁵. To wszystko oczywiście na tle całości „systemu genezyjskiego” – obrazu świata jako metamorfozy, nieskończonej drogi ducha (metempsychoza i kreacyjność).

Tu, w tym zarysie badawczym, ujmę ów zespół problemowy w szereg konkretnych (i najważniejszych) punktów jego krystalizacji. W ten sposób skonstruuję „proto-wglądki” – podstawowe obiekty interpretacji, wprowadzając tym zabiegiem pewien ład i porządek w badanie. Najpierw będzie to człowiek jako istota na granicy transgresji, przemiany, stający się epifanią transcendencji. Potem drugi wariant ludzkiej transgresyjności – człowiek zdestruowany w bliskości śmierci, wraz z bliźniaczym tematem „kalekości”¹⁶.

Jedno z najważniejszych wyobrażeń transgresyjnej postaci ludzkiego bytu poezji genezyjskiej zawiera liryk *Do pastereczki siedzą-*

¹⁴ Dawną, ale bardzo ciekawą próbę nieco podobnego czytania podjął Ignacy MATUSZEWSKI: *Słowacki i Nowa sztuka. (Modernizm)*. Warszawa 1965.

¹⁵ Tu wyjaśnienie: zamieszczam w tomie o podmiotowości w przestrzeni wartości tekst o możliwym modelu historii literatury, ale jego treścią („materiałem”) uczyniłem właśnie „ja” w przestrzeniach wartości...

¹⁶ Dalsze planowane wglądki tej serii to: sama śmierć człowieka lub innej istoty żywej; postaci śmierci i transgresji. Potem kształty istot po drugiej stronie granicy. Wreszcie człowiek w spotkaniu z Nicością i Transcendentnym.

cej na druidów kamieniach w Pornic nad oceanem¹⁷, opisujący tę, do której jest skierowany. „Duszczo” – tak poeta nazywa ją, wskazując od razu płaszczyznę swego oglądu i jej istnienia; bytu na granicy. To ontologiczne ukonstytuowanie poprzedzone zostaje subiektywnym, emocjonalnym określeniem („wdzięczna”). Dalsze cechy („słoneczna i miesięczna”), ujawniają symboliczną bieguność i kosmiczny wymiar jej bytu. Koniumcja ta, a także dalsza akcja wiersza tworzą znaki symboliczne, wskazujące postać jej sakralności. Kontrastuje z tym ziemskie określenie: „prawie bez krwi i ciała”; nędza jako fizyczna podstawa jej transgresyjnego, niemal wyłącznie duchowego istnienia. Dalej otrzymujemy konkretny już, plastyczny jej wizerunek, wertykalnie ukierunkowany. Osadzony w niebie – bo nie tylko „wysoko siadała”, ale „z główką w zorzy pierścieniach”, zawieszona jakby swoim istnieniem w jutrzence, w niebie. Potem dopiero zostaje dookreślone jej siedzisko (fundament ziemski) – „na druidów kamieniach”.

Dalej symbolika sakralna (łącząca maryjność i chrystusowość) naocznie ukazana w postaci emanacji światła (zorzy). Dziewczynka okazuje się pasem transmisyjnym wiążącym górę i dół, i zsyłającym światło podmiotowi. Ta wertykalność zostaje skrytalizowana dalej w postaci tekstowej kolumny dwoistych jej cech (ziemskość, boskość), osi świata współtworzonej dalej kosmicznym wizerunkiem maryjnym. To wszystko na tle morza. Przenikanie jej bytowości i żywiołów (kosmosu), najpierw horyzontalne (włosy – woda), a potem koncentryczne, skupiające w jedno to, co niebiańskie i chtoniczne. Anioł grobowy i Niewiasta kosmiczna. Oś wertykalna, kosmiczna i oś transgresji, dwa wymiary istnienia bohaterki. Tak pokrótce, szkicowo można ten liryk opisać.

Co się dzieje z takim wyobrażeniem symbolicznym w poezji modernistycznej Leśmiana? Można wskazać cały szereg wizerunków dziewczęcych tego poety, w jakimś stopniu analogicznie usytuowanych na granicy istnienia. Wymieńmy chociażby niezais-

¹⁷ Ma on swój siostrzany, dynamiczny wariant w liryku *Patrz nad grotą*. Zob. I. OPACKI: „W środku niebokreśa”. *Poezja romantycznych przełomów*. Katowice 1995.

niały byt dziewczęcy z *Ballady bezludnej*, dziwnoistną dziewczynę z *Pana Błyszczyskiego* czy męskie postaci Znikomka, Śnigrobka...

W poezji Leśmiana owo istnienie na granicy okazuje się bardziej wieloistne, wielopostaciowe i trudne. O ile w poezji Słowackiego podstawowe jest zawieszenie pomiędzy bytem ludzkim a duchem¹⁸, o tyle w wierszach Leśmiana ów rozziw jest bardziej radykalny i zawły. Główna opozycja przebiega tu bowiem między istnieniem a nieistnieniem; istnienie to trud, możliwość nie zawsze zrealizowana. Dokonując lektury wiersza Leśmiana, uwzględnić trzeba oczywiście zarówno modernistyczne podłoże jego poezji¹⁹, jak i sam własny jej kształt: rolę rytmu, postać świata jako natury stwarzającej, gęstość metafizyczną Bytu, a zarazem jego zwiewność, czyli przygodność, powierzchniowość, sprawiające, że istnieje tylko byt konkretny, jednostkowy, indywidualny²⁰... Dostrzec trzeba także bardzo ważną i wiążącą się z tym metonimiczność konstrukcji świata i tekstu, przetwarzającą tradycyjną symboliczność w coś nowego, otwartego, niewyraźnego.

Wybieram jako Soczewkę *Bałwana ze śniegu*, gdyż wydaje mi się, że szczególnie dużo i ciekawie może powiedzieć o wierszu *Do pastereczki...*, pozwala też twórczo go zinterpretować. Wiersz Leśmiana ma zespół cech, które mimo całkowitej odmienności pozwalają go zestawić z „Pastereczką”. Bałwan jest bytem realnym, choć nieożywionym z natury, artefaktem, zabawowym wizerunkiem postaci ludzkiej. Stanowi epifanię i jest bytem granicznym (na granicy istnienia), ale inaczej niż „Pastereczka”. Wydobywa jej inne, niż genezyjsko wyeksponowane, strony, a także – zabiegi genezyjskiego podmiotu utworu. Jest bytem granicznym, bo stworzony został na granicy przestrzeni (lasu i pustych pól, świata ludzkiego i natury), lecz także dlatego, że sama materia, z któ-

¹⁸ A w człowieku centrum stanowi duch, między egzystencjalnym a duchowym – w duchu, który był człowiekiem (*Anioł ognisty...*), problem ludzkich resztek w duchu (*Kiedy się w niebie gdzie zjedziemy sami*).

¹⁹ Opisane już wielokrotnie, zob. A. Sandauer, M. Podraza-Kwiatkowska, J. Trznadel, M. Głowiński.

²⁰ R. Nycz: *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*. Kraków 2001.

rej został stworzony, sytuuje się na granicy istnienia i nieistnienia (śnieg – biel i nic), znikomej, utworzonej przez mróz i zimę. Sam akt stworzenia jest tu ambiwalentny: parodystyczny akt zabawowy – karnawałowa intronizacja, będąca właściwie od razu detronizacją, na co wskazują prześmiewcze gesty i kształt ich słownego określenia przez stwórcę („chcesz to żyj”)²¹.

Ale w dalszym swym bytowaniu Bałwan odrywa się od tego niepoważnego, prześmiewczego porządku intronizacji, gdyż stwarzany jest teraz już przez swoje cechy estetyczne, wizualne i wydarzeniowe, związane z jego realnością (nadal ambiwalentną!), lecz w określony sposób interpretowaną przez subiektywne widzenie podmiotu, językowy, kulturowy jego kształt (doświadczenie świata). Ambiwalentne, a nawet negatywne ontologiczne cechy Bałwana (brak czegoś) – jarmarczny (niski) blask oczu (guzików) – przyciągają nie tylko człowieka-podmiot (kulturowo uwarunkowanego), lecz także drzewa i ptaki, stając się jedną z podstaw jego boskiej intronizacji. Ale bardziej zasadnicza jest tu bytowa (dla podmiotu również estetyczna) inność Bałwana. Wyróżnienie jego wertykalnego kształtu – innego, sztucznego, artefaktowego i wertykalnego w pustej, horyzontalnej przestrzeni. Właśnie w ten sposób organizuje on swą bytowością wszystkie sfery, całość kosmosu wiersza. I trwa niezmownie. Jego cechy zostają pozytywnie odwrócone, zinterpretowane przez podmiot, lecz także przez samo „dzianie się” rzeczywistości, kształt tego dziania się (nastrój, wrażenie wywierane na widzu). Brak własnego oddechu rekompensowany jest tym, że istnieje w pustce i zaczepiają się oń – o jedyny kształt wertykalny – wiatry („lgną do piersi” – to już subiektywna interpretacja podmiotu). W ten sposób Bałwan wiąże się z żywiołami, stając się ich centrum.

Także inny jego brak²² – w psyche, w wiedzy o podmiocie, o tym, co dla niego swoiste, najważniejsze czyni go idealnym Ty (nie jest groźny, nie zdradzi, nie będzie o nim rozmyślał, uprzed-

²¹ Już tu dostrzec można sygnały „pasyjności” fabuły bałwana.

²² W podobnej płaszczyźnie. Dodajmy, że w następnej strofie ukazane zostaje jednak życie psychiczne Bałwana.

miotawiał). Jako taki właśnie staje się dla podmiotu właściwym, pożądanym partnerem. Będąc więc ontologiczną bylejąkością, niepełnością bytu, dla otoczenia jest w istocie bytem dobrym. Zaznaczone zostało także ludzkie, subiektywne i egzystencjalne przeżywanie, świata, zjawisk (tragizm istnienia), dzięki czemu Bałwan staje się dla podmiotu również centrum, epifanią (choć musi paść pytanie: Jakiego rodzaju?). Z tego wynika przeżywanie, doświadczenie przezeń *sacrum*, ale też jego kulturowe zakorzenienie w języku.

Akt boskiej intronizacji Bałwana odbywa się bowiem także w języku – bałwan to współcześnie zabawowa figura ze śniegu, przedmiot dziecięcej kreacji i zabawy, ale język przechowuje także dawne, starsze pre-religijne znaczenie tego słowa – bałwan jako figura sakralna, przedmiot kultu religijnego, choć skarłały w perspektywie religii Księgi. W zdesakralizowanym świecie współczesnym stanowi jednak ślad pre-religijnego, pierwotnego, kosmicznego *sacrum*.

Bałwan i wiersz o nim pozwalają dojrzeć, odczytać inną stronę „Pastreczki”, to, że będąc w wierszu Słowackiego epifanią, jest również tworem, składanką i subiektywną interpretacją podmiotu genezyjskiego, który nakłada na poskładany w wierszu „artefakt” matryce religijne. Pastreczka jest przaśna, nędzna (to oznacza, że jest zarazem mało materialna i cielesna; niemal przezroczysta), siedzi jednak wysoko, co wydobywa jej wertykalność. Cechy natury – odpowiednio ułożone, związane z nią (światło zorzy, słońca, kwiaty, morze za nią, umożliwiające przenikanie wizualne jej i tła żywiołów: włosy – woda, włosy – kwiaty). To wszystko zaistnieć może jako epifania, dzięki sakralnej, religijnej wyobraźni podmiotu.

W perspektywie *Bałwana...*, liryk *Do pastreczki...* to utwór także o ikonografii sakralnej, o jej zasadach, sposobach kreacji obrazu sakralnego, o wyobraźni religijnej, o fenomenologii *sacrum*, o jego doświadczeniu. Wiersz *Bałwan...*, podobnie jak wiele innych utworów Leśmiana, nie jest bowiem demystyfikacją *sacrum*, wiary, epifanii. W pewnym sensie idzie w epifaniczności nawet dalej niż „Pastreczka” – zetknięcie Bałwana ze słońcem powoduje

naocznie obserwowalną, naturalną destrukcję, zanikanie, a w nich transgresję poza Byt; końcową, ostateczną epifanię (analogiczną do tego, co wydarza się w zakończeniu *Samuela Zborowskiego*).

Leśmian (podmiot utworu) nie demistyfikuje, nie demitologizuje obrazów sakralnych; ujawnia raczej głębszą, bardziej fundamentalną, nieskodyfikowaną i niezracjonalizowaną „mitoteologię”, jakby pre-religijną podstawę epifanii. W *Bałwanie...* jesteśmy bowiem świadkami epifanii, lecz nie teologicznej, nie romantycznej, a nowoczesnej²³. Podmiot stwarza ją z bezkształtu, z doświadczenia inności bytu, zjawisk dziwnych, granicznych; także w sobie. Ujawnia działanie tej bardziej uniwersalnej i podstawowej epifanii religijnej, ważnej także dla epifanii ściśle religijnych.

Dzięki *Bałwanowi...* ujawnia się w „Pastereczce” Słowackiego żywy, irracjonalny przekaz pre-religijny, epifaniczny, który ożywia, pogłębia jej ontologiczny kształt. Wzmacnia też (uwyrażnia) środkową część utworu – pojawiające się tu jej dwa niezwykle, nie w pełni prawomyślnie teologiczne „dziania się”, a poprzez nie, budowanie szerszej niż na początku (estetycznie pięknej) mityczno-sakralnej ikonografii – jako wydarzenia, jako stwarzania czegoś nowego, nieprzewidywalnego.

W ten sposób *Bałwan...* (podobnie inne utwory Leśmiana) samą swą poetycką materią – wciąga „Pastereczkę” w konteksty modernistyczne, ujawniając inne jej oblicze, które skądinąd jest w niej załączkowo obecne. Leśmianowska „interpretacja” wydobywa je i rozwija, pokazując dalsze możliwe jej kształty i postaci, dalsze linie rozwoju. Tak więc *Bałwan...* staje się konkretnym literackim znakiem, interpretantem „Pastereczki”, odczytującym ją nowocześnie – nie w dowolny sposób, lecz przez materię literacką wziętą z niej samej, rozwiniętą i przetworzoną jednak w strumieniu poetyckich przemian. Oczywiście, w procesie dalszego czytania ujawniają się kolejne nici, powiązania utworów, zjawisk i metamorfoz.

²³ R. NYCZ: *Literatura jako trop...*, s. 41–50.

Wglądek B: Kalekość

Spróbujmy przyjrzeć się temu, jakie zjawiska ujawniają się w poezji Słowackiego w kolejnych wglądkach – kalekości i destrukcji cielesności. Tworzą one ze względu na zazębianie się obu zjawisk w konkretnych utworach jakby wglądek dwutematyczny, ujmujący bytowość człowieka w jego granicznych aspektach. Rozpocznę od „kalekości”, która mimo podobieństw z destrukcją cielesności i wzajemnego przenikania się w wielu utworach tworzy jednak pewną problemową odrębną całość. Kalekość, kalectwo w poezji genezyjskiej oznacza prymarnie naruszenie, zniekształcenie cielesności osoby i związane z tym bezpośrednio fizyczne, przestrzenne unieruchomienie. W wyrazisty, symboliczny sposób ukazane zostało to w Rapsodzie I, *Króla-Ducha*, gdy Popiel przygważdża Zoriana do ziemi, przebijając mieczem jego stopę i likwidując w ten sposób wędrowność pieśni (*Król-Duch*, Rp. I, P. III, w. 41–46). To tylko obraz-znak, ale w mistycznej poezji Słowackiego – szczególnie w epice i w dramatach²⁴ – wskazać można kilka pełnych, istotowych obrazów kalekości, zawsze w tejże poezji bliskich sytuacji śmierci i przekraczania jej granicy. Kalekość jest tu formą nie tylko unieruchomienia, ale i bezkształtu, która umożliwia kalece w momencie sytuacji granicznej – kryzysu historii – przemianę w istotę, byt transcendentny.

Najważniejsze w poezji genezyjskiej wydają się w tym wglądku postaci dwóch kobiet: babki Salomei (*Sen srebrny Salomei*) i kalekiej zakonnicy (*Rozmowa z matką Makryną*). Babkę Salomei poznamy w dwóch opowieściach. Najpierw Salomea szkicowo przedstawia obraz sielskiego życia, jakie wiedzie kaleka babka wśród rodziny we dworze. Drugi jej wizerunek, bardziej konkretny i dramatyczny (ostateczny), dany został w opowieści Sawy o wymordowaniu Gruszczyńskiego dworu. W sielankę wkroczyła historia. Ekspresyjny obraz kalekiej kobiety w momencie śmierci wyraża absolutny jej protest, duchowe *veto* przeciwko okrutnemu mordowi na jej wnukach i całej rodzinie. Gwałtowny skok w śmierć. Jednak

²⁴ W liryce genezyjskiej występuje rzadko i raczej na marginesie, jako jeden z elementów „akcji lirycznej”.

owo *veto* najsłabszej istoty, starej i bezbronnej – w płaszczyźnie ziemskiej, okazuje się decydujące w sferze ducha, a ta przesądza o zwycięstwie rycerstwa polskiego i klęsce kozackich powstańców.

Jeszcze wyraźniej włączona swą kalekością w sferę ducha jest zakonnica, którą poznajemy w trzech migawkowych odsłonach; znów w momencie kryzysu, wkroczenia w życie zakonnice historii – przymusowego opuszczenia klasztoru i początku męczeńskich ich cierpień²⁵. Kaleka znajduje się w szeregu sióstr (choć na końcu owego szeregu) – „bez nóg i rąk”, głucha i nieruchoma. Jak niesiony przez inne przedmiot²⁶. Ale gdy dociera do sparaliżowanej zła wieść, ta nagle, błyskawicowo przemienia się:

Wtenczas... dwie siostry chwyciła za szyje,
Zgięta, oparła się – pod siebie gniotła,
Nóg wydobyła... i podniosła kije...
Z umarłej – nagła gwiazda – jakaś miotła,
Młyn wietrzny... z dwóch kul kręconych zrobiony,
Straszny archanioł gniewu i obrony

(Rozmowa z matką Makryną, s. 503)

Niezwykły, dynamiczny obraz wirującej gwiazdy²⁷ podobny jest wyraźnie do wyobrażenia Zawiszy Czarnego, który w bitwie pod Grunwaldem, w momencie zagrożenia rzeczywistości chaosem, czyni z trzymanyh mieczy i chorągwi obraz-symbol sfer niebieskich, wprowadzając w świat ponownie ład boskiego kosmosu. W *Rozmowie z matką Makryną* eksplozja mocy kosmicznej (przeskok od nieruchomego przedmiotu do bytu sakralno-kosmicznego) prowadzi do duchowego zwycięstwa zakonnice, nieulegających

²⁵ Zajmuję się tu wyłącznie zawartością utworu Słowackiego, pomijając zupełnie historyczną prawdę: fałszerstwo Makryny i – Zmartwychwstańców.

²⁶ Nie jest to dowolne odczytanie – zakonнице zastanawiają się, czy ochronić kaleki przed straszną wieścią i męczeństwem, i nie zostawić tego „kawałka drzewa” dobrym ludziom na opiekę.

²⁷ Obraz ten i szereg innych wyobrażeń destrukcji ciała w poezji Słowackiego analizuje Andrzej KOTLIŃSKI (*Mistrz czerwonego rymu. Słowacki*. Warszawa 2000, s. 94–100).

przemocy i mękom, pozwala też matce Makrynie umknąć potem moskiewskim siepaczom. Sama kaleka zakonnica tylko na moment (przełomowy!) staje się kosmiczną mocą i epifanią; trzecia odsłona to już jej śmierć²⁸.

Dwukrotnie w poezji Słowackiego zostaje ukazany inaczej nieco skonstruowany obraz – przeskok metafizyczny kalekiej osoby w samym momencie (i kształcie!) przejawu kalectwa, ataku epileptycznym: Archidamii (*Agezylausz*) i Wodana, uczynionego przez matkę-Pychę instrumentem kosmicznym w jej niezwyklej, magicznej pieśni (*Król-Duch* Rapsod Wodana). W pewnym stopniu podobny przeskok można także dostrzec w pasyjno-mitycznej przemianie bytowości podmiotu-Orfeusza w znanym liryku *Przez Furie jestem targan ja, Orfeusz*.

Po tym szkicowym ujęciu „załążka” musi w naszym kole hermeneutycznym paść pytanie: Jak się rozwija, przemienia temat, problematyka kalekości w poezji Kontynuatora – Leśmiana? Jakie tu dostrzec można owoce? Leśmian, jak wiadomo, odrzuca właściwie historię jako przestrzeń dziania się fabuły swej poezji²⁹. Podstawową płaszczyzną wydarzania się akcji jest w jego wierszach codzienne życie. A w nim sama kalekość, jej „dzianie się” stwarza własną, indywidualną fabułę. Najwyrazistsze postaci kalekie Leśmian kreuje w dwóch cyklach: *Ballad* i *Pieśni kalekujących*. Medium stanowi (podobnie jak w literaturze wczesnoromantycznej) ludowość – ludowy świat, model życia, człowieka³⁰. *Ballada dziadowska* jest swoistą kontynuacją ballad Mickiewicza. Ale już w niej widać zasadnicze cechy Leśmianowskiej odmienności (roz-

²⁸ Obie postaci kalekie w poezji Słowackiego w momencie śmierci uzyskują metaforycznie postać rośliny.

²⁹ O przyczynach tego odrzucenia pisano wielokrotnie, chociażby Jacek Trznadel w swej monografii. Wyjaśniają to także teksty teoretyczne Leśmiana. O postaciach kalekich w poezji Leśmiana pisze interesująco i szczegółowo Elżbieta ZARYCH (*Postacie kalek w utworach Bolesława Leśmiana – zwycięstwo ciała czy ducha?* „Teksty Drugie” 1999, nr 6).

³⁰ Ludowość w poezji Leśmiana najbardziej systematycznie opisał Jacek TRZNADEL (*Twórczość Leśmiana. (Próba przekroju)*. Warszawa 1964). W tejsze książce także analizy postaci kalekich.

winięte potem w *Pieśniach kalekujących*): następuje tu wyłączenie kaleki ze zwykłego życia społecznego³¹, lecz rysuje się także możliwość jego samoistnego życia na marginesie społeczeństwa, i, co najistotniejsze – umiejętność ruchu mimo kalectwa, przemieszczania się w przestrzeni świata, tak inna od statyczności kalekich, sakralnych bohaterów Słowackiego. Druga ważna odmienność poezji Leśmiana to skomplikowanie bytowości kaleki. To, co jest atrybutem (synekdochą) kalectwa (w *Balladzie dziadowskiej* będzie to kula, w *Garbusie* – garb), uzyskuje możliwość pewnej autonomii, swoistego upodmiotowienia. Stąd świat, akcja i ontologia kalekości stają się w tej balladzie bardziej złożone i skomplikowane. Działyga skuszony werbalnie i otumaniony przez rusałkę ginie, tonąc w głębi wody. Ale jako kaleka jest bytem złożonym: jego inna część (kula) nie uległa pieszczotom (drewno...) i płynie dalej po powierzchni, metonimicznie dążąc do kresu, do wieczności³². Podobne usamodzielnienie widoczne jest w *Garbusie* i w *Ręce*.

Jeszcze bardziej złożoną fenomenologię kalekości poeta kreuje w *Zalotach*. (Dodajmy, że najpełniejszy obraz kalekich osób, będący w jakimś sensie chyba fundamentem wierszy kalekich, stworzył Leśmian w *Podlasiaku*, jednym z niezwykle, nowatorskich, metafizycznych poematów prozą, które nazwał *Klechdami polskimi*.) W *Zalotach* sama postać kaleki jest złożona i wielopoziomowa. Jest kaleką, lecz także Orfeuszem i kochankiem – wędrowcem po kolejnych ludzkich przestrzeniach. Swą korbą nie tylko porusza wózek, lecz także uruchamia inne, metaforyczne postaci ruchu – miłosny i metafizyczny. Stanowi to wszystko jego własny, indywidualny i niepowtarzalny egzystencjalny świat. A to, co się tu wydarza,

³¹ Owo wyłączenie stanowi stały element w ujęciu kalekości w poezji Leśmiana.

³² W postaciach Leśmianowskich postaci kalekich dostrzec można już elementy zjawiska transhumanizmu (zob. P. CZAPLIŃSKI: *Literatura i życie. Perspektywy biopoetyki*. W: *Teoria – literatura – życie. Praktykowanie teorii w humanistyce współczesnej*. Red. A. LEGEŻYŃSKA, R. NYCZ. Warszawa 2012, s. 63–94). To samoistne odbicie „uwolnionej” drewnianej kuli wskazuje na dysponowanie przez nią świadomością; o tych aspektach zjawiska odbicia pisze precyzyjnie Ireneusz OPAKCI (*Poetyckie dialogi...*).

to nie gwałtowny, momentalny przeskok, lecz rozciąglą, wielofazowa fabuła, w której on jest aktywną postacią. Świat kaleki jest niewątpliwie tragiczny, ale zarazem tryskający swym bogactwem, wielością i – pieśnią.

Większość tekstu utworu to właśnie miłosna pieśń kaleki, mająca również wymiar sakralny, dzielona na części przez refren. Tylko początek i koniec stanowią narracyjne, epickie ramy. W pierwszej części kaleka zostaje odrysowany w swoim środowisku, ukazana zostaje zasadniczość ruchu korby, przekładającej wewnętrzny ruch kołowy na kolejne linearne przestrzenie i – narracje. Centrum jego miejskiego świata stanowi podwórze – przestrzeń ukochanej, do którego dociera u granicy narracyjnej ramy. Korba staje się lirą i zaczyna się pieśń miłosna. Kaleka wyznaje w niej miłość do ukochanej, namawia ją do miłości i eksponuje swoje do niej prawo – jego kalekie ułożenie ciała („klęczeń”) jest zarazem pozycją miłosną, adorującą krasę dziewczki. W części drugiej uwypukla pasywność swego losu³³, formy życia, lecz także zdolność do miłości mimo i dzięki kalectwu (dłonie!). Możliwość zaistnienia niezwyklej erotyki, innej niż znane jej postaci. Po drugim refrenie zaczyna się przemiana pieśni miłosnej z ziemskiej (wyobrażenie gestu odepchnięcia ziemi) w zaświatową; z ewokowaną tu erotyką miłosną, w której kalekość przestaje być brakiem. W zaświatach erotyka uzyskuje postać mityczną, metafizyczną, nie przestając być zmysłową. Rozszerza także krąg potencjalnych miłośników (na wszelkie stworzenie). Zmiana refrenu zapowiada kolejną przemianę ruchu – miłość prowadzi teraz w poprzek świata/zaświata. Dopiero w tym bolesnym, zaświatowym kręceniu korbą wspiera kalekiego Orfeusza dziewczka-Eurydyka.

Niewątpliwie można wskazać elementy wspólne w przedstawieniach kalekości w poezji Słowackiego i Leśmiana. Jednym z nich jest wyobrażenie ruchu kolistego, stwarzającego przestrzeń przejścia w inne stany metafizyczne. W genezyjskiej poezji uzyskuje owo ruchome koło postać symbolu kosmiczno-sakralnego,

³³ Metonimicznie cierpią tu korba i wózek – jako jego „transhumanistyczne” części.

w który przemieniona zostaje kaleka zakonnica. Wirująca gwiazda ukazuje jej prawdziwą, sakralną postać, prowadzącą do śmierci i przemiany w istotę duchową, przemagającą też negatywne moce duchowe. Kalekość stanowi tu więc w istocie nieruchomą maskę bytu, który najbliższy jest transcendencji, potencjalnie będąc już duchem. W poezji Leśmiana kolistość, umożliwiając przemianę i przejście, uzyskująca również wymiar mityczny, to jednocześnie przestrzeń ruchu realnego i egzystencjalnego. Leśmian poszerza bowiem i rozwarstwia obraz kalekości. Ukazuje osoby kalekie jako żywe, rozwijające intensywnie i bogate postaci życia, poszukujące swej pełni już na ziemi (we wszystkich wierszach osoby kalekie są w drodze). Kaleka jest tu inną postacią bytowania, a nie nieruchomym przedmiotem; już raczej bliższy okazuje się bezkształtu, do którego sprowadza się w odbiorze zdrowych jego ciało. Dodajmy, że wewnątrz tego bezkształtu w poezji Leśmiana wyraźnie rysuje się pozytywna inność. Jeżeli przezwyciężyć opór odbiorcy, to nie tylko straszne, lecz także niezwykle i bogate (egzystencjalnie, erotycznie, estetycznie) okazuje się ciało Kaleki-Orfeusza w *Zalotach*; także jego projekt niezwyklej transcendentnej erotyki. Poeta przenosi sakralność i metafizyczność do wnętrza życia. Analogicznie dzieje się w *Żołnierzu*. W tej „cudownej historii” dostrzec można podobne sakralne elementy, jak w utworach genezyjskich, lecz zostają tu one urealnione i zhumanizowane, tworząc całą fabułę życia kalekiego (przyjaźń z Chrystusem, sama postać Chrystusa kalekiego – drewnianej rzeźby przydrożnej, schodzącej z krzyża³⁴), włączone zarazem w metafizyczną (wielowarstwową) przestrzeń. Leśmian ukazuje w ten sposób metafizyczne aspekty życia i człowieczeństwa, których u normalnych osób, w normalnym, życiu nie dostrzegamy. Kalekość jako transgresja ze zwykłej estetyki, ontologii i antropologii, umożliwiającą dostrzeżenie wielości ich postaci. Nie bez powodu w metafizycznych poematach Leśmiana (*Eliasz*, *Pan Błyszczącyński*) właśnie formy kalekie, niepełne budują obraz

³⁴ Tworzą wspólnie jeden z wariantów, wykorzystywanych kilkakrotnie przez Leśmiana mitycznych par bliźniaków (E. MIELETINSKI: *Poetyka mitu*. Przeł. J. DANCYGIER. Warszawa 1981).

rzeczywistości innej, transgresyjnej, metafizycznej, pozostającej jednak nadal realnym, substancjalnym kosmosem.

Obrazy-symbole genezyjskie mówią o sakralnym wymiarze osoby i bytu, a podmiot-interpretator odczytuje ten wymiar bohaterów. Ale kalekość jest sensem danym tu bezpośrednio, na powierzchni. Próbując dopełnić ostatniego, trudnego zakrętu uruchomionego koła hermeneutycznego, postaram się Leśmianowską Soczewką jeszcze raz zbadać sekwencję obrazów sparaliżowanej zakonnicy z *Rozmowy z matką Makryną*, skupiając się teraz właśnie na samych obrazach cielesności istoty duchowej. Pierwsze wyobrażenie zakonnicy to „kawałek drzewa”, podstawową cechą bytową jest tu brak – pozbawiona jest pełnej, ludzkiej formy, a właściwie jakiegokolwiek rozwiniętej formy. W następnej fazie metamorfozy, uruchomionej przez lament sióstr, dokonuje się opisana już epifania kosmiczna, wykształcająca dwie formy „ja” – najpierw antropomorficzną, a potem szerszą, transludzką. Ostatnie stadium sekwencji to śmierć, dana jako uniżenie i dalsza transformacja. Tym razem jednak już nie w nową formę, lecz w bezkształt, jako coś szerszego niż forma. Pojawiają się zdrobnienia mające w twórczości genezyjskiej Słowackiego, jak wynika z analiz Aleksandra Nawareckiego³⁵, zadanie osławiania śmierci. Dokonuje się rozpad ciała dany w kolejnych, zestawionych wyobrażeniach – najpierw bezpośrednio, cielesnie („nóżki – dwie koście”), potem w porównaniach: „jak z papieru trup”, jak świeca, coraz bardziej bezkształtna, ujawniająca w wewnętrznym, ofiarnym ruchu (zgina, topi, chyli, łamie) postać ciała jako czystej, białej materii³⁶, wreszcie pasyjne: „jak w rzeźni pobite owieczki”. Na koniec realna pozostałość – „kosteczki”. Zdrobnienie, podobnie jak w innych genezyjskich utworach wskazujące cenność (to prawie skarby, klejnoty). Kosteczki jako ekstrakt człowieczego bytu, nagi obraz, ukazujący ów byt w postaci alegorii, cząstek ułożonych metonimicznie, jedno obok drugich. Figura alegorii rysuje w tej samej płaszczyźnie całość

³⁵ A. NAWARECKI: *Czułe słówka* W: *Pokrzywa. Eseje*. Chorzów–Sosnowiec 1996, s. 97–116.

³⁶ Właśnie biel łączy całą sekwencję.

ludzkiego bytu (aspekty cielesne, psychiczne, duchowe i egzystencjalne), dane na powierzchni, wywiedzione z kalekiej postaci osoby. Rozczłonkowane ciało przez ujawnienie, wydobywanie elementów siebie jako oddzielnie ułożonych części „ja” swą powierzchnią tworzy bezpośredni obraz niedostępnego wnętrza. Ta nowatorska figura – metonimiczny symbol – wydaje się jedną z ważniejszych zdobyczy poezji genezyjskiej, ale prawdziwy jej sens i kształt pozwala wydobywać dopiero Leśmianowski wglądek. To w jakimś sensie punkt dojścia naszej wglądkowej analizy.

W tej sekwencji metamorfoz kalekości, choć „kosteczki” wskazują kres, równie ważne, a jeszcze bardziej niezwykle jest ukazanie samego ciała świętej osoby w momencie destrukcji-ofiary. Owa cielesność – dana tu w obrazach ciała-świecy stanowi niezwykłą bytowość – ginącą, rozpływającą się w bezkształt, ale białą, konkretną, dotykálną; w istocie cielesność nie tylko ofiarną, ale i kochającą (miłosną jako świętej Oblubienicy). To zobaczyć można jednak chyba dopiero dzięki Leśmianowskiemu wglądkowi³⁷. (Choć *Pieśń nad Pieśniami* pozwala również dookreślić charakter oraz sens tego wyobrażenia.)

W poezji Leśmiana można dojrzeć także inne, równie istotne i fundamentalne postaci i przejawy kalekości, istniejące po jej stronie podmiotowej – szczególnie ważne, gdy próbować tworzyć z niej soczewkę (wglądek) do badania poezji genezyjskiej. W *Podlasiaku* poeta na oczach czytelnika prezentuje, jak kalekość (Kulawy i Jednoręki) inaczej czyta przestrzeń, tworząc własny, indywidualny, ciekawszy niż ten ogólnie przyjęty, porządek kosmosu. W głębi poematu, w ukryciu (na poziomie narracji, konstrukcji świata i fabuły) poeta rozszerza to, stwarzając coś więcej – kalekość jako inny, alternatywny sposób myślenia, rozumienia. Kaleki nie

³⁷ Wskazać tu trzeba powstałą wcześniej, znakomitą i precyzyjną analizę tej sekwencji, dokonaną przez Andrzeja Kotlińskiego. Na poziomie analizy jest bardzo bliska mojej wglądkowej. Różnice pojawiają się na poziomie interpretacji. Kotliński czyta (znakomicie) „lekcję ciała” Słowackiego w przestrzeni genezyjskiej, moja wglądkowa interpretacja chce ową przestrzeń przekroczyć, dostrzec inną stronę tych wyobrażeń. Zob. A. KOTLIŃSKI: *Mistrz czerwonego rymu...*, s. 94–100.

jako słabszy, ułomny, gorszy, lecz jako absolutnie odmienny. Wiodące jest to wyraźnie w *Podlasiaku* (i w pozostałych *Klechdach polskich*), lecz także w *Pieśniach kalekujących* (*Ręka*) i niektórych wierszach Leśmiana. Sprawia to czasem (szczególnie w *Klechdach polskich*) pewne problemy na początku lektury – trzeba rozszerzyć, zmienić własne myślenie, rozumienie świata, przestrzeni, fabuły.

Tak rozumiana „kalekość” pozwala też inaczej nieco spojrzeć na poezję genezyjską. Najwyrazistsze jest to w niektórych późnych utworach Słowackiego, gdzie tworzy on analogiczny, odmienny model świata i myślenia. Na początku Rapsodu III *Króla-Ducha* poeta wykorzystuje ślepotę Mieczysława do stworzenia innej niż przedmiotowość podstawy istoczenia się rzeczywistości. Zamiast przedmiotów otrzymujemy bezpośrednie oglądy zgęszczeń, erupcji energii, opartych na genezyjskiej, duchowej wizji żywiołów, a także niezwykle mityczne, fantastyczne wyobrażenia otoczenia, wykreowane bezpośrednio ze słów, opowieści słuchanych przez niewidomego księcia. Tworzy to niezwykle obraz Bytu, zawieszenia w kosmosie, stąpania po gwiazdach.

Później – po odzyskaniu wzroku i powtórnej, królewskiej, jego utracie – zjawiają się mistyczne wizje świata transcendentnego, ważne dla systemu genezyjskiego i budowania mistycznej akcji tego rapsodu. Równie jednak niezwykle i ważne są owe pierwsze – symboliczne, a zarazem bezpośrednio obrazy naszego, realnego, ziemskiego świata. Kalekie, czyli inne, wykraczające poza schemat. To odprzedmiotowanie widzenia Bytu w *Królu-Duchu* okazać się może jeszcze ciekawsze i ważniejsze, gdy usytuujemy je w Heideggerowskiej perspektywie filozoficznej, opisującej, jak w ramach modelu metafizyki Zachodu w wyniku jej rozwoju następował proces erozji i mechanicznej postaci Bytu.

Alte w perspektywie stworzonego przez Leśmiana kalekiego widzenia, postrzegania Bytu jako alternatywnego, szerszego sposobu poznania, inaczej można spojrzeć na sam system genezyjski Słowackiego. Nie jako na system właśnie, ani na myślową transgresję (ucieczkę) ze świata, lecz jako na wypracowane przez poetę nowatorskie, inne sposoby poznawania, widzenia i rozumienia naszego

ziemskiego, ludzkiego świata, rewolucyjnie zmieniające (mogące zmienić) nasz sposób osadzenia w Bycie.

Wglądek C: Destrukcja ciała

Destrukcja ciała jako badany tu temat oznacza zdecydowane i „agresywne” naruszenie koherencji i integralności ciała, jego ludzkiego kształtu. Destrukcja to wydarzenie się owej dezintegracji, ale także jej rezultat – ciało ludzkie staje się czymś innym. W poezji genezyjskiej taka destrukcja (rozbitcie, defragmentacja, ociosywanie) jest ważną postacią centralnego genezyjskiego „dziania się” – przemiany form, ewolucji ducha³⁸. Dlatego wojna, walka są istotowymi postaciami genezyjskiej akcji, a destrukcja ciała, jako ostateczne zniszczenie formy materialnej i przejście w sferę ducha stwarza podstawową, indywidualną fabułę bohatera. Sens i kształt tej okrutnej metamorfozy został przedstawiony i objaśniony w wielu utworach (*Genezis z Ducha*, *Samuel Zborowski*, *List do Rembowskiego*).

W utworach Słowackiego, w związku z ową centralną rolą rozbitcia istniejących form bytów, obrazów destrukcji jest dużo – cały okrutny teatr rzezi i kaźni w *Śnie srebrnym Salomei* czy *Królu-Duchu*. Poza tymi strasznymi obrazami warto podkreślić niezwykłą, całościową wizję ewoluującego, przemieniającego się Bytu i symboliczny, metafizyczny wymiar dokonującej się destrukcji³⁹. Wyraźny w konkretnych przedstawieniach – w relacji Leona przemiana szlachcica w anioła została ukazana w strasliwej dosłowności:

³⁸ Oczywiście fragment to jedno z zasadniczych zjawisk romantyzmu. U Słowackiego bardzo ważne już w *Podróży do Ziemi Świętej z Neapolu*. Zob. K. ZIEMBA: *Wyobrażenia a biografia. Młody Słowacki i ciągi dalsze*. Gdańsk 2006.

³⁹ Od pewnego momentu fragmentaryzacja w poezji genezyjskiej rozszerza się i obejmuje także tekst, stając się jego postacią. W *Zawiszy Czarnym* mamy już nie prostą, linearną fabułę, lecz grupę najważniejszych zdarzeń, które w poszczególnych redakcjach ukazane zostają w różnych perspektywach i konstatacjach. Inaczej skonstruowane rozbitcie linearności dostrzegł Włodzimierz Szturc w *Samuelu Zborowskim*, podobną synchronię i a-linearność dostrzec można w liryce (*Anioł ognisty – mój anioł lewy*). W sposób zasadniczy destrukcja, rozproszenie staje się postacią tekstu w *Królu-Duchu*.

obdarcia go ze skóry, która przybrała postać skrzydeł, naocznie odsłaniając symboliczny wymiar tej śmierci-metamorfozy. W innych scenach *Snu srebrnego Salomei* ociosywanie ciała jest także wyraźnie uzyskiwaniem nowych form (pole pobitych przemieniające się symbolicznie w rajski ogród). W *Królu-Duchu* okrutna, nieprzerwana kaźń jest stwarzaniem nowej, już nie tylko materialnej formy narodu. Właśnie Popiel i podobne, negatywne etycznie postaci stanowią problem interpretacyjny. Ich sylwetki stanowczo nie mieszczą się we wzorcu chrystusowym, jednak przedstawienia destrukcji ich ciał są bardzo podobne do obrazów męczenników i „świętych bohaterów” genezyjskiej poezji Słowackiego, ujawniając skądinąd pewne istotne elementy tych sakralnych przedstawień.

Niektóre elementy ikoniczne i symboliczne powtarzają się w tych wizerunkach destrukcji, tworząc jakby swoisty archetyp ciała zdestruowanego. Zarówno Semenka, jak i Matka Popiela (Roza Weneda) stają się w swej męce świecą, płomieniem. W obrazie kaźni i śmierci Matki Popiela pojawia się dodatkowo wyobrażenie latającego ptaka. Podobnie jak w *Agezylauszu* (śmierć Agisa) forma zwierzęca pośredniczy niejako w uzyskiwaniu formy transcendentnej. Ale w obrazie śmierci Semenki podstawowym ikonicznym działaniem się jest owo ociosywanie ciała, uczynienie z niego celowo „ciała bólu”. Zarazem bezkształtu cielesnego, z którego wyłania się pasyjny, chrystusowy, lecz jednocześnie zupełnie już transantropomorficzny (graniczny) kształt bytowy Kozaka. Chrystusowe ukrzyżowanie – zbliżająca do śmierci postać wewnętrzna ciała Zawiszy, również substancjalnie wyraża sakralną metamorfozę.

Analizowałem już szkicowo w kontekście utworu Białoszewskiego konkretny obraz destrukcji ciała (śmierć Semenki)⁴⁰. Aby go odczytać w innej nieco płaszczyźnie, spróbuję sporządzić soczewkę wglądkową z poezji Leśmiana, zapytując, jak ten twórczy poeta-Kontynuator przekształcił, rozwinął w swej poezji temat i obrazy Słowackiego. Model Leśmiana (przesunięty o dwa okresy

⁴⁰ L. ZWIERZYŃSKI: „Ja” poetyckie Słowackiego – próba ujęcia konstelacyjnego. W: *Zanikanie i istnienie niepełne. W labiryntach współczesnej podmiotowości*. Red. A. DĘBSKA-KOSSAKOWSKA, P. PASZEK, L. ZWIERZYŃSKI. Katowice 2013, s. 31–33.

literackie) jest wprawdzie w pewnych aspektach nieco podobny do poezji genezyjskiej, świat jawi się tu również w nieustannym ruchu (rytm!), ale w stosunku do genezyjskiego systemu okazuje się jednak inny, metafizycznie niepełny, okaleczony i zdestruowany. Z sakralno-teologiczno-metafizycznego modelu Bytu Słowackiego pozostaje głównie wymiar metafizyczno-egzystencjalny. To uwalnia świat *Łąki* od presji systemu, likwiduje groźbę schematu, daje wielokierunkowość, plastyczność, nieokreśloność i bogactwo Bytu, ale (szczególnie w późnych wierszach Leśmiana) „rozpuszcza”, rozsypuje, rozmywa twardość, tożsamość tegoż Bytu. Oczywiście celowo, takim go bowiem postrzega, takim go doświadcza.

Uwidacznia się tu ruch i wielość postaci istnienia, ale w związku z ową nieokreślonością, wieloistością ontologiczną, a także zasadniczą kruchością istnienia (bytowaniu ku śmierci) nie ma w poezji Leśmiana potrzeby eksponowania destrukcji, nie jest ona, jak w poezji genezyjskiej, podstawowym „dzianiem się”. Może natomiast być – i bywa – jednostkową przygodą, próbą transgresji poza antropomorficzną postać i tożsamość. Dlatego w poezji Leśmiana tylko nieliczne fabuły sprawdzają, co dzieje się z ciałem w destrukcji, czym ona jest, jakie są jej jednostkowe rezultaty. Prymarnie destrukcja stanowi tu indywidualną próbę transgresji poza swój kształt, doświadczenie zaznania stanu rozbicia cielesności, bezkształtu – otwarcie poznania na to, co całkowicie poza formą.

Destrukcja bywa najczęściej stanem poprzedzającym śmierć (*Jadwiga*, *Dwaj Macieje*) czy wręcz aspektem przygrobowego półistnienia (szereg wierszy z cyklu *W nicość śniąca się droga*). Czasem, jak w *Akteonie*, destrukcja ciała jest nie tylko przejściem w śmierć, lecz także ujawnieniem nietożsamości (innego ważnego podmiotowego tematu Leśmiana). Niekiedy wreszcie ukazuje się jako ślad niezwyklej koncepcji antropologiczno-teologicznej (mitycznej) okaleczenia ciała (rany) jako czegoś uprzedniego do ciała, poprzedzającego życie i istnienie (*Kłęska*). Staje się czasem – jak w *Jadwidze* i *Pile* – postacią dziwnej erotyki. Właśnie w tych wierszach w wydarzaniu się destrukcji uwyraźniony został poziom samej materii. Materia stanowi tu sposób opisanie niesystemowej i nietypowej transformacji – rozproszenia się, dogłębnej deformacji i stania się

czymś zupełnie innym. Najbardziej radykalnie ukazane zostało to w *Marcinie Swobodzie*, który dzięki upadkowi i rozbiciu, w zderzeniu z ziemią i skałami, zmienia całkowicie swą postać, „konsystencję”. Z ludzkiej, trwałej, konkretnie uformowanej – w miazgę, bezkształtną i płynną (już w locie Marcin wyobraźniowo przybiera postać mgły), materię w „nagiej” postaci. Dzięki tej bezforemności łatwo przelewa się w wieczność, ale na ziemi jest istotą obcą, działającą wbrew modelowi ziemskich bytów. Skupia się wokół bólu, co w poezji Słowackiego było cechą dusz w zaświatach. Leśmian jakby materializuje, ukonkretnia wyobrażenie energetycznej, świetlistej „plazmy”, którą stawiała się bytowość duchowa, genezyjska Słowackiego. W *Marcinie Swobodzie* ta zmaterializowana, żywa, czująca plazma ma wymiar zdecydowanie egzystencjalny i istnieje zasadniczo w naszej fizycznej przestrzeni.

W *Pile* zaobserwować można dwie płaszczyzny. Pierwszą, miłosną – tu przywołana zostaje tradycja balladowa spotkań śmiertelników z rusałkami i innymi mitycznymi istotami; niebezpiecznych związków z nimi. Drugą, cywilizacyjną⁴¹ – zderzenia człowieka z jego tworem, narzędziami, rozwijanego w wielu opowieściach fantastycznych zarówno dawnych, jak i współczesnych *science fiction*. Piła okazuje się demoniczna i fascynująca. Istotny jest przebieg i rezultat tego miłosnego spotkania. Chłopiec świadomie chce kochać się z czymś mocniejszym niż słaba forma ludzka. Rezultatem jest nie tylko całkowite rozdrobnienie, fragmentaryzacja (dotycząca również duszy, piła wykrawa ich z chłopca kilka), lecz także rozproszenie owych części i organiczne włączenie w naturę. Jak opisywał to Ireneusz Opacki, takie włączanie bytu ludzkiego w naturę obecne było w romantyzmie⁴², ale tam stanowiło to wyobraźniowe włączanie obrazu człowieka w przestrzeń natury, a tu jest ono całkowicie realne – człowiek, jego części wszczepione do wnętrza *natura naturans*. Całkowita transgresja i przemiana części ludzkich w element natury, ale także przemiana, upodmiotowienie

⁴¹ J. TRZNADEL: *Tworczość Leśmiana...*

⁴² I. OPACKI: *Uroda i żaloba czasu...*

teżże natury. Wyłania się z tego „wcielenia” coś dziwnego, całkowicie obcego. Znow, chyba, nieco przerażająca epifania współczesna.

Obraz śmierci Semenki⁴³ oglądany przez pryzmat wiersza Białoszewskiego ukazywał nie tylko istotne genezyjskie aspekty ewolucji ducha, lecz także szersze i bardziej podstawowe zdarzenie otwarcia zdestruowanego Bytu („ja”) na nieskończoność, na nieprzewidywalne, jego zdolność skupiania innych, nieznanych, niespetryfikowanych kulturowo postaci Bytu. Teraz Leśmianowska Soczewka pozwala oglądać ten fenomen na innej jeszcze płaszczyźnie. Wizerunek okaleczonego ciała Semenki okazuje się ikonicznie, wyobraźniowo, semantycznie jeszcze bogatszy. W momencie destrukcji ujawnia bowiem w sobie nie tylko owe rozbiegające się linie bytowości, lecz jakby heterogeniczność materii ludzkiego bytu. Podkreślone to zostaje włączonymi w jego wyobrażenie elementami kaźni (smoła, słoma, ogień) i ostatnim śladem – jego własną materią, krwią, piszącą imię Chrystusowe.

Spróbujmy odczytać, co dzieje się z osobą Semenki w obrazach jego męki, w całej złożoności wyobraźniowej i semantycznej jego „ikony”. Najpierw zostaje spętany i zakneblowany – całkowicie zamknięty i ograniczony w granicach swego ciała. Ale staje się też wielopostaciowy i wielosubstancjalny – otoczony został słomą i oblany smołą. Wreszcie zapalony – symbolicznie staje się świecą, gromnicą, ale w rzeczywistości jest płonącym ciałem. Wertykalnym płomieniem skierowanym ku górze. Staje się „ciałem bólu”.

Potem Sawa – z litości, chcąc skrócić jego mękę – okalecza go bardziej, ścinając górę związanych, płonących rąk. Semenka jeszcze radykalniej przestaje być formą ludzką – ręce, będąc kalekie, stają się znakami krzyża. Ale to krzyż płonący, jego ramiona są ogniem. Własną materią, krwią pisze na ziemi imię Chrystusowe. Poprzedza to jednak podobna do fazy zwierzęcej Agisa i Rozy Wenedy forma roślinna (słomą okręca się rośliny na ziemię, by je chronić, w kaźni Semenki – by płonęła). Krzyż wyłania się,

⁴³ Oczywiście można tu do celów analizy przytoczyć inny, straszny obraz, np. Germanina rozciętego przez Popiela za zniszczenie statui (*Król-Duch*, Rp. I).

prześwituje, ale jest tylko jednym z potencjalnych kształtów bezkształtu. Płonący Semenko najpierw idzie, potem biegnie, wreszcie skłoniony duchem przez Pafnucego zgina się, kłania wertykalnie ku dołowi, wyrażając skruchę. Obraz – ręce – płonące głównie to już obrazy ciała jako płynnej, ognistej, świetlistej materii, „plazmy”. Bardziej wizja niż przedstawienie.

Podstawowa jest tu objawiająca się ontologiczna i metafizyczna wielość tego granicznego bytu, ale równie ważne jest, że zostało to ukazane w samym wydarzeniu się, na poziomie samej materii. Użyta do badania Leśmianowska Soczewka skupia uwagę właśnie na owym dzianiu się Bytu – nie tylko na tym, że wyłania się tu z bezkształtu nowy, sakralny, duchowy, chrystomorficzny kształt, ale także na tym, iż sam ukazany bezkształt jest najbardziej twórczą postacią istnienia. Okazuje się on inną – nieskończoną – metonimią symboliczną. Już nie tylko wnętrza (jak w kalekości), lecz także innej, obcej postaci „ja”, jej nieprzewidywalnego, nieskończonego rozwoju, metamorfozy. I tu materia – bez kształtu – jako istotowy symbol. Podstawa ciągłości osoby.

Dostrześliśmy w obrazie tym (na innym poziomie) epifanię sakralności, ale ponieważ bardzo wyraźny jest tu aspekt negatywności (estetycznej, bytowej) – bezkształtu jako postaci, to stwierdzić można, że ta epifania sakralności ujawnia, iż stanowi w istocie pewną wyspecjalizowaną, zawężoną ontologicznie i metafizycznie, klarownie wykryształizowaną postać szerszego i bardziej zasadniczego zjawiska, jakim jest epifania współczesna. Nie jest to raczej przypadkowe zdarzenie (tekstu i mojego odczytania). Obraz Semenki w postaci bezkształtu okazuje się bowiem silniejszy, bardziej realny – epifanicznie (ikonicznie i semantycznie) bardziej transgresyjny, niż gdyby był standardowym symbolem sakralno-teologicznym⁴⁴. Właśnie dlatego, że jawi się owym przerażającym, lecz fascynującym, wydarzającym się na naszych

⁴⁴ Być może ów wglądek mógłby mieć szersze znaczenie interpretacyjne. Dzięki niemu, prawdopodobnie, można by na nowo inaczej próbować zrozumieć i objąć straszność przedstawień ciała Chrystusa w Ukrzyżowaniach Grünewalda, zawierających podobny ikonicznie i ontologicznie bezkształt, mających własny, trudny sens.

oczach nie-kształtem, w którym tylko jako jedna z możliwości prześwituje (wylania się) – symbol sakralny, chrystologiczny, ów symbol uzyskuje tu taką właśnie wydarzeniową, niedokończoną, żywą postać.

W obrazach destrukcji Leśmiana nacisk położono właśnie na samo owo działanie się, doświadczanie siebie (lub Innego) jako bezkształtu, w całej jego jednostkowości i niepowtarzalności, a nie jako fazy do wyższego zaprogramowanego kształtu. Pozwala w oglądzie, w poznaniu skupić się właśnie na samym przeżywaniu swej bezkształtności, a poprzez to – obcości w sobie, siebie jako obcego. Leśmianowski wglądek umożliwia dostrzeżenie w zdestruowanym ciele ludzkim nie tylko otwartości, wielości bytowej, lecz także tego, czym jest powstała otwartość, bezkształt i obcość dla samego „ja”.

Próba tymczasowej syntezy wglądków

Tak rysują się interpretacyjne rezultaty pierwszych trzech wglądków. W tej próbie najważniejsze wydaje się samo uruchomienie innego, wglądkowego koła hermeneutycznego, otwierającego nowe przestrzenie lektury, w których odsłania się twórczy ruch sensów, wyobrażeń i form tekstowych. Ruch tegoż koła pozwala wyjść poza utrwalone schematy odczytań, osadzając zarazem tę nową, twórczą, „komparatystyczną” interpretację w obiektywnych ryzach, historycznoliterackich prawideł. Wglądkowa hermeneutyka stwarza dla utworów dawniejszych bliższą współczesności przestrzeń interpretacji – czytanie ich przez pryzmat naszego sposobu doświadczania, odczuwania, rozumienia.

Będąc bliższą współczesności, nie likwiduje jednak ich macierzystego, historycznego kontekstu, gdyż nadal stanowi on wyjściowy punkt odniesienia i rozumienia. Nowa przestrzeń interpretacji wywodzi się przecież z owej pierwotnej, macierzystej rzeczywistości badanej poezji. Jest w istocie wytworem artystycznego, myślowego, wyobraźniowego „dziania się”, stwarzanego przez tą poezję. Wglądkowa przestrzeń interpretacji okazuje się więc historycznie

uzasadnioną, twórczą transformacją pierwotnej przestrzeni czytania, a nie jej unicestwianiem.

Nowy ruch koła hermeneutycznego umożliwia konkretne, twórcze i ciekawe interpretacje. Dodam, że w stosowanym tu rozumieniu hermeneutyki ów ruch nie kończy się żadnym końcowym, zamykającym punktem dojścia. W prawdziwym kole hermeneutycznym zawsze tkwi potencjalna możliwość kolejnych jego obrotów, dojżenia choćby początkowych części tworzących nowy krąg sensów. Przejście od pierwotnej (wstępnej) interpretacji badanej poezji do poszerzonego, wglądkowego odczytania wydaje się zarazem związane z przejściem od prostej lektury tematycznej do interpretacji drugiego stopnia – figuralnej⁴⁵. Jej istotnym elementem okazuje się, powstająca w węzłowych (finalnych) momentach interpretacji, figura syntetycznie i twórczo ujmująca owo nowe odczytanie (jego efekt) w konkretny, choć tropiczny, kształt figuralno-wyobraźniowy. Pozwala dojrzeć inne, niż zazwyczaj dostrzegane, ujęcie głównego, badanego fenomenu i jego funkcjonowanie w odmiennej, niż ułożona filologiczną tradycją, przestrzeni powiązań i działania się.

W takim właśnie figuralnym rozumieniu wglądek Leśmianowski pozwala dostrzec w epifanii sakralnej, wydarzającej się w liryku Słowackiego *Do pastereczki...*, szerszą, bardziej ogólną i podstawową epifanię nowoczesną. Alegoryczny zaś porządek ciała kalekiej zakonniczcy (*Rozmowa z matką Makryną*) ujawnia, zawarty w nim, w samym jego kształcie, szerszy, całościowy obraz jej wnętrza. Zawarte w tejże sekwencji metamorfoz bytu zakonniczcy obrazy jej ciała, podobnie jak bytowość Semenki (*Sen srebrny Salomei*), ukazana w postaci niezwyklego, strasznego, lecz otwartego i twórczego bezkształtu ciała, poddanego okrutnej kaźni, przynosi wyobrażenie własnej bytowości jako czegoś innego, transgresyjnego, doświadczenie „ja” jako obcego, transcendentnego. We wszystkich trzech naszkicowanych figurach bardzo wyraźny staje się porządek hory-

⁴⁵ Używam tu terminów Paula de Mana, które, mimo odmienności mojego ujęcia, w pewnym, podstawowym zakresie precyzyjnie oddają to, co próbuję opisać. Zob. P. DE MAN: *Alegorie czytania. Język figuralny u Rousseau, Nietzschego, Rilkego i Prousta*. Przeł. A. PRZYBYŚLAWSKI. Kraków 2004.

zontalny, metonimiczny, dążący do stania się łaodem nadrzędnym, ujmującym w nową premodernistyczną postać elementy dotychczasowego podstawowego porządku symboliczno-metaforycznego. To stwarza nową podstawę całościowego funkcjonowania i rozumienia późnej poezji Słowackiego.

Te obrazy-figury nie stanowią jednak, jak wspomniałem, raczej punktu dojścia, zamknięcia interpretacji, lecz zgodnie z przyjętym tu modelem hermeneutyki – swoisty moment przesilenia, zwrotu, punkt przejścia interpretacyjnego w kolejny, nowy otwierający się za horyzontem krąg rozumienia. Gdy interpretujemy jakąś poezję w odwróconej perspektywie, to okazuje się, że jej przestrzeń rozrasta się z każdym, następnym tworzonym wglądkiem. Nie chcąc się powtarzać, musimy też wgłębiać się coraz bardziej w materię badanej poezji. Modelem wglądkowego koła hermeneutycznego okazuje się więc w istocie figura spirali.

Bibliografia

- BARTHES R.: *Mit i znak. Eseje*. Wybór i wstęp J. BŁOŃSKI. Warszawa 1970.
- BĄK M.: *Twórczy lęk Słowackiego. Antagonizm wieszczów po latach*. Katowice 2013.
- BLOOM H.: *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*. Przeł. A. BIELIK-ROBSON, M. SZUSTER. Kraków 2002.
- CZAPLIŃSKI P.: *Literatura i życie. Perspektywy biopoetyki*. W: *Teoria – literatura – życie. Praktykowanie teorii w humanistyce współczesnej*. Red. A. LEGEŻYŃSKA, R. NYCZ. Warszawa 2012, s. 63–94.
- GADAMER H.-G.: *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*. Przeł. B. BARAN. Kraków 1993.
- JANION M.: *Jak możliwa jest historia literatury*. W: *EADEM: Humanistyka: poznanie i terapia*. Warszawa 1982.
- JAUSS H.R.: *Historia literatury jako prowokacja*. Przeł. M. ŁUKASIEWICZ. Warszawa 1999.
- KOTLIŃSKI A.: *Mistrz czerwonego rymu. Słowacki*. Warszawa 2000.
- Kulturowa historia literatury*. Red. A. ŁEBKOWSKA, W. BOLECKI. Warszawa 2015.
- MACIEJEWSKI M.: *Mickiewiczowskie „czucia wieczności”*. W: *IDEM: Poetyka – gatunek – obraz*. Wrocław 1977.
- MAN P. DE: *Alegorie czytania. Język figuralny u Rousseau, Nietzschego, Rilkego i Prousta*. Przeł. A. PRZYBYŚLAWSKI. Kraków 2004.

- MATUSZEWSKI I.: *Słowacki i Nowa sztuka. (Modernizm)*. Warszawa 1965.
- MIELETINSKI E.: *Poetyka mitu*. Przeł. J. DANCYGIER. Warszawa 1981.
- NAWARECKI A.: *Czułe słówka*. W: *Pokrzywa. Eseje*. Chorzów–Sosnowiec 1996, s. 97–116.
- NYCZ R.: *Możliwa historia literatury*. W: IDEM: *Poetyka doświadczenia. Teoria – nowoczesność – literatura*. Warszawa 2012.
- NYCZ R.: *Literatura jako trop rzeczywistości*. Kraków 2001.
- OPACKI I.: „W środku niebokręga”. *Poezja romantycznych przełomów*. Katowice 1995.
- OPACKI I.: *Uroda i żałoba czasu. Romantyzm w liryce Bolesława Leśmiana*. W: IDEM: *Poetyckie dialogi z kontekstem. Szkice o poezji XX wieku*. Katowice 1979.
- PWIŃSKA M.: *Juliusz Słowacki od Duchów*. Warszawa 1992.
- RICOEUR P.: *Język, tekst, interpretacja. Wybór pism*. Przeł. P. GRAFF, K. ROSNER. Warszawa 1989.
- SŁAWIŃSKI J.: *Słowo, język, tradycja*. Kraków 1998.
- TATARA M.: *Dziedzictwo Słowackiego w poezji polskiej ostatniego półwiecza. 1918–1968*. Wrocław 1973.
- TRZNADEL J.: *Twórczość Leśmiana. (Próba przekroju)*. Warszawa 1964.
- VODIČKA F.: *Historia literatury. Jej problemy i zadania*. W: *Studia z historii literatury. Archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego”*. Cz. 1. Red. M. GŁOWIŃSKI, H. MARKIEWICZ. Wrocław 1997.
- WALAS T.: *Czy jest możliwa inna historia literatury?* Kraków 1993.
- WHITE H.: *Poetyka pisarstwa historycznego*. Red. E. DOMAŃSKA, M. WILCZYŃSKI. Kraków 2000.
- WYKA K.: *O potrzebie historii literatury*. Warszawa 1969.
- ZARYCH E.: *Postacie kalek w utworach Bolesława Leśmiana – zwycięstwo ciała czy ducha?* „Teksty Drugie” 1999, nr 6.
- ZIEMBA K.: *Wyobrażenia a biografia. Młody Słowacki i ciągi dalsze*. Gdańsk 2006.
- ZWIERZYŃSKI L.: „Ja” poetyckie Słowackiego – próba ujęcia konstelacyjnego. W: *Zanikanie i istnienie niepełne. W labiryntach współczesnej podmiotowości*. Red. A. DĘBSKA-KOSSAKOWSKA, P. PASZEK, L. ZWIERZYŃSKI. Katowice 2013.

Leszek Zwierzyński

**Shifting perspective –
an attempt at a different model of the history of literature
The method of tiny insights**

Summary

The present treatise aims at drawing up a new model of investigating the history of literature. Even though comparative approach is applied by the author, he does so within the constraints of an altered history of literature. A new form of the hermeneutic circle is developed. After a preliminary reading that accentuates particular issues in a poet's work under analysis, what is further investigated is the reappearance of those issues in the poetry of a resourceful Continuator. At this very moment shifting of the perspective takes place: careful investigation of metamorphosis undergone by the resultant shape of phenomena in the realm of poetry allows to reverse-engineer the sought-after lens facilitating the creative reading of the poetry under analysis. The said reversal was utilized in the reading of Juliusz Słowacki's poetry (namely, the problematic of liminal being present therein – transgression, disability, and destruction of ontic dimension of the human being), and the said lens, enabling the contemporary rereading, is in this very case the poetry of Słowacki's prodigious Continuator – Bolesław Leśmian. First, the reading of the latter's *Bałwan ze śniegu* (Snowman) allowed to uncover the broader basis for the epiphany in one of Słowacki's lyrics, then the ballads by Leśmian helped to recognize the depiction of a crippled nun as a metonymical symbol that highlights her other mode of being inside the metonymicality of body. Finally, Leśmian's poems unveiled the fact that negative epiphany occurring in Semenکو's martyr-like body is what reveals more radically his existential transgression and metamorphosis, than the sacred symbolism used.

Key words: history of literature, interpretation, imagination, Juliusz Słowacki, Bolesław Leśmian

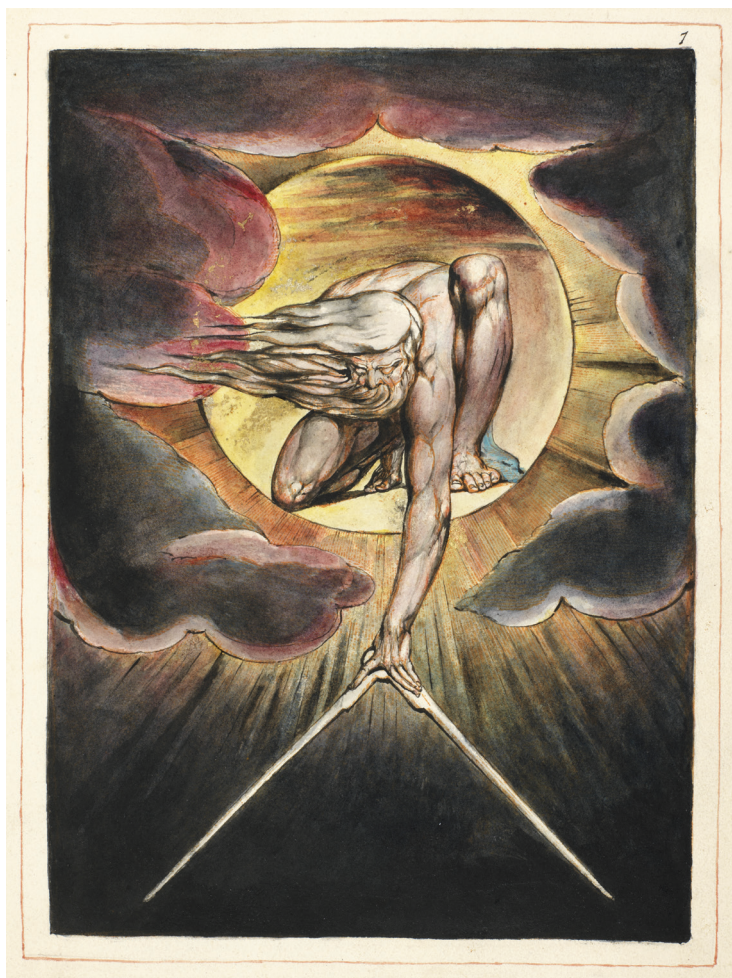
Leszek Zwierzyński

**Le renversement de la perspective –
essai d'un autre modèle de l'histoire littéraire
La méthode de vérifications**

Résumé

La dissertation constitue une tentative de présenter le nouveau modèle d'analyse historico-littéraire. On y a appliqué l'étude comparative, mais située à l'intérieur de l'histoire littéraire modifiée. On a créé une nouvelle forme du cercle herméneutique. Après l'analyse préliminaire de la poésie d'un poète donné concentré sur des problèmes concrets, on examine les formes de cette problématique dans la poésie du Continuateur artistique. Ensuite, on effectue le renversement de la perspective : l'analyse de la métamorphose des formes des phénomènes dans la poésie donne la possibilité de construire une lentille permettant une lecture créatrice de la poésie analysée. Ce renversement a été appliqué dans la lecture de la poésie de Juliusz Słowacki (dans la problématique de l'existence frontalière – la transgression, l'infirmité et la destruction de l'ontocisme humain), et c'est la poésie de Leśmian, continuateur génial, qui est la lentille permettant de l'interpréter dans la perspective moderne. Tout d'abord, la lecture de son *Bałwan ze śniegu* a permis d'interpréter une base plus vaste de l'épiphanie dans le poème de Słowacki. Ensuite, les ballades de Leśmian ont permis de voir dans la présentation d'une religieuse infirme un symbole métonymique singulier, montrant son existence différente dans la métonymie de son corps. Enfin, les poèmes de Leśmian ont révélé que c'est l'épiphanie négative se produisant dans le corps martyr de Semenka qui dévoile plus largement et plus radicalement sa transgression et sa métamorphose existentielles que la symbolique sacrale incluse dans cette image.

Mots clés : histoire littéraire, interprétation, imagination, Juliusz Słowacki, Bolesław Leśmian



CZĘŚĆ II

Doświadczenia, ślady i inność

WŁODZIMIERZ SZTURC

Uniwersytet Jagielloński

Wydział Polonistyki

Tadeusz Kantor – poezja i Thanatos

Wielu czytelników zapewne zaskakuje tytuł tego artykułu, może nawet dziwi. Jeden z największych polskich artystów w dziedzinach sztuki plastycznej i teatru miałby być poetą? A dlaczego nie? W świecie sztuki awangardowej, której polskie źródła biją w przedwojennym konstruktywizmie i prymitywizmie, właśnie teksty Kantora, będące wielokrotnie zapisem czynności twórczych, dyspozycjami wykonania obiektu scenicznego i instrukcjami działania postaci w jego teatrze należą do grupy tekstów poetyckich, których istotą jest „słowo-obraz”, fragment, notatka, podpis pod rysunkiem, przekształcony cytat wyrażony na sposób poetycki. Poezja już dawno wykroczyła poza ramy literackich norm gatunkowych i stylistycznych; stała się raczej postawą wobec świata, wyrazem języka docierającego do rzeczywistości także w jej nieokreślonych i niewyraźnych sytuacjach, zadziwiających zdarzeniach, pozostawiających trwałe ślady w pamięci o zjawiskach i najrozmaitszych przedmiotach doświadczenia. Poezja jest przede wszystkim poznawaniem sensu doświadczenia podmiotu jako istnienia transcendentnego. Jest tekstowym zapisem tego epistemologicznego procesu. Być poetą – to znaczy dotykać poprzez dający do myślenia tekst spraw podstawowych dla każdego człowieka.

Nie jest moim celem dowodzenie, że Kantor był poetą – każdy odpowie na to pytanie, czytając jego teksty, a także scenariusze widowisk i wykłady, przykładowo te, które wygłaszał dla studentów w Mediolanie, traktując w nich historię sztuki jako przedmiot

indywidualnej, poetyckiej często, wypowiedzi. Chciałbym jednak odsłonić pewną zależność, jaka istnieje zawsze pomiędzy teatrem i dziełem plastycznym tego Artysty a tekstem literackim należącym do świata kreowanego lub z niego wyrastającym. Obszarem odniesienia tekstów Kantora jest bowiem świat przez niego tworzony; to w nim znajduje się słownik umożliwiający zrozumienie poetyckich tekstów tego Twórcy. Współzależność świata sztuki i poetyckiego tekstu ustanawia odrębne koło hermeneutyczne. Teatr Kantora i jego malarstwo, ale także informel, ambalaż i collage, nawet happening, kierują zawsze uwagę ku zagadnieniu bycia. Wniknięcie w refleksję na temat tworzenia i podejmowania prób przetwarzania światów już raz skonstruowanych staje się tematem całej pracy Kantora. Refleksja ta obejmuje najpierw dzieciństwo i dom oraz kościół w Wielopolu Skrzyńskim, najbliższe osoby z rodziny, twarze i sylwetki ludzi utrwalone na fotografiach, sprzęty domowe i sakralne, przedmioty cenne i obiekty znalezione jako obiekty porzucone, a dzięki sztuce przeniesione w sferę *sacrum*. Myśl Artysty powracać będzie ku zasłyszonym intonacjom i melodiom, nawoływaniom i brzmieniom, słowem – ku pejzażowi akustycznemu¹. Powracać będą obrazy przedmiotów służących do zabawy dziecka i ulegną przetworzeniu w rekwizyty śmierci oraz narzędzia cierpienia. Metamorfozy przedmiotów pamięci stanowią istotę poezji Kantora. Refleksja o przemijaniu i powtarzalności staje się zarazem obszarem aksjologii w tak rozumianej poezji.

Ślady dziecka

W pozostawionych śladach dzieciństwa, będących w dojrzałej i późnej twórczości Kantora przedmiotem częstej inspiracji i odwołania do przeszłości, zawarta jest wiedza o istocie przemijania, kruchości tego, co czasowe. Przywołany po wielu latach wehikuł dzieciństwa – rowerek – zostaje potraktowany jako metaforyczny

¹ Termin wprowadził Mladen DOLAR: *Polityka głosu*. Przeł. P. BOREK, G. NOWAK. „Teksty Drugie” 2015, nr 5 (155): *Audiofilia*, s. 255–259.

ambalaż pamięci, stanowi odwołanie do zapisanego we wspomnieniu *sacrum*². Zapamiętanie i odtworzenie przedmiotu – reliktu przeszłości – w nowych formach wyrazu służy utrwalaniu śladów przebytej drogi. Ślad, mimo że przyjmuje różne postaci w dziejach artystycznych dokonań Kantora, pozostaje zawsze taki sam – jako reprezentacja raz dokonanego aktu: nie można go zmienić, nie można zniszczyć. Nawet zatarcie śladu jest jego przeniesieniem do pamięci podmiotu, która odtąd będzie obciążona pamięcią o samej czynności negowania (zacierania) śladu.

Ze śladem należy konfrontować obecny stan rzeczy tak, jak przypasowuje się stopę do dawnego wgłębienia na piasku, na którym „ja”, niegdyś dziecko, ślad pozostawiło. Nie istnieje już zgodność miary i kształtu. Inna jest stopa i inny piasek. O sensie tego spostrzeżenia można powiedzieć, że odsłania ono prawdę o tym, że „prawdziwe” w podmiocie objawia się w relacji do tego, kim ten podmiot już nie jest. Dojrzałość, zwłaszcza późnych, tekstów Kantora na tym polega, że bez żalu i bez sentymentalizmu, ale w sposób lakoniczny i filozoficzny odsłania to, kim stał się sam Artysta wyobcowany z samego siebie.

Dystans do przeszłości, rozumienie śladu jako znaku zanikania czasu danego na życie, nie staje się sposobem pożegnania świata czy rozstaniem z pracą, lecz jest rzeczowym określeniem obecnej kondycji podmiotu w „archiwum” jego pamięci. Ujawnia się to zwłaszcza w sztuce plastycznej Kantora, w której przywołane zostają nie tylko dzieła dawne, przez samego Kantora stworzone, ale też prace tych, których utrwaloną obecność, jako ślady inspiracji, odkrył w sobie: obrazy Malczewskiego, Picassa, Wojtkiewicza i Wyspiańskiego. Spośród pisarzy wymienilibym zaś zakorzenioną, choć fragmentaryczną, obecność Schulza, Gombrowicza, Witkace-

² To właśnie, moim zdaniem, odsłania marne perspektywy dopatrywania się w twórczości Kantora sporu pomiędzy *sacrum* a *profanum*, a także samego pytania o świętość i profanację w jego dziełach, nie tylko teatralnych; ambalaże pamięci są tym obszarem – powtórzmy – „jaskini *mimesis*”, w którym egzystencja utrzymywana jest przez to, że jest domykana, określana, nazywana i segregowana, że jej elementy są składane w określone nowe schematy (w żywe Archiwum Pamięci).

go, Rimbauda, Błoka i ponownie Wyspiańskiego. Ich trwałość znacza się jako przywołanie określonych intonacji i rytmów zdań, kompozycji i linii melodycznej składni, a nie tylko jako intertekstowe *dominium* współtworzące wypowiedzi postaci w spektaklach Kantora. Jednak wszyscy twórcy – zgodnie z wszechobecną w twórczości Artysty dygresyjną i ironiczną dyspozycją – są właściwie „intruzami” w jego wyobraźni. To owe Podejrzane Typy, które zakłócają spokój podmiotu. Myśl Kantora naruszają odbicia i refleksy innych dzieł malarskich i literackich, owe, tak niechętnie przyjmowane przez niego, a wzięte z teorii Władysława Strzeмиńskiego – „powidoki”³. Obrazy i słowa przywołane, owe ślady innej obecności były dla Kantora w zasadzie znakami śmierci.

Andrzej Turowski pisze: „Stereoskop Strzeмиńskiego w twórczości Kantora został zastąpiony aparatem fotograficznym, lecz powidok w dziełach obu twórców pozostawał mroczną kliszą śmierci. Oślepienie przychodziło z tej samej strony”⁴. Wedle Turowskiego – ich widowiska powstawały na granicach widzialności, gdzie miały odnaleźć sens fizjologii i metafizyki wzroku, lecz „[oni – W.S.] produkowali powidoki, martwe obrazy” – a „dla modernisty śmierć obrazu była jedynym możliwym obrazem”⁵. Metafizyka Kantora wynika z tego, co widzialne, a nie wypływa z tego, co jest niewidzialne. Widzialne, „fizycznie dostępne” są właśnie dzieła sztuki i napisane teksty. W napisanych scenariuszach, rejestrujących obszary sfotografowanej realności i codzienności, w zapamiętanych i na nowo budowanych i opisywanych sprzętach z czasów dzieciństwa mieści się źródłowa figura powrotu do jedności istnienia. Na przykład w pochodzącym z późnego okresu twórczości Kantora poetyckim scenariuszu do spektaklu *Nigdy tu już nie powrócę* postaci i przedmioty „wyprowadzone” na scenę wracają do wcześniej

³ Oczywiście – nie zawsze tak było, jak w otwartej deklaracji zawartej w wypowiedzi Kantora *O Władysławie Strzeмиńskim*. Głęboką analizę stosunku artysty do „powidoków” zawarł w swojej pracy Andrzej TUROWSKI: *Oślepiające powidoki*. W: „Dziś” *Tadeusz Kantor! Metamorfozy śmierci, pamięci i obecności*. Red. M. BRYŚ, A.R. BURZYŃSKA, K. FAZAN. Kraków 2014, s. 329–338.

⁴ Ibidem, s. 338.

⁵ Ibidem.

wykreowanego świata i jego obiektów, takich jak kołyska, maszyna do rodzenia, zlew. Powrót do dawnych tekstów ma tu również swe znaczenie: na scenę wchodzi Kantor w roli aktora, niosąc własny reżyserski egzemplarz *Powrotu Odysa* według dramatu Wyspiańskiego z przedstawienia z 1944 roku. Na kole, w pobliżu ławek, znajduje się postać nagiego chłopca, Kantora – dziecka. Zesłaniec, niegdysiejszy Wuj Stasio, gra „wigilijne” scherzo Chopina. Właściciel knajpy jest teraz Odysem, umarła panna młoda (Ona) staje się Penelopą. Łódź Charona z zakończenia dramatu Wyspiańskiego to teraz blaszana wanna, prowadzona dookoła sceny przez chłopca, który wcześniej był „na kole”. W zasadzie nie zmienia się jedynie podstawowa rola chłopca, pojawiającego zawsze w chwilach zagrożenia świata lub przemiany postaci we wcześniejsze role, czyli w momentach zmiany historii. Na projekcie okładki do wydania informatora o spektaklu (Cricoteka, 1987–1988) znowu widoczny jest chłopiec obok Kantora portretowanego jako Odys (siedzi na armacie). Chłopiec „gestem ręki nakazuje mu tak trwać”⁶.

Wydawać by się mogło, że właśnie chłopiec będzie tym, kto potowarzyszy Kantorowi do końca jego dni, że zajmie to samo miejsce, które przy Wergiliuszu miał Dante Alighieri. Ale chłopiec okazuje się odpowiednikiem Hermesa (*Psychopompos*) i jest nie tylko figurą poetyckiego Hermesa śmierci z *Powrotu Odysa* Wyspiańskiego, lecz także dzieckiem-poezją, która prowadzi Kantora w jego własną śmierć. Chłopiec pojawia się w rzeczywistości zarówno wewnętrznej, jak i zewnętrznej. Jak w *Eneidzie* wędruje z Wergiliuszem od chwili wylądowania na piaskach Lacjum i idzie z nim aż do śmierci. Przypomnijmy, że Lizaniasz to przywołanie prostego chłopca o wiejskim pochodzeniu, a więc statusie społecznym podobnym do pochodzenia poety. Lizaniasz wraca do niego jako obraz młodości. „Poeta identyfikuje się z Lizaniaszem tak dalece, że dzięki niemu znowu staje się dzieckiem”⁷ – powiada Carl Gustaw Jung. Starość odnajduje sens w młodości, której

⁶ Tadeusz Kantor. *Ostatnie spektakle Kantora*. Broszura informacyjna. Cricoteka [s. 4] (nlb. bd.).

⁷ Prezentacja wymiarów ludzkiej egzystencji w powieści Brocha „Śmierć Wergiliego”. Przeł. J. PROKOPIUK. „Literatura na Świecie” 1978, nr 3, s. 184.

wspomnienie pozwala odnaleźć w śmierci bramę prowadzącą do wieczystej tożsamości bytu.

Biedna dziewczyna

W pierwszym okresie 1990 roku powstał układ trzech obrazów niezwykle istotnych dla przemiany myśli Kantora: malował siebie i Infantkę, siebie i żołnierza napoleońskiego oraz obraz pt. *Jakaś postać wypadła z obrazu i okazało się, że była fikcją*. Namalował tam siebie samego w ramie obrazu, w pozycji siedzącej. „Poza ramą, przed autoportretem, leży postać chłopca”⁸. Figura Hermesa w postaci zapamiętanej i metaforycznie ujętej jako figura chłopca z ostatniego aktu *Powrotu Odysa* Wyspiańskiego została odrzucona, a chłopczyk pojawił się – jak w tekście *Wigilia* z 1979 roku – jako jasełkowa postać ze Świętej Rodziny w stajence, ale pogrążona w zadumie, znana z tekstu *Ślady wyciśnięte w dzieciństwie*. Jakby rozstanie z chłopcem w postaci, w jakiej go dotąd przywoływał, było koniecznym aktem dojrzałości, a także przeczucia śmierci. Podobne – dojrzałe i chłopięce zarazem odczuwanie śmierci – jest wyrażone w ostatnich scenach dramatycznych *Zygmunta Augusta* Stanisława Wyspiańskiego. Horyzontem tekstów Kantora i Wyspiańskiego jest zmaganie się artysty z tym, co realne i fikcyjne, co prawdziwe, a co iluzoryczne w związku ze śmiercią. Pojawiająca się młoda osoba przejmuje funkcję chłopca i w bliskości śmierci jest kontrapunktem dla wyrażenia w pełni świadomego doświadczenia rozstania ze światem żywych. Takie procesy poznawcze wyrażone są przez Kantora z nieokazywaną wcześniej czułością. Postacią rozpoznającą bliskość śmierci jest wyprowadzona z „klisz pamięci” do tekstów BIEDNA DZIEWCZYNA. Wywołuje ją i wprowadza Głos Kantora:

I znowu jestem na „scenie”. Chyba nigdy tego „zwyczajnie” nie wytłumaczę ani Państwu, ani sobie. Ale właściwie to

⁸ Tadeusz Kantor. *Ostatnie spektakle...*, [s. 6] (nlb).

nie „na scenie”, a na granicy. Przede mną – widownia – Wy Państwo, czyli (wedle mojego słownika) – Realność, za mną – tak zwana scena, w moim słowniku zastąpiona słówkami Iluzja, Fikcja. Nie przechylałam się ani w jedną, ani w drugą stronę. [...]

BYŁO TO W SOBOTĘ, JAKĄŚ TAM, SCHODZIŁEM SCHODAMI DO PIWNICY, GDZIE BYŁO MOJE MUZEUM; W PIWNICY [...] A NA PROGU SIEDZIAŁA DZIEWCZYNA, BIEDNA, SZARA OD BIEDY, SKULONA I PŁAKAŁA. [...] STAJĘ TUTAJ PRZED WAMI I NIE MAM WAM NIC DO POKAZANIA, TYLKO TĘ DZIEWCZYNĘ..., KTÓREJ NIE MA I KTÓRA WAM NIE POWIE JUŻ NIC O SWOIM PŁACZU, JA SAM NIC O NIM NIE WIEM⁹.

Słowa opisujące DZIEWCZYNĘ (biedna, szara od biedy, skulona i płacząca) należą do konstelacji „Biednego Pokoju Wyobraźni”, pokoju Kantora, ale i jego przestrzeni jego indywidualnego życia¹⁰. Dzięki przywołaniu „biedy” postać ta została przeciwstawiona „człiekopodobnym” stworom, urągającym temu, co głęboko ludzkie, co cechowało zgrają szyszczącą z męczzonego Chrystusa. Odniesienia pasyjne są tu widoczne (misteria być może oglądane przez Kantora w Kalwarii Paławskiej już co najmniej od czasu powstawania *Wielopola*, *Wielopola* zaznaczają swe piętno na binarnych opozycjach Ukrzyżowanego i „zgrai oprawców”)¹¹. Kantor wprowadza soteriologię „biedy”, co wyraża bardzo emocjonalny,

⁹ Ibidem [s. 7] (nlb).

¹⁰ Biedny to także bezbronny, bezdomny, ubogi, a nawet „atrasy śmierci zamknięte w tekturowych pudełkach” – tak mówił Kantor 31.01.1990 roku do Mieczysława Porębskiego. Por. M. PORĘBSKI: *Deska. Tadeusz Kantor. Świadectwa – Rozmowy – Komentarze*. Warszawa 1997, s. 133. Głęboką analizę i komentarz do zagadnienia dekoracyjności i jej dekonstrukcji odnajdziemy w pracy: M. PALUCH-CYBULSKA: *Tadeusz Kantor, „...Infantki Velázquez jak relikwie lub madonny”*. W: *„Dziś” Tadeusz Kantor!...*, s. 126–146.

¹¹ Ponieważ nie wiadomo, czy Kantor był obecny na Misteriach Paławskich, można przypuszczać, choć nie ma na to dowodów, że to ksiądz Józef Radoniewicz, brat babki Kantora, zwany przez Kantora Wujem, mógł opowiadać mu o tych misteriach. Intuicja artysty mogła odtworzyć nastrój misterium, wypro-

a zarazem logicznie skonstruowany tekst *Ocalić przed zapomnieniem*, w którym biografia (jako indywidualna egzystencja i jako poetycki zapis losu) jest przeciwstawiona nieokreśloności tłumy. Naprzeciwno tłumy –

„tych potęg”
stoi
Mała,
Biedna,
Bezbronna,
ale wspaniała Historia
indywidualnego
ludzkiego
życia.
Naprzeciw
homoidalnych kreatur
stoi
człowiek,
to, co przed wiekami ,
u początku naszej kultury
zostało określone dwoma słowami :
„Ecce homo”,
obszar życia duchowego
materii najcenniejszej
i najbardziej delikatnej.
Jedynie
w tym „indywidualnym życiu ludzkim”
zachowała się dzisiaj
PRAWDA
ŚWIĘTOŚĆ i
WIELKOŚĆ¹².

wadząc jego obrazy np. z obserwacji średniowiecznych i barokowych przedstawień malarskich i rzeźbiarskich Pasji Chrystusa.

¹² T. KANTOR: *Ocalić przed zapomnieniem*. W: IDEM: *Dalej już nic... Teksty z lat 1985–1990*. Kraków–Wrocław 2005, s. 126–127. Tekst jest pisany jak

Możemy powiązać postać BIEDNEJ DZIEWCZYNY z obrazem życia i artysty odczuwającego bliskość biednego świata. Jest to zarazem świat czującego „artysty nowoczesnego”. Taką refleksją podzielił się Kantor w podziękowaniu za przyznaną mu w 1978 roku Nagrodę im. Rembrandta (przez Fundację Goethego w Bazylei). Jego „mowa bazylejska”, opisująca zarazem dwutorowość Kantorowego dzieła¹³, zawiera fragmenty rekapitulujące myśli dotyczące związku „biedy”, „lęku” i „śmierci”, a zarazem wyjaśnia źródła poetyckiego stosunku do rzeczywistości, jaki ma wybitny artysta; mowa ta była poezją:

To nieprawda, że człowiek NOWOCZESNY to umysł, który
zwyciężył lęk.

Nie wierzcie! Lęk istnieje.

Lęk przed światem zewnętrznym, lęk przed losem, przed
śmiercią,

lęk przed nieznanym, przed nicością, przed pustką.

To nieprawda, że artysta jest bohaterem i zdobywcą nie-
ustraszonym,

jak nas poucza konwencjonalna legenda.

Wierzcie mi, to człowiek biedny i bezbronność jego udziałem,

wybrał bowiem swoje miejsce naprzeciw lęku¹⁴.

Ten lęk w postaci źródłowej przedstawia BIEDNA DZIEWCZYNA. Co więcej: ona nim jest. Obraz spotkanej na schodach DZIEWCZYNY wraca jeszcze kilkakrotnie, aż następuje ostateczne pożegnanie z nią na uroczystości siedemdziesiątych piątych urodzin Kantora: to Ona, „Biedna Dziewczyna, której nie ma”. Pojawia się wraz z innymi postaciami, najbliższymi jego sztuce (Meyerhold), życiu (Maria Jarema) i kresowi życia fizycznego (kar-

wiersz współczesny – kolumnowo, co jest bardzo istotne dla innego zagadnienia, mianowicie: „Tadeusz Kantor – poeta egzystencji”.

¹³ Przykładowo K. DERMUTZ: „Groza wojny i terroru/pomieszana z cyrkiem”... Przeł. A. TURCZYN. W: „Dziś” Tadeusz Kantor!..., s. 384.

¹⁴ T. KANTOR: *Lęk i sława*. W: IDEM: *Dalej już nic...*, s. 405.

diolog, Dr Klein-Jehova), kontynuująca w tekście temat wprowadzony przez Jonasza Sterna (którego śmierć wielokrotnie dotykała w czasie okupacji, a który umarł kilka lat przed premierą *Dziś są moje urodziny*, w 1988 roku). To właśnie BIEDNA DZIEWCZYNA wyprowadza postaci z klisz pamięci w obrazach *Dnia Stworzenia Rodzaju Ludzkiego*, *Biednego Pokoju Wyobraźni* i *Celi Śmierci*. Na resztkach i ruinach tego, co pozostało po nich wszystkich, uczestnicy zasiadają do kolacji. Stół zostanie rychło zastąpiony drewnianą deską, deską biednego aktu końcowego, właściwie ironicznie zetkniętego z patetyczną symfonią Ludwiga van Beethovena zwaną *Eroica*. Po uroczystości wszyscy schodzą w wolnych rytmach, stopniowo, ze sceny. Kantor wyobrażał to sobie tak, jak zapisał w przewodniku do przedstawienia: na scenie zostają tylko pomniki i BIEDNA DZIEWCZYNA, która nie znalazła innych słów tylko te: »Jakie to wszystko smutne«. Ale i ona odchodzi”¹⁵. Dopiero w tym porządku Dziewczyna może potwierdzić to, co niesie w nazwie: nieobecność. Spośród przedmiotów użytecznych i bliskich Kantorowi – pozostaje jedynie deska. Deska ostatniego ratunku, ale zarazem grobowa deska, która może być zastąpiona przez każdy inny prostokątny przedmiot: blat, stół, blejtram, podest, tekturę, kartkę papieru. Zwłaszcza – kartka papieru, na której w literach tekstu umierają myśli.

Drzwi śmierci

Graniczne pasmo przestrzeni Kantora w jego teatrze to oczywiście próg przedstawiany przez rozciągniętą linię, zakreślony kredą odcinek na podłodze, linię światła, ramę obrazu, framugę okna. Wszystko to jest odpowiednikiem drzwi, choć one same często znajdują się na scenie, nie zawsze pełniąc architektoniczną funkcję. Jednym z ważniejszych tematów myśli Kantora jest metafizyka drzwi półotwartych, tajemniczego przesmyku między dwiema rzeczywistościami, które można nazwać życiem i śmiercią. Obie

¹⁵ Tadeusz Kantor. *Ostatnie spektakle...* [s. 9] (nlb).

okazują się realne i nie podlegają metaforyzacji ani – tym bardziej – nie jawią się jako symbole. Poetyka codzienności wyklucza sugestywność przedstawionych obrazów – nie są one ekwiwalencją stanów i afektów podmiotu, lecz obiektami konkretnymi, obecnymi namacalnie na scenie. Można je interpretować jako fizyczne reprezentacje pojęć, ponieważ kierunek poznania jest w dziele Kantora konstruowany ku rzeczom, faktom, sytuacjom, a nie odwrotnie. Przy drzwiach – drzwiach pracowni, teatru, pokoju, archiwum – dokonują się w myśli Kantora istotne rozstrzygnięcia. Są one doświadczeniem inicjacji, przestrzenią przekraczania świata nieuporządkowanych znaczeń życia społecznego do sakralizowanego przez twórczość świata Artysty. Twórca nie zajmuje w nim miejsca centralnego – w centrum są wytwarzane obiekty i partytury teatralne, teksty poetyckie, manekiny, obrazy i rysunki. Miejsce przy drzwiach, ciągle na progu inicjacji, *in statu nascendi* zapewnia Artyście podwójne istnienie: we wnętrzu świata przedstawionego i u wyjścia z niego. Pojawia się tu fenomenologiczna „parzystość” reprezentacji podmiotu: cechuje ją dwupostaciowość podmiotu jako podmiotowego i przedmiotowego zarazem. Dopiero w po śmierci człowiek staje się obiektem spoczywającym w centrum świata, ale jest to wówczas centrum martwe. Lecz nawet w takiej sytuacji siłę poznania dwoistości własnej waloryzuje doświadczenie *kenosis*: już nie podmiot mówi i odczuwa, ale odczuwa to, co w nim zostało ukonstytuowane. W testamencie, skierowanym do swoich aktorów, Kantor ujął to zjawisko poprzez monolog umarłego, który – jeszcze żyjąc – wypowiada się jako umarły. Jednocześnie – wyraźne słowa pożegnania i pozostawienia ostatnich nauk dla przyjaciół sytuują tę wypowiedź jako mowę rozstania, prośbę o wybaczenie winy, jednym słowem – jako spowiedź.

Skąd się tu wzięłem?

Zawsze stałem przy drzwiach

i... czekałem.

A teraz siedzę w środku!

Ważna osoba.

A wszyscy czekają... żebym sobie poszedł.

Stałem przy drzwiach...
Drzwi
I to czekanie
„Molto importante”.
Trzeba iść...
Trzeba mi przebyć drogę do końca.
Będziecie się
[...]
Na to patrzeć...
A potem możecie o mnie zapomnieć!
Zaśniemy tej nocy...
I obudzimy się w środku...
I będziemy patrzyli w sufit ślepyimi oczyma...
[...]
Wybaczcie mi moje zło
I bądźcie szczęśliwi¹⁶.

Winy przeszłości, o których przebaczenie prosi Odchodzący, wywierają na nim jakąś imperatywną presję. Jest to rodzaj zobowiązania podjętego w imię nie tylko pokoju po śmierci, ale i oczyszczenia przed aktem jasnego wypowiedzenia przesłania skierowanego do pozostających na ziemi przyjaciół. Jakże etyczne jest to, że uświadomienie sobie rangi tego, co mówi się do innych, wymaga najpierw zamknięcia drzwi za sobą w akcie wybaczenia! By tak mogło się stać, konieczne jest jednak współuczestniczenie w świecie żegnającego się z nim człowieka. Aktualny zwrot do obecnych przy śmierci decyduje więc o tym, czy pewien zamknięty okres przeszłości jest w związku ciągłości z teraźniejszością i przyszłością, czy był tylko zdarzeniem, fragmentem, częścią, która zaistniała i poddała się anihilacji. Trzeba bowiem uzyskać w chwili śmierci przeświadczenie, że życie ma wtedy sens ostateczny, jeżeli śmierć nie jest zamknięciem drzwi, ale ich otwarciem.

¹⁶ Wypowiedź ze spektaklu *Nigdy tu już nie powrócę*, 1988: T. KANTOR: *Mój monolog – testament*. W: Tadeusz Kantor, *Cholernie spadam*, 23 października 2015 – 27 marca 2016. Publikacja towarzysząca wystawie. Kurator wystawy Małgorzata Paluch-Cybulska. Cricoteka. Kraków 2015, s. 9–10.

Co to oznacza w dziedzinie poezji? Chyba to, że śmierć nie jest nadaniem znaczenia życiu, lecz jest ujawnieniem tego, iż jest ono w istocie znakiem bez znaczenia. Przypomnijmy myśl z *Mnemozyne* Friedricha Hölderlina dotyczącą paradoksu życia: długi jest Czas – powiada – w którym jesteśmy znakiem pozbawionym znaczenia. Gdybyśmy odrzucili możliwość poznania tego „stanu bezznaczeniowości” – to właśnie wówczas akceptowalibyśmy pozostawienie żyjących po śmierci ich bliskiego w stanie bólu i rozpacz¹⁷. Jedynym sposobem na odsunięcie żałości i zastąpienie pustego po niej miejsca głębokim odczuwaniem śmierci, czyli rozumieniem śmierci jako aktu najwyższej świadomości istnienia, jest wspólne doświadczenie wspólnoty w świecie, przez który przeszedł i do którego uszanowania prowadzi testament odchodzącego człowieka. Doświadczenie dna jest głębinowym przeżyciem życia, pod którym nie ma już nic głębszego, nie ma piekła.

Trzeba to wszystko jakoś przetrzymać.
 Bądźcie przez chwilę ze mną na dnie.
 Na dnie.
 Artysta musi być zawsze na dnie,
 Bo tylko z dna można krzyczeć,
 Żeby być słyszalnym.
 Tam na tym dnie
 może wspólnie się zrozumiemy.
 A po tym, a po tym już nie schodźcie do piekieł...¹⁸

Ze śmiercią – i to najbliższej obok matki, osoby, czyli wuja Artysty, księdza Józefa Radoniewicza – wiąże się ważne rozpoznanie wizerunku śmierci jako przeniesienia pamięci o zmarłym na dzieła sztuki. Obcowanie, jeszcze w dzieciństwie, z zastygłą i zimną twarzą zmarłego wyraziło się w stałej dyspozycji Kantora do budowania postaci progowych. „Kantor w swoich pismach teoretycz-

¹⁷ Zob. M. HEIDEGGER: *Was heisst Denken*. In: IDEM: *Vorträge und Aufsätze*. Pfullingen 1954, s. 37.

¹⁸ Ibidem.

nych czynił porównanie postaci umarłych cyrkowców, *clownów*, których twarze pomalowane są na białą, są nieporuszone żadnym grymasem ani emocją. Z jednej strony twarze Kantora podobne są do namalowanych przez Picassa wizerunków Arlekina, ale także bardzo silnie kojarzą się z wizerunkami czy odlewami twarzy manekinów, które w teatrze Kantora przenoszą kondycję umarłego na żywych aktorów”¹⁹. Było to jednak nie tylko doświadczenie teatralne i plastyczne, ale także poetyckie: dojrzały Artysta wnika w świat śmierci osoby bliskiej, schodząc niejako do poziomu dziecięcej naiwności i zarazem empirycznego doświadczenia osoby zmarłej i zimnej jako innego bliźniego. W tym sensie doświadczenie „śmierci innej osoby” przenika do intelektualnego doświadczenia „śmierci mojej własnej”. Innymi słowy mówiąc: przejmowanie doświadczenia śmierci jest przejmowaniem samej istoty doświadczenia bliskości spotkania człowieka:

Miałem wtedy sześć lat.
Dotykałem twarzy Starego Księdza.
Zawsze rozmawiał ze mną.
Teraz nie odezwał się do mnie ani słowem.
Twarz była zimna jak lód²⁰.

Poezja jest właściwie opisem sceny życia i śmierci – przynajmniej taka jest w twórczości Kantora. Dotyczy nie tylko rzeczywistości, w której żyjemy, ale – przede wszystkim – tej, którą tworzymy. Oto wiersz z partytury Kantora (*Maszyna miłości i śmierci*):

¹⁹ M. PALUCH-CYBULSKA: *Tadeusz Kantor. Autoportrety. Sztuka sytuacji granicznych*. W: *Tadeusz Kantor, Cholernie spadam...*, s. 61.

²⁰ T. KANTOR: *Moje spotkania ze śmiercią*. W: IDEM: *Pisma*. T. 2: *Teatr Śmierci. Teksty z lat 1975–1984*. Wybór i oprac. K. PLEŚNIAROWICZ. Wrocław–Kraków 2009, s. 19. O współistnieniu tego, co żywe, i tego, co martwe (prawdziwe i sztuczne), jako o impulsie zadziwienia w spotkaniu „zastygłej formy bytu” z epistemologiczną wątpliwością co do tej formy właśnie, pisze K. FAZAN: *Projekty intymnego teatru śmierci. Wyspiański, Leśmian, Kantor*. Kraków 2009, s. 346.

Wwożą bicykl-konika.
Szkielet konia.
Nakrywają siodełko
czerwoną kapą,
aby marzenia bosego
wiejskiego chłopca
stały się piękne.
Sadzają go na wysokim
Siodełku²¹.

W sensie ogólnym, a więc we właściwym poezji przeniesieniu tego, co indywidualne i jednostkowe, w sferę uniwersalną i powszechną – jest to przypowieść o śmierci dorosłego już teraz Artysty – Don Kichota, a kiedyś wiejskiego chłopca; z dawnego konia – rowerku przeniesie się na szkielet, na kościotrupa konia, który będzie dla chłopca tronem uwznioślenia i dopełnienia (nie: spełnienia) marzeń. Jest to niezwykła, lub lepiej jak chce Sigmund Freud – „niesamowita” pętla czasu i powrót do pierwszego wehikułu dziecka zmienionego na wehikuł ostatni.

W odniesieniu do sceny ze spektaklu – wiersz ten pełni funkcję didaskaliów do sceny tak opisanej przez Michała Kobiątkę: „Ciało chłopca, niesione przez aktorów, otwiera drugą część. To jest ciało Tintagileśa i jednocześnie ciało małego chłopca z modernistycznych obrazów Witolda Wojtkiewicza. Grabarze zbliżają się do ciała i umieszczają chłopca w siodle szkieletu konia. [...] W tym samym czasie trzy wiemy wwożą trumnę z dziewczynką w białej, potarganej ślubnej sukience”²².

W jednym miejscu zetknęły się trzy ważne tematy poezji Kantora (jest ich o wiele więcej, ale na tych trzech pragnęłam przedstawić rodzaj fenomenologicznej więzi spajającej reprezentację śmierci wyrażoną wierszem): chłopiec, biedna dziewczyna – teraz panna młoda, i drzwi, będące również podestem pod kładzione na nich

²¹ T. KANTOR: *Maszyna miłości i śmierci*. W: IDEM: *Dalej już nic...*, s. 103.

²² M. KOBIAŁKA: *Memento mori et amori. Zagadka „Maszyny miłości i śmierci” Tadeusza Kantora jako obraz dialektyczny*. W: *Tadeusz Kantor, Cholernie spadam...*, s. 41.

trumny. Rowerek dziecka stał się grobową deską, innym wehikułem czasu.

Oczywiście – poezja Kantora odnosi się głównie do jego wizji teatralnych, im towarzyszy, je wydobywa ku ogólności, ku filozofii istnienia. Nie znaczy to jednak, że tylko w świecie teatru ma sens: jej głównym walorem jest to, że przenosi teatr Kantora w wieczny świat poetyckich idei. Czyni go uniwersalną przestrzenią doświadczenia człowieka.

Bibliografia

- DERMUTZ K.: „Groza wojny i terroru/pomieszana z cyrkiem”... Przeł. A. TURCZYN. W: „Dziś” Tadeusz Kantor! *Metamorfozy śmierci, pamięci i obecności*. Red. M. BRYŚ, A.R. BURZYŃSKA, K. FAZAN. Kraków 2014.
- DOLAR M.: *Polityka głosu*. Przeł. P. BOREK, G. NOWAK. „Teksty Drugie” 2015, nr 5 (155): *Audiofilia*, s. 255–259.
- FAZAN M.: *Projekty intymnego teatru śmierci*. Wyspiański, Leśmian, Kantor. Kraków 2009.
- HEIDEGGER M.: *Was heisst Denken*. In: IDEM: *Vorträge und Aufsätze*. Pfullingen 1954.
- JUNG C.G.: *Prezentacja wymiarów ludzkiej egzystencji w powieści Brocha „Śmierć Wergilego”*. Przeł. J. PROKOPIUK. „Literatura na Świecie” 1978, nr 3.
- KANTOR T.: *Maszyna miłości i śmierci*. W: IDEM: *Pisma*. T. 3: *Dalej już nic*. *Teksty z lat 1985–1990*. Wybór i oprac. K. PLEŚNIAROWICZ. Wrocław–Kraków 2005.
- KANTOR T.: *Moje spotkania ze śmiercią*. W: IDEM: *Pisma*. T. 2. *Teatr Śmierci*. *Teksty z lat 1975–1984*. Wybór i oprac. K. PLEŚNIAROWICZ. Wrocław–Kraków 2009.
- KANTOR T.: *Mój monolog – testament*. Wypowiedź ze spektaklu *Nigdy tu już nie powrócę*, 1988. W: *Tadeusz Kantor, Cholernie spadam*, 23 października 2015 – 27 marca 2016. Publikacja towarzysząca wystawie. Kurator wystawy Małgorzata Paluch-Cybulska. Cricoteka, Kraków 2015.
- KOBIAŁKA M.: *Memento mori et amori: zagadka „Maszyny miłości i śmierci” Tadeusza Kantora jako obraz dialektyczny*. W: *Tadeusz Kantor, Cholernie spadam*, 23 października 2015 – 27 marca 2016. Publikacja towarzysząca wystawie. Kurator wystawy Małgorzata Paluch-Cybulska. Cricoteka, Kraków 2015.
- PALUCH-CYBULSKA M.: *Tadeusz Kantor. Autoportrety. Sztuka sytuacji granicznych*. W: *Tadeusz Kantor, Cholernie spadam*, 23 października 2015 – 27 marca

2016. Publikacja towarzysząca wystawie. Kurator wystawy Małgorzata Paluch-Cybulska. Cricoteka, Kraków 2015.
- PALUCH-CYBULSKA M.: *Tadeusz Kantor, „...Infantki Velázquez’a jak relikwie lub madonny”*. W: „Dziś” *Tadeusz Kantor! Metamorfozy śmierci, pamięci i obecności*. Red. M. BRYŚ, A.R. BURZYŃSKA, K. FAZAN. Kraków 2014.
- PORĘBSKI M.: *Deska. Tadeusz Kantor. Świadectwa – Rozmowy – Komentarze*. Warszawa 1997.
- Prezentacja wymiarów ludzkiej egzystencji w powieści Brocha „Śmierć Wergilego”*. Przeł. J. PROKOPIUK. „Literatura na Świecie” 1978, nr 3.
- Tadeusz Kantor. Ostatnie spektakle Kantora*. Broszura informacyjna. Cricoteka, s. 4 (nlb. bd.).
- TUROWSKI A.: *Oślepiające powidoki*. W: „Dziś” *Tadeusz Kantor! Metamorfozy śmierci, pamięci i obecności*. Red. M. BRYŚ, A.R. BURZYŃSKA, K. FAZAN. Kraków 2014, s. 329–338.

Włodzimierz Szturc

Tadeusz Kantor – Poetry and Thanatos

Summary

In the last decade of Cricot 2, the Theatre of Tadeusz Kantor staged such well-known productions as *Wielopole*, *Wielopole*, *Let the Artists Die* and *I Shall Never Return*. In the same time, Kantor came back not only to the figurative painting, but – in the very last years of his life – also to the poetry conceived as texts for the actors performing on the stage and also for his subjective Theater of Death and Love.

Author of this article draws theoretical grounds for Kantor's poetics. He describes also the most important moments of the artist's life and work which are reflected in his poetical vision as well as in his personal memory and feelings. The poetry of Tadeusz Kantor is conceived as a system of various texts revealing the affective character of his existence, a kind of the Subject poetry. The theater of the last period of Kantor's work, as well as his Poetry, turn to become the representation of body and emotion, through the rhythm, the high temperature of his creativity and the power of his poetical expression.

Key words: Cricot 2, memory, Archives of Imaginary, Archives of Memory, poetics, representation

Włodzimierz Szturc

Tadeusz Kantor – la poésie et Thanatos

Résumé

Dans la dernière décennie de l'activité du théâtre Cricot 2, Tadeusz Kantor avait mis en scène des spectacles bien connus, comme *Wielopole*, *Wielopole*, *Qu'ils crèvent les artistes* et *Je ne reviendrai jamais*. En cette période l'artiste se tournait non seulement vers la peinture figurative mais, dans les dernières années de sa vie, aussi vers la poésie, vue comme textes pour les acteurs (personnages de ses pièces) ainsi que pour son Théâtre subjectif ? de l'Amour et de la Mort, conçu en toute subjectivité.

Dans l'article, l'auteur présente les fondements théoriques de la poétique des textes de Kantor; il dévoile comment les moments les plus importants de la vie et du travail de l'artiste sont présents dans sa vision poétique ainsi que dans sa mémoire et dans ses émotions personnels. La poésie de Kantor est ainsi conçue comme un système de textes divers qui permettent de découvrir le caractère affectif de l'existence de l'artiste. Il s'agit de la poésie du Sujet. Le théâtre et la poésie de la toute dernière période de travail de Kantor consistent en la représentation du corps et des émotions à travers le rythme, la fièvre de l'acte créatif et la force de l'expression poétique.

Mots clés: Cricot 2, mémoire, Archives de l'Imaginaire, Archives de Mémoire, poétique, représentation

PAWEŁ PASZEK
Uniwersytet Śląski w Katowicach
Wydział Filologiczny

Aksjologia w doświadczeniu twórczym Leo Lipskiego

„JEST DLA SIEBIE jednocześnie polem swojej bitwy, widownią swojej przegranej i mauzoleum własnej klęski”. Te słowa pochodzą z myśliwskiej noweli Faulknera, lecz mówią o polowaniu trudniejszym. Są definicją literatury.

On o swojej pisarskiej klęsce mówił często. Zastanawiam się, jak wyglądałaby jego wygrana. Chyba tak: bohaterowie zmateralizowani i prawie żywi wychodzą z kart książki... [...]

Każde rozwiązanie inne musi oznaczać klęskę. Bo jest tylko jeden problem literatury wart uwagi i warty zachodu, jeden problem serio: żeby słowo stało się ciałem. Słowo musi dążyć do swego dopełnienia – to jego naturalny kierunek. Ten kierunek słowa rodzi literaturę o ambicjach najwyższych. O ambicjach tak wielkich i tak zarazem prostych – że uśmiechną się dzisiaj pobłażliwie i nie zrozumieją¹.

„Pisanie jest ze swej natury niemoralne”² – Michał Głowiński słowa te wypowiedział podczas rozmowy z Martą Tomczok i Pawłem Wolskim, która ukazała się na łamach pierwszego, inicjalne-

¹ A. FALKIEWICZ: *Ta chwila*. Wrocław 2013, s. 184–185.

² „Pisanie jest ze swej natury niemoralne”. O narracji i Zagładzie z Michałem Głowińskim rozmawiają Marta Tomczok i Paweł Wolski. „Narracje o Zagładzie” 2015, nr 1, s. 141–160.

go numeru „Narracji o Zagładzie” poświęconego kwestii kanonu literatury Zagłady. Sąd Głowińskiego może budzić wątpliwości, a z pewnością rodzi pytania. Czy teza ta dotyczy konkretnego rodzaju pisania? Czy można rozszerzyć jej referencyjny horyzont?

Głowiński nie wyjaśnia swego sądu, rozmówcy nie podejmują wątku. Wydaje się, że nie będzie nadużyciem stwierdzenie, że słowa autora *Kręgów obcości* dotyczą niemoralnej natury pisania – pisania literackiego – które mierzy się z tym, co w epistemologii późnej nowoczesności określono mianem niewyraźnego. Oczywiście rodzą się kolejne pytania: Czym jest „natura pisania”? Na jakiej zasadzie niemoralność wkracza w pisanie? Cemu należy się status niewyraźnego?

Na pytania te oczywiście nie sposób odpowiedzieć krótko. „Natura pisania” jest raczej trudna do jasnego zdefiniowania: mieniąca się, piwotująca w nieustannej przemianie; „natura pisania” jest właściwie opowieścią i historią pisania piszącą samą siebie. Przeto próba określenia „natury pisania” musi opierać się na tautologii (*ignotum per ignotum*) – „natura pisania” to po prostu pisanie³. Poza tym nie występuje jedna, esencjalna i niezmienna „natura pisania”, mamy do czynienia z wielością języków, dyspozycji i doświadczeń, z pluralistycznym *universum* skodyfikowanych gramatyk, funkcjonalnych retoryk, a przede wszystkim z żywiołem pisanych opowieści.

W planie ogólnym przedstawione uwagi są jak najbardziej na miejscu, jednakże rzeczą naszego namysłu jest aksjologia doświad-

³ Interesujące, w tym wypadku autotematyczne, poetologiczne wyznanie Salvadora Elizondo: „Piszę. Piszę o tym, że piszę. W myśli widzę siebie piszącego o tym, że piszę, i mogę także ujrzeć siebie patrzącego na to, jak piszę. Przypominam sobie samego siebie piszącego, a także oglądającego siebie podczas pisania. I widzę siebie przypominającego sobie, jak patrzę na siebie piszącego, i przypominam sobie siebie, jak oglądam się sam we wspomnieniu, że pisałem, iż piszę, widząc siebie piszącym, że pamiętam, iż widziałem już dawniej siebie piszącego, że pamiętałem, iż widziałem siebie, jak pisałem, i że pisałem, iż piszę, że pisałem. Mogę też sobie wyobrazić siebie piszącego, że już napisałem, iż mógłbym sobie wyobrazić siebie piszącego, że napisałem, iż wyobrażałem sobie siebie piszącego o tym, że widzę siebie piszącego, że piszę”. S. ELIZONDO: *Grafograf*, cyt. za: M. VARGAS LLOSA: *Ciotka Julia i skryba*. Przeł. D. RYCERZ. Kraków–Wrocław 1983, s. 5.

czenia twórczego, dlatego niejako imperatywem staje się obranie jakowejś, choćby najbardziej osobliwej, wartości, która mogłaby stanowić fundację dla naszej refleksji. I tak założycielską dla nas myślą niech będzie tyleż znane, ileż nieustannie ważne poetyckie *dictum*: „Wiele doświadczył człowiek. / I Niebian wielu też nazwał, / Odkąd jesteśmy rozmową / I słuchać możemy się wzajem”⁴.

Dokonując parafrazy słów Friedricha Hölderlina, moglibyśmy rzec również w ten sposób: wiele doświadczył człowiek i wiele zostało nazwane, odkąd pisanie (pisanie literackie) jest rozmową i słuchać możemy się wzajem. Nie będziemy nazbyt oryginalni, stawiając tezę, że rozmowa do pewnego stopnia, metonimicznie, figuralnie zatem oddaje istotę pisania – pisanie można w pewnym, podobnie przenośnym, sensie traktować jako prośbę o obecność, czy też, postępując za Hölderlinem, współobecność. Tego rodzaju metapoetyzująca teza nadaje pisaniu doniosły charakter i wysoki kontekst, włączając weń problematykę etyczno-moralną. Możemy więc powiedzieć, że pisanie to nie tylko przestrzeń mowy, ale także przestrzeń nasłuchu. Gest wykonany w stronę Innego, gest wprowadzający, zapraszający, ale także gest sprzeciwu, negocjacja, mowa i słuchanie – wszystko to wchodzi w zakres semantycznego pola rozmowy. Nie możemy pominąć także tego, że pisanie, jako przede wszystkim akt ekspresji, wywołuje sytuację oczekiwania – pisanie więc nie tyle jest rozmową, ile może nią być.

Charakter rozmowy *in spe* dopełnia przypadek, którego zlekceważyć nie sposób – chodzi o rozmowę z sobą, pisanie ku sobie, do siebie, o pisaną autoepistemologię i autohermeneutykę. Tu można wskazać wiele istotnych źródeł. Antyczne *hypomneumata*, korespondencje pisane w ramach treningu i praktyki siebie. Wstępnych analiz tych kwestii dokonuje Michel Foucault w znanym tekście *L'écriture le soi*⁵. Ważne wydaje się zwrócenie uwagi na to, że tego rodzaju pisanie miało funkcję – jak przypomina w innej swej

⁴ F. HÖLDERLIN: *Niosący pojednanie...* [3] (jedna z wersji *Święta pokoju*). Przeł. A. LAM. Pułtusk 2014, s. 338.

⁵ M. FOUCAULT: *Sobąpisanie*. Przeł. M.P. MARKOWSKI. W: M. FOUCAULT: *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*. Oprac. T. KOMENDANT. Przeł. B. BANIASIAK [et al.]. Warszawa 1999, s. 303–319.

pracy Foucault – etopojetyczną, tzn. że poprzez pisanie zmieniało prawdę w etos. Zdaje się, ten etopojetyczny fundament pisania jako idea przetrwał i występuje w nowożytności jako przesłanka, że „podmiot, taki, jaki jest, jest zdolny do prawdy”⁶. Zdaje się, iż podobna myśl powiodła Kartezjusza do jego odkrycia samodzielnego *Cogito*. Czy zwrócimy się ku pismom Seneki, Plutarcha, Marka Aureliusza, św. Augustyna, Celliniego, Kartezjusza, Jeana-Jacques’a Rousseau, musimy przyznać, cokolwiek o nich myśląc, że jednym z głównych celów ich pisania, często eksplicytnie tematyzowanym, było skierowanie dyskursu ku sobie, a tym samym celowanie w prawdę „ja”.

Nowoczesność także nie zrezygnowała zupełnie z takiego wymiaru praktyk pisarskich. Częściej jednak od prawdy „ja” szukano prawdy sztuki. Skutkiem tego okazał się, również pojmowany i oceniany różnorako, zysk nienaruszalności, autoteliczna fortifikacja artefaktu – inaczej mówiąc: sztuka wraz ze swą prawdą została wyprowadzona w rezerwat negatywnej wzniosłości.

Oględnie rzecz ujmując, świat w wielu aspektach zmienił się – XX i XXI wiek świadczą o tym wyraźnie. Sztuka i literatura skrupulatnie to dokumentują. Wracając znów do zdania Głowińskiego i uwzględniając wskazane kwestie, a przede wszystkim zmiany w obrębie statusu prawdy i załamanie konwencji w teorii poznania (w tym poznania wynikającego z pisania), można rzec, że problem moralności pisania mniej więcej od drugiej połowy XX wieku wyrasta z rozterki dotyczącej wyrażalności oraz dostępności i skuteczności prawdy. Interesująco, a zarazem syntetycznie i zwięźle rzecz niewyrażalności ujmuje w jednym z artykułów Edward Balcerzan:

Niepoznawalne, niewyobrażalne, nieprzekładalne. Pojęcia te [...] są powiadomieniami o aktywności duchowej człowieka, która co prawda kończy się porażką (epistemologiczną, imaginacyjną, translatorską, autorską), ale jest to porażka honorowa, bo – uwarunkowana okolicznościami, na które nie

⁶ M. FOUCAULT: *Hermeneutyka podmiotu*. Przeł. M. HERER. Warszawa 2012, s. 40.

mamy wpływ. Kto akceptuje sens powyższych pojęć (należą one do porządku aksjologicznego i w związku z tym mogą być przez niektóre systemy odrzucane jako bezsensowne), ten zakłada, iż porażki owe wynikają z obiektywnych praw natury. Mówiąc o niepoznawalny mamy na myśli niedostępne dla nas bezkresy – wyznaczone przez naturę Bytu. [...] Podobnie kształtuje się znaczenie niewyraźnego. Koresponduje ono z niepoznawalnym, niewyobrażalnym i nieprzekładalnym, a także z analogicznymi sygnałami granic możliwości człowieka. Niewyraźność to awaria komunikacyjna. To – metaforycznie mówiąc – bunt materii: odmowa semiozy, gdy albo wcale nie dochodzi do przekształcenia rzeczy w znak, albo znak nie odsyła do pożądaných kontekstów, albo wreszcie odsyła w sposób, który już to nie satysfakcjonuje nadawcy, już to okazuje się nie do pojęcia dla odbiorcy⁷.

Reasumując: „natura pisania” – mimo implicytnie zawartej w pisaniu wspaniałomyślniej ewangelii wspólnoty – ma udział w odkryciu, że „podmiot taki jaki jest, nie jest zdolny do prawdy, ta zaś, taka, jaka jest, nie jest zdolna zbawić podmiotu”⁸.

Przyznamy rację autorowi *Czarnych sezonów*, że pisanie jest niemoralne, jednak w tym sensie, że pozostawia ono z pustymi rękami⁹, że zabiera to, co udało się zdobyć, że niepokoi, rozdrażnia, narusza morale, dokonuje niejako dekompresji zdawałoby się zabezpieczonego, szczerłego *organum* świadomości.

Są również takie *species* pisania, które wywołują w *universum* znaczeń i sensów aksjologiczną próżnię. Coś takiego było i jest na

⁷ E. BALCERZAN: *Niewyraźne czy nie wyrażone?* „Teksty Drugie” 1997, nr 3, s. 5.

⁸ M. FOUCAULT: *Hermeneutika podmiotu...*, s. 40.

⁹ Odwołuję się do słów Tadeusza Sławka, które wypowiedział podczas wykładu *Ciemne liturgie. Język, historia i gest modlitwy* wygłoszonego 7 grudnia 2013 roku w ramach cyklu „Medytacje filozoficzne w Łazienkach”, którego organizatorem była „Fundacja na rzecz myślenia im. Barbary Skargi”. Spotkanie prowadził prof. Cezary Wodziński – [online] <https://www.youtube.com/watch?v=SpJbQKNHMKs> (dostęp: 15.12.2017).

różne sposoby tematyzowane w literaturze mówiącej o sprawach, o których można tylko milczeć, a zatem o tym, co przechodzi ludzkie pojęcie, przekracza obszar przeżywania, który przylega do egzystencji, występuje poza granicę doświadczenia poddającego się strukturze języka.

Przykładem takiej literatury jest dzieło Leo Lipskiego. Jego pisanie zaś można nazwać pisaniem radykalnym, ekstremalnym, pisaniem granicy. Wydaje się, że podobnie można powiedzieć o trudnej biografii pisarza. Leo Lipski (Leon Lipschütz) urodził się 10 lipca 1917 roku w Zurichu. Ojciec – Samuel Lipschütz – był kupcem związanym z Krakowem; matka Leo, Tonia z domu Orester, pochodziła z Wiednia. Rodzina Lipschützów, kiedy Leo miał kilka lat, zamieszkała w Krakowie, gdzie przyszedł na świat jego młodszy brat – Stanisław. Niedługo po narodzinach drugiego syna Tonia Lipschütz umarła. Do wybuchu II wojny światowej Leo z bratem i ojcem mieszkał na krakowskim Kazimierzu. We wrześniu 1939 roku, wraz z Idą Elbinger, swoją ukochaną, i bratem Stanisławem uciekł przed niemiecką nawałą do Lwowa. Ida nie wytrzymując sytuacji odłączenia od rodziny, wróciła do Krakowa. Nigdy więcej nie zobaczyli się – tak jak większość krakowskich przyjaciół pisarza, Ida zginęła. Leo i Stanisław zostali w końcu aresztowani, trafili do łagru w okolicy Uglicza. Z ZSRR wydostali się z armią generała Andersa. Stanisław z Drugim Korpusem dotarł pod Monte Cassino, tam też zginął 12 maja 1944 roku. Leo nie brał bezpośrednio udziału w walkach – jeszcze w trakcie wędrówki przez ZSRR i Bliski Wschód zachorował (prawdopodobnie na tyfus). Gdy wyzdrowiał, postanowił kontynuować studia na uniwersytecie w Bejrucie. Mniej więcej w tym czasie, to jest około 1943 roku, Leo doznał paraliżu, atak poraził także ośrodek mowy. Ta kolejna choroba ostatecznie odebrała mu sprawność prawej ręki, ograniczając jego fizyczne możliwości, w tym także upośledzając zdolność ustnej artykulacji. Lipski mieszkał od 1949 roku w Tel Awiwie. Zmarł 7 lipca 1997 roku¹⁰. W Krakowie przed

¹⁰ A. MACIEJOWSKA: *Słowo wstępne*. W: L. LIPSKI: *Powrót*. Wybór, oprac. i wstęp A. MACIEJOWSKA. Paryż–Kraków 2015, s. 22.

wojną Leo Lipski publikował swoje pierwsze utwory, krytyka była im raczej przychylna. Wszystkie najważniejsze dzieła Lipski napisał w latach 1943–1981. Nie było tego wiele. Na jego bibliografię, pomijając utwory młodzieńcze, składa się powieść *Niespokojni*, opowiadania *Dzień i noc*, *Pradawna opowieść*, *Powrót*, *Waadi*, *Miaśteczko*, mikropowieść *Piotruś*, zbiór kilkudziesięciu wierszy, cykl niewielkich utworów prozą zatytułowany *Egotyki* oraz krótki tekst *Sarni braciszek*. Doprawdy niewiele. Być może spowodowane było to kalectwem, może szczególną ascetyczną dyscypliną tworzenia, którą sam na siebie nakładał (pisał o tym w listach do Michała Chmielowca).

Bezpośrednią analizę procesu twórczego autora *Dnia i nocy* chciałbym poprzedzić jeszcze jedną tezą, że literatura, jaką Lipski tworzył, nie jest literaturą, która tylko doświadczenia jakoś oznacza, opisuje czy, jakby powiedział Ryszard Nycz, organizuje¹¹. Twórczość Lipskiego to literatura, która doświadczenia również implikuje. Poręczają to słowa Jerzego Giedroycia: „Dosłownie ściska w gardle, jak się [...] czyta”¹². W podobnym tonie wypowiada się Agnieszka Maciejowska: „Zostałam dosłownie porażona tą literaturą. Taki sposób narracji – intensywny, zdyszany, który sprawia, że czytelnikowi brakuje tchu, pozwala doświadczenia narratora przeżyć razem z nim... [...]”¹³. Józef Czapski w liście do Lipskiego z 7 sierpnia 1960 roku pisze: „Już o pierwszej książce [*Dzień i noc* – P.P.] chciałem Panu pisać, bardzo ją przeżyłem – ta [*Piotruś* – P.P.] zdaje się ostrzejsza: te akcenty [słowo nieczytelne – H.G.] – ekstrementalne, obsesyjne w *Piotrusiu* [słowo nieczytelne – H.G.] sto-

¹¹ Literatura jest „terenem swoistego doświadczenia poznawczych i językowych granic, artykulacją historycznej samowiedzy, własnej sytuacji, poszukiwaniem nowych sposobów literackiego poznania bądź wynajdywaniem nieznanых dotąd form organizacji ludzkiego doświadczenia”. R. Nycz: *Poetyka doświadczenia. Teoria – nowoczesność – literatura*. Warszawa 2012, s. 248. Por. IDEM: *Literatura jako trop rzeczywistości...*, s. 57–58 (szczególnie fragmenty, w których mowa o wymiarach antropologicznym i poetologicznym dyskursu o osobie).

¹² List Jerzego Giedroycia do Józefa Wittlina z 1960 roku, cyt. za: A. MACIEJOWSKA: *Słowo wstępne...*, s. 6.

¹³ A. MACIEJOWSKA: *Słowo wstępne...*, s. 6.

pione w wielką poezję i po drugim czytaniu nie zdają mi się jak kiedyś niepotrzebnymi prowokacjami, »patrzcie, jaki jestem śmiały, szczerzy«. Czułem *Piotrusia*. Po ostatnim Gombrowiczu – o ileż książka Pana jest głębsza i potrzebniejsza – bez śladu mizdrzenia się, pozerstwa”¹⁴. Głos Czapskiego szczególnie wydaje się ważny – między innymi dlatego, że mowa tu o stopieniu w wielką poezję doświadczeń granicznych, takich jak uwięzienie w cielesności wyzbytej z aury, przeżycia wojenne, skrajne opuszczenie, dramat samotności. Literatura, jaką pozostawił nam Lipski, pod pewnymi względami przypomina amalgamat cielesnego porażenia, granicy egzystencjalnej i języka doprowadzonego do swego funkcjonalnego kresu. Wskazuje na to również Hanna Gosk:

Wydaje się, że nie umniejszając kontekstów literackich, w których sytuuje się pisarstwo autora *Piotrusia*, można traktować jego twórczość jako materiał, który najlepiej tłumaczy się sam, jako kreacja wyrasta bowiem z gęstego od treści doświadczenia biograficznego i szczególnej zdolności adekwatnego dobierania granicznych środków wyrazu do graniczności opisywanych sytuacji. Lipski właściwie cały czas opowiada historię jednego życia kogoś takiego jak on we własnej osobie¹⁵.

Naczelną zasadą organizującą doświadczenie twórcze Leo Lipskiego jest waloryzowanie gestu pisania jako działania w żywej materii, jako czynności organicznej warunkującej istnienie autora/osoby/samego Lipskiego. W liście bez daty (list prawdopodobnie pochodzi sprzed 1962 roku) skierowanym do Michała Chmielowca, Lipski zrównuje pisanie z wszelką twórczą działalnością człowieka: „[...] twórczość nawet najbardziej sublimowana, jest z tego samego ciała i krwi, co każda twórcza działalność ludzka. Należy więc, przede wszystkim »zniżyć się« do tej pokory, że między

¹⁴ List Józefa Czapskiego do Leo Lipskiego z 7 sierpnia 1960 roku. L. LIPSKI: *Paryż ze złota*. Oprac. H. Gosk. Izabelin 2002, s. 171.

¹⁵ H. Gosk: *Jesteś sam w swojej drodze. O twórczości Leo Lipskiego*. Izabelin 1998, s. 16.

hermetycznym poetą, a jakimkolwiek analfabetą, który twórczo uprawia swoje pół morgi, czy rzemieślnikiem, czy sklepikarzem, który twórczo pracuje – nie ma różnicy jakościowej”¹⁶. Następnie w tym samym liście przytoczona zostaje paraboliczna opowieść:

Patrząc na starą Żydówkę w skrzywionej peruce, która ma wykarmić sześcioro dzieci i męża talmudystę, mając kapitał zakładowy pięć złotych[,] czyli patrząc na kogoś, który skazany jest na napięcie wszystkich – jakimi tylko rozporządza – sił twórczych, patrząc na jej harce nad odległą o dziesięć kilometrów rzeką, by kupić taniej szczupaka, marsz w upał w piasku do spodziewanego nabywcy o inne pięć kilometrów, cała przymilność, by zwalczyć niechętną jej kucharkę, zasób argumentów, że choć jest wtorek ryba nie zacuchnie do piątku, błyskawiczne zorganizowanie świadomości jaką usługę można by obiecać Pani domu, czym pochwlebić Panu, wyszarpięcie z umęczonej troską o dzieci pamięci jakiejś najświeższej ploteczki, którą zjedna, sprzedanie ryby, zorganizowanie we dworze o inne trzy kilometry tych wszystkich chwytów, aby za właśnie otrzymane pieniądze kupić skórę padłej owcy (o czym, aby się dowiedzieć należało mieć napięty czujny arsenał innych chwytów) – i wreszcie – triumfalny powrót do domu z kupionymi obwarzankami i butelką mleka – skurcz rozkoszy jaką daje osiągnięcie twórcze¹⁷.

Kontekst listu, a także ostatnie zdanie przywołanego fragmentu pozwalają na interpretację tej opowiastki jako figuralnego przedstawienia aktu twórczego, dającego nie tylko ową „rozkosz”, ale w swej istocie warunkującego przeżycie. Wystarczy figuralnie przełożyć zręczną manipulację produktami spożywczymi i pieniędzmi na wytężoną pracę świadomości w twórczym geście i otrzymujemy zmaganie się z formą, aby dowieść ją do upragnionego kształtu, aby znaczenie sięgało rangi prawdy, tak by porządek słowa doty-

¹⁶ Archiwum Emigracji w Bibliotece Uniwersyteckiej w Toruniu.

¹⁷ Ibidem.

czył porządku życia¹⁸. Pisanie jako „zorganizowanie świadomości” jest tutaj nie tylko praktyką poznawczą, jest także praktyką siebie opatrzoną etycznym imperatywem, swoistym wezwaniem. Agnieszka Dauksza w artykule *Nosiciel pamięci* stawia istotną tezę, która podsumowuje to, o czym tu mowa, wskazując, że pisanie było dla Lipskiego „najistotniejszym momentem etycznym i zarazem jedynym sensem egzystencji”¹⁹. Zatem ważne będzie tu wydobywanie świadomości z miazmatycznego bezhołowania, poszukiwanie odbicia własnej twarzy w strumieniu literackiej mowy, poszukiwanie nadrzędnej wartości – to wszystko kwestie wpływające na aksjologiczny status procesu twórczego autora *Niespokojnych*.

Posłuchajmy pierwszych zdań opowiadania *Dzień i noc* opisującego dwadzieścia cztery godziny łagrowego życia:

Zostawcie mnie wszyscy w spokoju. Razem z waszymi obłąkaniami i wściekliznami. Pozwólcie mi nachylić głowę, pomału, jak nad strumieniem, który płynie. On odbije mój zmienny obraz wraz z majakami sprzed wielu lat. Pozwólcie mi go na chwilę zobaczyć.

Więc nie zbudowaliśmy Wołgostroju. W każdym razie nie nasza to wina, że na wiosnę, wraz z tajeniem lodów, rozleciał się i odpłynął betonowy port. Nie my budowaliśmy go. Naprawdę. Ale za to męczyliśmy się bardzo. Zwłaszcza w zimie.

W latrynach paliły się stuświecowe żarówki, ale one nie grzały. Rano, w czasie pobudki, było jeszcze ciemno. I niewiarygodnie zimno poza barakiem. Wyjść głodnym na mróz to jest straszna próba. I nieodzianym. To wszystko już znacie i z tego będzie zaraz rzygać. Ale zaczekajcie.

Przypominam sobie, przed wojną, prowadzili policjanci człowieka i bili go po pysku. Nie mogłem od tego wzroku

¹⁸ I tak jak bohaterka tej krótkiej przypowieści całe swoje staranie kieruje ku zdobyciu pożywienia, tak świadomość twórcza usiłuje przekuć doświadczenie egzystencji (wszystko, co nań się składa) w porządek sensu, w tekstową formę życia. Zob. również motto artykułu.

¹⁹ A. DAUKSZA: *Nosiciel pamięci. O pamiętaniu, kalectwie i pisaniu w twórczości Leo Lipskiego*. „Pamiętnik Literacki” 2013, z. 4, s. 82.

oderwać. A za nimi szedł tłumek. I ja musiałem patrzeć. Może wy też znajdziecie coś takiego, na co będziecie musieli patrzeć²⁰.

Opowiadanie *Dzień i noc* opiera się na osobistych doświadczeniach autora. Narrator jest pomocnikiem lekarza – „lek-pomem” (z dostępnych informacji wynika, że Lipski pełnił właśnie tę funkcję w łagrze²¹). Wspomniany „lek-pom” ma codzienną możliwość zwolnienia z pracy określonej liczby osób chorych, musi więc wybierać tych, którzy w istocie nie są zdolni pracować na wielkim mrozie przy budowie elektrowni wodnej. Sytuacja to skrajna i niepozostawiająca bez winy. Po zrealizowaniu tego zadania bohater mdleje, upadając w biały, „nienaruszony, błyszczący jak jedwab”²² śnieg. To tylko jedna z sytuacji granicznych, w których udział ma lub które obserwuje bohater-narrator.

Wracając do incipitu opowiadania, możemy powiedzieć, że sam proces narracji zyskuje dodatkową wartość – ma się stać swego rodzaju zwierciadłem, w którym przez chwilę realnie zaistnieje przeszłość, przeszłość, od której – gdy się już ona ukaże – nie sposób oderwać wzroku.

Przywołana wcześniej Gosk wskazuje, że autor *Piotrusia* „tekstualizuje własne doświadczenie na różne sposoby, wcielając w słowo motyw »pisanie sobą«. Wydaje się, iż jego pisarstwo mogłoby stanowić obiekt owocnej analizy procesu dyskursywnej artykulacji metod konstituowania ludzkiej osobowości”²³. Kwestia konstytucji osoby, poprzez pisanie sobą/siebie, jest jedną z podstawowych w dziele Lipskiego. Nie przesądza to jednak o radykalnym charakterze tej literatury.

Szczególne *extremum* wyłania się z doświadczenia procesu twórczego, w którym ma miejsce poszukiwanie punktu, gdzie *hiatus*, rozziw między tym, co literackie, a tym, co przynależy do życia,

²⁰ L. LIPSKI: *Dzień i noc*. W: IDEM: *Powrót...*, s. 165.

²¹ Por. H. GOSK: *Jesteś sam na swojej drodze...*, s. 9.

²² L. LIPSKI: *Dzień i noc...*, s. 168.

²³ H. GOSK: *Postłowie*. W: L. LIPSKI: *Paryż ze złota. Teksty rozproszone*. Izabelin 2002, s. 194.

staje się *chiazmem*, w którym obydwie części – życie i literatura – zachowując swoje właściwości, tworzą jedną jakość egzystencjalno-etyczną. Nie należy także zapominać o jeszcze jednym spojeniu, o pisaniu równoległym z odruchem ciała, z fizjologią (w *Piotrusiu* pojawia się zresztą motyw pisania odruchami²⁴).

W zarysowanej tu symbiotycznej relacji życia i pisania kłopotliwe wydaje się wydzielenie porządku faktograficznego z fikcyjnego. Spełniają się one wzajem, wspólnie dookreślają i na wiele sposobów współistnieją. Rzeczywistość i wyobrażenia ogniskują się w świadomości tworzącej i stapiają do tego stopnia, że pisanie staje się tożsame z istnieniem w wymiarze epistemologicznym, w planie jakości estetycznej i w porządku etycznym.

Na szczególną uwagę zasługuje ten ostatni – porządek etyczny, wiąże się on z wymogiem wy-powiedzenia czy wy-pisania prawdy, z tym, że chodzi tu o tę trudną prawdę, jak mówi Foucault, nieaktualną w sensie soteriologicznym. W twórczości Lipskiego jednak ten negatywny charakter nie jest tak oczywisty. Można powiedzieć, że prawda jest w tym pisarstwie z jednej strony zadaniem samej literatury, a jako zdarzenie ma miejsce lub musi je mieć w procesie twórczym. A czy zbawia? To już inna historia. Niemniej jednak o wartości prawdy w literaturze Lipski wypowiadał się wielokrotnie. W kolejnym liście do Chmielowca, także pozbawionym dokładnej daty (w prawej górnej części widnieje tylko niewyraźny zapis dnia i miesiąca, prawdopodobnie 7.III) autor *Dnia i nocy* napisał:

Prawda zwłaszcza w literaturze, ma swoją olbrzymią wagę (albo, to, co za prawdę uważamy) ale zależy od kształtu powieści; albo odwrotnie: Ja w swojej psychologii poży twierdzę, że człowiek ma pół[świadome] albo nieświadome poczucie linii życia, linii właśnie estetycznej, która jest czasem silniejsza od instynktu samozachowawczego. W ten sposób człowiek kształtuje literaturę, a literatura człowieka²⁵.

²⁴ L. LIPSKI: *Piotruś*. W: IDEM: *Powrót...*, s. 237.

²⁵ Archiwum Emigracji w Bibliotece Uniwersyteckiej w Toruniu.

Ośrodkiem prawdy w literaturze jest, zdaniem Lipskiego, kształt, tudzież forma – estetyczne (również w znaczeniu sensualnej doświadczalności) *integrum* dzieła. Co ciekawe, linią życia Lipski nazywa ową linię estetyczną. Zatem zbliżaniem się do prawdy będzie w literaturze zbliżanie do linii życia poprzez opracowywanie kształtu i formy. Mowa tu zarazem o funkcji estetycznej i etycznej literatury, między którymi nieustannie skraca się dystans. Pierwsze akapity opowiadania *Waadi* zdają się podkreślać to skracanie dystansu między porządkiem literackim, estetycznym i pozaliterackim, etycznym:

Zagęszczenie śmierci w kraju, który zamieszkuję, jest nieprawdopodobne. Ludzie, nosiciele śmierci, jak kamyki rzucone na wodę rysują koła rozchodzące się, wpadające na siebie... Ja też jestem takim człowiekiem. Jasne, że moja opowieść jest śmiertelna.

Chcę opowiedzieć o dalekim miejscu w Uzbekistanie, gdzie królował pułkownik K. na wysokim pagórku, na kurwiej górze, jak mówiono. Ta górka miała sprawiedliwą nazwę: nie bójcie się. Chce też opowiedzieć o dolinie wapiennej. Na dnie pęzła jadowita rzeczka, z której przynoszono wodę²⁶.

Cóż to znaczy, że opowieść jest śmiertelna? Być może chodzi tu o sens niespodziewany wynikający z odwrócenia – śmiertelna opowieść jest ciągle opowieścią żywą, a zatem taką, która sama jest ruchem ku prawdzie, wstępowaniem ku niej. Prawda dopiero musi nadejść, ale rzeczywistość zdaje się też przemawiać sama: Uzbekistan, pułkownik K. i górka („kurwia górka”), której nazwa „nie bójcie się” w okolicznościach przedstawionych w opowiadaniu jest dosyć niezwykła. Co do tytułu: *Waadi* – wyschnięte koryto rzeki, jest to metafora pustyni wartości, świata „już po”, formy wydrążonej, nieaktualnej, ale także to miejsce, gdzie sący się zatruta ekskrementami woda, którą piją spragnieni chorzy. *Waadi* bowiem opowiada o prowizorycznym szpitalu w granicach ZSRR, w któ-

²⁶ L. LIPSKI: *Waadi*. W: IDEM: *Powrót...*, s. 191.

rym przebywają śmiertelnie chorzy, stłoczeni i leżący jeden na drugim ludzie. Umierają dziesiątkami. Ma tu jednak miejsce chwila anulującego wszystko opowiadania w opowiadaniu – w tym wypadku są to bajki, które Ewa, szepcze do ucha umierającego Pawła. Po śmierci bohatera na jego twarzy widnieje „grymas lubieżny”.

Wszystko wyraźnie wskazuje na to, że aksjologia aktu twórczego, z którą mamy w tym dziele (mam na myśli całą twórczość) do czynienia, nie jest łatwa do opisanego, wyłania się opornie. Niełatwo też skonstruować jej hierarchię. Pytanie: Czy jest takowa potrzebna? Niemniej jednak uznaję, że naczelnym etycznym wymogiem jest, jak to zostało powiedziane, poszukiwanie prawdy, poszukiwanie najlepszej dla niej formy. I zdaje się, że za najlepszą formę dla prawdy Lipski uznał zdanie niedokończone, zdanie zerwane, tajemnicze: „Obudzi was wiatr z nad Wołgi, z którym mówiłem w nocy”²⁷. Więc otwarta księga, postrzępione kartki i postrzępione postaci, tak jak postrzępiony jest narrator w swych urywających się wypowiedziach: „– Jeśli przeszłość, która zwała się nade mną, spaliła wszystkie ziarna, przyniotła mnie, wydobędzie się przez to opowiadanie to...”²⁸.

Zdanie to pochodzi z *Piotrusia*. Fabuła tej mikropowieści sprowadza się do perypetii głównego, tytułowego bohatera, który musiał sprzedać się na arabskim szuku. Kupiony przez niejaką panią Cin jest zmuszony blokować toaletę przed pozostałymi mieszkańcami kamienicy. Spędza w toalecie całe dni. Dotknięty kalectwem, zniewolony i upokorzony wije się wokół muszli klozetowej. To początek fabuły, której kolejne wątki to właściwie próby wyzwolenia się Piotrusia, wydobywania z dna, z głębokości – „wołanie z głębokości. Tym wołaniem z głębokości jest moja książka” – napisał o *Piotrusiu* Lipski²⁹. Powieść składa się z czterdziestu epizodów, fragmentów, strzępów. Forma ta wynika z decyzji artystycznej, umotywowana, doprowadzona jest do perfekcji. Obfituje w zdania i akapity, w których status narratora jest niejasny – ro-

²⁷ L. LIPSKI: *Dzień i noc...*, s. 167.

²⁸ L. LIPSKI: *Piotruś...*, s. 237.

²⁹ L. LIPSKI: *Paryż ze złota...*, s. 91.

dzą się pytania o to, kto je wypowiada. I tak na przykład słowa cytowane powyżej – nie jest pewne, czy wypowiada je tytułowy bohater, czy to głos autora wstępujący w bohatera na ogół prowadzącego narrację. Tak czy inaczej chciałbym znowu zwrócić uwagę na wartość, jaka zostaje nadana samej czynności opowiadania: może ono stać się drogą wydobywania zawałonej, straconej przeszłości, odzyskania czy powołania do życia nieobecnego świata, który uległ zagładzie/Zagładzie. Zdanie owo pada w sytuacji niezwyklej, kiedy to właśnie do opowiadania zachęca głównego bohatera Batię, młoda, nieco rozwiązła dziewczyna, która ratuje z celi klozetu zakochanego w niej Piotrusia. Teraz ratuje go tym, że prosi go o opowieść. Piotruś na prośbę przystaje, wraca pamięcią do sytuacji i zdarzeń z przeszłości, wspomina Teheran, Bejrut, osoby i rzeczy. Kiedy Piotruś tak opowiada, pewne sprawy zdają się zmieniać kurs, wraca jakby świat właściwy, może nawet piękny (sytuacja ta dzieje się w scenerii Góry Karmel w Izraelu, jest spokojna noc, na morzu w oddali widać światła, bohaterowie przebywają sami w willi jednego z kochanków Batii, który akurat wyjechał). Na moment tego kolejnego opowiadania w opowiadaniu wydarza się jeszcze coś, opowieść ta spaja ową niezwyklej, niemożliwą właściwie parę – Batię i Piotrusia – zatem staje się ono rękoiścią miłości, fakt: prowizorycznej, ale jednak; przychodzi na myśl moment jakby równowagi erotyczno-tanatycznej.

Zmierzając ku końcowi chciałbym jeszcze wskazać ważny fragment. We wprowadzającym do *Niespokojnych* opowiadaniu-rozdziele noszącym tytuł *Św. Paweł* Lipski/narrator zapisał szczególnie ważne wyznanie:

I siedzę na dnie i czekam. Jestem podobny do mokrej szmaty, do psów po deszczu. Moje czekanie jest napięte i wytężone.

Czekam, aż obrazy podniosą się przede mną jak przed zaklinaczem węże, obrazy owszonych i żywych, wciskających usta w wargi trupów, obejmujących je udami, aż zmieszają się w wielkim składzie potu, łajna, strachu i otępienia i odsłonią to, co było przedtem – iżby okazało się, że ja, który

byłem przeznaczony ku śmierci, stałem się dla żywota, że zostałem zabity, aby stworzyć ze zdań ze słów życie, które wyrośnie na nawozie ze mnie i tych, którzy zgnili³⁰.

Fragment ten dosłownie intensyfikuje wszystko, co można jeszcze o pisaniu Lipskiego powiedzieć – pisaniu, które z doświadczenia granicznego wynikało, doświadczeniem tym się żywiło, stąd wiele takich iluminacji z dna, „ciemnych liturgii”. Z tego cytowanego fragmentu wynika, że pisanie owo posiadało cel niezwykle, trudny, by nie rzec tragiczny. Mówiąc językiem teorii – idea wyłaniająca się z pisania Lipskiego niejako transcenduje znakowość tekstu, pomijając arbitralny charakter znaku, zakłada jego wyjątkowość, znak-ślad domaga się uznania swojej substancjalności, jedni z porządkiem obecności i nieobecności³¹. Forma życia, o której w zacytowanym fragmencie mowa, jest formą przywołującą z otchłani rysy i blizny istnień, osoby, zdarzenia, które zostały zniszczone, zgładzone, oderwane od istnienia. Tworzenie spełnia tu również fizjologiczną, by nie rzec, biologiczną funkcję – jest przedłużeniem „linii życia”. Czy jednak słowem i zdaniem może zostać ze wszędobylskiej śmierci wyprowadzone życie? Nie chcę przez to stwierdzić, że możliwe jest wyłonienie z dzieła Lipskiego prostej, życzeniowej literackiej soteriologii – to zbyt wiele powiedziane, nie w stylu Lip-

³⁰ L. LIPSKI: *Niespokojni*. W: IDEM: *Powrót...*, s. 30.

³¹ „W istocie, jest w literaturze Zagładowej coś, co, sądząc po praktyce badaczy należących do szeroko rozumianej dziedziny Holocaust studium, domaga się czytania jej jako zapisu takiego doświadczenia, które transcenduje podstawowe techniki reprezentacji i, w związku z tym, pozwala znajdować dla nich osobne nazwy. Nie musi to jednak wcale oznaczać, że teksty Zagłady, jak chcieliby niektórzy komentatorzy, kierują się zupełnie innymi technikami zapisu, ale że relacja między zapisanymi w tych tekstach reprezentacją i doświadczeniem jest postrzegana w sposób odmienny od innych; dyskurs traumy, który zawdzięcza dużą część swojego szybkiego rozwoju właśnie badaniom nad Zagładą, wykształcił na tę okoliczność metaforę blizny, która jako ślad doświadczenia ma być czymś więcej niż tylko jego indeksem, domaga się bowiem uznania swojej substancjalności – czyli właśnie transcenduje swoją znakowość”. P. WOŁSKI: *Zawsze fragment. O polskim literaturoznawstwie i jego kanonie (Zagłady)*. „Naracje o Zagładzie” 2015, nr 1, s. 64.

skiego, za głupio. Natomiast taktyka obronna i literacka terapia to chyba jednak za mało i zbyt wstrzemięźliwie. Ta literatura bowiem to także szczególny monit, który przywołuje i przypomina o moralnym zobowiązaniu wobec innego.

Pisanie Lipskiego, jeśli pokusić się o figurę ogólną, podobne jest ranie o postrzępionych brzegach, gdzie powierzchnia zachodzi do wnętrza, a wnętrze niewyraźnie graniczy z powierzchnią. Zranienie to osłonięte jest czułą membraną formy językowej, przykryte transpirującą tkanką tekstu, opatrzone wielką i małą historią. Nadto, jak w *Lekarzu wiejskim* Kafki, rana ta przeraża, ale w pewnym sensie również zachwyca lęgnącym się, rojącym w niej życiem³². Przychodzi też na myśl zdanie Maurice'a Blanchota, w którym mowa o tym, że każda próba zażegnania skandalu istnienia i wyodrębnienia miejsca oraz chwili, w których dotyka nas doświadczenie graniczne – przypomina „działalność komórek zabudowujących zranioną część ciała. Ciało zdrowieje, ale ostaje się doświadczenie rany. Leczy się zranienia, nie można wyleczyć istoty rany”³³. Jeśli przyjmiemy, że pisanie rzeczywiście jakoś koreluje z polem semantycznym rany, która przede wszystkim jest przerwaniem ciągłości powłoki ciała, wtargnięciem obcego lub też śladem takiego wtargnięcia, to czy możemy tedy powiedzieć, że pisanie będzie przerywaniem ciągłości podmiotu, oddarciem warstw ochronnych, w celu odkrycia prawdy, istoty rany, innej możliwości życia? To pytanie zostanie bez odpowiedzi. Przyglądając się jednak dziełu Lipskiego, możemy stwierdzić, że miejscami rzecz sięga dalej, ku przestrzeni nie tyle wewnętrznej, istotowej, ile docierającej tu do niemożliwości znaku, do końca języka, gdzie splot milczenia i nieobecności ledwie odsłania linię kresu zdarzeń i sygnifikacji: „[...] byłem pewien, że coś tam było jeszcze. I nagle zrozumiałem, że tego nigdy nie zobaczę. To nie było do patrzenia ani do rozumienia. To była część śmierci”³⁴.

³² F. KAFKA: *Lekarz wiejski*. Przeł. J. KYDRYŃSKI. W: F. KAFKA: *Opowieści i przypowieści*. Przeł. L. CZYŻEWSKI i in. Warszawa 2016, s. 300.

³³ M. BLANCHOT: *Opowiadanie i skandal*. Przeł. T. KOMENDANT. „Literatura na Świecie” 1985, nr 10, s. 122.

³⁴ L. LIPSKI: *Piotruś...*, s. 255.

Literacka aksjologia autora *Niespokojnych* – to aksjologia skandalicznej prawdy i nigdy niekończącej się drogi, która do niej prowadzi, skandalicznego życia, które sprowadzone na samo dno tylko poprzez sztukę może zyskać wartość dodatnią, choćby tylko na moment opowiadania/pisania. Gest twórczy Lipskiego jest radykalny, w tym sensie, że zmaganie się z materią języka, z formą, stanowiło walkę o prawdę. Radykalizm tego pisarstwa brał się także z pełnego angażu, z totalnego partycypowania w pisanym, z uścisku pisania i egzystencji – wszystko to dopełniało tę kłopotliwą, trudną i dramatyczną aksjologię twórczą.

Bibliografia

- BALCERZAN E.: *Niewyraźalne czy nie wyrażone?* „Teksty Drugie” 1997, nr 3.
- BLANCHOT M.: *Opowiadanie i skandal*. Przeł. T. KOMENDANT. „Literatura na Świecie” 1985, nr 10.
- DAUKSZA A.: *Nosiciel pamięci. O pamiętaniu, kalectwie i pisaniu w twórczości Leo Lipskiego*. „Pamiętnik Literacki” 2013, z. 4.
- FALKIEWICZ A.: *Ta chwila*. Wrocław 2013.
- FOUCAULT M.: *Hermeneutyka podmiotu*. Przeł. M. HERER. Warszawa 2012.
- FOUCAULT M.: *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*. Oprac. T. KOMENDANT. Przeł. B. BANASIAK [et al.]. Warszawa 1999.
- FOUCAULT M.: *Sobąpisanie*. Przeł. M.P. MARKOWSKI. W: M. FOUCAULT: *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*. Oprac. T. KOMENDANT. Przeł. B. BANASIAK [et al.]. Warszawa 1999.
- GŁOWIŃSKI M.: „*Pisanie jest ze swej natury niemoralne*”. O narracji i Zagładzie z Michałem Głowińskim rozmawiają Marta Tomczok i Paweł Wolski. „Narracje o Zagładzie” 2015, nr 1, s. 141–160.
- GOSK H.: *Jesteś sam w swojej drodze. O twórczości Leo Lipskiego*. Izabelin 1998.
- GOSK H.: *Posłowie*. W: L. LIPSKI: *Paryż ze złota. Teksty rozproszone*. Izabelin 2002.
- HÖLDERLIN F.: *Poezje zebrane*. Przeł. A. LAM. Pułtusk 2014.
- KAFKA F.: *Opowieści i przypowieści*. Przeł. L. CZYŻEWSKI i in. Warszawa 2016.
- LIPSKI L.: *Niespokojni*. W: IDEM: *Powrót*. Wybór, oprac. i wstęp A. MACIEJOWSKA. Paryż–Kraków 2015.
- LIPSKI L.: *Paryż ze złota*. Oprac. H. Gosk. Izabelin 2002.
- LIPSKI L.: *Piotruś*. W: IDEM: *Powrót*. Wybór, oprac. i wstęp A. MACIEJOWSKA. Paryż–Kraków 2015.
- LIPSKI L.: *Powrót*. Wybór, oprac. i wstęp A. MACIEJOWSKA. Paryż–Kraków 2015.

- LIPSKI L.: *Waadi*. W: IDEM: *Powrót*. Wybór, oprac. i wstęp A. MACIEJOWSKA. Paryż–Kraków 2015.
- MACIEJOWSKA A.: *Słowo wstępne*. W: L. LIPSKI: *Powrót*. Wybór, oprac. i wstęp A. MACIEJOWSKA. Paryż–Kraków 2015.
- NYCZ R.: *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*. Kraków 2001.
- NYCZ R.: *Poetyka doświadczenia. Teoria – nowoczesność – literatura*. Warszawa 2012.
- „Pisanie jest ze swej natury niemoralne”. O narracji i Zagładzie z Michałem Głowińskim rozmawiają Marta Tomczok i Paweł Wolski. „Narracje o Zagładzie” 2015, nr 1, s. 141–160.
- VARGAS LLOSA M.: *Ciotka Julia i skryba*. Przeł. D. RYCERZ. Kraków–Wrocław 1983.
- WOLSKI P.: *Zawsze fragment. O polskim literaturoznawstwie i jego kanonie (Zagłady)*. „Narracje o Zagładzie” 2015, nr 1.

Paweł Paszek

Axiology in Leo Lipski's Creative Experience

Summary

The work of Leo Lipski is one of the most important examples of the twentieth-century literature, which can be described as an inseparable union of writing and life. This reasoning is partly based on anthropological considerations and partly on the poetics of experience, which identify literature and art as specific arrangements of human experience and also as a particular spiritual exercise. The main aim of the following article is an attempt to describe the experience of a creative process from an axiological perspective. In this case, we can see Lipski's struggling for the truth, the world, and of course, the literary language.

Key words: axiology, creative experience, spiritual exercise, creative process

Paweł Paszek

L'axiologie dans l'expérience créatrice de Leo Lipski

Résumé

L'œuvre de Leo Lipski est l'un des exemples les plus importants de la littérature du XXe siècle que l'on peut définir comme une unité indissociable de l'écriture et de la vie. Ce raisonnement est en partie fondé sur les réflexions anthropologiques, et en partie sur la poétique de l'expérience qui identifie la littérature et l'art comme des schémas concrets de l'expérience humaine et comme des exercices spirituels particuliers. L'objectif principal de l'article est d'essayer de décrire l'expérience du procédé créateur dans la perspective axiologique. En ce sens, on voit dans l'œuvre de Leo Lipski une lutte contre la vérité, le monde et bien sûr la langue.

Mots clés : axiologie, expérience créatrice, exercice spirituel, procédé créateur

MAREK BERNACKI

*Akademia Techniczno-Humanistyczna w Bielsku-Białej
Wydział Humanistyczno-Społeczny*

Motywy aksjologiczne w poezji polskiej XX wieku (Miłosz, Zagajewski, Herbert)

Refleksja aksjologiczna jako namysł nad podstawowymi wartościami, takimi jak dobro, prawda, piękno czy wolność, była obecna w literaturze polskiej drugiej połowy XX wieku. Dotyczyło to zwłaszcza utworów, które od 1968 roku pojawiały się w wydawnictwach emigracyjnych, a po 1976 roku w tzw. nurcie drugoobiegowym (bezdebitowym). Sytuacja ta uwarunkowana była przede wszystkim kontekstem społeczno-historycznym oraz polityczno-światopoglądowym. Innymi słowy, literacka aksjologia tamtej epoki była odpowiedzią pisarzy na „nierzeczywistość” (wedle trafnego określenia Kazimierza Brandysa) dogorywającego systemu peerelowskiego, postrzeganego jako wielka ułuda, namiastka rzeczywistego, prawdziwego społeczeństwa obywatelskiego, które na nowych zasadach należy za wszelką cenę odbudować w przyszłości. Na takim micie opierał się wielki społeczny ruch pierwszej „Solidarności”, który – w myśl porozumień i postulatów sierpniowych z 1980 roku – dążył do zbudowania Polski sprawiedliwej, respektującej podstawowe prawa człowieka i obywatela.

Przełomowym momentem dla aksjologicznego ukierunkowania literatury polskiej drugiej połowy XX wieku były wydarzenia Marca 1968 roku, które ujawniły złowrogie oblicze systemu władzy ludowej, sięgającej – dla obrony swych przywilejów – nie tylko po przemoc fizyczną, ale także po broń propagandową, czyli no-

womowę (zdiagnozowaną i opisaną później m.in. przez prof. Michała Głowińskiego). Na karygodny fakt łamania podstawowych wartości zareagowali w pierwszej kolejności polscy poeci. Czesław Miłosz, przebywający wówczas w Stanach Zjednoczonych, napisał wiersz *Moja wierna mowo*, w którym w sposób niezwykle krytyczny potępił działania pomarcowej partyjnej propagandy, odsłaniając jej złowrogie oblicze:

[...] mowa upodlonych.
mowa nierozumnych i nienawidzących
siebie bardziej może niż innych narodów,
mowa konfidentów,
mowa pomieszanych,
chorych na własną niewinność¹.

Autor *Traktatu moralnego*, pozostający od 1951 roku na emigracji, myślał o języku w szerszych, pozapolitycznych kategoriach. Jako człowiek wywodzący się z obszarów byłego Wielkiego Księstwa Litewskiego, gdzie panowała tolerancja i szacunek dla różnic etnicznych, wyznaniowych czy językowych, traktował polszczyznę jako mowę ojczystą. Sam, będąc jej użytkownikiem, chciał być jednocześnie poetyckim myślicielem, „pasterzem bycia” w Heideggerowskim znaczeniu tego wyrażenia. W ujęciu filozoficznym mowa przemawia do słuchającego tylko w ściśle określonych warunkach. Musi być oczyszczona i skoncentrowana na sobie, wsłuchująca się w tajemnicę bycia. Jeśli jest wykorzystywana do innych celów, głoszenia politycznej propagandy, staje się językiem technicznym, sprowadzonym do „słów-rzeczy”. Mowa zdeprawowana, którą posłużyła się w 1968 roku partyjna propaganda, a której Miłosz dał zdecydowany odpór, nie spełnia warunków filozoficznej uważności. Zamiast wsłuchiwać się w istotę bycia, trywializuje się, przyjmując narzuconą przez politycznych agitatorów rolę politycznego narzędzia. Dlatego poeta decyduje się na krok niezwyk-

¹ Cz. MIŁOŻ: *Moja wierna mowo*. W: IDEM: *Wiersze*. Kraków–Wrocław 1985, s. 181.

ły: w ogromnym napięciu emocjonalnym, rzec by można nawet – w zacierzwieniu i złości, wygłasza „mowę do mowy”, w której padają niewybredne epitety pod jej adresem. Nie jest to jednak riposta polityczna czy też przejaw Miłoszowskiej polemiki ideologicznej z propagandą wrogiego ustroju. W słowach gniewu poety dopatrzeć się można Heideggerowskiego „zatroskania”, które ma wymiar egzystencjalny, ale także aksjologiczny, gdyż broni podstawowych kategorii współ-zycia międzyludzkiego. Jak pisał autor *Sein und Zeit*:

Mówienie jest „znaczącym” rozczłonkowywaniem zrozumiałości bycia-w-świecie, do którego należy współbycie i które zawsze utrzymuje się w pewnym określonym sposobie zatroskanego wspólnego bycia. To ostatnie mówi jako zgadzanie się, odmawianie, żądanie, ostrzeganie, jako rozmowa, omawianie czegoś, przemawianie za kimś, dalej, jako „zeznanie” i mówienie typu „wygłaszania mowy”².

Na początku lat 70. XX wieku Miłosz napisał inny ważny tekst, którego przewodnim tematem stała się refleksja aksjologiczna. *Oeconomia divina* to jeden z najtrudniejszych, a zarazem najważniejszych tekstów, jakie wyszły spod pióra Noblisty:

Nie myślałem, że żyć będę w tak osobiwej chwili.
Kiedy Bóg skalnych wyżyn i gromów,
Bóg Zastępów, kyrios Sabaoth,
Najdotkliwiej upokorzy ludzi,
Pozwoliwszy im działać jak tylko zapragną,
Im pozostawiając wnioski i nie mówiąc nic.
Było to widowisko niepodobne, zaiste,

² M. HEIDEGGER: *Bycie i czas*. Przełożył, przedmową i przypisami opatrzył B. BARAN. Warszawa 1994, s. 228–229. Szczegółową analizę wiersza Miłosza *Moja wierna mowa* przeprowadziłem w artykule: *Mowa jako „domostwo bycia” – Czesław Miłosz o języku i mowie poetyckiej jako narzędziach poznania świata*. W: *Studia humanitatis ars hermeneutica. Metodologie a theurgie hermeneutické interpretace VI*. Red. M. MIKULÁŠEK a kol. Ostrava 2016, s. 277–289.

Do wiekowego cyklu królewskich tragedii.
Drogom na betonowych słupach, miastom ze szkła i żeliwa,
Lotniskom rozleglejszym niż plemienie państwa
Nagle zabrakło zasady i rozpadły się.
Nie we śnie ani na jawie, bo sobie odjęte
Trwały jak trwa to tylko, co trwać nie powinno.
Z drzew, polnych kamieni, nawet cytryn na stole
Uciekła materialność i widmo ich
Okazywało się pustką, dymem na kliszy.
Wydziedziczona z przedmiotów mrowiła się przestrzeń.
Wszędzie było nigdzie i nigdzie, wszędzie.
Literę ksiąg srebrniały, chwiały się i nikły.
Ręka nie mogła nakreślić znaku palmy, znaku rzeki, ni znaku
ibisa.
Wrzawą wielu języków ogłoszono śmiertelność mowy.
Zabroniona była skarga, bo skarżyła się samej sobie.
Ludzie, dotknięci niezrozumiałą udręką,
Zrzucali suknie na placach żeby sądu wzywała ich nagość.
Ale na próżno tęsknili do grozy, litości i gniewu.
Za mało uzasadnione
Były praca i odpoczynek I twarz i włosy i biodra
I jakiegokolwiek istnienie.

Berkeley, 1973³

Łaciński tytuł wiersza oznaczający albo „Boże gospodarstwo”, albo „Bożą pedagogię zbawienia”⁴ – zapowiada doniosłą metafizyczno-teologiczną tematykę, w której istotną rolę odgrywają także motywy aksjologiczne. Jak pisałem w innym miejscu:

³ CZ. MIŁOSZ: *Oeconomia divina*. W: IDEM: *Wiersze*. T. 3. Kraków 2003, s. 100.

⁴ Piszę o tym szerzej w artykule: *Zmierzch świata aksjologii czy chichot demiurga? Interpretacja wiersza Czesława Miłosza „Oeconomia divina”*. W: *Zmierzch w literaturze i kulturze*. Red. E. GAJEWSKA, A. MATUSZEK, B. TOMALAK. Bielsko-Biała 2014, s. 8–17.

Świat opisywany przez Miłoszowskiego proroka totalnej zagłady jest bowiem światem w stanie permanentnego rozpadu, nie dającej się już powstrzymać entropii. To widowisko „nie podobne, zaiste, / Do wiekowego cyklu królewskich tragedii” ma charakter prawdziwie apokaliptyczny: rozgrywa się bowiem na oczach wszystkich mieszkańców ziemi, na kilku poziomach równocześnie. Ogarnia sferę ontologiczną, epistemologiczną, etyczną i aksjologiczną. Ci, którzy biorą w nim udział, uczestniczą w rzeczywistości pozornej, widmowej, pozbawionej ontycznej podstawy, odkąd Kyrios Sabaoth „najdotkliwiej upokorzył ludzi, / Pozwoliwszy im działać, jak tylko zapragną, / Im zostawiając wnioski i nie mówiąc nic”. W tej ciszy nieobecnego Boga rozgrywa się zatem tragifarsowa komedia pomyłek w skali kosmicznej. Świat materialny, będący owocem wielowiekowego dorobku cywilizacyjnego, zapada się w pustkę. Zwija się w czarną dziurę Nicości, z której nikt i nic go już nie może wydobyć⁵.

W kontekście rozważań aksjologicznych ważną rolę odgrywa odwołanie się przez Miłosa w finale wiersza do kategorii tragizmu (i tragiczności) oraz do sformułowanej przez Arystotelesa definicji tragedii jako dzieła literackiego:

Tragedia jest to naśladowcze przedstawienie akcji poważnej, skończonej i posiadającej (odpowiednią) wielkość, wyrażone w języku ozdobnym, odmiennym w różnych częściach dzieła, przedstawione w formie dramatycznej, A nie narracyjnej, które przez wzbudzenie litości i trwogi doprowadza do „czyszczenia” [*kátharsis*] tych uczuć⁶.

W dokonanej przez noblistę diagnozie nowoczesnego świata, w którym „Bóg umarł”, ludzie „na próżno tęsknią do grozy, litości i gniewu”. Dzieje się tak, ponieważ nie obowiązuje już prymarna

⁵ Ibidem, s. 9.

⁶ ARYSTOTELES: *Poetyka*. Przeł. i oprac. H. PODBIELSKI. Wrocław 1989, s. 19.

zasada aksjologiczna głosząca, iż tragizm istnienia możliwy jest wówczas, kiedy człowiek dokonuje wyboru między dwoma równorzędnymi wartościami. A zatem, jak pisze Miłosz, w świecie pozbawionym wartości „królewskie tragedie” są nie do pomyślenia, a konflikt tragiczny nie ma prawa zaistnieć! Jest tak, gdyż świat wartości ma sankcję transcendentną i nie wynika z arbitralnych decyzji ludzi. Pisał o tym Martin Buber, polemizując z Friedrichem Nietzschem i Jeanem-Paulem Sartre’em:

„Jeśli usunąłem Boga-Ojca (*si j’ai supprimé Dieu le père*)” – powiada dosłownie Sartre – „to musi przecież istnieć ktoś dla wynalezienia wartości (*pour inventer les valeurs*)... Życie nie ma żadnego sensu *a priori*... twoją rzeczą jest nadać mu sens, a wartość nie jest niczym innym, jak tylko sensem, który wybierasz” (Sartre, *L’existentialisme Est un humanisme*). Jest to prawie dokładnie to samo twierdzenie, które wcześniej wypowiedział Nietzsche, i które od tamtej pory nie stało się prawdziwsze. W sens czy wartość można wierzyć, można przyjmować je lub traktować niczym kierujące własnym życiem światło tylko wtedy, gdy zostały one znalezione, a nie wynalezione. Wskazująca kierunek wartość czy odślaniający tajemnicę sens mogą istnieć dla mnie jedynie wtedy, gdy stają się one dla mnie jawne w spotkaniu z bytem, a nie wtedy, gdy dowolnie wybieram je spośród obecnych możliwości bądź też umawiam się z przypadkowymi ludźmi, że od danej chwili coś będzie miało znaczenie⁷.

Podsumowując, na kryzys ontologiczny rzeczywistości będącej w stanie entropii, opisaney w analizowanym utworze, nakłada się próżnia aksjologiczna. Najprawdopodobniej to ona jest przyczyną udręku i źródłem cierpienia ponowoczesnego człowieka, dla którego życie staje się pozorem, ułudą lub zostaje przeniesione do cyberswiata, przestrzeni alternatywnej (tzw. *second life*). Istnienie

⁷ M. BUBER: *Religia a myślenie współczesne*. W: IDEM: *Zaćmienie Boga*. Przeł. P. LISICKI. Oprac. R. RESZKE. Warszawa 1994, s. 60.

pozbawione wymiaru aksjologicznego nie może się w pełni ziścić, wypełnić w jakimś przedustawnym, zadanym człowiekowi do zrealizowania kształcie...

W Polsce Ludowej wydarzenia Marca 1968 roku stały się przeżyciem pokoleniowym dla wstępującej wówczas na scenę literacką generacji młodych poetów. Do historii literatury przeszli oni jako pokolenie Nowej Fali. Stanisław Barańczak, Ryszard Krynicki, Adam Zagajewski i Julian Kornhauser, by wymienić najważniejszych przedstawicieli tej formacji, za podstawowy cel swojej działalności pisarskiej postawili sobie dotarcie do prawdy „świata nie przedstawionego”. Zwalczali także „pianę gazet”, polemizując z pseudojęzykiem propagandowej nowomowy, który niszczył „tkankę łączną” społecznego zaufania. Wartość niezbędną do tworzenia państwa prawa, w którym poszanowana jest godność każdego człowieka bez względu na jego przekonania polityczne czy światopoglądowe. Dążenie do prawdy staje się zatem podstawowym celem i obowiązkiem moralnym młodych poetów. Słowo „prawda” staje się słowem kluczem ich poetyckiej twórczości i występuje w wielu wierszach-manifestach tamtej epoki⁸. Bodaj najwymowniejszym przykładem pozostaje programowy wiersz Zagajewskiego *Prawda*:

Wstań otwórz drzwi rozwiąż te sznury
wyplącz się z sieci nerwów
jesteś Jonaszem który trawi wieloryba
Odmów podania ręki temu człowiekowi
wyprostuj się osusz tampon języka
wyjdź z tego kokonu rozgarnij te błony
zaczepnij najgłębsze warstwy powietrza
i powoli pamiętając o regułach składni
powiedz prawdę do tego służysz w lewej ręce
trzymasz miłość a w prawej nienawiść⁹

⁸ Określona epoka. Nowa Fala 1968–1993. Antologia poezji. Wybrał, ułożył i skomentował T. NYCZEK. Kraków 1994 (zob. rozdział: *Powiedz prawdę, do tego służysz*).

⁹ A. ZAGAJEWSKI: *Prawda*. W: *Określona epoka...*, s. 229.

W analizowanym utworze „ja” liryczne ukrywa się za illokucyjnymi aktami mówienia, a właściwie „nakazywaniami” odbiorcy komunikatu. Wskazują na to liczne czasowniki, użyte w trybie rozkazującym: „wstań”, „rozwiąż”, „wypłacz się”, „odmów”, „wprostuj się”, „wyjdź”, „zaczepnij... powietrze”, „rozgarnij”, „powiedz prawdę”. Tak mówi poeta moralista, dla którego ważną rolę odgrywa świat wartości najwyższych. Adresatem komunikatu poetyckiego jest anonimowy człowiek, osoba żyjąca w tym samym czasie, co autor, i tak jak on znajdująca się w sytuacji zniewolenia (podmiot liryczny nakazuje mu przecież: „otworzyć drzwi”, „rozwiązać sznury”, „wypłatać się z sieci nerwów”, „wprostować się”, „wyjść z kokonu”). W jego otoczeniu żyją ludzie, w których towarzystwie nie można się swobodnie wypowiadać. Nie można także oddychać (ta Barańczakowa metafora odnosiła się do ograniczonej wolności *homo sovieticus* żyjącego w Polsce Ludowej przełomu lat 60. i 70. ubiegłego stulecia¹⁰).

Kim zatem jest człowiek opisany w wierszu Zagajewskiego? Najprawdopodobniej anonimowym peerelowskim everymanem. Każdym, kto w czasach Polski Ludowej pełnił jakąś funkcję w życiu publicznym: politykiem, działaczem społecznym lub związkowym, nauczycielem szkolnym lub akademickim, artystą, naukowcem, dziennikarzem... Ale adresatem wypowiedzi lirycznej jest też poniekąd sam nadawca komunikatu. Oznacza to, że poeta moralista siebie samego mobilizuje do podjęcia wysiłku duchowego. W tym ujęciu wiersz *Prawda* staje się ciekawym przykładem poetyckiego monologu wewnętrznego. W końcowym jego fragmencie pojawia się nakaz, będący wyraźną aluzją do Kantowskiego imperatywu moralnego: „Należy postępować tak, by norma tego postępowania była normą powszechnie obowiązującą”. Bo jak inaczej rozumieć słowa, które autor komunikatu poetyckiego wypowiada do Innego i do siebie: „[...] powoli pamiętając o regułach składni / powiedz prawdę do tego służysz”? Ten nakaz zostaje sformułowany po to, aby mowa, będąca spoiwem międzyludzkiej komunikacji i relacji

¹⁰ Zob. znany wiersz S. Barańczaka *Jednym tchem*, z tomu pod tym samym tytułem wydanym w roku 1970.

społecznych, stała się klarowna, by jej podstawowym zadaniem było dążenie do prawdy.

Ważną rolę w wierszu Zagajewskiego odgrywa metafora „Jonasza trawiącego wieloryba”. To świadome odwrócenie sytuacji opisanej w opowieści biblijnej, kiedy to wieloryb połyka Jonasza, oznacza odważne wystąpienie przeciw złu świata, w którym się żyje (wieloryb symbolizuje to, co złowrogie, nieprzyjazne człowiekowi). Aby zostać prorokiem ratującym mieszkańców Niniwy przed zagładą, starotestamentowy Jonasz musiał wpierw sam się nawrócić, przyjął zleconą mu przez Jahwe misję. Współczesny Jonasz z wiersza Zagajewskiego stoi przed podobnym zadaniem. Musi najpierw przekonać samego siebie, aby przeciwstawić się światu, w którym wszyscy są zniewoleni, boją się, mówią nieprawdę, a kłamstwo przyjęli za normę. Zasadniczym tematem wiersza jest wezwanie do przemiany wewnętrznej człowieka. Sytuację tę w sposób metaforyczny oddaje postulowana czynność „wychodzenia z kokonu”. Motyl wylatujący na wolność, będąc nową istotą, inną niżli poczwarka, z której powstał, symbolizuje w analizowanym utworze proces *metanoi*, gruntownego duchowego odradzenia i wypłatywania się raz na zawsze z więzów kłamstwa.

Problematyka aksjologiczna obecna była w tamtych czasach także w twórczości poetyckiej Herberta, autorytetu moralnego dla przedstawicieli Nowej Fali, ich duchowego mistrza. W latach 70. i 80. XX wieku autor *Pana Cogito* napisał wiele ważnych utworów, w których stawał w obronie zagrożonego świata wartości, obnażając peerelowską „nierzeczywistość”. To z nią zmagał się Pan Cogito, niczym św. Jerzy wyzywający na pojedynek piekielną bezkształtną bestię:

potwór Pana Cogito
pozbawiony jest wymiarów

trudno go opisać
wymyka się definicjom

jest jak ogromna depresja
rozciągnięta nad krajem
[...]¹¹

Istotną rolę odegrał także inny wiersz Herberta, zatytułowany *Do Marka Aurelego*, dedykowany profesorowi Henrykowi Elzenbergowi, mistrzowi poety z czasów jego studiów filozoficznych na Uniwersytecie Mikołaja Kopernika w Toruniu. We wspomnianym utworze przeplatają się biografie trzech postaci: Marka Aureliusza – cesarza filozofa żyjącego w II wieku n.e., Henryka Elzenberga (1887–1967) – historyka filozofii, autora dziennika filozoficznego *Kłopot z istnieniem*, oraz Zbigniewa Herberta – poety. Tym, co łączy trzy wymienione osoby, jest filozofia stoicka z jej rygorystycznymi wymaganiami etyczno-aksjologicznymi.

Do Marka Aurelego

Profesorowi Henrykowi Elzenbergowi

Dobranoc Marku lampę zgaś
i zamknij książkę Już nad głową
wznosi się srebrne larum gwiazd
to niebo mówi obcą mową
to barbarzyński okrzyk trwogi
którego nie zna twa łacina
to lęk odwieczny ciemny lęk
o kruchy ludzki ład zaczyna

bić I zwycięży Słyszysz szum
to przypływ Zburzy twe litery
żywiołów niewstrzymany nurt
aż runą świata ściany cztery
cóż nam – na wietrze drżeć i znów
w popioły chuchać mącić eter

¹¹ Z. HERBERT: *Potwór Pana Cogito*. W: IDEM: *Raport z oblężonego miasta*. Wrocław 1992, s. 55.

gryźć palce szukać próżnych słów
i wlec za sobą cień poległych
więc lepiej Marku spokój zdejm
i ponad ciemność podaj rękę
niech drży gdy bije w zmysłów pięć
jak w wątłą lirę ślepy wszechświat
zdradzi nas wszechświat astronomia
rachunek gwiazd i mądrość traw
i twoja wielkość zbyt ogromna
i mój bezradny Marku płacz¹²

Komunikat poetycki w wierszu Herberta kierowany jest do Marka Aureliusza, cesarza rzymskiego, którego rządy przypadły na niepokojny okres niszczących Imperium Rzymskie wojen z Partami w Azji oraz Germanami w Galii, a także klęsk żywiołowych i epidemii. W prowadzonym w latach 171–175 n.e. notatniku filozoficznym *Do samego siebie* (autor posługiwał się klasyczną greką) cesarz-filozof formułował bardzo rygorystyczne zasady etyczne, pisząc o konieczności „trudu bycia człowiekiem”. Aureliusz tak formułował zasadę godnego postępowania: „[...] być dobrym, kierować się dobrą wolą i życzliwością względem innych, mając zawsze na względzie nie swoje własne dobro, ale dobro całego wszechświata kierowanego przez boski rozum”¹³. Autor *Rozmyślań* powoływał się tym samym na główny wyznacznik stoickiej ontologii, jakim jest monizm filozoficzny: „Wszechświat jest jeden, i bóg jest jeden we wszystkim, i substancja jedna, i prawo jedno, rozum jest wspólny we wszystkich rozumnych istotach, i prawda jedna, i jeden cel”¹⁴. Pogląd ten w sposób jednoznaczny wpływał na etykę stoicką, wypracowaną w świecie hellenistycznym (Zenon z Kiton) i kontynuowaną przez myślicieli rzymskich (Seneka, Aureliusz). Według stoików podstawowe zadanie mądrego, czyli cnotliwego,

¹² Z. HERBERT: *Do Marka Aurelego*. W: IDEM: 89 wierszy. Kraków 2008, s. 44.

¹³ MAREK AURELIUSZ: *Rozmyślania*. Przeł. M. REITER. Warszawa 2009, s. 9–10.

¹⁴ Zob. W. TATARKIEWICZ: *Stoicy*. W: IDEM: *Historia filozofii*. T. 1: *Filozofia starożytna i średniowieczna*. Warszawa 1990, s. 129.

człowieka to postępowanie zgodne z naturą. Należy przyjąć, że jest się częścią rozumnego wszechświata, przenikniętego boską pneumą. To pierwszy krok do tego, by poczuć się szczęśliwym (eudajmonia). Ale by stać się człowiekiem spełnionym, należało wykonać ciężką pracę woli i ducha, polegającą na uniezależnieniu się od zewnętrznych okoliczności, zapanowaniu nad nimi, podobnie jak w przypadku poskromienia własnych afektów, czyli wszelkich pożądań i namiętności. Panowanie nad okolicznościami świata i nad sobą samym to stan ataraksji, który Elzenberg objaśniał za pomocą trzech określeń synonimicznych: samowystarczalność, niewzruszoność, niezmąconość.

Ostatnim stadium stoickiej doskonałości było, według prze-myśleń Marka Aurelego, osiągnięcie stanu apatii, tj. wewnętrznej wolności i szczęścia płynącego ze świadomości uwolnienia się od wszelkich uczuć. Tak wypracowana beznamiętność miała być antidotum na pogrążone w cierpieniu i zmierzające ku nieuchronnemu kresowi życie ludzkie, stawała się odpowiednikiem buddyjskiej nirwany. Jak pisał Elzenberg na kartach *Kłopotu z istnieniem*:

U stoików jest natarczywość i rozkaz, potrząsanie człowiekiem. Wyśrubowanie wymagań w stoicyzmie nuży i rani; w buddyzmie jest więcej sympatii, ciepła, pobłażania, dobroci. Nic kurczowego, nic z tego, co – nie czyniąc ujmę myślicielowi skądinąd tak ludzkiemu – tak teatralnie przejawia się u Seneki¹⁵.

W analizowanym wierszu Herbert, składając hołd cesarzowi Aurelemu, polemizuje zarazem z wyznawaną przez niego radykalną etyką stoicką. Postrzega ją jako nieludzką, niezdającą sprawdzianu w czasach zdominowanych przez dwie zbrodnicze ideologie totalitarne – faszyzm i komunizm. Grozę czasów, w których przyszło żyć ludziom XX stulecia, autor *Pana Cogito* opisuje za pomocą wyrażen metaforycznych, ewokując nastrój apokaliptyczny: „bar-

¹⁵ H. ELZENBERG: *Kłopot z istnieniem. Aforyzmy w porządku czasu*. Kraków 1994, s. 324.

barzyński okrzyk trwogi”, „odwieczny ciemny lęk”, „żywiółów niewstrzymany nurt”. To obrazowanie utrzymane w ciemnej, ekspresyjnej tonacji zastosowane zostaje po to, by uzmysłowić sobie i swoim rozmówcom (Aureliuszowi i Elzenbergowi), iż odwieczne prawa aksjologii zostały zawieszone w czasie marnym. Że oto mamy do czynienia z czymś niepojętym, przekraczającym dotychczasowe ludzkie wyobrażenie o urządzeniu świata. Końcowa zwrotka, którą rozpoczyna apostrofa do Marka Aureliusza, przynosi niezwykle propozycję, bliską etyce chrześcijańskiej, w myśl której człowiek znajdujący się w sytuacji granicznej nie powinien zamykać się w kokonie własnego „ja”, ale winien być blisko Innego. Powinien współ-odczuwać i łączyć się z drugą osobą w empatycznej jedni. Wiersz kończy, tak rzadki w twórczości Herberta, poety wyznającego na ogół jednoznaczną, heroiczną opcję światopoglądową, motyw płaczu oczyszczającego. Ten bezradny Herbertowski płacz, przypominający epifaniczne doznanie podmiotu lirycznego w wierszu *Łąka* Czesława Miłosza, odczytać można jako wyraz bezsłownego zwrócenia się ku milczącemu, ale obecnemu Stwórcy jako ostatecznej instancji. Tylko taka postawa – sugeruje milcząco Herbert – postawa pokornej rezygnacji może przywrócić nadzieję i poczucie ładu aksjologicznego w świecie, w którym wszelkie dotychczasowe wartości zostały przez ludzi zbezczeszczone, podważone, starte...

Przypomniane i omówione w artykule wiersze Miłosza, Zagajewskiego i Herberta pokazują, jak ważną rolę w poezji polskiej XX wieku odegrała refleksja aksjologiczna. Podobnych przykładów było znacznie więcej, ale ograniczamy się do tych, które są najbardziej reprezentatywne¹⁶. Podsumowując, polscy poeci – nie zważając na mody literackie ponowoczesnego świata – wnieśli duży wkład w dyskusji o aksjologicznym ładzie świata wyłaniającego się z komunistycznej utopii. Opowiedzieli się za wartościami, które – jak podkreślał Roman Ingarden w *Księżeczce o człowieku* – stano-

¹⁶ O aksjologicznym wymiarze poezji przedstawicieli Nowej Fali oraz ich następców debiutujących w latach 80. ub. stulecia (np. Jana Polkowskiego) pisał m.in. M. STALA: *Chwile pewności. 20 szkiców o poezji i krytyce*. Kraków 1991.

wią istotę ludzkiego świata i sprawiają, że realizując je, człowiek przekracza (transcenduje) biologiczne i historyczne formy determinizmu i wyzwala się z nich zarazem¹⁷. Tym samym, uwolniony od przymusu konieczności, staje się w pełni osobą ludzką.

Bibliografia

- ARYSTOTELES: *Poetyka*. Przeł. i oprac. H. PODBIELSKI. Wrocław 1989.
- BERNACKI M.: *Mowa jako „domostwo bycia” – Czesław Miłosz o języku i mowie poetyckiej jako narzędziach poznania świata*. W: *Studia humanitatis ars hermeneutica. Metodologie a theurgie hermeneutické interpretacje VI*. Red. M. MIKULÁŠEK a kol. Ostrawa 2016.
- BERNACKI M.: *Zmierzch świata aksjologii czy chichot demiurga? Interpretacja wiersza Czesława Miłosza „Oeconomia divina”*. W: *Zmierzch w literaturze i kulturze*. Red. E. GAJEWSKA, A. MATUSZEK, B. TOMALAK. Bielsko-Biała 2014.
- BUBER M.: *Religia a myślenie współczesne*. W: IDEM: *Zaćmienie Boga*. Przeł. P. LISICKI. Oprac. R. RESZKE. Warszawa 1994.
- ELZENBERG H.: *Kłopot z istnieniem. Aforyzmy w porządku czasu*. Kraków 1994.
- HEIDEGGER M.: *Bycie i czas*. Przeł. przedmową i przypisami opatrzył B. BARAN. Warszawa 1994.
- HERBERT Z.: *Potwór Pana Cogito*. W: IDEM: *Raport z obłąkanego miasta*. Wrocław 1992.
- HERBERT Z.: *Do Marka Aurelego*. W: IDEM: *89 wierszy*. Kraków 2008.
- MAREK AURELIUSZ: *Rozmyślania*. Przeł. M. REITER. Warszawa 2009.
- MIŁOSZ Cz.: *Oeconomia divina*. W: IDEM: *Wiersze*. T. 3. Kraków 2003.
- MIŁOSZ Cz.: *Moja wierna mowa*. W: IDEM: *Wiersze*. Kraków–Wrocław 1985.
- Określona epoka. Nowa Fala 1968–1993. Antologia poezji*. Wybrał, ułożył i skomentował T. NYCZEK. Kraków 1994.
- STAŁA M.: *Chwile pewności. 20 szkiców o poezji i krytyce*. Kraków 1991.
- STRÓŻEWSKI W.: *W kręgu wartości*. Kraków 1992.
- TATARKIEWICZ W.: *Stoicy*. W: IDEM: *Historia filozofii*. T. 1: *Filozofia starożytna i średniowieczna*. Warszawa 1990.
- ZAGAJEWSKI A.: *Prawda*. W: *Określona epoka. Nowa Fala 1968–1993. Antologia poezji*. Wybrał, ułożył i skomentował T. NYCZEK. Kraków 1994.

¹⁷ Kwestie te porusza także W. STRÓŻEWSKI w książce pt. *W kręgu wartości*. Kraków 1992 (tu zwłaszcza rozdziały: *O stawianiu się człowiekiem [...]*, *O urzeczywistnianiu wartości*).

Marek Bernacki

**Axiological Motifs in Twentieth-Century Polish Poetry
(Czesław Miłosz, Adam Zagajewski, Zbigniew Herbert)**

Summary

The main subject of the following article is an analysis of a few important poems by the renowned contemporary Polish poets: Czesław Miłosz's *My faithful speech* (*Moja wierna mowa*) and *Oeconomia divina*, Adam Zagajewski's *The Truth* (*Prawda*), and Zbigniew Herbert's *To Mark Aurelius* (*Do Marka Aurelego*). The author of the article focuses on the axiological aspects of the above mentioned texts and concludes that the Polish poets living in the 1970s and 1980s have contributed to a discussion on the new shape of the post-communist Polish society, which, in their view, should be founded on such important ethical values, as truth, beauty, peace, and freedom.

Key words: axiological aspect of poetry, axiological society, truth, peace, freedom, beauty

Marek Bernacki

**Les motifs axiologiques dans la poésie polonaise du XX^e siècle
(Miłosz, Zagajewski, Herbert)**

Résumé

Le sujet de l'article concerne l'analyse de quelques poèmes importants écrits par les fameux poètes contemporains polonais: Czesław Miłosz (*Moja wierna mowa*, *Oeconomia divina*), Adam Zagajewski (*Prawda*) et Zbigniew Herbert (*Do Marka Aurelego*). L'auteur aborde la question de la dimension axiologique des poèmes susmentionnés, en soulignant dans la conclusion que les poètes polonais vivant et rédigeant dans les années 70 et 80 du XX^e siècle ont apporté une contribution significative à la discussion sur la forme de la communauté future postcommuniste, qui – selon eux – devrait s'appuyer sur le fondement des valeurs essentielles telles que la vérité, la paix, la liberté et la beauté.

Mots clés: dimension axiologique de la poésie, société axiologique, vérité, paix, liberté, beauté

BEATA GONTARZ
Uniwersytet Śląski w Katowicach
Wydział Filologiczny

Meandry etyczne podmiotu w *Sońce* Ignacego Karpowicza

Pytania o racje i źródła naszych przeświadczeń etycznych są dziś wśród ogółu ludzi bardziej aktualne niż kiedykolwiek. Żyjemy w świecie pluralistycznym, w którym różnorodność postaw światopoglądowych idzie w parze z szybkim postępem cywilizacyjnym. Ceniąc różnorodność i postęp, potrzebujemy jednak wspólnoty, wzajemnego zaufania, zrozumienia, dialogu. Od zarania dziejów myśli ludzkiej właśnie etyka miała służyć i służyła pielęgnacji owych wartości¹.

Pomimo ogłaszanego i promowanego „zwrotu etycznego” w ponowoczesnej myśli i praktykach kulturowych, mającego być symptomem nowej, pozytywnej fazy ponowoczesności, która, dokonawszy krytyki nowoczesnych zasad, w tym „obciążenia metafizyką”, rozpoczyna etap konstruktywny, a w działaniach interpretacyjnych przejawia się „etyką czytania”, „odpowiedzialnością przed tekstem”, „otwarcie się na ryzyko lektury”², proponuję lekturę

¹ J. TISCHNER: *Sztuka etyki*. W: IDEM: *Myślenie według wartości*. Kraków 1993, s. 383.

² Zob. A. BURZYŃSKA: *Od metafizyki do etyki*. W: EADEM: *Anty-teoria literatury*. Kraków 2006, s. 445–467. Tutaj znajduje się bibliografia fundatorów i komentatorów owego zwrotu. Kilka lat wcześniej ukazał się artykuł Michała

powieści Ignacego Karpowicza opartą na „metafizyce obecności”, a zatem zamierzam śledzić sensy dostrzeżone jako obecne w utworze; przejawiające się w konstrukcji postaci, w poprowadzonej tematyce.

Pierwsze wydanie książki, z której pochodzą zacytowane w motcie uwagi Józefa Tischnera, ukazało się w 1982 roku, a zatem zanim pojawiła się w Polsce recepcja ponowoczesnej filozofii i post-strukturalistycznej teorii i metodologii. Tischner, jak się wydaje, przekonywał wówczas o aktualności i potrzebie namysłu etycznego w ogóle, a nie wobec jakichś konkretnych propozycji myślowych. Wskazywał, a powtarzał to w późniejszych dziełach wielokrotnie³, na niezbywalny dla etyki fundament agatologiczny i aksjologiczny: „[...] nie ma możliwości etyki tam, gdzie nie ma jakiegoś dobra i zła, jakiejś wartości i antywartości, czystego lub nieczystego sumienia”⁴, oraz na konieczność obiektywizacji postaw, spełniającej się jedynie w relacji do drugiego człowieka, tylko – jak określa filozof – w doświadczeniu drugiego człowieka:

Tak jak jesteśmy zdolni doświadczyć drugiego, nie jesteśmy zdolni doświadczyć niczego, żadnej rzeczy, żadnego przedmiotu, żadnego krajobrazu ani żadnego zwierzęcia. [...] Dlatego doświadczenie to może być źródłem naszej samowiedzy etycznej. W nim znajdują swój fundament podstawowe wartości etyczne: prawda, sprawiedliwość, wierność. W nim kryje się podstawa obiektywizmu dla naszych zobowiązań etycznych. Tu leży źródło prawdziwej odpowiedzialności za świat zewnętrzny⁵.

Pawła MARKOWSKIEGO: *Zwrot etyczny w badaniach literackich*. „Pamiętnik Literacki” 2001, nr 1.

³ Etyczne i aksjologiczne zagadnienia podejmował Józef TISCHNER w kolejnych opracowaniach, m.in.: *Etyka wartości i nadziei*. W: D. VON HILDEBRAND, J.A. KŁOCZOWSKI, J. PAŚCIAK, J. TISCHNER: *Wobec wartości*. Poznań 1982; autorskich książkach: *Filozofia dramatu*. Paryż 1990; *Etyka a historia. Wykłady*. Oprac. naukowe i przedm. D. KOT. Kraków 2008.

⁴ J. TISCHNER: *Sztuka etyki...*, s. 385.

⁵ Ibidem.

Sońka rozpoczyna się od niezamierzonego, zaskakującego spotkania dwojga postaci, spotkania ważkiego dla każdej z nich, jednakowoż, jak się wkrótce okaże, niesymetrycznego. Oto Igor Grycewski, któremu zepsuł się samochód na wiejskiej drodze Podlasia, przyjezdny z Warszawy, „reżyser teatralny młodszego niż starszego pokolenia, a także literat od powieści bez uchwytnej fabuły”⁶, „pojął w ułamku sekundy, że stoi przed nim istota, na którą czekał całe życie” (S, s. 16). Znakiem (w narracji pojawia się słowo „ikona” – jak można mniemać – nie tylko jako odwołanie do prawosławnej tradycji kulturowej) przeżyć składających się na życie Sońki i zarazem sygnałem dla chwilowo znudzonej, ale od dłuższego czasu dotkniętej niemocą twórczą reżyserskiej wyobraźni Igora była jej twarz:

bo takich twarzy już się nie lepi, takich twarzy się nie widuje. Bo twarz Soni zstąpiła z ikony: brązowa, czerstwa, popękana, bez znaczenia i kłamstwa, ale też mocna, z jaśniejszymi liniami zmarszczek [...]. Bo twarz Soni to twarz po prostu: widać, że coś przeżyła, widać, że coś marzyła, nade wszystko jednak ta twarz służy do tego, do czego ją *Haspodź* powołał: do słuchania, patrzenia, jedzenia, do mycia, całowania, wachania, do czkania, płakania, siąkania.

(S, s. 16)

Pasąca w polu krowę Sonia, zaprosiwszy nieznanego pod swój dach, zrozumiała, że „tego gościa wypatrywała od wielu lat, od bardzo dawna, od końca wojny, który okazał się końcem jej życia” (S, s. 22), dostrzegła „anioła śmierci: że będzie mogła opowiedzieć swoją historię, wystawić swoje uczynki na zważenie” (S, s. 22). W spotkaniu Soni i Igora tkwi potencjalnie etyczne doświadczenie drugiego człowieka, zawierające wołanie i odpowiedź. Tischner owo etyczne doświadczenie wiąże z uświadomieniem egzystencjalnej tragiczności bytu ludzkiego: „Jakiej tragiczności konkretnie?

⁶ I. KARPOWICZ: *Sońka*. Kraków 2014, s. 15. Cytaty z powieści w tekście głównym będą opatrywała skrótem tytułu powieści S oraz numerem strony.

To zależy od okoliczności. Zawsze jednak mówi o wystawieniu owego bytu na dobro i zło. Dlatego wołanie drugiego jest zawsze wołaniem o ratunek”⁷. Wysłuchaną opowieścią o swojej przeszłości wypełnionej ciężką pracą w gospodarstwie, w poniżeniu, wykorzystywaniu przez ojca i braci oraz o niespodziewanej miłości, jakiej doznała od niemieckiego oficera i – wbrew sobie – od przystojnego sąsiada Miszy, o kolejnych śmierciach członków rodziny i bliskich jej osób chce Sońka dokonać swojego życia. Wypowiada prośbę: „Przeprowadź mnie” (S, s. 192). Igor ma towarzyszyć jej w śmierci. Czytana z perspektywy oczekiwań Sońki powieść wprowadza nas w doświadczenie drugiego, które, jak opisuje Tischner:

oznacza otwarcie dla mnie etycznego horyzontu mego istnienia. W ramach tego horyzontu ja jako człowiek obcuję z drugim jako człowiekiem. Istotę tego obcowania stanowi dialog dobrej woli. [...] Dobro drugiego jest sprzężone z moim dobrem, a moje dobro z dobrem drugiego. Ratując drugiego od śmierci, ratuję siebie od winy, ratując siebie od winy, ratuję drugiego od śmierci⁸.

Filozof rozwinął swoją myśl o etycznym doświadczeniu drugiego w *Filozofii dramatu*, gdzie, odwołując się do fenomenologicznie ujmowanego pojęcia sceny („jesteśmy na świecie jak na scenie”⁹), rozważa istotny jej element, a mianowicie „otwarcie dialogiczne” na innego człowieka, w którym „inny człowiek jest we mnie obecny – lub obecny przy mnie – poprzez roszczenie, jakie we mnie budzi. [...] Więzy, która między nami powstaje, jest więzią zobo-wiązania. Zobo-wiązanie to wiązanie obowiązkiem”¹⁰.

Wypada przyrzeć się skutkom tego spotkania: odpowiedzi Igora. W planie przedstawionej w powieści linii fabularnej Igor wysłuchuje opowieści Sońki, czuwa przy jej śmierci. Jednakże czy

⁷ J. TISCHNER: *Sztuka etyki...*, s. 386.

⁸ Ibidem, s. 388.

⁹ J. TISCHNER: *Filozofia dramatu...*, s. 13.

¹⁰ Ibidem, s. 17–18.

można tu rozważać „dialogiczne otwarcie” na innego? Tischner odpowiada:

Dialog ustanawia, umacnia, trwającą dłużej lub krócej, bogatszą lub uboższą, duchową rzeczywistość – rzeczywistość międzyludzką – która zakreśla istotny sens dialogicznej wzajemności osób. Na rzeczywistość tę składa się wszystko, co ludzi wiąże, co zbliża i ogarnia, a także i to, co ich dzieli, oddala, odpycha, o czym nie należy mówić, że się znajduje we mnie lub w tobie, albo na scenie, lecz co jest „między nami”. Między nami jest właśnie wspólny wątek dramatyczny – nasz dramat¹¹.

W przypadku powieści Karpowicza śledzenie rozwoju tak rozumianego wątku dramatycznego byłoby lekturowym nadużyciem, albowiem od pewnego momentu czytelnik *Sońki* musi się zorientować, że jej treścią jest, owszem, następstwo spotkania bohaterów, ale zaprezentowane w określonej ramie modalnej: jako adaptacja teatralna spotkania i usłyszanej przez Igora opowieści. Adaptacja jest dana czytelnikowi w dwóch (lecz nie sygnalizowanych wprost) porządkach czasowych i ontologicznych – jako dokonywana na bieżąco w reżyserskiej głowie, najpierw z nawyku, może dla zabawy: „I machnął różdżką: słońce wygasło, na widowni ucichły szmery, zaraz premiera, punktowy reflektor wydobywa z mroku zgarbioną postać” (S, s. 18), i dokonana, wystawiona w stołecznym teatrze, wielokrotnie oglądana, komentowana i ciągle poprawiana przez Igora. Czytelnikowi przedstawiana jest zarówno praca bohatera nad adaptacją, jak i jej sceniczny rezultat. W takim, całościowym spojrzeniu nie tylko na fabułę, ale na kompozycję utworu, powieść interpretować można jako następstwo „zobowiązania” Igora, który po Tischnerowsku rozumianą „scenę ludzkiego dramatu” przenosi na scenę teatru, w którym pracuje.

Jakie wynikają znaczeniowe konsekwencje tak ujętego w powieści problemu etycznego doświadczenia drugiego człowieka? Wyda-

¹¹ Ibidem, s. 20.

je się, że można tę kwestię rozważyć wobec dwóch pól semantycznych, jakie wyłaniają się z pojęć etosu i teatru, mających wspólny rdzeń znaczeniowy: „miejsce”.

Skorzystajmy najpierw z kategorii etosu. Tischner w swoich wykładach z etyki¹² przywołuje rozpoznanie Martina Heideggera, który usiłował dotrzeć do źródła znaczenia słowa „ethos”, analizując wypowiedź przypisywaną Heraklitowi: „Ethos antropou daimon”. Niemiecki filozof przypomina najpierw:

Ethos oznacza pobyt, miejsce zamieszkiwania. Słowo jest nazwaniem otwartego obszaru, w którym mieszka człowiek. Otwarta przestrzeń jego miejsca pobytu pozwala przejawiać się temu, co się zbliża ku istocie człowieka i co, dochodząc, przebywa w jej pobliżu¹³.

Heidegger zwraca uwagę na fakt, że Heraklit posłużył się słowem „daimon”, wskazując w ten sposób na to, co się przybliża, a zarazem na to, co w pełni określa istotę człowieka: „Według Heraklita jest to dajmon – Bóg. Wypowiedź brzmi: »Człowiek, na ile jest człowiekiem, mieszka w pobliżu Boga«”¹⁴. Polski komentator podejmuje Heideggerowski trop i rozwija myśl w nim zawartą:

A więc *ethos*, miejsce otwarte, w którym uobecnia się Bóg, miejsce swojskości, ale uobecnia się Ktoś, Kogo oswoić nie można. I taki jest *ethos*. Zdaniem Heideggera taki jest pierwotny, zasadniczy *ethos* człowieka. Można powiedzieć, że ten *ethos* polega na swoistym doświadczeniu domu, zadomowienia¹⁵.

Wykładnia etosu pozwala Tischnerowi na sformułowanie pojęcia z niego wywiedzionego, a mianowicie etyki: „Etyka byłaby tą

¹² Zob. J. TISCHNER: *Etyka a historia...*, s. 214–218.

¹³ M. HEIDEGGER: *List o „humanizmie”*. Przeł. J. TISCHNER. W: M. HEIDEGGER: *Znaki drogi*. Przeł. S. BLANDZI et al. Warszawa 1999, s. 304.

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ Zob. J. TISCHNER: *Etyka a historia...*, s. 218.

refleksją, czy tą mądrością, która mówi, jak budować dom, czyli jak być sobą na swoim w swojej przestrzeni”¹⁶.

W powieści Karpowicza delikatnie sugerowanym od początku wątkiem jest tożsamość Igora. Bohater wraca w strony, skąd pochodzi. Czytelnik nie poznaje powodów, dla których Igor znajduje się w miejscu, w którym spotyka Sońkę, brakuje dostatecznej motywacji, dlaczego przyjmuje zaproszenie staruszki do jej chatki. Akcentowana jest natomiast odmienność Igora, jego niedopasowanie do okoliczności, w jakich się znalazł: ma drogie, modne ubranie, luksusowy samochód, najnowsze gadzety, przejawia zblazowanie celebryty korzystającego z zakazanych używek. Z czasem okazuje się, że pochodzi z pobliskiej wsi, a jego prawdziwe imię to Ignacy. Powrót w miejsce urodzenia daje mu możliwość otwarcia się na to, co do niego teraz niespodziewanie przychodzi, a co kiedyś zostawił, co być może wymaga „zadomowienia”: Czy jest to własna tożsamość? Doświadczenie śmierci? Prawda, którą niegdyś zakrył? Prawdziwa historia nieznanego kobiety? Nie poznajemy tego, czym ma być etos Igora, albowiem zamienił go na teatr. Uwaga czytelnika rozprasza się ze śledzenia sensów spotkania w miejscu, które zostało Igorowi przywrócone, na podążanie za ujawnianymi kolejnymi elementami scenicznej adaptacji, na rejestrowanie maszynerii widowiska przez bohatera wyreżyserowanego. Potencjalna „dramatyczność” spotkania i potencjalny etos ustępują teatrowi.

Źródłowe znaczenie słowa „teatr” przypomina Samuel Weber: „Termin teatr ma tę samą etymologię, co termin teoria: oba pochodzą od greckiego słowa *thea*, oznaczającego miejsce, z którego patrzy się lub obserwuje”¹⁷, wyjaśniając zarazem konsekwencje, jakie powstały w kulturze zachodniej: „Wartościowanie wzroku ponad innymi zmysłami, zwłaszcza słuchem, [...] często bywa rezultatem zabezpieczenia sobie pozycji, dystansu, który rzekomo pozwala ujrzyć przedmiot w całości i zarazem pozostawać w bezpiecznej odległości od niego”¹⁸.

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ S. WEBER: *Teatralność jako medium*. Przeł. J. BURZYŃSKI. Kraków 2009, s. XV.

¹⁸ Ibidem.

Igor, jak już zostało zauważone, nie tylko reżyseruje spektakl, ale też go wielokrotnie ogląda, sprawdza, wypróbowuje. Najpierw opracowuje opowieść Soni:

Zastanawiał się, czy nie należałoby mocniej zaakcentować tamtejszej bądź tutejszej – zależy, czy patrzeć z zajmowanego teraz miejsca, czy raczej z Warszawy – gwary, czy nie wyeliminować pewnych związków, metafor, porównań, nazbyt miejskich, na które Sonia nigdy by nie wpadła. A może by i wpadła?

(S, s. 34)

W powieściowej narracji mowa o wydobyciu „uniwersalnego charakteru historii”: „Ta historia musi być zrozumiała przede wszystkim dla innych, wtedy stanie się też zrozumiała dla mnie (S, s. 34) – decyduje Igor. Postanawia zatem odebrać opowieści Sońki jej indywidualne, poszczególne cechy. Jak to czyni? Odwołując się do literackich i kulturowych wzorców, tych przez niego deklarowanych, które *nota bene* zaznaczane są w narracji nawiasem: „(Hydra lernejska, pomyślał Igor)” (S, s. 92), „(Żona Lota, zanotował Igor, szkoda, że skojarzenie nie do wykorzystania)” (S, s. 123), „(Ach, wzruszył się Igor, Antygona i Polinejkes! Gdyby Sonia gniła, czy ktoś by ją pochował?)” (S, s. 171) oraz tych zrealizowanych w adaptacji: sztafaż baśniowy i biblijny, mityzujący historię Sońki¹⁹, scena jej wesela rozpisana na tekst dramatyczny, nawiązujący do *Wesela* Wyspiańskiego (z rekwizytami i *dramatis personae*, z Panem Młodym). Skojarzenia celowo powierzchowne, niestosowne, dobierane na wyrost, ich nieodpowiedniość jest uwypatniana: „(Rilke? – zadumał się Igor, to chyba jednak przegięcie)” (S, s. 171). Czemu mają służyć? Ich wyrazistość wskazuje na klisze myślowe, zamiar uniwersalizacji zmienia się w eksponowaną banalizację, obnażającą mechanizmy współczesnych zabiegów

¹⁹ Ireneusz Gielata potraktował te zabiegi na serio, wydobywając ich sakralizujące znaczenia; zob. I. GIELATA: „Święta” *Sońka* „od Niezliczonych Boleści”. O „*Sońce*” Ignacego Karpowicza. „Świat i Słowo” 2014, nr 2.

medialnych (w tym literackich), eksploatujących indywidualne nieszczęścia, z pojedynczych dramatycznych losów ludzkich czyniących fabularny standard, który stępią etyczną wrażliwość. Przewrotnie takie właśnie recenzje zbiera po premierze spektaklu Igor: „[...] przetworzenie śmierci i wzruszenia na cierpienie” (S, s. 77). Zarazem jednak tak pokazywana jest jego postać w zaadaptowanym przez niego samego i wyreżyserowanym przedstawieniu: „Igor czujny, zawsze w pracy, ciągle robi karierę, wszystko mu się przydać może, recyklinguje cierpienie i śmierci. Pozostała mu tylko do wypowiedzenia śmierć Janka” (S, s. 182). Problemy, które musi rozwiązać bohater, na przykład, jak przełożyć cudze jednostkowe doświadczenie w teatralne widowisko – to problemy współczesnej kultury spektaklu, w powieści Karpowicza jednocześnie wykorzystywane i krytykowane. Recenzenci powieści ten właśnie krytyczny gest autora cenili najwyżej, sygnalizując jednocześnie jego podstępność: wykorzystanie chwytów, które są demaskowane, zabiegi iluzji i deziluzji²⁰.

Ów krytyczny dystans przejawiany przez bohatera, przenoszony na czytelnika powieści, należy do domeny teatru jako „miejsca, z którego się patrzy”. Przejście z etosu w teatr zmienia układ wartości: z etycznego zaangażowania, które czyni podmiot tym, co jest jego istotą, w unaocznioną wiedzę: teorię. Tym samym w powieści Karpowicza za pomocą teatralnego instrumentarium obnażony został ponowoczesny status sztuki, w tym literatury, która nie przyjmuje już zobowiązań do przedstawiania prawdy i rzeczywistości, a zajmuje się demaskowaniem mechanizmów ich wytwarzania. Gdy zapytamy: Czy w tej literaturze jest miejsce na etykę? – będziemy musieli odpowiedzieć: Co najwyżej na ponowoczesną, jaką na przykład opisuje Zygmunt Bauman: taką, która chce mieć „adiaforyzujące skutki (czyli sprawiające, że działania etyczne mają neutralny charakter i nie podlegają etycznej ocenie

²⁰ Zob. m.in.: P. CZAPLIŃSKI: *Jak wyjść z kopalni trupów*. „Gazeta Wyborcza”, 20.05.2014, s. 16; M. ORSKI: *Jaskinie cierpień*. „Odra” 2014, nr 10, s. 123–124; L. BUGAJSKI: *Droga mleczna i masło*. „Twórczość” 2014, nr 6, s. 94–97; D. NOWACKI: *Układanie melodramatu*. „Nowe Książki” 2014, nr 8, s. 82–83.

i potępieniu)”²¹. Tak właśnie zachowuje się bohater-reżyser-podmiot w powieści: przedstawia, że jest „opowiadany”, kiedy ogląda swoją postać graną na scenie, i zarazem sygnalizuje, że jest „opowiadającym” tę sytuację:

Jestem Ignacy, występuję w trzeciej osobie. Występuję przypadkowo, występuję przed samym sobą. Siedzę teraz w ostatnim rzędzie, a może leżę w łóżku. To zależy od nocy. Jestem strażnikiem tej bajki. Jej ryzykownym redaktorem i przygodnym bohaterem. Reżyserem i Historykiem. Wyjdę z teatru ostatni albo pójdę do sklepu nocnego. To zależy od nocy, czy siedzę w ostatnim rzędzie, czy leżąc w łóżku, czekam na bezsenność.

(aktor grający Ignacego siada obok Soni i Miszy).

(S, s. 129)

Myśliciel ponowoczesności zauważa:

Pojęcia odpowiedzialności i odpowiedzialnego wyboru, należące wcześniej do semantycznego pola powinności etycznej i moralnej dbałości o Innego, przesunęły się lub zostały przesunięte do świata samorealizacji i wyznaczania poziomu ryzyka. Równocześnie „Inny” jako stymulator, cel i miara odpowiedzialności, którą człowiek powinien na siebie wziąć i którą powinien realizować, niemal zniknął z pola widzenia, odsunięty na bok lub przyćmiony przez jaźń działającej jednostki²².

Figura słuchającego, piszącego, a później oglądającego spektakl bohatera-reżysera, zastanawiającego się na przykład nad Drugą Sceną Przebudzenia, „co jeszcze można by poprawić” (S, s. 162), staje się znaczącym znakiem przejścia etyki w estetykę. Nie pomo-

²¹ Z. BAUMAN: *Szanse etyki w zglobalizowanym świecie*. Przeł. J. KONIECZNY. Kraków 2007, s. 37.

²² Ibidem.

że także demaskacja inscenizacji pogrzebu Sońki i wyboru kadiszu jako ogranej kulturowo formuły obrzędowej:

Przyszło mi do głowy tylko słowo obce – kadisz: wielkie ryzyko sceniczne, groźba efekciarstwa, kolejne memłanie Holokaustu. Kicz. Bez tego jednak przedstawienie się nie uda. I czy to ma znaczenie, co wzrusza? Arcydzieło czy szmira? Wzruszenie jest takie samo.

(Czy Żydzi mają katharsis – zastanawiał się Igor – a jeśli nie, to czy katharsis zapożyczają od Greków, gdy potrzebują? Czy tak to właśnie wygląda, że jedni zapożyczają się od drugih?)

(S, s. 195)

Jeżeli nie ma etosu, miejsca, w którym „uobecnia się Bóg, Ktoś, Kogo oswoić nie można”, teatr/teoria nie sprawi, że świat będzie widziany w hierarchii wartości.

Bibliografia

- BAUMAN Z.: *Szanse etyki w zglobalizowanym świecie*. Przeł. J. KONIECZNY. Kraków 2007.
- BUGAJSKI L.: *Droga mleczna i masło*. „Twórczość” 2014, nr 6, s. 94–97.
- BURZYŃSKA A.: *Od metafizyki do etyki*. W: EADEM: *Anty-teoria literatury*. Kraków 2006.
- CZAPLIŃSKI P.: *Jak wyjść z kopalni trupów*. „Gazeta Wyborcza” 20.05.2014, s. 16.
- GIELATA I.: „Święta” Sońka „od Niezliczonych Boleści”. O *Sońce Ignacego Karłowicza*. „Świat i Słowo” 2014, nr 2, s. 185–195.
- HEIDEGGER M.: *List o „humanizmie”*. Przeł. J. TISCHNER. W: M. HEIDEGGER: *Znaki drogi*. Przeł. S. BLANDZI et al. Warszawa 1999.
- KARPOWICZ I.: *Sońka*. Kraków 2014.
- MARKOWSKI M.P.: *Zwrot etyczny w badaniach literackich*. „Pamiętnik Literacki” 2001, nr 1, s. 239–244.
- NOWACKI D.: *Układanie melodramatu*. „Nowe Książki” 2014, nr 8, s. 82–83.
- ORSKI M.: *Jaskinie cierpień*. „Odra” 2014, nr 10, s. 123–124.
- TISCHNER J.: *Etyka a historia. Wykłady*. Oprac. naukowe i przedm. D. KOT. Kraków 2008.

- TISCHNER J.: *Etyka wartości i nadziei*. W: D. VON HILDEBRAND, J.A. KŁOCZOWSKI, J. PAŚCIAK, J. TISCHNER: *Wobec wartości*. Poznań 1982.
- TISCHNER J.: *Filozofia dramatu*. Paryż 1990.
- TISCHNER J.: *Sztuka etyki*. W: IDEM: *Myślenie według wartości*. Kraków 1993.
- WEBER S.: *Teatralność jako medium*. Przeł. J. BURZYŃSKI. Kraków 2009.

Beata Gontarz

**The ethical meanders of the (narrative) subject
in Ignacy Karpowicz's *Sońka***

Summary

The theme of the article, that is, the ethical shifts of the *Sońka*'s (narrative) subject, draws upon Józef Tischner's findings, particularly the philosopher's understanding of ethics as a theory of the human considered as "raw material" for values and on his philosophy of the human person as a dramatic being. Assumed as a departure point, the meeting between the novel's male protagonist (hinted at as an autobiographical character) and the heroine, is later transformed into overtly staged theatrical adaptation. The article ponders ethical ramifications of the foregoing procedure: transferring the drama inherent to meeting other person, along with the ethical responsibility that comes with it, onto the process of divulging the mechanics of adaptation and staging. Another stand utilized in the analysis is Samuel Weber's view of the theatre as a critical art which is, etymologically, related to the term "theory" via the Greek word *thea* designating the place from which one has an outlook, view, or sight. As a consequence, what is addressed are the issues relating to ethics in literature that no longer incurs responsibilities to depict the truth and reality, but rather unmasks mechanisms of their production.

Key words: ethics in literature, the human as raw material, the poetics of meeting

Beata Gontarz

**Les méandres éthiques du sujet
dans *Sońka* d'Igancy Karpowicz**

Résumé

Les déplacements éthiques du sujet dans *Sońka* que l'on analyse dans le présent article ont été tirés des solutions de Józef Tischner, de sa façon de comprendre l'éthique, c'est-à-dire de la théorie de l'homme considéré comme une « matière » pour la valeur, ainsi que de sa philosophie de l'homme perçu comme un être dramatique. La rencontre du héros (suggéré comme une figure autobiographique) avec l'héroïne, constituant le point de départ dans le roman, est soumise à la procédure de l'adaptation théâtrale révélée au lecteur. Dans l'article, on analyse les résultats éthiques de ce procédé : le déplacement du caractère dramatique de la rencontre avec un autre homme et l'engagement éthique en faveur du dévoilement de la mécanique de l'adaptation et de la mise en scène qui résulte d'un tel déplacement. Dans cet objectif, on a également appliqué la conception de Samuel Weber relative à la fonction critique du théâtre étymologiquement lié à la « théorie » avec le mot grec « thea », à savoir le lieu d'où l'on regarde. Par conséquent, on a abordé les questions concernant l'éthique dans la littérature qui n'assume plus les obligations visant à présenter la vérité et la réalité, mais s'occupe uniquement du démasquage des mécanismes qui répondent de leurs formations.

Mots clés : éthique dans la littérature, homme en tant que matière, poétique de rencontre

EDYTA SOŁTYS-LEWANDOWSKA

*Uniwersytet im. Adama Mickiewicza
Wydział Filologii Polskiej i Klasycznej*

Ja-kobieta Przestrzeń aksjologiczna we współczesnej poezji kobiet*

Badając sferę aksjologiczną w literaturze, odnosimy się do różnych obszarów poszukiwania. W poezji pisanej przez kobiety tym, co wydaje się szczególnie interesujące, jest przestrzeń doświadczającego podmiotu. Doświadczenie, jak udowadniają antropologowie literatury, pozwala odczytywać twórczość jako świadectwo rozpięte między indywidualizmem a uniwersalizmem, „dzięki temu może zachować charakter na poły dokumentalny, na poły fikcyjny”¹. Rekonstruując więc podmiot kobiecy i jego sferę

* Artykuł został napisany w ramach badań finansowanych ze środków Narodowego Centrum Nauki (projekt badawczy nr 2015/17/B/HS2/01245).

¹ „Rekonstrukcja podmiotu lirycznego jako Innego, którym jesteśmy zainteresowani, przypomina etnograficzny proces pisania o kulturach, odkrywający z jednej strony naszą potrzebę pisania o doświadczeniach, z drugiej potrzebę tworzenia fikcji (tu szczególnie istotne ustalenia Wolfganga Isera). Antropologia literatury sytuowałaby podmiot liryczny zgodnie z nazwą swojej dyscypliny – między życiem a jego zapisem, między tekstem a tym, co z tekstu możemy z życia zrozumieć. Redukcja do funkcji tekstowej nie stanowi jednak, jak początkowo zdawało się Barthesowi i Foucaultowi, przyczynku do śmierci, ale jest – do czego doszli później – trwałą formą przeżywania. Sama poezja zaś przestaje pełnić rolę dokumentu lub »czystej« literatury (czego domagano się na różnych etapach jej rozwoju), przekształca się w świadectwo, które okazuje się tyleż indywidualne, ile wspólnotowe – dzięki temu może zachować charak-

aksjologiczną, w pierwszej kolejności określamy jego inność, nie-
tożsamość. Zdaniem krytyków i badaczy literatury kobiecość jest
„przede wszystkim pewną formą człowieczeństwa, człowieczeń-
stwa aktywnego i zdobywczego”². Różni się od innych (męskich,
animalistycznych) ukształtowaniem stosunku podmiotu do świa-
ta³, ale również do historii⁴. Dla Anny Legeżyńskiej kobiecość
jest „nazwaniem emanacji podmiotu”⁵. Badając różne przejawy
i modalności podmiotu-kobiety, nieuniknione jest przechodzenie
od wartości uniwersalnych, ogólnoludzkich, do ściśle „kobiecych”,
wynikających z odmienności biologiczno-kulturowych. Dostrze-
gając napięcie, jakie kształtuje się między nimi, oraz badając la-
bilność przechodzenia z jednej sfery aksjologii w drugą, można
wyróżnić kilka najistotniejszych momentów konstytuowania się
kobiecego podmiotu. Niektóre z nich, z racji popularności wśród
badaczy literatury, nie tylko kobiecej, są już dobrze rozpoznane,
a przynajmniej częściowo omówione, jak kwestie aksjologiczne
związane z kobiecym erotyzmem⁶ czy poezją elegijną, eksponują-
cą starość kobiecego podmiotu⁷. Inne pozostają wciąż niezbadane

ter na poły dokumentalny, na poły fikcyjny”. M. TELICKI: *Podmiot liryczny – między uśmierceniem a wskrzeszeniem*. W: *Podmiot w literaturze polskiej po 1989 roku. Antropologiczne aspekty konstrukcji*. Red. Ż. NALEWAJK. Warszawa 2011, s. 208.

² J. KWIATKOWSKI: *Notatnik*. (V. Dola recenzenta – renesans Świrszczyńskiej). W: IDEM: *Notatki o poezji i krytyce*. Kraków 1997, s. 61.

³ G. BORKOWSKA, M. CZERMIŃSKA, U. PHILLIPS: *Pisarki polskie od średniowiecza do współczesności. Przewodnik*. Gdańsk 2000, s. 6.

⁴ S. STABRO: *Zamknięty rozdział. Szkice o polskiej poezji współczesnej*. Warsza-
wa 1994, s. 141–142.

⁵ A. LEGEŻYŃSKA: *Od kochanki do psalmistki... Sylwetki, tematy i konwencje
liryki kobiecej*. Poznań 2009, s. 10.

⁶ Zob. np. A. STAPKIEWICZ: *Ciało, kobiecość i śmiech w poezji Anny Świr-
szczyńskiej*. Kraków 2014.

⁷ Zob. szczególnie A. LEGEŻYŃSKA: *O pewnym nieistniejącym toposie liryki
kobiecej*. W: EADEM: *Od kochanki...*, s. 105–119; J. HOBOT-MARCINEK: *Stara Syle-
nis*. W: EADEM: *Stara baba i Goethe. Doświadczenie i transgresja starości*. Tade-
usz Różewicz, Czesław Miłosz, Jarosław Iwaszkiewicz. Kraków 2012; A. CZYŻAK:
Zbierane Krystyny Miłobędzkiej. W: EADEM: *Na starość. Szkice o literaturze prze-
tomu tysiącleci*. Poznań 2011, s. 167–175.

lub słabo omówione, jak chociażby aksjologia okresu dorastania. Równie ciekawe wydają się rozważania skupione na przeżyciach *stricte* kobiecych – macierzyństwie, porodzie, menstruacji. Z perspektywy aksjologicznej szczególnie interesujące wydają się utwory opisujące tzw. trudne doświadczenia – poetyckie świadectwa braku oraz utraty dziecka, poronienia, narodzin dziecka chorego – to one bowiem w najbardziej wyrazisty sposób eksponują sferę wartości, w jakiej porusza się podmiot. Po przeciwległej stronie lokuje się przestrzeń wartości uniwersalnych związanych z naturą. Aksjologia ekopodmiotu kobiecego, postulującego wrażliwość na przyrodę, staje się swego rodzaju manifestem współodczuwania ze światem. Obie postawy: macierzyńska i ekologiczna, będą zatem ujawniać zbliżone cechy podmiotu i paradoksalnie poruszać się w jednej przestrzeni aksjologicznej.

„Kobieta potrzebuje sekundy, by pokochać”⁸

Macierzyństwo jako emblemat kobiecości *par excellence* ujawnia jak żadne inne doświadczenie przestrzeń aksjologii poezji kobiecej związanej z pojęciami, takimi jak: rodzenie, matkowanie, karmienie, dziecko, „mały wielki świat”⁹, opieka, poświęcenie, oddawanie siebie, ale także podziw, podglądanie dziecięcego świata, naśladowanie go (w poezji Marii Cyranowicz). To obszar nieustannie eksplorowany i poetycko wykorzystywany. Jednak to w poezji spod znaku „znikania”, „trwonienia” i „utruty” skupiają się jak w soczewce problemy podmiotowości matkującego podmiotu¹⁰. Justyna Bargielska uczyniła temat macierzyństwa i poronienia centralnym w swej poezji. Dziecko jest „zauważalnym »ciałem obcym«” jak

⁸ B.P. KLARY: *De-klaracje. Geny. Anty-geny. Memy*. Sopot 2012, s. 44. Cytaty z tego tomu opisuję w nawiasie skrótem tytułu zbioru DK i numerem strony.

⁹ Peryfraza dziecka używana przez Krystynę Miłobędzką w jej poezji.

¹⁰ O matkowaniu podmiotu pisała w odniesieniu do poezji K. Miłobędzkiej, K. KUCZYŃSKA-KOSCHANY: *Miłobędzka, macierzyństwa*. W: *Miłobędzka wielokrotnie*. Red. P. ŚLIWIŃSKI. Poznań 2008, s. 130–146.

pisze Joanna Wójcik¹¹ – uświadamia nam kruchość egzystencji, ale i niestabilność kobiecego świata. Dziecko – oczekiwane, chciane, staje się *poszalałe i pomarte*, a „Poronić można wszędzie / i wszystko” (E&E, SW¹²). Podmiot przestaje być matką *in statu nascendii*, a staje się podmiotem zarażonym śmiercią, podmiotem, którego traumatyczne doświadczenia zmieniają optykę spojrzenia. Odtąd każdy widziany odprysk rzeczywistości naznaczony będzie zmedykalizowaną, śmiertelną perspektywą¹³, a zniekształcający świat ból utraty dziecka nie pozwoli o sobie zapomnieć. W relacjach zwykłych pozornie zdarzeń, jak pisze Wójcik, ciągle natrafiamy na pewne niepasujące elementy: „lipcową narkozę”, „justynex”, „sekcję noworodków”, „ciemne wody”, „dropsette”, „rigor mortis”, „fenol blue”, ale i często zaskakujące, niedające się łatwo interpretować, puenty: „Na kontynencie bez zmian: dzieci wbiegają na szosę, / kamieniarz robi nagrobki i stopnie” (*Fugowanie*, SW, s. 80). „W efekcie otrzymujemy gęsty, ucieleśniony, zmetaforyzowany język, o sensach nieoczywistych, trudnych do uchwycenia, zaciemnianych przez nieco surrealne połączenia słów”¹⁴. W tym niezwykle zaszyfrowanym języku metafory ujawniają swój wymiar personalny, jak pisała Teresa Dobrzyńska¹⁵, stąd nieuniknione jest czytanie macierzyńskich utworów Bargielskiej przez pryzmat jej *Obsoletek*.

[...]

Więc idę do szkoły,

w korytarzu trwa wybuch, a w pokojach lato

w rodzaju nic nie schnie. Ale się nie rozglądam

¹¹ J. WÓJCIK: *Wiersze szpitalne. O medycznych wątkach we współczesnej poezji kobiet (rekonesans)*. W: *Kobieta, literatura, medycyna*. Red. A. GALANT, A. ZAWISZEWSKA. Szczecin 2016, s. 343.

¹² J. BARGIELSKA: *Szybko przez wszystko*. Wrocław 2013, s. 69. Cytaty z tego tomu opatruję tytułem utworu, skrótem tytułu zbioru SW i numerem strony.

¹³ J. WÓJCIK: *Wiersze...*, s. 343.

¹⁴ Ibidem, s. 344.

¹⁵ T. DOBRZYŃSKA: *Od słowa do sensu. Studia o metaforze*. Warszawa 2012, s. 83.

tylko idę, macham,
trochę entuzjastka, a trochę odkrywca,
że nie wszystkie dzieci dają się pochować.

(*Najśłynniejsze fotografie*, SW, s. 110)

Poetka w opowieść o szkole wplata odpryski straumatyzowanego doświadczenia śmierci dziecka. Czytając tekst linearnie, dokonujemy coraz to ważniejszych odkryć: ironii zamkniętej w lekkości opowieści („idę, macham”), wielopoziomowości metaforyki („w korytarzu trwa wybuch” jako peryfraza szkolnego rozgardiaszu, ale i doświadczenia emocjonalnej entropii podmiotu), zaskakującej puenty, która ujawnia, iż doświadczenie poronienia staje się konstytutywne dla jej kobiecego podmiotu. To, co wyraźne w poezji Bargielskiej, to „uwolnienie od natrętnej asysty językowych szablonów”¹⁶, jak pisał Piotr Śliwiński.

Przekroczyła niewytyczone na żadnej mapie, lecz wyczuwalne granice intymności. Złamała tabu związane z nielegalnym uczuciem, ciałem, kobiecością, erotyzmem. Zrobiła to w szczególny sposób – powołała się na konkretne, do szpiku żeńskie doświadczenie, skutecznie chroniąc się przy tym przed sentymentalizmem emocjonalnych klisz, krzykiem, pretensjami do losu czy rozprawianiem się z porządkiem świata¹⁷.

W opowieści podmiotu nie matkującego, a rozpamiętującego, który nieustannie wraca do przeżytej traumy, szczególnie ważna jest ucieczka od sentymentalizmu banalizującego wagę tematu.

Coś, czego nigdy nie zapomnę, coś, czego nie mogę
sobie przypomnieć. Kwiecień, wiosna, brzuch,
zapewne niedziela. Nie dotknąłem cię, powiedział,

¹⁶ P. ŚLIWIŃSKI: *Trzecia finalistka Nike: Justyna Bargielska i jej „Bach for my baby”*. „Gazeta Wyborcza”, 11.09.2013 – http://wyborcza.pl/1,76842,14582457,Trzecia_finalistka_Nike__Justyna_Bargielska_i_jej.html (dostęp: 1.09.2016).

¹⁷ Ibidem.

ale kiedykolwiek pomyślisz o tym popołudniu,
będziesz wierzyć, że cię dotknąłem.

I to jest mój dar, większy niż cokolwiek.

(*Córce*, SW, s. 129)

Ta nieprzerwana repetycja, przymus powtarzania, łączy kobiecy witalizm z popędem śmierci¹⁸, wykorzystując dobrze znane symbolizacje i kulturową topikę: brzucha jako metonimii macierzyństwa, Elliotowskiego kwietnia, „najokrutniejszego z miesięcy” wprowadzającego w przestrzeń ziemi jałowej, morza niosącego prenatalne ukojenie, metaforyki dotyku sublimującej doświadczenie kobiecości, biblijnego przetwarzania motywów wanitatywnych (*Let's Kohélet*), a może przede wszystkim poetyckiego pseudonimowania i peryfrastycznego przetwarzania utraty, jak w symptomatycznej *Pieśni szkrabisty*:

Może byłeś kiedyś na wyprowadzeniu mysich zwłok?
Gdy smutku proforma gipsowa wydłuża siwe pyszczki,
jakby to było w kinie i wszyscy myślą o tym,
co kto mógł mieć, a nie miał. Złowrogi w cylindrze botanik
nad źródłem się pochyla, pyszni się storczyk we wiadrze,
i mieczyk, i maczek, i lilia.

Nie krwawić ci teraz, serce, a rażno popindalać,
gdy przyszłość się mości w słoiku i jeszcze czas jakiś puchnie,
a smutek przychodzi od razu tak wielki i tak stary,
że zjedz mnie, czereśnio, wołam, zjedz mnie, okruszku, pesteczko.

(*Pieśń szkrabisty*, SW, s. 104)

Inwencja językowa i szeroki wachlarz asocjacji zaciemniają przekaz, ale też paradoksalnie wyraziście zakreślają przestrzeń aksjologiczną. Tym, co wysuwa się na plan pierwszy, jest nastrój smutku,

¹⁸ M. GŁOSOWITZ: *Minimidrasz o panterze, młynarce i martwych gołębiach*. „ArtPapier” 2010, nr 23 (167) – <http://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=119&artykul=2692> (dostęp: 1.09.2016).

wyraz bólu i metaforyka związana ze śmiercią. Kontrast zbudowany na wielkości smutku i niepozorności „okruszka, pesteczki”, moszczącego się „w słoiku”, przeraża. Nie epatuje się tu rozpaczą matki, a prawdę o cierpieniu po utracie dziecka ujawnia się poprzez efekt zaskoczenia. Konkret i precyzja nie stanowią dosadnego komunikatu i porozumienia, prowadzą raczej do rozmowy utrudnionej, „inscenizującej nieustannie sam akt wypowiadania”¹⁹. Nadwrażliwy podmiot poezji Bargielskiej nie tylko nie chce zapomnieć o doznanej traumie. Chce, żeby ból utraty nie stracił na wyrazistości. W świecie „bez znieczulenia” nie ma miejsca na proste pocieszenia. Stąd aksjologicznie najważniejsza miłość wyrażona zostaje właśnie językiem utraty²⁰.

Natomiast w świetle z okien szkolnej biblioteki
wygląda to tak, że moje dziecko stało się kamieniem
i mówi mi: nie płacz, kobieto, skoro ja nie płaczę.

(*Jednym słowem*, SW, s. 121)

To nie zapomnienie o tragedii, ale pamięć daje szanse na przetrwanie. Melancholijne doświadczenie „tracenia” wprowadza podmiot w obszar wartości uniwersalnych – oto wielki smutek po poronieniu jest „stary”, doświadczany przez miliony kobiet wcześniej. A jednocześnie głęboko osobisty, uciekający przed spojrzeniami innych („No, zamknijcie już, tu nie ma nic do patrzenia” (*Jednym słowem*)). Intymność przeżycia daje możliwość pracy żałoby, która nie kończy się konsolacją. Podmiot poezji Bargielskiej istnieje wyłącznie w przestrzeni śmierci, to ona go kształtuje, wyposaża w ironiczne i autoironiczne spojrzenie na rzeczywistość – jedyny skafander obronny przed popadnięciem w rozpacz i rozpadającym się światem.

¹⁹ T. CIEŚLAK-SOKOŁOWSKI: *Miłosne inscenizacje*. „Nowa Dekada Krakowska” 2013, nr 4/5, s. 57.

²⁰ J. SOBOLEWSKA: *Królowa-ogień pisze list*. „Polityka” nr 14 (2853), 6.04.2012 – <http://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/ksiazki/1525689,1,recenzja-ksiązki-justyna-bargielska-bach-for-my-baby.read> (dostęp: 1.09.2016).

Pytam się, czy wysłali te cholerne zwłoki,
czy nie. Piszą mi, że wysłali,
opóźnienie mogło być spowodowane pogodą
i żebym napisała w przyszłą środę,
czy chcę reklamować, czy inne zwłoki w zamian.
sama nie wiem, mam czas do środy,
żeby to przemyśleć. [...]

(*Jednym słowem*, SW, s. 121)

Czasami ów skafander opada, skutkując głęboko pokornym
spojrzeniem matki na cud własnego dziecka²¹:

Urodziłam niesamowicie piękną córkę, jej zęby,
jej włosy są jak z Pieśni nad Pieśniami. I sama
poczułam się piękna, dziękuję. Ale ona
to zupełnie inne piękno,
to jest piękno, które chcę chronić.
Gdybym miała jakieś swoje piękno, wstydziłabym się go,
zresztą pewnie mam jakieś piękno, faceci
nie lataliby tak za mną, gdybym go nie miała,
ale nie lubię swojego piękna, bo faceci
latają za nim. Piękno mojej córki
to co innego. Piękno mojej córki, tak uważam,
jest jedyną nadzieją
tego świata.

(*Inna Róża*, s. 40)

Poetka wprowadza dziecko w porządek *sacrum*, tłumacząc inność córki afirmatywnie, jako jej odświętność, niezwykłość. Jej atrybutem staje się w oczach matki piękno absolutne, istniejące poza realiami świata, metafizyczne. Wiersz wieńczący zbiór *Bach for my baby*, staje się jego wyrazistą puentą. Dziecko jest wartością nadrzędną w przestrzeni aksjologicznej kobiecego „ja” Bargielskiej.

²¹ J. BARGIELSKA: *Bach for my baby*. Wrocław 2012.

Inaczej problematykę macierzyństwa przedstawia Beata Patrycja Klary w książce *De-klaracje. Geny. Anty-geny. Memy*. W pierwszej autobiograficznej części tomu podmiot-matka dowiaduje się o narodzeniu chorego dziecka: „*Noworodek płci męskiej urodzony cięciem cesarskim ze wskazaniem*” (DK, s. 7); „*Wynik: nieprawidłowy chromosom w stadium / metafazy prążków*. Często ubierają go w paski, prążki, linie” (DK, s. 7). Dominantą kompozycyjną tych utworów jest łączenie monologu matki z terminami medycznymi, epikryzami. Medyczne cytaty celowo przywoływane w niezmiennionej formie, dodatkowo podkreślanej kursywą, są osią przewodnią opowieści o pobycie w szpitalu, porodzie, to one wyznaczają linie asocjacyjne i prowokują komentarze podmiotu²²: „*Małowodzie*. Szpitale są za duże na jednego człowieka” (DK, s. 12). Opowieść matki wydaje się więc upleciona z suchych reporterskich faktów, chwilami przeplatanych wypowiedziami personelu medycznego. Jest stonowana, zracjonalizowana, pozbawiona emocji. „Gdyby żył w średniowieczu, matka musiałaby go ukrywać, / bo takie dzieci zabijano. Zwłaszcza gdy nie ssały piersi, choć mleko / kobiece jest najśodsze. Zawiera siedem gram cukru na litr” (DK, s. 8). Wydaje się jednak, że opowieść ta ma też inny cel, wyprowadzić dziecko z zamkniętego świata medycyny w kierunku otwartej przestrzeni kultury. Temu służą wciąż na nowo przywoływane analogie między życiem chłopca a „innym światem”: iluzjonistów, mitologicznej wyprawy Argonautów, objawień w Lourdes, historii Jaćwingów, ludowych guseł, Hiroszimy, miniatur Bacha, płaczków Rilkego etc. I choć najczęściej zestawienia te mają charakter pewnych antytez, jednocześnie stają się głęboko ironicznym spojrzeniem na kondycję swego syna. Ironicznym w sensie, jaki nadawał temu tropowi Paul de Man – ujawniającym parabazę, pęknięcie między światem a językiem²³. Podmiot-matka zмага się bowiem nie tylko z trudną prawdą o chorobie dziecka, ale z dramatyczną niemożnością wypowiedzenia własnych lęków w dostępnym sobie

²² J. WÓJCIK: *Wiersze...*, s. 347.

²³ Por. uwagi o ironii P. de Mana, który określa ją jako nieustanną parabazę: P. DE MAN: *Pojęcie ironii*. Przeł. A. SOSNOWSKI. „Literatura na Świecie” 1999, nr 10/11, zwłaszcza s. 30–31.

języku. Dlatego każda forma opisu zostaje z czasem porzucona na rzecz innej. I tak zmedykalizowana opowieść o narodzinach stopniowo przeradza się w historię dorastania chorego chłopca, naznaczoną niesamowitością, ale i strachem – przed chorobami, przed innością, przed niemożnością poznania jego zamkniętego świata. Podmiot-matka konstituuje się w roli strażniczki jego funkcji życiowych, podstawowych czynności uznawanych za ludzkie. Staje się tłumaczką jego reakcji na rzeczywistość. Sam także jest przedmiotem zobiektywizowanego, a miejscami także zwulgaryzowanego opisu:

Zimą dwa tysiące piętego Nadwrażliwość w rubryce „Rozpoznanie po porodzie –

Epikryza” napisano: *Wada genetyczna. Opóźniony rozwój psychoruchowy.*

Przeczytała to jego młodziutka matka, którą kilka miesięcy wcześniej

Puknął jego ojciec (według sprecyzowanych źródeł). Teraz często czytają

Wiersze. Ona nawet je pisze.

(DK, s. 8)

Nadwrażliwość chłopca, pierwotność jego odruchów może budzić strach. W matce budzi niepokój o przyszłość.

Przechodzi w krzyk o różnej tonacji, a twarz jego przybiera niemal

Szarą barwę, gdy dostrzega przemoc. Chętnie siedzi przy psie.

Podnosi

Mu powieki, jakby badając stan zdrowia. Drapie zwierzaka za uszami.

Omija go noszenie granatowych mundurków. Z ojcem często czytają

„Fantastykę” i przeliczają palce. Wciąż się tego uczy.

(DK, s. 9)

Z opowieści matki, pozornie zobiektywizowanego opisu dolegliwości i zachowań syna, przeziara żal: „Nie przedłuży linii ojca, kreski matki” (DK, s. 10), „on nie umie [grać na skrzypcach]” (DK, s. 11), „on też nie zna trwogi nadchodzącej śmierci”, „nigdy nie będzie prawnikiem” (DK, s. 11).

Opowieść o porodzie chorego dziecka zderza z sobą dwa niezwykle wyraziste idiomy: intymność jednego z ważniejszych kobiecych doświadczeń: „Pierwiastka. Pisana dużymi literami. Stary balwierz wie, jakie / to ma znaczenie. Bóle krzyżowe i brzuszne, strach pierwszego porodu. Wielkie opowieści, zmyślenia, które są równie ważne jak prawdy”. Ze zmedykalizowanym opisem rutyny szpitala, synekdochicznie redukującej cielesność matek do kilku obrazów: „Na łóżkach leżą pocięte krocza. Mleczne piersi obłożone liśćmi / kapusty trzymanej specjalnie w lodówce. Dopasowane laktatory” (DK, s. 13); „Jeszcze żywa dziewczynka leży w żelaznej nerce w oczekiwaniu / na ostatni oddech nie chcą pokazać jej rodzonej. Nie dają przytulić. / Położna mówi o tym: *wyskrobinny*. Dziwi się, że po wszystkich rodzice / chcą zabrać *materiał* do domu. Zwariowali chyba. Przecież to nic. / *Wcześniaki przed 26. tygodniem życia nie są ratowane. Nie udały się*” (DK, s. 20).

Druga część tomu przedstawia problem lalek-rebornów, które mają zastąpić utracone lub z innych powodów nieobecne dzieci. Ich najważniejszym celem jest idealne odwzorowanie i zastąpienie żywego dziecka: „Do złudzenia przypomina niemowlę. Rysy dziadka z pochodzenia / Włocha, i babki, rasowej Niemki. [...] Ma włosy, przebarwienia na skórze, żyłki. / rozkoszne wałeczki. Oczy niebieskie jak na ostatniej fotografii” (DK, s. 17); „Dziecko oddycha, płacze po nocach, ślini się. Możliwe jest również *zachowanie wady genetycznej. Szczegóły do ustalenia*” (DK, s. 17). Reborny stają się protezą doskonałą, zawierają więc również wady genetyczne oryginałów, a ich tworzenie stać się ma absolutnym substytutem macierzyństwa. „10. Artystka wykonująca lalkę nazwana jest – matką, dzień skończenia // dzieła – dniem narodzin, miejsce produkcji – żłobkiem, zakup – adopcją” (DK, s. 22). Zaciera się zatem różnica między celem terapeutycznym a kompensacyjnym tworzenia takiej lalki, ujawniając patologiczne przywiązanie do przedmiotu. Sprze-

ciw poetki wobec uprzedmiotawianiu dziecka i sprowadzeniu aktu jego utraty do prostego mechanizmu substytucji wywołuje gorzką ironię, dzieląc niejako trudne doświadczenia okółomacierzyńskie na te przeżyte godnie i sprofanowane.

Zebrane reborny są jak hostia w świątyni.
Modlą się do nich. Do twarzy przypominających dzieci no-
szone
w łonach. Teraz łona są puste i wózki też. Zostały tylko *od-
rodzone*.

(DK, s. 22)

Strategia poetycka Klary, łącząca oba idiomy: ludzki i nieludzki, wyostrza perspektywę spojrzenia na doświadczający podmiot-matkę. Z tej reportażowej opowieści wyłania się przejmujący obraz kobiety zdolnej pokochać każde dziecko, chore, poronione, niespełniające oczekiwań. Wiersze te, wypływające z osobistego doświadczenia utraty, mówią także o autoterapeutycznej sile poezji²⁴:

Fala radiowa potrzebuje czterech minut na pokonanie odle-
głości
między Ziemią a Marsem. Kobieta potrzebuje sekundy, by
pokochać.
Przynosi wtedy ze szpitala chore dziecko. Ktoś znalazł chłopca
w pojemniku na śmieci. Pewnie jego wykrzywiona twarzyczka
odstraszyła samicę. Miał nie widzieć, nie chodzić, ale od do-
tyku
rąk starej pielęgniarki – śmiał się. To wystarczyło.
Rodzimy się w kuli,
Ale macica nie daje światła.
To ludzie przynoszą blask
i pieśń wieloryba.

(goshala czyli dom opieki krów, s. 44)

²⁴ J. WÓJCIK: *Wiersze...*, s. 348.

Macierzyńskie, ekopoetyckie...

Macierzyństwo, matkowanie, rodzenie, te ultrakobiece doświadczenia są w poezji nie tylko odniesieniem do jednych z najważniejszych konstytuujących podmiot przeżyć, ale sposobem na opis relacji ze światem. Poezją, która jest jedną z najbardziej wielowymiarowo wykorzystujących metaforę macierzyństwa, jak wykazała Katarzyna Kuczyńska-Koschany, jest poezja Krystyny Miłobędzkiej:

W rodzeniu słów jest Miłobędzka położną dla innych, bezmownych (rośliny) albo mownych inaczej istot (zwierzęta), a jej rzadki kunszt majeutyczny i empatyczne poczucie pokrewieństwa sprawiają, że – chociaż wejście w to, co Inne, nie jest do końca możliwe – owo Inne wspomaga rodzenie siebie, stawanie się właśnie kimś innym: dziewczynką, matką, staruszką, umarłą [„twarzą matki, dziewczynki, kijanki”, jak w wierszu otwierającym *Wykaz treści*, s. 145]²⁵.

Rodzenie, archetypiczna metafora stwarzania, ma w poezji Miłobędzkiej wymiar zarówno związany z kobiecym doświadczeniem, jak i z owym „empatycznym poczuciem pokrewieństwa”. Jest pełnym współczucia współistnieniem w egzystencji i bólu:

[...] przecież cię bolałam, nie pamiętasz? krzyczałaś, nie pamiętałam?
w środku twego strachu roślam kiedy za drugiego chwyta się powietrze, kiedy i kiedy się
i kiedy?
ile ciemnej drogi, dosłownie

(WYSŁUCHANE ALE POMYLONE, *Dom, pokarmy*, s. 112)²⁶

²⁵ K. KUCZYŃSKA-KOSCHANY: *Miłobędzka...*, s. 137–138.

²⁶ K. MIŁOBĘDZKA: *Zbierane*. Wrocław 2006. Wszystkie utwory poetki cytuję za tym tomem, w nawiasie podając tytuł wiersza, tytuł tomiku, z którego pochodzi utwór i numer strony.

Ból jest tutaj sposobem na stworzenie najważniejszych relacji ze światem i z innym. Pozwala on pełniej współuczestniczyć w istnieniu, towarzyszyć w „ciemnej drodze”. Staje się wspólnotą egzystencji umożliwiającą wymiennosc („przecież cię bolałam”, „w środku tego strachu rosłam”). Dlatego to nie współdzielony ból jest źródłem strachu, ale jego brak.

W myśl wrażliwości i współodczuwania podmiot poezji Miłobędzkiej zawiesza czasami zmysły, by nie stłumić, nie przytłoczyć „tego” – co bliskie, co ważne, co obecne w swoim aksjologicznym horyzoncie.

nie dotykać kiedy włązi w oczy ani uszy przykładać do tego co roi, niech się nasyci zagarniętym ciałem, niech się napuśzy w rozgadane ździebko i otrzęsie domem, a skąd samo nie wie, nawet skóry nie ma – skądeś, mimo, niechcąc aż moje.

(ODPISANE NA STRATY, *Pamiętam*, s. 66)

„To” wzbudza uczucia macierzyńskie, staje się „mimo, niechcąc aż moje”. Zaczyna dzielić egzystencję z poetyckim „ja” niejako przypadkiem. Właściwie nie wiadomo, dlaczego. Jedynie w wyniku jakiejś uważności patrzenia na świat „to” zaczyna istnieć w przestrzeni aksjologicznej. Jego egzystencja staje się ważna, zostaje otoczona opieką. Paradoksalnie zaimek „moje” nie oznacza zawłaszczenia. Jest raczej oznaką dążenia do relacji, choć niesymetrycznej (to podmiot tu matkuje), to jednak pełnej empatii, upodmiotawiającej. Kobięce „ja” niczym matka, rodzicielka, ustępuje miejsca („w ciszy słyszę twój oddech, tylko wtedy słyszę twój oddech / kiedy wstrzymam własny [...]” *Wykaz treści*, s. 147), zgadza się na poświęcenie, by „moje” się nasyciło, by poczuło się u siebie, „otrząsało domem”. Postawa podmiotu wyrastając z empatii, jednocześnie ją przekracza, by nie tylko współodczuwać, rozumiejąc inne istoty. Podmiot dąży do współistnienia.

Jestem. Współżywa, współczynna, współwinna. Współdzielona,
współdrzewna. Współistnieję. Ty jeszcze nie wiesz co toaczy.

Obdarowana przenikaniem. Znikam jestem. Współtrwam (z Tobą) [...]

Współotwarta z oknem, współpłynna z rzeką. Jestem żeby wiedzieć znikam? Znikam żeby wiedzieć jestem? Cała ale całej nigdzie nie ma. Współprzelatująca, współniebna. Pół wieku żyłam po to!

(Wykaz treści, s. 185)

„Wszystko jedno ze mną” (*Gubione*, s. 37) – formuła zaczerpnięta z ostatniego tomu poetki – zdaje się dobrym podsumowaniem tych dążeń. Odkrycie to można nazwać metafizycznym. Miłobędzka jak Witkacy umieszcza swoje „Istnienie Poszczególne” w szeregu innych równie ważnych, ale idąc dalej, postuluje zjednoczenie, przedziwnie rozumianą „jedność w wielości”. Dlatego wielokrotnie podkreślana waga figury matki w poezji Miłobędzkiej i tu znajdzie jeszcze jedno zastosowanie. „Matkujący” podmiot to ten, dla którego całe stworzenie stanowi część jego samego. Tak jak dziecko w sposób fizyczny jest częścią ciała matki (najpierw przez okres ciąży, potem jako nosiciel cech genetycznych), „życie moje dziecko”, jak napisze poetka, tak całe istnienie, w którym uczestniczy podmiot, stanowi jego część. Poetka niejako z konieczności używa metafor antropomorfizujących, w jej perspektywie poznawczej świat nie-ludzki posiada tę samą wartość i godność, co świat człowieka. Stąd „to” „niebne”, „wróble”, „nasze” zarazem jest innym, nieraz bowiem zaświadczy o swojej obcości, i nie jest innym, lecz tym samym, dzieląc tę samą kondycję przemijania, cierpienia, niezadomowienia, całości niczym nieróżniącego się bytu. Właśnie z obcowania z całym światem, szczególnie tym niehumanistycznym, rodzi się ogromne otwarcie na to, co inne. Nieobojętność na wielowymiarowość i wielodoświadczeniowość egzystencji na ziemi powoduje, że podstawową formą obecności kobiecego podmiotu jest empatia²⁷.

²⁷ Szeroko kwestię matkującego podmiotu omawiam w tekście „*Ciche zapisywanie*”. Krystyna Miłobędzka w: E. SOŁTYS-LEWANDOWSKA: *O „ocalającej nieporządek rzeczy” polskiej poezji metafizycznej i religijnej drugiej połowy XX i początków XXI wieku*. Kraków 2015, s. 223–269.

Poezja Miłobędzkiej niejako zapowiada wrażliwość kobiecego podmiotu w ekopoezji. To w niej podmiot zawiesza swoją kobiecość, kierując się w stronę uniwersalnych treści związanych z koegzystencją z przyrodą i odzyskiwaniem dla poezji całej sfery tego, co nieludzkie, niezawłaszczone przez wartości humanistyczne, celebrujące własną osobność i paradoksalnie współistniejące w obszarze tego samego doświadczenia – egzystencji na ziemi. Taką twórczością są między innymi utwory Julii Fiedorczuk, która balansuje na granicach kobiece/ogólnoludzkie/ogólnoistnieniowe²⁸. Jej zdaniem to właśnie poezja sprawia, że zaczynamy zwracać uwagę na poza-ludzką przyrodę²⁹. Bez wątpienia można powiedzieć, że wrażliwość, którą ujawnia podmiot w jej poezji, jest wrażliwością ekologiczną. Ekologiczną w etymologicznym rozumieniu tego słowa, zorientowaną na *oikos*, z. gr. dom. W perspektywie twórczości Fiedorczuk domem jest cała ziemia, a rodziną – wszystko, co na niej bytuje. Ekopoetyką natomiast nazywa poetka „praktykę zamieszkiwania Ziemi, która z kolei należy do kosmosu”³⁰. Z prawdy o współobecności różnych bytów wyprowadza ona niejednorodne konsekwencje. Najbliższe Miłobędzkiej, chociaż rzadkie, są utwory, w których postawa empatyczna wyrażona jest wprost:

[...]

Pisk rozwiłitek

pod szkiełkiem cienkim jak wafelek

lodu przetrzymany w ustach

był akustycznym złudzeniem

podobnie jak wrzask bakterii

w czajniku wrzącej wody, dziecinada!³¹

²⁸ Brak feministycznego wyrazu bywał zarzutem kierowanym w stronę poezji Fiedorczuk. M. MUS: *Wyrazy bez wyrazu* (J. FIEDORCZUK „Tuż-tuż”) – <http://popmoderna.pl/wyrazy-bez-wyrazu-j-fiedorczuk-tuz-tuz/> (dostęp: 30.09.2016).

²⁹ J. FIEDORCZUK, G. BELTRAN: *Ekopoetyka*. Warszawa 2015, s. 14.

³⁰ Ibidem, s. 11.

³¹ J. FIEDORCZUK: *Dlaczego nie zostałam muzykiem*. W: EADEM: *Planeta rzeczy zagubionych*. Wrocław 2006, s. 13.

Częściej jednak ekologiczna troska ujawnia się w poetyckiej postawie uważności, w uwzględnianiu całości bytu w swoich opowieściach, jak w inicjującym tom *Planeta rzeczy zagubionych* wierszu *Lądy i oceany*, w którym przeplatają się z sobą różne perspektywy, a w sporze o istnienie swój głos zabiera nie tylko człowiek, ale i żywioły, gwiazdy czy ryby. Ciekawe jest to, że wraz z obecnością w ludzkiej i nie-ludzkiej rzeczywistości podmiot tej twórczości nie zmienia swojej empatycznej optyki, jednak sam podlega ewolucji, wciąż na nowo konstruuje własną tożsamość. Najczęstszą sytuacją graniczną, w czasie której konstytuuje się kobiecie „ja” poezji Fiedorczuk, jest, zdaniem Aliny Świeściak, sytuacja podmiotu znajdującego się w momencie „przeistoczenia”, a senno-morskie obrazy, tak częste w jej twórczości, są poszukiwaniem zasady i źródła tożsamości³².

Słońce mnie rodzi prawie bezboleśnie,
na stopie mam plasterk ciepła, na powiekach
lekki kompres krwi, nieziemskie gogle.
Przysiada na nich widmo jak roztrzępany
błyskawiczny ukwiał, który mi opowiada
barwne ichtologiczne historie. Czerwień
i czerń, tak wszystko się zaczyna,
później dopiero Wielki Wylew
Ultramaryny, która jest moją amfibią.
jak to było? Staram się pamiętać
i coraz mocniej trę oczy. Tamte podskórne
czasy podpływają bliżej, są moje
na ułamek światła, momentalny bezdech
i rozkoszny strach, który się zaraz rozproszy³³

Fotosynteza jest procesem wykorzystującym potencjał twórczy tkwiący w przyrodzie. Metafora rodzenia wynikająca z tradycyjnej i zbanalizowanej topiki matki natury pozwala na przejście z uni-

³² A. ŚWIEŚCIAK: „Najwyższa fikcja” melancholii. Julia Fiedorczuk. W: EADEM: *Melancholia w poezji polskiej po 1989 roku*. Kraków 2010, s. 341.

³³ J. FIEDORCZUK: *Fotosynteza*. W: EADEM: *Bio*. Wrocław 2004, s. 6.

wersalizmu do indywidualizmu. Zarówno budzenie, jak i rodzenie, co podkreśla Świeściak, podtrzymuje stan nieprzynależności, zawieszenia między dwoma sferami. „Nurzanie się w totalności” to moment kontaktowania się ze stanem sprzed zróżnicowania³⁴, który jednak nie przynosi tożsamościowej stabilizacji. Kolejne ekologiczne konfrontacje dają asumpt do pytania o własne „ja”, o stopień swojego nie-zróżnicowania w odniesieniu do kosmosu, są także okazją do eksplorowania „miejsc wspólnych” ludzkości i innych bytów, zapewniają „nagłą ostrość widzenia” (*Spis strat (i zysków)*, s. 37). Ulubionymi obszarami zamieszkiwania są „niebo, morze, piach”, a „zagnieżdżające się” w nich organizmy „wrą”, „rozsadzają” swoje kostiumy, kipią od głodu, pragnienia, potrafią jak człowiek przekraczać swoją kondycję, jak w symptomatycznym utworze *Chrzyszcz*. Podmiot Fiedorczuk wykorzystuje więc dialektykę tożsamości i różnicy w obcowaniu z przyrodą. Bliskość i analogiczność budują cechy niezwykle podobne do współodczuwającego podmiotu Miłobędzkiej. Przyglądanie się naturze, wsłuchiwanie się w jej rytm, rejestrowanie najdrobniejszych drgnień ma w sobie coś z wytwarzania istnienia. Zdaniem Przemysława Czaplińskiego biopoetyką jest „określenie działań estetycznych, które problematyzują wytwarzanie istnienia. Wytwarzanie istnienia zarówno wtedy, gdy je płodzimy [...] jak i wtedy, gdy posługujemy się jakąś taksonomią (dzieląc świat na minerały, rośliny, zwierzęta, ludzi, maszyny, światło...). Biopoetyka wtrąca się w ową kreację i segregację, odsłaniając ukrytą w taksonomii potencję wytwarzania istnienia i wartościujący podział tkwiący w wytwarzaniu”³⁵.

Biopoetyckie, ekopoetyckie taksonomie Fiedorczuk, mimo iż poszukują „ogólnoziemskiego poruszenia”, to skupiają się przede wszystkim na istnieniu. Wydaje się zatem, że elementy, które konstytuują podmioty kobiece w poezji XX i XXI wieku, wykazują się podobieństwem niezależnie od przestrzeni zagospodarowanej przez poezję. Doświadczenie lub pragnienie macierzyństwa czy

³⁴ A. ŚWIEŚCIAK: *Najwyższa fikcja...*, s. 341.

³⁵ P. CZAPLIŃSKI: *Biopoetyka*. W: IDEM: *Resztki nowoczesności*. Kraków 2011, s. 275.

empatia, to dwa oblicza tej samej postawy podmiotu zaśluchanego, zapatrzonego we wszystko, co istnieje. Wyzwaniem dla niego okazuje się być w taki sposób, aby nie zagłuszyć najmniejszego pierwiastka świata, aby nie zdominować własnym „ja”. Metafora macierzyńskości jest o tyle ważna, że podkreśla odpowiedzialność podmiotu za to, co inne, ale również fundamentalne znaczenie relacyjności. Dla matki sytuacją fundującą jej tożsamość jest poród. Dla doświadczonych trudnego, niedokonanego macierzyństwa, będzie to strata, dla ekopodmiotu odkrycie zależności z istniejącą ludzką i nieludzką rzeczywistością. Każda z tych relacji buduje tożsamość kobiecego „ja”, które niejako zdaje się w pełni istnieć dopiero w relacji. Odkryta w obecności innego tożsamość obliuguje do podzielenia, oddania, wytworzenia nowego – sedna kobiecego „ja”:

obudziłam się
i byłam kobietą
od stóp, po końce włosów, w które
zaplątało się pełno dobrych duchów, bo
sny miałam dobre tej nocy.

wstałam i miałam
stopy
i czemuś dziesięć
śmiesznie małych palców.

chłodny deszcz powietrza
niebieski kubek
prostokąt świata
chmury, samochody, nawet wiat
był o mnie

i przyszedł
żeby ci powiedzieć
bo to bardzo dobra
nowina³⁶.

³⁶ J. FIEDORCZUK: ****obudziłam się...* W: EADEM: *Listopad nad Narwią*. Wrocław 2000, s. 31.

Odkrycie indywidualnej prawdy o własnej kobiecej podmiotowości jest wartością wyłącznie o tyle, o ile można się nim podzielić, opowiedzieć o nim. „Ja” liryczne dostrzega wartość w trwaniu pośród innych i we współdzieleniu tego istnienia. Stąd niemożność relacji, jak w sytuacji utraty dziecka, staje się fundamentalnie odczuwanym brakiem. Jedyne, co można temu przeciwstawić, to proces wypowiadania własnej traumy. Kobięcy podmiot snuje opowieść jak nić Ariadny, mówi, by nie zapomnieć, by ocalić, by odkrywać. „Różnica między wierszem a życiem jest zawsze absolutna”³⁷ – napisze Julia Fiedorczuk i powtórzy:

w konfrontacji z poezją życie zaczyna czołgać się
jak gęś. W zderzeniu ze słowem poety życie podkula ogon
i wycofuje się, wstydliwie, w mrok,
żeby w nim grzęzły dzieci, kobiety i zwierzęta³⁸.

Paradoksem jest, że w tej gorzkiej ironii kryje się nić prawdy o przestrzeni aksjologicznej zakreślonej przez poezję kobiet. *Dzieci, kobiety i zwierzęta...*

Bibliografia

- BARGIELSKA J.: *Bach for my baby*. Wrocław 2012.
BARGIELSKA J.: *Szybko przez wszystko*. Wrocław 2013.
BORKOWSKA G., CZERMIŃSKA M., PHILLIPS U.: *Pisarki polskie od średniowiecza do współczesności*. Przewodnik. Gdańsk 2000.
CIEŚLAK-SOKOŁOWSKI T.: *Miłosne inscenizacje*. „Nowa Dekada Krakowska” 2013, nr 4/5.
CZAPLIŃSKI P.: *Resztki nowoczesności*. Kraków 2011.
CZYŻAK A.: *Zbierane Krystyny Miłobędzkiej*. W: EADEM: *Na starość. Szkice o literaturze przełomu tysiącleci*. Poznań 2011, s. 167–175.
DOBRYŃSKA T.: *Od słowa do sensu. Studia o metaforze*. Warszawa 2012.
FIEDORCZUK J.: *Bio*. Wrocław 2004.

³⁷ J. FIEDORCZUK: *Proszę powtarzać za mną*. W: EADEM: *Tuż-tuż*. Wrocław 2012, s. 22.

³⁸ Ibidem.

- FIEDORCZUK J.: *Dlaczego nie zostałam muzykiem*. W: EADEM: *Planeta rzeczy zagubionych*. Wrocław 2006, s. 13.
- FIEDORCZUK J.: *Listopad nad Narwią*. Wrocław 2000.
- FIEDORCZUK J.: *Tuż-tuż*. Wrocław 2012.
- FIEDORCZUK J., BELTRAN G.: *Ekopoetyka*. Warszawa 2015.
- GŁOSOWITZ M.: *Minimidrasz o panterze, młynarce i martwych gołębiach*. „ArtPapier” 2010, nr 23 (167) – <http://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=119&artykul=2692> (dostęp: 1.09.2016).
- HOBOT-MARCINEK J.: *Stara Sylenis*. W: EADEM: *Stara baba i Goethe. Doświadczenie i transgresja starości*. Tadeusz Różewicz, Czesław Miłosz, Jarosław Iwaszkiewicz. Kraków 2012.
- KLARY B.P.: *De-klaracje. Geny. Anty-geny. Memy*. Sopot 2012.
- KUCZYŃSKA-KOSCHANY K.: *Miłobędzka, macierzyństwo*. W: *Miłobędzka wielokrotnie*. Red. P. ŚLIWIŃSKI. Poznań 2008, s. 130–146.
- KWIATKOWSKI J.: *Notatnik. (V. Dola recenzenta – renesans Świrszczyńskiej)*. W: IDEM: *Notatki o poezji i krytyce*. Kraków 1997.
- LEGEŹYŃSKA A.: *Od kochanki do psalmistki... Sylwetki, tematy i konwencje liryki kobiecej*. Poznań 2009.
- LEGEŹYŃSKA A.: *O pewnym nieistniejącym toposie liryki kobiecej*. W: EADEM: *Od kochanki do psalmistki... Sylwetki, tematy i konwencje liryki kobiecej*. Poznań 2009.
- MAN P. DE: *Pojęcie ironii*. Przeł. A. SOSNOWSKI. „Literatura na Świecie” 1999, nr 10/11, s. 7–39.
- MİŁOBĘDZKA K.: *Zbierane*. Wrocław 2006.
- MUS M.: *Wyrazy bez wyrazu* (J. FIEDORCZUK „Tuż-tuż”) – <http://popmoderna.pl/wyrazy-bez-wyrazu-j-fiedorczyk-tuz-tuz/> (dostęp: 30.09.2016).
- SOBOLEWSKA J.: *Królowa-ogień pisze list*. „Polityka”, nr 14(2853), 6.04.2012 – <http://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/ksiazki/1525689,1,recenzja-ksiazki-justyna-a-bargielska-bach-for-my-baby.read> (dostęp: 1.09.2016).
- SOŁTYS-LEWANDOWSKA E.: „Ciche zapisywanie”. Krystyna Miłobędzka. W: EADEM: *O „ocalającej nieporządek rzeczy” polskiej poezji metafizycznej i religijnej drugiej połowy XX i początków XXI wieku*. Kraków 2015, s. 223–269.
- STABRO S.: *Zamknięty rozdział. Szkice o polskiej poezji współczesnej*. Warszawa 1994.
- STAPKIEWICZ A.: *Ciało, kobiecość i śmiech w poezji Anny Świrszczyńskiej*. Kraków 2014.
- ŚLIWIŃSKI P.: *Trzecia finalistka Nike: Justyna Bargielska i jej „Bach for my baby”*. „Gazeta Wyborcza”, 11.09.2013 – http://wyborcza.pl/1,76842,14582457,Trzecia_finalistka_Nike__Justyna_Bargielska_i_jej.html (dostęp: 1.09.2016).
- ŚWIEŚCIAK A.: „Najwyższa fikcja” melancholii. Julia Fiedorczyk. W: EADEM: *Melancholia w poezji polskiej po 1989 roku*. Kraków 2010, s. 337–361.
- TELICKI M.: *Podmiot liryczny – między uśmierceniem a wskrzeszeniem*. W: *Podmiot w literaturze polskiej po 1989 roku. Antropologiczne aspekty konstrukcji*. Red. Ż. NALEWAJK. Warszawa 2011, s. 205–219.

WÓJCIK J.: *Wiersze szpitalne. O medycznych wątkach we współczesnej poezji kobiet (rekonesans)*. W: *Kobieta, literatura, medycyna*. Red. A. GALANT, A. ZAWISZEWSKA. Szczecin 2016, s. 333–350.

Edyta Sołtys-Lewandowska

I-Woman. The Axiological Space in Contemporary Women's Poetry

Summary

This paper attempts to determine the axiological space in Polish women's poetry. It is the experience of a subject existing between universalism and individualism that defines female axiology. Based on the poetry by Justyna Bargielska, Beata Patrycja Klary, Krystyna Miłobędzka, and Julia Fiedorczuk, the author delineates two axiological spaces: motherhood, especially the experience of miscarrying or giving birth to a sick baby, and eco-subjectivity. She demonstrates that both attitudes – maternal and ecological – display similar characteristics, which revolve around the triad of values: *children, women, and animals*.

Key words: women's poetry, axiological space, motherhood, eco-subjectivity

Edyta Sołtys-Lewandowska

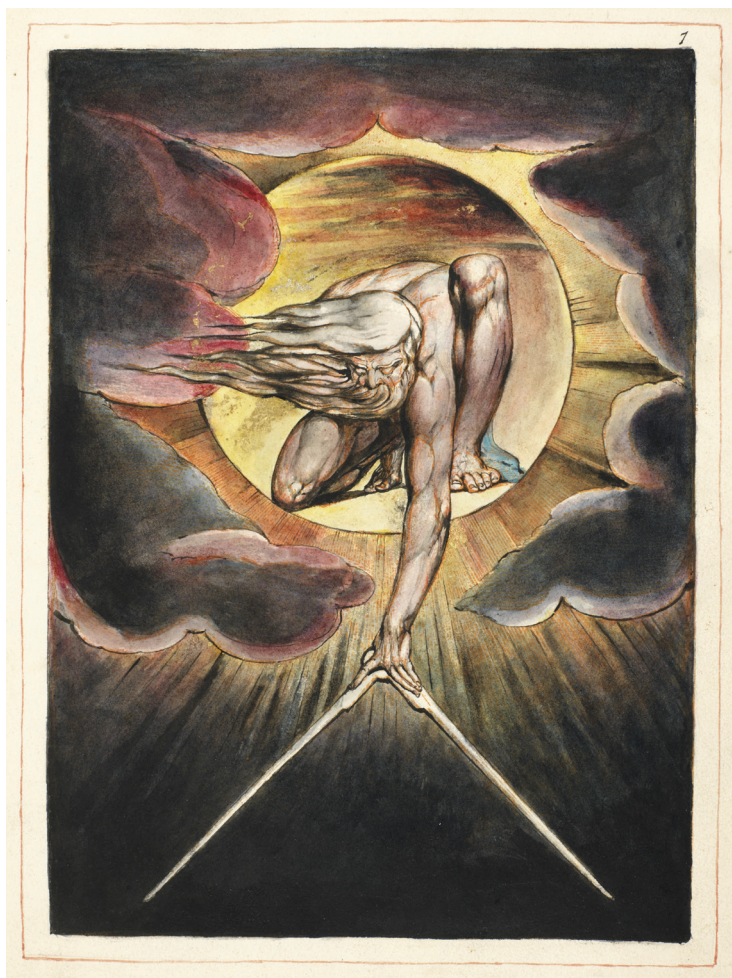
Moi-Femme

La dimension axiologique dans la poésie contemporaine féminine

Résumé

Dans l'article, on a fait une tentative de décrire l'espace axiologique dans la poésie féminine polonaise. Cette expérience du sujet s'étendant entre l'universalisme et l'individualisme détermine l'axiologie féminine. Sur la base de la poésie de Justyna Bargielska, Krystyna Miłobędzka et Julia Fiedorczuk, l'auteure définit deux espaces axiologiques : la maternité, surtout l'expérience concernant la fausse couche ou la mise au monde d'un enfant malade, et l'éco-subjectivité. Elle dénote que les deux attitudes, c'est-à-dire maternelle et axiologique, démontrent des traits semblables qui portent sur la triade des valeurs : enfants, femmes et animaux.

Mots clés : poésie féminine, espace axiologique, maternité, éco-subjectivité



CZEŚĆ III

Aksjologia a pogranicza literatury

MONIKA WISZNIOWSKA
Uniwersytet Śląski w Katowicach
Wydział Filologiczny

Refleksja aksjologiczna w *Eli, Eli* Wojciecha Tochmana

„Poznanie przez nas rzeczywistości tak zewnętrznej, jak i tzw. wewnętrznej, implikuje wartościowanie”¹. Takie *explicite* wyłożone przez Zdzisława Najdera stwierdzenie rozpoczynało przed wielu laty jego rozważania dotyczące kwestii aksjologicznych. Ponieważ tematem także i niniejszego tekstu będą zagadnienia aksjologiczne, a dodatkowo uwaga moja skupiać się będzie na gatunku literackim, którego fundamenty oparte są na poznawaniu i opowiadaniu o świecie, trafna konstatacja autora biografii Josepha Conrada będzie stanowić i dla mnie punkt wyjścia.

Warto podkreślić, że choć reportaż jako gatunek literacki nie jest predestynowany do tego, aby za jego pomocą prowadzić dociekania nad ontologicznym aspektem wartości i wartościowania, to każdy tekst reportażowy opiera się na świadomie lub nieświadomie przez autora przyjętej postawie wartościującej, autor bowiem czyniąc bohaterem swojego tekstu człowieka i jego świat, zawsze w mniej lub bardziej uświadomiony sposób wprowadza czytelnika w posiadany system aksjologiczny. Autor może – korzystam w tym miejscu z ustaleń Ryszarda Handkego – wartości oferować, może (i tak się dzieje w przypadku bohatera niniejszego szkicu – Woj-

¹ Z. NAJDER: *Wartości i oceny*. Warszawa 2015 (I wydanie: Warszawa 1971), s. 6.

ciecha Tochmana) do pewnych wartości nakłaniać, podejmować działania o charakterze perswazyjnym². Co ciekawe, czyni to, projektując czytelnika przynajmniej w dużej mierze podzielającego prezentowane wartości. Rację bowiem ma James Phelan, który pisze, „że domyślna relacja etyczna między autorem implikowanym a czytelnikiem w narracji jest relacją wzajemności”³. Rzadko bowiem czytamy reportaże z nadzieją, że autor skłoni nas do radykalnego przewartościowania naszej wizji świata.

Dotyczy to nawet niezwykle mocnych w wymowie i sugestywnych reportaży literackich jednego z ważniejszych polskich reporterów – Wojciecha Tochmana. Można go zaliczyć do tej grupy piszących, których Hanna Małgowska zakwalifikowała jako tych, których charakteryzuje „postawa świadomego ideologa”⁴, ponieważ aksjologiczna interpretacja świata Tochmana jest łatwa do odczytania przez czytelnika, a wyznawane wartości często wypowiedziane wprost. Tak dzieje się bez wątpienia w interesującej mnie książce o wymownym tytule *Eli, Eli*. Zwróciła ona moją uwagę nie tylko ze względu na łatwość wskazania owych wartości, a raczej z powodu zawartego w niej interesującego, mało kiedy spotykanego w tekstach reporterskich, wielopoziomowego swoistego „traktatu etycznego” autora.

Eli, Eli jest siódmą z kolei pozycją w dorobku Tochmana. Autor ma na swoim koncie trzy zbiory reportaży o tematyce, nazwijmy ją dość ogólnie: społecznej, jedną powieść dokumentalną (bohaterką jest koleżanka po fachu Beata Pawlak, która tragicznie zginęła na Bali) i dwie książki traktujące o ludobójstwach: w Bośni

² Zob. R. HANDKE: *Komunikacja aksjologiczna – nośniki wartości w literaturze*. W: *Problematyka aksjologiczna w nauce o literaturze*. Red. S. SAWICKI, A. TYSZCZYK. Lublin 1992, s. 200.

³ J. PHELAN: *Wybór Sethe. Umiłowana i etyka lektury*. W: *Sztuka interpretacji w ostatnim półwieczu*. Red. H. MARKIEWICZ, współudz. T. WALAS. T. 3. Kraków 2011, s. 674.

⁴ H. MAŁGOWSKA: *Gatunki reportażowo-dziennikarskie okresu dwudziestolecia. (Próba typologii)*. W: *Z teorii i historii literatury. Prace poświęcone V Międzynarodowemu Kongresowi Slawistów w Sofii*. Red. K. BUDZYK. Wrocław 1963, s. 193–200. Por. także U. GLENSK: *Zaufać pisarzowi*. W: *EADEM: Po Kapuścińskim. Szkice o reportażu*. Kraków 2012.

i w Rwandzie. Badacze i krytycy biorący na warsztat twórczość reportażysty, kierując się sugestiami samego autora, zwracają uwagę na to, że tematyka wszystkich zbiorów autora jest związana z problemem bólu, cierpienia⁵. Bez wątplenia jego bohaterowie zmagają się z cierpieniem: fizycznym, psychicznym, samotnością, wykluczeniem. Nie bez powodu Paweł Huelle recenzując *Wściekłego psa*, jako kontekst interpretacyjny tej książki przywołuje księgę Hioba⁶. Iście bowiem hiobowy los mają bohaterowie zarówno tego zbioru reportaży, jak i ci, którzy przeżyli masakry ludobójstwa. Czasem, jak w książce *Schodów się nie pali*, bohaterowie wykazują wiele determinacji i siły wobec przeciwności losu, u innych – jak w recenzowanej przez Huellego książce – obserwujemy raczej więcej opowieści o ludzkiej słabości⁷.

Autor wskazuje wyraźnie, że zajmuje go tematyka ludzkich doświadczeń granicznych; takie sytuacje, w których nie wie, jak zachowałby się sam⁸. Oczywiście zainteresowanie doświadczeniami egzystencjalnymi o charakterze granicznym to ważny i nierzadki motyw w naszej literaturze. Josepha Conrada czy Gustawa Herlinga-Grudzińskiego też fascynowały sytuacje skrajne, w których – jak pisze Agnieszka Adamowicz-Pośpiech – człowiek rozpoznawał samego siebie, kiedy okazywało się, z jakiego kruszcu był zbudowany⁹. Swoich bohaterów stawiali oni w obliczu *Grentzsituationen*, mając świadomość, że tylko one są miarodajnym sprawdzianem i rzeczywistym potwierdzeniem wyznawanych przez jednostkę ideałów humanistycznych. W twórczości Tochmana jest inaczej.

⁵ Por. J. POPŁAWSKA: *Czy wiara pomaga w cierpieniu? O metafizyce w reportażach Wojciecha Tochmana*. W: *Ślady, zerwania, powroty... Metafizyka i religia w literaturze współczesnej*. Red. E. SOŁTYS-LEWANDOWSKA. Kraków 2015; M. PAŚCICKA: *Prawda nas zaboli. O „Wściekłym psie” Wojciecha Tochmana*. „Znak” 2007, nr 638–639.

⁶ P. HUELLE: *Księga nowych Hiobów*. „Gazeta Wyborcza” 27.11.2007.

⁷ Zob. także interesujący artykuł Małgorzaty Paścickiej (przypis. 4).

⁸ Zob. *Zdziwienie i podziw*. Z Wojciechem Tochmanem rozmawia Maja Jaszeńska. „Tygodnik Powszechny” 2005, nr 11.

⁹ Zob. A. ADAMOWICZ-POŚPIECH: *Cywilizacyjne jądra ciemności, czyli o sytuacjach granicznych u Conrada i Herlinga-Grudzińskiego*. W: *Granice w kulturze*. Red. A. RADOMSKI, R. BOMBA. Lublin 2010, s. 7–8.

Nie należy poszukiwać w jego reportażach analizy psychologicznej postaci ani pytania o doświadczenia definiujące ludzką kondycję. Autor ukazuje swoich bohaterów w sytuacjach granicznych – by jednocześnie potwierdzając ich człowieczeństwo (bez względu na słabość czy siłę w obliczu cierpienia), zobrazować nieumiejętność radzenia sobie z cudzym cierpieniem; cierpieniem, które czasem piętnuje, naznacza, czasem ujawnia wręcz „niełudzkość” społeczeństwa, nas wszystkich.

W swoich reportażach nie unika tematów tabu, pokazuje różne oblicza zła. Niepisanie o nim to jakby przyzwolenie na to, by ono istniało. Zło jest tematem nieporównywalnie ważniejszym niż dobro¹⁰ – tłumaczył autor. Zło niekiedy przybiera postać Historii (np. wojny), ale najczęściej jest jednostkowe, dotyczące konkretnego człowieka, jakby bardziej ponadczasowe, czające się w każdym. Czasem jest to zło moralne, a czasem zło naturalne w postaci cierpienia czy śmierci. Nie odnajdziemy natomiast u Tochmana żadnej sankcji, ani ludzkiej, ani boskiej, która dopuszczałaby zasadność cierpienia. Choć niektórzy bohaterowie szukając sensu swego położenia, wydają się chwilami dotykać innego wymiaru, nie dostrzegam w pismach Tochmana żadnej implikacji metafizycznej.

Tochmana interesuje przede wszystkim pojedynczy człowiek. Warto zwrócić uwagę na podobieństwa zarówno w sposobie interpretacji rzeczywistości, jak i w zasadzie komponowania tekstu reporterskiego pomiędzy autorem zbioru *Schodów się nie pali* a Hanną Krall. Twórczość Tochmana bez wątpienia możemy opisać słowami Krall, która w jednym z wywiadów mówiła: „Są dwa sposoby pisania o świecie, poprzez szeroką, rozległą panoramę, poprzez dzieje narodów, wojny i rewolucje, jak robi to Ryszard Kapuściński. Albo poprzez historię jednego człowieka, jak ja to robię”¹¹. Zapewne nadużyciem byłoby mówienie o personalizmie

¹⁰ Fragment spotkania z Wojciechem Tochmanem w Miejskiej Bibliotece Publicznej w Szczytnie – <http://kurekmazurski.pl/najwazniejszy-jest-czlowiek-2008112043279/> (dostęp: 20.11.2008).

¹¹ J. ANTczAK: *Reportarka. Rozmowy z Hanną Krall*. Warszawa 2007, s. 45. O innych aspektach podobieństwa między twórczością Tochmana i pisarstwem Hanny Krall pisałam w: B. DĘBSKA-KOSSAKOWSKA, B. GONTARZ, M. WISZNIOW-

w twórczości Tochmana, myślę, że nie po drodze byłoby temu autorowi z taką deklaracją światopoglądową, ale bez wątplenia możemy mówić o postawie głęboko humanistycznej, w której mieści się otwarta akceptacja poszczególnego istnienia. Dodajmy jeszcze, że prezentując postawy swoich bohaterów, autor jest zawsze po stronie ofiar, a jego umiejętności literackie w ukazywaniu osobistych, wręcz intymnych, przeżyć i świadectw bohaterów sprawiają, że wydźwięk przedstawionych sytuacji granicznych zilustrowanych opisywanymi pojedynczymi przypadkami, brzmi wyjątkowo mocno.

Z twórczością Krall łączy jeszcze Tochmana sposób pisania narracją urywaną, fragmentaryczną, obfitującą w niedomówienia i przemilczenia. Wybór takiego sposobu opowiadania wynika u obydwójga autorów ze zmagania się z trudną materią, jaką jest kwestia możliwości opowiedzenia o cudzych doświadczeniach granicznych, a także ze świadomości dylematów moralnych, jakie niesie takowe świadczenie. Ostatnia kwestia musiała zapewne zaprzętać umysł reportera nierzadko, gdyż właśnie w *Eli, Eli* temat ten zostanie wprost poruszony. Zanim jednak rozwinę wspomniany wątek, warto nadmienić, że choć Tochman mógłby się z całą pewnością podpisać pod deklaracją Krall zawartą w jednym z jej tekstów reporterskich: „Im większa rozpacz, tym mniej trzeba zdań, pani Izoldo [...]. Im wspanialszy materiał, tym fason powinien być prostszy”¹², to jednak przez lata wypracował sobie zarówno indywidualny sposób widzenia świata, jak i własny, rozpoznawalny styl pisania. Nie bez powodu przywołany już Huelle zauważa że „na prawdziwą zwieżłość mogą sobie pozwolić tylko ci pisarze, którzy mają dużo do powiedzenia”¹³. Tochman ma. Wyróżnikiem jego tekstów jest poetyka wyciszenia, w której cyzelowanie słów i milczenie po równo znaczą¹⁴. Już samo ukształtowanie narracji

SKA: *Literackie reprezentacje historii: świadectwa – mediatyzacje – eksploracje*. Katowice 2013.

¹² H. KRALL: *Hipnoza*. Warszawa 1989, s. 32–33.

¹³ P. HUELLE: *Księga nowych Hiobów...*

¹⁴ Jednym ze stylistycznych zabiegów stanowiących swoisty znak rozpoznawczy Tochmana są wyliczenia pozbawione komentarza. Na przykład w *Eli, Eli*:

Tochmana jest jednocześnie interpretacją świata. Ta lapidarność i esencjonalność sformułowań będąca jakby „ponad miarę”, zaświadcza tym samym o własnej celowości, sugerując istnienie, jak w poezji, sensu ponad i pomiędzy słowami¹⁵.

Wróćmy jeszcze na chwilę do bohaterów Tochmana. Warto podkreślić, że postaci występujące w jego reportażach, choć całkowicie realne i jednostkowe, są jednocześnie metonimiczne. Ich historie pod piórem autora nabierają bowiem sensów uniwersalnych. Jako przykład przywołajmy jeden z ciekawszych, moim zdaniem, reportaży autora *Córeńki* – historię człowieka, który w nie do końca jasnych okolicznościach (na skutek wypadku, choroby? Nie docieczemy przyczyn amnezji Jana, gdyż nie to w opowiadaniu jest ważne) traci pamięć. Bohater reportażu *Człowiek, który powstał z torów* (przypadkowi ludzie nadają mu imię Jan) budzi się pewnego dnia przy torach kolejowych, nic nie pamiętając ze swojego życia i nie wiedząc, kim jest. Musi więc z mozołem odbudowywać swoją tożsamość. Narrator tak prowadzi opowieść o Janie, by czytelnik przeżywał całą trudną historię codziennej egzystencji bohatera, której dominującym uczuciem jest samotność, całkowite niezrozumienie i odrzucenie społeczne. Ludzie bowiem, których Jan spotyka na swojej drodze, oferują mu jedynie pogardę, kpinę, nieufność, podejrzliwość. Wyjątkiem (w tym wypadku niestety potwierdzającym regułę) jest człowiek, dzięki któremu w rezultacie Jan trafia pod opiekę fundacji i historia może mieć przynajmniej w niewielkim stopniu pozytywne zakończenie.

Indywidualna historia Janka pod piórem Tochmana¹⁶ przeradza się w uniwersalną opowieść opalizującą wieloma sensami. Może-

„[...] bo są takie, co lubią tylko depresję, szaro, buro, beznadzieja, bez aspiracji, bez ambicji, bez celu [...]” (s. 58), albo: „Gotuje, obcina sobie paznokcie, maluje je, miesza w garnku, odgania muchy” (s. 77).

¹⁵ O podobieństwie języka Wojciecha Tochmana do poezji pisał w swojej recenzji Jarosław Mikołajewski. „Gazeta Wyborcza” 18.09.2002.

¹⁶ Literackość tego reportażu jest potwierdzona także w interesującej klamrowej kompozycji, w umiejętnym budowaniu napięcia, w historii z wydatnym punktem kulminacyjnym i umiejętnym wyborem takich fragmentów z życiorysu Jana, byśmy nie mieli wątpliwości, że jest to postać nie tylko pozytywna.

my ją czytać albo jako obraz współczesnego społeczeństwa, którego przedstawiciele postawieni twarzą w twarz z odmiennością, innością (choćby był to człowiek przeżywający niezawinione cierpienie), nagle okazują się pełni lęku, nieufni, pozbawieni elementarnych życzliwych odruchów, chciałoby się powiedzieć „niehumaniczny”, albo jako zapis kierujący myśl czytelnika w stronę reifikacji człowieka¹⁷ we współczesnym świecie. Bohater opowieści bowiem bez przypisanych człowiekowi numerów (PESEL, konto bankowe) czy adresu nie jest człowiekiem. Dopiero instytucja (sąd) sprawia, że Jan „odzyskuje” swoje człowieczeństwo¹⁸.

Przywołałam ten reportaż jako egzemplifikację najbardziej istotnych kwestii, jakie towarzyszą twórczości Tochmana. Po pierwsze, o czym już wspominałam, autora interesuje człowiek w sytuacjach granicznych, po drugie – co trzeba podkreślić – choć we wszystkich swoich książkach podejmuje autor tematy najboleśniejsze z możliwych, zajmuje się ludzką nędzą, rozpaczą, poniżeniem nie zależy mu (podobnie jak i Krall) na epatowaniu ludzkim nieszczęściem, interesuje go natomiast „literacki wgląd w rzeczywistość”¹⁹. Przez to sformułowanie rozumiem taką artystyczną interpretację świata proponowaną przez Tochmana (takie jego modelowanie), która skieruje uwagę czytelnika na etyczne relacje jego bohaterów ze światem. Po trzecie wreszcie – ale to już dotyczy przede wszystkim książki stanowiącej temat tego szkicu – okazuje się, że opisywanie nędzy, nieszczęścia, przemocy, gwałtu, niewinnie przelanej krwi jest ryzykowne i kosztowne. Przyjrzyjmy się więc *Eli, Eli*.

Jan w opowieści Tochmana jest kimś na kształt człowieka bez wiedzy, ale poprzez uczestniczenie w życiu dotyczącego jakiejś ważnej prawdy – jak Nikifor Szczepańskiego dotyczący spraw metafizycznych.

¹⁷ Problem reifikacji ukazuje także w swojej książce W. TOCHMAN: *Jakbyś kamień jadła*. Sejny 2005.

¹⁸ Można czytać też tę historię, jak robi to Mariusz Szczygieł, widzący w postaci Jana „metaforę postkomunistycznego Polaka”, który znalazł się w świecie, „gdzie wszystko było nowe i żądało byśmy się przystosowali”. M. SZCZYGIEŁ: *Człowiek Metafora*. W: [M. SZCZYGIEŁ]: *20 lat nowej Polski w reportażach według Mariusza Szczygła*. Wołowiec 2009, s. 34–35.

¹⁹ U. GLENSK: *Zaufać pisarzowi...*, s. 171.

Pierwsze spostrzeżenie, jakie po lekturze książki (zainspirowanej fragmentem tekstu drukowanego w „Wysokich Obcasach” nr 239, wydanie z dnia 12/10/2013) narzuca się czytelnikowi, to stosowane przez Tochmana dość standardowe i często przez autorów reportaży stosowane zabiegi. Autor chce bowiem wzbudzić w czytelniku empatię (jest to podstawowa funkcja społecznych reportaży publicystycznych). By spowodować współczucie, litość, najwięcej opowiada nam o nędzy i biedzie dzieci. Dzieci głodne, chore, sieroty, dzieci ciężko pracujące, prostytutki, wreszcie dzieci mieszkające na cmentarzu – czy może być temat bardziej poruszający uczucia czytelnika? Ponadto Tochman umiejętnie, aczkolwiek przewidywalnie stosuje kontrast biedy Onyksu, który jest tu metonimią wszystkich wykluczonych, ze współczesnym bogactwem wybranych: „Filipiny – dwa kraje w jednym. Pierwszy to rynek, który się dynamicznie rozwija²⁰, „świat hoteli po tysiąc euro za dobę, globalne korporacje i banki, drapacze chmur na bliskim horyzoncie” (EE, s. 91). „Drugie Filipiny to kraj slumsów” (EE, s. 101).

Bez wątpienia w *Eli, Eli* jedną z warstw tego reportażu literackiego jest opowieść o piekle codziennego życia mieszkańców Onyksu – jednej z najbiedniejszych dzielnic stolicy Filipin – Manili. Świat bohaterów, o których Tochman opowiada, odślania nadzwyczajną nędzę tego, co codzienne, co należy do powszednich zdarzeń życia. Jako ilustrację wybrałam poniższy, dość obszerny fragment także dlatego, że zostaje w nim zaprezentowany charakterystyczny styl pisania autora:

Rudera za rudera, piętro za piętro, przybudówka, nadbudówka, komórka, wszystko ze sobą zrośnięte, połączone, bez bieżącej wody, kanalizacji, często bez okien. Ulica śmieci, czarnego dymu, smrodu palonej izolacji, gumy, smarów, uryny i kału, wszelkiego rozkładu, trucizny, syfu. Karaoke, maryjne litanie, śmiechy krzyki, klaksony, motory, pisk hamul-

²⁰ W. TOCHMAN: *Eli, Eli*. Wołowiec 2013, s. 101. Dalej cytaty z tego wydania będę oznaczać w nawiasie skrótem EE, podając numer strony.

ców, stukot junk shopów. Wszystko to drży w rozpalonym powietrzu, wibruje. Wielki ekosystem, potężny organizm, nieskończony łańcuch pokarmowy, pulsująca śmierdząca biologia: ludzie, psy, koty, koguty, szczury, karaluchy, pchły, wszy, tasieńce, przywry, ludzkie glisty, prątki gruzlicy. Choć niczego tu nie ma, wszystko to jakoś potrafi się wykarcić. Na brudnych rękach, w dusznych domach, w małych sklepikach, przy wózkach z jedzeniem, na mięsnym targu.

(EE, s. 18–19)

To gęsta proza. Autor ogarnia wszelkie aspekty udręk życia codziennego swoich bohaterów. Do udręk tych zalicza pracę ponad siły, głód, bezdomność, i... torturę nadziei na lepsze jutro. W Onyksie codzienność nie ma wartości, jest za to jakaś zgoda na porządek losu, przekonanie o niezmienności i nieruchomości świata. A więc kolejna pozycja o cierpieniu? To także, ale – odmiennie niż w poprzednich reportażach Tochmana – *Eli, Eli* jest przede wszystkim książką o obrazach cierpienia: „[...] jak wymknąć się perwersji bezkarnego patrzenia?” (EE, s. 11), jak nie popaść w uczucie fascynacji „pornografią ostatniego tchnienia?” (EE, s. 11) – pyta autor.

Na swoją wyprawę tym razem Tochman jedzie z młodym fotoreporterem²¹, co nie jest wcale rzadkością, tyle że fotografia z reguły stanowi do tekstu wartość dodaną, ma potwierdzać, wzmacniać przekaz słowny reportażysty. W *Eli, Eli* Tochman zmienia zasady. Większość opowieści o wybranych bohaterach rozpoczyna się od zdjęcia. To ono staje się punktem wyjścia, pretekstem dla opowieści o Pii, Mayi, Danilo czy chorej Josephine. Tochman ma świadomość, że współcześnie funkcjonujemy w świecie maksymalnego rozpowszechniania obrazów, epatowania obrazami cudzego cierpienia, i ... niesłychanie szybkiego zapominania. Obrazy, które

²¹ Interesującą kwestią, aczkolwiek pozostającą poza ramami tego tekstu, jest rola, jaką odgrywają fotografie w *Eli, Eli*. O roli zdjęć w *Dzisiaj narysujemy śmierć* pisała natomiast w swojej książce Kinga SIEWIOR: *Odkrywczy i turyści na afrykańskim szlaku. Fotografia w polskim reportażu podróżniczym XX wieku*. Kraków 2012.

kiedyś szokowały – mówi Tochman – (żydowski chłopiec z podniesionymi rękami w warszawskim getcie, dziewczynka wietnamska poparzona napalmem) „powielane miliony razy, wreszcie same się zużyły” (EE, s. 10). Stały się ikonami popkultury.

Tochmana zupełnie nie interesuje estetyka fotografii. Powstaje więc pytanie: Skoro ma tak wiele zastrzeżeń do obrazów ukazujących „widok cudzego cierpienia” (do książki Susan Sontag autor wielokrotnie się w *Eli, Eli* odwołuje), to dlaczego sam je w swojej książce umieszcza? Wydaje się, że powód jest taki sam, dla którego reporter posługuje się schematycznymi chwytami reporterskimi. Otóż Tochman napisał *Eli, Eli*, by podzielić się z czytelnikiem swoimi spostrzeżeniami i wątpliwościami natury etycznej, a ma ich niemało. Najważniejsze wydają się trzy: kwestia etycznej postawy człowieka wobec nędzy, biedy i ich skutków, etyczna odpowiedzialność „sytego świata” wobec tych, którzy „urodzili się pod wulkanem”, i zagadnienie etycznej postawy reportera. Przyjrzyjmy się im wszystkim.

Etyczna odpowiedzialność świata bogatych wobec nędzy. Jak przystało na reportera z dobrej polskiej szkoły („zawsze są przy mnie książki i myśli Ryszarda Kapuścińskiego” – deklaruje autor, EE, s. 132), Tochman w tak niewielkich rozmiarów pozycji znajduje miejsce, by przybliżyć czytelnikowi historię Filipin. Najwięcej miejsca poświęca procesowi kolonizacji. Gdy o niej czytamy, nie mamy najmniejszych złudzeń co do oceny, jaką jej autor *Eli, Eli* wystawia: „Iberyjskie męty, bandyci i nieroby tutaj przepoczwarzili się w panów. Palili, rabowali, torturowali, gwałcili i chrzcili. Zmuszali ludzi do niewolniczej pracy” (EE, s. 25). Tochman o tej dawniejszej kolonizacji opowiada nam jedynie po to, by podkreślić, że w zasadzie proces kolonizacji wcale się nie zakończył: „[...] historia znaczona krwią, spermą i święconą wodą utrwaliła tutejsze podziały na dominujących i poddanych” (EE, s. 30).

Głęboko przemyśleliśmy refleksję, jaka towarzyszyła lekturze literatury opowiadającej o zdegradowanym człowieku epoki totalitarnej, lektura *Orientalizmu* Edwarda Saïda uwrażliwiła nas na etyczne aspekty kolonialnej historii naszej rasy. Kiedy natomiast czytamy książkę Tochmana, mamy wrażenie swoistego *deja vu*.

Kolonizacja bowiem nie tylko się nie skończyła, ona – co uświadamia nam reportażysta – „zmieniła jedynie swoją skórę”, została przystosowana do ewoluujących się warunków (dziś opiera się nie na władzy królów, ale na panowaniu ekonomicznym)²², i coraz lepiej się kamufluje. W dzisiejszym świecie nie może być segregacji, więc kiedy Tochman opowiada, jak telewizja CNN z oburzeniem zareagowała na mur, który władze Manili postawiły, by zasłonić slumsy, z sarkazmem konkluduje:

Lepiej więcej takiego błędu nie popełniać. Lepiej biedę uczyć, by i bez murów trzymała się od cywilizacji z daleka; zielony ludzik się rusza, zaprasza, a bieda ma wiedzieć, że jej iść nie wolno.

(EE, s. 101)

Bohaterowie *Eli, Eli* to ludzie mający dostęp jedynie do „odpadków” współczesnej zglobalizowanej cywilizacji. W zasadzie z niej nie korzystają, cały majątek Filipin, które „z eksportu tanich pracowników [...] uczyniły poważną gałąź swojej gospodarki” (EE, s. 30), zupełnie omija dzielnice, takie jak Onyx. Za taki stan rzeczy, za status najbiedniejszych mieszkańców Filipin, których Tochman nazywa współczesnymi postniewolnikami – odpowiedzialni według niego jesteśmy my: biali i syci, ale w szczególny sposób autor *Eli, Eli* (nie bez powodu nadał książce właśnie ów biblijny tytuł²³) wini instytucję Kościoła Katolickiego i jej cywilizacyjną misję²⁴: „Katoliccy kapłani szli krok za krokiem za agresorem” (EE, s. 28) – pisze

²² Kwestie współczesnego kolonializmu podejmował już Tochman w książce o rwandyjskim ludobójstwie. Także i tragedia w sercu Afryki – według autora – ma swoje podglebie w kolonialnej historii. Por.: W. TOCHMAN: *Dzisiaj narysujemy śmierć*. Wołowiec 2010.

²³ Wydaje się, że tytuł, który przywołuje ostatnie słowa Jezusa na krzyżu: *Eli, Eli, lama sabachthani*, w książce Tochmana odnosi się do opuszczenia mieszkańców Onyxu także przez Boga.

²⁴ Nie pierwszy raz Wojciech Tochman oskarża instytucję Kościoła Katolickiego o unikanie odpowiedzialności. Szczególnie mocno zabrzmiął zarzut postawiony w *Dzisiaj narysujemy śmierć* o brak pomocy dla ofiar i negowanie ludobójstwa.

Tochman. Czy autorowi chodzi o wywołanie efektu obrazoburczego? W pewnym sensie tak. Chce w ten sposób, moim zdaniem, zwrócić uwagę, że narzucony kolonialnie katolicyzm stał się swoim zaprzeczeniem. Instytucja Kościoła filipińskiego, według autora, wyzbyta jest podstawowych chrześcijańskich wartości, a jego rola sprowadzona jedynie do spraw prokreacyjnych albo do rytuałów, jak wielkopiątkowa słynna na cały świat i transmitowana na wielu kanałach telewizyjnych droga krzyżowa (EE, s. 104).

Kolonizacja więc trwa – przekonuje nas Tochman. Ani rzeczywistość emocjonalnie i etycznie zdewastowana, w której człowiek zostaje sprowadzony do roli pośledniego przedmiotu, ani myślenie w kategoriach misji cywilizacyjnej („Kolonialny umysł białego szczyci się tą służbą i dzisiaj” – EE, s. 27) nie odeszły w przeszłość, a winę za jej skutki ponosimy my także i dlatego, że świat pozostaje na nieszczęścia mieszkańców Manili obojętny. „Świat nie chce nic o Onyksie wiedzieć” (EE, s. 54).

Etyczna odpowiedzialność turysty. Kolejny ważny problem etyczny, jaki Tochman podejmuje, to odpowiedzialność współczesnego białego, zamożnego turysty, który wyrusza, by oglądać ludzi biednych, cierpiących. Tochman wraz z towarzyszącym mu fotoreporterem biorą udział w takiej wycieczce, której organizatorzy zapewniają możliwość oglądania mieszkańców Onyxu. Reportażysta tak o niej opowiada:

Całkiem liczną grupą przyszlismy sfotografować ubóstwo. Przylecieliśmy z Madrytu, Paryża, Frankfurtu, Warszawy, Londynu, Moskwy, Tel Awiwu, Sydney, Toronto i Nowego Jorku. [...] rzuciliśmy w hostelu Friendly's plecaki, w recepcji przeczytaliśmy ogłoszenie dla odkrywców spod znaku Lonely Planet: True Manila! Prawdziwe oblicze Manili! Zobacz miasto niedostępne dla turystów! Free of Charge!

(EE, s. 15)²⁵

²⁵ Takie wycieczki nie należą do rzadkości. Można zapisać się na zwiedzanie faweli w Rio de Janeiro. Zob. *Fawele. Odkryj drugą stronę Rio* – <http://www.momondo.pl/inspiracje/fawele-zwiedzanie-rio/#5XOytLPPcOgIgf0o.97> (dostęp: 11.02.1017).

Turysta Tochmana jest doskonałą ilustracją scharakteryzowanego przez Zygmunta Baumana wzoru osobowego. Socjolog pisał:

Turysta opuszcza dom w poszukiwaniu wrażeń. Wrażenia, i opowieści o wrażeniach – oto jedyny łup, z jakim wraca, i jedyny, na jakim mu zależy. [...] Turysta płaci, turysta wymaga. Stawia warunki. [...] Turysta jest dziewiętnastowiecznym antropologiem wśród tubylców: przygląda się obyczajom, które czasem oburzają go, czasem bawią, ale zawsze dziwią, dorabia w wyobraźni „ręce i nogi” dziwactwom, o których „wie”, że bez protetycznych zabiegów nie miały na czym by się wesprzeć, opatruje je etykietkami, klasyfikuje, szufladkuje...²⁶

Oczywiście nie chodzi Tochmanowi jedynie o krytykę współczesnej turystyki, choć wyraźnie przypisuje jej negatywny znak wartości. Ma świadomość (za Baumanem także), że wszyscy jesteśmy po trosze takimi turystami²⁷ i że – jak trafnie konstatuje Susan Sontag – „bycie widzem nieszczęść nawiedzających inne kraje jest jednym z najbardziej charakterystycznych przeżyć współczesności”²⁸. Tochmana zajmuje przede wszystkim etyczny aspekt spotkania owego turysty z mieszkańcem slumsów. Można w zasadzie pokusić się o stwierdzenie, że *Eli, Eli* jest czymś na kształt suplementu do wykładów Kapuścińskiego zawartych w książce *Ten Inny*²⁹. Byłby to jednakowoż suplement o wymowie negatywnej, ilustracja niezrealizowanego życzenia Kapuścińskiego. Przypomnijmy, że autor *Cesarza* we wspomnianych wykładach, przywołując za patronów swojego myślenia filozofów dialogu: Emmanuela Lévinasa, Józefa Tischnera, wyraźnie wskazuje na wagę aspektu Lévinasowskiej koncepcji, jakim jest branie odpo-

²⁶ Z. BAUMAN: *Ponowoczesne wzory osobowe*. „Studia Socjologiczne” 2011, nr 1.

²⁷ Ibidem.

²⁸ S. SONTAG: *Widok cudzego cierpienia*. Przeł. S. MAGALA. Kraków 2010, s. 26.

²⁹ Zob. R. KAPUŚCIŃSKI: *Ten inny*. Kraków 2006.

wiedzialności za Innego i bycie gotowym do poniesienia konsekwencji z tą odpowiedzialnością związanych.

Tochman chce uświadomić czytelnikowi, że taki sposób „zwiadania” świata i takie spotkanie z Innym, o jakim mówił Kapuściński, jest trudne albo wręcz niemożliwe, że nawet mając najlepsze intencje, nasze spotkanie z Innym jest jedynie kolejną formą, etapem kolonizacji, neokolonizacją. Kiedy fotograf chce jednej z bohaterek, dotkniętej nieuleczalną chorobą, zrobić zdjęcie stylizowane na dziewczynę z perłą Vermeera, tak, byśmy – jak twierdzi – mogli zobaczyć piękno w Ate Jo, Tochman widzi w tym geście inny sposób na organizowanie czegoś na kształt wystaw kolonialnych, w których „pokręconych i garbatych zastąpiono ich fotografiami” (EE, s. 9). Estetyzacja cierpienia nie jest wartością. Tak pisze Tochman, patrząc na fotografie bohaterki: „Perła w uchu i śmieszny turban na głowie umęczonej chorobą azjatyckiej kobiety. Tak ją przebrali przyjezdni z Europy. Czy to nie ludzkie zoo?” (EE, s. 119).

A przecież wszyscy robimy zdjęcia. Fotografia jest tu wyrazem bezprawnego zawłaszczenia, uprzedmiotowienia. Tochman podkreśla nieetyczność motywacji³⁰, jaka kieruje tymi, którzy podróżują, by napatrzeć się na biedę i nędzę slumsów i zostawić sobie jeszcze zdjęcie na pamiątkę. Pisze z sarkazmem:

Biały dyktuje treść tego zdjęcia. Biały dzieli się hojnie swoją białością. A brązowe dziecko – speszzone, ale i zaciekawione – swoimi wszami. [...] Będzie to jego wielkie geograficzne odkrycie! Jedyne filipińskie doświadczenie prawdziwie przeżyte. Ukąszenie. Młody Niemiec stawia dziecko na ziemi. Nie wie, jak mu na imię, nie spytał. Idziemy! Idziemy dalej!

(EE, s. 20)

³⁰ Nawet gdy – jak w przypadku fotoreportera Grzegorza Wełnickiego reporter w przejmujący sposób opowiada o poszukiwaniu innego piekła w ucieczce od własnego (chciał poznać ludzi, którzy żyją ze swoimi zmarłymi, by przepracować żalobę).

Bohaterowie Tochmana są jak aktorzy w teatrze, w którym, jak pisze Bauman, ludzie grają na prawdę. Tylko w *Eli, Eli* jest inaczej niż w przywoływanej przez socjologa książce Deana MacCannell'a, w której Masajowie zarabiają na życie, grając Masajów³¹. W tym teatrze role są przynajmniej jasno rozpisane – Masajowie przygotowują spektakl, wykorzystując elementy własnej kultury, turysta za niego płaci. Bohaterowie *Eli, Eli* są aktorami nie z własnej woli, a sprowadzeni do roli *human zoo* nie polepszają swego losu. Ich reifikacja jest więc znacznie dalej idąca niż przedstawicieli afrykańskiego plemienia.

Odpowiedzialność etyczna reportera. Wyjątkowo wiele miejsca poświęca Tochman w *Eli, Eli* własnej profesji. Jeden z recenzentów napisał, że *Eli, Eli* jest o zderzeniu dziennikarstwa z cierpieniem, że jest bezlitosnym rozliczeniem z mitem reportera jako „zbawcy świata”³². To prawda, choć jestem przekonana, że taki mit przynajmniej wśród znanych mi reportażyistów raczej nie funkcjonuje. Już Kapuściński – a Tochman jest jego wiernym czytelnikiem i uczniem – miał świadomość wyzwań natury etycznej, jakie łączą się z tą profesją. Autor *Eli, Eli* należy także do tej grupy piszących teksty reporterskie, którzy od samego początku zadawali sobie pytania o granice ingerencji w psychikę swoich bohaterów, o odpowiedzialność za wykorzystanie ich wyznań. Już ponad dziesięć lat temu mówił:

Można słowem wyrzucić wielką krzywdę, reporter musi o tym pamiętać – i kiedy rozmawia, i kiedy pisze. Zbyt daleko idące pytanie może zranić. Albo zagojoną ranę otworzyć. Można w człowieku obudzić tragiczne wspomnienia, traumy, przeżycia jakoś już uśpione, pozamykane, poukładane³³.

³¹ Zob.: Z. BAUMAN: *Ponowoczesne wzory osobowe...* Autor odwołuje się do książki Deana MACCANNELL'A: *Empty Meeting Grounds. Tourist Papers*. London 1992.

³² P. JASNOWSKI: *Rozliczając reportaż*. „Twórczość” 2014, nr 7.

³³ *Zdziwienie i podziw...*

Natomiast *Eli, Eli* jest, moim zdaniem, próbą ukazania dylematu etycznego profesji reportera. Nie fotografa, nie turysty, a tego, kto jedzie, by zinterpretować i rozumnie opowiedzieć czytelnikowi o świecie, którego ten nie zna. Z tego powodu książka jest w taki sposób skonstruowana, że w fragmentach, w których Tochman porusza dwa pierwsze problemy etyczne, opowiada nam o świecie, posługując się bardzo jasno określonym kodeksem wartości. Tam, gdzie Tochman mówi o odpowiedzialności bogatego-białego za krzywdy wyrządzone ludziom „trzeciego” czy „czwartego” świata, albo gdy myśli o turystach, czytelnik nie ma najmniejszych wątpliwości co do przypisanych poszczególnym wypowiedziom znaków wartości, co, mam nadzieję, można odczytać także w przytoczonych przeze mnie do tej pory fragmentach. Zupełnie inaczej jest w przypadku tej warstwy książki, w której rozważa Tochman problem etycznej odpowiedzialności reportera. Dylemat ten nieco przypomina ów znany z refleksji nad literaturą Holocaustu: pisać nie można i jednocześnie pisać trzeba. W *Eli, Eli* z całą mocą wybrzmiewa dwuznaczność sytuacji reportażysty.

Ryszard Kapuściński w swoich wykładach napisał, że tym, co odróżnia Europejczyków od innych kultur, jest ciekawość świata³⁴, a szczególnie ciekawość tego, co różni się od jego (Europejczyka) prywatnej, oswojonej rzeczywistości. To ona motywuje twórczość reporterską także i Tochmana. Ma on świadomość, że jego praca nie stawia go ponad tymi, którzy są ciekawi, jadą by zrobić zdjęcia nędzy, by popatrzeć na „egzotykę” biedy. Wartość tekstu Tochmana polega właśnie na tym, że ma on wyraziście osobisty charakter, że autor mówi o także swojej odpowiedzialności za partycypowanie w nieetycznym procederze. Świadomość ta podkreślona jest narracją w pierwszej osobie („Całkiem liczną grupą przybyliśmy sfotografować ubóstwo” – EE, s. 15), ale przede wszystkim autoironią: „Ten łysy nada nam się do książki” (EE, s. 49). Ale przecież – ironizuje dalej Tochman – „zło trzeba nazywać po imieniu, [...] zło trzeba piętnować, pokazując zło, pomagamy ludziom” (EE, s. 114). Otóż nie pomagamy – wyraźnie mówi reporter: „A bohater

³⁴ R. KAPUŚCIŃSKI: *Ten inny...*, s. 13.

naszej prawdziwej opowieści? Wciąż w starych gaciach. Tyle ma, co na tyłku” (EE, s. 113). Autor *Eli, Eli* nie pomaga, ale tak jak i fotograf ze swojej pracy czerpie zyski, zarówno z samej publikacji, jak i spotkań autorskich, na których opowiada o „niesprawiedliwości, nierównościach, wyzysku” (EE, s. 115). Nie bez powodu cytuje Tochman ważne zdanie swojego kolegi po fachu Wojciecha Jagielskiego: „W zawód reportera jest wpisana zdrada” (EE, s. 114).

Jednakowoż Tochman jedzie, by opowiadać. Wydaje się bowiem, że choć z jednej strony ma świadomość etycznej dwuznaczności, to pracę reportera wartościuje wyżej niż choćby wspomnianych fotoreporterów. Wydaje się bowiem, że autor *Eli, Eli* zabiera z sobą Grzegorza Wełnickiego przede wszystkim po to, by potwierdzić to, na co wskazywała Susan Sontag. Autorka pisała: „Wstrząsające zdjęcia nie muszą tracić swojej mocy szokowania. Ale nie na wiele się zdają, gdy chodzi o rozumienie. Opowieści mogą nam pomóc zrozumieć”³⁵. Zdjęcia służą więc Tochmanowi do podkreślenia personalnego aspektu reporterskiego opowiadania. Oglądając słynną, nagradzaną fotografię dziewczynki z Sudanu „wycieńczonej głodem z sępem czekającym za jej plecami” (EE, s. 10), apeluje sam do siebie, wskazując jednoznacznie powinności swojej profesji: „[...] odważmy się zapytać o to anonimowe afrykańskie dziecko, dociekać, jak miało na imię...” (EE, s. 10). Historia z niechlubną kolonizacją, współcześni turyści, żądni sensacji fotoreporterzy reifikują człowieka, jedynie opowieść, „oddająca głos ubogim”³⁶ – jak zwykł mawiać autor *Lapidariów* – sprawia, że bohaterowie odzyskują pełnię swojego człowieczeństwa. I tylko taka opowieść, o bytach poszczególnych, dzięki której poznajemy bliżej bohaterów, wiemy, co myślą, czują, jakie mają rodziny, widzimy ich codzienność, zwyczaj – by jeszcze raz wrócić do wspólnego myślenia o literaturze reporterskiej Krall i Tochmana – może wywołać czytelniczne emocje, wzruszenie, pobudzić wrażliwość.

³⁵ S. SONTAG: *Widok cudzego cierpienia...*, s. 108.

³⁶ Przywołuję tu tytuł książki Ryszarda KAPUŚCIŃSKIEGO: *Dąłem głos ubogim*. Kraków 2008.

W tym miejscu widzi Tochman nadzieję dla swojej profesji. W jednym z wywiadów tłumaczył wprost:

Wydaje mi się, że literatura non-fiction w założeniu nie-sie nadzieję na jakąś zmianę. Nie mówię, że reportaż zbawia świat, bo zwykle nie zbawia. Ale jeśli choć w jednym czytelniku dokona się zmiana to już jest się z czego cieszyć³⁷.

Na zakończenie – jeszcze jedna obserwacja. Otóż wydaje mi się, że twórczość Tochmana przeszła swoistą ewolucję od wycofanego narratora w *Jakbyś kamień jadła*, przez przejęty i oskarżycielski ton, ale jeszcze z próbą tonowania emocji, gdy pisze w *Dzisiaj narysujmy śmierć* o bierności białego (w szczególności katolickiego świata) wobec ludobójstwa rwandyjskiego, aż do silnej obecności reportera – narratora w *Eli, Eli*. W tej książce nie chce już swoich emocji ukrywać. Kiedy opowiada choćby o skutkach kolonizacji albo zachowaniu dzisiejszych turystów, aż krzyczy. Słysząc w wypowiedziach reportażysty gniew, żal i złość. Jak w poniższym fragmencie:

Golas na grobie ma więc spore szanse, aby sobie pożyć. I zero szans, by wyjść z zakazanego miasta złodziejstwa, kurestwa, dragów, noży w plecach i piętrzącego się pod murem gówna.

(EE, s. 31)

Bez wątpienia z *Eli, Eli* możemy wyczytać poza kwestiami etycznymi, o których była mowa, także zwykłe ludzkie przerażenie wszechobecnym w świecie złem i cierpieniem. Warto jeszcze podkreślić, że lektura książek Tochmana, ale także książek innych reportażystów, skłania do refleksji, że w polskim reportażu literac-

³⁷ Wojciech Tochman o polskim reportażu. Z reporterem rozmawia Sylwia Wierczyńska – <http://culture.pl/pl/artukul/wojciech-tochman-o-polskim-reportazu-wywiad> (dostęp: 1.07.2013).

kim istnieje wyraźny nurt ideałów moralnych o głębokiej, ideologicznie wyraźnie lewicowej wrażliwości społecznej.

Bibliografia

- ADAMOWICZ-POŚPIECH A.: *Cywilizacyjne jądra ciemności, czyli o sytuacjach granicznych u Conrada i Herlinga-Grudzińskiego*. W: *Granice w kulturze*. Red. A. RADOMSKI, R. BOMBA. Lublin 2010.
- ANTCZAK J.: *Reporterka. Rozmowy z Hanną Krall*. Warszawa 2007.
- BAUMAN Z.: *Ponowoczesne wzory osobowe*. „Studia Socjologiczne” 2011, nr 1.
- DĘBSKA-KOSSAKOWSKA B., GONTARZ B., WISZNIOWSKA M.: *Literackie reprezentacje historii: świadectwa – mediatyzacje – eksploracje*. Katowice 2013.
- FaweLe. *Odkryj drugą stronę Rio* – <http://www.momondo.pl/inspiracje/faweLe-zwiezanie-r10/#5XOytLPPcOgIgf0o.97> (dostęp: 11.02.1017).
- GLENSK U.: *Zaufać pisarzowi*. W: *EADEM: Po Kapuścińskim. Szkice o reportażu*. Kraków 2012.
- HANDKE R.: *Komunikacja aksjologiczna – nośniki wartości w literaturze*. W: *Problematyka aksjologiczna w nauce o literaturze*. Red. S. SAWICKI, A. TYSZCZYK. Lublin 1992.
- HUELLE P.: *Księga nowych Hiobów*. „Gazeta Wyborcza” 27.11.2007.
- JASNOWSKI P.: *Rozliczając reportaż*. „Twórczość” 2014, nr 7.
- KAPUŚCIŃSKI R.: *Ten inny*. Kraków 2006.
- KRALL H.: *Hipnoza*. Warszawa 1989.
- MAŁGOWSKA H.: *Gatunki reportaży-dziennikarskie okresu dwudziestolecia. (Próba typologii)*. W: *Z teorii i historii literatury. Prace poświęcone V Międzynarodowemu Kongresowi Słowistów w Sofii*. Red. K. BUDZYK. Wrocław 1963.
- MACCANNELL D.: *Empty Meeting Grounds. Tourist Papers*. London 1992.
- NAJDER Z.: *Wartości i oceny*. Warszawa 2015.
- O podobieństwie języka Wojciecha Tochmana do poezji pisał w swojej recenzji Jarosław Mikołajewski. „Gazeta Wyborcza” 18.09.2002.
- PASICKA M.: *Prawda nas zaboli. O „Wściekłym psie” Wojciecha Tochmana*. „Znak” 2007, nr 638–639.
- PHELAN J.: *Wybór Sethe. Umilowana i etyka lektury*. W: *Sztuka interpretacji w ostatnim półwieczu*. Red. H. MARKIEWICZ, współudz. T. WALAS. T. 3. Kraków 2011.
- POPEŁAWSKA J.: *Czy wiara pomaga w cierpieniu? O metafizyce w reportażach Wojciecha Tochmana*. W: *Ślady, zerwania, powroty... Metafizyka i religia w literaturze współczesnej*. Red. E. SOŁTYS-LEWANDOWSKA. Kraków 2015.
- SIEWIOR K.: *Odkrywcy i turyści na afrykańskim szlaku. Fotografia w polskim reportażu podróżniczym XX wieku*. Kraków 2012.

- SONTAG S.: *Widok cudzego cierpienia*. Przeł. S. MAGALA. Kraków 2010, s. 26.
- SZCZYGIEŁ M.: *Człowiek Metafora*. W: [M. SZCZYGIEŁ]: *20 lat nowej Polski w reportażach według Mariusza Szczygła*. Wołowiec 2009.
- TOCHMAN W.: *Dzisiaj narzucamy śmierć*. Wołowiec 2010.
- TOCHMAN W.: *Eli, Eli*. Wołowiec 2013.
- TOCHMAN W.: *Jakbyś kamień jadła*. Sejny 2005.
- Wojciech Tochman o polskim reportażu. Z reporterem rozmawia Sylwia Wierczyńska – <http://culture.pl/pl/arttykul/wojciech-tochman-o-polskim-reportazu-wywiad> (dostęp: 1.07.2013).
- Zdziwienie i podziw*. Z Wojciechem Tochmanem rozmawia Maja Jaszewska. „Tygodnik Powszechny” 2005, nr 11.

Monika Wiszniowska

Axiological Reflection in Wojciech Tochman's *Eli, Eli*

Summary

Literary journalism, by its genological nature, is not concerned with philosophical deliberations. Keeping this in mind, it is worth exploring the works of Wojciech Tochman, one of the most interesting contemporary writers, who is continuing the tradition of Polish literary journalism. Tochman's writings include three collections of reportage on general social topics, one documentary novel, two novels treating of the genocide in Bosnia and Rwanda, as well as a story about the hell of everyday lives of the residents of Onyx – a district of Manila.

However important the subject matter of his prose is, it is not in itself a measure of its artistic value. Unlike the majority of his colleagues, Tochman is not interested in telling a story about a “different” world, unknown to the readers. The subject of the author of *Eli, Eli*'s fascination is a human being. He pursues the question about who man is in today's world and what defines his identity.

A recurring motif in his writings is the difficult matter of telling a story of someone else's extreme experience and reflection concerning the moral dilemmas raised by such an experience. The second, equally important feature of this prose, is the awareness of a reporter's responsibility for their work, which also means responsibility for the world.

Key words: literary reportage, man in the modern world, border experience, moral dilemmas, Wojciech Tochman

Monika Wiszniowska

La réflexion axiologique dans *Eli, Eli* de Wojciech Tochman

Résumé

Le reportage, si l'on prend en considération sa nature génologique, n'est pas un outil qui sert à présenter des réflexions philosophiques. Cela étant, il convient de regarder de plus près l'œuvre de Wojciech Tochman, un des auteurs contemporains les plus intéressants qui continuent la tradition du reportage littéraire polonais. Sur son compte, Tochman a trois recueils de reportages portant sur la thématique sociale, un roman documentaire, deux livres sur les génocides : en Bosnie et au Rwanda, mais aussi un récit sur l'enfer de la vie quotidienne des habitants d'Onyx, un des quartiers les plus pauvres de Manille, capitale des Philippines.

Bien qu'importante, la thématique abordée ne témoigne pas de l'art de cette prose. Tochman ne s'intéresse pas à parler d'un « autre » monde, d'une réalité inconnue du lecteur. C'est avant tout l'homme qui passionne l'auteur de *Eli, Eli*. Il se demande qui il est dans le monde contemporain et ce qui détermine son essentiel.

Un autre motif qu'aborde l'auteur, et qui revient à plusieurs reprises, porte sur la lutte contre une matière difficile qu'est parler des expériences frontalières des autres et la réflexion concernant les dilemmes moraux qu'entraîne un tel témoignage. Un autre aspect de cette prose, aussi important, est – inscrite dans la structure profonde de ces textes – la conscience de la mission/responsabilité éthique du reporteur de son ouvrage et, par là même, du monde.

Mots clés : reportage littéraire, homme dans le monde contemporain, expérience frontalière, dilemmes moraux, Wojciech Tochman

MAŁGORZATA KRAKOWIAK

Uniwersytet Śląski w Katowicach

Wydział Filologiczny

Jan Błoński

Paradygmat postępowania krytyka literackiego

W styczniu 1975 roku zmarł nagle Kazimierz Wyka. Do poświęconej jego pamięci księgi *Kazimierz Wyka. Charakterystyki. Wspomnienia. Komentarze* pod redakcją Henryka Markiewicza i Aleksandra Fiuta jedno ze wspomnień napisał jego uczeń – Jan Błoński. Czytamy w *Obecności Wyki*:

Od kiedy miałem kilkanaście lat, chciałem zajmować się literaturą (jak właściwie, nie wiedziałem jeszcze), żeby zaś zajmować się literaturą, chciałem do Krakowa, to znaczy do Wyki. Miasto, które później polubiłem, było mi wtedy raczej obojętne. Ale Wyka – czułem od początku – miał mnie do tej literatury wprowadzić. Jak, także nie wiedziałem, byłem jednak przekonany, że tak będzie. Znałem go tylko z pism, z jednej książki...¹.

Tak też się stało. Wyjechał z Torunia do Krakowa, do którego potem sprowadziła się jego rodzina, rychło zresztą powiększona o poznaną i poślubioną na I roku studiów w Krakowie studentkę medycyny – Teresę Płońską.

¹ J. BŁOŃSKI: *Obecność Wyki*. W: *Kazimierz Wyka. Charakterystyki. Wspomnienia. Komentarze*. Red. H. MARKIEWICZ, A. FIUT. Kraków 1978, s. 347.

Trafił na polonistykę i stał się studentem oraz uczestnikiem seminarium Kazimierza Wyki – wraz z Ludwikiem Flaszenem, Andrzejem Kijowskim i Konstantym Puzyną. Interesowała go literatura. W przywołanym wspomnieniu wyznawał:

Chciałem trudności, prawdziwej wiedzy, literatury nie dla wszystkich; ale także samodzielności, także prawa do własnego głosu. Dlatego wyjazd do Krakowa stał się dla mnie prawdziwym natręctwem. Wcale nie pragnąłem zostać poetą czy pisarzem, jak co drugi polonista. Profesorem także nie: może z powodu szacunku, jakim w domu otaczano postać profesora, zdawała mi się ona zarazem niesłychanie daleka i po trosze niepoważna. Zostawała krytyka².

Zostać krytykiem. To znaczy – kim? Tym, który pisze o literaturze. Pozostaje jeszcze ustalić: Jak i po co?

Uczniowie Wyki – nieformalna krakowska szkoła krytyki albo „stajnia Wyki” – debiutowali szybko, jeszcze podczas studiów³. Błoński (rocznik 1931) pierwszą książkę *Poeci i inni* wydał w 1956 roku. Jak ważna jest krytyka literacka, dowiadawali się bez trudu, oni – studenci krytyka programotwórcy, wyrosłego z kultury literackiej dwudziestolecia międzywojennego; okresu, w którym refleksja metakrytyczna osiągnęła bardzo wysoki poziom. Należało wszakże dążyć do samodzielnego uświadomienia sobie sensu i celu podejmowanych działań. To wymóg etyczny. Zadanie konieczne do wykonania wtedy, kiedy poważnie i odpowiedzialnie zamierza się pracować.

Nieustające dążenie i nieustające niezadowolenie znamionowały nie jednego tylko Błońskiego⁴. Jakiejś dykcji własnej jednak się

² Ibidem, s. 348.

³ Por. A. WERNER: *Wobec Października (Jan Błoński, Ludwik Flaszen, Andrzej Kijowski)*. W: *Sporne postaci polskiej literatury współczesnej. Krytycy*. Red. A. BRODZKA-WALD, T. ŻUKOWSKI. Warszawa 2003, s. 210–211.

⁴ Werner pisał: „Trzech krakowskich krytyków łączy samotność we współczesnej sobie literaturze: nie znajdują lub znajdują niewiele zjawisk literackich,

dopracował. We wstępie do krytycznego zbioru *Odmarsz*⁵ z 1978 roku zamieścił szkic o jakże wiele sugerującym tytule: *Ofiarny kozioł i koń trojański*. Trzeba tu zaznaczyć, że Błońskiego zalicza się do grona tych krytyków, którzy potrafili stworzyć wiele metakrytycznych metafor. Nad źródłami oraz efektami owej umiejętności przyjdzie się jeszcze zastanawiać. Analizująca metafory metakrytyki Dorota Kozicka napisała:

[...] metafora [...] przede wszystkim poszerza – poprzez bogactwo metaforycznego obrazowania – kolejne wizerunki krytyków, akcentuje artystyczne, literackie umiejętności autora, jak również – co niezwykle istotne – pozostawia pole do dialogu, efektownej/efektywnej dyskusji. Co więcej, niejednokrotnie też – mimo oczywistej wieloznaczności – ma raczej wzmacniać niż osłabiać czy łagodzić przekonania krytyka. Ma dopowiadać, podkreślać, ujmować za pomocą celnego obrazu całą złożoność i migotliwość krytycznoliterackiego autoportretu⁶.

Jakiż zatem krytycznoliteracki autoportret wyłania się z *Ofiarnego kozła i* [zarazem – M.K.] *konia trojańskiego*? Jest to osobnik – w końcu lat 70. XX wieku – niby niepewny swego i wycofany, jako że pierwsze zdanie autoportretu brzmi: „Pisarz nie usprawiedliwia się nigdy, krytyk stale”⁷. I dalej:

Słowo krytyka nie podaje się za nic innego jak za wypowiedź skołatanej jednostki. Nie powołuje się na żadną pierwotność czy niepoznawalność. Krytyk nie prowadzi ko-

które mogliby w pełni, bez programowych, zasadniczych zastrzeżeń akceptować i popierać”. Zob. *ibidem*, s. 212.

⁵ Tom miał charakter rekapitulacyjny i programowy zarazem. Zawierał fragmenty *Zmiany warty* wraz z postscriptum oraz wiele rozważań programowych i metaprogramowych.

⁶ D. KOZICKA: *Krytyczne (nie)porządki. Studia o współczesnej krytyce literackiej w Polsce*. Kraków 2012, s. 40–41.

⁷ J. BŁOŃSKI: *Odmarsz*. Kraków 1978, s. 5.

respondencji z absolutem. Pamięta, że zjawił się na świecie niedawno [...]. [...] Jeśli obwieści śmierć krytyki, nie zasmuci nikogo: przeciwnie nawet, niejednego ucieszy. Strzeże się więc przezornie kasandrycznych przepowiedni...

Godzi się na własną niższość. Stuliwszy uszy, znosi cierpliwie obelgi⁸.

Z litanii smutków biednego krytyka dowiadujemy się jeszcze, że nikt go nie lubi ani nie szanuje, bo przemądrzały i wtórny. Rychło jednak Błoński zmienia ton, by stwierdzić, że krytyk jest jednak przydatny – literaturoznawcom („Krytyków – na dobrą sprawę – lubią tylko literaturoznawcy”⁹ – czytamy) oraz samej literaturze, albowiem: „Jest jednak prawdą, że bez krytyki literatura zamiera, przynajmniej w XIX i XX wieku”¹⁰.

Po tych wstępnych tezach aprobatywnych pada wreszcie twierdzenie – tyleż ważne, ile – znów – metaforyczne: „**Krytyk jest demokratą literatury**”[podkr. M.K.]¹¹. Tym razem Błoński opatruje je komentarzem:

Dlatego też krytyk nikogo nie może zadowolić. Ale właśnie demokracja ma to do siebie, że nikogo w zupełności nie zadowala. Demokracja jest sposobem rozwiązywania konkretnych zagadnień konkretnych ludzi z możliwie najmniejszym uszczerbkiem dla innych ludzi i innych zagadnień. [...]

We współczesnej literaturze krytyk pełni więc naprawdę funkcję **świadka dialogu** [podkr. M.K.]. Dialog rodzi się wtedy, kiedy dwaj ludzie pragną się porozumieć¹².

Jakże uniwersalne i piękne to słowa, choć częstokroć wydawać się może, niestety, że odsyłające do wymiaru idealnego lub – najwyżej – utopijnego. W 1978 roku drukował autor *Zmiany warty słowa*:

⁸ Ibidem.

⁹ Ibidem, s. 6.

¹⁰ Ibidem.

¹¹ Ibidem, s. 8.

¹² Ibidem, s. 9.

Literatura może od biedy funkcjonować bez trzech gro-
szy krytyka. Krytyk jest raczej świadkiem... świadkiem nie-
zbędnym *hic et nunc* w naszych czasach i naszej cywilizacji.
Albowiem nie ma dzisiaj Normy, która by wyznaczała szlak
kulturze, nie ma też wielkich Przodków, do których można
się w każdej chwili odwołać. Jest tylko, jest jeszcze... wola
porozumienia, wola dialogu. I właśnie krytyk jest dysponen-
tem i strażnikiem dialogowych wartości¹³.

Ba! Można dziś wykrzyknąć na takie *dictum*. Zaraz jednak trze-
ba sobie uświadomić, że zarówno autor przywołanych słów, jak
i dzisiejsi ich czytelnicy, pozostają pod wpływem zewnętrznych
okoliczności kulturowych – jakże zmiennych i różnych. Błoński
aliści wskazuje kierunek, wskazuje krytycznoliteracki imperatyw –
jego imperatyw.

Przeczytawszy *Odmarsz*, ujęty nim Janusz Sławiński zawyroko-
wał, że jest to „przesłanie z innego świata”¹⁴, sam Błoński zaś –
jeden „z ostatnich u nas przedstawicieli wymierającego (duchowo)
gatunku – krytycznoliterackiej inicjatywy prywatnej”¹⁵ –

Należy do rodziny krytyków sytuacyjnych. Takich więc,
którzy w swoich kontaktach z literaturą nie wychodzą z ideo-
logicznego, estetycznego czy metodologicznego *a priori*, wy-
znaczającego stałą ramę dla rozpoznania i wartościowań, lecz
dopracowują się punktów widzenia, narzędzi poznawczych
i kryteriów oceny dopiero w konfrontacjach z tym, co z góry
nieprzewidywalne: z dokonaniem pisarskim, osobowością
twórcy, cudzym programem lub opinią¹⁶.

Błoński – czytelnik, krytyk i badacz – nie narzucał uporczywie
swojej: wymyślonej i absolutyzowanej miary literaturze. Nie był

¹³ Ibidem.

¹⁴ J. SŁAWIŃSKI: *Za co powinniśmy kochać Jana Błońskiego?* W: IDEM: *Teksty i teksty*. Warszawa 1990, s. 166.

¹⁵ Ibidem, s. 168.

¹⁶ Ibidem, s. 171.

też wierny zaczerpniętej – już gotowej, jedynej słusznej, wygodnej albo modnej – metodologii. Sławiński, strukturalista przecież, potrafił to docenić. Dziś przepadłby Błoński z kretesem, nie eksplikując założeń wstępnych i metodologii w każdym artykule...

Postępował jednak tak, jak uważał za właściwe. Punktem odniesienia dla niego mogli być co najwyżej ludzie stanowiący dlań autorytet. Na przykład – Wyka. Tak wspominał Nauczyciela:

Powtarzał nam – w roku 1950 i później – że nie ma żadnych gotowych kluczy do literatury, że dobry krytyk, badacz, a nawet czytelnik musi tak długo majstrować, aż sam dorobi właściwe... Nie wahał się twierdzić, że krytyk winien tworzyć sobie narzędzia w miarę poznawania dzieła! [...] Inaczej mówiąc – Wyka żywił spontaniczne zaufanie do dzieła¹⁷.

Wydawać by się mogło, że to opinia zaskakująca w odniesieniu do krytyka programotwórcy, zwolennika otwartej wersji realizmu. Błoński wszak z kontaktów z mistrzem wydobywał co innego: wskazanie, by samodzielnie „dorabiać klucze” do literatury, to znaczy, by odczytywać ją na własną odpowiedzialność i z założeniem, że czegoś mogą się dowiedzieć, coś zrozumieć, a siebie – sprawdzić. Ten właśnie wzór postępowania krytycznego przejął i wypełniał go własną treścią. Mawiał o sobie „półzartobliwie”, co przytacza Sławiński, że jest „personalistą i duchologicznym hermeneutą”¹⁸. Zapewne trafnie się zdiagnozował. Kiedy odszedł, Stefan Chwin wypowiedział o nim opinię analogiczną:

Metodologicznie krnąbrny, sobiepańsko synkretyczny, skuteczny i doskonały, sięgał do wszystkiego, co tylko się da. Cóż, w badaniach literackich żadna metodologia, nawet najbardziej platynowa, nie zastąpi osobowości. Naprawdę był pisarzem świetnie piszącym o pisarzach. Jego teksty miały „błońską” barwę i rozpoznawalny natychmiast rytm. Pisząc,

¹⁷ J. BŁOŃSKI: *Obecność Wyki...*, s. 351.

¹⁸ Por. J. SŁAWIŃSKI: *Za co powinniśmy kochać...*, s. 169.

był blisko dzieła. Nie bał się tych zbliżeń. Nie miał obsesji czystości, która zżera niektórych. Był ostatnim, który by wzywał do wzniesienia muru berlińskiego między krytyką a historią literatury¹⁹.

Czyżby nic konkretniejszego – ponad stwierdzenie swobody pisania, niechęci do gorsetu reguł metodologicznych oraz umiławania demokracji – nie można było o postawie krytycznoliterackiej Błońskiego powiedzieć? Sięgnijmy ponownie do napisanego z wdziękiem, a przy tym wnikliwego portretu autorstwa Janusza Sławińskiego:

Łagodność i wyrozumiałość łączy z przenikliwością i bezwzględnym wyrachowaniem. Wystarczy spojrzeć na oblicze naszego bohatera. Wydawałoby się: prawdziwy bobas-sarmata z dobrej rodziny, miłośnik naleśników, konfitur i bananów, skłonny do teatralnej jowialności, która ma rozbroić ewentualnych agresorów; ale oko w tym obliczu jakieś niezmiernie wyraziste – ostre, odgadujące, ironiczne i przebiegłe. [...] Pragnie on nie tylko rozumieć, ale też wtrącić się w motywacje cudzych myśli i działań, sprawdzić przesłanki, pokazać nieprzewidziane konsekwencje, odwrócić eksperymentalnie coś, co jest traktowane jako prawda, przestawić akcenty, rozwiązać złudzenia, podać w wątpliwość komunały...²⁰

Pod pozorami artystowskiej nonszalancji i łagodności skrywałby się przenikliwy egzekutor konkretów? Owszem, tak. Błoński, ten z latami coraz bardziej utytułowany polonista, był wszechstronnym znawcą literatury i sposobów postępowania z nią. Pisał o Sępie Szarzyńskim, Witkacym, Gombrowiczu, Mrożku, Miłoszu... Powszechnie znane są tytuły jego książek²¹.

¹⁹ S. CHWIN: *Jasny, przenikliwy, wybaczący*. „Tygodnik Powszechny” 2009, nr 8, s. 19.

²⁰ J. SŁAWIŃSKI: *Za co powinniśmy kochać...*, s. 172.

²¹ Jego autorstwa: *Mikołaj Sęp Szarzyński a początki polskiego baroku*. Kraków 1967; *Forma, śmiech i rzeczy ostateczne. Studia o Gombrowiczu*. Kraków 1994;

Na pierwszym miejscu w paradygmacie jego postępowania umieścić należy bycie kompetentnym. Surowo przy tym siebie oceniał. Kiedy czyta się jego osobiste zapiski, raz po raz trafia się na świadectwa typu: uczę się, szukam, zmarnowałem tyle czasu! (z wyrzutem), chcę zrozumieć. Autoironicznie zaczyna notatkę ze stycznia 1962 roku, kiedy to przebywał i pracował we Francji (był m.in. lektorem na Sorbonie), by skończyć ją strofowaniem i przestrogi:

Hej, do dzieła Błoński! Okaż się pilnym, jeśli nie inteligentnym, albowiem to już ostatnia chwila dla ciebie. [...]

Prousta pisałem 4 strony przez cały dzień, tak się odzwyczaiłem od pracy. I tak jak T ucieka w gospodarstwo, ja w porządki, listy itp. Mieć otwarte oczy na kompensaty, ucieczki itp.²²

W połowie miesiąca wyjawia kolejne, prawie destrukcyjne, wątpliwości odnośnie do jakości swojej pracy i możliwości:

Sam nie wiem, czy ktokolwiek wyciągnie jakiś pożytek z moich zajęć. Musiałbym porównać to z innymi ćwiczeniami, a ciągle się nie mogę zebrać, zresztą upływ czasu tak mnie przeraża, że już jestem bliski wariactwa. Co ja robię? Najpierw przez trzy miesiące kręciłem się w kółko, aż się teraz wstydzę [...].

Proust idzie jak z kamienia. Co najgorsze, odrabiam go jak pensum, nie mogę się rozpędzić, machnąć stron kilku, co wprawia zawsze w rytm, także myślowy; co wymyślę idzie w listy i w ten notatnik (a jakże w nim pusto). Musi przyjść moment, kiedy pisanie stanie się przyjemnością, bez

Wszystkie sztuki Sławomira Mrożka. Kraków 1995; *Od Stasia do Witkacego*. Kraków 1996; *Miłosz jak świat*. Kraków 1998; *Witkacy. Sztukmistrz, filozof, estetyk*. Kraków 2000; łączący oba wcześniejsze tomy o S.I. Witkiewiczu: *Witkacy na zawsze*. Kraków 2003.

²² Błoński *przekorny*. *Dziennik*. Wywiady. Wywiady wybrał i oprac. M. ZACHYŃSKI. Kraków 2011, s. 55–56.

tęgo wszystko zajeżdża w sztuczność, w profesorskie (a raczej asystenckie...) pieprzenie i styl wyszukany, pożałuj Boże, pełen natręctw, drętwy. Czy ja w ogóle mogę sobie pozwolić na pisanie takich notatek? Sęk w tym, że – nie bardzo mając styl własny – wykształcam go sobie jakby *ad hoc*, do książki czy nawet artykułu²³.

Dość przypomnieć, że z tych biadań i mozołów powstać miał szkic, wydany w warszawskim Państwowym Instytucie Wydawniczym w 1965 roku *Widzieć jasno w zachwyceniu*.

Podczas pobytu we Francji młody podówczas Błoński oprócz zajęć dydaktycznych i czytania literatury francuskiej starał się jednocześnie obracać temat badawczy dysertacji z zakresu polskiej literatury. Jego uwaga kierowała się w stronę poezji renesansowej. Ustalał więc i krytycznie oceniał, co i jak napisano o Janie Kochanowskim. Sumiennie drążył problem („Zagadka Kochanowskiego coraz czarniejsza: jeszcze raz przeczytałem artykuł Irzykowskiego, nic mądrzejszego nad to nie ma w całej kochanologii”²⁴), by wreszcie zauważyć coś, a raczej – kogoś, innego:

Ten ostatni [Sęp – M.K.] jest mi – mimo wszystko – bliższy i zbliżałem się do niego trochę okrężnie, bojąc się zbyt oczywistych wyznań; bliższy tak ze względów ogólnie światopoglądowych, jak i tego dramatyzmu duchowego, którego nie ma u Kochanowskiego. [...]

Inna trudność, gdybym kiedyś chciał wziąć się np. do Szarzyńskiego: mała obrazowość. Mała wszędzie, w całej epoce. Obrazy musiały mieć przepustkę od Horacego. Tymczasem dzisiejsze badanie wycelowane jest przede wszystkim na badanie obrazów, z których się dopiero destyluje wnioski intelektualne. Jak sobie poradzić? Najpierw trzeba by poodnosić stylistykę do źródeł, co niezbyt potrafię²⁵.

²³ Ibidem, s. 74.

²⁴ Ibidem, s. 81.

²⁵ Ibidem, s. 78–79.

Z owych zastanowień i wątpliwości pięć lat później miała powstać książka *Mikołaj Sęp Szarzyński a początki polskiego baroku*. Przywołane notatki ukazują natomiast poszukiwania młodego badacza literatury, który wciąż ma do siebie pretensje o to, że zbyt mało pracuje. Czyta, weryfikuje opinie starszych od siebie autorów, i wciąż szuka własnego „klucza” do – w tym przypadku – poezji. Zabiega o bycie wszechstronnym literaturoznawcą.

Zanim oddał się literaturze wieku XVI, absorbowiała go – o czym już wspominałam, odnotowując jego debiut książkowy – rodzima współczesność literacka. Nie darmo wszak „terminował u Wyki”. Kiedy przypomina się wczesne wystąpienia krytycznoliterackie Błońskiego, należy wskazać przy tej okazji kolejną jego cechę. Była to ogromna obowiązkowość. Można przypuszczać, że to chyba tylko dzięki niej powstała *Zmiana warty* – diagnoza pisarzy debiutujących w okolicach politycznej odwilży. Błoński wiedział, że obowiązkiem krytyka jest towarzyszenie literaturze, która powstaje. Więc towarzyszył: rzetelnie czytał i prezentował, choć nijak nie mógł się przekonać do roli komentatora pokornie drepzczącego za literatami. Cenił debiutujących poetów. Nad prozaikami (swymi rówieśnikami) górował intelektualnie, z czego zdawał sobie sprawę.

Czy wśród dwudziestu kilku książek, które omówiłem, znajduje się choć jedna będąca autentycznym literackim osiągnięciem? Nie. Dojrzałość można znaleźć w liryce, nie w powieści czy noweli²⁶.

Mimo to, błyskotliwie ujawniwszy schemat obecnych w tej prozie mitów pokoleniowych, uczciwie konstatawał, że ich układ i natężenie znamionują wyraźną zmianę w literaturze. Jednocześnie w całej *Zmianie warty* zdaje się pobrzmiwać echo znane z *Beniaminka* Karola Irzykowskiego: „[...] w recenzjach moich nie ujawniam nawet dziesiątej części tego, co wiem”²⁷. Podkreśliłmy,

²⁶ J. BŁOŃSKI: *Zmiana warty*. Warszawa 1961, s. 137.

²⁷ Por. K. IRZYKOWSKI: *Wybór pism krytycznoliterackich*. Oprac. W. GŁOWAŁA. Wrocław–Warszawa–Kraków 1975, s. 335.

że *Zmiana warty* była pierwszą spójną książką krytycznoliteracką Błońskiego, dotyczącą literatury rówieśniczej.

Wspominany wcześniej wyjazd do Francji i podjęte tam prace pozornie tylko odsunęły na dalszy plan aktywność i predyspozycje krytyczne autora. Przecież w historycznoliterackim studium z 1967 roku, jakim jest *Mikołaj Sęp Szarzyński a początki polskiego baroku*, Błoński postępuje jak – także – krytyk literacki, to znaczy odczytuje Sępa na nowo i odnosi do współczesności.

Nadmienić wypada, że postawa to znana w polskim życiu literackim. Podobnie czynił wcześniej Wacław Borowy, którego uhonorowano, ku zdumieniu niektórych (Jak to? Krytykowi?), Państwową Nagrodę Literacką w roku 1937. Z radością powitał wtedy ów werdykt przyszły mistrz Błońskiego – Wyka, który pisał w 1938 roku:

Oto najrzadsze zestrojenie, jakie ma miejsce w działalności Borowego: koso na siebie spozierające, podejrzliwe osobowości historyka literatury i krytyka literackiego skojarzyły się w małżeństwo wyjątkowo zgodne i – wyjątkowo płodne. Harmonijna dziwność pisarstwa na tym chyba polega, że na terenie badań historycznoliterackich góruje w nim doskonały, subtelny krytyk, na terenie krytyki literackiej raz po raz przezieiera historyk literatury, ucząc ostrożności i perspektywy rozwojowej. [...] Szczególnie to widoczne w rozprawach o Kochanowskim: śmiem rzec, że jest to jak gdyby jedna znakomita recenzja z dzieł Kochanowskiego²⁸.

Reprezentujący kolejne pokolenie badaczy-krytyków autor *Zmiany warty* i *Od marszu* najwyraźniej zamierzał podążać tym samym traktem.

Błoński chce pisać o literaturze, która naprawdę go obchodzi, do której przejawia emocjonalny, żywy stosunek. Pamiętając o rekonstrukcji paradygmatu jego aktywności krytycznoliterackiej, należy

²⁸ K. WYKA: Wacław Borowy. W: IDEM: *Stara szuflada i inne szkice z lat 1932–1939*. Oprac. M. URBANOWSKI. Kraków 2000, s. 246.

w tym miejscu wskazać odczuwany przezeń imperatyw wartościowania. To podstawa każdej „wielkiej krytyki”. W tym przypadku odwaga wypowiedzania osądów sprzęgnięta była z ujawnianiem wybitnie osobistego zainteresowania utworem. Jednoznacznie wyartykułował to autor we wstępie do kolejnej książki krytycznej – *Romansu z tekstem* z roku 1981. Przypomnijmy znane słowa:

Ucieczka od wartościowania, lęk przed jednostkowym wychyleniem, wstyd przed wyłożeniem kart – czyż to nie najgroźniejsze i najbardziej porażające? Nie muszę przypominać, że nie namawiam do spisywania impresji. Przypominam tylko, że u początków badania tekstu stoi zawsze – stoi i stoi! – romans z tekstem. I że ten romans zaczyna się od fascynacji niezrozumiałym [...].

Tak więc tylko dzieło, co kusząc odtrąca, okazuje się naprawdę godne roztrząsania²⁹.

W tym przypadku metakrytyczna metafora wydaje się nader mocno przylegać do tego, co powszechnie znane i (pozornie) rozpoznane. Napisał kiedyś Błoński o swoim przyjacielu Ludwiku Flaszenie, że dla niego literatura jest sposobem istnienia jak Lubeka dla Manna³⁰. Podobnie można powiedzieć o autorze *Romansu z tekstem*: dla niego literatura to życie; ważny składnik życia funkcjonujący analogicznie jak wszystkie inne, istotne, prawdziwe jego elementy.

Komentując późny zbiorek miniatur krytycznych Błońskiego – *Mieszaniny*³¹ – i analizując prowadzony w nim dyskurs, trafnie napisał Arkadiusz Bagłajewski:

W dyskursie Błońskiego pojawiają się często formuły odnoszące się do takich emocji krytyka-czytelnika, jak wzrusze-

²⁹ J. BŁOŃSKI: *Romans z tekstem*. Kraków 1981, s. 20.

³⁰ Zob. J. BŁOŃSKI: *Strategia Diogenesa*. W: IDEM: *Romans z tekstem...*, s. 136.

³¹ Zbiór wydany przez krakowskie Wydawnictwo Literackie w 2001 roku gromadzi teksty (mikroeseje) publikowane wcześniej na łamach „Tygodnika Powszechnego”.

nie, urzeczenie, zachwyt; krytyk sugeruje dopuszczenie nas do swoich najzupełniej prywatnych odczuć i jakby przenosi swoją lekturę z pola krytyki literackiej na płaszczyznę prywatnej lektury [...].

Krytyk łączy wartościowanie z osobistym odczuciem satysfakcji estetycznej – coś mu się bardzo podoba, ale owa satysfakcja jest konsekwencją realizacji wartości przez krytyka szczególnie cenionych i uznawanych³².

Tak. Nie sposób uczciwie wartościować, kiedy pozostaje się obojętnym. Błoński był pod tym względem maksymalistą: potrzebował zauroczenia, umiłowania, fascynacji. To właśnie z owego emocjonalnego stosunku do literatury wywodził się jego nie tyle – talent, ile imperatyw tworzenia metafor. O mocy kondensacyjno-semantycznej tego podstawowego tropu poetyckiego wiedzą wszyscy uczestnicy dyskursów erotycznych. Wiedział także Błoński, celnie i otwarcie przyznając się do romansu z ... tekstem, a raczej – dopowiedzmy – do zaangażowania się w romans z tekstem jako warunku *sine qua non* autentycznej działalności krytycznoliterackiej. Atrakcyjność oraz skuteczność owej metody przemówiły do krytyków następnych pokoleń. Dla przykładu – w kolejnej dekadzie pisał wprost Dariusz Nowacki:

Najlepiej i najpełniej przemawia do mnie rozumienie krytyki literackiej opisane erotycznymi metaforami – to romans z tekstem (Błoński), przygody człowieka książkowego (Balcerzan), rozkosz i przyjemność tekstu (Barthes) czy nawet to, co przebijają ze zbanalizowanego frazeologizmu „obcowanie z książką (czyjaś twórczością)”. Widać wyraźnie, że metafora ta zakłada pojedynczość i osobność, relację ja – on(a). Tekst muszę traktować jako adresowany do mnie, wziąć go

³² A. BAGŁAJEWSKI: O „małych formach” wypowiedzi krytycznej starych mistrzów na przełomie wieków. W: *Dyskursy krytyczne u progu XXI wieku. Między rynkiem a uniwersytetem*. Red. D. KOZICKA, T. CIEŚLAK-SOKOŁOWSKI. Kraków 2007, s. 48–49.

za prowokacyjny list, zawierający zaproszenie i obietnicę, flirtować z nim, odbyć ... przygodę³³.

Zarówno sam Błoński, jak i komentatorzy jego pisarstwa zwracali uwagę na osobowe piętno jego tekstów. Należy to rozumieć dwojako. Po pierwsze – co właśnie zostało pokazane – mamy tu do czynienia ze swoistą „sztuką krytyki”, obfitującą w metakrytyczne metafory. To kolejny element krytycznoliterackiego paradygmatu Błońskiego – dbałość o aspekt *stricte* literacki przekazu. Jego prace mogą stanowić znakomitą ilustrację tezy Krzysztofa Dybciaka, iż:

krytyka jest również twórczością artystyczną i badawczą. Obecność funkcji poetyckiej, przejawiającej się tu także w innych formach niż w samej literaturze pięknej, powoduje nadorganizację estetyczną działań krytycznoliterackich³⁴.

Po wtóre, pisząc o literaturze, Błoński nieustannie analizuje i sprawdza samego siebie. Rozważa więc, kim jest, to znaczy: kim był, kim się staje i ku czemu dąży. W komentarzach do cudzych dzieł zabiega z powodzeniem o, jak to ujął Dybciak, rozpoznanie człowieka w pisarzu³⁵. Sam także nie zamierza „skrywać się” za czytаныmi utworami. Przeciwnie! W paradygmacie postępowania krytycznego Błońskiego niezwykle ważna jest świadomość własnej tożsamości. Wzorem Dybciaka, sięgnijmy do *Myśli* Blaise’a Pascala, by wyczytać z nich: „Kiedy spotkamy naturalny styl, jesteśmy

³³ D. NOWACKI: *Czyżcie swoją powinność*. „Nowy Nurt” 1995, nr 26, s. 6. Zob. także: D. NOWACKI, K. UNIŁOWSKI: *Do czytelnika*. W: *Była sobie krytyka... Wybór tekstów z lat dziewięćdziesiątych i pierwszych*. Oprac. i wstęp D. NOWACKI, K. UNIŁOWSKI. Katowice 2003, s. 18–20.

³⁴ K. DYBCIAK: *Istota i struktura krytyki literackiej*. W: *Problemy teorii literatury*. Seria 3: *Prace z lat 1975–1984*. Wrocław–Warszawa–Kraków 1988, s. 491. Pierwodruk. „Teksty” 1979, nr 6.

³⁵ Zob. ibidem, s. 493.

wręcz zdumieni i zachwyceni: spodziewaliśmy się ujrzeć autora, a znajdujemy człowieka”³⁶.

Podążając tym śladem, należy wskazać, że w wypowiedziach metaliterackich Błońskiego wyraźnie obecne są dwa wielkie problemy; dwa stałe punkty odniesienia: polskość i religia. Wkraczamy tu w obszar wartościowania ponadestetycznego. O tym, że nie jest to metodologiczny błąd w teoretyczno-krytycznych rozważaniach, przekonywał już przed wojną Wyka, komentując (i broniąc) metodę Stanisława Brzozowskiego:

Ten pomost myślowy między krytyką jako opisem estetycznym a ponadestetycznym wartościowaniem istnieje niewątpliwie w umyśle każdego myślącego krytyka.

[...] krytyka jest tym trybunałem, co ustala trudną i wciąż zmienną hierarchię wartości. Ustala ze składników samego życia, jego potrzeb i obowiązków³⁷.

Krytyk więc, w tym ujęciu, to ktoś znacznie więcej niż tylko recenzent-sprawozdawca. Jeśli powiedzielibyśmy, że teksty opatrzone sygnaturą „Jan Błoński” wypowiada Polak-katolik, nie popełnilibyśmy żadnego nadużycia. Należałoby tylko nie traktować owej zbitki jako etykiety topornego stereotypu. Ważne jest bowiem semantyczne bogactwo i skomplikowanie każdego z członów nazwy osobno i obu razem. Tak bowiem traktował je autor *Polaka – jakim go widzą, jakim siebie marzy*. Tradycję pojmował tak, jak wskazujący projekcję diachronii w synchronię strukturaliści, albo, lepiej, jak Brzozowski – przewodnik jego Mistrza. Notował wszak Brzozowski w studium wydanym w Stanisławowie w roku 1907:

Literatura pozostawiona przez pokolenia przeszłe nie istnieje jako coś gotowego, skończonego. Każde pokolenie musi

³⁶ B. PASCAL: *Myśli*. Przeł. T. ŻELEŃSKI (BOY) w układzie J. CHEVALIERA. Warszawa 1997, s. 37.

³⁷ K. WYKA: *Brzozowskiego krytyka krytyki*. W: IDEM: *Stara szuflada...*, s. 177.

własną pracą wywalczyć swój stosunek do pomników przeszłości. Każde pokolenie musi je stworzyć dla siebie³⁸.

Błoński mógłby zreinterpretować te zdania na prywatny użytek i nadal pozostać wiernym duchowi i Brzozowskiego, i Wyki, i ... wskazaniom personalistów, powiadając: „to również ja jestem odpowiedzialny za kształt świata i nie chcę, ani nie mogę uwolnić się od tej odpowiedzialności”. Ja – Polak, katolik, krytyk, który zapewne zgodziłby się z opinią „redakcyjnego kolegi”³⁹, Józefa Tischnera, że:

polskość to nie jest pewien typ więzi etnicznej, ale więzi kulturowej. I ta idea nie została do końca zasymilowana. Przesadne akcentowanie więzi etnicznej przeistacza się w prymitywny populizm. To owocuje polskim zamknięciem, chwaleniem własnego śmietnika, krzywym zwierciadłem „Polaka katolika”, który tak naprawdę z katolicyzmem ma niewiele wspólnego, bo katolicyzm to przede wszystkim uniwersalizm⁴⁰.

Drażąc zagadnienie polskości, pisał Błoński zarówno o obecności sarmackich archetypów, jak i o zbiorowych wadach, zyskujących aliści wymiar uniwersalny (dlatego tak wczytywał się w Mrożka). Nade wszystko – mądrze się identyfikował. Wypada, tym razem na dłużej, oddać głos samemu krytykowi:

Masochizm narodowy jest więc tylko mechanicznym odwróceniem bałwochwalstwa patriotyzmu. Nie można go uznać za legitymizację roztropności, raczej – za zabieg higieniczny, dowód bezładnego (i nieskutecznego) poszukiwania

³⁸ S. BRZOZOWSKI: *Współczesna krytyka literacka w Polsce*. W: IDEM: *Eseje i studia o literaturze*. T. 1. Wybór, wstęp i oprac. H. MARKIEWICZ. Wrocław–Warszawa–Kraków 1990, s. 523.

³⁹ Chodzi o redakcję „Tygodnika Powszechnego”.

⁴⁰ *Oby tak wszyscy milczeli o Bogu!* Z ks. Józefem Tischnerem rozmawia Anna Karoń-Ostrowska. Kraków 2015, s. 197.

równowagi duchowej. Jak wszelkie podobne zabiegi, także ten nie jest w oglądaniu przyjemny. Muszę więc powiedzieć, że z pewną niechęcią czytuję lub oglądam hałaśliwe pokazy – powierzchownych – szyderstw z narodowych cierpień i tradycji (choć, z drugiej strony, takie rozprawy z sarmackością jak *Ferdydurke* czy *Bez taryfy ulgowej* uważam za najpłodniejsze w naszej literaturze). Przede wszystkim dlatego, że świadczą o duchowej ślepotie, o słabym rozeznaniu we własnym „ja”. Mickiewicz potrząsający osłupiałym papieżem, Słowacki, który kpił z lechickiego gustu do wrzasku i kwaszonych ogórków, Wysocki w łazienkowskim parku i Brzozowski we Florencji, ścigający gorączkową lekturą myśl europejską – **to jestem ja** [podkr. M.K.], nieuchronnie; w minimalnym ułamku, ale jednak; głupio zaś byłoby siebie samego zubażać (o ile to w ogóle możliwe); lepiej już starać się zrozumieć⁴¹.

Słowa te wypowiedział recenzent powieści znamionujących poodwilżową „zmianę warty”. Blisko dwie dekady później myśl w nich zawartą niejako powtórzył, gdyż niewiele wyznaczników polskiej mentalności i kultury się zmieniło:

Tymczasem portretem Polaka (Polaków) jest naturalnie cała polska literatura. Tylko Pan Bóg widzi z równą dokładnością wszystko. Zaś krytyk nie jest demiurgiem, lecz ministrantem, poganiaczem lub – w najlepszym razie – rozmówcą literatury...

Można by zapewne zgromadzić pokłosie pochwał i obelg, którymi raczyli się ostatnio w literaturze Polacy.. Przypuszczam, że w minionym trzydziestoleciu funkcjonowały wszystkie narodowe stereotypy ukształtowane w przeszłości⁴².

⁴¹ J. BŁOŃSKI: *Zmiana...*, s. 34.

⁴² J. BŁOŃSKI: *Kto ty jesteś?* W: IDEM: *Między literaturą...*, s. 159. Pierwodruk szkicu ukazał się w roku 1979, w tomie *Polaków portret własny*.

Wśród owych stereotypów istniały obrazy polskich antysemitów, filosemitów, polskich Żydów wreszcie. Dla Błońskiego niezwykle istotne były bowiem zagadnienia polsko-żydowskiej koegzystencji, w tym etyczne skutki uświadomienia sobie lub nie na przykład współodpowiedzialności za Zagładę. Dość przywołać *Biednych Polaków patrzących na getto*, esej drukowany w „Tygodniku Powszechnym” w 1987 roku, który wywołał spory rezonans wśród odbiorców na długo jeszcze przed *de facto* iście awanturnicznymi dyskusjami spowodowanymi książkami Jana Tomasza Grossa⁴³. Błoński pisał wprost, że zbrodnie i prześladowania stały się możliwe dlatego, że „chrześcijanie byli za mało chrześcijanami”⁴⁴, który to sąd, wspólny z postulatami przyjęcia na siebie wspól-winy przez Polaków, dowodził jego moralnego radykalizmu w sprawach podstawowych. Głośny esej dojrzewał w autorze przez wiele lat. Wystarczy zajrzeć do zapisanych w *Dzienniku wspomnień* z okupacyjnego dzieciństwa, poświęconych epizodom z Warszawy czasu powstania w getcie:

Tam właśnie, na placu Krasińskich, wirowała karuzela, którą w *Campo di Fiori* opisał Miłosz. Pamiętam tę karuzelę, wszystko było tak jak w wierszu, nic dodać, nic ująć. Miłosz mówi o prawie życia, nieczułości tych, którzy mogli jeszcze „handlować, bawić się, kochać”. Prawda to, że istnienie zakłada obojętność. Gdyby nie ona, wszyscy byśmy kazali się ukrzyżować. W przyzwoleniu na dobrostan, ba, na istnienie

⁴³ Burzę wywołała już pierwsza publikacja tego autora. Por. J.T. GROSS: *Sąsiedzi. Historia zagłady żydowskiego miasteczka* (Sejny 2000). Wśród szczególnie ważnych efektów jej recepcji, a właściwie efektów dyskusji wokół problemu, wymienić należy tomy opracowane przez IPN: *Wokół Jedwabnego*. Red. P. MACHCEWICZ, K. PERSAK. T. 1: *Studia*; T. 2: *Dokumenty* (Warszawa 2002) oraz książkę Anny BIKONT: *My z Jedwabnego* (Warszawa 2004). Wielce kontrowersyjne były także następne prace Grossa, wydawane przez krakowskie wydawnictwo Znak kolejno w latach 2008 i 2011: *Strach. Antysemityzm w Polsce tuż po wojnie. Historia moralnej zapaści* oraz *Złote żniwa. Rzecz o tym, co się działo na obrzeżach zagłady Żydów*.

⁴⁴ Zob. J. BŁOŃSKI: *Biedni Polacy patrzą na getto*. W: IDEM: *Między literaturą...*, s. 237.

własnego ja tkwi już pierwotny zarodek grzechu, którego człowiek zmazać nie potrafi: w tym cały manicheizm poety, rzekomy, boć przecie można go sprowadzić do zapomnianej prawdy katechizmowej⁴⁵.

Tak postrzegać świat mógł ktoś, w kim tkwiła „drzazga Boża”, dla kogo najważniejsze były sprawy religijne⁴⁶.

Błoński – krytyk; Błoński – pisarz to człowiek w każdym swoim wystąpieniu odpowiedzialny; to osoba – powtórzmy – świadoma swojego zakorzenienia, swojej tożsamości, godząca się na i wybierająca ponoszenie skutków tego, kim jest, gdzie jest, za co odpowiadać powinna. Uzasadnieniem jego wypowiedzi były prywatnie przepracowane doświadczenia i sprawdzenia, z których budował pogląd na świat. Skoro przekonywał się co do prawdziwości, co do rudymentalności jakiegoś rozwiązania, odważał się odnosić je do obszaru najżywiej go zajmującego – do literatury. Tym samym status światopoglądowej deklaracji zyskiwały na przykład zdania kończące *To co święte, to co literackie*, a dotyczące poezji Miłosa:

Praca wyobraźni nie zostanie wydana zatraceniu. Zapowiada ona ostatnie objawienie, w którym całe piękno stworzonego *profanum* zostanie przeniesione w doskonałość *sacrum*⁴⁷.

* * *

W teorii metakrytycznej wciąż użyteczny dla porządkowania pisarstwa krytycznoliterackiego pozostaje zestaw jego modeli wypracowany przez Włodzimierza Boleckiego na materiale tekstów międzywojennych. Badacz wyróżnił, przypomnijmy, modele następujące: informacyjno-użytkowy, poznawczo-postulatywny oraz

⁴⁵ J. BŁOŃSKI: *Błoński przekorny...*, s. 38.

⁴⁶ Por. ibidem, s. 25.

⁴⁷ J. BŁOŃSKI: *To co święte, to co literackie*. W: IDEM: *Między literaturą...*, s. 319.

programująco-operacyjny⁴⁸. Twórczość Błońskiego, jak zwykle to bywa w przypadkach pisarstwa dojrzałego, wymyka się jednoznaczному przyporządkowaniu. Nie sposób jej wtłoczyć w schemat. Cytowany wcześniej Chwin wspominał „metodologiczną krnąbrność” naszego bohatera. Sławiński zaliczał go do „rodziny krytyków sytuacyjnych” – podobnie jak Wykę i Irzykowskiego. Oznaczałoby to zatem podobieństwo dzieła Błońskiego do wzorca programująco-operacyjnego, wedle którego krytyk każdorazowo dostosowuje narzędzia badawcze do dzieła literackiego i nie przystępuje do lektury z jasno sformułowanymi oczekiwaniami ufun-dowanymi na założeniach własnego światopoglądu. Podobieństwo można niewątpliwie stwierdzić, wiernego odwzorowania – oczywiście nie. Czytając *Zmianę warty*, Tomasz Żukowski zaznaczył:

Błońskiego pociąga twórczy aspekt krytyki. Przyznaje, że „krytyk bardziej stwarza niż opisuje literaturę”, dodajmy, że stwarza ją według własnego marzenia, które zawsze pozostaje dla niego najważniejszym drogowskazem⁴⁹.

Skoro mowa o marzeniu, za którym podążać ma krytyk, to należy rozważyć także aspekty postulatywne obecne w jego dziele. Błoński pozostaje otwarty na niespodzianki literackie, ale jednocześnie jasno wyklada swoje *credo*. Wie, kim jest. Formułuje wymagania etyczne. Literaturę traktuje jak *universum*. Działanie krytyczne oznacza dla Błońskiego pozostawanie świadkiem dialogu – kompetentnym, odważnie wartościującym, żądającym żywego zaangażowania i dążącym do uchwycenia w słowa tego, co – jak wszystko, co najważniejsze – trudne do wyrażenia lub zgoła niewyraźne.

⁴⁸ Por. W. BOLECKI: *Co to jest krytyka? Wypowiedzi metakrytyczne 1918–1939*. W: *Badania nad krytyką literacką*. Seria 2: *Studia*. Red. M. GŁOWIŃSKI, K. DYB-
CIAK. Wrocław–Warszawa–Kraków 1984, s. 106–109.

⁴⁹ T. ŻUKOWSKI: *Wśród mitów. Jan Błoński: próby dialogu*. W: *Sporne postaci polskiej literatury współczesnej*. Krytycy. Red. A. BRODZKA-WALD, T. ŻUKOWSKI. Warszawa 2003, s. 231.

Bibliografia

- BAGŁAJEWSKI A.: O „małych formach” wypowiedzi krytycznej starych mistrzów na przełomie wieków. W: *Dyskursy krytyczne u progu XXI wieku. Między rynkiem a uniwersytetem*. Red. D. KOZICKA, T. CIEŚLAK-SOKOŁOWSKI. Kraków 2007.
- BIKONT A.: *My z Jedwabnego*. Warszawa 2004.
- BŁOŃSKI J.: *Biedni Polacy patrzą na getto*. W: IDEM: *Między literaturą a światem*. Kraków 2002.
- BŁOŃSKI J.: *Forma, śmiech i rzeczy ostateczne. Studia o Gombrowiczu*. Kraków 1994.
- BŁOŃSKI J.: *Kto ty jesteś?* W: IDEM: *Między literaturą a światem*. Kraków 2002.
- BŁOŃSKI J.: *Mieszaniny*. Kraków 2001.
- BŁOŃSKI J.: *Między literaturą a światem*. Kraków 2002.
- BŁOŃSKI J.: *Mikołaj Sęp Szarzyński a początki polskiego baroku*. Kraków 1967.
- BŁOŃSKI J.: *Miłosz jak świat*. Kraków 1998.
- BŁOŃSKI J.: *Obecność Wyki*. W: Kazimierz Wyka. *Charakterystyki. Wspomnienia. Komentarze*. Red. H. MARKIEWICZ, A. FIUT. Kraków 1978.
- BŁOŃSKI J.: *Od Stasia do Witkacego*. Kraków 1996.
- BŁOŃSKI J.: *Odmarsz*. Kraków 1978.
- BŁOŃSKI J.: *Romans z tekstem*. Kraków 1981.
- BŁOŃSKI J.: *Strategia Diogenesa*. W: IDEM: *Romans z tekstem*. Kraków 1981.
- BŁOŃSKI J.: *To co święte, to co literackie*. W: IDEM: *Między literaturą a światem*. Kraków 2002.
- BŁOŃSKI J.: *Witkacy. Sztukmistrz, filozof, estetyk*. Kraków 2000.
- BŁOŃSKI J.: *Witkacy na zawsze*. Kraków 2003.
- BŁOŃSKI J.: *Wszystkie sztuki Sławomira Mrożka*. Kraków 1995.
- BŁOŃSKI J.: *Zmiana warty*. Warszawa 1961.
- BŁOŃSKI przekorny. *Dziennik. Wywiady*. Wywiady wybrał i oprac. M. ZACZYŃSKI. Kraków 2011.
- BOLECKI W.: *Co to jest krytyka? Wypowiedzi metakrytyczne 1918–1939*. W: *Badania nad krytyką literacką*. Seria 2: *Studia*. Red. M. GŁOWIŃSKI, K. DYBCIAK. Wrocław–Warszawa–Kraków 1984.
- BRZozowski S.: *Eseje i studia o literaturze*. T. 1. Wybór, wstęp i oprac. H. MARKIEWICZ. Wrocław–Warszawa–Kraków 1990.
- BRZozowski S.: *Współczesna krytyka literacka w Polsce*. W: IDEM: *Eseje i studia o literaturze*. T. 1. Wybór, wstęp i oprac. H. MARKIEWICZ. Wrocław–Warszawa–Kraków 1990.
- CHWIN S.: *Jasny, przenikliwy, wybaczący*. „Tygodnik Powszechny” 2009, nr 8.
- DYBCIAK K.: *Istota i struktura krytyki literackiej*. „Teksty” 1979, nr 6.
- GROSS J.T.: *Sąsiedzi. Historia zagłady żydowskiego miasteczka*. Sejny 2000.

- GROSS J.T.: *Strach. Antysemityzm w Polsce tuż po wojnie. Historia moralnej za-
paści*. Kraków 2008.
- GROSS J.T.: *Złote żniwa. Rzecz o tym, co się działo na obrzeżach zagłady Żydów*.
Kraków 2011.
- IRZYKOWSKI K.: *Wybór pism krytycznoliterackich*. Oprac. W. GŁOWALA. Wrocław-
Warszawa-Kraków 1975.
- Kazimierz Wyka. *Charakterystyki. Wspomnienia. Komentarze*. Red. H. MARKIE-
WICZ, A. FIUT. Kraków 1978.
- KOZICKA D.: *Krytyczne (nie)porządki. Studia o współczesnej krytyce literackiej
w Polsce*. Kraków 2012.
- NOWACKI D.: *Czyńcie swoją powinność*. „Nowy Nurt” 1995, nr 26.
- NOWACKI D., UNIŁOWSKI K.: *Do czytelnika*. W: *Była sobie krytyka... Wybór
tekstów z lat dziewięćdziesiątych i pierwszych*. Oprac. i wstęp D. NOWACKI,
K. UNIŁOWSKI. Katowice 2003.
- Oby tak wszyscy milczeli o Bogu!* Z ks. Józefem Tischnerem rozmawia Anna
Karoń-Ostrowska. Kraków 2015.
- PASCAL B.: *Myśli*. Przeł. T. ŻELEŃSKI (Boy) w układzie J. CHEVALIERA. Warszawa
1997.
- SŁAWIŃSKI J.: *Za co powinniśmy kochać Jana Błońskiego?* W: IDEM: *Teksty i teks-
ty*. Warszawa 1990.
- WERNER A.: *Wobec Października (Jan Błoński, Ludwik Flaszen, Andrzej Kijowski)*.
W: *Sporne postaci polskiej literatury współczesnej. Krytycy*. Red. A. BRODZKA-
WALD, T. ŻUKOWSKI. Warszawa 2003.
- Wokół Jedwabnego*. Red. P. MACHCEWICZ, K. PERSAK. T. 1: *Studia*; T. 2: *Dokumenty*.
Warszawa 2002.
- WYKA K.: *Stara szuflada i inne szkice z lat 1932–1939*. Oprac. M. URBANOWSKI.
Kraków 2000.
- ŻUKOWSKI T.: *Wśród mitów. Jan Błoński: próby dialogu*. W: *Sporne postaci pol-
skiej literatury współczesnej. Krytycy*. Red. A. BRODZKA-WALD, T. ŻUKOWSKI.
Warszawa 2003.

Małgorzata Krakowiak

Jan Błoński. The paradigm of the literary critic's activity

Summary

The aim of this article is to reconstruct the model of Jan Błoński's literary criticism and the paradigm of ethical norms he was guided by in each and every aspect of his professional activity. In his meta-critical reflection, he

strove for self-awareness of his purpose and reason for all activity. Despite the apparent lightness of expression, Błoński treated the craft of criticism in all seriousness. He was aware of the inseparability of criticism from general social matters. He emphasized that the critic's duty was to serve the dialogue, thence "to be a literary democrat". He pointed to critic's individual, personal accountability for their formulated judgments. Moreover, his stance was dominated by emotional engagement in his readings, his trademark style (revealed in meta-critical metaphors), reluctance to be trapped within a corset of methodological rules, and, at the same time, the unimposing, yet high literary competence, which the dutiful and always dissatisfied-with-himself Błoński sought to very much increase.

Key words: literary criticism, critic's responsibility, critical literary models, expressive reading

Małgorzata Krakowiak

Jan Błoński. Le paradigme de comportement du critique littéraire

Résumé

L'objectif de l'article est de reconstruire le modèle de la critique littéraire de Jan Błoński et du paradigme des normes éthiques qu'il appliquait dans tous les domaines de son activité professionnelle. Dans sa réflexion métacritique prédominait le travail sur l'explication individuelle du but et du sens de ses activités. Malgré une légèreté apparente de l'expression, Błoński traitait très sérieusement l'art critique. Il se rendait compte de l'indivisibilité de la critique et des questions sociales générales. Il soulignait que la tâche du critique consiste à servir le dialogue, donc « être démocrate de la littérature ». Il attirait l'attention sur la responsabilité individuelle et personnelle du critique des opinions qu'il formule. En plus, dans son attitude prédominant : l'engagement émotionnel dans la lecture, le stigmate individuel (se manifestant dans des métaphores métacritiques), le dégoût pour le corset de règles méthodologiques, et aussi les hautes compétences littéraires qui ne s'imposent pas, car Błoński – consciencieux et toujours mécontent de lui-même – cherchait bien à les améliorer.

Mots clés : critique littéraire, responsabilité du critique, modèle de la critique littéraire, lecture expressive

AGNIESZKA MARKOWSKA

Uniwersytet Śląski w Katowicach

Wydział Filologiczny

Mnogość ról i spójność postawy Jana Józefa Szczepańskiego

Kryzys wartości w XXI wieku jest dostrzegalny niemal wszędzie. Szczególnie bolesne są obserwacje w przestrzeniach i środowiskach, które teoretycznie za zadanie mają je strzec i swoją postawą prezentować możliwość życia wedle pewnych zasad. Ponoć uczciwość, skromność, odpowiedzialność za słowa i czyny, rzetelność i bycie dobrym człowiekiem w najprostszy tego słowa rozumieniu są zjawiskami już „muzealnymi”; owszem, występowały, ale obecnie nie ma dla nich miejsca ani nie ma osób, które zechciałyby je w pełni świadomie przyjąć. Z kryzysem wartości wiąże się również kryzys autorytetów. Jednak naprzeciw tym negatywnym zjawiskom staje literatura. To ona i niektórzy jej twórcy pokazują, że życie wedle zasad, życie uczciwe jest tą właściwą drogą i możliwym wyborem. Przykładem takim był krakowski pisarz, o którym Stanisław Lem mówił, że jest chyba jedynym pisarzem w Polsce mogącym się nie wstydić za żadne napisane słowo¹. Tą osobą był Jan Józef Szczepański.

Do momentu ukazania się pierwszego tomu dziennika twórcy o nim jako człowieku świadczyły napisane książki oraz opinie przyjaciół, rodziny, współpracowników. To, co do tej pory było

¹ Zob. S. LEM, J.J. SZCZEPAŃSKI: *Rozmowa na koniec wieku*. „Tygodnik Powszechny” 1994, nr 8.

wyczuwalne przez badaczy (czyli m.in. postępowanie według etyki Conradowskiej, stawianie uczciwości jako nadrzędnej wartości), zostało potwierdzone w intymnych zapiskach. Kolejne tomy pokazują, że stosowany autobiografizm i wpisywanie w bohaterów książek siebie (swoich wątpliwości natury etycznej, filozoficznej czy doświadczeń z czasów wojny i życia w Polsce Ludowej) było świadomym i uczciwym działaniem pisarza.

Sam termin „wartość”, podobnie jak „dobro” i „zło”, jest problematyczny dla nauki. Jak pisze Władysław Tatarkiewicz: „Zasada metodologiczna zaleca, aby używać w nauce tylko takich terminów, które albo są zdefiniowane, [oryginalna pisownia – A.M.] albo przynajmniej posiadają wyraźne i dla wszystkich, którzy posługują się nimi, wspólne znaczenia”². Już z założenia ten artykuł może nie zostać odpowiednio odczytany ze względu na wielość dróg interpretacyjnych nie tyle samego terminu „wartość”, ile – co szczególne u Szczepańskiego – pojęcia uczciwości. Szerzej o relatywizmie wartości pisze Roman Ingarden, który wskazuje na pułapki czekające na oceniających:

[...] ułudny jest każdy wypadek oceny czy percepcji wartości czegoś, czy też przedmiotów w ich wartości. Tworzy się mianowicie w każdym wypadku szczególny, ułudny fenomen, i to właśnie zjawisko czegoś, co uchodzi za rzeczywiste i tkwiące w samym przedmiocie, z którym obcujemy, a jest naprawdę tylko ułudą, stanowi sama wartość. Nie ma przy tym większego znaczenia, czy jest to błąd czysto intelektualnej oceny (sądu oceniającego), czy też konkretne złudzenie, które się dokonuje w percepcji mniej lub więcej zmysłowej³.

Problem uczciwości może być analizowany w stylu drugiej próby rozważań, czyli założenia, że obecnie ta cecha mogła zmienić swoją wartość. Ingarden podaje przykład samochodu, który

² W. TATARKIEWICZ: *O bezwzględności dobra*. Warszawa–Lublin–Łódź–Kraków 1919, s. 6.

³ R. INGARDEN: *Przeżycie – dzieło – wartość*. Kraków 1966, s. 68–69.

stracił na swej wartości przez wprowadzenie szybszych sposobów przemieszczania się. Wciąż jest używany i popularny, ale już nie odgrywa tak ważnej roli jak wcześniej⁴.

Łączenie przez badaczy kolejnych postaci i sytuacji z książek z biografią Szczepańskiego było słusznym podejściem. Poszukiwanie osoby pisarza w jego twórczości jest mimo wszystko ryzykownym zabiegiem, choć jak pokazuje przykład krakowskiego twórcy, może okazać się tym właściwym. Ważnym tekstem, w którym poruszono to zagadnienie, są rozważania Janiny Abramowskiej pod tytułem *Jednak autor! Skromna propozycja na okres przejściowy*⁵, gdzie autorka pisze:

Jak szczerze, to szczerze. Całe życie starałam się traktować dzieło literackie jako zjawisko autonomiczne, oderwane od autora. Tłumaczyłam studentom, że „ja” tekstowe jest czymś zupełnie innym niż „ja” prywatne pisarza, że próbując rekonstruować to ostatnie uprawialibyśmy amatorską psychologię zamiast zajmować się przedmiotem właściwym przy pomocy metod dla niego właściwych. Że degradowalibyśmy w ten sposób dzieło literackie, ignorując jego estetyczność i prowadząc do roli biograficznego „źródła”. Że wreszcie tego rodzaju postępowanie jest anachroniczne, bo pachnie „dawno przezwyciężonym” dziewiętnastowiecznym genetyzmem. Mówiłam to i stosowałam z całym przekonaniem, a równocześnie, wstyd się przyznać, na użytek własnej lektury praktykowałam raczej to, co Michał Głowiński nazywa stylem ekspresywnym: szukałam poza tekstem osoby piszącego⁶.

Dalej badaczka wspomina o obawach przed popadnięciem w tanią psychologię. Może to prowadzić do bezrefleksyjnego poddania się sugestii autora.

⁴ Ibidem, s. 69.

⁵ Zob. J. ABRAMOWSKA: *Jednak autor! Skromna propozycja na okres przejściowy*. „Teksty Drugie” 1994, nr 2 (26).

⁶ Ibidem, s. 47.

Szczególnym przypadkiem pisarza już opracowywanym przez między innymi Krzysztofa Uniłowskiego jest Jerzy Pilch⁷ i jego zabawa z czytelnikiem, ale także, czy może przede wszystkim z dziennikarzami, związana z kreowaniem własnego wizerunku. Warto też wskazać na przykład Zdzisława Beksińskiego, który otwarcie przyznawał się w swoich listach, że jego biografowie będą mieli duże trudności w dojściu do prawdy o nim, gdyż w wielu notatkach, listach, rozmowach pozostawiał pułapki⁸. Podobnych niespodzianek nie znajdzie czytelnik w tekstach Jana Józefa Szczepańskiego, który – aczkolwiek nieustannie wykorzystywał swą biografię jako materiał tematyczny – sięgał przede wszystkim po własne doświadczenia, aby weryfikować nurtujące go problemy ogólne, by dociekać prawdy⁹.

Zanim oddamy się lekturze pism Szczepańskiego, warto jeszcze zwrócić uwagę na tekst Stefana Sawickiego¹⁰. Został on opublikowany w 1993 roku, czyli już wiele lat po słynnym uśmierceniu autora i sformułowaniu kolejnych pomysłów interpretacyjnych, których autorom towarzyszyła ambicja przedstawienia w ten sposób następnych wielkich teorii¹¹. Do Sawickiego odwołują się Abramowska oraz Andrzej Karcz. Poznańska badaczka rozpoczyna zdaniem: „Zrozumiałą rezerwę wobec nowinek zachowali starsi badacze”¹², i z ciekawością, ale i dystansem, odnosi się do założeń badacza, które – szerzej prezentowane przez Karcza – warte są szczegółowego przywołania:

⁷ Zob. K. UNIŁOWSKI: *Pisarz jako gwiazdor. Przypadek Jerzego Pilcha*. W: *Literatura i media*. Red. A. WERNER, T. ŻUKOWSKI. Warszawa 2013.

⁸ Zob. M. GRZEBĄŁKOWSKA: *Beksińscy. Portret podwójny*. Kraków 2014.

⁹ To dążenie wyrażało się także w wielu chwilach wątpliwości, które nie opuszczały pisarza: „Od jakiegoś czasu czuję ogromną niechęć do robienia tych notatek. Wydaje mi się, że w żaden sposób nie potrafię wyrazić nimi prawdy”. J.J. SZCZEPAŃSKI: *Dziennik 1964–1972*. T. 3. Kraków 2003, s. 100.

¹⁰ Zob. S. SAWICKI: *O sytuacji w metodologii badań literackich*. „Ruch Literacki” 1993, z. 6, s. 695–705.

¹¹ Szerzej, ale w skondensowanej formie, omawia to Abramowska w: J. ABRAMOWSKA: *Podmiot – osoba – autor*. W: *Sporne i bezsporne problemy współczesnej wiedzy o literaturze*. Red. W. BOLECKI, R. NYCZ. Warszawa 2002.

¹² Ibidem, s. 109.

Z propozycji polskich podnoszących temat zaistniałej w badaniach literackich sytuacji po poststrukturalizmie na uwagę zasługuje artykuł Stefana Sawickiego *O sytuacji w metodologii badań literackich*. Autor zauważa, [...] nieobecność w refleksji nad literaturą problematyki aksjologicznej („wartości ujawniane w literaturze”, „wartości samej literatury”). Stąd propozycja autora, by powrócić do konkretnej wypowiedzi literackiej i sugerowanych przez nią znaczeń i jakości. Jakości te literatura ewokuje, a sięgają one do „istoty zjawisk”, są „jakościami metafizycznymi”. Rozumiana w ten sposób literatura jest wypowiedzią „egzystencjalną”, „inaczej sytuującą odbiorcę wobec rzeczywistości”. Jakości ewokowane przez literaturę są związane ze światem wartości, wartości takich, jak: prawda (poznana przy lekturze np. Norwida), świętość (odczuta u Bernanosa) czy wierność (opisywana przez Conrada). Mogą to być również negacje tych wartości lub rodzące tragizm ewokowanie zniszczenia jakiejś wartości¹³.

Propozycją było wyjście w stronę autora i potraktowanie go jako „konkretnego człowieka w jego funkcji (roli) twórcy pisarza”¹⁴; jako tego, który odpowiada za treść, prezentowane wartości. Kluczem do zrozumienia twórczości danego autora może być jego biografia, czasy życia i tworzenia. Jednak należy jasno zaznaczyć, że to nie neguje istotności badań literackich. Celem jest przypomnienie, że tekst nie powstał samoistnie i jest ktoś odpowiedzialny za tę konkretną wypowiedź¹⁵. Sawicki zaznacza kilka ważnych punktów, a ogólnym i ważnym jest zwrot w stronę wartości i ich prezentacji w literaturze przez autora-człowieka. Abramowska jest przekonana co do dobrych założeń, ale nie co do sposobu prezentacji. Bo takie podejście jest szczególnie realizowane w obiegu popularnym (np. w prozie Andrzeja Sapkowskiego). Natomiast wskazuje, że roz-

¹³ A. KARCZ: *Kryzys badań literackich a po-poststrukturalistyczne propozycje*. „Teksty Drugie” 2001 nr 2, s. 166–167.

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ Ibidem.

wój prozy autobiograficznej i autograficznej jest tym, co dzieje się w obiegu wysokoartystycznym¹⁶.

Uczciwość wobec czytelnika nie zawsze jest priorytetem pisarza. Pokazują to obecnie wydawane dzienniki na zamówienie lub pisane z myślą o publikacji jeszcze za życia twórcy. Powstaje wątpliwość co do zawartych treści i działania autocenzury, związanej czy to z ewentualnym pokazaniem się w złym świetle lub ze względu na żyjące osoby (choć to ostatnie nie zawsze jest uwzględniane)¹⁷. Takich pytań i wątpliwości nie będzie w odniesieniu do *Dzienników* Jana Józefa Szczepańskiego, ponieważ już pierwszy wpis poczyniony przez pisarza w Krakowie 25 czerwca 1945 roku przynosi jasną informację o tym, w jakim celu powstają zapiski:

Ten pamiętnik ma cel odpowiedzialny i trudny. Ma mnie wyleczyć i wychować. Nie będzie dla mnie rozrywką ani przyjemnością. Będzie obowiązkiem, przeważnie przykrym i uciążliwym.

Piszę go dlatego, żeby moim postanowieniom nadać cechy odpowiedzialności, żeby nie mogły się rozleźć, rozplynać we mgle bezpłodnej chandry, jak tyle razy poprzednio. [...]

Czy można samego siebie zmienić?

Zobaczę. Dotychczas zdawało mi się czasami, że to i owo ulepszyłem w sobie albo przewyciężyłem. Jak wiele jest w tym jednak mojej zasługi? Ostatecznie każda moja „cnota” ma śliski brzeg, z którego bardzo łatwo się zesunąć¹⁸.

Kolejne fragmenty pierwszych zapisków to analiza samego siebie: swoich słabych stron, stwarzanych pozorów, dojścia do określenia minimum wymagań wobec siebie, które pozwoli spokojnie żyć. W następnym punkcie Szczepański zastanawia się, jakie zasady etyczne chce propagować w swoim pisaniu i dalej:

¹⁶ J. ABRAMOWSKA: *Podmiot – osoba – autor...*, s. 109.

¹⁷ Zob. Ł. NAJDER: *Ja z jednej strony, ja z drugiej strony* – <http://www.dwu tygodnik.com/artukul/6222-ja-z-jednej-strony-i-ja-z-drugiej-strony.html> (dostęp: 17.06.2017).

¹⁸ J.J. SZCZEPAŃSKI: *Dzienniki 1945–1956*. T. 1. Kraków 2009, s. 6.

[...] jakim chcę być? Przede wszystkim bezwzględnie uczciwym. Oczywiście odważnym – to jest konsekwencja. Poza tym surowym, bardziej wymagającym, i nie tylko w stosunku do siebie, ale i w stosunku do innych. Mam na myśli pewną nieustępliwość w zakresie etycznego stylu życia¹⁹.

Można założyć, że Szczepański rozumiał przez pojęcie „etycznego stylu” życie wedle zasad moralnych, jakimi są: bycie dobrym, uczciwym, zacnym i sprawiedliwym²⁰. Odnosiło się to także do zawodu pisarza. Wciąż nękały go wątpliwości. Notował:

Napisałem kilka dobrych książek i kilka takich, których lepiej byłoby nie pisać. [...] Był czas, kiedy pisząc, łudziłem się, że dokonam jakiegoś wielkiego odkrycia. Niekoniecznie miałyby to być rzecz wstrząsająco nowa. Wystarczyłaby myśl lub prawda, w którą uwierzyłbym raz na zawsze i według której żyłbym dalej już w poczuciu absolutnego sensu własnego istnienia²¹.

Po co krakowski pisarz stawia sobie tak wysokie wymagania i tak bezlitośnie się ocenia? Bo chce być pożyteczny, pozbyć się wiecznego niezadowolenia i zyskać do siebie pełny szacunek²². Te postanowienia czynione przez człowieka młodego, ale już mocno doświadczonego przez wojnę, walkę w partyzantce, ukrywanie się, a następnie zderzenie z realiami nowej Polski, będą konsekwentnie realizowane w życiu zarówno prywatnym, jak i zawodowym. Kolejne przykłady wskazują, że walka pisarza będzie trwać przez całe życie; owo mierzenie się ze swoimi słabościami i niezgoda na przegraną czy też takie zachowania, które budziły pod względem moralnym wątpliwość, nie będą mieć końca. Taką postawę Szczepański prezentował na każdym etapie i przyjmując różne role²³. Pojawia

¹⁹ Ibidem, s. 7–8.

²⁰ *Etyka*. Red. H. JANKOWSKI. Warszawa 1980, s. 184.

²¹ J.J. SZCZEPAŃSKI: *Dziennik 1964–1972...*, s. 141.

²² J.J. SZCZEPAŃSKI: *Dzienniki 1945–1956...*, s. 8.

²³ W artykule zwracam szczególną uwagę na Szczepańskiego jako pisarza, ale warto jest także zaznaczenie jego roli jako odpowiedzialnego męża: „Nie

się tutaj pytanie o wartości moralne. Patrząc na biografię pisarza, wydaje się, że ich źródło jest jasne, ale istotna okazuje się także świadomość. Właściwym cytatem obrazującym ten proces kształtowania się wartości moralnych są słowa Dietricha von Hildebranda:

Powstają one w człowieku jedynie jako skutek świadomych, wolnych postaw, przy czym musi on sam w tym procesie w istotny sposób współdziałać. Powstają one przede wszystkim dzięki świadomemu oddaniu się prawdziwym wartościom. W zależności od tego, jak wielką umiejętność dostrzegania wartości posiada człowiek, jak otwarte i niezamknięte jest jego duchowe spojrzenie na pełnię świata wartości, jak czyste i bezwarunkowe jego oddanie się owym wartościom – na tyle bogaty jest on sam w wartości moralne²⁴.

Ważną rolę w kształtowaniu charakteru pisarza odegrała postać Lorda Jima i twórczość Josepha Conrada. Ten wątek należy zacząć od pojęcia etosu:

Heidegger przypomniał nam utracony sens greckiego słowa *ethos* (od którego bierze nazwę etyka); znaczy to mniej więcej tyle, co „budować miejsce zamieszkania dla człowieka”. Tak więc refleksja etyczna ma sens, jeżeli odsłania człowiekowi wartość, wobec której żyjąc można życie budować [...] ²⁵.

Jak wskazał Stefan Zabierowski, jednym z kluczy stosowanych do odczytania i próby interpretacji twórczości Szczepańskiego jest właśnie Joseph Conrad i jego etyka honoru. Postać tę ma rozumieć pisarz podobnie jak Maria Janion:

trudna była ta dwudziestoletnia wierność [w małżeństwie z Danutą Wolską – A.M.]. Właściwie wszystkie pokusy przekreślał strach przed popsuciem tego wzajemnego zaufania, które zawsze wydawało się czymś cenniejszym od każdej przygody”. J.J. SZCZEPAŃSKI: *Dziennik 1964–1972...*, s. 299–300.

²⁴ D. VON HILDEBRAND: *Fundamentalne postawy moralne*. W: D. VON HILDEBRAND, J.A. KŁOCZKOWSKI, J. PAŚCIAK, J. TISCHNER. *Wobec wartości*. Poznań 1982, s. 11.

²⁵ Ibidem, s. 5.

Conrad nie chciał podzielać jednak ekstremizmów romantycznego patriotyzmu. Jego świadomość, jak i nieświadomość, wzdragała się przed możliwością utraty człowieczeństwa i honoru przez złożenie z nich ofiary na ołtarzu choćby najbardziej wzniosłej Idei. Stąd jego związek z romantyzmem polskim można określić jako podjęcie legatu antydespotycznych oraz indywidualistycznych przekonań romantyków – przy jednoczesnym odrzuceniu wszystkich ostateczności i gwałtowności romantycznej „religii ojczyzny”²⁶.

Jak pisze Zabierowski, krakowski twórca traktował Conrada-Korzeniowskiego jako wybitnego pisarza, ale i twórcę swoistej metafizyki oraz charakterystycznego etosu powstałego między innymi z rycerskiej etyki polskiej szlachty²⁷. Znaczącym tekstem Szczepańskiego, ukazującym dokładnie jego stosunek względem jednej z najważniejszych postaci stworzonych przez Conrada, czyli Lorda Jima, jest esej *W służbie Wielkiego Armatora*. Tam pisarz podkreśla, jak ważne było postawienie sobie pytania o to, co zrobiłby na miejscu Jima, i uczciwie odpowiada, że nie ma do siebie tyle zaufania, aby móc stwierdzić, że zachowałby się inaczej²⁸.

Szczepański bardzo poważnie traktował swoją pracę, nie podchodził do niej jak do zajęcia artystycznego, ale jak do zawodu, rzemiosła, w którym liczą się jakość i trwałość. Są to dwa elementy weryfikowane przez czas i związane z kategorią uniwersalności. Z początku Szczepański nie jest do końca pewny swojego wyboru: „W ogóle we wszystkim, co robię, jest oszustwo. Chciałem sobie wyperswadować pisanie, ale bądźmy szczerzy: tylko w pisaniu widzę swoją przyszłość. Fatalnie mi to nie idzie, a jednak w duchu uważam się za pisarza”²⁹. Dodaje też: „A swoją drogą to jest praw-

²⁶ M. JANION: *Conrad wobec dylematu polskiego romantyzmu*. W: EADEM: *Projekt krytyki fantazmatycznej*. Warszawa 1991, s. 148.

²⁷ S. ZABIEROWSKI: *Klucze do Szczepańskiego*. W: *Twórczość literacka i filmowa Jana Józefa Szczepańskiego*. Red. S. ZABIEROWSKI. Katowice 1995, s. 33–34.

²⁸ J.J. SZCZEPAŃSKI: *W służbie Wielkiego Armatora*. W: IDEM: *Przed Nieznanym Trybunałem*. Kraków 2001, s. 5.

²⁹ Ibidem, s. 23.

da, że ja bardzo słabo piszę. Jałowo, bez zapału. I wychodzi z tego nudziarstwo”³⁰. Ale czy to jest źródło nudy, czy może brakuje po prostu przyciągającej kontrowersji i przeważa decyzja o pozostaniu w kręgu tematyki poważnej i patetycznej, bez użycia pikantniejszych czy szokujących szczegółów z życia swojego czy bliskiego otoczenia i ciągle zmuszanie siebie i czytelnika do zastanawiania się, zadawania niewygodnych pytań i rozliczania siebie z wykonanej pracy.

Przez ową „nudę” Szczepański nie stanie się zapewne dzisiaj sławnym i popularnym pisarzem, bo to, co ma do zaproponowania, nie jest łatwe. Potwierdzenie stanowi jego twórczość, ale i kolejne wypowiedzi pisarza w dziennikach. Analizuje on w swoim piśmarstwie postawy, z którymi się utożsamia i które wyznaczają kierunek jego życia. Za przykład może służyć niezłomność charakteru i uparte trwanie przy wyznawanych wartościach. Mimo trudności i zagrożeń. Szczepański swoim życiem dawał przykład chociażby przez bycie nieustępliwym wobec cenzury wstrzymującej jego książki. Skutkiem tego był między innymi jego późniejszy debiut względem innych przedstawicieli pokolenia 1920. Jak pisze Beata Gontarz:

Opowiadania konspiracyjne i partyzanckie przede wszystkim z powodów cenzuralnych ukazały się jako trzecia pozycja dorobku pisarza. Znaczne opóźnienie wydawnicze obu debiutanckich książek (*Polska jesień* 1955, *Buty i inne opowiadania* 1956) spowodowało, że do szerszego grona czytelników dotarło już wyrwane z kontekstu innych pokoleniowych debiutów i rozliczeń wojennymi doświadczeniami³¹.

Szczepański w jednym z wcześniejszych wpisów w *Dziennikach*... zastanawia się nad problemem zachowania człowieka pozbawionego wolności:

³⁰ Ibidem, s. 36.

³¹ B. GONTARZ: *Pisarz i historia. O twórczości Jana Józefa Szczepańskiego*. Katowice 2001, s. 12.

Kiedy odejmuje się jednostce prawo i możliwość walki, nie pozostaje nic innego jak beznadziejny na pozór, pasywny obstrukcjonizm. Ale wydaje mi się, że w tym należy najmniej smakowity heroizm naszych czasów, żeby chociaż w ten sposób manifestować ważność metod. Żeby bezimiennie przekazać następnym ludziom już nie tradycję (to za wiele), ale znak, dowód, iż nawet nieskuteczna postawa, postawa nie dająca żadnych korzyści była ochraniać i przekazywana jako żelazna porcja na ów tragiczny moment, w którym wyjdzie na jaw, że cel wcale nie uświęca środków³².

Z czego to wynika? Z podejścia do wykonywanego zawodu i kłócenia szczególnego nacisku na problem odpowiedzialności. Doskonale oddaje to jedno stwierdzenie pisarza, opublikowane w „Tygodniku Powszechnym”: „[...] sztuka jest rodzajem służby, a jej cel jest wyższy niż egoistyczne zadowolenie artystyczne”³³. To zdanie ukazało się w rubryce prowadzonej przez pisarza, w której odpowiadał na prośby czytelników o recenzje ich twórczości. Szczepański podszedł do zadania bardzo poważnie i nie bał się, dając różnorakie rady, podkreślać odpowiedzialności i misyjności zawodu. Świadczy także o tym wpis w *Dziennikach* z początku września:

Zaprojektowałem w „Tyg.[odniku]” nową rubrykę z radami dla piszących i napisałem już pierwszy odcinek. Będę musiał czerpać materiał z tego pamiętnika. To bardzo niebezpieczne. To, co miało służyć tylko mnie, stanie się wartością komercyjną. Nie wiem, czy będę mógł jeszcze zdobyć się na jakieś prywatne obserwacje na tych stronach³⁴.

Jednocześnie podkreślał w swoich wypowiedziach problem uczciwości, która powinna być obecna nie tylko w twórczości, ale również w innych dziedzinach życia.

³² J.J. SZCZEPAŃSKI: *Dzienniki 1945–1956...*, s. 250.

³³ ALI [J.J. SZCZEPAŃSKI]: *Sobie a muzom. Rozmowy i rady*. „Tygodnik Powszechny” 1951, nr 1–2.

³⁴ J.J. SZCZEPAŃSKI: *Dzienniki 1945–1956...*, s. 251.

Ukazuje się tutaj spójność postawy propagowana przez Szczepańskiego, który w *Dziennikach* zaznacza: „To, co się robi, trzeba robić uczciwie”³⁵. Można zapytać: Uczciwie, to znaczy jak? I uczciwie wobec kogo? Pojawiają się tutaj dwa wątki, które warto podkreślić. Mam na myśli etykę zawodową łączącą się w przypadku Szczepańskiego bezpośrednio z mówieniem i pisanem prawdy. Etykę zawodową będę tu rozumieć jako zbiór pewnych postulatów, zakazów i nakazów zabezpieczających „jakość usługi”, sposobu jej wykonywania oraz celu, za który jest odpowiedzialny twórca³⁶. Najważniejszymi z cech charakterystycznych dla krakowskiego pisarza były rzetelność, dokładność i sumienność. Warto przywołać w tym miejscu wspomnienie Andrzeja Sulikowskiego:

Właśnie wydrukowano coś w „Tygodniku” z moich drobnych rzeczy, z błędami zecerskimi, zmieniającymi sens. Wina leżała częściowo po mojej stronie. [...] Ksiądz Adam Boniecki, pisząc coś w swoim notesie, powiedział mi wtedy, odrywając się na chwilę: „Nie powinienes narzekać na błędy, wiesz jaka jest nasza korekta zawodowa. Jeśli chcesz zadbać o swoich czytelników, sprawdzaj każdy tekst [...]. Popatrz, Jan Józef Szczepański, pisarz o nazwisku ogólnopolskim, autor ceniony, z dorobkiem, pisuje u nas już kilkanaście lat recenzje filmowe. I zawsze znajdzie czas, żeby przyjść do redakcji, sprawdza nawet najmniejsze noty swego autorstwa”³⁷.

Wspomniany wcześniej problem z debiutem Szczepańskiego wynikał z pisania prawdy szeroko rozumianej: od prawdy wojennej, po tę związaną z życiowym doświadczeniem, aż po prawdę odnajdywaną w sztuce. Wymownym tego przykładem jest tekst pisany najpierw jako reportaż o krynickim Nikiforze, malarzu naiwnym, który to artykuł ze względu na cenzurę nie mógł się ukazać. Ta de-

³⁵ Ibidem, s. 68.

³⁶ J. JARCO, Z. KALITA, M. SEMP: *Etyka. Świat wartości moralnych. Podręcznik dla szkół średnich*. Warszawa 1993, s. 178.

³⁷ A. SULIKOWSKI: *Podejście na Kopieniec*. W: *O Janie Józefie Szczepańskim wspomnienia i szkice*. Red. B. GONTARZ. Katowice 2003, s. 17.

czyja niezależna od pisarza pozwoliła, aby temat w nim „dojrzał”, by mógł powstać esej *Biskup jedzie przez morze*³⁸. Obawa cenzora pozwoliła na dopracowanie i doprecyzowanie tekstu, który dzięki kolejnym wydarzeniom stał się jednym z ważniejszych tekstów o sztuce w dorobku pisarza. Jak pisał Bertolt Brecht, co w pewnym sensie powinno być czymś oczywistym, autor ma pisać prawdę, nie ukrywać jej, a pozwolić w pełni wybrzmieć i „nie uginać się przed możnymi, nie okłamywać słabszych”³⁹.

Istotnym celem będzie osiągnięcie pełnej niezależności, która ma cechować pisarza. Brak zgody na ingerencję cenzury w swoją twórczość skutkował przez długie lata pisaniem do szuflady. Szczepański nie dał się nabrać porywającemu entuzjazmowi budowania nowej rzeczywistości przez rezygnowanie z mówienia prawdy. I nie chciał przystać na ocenianie własnych tekstów i na to, by miały one z góry narzuconą wymowę i by kreowały według schematu rzeczywistość literacką. Szczególny wydźwięk aksjologicznych zagadnień można znaleźć w esejach czy też opowiadaniach eseizowanych z tomów ukazujących się w latach 70. W *Rafie*, *Przed nieznanym trybunałem* i *Autografie* odnajduje się to, co dla pisarza jest szczególnie ważne. Poszukuje on prawdy i odpowiedzi na trudne pytania dotyczące sensu życia i śmierci, sztuki, pracy, bycia człowiekiem.

„Nudną” uczciwość i szukanie celowości w swoich działaniach pisarz skumulował w trzyletniej kadencji prezesury Polskiego Związku Literatów. Dowodem jest książka *Kadencja* i jej szczerość, z którą nie dyskutuje się. Jak pisze Zdzisław Najder:

Okres prezesowania musiał być dla Jana okropnie męczący. Jego prostolinijność na pewno utrudniała mu rozgrywki z chytymi, podstępными i obłudnymi przedstawicielami władz⁴⁰.

Szczepański nie odnajdywał się w roli prezesa. Tak wspominał kulisy podjęcia się tego wyzwania:

³⁸ Zob. J.J. SZCZEPAŃSKI: *Dzienniki 1945–1956...*, s. 271–273; J.J. SZCZEPAŃSKI: *Biskup jedzie przez morze*. W: IDEM: *Rafa*. Warszawa 1983.

³⁹ J. JARCO, Z. KALITA, M. SEMP: *Etyka...*, s. 224.

⁴⁰ Z. NAJDER: *Jan*. W: *O Janie Józefie Szczepańskim...*, s. 14.

[...] koledzy z tamtejszego środowiska zaczęli namawiać mnie, abym przyjął kandydaturę na prezesa Zarządu Głównego. Z takimi sugestiami spotykałem się już wcześniej, ale nigdy nie traktowałem ich poważnie. Teraz stawały się one coraz bardziej naglące. Odmawiałem kategorycznie. Nie tylko nie miałem na to najmniejszej ochoty, ale po prostu nie wyobrażałem sobie siebie w tej roli. Przeraża mnie myśl o podjęciu odpowiedzialności, której nie potrafię sprostać. Bałem się konieczności rozmów z ministrami i dygnitarzami partyjnymi, bałem się warszawskiego środowiska z jego nieczytelnymi dla mnie układami i animozjami, bałem się zawilej problematyki administracyjnej i finansowej, której nigdy nie rozumiałem, a przede wszystkim szkoda mi było czasu – wiedziałem bowiem, że ewentualna prezesura oznaczać będzie dla mnie trzy lata stracone dla mojej twórczości⁴¹.

To opieranie się trwało długo. Naturalnie mogło być ono odbierane jako przejaw fałszywej skromności. W rzeczywistości zaś podyktowane było awersją do wejścia w układy i świadomością konieczności zawieszenia pisarstwa. Mimo to Szczepański będzie musiał się podporządkować wielkiemu planowi⁴². Dochodzi w końcu do wyboru krakowskiego pisarza na prezesa. W pierwszym przemówieniu zaznacza, że jedyne, co może obiecać, to dobrą wolę⁴³. Szczepański nie chciał stwarzać żadnych pozorów. Doskonale zdawał sobie sprawę z tego, że będzie to trudny czas na działanie w Związku, szczególnie w roli prezesa, szczególnie będąc następcą Jarosława Iwaszkiewicza. Jedynie spokojnie i mądrze podejmowane decyzje mogły zagwarantować skuteczne działanie ludzi zrzeszonych wokół ZLP. Tutaj nowy prezes wykazał się pełną trzeźwością osądu sytuacji, ale traktował swoją funkcję i wszelkie podejmowane działania jako znaczące.

⁴¹ J.J. SZCZEPAŃSKI: *Kadencja*. Kraków 1986, s. 50.

⁴² Zob. *ibidem*, s. 56–57.

⁴³ *Ibidem*, s. 63.

W wielu sprawach dążył do tego, aby Związek wyraził swoje poparcie lub sprzeciw; aby ten głos był jednoznaczny i słyszalny. Przykładem było dążenie do współdziałania z kręgami „Solidarności” i zmiany w postrzeganiu pisarzy jako tych oddzielających się od robotników, na rzecz promowania postaw jednoczących – właśnie jednoczących siły w walce o prawdę i wolność. Znaczącym problemem w Polsce Ludowej był stworzony przez władzę podział między pracownikami fizycznymi i intelektualistami. Jednak wykazywana chęć porozumienia i zaprzeczenia tej sztucznej sytuacji pozwoliły na stworzenie poczucia wspólnoty celu. Jak bowiem twierdził John Locke, wolność mamy zagwarantowaną, a rząd, ten dobrowolnie wybrany w normalnych warunkach istnienia demokracji i wolności, ma za jedyne uprawnienie zabezpieczenie obywatelom dóbr bezspornych, takich jak życie, wolność, zdrowie i własność⁴⁴. Na przemoc i przymus nie ma miejsca. One są zaprzeczeniem wolności.

Poglądy Szczepańskiego również jasno wybrzmiały w jednej z pierwszych deklaracji przyjętych przez Związek podczas ważnego zjazdu w końcu grudnia 1980 roku:

Tworzenie dóbr kultury nie jest możliwe bez przyjęcia całkowitej osobistej odpowiedzialności za własne działania twórcy. Pisarz, artysta, naukowiec nie może być instrumentem służącym do doraźnego programowania postaw i opinii społeczeństwa. Bez jego autonomii, bez możliwości niczym nieskrępowanych poszukiwań – nie istnieje twórcze myślenie, nie ma autentycznej sztuki, nie ma rzeczywistego postępu. Manipulowanie literaturą, sztuką, nauką prowadzi do zakłamania i stagnacji. [...] Prawda zawarta w wypowiedzi pisarza, w jego dziele literackim, jest prawdą uwarunkowaną światopoglądem twórcy. Prawo jej głoszenia jest więc równoznaczne z prawem do własnej postawy filozoficznej, własnego widzenia zjawisk zachodzących w świecie i życiu narodu⁴⁵.

⁴⁴ M. Ossowska: *Normy moralne*. Warszawa 2000, s. 75.

⁴⁵ Ibidem, s. 67.

Kategoryczność przekonań i założeń nie pozostawia wątpliwości co do tego, na czym zależy Szczepańskiemu i o co będzie walczyć, ale nie tylko w ramach działań ZLP, ale także jako przedstawiciel Związku występujący w innych miejscach. Doskonałym przykładem jest przytoczona historia dotycząca konkursu na sarkofag generała Władysława Sikorskiego. Pisarz z ramienia ZLP był jednym z członków jury. W trakcie obrad okazało się, że wcześniej wybrana krypta została zmieniona na inną, co tym samym unieważniało warunki konkursu. Jedna z ważnych postaci stwierdziła, że w takim razie można dostosować się do sytuacji i udać, że zebranie było jeszcze wcześniej zorganizowane i zdecydowanie wcześniej podjęto decyzję, niż pojawiła się informacja o zmianach. Szczepański nie chciał się zgodzić na tę pozorność działań, tym bardziej że zasugerowano także podmiannę protokołów z obrad jury. W istocie można byłoby tę sytuację potraktować jako błahy element dnia codziennego, ale to – zareagował krakowski pisarz –

ilustruje jednak zjawisko, które wydaje się mi wysoce charakterystyczne. Zjawisko zaniku merytoryczności w życiu publicznym PRL. Od dziesiątków lat przyzwyczajano ludzi do działań pozornych, aż wreszcie pogodzili się z tym, że właściwym celem są efekty zastępcze – komunikat prasowy, ogłoszenie wykonania planu, symboliczna uroczystość⁴⁶.

Na takie zabiegi Szczepański jako prezes nie zgadzał się aż do końca swojej kadencji.

Opisane postawy miały swoje źródło w rodzinie, która stworzyła fundamenty dla, można zaryzykować stwierdzenie, właściwych wartości i norm moralnych. Naturalnie, pewne założenia, hasła i przekonania zostały zweryfikowane przez pokolenie Kolumbów, szczególnie brutalnie doświadczonych przez II wojnę światową i nieuzyskanie wolności mimo walki, poświęcenia. To ukształtowało charakter Szczepańskiego. I w pewnym sensie od tego powinien zacząć, czyli od tego, jakim człowiekiem był na

⁴⁶ Ibidem, s. 93–94.

co dzień. Fakty, które sam przedstawia w *Dziennikach...* oddają proces dochodzenia do pełnej dojrzałości. Wciąż przypominając sobie i analizując intymne zapiski pisarza, zauważam następujące po sobie etapy życia odbijające się w jego twórczości. Te okresy są związane z zakończeniem studiów i założeniem rodziny; z wszelkimi działaniami nakierowanymi na zapewnienie w miarę normalnego bytu osobom, za które Szczepański czuł się odpowiedzialny, co jest elementem składowym osobowości twórcy i osobowości twórczej zarazem⁴⁷; z tworzeniem domu w Krakowie, a w Kasince – swojego bezpiecznego miejsca, do którego można powrócić; to są także kolejne podróże po świecie i wnikliwe obserwacje oraz wyciągane wnioski, jak chociażby te dotyczące zagrożeń płynących z rezygnowania z podstawowych wartości budujących silne poczucie tożsamości i kultury; to w końcu okresy zmagania z szarą rzeczywistością PRL, czyli stanie w kolejkach paszportowych, wizowych, a także wszelkich innych: związanych z codziennym zaopatrzeniem, próbami skutecznego naprawienia samochodu, zdobycia prezentów czy walką z kradzieżami róż spod okna⁴⁸.

Można zaryzykować stwierdzenie, że Szczepańskiemu byłyby bliskie pisma ks. Józefa Tischnera. Dla księdza-filozofa podstawowymi wartościami etycznymi były prawda, sprawiedliwość i wierność⁴⁹. Świat określał jako miejsce wypełnione wartościami w ogóle, ale to od człowieka zależy, czy będzie je dostrzegał, respektował, wcielał w życie:

⁴⁷ Zob. J.J. LIPSKI: *Osobowość twórcza*. „Pamiętnik Literacki” 1983, z. 74 (3), s. 167–188.

⁴⁸ Szczególnego rodzaju rezygnacja dopadała Szczepańskiego w momentach powrotów do domu po dłuższych lub krótszych podróżach: „Od pierwszego zetknięcia czuje się nieudolność i ospałość tego kraju. Nikomu na niczym nie zależy. W Krakowie np. zlikwidowali lotnisko, ale nie ustalono, gdzie ma być nowe [...]”. J.J. SZCZEPAŃSKI: *Dziennik 1964–1972...*, s. 16. „W piątek rano w Mszanie załatwiać formalności spadkowe. Okazuje się, że trzeba jeszcze miliona papierków”. Ibidem, s. 95.

⁴⁹ Zob. J. TISCHNER: *Sztuka etyki*. W: IDEM: *Myślenie według wartości*. Kraków 2002, s. 365–370.

Znajdujemy się w tej chwili na sali wykładowej. Są tutaj obok nas znajomi i nieznajomi, profesorowie i koledzy, ludzie mniej lub bardziej sympatyczni, są także przedmioty, takie jak krzesła, okna, drzwi, są instrumenty wzmacniające głos. Każdy człowiek i każdy przedmiot wymaga od nas stosownego uznania i stosownego zachowania. Aby zachować się właściwie w tym naszym małym świecie, musimy umieć czytać wartości. Nie witamy się z krzesłami, nie usiłujemy szukać dla siebie miejsca na kolanach ludzi już siedzących. Bez koniecznej potrzeby nie siadamy tyłem do katedry. Nasz obecny świat jest niewątpliwie światem jakiś wartości, a my jesteśmy istotami czytającymi wartości⁵⁰.

Jak podkreślałam wielokrotnie, dla krakowskiego twórcy ważna była prawda i jej poszukiwanie. Wziął on na siebie, jako pisarza, rolę świadka, który przed (być może) istniejącym Trybunałem będzie zeznawać: „Ale przeraża nas ciężar odpowiedzialności. Świadczyć, znaczy starać się ustalić prawdę. Gdyby była ona wiadoma, nie bylibyśmy potrzebni”⁵¹. To ostatnie zdanie odnosi się nie tylko do bycia pisarzem-swiadkiem, ale przede wszystkim do bycia człowiekiem poszukującym.

Szczególnymi wypowiedziami na temat Szczepańskiego są między innymi te zebrane zaraz po podaniu do wiadomości informacji o śmierci pisarza. Zacytuję kilka fragmentów, które budują czy też uzupełniają wyobrażenie o człowieku i pisarzu. Pierwsza z wypowiedzi należy do Jacka Bocheńskiego. Umieszcza on krakowskiego twórcę poniekąd w muzealnej gablocie, jako przykład ważnych wartości, ale zapomnianych, nieużytecznych:

Był uczciwym człowiekiem, wyjątkowo świadomym moralnych powinności ludzkich, i był uczciwym pisarzem, wyjątkowo świadomym powinności moralnych literatury. Pisarzy

⁵⁰ J. TISCHNER: *Myślenie według wartości*. Kraków 1982, s. 483.

⁵¹ J.J. SZCZEPAŃSKI: *List do Juliana Strykowskiego*. W: IDEM: *Obiady przy świecach*. Warszawa 2004, s. 392.

tęgo rodzaju nie ma już albo prawie nie ma. Takiej literatury, dbałej przede wszystkim o moralny sens i prostą rzetelność zapisu, nikt już nie uprawia. Tak po staroświecku Jan Józef Szczepański opisywał świat⁵².

Kolejną wypowiedzią są słowa Julii Hartwig, która porusza wciąż aktualny problem autorytetu:

Nieraz słyszy się narzekanie, że brak u nas autorytetów. Zawsze słuchałam tego trochę sceptycznie. Zwłaszcza dopóki żyli tacy ludzie jak ksiądz Tischner czy Jerzy Turowicz. Myślę, że każde środowisko ma takich ludzi, a przynajmniej jednego, którego szanuje i przy którym każdy wstydziłby się popełnić coś nikczemnego. Dla pisarzy takim autorytetem był z pewnością Jan Józef Szczepański. Ale gdyby mu to powiedzieć wprost, pewno nie byłby zadowolony, bo jedną z rzeczy, których nie znosił najbardziej, było pochlebstwo.

Nie musiał odchodzić, byśmy zdali sobie sprawę, kim jest. Jak to się dzieje, że człowiek tak skromny i z pozoru „zwyyczajny”, potrafił wzbudzić dla siebie tyle respektu i że respektowi temu towarzyszyły tak silne uczucia życzliwości, ufności i przyjaznych uczuć? Nigdy przecież o nie nie zabiegał, przeciwnie, był wstrzemięźliwy w okazywaniu emocji i czasem nawet trochę szorstki, ale na zło, cudzą krzywdę i niesprawiedliwość reagował ostro i bez wahania. Wśród wyrazów żalu, jakie ukazały się w ostatnich dniach w prasie, powracają słowa: człowiek kryształowy, jeden z najmądrzejszych i najszlachetniejszych pisarzy swojej generacji⁵³.

Natomiast krótko i konkretnie o swoim zmarłym przyjacielu pisał Stanisław Lem:

⁵² J. BOCHEŃSKI: *Pożegnanie Jana Józefa Szczepańskiego*. „Tygodnik Powszechny” 2003, nr 9 – <http://www.tygodnik.com.pl/numer/279909/szczepan-glosy.html> (dostęp: 4.01.2017).

⁵³ J. HARTWIG: *Nasz prezes*. „Tygodnik Powszechny” 2003, nr 9 – <http://www.tygodnik.com.pl/numer/279909/szczepan-glosy.html> (dostęp: 4.01.2017).

Jego twórczość była zarazem świetna i niepokalanie uczciwa. On sam stanowił dla mnie wzór moralnego postępowania w czasach najgorszych. Są straty całkowicie niepowetowane i do takich należy jego odejście. Uważam jednak, że nie był za życia w pełni doceniany, ponieważ w najmniejszej mierze o błysnięcie jakimikolwiek zasługami nigdy się nie starał⁵⁴.

Te słowa niezależnie potwierdza także Beata Gontarz w pośmiertnym artykule poświęconym pisarzowi, ale zwraca także uwagę na problem niedoceny czy też braku dużej popularności jego twórczości:

Chociaż w istocie podejmował sprawy zawsze aktualne, w historii literatury polskiej pozostaje, jak się wydaje, wyizolowany z głównych prądów, dyskusji i propozycji artystycznych. Jest to słuszne do pewnego stopnia, gdyż pisarz nigdy nie starał się być popularny czy modny poprzez schlebianie odbiorcom czy kuszenie atrakcyjną formą. Stawiał czytelnikom – tak jak sobie – wysokie wymagania. Pod tym względem stanowi przykład osobliwy⁵⁵.

Cytowane tu osoby – przyjaciele i badacze – nie wykazały się zachowawczą uprzejmością. Wyraziły swoje opinie oparte na znajomości, przyjaźni z krakowskim pisarzem i potwierdziły, że jednolitość postawy wyrażała się w przypadku Szczepańskiego w każdej przyjmowanej roli, czy to przyjaciela, prezesa, pisarza, czy po prostu człowieka, z którym miało się do czynienia.

Na koniec odniosę się do słowa-klucza z wypowiedzi Julii Hartwig: autorytet. Osoba, którą możemy określić tym mianem, wedle *Słownika języka polskiego*, musi cieszyć się szacunkiem względem

⁵⁴ Ibidem; S. LEM: *Przyjaciel*. „Tygodnik Powszechny” 2003, nr 9 – <http://www.tygodnik.com.pl/numer/279909/szczepan-glosy.html> (dostęp: 4.01.2017).

⁵⁵ B. GONTARZ: *Stawiał sobie (i czytelnikowi) wysokie wymagania* – <http://ga.zeta.us.edu.pl/node/217491> (dostęp: 4.01.2017).

jej powagi, wiedzy, wpływu i znaczenia⁵⁶. Autorytet jest niekwestionowany, ale może być podważony. Uważam, że Szczepański doskonale wpisywałby się w tę i inne definicje autorytetu. Jego życie i postawa spełniają wymogi bycia mistrzem. Krakowski pisarz, co pokazuje jego historia, mógł wiele razy na rzecz wygodnictwa i przyjemności zrezygnować ze swoich zasad⁵⁷, jednak tego nie zrobił – mimo trudnych okresów życia, wielu obowiązków i dominującego poczucia niespełnienia. Spójność postawy była cechą charakterystyczną Szczepańskiego, niezależnie od miejsca i czasu.

Bibliografia

- ABRAMOWSKA J.: *Jednak autor! Skromna propozycja na okres przejściowy*. „Teksty Drugie” 1994, nr 2 (26).
- ABRAMOWSKA J.: *Podmiot – osoba – autor*. W: *Sporne i bezsporne problemy współczesnej wiedzy o literaturze*. Red. W. BOLECKI, R. NYCZ. Warszawa 2002.
- ALI [J.J. SZCZEPAŃSKI]: *Sobie a muzom. Rozmowy i rady*. „Tygodnik Powszechny” 1951, nr 1–2.
- BOCHEŃSKI J.: *Pożegnanie Jana Józefa Szczepańskiego* – <http://www.tygodnik.com.pl/numer/279909/szczepan-glosy.html> (dostęp: 4.01.2017).
- Etyka. Red. H. JANKOWSKI. Warszawa 1980, s. 184.
- GONTARZ B.: *Pisarz i historia. O twórczości Jana Józefa Szczepańskiego*. Katowice 2001, s. 12.
- GONTARZ B.: *Stawiał sobie (i czytelnikowi) wysokie wymagania* – <http://gazeta.us.edu.pl/node/217491> (dostęp: 4.01.2017).
- GRZEBIAŁKOWSKA M.: *Beksińscy. Portret podwójny*. Kraków 2014.

⁵⁶ Zob. <http://sjp.pwn.pl/doroszewski/autorytet;5410716.html> (dostęp: 4.01.2017).

⁵⁷ „[...] rano ta rozmowa w kawiarni – dwóch bardzo uprzejmych paneczków, pogaduszka niby o niczym („pan dużo podróżuje, my interesujemy się turystyką”), ogólnikowe pytania o Polonię zagraniczną, o moją pracę. W tym wszystkim zawołowane propozycje kolaboracji. Udawałem, że nie rozumiem tego [...]. Szedłem na to spotkanie bez strachu, tylko z uczuciem obrzydzenia. Od lat człowiek zdołał przywyknąć do złudnego poczucia swobody, ale okazuje się, że cały czas niewidoczny sznurek przywiązany był do nogi i teraz pociągnięto nim leciutko dla przypomnienia”. J.J. SZCZEPAŃSKI: *Dziennik 1964–1972...*, s. 18.

- HARTWIG J.: *Nasz Prezes*. „Tygodnik Powszechny” 2003, nr 9 – <http://www.tygodnik.com.pl/numer/279909/szczepan-glosy.html> (dostęp: 4.01.2017).
- HILDEBRAND D. VON: *Fundamentalne postawy moralne*. W: D. VON HILDEBRAND, J.A. KŁOCZKOWSKI, J. PAŚCIAK, J. TISCHNER. *Wobec wartości*. Poznań 1982. <http://sjp.pwn.pl/doroszewski/autorytet;5410716.html> (dostęp: 4.01.2017).
- INGARDEN R.: *Przeżycie – dzieło – wartość*. Kraków 1966.
- JANION M.: *Conrad wobec dylematu polskiego romantyzmu*. W: EADEM: *Projekt krytyki fantazmatycznej*. Warszawa 1991.
- JARCO J., KALITA Z., SEMP M.: *Etyka. Świat wartości moralnych. Podręcznik dla szkół średnich*. Warszawa 1993.
- KARCZ A.: *Kryzys badań literackich a po-poststrukturalistyczne propozycje*. „Teksty Drugie” 2001, nr 2.
- LEM S.: *Przyjaciół*. „Tygodnik Powszechny” 2003, nr 9 – <http://www.tygodnik.com.pl/numer/279909/szczepan-glosy.html> (dostęp: 4.01.2017).
- LEM S., SZCZEPAŃSKI J.J.: *Rozmowa na koniec wieku*. „Tygodnik Powszechny” 1994, nr 8.
- LIPSKI J.J.: *Osobowość twórcza*. „Pamiętnik Literacki” 1983, z. 74 (3), s. 167–188.
- NAJDER Ł.: *Ja z jednej strony, ja z drugiej strony* – <http://www.dwutygodnik.com/artukul/6222-ja-z-jednej-strony-i-ja-z-drugiej-strony.html> (dostęp: 17.06.2017).
- NAJDER Z.: *Jan*. W: *O Janie Józefie Szczepańskim wspomnienia i szkice*. Red. B. GONTARZ. Katowice 2003.
- OSSOWSKA M.: *Normy moralne*. Warszawa 2000.
- SAWICKI S.: *O sytuacji w metodologii badań literackich*. „Ruch Literacki” 1993, z. 6, s. 695–705.
- SULIKOWSKI A.: *Podjęcie na Kopieniec*. W: *O Janie Józefie Szczepańskim wspomnienia i szkice*. Red. B. GONTARZ. Katowice 2003.
- SZCZEPAŃSKI J.J.: *Biskup jedzie przez morze*. W: IDEM: *Rafa*. Warszawa 1983.
- SZCZEPAŃSKI J.J.: *Dzienniki 1945–1956*. T. 1. Kraków 2009.
- SZCZEPAŃSKI J.J.: *Dziennik 1964–1972*. T. 3. Kraków 2003.
- SZCZEPAŃSKI J.J.: *Kadencja*. Kraków 1986.
- SZCZEPAŃSKI J.J.: *List do Juliana Strykowskiemu*. W: IDEM: *Obiady przy świecach*. Warszawa 2004, s. 392.
- SZCZEPAŃSKI J.J.: *W służbie Wielkiego Armatora*. W: IDEM: *Przed Nieznanym Trybunałem*. Kraków 2001.
- TATARKIEWICZ W.: *O bezwzględności dobra*. Warszawa–Lublin–Łódź–Kraków 1919.
- TISCHNER J.: *Myślenie według wartości*. Kraków 1982.
- TISCHNER J.: *Sztuka etyki*. W: IDEM: *Myślenie według wartości*. Kraków 2002, s. 365–370.
- UNIŁOWSKI K.: *Pisarz jako gwiazdor. Przypadek Jerzego Pilcha*. W: *Literatura i media*. Red. A. WERNER, T. ŻUKOWSKI. Warszawa 2013.

ZABIEROWSKI S.: *Klucze do Szczepańskiego*. W: *Twórczość literacka i filmowa Jana Józefa Szczepańskiego*. Red. S. ZABIEROWSKI. Katowice 1995.

Agnieszka Markowska

A Multitude of Roles and One Moral Stance of Jan Józef Szczepański

Summary

This article is a presentation of the moral stance of a Polish writer Jan Józef Szczepański. Born in Warsaw in 1919, he experienced Poland's newly regained independence, World War II, the reality of life behind the Iron Curtain and, finally, toward the end of his life, a few years in a free country. He endured a lot during his lifetime, but his attitude was unbending. Szczepański shows in his books and a diary that moral issues were always his main concern. The following article is an attempt to demonstrate this stance not only in the writer's thought, but also through references to philosophers like Józef Tischner or his writer friends like Stanisław Lem.

Key words: Jan Józef Szczepański, diaries, values, one moral stance

Agnieszka Markowska

La multitude de rôles et la cohérence de l'attitude de Jan Józef Szczepański

Résumé

L'article constitue la présentation de l'attitude morale de l'écrivain polonais, Jan Józef Szczepański. Né à Varsovie en 1919, il a éprouvé la liberté de la Pologne après la Seconde Guerre mondiale, les réalités de l'existence derrière le « rideau de fer » et, en définitive, la vie dans le pays libre. Dans son expérience existentielle, il a vécu beaucoup de situations difficiles, mais son attitude a toujours été la même, cohérente. Dans ses livres et journaux, Szczepański montre que la question morale était la chose la plus importante dans sa conduite. L'article tente de présenter ce phénomène non seulement par rapport à l'écrivain lui-même, mais aussi par rapport aux philosophes tels que Józef Tischner ou par rapport aux amis écrivains, par exemple Stanisław Lem.

Mots clés: Jan Józef Szczepański, journaux, valeurs, cohérence de l'attitude

TOMASZ GRUSZCZYK
Uniwersytet Śląski w Katowicach
Wydział Filologiczny

Pogrywanie w romantyzm

Gra, granie, odgrywanie, rozgrywanie i pogrywanie – wokół tych pojęć oraz stojących za nimi szczególnych sytuacji ogniskować się będą moje rozważania. Bibliografia poświęcona kategorii gry w polu badań lingwistycznych, socjologicznych, kulturoznawczych czy literaturoznawczych jest niezwykle bogata. Należałoby zatem wpierv dokonać przeglądu rozmaitych teorii gier, wskazać, że, choć obecne i praktykowane w kulturze od zamierzchłych czasów, gry przedmiotem badań stały się dopiero w wieku XX – i w tym miejscu przywołać *Homo ludens* Johana Huizingi, nie tylko wskazującego na zabawę jako paradygmatyczną formę życia zbiorowego, ale także prezentującego dwa podstawowe rozumienia terminu „gra”: jako walki o coś i jako przedstawienia czegoś¹. Tę obserwację uzupełnić można by o typologię gier zaproponowaną przez Rogera Caillois obierającego za aspekt różniący poszczególne grupy gier dominację jednego z czterech jej elementów: współzawodnictwa, przypadku, naśladownictwa oraz oszołomienia. Mówić trzeba by zatem o grach agonistycznych, aleatorycznych, mimetycznych i illinktycznych². Zasadne byłoby również zwrócenie uwagi na obecność w kulturze współczesnej

¹ Zob. J. HUIZINGA: *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*. Przeł. M. KURECKA, W. WIRPSZA. Warszawa 1967 (i następne wydania).

² Zob. R. CAILLOIS: *Gry i ludzie*. Przeł. A. TATARKIEWICZ, M. ŻUROWSKA. Warszawa 1997.

i jej tekstach (zwłaszcza o proveniencji postmodernistycznej) różnorodnych gier o charakterze językowym i tekstowym (tu mam na myśli przede wszystkim gry intertekstualne – aluzje, parodie, pastisze, cytaty i cytaty struktury), gry z konwencją, poetyką i stylem, wreszcie gry wątków tematycznych (perseweracja fabuł oraz postaci w rozmaitych adaptacjach, remediacjach, renarracjach). Mając w pamięci rozmaite ustalenia oraz perspektywy rozważań, proponuję jednakowoż podążyć innym szlakiem. Od razu jednak zaznaczyć: nie będzie mowy o żadnej rewolucyjnej koncepcji czy teorii gry albo grania. Tej gry się nie podejmuję. Odwołam się zaledwie do kilku pól znaczeniowych pojęcia gry, które znajdziemy w dowolnym słowniku. A zatem: gra to i zabawa towarzyska, i same przedmioty służące do owej zabawy. To rozgrywka między zawodnikami lub zespołami, której stawką bywa zwycięstwo, ale to także wykonywanie melodii na jakimś instrumencie bądź też odtwarzanie – postaci, sytuacji – na scenie czy w filmie. Grać to podejmować się jakiejś gry: to włożyć się w, bądź wytwarzać, sytuację, w której pojawia się jakieś napięcie między systemem reguł a ich aktualizacją w konkretnym działaniu. I to napięcie właśnie staje się sednem grania. Ową definicję słownikową uzupełnić można wystąpieniami lingwistów uściślających, że do najważniejszych wyznaczników gry należy wliczyć interpersonalność, znajomość reguł, instrumentalność, celowość, wartościowanie i wreszcie fortunność/niefortunność³. Czym jest natomiast pogrywanie? To granie okazjonalne, bez większego zaangażowania, to także granie nieudolne. Pogrywać znaczy też postępować w określony, często nieuczciwy, sposób w stosunku do czegoś bądź kogoś. Można pogrywać nie tylko w coś, ale też z czymś lub z kimś.

Od 14 stycznia 2014 roku w Internecie można znaleźć interaktywny *popiół* <► *diament*⁴ – i zagrać. Jest to bowiem, jak określają dzieło jego twórcy (Agnieszka Słodownik, Michał Daniele-

³ E. JĘDRZEJKO, U. ŻYDEK-BEDNARCZUK: *O pojęciu „gra” i jego leksykalnych wykładnikach w aspekcie składni semantycznej*. W: *Gry w języku, literaturze i kulturze*. Red. E. JĘDRZEJKO, U. ŻYDEK-BEDNARCZUK. Warszawa 1997.

⁴ Zob. popioldiament.pl (dostęp: 4.01.2017).

wicz i Michał Szota) „gra tekstowa lub interaktywna opowieść”⁵. Można powiedzieć też inaczej: to internetowa gra paragrafowa, dzieło tekstowe, literackie, którego znaczenie nie jest czytelnikowi/odbiorcy/użytkownikowi raz na zawsze dane, ale udostępniane *in statu nascendi*. Ostateczny kształt i znaczenie utworu zależy tu od konkretnych działań użytkownika, od jego wyborów, decyzji, których podejmowanie przybiera postać rozgrywki. Cyfrowy *popiół* <▷diament nie zaistnieje, jeśli jego użytkownik nie podejmie gry. Doskonale to widać już w pierwszym paragrafie-fragmencie tekstu, z którym odbiorca/gracz ma do czynienia. Pytania w nim zawarte („Halo? Jesteś tam? ...Maciek?”) oraz możliwe odpowiedzi, spośród których można wybierać („Nie, ja tylko pogrywam” oraz „Tak, jestem tutaj”) inicjują taki a nie inny, rozgrywkowy tryb kontaktu z tekstem.

Ten inicjalny paragraf pokazuje, na czym będzie polegał kontakt z utworem oraz jego odbiór (lektura): w grze chodzi o czytanie opisów i dokonywanie wyborów, z których każdy odsyła do innego paragrafu/fragmentu. To po pierwsze. Po drugie zaś, to inicjalne pytanie, a zwłaszcza zaś możliwe odpowiedzi, jako performatywny akt, czynią z czytelnika gracza oraz postać należącą do świata przedstawionego: czynią z niego Maćka Chełmickiego. Co interesujące, obie odpowiedzi (swoją drogą – czy owego „Nie, ja tylko pogrywam” nie bylibyśmy skłonni czytać tu w znaczeniu: nie, nie jestem Maćkiem, ja tylko gram Maćka, tylko go odtwarzam; bez większego zaangażowania i wiary w tę iluzję podejmuję się tej rozgrywki?) prowadzą do tego samego, drugiego, paragrafu. Jakkolwiek czytelnik/gracz odpowie na to pierwsze pytanie, jakiegokolwiek wyboru nie dokona, stanie się Maćkiem, podejmie tę grę. W samą strukturę utworu zatem wpisany jest element bądź też mechanizm rozgrywki i nie ma możliwości, powtórzyć to raz jeszcze, odczytania tego dzieła bez podjęcia gry. To tekst nie tyle do czytania, ile do rozegrania. Mówiąc inaczej, to przykład literatury grywalnej⁶.

⁵ Ibidem.

⁶ Kategorię literatury grywalnej z anglosaskiego na grunt polskiego literaturoznawstwa przenosi m.in. Agnieszka Przybyszewska. Zob. A. PRZYBYSZEWSKA:

Zapytajmy teraz: Co to za gra? O czym to gra?

Sami twórcy twierdzą, że scenariusz tego utworu inspirowany był *Popiołem i diamentem* Jerzego Andrzejewskiego, że to cyfrowa, grywalna adaptacja powieści. Być może. Być może inspiracją było dzieło Andrzejewskiego. Ja twierdzę natomiast, że mamy tu do czynienia z niezwykle udaną adaptacją, owszem, *Popiołu i diamentu*, tyle że – Andrzeja Wajdy. W tym miejscu chciałbym zaznaczyć, że gdy mówię o adaptacji, mam na myśli przeniesienie i dostosowanie do wymogów innego medium nie tylko jakiejś fabuły, historii, świata przedstawionego oraz zamieszkujących go postaci, ale nade wszystko jakiegoś problemu, jakiejś idei, jakiejś wreszcie wizji, koncepcji świata i człowieka.

Interaktywny *popiół* <=> *diament* zatem to adaptacja Wajdowskiej adaptacji. Ale, co więcej, to dzieło, które dzięki twórcy je mechanizmowi gry opartemu na procedurze dokonywania wyboru aktualizuje najistotniejszy bodaj rys reżyserskiej interpretacji powieści Andrzejewskiego.

Chcąc zatem powiedzieć coś więcej o dziele cyfrowym, muszę wpierym mówić o filmie Wajdy i o kanonicznej (acz przecież niejedynie) jego interpretacji.

* * *

Popiół i diament (1958) Andrzeja Wajdy poddaje się wielu odmiennym odczytaniom, różnorodnym, niekiedy nieprzystającym do siebie interpretacjom. Pierwsza, ta najoczywistsza, pozwala nam widzieć w dziele Wajdy film, którego reżyser zabiera głos w dyskusji o polskiej historii najnowszej, film rozrachunkowy, a zarazem polityczny. Polityczny dlatego, że obrazujący ścieranie się dwóch sprzecznych wizji Polski po 1945 roku, sił politycznych, ale i etosów. Pierwszą z tych sił – „Nową Polskę” – reprezentują komuniści, instalowani nad Wisłą przez Związek Radziecki w celu przejęcia władzy, narzucenia systemu i podporządkowania kraju Stalinowi.

Wśród nich znajdziemy oficerów Urzędu Bezpieczeństwa, polskie i radzieckie oddziały na ulicach miasta, w którym rozgrywa się akcja, oraz miejscowych oportunistów. Głównym przedstawicielem nowego porządku jest towarzysz Szczuka, sekretarz Komitetu Wojewódzkiego Polskiej Partii Robotniczej. Ucieleśnia on etos socjalistycznego działacza, a także mit komunistycznej walki o wolność i sprawiedliwość. Doskonale ukazuje to scena w pokoju po powrocie z bankietu: Szczukę odwiedza Podgórski i razem, popijając wino, słuchają rewolucyjnych pieśni z okresu hiszpańskiej wojny domowej, w której obaj brali udział, oraz wspominają poległych towarzyszy.

Na przeciwnym biegunie („Stara Polska”) znajdują się nie-dobitki przedwojennej szlachty i inteligencji – w filmie ukazani w niezbyt przychylnym świetle – ale nade wszystko osamotnieni żołnierze Armii Krajowej: Maciek Chełmicki i jego kompan Andrzej. Oni również będą pić alkohol, słuchać „swojej” pieśni i wspominać „swoich” poległych – w jednej z najsłynniejszych scen polskiego kina: w barze hotelu Monopol. Reprezentują etos AK, którego ideały to „poczucie obowiązku, przywiązanie do państwa i szacunek dla niego, dla Polski”⁷.

Ten wyraźny podział oraz polityczny wydźwięk opowieści trafił do dzieła Wajdy właśnie wprost z kart opublikowanej w 1948 roku powieści Jerzego Andrzejewskiego pod tym samym tytułem (choć wprawdzie ukazywała się w prasie jako powieść w odcinkach pt. *Zaraz po wojnie*). Dzieło Andrzejewskiego spotkało się z owacyjnym przyjęciem ze strony władzy i życzliwym – krytyków, a także ówczesnej publiczności literackiej. Komunistyczne władze dostrzegły w niej szansę na legitymizację swego istnienia oraz działań. Sam pisarz w tym okresie swej biografii czynił z powieści „narzędzie umacniania władzy”, poprawiając je i zmieniając kolejne wersje⁸. Oto w powojennym chaosie i marazmie polityczno-

⁷ *To nie jest na sprzedaż... Co znaczył, co znaczy dzisiaj etos AK.* Z prof. A. Sicińskim rozmawia Z. Benedyktowicz. „Kwartalnik Filmowy” 1994, nr 6, s. 58–60.

⁸ Zob. J. SMULSKI: *O polskiej socrealistycznej krytyce (i samokrytyce) literackiej.* „Teksty Drugie” 2000, nr 1–2, s. 25–41.

-społecznym z jedyną racjonalną propozycją nowych porządków występują komuniści – *Popiół i diament* Andrzejewskiego nie tylko bowiem kreślił pejzaż społeczny i polityczny po odzyskaniu wolności, ale zawierał również cel interwencyjny. Miał „zasypać przepaść między komunistyczną władzą a wrogiem wobec tej władzy społeczeństwem”⁹. Andrzejewski ukazywał konflikt dwóch szlachetnych postaci – młodego akowca i starego komunisty. Pierwszy zabił drugiego z rozkazu podziemnej organizacji i był to czyn najgorszy z możliwych.

Adaptując powieść, Wajda, przy współudziale autora, znacznie ją zmienił. Z wielu wątków, które mieści pierwowzór literacki, Wajda wybrał ten najważniejszy; ten, który ukazuje „lirycznego bohatera w dramatycznej sytuacji” (dodajmy od razu – sytuacji wyboru: „zabić, czy nie zabić?”), a całą akcję ograniczył do jednej nocy – nocy z 8 na 9 maja 1945 roku; nocy między końcem wojny a początkiem pokoju¹⁰.

Zabieg dramaturgiczny, ustanawiający jedność czasu, miejsca i akcji, zbliża film w planie konstrukcyjnym do antycznej tragedii¹¹ i pozwala uznać, że czasoprzestrzeń historyczna jest tu

⁹ T. LUBELSKI: *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*. Chorzów 2009, s. 186.

¹⁰ Z notatek Wajdy: „Ostatni dzień wojny. Poranek pierwszego dnia pokoju. Pokazać tej szczególnej nocy losy młodego człowieka uwikłanego w okupacyjną przeszłość, zmęczonego bohaterstwem, przeczuwającego inne, lepsze życie. Cóż to za piękny temat do filmu. Tej szczególnej nocy spotyka się przeszłość z przyszłością – i zasiada do jednego stołu. Przy akompaniamencie tang i foks-trotów bohater filmu, Maciek Chełmicki, szuka odpowiedzi, jak żyć dalej – jak rzucić dławiący bagaż przeszłości, rozwiązuje odwieczny dylemat żołnierza. Słuchać czy myśleć. A jednak Maciek zabije... Woli zabić człowieka, nawet wbrew sobie, niż oddać broń; postąpi jak przedstawiciel tego pokolenia, które liczy tylko na siebie i na pistolet dobrze ukryty, pewny i nie chybiący. Kocham tych nieustraszonych chłopców, rozumiem ich. Chcę moim skromnym filmem odkryć przed widzami kinowym ten skomplikowany i trudny świat pokolenia, do którego i ja sam należę”. A. WAJDA: *Podwójne spojrzenie*. Warszawa 2000, s. 9.

¹¹ Pierwszym, który podjął sygnalizowany przez Wajdę w wywiadach problem antycznej struktury filmu, był Ernest Bryll. W opublikowanej w roku premiery *Popiołu* recenzji zatytułowanej *W cieniu antycznego fatum* pisał: „Obcho-

umowna, po prawdzie bowiem akcja rozgrywa się w czasie mitycznym. U początków, u narodzin – państwa, porządku politycznego, społecznego oraz etycznego. Ponadto miejsce akcji – hotel Monopol, w którym trwają przygotowania do uroczystości z okazji zakończenia wojny – staje się przestrzenią gromadzącą przedstawicieli całego narodu polskiego, dając przekrojowy obraz polskiego społeczeństwa.

Wypada w tym miejscu zapytać: Po jaką więc mitologię sięga Wajda? Jakie tradycje wpisuje we własną narrację? Odpowiedź jest oczywista: są to polskie mity narodowe wpisane w kontekst tradycji romantycznej¹². Powiedzmy to jeszcze inaczej: Wajda wpisuje swe dzieło w romantyczno-symboliczny paradygmat kultury. Ów romantyczno-symboliczny paradygmat definiowała swego czasu Maria Janion:

W ciągu prawie dwustu lat od epoki porozbiorowej poczynając, a na stanie wojennym i po nim kończąc, w Polsce przeważał dość jednolity styl kultury, styl symboliczno-romantyczny. Romantyzm właśnie – jako pewien wszechogarniający styl – koncepcja i praktyka kultury – budował przede wszystkim poczucie tożsamości narodowej i bronił symboli tej tożsamości. [...] Kanon romantyczny przechodził z pokolenia na pokolenie. Dość jednolita kultura ta organizowała

dzą nas moralne racje poszczególnych bohaterów. O sympatii, jaką darzymy persony dramatu, decyduje ich racja wewnętrzna, ich wierność samemu sobie i fatum. [...] W innym świecie, w innych konwencjach toczy się pojedynek między Maćkiem a Szczuką, w innym świecie pozostają epizodyczni bohaterowie dramatu. [...] Na Szczukę i Maćka od samego początku pada cień tragicznego finału. Wszelkie ich poczynania są w gruncie rzeczy tylko przebywaniem etapów dzielących ich od nieuniknionego końca. [...] Legenda o roku 1944 spełnia wszelkie postulaty antycznego pojęcia tragiczności”. E. BRYLL: *W cieniu antycznego fatum*. „Ekran” 1958, nr 49, cyt. za: K. KORNACKI: „Popiół i diament” *Andrzeja Wajdy*. Gdańsk 2011, s. 368–369.

¹² Z tego też powodu Stanisław Ozimek uznaje Andrzeja Wajdę za najważniejszego przedstawiciela nurtu romantyczno-ekspresyjnego w Szkole Polskiej. Zob. S. OZIMEK: *Film fabularny*. W: *Historia filmu polskiego*. T. 4: 1957–1961. Red. J. TOEPLITZ. Warszawa 1980.

się wokół wartości duchowych zbiorowości, takich jak ojczyzna, niepodległość, wolność narodu, solidarność narodowa. Interpretacja tych wartości posługiwała się bądź kategoriami tytejskimi, bądź martyrologiczno-mesjanistycznymi¹³.

Jakie mity, jakie wzorce kulturowe i tożsamościowe składają się na ten paradygmat? Po pierwsze: apoteoza romantycznego czynu zbrojnego. Ogromne znaczenie, jakie przypisuje się heroizmowi powstańca, spiskowca, płacącego trybut ojczyźnie. Mowa tu zatem o romantycznym bohaterze, jednostce wybitnej, która dokonuje heroicznych czynów.

Po drugie: mit podporządkowania wybitnej jednostki sprawom narodowym. Ostatecznym uzasadnieniem postępowania zawsze jest interes zbiorowości. Kwestia jednostkowego życia schodzi na dalszy plan.

Po trzecie: apologia cierpienia i niepowodzenia. Innymi słowy: romantyczny mesjanizm jako uprawomocnienie, legitymizacja „kultury klęski”. W jego ramach zbiorowe doświadczanie cierpienia buduje wspólnotę.

Po czwarte wreszcie: romantyczne zaczarowanie świata i zaklinanie rzeczywistości, które wypiera zdrowy rozsądek. Racjonalna ocena sytuacji zawsze przegrywa z romantycznym oczekiwaniem na cud. Dowodów na to w polskiej historii mamy bez liku – by wspomnieć tylko polskie powstania narodowe, włącznie z warszawskim z 1944 roku, wszystkie skazane na klęskę.

Podsumowując, w tak rozumianym romantyczno-symbolicznym paradygmacie kultury jednostce przypada rola bohatera, a zarazem ofiary – wypełnienie narzuconych obowiązków nieuchronnie prowadzi do klęski. Świadoma tego jednostka stanąć musi w obliczu konfliktu wartości¹⁴ – a to możliwe zarzewie buntu. Jak

¹³ M. JANION: *Do Europy – tak, ale z naszymi umarłymi*. Warszawa 2000, s. 22–23.

¹⁴ Co zresztą, jak zauważyła Alicja Helman, jest jednym z sygnałów bliskości sztuki romantyzmu i Szkoły Polskiej: „Konfliktowy charakter stosunków jednostka – społeczeństwo, konflikt wartości, między którymi trzeba wybierać, ostre kontrasty, upodobanie do chwytów szokujących, indywidualistyczne roz-

zwięźle a przekonująco pisał Stanisław Brzozowski, romantyzm polega bowiem

na tem, że człowiek usiłuje stworzyć świat, w którym jego ja nie byłoby bezsilnym widzem, chce stworzyć świat posłuszny naszej woli, odpowiadający naszej myśli, psychice. Obiera za punkt wyjścia psychikę taką, jaką ukształtowało w nim społeczeństwo, wytworzoną w nim przez nie – gdy usiłuje żyć na zasadzie tej psychiki, nie kłamiąc przed samym sobą, spostrzega, że jest to niemożliwe, że otaczająca go rzeczywistość nie odpowiada temu postulatowi. Psychika musi kapitulować, rzec się samej siebie, podporządkować nieuznawanemu przez nią ładowi rzeczy, brać udział w życiu społecznym, nie zważając, że nie czuje się z niem aż do dna solidarną, – albo też musi ona wstąpić na drogę buntu. Bunt psychiki przeciw społeczeństwu, które ją wytworzyło – oto romantyzm. Romantyzm – o ile psychika, walcząc przeciw społeczeństwu, przyjmuje samą siebie za podstawę tej walki, gdyż ona sama jest właśnie częścią tego społeczeństwa, jego kwiatem. Romantyzm to bunt kwiatu przeciwko swym korzeniom¹⁵.

Tym romantycznym, a zarazem tragicznym bohaterem w filmie Wajdy jest właśnie brawurowo zagrany przez Zbigniewa Cybulskiego Maciek Chełmicki – młody mężczyzna, który dostał się w tryby historii i stał się mimowolnie jej nieszczęsną ofiarą. Ma on do wykonania zadanie, które zleciła mu organizacja – ma zabić sekretarza KW PPR, niejakiego Szczukę. To właśnie, z perspektywy mitycznej, jest ów czyn heroiczny, czyn bohaterski. Aleksander Jackiewicz w postaci Maćka widział nowe wcielenie Kordiana Słowackiego (ale też Mickiewiczowskiego Gustawa-Konrada) – mło-

wichrzenia – to wszystko, co odnajdujemy w sztuce romantyzmu, odnajdujemy też w Szkole Polskiej”. A. HELMAN: *Wymiar naszych spraw. Czy kinematografia polska jest kinematografią narodową*. „Kino” 1968, nr 7, s. 9.

¹⁵ S. BRZOWSKI: *Legenda Młodej Polski. Studya o strukturze duszy kulturalnej*. Warszawa–Wrocław 1983, s. 33–34.

dzieńca, fantasty i spiskowca, który bierze na siebie rolę mściciela narodowego:

Mieliśmy także w tej powieści Konrada czy Kordiana – wymienionego Maćka Chełmickiego. Ten młody, 22-letni człowiek, były akowiec, wraz ze swoimi najbliższymi kolegami z okresu okupacyjnej konspiracji prowadzi walkę z komunistami. W decydującym momencie, niby Kordian, bierze na siebie zadanie zabicia głównego wroga (w skali wojewódzkiej, wszystko tu jest w skali wojewódzkiej). [...] Maciej zabija Szczukę. Kordian zabił „cara”. [...] Maciek Chełmicki w filmie wyraźniej niż w powieści przywodzi na myśl Kordiana¹⁶.

Wajda ukazał ten czyn na ekranie jako pospolite zabójstwo człowieka szlacheckiego, poprzedzone w dodatku nieudanym zamachem, w którym ginie dwóch niewinnych robotników (w otwierającej film scenie). To pierwsza, wyraźna rysa na obliczu romantycznego bohatera.

Kolejnym pęknięciem jest – paradoksalnie – uczucie, miłość, jaka wybucha między Maćkiem a Krystyną, barmanką z hotelu Monopol. To przez nią Maćkiem owładnie myśl o własnym, indywidualnym szczęściu i możliwości przedłożenia go ponad obowiązki narodowy. Znakomicie ten moralny dylemat ukazuje scena rozmowy między kochankami w zniszczonym kościele – z umieszczonym na pierwszym planie wiszącym na krzyżu głową w dół Chrystusem.

Dylemat ten wzmacniają jeszcze bardziej (wymyślona już na planie i ostatecznie włączona do filmu) tzw. scena spirytusowa w barze czy scena w hotelowej toalecie, gdy Maciek, zdesperowany, nie wiedząc, co robić, kołysze się na drzwiach (rozchwiany między przeciwstawnymi racjami) i pyta Andrzeja (Adam Pawlikowski): „Czy ty w to wszystko jeszcze wierzysz?”. Jego przyjaciel, a zarazem zwierzchnik, odpowiada: „To nie ma tutaj żadnego znaczenia”.

¹⁶ A. JACKIEWICZ: *Moja filmoteka. Kino polskie*. Warszawa 1983, s. 28, 30.

Nie ma to żadnego znaczenia dlatego, że nasi spiskowcy i buntownicy znają tylko romantyczny model patriotyzmu, model całkowitego oddania sprawie. Nie potrafią odnaleźć się w nowej sytuacji społecznej, która wymaga innego typu zaangażowania, nie potrafią nie prowadzić walki na śmierć i życie. W ich postępowaniu pokutują romantyczno-symboliczne mity i wzorce. Nieprzypadkowo Maciek, niezależnie od pory dnia czy nocy, błąka się po mieście w ciemnych okularach. Tłumaczy, co prawda, w pewnym momencie, że to konieczność – że po wędrowce w warszawskich kanałach i zatruciu gazami cierpi na wieczne zapalenie spojówek – ale okulary te można też odczytywać jako symbol ograniczonej widoczności. Maciek bowiem to człowiek o ograniczonym widzeniu – podporządkowany rozkazom oraz takim a nie innym wzorcom kulturowym. Okulary zdejmuje raz jeden tylko: w scenie z Krystyną, gdy ta przychodzi do jego pokoju, gdy rodzi się między nimi uczucie. Wtedy widzi jaśniej, wtedy pragnie życia – Konrad cofa się w Gustawa. Ale zanim dziewczynę do pokoju wpuści, zanim jej otworzy drzwi, musi zając się bronią – atrybutem i narzędziem spiskowca. Musi znaleźć zgubioną gdzieś pod stołem iglicę pistoletu. Po nocy z Krystyną zatknie pistolet za pas i założy ciemne okulary.

Wajda w *Popiele i diamencie* więzi Maćka Chełmickiego w romantycznym paradygmacie kultury. Z formacji Armii Krajowej czyni spadkobierców owej mitologii, z którą próbuje dyskutować. Dyskusję tę prowadzi z pozycji podobnej do tej, którą niegdyś obrał Norwid – jego słowa zresztą są mottem tego filmu, a wcześniej zainspirowały Andrzejewskiego:

Coraz to z ciebie, jako z drzazgi smolnej,
Wokoło lecą szmaty zapalone;
Gorejąc, nie wiesz, czy stawasz się wolny,
Czy to, co twoje, ma być zatracone.

Czy popiół tylko zostanie i zamęt,
Co idzie w przepaść z burzą? Czy zostanie

Na dnie popiołu gwiaździsty dyjament,
Wiekuistego zwycięstwa zaranie?...¹⁷

Wajda stawia Norwidowskie pytanie, a momentami zdaje się udzielać także Norwidowskiej odpowiedzi. Mówi, że „Polak jest olbrzym, a człowiek w Polaku jest karzeł – i jesteśmy karykatury, i jesteśmy tragiczna nicość i śmiech olbrzymi... Słońce nad Polakiem wstawa, ale zasłania swe oczy nad człowiekiem...”¹⁸.

Z interpretacją Wajdy, z jego myśleniem o polskiej tradycji i kulturze oraz jej roli w konstytuowaniu i utrwalaniu zbiorowej tożsamości, można się zgadzać lub nie. Można przecież stwierdzić – jak Kazimierz Kutz – że bohaterowie Andrzejewskiego i Wajdy są typowymi reprezentantami tak bardzo polskiej głupoty, która przedkłada romantyczny gest nad życie ludzkie. Zresztą niedługo po premierze *Popiołu i diamentu* Kutz zrealizował film pod znaczącym tytułem *Nikt nie woła*, w którym główny bohater jest żołnierzem Armii Krajowej, poszukiwanym przez swoich byłych towarzyszy broni za nieposłuszeństwo: nie wykonał wyroku śmierci na komuniście...

Tę Wajdowską ambiwalencję wobec podejmowanego zagadnienia najcelniej chyba ujął Aleksander Jackiewicz, pisząc, iż *Popiół i diament* „jest hymnem i świętokradztwem”¹⁹.

* * *

Cyfrowa adaptacja sięga po większość wymienionych tu scen Andrzejewskiego i Wajdy. Ale co ważniejsze – oparcie mechaniki rozgrywki na procedurze wyboru, którego ma dokonać użytkownik wcielający się w postać Maćka, wyzyskuje wpisana w i ewokowaną przez dzieło Wajdy dramatyczną, a nawet tragiczną, sytuację niemożliwości słusznego wyboru. Znamienna bowiem dla gry pa-

¹⁷ C.K. NORWID: *W pamiętniku*. W: IDEM: *Pisma wierszem i prozą*. Warszawa 1970, s. 77.

¹⁸ C.K. NORWID: *List do Michaliny Zaleskiej*, 14 XI 1862. W: IDEM: *Pisma wierszem i prozą...*, s. 323.

¹⁹ A. JACKIEWICZ: *Moja filmoteka...*, s. 33.

ragrafowej w odmianie fabularnej jest, do pewnego stopnia, ograniczona swoboda poruszania. Gracz/Maciek zawsze wybiera spośród zaledwie dwóch możliwości. I, jakkolwiek potoczy się rozgrywka, w większości przypadków gracz musi zetknąć się z pewnymi węzłowymi paragrafami, a Maciek musi znaleźć się w kluczowych sytuacjach. Ograniczenie swobody poruszania się i podejmowania decyzji, działań (tak charakterystyczne dla bohatera Wajdy) w realizacji cyfrowej, wysuwa się na plan pierwszy. „Kiepska iluzja wyboru” – taki komentarz padł z ust studentów, którym zaproponowałem tę grę na zajęciach. Paradoksalnie jednak to jedno zdanie sięga sedna tej gry. Oto bowiem w większości przypadków rozgrywka kończy się w momencie, gdy Maciek (wcześniej czy później) zabił Szczukę, a sam umiera postrzelony przez polskich żołnierzy – tak, jak to ma miejsce w oryginale. Maciek pozostaje wierny ideałom, takiemu a nie innemu etosowi, dlatego musi zginąć. Odpowiednie poprowadzenie rozgrywki może jednak przywieść do węzłowego paragrafu, który daje szansę pokierowania losem Maćka w całkiem innym kierunku. Ostatecznie zrezygnuje on z wykonania rozkazu i zdecyduje się na zawalczenie o własną przyszłość i miłość. Dokąd go to poprowadzi? Po miesiącu aresztuje go UB – przebywając w więzieniu, dowiaduje się, że dwa dni po ucieczce z Krystyną ujęto Andrzeja, a ten wydał go po kilku przesłuchaniach. Na niewiele to się zdało – kilka miesięcy później Andrzej został skazany na karę śmierci, wyrok wykonano. Od tego paragrafu gracz nie podejmuje już żadnych wyborów – może wyłącznie przechodzić do kolejnych fragmentów. Z nich dowiaduje się, że jego bohater po wyjściu z więzienia w 1956 roku pragnie odszukać swą Krystynę, ale znajduje tylko jej grób – dziewczyna zmarła na skutek zakażenia po aborcji. Jedyne, co mu pozostaje, to przeszłość, do której wraca pamięcią, i alkohol. Jest wojennym rozbitkiem o twardych poglądach nieumiejącym odnaleźć się w nowej rzeczywistości. Ostatnie zdanie fabuły brzmi: „W 1974 umierasz na raka płuc”.

Trudno powiedzieć, by gracz/Maciek kroczący tą właśnie ścieżką fabularną mógł uznać się za wygranego. Wszak to, o co chciał zawalczyć i zawalczył, ostatecznie zostało mu odebrane. W dodat-

ku sprzeniewierzył się ideałom i, jak go określiliśmy, romantycznemu etosowi. Maciek postąpił nieuczciwie – to jasne – nieuczciwie wobec swojego towarzysza, Andrzeja, wobec organizacji, ale nade wszystko – wobec zasad gry, w której od dłuższego czasu brał udział. Mam tu na myśli zasady etyczne i pewną aksjologię – tę właśnie, o której wcześniej była mowa. Innymi słowy: Maciek/gracz dokonujący tego właśnie wyboru okazuje się tym, który pogrywa w patriotyzm i romantyczny z ducha etos oraz pogrywa z partnerami tej gry.

I w tym miejscu możemy powrócić do inicjalnego paragrafu *popiołu* ◀▷ *diamentu*, by stwierdzić, że tak naprawdę zawarta jest w nim cała problematyka utworu, a także możliwe jego zakończenia. Pytanie „Halo? Jesteś tam? ...Maciek?” czytać można bowiem nie tylko jako zaproszenie do rozgrywki, ale jako padającą z wnętrza na romantyczny sposób ukształtowanego świata prośbę o ideową deklarację. „Tak, jestem” – oznaczałoby zatem: tak, wierzę w te ideały i brnę w to do końca. „Ja tylko pogrywam” natomiast – nie jestem przekonany co do ich zasadności, wartości i użyteczności, gotów jestem postępować nieuczciwie, cynicznie, dla własnych partykularnych interesów. I byłoby to nie odpowiedzi gracza, lecz bohatera – Maćka. Jakkolwiek jednak odpowie zarówno gracz, jak i Maciek, dobrnięcie do finiszu i zakończenie gry przynieść może wyłącznie przegraną. I propozycję kolejnej rozgrywki. Opuszczenie ostatniego paragrafu gry („Koniec”) możliwe jest bowiem tylko poprzez kliknięcie łącza „Rozegraj to jeszcze raz” i przejście do paragrafu inicjalnego. I tak: *ad infinitum*. W ten sposób właśnie, w performatywnym i nieustannie powtarzanym akcie rozgrywki uobecnia się ewokowane w dziele Wajdy uwięzienie w romantyczno-symbolicznym paradygmacie kultury.

* * *

To niewinne, zdawałoby się, doświadczenie lekturowe skłaniać może ku refleksjom bardziej ogólnej natury. Niesie ono pokusę pomyślenia o powracaniu paradygmatu romantycznego w różnych obszarach dzisiejszej kultury czy też, szerzej, życia społecznego

właśnie w kategoriach gry. Tak chyba właśnie – jako granie lub pogrywanie – zobaczyła też uobecnianie się w ostatnich latach niektórych elementów czy też reguł romantycznego paradygmatu Maria Janion. W *Liście do Kongresu Kultury* z października 2016 roku pisała:

Dziś obserwujemy oczywisty, centralnie planowany zwrot ku kulturze upadłego, epigońskiego romantyzmu – kanon stereotypów bogoojczyźnianych i Smoleńsk jako nowy mesjanistyczny mit mają scalać i końć skrzywdzonych i poniżonych przez poprzednią władzę²⁰.

„Upadły, epigoński romantyzm”, jak chce badaczka, byłby tutaj zorganizowanym wokół pewnych wartości systemem reguł wyznaczających pewien zakres zachowań, reakcji i interakcji społecznych – spełniony zatem zostałby warunek interpersonalności gry jako ciągu powtarzających się czynności, wykonywanych przez co najmniej dwie osoby znające reguły czy też zasady owej gry. Granie w romantyzm (a może raczej – pogrywanie w romantyzm) polegałoby na aktualizowaniu niektórych elementów owego systemu (romantyzmu w jego wersji martyrologiczno-mesjanistycznej) w konkretnym społecznym działaniu. By grać, wcale nie trzeba sięgać po wszystkie z nich. Ważne jednak, by tworzyły one spójne środowisko gry oraz swoisty język, umożliwiające nie tylko porozumiewanie się partnerów w grze, ale także rozumienie i wyjaśnianie wszystkich zjawisk, które zachodzą w obrębie uprawianej gry. Ów romantyczny system wartości oraz idący wraz z nim system zachowań społecznych i kulturowych praktyk ma jednak być – w rozumieniu Janion – elementem jeszcze innej gry: cynicznej gry politycznej. Tutaj należałoby mówić o ujawnieniu kolejnych aspektów szeroko rozumianej gry. Mam bowiem na myśli instrumentalność (właściwe grze posługiwanie się narzędziami,

²⁰ M. JANION: *List do Kongresu Kultury z 7 października 2016 roku* – <http://www.kongreskultury2016.pl/wp-content/uploads/2016/08/prof-kongres-kultury-6-7-pa%C5%BAdziernika-2016.pdf#page=2&zoom=110,-101,738> (dostęp: 10.10.2016).

środkami – w tym przypadku „Smoleńsk jako nowy mesjanistyczny mit”) oraz celowość i wartościowanie (gra jako działanie celowe, nastawione na określony rezultat, korzyść o pewnej wartości – zysk polityczny).

Tłumaczenie powrotu romantycznego paradygmatu jako efektu politycznej strategii i odgórnego sterowania nie wydaje się jednak wyczerpywać zjawiska. Tak powszechne dziś oznajmianie na każdym kroku przywiązania do takich wartości, jak ojczyzna, naród i Bóg, oraz ujmowanie tych kategorii we wzorce myśli romantycznej zdaje się mieć bowiem różne źródła. Może to być, na przykład, autentyczna potrzeba myślenia i doświadczania siebie samego w wymiarze ponadjednostkowym, wspólnotowym. Potrzeba ta nie była zaspokajana w ostatnim ćwierćwieczu, dlatego też przybrała postać pragnienia powrotu do jakiejś mitycznej, egalitarystycznej jedności. Tę zaś odnajdujemy bez trudu w polskim romantyzmie. Znamienne, że manifestowanie tożsamości narodowej oraz (pop) kulturowy zwrot ku chwalebnej historii, w której Polacy są i bohaterami, i ofiarami (a czasem też: bohaterami, bo ofiarami), łączy się z domaganiem się od siebie i innych ofiarności dla oraz w imię tak, a nie inaczej rozumianych wartości.

W cytowanym już tu szkicu Maria Janion wskazywała, że ostatnia kulminacja romantyzmu w Polsce miała miejsce w czasie „karnawału Solidarności” – wtedy to „manifestacje tożsamości narodowej wykorzystywały symbole, gesty i rytuały kultury romantycznej, zwłaszcza zaś martyrologicznego mesjanizmu”²¹. Te same symbole i rytuały powracają również dziś – w nowym kontekście społecznym, politycznym, ale i kulturowym. Powracają zbanalizowane i zwulgaryzowane, nierzadko wykorzystywane jako narzędzia nacjonalistycznego zawłaszczania kulturowego – o czym nie świadczą może jeszcze wydarzenia społeczne o charakterze masowym, swoiste performatywne akty zbiorowe (rytualne marsze, pochody, obchody – o wyraźnym charakterze przedstawieniowym²²),

²¹ M. JANION: *Zmierzch paradygmatu...*, s. 25.

²² Opisem polskiej kultury z perspektywy dramatyczno-przedstawieniowej zajmuje się Dariusz KOŚCIŃSKI: *Teatra polskie. Historia*. Warszawa 2010. W szkicu *Polska w żałobie. Między obrzędem a ceremonią* dopowiada, że „kultura, a na-

ale powszechne obnoszenie się z symbolami i znakami o charakterze narodowo-patriotycznym na co dzień – już z całą pewnością. Romantyczne akcesorium wchodzi w skład popkulturowego systemu sygnifikacji – za jego pomocą oznajmia się i manifestuje własną obecność i wyjątkowość w masie społecznej. Ślepe i bezkrytyczne korzystanie z jego zasobów nie jest niczym innym jak pogrywaniem w romantyzm oraz z romantyzmem.

Jednym z wielu pożytków płynących z gry w *popiół* ◀▷ *diament* może być refleksja o niemożliwości pełnej identyfikacji z romantycznym bohaterem – Mackiem, oraz z romantycznym etosem. Maciek wszak również unika w tej grze jednoznacznej identyfikacji. Innym może być myśl, że żadne podjęcie gry z systemem romantycznych (i jakichkolwiek innych) wartości nie jest moralnie niewątpliwe i zawsze ma swoje konsekwencje. Ta też myśl winna zjawiać się w momencie rozpoczynania jakiegokolwiek gry. Jak w cyfrowym *popiele* właśnie, w którym wpierw trzeba odpowiedzieć na to wcale nie proste pytanie: „Halo? Jesteś tam? ...Maciek?”.

Bibliografia

- BRYLL E.: *W cieniu antycznego fatum*. „Ekran” 1958, nr 49.
- BRZozowski S.: *Legenda Młodej Polski. Studya o strukturze duszy kulturalnej*. Warszawa–Wrocław 1983.
- CAILLOIS R.: *Gry i ludzie*. Przeł. A. TATARKIEWICZ, M. ŻUROWSKA. Warszawa 1997.
- wet szerzej – tożsamość polska – ma charakter wybitnie dramatyczno-przedstawieniowy, czego dowodzi zarówno sposób istnienia wydarzeń historycznych, praktyka polityczna czy dominujące formy religijności, jak i znaczenie oraz odmiennność rodzimych przedstawień. W dziejach tak rozumianej kultury polskiej szczególną rolę odgrywają działania zbiorowe na wielką skalę, związane z aktami żałobnymi i pogrzebami, począwszy od pochówków królewskich, przez barokowe *pompa funebris* i narodowe pogrzeby wielkich Polaków, po wspólnotowe obrzędy po śmierci Jana Pawła II. Wydarzenia i działania następujące po katastrofie w Smoleńsku wpisały się w ten ciąg, co zresztą bardzo szybko zauważyli komentatorzy, przywołując choćby wawelskie pogrzeby Słowackiego i Piłsudskiego czy snując porównania do żałoby papieskiej”. D. KOŚCIŃSKI: *Polska w żałobie. Między obrzędem a ceremonią*. „Teatr” 2010, nr 7–8 – <http://www.teatr.pl/pl/artykuly/99540.html> (dostęp: 15.02.2017).

- HELMAN A.: *Wymiar naszych spraw. Czy kinematografia polska jest kinematografią narodową*. „Kino” 1968, nr 7.
- HUIZINGA J.: *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*. Przeł. M. KURECKA, W. WIRPSZA. Warszawa 1967.
- JACKIEWICZ A.: *Moja filмотeka. Kino polskie*. Warszawa 1983.
- JANION M.: *Do Europy – tak, ale z naszymi umarłymi*. Warszawa 2000.
- JANION M.: *List do Kongresu Kultury z 7 października 2016 roku* – <http://www.kongreskultury2016.pl/wp-content/uploads/2016/08/prof-kongres-kultury-6-7-pa%C5%BAdziernika-2016.pdf#page=2&zoom=110,-101,738> (dostęp: 10.10.2016).
- JĘDRZEJKO E, ŻYDEK-BEDNARCZUK U.: *O pojęciu „gra” i jego leksykalnych wykładnikach w aspekcie składni semantycznej*. W: *Gry w języku, literaturze i kulturze*. Red. E. JĘDRZEJKO, U. ŻYDEK-BEDNARCZUK. Warszawa 1997.
- KORNACKI K.: *„Popiół i diament” Andrzeja Wajdy*. Gdańsk 2011.
- KOSIŃSKI D.: *Polska w żałobie. Między obrzędem a ceremonią*. „Teatr” 2010, nr 7–8 – <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/99540.html> (dostęp: 15.02.2017).
- KOSIŃSKI D.: *Teatra polskie. Historia*. Warszawa 2010.
- LUBELSKI T.: *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*. Chorzów 2009.
- NORWID C.K.: *Pisma wierszem i prozą*. Warszawa 1970.
- OZIMEK S.: *Film fabularny*. W: *Historia filmu polskiego*. T. 4: 1957–1961. Red. J. TOEPLITZ. Warszawa 1980.
- PRZYBYSEWSKA A.: *Ku literaturze grywalnej (kilka uwag wstępnych)*. „Przegląd Kulturoznawczy” 2014, nr 2.
- SMULSKI J.: *O polskiej socrealistycznej krytyce (i samokrytyce) literackiej*. „Teksty Drugie” 2000, nr 1–2.
- To nie jest na sprzedaż... Co znaczył, co znaczy dzisiaj etos AK. Z prof. A. Sicińskim rozmawia Z. Benedyktowicz*. „Kwartalnik Filmowy” 1994, nr 6.
- WAJDA A.: *Podwójne spojrzenie*. Warszawa 2000.

Tomasz Gruszczyk

Playing with Romanticism

Summary

This article is an attempt to present the re-emergence of the Romantic symbolic paradigm in contemporary culture in an unusual form of play, or, a game. The author illustrates this phenomenon with Agnieszka Słodownik, Michał Danielewicz and Michał Szota's interactive narrative entitled *ashes* $\blacktriangleright$ *diamonds*,

which is a digital, playable adaptation of Andrzej Wajda's movie *Ashes and Diamonds* (being an adaptation itself of Jerzy Andrzejewski's literary work). Their digital work uses Andrzejewski's and Wajda's plot and characters, but first of all, it adapts a certain problem, vision, idea, and the concept of the world with human and ethical values which are derived from the Romantic tradition. The game's mechanics contemporizes them and uses them to transform the protagonist – and the gamer as well – into a tragic figure who is trapped in a world of Romantic myths and unable to make the right choice. The interpretation proposed by the author of this article allows him to consider the re-emergence of Romantic symbols and myths in contemporary cultural texts and performative (individual and collective) acts as examples of playing, gaming, and acting.

Key words: playing/gaming, romanticism, tragic character, making choices

Tomasz Gruszczyk

Le jeu avec le romantisme

Résumé

L'article constitue une tentative de présenter et de décrire le retour du paradigme romantique et symbolique dans la culture contemporaine dans une forme singulière – dans l'art ou le jeu. L'auteur illustre ce problème grâce à la narration interactive de A. Słodownik, M. Danielewicz et M. Szota *Cendres et Diamant*, étant une adaptation numérique – possible à reconstruire – du film d'Andrzej Wajda *Cendres et Diamant* (aussi l'adaptation de l'ouvrage littéraire de Jerzy Andrzejewski). Ce jeu numérique se sert de l'intrigue et des personnages d'Andrzejewski et de Wajda, mais elle adapte un certain problème, la vision, l'idée, la conception du monde ainsi que les valeurs humaines et éthiques provenant de la tradition romantique. Elles ont été appliquées aujourd'hui dans la mécanique du jeu pour créer le héros – et un joueur – un personnage tragique, emprisonné dans le monde des mythes romantiques, qui n'est pas capable de faire un choix judicieux. L'interprétation proposée par l'auteur permet au joueur de juxtaposer les symboles et les mythes romantiques avec les textes contemporains et les ouvrages performatifs (individuels et collectifs), en constituant les exemples de jouer et d'agir.

Mots clés : jeu/manipulation, romantisme, personnage tragique, faire des choix

LECH GIEMZA

*Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II
Wydział Nauk Humanistycznych*

Przestrzeń bloga – przestrzeń dramatu

Blogi księży jako świadectwo poszukiwania tożsamości

Obecność osób duchownych w sieci, szczególnie – ich aktywność w blogosferze, wydaje się fascynująca z kilku jednocześnie powodów. Pierwszy – najbardziej oczywisty – to ten, że spotkanie tego rodzaju odbywa się na styku struktury hierarchicznej, uznającej prymat autorytetu, i struktury całkowicie demokratycznej, egalitarnej. Temat jest powszechnie znany, dlatego nadmienię, że jakimś szczególnie dramatycznym ujawnieniem się rozziwu w tej przestrzeni były internetowe wpisy księdza Lemańskiego i dalsze konsekwencje tej historii (Publikacje we „Wprost” i w „Gazecie Wyborczej”, wypowiedzi na Przystanku Woodstock, zakaz publicznych wypowiedzi, suspensa). Druga kwestia, mniej może oczywista, bardziej dyskusyjna, to hieratyczność Kościoła polskiego, co wynika z doświadczeń lat komunizmu, a także pewna niechęć do nowinek technicznych. (Warto tu, na marginesie, zwrócić uwagę na jakość stron internetowych wielu polskich parafii). Blogi księżowskie zaskakują tym, że w tej nowej przestrzeni duchowny funkcjonuje na zupełnie nowych zasadach, pozbawiony „pancerza ochronnego”. Trzecia sprawa, wynikająca z dwóch poprzednich, to właśnie – bezpośrednio związane z tematem konferencji – poszukiwanie swojej tożsamości w dramatycznie zmieniającej się rzeczywistości.

Nie jestem medioznawcą, nie dysponuję narzędziami typowymi dla nauk społecznych, zdaję sobie jednak sprawę z wyzwań, jakie stoją przed osobą chcącą badać twórczość blogową. Blog jest stroną internetową w formie dziennika, gdzie oprócz wpisów samego autora możemy znaleźć komentarze czytelników. Jak pisze Anna Szczepan-Wojnarska:

Ze względu na techniczne możliwości kreowania tworzenie taksonomii blogów jest syzyfową pracą. Mogą mieć one charakter całkowicie intymny, jak i profesjonalny, stanowiąc łatwą formę wymiany doświadczeń czy wspólnego rozwiązywania jakiegoś problemu – wówczas przekształcają się właściwie w listę dyskusyjną dla określonego grona odbiorców. Elementy stałe każdego blogu, jakie można wyróżnić, to tytuł, logo, link sugestii i lista bieżących wpisów¹.

Oprócz rozlicznych wątpliwości formalnych należy zwrócić uwagę i na to, że niektóre blogi istniejące w sieci składają się z jednego, dwóch wpisów, i widać wyraźnie, że autor dawno zakończył swoją aktywność. W wypadku blogów księżowskich sytuacja taka jest nagminna, widać, że osoby duchowne często próbują się mierzyć z nowym medium, by szybko zarzucić swoje zamiary. Równie często znaleźć można blogi, gdzie wpisy pojawiają się doraźnie, na przykład z aktualnościami dotyczącymi parafii. Na marginesie blogosfery sytuują także blogi, w których duchowni blokują możliwość komentowania, a strukturę techniczną bloga wykorzystują wyłącznie do publikowania własnych przemyśleń, nie wchodząc w interakcję z czytelnikami (blog o. Dostatniego OP). Głównym obszarem moich badań będą blogi, które Szczepan-Wojnarska nazywa „blogami dynamicznymi”, „blogami żywymi” – nie traktując jednak tej nazwy nazbyt restrykcyjnie (wymóg jednego wpisu dziennie wydaje się w tym wypadku nazbyt zawężający pole działania).

¹ A. SZCZEPAN-WOJNARSKA: *Blogi jako forma literacka*. „Pamiętnik Literacki” 2006, nr 97 (4), s. 193.

Wśród blogów księżowskich można wyodrębnić kilka dominujących kręgów tematycznych: blogi 1) bliskie publicystyce, 2) podejmujące problematykę duchową, 3) dotyczące życia Kościoła, 4) dotyczące życia osobistego, łącznie z prywatnymi pasjami. Podobnie jak w przypadku klasycznej diarystyki – możemy je rozpatrywać pod kątem sposobu uobecniania się podmiotu mówiącego czy sytuować pomiędzy dziennikiem intelektualnym i dziennikiem intymnym. Biorąc pod uwagę postawiony w tytule artykułu problem, skoncentruję się na tej drugiej grupie.

Jakie dramaty odsłaniają internetowe świadectwa? Księża borykają się najczęściej z niezrozumieniem, izolacją, samotnością, krzywdzącymi mitami i stereotypami, z jednocześnie – brakuje im często przestrzeni, w której mogliby wyrazić swój krytyczny stosunek lub przynajmniej zaznaczyć dystans do zjawisk wewnątrz Kościoła. Ksiądz jest często postrzegany jako osoba wolna od napięć, wewnętrznych zmagania – co jedynie może pogłębiać poczucie izolacji i potęgować frustrację.

Głos krytyczny wobec stylu głoszenia Ewangelii

Te głosy pojawiają się w blogosferze bardzo często, wyraźnie widać, że osobom duchownym ciąży zracjonalizowany, mocno abstrakcyjny język, którym Kościół mówi na co dzień:

„Na gorąco” podzielę się myślą, która potwierdziła moją starą intuicję, iż jest coś nie tak, w tym ciągłym nauczaniu skierowanym do tłumów i wielkich zgromadzeń. Strasznie mnie drażniło i drażni nauczanie „wszystkich i nikogo”. Kościelne patetyczne frazesy zawsze mnie „mdliły”, stąd zadrgał we mnie poniższy fragment: *Nadzieja dla chrześcijańskiej Polski dotyczy również tego, że przestaniemy wreszcie jako Kościół operować pojęciami zbiorowymi, takimi jak chrześcijański naród, tradycja czy kultura. Ja tych pojęć nie kwestionuję, doce-*

*niam ich znaczenie, chcę jedynie powiedzieć, że one mogą stać się rodzajem mantry, jakiegoś zaklęcia*².

Autor cytuje bpa Rysia, a wypowiedź pochodzi z książki *Na początku był Chrystus*³). Część duchownych ma świadomość, że ogólnikowy, pełen frazesów język odstręcza ludzi od Kościoła. Przywołana wypowiedź trafia też w inny czuły punkt – wspomniane pojęcia zbiorowe organizują obszar etycznych zobowiązań dotyczących wspólnoty, zatracą się to, co dotyczy relacji między jednym i drugim Ja. Na ten sam problem zwraca uwagę Krzysztof Popławski OP:

Od dawna, bardzo dawno, nurtuje mnie problem słowa pojawiającego się w obszarze wiary, teologii i mniej czy bardziej oficjalnego języka Kościoła. Bardzo często ma się wrażenie, że pewne słowa, zdania padają, bo tak „się” mówi, bo – po przyswojeniu sobie parunastu słów, terminów, „aksjomatów” – można budować całe ciągi zdań, które wyglądają całkiem sprawnie, znośnie i nawet pobożnie⁴.

Jednocześnie widać, że sami autorzy blogów mają niekiedy problem na poziomie komunikacji językowej, i wspomniane poczucie niezależności prowadzi do zdecydowanych nadużyć:

Wstydzę się dzisiaj za niektóre starogardzkie szkoły i ich dyrekcje, za ten cały bajzel w Parku Miejskim i przepraszam za to na kolanach Jezusa. Wymiotować mi się chce, gdy

² ks. J. SOCHA 8.04.2016 – http://www.kaplani.com.pl/pl/strefa_mysli/blogi/po_drozdze_blog_ks_jacka_socho/koscielne_frazesy_do_wyrzucenia (dostęp: 15.02.2017).

³ Bp J. PAŃKOWSKI, bp M. HINTZ, bp G. RYŚ: *Na początku był Chrystus*. Kraków 2016.

⁴ <https://blog.dominikanie.pl/krzysztof-poplawski/2016/08/20/kosciol-slowa-i-skad-ta-mowa-matura-z-religii> (dostęp: 15.02.2017).

widzę tylu ludzi z nienawiścią podchodzących do tych najmniejszych i bezbronnych⁵.

Słowa, zapewne w zamyśle odważne, szczere, nadające wypowiedzi ton wyrazistości – przekraczają w tym wpisie granice dobrego obyczaju. Zwracam uwagę na ten i podobne kazusy, ponieważ widać wyraźne sprzężenie zwrotne między niedoborami języka oficjalnego a sileniem się na potoczność, która jednak często (zbyt często) ociera się o „język rynsztoka”.

Komunikacja

Komunikacja, jaką umożliwia blogosfera, pozwala na większą otwartość, funkcjonuje poza oficjalnymi kanałami, gdzie łatwiej też zdobyć się na szczerość, na wyznanie o bardzo osobistym charakterze. Czasem jest to przekonanie złudne, czasem też osoby duchowne decydują się na wyznania szczególnie ryzykowne, naruszające obszar tabu. Nie wszystkie blogi oczywiście mają charakter osobistych wynurzeń, nie wszystkie też są świadectwem jakiegoś wewnętrznego rozdarcia czy pytań o tożsamość. Jeżeli pojawia się poczucie izolacji bądź niezrozumienia, to zazwyczaj na którymś z czterech poziomów: 1) wobec współczesnego świata, 2) wobec wspólnoty wiernych, 3) wobec struktur Kościoła, 4) wobec innych duchownych.

Powraca więc w przestrzeni bloga poczucie ataku ze strony mediów, władzy, twórców kultury.

...Kilkakrotnie siadałem do klawiatury z pragnieniem napisania kilkunastu zdań dotyczących obecnej atmosfery, jaka panuje wokół Kościoła Katolickiego. Powstrzymywały mnie jednak wewnętrzne pytania: po co i jaki to przyniesie skutek? Nasuwało się wiele odpowiedzi – tych pozytywnych i tych negatywnych. Mam też świadomość, że wielu czytelników

⁵ <http://xcarolum.com> (dostęp: 15.02.2017).

odbierze te słowa jako atak na innych, wielu krzyknie, że ksiądz nie powinien tak pisać. Mimo to postanowiłem, że nie mogę dalej milczeć⁶.

To jeden z niewielu – w blogosferze – przykładów wypowiedzi reprezentujących model „oblężonej twierdzy”: to, co zewnętrzne w stosunku do przestrzeni wiary, jest zagrożeniem, prawdopodobnie chce nas zaatakować, wymaga zdecydowanej postawy obronnej. Autor często używa metaforyki wojennej. Wspomniany blog jest o tyle ciekawym zjawiskiem, że zdobył honorową statuetkę za najlepszy blog Onetu za rok 2013, a jednocześnie jego autor nie ukrywa, że z wrogością traktuje media takie, jak TVN czy „Gazeta Wyborcza”. Częściej uwagi ewokujące poczucie zagrożenia i ataku pojawiają się na marginesie wpisu, jak na blogu ks. Marka Kruszewskiego:

Obejrzałem dziś po zajęciach Bridget Jones 3. Pośmiałem się i odpocząłem. Wreszcie obejrzałem coś, gdzie nie było prawie wcale wyśmiewania kościoła, pouczenia »ciemniaków« i poniżania zwykłych ludzi przez inteligentów⁷.

Przyznać się do słabości

Jak nigdzie indziej w przestrzeni publicznej – blogi okazują się azylem, gdzie łatwiej zdobyć się na wyznanie własnej słabości. Wydaje się to ważne z dwóch co najmniej powodów: 1) księżom wyrażnie ciąży wizerunek „duchowego supermana”, wolnego od pokus, bez skazy, 2) jednocześnie wyrażne przyznanie się do własnej niedoskonałości pozwala bardziej wiarygodnie głosić Ewangelię z pozycji własnego doświadczenia. Zazwyczaj chodzi o postawę „jestem taki jak i wy”, bez poruszania szczególnie dramatycznych wydarzeń z przeszłości. Bardzo dobrym przykładem jest wpis z bloga księdza Wojciecha:

⁶ <http://ks-tomasz.blog.onet.pl/2013/07> (dostęp: 15.02.2017).

⁷ <http://www.idziemy.pl/blog/ks-marek-kruszewski/2> (dostęp: 15.02.2017).

Moje największe marzenie, to osiągnąć wolność, poczuć tę całkowitą swobodę działania. I nie chodzi mi o to, żeby móc latać jak ptak czy żeby nie mieć nad sobą żadnego kodeksu, który by mi nakazywał to czy tamto. Chodzi mi o wewnętrzną wolność, żebym potrafił mówić to, co chcę powiedzieć, robić to, do czego jestem przekonany. Niby to proste i niby tak postępuję, a jednak widzę, że często odpuszczam⁸.

Autor odwołuje się do bardzo powszechnego doświadczenia. Nie jest to wpis szokujący, czy wywołujący konsternację. Są to słowa bliskie wyznaniu św. Pawła z „Listu do Rzymian” 7,19: „Nie czynię bowiem dobra, którego chcę, ale czynię to zło, którego nie chcę”. Przy okazji tego wpisu pojawia się problem sygnalizowany we wstępie: aktywność blogera nie ogranicza się tylko do wpisu, szczerłość autora pociąga za sobą szczerłość czytelników, których komentarze mogą wchodzić w niebezpieczne, niekoniecznie pożądane przez autora rejony. W tym wypadku pojawia się najpierw komentarz odsłaniający ludzką ciekawość (pisownia oryginalna):

Witaj Księdza miło. Tak ładnie ksiądz opisuje życie innych...a księdzu jak się żyje ? O czym ksiądz myśli jak kładzie się codziennie spać i zanim zmówi modlitwę do Pana Boga, podziękuje Mateńce Bożej i Aniołom za opiekę i poprosi o wszelkie Łaski...pisze ksiądz, że jest szczęśliwy. Czy aby na pewno...bo z tego co widzę, czasem wkradają się w księdza życie pokusy, z którymi trudno sobie poradzić... czy wtedy także czuje się szczęście, żyjąc np; w celibacie ? (bozka1960)⁹

Bardzo charakterystyczne jest poczucie, domysł rozbieżności pomiędzy oficjalnym wizerunkiem duchownego a jego prawdziwym życiem wewnętrznym. Ksiądz jawi się jako osoba tajemnicza, ukrywająca swoje prawdziwe problemy, a tym samym – w pewnej

⁸ <http://kswojciech.blog.onet.pl/2016/05/12/wolnosc-ducha/> (dostęp: 15.02.2017).

⁹ Ibidem.

mierze nieautentyczna. Kolejna wypowiedź nie jest już tak stonowana, kryje się za nią osobisty dramat autorki (pisownia oryginalna): „Witam ks. Tak właśnie jest ksiadz nie zawsze moze mowic co naprawde mysli »bo nie wypada« I to jest blad!!!!!! Kazdy ma prawo do swojego zdania!!!!” (zakochana)¹⁰.

W miejsce pytań pojawiają się ostre stwierdzenia, niepozostawiające miejsca na dyskusję. Jak się dowiadujemy z kolejnych wpisów, anonimowa autorka komentarzy jest osobą nieszczęśliwie zakochaną, prawdopodobnie z wzajemnością, w innym księdzu. Co więcej, w trakcie dyskusji pojawia się kolejna osoba przyznająca się do takiej relacji. Niezależnie od trudnej sytuacji rozmówców (jeżeli całość nie jest mistyfikacją), rozmowa ociera się o ekshibicjonizm, a odpowiedzi duchownego stają się wymijające.

Blogi księżowskie są całkowicie nowym zjawiskiem, choć kumulują się w nich problemy nienowe. Tam, gdzie dochodzi do dialogu, trzeba jasno określić miejsce, z którego się wychodzi: Kim jestem dla innych? Jaka jest moja rola? Stąd, dramatyczne nieraz, pytania o tożsamość, pojawiające się w sieci. Odpowiedź okazuje się możliwa wówczas, gdy autor bloga potrafi pogodzić swoją tradycyjną rolę z zasadami, jakimi rządzi się środowisko internetu. Jednym z trudniejszych wymagań okazuje się zejście z piedestału, rezygnacja z pozycji autorytetu na rzecz życzliwego partnera w dyskusji.

Bibliografia

- PAŃKOWSKI J. bp, HINTZ M. bp, RYŚ G. bp: *Na początku był Chrystus*. Kraków 2016.
- SZCZEPAN-WOJNARSKA A.: *Blogi jako forma literacka*. „Pamiętnik Literacki” 2006, nr 97 (4).
- ks. Jacek Socha, 08,04,2016 – http://www.kaplani.com.pl/pl/strefa_mysli/blogi/po_drodze_blog_ks_jacka_sochy/koscielne_frazesy_do_wyrzucenia (dostęp: 15.02.2017).
- <https://blog.dominikanie.pl/krzysztof-poplawski/2016/08/20/kosciol-slowa-i-skad-ta-mowa-matura-z-religii/> (dostęp: 15.02.2017).

¹⁰ Ibidem.

<http://xcarolum.com/> (dostęp: 15.02.2017).
<http://ks-tomasz.blog.onet.pl/2013/07/> (dostęp: 15.02.2017).
<http://www.idziemy.pl/blog/ks-marek-kruszewski/2/> (dostęp: 15.02.2017).
<http://kswojciech.blog.onet.pl/2016/05/12/wolnosc-ducha/> (dostęp: 15.02.2017).

Lech Giemza

Space of Blog – Space of Drama Blogs of Priests as a Testimony to a Quest for Identity

Summary

The Internet shows an increasing number of blogs written by priests and monks, which appears problematic. Priests frequently do not realize that a blog is a form of meeting, which is different from a meeting in church. An author of a blog ceases to be an authority figure when he employs a different kind of language – less formal than in church. Examples quoted in this article indicate that the blogging priests face problems with the changing way of communication.

Key words: blog, dialog, priest, Church

Lech Giemza

L'espace du blogue – l'espace du drame Les blogues des prêtres en tant que témoignage de la recherche d'identité

Résumé

Dans l'espace Internet, il y a de plus en plus de blogues des ecclésiastiques. Il s'avère que ce modèle de communication devient souvent problématique pour les émetteurs eux-mêmes. Plusieurs fois, les prêtres ne se rendent pas compte que le blogue est un espace de dialogue qui s'appuie sur des règles différentes de celles étant en vigueur dans le modèle traditionnel de la « propagation de la foi ». L'auteur du blogue cesse de faire autorité qui peut instruire « en chaire ». Il est forcé d'utiliser un langage différent, moins officiel que celui communément employé à l'Église. Dans l'article, on rapporte des exemples des jugements aussi bien positifs que négatifs de cette question.

Mots clés: blogue, dialogue, prêtre, Église

Indeks nazw osobowych

A

Abramowska Janina 259, 260
Acquisto Joseph 36, 37, 42
Adamowicz-Pośpiech Agnieszka 215, 231
Anders Władysław 146
Andrzejewski Jerzy 11, 283–286, 290, 291, 298
Antczak Jacek 216, 231
Arystoteles 165, 174
Augustyn, św. 31
Augustyn z Hippony 144
Aureliusz Marek 144, 170–175
Avice Jean-Paul 37, 42

B

Baczyński Kamil 94
Bałajewski Arkadiusz 245, 246, 254
Balcerzan Edward 144, 145, 158, 246
Banasiak Bogdan 143, 158
Baran Bogdan 163, 174
Barańczak Stanisław 167, 168, 174
Barbey d'Aureville Jules 22, 23, 41
Bargielska Justyna 191–193, 195, 196, 208, 210
Barthes Roland 87, 246
Baudelaire Charles 9, 15–45

Bauman Zygmunt 24, 43, 184–186, 225, 227, 231
Beethoven Ludvig van 132
Beksiński Zdzisław 260
Benedyktowicz Zbigniew 284, 297
Benjamin Walter 24, 36, 43
Bentkowski Władysław 24
Bernacki Marek 10, 161–175
Będkowski Marcin 69
Białoszewski Miron 94, 113
Bielik-Robson Agata 47, 53, 66, 68, 69
Bikont Anna 251, 254
Biliński Krzysztof 39, 43
Blanchot Maurice 157, 158
Blandzi Seweryn 181, 186
Bloom Harold 81, 90
Błoński Jan 11, 234–256
Bobko Aleksander 73, 85
Bocheński Jacek 274
Bolecki Włodzimierz 252–254
Bomba Radosław 215, 231
Bonawentura, św. 52
Boniecki Adam 268
Borowy Wacław 244
Brandys Kazimierz 161
Brecht Bertolt 269
Broch Hermann 127
Brodzka-Wald Alina 235, 253, 255

Bryll Ernest 285, 286, 296
Bryś Marta 127
Brzozowski Jerzy 16, 43
Brzozowski Stanisław 15, 16, 18, 22–25,
41–43, 45, 248–250, 254, 288, 296
Buber Martin 166, 174
Budzyk Kazimierz 214, 231
Bugajski Leszek 184, 186
Burzyńska Anna 176, 186
Burzyńska Anna Róża 126, 138, 139
Burzyński Jan 182, 187
Buś Marek 68
Byron George Gordon 58, 59

C

Caillois Roger 280, 296
Calonne Alphonse de 33
Cellini Benvenuto 144, 158
Chateaubriand Francois-René 79
Chevalier Jacques 248, 255
Chlebowski Piotr 37, 43, 44
Chmielewska Katarzyna 25, 43
Chmielowiec Michał 147, 148, 152
Chwin Stefan 65, 68, 239, 240, 253,
254
Cieszkowski August 40
Cieślak-Sokołowski Tomasz 246, 254
Conrad Joseph, właśc. Korzeniowski
Józef Teodor Konrad 213, 215,
231, 264, 265
Cybulski Zbigniew 288
Cyranowicz Maria 191
Czapliński Przemysław 184, 186, 206,
208
Czapski Józef 147, 148
Czyżewski Lech 157, 158

D

Danek Danuta 77, 78, 84
Danielewicz Michał 281, 297, 298
Dante Alighieri 127
Darwin Karol 65, 68
Dauksza Agnieszka 150, 158

Dermutz Klaus 131, 138
Dębska-Kossakowska Aleksandra 216,
231
Długosz Jan 77
Dobrzyńska Teresa 192, 208
Dolar Mladen 124, 138
Dostatni Tomasz OP, ksiądz 300
Dostojewski Fiodor 62, 63, 69
Dulamon Frédéric 33
Dunajski Antoni 16, 30, 35, 43
Dupont Pierre 17
Duranty Edmond 20
Dybczak Krzysztof 247, 253, 254

E

Elbinger Ida 146
Eliot Thomas Stearns 47
Elizondo Salvatore 142
Elzenberg Henryk 170, 172–174
Emerson Ralph Waldo 54
Emmanuel Pierre 30, 43
Eugenia cesarzowa 30

F

Faulkner William 141
Fazan Katarzyna 126, 136, 138, 139
Feliksiak Elżbieta 20, 22, 37, 39, 43
Fert Józef 30, 37, 43
Fichte Johann Gottlieb 82, 84
Fiedorczuk Julia 204–210
Fieguth Rolf 25, 43
Fini Leonor 59
Fiut Aleksander 60, 61, 68, 234, 254,
255
Flaszen Ludwik 235, 245
Flaubert Gustav 21, 30, 43
Foucault Michel 143–145, 152, 158
Fould Achille 30
Freud Sigmund 137

G

Gadacz Tadeusz 47, 68, 69
Gadamer Hans-Georg 89

Gajcy Tadeusz 94
 Gajewska Ewelina 164, 174
 Gautier Teofil 30
 Giedroyc Jerzy 147
 Gielata Ireneusz 183, 186
 Giemza Lech 11, 290–307
 Glensk Urszula 214, 219, 231
 Głowala Wojciech 243, 255
 Głowiński Michał 15, 43, 59, 69, 141, 142, 144, 158, 162, 253, 254, 259
 Goethe Johann Wolfgang von 131
 Gombrowicz Witold 64, 125, 148, 240
 Gomulicki Juliusz Wiktor 16, 17, 44, 49, 68
 Gontarz Beata 10, 176–188, 216, 231, 266, 276
 Gosk Hanna 148, 151, 158
 Goszczyński Seweryn 59, 69
 Goudall Louis 19, 20, 41
 Gross Jan Tomasz 251, 254, 255
 Gruszczyk Tomasz 11, 280–289
 Gruszczyński Marcin 27, 44, 47, 68, 69
 Gumkowski Marek 79, 84
 Guyaux André 18–20, 23, 33, 43

H

Habans Jean 20
 Handke Ryszard 213, 214, 231
 Hartwig Julia 275, 276
 Heck Dorota 64, 68
 Heidegger Martin 7, 71, 108, 135, 138, 162, 163, 174, 181, 186
 Helman Alicja 287, 288, 297
 Heraklit 181
 Herbert Zbigniew 94, 161, 169–175
 Herer Michał 144, 158
 Herling-Grudziński Gustaw 215, 231
 Hildebrand Dietrich von 177, 187, 264
 Hintz Marcin 302, 306
 Hölderlin Friedrich 135, 143, 158
 Huelle Paweł 215, 217, 231
 Huizinga Johan 280, 297

I

Ingarden Roman 7, 8, 173, 258
 Inglot Mieczysław 20, 44
 Irzykowski Karol 242, 243, 253, 255
 Iwaszkiewicz Jarosław 270

J

Jackiewicz Aleksander 288, 289, 291, 297
 Jackson John E. 37, 42
 Jagielski Wojciech 229
 Jan Błoński 46, 68
 Janin Jules 21
 Janion Maria 79, 84, 264, 265, 286, 287, 294, 295, 297
 Jarema Maria 135
 Jarnuszkiewicz Antoni 71, 74, 77, 82–84
 Jasnowski Paweł 227, 231
 Jaszewska Maja 215, 227, 232
 Jauss Hans Robert 17, 43
 Jezus Chrystus 105, 113, 114, 223
 Jędrzejko Ewa 281, 297

K

Kaczmarkowski Michał 17, 43
 Kafka Franz 157, 158
 Kalinowska Maria 78–80, 84, 85
 Kania Ireneusz 24, 43
 Kant Immanuel 168
 Kantor Tadeusz 10, 123–137
 Kapuściński Ryszard 216, 222, 225, 227–229, 231
 Karcz Andrzej 260
 Karoń-Ostrowska Anna 249, 255
 Karpowicz Ignacy 176–188
 Kartezjusz 79, 144
 Kasperski Edward 31, 43
 Kącka Eliza 15, 43
 Kierkegaard Søren 7
 Kijowski Andrzej 33, 43, 235
 Kiślak Elżbieta 79, 84
 Klaczko Julian 20

- Klary Beata Patrycja 191, 197, 200, 209, 210
 Kleiner Juliusz 71, 72, 81, 83–85
 Kłoczowski Jan Andrzej OP 177, 187
 Kobiałka Michał 137, 138
 Kochanowski Jan 242, 244
 Komendant Tadeusz 158
 Konieczny Jacek 185, 186
 Kopernik Mikołaj 50
 Kornacki Krzysztof 286, 297
 Kornhauser Julian 167
 Korpysz Tomasz 61, 69
 Korzeniowski Teodor Józef Konrad, zob. Conrad Joseph
 Kosiński Dariusz 295, 296, 297
 Kot Dobrosław 177, 186
 Kozak Magdalena 73, 85
 Kozicka Dorota 236, 246, 254, 255
 Koźmian Jan 20, 21
 Koźmian Stanisław 20
 Krakowiak Małgorzata 11, 234–256
 Krall Hanna 216, 217, 219, 229, 231
 Krasieński Zygmunt 20, 83
 Kraszewski Józef Ignacy 20, 34
 Krukowska Halina 58, 69
 Kruszewski Marek, ksiądz 304, 307
 Krynicki Ryszard 167
 Krzyżanowski Julian 84, 85
 Kuczera-Chachulska Aleksandra 32, 43
 Kuczyńska-Koschany Katarzyna 191, 201, 209
 Kunicki Wojciech 64, 68
 Kurecka Maria 280, 297
 Kutz Kazimierz 291
 Kuziak Michał 47, 68, 81, 84
 Kydryński Juliusz 157
- L**
- Lacan Jacques 82
 Lam Andrzej 143, 158
 Legeżyńska Anna 190, 209
 Lem Stanisław 257, 275, 276
 Lemański Wojciech, ksiądz 299
 Leszczyński Marcin 81, 85
 Leśmian Bolesław 10, 47, 69, 89, 93–96, 98, 99, 102–108, 110–116
 Leśniewska Maria 16, 43
 Lévinas Emmanuel 71, 73, 74, 77, 225
 Libera Leszek 57, 68
 Lipschütz Samuel 146
 Lipschütz Tonia (z domu Orester) 146
 Lipski Jan Józef 273
 Lipski Leo 10, 141, 143, 145–158
 Lipszyc Adam 24, 43
 Lisicki Paweł 166, 174
 Llossa Mario Vargas 142, 159
 Locke John 271
 Lubelski Tadeusz 285, 297
- Ł**
- Łapiński Zdzisław 22, 38, 39, 43
 Ławski Jarosław 48, 69, 79, 80, 84
- M**
- MacCannell Dean 227, 231
 Machcewicz Paweł 251, 255
 Maciejewski Marian 90
 Maciejowska Agnieszka 146, 147, 158, 159
 Magala Sławomir 225, 232
 Makowski Stanisław 60, 69
 Malczewski Antoni 58, 59, 64, 69
 Malczewski Jacek 125
 Małgowska Hanna 214, 231
 Man Paul de 197, 209
 Mann Thomas 245
 Markiewicz Henryk 214, 231 234, 249, 254, 255
 Markowska Agnieszka 11, 257–279
 Markowski Michał Paweł 143, 158, 177
 Massin Jean 19, 33, 43
 matka Makryna, właśc. Makryna Mieczysławska 100, 101, 102, 106, 116
 Matuszek Angelika 164, 174

McGinnis Reginald 30, 43
Merda Alicja 15, 39, 43
Meyerhold Wsiewołod 131
Michelet Jules 39
Mickiewicz Adam 67, 68, 93, 102, 250
Mieszko I 77
Mikołajewski Jarosław 218, 231
Mikulášek Miroslav 163
Miłobędzka Krystyna 191, 201–204,
206, 209, 210
Miłosz Czesław 9, 10, 46–70, 161–
166, 173–175, 240, 251, 252
Mrozek Sławomir 240, 249

N

Najder Zdzisław 213, 231, 269
Nawarecka Lucyna 9, 71–86
Nawarecki Aleksander 106
Newton Izaak 50
Nietzsche Fryderyk 7, 9, 64, 68, 71,
72, 76, 84, 85, 166
Nieukerken Arent van 37, 38, 44, 47,
68
Nikifor (Nikifor Krynicki, właśc. Epi-
faniusz Drowniak) 268
Norwid Cyprian 9, 15–70, 290, 291,
297
Nowacki Dariusz 184, 186, 246, 247,
255
Nycz Ryszard 8, 15, 43, 46, 47, 69,
147, 159
Nyczek Tadeusz 167, 174

O

Oehler Dolf 30, 44
Opacki Ireneusz 89, 112
Opęchowski Jan 26, 28, 44
Orski Mieczysław 184, 186
Ozimek Stanisław 286, 297

P

Paluch-Cybulska Małgorzata 129,
134, 136, 138, 139

Pańkowski Jerzy 302, 306
Pascal Blaise 247, 248, 255
Pasicka Małgorzata 215, 231
Paszek Paweł 10, 141–160
Paściak Józef 177, 187
Pawelec Andrzej 40, 44
Paweł, św. 305
Pawlak Beata 214
Pawlikowski Adam 289
Persak Krzysztof 251, 255
Phelan James 214, 231
Picasso Pablo 125, 136
Pichois Claude 29, 33, 37, 42, 43
Pilch Jerzy 260
Piwińska Marta 90
Platon 73
Pleśniarowicz Krzysztof 136, 138
Plutarch 144
Pniewski Dariusz 16, 44
Podbielski Henryk 165, 174
Polechoński Krzysztof 64, 68
Polkowski Jan 173
Popławska Joanna 215, 231
Popławski Krzysztof OP, ksiądz 302,
306
Porębski Mieczysław 129, 139
Prokopiuk Jerzy 127, 138, 139
Proust Marcel 241
Przyboś Julian 94
Przybylski Ryszard 59, 69
Przybyszewska Agnieszka 282, 297
Puzyna Konstanty 235
Puzynina Jadwiga 16, 44

R

Radomski Andrzej 215, 231
Radoniewicz Józef 129, 135
Reicher-Thonowa Gizela 79
Reiter Marian 171, 174
Rembrandt Harmensz van Rijn 131
Reszke Robert 166, 174
Rilke Rainer Maria 183
Rogowska Marta Ewa 69

Rousseau Jean-Jacques 19, 57, 144
Rycerz Danuta 142, 159
Ryś Grzegorz, ksiądz 302, 306
Rzeczpiński Sławomir 58, 59, 64, 69
Rzońca Wiesław 18, 44

S

Said Edward 222
Samsel Karol 9, 46–70
Sartre Jean-Paul 166
Sawicki Stefan 16, 18, 30, 37, 39, 44,
61, 69, 214, 231, 260, 261
Schlegel Karl Wilhelm Friedrich 82
Schulz Bruno 125
Seneka 144, 171, 172
Sęp Szarzyński Mikołaj 240, 242, 244
Shelley Percy Bysshe 36
Siciński Andrzej 284, 297
Siekierski Paweł 60, 69
Siewierski Henryk 49, 69
Siewior Kinga 221, 231
Siwiec Magdalena 9, 15–45
Skalińska Ewangelina 62, 63, 69
Skarga Barbara 145
Sławek Tadeusz 145
Sławińska Irena 16, 23, 44
Sławiński Janusz 89, 238–240, 253,
255
Słodownik Agnieszka 281, 297, 298
Słowacki Juliusz 9, 10, 57, 68, 72,
89, 93–95, 98, 100, 102–104, 106,
108–111, 116, 117, 250, 288, 296
Smulski Jerzy 284, 297
Socha Jacek, ksiądz 302, 306
Sokołowski Mikołaj 48, 69
Sołtys-Lewandowska Edyta 10, 189–
210, 215, 231
Sontag Susan 222, 225, 229, 232
Stala Marian 173
Stalin Józef 283
Stefanowska Zofia 22, 34, 35, 44
Stern Jonasz 132
Stróżewski Władysław 174

Strzemiński Władysław 126
Sulikowski Andrzej 268
Szczepan-Wojnarska Anna 300, 306
Szczepański Jan Józef 11, 219, 257,
259, 260, 262, 263, 265, 266,
268–273

Szczygieł Mariusz 219, 232
Sześć Lew 75, 76, 85
Szota Michał 282, 297, 298
Szturc Włodzimierz 19, 123–140
Szymanowski Karol 21
Szymański Wiesław Paweł 68

Ś

Śliwiński Marian 48, 60, 69
Śliwiński Piotr 191, 193, 209
Świątek Sławomir 55, 69
Świeściak Alina 205, 206, 209

T

Taranek Olga 81, 85
Tarnowska Maria 54, 68
Tatara Marian 89
Tatarkiewicz Anna 280, 296
Tatarkiewicz Władysław 171, 174, 258
Taylor Charles 8, 27, 40, 44, 47, 53,
66, 68, 69
Telicki Marcin 190, 209
Tertulian 76
Thierry Eduard 30
Thoreau Henry David 54
Tiedemann Rolf 24, 43
Tischner Józef 7, 8, 73, 77, 85, 176,
177, 179, 181, 186, 187, 225, 249,
255, 273
Tochman Wojciech 11, 214–232
Toeplitz Jerzy 286, 297
Tomalak Barbara 164, 174
Tomczok Marta 141, 158, 159
Towiański Andrzej 83
Treugutt Stefan 81, 85
Trębicka Maria 23
Trzebiński Andrzej 65

Trznadel Jacek 31, 34, 44
Turczyn Anna 131, 138
Turowicz Jerzy 275
Turowski Andrzej 126, 139
Tyszczyk Andrzej 214, 231

U

Uniłowski Krzysztof 247, 255, 260
Urbanowski Maciej 244, 255

V

Vermeer Johannes 226

W

Wajda Andrzej 283–286, 288–293,
297, 298
Walas Teresa 17, 44, 214, 231
Warchala Michał 20, 36, 44
Weber Samuel 182, 187
Weil Simone 29
Wełnicki Grzegorz 226
Wergiliusz (Publius Vergilius Maro)
127
Werner Andrzej 235, 255
Węgierska Zofia 18, 44
White Hayden 87
Whitman Walt 54
Wierczyńska Sylwia 230, 232
Wirpsza Witold 280, 297
Wiszniewska Monika 11, 213–233
Witkacy, właśc. Witkiewicz Stanisław
Ignacy
Witkiewicz Stanisław Ignacy 203,
240, 241
Wittlin Józef 147

Wodziński Cezary 75, 85, 145
Wojtkiewicz Witold 125, 137
Wolski Paweł 141, 156, 158, 159
Wołkiewicz Anna 24, 43
Wołoszyn Beata 29, 44
Wójcik Joanna 192, 197, 200, 210
Wydźga Bohdan 27
Wyka Kazimierz 234, 235, 239, 243,
244, 248, 249, 253, 255
Wyrzykowski Stanisław 84
Wysocki Piotr 250
Wyspiański Stanisław 183

Z

Zabierowski Stefan 264, 265
Zaczyński Marian 241, 254
Zagajewski Adam 161, 167–169, 173–
175
Zajączkowski Ryszard 30, 39, 44
Zaleski Józef Bohdan 20, 21
Zenon z Kition 171
Zieleńczyk Adam 82, 84
Ziemba Kwiryna 80–82, 85
Zwierzyński Leszek 11, 81, 84, 85,
87–120

Ż

Żeleński Tadeusz Boy 248, 255
Żmigrodzka Maria 79, 84
Żukowski Tomasz 235, 253, 255
Żurowska Maria 280, 296
Żurowski Maciej 17, 18, 25, 44
Żydek-Bednarczuk Urszula 281, 297
Żywiołek Artur 48, 67, 69

Na okładce: William Blake: *The Ancient of Days*
kopia K – 2 okładki jego książki pt. *Europe a Prophecy* (1793)
© Fitzwilliam Museum, Cambridge

Redaktor
BARBARA KONOPKA

Projektant okładki i stron działowych
BEATA KLYTA

Redaktor techniczny
MAŁGORZATA PLEŚNIAR

Korektor
MARZENA MARCZYK

Łamanie
BARBARA WILK

Copyright © 2017 by
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
Wszelkie prawa zastrzeżone

ISSN 0208-6336
ISBN 978-83-226-3304-5
(wersja drukowana)
ISBN 978-83-226-3305-2
(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. 19,75. Ark. wyd. 18,0.
Papier Offset. kl. III, 90 g. Cena 26 zł (+ VAT)

Druk i oprawa
„TOTEM.COM.PL Sp. z o.o.” Sp.K.
ul. Jacewska 89, 88-100 Inowrocław

ISSN 0208-6336
Cena 26 zł (+ VAT)

ISBN 978-83-226-3304-5



Więcej o książce

