

BSL

**Białostockie Studia
Literaturoznawcze**

bsl.uwb.edu.pl

**Rocznik Wydziału Filologicznego
Uniwersytetu w Białymstoku**

**1
2010**

ISSN 2082-9701

ZESPÓŁ REDAKCYJNY:

Elżbieta Sidoruk (redaktor naczelny)

Elżbieta Konończuk (zastępca redaktora naczelnego)

Marek Kochanowski

Mariusz M. Leś

Wiesław Stec

Danuta Zawadzka

Marcin Lul (sekretarz redakcji)

RECENZENCI:

Bogumiła Kaniewska

Ewa Owczarz

Anna Węgrzyniak

ADRES REDAKCJI:

15-420 Białystok

Plac Uniwersytecki 1 p. 57

tel./fax: 85 7457461

e-mail: bsl@uwb.edu.pl

Pismo finansowane ze środków Wydziału Filologicznego Uniwersytetu w Białymstoku

© Copyright by Uniwersytet w Białymstoku, Białystok 2010

Opracowanie graficzne: Mieczysław Rabczko

Redakcja i korekta: Elżbieta Łagunioneł

Redakcja techniczna i skład: Stanisław Żukowski

Tłumaczenie streszczeń: Joanna Szerszunowicz

Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, 15-097 Białystok, ul. M. Skłodowskiej-Curie 14
<http://wydawnictwo.uwb.edu.pl>; e-mail: ac-dw@uwb.edu.pl

SPIS TREŚCI

Od Redakcji	7
--------------------	---

Studia i szkice

Hayden White – Struktura narracji historycznej	9
Elżbieta Konończuk – Historia w ofercie turystycznej. Opowieść Jacka Bocheńskiego o Tyberiuszu	29
Krystyna Jakowska – O narracjach autobiograficznych Michała Głowińskiego i Andy Rottenberg	49
Elżbieta Dąbrowicz – Biografia transgraniczna. Migracje jako problem tożsamości w polskim wieku XIX	61
Danuta Zawadzka – „Litwa”, Podlasie i kartofle. O pewnej narracji regionalnej	77
Monika Kostaszuk-Romanowska – Narracje architektury czasów postmodernizmu	97
Aleksandra Chomiuk – Rosja „poza bedekerem”. Uwagi na marginesie „cyklu północnego” Mariusza Wilka	121
Mariusz M. Leś – Wszechwiedza narracyjna a <i>science fiction</i>	135

Lektury i dyskusje

Elżbieta Konończuk – Narracja i ekspozycja w dyskursie antropologii monstrialności	145
Elżbieta Sidoruk – Od komizmu nowoczesnego do ponowoczesnego	155
Wiesław Stec – Retoryka w przepowiadaniu	167

Interpretacje

- Hana Voisine-Jechova** – Od Dostojewskiego do Brunona Schulza
albo o różnych postaciach śmiechu i zażenowania 173
- Marek Kochanowski** – Miasto jako teatr. Obraz Londynu
we wczesnych zapiskach podróżnych
Władysława Stanisława Reymonta 185
- Mirosław Gołuński** – Dekonstrukcja mitu jako (ponowna)
mitologizacja (Parnicki i Hegel) 201
- Dariusz Kulesza** – Śmierć i sztuka przy kawiarnianym stoliku.
O kilku wierszach Wisławy Szymborskiej 219
- Katarzyna Sawicka-Mierzyńska** – O sztuce, której nie ma. Dlaczego
Różewicz nie napisał dramatu o Walerianie Łukasińskim? 239
- Noty o autorach** 259

LIST OF CONTENTS

Editors' Note	7
----------------------	---

Studies and Essays

Hayden White – The Structure of Historical Narrative	9
Elżbieta Konończuk – History in the Tourist Offer. Jacek Bocheński's Story about Tiberius	29
Krystyna Jakowska – On Michał Głowiński's and Anda Rottenberg's Autobiographical Narrations	49
Elżbieta Dąbrowicz – Transborder Biography. Migrations as a Problem of Identity in the Polish 19th Century	61
Danuta Zawadzka – "Lithuania", Podlasie and Potato. On a Certain Regional Narration	77
Monika Kostaszuk-Romanowska – Narrations of Architecture of Postmodernist Times	97
Aleksandra Chomiuk – Russia "Outside the Guidebook". Some Remarks on the Margin of Mariusz Wilk's "Northern Cycle"	121
Mariusz M. Leś – Narrative Omniscience and Science Fiction	135

Readings and Discussions

Elżbieta Konończuk – Narration and Exposure in the Anthropological Discourse of Monstrosity	145
Elżbieta Sidoruk – From Modern to Postmodern Comicality	155
Wiesław Stec – Rhetoric in Foretelling	167

Interpretations

- Hana Voisine-Jechova** – From Dostoyevsky to Bruno Schulz
or on Different Forms of Laughter and Embarrassment 173
- Marek Kochanowski** – The City as a Theatre. The Picture of London
in Władysław Stanisław Reymont's Early Travel Notes 185
- Mirosław Gołuński** – The Deconstruction of the Myth
as a (Re-)mythologization (Parnicki and Hegel) 201
- Dariusz Kulesza** – Death and Art at the Café Table. On a Few Poems
by Wisława Szymborska 219
- Katarzyna Sawicka-Mierzyńska** – On a Play Which Does Not Exist.
Why Did Różewicz Not Write a Drama
about Walerian Łukasiński? 239
- Authors' Biographical Notes** 259

Od Redakcji

Oddajemy do rąk czytelników pierwszy numer „Białostockich Studiów Literaturoznawczych”, czasopisma powstałego z inicjatywy pracowników Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu w Białymstoku. Chcielibyśmy, aby stało się ono ogólnopolskim forum wymiany doświadczeń i ścierania się stanowisk badawczych, służącym prezentacji prac z zakresu szeroko pojętej wiedzy o literaturze: historii i teorii literatury, metodologii badań literackich, komparatystyki i krytyki literackiej.

Tematem wiodącym pierwszego numeru jest narracja jako struktura rozumienia rzeczywistości. Zawarte w tomie studia i szkice wskazują na powszechną obecność schematów narracyjnych w różnych typach dyskursu. Obok artykułów o dość szeroko rozpoznanym zjawisku narracji historycznej, znalazły się tu teksty podejmujące problematykę narracji biograficznej, regionalnej, podróźniczej, architektonicznej i antropologicznej.

Cieszy nas niezmiernie fakt, że możemy udostępnić szerokiemu gronu odbiorców nietłumaczony dotychczas na język polski artykuł Haydena White'a *Struktura narracji historycznej*, będący jednym z tekstów założycielskich dla narratystycznego dyskursu historiograficznego. Bardzo dziękujemy Panu Profesorowi za wyrażenie zgody na publikację artykułu. Słowa podziękowania kierujemy również pod adresem Profesor Ewy Domańskiej, która w inspirujący sposób wsparła naszą inicjatywę wydawniczą.

Hayden White

emerytowany profesor

University of California w Santa Cruz

Struktura narracji historycznej

W artykule tym zajmę się trzema zagadnieniami: 1) ogólną charakterystyką narracji, 2) związkiem pomiędzy opowieścią, fabułą i argumentem (*argument*) w różnych rodzajach historii narracyjnej i 3) sposobami, w jakie fabularyzacja ciągu zdarzeń może nadać tym zdarzeniom różne, choć nie zawsze wykluczające się znaczenia¹. Będę więc bardziej skupiał się na miejscu historiografii w obrębie narracji niż na miejscu narracji w obrębie historiografii, historiografia jest bowiem gatunkiem w obrębie narracji, a nie na odwrót. Chciałbym także zwrócić uwagę, że różnica między historią narracyjną a nienarracyjną nie jest tak znacząca, jak by się to mogło wydawać na pierwszy rzut oka. W rzeczy samej, skupiając się obecnie na definiowaniu różnicy między historią narracyjną i nienarracyjną więcej zaciemniamy niż wyjaśniamy. Termin „historia narracyjna” często stosuje się do odróżnienia historii, które „snują opowieści”, od tych, które tego nie robią. W tym przypadku termin opowieść oznacza historię mającą początek, środek i zakończenie. W moim przekonaniu takie kryterium różnicujące opiera się na skąpej wiedzy o opowieściach w ogóle i o sposobach, w jakie samą opowieść można wykorzystać do uzyskania rozmaitych efektów dramatycznych, a nawet wyjaśniających.

¹ Przypis od tłumacza: podstawowe pojęcia w tym artykule przyjąłem za konwencją zaproponowaną przez tłumaczy poszczególnych artykułów Haydena White’a, zebranych w książce pt. *Poetyka pisarstwa historycznego*, red. E. Domańska i M. Wilczyński, wyd. 2, Kraków 2010. (np. opowieść, fabuła, wywód lub argumentacja historyczna, efekt wyjaśniania).

Istnieje jednak jeszcze inne rozróżnienie, które rzadko przywołuje się przy omawianiu narracji historycznej, a które z dobrym skutkiem można by przywrócić do życia. Jest to rozróżnienie między opowieścią i fabułą. Obecnie krytyka literacka nie widzi specjalnych korzyści w tym rozróżnieniu, o przyczynach czego opowiem tylko pokrótce, ale uważam, że mogłoby być ono bardzo przydatne w analizie narracji historycznych. Pomaga nam uchwycić różnice między różnymi funkcjami, jakie opowieść, fabuła i argument pełnią w osiągnięciu rozmaitych „efektów wyjaśniania” w różnych typach narracji historycznej. Postaram się obronić tezę, że to, co od lat uważa się za klasyczną narrację historyczną, po tym jak opowieść jako technikę uznano za naiwną, a argument za nieważny, polega na subtelny zastosowaniu procedur fabularyzacyjnych, dzięki którym opisywane przez narrację zdarzenia składają się na zrozumiałą całość dramatyczną.

I

Chciałbym zacząć od przedstawienia trzech przykładów narracji historycznych: *Historii Niemiec w okresie Reformacji* Leopolda von Rankego, *O demokracji w Ameryce* Alexisa Tocqueville’a i *Kultury Odrodzenia we Włoszech* Jakoba Burckhardta. Każda z tych prac stanowi przykład zupełnie innego typu narracji historycznej. Każda jest opowieścią, można powiedzieć, że każda ma jakąś fabułę i każda prezentuje jakiś wywód w odniesieniu do prezentowanego tematu: historii Niemiec, amerykańskiej demokracji i kultury odrodzenia. Jednak wszystkie te trzy elementy – opowiadanie, fabuła i argument – w każdej z tych prac wykorzystano w inny sposób. W rezultacie powstały wyraźnie inne struktury werbalne, diametralnie różniące się od siebie. Zasadne jest więc pytanie: czy jedną z nich będziemy nazywać prawdziwą historią narracyjną, tym samym wykluczając z kręgu historii narracyjnych albo dwie pozostałe, albo tylko jedną z nich?

Pokusa uczynienia takiego kroku bierze się nie tylko z klasycznego zastosowania tego terminu, ale także ze współczesnych trendów filozoficznych. *Historia Niemiec* Rankego wyraźnie spełnia wymogi tego, czym powinna być prawdziwa historia typu narracyjnego (*narrativist*). Przede wszystkim opowiada ona historię z wyraźnie zaznaczonym początkiem, środkiem i końcem. Po drugie, przedmiotem opowieści jest pewna całość, która przechodzi proces zmian z jednego stanu do drugiego, zachowując jednak cały czas swoją tożsamość. Po trzecie, „wyjaśnia”, co wydarzyło się w czasie tego procesu zmian, jednak nie tyle przez to, że odwołuje się do uniwersalnych praw przyczynowych i wzajemnych powiązań (od czasu do czasu występują tego typu

odwołania), ale przez to, że „pokazuje” jak jeden stan prowadzi do drugiego, jak pewien ciąg wydarzeń wywołuje inny ciąg, albo jak jedna sytuacja staje się okazją do wywołania reakcji ze strony aktorów dramatu, której nikt w danej sytuacji nie mógł przewidzieć na podstawie aktualnie posiadanej wiedzy.

Inaczej rzecz się ma w przypadku *O demokracji w Ameryce* Tocqueville’a. Prawie na ma w niej opowiadania: nie opowiada ona historii, która miałaby koniec, środek i początek. Można jednak powiedzieć, że ma ona pewnego rodzaju początek, na który składa się szkicowy zarys tego, jak demokracja narodziła się w Europie, jak została przeniesiona do Ameryki, jak tam się zakorzeniła, i jak rozwinęła. Można także zaryzykować twierdzenie, że mamy pewien zarys części środkowej opowieści, na którą składają się opisy najistotniejszych instytucji i sił oddziaływających w czasie powstawania tej książki. Z pewnością jednak nie znajdziemy na jej kartach końca tej opowieści. Prawdą jest, że zarysowuje pewną liczbę rozwiązań w najbliższej lub bardziej odległej perspektywie, z tym że w istocie nie są to zakończenia opowieści, a raczej sposoby antycypowania tego, co może być następnym etapem rozwoju demokracji w Ameryce. Jeśli u Tocqueville’a mamy do czynienia z opowieścią, to z pewnością ma ona otwarte zakończenie. Wielokrotnie na kartach książki autor opowiada, że to, jak zakończy się ta opowieść, zależy od decyzji tych, którzy będą ją czytali. To właśnie do czytelników i od podjętych przez nich decyzji zależy zakończenie opowieści, którą on tylko zaczął. Czy mamy zatem stwierdzić, że choć Tocqueville wyjaśnia wiele rzeczy w trakcie pisania tej opowieści, niczego za jej pomocą nie wyjaśnia? Czy może raczej w bardziej istotnym wymiarze nie ma tutaj w ogóle elementu opowiadania?

Wydaje mi się, że mamy tutaj dwa rodzaje opowieści: w jednym zakończenie opowiadania dyktuje wiadomy finał pewnego ciągu zdarzeń, w drugim natomiast zakończenie pozostaje nadal niewiadome albo jedynie odczuwalne w zarysie. Historia opowiadana przez Rankego kończy się w przeszłości, i względem autora, i czytelnika, natomiast koniec tej snutej przez Tocqueville’a przypadał na czasy współczesne jej pierwszego czytelnika. Obecność zakończenia w pierwszym przypadku może do pewnego stopnia tłumaczyć względną nieobecność lub niewielkie znaczenie przedstawionych wywodów formalnych. Ponadto, choć w pracy Rankego znajduje się wiele uogólnień na temat ludzkiej natury, społeczeństwa i cywilizacji, uogólnień tych nie możemy traktować jako praw przyczynowych lub uniwersaliów, które stanowią główne założenia nomologicznego wyvodu i są niezbędne, aby czytelnik odniósł wrażenie, że zrozumiał co miało miejsce w Niemczech od średniowiecza do końca wojen religijnych. W istocie, co szerzej wyjaśnię w dalszej części, uogólnienia te nie wynikają z założeń teoretycznych, ale są stałymi,

niezmiennymi, decydującymi o ciągłości linii opowiadania motywami. Niezależnie od tego, jakie Ranke wyznawał poglądy na temat ludzkiej natury lub społeczeństwa, można je spokojnie oddzielić od linii głównych wydarzeń opowieści i zupełnie zignorować, śledząc tok wywodów bez uszczerbku dla zrozumienia opowiadanej przez niego historii na temat wczesnego etapu kształtowania się nowoczesnych Niemiec. Zrozumienie, jakie osiągamy śledząc rozwój wypadków, różni się od zrozumienia osiągniętego w rezultacie refleksji nad przedstawionym tokiem wyводу. Możemy nie zgadzać się z jego wywodem, a jednak w tym samym czasie śledzić z zaangażowaniem opowieść, i w ten sposób bardziej zrozumieć przedstawione fakty.

U Tocqueville'a jest natomiast odwrotnie. Jego pozbawiona teoretycznych rozważań praca nie jest ani ważną, ani interesującą opowieścią. *O demokracji w Ameryce* obfituje w całe mnóstwo zapatrywań na struktury społeczne, na związki między demokratycznymi strukturami społecznymi a kulturą z jednej strony oraz między demokratycznymi strukturami społecznymi a politycznymi systemami z drugiej strony, na rolę religii jako siłę ułatwiającą wzajemne zrozumienie między różnymi grupami społecznymi, technologicznymi udogodnieniami a naturalnym środowiskiem i tak dalej. Podczas gdy zakończenie opowieści ma charakter otwarty i może rozczarowywać, jego aparat teoretyczny ma charakter niesłychanie zamknięty i jest prawie opresyjny ze względu na sposób, w jaki zmusza czytelników do śledzenia wyvodu. Czy to co Tocqueville pisze jest w ogóle jakąś opowieścią?

W moim przekonaniu tak, tyle że u Tocqueville'a mamy innego typu opowieść (opowieść, która ma początek, rozwinięty środek, natomiast nie ma zakończenia). Ważniejsze jest jednak to, że wykorzystuje on opowieść w zupełnie innym celu niż Ranke. W istocie jego opowieść służy naświetleniu i przeprowadzeniu wyvodu. Znaczenia jego opowieści nie należy szukać w zakończeniu, „w sposobie, w jaki wszystko się wyjaśnia”, ale w samym rozwijanym i przedstawianym wywodzie, „w istocie tego wszystkiego.” Różnica między tymi dwoma pracami traktowanymi jako opowieści przypomina tę, jaką Northrop Frye zauważył między *Historią życia Toma Jonsa czyli dziejami podrzutka* Henry'ego Fieldinga a *Rozważną i romantyczną* Jane Austin. Frye twierdzi, że już w obu tytułach kryje się zapowiedź jaki będzie punkt ciężkości i jaki jest cel opowiedzianych w nich historii. Oba prowokują do innych pytań. Wobec pierwszego, jak chciałby Frye, należy postawić pytanie dotyczące fabuły, natomiast wobec drugiego dotyczące „tematu”. Opowieść Fieldinga skupia naszą uwagę na wyrażeniu fabuły („Jakie będzie jej zakończenie?”), podczas gdy Austin na przedstawieniu tematu („O co w tej historii chodzi?”). To samo rozróżnienie możemy odnieść do *Historii Niemiec* Rankego i do *O demokracji w Ameryce* Tocqueville'a. Pierwszy tytuł sugeruje, że opo-

wieść będzie miała fabułę, natomiast drugi, że opowieść będzie poświęcona pewnemu zagadnieniu. Pierwsza wzbudza w nas oczekiwania i w pewien sposób je spełnia, natomiast druga wzbudza innego typu oczekiwania i też je realizuje, choć w inny sposób.

Stwierdzenie, że pierwszy tytuł dotyczy przede wszystkim procesów i zmian o charakterze sekwencyjnym lub diachronicznym, natomiast drugi dotyczy przede wszystkim stałego lub trwającego nieprzerwanie stanu, który można odczuć jako strukturę synchroniczną, nie ma nic wspólnego z tym, że w obu przypadkach mamy do czynienia z narracjami. To, co je zasadniczo różni, to sprawa położenia akcentu: to, co dominuje w jednym, należy do elementów podporządkowanych albo wtórnych w drugim przypadku. Ranke zestawia opisywane przez siebie zmiany na tle rzekomo niezmiennej natury ludzkiej, idei narodowych i pewnych typów związków między siłą i władzą, natomiast Tocqueville osiąga efekt narracyjny przez nieustanne porównywanie tego, co wydaje się jedynie zmianami powierzchownymi w omawianym przez niego przedmiocie ze stałym ciągiem związków strukturalnych, które nie tylko tkwią u ich podstaw, ale też tworzą z nich zrozumiałą całość. Ranke śledzi zmiany w odniesieniu do niezmiennych się zależności, podczas gdy Tocqueville zarysowuje niezmienną strukturę skrytą pod zewnętrznym niepokojem. Jednak tematy, na których przede wszystkim skupia się uwaga nie decydują o tym, czy coś jest opowieścią, czy nie. Collingwood² lubił powtarzać, że każdy prawdziwy historyk chciałby powiedzieć, jak coś zmieniło się w coś innego, a jednak przez cały czas trwania przemiany pozostawało wyraźnie tym, czym było. Opowieści traktują albo o zmianach odbywających się w sposób ciągły, albo o ciągłości, w której zachodzą zmiany. Nie ma więc większego sensu w doszukiwaniu się różnicy między historią narracyjną i nienarracyjną ani przez odniesienie do treści, ani przez odwołanie do tego, że jedna zawiera „opowieść”, a druga rzekomo nie. Prawdę mówiąc, w obu pracach występuje nie tylko opowieść, ale także fabuła. Obie „wyjaśniają”, co się dzieje na głównej osi zdarzeń, poddając te zdarzenia takiej fabularyzacji, aby wpisały się one w łatwo dający się rozpoznać typ opowieści. Poniżej postaram się udowodnić, że narracje historyczne osiągają dodatkowy efekt wyjaśniania, zupełnie niezależny od przedstawianego argumentu przez stopniowe odsłanianie do jakiego typu opowieści należy opowiadana historia. Słowem, w narracji historycznej fabuła „wyjaśnia” nie zdarzenia mające miejsce w tej opowieści, lecz samą opowieść przez przypisanie jej do określanego typu opowieści.

² R. G. Collingwood, *O pojęciu historii. Zarys myśli historycznej*, oprac. i przeł. J. Z. Kędzierski, w: *Współcześni historycy brytyjscy. Wybór pism*, Londyn 1963, s. 131–154.

Różne funkcje, jakie pełnią opowieść, fabuła i argument w narracji historycznej, najlepiej zilustrować odwołując się do trzeciego przykładu narracji historycznej, to jest do *Kultury Odrodzenia we Włoszech* autorstwa Burckhardta, którą często określa się jako narrację niehistoryczną. W rzeczy samej praca nosi podtytuł *Próba ujęcia*, który zdaje się potwierdzać pogląd, obecnie dość konwencjonalny, że celem tej pracy nie było opowiedzenie historii i że nie powinno się po niej oczekiwać opowiadania rozumianego jako narracja konwencjonalna. I rzeczywiście, na pozór pogląd ten wydaje się mieć swoje uzasadnienie, odnosi się bowiem wrażenie, że w pracy Burckhardta nie ma żadnej opowieści, nie ma w niej fabuły i właściwie nie ma też argumentu. Chociaż ma początek, nie można go w żaden sposób porównać do ekspozycji, jakie spotykamy u Rankego, które wyraźnie stanowią początek opowieści. Następnie można ją śledzić, rozpoznając w niej i środek, i zakończenie. Jakkolwiek praca Burckhardta ma zakończenie, to poprawniej byłoby je nazwać wygaśnięciem (*termination*) niż konkluzją. Na pierwszy rzut oka opowiadana przez Burckhardta historia ma nawet bardziej otwarte zakończenie niż książka Tocqueville'a, który to w drugim tomie w ósmym rozdziale swojej pracy przynajmniej daje nam „Rzut oka na całość tematu”³. Ostatni rozdział u Burckhardta traktujący o „moralności i religii” w renesansowych Włoszech kończy dwuzdaniowy akapit, którego nie możemy nazwać ani streszczeniem wyводу, ani *synopsis* opowieści. Czytamy w nim: „Tu pogłosy mistyki średniowiecza zlewają się z naukami platońskimi i ze swoistym przejawem ducha nowoczesnego. Być może, że tu właśnie dojrzał najwspanialszy owoc owego poznania świata i człowieka, a już z tego bodaj względu Odrodzenie włoskie zasługuje na miano przewodnika naszej epoki dziejowej”⁴.

Z czym więc mamy w tym wypadku do czynienia? Według mnie jest to tylko inny przykład motywu przewijającego się przez całą książkę Burckhardta, prawie *ad nauseam*, dzięki czemu uzyskuje ona jawnie jednolity charakter. Historia Burckhardta jest nawet bardziej tematyczna (*thematic*) niż książka Tocqueville'a. Chociaż w tej ostatniej pojawia się wiele rozmaitych tematów, to Burckhardt wydaje się bardziej zainteresowany zarysowaniem tylko jednego, to jest indywidualizmu, i zgromadzeniem tak wielu jego przykładów, jak tylko będzie mógł znaleźć w obrębie konwencjonalnych kategorii wydzielonych w analizie historiograficznej, takich jak państwo, religia,

³ A. de Tocqueville, *O demokracji w Ameryce*, przeł. B. Janicka i M. Król, t. 2, Kraków 1996, s. 341.

⁴ J. Burckhardt, *Kultura Odrodzenia we Włoszech*, przeł. M. Kreczowska, Warszawa 1961, s. 333.

społeczeństwo i kultura. Wywód w tej pracy jest jeszcze mniej wyraźnie zarysowany niż u Rankego w *Historii Niemiec*. Zawartość teoretyczna jest bliska zeru. Z pewnością nie jest ona strategiczna dla zrozumienia „znaczenia” przedstawianych wydarzeń. Znaczenia tych wydarzeń nie można również wydedukować z ich opisu *seriatim*. Należy ona do tego typu prac, które można zacząć czytać w jakimkolwiek miejscu oraz zakończyć również w dowolnym miejscu. „Istota” tej opowieści ujawnia się już na samym jej początku. Jest nią uzewnętrznienie się we Włoszech na przełomie XV i XVI wieku szczególnie intensywnego poczucia indywidualizmu. Objawiało się ono we wszystkich aspektach życia społecznego i kulturalnego i zaowocowało powstaniem obiektów charakteryzujących się wiecznym pięknem i wzbudzających wieczne zainteresowanie. Ale teraz to się skończyło. Czy się tego chce, czy też nie. Niech ten, kto jest w stanie dostrzec piękno tego wieku teraz zapłacze. Aż tyle i tylko tyle.

Możemy wywieść z tej książki pewien typ argumentu logicznego, jeśli zestawimy ją z innymi dziełami z dorobku Burckhardta, w których rozwija on ogólną teorię na temat związku między kulturą z jednej strony a państwem i religią z drugiej. Z jego teorii wynika, że jeśli państwo i religia wyczerpują się we wzajemnej walce o kontrolę nad społeczeństwem, następuje rozwój kultury rozumianej jako wyraz talentu jednostki. Jeśli natomiast jednej z tych wielkich instytucji stosujących „przymus” – albo państwu, albo Kościołowi – uda się ustanowić hegemonię, indywidualizm umiera. Burckhardtowi nie tyle chodzi o obronę „teorii”, ile o przedstawienie przykładów indywidualizmu w miejscu i czasie objętym analizą. Z tego głównie powodu wszystkie niekończące się debaty na temat jego teorii odrodzenia nie mają sensu. Tematem, na którym się koncentruje, nie jest odrodzenie, ale raczej indywidualizm. Stąd autor w swojej pracy mniej skupia się na analizie tego problemu, natomiast przytacza mnóstwo jego przykładów, które znalazł w rozmaitych źródłach. Właśnie dlatego jego praca wydaje się wielu osobom nudna; jest w niej mniej więcej tyle opowiadania, co w encyklopedii. Ale opowiada ona pewnego typu historię, taki rodzaj historii, która cała stanowi środek, która tylko marginalnie może być zakwalifikowana jako pewnego typu historia; takiego typu historia, którą kojarzymy z ironiczną strukturą fabularną. Tego typu historie „prowadzą donikąd” właśnie dlatego, że są pomyślane wbrew naszym oczekiwaniom, że mogą nas gdzieś zaprowadzić w istotnym sensie moralnym czy epistemologicznym.

Efekt wyjaśniania historii Burckhardta jest funkcją kontrastu między indywidualizmem wcześniejszej epoki a konformizmem i nudą epoki, w której przyszło mu żyć; uświadamianego sobie przez każdego czytelnika kontra-

stu między zbiorem jego własnych doświadczeń a niezliczoną liczbą przykładów indywidualizmu, przytoczonych przez Burckhardta w jego książce. Przez nieskończoną liczbę powtórzeń tego samego motywu – motywu indywidualizmu – za których sprawą książka stanowi tematycznie monolityczne ujęcie, opowiadana jest historia o strukturze opartej na fabule, w której początek i koniec są tak samo nieistotne jak główne przesłanki i konkluzje wynikające z przedstawionych wywodów. Na świat wykreowany przez Burckhardta składają się przede wszystkim dane; pojawiające się w nim rzeczy są tym, czym zdają się być, to znaczy nie kryją w sobie żadnego ważnego znaczenia, poza oczywiście tym, że istnieją. Tego typu świat spotykamy w filozofii Schopenhauera i dziełach Kafki. Znaczenie opowiadanej historii rodzi się w efekcie zderzenia naszych oczekiwań, jakie mamy wobec romantycznych, komicznych albo tragicznych historii oraz podważenia przekonania, że te teorie można w taki sposób połączyć z materiałem dowodowym, aby wynikały z nich wnioski poparte przekonującym autorytetem naukowym.

U Burckhardta mamy zatem trzeci typ narracji historycznej. Jego historia zaczyna się w pewnym określonym momencie i prowadzi nas przez dobrze zarysowane perypetie, których zwieńczeniem jest konkretne zakończenie umiejscowione w znanej przeszłości. Ten rodzaj narracji nazywamy procesualnym (*processionary*). Tocqueville zaczyna narrację w dokładnie określonym punkcie początkowym i prowadzi nas do ambiwalentnego środka narracji, który jest współczesny Tocqueville'owi; nie daje nam jednak żadnego zakończenia. A ponieważ najwyraźniej jest on bardziej zainteresowany przedstawieniem struktury, możemy jego narrację określić jako strukturalistyczną. Na końcu zaś mamy historię Burckhardta, która nie ma ani początku, ani zakończenia, ma natomiast to, co nazywamy środkiem lub intrygą. Ani nie opisuje ona procesu, ani nie koncentruje się na strukturze. Przedstawia nam ogromną ilość tematycznie związanych ze sobą informacji, którymi niczym konieser mamy się delectować, chłonąc wyłaniające się w dużej liczbie fakty, czerpane z nierozpoznanych źródeł, a ich ostatecznym przeznaczeniem jest wzbudzenie melancholii. Tego typu narrację nazywamy impresjonistyczną. Bez wątplenia ten trzeci rodzaj narracji jest pod pewnym względem najbardziej wyrafinowany, ponieważ jego odbiór zależy od czytelnika i od tego, czy potrafi on poprawnie odczytać znaczenie zarysowanych wydarzeń. Czytelnik sam musi umieć dostrzec, że obcuje z czasem i warunkami nieodwołalnie należącymi do przeszłości. Znaczenie „historii” Burckhardta jest więc znaczeniem wpisanym we wszystkie elegie o przekazie ironicznym: tak kiedyś było, ale już nie jest. Jej znaczenie tkwi w fabule, która stanowi kanwę i pod-

stawę tego, że ta opowieść wpisuje się w schemat pewnego typu opowieści. Ranke opowiada historię typu komicznego, natomiast Tocqueville opowiada historie tragiczne. Burckhardt opowiada historie wpisujące się w schemat, według którego „im bardziej rzeczy ulegają zmianie, tym bardziej pozostają takie same”. Jest to przykład ironicznych opowieści, w których „wyjaśnia” się pewne rzeczy przez pokazanie jakimi wydają się być. Aż tyle i tylko tyle.

II

Nie mam teraz miejsca na szersze przedstawienie dowodów na moje „odczytanie” wszystkich trzech przykładów narracji historycznej, ale mam nadzieję, że za pomocą pobieżnej charakterystyki ich struktury udało mi się wskazać dwie rzeczy, które można odnieść ogólnie do narracji historycznej. Pierwsza z nich dotyczy tego, co mamy na myśli, mówiąc „narracja”, druga – różnicy widocznej w efekcie wyjaśniania, który możemy osiągnąć albo przez schemat kompozycyjny opowiadania, albo przez zawiązanie fabuły.

To, co należy powiedzieć o narracji, jest całkiem proste i mam nadzieję, że nie będzie uznane za wsteczne (*reactionary*). Należy zacząć od dosłownego znaczenia tego terminu. Zgodnie z etymologią korzeniem tego słowa jest *gnâ*, które pojawia się w łacinie, grece i sanskrycie, i podpowiada ono sens taki jak „poznanie, poznany, coś, co można poznać”. Użycie terminu „narratio” przypada na początek XVII wieku i wówczas był on synonimem słowa „historia”, które – jak wiadomo – wywodzi się z greckiego terminu oznaczającego „dociekanie” i było stosowane przez Arystotelesa w celu wyrażenia procesu dociekania materii faktów w odróżnieniu od badania oraz analizy wierzeń i opinii. W kulturze rzymskiej „narratio” miało specyficzne znaczenie; stosowano ten termin na oznaczenie części oracji, w której następowało przytoczenie faktów, jakie doprowadziły do tej przemowy albo ją nawet sprowokowały. Była to ta część przemówienia, w której przywołowano z pamięci uzgodnione już tło sprawy będącej przedmiotem sporu, aby przygotować scenerię dla samego sporu. Zgadzałoby się to z użyciem tego terminu w późnym średniowieczu, kiedy „narratio” oznaczało roszczenie albo prośbę przedstawianą przez prawników w sądzie.

Można łatwo dostrzec, jak w atmosferze religijnych sporów, które zdominowały Europę w XVII wieku te dwa aspekty „narratio” – ten, który oznaczał wierny opis faktów i ten, który był bliższy znaczeniem roszczenia, prośby lub dowodzeniu – mogły się połączyć z jego starożytnym znaczeniem „wiedzące” sprawozdanie, aby otrzymać synonim słowa oznaczającego to, co po-

winna oznaczać „historia”. Kwestią zasadniczą jest to, że dosłowne znaczenie i użycie terminu „historia narracyjna” ma kierować naszą uwagę nie na „opowieść” jako „fikcję”, ale na wiedzę posiadaną przez osobę, która tę historię opowiada. Mówiąc dosłownie i w skrócie, pojęcie „narracyjny” definiuje pojęcie „historia” w sensie epistemologicznym, a nie estetycznym. Nie sugeruje ono, że sprawozdaniu należy nadać formę „opowieści”, a tym bardziej opowiadania z wyraźnym początkiem, środkiem i końcem. Sugeruje natomiast to, że słowne przedstawienie będzie nierozłącznie związane z „tym, który wie”, zestawienie faktów będzie przytoczone przez tego, który „wie”, co oznaczają owe fakty, będzie więc to sprawozdanie, które nie jest „wymyślone” (*factum*) albo „udawane” (*fictum*), ale które raczej powstało w wyniku „odnalezienia” lub „odkrycia” czegoś w tych faktach (*inventum*). Prawidłowo zastosowane pojęcie „narracja” oznacza opis czegoś, co jest znane albo o czym można się dowiedzieć, albo coś, o czym kiedyś wiadano, ale o czym zapomniano i dlatego można o tym przypomnieć przy użyciu właściwych środków dyskursu. Termin ten zakłada z góry istnienie tego, „który wie”, który opowiada albo informuje o tym, o czym wie. I właśnie to założenie o obecności „wiedzącego” w dyskursie stanowi główną podstawę do rozróżnienia między narracyjnymi strukturami werbalnymi z jednej strony i nienarracyjnymi strukturami z drugiej strony.

Za narrację możemy więc uważać każdą formę literacką, w której głos narratora wznosi się ponad niewiedzę, niezrozumienie i niepamięć, zmierzając do skierowania naszej uwagi na zorganizowany w pewien sposób fragment doświadczenia. W realistycznych narracjach – odwrotnie niż w mitycznych czy też legendarnych przedstawieniach – narrator jest zarazem obecny i nieobecny: obecny jako sposób przekazu i nieobecny jako ten przezroczysty sposób przekazu, który nie blokuje dostępu do tego fragmentu doświadczenia, ponieważ jego zadaniem jest ujawnienie nam sposobu jego organizacji. To właśnie dzięki obecności określonego głosu narratora możemy uznać „realistyczną” reprezentację za historię, a pewnego typu powieść zakwalifikować jako „obiektywny” przekaz. Ponieważ umiemy rozpoznać naprowadzającą funkcję głosu narratora, możemy go uznać za jeden z możliwych czynników organizujących przedstawione dane.

Głosu narratora brakuje najbardziej w dramacie, w liryce i w pewnej mierze także w mitach, legendach i przypowieściach ludowych. Dramaty ujawniają nam dane, oczywiście w pewien sposób zorganizowane, ale odczytywane przez odbiorców na rozmaite sposoby, nie tak, jak to ma miejsce w przypadku form narracyjnych, takich jak powieść realistyczna albo inne utwory epickie. Jeśli chodzi o mit, legendę i przypowieść ludową, to wyrażony w nich głos ma charakter zbiorowy. Stąd nie marnujemy czasu, aby

dowiedzieć się, dlaczego powstały te narracje, ale raczej mówimy o ich „funkcjach” w różnych sytuacjach kulturowych. Mity, jak twierdził Lévi-Strauss, pochodzą „znikąd” i pod tym względem przypominają kronikę. To, czego brakuje nam w kronice, to właśnie głosu narratora, który uporządkowałby materiał syntaktycznie, a potem zogniskował naszą uwagę na zorganizowanych materiałach w taki sposób, abyśmy patrząc wstecz mogli dostrzec ściśle określone efekty, teoretyczne, moralne czy estetyczne lub jakiegokolwiek inne. Aby dostrzec te efekty, narrator może, ale nie musi, opowiedzieć historię; a jeśli opowie historię, może ona mieć początek, środek i zakończenie lub ich nie mieć. Narrator może mieć jakiś swój koncept przedstawienia faktów, jak to zrobił Tocqueville, lub też jak Burckhardt tak nimi poząnglować, aby zakwestionować ich poprzedni sposób ujmowania, albo też zasugerować, że nie istnieją i nie są możliwe żadne inne sposoby ujęcia tego za pomocą pojęć.

Należy tutaj jeszcze raz zaznaczyć, że przyjmując i podkreślając dosłowne znaczenie pojęcia „narracyjny”, *de facto* uwypuklamy związek między głosem narratora i celem, jaki mu przyświeca, aby skierować naszą uwagę na uporządkowane w określony sposób dowody. To z kolei pozwala nam podnieść kwestię nie tylko wyjaśniania i przedstawienia w historii narratywistycznej, tak jakby były one oddzielnymi działaniami, ale również zwrócić uwagę na całą skalę efektów wyjaśniania, jakich dostarcza nam dobra historiografia. Pragnę tutaj stwierdzić, że to, na co w sposób szczególny reagujemy w dobrej historii narracyjnej, to głos narratora, ponieważ kieruje on naszą uwagę na trzy poziomy, na których mogą pojawić się efekty wyjaśniające: odpowiednio na opowieść, na przedstawiony wywód i fabułę.

Jeszcze raz pragnę podkreślić, że nie twierdzę, iż model Hempla jest bezużyteczny przy określeniu i ocenianiu jednego z poziomów narracji, na jakim porusza się większość historyków. Jednak nie jest to jedyny sposób wyjaśniania, a już na pewno nie jest on najważniejszy. Oczywiście, każdy ma nadzieję, że argumenty przedstawione w narracji jako wyjaśnienie wydarzeń w niej opisywanych będą przekonujące. Ale warunek ten nie jest wcale konieczny, aby odnieść wrażenie, że historii narracyjnej udało się wyjaśnić coś ważnego. W rzeczy samej historia nie musi wcale zawierać przyczynowego typu argumentowania, aby sprawić wrażenie, że zdołała wydarzeniom przedstawionym w historii nadać jakieś znaczenie. Pozwolę sobie krótko przedstawić związek między opowieścią a fabułą w historii narracyjnej, aby następnie wytłumaczyć, dlaczego uważam, że każda z nich stosuje inny efekt wyjaśniania i w ogóle inne wyjaśnienia, różniące się od wszystkiego, co możemy nazwać wyjaśnieniem nomologicznym, modelem Hempla lub wyjaśnieniem proponowanym przez regułę prawidłowości.

Na początku muszę zaznaczyć, że jestem świadom, iż podział na opowieść i fabułę w narracji nie jest już traktowany poważnie przez krytyków literackich i są ku temu ważne powody. Możemy przytoczyć aż nazbyt wiele rodzajów narracji fikcyjnych, w których nie da się od siebie odróżnić elementów opowieści i fabuły, i więcej niż kilka opowieści, w których nie ma fabuły, albo fabuły, w których nie ma opowieści. Jednak w analizie narracji historycznych podział na opowieść i fabułę wydaje mi się nadal istotny z dwóch powodów. Po pierwsze, większość sprawozdań historycznych jest nadal podana w jednej z licznych form dziewiętnastowiecznej narracji albo prozy dyskursywnej. Oznacza to, że prawie bez trudu potrafimy powiedzieć, jaka jest różnica między opowiadaniem a fabułą z jednej strony i opowiadaniem a argumentowaniem zaistniałych wydarzeń z drugiej, tak jak robimy to analizując realistyczne powieści albo eseje, na przykład takie, jakie pisywali Kierkegaard i Nietzsche. Po drugie, chociaż w przypadku pewnych form fikcji ustnej trudno oddzielić opowieść od fabuły, to w przypadku tekstów historycznych istnieje jeden sposób na to, aby je odróżnić, typowy dla tej dziedziny. Otóż w tekstach historycznych wydarzenia, które układają się w ciąg fabularny, nie są (a nawet nie powinny być) wytworem wyobraźni historyka, ale muszą mieć pokrycie w faktach albo przynajmniej powinno się je móc wydedukować z tego, o czym otwarcie mówią dokumenty historyczne.

Nie chcę przez to powiedzieć, że główna linia opowieści jest tym samym co wydarzenia, które się na nią składają; ciąg wydarzeń uporządkowany chronologicznie wcale nie jest opowiadaniem, a tylko kroniką. Aby przekształcić ten ciąg w opowiadanie, musi on być tak uszeregowany, aby w umyśle czytelnika pojawiło się pytanie w rodzaju: „Co będzie dalej?” lub „Jak do tego doszło?”. Odpowiedzi na te pytania mogą pojawić się na dwóch płaszczyznach: faktograficznej, na którą składa się więcej informacji, i pojęciowej, na którą składa się uporządkowanie wydarzeń przez łańcuch motywów. Wzór organizacyjny oparty na kodowaniu motywu i taktyki (*motif-tactics*) jest otwarty: można go rozwijać w nieskończoność. Organizacja pod względem motywu jest niezbędna, ponieważ wydarzenia historyczne same w sobie ani nie zapoczątkowują, ani nie kończą procesów, ani nawet nie są dającymi się łatwo rozpoznać punktami przejścia (*transitions*). Dotyczy to nawet narodzin i śmierci poszczególnych osób. Na przykład śmierć Dioklecjana; choć bezsprzecznie jest to zdarzenie zamykające jego życie, jako zdarzenie historyczne może oznaczać albo początek, albo koniec procesu, w zależności od tego jak dany historyk zdecyduje się wykorzystać ten fakt. Może on na przykład służyć jako część motywu wieńczącego historię pogańskiego Rzymu albo jako motyw otwierający historię średniowiecznego chrześcijań-

stwa. Motyw jest więc sposobem organizacji i rozwijania opowieści. Może proponować pewne wyjaśnienie, takie, jakie miał na myśli Louis Mink, gdy twierdził, że historycy narzucają „pojmowanie” zdarzeń poprzez odpowiednią ich „konfigurację”⁵.

Motywy wyznaczają etapy w rozwoju opowieści: przedstawiają dane w sposób dośrodkowy, dzięki którym czytelnik wie dokładnie, kiedy kończy się pewien etap a zaczyna inny. W wyniku powtórzenia motywu uzyskujemy temat, który decyduje o jedności i spójności, a także kontynuacji w opowieści, przerzucając uwagę czytelnika a to w tył, a to w przód, przez miejsca rozłączające (*disjunctions*), czyli te, które zorganizowane są wokół motywu, ale nie tego, co się powtarza. W ten sposób powstaje wrażenie, że pod poziomem ukazanych zmian na jednej płaszczyźnie w opowieści jest zawsze coś, co pozostaje niezmiennie. Na poziomie linii opowieści tym czymś, co pozostaje niezmiennie, jest zazwyczaj pewien aspekt ludzkiej natury albo ludzkiego losu, który według historyka czytelnik powinien umieć rozpoznać. Przypominanie czytelnikowi o tym przez historyka stanowi pewne wyjaśnienie wydarzeń zawartych w opowieści. Zabieg ten możemy nazwać „tematyczną konfiguracją”. Tak samo jak motywy, również tematy mogą być rozwijane w nieskończoność. Same z siebie nie podpowiadają one czytelnikowi, kiedy ma przestać zadawać pytanie „Co zdarzy się dalej?” albo „Jak do tego doszło?”, by w końcu zdać sobie sprawę: „Och, teraz wiem, o co naprawdę cały czas chodziło”. Ten moment pojawia się nie dzięki rozwojowi opowieści, lecz fabuły. Struktury fabularne odgrywają rolę „kryptogramów relacyjnych”, dzięki którym potrafimy wyróżnić poszczególne etapy jako motywy albo tematy będące elementami określonego typu opowieści.

Krótko mówiąc, w historiach narracyjnych związek między strukturami fabularnymi a elementami opowieści przypomina związek między teoriami a dowodami zawartymi w argumentacji logicznej. Jest jednak pewna różnica. Podczas gdy teorie, do których odwołuje się wywód historyczny, wyjaśniają dowody przez ich subsumpcję do prawa przyczynowego, fabuły wyjaśniają dowody skonfigurowane w formę opowieści przez określenie do jakiej klasy opowieści należy ją zaliczyć. Ten drugi typ wyjaśnienia, stanowiący wyjaśnienie opowieści a nie wydarzeń, które ukazuje, ma charakter moralny lub estetyczny, nie zaś subiektywny czy też całkowicie osobisty. Jest on dostarczany przez kulturę w postaci archetypów opowieści funkcjonujących w danej kulturze jako rozmaite sposoby opowiadania o różnych wydarzeniach, z których każdy ma za cel wywołanie innych efektów emocjonalnych.

⁵ L. Mink, *Historia i fikcja jako sposoby pojmowania*, przeł. M. B. Fedewicz, „Pamiętnik Literacki” 1984, z. 3, s. 246.

Przekonanie, że konkretny splot wydarzeń, czyli fabuła, wyjaśnia opowieść w sposób, w jaki prawa przyczynowe wyjaśniają sekwencje wydarzeń, zawiodło E. M. Forstera na manowce, gdy próbował wyjaśnić związek między opowieścią a fabułą (splotem wydarzeń) w swojej pracy *Aspects of the Novel* (*Aspekty powieści*). Forster, podobnie jak wcześniej Henry James, uważał, że fabuła wyjaśnia występujące w niej wydarzenia: nie zauważył, że fabuły nadają kształt opowieści przez „kategoryzowanie” danej „konfiguracji” zdarzeń w określonym typie opowieści. To za sprawą ustrukturyzowania fabuły, a nie opowieści, czytelnik opowieści wie, kiedy przestać zadawać pytanie: „Co będzie dalej?” i zamiast tego powie: „Och, teraz wiem, o co naprawdę cały czas chodziło”. Słowo naprawdę może odnosić się albo do rozpoznania teoretycznej argumentacji (wywodu), albo schematu fabularnego. Możemy jednak również odnieść się do struktury fabularnej na znak, że „zrozumieliśmy” opowieść zawartą w narracji historycznej i możemy to zrobić już po odrzuceniu teoretycznego wywodu zaproponowanego przez danego historyka, który twierdzi, że wyjaśnił, co „się naprawdę stało” przez powołanie się na uniwersalne prawa przyczynowe lub na coś, co za takie prawa uchodzi.

To, co zachodzi po prześledzeniu narracji historycznej, gdy już czytelnik czuje, że może powiedzieć coś na kształt: „Och, teraz wiem, o co naprawdę cały czas chodziło”, przypomina to, co się wydarza, gdy osoba mająca pewien stopień kompetencji gramatycznej i leksykalnej w pewnej chwili pojmuje reguły syntaktyczne na tyle, że w końcu jest w stanie sformułować i zrozumieć zdania wypowiedziane w tym języku. Mówiąc w skrócie, w historiach możemy wyróżnić trzy płaszczyzny pojmowania. Na pierwszej z nich znajduje się coś, co możemy nazwać elementami leksykalnymi, czyli poszczególnymi wydarzeniami zdefiniowanymi w określony sposób przez odniesienie do badanych dokumentów albo jakiegoś dowodu, a potem uszeregowanymi w pobieżną kronikę. Na drugim poziomie mamy tymczasowe uporządkowanie owych zdarzeń w zbiory utworzone na bazie wspólnego motywu (*motif clusters*) i tematyczną ciągłość, które tworzą gramatykę danego zbioru wydarzeń historycznych. Wreszcie istnieje trzeci poziom, nazwany syntaktycznym, w którym tematy i motywy połączone są albo jako elementy jakiegoś wywodu teoretycznego, albo etapy dających się rozpoznać tradycyjnych modeli opowieści. Dzięki tym poziomom organizacji mamy możliwość wyjaśnienia zdarzeń przywołanych w kronice z punktu widzenia różnych aspektów. Wskutek tej organizacji motywicznej i tematycznej wyłącza się jeden efekt wyjaśniający, w porządku wywodu drugi, a gdy przyjrzymy się narracji z punktu widzenia schematu fabularnego – otrzymujemy trzecie wyjaśnienie.

Stwierdziłem wcześniej, że struktura schematu fabularnego pełni funkcję „kryptogramu” relacji, za pomocą którego nie wydarzenie w opowieści, ale sama opowieść zostaje w pewien sposób zakodowana. W tym miejscu odwołuję się do badań przeprowadzonych przez E. H. Gombricha nad realistycznymi przedstawieniami w sztuce wizualnej. Twierdzę, że schemat fabularny funkcjonuje mniej więcej w ten sam sposób jak kryptogramy w przedstawieniach wizualnych, czyli po to, aby upewnić się, że obrazy zostaną „odczytane” jako przedstawienie określonego typu relacji, a nie relacji całkiem innego typu. Gombrich powiada, że w pewnego typu obrazach stosujemy określone kryptogramy relacji po to, aby móc w odpowiedni sposób odkodować plamy farby, które możemy odczytać jako wizerunki małego człowieka stojącego obok dużego człowieka, jeśli oczywiście nie ma innych wskazówek na odczytanie tych plam. Jeśli jednak istnieje więcej wskazówek, nie odczytujemy owych dwóch plam jako małego człowieka stojącego obok dużego człowieka, ale jako człowieka o pewnym rozmiarze stojącego za innym człowiekiem o względnie innym rozmiarze. Reguły syntaktyczne, które mają zastosowanie w tym przypadku, odnoszą się do sposobu oddania proporcji w perspektywie dwuwymiarowej. W starożytności najwidoczniej nie znano takich reguł, ale współcześni malarze Zachodu stosowali je naturalnie w swoich obrazach od czasu renesansu. Odbiorcy tych płócien też stosowali je swobodnie, nawet nie będąc świadomi, że tak robią. Toteż odczytywali jakiś obraz jako przedstawienie trójwymiarowego pola na dwuwymiarowej płaszczyźnie, a nie jako plamy farby na dwuwymiarowym polu.

Każda kultura dysponuje kulturowo określonymi regułami, które obowiązują gawędziarzy. Historycy w sposób naturalny również cały czas posługują się tymi regułami, aby nadać swoim narracjom określoną formę, aby odkryć w swoich narracjach „to, co się rzeczywiście wydarzyło” przez albo za pomocą rozwijanej opowieści. Sploty wydarzeń, czyli struktury fabularne, nadają etapom opowiadania różną wartościowość afektywną lub wagę, dzięki czemu możemy odczytać zmianę w ciągłości (czy na odwrót), która występuje w tej opowieści jako zawiązanie, kulminacja albo schyłek – to znaczy jako dramat o wyrazie komicznym, tragicznym albo ironicznym, zależnie od intencji autora. Są to typy podstawowych struktur fabularnych, które istnieją w historiografii zachodniej. Są to także ogólne znaczenia każdej narracji historycznej o prawdziwie klasycznym brzmieniu i głębokim osadzeniu w tradycji historiograficznej. To właśnie w nich zawarta jest „ponadczasowa” treść wielu znaczących prac historycznych, których wartość merytoryczną uznaliśmy za niewłaściwą, a głoszone przez nie poglądy na człowieka i teorie procesów społecznych dawno już porzuciliśmy.

III

Mam nadzieję, że powyższe refleksje naświetlają „miejsce narracji w historiografii”, a raczej miejsce historiografii w prozie jako takiej. I mam też nadzieję, że rzucają nowe światło na pytanie, jakie w jednym ze swoich artykułów zadał Louis Mink: „Co to znaczy, że prześledziłem opowieść? Jak możemy nazwać wiedzę, którą posiadliśmy, gdy prześledziliśmy jakąś opowieść?”⁶ Mink zasugerował, że to, co zyskaliśmy po prześledzeniu historycznej opowieści jest pewnego typu zrozumieniem. Nazwał je pojmowaniem „konfiguracyjnym”, w odróżnieniu od pojmowania „teoretycznego”, które osiągamy po prześledzeniu wywodu naukowego i pojmowania kategoriałnego⁷, będącego wynikiem prześledzenia wywodu filozoficznego. Porównał typ pojmowania konfiguracyjnego do wiedzy, w której posiadanie nagle wchodzimy, gdy „chwytny łącznie”⁸ wszystkie ruchy tancerza w taki sposób, że widzimy po prostu taniec, a nie zestaw przypadkowych ruchów. I właśnie to „chwytny łącznie” ciągu zdarzeń w postaci „konfiguracji” jest tym, co mamy zrobić, gdy śledzimy jakąś opowieść albo w powieści, albo w książce historycznej. Starłem się wyłonić w obrębie narracji historycznej trzy poziomy pojmowania, które może nakreślić historyk naprawdę panujący nad materiałem umieszczonym w poszczególnych historiach. Na poziomie opowieści właściwej możemy mówić o „konfiguracyjnym” pojmowaniu ciągu zdarzeń. Na poziomie logicznej argumentacji możemy mówić o „teoretycznym” pojmowaniu wydarzeń. Na poziomie fabuły zaś możemy mówić o pojmowaniu „kategoriałnym”, choć nie samych zdarzeń w opowieści, ale samej opowieści.

Podział na te poziomy pozwala nam powtórnie przyjrzeć się pojęciu rozłożenia materiału dowodowego w obrębie całej narracji, na którym oparte są wnioski. W artykule z 1965 roku Mink stwierdził, że wniosków płynących z narracji historycznych nie można „oddzielić” od sposobu ich przedstawienia, tak jak można oddzielić wnioski płynące z naukowych wywodów od dowodów potwierdzających ich prawdziwość, i jak logiczne wnioski można oddzielić od sposobu ich przedstawienia. Idąc dalej, zasugerował, że jeśli po przeczytaniu książki jakiegoś historyka, nadal nie jest jasne jak implikowane przez nią wnioski wynikają ze sposobu rozłożenia dowodów, wówczas nie pozostaje nic innego, jak przeczytać książkę od początku, ponieważ wnioski

⁶ Tamże, s. 242–243.

⁷ Tamże, s. 246.

⁸ Tamże, s. 244.

na dobrą sprawę nie są niczym innym jak synopsis opowieści przekazanej w toku narracji.

Z moich rozważań wynika, że jeśli spostrzeżenie to jest prawdziwe w odniesieniu do poziomu opowieści, to na pewno nie jest ono prawdziwe na poziomie argumentu i fabuły. Zwolennicy modelu Hempla mają rację twierdząc, że argumenty historyka muszą przejść test adekwatności, który stosujemy wobec wywodów naukowych. Z kolei narratywiści, odrzucający sugestię Hempla, który twierdzi, że jedyną miarą relacji historycznej jest adekwatność lub nieadekwatność zawartego w niej wyjaśnienia logicznego, mają rację, gdy mówią, że przez samo opowiadanie historii osiągamy efekt wyjaśniający, który może być różny, choć niekoniecznie niezgodny z takim rodzajem wyjaśnienia, jakie możemy wyekstrahować z narracji historycznych za pomocą analizy nomologicznej. Wydaje się jednak, że wszyscy oni przeoczyli trzeci rodzaj pojmowania, który dostarcza każda narracja historyczna godna tego imienia, a mianowicie pojmowania, że tradycyjnie istniejące tryby opowiadania historii informują nas o proponowanych przez naszą kulturę sposobach odczytania rozmaitych znaczeń tych samych ciągów wydarzeń. Myślę, że jest to najlepszy dowód na to, jak „konstruktywna wyobraźnia” Collingwooda⁹ uwidacznia się w najlepszych pracach historycznych. I właśnie raczej to, a nie samo opowiadanie historii czy wyjaśnianie przyczynowe, rozumiemy jako interpretację. W niej najlepiej sprawdza się sprawność narracyjna u wszystkich historyków – i tych przeszłych, i tych współczesnych.

Nota bibliograficzna

Artykuł ten napisałem zanim jeszcze natknąłem się na pozycję Haskella Faina *Between Philosophy and History* poświęconą tym samym zagadnieniom. Po przeczytaniu jej czułem się zobowiązany zmienić niektóre ze swoich początkowych spostrzeżeń, ale nie do tego stopnia, aby zmienić cały mój wywód. Chciałbym jedynie zaznaczyć, że zasadnicza różnica tkwi w tym, iż ja podkreślam wagę zastosowania rozróżnienia między opowieścią i fabułą w analizie narracji historycznej, natomiast Fainowi to rozróżnienie nie wydaje się przydatne. Ponadto, chociaż zgadzam się z nim, że analiza związku między opowieścią i fabułą w powieści, jaką Forster przedstawił w *Aspects of the Novel* jest niepoprawna, to jednak nie z tych samych powodów, które podaje profesor Fain.

⁹ H. White, *Poetyka pisarstwa historycznego*, s. 82.

W tle tego wystąpienia znajdują się trzy artykuły Louisa Minka bezpośrednio związane z tym tematem. Zaliczyć do nich należy: *The Autonomy of Historical Understanding*, „History and Theory” 1965, nr 5, s. 24–27, *Philosophical Analysis and Historical Understanding* opublikowany w „Review of Metaphysics” 1968, nr 31, s. 667–698 i *History and Fiction as Modes of Comprehension*, „New Literary History” 1970, nr 1, s. 541–558, którego polska wersja pod tytułem *Historia i fikcja jako sposoby pojmowania* ukazała się w „Pamiętniku Literackim” 1984, z. 3, s. 237–255. Wszystkie są bardzo ważne do naświetlenia rozważanego przeze mnie problemu. W dużej mierze to, co sam piszę, stanowi wzmocnienie i rozszerzenie niektórych kwestii analizowanych przez Minka w tych artykułach.

Moje spojrzenie na związek między opowieścią a fabułą wywodzi się w dużym stopniu z wnikliwej analizy książki Northorpa Frye’a *Anatomy of Criticism* (Princeton 1957), która powinna stanowić obowiązkową lekturę każdego, kto zajmuje się narracją. [Syntetyczny wykład koncepcji Frye’a można znaleźć w tłumaczonym na język polski artykule *Archetypy literatury*, przeł. A. Bejska, w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, oprac. H. Markiewicz, t. 2, Kraków 1972, s. 282–299.] Krótkie przedstawienie poglądów Frye’a znaleźć można w dwóch artykułach: *Myth, Fiction and Displacement* i *New Directions from Old*, opublikowanych w książce *Fables of Identity* (New York 1963). Ponadto polecam pracę Franka Kermode’a *The Sense of Ending* (New York and Oxford 1967), rozdz. 1–2, poświęconą problemowi „zgodności” między początkami a zakończeniami w fikcjach literackich.

W mojej analizie pojęcia „opowieść” odwołuję się oczywiście do Draya i Galliego, zwłaszcza do artykułu tego pierwszego, który ukazał się jako komentarz do pojęcia „historyczne wyjaśnienie” według Mandelbauma w „History and Theory” 1969, nr 8, s. 287–294. Co do Galliego, to wiele zawdzięczam jego książce *Philosophy and the Historical Understanding* (London 1964), rozdz. 2, 3 i 5. Skądinąd znakomita książka Danto zatytułowana *Analytical Philosophy of History* (Cambridge 1968) nie znalazła odzwierciedlenia w moich przemyśleniach na temat narracji historycznej, a to głównie z uwagi na jego bardzo konserwatywne poglądy na temat natury narracji, a nawet zdań narracyjnych. Proszę porównać jego rozważania z tej książki z rozdz. 7, 8 i 11 ze spostrzeżeniami Minka na ten sam temat, które można znaleźć w przywołanym wyżej artykule z „Review of Metaphysics” na stronach 689–697. Proszę również porównać rozważania Borysa Tomaszewskiego na temat związku między fabułą i tematem, które znajdziemy w jego klasycznym eseju *Thematics*, zawartym w Lee T. Lema i Marion J. Reis *Russian Formalist Criticism: Four Essays* (Lincoln, Nebraska 1965), s. 61–95 (wersja polska pod tytułem *Tematyka. Tematyczna budowa*, przeł. C. Gołkowski, T. Kowalska,

I. Szczygielska, w: *Teoria literatury XX wieku. Antologia*, red. A. Burzyńska i M. P. Markowski, Kraków 2006, s. 112–135). W tej samej pracy godny polecenia jest artykuł Borysa Eichenbauma *The Theory of the 'Formal Method'*, s. 99–139 (wersja polska: *Teoria „metody formalnej”*, przeł. R. Łużny, w: *Teoria badań literackich za granicą*, t. 2, cz. 3, red. S. Skwarczyńska, Kraków 1986, s. 164–199).

Na końcu pragnę nadmienić, że termin „kryptogram relacyjny” zaczerpnąłem od E. H. Gombricha z jego pracy *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation* (London i New York 1960), rozdz. 5–6 (*Sztuka i złudzenie: o psychologii przedstawiania obrazowego*, przeł. J. Zarański, Warszawa 1981), poświęconej zagadnieniu realistycznego przedstawienia w sztukach wizualnych. Ostatnio autor pogłębił temat ten w eseju pt. *The Evidence of Images*, który ukazał się w książce zatytułowanej *Interpretation: Theory and Practice* (Baltimore 1969), zwłaszcza s. 35–68¹⁰.

[1972]

Przełożyła Elżbieta Wilczyńska
Tłumaczenie przejrzała Ewa Domańska

The Structure of Historical Narrative

Summary

In the paper the author discusses three topics: 1) the nature of narratives in general; 2) the relation between story, plot, and argument in different kinds of narrative history; and 3) the ways in which the employment of a set of events can endow them with different, though by no means mutually exclusive meanings. He suggests that what we honor as a classic historical narrative, long after we have adjudged its story naïve and its argument invalid, is the subtlety of the emplotting procedures used in it to make of the events it describes a comprehensible *dramatic* unity.

¹⁰ Tłumaczka dziękuje za uwagi stylistyczne i merytoryczne przekładu Małgorzacie i Radosławowi Okulicz-Kozarynom.

Elżbieta Konończuk
Uniwersytet w Białymstoku

Historia w ofercie turystycznej. Opowieść Jacka Bocheńskiego o Tyberiuszu

Były antykwariusz i konferansjer w roli pilota wycieczki

Podjąłem się, szanowni państwo, nowej funkcji. Ja, były antykwariusz, w pewnym okresie konferansjer, zmieniłem raz jeszcze zawód. Będę pilotem wycieczki. Ale na razie dopiero ćwiczę¹.

Tak przedstawia siebie narrator powieści Jacka Bocheńskiego, zatytułowanej *Tyberiusz Cezar*, wydanej w 2009 roku. Pilot wycieczki jest zatem trzecim wcieleniem narratora tryptyku rzymskiego, który w *Boskim Juliuszu* (1961) wystąpił w roli antykwariusza poszukującego prawdy o Juliuszu Cezarze, w *Nazo poecie* (1969) – w roli konferansjera widowiska estradowego, dociekającego przyczyn konfliktu Owidiusza z Oktawianem Augustem.

Powieść *Tyberiusz Cezar* – podobnie jak *Boski Juliusz* i *Nazo poeta* – rozumiem jako tematyzującą proces poszukiwania dostępu do przeszłości². Odsłaniają one warsztat historyka-amatora, który w *Boskim Juliuszu*, jako antykwariusz handlujący okruchami przeszłości, próbuje zbudować jej obraz, nieciągły i fragmentaryczny. W *Nazo poecie* historyk-amator wprowadza

¹ J. Bocheński, *Tyberiusz Cezar*, Warszawa 2009, s. 24.

² Problem ten jest przedmiotem mojej książki *W poszukiwaniu dostępu do przeszłości. O powieściach warsztatowych Hanny Malewskiej i Jacka Bocheńskiego*, Białystok 2009. Proponuję w niej interpretację tylko dwu pierwszych powieści Bocheńskiego, ponieważ powieść *Tyberiusz Cezar* ukazała się już po jej wydaniu.

historię na scenę, czyniąc ją przedmiotem popularnego widowiska, a tym samym ukazując mechanizmy komercjalizacji przeszłości. Z kolei w *Tyberiuszu Cezarze* dostęp do przeszłości możliwy jest dzięki podróży, której cel stanowi turystyka historyczna. Jak we wcześniejszych powieściach Bocheńskiego antykwariat i scenę, tak i w przypadku tu omawianej właśnie podróży należy uznać za metaforę dostępu do przeszłości³. Aby doświadczyć przeszłości, trzeba bowiem udać się w podróż rozumianą zarówno dosłownie jako przemieszczanie się w przestrzeni w poszukiwaniu miejsc noszących ślady przeszłości, jak też rozumianą metaforycznie jako podróż w czasie. Metafora podróży wyraża takie doświadczenie, które Frank Ankersmit nazywa „doświadczeniem historycznym”, a które – jak twierdzi – poprzez doznanie prowadzi do bezpośredniego kontaktu z przeszłością⁴. Podróż do miejsc historycznych zazwyczaj motywowana jest potrzebą bezpośredniego z nimi kontaktu, który staje się namiastką zmysłowego doznawania rzeczywistości minionej, zapośredniczanej przez ruiny, zbiory muzealne lub dzieła sztuki.

Tematem powieści Bocheńskiego jest właśnie historia rozumiana jako ważny i atrakcyjny element oferty turystycznej. Przedstawiona w niej podróż do starożytności – realizowana jako forma turystyki historycznej – pilotowana jest przez narratora, w którym, podobnie jak w narratorach wcześniejszych części trylogii rzymskiej, można rozpoznać rysy autora. On sam w książce *Antyk po antyku* tak oto pisze o swojej decyzji przystąpienia do pisania omawianej tu powieści:

Wiedziałem, co zrobię w książce. Wycieczkę! Byłem przedtem antykwariuszem, konferansjerem, będę teraz pilotem wycieczki. Pojedziemy na Capri do Willi Jowisza, a tych młodych archeologów, marksistów, też zabiorę, w ogóle zabiorę, w ogóle sproszę turystów z całego świata, różne narodowości, jak to na Capri. No i naturalnie Polaków bez dewiz. Ależ oczywiście, wszystkim obywatelom krajów socjalistycznych mogę w swojej książce o Tyberiuszu zapewnić bezpłatnie rewelacyjną wycieczkę⁵.

³ Kategorii metafor „dostępu” w nieco innym rozumieniu używa Jerzy Topolski, nazywając tak metaforę wykorzystywane w retoryce pisarstwa historycznego dla zobrazowania relacji między źródłem a rzeczywistością, do której ono odsyła. Przykładem takich metafor jest porównanie źródła do szyby, okna, soczewki czy lustra. Zob. J. Topolski, *Czy historyk ma dostęp do przeszłej rzeczywistości? Problem źródeł historycznych*, w: *Historia: o jeden świat za daleko?*, red. E. Domańska, Poznań 1997, s. 60.

⁴ F. Ankersmit, *Język a doświadczenie historyczne*, przeł. S. Sikora, w: tenże, *Narracja, reprezentacja, doświadczenie. Studia z teorii historiografii*, red. E. Domańska, Kraków 2004, s. 224.

⁵ J. Bocheński, *Antyk po antyku*, Warszawa 2010, s. 179. W eseju *Przypis do „Tyberiusza Cezara”*, zamieszczonym w tej książce, autor opisuje swoje wyprawy śladami Tyberiusza, które odbył w latach 1970, 1973 oraz 2005. *Antyk po antyku* wprowadza zatem autotematyczny i autobiograficzny kontekst dla lektury trylogii rzymskiej.

Powieść *Tyberiusz Cezar* składa się z czterech części zatytułowanych kolejno: *Prospekt 1970*, *Fantazja 2005*, *Pornografia 14–26*, *Horror 26–37* oraz epilogu *Śmierć stróża 1973*. Daty w tytułach – oprócz tych odsyłających do biografii Tyberiusza – odnoszą się do realnego czasu pracy pisarza nad utworem. Pozwalają łączyć czas narracji z czasem, w którym przebiega proces twórczy, a tym samym rozpoznać w głosie narratora głos pisarza. W ten sposób wprowadzona zostaje do powieści refleksja autotematyczna.

W pierwszej części – pisanej i rozgrywanej się w 1970 roku – narrator przygotowuje prospekt wycieczki na Capri, której celem jest odkrycie tajemnic Tyberiusza. Uczestnikom wycieczki proponuje różne drogi dochodzenia do wiedzy o świecie starożytnym. Pierwsza – droga w realnej przestrzeni – prowadzi przez wyspę, gdzie w willach, grotach, gajach i leśno-górskich uroczyskach przewodnik szuka śladów dawnej obecności cezara, aby poprzez nie unaocznić turystom przeszłość i umożliwić obcowanie z nią. Druga – rozumiana metaforycznie – wiedzie do Tyberiusza poprzez przekazy historyczne, co narrator rozumie jako „przeprowadzanie się przez Tacyta”⁶, a więc studiowanie jego *Roczników*. Trzecia droga do przeszłości – indywidualna dla każdego uczestnika wycieczki pilotowanej przez narratora – prowadzi natomiast przez introspekcję, a więc utożsamienie z emocjami i doznaniem starożytnych postaci.

Wszyscy mogą wziąć udział w pasjonującej wycieczce z cezarem Tyberiuszem w tle. Oto najnowszy, prawdziwie awangardowy rodzaj turystyki. Nie ma mowy o sennym wałęsaniu się z aparatem fotograficznym, wystawianiu przed martwymi posągami w muzeach, jałowym gapieniem się na łuki triumfalne, świątynie i akwedukty! Nikt nie będzie nigdzie jeździć tak sobie, żeby tylko popatrzeć. Przystawiamy się na metody nowoczesne, na turystykę zaangażowaną! Każdy, kto znajdzie się z nami w podróży, zostanie natychmiast ogarnięty żywym tokiem dziejów i pobudzony do działania jako czynny uczestnik historii⁷.

Przedstawiona turystom metoda wcielania się w starożytne postaci, stanowiąca atrakcję proponowanej przez narratora tzw. „turystyki zaangażowanej”, umożliwia uczestniczenie w wydarzeniach z przeszłości.

W drugiej części – pisanej i rozgrywanej się w 2005 roku – pilot starszy o trzydzieści pięć lat oprowadza turystów, którzy żyjąc już w świecie przemienionym politycznie i obyczajowo zmienili też swoje oczekiwania wobec historii. Tematem tej części jest podróż Tyberiusza na Rodos. Cezar-turysta

⁶ J. Bocheński, *Tyberiusz Cezar*, s. 19.

⁷ Tamże, s. 47–48.

staje się klientem pilota, który – jako narrator – przejmuje nad nim władzę i kreuje jego obraz zgodnie z zapotrzebowaniem odbiorców historii, według zasady, że obraz przeszłości więcej mówi o czasie, w którym jest kreowany, niż o samej przeszłości. Podczas trzydziestu pięciu lat popularyzowania wiedzy historycznej przez narratora-pilota wycieczek zmieniali się zarówno turyści, jak i „odwiedzany” przez nich Tyberiusz. Używane przez narratora określenia „Tyberiusz 2005” lub „Tyberiusz 2000 ileś” oddają istotę kreacji postaci historycznej właśnie z perspektywy odbiorców, którzy stają wobec minionej rzeczywistości ze zmieniającym się zasobem wiedzy oraz ze zmieniającymi się oczekiwaniami, co niewątpliwie ma wpływ na cel i rezultat poznania.

W części trzeciej i czwartej realizowany jest projekt „turystyki zaangażowanej”, umożliwiający zwiedzającym bezpośrednio doświadczenie przeszłości. W ofercie uatrakcyjniającej wycieczkę pilot proponuje wejście na posiedzenie senatu – godne, jak podkreśla, transmisji telewizyjnej – na którym Tyberiusz przejmuje władzę na mocy testamentu Oktawiana Augusta. Turyści XXI wieku wędrują bowiem po starożytności w poszukiwaniu sensacji na miarę pierwszych stron gazet czy „breaking newsów”. Inną atrakcją „angażującą” uczestników wycieczki w wydarzenia z życia cezara jest udział w swoistym *performance*, w perwersyjnych pokazach uciech cielesnych, wprowadzających w atmosferę ostatnich lat życia Tyberiusza, jak przedstawia je Swetoniusz, nazywany przez pilota gonionym za sensacją dziennikarzem.

W epilogu narrator-pilot kończy wycieczkę wspomnieniem o Peppino, poznanym podczas pierwszej wyprawy turystycznej stróżu i przewodniku turystów na Monte Tiberio, wiernym strażniku dobrego imienia Tyberiusza. Wspomnienie to – przez nawiązanie do pierwszej wyprawy narratora w roli pilota w 1970 roku – stanowi ramę narracyjną. Pełni ono jednocześnie funkcję ramy autotematycznej, gdyż narrator wobec faktu, że spotkani na Capri w 2005 roku przewodnicy nic nie wiedzą o Peppino, przyznaje, że wiedzę o jego śmierci czerpie z „realu”, odsłaniając w ten sposób kulisy procesu twórczego, co pozwala w narratorze rozpoznać autora.

Narracja w *Tyberiuszu Cezarze* zasługuje na szczególną uwagę. Bocheński proponuje tu – podobnie jak we wcześniejszych częściach tryptyku rzymskiego – formę wypowiedzi skierowanej do konkretnego interlokutora, wpisanego w sytuację narracyjną. W *Boskim Juliuszu* są to klienci antykwariatu, w *Nazo poecie* – publiczność przybyła na widowisko estradowe, natomiast w omawianej tu powieści adresatami słów pilota są uczestnicy wycieczki. *Tyberiusz Cezar* kontynuuje zatem – realizowaną w poprzednich powieściach – formę monologu wypowiedzianego w najogólniejszym rozumieniu jako

utwór będący przede wszystkim aktem mówienia⁸. Narracja w tej powieści, przy dominującym monologu wypowiedzianym, nie jest jednorodna. Autor łamie bowiem zasadę kierowania wypowiedzi do milczących adresatów, którymi w tym przypadku są turyści i postaci historyczne. Interlokutorzy ci są obecni, chociaż tylko poprzez wypowiedziane kwestie, przekazane w warstwie graficznej drukiem pochyłym. Nie będąc wprowadzonymi do utworu jako bohaterowie, są jedynie głosami oddającymi napięcie między pilotem i z jednej strony uczestnikami wycieczki, z drugiej zaś postaciami historycznymi. Tak więc sytuacja narracyjna – przebiegająca w scenerii Rzymu i Capri – w której „rozmówcami” historyka-pilota są turyści i postaci historyczne sprzyja dialogizacji monologu. W takim chwycie narracyjnym można rozpoznać tradycję powieści historycznej Teodora Parnickiego, w którego powieściach przeszłość jawi się niby koncert na wiele głosów. U Bocheńskiego, podobnie jak u Parnickiego, historia przyjmuje zatem formę wielogłosowej wypowiedzi, gdyż – jak twierdzi narrator, kontynuując tradycję autora *Tylko Beatrycze* – „żyjemy przecież w kilku czasach równoległe”⁹.

Narracje historyczne w ofercie turystycznej

Narrator-pilot wycieczki – były antykwariusz i konferansjer – proponuje swoim klientom „rewelacyjną ofertę podróży w inne czasy i przestrzenie”¹⁰. Bocheński, czyniąc podróż tematem powieści o przeszłości, nadaje podróży wartość metafory epistemologicznej.

Małgorzata Czermińska, badając fenomen podróży jako doświadczenia życiowego, ważnego w procesie kształtowania się tożsamości człowieka, wykorzystuje do opisu tego zjawiska kategorię „schematu narracyjnego”¹¹. Kategoria ta łączy w sobie dwojakie rozumienie narracyjności podróży. Po pierwsze – w rozumieniu podróży jako formy zachowania społecznego – narracyjność, odnosząca się do struktury wiedzy o rzeczywistości, wyznacza porządek pojmowania świata przez człowieka będącego w drodze. Po drugie – w rozumieniu podróży jako gatunku piśmiennictwa – narracyjność odсыła do kulturowo utrwalonych wzorców kompozycyjno-fabularnych. Czer-

⁸ Por. M. Głowiński, *Gry powieściowe. Szkice z teorii i historii form narracyjnych*, Warszawa 1973, s. 143.

⁹ J. Bocheński, *Tyberiusz Cezar*, s. 195.

¹⁰ Tamże, s. 26.

¹¹ M. Czermińska, *Podróż jako budowanie tożsamości. Rekonstrukcja narracji niekompletnych*, w: *Narracja i tożsamość (I). Antropologiczne problemy literatury*, t. 2, red. W. Bolecki i R. Nycz, Warszawa 2004, s. 128–129.

mińską interesuje zatem podróż jako rodzaj zachowania człowieka, któremu przyświeca określony cel praktyczny, a jego realizacja możliwa jest dzięki przemieszczaniu się w przestrzeni. Różnorodność celów skłaniających do wyruszenia w drogę, a w konsekwencji różnorodność form ich realizacji, decyduje o wielości kulturowych wzorców podróżowania, a tym samym o wielości „schematów narracyjnych”, w które podróżnicy wpisują swoje relacje. Badaczka zwraca więc uwagę na inny porządek narracyjno-fabularny relacji z wojażu odbytego w celach handlowych, dyplomatycznych, zdobywczych, edukacyjnych, naukowych, rozrywkowych, czy też w celu odpoczynku¹². Do wymienionych już wzorców relacji z odbytych wypraw można dołączyć także ten zaproponowany przez Bocheńskiego w *Tyberiuszu Cezarze*. Powieść ta wpisuje się bowiem w „schemat narracyjny”, przekazujący doświadczenia podróży w celu turystycznym.

Wykreowana przez Bocheńskiego sytuacja narracyjna, w której narrator oferuje uczestnikom pilotowanej przez siebie wycieczki – w ramach turystyki historycznej – podróż w przeszłość, jest w istocie szczególną sytuacją poznawczą zarówno dla pilota, jak i turystów. Pilot, a właściwie historyk występujący w tej roli, jest z racji swojej funkcji popularyzatorem wiedzy o przeszłości, a więc „opowiadaczem” przyjmującym za cel wytworzenie w wyobraźni odbiorców obrazu minionej rzeczywistości. Pilot Bocheńskiego – niegdyś antykwariusz – posługujący się łaciną i świetnie znający źródła starożytne, proponuje swoim klientom „narrację historyczną”, która nie jest lekim, atrakcyjnym produktem na użytek turystów, lecz elementem tak zwanej przez niego „turystyki zaangażowanej”, gwarantującej czynne uczestnictwo w dziejach.

[...] służę rewelacyjną ofertą podróży w inne czasy i przestrzenie. Do basenów Tyberiusza, oczywiście, ale nie tylko! Oferta będzie urozmaicona, powiedziałbym – wszechstronna, zróżnicowana, dostosowana do indywidualnych pragnień państwa¹³.

Opowieści historyka-pilota kierowane do różnych adresatów (kobiet, mężczyzn, pisarzy, studentów historii, morderców), pochodzących z różnych epok (z lat siedemdziesiątych XX wieku i z pierwszej dekady wieku XXI) są przykładem rozumienia historii jako narracyjnego porządku kompozycyjno-fabularnego, jako produktu zależnego od społecznej roli nadawcy, charakteru odbiorcy oraz czasu i miejsca jego wytwarzania. Na przykład w specjalnej ofercie turystycznej adresowanej do kobiet, pilot – za Swetoniuszem –

¹² Tamże, s. 129.

¹³ J. Bocheński, *Tyberiusz Cezar*, s. 26.

rekonstruuje w swojej opowieści proces Wistylli, żony Tytydusza Labeona, o nadanie jej licencji nierządnic¹⁴. Narrator, nie stroniąc od lekkich tonów, aktualizuje temat zdrady i poddaje go turystkom, często ulegającym wakacyjnej lekkomyślności, pod rozwagę.

W ofercie skierowanej do pisarzy narrator opowiada historię Owidiusza, poety wygnanego z Rzymu przez Oktawiana Augusta. Przypisuje temu faktowi przełom w literaturze rzymskiej, a mianowicie przyjęcie przez pisarzy nowych postaw – niezaangażowania w życie społeczno-polityczne, porzucenia roli autorytetu moralnego – a w konsekwencji zaproponowanie nowych form literackich. Jako przykład przedstawia narrator postawę Waleriusza Maksymusa, autora poczytnego dzieła, dedykowanego Tyberiuszowi, które stanowi, uporządkowany tematycznie, zbiór anegdot o słynnych wydarzeniach. Nazywa go „kolekcjonerem literackim”¹⁵. Innym wzorem zaproponowanym pisarzom-turystom jest Fedrus, autor bajek, gatunku typowego dla „ludzi w służbie i niewoli”¹⁶, którzy nie mając odwagi mówić wprost, tworzą alegoryczne przedstawienia, aby uniknąć prześladowań.

W narracji historycznej dla morderców, a więc osobowości z zamiłowaniem do silnych wrażeń, chcących poznać słodycz zabijania, pilot proponuje turystykę angażującą w rolę kata, toteż pyta: „A co byś przeżył, gdybyś w tamtych czasach, za rządów Tyberiusza, został rzymskim katem w więzieniu przy świątyni Zgody?”¹⁷. Tematem jego opowieści jest wykonanie wyroku śmierci na córce straconego wcześniej Sejana. Opis okrutnego czynu, przekazany w drugiej osobie, a więc zwrócony bezpośrednio do odbiorcy, ma na celu wzbudzić jego emocje i dać mu poczucie obecności w starożytnym Rzymie.

Przywołane tu przykłady różnych porządków fabularnych skierowane są do różnych odbiorców historii, zgodnie z zasadą narratora:

Każdemu wedle gustu, proszę państwa. Przeżyjcie w podróży wszystko, co jest i było dane. Przeszłość i współczesność miesząc się, przeszłość i współczesność rozdziela się: każdemu wedle uznania. Dobrze – powiadacie – ale gdzie w końcu zajedziemy? Jaki jest cel podróży? [...] Nie znamy jej celu, ale dokładnie przewidujemy wynik. Bądźcie spokojni: jedynym wynikiem może być powrót. [...] Rozejdźcie się do domów i poświęćcie się na nowo swoim codziennym zajęciom¹⁸.

¹⁴ Tamże, s. 48–51.

¹⁵ Tamże, s. 54.

¹⁶ Tamże, s. 56.

¹⁷ Tamże, s. 60.

¹⁸ Tamże, s. 66–67.

Celem wycieczki – jak podkreślają turyści – jest rozrywka, żądają więc od pilota atrakcji zapewniających im przyjemne spędzenie czasu w starożytnym świecie. Pilot zatem, w ramach specjalnej oferty, proponuje panom wyprawę do dzielnicy uciech i mieszczących się tam lupanarów. W reakcji na taką propozycję, obrażone panie wtapiają się w tłum zgromadzonych na Polach Marsowych, aby obejrzeć triumf Germanika. Zamiar szukania prawdy historycznej, towarzyszący przewodnikowi wycieczek na początku jego kariery, ustępuje w miarę upływu czasu pod naporem zmieniających się oczekiwań turystów, którzy ponad wiedzę źródłową przedkładają anegdotyczną wersję historii. Pilot zwraca się więc w ten sposób do klientów biura podróży:

[...] sami państwo mogą swobodnie decydować o doborze prawdy historycznej i tworzyć oferty dla siebie [...]. Należałoby może tylko zastąpić niektóre przestarzałe, martwo brzmiące słowa jakimiś aktualniejszymi i zamiast o prawdzie mówić na przykład o produkcie, tak jak w pewnej chwili powiedział ktoś z państwa i jak mówią o wycieczkach dzisiejsze agencje turystyczne. Wycieczka do Willi Jowisza to jeden produkt, wycieczka do Willi Damecuta drugi produkt, do Groty Lazurowej trzeci, a mamy jeszcze mnóstwo innych produktów¹⁹.

Narrator-pilot postawiony jest przez uczestników wycieczki w sytuacji, która obrazuje konflikt między poszukiwaniem prawdy historycznej a wytwarzaniem produktu na potrzeby turystów. Oto podczas wyprawy do Groty Lazurowej klienci biura podróży zasypują pilota pytaniami o tajemnice tego miejsca. Ten jako znawca źródeł historycznych na większość pytań nie zna odpowiedzi, i – zgodnie ze stanem wiedzy historycznej – nie potwierdza wielu sensacyjnych hipotez, wysnuwanych przez autorów przewodników turystycznych. Chcąc pozostać wiernym prawdzie o przeszłości, próbuje przekonać turystów, że elementem wiedzy historycznej jest także niewiedza. Konkurencją dla pilota okazuje się wioślarz, którego łodzią wycieczkowiec wpływa do groty i który zabawia swoich klientów opowieściami o prywatnym basenie Tyberiusza słynącym z odbywających się tam orgii. Zapewnia turystów, że wie o tych faktach ze starożytnego rękopisu, który się zachował. Tym samym uzupełniając luki w wiedzy historycznej własną wyobraźnią, wytwarza produkt nie tylko oczekiwany przez klientów, ale też przekazany im w atrakcyjnej formie swoistego spektaklu w grocie, gdzie naturalną grę świateł, wywołującą niezwykle wrażenia kolorystyczne, dopełnia chór wioślarzy wykonujących pieśń *O sole mio*. Tak więc historia propo-

¹⁹ Tamże, s. 271–272.

nowana przez przewodników-amatorów, historia przeznaczona na sprzedaż, staje się w istocie zbiorem atrakcyjnych opowieści składających się na ofertę turystyczną.

Krzysztof Podemski zauważa, że opowieści o miejscach i związanych z nimi wydarzeniach budują znaczenia tych miejsc, wypełniając je łatwo kojarzonymi znakami. Wzbogacając przestrzeń turystyczną o treści historyczne, uatrakcyjniają ją i służą jej promocji²⁰. Jednak – jak dodaje badacz – „to nie historia, lecz mit kreuje turystyczne widoki”²¹.

Tematem wycieczki pilotowanej przez narratora, zorganizowanej w ramach turystyki historycznej, jest Tyberiusz, a właściwie „Tyberiusz 1970” i Tyberiusz 2000 ileś”, czyli ten sam, ale nie taki sam bohater proponowanych przez pilota narracji historycznych. Bocheński w *Tyberiuszu Cezarze* ukazuje mechanizm tworzenia opowieści o przeszłości jako fabuły warunkowanej czasem jej powstawania, a przez to mówiącej nie tylko o przedmiocie historycznym, ale też o autorze i o odbiorcy. Tematem analizowanej powieści – którą należy, podobnie jak dwie wcześniejsze części tryptyku rzymskiego, nazwać historiograficzną powieścią autotematyczną, problematyzującą warsztat historyka – jest zatem także proces percepcji narracji historycznej. Odbiorcy, turyści czy po prostu publiczność, jak nazywa swoich słuchaczy narrator – przywołując w celu zobrazowania dostępu do przeszłości metaforę spektaklu – zmieniają się w czasie, a tym samym zmieniają się ich gusty i oczekiwania wobec obrazu przeszłości. Inne jest bowiem uczestnictwo w spektaklu historii „publiczności 1970”, inne „publiczności 2000 ileś”. „Publiczność 1970” stanowią przybywający do Włoch z izolowanego od świata bloku wschodniego turyści, którzy z zazdrością oglądają wystawione na sprzedaż niezliczone towary, wieczorami przeliczają bilon z dokładnością do stu lirów, a żałując dolara na bułkę z serem i sałata, zjadają przywieziony z kraju chleb z „posiwiałą” kielbasą. Toteż uczestnicy wycieczki na Zachód mają poczucie przebywania poza rzeczywistością „w lunaparku szaleńców, którym się wszystko pomyliło z powodu rozbałamucenia i nadmiernego bogactwa”²². „Publiczność 2005” stanowią natomiast turyści przybywający już z „nowego świata”, którzy dzięki przemianom polityczno-ekonomiczno-społecznym przywykli do wolności i konsumpcjonizmu. W przeciwieństwie do uczestników wycieczki sprzed 35 lat, którzy w postawie zaangażowanej brali czynny udział w życiu politycznym starożytnego Rzymu, klienci biura podróży w 2005 roku – wiedząc, że obraz rzeczywistości kreują media – traktują przeszłość jako

²⁰ K. Podemski, *Socjologia podróży*, Poznań 2005, s. 70.

²¹ Tamże, s. 89.

²² Tamże, s. 71.

zbiór atrakcyjnych tematów, a historię jako produkt medialny, dobrze sprzedający się w kulturze popularnej.

Przeszłość, będąca celem wycieczki pilotowanej przez narratora, doświadczana jest poprzez narracje. Minione wydarzenia, dzięki temu, że są utrwalane w narracyjnych strukturach kompozycyjno-fabularnych, nie tylko trwają w pamięci społecznej, ale także są uobecnianie w wyobraźni odbiorcy i mogą być przez niego przeżywane. Narracja o przeszłości – niczym wehikuł czasu – ma zatem siłę przenoszenia wyobraźni czytelnika czy słuchacza w przeszłość.

Podróż w powieści historycznej

Narrator *Tyberiusza Cezara* chce przekazać uczestnikom wycieczki doświadczenie obecności przeszłości w teraźniejszości. Wprowadza ich więc w labiryntową naturę minionej rzeczywistości, w której różne perspektywy czasowe mogą biec równolegle, mogą się mieszać bądź przecinać. U podstaw proponowanej przez narratora podróży do przeszłości leży założenie, iż – jak twierdzi – „żyjemy przecież w kilku czasach równolegle”²³. Bocheński, wykorzystując motyw poruszania się po przeszłości niczym po labiryncie, wpisuje swój utwór w kontekst tradycji powieści historycznej Teodora Parnickiego²⁴.

Motyw podróży jest często obecny w powieści historycznej, gdyż wyobrażenie wojażu dobrze oddaje proces poznawania przeszłości rozumiany jako przenoszenie się w oddaloną w czasie rzeczywistość. Taki typ powieści historycznej, której realizacja gatunkowa oparta jest właśnie na schemacie podróży analizuje Stanisław Burkot. W eseju *Podróż i powieść* omawia utwory, których autorzy wysyłają swoich bohaterów w daleką podróż, aby rozszerzać granice historycznego świata przedstawionego, a przez to zaproponować czy-

²³ Tamże, s. 195.

²⁴ Małgorzata Czermińska pisze o wyobrażeniu labiryntu jako metaforze organizującej wyobraźnię Parnickiego, metaforze oddającej doświadczenie przestrzeni, w której bohaterowie błądzą, szukają tożsamości, uciekają i są ścigani. Por. M. Czermińska, *Teodor Parnicki*, Warszawa 1974, s. 182–186. W utworach Parnickiego nie tylko przeszłość w doświadczeniu bohaterów ma kształt labiryntu, ale także opowiadanie historii przez autora, narratora i bohaterów staje się błądzeniem po labiryncie faktów historycznych i opisujących je tekstów. Por. M. Czermińska, *Czas w powieściach Parnickiego*, Wrocław 1972. Z kolei Elżbieta Rybicka w książce *Formy labiryntu w prozie polskiej XX wieku* (Kraków 2000), w rozdziale pt. *Gubić się w domysłach rozumu: „Labirynt” Teodora Parnickiego* pisze o konstrukcjach labiryntowych w powieściach Parnickiego. Zob. też A. Chojnacki, *Parnicki. W labiryncie historii*, Warszawa 1975.

telnikowi szeroki horyzont poznawczy²⁵. Wśród powieści historycznych opartych na schemacie fabularnym podróży, ważnych dla przemian tej odmiany gatunkowej, są na przykład: Jarosława Iwaszkiewicza *Czerwone tarcze*, Władysława L. Terleckiego *Drabina Jakubowa*, Andrzeja Stojowskiego *Carskie wrota*, czy Andrzeja Kuśniewicza imaginacyjna wędrówka przez wieki zatytułowana *Stan nieważkości*. Badacz zwraca też uwagę na powieści historyczne tematyzujące podróż jako metaforę poznawania przeszłości, czego przykładem może być Teodora Parnickiego *Muza dalekich podróży*. Małgorzata Czermińska natomiast, analizując „historyczne powieści fantastyczne” Parnickiego, pozostające pod wpływem Herberta G. Wellsa i Juliusza Verne’a, poddaje refleksji obecny w nich temat fantastycznej wędrówki w czasie, przywołuje przykłady przemieszczania się bohaterów motocyklem czasoprzestrzennym w VI tomie *Nowej baśni*, czasoprzestrzennym pociągiem w *Tożsamości*, czy „wellsowskim wehikułem czasu” w *Muzie dalekich podróży*²⁶.

Jean Hankiss posługuje się metaforą podróży, aby za jej pośrednictwem wyrazić percepcję powieści historycznej, dzięki której – jak twierdzi – czytelnik w mgnieniu oka może odbyć podróż do innej epoki. W możliwości przeniesienia się w przeszłość postrzega Hankiss atrakcyjność wszelkich narracji historycznych, aktualizujących i wizualizujących wydarzenia z przeszłości, a tym samym dających czytelnikowi wrażenie przekraczania granic czasu²⁷.

Historyk w podróży

Metafora podróży jako wyobrażenie procesu poznawania minionej rzeczywistości obecna jest także w refleksji historiograficznej. Przez analogię do powieści historycznej również naukową narrację historyczną można rozumieć jako szczególną relację historyka z podróży do przeszłości, której w metaforach obrazujących postępowanie historiograficzne nadawany jest charakter przestrzenny. Przeszłość staje się bowiem pełnym tajemnic terenem odkrywczych wypraw. Metafora podróżowania odnosi się zatem do po-

²⁵ Zob. S. Burkot, *Podróż i powieść*, w: tenże, *Uwikłani w historię. Szkice o literaturze, autorach i utworach z XIX i XX wieku*, Kraków 2008. W pracy *Polskie podróżopisarstwo romantyczne* (Warszawa 1988) podejmuje Burkot problem romantycznych podróży historycznych, odbywanych w celu poznania przeszłości kraju. Motyw podróży jako zasady konstrukcyjnej historycznych powieści J. I. Kraszewskiego omawia Wincenty Danek w pracy *Powieści historyczne J. I. Kraszewskiego*, Warszawa 1966, s. 175–185.

²⁶ Por. M. Czermińska, *Teodor Parnicki*, s. 187–192.

²⁷ J. Hankiss, *Problèmes du roman historique*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, t. 2, z. 2 (3), Łódź 1960, s. 16.

stawy badawczej historyka, którego celem – podobnie jak wyprawiającego się w świat wojażera – jest dotarcie do obcej rzeczywistości. Wojażer odkrywa miejsca oddalone w przestrzeni, natomiast historyk odkrywa wydarzenie oddalone w czasie. Poznawanie przeszłości przypomina więc podróż, w którą udaje się badacz, aby poznać „obcy kraj”²⁸. Przygotowując się do wyprawy, gromadzi wiedzę o odległej rzeczywistości niczym bagaż pomocny w nieprzewidywanych okolicznościach, opracowuje trasę marszruty po ciekawych trasach i z zapalem zdobywcy lub ciekawością odkrywcy udaje się w podróż w czasie.

Figurę podróżnika przywołuje Michel de Certeau w celu oddania kondycji historyka wędrującego przez wieki, który jak piechur przemierza odległe czasy, aby podjąć dialog ze zmarłymi. Certeau wizualizując przeszłość jako przestrzeń, w której błądzi badacz wiedziony namiętą ciekawością minionych wydarzeń, powołuje się na metaforyczne obrazowanie obecne w historiografii Julesa Micheleta²⁹.

David Lowenthal we wspomnianej już książce *The Past is a Foreign Country* pisze:

Przeszłość odeszła; nie sposób sprawdzić jej zgodności z tym, co obecnie widziane, przypominane, czytane. [...] Przeszłość jest poza naszym zasięgiem, w przeciwieństwie do miejsc oddalonych w przestrzeni, które możemy odwiedzić, jeśli podejmiemy taki wysiłek³⁰.

Autor, nazywając przeszłość „obcym krajem”, uprzestrzenia czas, wyrażając w ten sposób oddalenie i niedostępność wszystkiego, co minione. Przez porównanie przeszłości do obcego, nieznanego miejsca – do którego można się udać, podjąwszy pewien wysiłek – wprowadza wyobrażenie podróży jako metafory poznania. Jak badanie obcego kraju, obcej kultury, wymaga przemieszczenia się w przestrzeni, tak badanie przeszłości wymaga – dokonanego wysiłkiem wyobraźni – przemieszczenia się w czasie.

Luis González, szukając przyczyn popularności piśmiennictwa historycznego, zwraca uwagę, że przyjemność wynikająca z zajmowania się historią jest bardzo podobna do tej, jaką odczuwamy podróżując po świecie³¹. Według autora szczególną formą podróży w przeszłość jest historia zwana przez

²⁸ Metaforę tę przywołuję za Davidem Lowenthalem, autorem książki *The Past is a Foreign Country*, Cambridge 1985.

²⁹ Por. M. de Certeau, *L'écriture de l'histoire*, Paris 1975, s. 13–14.

³⁰ D. Lowenthal, dz. cyt., s. 187.

³¹ L. González, *O rozlicznych pożytkach z historii*, w: *Po co nam historia?*, przeł. M. Mróz, Warszawa 1985, s. 48.

niego antykwaryczną, gdyż przedstawiającą świat miniony poprzez kolekcję materialnych fragmentów i anegdot, niosących informacje o codzienności zwykłych ludzi. Pisanie i czytanie historii staje się zatem doświadczeniem przypominającym podróż w czasie, która pozwala przenieść się w odległe epoki, oczarować się ich niezwykłością i zachwycić egzotyką. Przenosząca w przeszłość wyobraźnia piszącego i czytającego – obrazowana przez metaforę podróży – udostępnia minioną rzeczywistość w doświadczeniu przypominającym bezpośrednio jej doznanie.

Metafora podróży obecna w historiografii oddaje wyobrażenie czynności poznawczych historyka jako przemieszczanie się po obszarze przeszłości. Jej funkcją jest zatem zobrazowanie procesu poznawania rzeczywistości oddalonej w czasie, do której badacz dociera tak, jak podróżnik do miejsc oddalonych w przestrzeni. Metaforyczne wyobrażenia historii i dziejów poddaje refleksji teoretycznej Alexander Demandt, piszący o funkcji metafor w tekstach historiograficznych³². Systematyzuje on figury, za pomocą których historiografowie wizualizowali nie tylko przeszłość, ale także sposoby jej poznawania i przedstawiania. Badacz analizuje zatem wyobrażenia dziejów jako księgi, lustrzanego odbicia, budowli czy też spektaklu oraz analizuje wyobrażenia historyka opowiadającego przeszłość jako człowieka udającego się w drogę bądź też budowniczego, tkacza, widza w teatrze czy reżysera. Demandt, pisząc o charakterze metafor używanych w piśmiennictwie historycznym, podkreśla zależność obrazowania od przemian zachodzących w sposobach pojmowania historii. Interesuje go więc metafora jako narzędzie poznawania i interpretowania przeszłości, narzędzie, które dzięki obrazowemu uobecnieniu ułatwia zrozumieć to, co nieobecne. Interpretacyjny potencjał zebranych przez Demandta wyobrażeń historii zawiera się w tym, że odsyłają one do doświadczenia potocznego i dlatego szczególnie silnie pobudzają wyobraźnię odbiorcy. Taki właśnie charakter ma metafora podróży używana w odniesieniu do historycznego poznania, gdyż jak zauważa Demandt:

Na pytanie o sens historii odpowiada się zwykle wskazując na cel podróży, ponieważ słowo „sens” (Sinn) spokrewnione z „przesyłać” (senden) oznaczało pierwotnie „drogę” (Weg), a pojęcie „dziejów” (Geschichte) przez samo „dziać się” (geschehen) wskazuje na rdzeń znaczący „skakać, iść, spieszyć” (springer, gehenn, eilen). Tłumaczy to, dlaczego metaforyka ruchu jest zrośnięta szczególnie mocno z myśleniem o historii; dziedzictwo znaczeniowe oddziałuje nawet wtedy, gdy go nie znamy³³.

³² A. Demandt, *Znaczenie metafor dla historii*, w: *Opowiadanie historii w niemieckiej refleksji teoretycznohistorycznej i literaturoznawczej od oświecenia do współczesności*, wybór, przekład i oprac. J. Kałużny, Poznań 2003, s. 455–489.

³³ Tamże, s. 478.

Wyobrażenie procesu poznawania przeszłości jako podróży, w którą udaje się historyk, pozwala na metaforyczne ujęcie zarówno czynności epistemologicznych, jak i historiograficznych. Obecna w piśmiennictwie historiograficznym metafora podróży – podobnie jak wymienione przez Demandta inne metafory, na przykład księgi lub spektaklu, będące zawsze formą interpretacji dostępu do przeszłości – organizuje porządek narracji na wzór fabularnego i kompozycyjnego schematu podróży. Taka właśnie narracja jest przedmiotem autotematycznej refleksji zawartej w powieści Bocheńskiego *Tyberiusz Cezar*. Jednakże podróż tu przedstawiona jako gwarantująca dostęp do przeszłości, ma charakter turystycznej wyprawy do miejsc noszących ślady wydarzeń historycznych.

Bocheński buduje fabułę swojej powieści na wyobrażeniu podróży jako metafory poznawania przeszłości, gdyż właśnie podróż w potocznym rozumieniu wiąże się z możliwością bezpośredniego doświadczenia rzeczywistości oddalanej w przestrzeni. „Podróż historyczna” – mająca na celu „namacalny” kontakt z fragmentami przeszłości, jakimi są ruiny dawnych budowli i pozostałości eksponowane w muzeach – staje się obietnicą bezpośredniego doświadczenia rzeczywistości oddalanej w czasie. Aby zatem dotknąć przeszłości, trzeba udać się w podróż.

Turystyka historyczna (zaangażowana)

Narrator *Tyberiusza Cezara*, występujący w roli pilota wycieczki, zabiera klientów swojego biura, a zarazem czytelników powieści, na wyprawę do starożytnego Rzymu, przyjmując tym samym rolę popularyzatora historii. W istocie każdy historyk, przekazujący wiedzę o przeszłości w formie popularnej, przypomina pilota wycieczki, który prowadzi turystów od miejsca do miejsca, aby zapoznać ich z najatrakcyjniejszymi zabytkami oraz opowiedzieć o związanych z nimi wydarzeniach. Obraz przeszłości wytwarzany przez historyka-pilota jako oferta turystyczna – utrwalany w interesującej opowieści, opartej często na anegdocie, a tym samym łatwy w percepcji – jest przykładem komercjalizacji historii, wystawiania jej, jak towaru, na sprzedaż.

Proces poznawania przeszłości przedstawia Bocheński, wykorzystując w tym celu metaforę podróży, będącej w istocie zawsze przemieszczaniem się w przestrzeni nacechowanej historycznie. Każda podróż jest zatem podróżą do przeszłości, a tę opisaną w *Tyberiuszu Cezarze* można określić mianem wyprawy realizowanej w ramach turystyki historycznej. Zwiedzanie przeszłości może mieć bowiem – jak sugeruje Bocheński – charakter wyprawy podróżniczej bądź turystycznej. Omawiana powieść włącza się więc

w zaproponowane przez Zygmunta Baumana rozumienie ponowoczesności, diagnozowanej jako przyjmowanie wobec świata postawy turysty, którego charakteryzuje ciekawość, potrzeba wrażeń i chęć rozrywki³⁴. W *Tyberiuszu Cezarze* doświadczenie przeszłości staje się doświadczeniem turystycznym.

Turystyka historyczna w omawianej powieści stematyzowana została w dwu aspektach – jako wyprawa do miejsc umożliwiających kontakt z przeszłością oraz jako figura oddająca sposób poznawania przeszłości charakterystyczny dla człowieka doby ponowoczesnej, którego postawa wobec życia przypomina postawę turysty. Taką postawę – metaforę ponowoczesnego trybu życia – interpretuje Bauman jako zorientowaną na czerpanie przyjemności, realizowaną w ciągłym przemieszczaniu się w przestrzeni bez przywiązania do miejsc. Takiej postawie też – odnoszącej się do człowieka poznającego przeszłość, a postrzeganego jako turysta wyprawiający się w odległe czasy – daje wyraz Bocheński w *Tyberiuszu Cezarze*.

Figura turysty, służąc nie tylko metaforycznemu wyobrażeniu sposobu życia, ale też poznawania przeszłości, otwiera w konsekwencji szerokie pole semantyczne skojarzeń związanych z rozumieniem przeszłości jako dziedziny atrakcyjnej turystycznie. Anna Wiczorkiewicz, pisząc o formach obecności historii w ofercie turystycznej, przedstawia mechanizmy przekształcania treści historycznych w towar. Ukazuje na przykład, w jaki sposób reprodukcje przedmiotów zabytkowych stają się pamiątkami z podróży, czy też poddaje refleksji fakt przekształcania lokalnych obyczajów w widowiska przeznaczone dla zwiedzających³⁵. Umieszczanie historii w ofercie turystycznej ma niewątpliwie wpływ na charakter przyswajanej wiedzy o przeszłości – fragmentarycznej, opartej na sensacji, służącej rozrywce – i w taki właśnie sposób kształtującej potoczną świadomość historyczną. W powieści Bocheńskiego funkcję popularyzatora przeszłości pełni pilot wycieczki, który kreuje obraz minionej rzeczywistości, czy też – przywołując metaforę przeszłości jako obcego kraju – przygotowuje krajobraz tej rzeczywistości na przyjęcie odwiedzających ją turystów.

W pierwszej części powieści, zatytułowanej *Prospekt 1970*, narrator proponuje uczestnikom pilotowanej przez siebie wycieczki ofertę z zakresu tak zwanej „turystyki zaangażowanej”, której nie sposób nie odczytać w kontekście – współczesnej powieściowym turystom z roku 1970 – literatury zaangażowanej, a więc przekazującej wzór postawy aktywnej, charakteryzującej człowieka żywo uczestniczącego w sprawach społecznych.

³⁴ Por. Z. Bauman, *Etyka ponowoczesna*, przeł. J. Bauman, J. Tokarska-Bakir, Warszawa 1996, s. 328.

³⁵ A. Wiczorkiewicz, *Apetyt turysty. O doświadczeniu świata w podróży*, Kraków 2008, s. 43–75.

Przewiduje się akcje wywrotowe. Podaję hasła: Tyberiusz-morderca! Tyberiusz-kat! Carnifex, boia, murderer, assassin! Podoba się? Są chętni? Ależ naturalnie, są, a w dodatku ludzie młodzi, co się dobrze składa, bo konieczny będzie pewien wysiłek fizyczny, nie mówiąc już o tym, że jeśli trafią się studenci, ktoś wśród nich może się z grubsza orientować w historii i nawet archeologii. Przewidujemy akcje wywrotowe niezwłocznie, już, sine mora, just now, immédiatement, subito, gleich! A właściwie jeszcze szybciej, to znaczy, chciałem powiedzieć znacznie wcześniej, bo w przeszłości! Dokładny termin? Proszę bardzo. Podaję datę: noc z osiemnastego na dziewiętnastego października roku 31 naszej ery. [...] Podaję datę, podaję miejsce. Oczywiście tam, gdzie mieszka Numer Jeden systemu, pełen najwyższej powagi lokator Willi Jowisza, pod jego nosem, na tej górze, na Monte Tiberio. Nie obiecuję, że od razu będzie można szturmować pałac. Tymczasem jako miejsce operacji wyznacza się punkt w pobliżu pałacu, czyli starożytne... hm... powiedzmy... obserwatorium³⁶.

Pilot organizuje zatem turystom wyprawę starym szlakiem rzymskim na szczyt góry Monte Tiberio, przez zbocza porośnięte żarnowcem, do ruin obserwatorium przy pałacu Tyberiusza. Uczestnicy wycieczki – zapewne ci zafascynowani po 1968 roku ideami marksistowskimi, gdyż rozprawiający podczas przeprawy przez chaszcze o panujących w starożytności stosunkach ucisku, zależności i przymusu – z inspiracji pilota stają się niejako Rzymianami, którzy uczestniczą w tajemniczych wydarzeniach nocy październikowej roku 31. Oto przez całą noc „telegrafiści”, zaufani ludzie wywiadu, nadają i odbierają dymne sygnały przekazywane wzdłuż wybrzeża z Rzymu na Kapreje. Z sygnałów wynika, że wróg narodu rzymskiego, Sejan, został uwięziony i skazany na śmierć.

Pilot – realizując ofertę turystyczną – podpowiada zwiedzającym zaangażowanym w starożytną rzeczywistość, aby właśnie tej nocy – kiedy w Rzymie trwają manifestacje i obalane są posągi – rozważyli, ze stanowiska marksistowskiego, rewolucyjny plan obalenia władzy imperium:

Zróbcie z tym coś, zróbcie coś z tym człowieczeństwem i z tymi ruinami, rozwalcie je do reszty albo odbudujcie, nie wiem, ale – powiadam – zróbcie coś, bo nie możecie tylko tak stać, gapić się i podziwiać jak burżuazyjni turyści. Musicie się zaangażować czynnie. Ruszcie się. Reagujcie. Sprzeciwiajcie się. Kwestionujcie. Krzyczcie. Żądajcie. Walczcie. Realizujcie swoje rewolucyjne cele³⁷.

Narrator-pilot wycieczki wprowadza zatem swoich klientów na scenę historii, aby wzięli czynny udział w dziejach, a bogatsi o doświadczenia współczesności lepiej zrozumieli ludzi z przeszłości. Bocheński, który w *Nazo*

³⁶ J. Bocheński, *Tyberiusz Cezar*, s. 28.

³⁷ Tamże, s. 37.

poecie tematyzuje spektakl jako metaforę dostępu do przeszłości, w *Tyberiuszu Cezarze* nadaje cechy spektaklu turystyce historycznej. Tym samym wpisuje się w ponowoczesny dyskurs ukazujący turystykę jako system zachowań steatralizowanych³⁸. Podemski, tłumacząc wiele sytuacji turystycznych właśnie przez metaforę spektaklu, przedstawia aktywność zwiedzających jako aktorów lub performerów „turystycznego spektaklu”, reżyserowanego przez przewodników i pilotów³⁹.

Koncepcja „turystyki zaangażowanej” zaproponowana przez narratora powieści Bocheńskiego wiąże się z rozumieniem historycznie nacechowanej przestrzeni Rzymu i Capri jako swoistej sceny, na której rozgrywa się przeszłość, uobecniana w opowieści przewodnika lub inscenizowana przez niego z udziałem turystów-performerów. Sceneria starożytnych ruin – materialnych fragmentów przeszłości – stanowi bowiem przestrzeń, w której doświadczenie historyczne w sposób szczególnie staje się udziałem turysty.

Przygotowywany przez pilota – w pierwszej części powieści zatytułowanej *Prospekt 1970* – prospekt wycieczki po starożytnym Rzymie zakłada uczestniczenie zwiedzających w historycznej rzeczywistości. Uczestniczenie to możliwe jest dzięki empatii i zrozumieniu ludzkich dramatów, ludzkich, a więc ponadczasowych.

Weź udział w podróży do Rzymu. Osiągniesz cel!

A tak, tak, w podróży do Rzymu... [...] Dopiero wtedy, gdy to pojmiesz, gdy odnajdziesz się ciałem i duszą w historii, gdy nawiążesz do wiecznych pierwiastków ludzkich i z nimi się utożsamisz, doznasz prawdziwego zadośćuczynienia moralnego i będziesz mógł powiedzieć: a więc jestem człowiekiem⁴⁰.

Bohaterami pierwszej części *Tyberiusza Cezara* są wschodni turyści z 1970 roku, którzy pokonali liczne trudności ekonomiczno-polityczne, aby dotrzeć do ruin starożytnego świata i którzy posilają się – przywiezioną z kraju – „posiwiąłą” kiełbasą. Im właśnie, rozumiejącym trudy życia, pilot proponuje uczestniczące zaangażowanie w problemy ludzi z przeszłości, przez co wyprawa ta przyjmuje formę podróży historycznej, wymagającej od uczestników wysiłku odkrywania przeszłości, a przez to zapewniającej im autentyczne przeżycia. Bohaterami drugiej części, zatytułowanej *Fantazja 2005*, są uczestnicy wycieczki nawykli już do skomercjalizowanej formy

³⁸ O teatralnej metaforze jako podstawie interpretacji sytuacji turystycznych pisze A. Wieczorkiewicz, *Apetyt turysty...*, s. 157–172; różnorodne zachowania turystyczne opisuje – używając metafory spektaklu – K. Podemski, *Socjologia podróży*, s. 72–74.

³⁹ K. Podemski, dz. cyt., s. 72–73.

⁴⁰ J. Bocheński, *Tyberiusz Cezar*, s. 59–60.

turystyki, polegającej na łatwym przemieszczaniu się w przestrzeni i oferującej historyczne treści w postaci atrakcyjnych produktów. Taka wyprawa nie jest już więc podróżą historyczną odkrywającą przeszłość, lecz korzystaniem z produktów o treści historycznej proponowanych w ofercie turystycznej.

Historyk-podróżnik, historyk-turysta

Metafory podróży w przeszłość wprowadza rozumienie czasu minionego jako „obcego kraju”, do którego można się udać po uprzednich przygotowaniach, wytyczeniu trasy wędrówki, poznaniu miejscowych zwyczajów i języka. Taką wyprawę jedni odbywają jako podróżnicy, inni zaś jako turyści.

Metaforą tą można objąć także sytuację historyków, którzy przyjmując rolę podróżników, pierwsi przemierzają dziewicze „tereny” przeszłości, badają i opisują „obcy kraj”, aby ułatwić poznanie tym, którzy przyjdą po nich i zechcą przemierzyć odkrytą przez nich trasę. Podróżnicy – historycy profesjonalni – szukają nowych obszarów, rozwiązują napotkane po drodze tajemnice i narażają się na niebezpieczeństwa, natomiast turyści – amatorzy historii – podążają po rozpoznanych i opisanych drogach, wysłuchując opowieści przewodnika o tajemnicach zgłębionych przez historyków, a niebezpieczne miejsca oglądają z okien autokaru.

Narrator *Tyberiusza Cezara*, pilot wycieczki, reprezentuje jednocześnie dwie postawy, historyka-profesjonalisty, czyli podróżnika, odkrywcy i badacza oraz historyka-popularyzatora służącego ofertą turystyczną. Tworzony przez niego prospekt wycieczki „z Tyberiuszem w tle” jest przykładem narracji historycznej, w której przekazuje on efekty swoich badań nad źródłami starożytnymi w formie dostosowanej do oczekiwań zmieniających się w czasie odbiorców, którzy w coraz bardziej skomercjalizowanym świecie przyjmują postawę turystów.

*
* * *

Powieści Bocheńskiego wpisałabym w taki typ narracji, który Michel de Certeau określa mianem „opowieści przestrzennych”⁴¹, a więc stanowiących zapis doświadczenia przestrzeni. Świat starożytny – miniony i nieobecny – uobecniany jest przez Bocheńskiego właśnie za pośrednictwem metafor dostępu do przeszłości, odsyłających do semantyki miejsc, w których historia może być poznawana. W *Boskim Juliuszu* takim miejscem dostępu do prze-

⁴¹ M. de Certeau, *Wynaleźć codzienność: sztuki działania*, przeł. K. Thiel-Jańczuk, Kraków 2008, s. 115–129.

szłości jest antykwariat, natomiast w *Nazo poecie* starożytność uobecniona jest na scenie. W *Tyberiuszu Cezarze* zaś dostęp do przeszłości zapewniają ruiny i wykopaliska archeologiczne, które są celem wycieczki turystycznej organizowanej przez narratora-pilota. Przestrzeń, w której przebiega narracja – prowadzona w kolejnych powieściach przez antykwariusza, konferansjera i pilota wycieczki – determinuje zarówno charakter opowiadania, jak też obraz przywoływanej przeszłości. Opowiadający historię narrator determinowany jest natomiast przez epokę, w której żyje, a uwaga ta prowadzi do refleksji nad zmieniającą się, zależną od sytuacji społeczno-kulturowej, funkcją historyka. W latach sześćdziesiątych jest więc antykwariuszem przedstawiającym władcę totalitarnego w kostiumie Juliusza Cezara, w latach siedemdziesiątych – konferansjerem widowiska o Owidiuszu przedstawiającym konflikt władzy i artysty, natomiast w pierwszej dekadzie XXI wieku opowiada o starożytności z perspektywy pilota wycieczki sprzedającego turystom obraz przeszłości niczym towar.

Zaproponowana przez Bocheńskiego narracja, stanowiąca relację z wyprawy turystycznej do starożytnego Rzymu, stanowi szczególnie przykład „opowieści przestrzennej” – przywołując raz jeszcze metaforę Certeau – jako opowieści o doświadczaniu i praktykowaniu przestrzeni. Według badacza wszystkie struktury narracyjne opowiadają o byciu w przestrzeni, a więc warunkowane są jej doświadczeniem. Podstawową formą praktykowania przestrzeni jest według niego ruch, a więc wędrowanie i podróżowanie, czyli zachowania, które uległy w kulturze silnemu zmetaforyzowaniu poprzez skojarzenie ich z biegiem życia. Certeau twierdzi zatem, iż „każda opowieść jest opowieścią o podróży – praktyką przestrzeni”⁴². Formułę tę – w kontekście powieści Bocheńskiego – można sparafrazować, dodając, iż „każda opowieść o przeszłości jest opowieścią o podróży do przeszłości”.

History in the Tourist Offer. Jacek Bocheński's Story about Tiberius

Summary

The paper contains the interpretation of the latest novel by Jacek Bocheński *Tyberiusz Cezar* (2009), in which the narration is conducted from the perspective of a historian-amateur of the antiquity appearing in the role of a guide of a trip following the route of Tiberius. Such a situation of narration constitutes the starting point of reflections on the motif of journey in the historical novel, the phenomenon of historical tourism as well as the journey into the past understood as a metaphor of historical cognition.

⁴² Tamże, s. 115.

Krystyna Jakowska
Uniwersytet w Białymstoku

O narracjach autobiograficznych Michała Głowińskiego i Andy Rottenberg

Autobiografia sytuuje się w centrum problematyki narracji. Widać to choćby w zorientowanej narratologicznie psychologii współczesnej, która – jeżeli bierze w ogóle pod uwagę jakieś teksty narracyjne jako źródła swych badań – wybiera wyłącznie autobiografię¹. Czemu tak się dzieje? Ponieważ poznawanie i konstruowanie siebie przez narrację, właściwe wszystkim ludziom, kulminuje w podjętym przez nielicznych trudzie świadomej opowieści o swoim życiu. Taka opowieść staje się bezpośrednim świadectwem, a bywa też świadomym poznawaniem i konstruowaniem samego siebie.

W 2009 roku ukazała się prawie pięćsetstronicowa autobiografia znanej historykom sztuki i artystom, byłej dyrektorki Zachęty, Andy Rottenberg, zatytułowana *Proszę bardzo*. W roku 2010 – równie obszerna, przeszło pięćsetstronicowa autobiografia znanego historyka i teoretyka literatury, Michała Głowińskiego, *Kręgi obcości*. Ten sam niemal czas publikacji, podobna społeczna ranga autorów, podobny ich wiek i szczególna równoległość losów wynikająca z żydowskiego pochodzenia skłaniałyby do zestawienia tych opowieści – nawet bez przyczyn dodatkowych. A tu mamy i taką przyczynę – głównym tematem obu opowieści jest cierpienie. Wprawdzie *coup de grâce*, wymieniany przez Rottenberg jako luksusowy wariant przyszłości, nie znaj-

¹ Np. tom *Narracja. Teoria i praktyka*, red. B. Janusz i in., Kraków 2008. Tu szczególnie warte uwagi artykuły Magdaleny Żurko o narracji autobiograficznej widzianej z perspektywy hermeneutyki i Elżbiety Dryll – z perspektywy lingwistycznej.

duże miejsca w marzeniach o przyszłości Głowińskiego. Ale to dlatego, że autor swoje już przecierpiał.

Te podobieństwa wzmocnia wygląd obu książek. Kremowy papier, twarde okładki utrzymane w szarości i bieli, ozdobione starymi, czarno-białymi fotografiami. Czytelnika, którego skusi zarówno urodziwy kształt obu książek, jak nadzieja uczestniczenia w czymś życiu, czeka niespodzianka. Obie narracje uderzają przede wszystkim esencjalną odrębnością. Jej natura zdaje się być warta opisanania.

I

Opis można zacząć od czegoś, co dawniej uchodziło za najbardziej niewskazane, a co jest uwzględnieniem sposobu czytania autobiografii i stanowi – przynajmniej w rozumieniu niektórych badaczy – istotną składową „sytuacji autobiograficznej”². Jeśli prawdą jest, że poszukujemy w autobiografiach możliwości spojrzenia na „uniwersum potocznego doświadczenia z perspektywy innej niż własna”³, to mamy tu do czynienia z jaskrawie odrębnymi perspektywami, płynącymi z całkowicie odrębnych hipotetycznych osobowości. Różny jest też, i to chyba jest dla reakcji autobiograficznej najważniejsze, charakter identyfikacji czytelnika z podmiotem opowieści. Identyfikacji koniecznej, żeby autobiografię przyswajać, zawsze jednak jednostkowej, niesystemowej. Otóż intelektualnie identyfikuję się w pełni z perspektywą podmiotu opowieści Michała Głowińskiego, emocjonalnie – z podmiotem opowieści Andy Rottenberg. Pierwszą narrację podziwiam, drugą boleśnie odczuwam. Skąd się to bierze?

II

Nie ma rady, trzeba tradycyjnie zwrócić się do tekstów, żeby w ich czasowości i języku rozpoznać ślady różnego u obojga autorów doświadczania świata.

Najistotniejszą sprawą, decydującą o odrębności obu opowieści, jest całkowicie różna u obojga autorów konfiguracja czasu. Relacja Głowińskiego przebiega linearnie, chronologicznie, od mocnego początku narodzin

² Por. pojęcie „reakcji autobiograficznej” w artykule Janet Verner Gunn, *Sytuacja autobiograficzna*, w: *Autobiografia*, red. M. Czermińska, Gdańsk 2009.

³ Tamże, s. 161.

(„Urodziłem się...” jest początkiem pierwszego zdania jego autobiografii) do wyraźnie zaznaczonego końca, którym jest osiągnięcie „ósmego krzyżyka” przez bohatera opowieści. Tendencja porządkująca widoczna jest także w paru podsumowujących zdaniach na temat autobiografii, która jest „porządkowaniem swojego życia i w pewnym sensie samego siebie”⁴. To uporządkowanie zwróciło uwagę krytyki; dla Wojciecha Gutowskiego jest ono ważnym składnikiem tego, co nazywa w tej opowieści „postawą apollinijską”⁵, podobną wagę przypisuje mu Wojciech Tomasiak, twierdząc, iż autor „w chronologicznym następstwie życiowych wypadków dostrzega sens, rozpoznaje jakąś logikę, własne życie przedstawia jako strukturę znaczącą”⁶. Narracyjną walkę z żywiołem bezforemnego życia obserwuje czytelnik opowieści niemal co chwila, porządkowanie odbywa się na jego oczach, kiedy czyta: „Nie wiedziałem, rzecz jasna, że przyjdzie mi w ciągu najbliższych lat przebywać w tego rodzaju miejscach wielokrotnie” [s. 45] lub „tego rodzaju nauki doświadczenia dane mi było wielokrotnie powtarzać. To wszakże dalsza historia” [s. 62], „obecnie jedynie [sprawę] sygnalizuję, by zająć się nią szerzej w odpowiednim miejscu tej relacji” [s. 79], „Zanim opowiem o dalszych moich losach, chciałbym zatrzymać się nad sprawą, która trapi mnie od dziesięcioleci...” [s. 85], „To wszakże nie wszystko, najważniejsze zostawiłem na koniec: [...]” [s. 91]. Autor usprawiedliwia nawet swoją niepełną wiedzę: „Nie potrafię opowiedzieć o tym, co się z nami od tego momentu działo fakt po fakcie w ścisłym porządku chronologicznym, choć jego zarysy całkiem dobrze zaznaczają się przed moimi oczyma” [s. 75] – co i tak jest godne podziwu, gdyż zapamiętać miałoby ośmioletnie dziecko, poddane w dodatku licznym zagrożeniom wynikającym z wyjścia z getta „na aryjską stronę”. A jednak zapamiętało – a czego nie dało się zapamiętać, zostało poddane porządkującej refleksji przez nie samo po kilkudziesięciu latach.

Tak wyraźnie dominująca zasada chronologii, dla gatunku autobiografii – na wzór biografii – właściwa i jakby oczywista, skutkuje, jak wspominaliśmy, czytelniczym wrażeniem sensu i ładu tego, co wspominał. W przypadku opowieści autobiograficznej Głowińskiego ów uspokajający sens chronologii podkreślony jest przez sam rodzaj życia, które układa się na wzór prawdziwie baśniowy. Zabiedzony „dzieciak”, jakby przetrącony wojną, poddany licznym traumom na początku swego życia, wyrasta pod jego koniec, w momencie pisania autobiografii, na świadomego swojej wartości wybitnego człowieka. Czytelnik tęskni do „dobrego końca” i ten mu jest dany.

⁴ M. Głowiński, *Kręgi obcości. Opowieść autobiograficzna*, Kraków 2010, s. 535.

⁵ W. Gutowski, *Porządek, trauma, elegancja*, „Kwartalnik Artystyczny” 2010, nr 2.

⁶ W. Tomasiak, *Autobiografia bez skreśleń*, „Kwartalnik Artystyczny” 2010, nr 2.

Mniejsza już o to, czy to tylko autoterapia czytelnika, czy dany mu przeblýsk nadprzyrodzonego porządku⁷; dość, że w jego oczach nad bólem doświadczania wielorakiej obcości dominuje ostatecznie harmonia.

Wrażenie harmonijności wzmocnione jest przez język opowieści. Gdy Michał Głowiński w rozmowie z Jackiem Leociakiem opowiedział o uznanej przezeń za arcydzieło autobiografii Johna Stuarta Milla, nazwał jego sposób pisania „kulturalnym, z dystansem” – i uznał to za wzór pisania autobiograficznego⁸. Ten właśnie sposób pisania charakteryzuje również *Kręgi obcości*. Wojciech Gutowski nazwał to „elegancją”, zauważając przy tym, że język ten stoi w sprzeczności z piekłem doświadczenia. Sądzę, że wybór tego języka jest nie tylko naturalną konsekwencją osobowości autora, ale – co w przypadku tego właśnie autora oczywiste – świadomym wyrazem przewyciężenia, czy przewyciężania przeszłych, a do końca bolesnych, nieusuwalnie traumatycznych przeżyć.

Co to za język? Ściszony. Wszystkie językowe „efekty” nie rzucają się w oczy, sprawiając ogólne wrażenie języka stylistycznie nienacechowanego. A przecież dla czytelnika jest ten język źródłem osobnej wartości. Mieni się delikatnymi stylizacjami. Choćby na pierwszej stronie – mamy do czytania z lekką (auto?)ironią, gdy mówi się o narodzeniu jako o „założycielskim akcie jednostkowej egzystencji”, z leciutką archaizacją, gdy mowa o „życia swego przypadkach”, z językiem baśni „ani oko nie widziało, ani ucho nie słyszało”, ze zderzeniem owej baśni z intelektualnym dalszym ciągiem „w toku bezpośredniej percepcji” i z żartem językowym dalszego ciągu zdania, gdy język baśni ulega przeobrażeniu w semantykę codzienności: „ale zobaczyło i – przede wszystkim – usłyszało w trybie pośrednim od rodziców”. Nic dziwnego, że i następne pięćset stron czyta się z radością, którą może dać tylko dobra, językowo wyrafinowana literatura. Jest jednak i druga strona medalu. Nie indywidualna, lecz społeczna. Jak widzieliśmy, język opowieści jest wyjątkowo sympatycznym stopem ingrediencji, z prymatem potoczności i leciutkiej, wielobarwnej ironii językowej. Wielobarwnej, bo czerpiącej najswobodniej z wielu różnych językowych źródeł. Otóż, jak się zdaje, jest to język, który inteligent dawnego chowu uzna za zwyczajny; być może właśnie dzięki temu, ściszony i zniuansowany, dla wielu czytelników staje się szeroko otwartą bramą do wewnętrznego świata autora. Kształtuje

⁷ Por. M. Ślęzyk, D. Chmielewska, *Każda historia ma swój koniec*, w: *Narracja. Teoria i praktyka*, dz. cyt.

⁸ *Autobiografia musi być kompromisem. Rozmowę z Michałem Głowińskim przeprowadził Jacek Leociak*, „Kwartalnik Artystyczny” 2010, nr 2.

też w oczach czytelnika obraz jego osoby. Posłużymy się tu trafnym, chyba pełnym, opisem Wojciecha Gutowskiego: „Nie pokazuje język tej opowieści osoby programowo skróconej z życiem, co może sugerować tytuł. Wprost przeciwnie, narracja tej prozy, emocjonalnie stonowana, nieśpieszna, wyrażająca «radość pisania» i konsekwentnie rozniecająca w czytelniku «radość czytania», nawiązująca do najlepszych wzorów memuarystyki, pozbawiona (nawet w odsłanianiu sfer intymnych) pokus ekshibicjonizmu, czy nieotamowanej ekspresji przybliżyła nam osobowość nie tylko zrównoważoną, (która choć wskazuje na niezabliźnione rany, to nigdy ich nie jątrzy), lecz doskonale spełnioną, zarówno w świetnie przez siebie zagospodarowanym domostwie polszczyzny, jak i w różnych kręgach kultury, w których czuje się pierwszorzędny – i należycie docenionym, uhonorowanym – współtwórcą [...] i uczestnikiem”⁹.

Na tle porządku i harmonii opowieści Michała Głowińskiego autobiografia Andy Rottenberg zdaje się być wyjątkowo rozwichrzona. Przede wszystkim dziwne rzeczy dzieją się tu z czasem opowieści, w której chronologii ani się dopatrzyć. Nie widać nawet większych starań o jej zachowanie. Jeśli jest tu jakaś zasada, to trzeba dopiero ją odkryć. Pomóc w tym może zwrócenie uwagi na ukształtowania zaskakujące, bo autobiografii obce – a do takich należy konsekwentne datowanie lat (2007, 2008) i miesięcy, kiedy były pisane poszczególne rozdziały – nienumerowane zresztą, lecz tytułowane. Ten proceder może być uznany za dziwaczny. Czyżby to był dziennik i autobiografia naraz? Tekst zaczyna się od dat pisania. Zanim poznamy pierwsze słowa autobiografii, wiemy, że mamy przed sobą dziennik. A utwierdza nas w tym względzie tekst początkowego rozdziałku, traktujący o depresji – najzupełniej aktualnego samopoczucia piszącej. I tak, po dziennikowemu, wkraczamy w porządek temporalny autobiografii, do której pisania przygotowuje się autorka w rozdziałku drugim, a której początek z zamierzczłych dziejów rodziny odnajdujemy dopiero w rozdziałku trzecim. Toczą się tu właściwie dwie opowieści: autobiografia, schowana jakby w tle i dziennik informujący nas o jakiejś straszliwej traumie. Była związana z synem i miała swoją kulminację dziesięć lat temu – że akurat dziesięć, dowie się czytelnik o wiele później. Na razie jest wrzucony w beczkasowość dziennikowego wspomnienia. W depresyjne teraz, po dziennikowemu najważniejsze. Owo teraz doznanego urazu poznajemy częściowo na początku opowieści, a w pełni odczuwamy na jej absolutnym końcu. Czyli dziennikowe teraz obejmuje cały tekst autobiografii temporalną klamrą, mówiąc tym samym, że tylko

⁹ W. Gutowski, dz. cyt., s. 45.

to doznane, niczym nie uśmierzone cierpienie liczy się w ostatecznym rachunku życia. Dramat związany z zaginięciem syna rozpoczyna książkę, powraca w trakcie jej pisania, obejmuje zakończenie. Poszukiwanie dawnych dziejów rodziny i pisanie autobiografii jest pokazane jako remedium na utratę pracy i owo podstawowej wagi matczyne cierpienie.

Nie tylko rozpacz terażniejszości staje się naszym udziałem, ale poznajemy też partiami – od początku książki aż po jej koniec – szczegóły traumatycznego wydarzenia: zaginięcie syna przed laty i – w trakcie owego teraz opowieści – uzyskanie przez matkę dokumentacji odnalezienia ciała. Bez dziennikowego układu nie mogłoby owo teraz zdominować całej, pisanej jakby w przerwach cierpienia, autobiografii, która jest przecież rekonstrukcją trwającego wiele dziesięcioleci życia. Tymczasem porządek autobiografii podporządkowany jest nieporządkowi dziennika – a raczej wszystko, co przeszłe, zostało podporządkowane bolesnemu teraz. Tu leży sens bezprecedensowego połączenia przez Andę Rottenberg dwóch różnych gatunków literackiej intymistyki. To, co pozostaje tylko autobiografią, zachowuje oczywiście ślady chronologicznego porządku: najpierw mówi się o najdawniejszych dziejach rodzin, później o coraz mniej dawnych. Tyle, że terażniejsze wydarzenia zewnętrzne i – te najważniejsze – wewnętrzne, żywiołowo wdzierają się wciąż na plan pierwszy.

Nie tylko dziennik burzy chronologię autobiografii. Jest jeszcze dodatkowy sposób porządkowania materii autobiograficznej, którym jest pisanie czegoś, co można by nazwać rozdziałami monograficznymi. Mogą to być rozdziały poświęcone jakiejś jednej osobie, obejmujące fragment jej biografii – jak rozdział o śmierci matki; mogą być jednak także monografie zjawiska – jak rozdział *Czekanie*, w którym z kolei wszystkie fakty zyskują podrzędny status ilustracji tytułowego stanu psychicznego.

Na dodatek autorka mnoży czasy. Jednym jest dawny czas przeszły rekonstruowany ze wspomnień, źródeł pisanych, fotografii – należący do autobiografii czas pradiadków, dziadków i rodziców. Drugi – owo ważne dziennikowe teraz. Jest też i trzeci: czas niedawnej przeszłości; dzieciństwa syna i jego młodości, historia jego dzieci i żon. Wszystkie trzy czasy na ogół obecne w każdym rozdziale, powodujące, że o żadnej linearności nie może być mowy, bo ciągle coś się nowego przypomina albo coś innego zachodzi. Jak to działa i czemu to służy?

Dla mnie odtwarza to sposób naszego funkcjonowania w świecie, przede wszystkim zaś nasz sposób myślenia o rzeczywistości, uzależniony od doraźnych bodźców. Jest zatem coś autentycznego w tym bałaganie. Pokazuje on nie tylko nieciągłość dziania się i myślenia, ale powoduje, że nie mają one końca. W świecie Andy Rottenberg zarówno koniec, jak i początek najłatwiej

wyznaczyłoby to, co zewnętrzne: co jest mechanicznym początkiem i końcem procesu pisania. Wyznaczyłoby, gdyby nie opowieść o aktualnym cierpieniu – ta jedna jest na tyle ważna, że staje się ramą opowieści i obsesyjnie powraca w jej toku.

W rezultacie powstał wariant autobiografii nieuporządkowanej, o formie zapowiedzianej przez autorkę już u początków opowieści w słowach, które może powtórzyć spora liczba debiutujących autobiografów: „Ledwo zaczynam, a już wpadam w bezradność. Nie umiem robić wypisów z pamięci. Nie potrafię artykułować przeszłości: odtwarzać faktów, rekonstruować myśli, opowiadać o uczuciach”¹⁰. Można by sądzić, że mamy do czynienia wyłącznie z programem negatywnym. Cóż to bowiem innego, jak nie usprawiedliwienie bałaganu nieumiejętnością zrobienia porządku? A przecież dalszy ciąg wyznania zmienia ten sens całkowicie i pokazuje estetyczną i moralną wartość pisania wbrew wszelkim pisarskim obyczajom: „Narracja wymaga wartkiej akcji, barwnego opisu, celnej charakterystyki i żywego dialogu: setki stron mijania się z prawdą, bo prawda popsuje formę i złamie zasady budowania utworu”. Nie wszystko jest tu słuszne. Akurat od autobiografii nikt wartkiej akcji nie wymaga. Ale słowa „prawda popsuje formę” brzmią znajomo i prowadzą do tezy ważkiej i wyrażonej dobitnie: „Prawda jest bezforemna”.

Z czego tym razem płynie to przeświadczenie, wyraźne echo dwudziestowiecznej autorefleksji literackiej, odsyłające czytelnika aż do *Pałuby* i toczonych w niej bojów w imię prawdy przeciw wszystkim powieściowym formom?

Przede wszystkim – jak niegdyś u Irzykowskiego! – ze świadomości, że forma wymaga wyboru i nie jest w stanie ująć nadmiaru rzeczywistości. „A co z tym banałem codzienności, co z ciągiem nieudanych przyjaźni i romansów, gdzie podziąć niespełnione marzenia i nudne wieczory, jak się przyznać do żalonych klęsk zawodowych, finansowych i rodzinnych? [...] Miliony chwil, najczęściej błahych dla innych i po latach także dla nas samych, zdarzeń podobnych do siebie i z sobą nieporównywalnych – zapada w niepamięć, ponieważ nie otrzymały właściwej formy” [s. 13]. A zatem – jednak forma, ale „właściwa”. To, co Anda Rottenberg robi z czasem w swojej autobiografii, jest niszczeniem formy przyjętej – i poszukiwaniem formy „właściwej”. Również w imię nieogarnioności świata. To oczywiście szlachetna utopia – i zniszczywszy porządek opowieści autorka nie stara się nawet jej realizować, bo oczywiście pisanie o wszystkim byłoby artystycz-

¹⁰ A. Rottenberg, *Proszę bardzo*, Warszawa 2009, s. 13.

nym samobójstwem. Jakichś wyborów dokonuje, bo musi, skrywa je jednak, poddając czasowość swojej narracji nowej zasadzie, którą można nazwać nieprzewidywalnością.

Własnej formy wymaga także potrzeba wyrażenia szczególnego statusu autorki: osoby typowej, należącej do pokolenia, którego opis daje autorka na s. 14 – i jednocześnie ustawicznie osobnej, której nie da się zidentyfikować „ani z grupą rówieśniczą, ani polityczną, ani wyznaniową, ani wreszcie – narodową” (tamże). „Wydaje się – konkluduje autorka – że roztopienie najzupełniej osobistego losu w tym ogólniejszym [...], może być warte namysłu. Powinam tylko to wszystko jakoś uporządkować [...]” [s. 15].

Jak widać, w przypadku świadomości literackiej Andy Rottenberg na nic zdają się uporządkowania dobrze wypróbowane i każda trudność każe porządkować na nowo. Myślę, że konfiguracja temporalna autobiografii tej autorki stanie się jeszcze przedmiotem refleksji badaczy gatunku. Na razie policzmy poniesione przez autorkę straty i korzyści wynikające z odmienności nowego uporządkowania.

Stratą może być na pewno irytacja części czytelników – może być jednak zrównoważona zainteresowaniem innych. Korzyścią może być, jak powiedziałby Irzykowski, „zapach prawdy”, wrażenie autentyczności konterfektu podmiotu, podejmującego co chwila nowy wątek, a zatem i nową rolę bez szczególnej dbałości o spójność¹¹. Podmiot autonarracji Michała Głowińskiego dzięki wielorakiej, mistrzowskiej spójności wywodu robi wrażenie monolitu: jego narracyjne teraz oświetla bez wyjątku całą opowiedzianą historię jednolitym światłem dystansu i ironii. Bo też pewnie tak jest, że *Kręgi obcości* są wytworem pełnej dojrzałości. Podmiot *Proszę bardzo* pozostaje zaś bardzo różny w różnych momentach swej opowieści; choć być może to rozpacz jest jego rysem najmocniejszym. Parę obserwacji języka tej autobiografii pozwoli rzecz uzasadnić.

Język, którym pisze autorka, jest zbliżony do języka mówionego: często operujący równoważnikami zdania, eliptyczny, dobitny. Zresztą różnicowane: spośród różnych stylów najbardziej wyrazisty jest tu język emocji: pełen paralelizmów leksykalnych i składniowych, a w rezultacie niekiedy zdań długich na cały nieraz akapit; wypowiedzianych jakby na jednym oddechu.

Czasami jest to język ironiczny – jakże jednak różny od stonowanej (auto)ironii Głowińskiego! U Andy Rottenberg ironia jest bronią, która pozwala na zawoalowany nieco atak wobec ludzi i postaw. Jaki podmiot wyłania

¹¹ O „polifonii Ja”, „bogactwie głosów wewnętrznych, reprezentujących części «ja»” por. P. K. Oleś, *Autonarracyjna działalność człowieka*, w: *Narracja. Teoria i praktyka*, dz. cyt.

się z tej opowieści? Niejednolity, gdy chodzi o cechy, które mogłyby zdecydować o jego tożsamości. Wyłania się ktoś, o którym nie bardzo wiemy, jaki jest. Za to niezwykle mocno odczuwamy jego obecność widoczną w sposobie mówienia – stąd tak mocno czujemy, co przeżywa.

Tę różnicę w hipotetycznej tożsamości podmiotu pokazują tytuły obu autobiografii. Tytuł *Kręgi obcości* jest dokonaną *ex post* definicją własnej traumy. *Proszę bardzo* może powiedzieć o swojej książce ktoś, kto nie jest w stanie dokonać definicji swego życia i swego cierpienia. Żyje w stanie dezintegracji i oto właśnie, tymi słowami, ten wyrażający się w autobiografii stan rzeczy czytelnikowi prezentuje.

Podmioty obu tak różnych opowieści zdają się ilustrować różnicę między Ja pokantowskim, dla którego czas jest bezpieczny, bo właśnie buduje tożsamość – a Ja heideggerowskim i freudowskim, dla którego czas jest czymś obcym i jakby tożsamości się przeciwstawia¹². Pierwsze z owych Ja buduje narrację z początkiem i końcem, narracja drugiego Ja „przebiega w cyklu ciągłych nawrotów, usiłując zaledwie zbliżyć się do swego mrocznego źródła”. „Narracja chciałaby [...] przebiegać linearnie, domykając się w pełnej i samowystarczalnej całości, ale to, co rzeczywiste, nie pozwala [...]; rzeczywiste powraca i przerywa bieg opowieści, zmuszając ją do potknięć i powtórzeń”¹³.

III

O tym, że opowieść autobiograficzna Michała Głowińskiego jest mocno osadzona w tradycji, wiemy z wypowiedzi samego autora powołującego się na wzór autobiografii J. S. Milla. Nic dziwnego, że i chronologiczne konfigurowanie czasu, i związana z tą konfiguracją monolityczność podmiotu są mistrzowską kontynuacją tradycji.

Dążenie do odnowienia form autobiografii widzieliśmy w cytowanym „programie” Andy Rottenberg. W jej odrzuceniu zasady chronologii i próbie stworzenia własnego porządku można upatrywać nowego wzorca autobiografii, przynajmniej w rozumieniu niektórych badaczy. „Byłoby z wielkim pożytkiem dla autobiografii – pisze John Sturrock – gdyby dojrzano, jak mało ją dzieli od fikcji, gdyż na ogół autobiografowie niewiele korzystają z wolności, która im przysługuje” – a zdaniem autora autobiografowie niewolniczo

¹² Rozróżnienie za A. Bielik-Robson, *Słowo i trauma: czas, narracja, tożsamość*, w: *Narracja i tożsamość (I)*, red. W. Bolecki i R. Nycz, Warszawa 2004.

¹³ Tamże, s. 15.

trzymają się chronologii. Tymczasem autobiografia może wykorzystywać dobroek psychoanalizy, odtwarzając „utajoną mitologię życia”, widoczną w obsesyjnych strukturach umysłu. „Jeśli o chronologię chodzi, [psycho]analiza krąży tam i z powrotem między przeszłością a terażniejszością, a jej ciągłość opierać się będzie nie na następstwie zdarzeń przeszłych, lecz zachodzących w umyśle w terażniejszości”¹⁴ – konkluduje badacz, jakby pisał głosę do *Proszę bardzo*. Wydaje się, że atak przypuszczony dalej przez badacza na zasadę chronologii w autobiografii jest nieco przesadny, zważywszy, że to zasada nie tylko biografii, ale wszelkiej historii. Trudno też upatrywać w zasadzie chronologii fałszu polegającego na nadaniu czasowi rangi przyczynowości. Mało kto chyba, czytając autobiografię, widzi w jej chronologicznym uporządkowaniu coś więcej niż czyste następstwo wydarzeń. Tradycyjny wariant autobiografii ma z pewnością przed sobą długie życie. Niemniej jest prawdą, że nowy wariant autobiografii może „zawładnąć życiem w sposób oryginalny”.

Słusznie też twierdzi Sturrock, iż nadanie opowieści autobiograficznej ciągłości innej niż chronologiczna pozwala bezpośrednio obcować z podmiotem. To, co początkowo odczytujemy jako beład, jest prawdziwym wyrazem Ja. „Porządek, w jakim myśli czy wspomnienia zapadają w naszą świadomość, jest najwyższej wagi; stanowi dla nas wskazówkę przy odczytywaniu ich najgłębszych znaczeń”¹⁵. Dechronologizacja zatem byłaby jakąś nową możliwością pisania autobiografii.

Poznawcze gry z literacką formą może uprawiać każdy – i uprawia. Tak się jednak złożyło, że w przypadku dwóch omawianych autobiografii męska narracja jest tradycyjna, kobieca – nietradycyjna. Być może rację mają badaczki literatury kobiecej, przypisując zamięłowanie do wolności (a to w literaturze nie tradycyjność) kobietom. Historia dyskryminacji kobiet jest zarazem „historią ich wolności od edukacyjnych rygorów, dogmatów i stereotypów kształtujących męską mentalność i egzystencję”¹⁶ – pisze Ewa Kraskowska – wykluczenie zaś bywa przedstawiane, choćby przez Virginie Woolf, jako „źródło inspiracji, nowatorstwa i twórczej radości”¹⁷. To prawdopodobnie owa – kobieca? – żywiołowość i wolność formy, pozwalająca na prymat „teraz” i obsesyjną obecność cierpienia powoduje, że emocjonalnie z podmiotem tej narracji każda czytająca może zidentyfikować się całkowicie.

¹⁴ J. Sturrock, *Nowy wzorzec autobiografii*, w: *Autobiografia*, red. M. Czermińska, Gdańsk 2009, s. 132.

¹⁵ Tamże, s. 133.

¹⁶ E. Kraskowska, *Wielka narracja kobieca*, w: *Opowiadanie w perspektywie badań porównawczych*, red. Z. Mitosek, Kraków 2004, s. 94.

¹⁷ Tamże, s. 96.

Swoją drogą warto też zauważyć, że swoje doświadczenie zamyka w dzienniku-autobiografii wielka niema polskiej prozy współczesnej – kobieta stara. W odróżnieniu od poezji, gdzie starych i znakomitych poetek wiele, prozę kobiecą zdominowała młodość i dojrzałość. Może i w tym aspekcie Anda Rottenberg wykracza poza przyzwyczajenia współczesnych twórców i odbiorców literatury.

On Michał Głowiński's and Anda Rottenberg's Autobiographical Narrations

Summary

The paper presents two contemporary autobiographies: one, treated as an example of a masterly realization of the genre tradition – and the other, which is an example of an autobiography of a new type, at the same time being a woman's work.

Elżbieta Dąbrowicz
Uniwersytet w Białymstoku

Biografia transgraniczna. Migracje jako problem tożsamości w polskim wieku XIX*

Ruchome granice

We wstępnych artykułach biograficznych zawartych w pierwszym tomie cennej antologii *Wiek XIX. Sto lat myśli polskiej* (1906), odnoszących się do przełomu XVIII i XIX stulecia, zwraca uwagę pewien typ informacji, które nie występują bądź występują sporadycznie w biogramach sporządzanych przez autorów późniejszych generacji. Oto kilka przykładów. W ustępie o Stanisławie Staszicu czytamy: „Miejscem urodzenia jest Piła, na Schneidemühl przeznaczona, w dawnym wojew. Poznańskim, na samej granicy dzisiejszych Prus Zachodnich”¹.

Z kolei prezentację sylwetki Hugona Kołłątaja otwiera szczególnego rodzaju wywód genealogiczny: „Pochodzi z rodziny litewskiej, która po najeździe Michała Aleksiejewicza w roku 1654 i poddaniu Smoleńska przez Obuchowicza gwałtownie wraz z innymi ziemiańskimi ze Smoleńszczyzny wygnana, osiadła po tej stronie Dniepru w ziemiach przez Rozejm Andruszowski nie tkniętych. Rodziny takie w Rzplitej stanowiły kategorię Exulan-

* Niniejszy artykuł jest rozszerzoną wersją referatu, który ukaże się w książce pokonferencyjnej na temat polsko-bałtyckich związków kulturowych. Ze względu na miejsce wydania (Daugavpils) będzie miał bardzo ograniczony obieg czytelniczy, stąd decyzja opublikowania go po raz drugi.

¹ *Wiek XIX. Sto lat myśli polskiej. Życiorysy, streszczenia, wyjątki*, t. 1, red. I. Chrzanowski, H. Galle, S. Krzemiński, Warszawa 1906, s. 1.

tów Smoleńskich i posiadały odrębne prawa polityczne na Litwie, korzystając z własnych sejmików, własnych posłów na sejm, własnych sędziów wybieralnych, godności, urzędów, a trwało to nawet jeszcze po pierwszym rozbiórze². Kołłątajowie najpierw mieli majątek na Wołyniu, potem osiedli w Sandomierskiem, gdzie przyszedł na świat Hugo.

Biogram Tadeusza Czackiego zaczyna się od jego przyścia na świat w „dziedzicznym” Porycku. Dalej następują informacje o „tułactwie” dziecka, które ledwo wyszło z niemowlęstwa. Działalność polityczna ojca spowodowała na rodzinę prześladowania, matka zmarła. „Poryck zajęły wojska Kreczetnikowa, niszcząc zbiory i inwentarze”³.

Inny bohater antologii, Jan Chrzyciel Albertrandi, „Był synem Włocha, osiadłego w Warszawie a uważającego się za Polaka”⁴. Również Józef Wybicki miał obce korzenie. „On sam ród swój wywodził z Danii. Stamtąd-to przybył do Polski niejaki Wyben i, osiadłszy na Pomorzu, dał początek potomstwu, które się spolszczyło na ‘Wybickich’”⁵.

Lektura biogramów zamieszczonych w antologii pokazuje, jak typowym zjawiskiem była w przeszłości migracja. Bohaterowie omawianego tomu wielokrotnie się przemieszczali, wędrowali też ich dziadowie i ojcowie. Zdarzało się, że zmieniali przy tym nie tylko lokalizację przestrzenną, ale i status społeczny. Bywało, że migracjom ludzi towarzyszyła niestabilność terytorialna: zmiany granic państwowych, nazw miejscowości, nowe podziały administracyjne. Można więc było nawet nie zmieniać miejsca zamieszkania, a mimo to migrować.

W badaniach nad literaturą XVIII i XIX wieku zagadnienie migracji zostało skutecznie przesłonięte przez temat podróży z jednej strony, a emigracji z drugiej⁶. Wymienionych wcześniej twórców „myśli polskiej” dałoby się zresztą odnaleźć w grupie podróżników lub emigrantów. Staszic odbywał przecież wojaże w celach edukacyjnych i naukowych. Podobnie Albertrandi. Kołłątaj i Wybicki poznali smak wychodźstwa. Ani kategoria podróży, ani emigracji nie oddaje wszelako specyfiki doświadczenia biograficznego, które stało się udziałem wymienionych osób. Sądzę, że w odniesieniu do nich wszystkich (oraz wielu innych przypadków) adekwatny byłby termin

² Tamże, s. 55.

³ Tamże, s. 134.

⁴ Tamże, s. 159.

⁵ Tamże, s. 187.

⁶ We współczesnej refleksji naukowej temat migracji jest tematem „gorącym”, ale przede wszystkim w socjologii i w historii. Na uwagę zasługuje seria wydawnicza „Socjologia i społeczeństwo” ukazująca się pod patronatem Pracowni Migracji Masowych w Instytucie Historii PAN. W historii literatury zagadnienie to traktowane jest wciąż marginalnie.

biografia transgraniczna, to znaczy taka, która wymusza ponawianie próby przekraczania granic i zakorzeniania się w nowych warunkach. Przypuszczam, że przekraczanie granic w większym stopniu ważyło wtedy na kształtowaniu osobowości jednostkowej i tożsamości narodowej, niż osiadłość czy gniazdowość tak uwydatniana w XIX-wiecznych rozważaniach o charakterze narodowym.

Motyw granicy odgrywa znaczącą rolę w pisarstwie autorów, za których dorosłego życia dokonały się rozbiory. Warto namysłu w tym kontekście są dzieła Juliana Ursyna Niemcewicza, zwłaszcza *Listy litewskie*, *Podróże historyczne po ziemiach polskich* i *Śpiewy historyczne*. Ich twórca operuje rozróżnieniem między granicami arbitralnymi a naturalnymi. Żyjąc w świecie o zmiennych granicach zdradza szczególne przywiązanie do motywu rzeki granicznej. Granice w jego rozumieniu są przeważnie ruchome, ale nigdy płynne. Wiele zbieżności z ledwie zasygnalizowanym tu sposobem widzenia świata zdradza mało znana historykom literatury praca Stanisława Platera *Jeografia wschodniej części Europy, czyli opis krajów przez wielorakie narody sławiańskie zamieszkałych* (1825). „Jeografa” interesuje narodowościowa mozaika Europy Wschodniej, wielość języków, wyznań, zróżnicowanie społeczne, poziom cywilizacyjny jej mieszkańców. Przy czym podział wedle kryterium językowego nie zawsze pokrywa się z wyznaniowym, granice etniczne przebiegają inaczej aniżeli społeczne. Badacz uwzględnia ponadto czynnik wpływów kulturowych, między innymi ekspansywność „Teutonów” wykazujących usposobienie migracyjne i zdobywających przewagę nad ludnością tubylczą. Plater śledzi nie tylko rozmaite przebiegi granic we współczesnym sobie świecie sławiańskim, ale snuje też refleksje nad przeszłością: „Imię Polski jest jedno z najdawniejszych, ale nie jednaką w różnych wiekach obejmowało przestrzeń. Aż do połowy XVI wieku Polska od Bugu aż po Odrę sięgała”⁷. Jej granice rozszerzały się, a potem kurczyły. Moment zwrotny przypadł na panowanie Jana Kazimierza. Od traktatów oliwskiego i andruszowskiego obszar państwa zaczął topnieć aż do całkowitego zniknięcia.

Uwrażliwiony na granice wszelkiego rodzaju Plater należał do tych, którym dane było realizować biografię transgraniczną. Przez jego losy oraz innych osób z rodziny Platerów można śledzić, jak zmieniał się ich świat, jakich wyborów i przystosowań zmiany te od nich wymagały. Autor *Jeografii* urodził się w Daugeliszkach, a zmarł w Poznańskim. Jego starszy brat urodził się w Krasławiu, zmarł również w Poznańskim. Migracja jest w realiach XIX-wiecznych zjawiskiem wszechobecnym. Nie żyje się wówczas w świe-

⁷ S. Plater, *Jeografia wschodniej części Europy, czyli opis krajów przez wielorakie narody sławiańskie zamieszkałych*, Wrocław 1825, s. 123.

cie zastanym. Stąd też biografię należałoby opisywać jako ciąg procederów adaptacyjnych, sposobów na odnajdywanie się w zmiennym świecie. W takiej perspektywie warto pytać o tożsamość regionalną, o jej relację do tożsamości nabywanych.

Inflantczyk – Wołyniak – Litwin

W silnie wspartej na doświadczeniu własnym Józefa Ignacego Kraszewskiego *Powieści bez tytułu*, z akcją osadzoną w Wilnie oraz w bliższej i dalszej okolicy, ma miejsce nieco absurdalna rozmowa między jednym z ważniejszych bohaterów utworu, Bazylewiczem, akurat parającym się przelotnie guwernerką a jego pracodawcami, małżeństwem Kłapciów. Rzec dotyczy rodowodu napotkanego przez nich w podróży uniwersyteckiego kolegi guwenera, Stanisława Szarskiego. Kłapciowie nie wypytują o nieznanego bezinteresownie. Mają córkę na wydaniu, lecz niezbyt urodziwą. Guwerner rozpala ich ciekawość, mówiąc, że Szarski, chociaż wygląda na łązęgę, jest w istocie człowiekiem dobrze urodzonym i majątnym, tyle że dziwakiem, amatorem samotnych wędrowek. Mówiąc to, Bazylewicz bez mrugnięcia okiem kłamie. Obawia się, że ubogi znajomy zaszkodzi mu w oczach podkomorzostwa.

Na pytanie Kłapciowej: „[...] któż go rodzi?“, Bazylewicz zmyśla bez zastanowienia: „Podobno baronówna von Petersdorf”. Kłapeć wnioskuje: „Kiedy ‘dorf’, to być musi z Inflant”. Kłapciowa prosi o powtórzenie trudnego nazwiska baronówny. Bazylewicz odpowiada na chybił trafił: „Baronówna von Paulinadorf”. W dalszym ciągu rozmowy zmyślane nazwisko pojawia się jeszcze w dwóch analogicznych pod względem słowotwórczym wersjach: „Furmansdorf” i „Matthiasdorf”. Kłapeć, ani trochę niezbity z inflanckiego tropu, kontynuuje dywagacje: „Inflantczycy... generalnie dziwacy [...] znałem jednego, panie dobrodzieju, jadł tabakę i połykał całe laski laku – słychana to rzecz?” Bazylewicz, chcąc ostatecznie wygasić, mimochodem wywołane, zainteresowanie Szarskim, rozszerza zakres jego mniemanego dziwactwa na sferę dla rodziców panny nieobojętną: „kobietami się brzydzi”. By mieć ostatnie słowo w sprawie, Kłapeć po raz trzeci wykonuje operację przemiany cechy indywidualnej w typową: „Inflanckie dziwactwo! [...] nic innego...”⁸. Szarski zniknął Kłapciom z oczu, naznaczony piętnem stereotypu regionalnego, w dodatku takiego, z którym nie miał nic wspólnego⁹.

⁸ J. I. Kraszewski, *Powieść bez tytułu*, t. 3, Kraków 1974, s. 33–34.

⁹ O stereotypach zob. Z. Bokszański, *Stereotypy a kultura*, Wrocław 1997.

Poza odtworzonym pokrótce epizodem, Kłapciowie nie odgrywają w powieści Kraszewskiego żadnej roli. Nie ma też wspomniana rozmowa znaczenia dla Szarskiego, który zostaje Inflantczykiem na chwilę tylko i bez dalszych następstw. Przywołana scena pokazuje przede wszystkim – i jest to bodaj główna jej funkcja w powieści – talenty adaptacyjne Bazylewicza. Przy tej okazji bowiem czytelnikowi przypomina się pierwsze z nim spotkanie, kiedy to ów przyszły student pieszo, prawie bez butów, zmierzał do Wilna.

Zmyślona *ad hoc* inflanckość Szarskiego, chociaż nie wywołuje fabularnych konsekwencji, zwraca wszelako uwagę na pewną stałą praktykę w zachowaniach słownych nie bohaterów nawet, lecz narratora. Mianowicie z reguły nie jest narratorowi obojętne, skąd się jego bohaterowie wywodzą, kim są w sensie przynależności regionalnej czy narodowej. O Bazylewiczu zaraz dowiadujemy się, że jest Podolakiem. O ojcu Szarskiego, że Litwinem. O sąsiedzie ojca – że „pocziwym Litwinem”. „Pocziwym Litwinem” jest też Michał Żryłło – student, z którym Szarski się przyjaźni. Wiadomo od razu, kto jest w powieści Żydem. Ponadto Żyd Dawid Abramowicz Białostocki nazywa się tak dlatego, że jego rodzina przybyła do Wilna właśnie z Białegostoku¹⁰.

Identyfikacja regionalna stanowi w *Powieści bez tytułu* naturalny rys bohaterów. I nieuchronnie stwarza pomiędzy nimi dystans. Największy pojawia się oczywiście w relacjach z Żydami, ale również Inflantczyk, jak wynika z przytoczonej wyżej rozmowy, może budzić w innoplemieńcach daleko posuniętą rezerwę. Może być dla nich tak dziwny, że aż prawie lub dosłownie wstrętny. Ileż pogardy zresztą okazuje Podolak swoim litewskim pracodawcom, opowiadając im oczywiste banialuki o nieistniejącej baronównie.

Etykietowanie regionalne wyznacza też dystans między narratorem a bohaterem. Jeśli bowiem narrator mówi o kimś „Litwin”, „Podolak”, „Żyd”, sygnalizuje zarazem, że sam nie jest ani Litwinem, ani Podolakiem, ani tym bardziej Żydem. Kim zatem? Co znamienne, nie dystansuje się w taki sposób od Szarskiego. Nigdy nie zobaczy w nim Litwina, mimo że cechę tę silnie zaznacza, wprowadzając do świata powieściowego jego ojca. Dzieje się tak pewnie dlatego, że Szarski jest mu bliższy od pozostałych bohaterów i niepodobny do nich pod żadnym względem, a przez ojca nawet wydziedziczony za to, że zdecydował się poświęcić literaturze. W ekstrawagancji swo-

¹⁰ „Na tyłach mieszkał ojciec Dawida, Abram Białostocki, stary Żyd z długą siwą brodą, urodzony jeszcze w miasteczku, od którego wziął nazwisko, i pamiętający świetne czasy Pani Krakowskiej i Wersalu polskiego. Ojciec jego, a dziad Dawida, miał niegdyś zajezdny dom w Białymstoku i na kawalerii narodowej, stojącej tam czas jakiś, dorobił się kapitału, z którym Abram na większą już skalę rozpoczął”. J. I. Kraszewski, dz. cyt., s. 90.

jej gotów byłby nawet związać się z Żydówką, co nikomu z jego przyjaciół i znajomych nie mieściło się w głowie. Jakkolwiek by nie wyjaśniać, dlaczego w Szarskim narrator nie eksponował jego litewskości, nie ulega kwestii, że Szarski-junior, literat jest w mniejszym stopniu Litwinem aniżeli jego ojciec zasiedziały w swoim majątku, tradycjonalista do szpiku kości. Podobnie – o czym narrator wprost powiadamia – Dawid Białostocki jest Żydem w mniejszym nasileniu aniżeli jego przodkowie. „Dawid już powierzchownie cokolwiek mniej był Żydem, a choć jarmużki nie zrzucił jeszcze i głowę golił, pokrywał ją, wychodząc na ulicę, kapeluszem lub aksamitną czapką, nie nosił i żupana, tylko surdut i płaszcz zwyczajny, palone buty, wytwornej roboty, a nawet rękawiczki”¹¹. Jeszcze dalej na drodze „reformy” zaszły dzieci Dawida: „[...] Salomon chodził do szkół, włosy nosił długie i zrzucił resztki dawnego stroju, a młodziuchną Sarę wychowywano starannie pomimo oszczędności, usiłując z niej zrobić panienkę nie Żydóweczkę”¹². Narrator – nawiasem dodam – nie zachowuje równego dystansu w stosunku do wszystkich żydowskich bohaterów. Wobec tradycjonalistów nie kryje wstrętu: „Starzec żył tu z żoną swoją Ruchlą, prostą i brudną Żydowicą, w dostatku, ale niechlujstwie, do którego oboje przez skąpstwo i nałóg przywykli [...]”¹³. W ortodoksach piękna nie ma ni krzty. W Żydach zasymlowanych z kolei uderza narratora ich fizyczna uroda. Niezwykle piękna jest Sara, ale też jej ojca opisuje się jako mężczyznę „bardzo przystojnego”, „z czarnym okiem żywym i bystrym”, o dumnym wyrazie twarzy.

Z nieskrywaną sympatią został w powieści pokazany doktor Brandt, „Niemiec niegdyś, dziś przez pół Polak długim w kraju zamieszkaniem”¹⁴. W powieści tej zatem można być Polakiem w całości, można „przez pół”, można być Polakiem z urodzenia, a można przez zasiedzenie. Kto gdzie przystaje, takim się staje.

Co znaczy przywołany na początku ów epizod inflancki w kontekście powyższych uwag, uwag osnutych wokół informacji rozrzuconych w *Powieści bez tytułu* tam i sam, jakby mimochodem, bez świadomej intencji? Wcale nie tak mało, jak można było zrazu sądzić. Inflancka tożsamość Szarskiego, przygodnie, bez jego wiedzy, prawem kaduka mu nadana, wskazuje na płynność statusu społecznego postaci. Szarski odbywa drogę ze wsi do miasta

¹¹ Tamże, s. 91.

¹² Tamże, s. 92. O wątku żydowskim w *Powieści bez tytułu* zob. J. Fiecko, *Kwestia żydowska we współczesnych powieściach Kraszewskiego*, w: *Europejskość i rodzimność. Horyzonty twórczości Józefa Ignacego Kraszewskiego*, red. W. Ratajczak, T. Sobieraj, Poznań 2006, s. 237–240.

¹³ J. I. Kraszewski, *Powieść bez tytułu*, t. 3, s. 90.

¹⁴ J. I. Kraszewski, *Powieść bez tytułu*, t. 2, Kraków 1974, s. 202.

i z powrotem, a potem jeszcze raz. Ani tu, ani tam nie jest na swoim miejscu. Ponieważ jest nie wiadomo kim, można z niego zrobić kogokolwiek. Nawet Inflantczyka.

Powieść bez tytułu, interesująca dla badaczy przede wszystkim jako utwór o powołaniu pisarskim bądź jako panorama literackiego Wilna z ostatnich lat przed Powstaniem Listopadowym i z początku lat 30. XIX wieku, jest też obrazem tamtejszych skomplikowanych relacji międzyludzkich, wzajemnych odniesień naznaczonych stereotypami etnicznymi czy regionalnymi z jednej strony, z drugiej – uwikłanych w długofalowe procesy modernizacyjne, modyfikujące pierwotną tożsamość regionalną czy etniczną. W powieści ważne jest, kto się kim urodził, ale zarazem nie sposób przewidzieć, kim umrze. Niemiec może się stać Polakiem, Żydówka – niemiecką aktorką. Gdyby analizując utwór Kraszewskiego, obok rozbudowanej problematyki literackiej, uwzględnić zasygnalizowane kwestie identyfikacyjne, należałoby zadać sobie pytanie: jak w zbiorowości tak zróżnicowanej i warunkach popowstaniowych można było uprawiać literaturę narodową; narodową właśnie?

Stanisławowi Szarskiemu, jak skądinąd wiadomo, Kraszewski użyczył sporo z własnych życiowych doświadczeń. Wyposażył go w swoje przebrane studia medyczne, w swój zawód pisarski, mrówczą pracowitość, konflikt z ojcem, perypetie z żydowską uczennicą. Nie zaszczerpił mu natomiast tego, czego sam nie miał, poczucia zadomowienia, solidnego osadzenia we własnym miejscu, rodzinie i środowisku. W liście do brata Kajetana z 12/24 grudnia 1858 roku znalazło się stwierdzenie, które trudno nam dzisiaj od razu zrozumieć: „Dziś Wy Podlasiacy, ja jakiś tam Wołyniak, Lucjan Litwin niby, a każdy w swoją stronę idzie i swoje kółko formuje”¹⁵.

W cytowanym fragmencie Kraszewski zastanawia się nad aktualną sytuacją – swoją i najbliższej rodziny. Ani myśli pocieszać siebie i adresata nadzieją, że rodzina przetrwa rozproszenie bez szwanku. Nie apeluje do niego, by się trzymali razem mimo odległości. Przeciwnie, stan rozproszenia uznaje za faktyczny i nieodwracalny. Wręcz oddala braci od siebie, regionalnie ich etykietując. W liście tym, kiedy mowa o Podlasiaku, Litwinie, Wołyniaku – podobnie jak w *Powieści bez tytułu* – chodzi nie o wewnętrzne poczucie przynależności do danej wspólnoty regionalnej, lecz o tożsamość społeczną, czyli – powtarzam za Chrisem Barkerem – konstrukt złożony z oczekiwań i opinii innych wobec danej osoby¹⁶.

¹⁵ J. I. Kraszewski, *Listy do rodziny 1820–1863*, cz. 1: *W kraju*, oprac. W. Danek, Kraków 1982, s. 411.

¹⁶ Ch. Barker, *Studia kulturowe. Teoria i praktyka*, Kraków 2005, s. 250.

Pisząc o sobie, że jest teraz „jakimś tam Wołyńczykiem”, Kraszewski daje poznać, że próbuje się odnaleźć w lokalnej społeczności, a zarazem jako Wołyńczyk przyszywany, tymczasowy, może być zaledwie „jakiś tam”, gorszy od tych rodowitych, jako gorszy przez nich, a w rezultacie i przez samego siebie, postrzegany. Już nie mówiąc o tym, że zapewne o Wołyńczykach sam ma wyrobione, nie najlepsze zdanie.

Wyczulenie Kraszewskiego na tożsamościowe zawirowania etniczne odzywa się przy najrozmaitszych okazjach, nierzadko wtedy, kiedy pisarza absorbuje całkiem inny temat. Przykładem może być wzmianka o Heinrichu Heinem w *Chorobach wieku*, gdzie ten zostaje określony jako Niemiec sercem, Francuz głową, a z urodzenia Żyd¹⁷.

Kraszewski, „jakiś tam Wołyńczyk” z cytowanego listu do brata, wprowadza nieco zamętu do wywodu Józefa Bachórze w artykule *Litwa – ojczyzna Kraszewskiego*. Uczony przypomina podstawowe dane biograficzne: przyszedł pisarz urodził się w Warszawie, wychował na Podlasiu, w granicach przedrozbiorowego województwa brzesko-litewskiego, studiował w Wilnie. Bachórze nie ma wątpliwości, że czuł się Kraszewski tak samo Litwinem jak Mickiewicz, Chodźkowie, inni filomaci i filareci, Syrokomla, że wyrastał z gleby Wielkiego Księstwa Litewskiego, części Rzeczypospolitej Obojga Narodów¹⁸. Dowodów na jego przywiązanie do Litwy istotnie nie brak. Chodzi przecież o autora monografii Wilna, pieśni *Anafielas*, dzieła o Litwie starożytnej, wieloletniego redaktora wileńskiego „Atheneum”.

Pytanie, jak dalece Kraszewski czuł się Litwinem, nie jest moim pytaniem. Ciekawi mnie natomiast, że dla innych i dla siebie bywał też Wołyńczykiem, Warszawiakiem, Drezdeńczykiem. Krótko mówiąc – chciałabym zwrócić uwagę na transgraniczność jego, i nie tylko jego, biografii. Migranców przemieszczających się w różnych kierunkach były wtedy krocie. Z biografią, którą nazywam transgraniczną, nie łączy się żadna tożsamość regionalna, lecz – podaję za Barkerem – tożsamość diasporyczna, tzn. taka, która opiera się nie na sile wspólnego terytorium, lecz na społecznej dynamice pamięci i upamiętnienia¹⁹. Nic też dziwnego, że Kraszewski najsilniej zakorzenił się w świadomości czytelników jako autor powieści historycznych.

¹⁷ J. I. Kraszewski, *Choroby wieku. Studium patologiczne*, t. 1, Wilno 1857, s. 4–5.

¹⁸ J. Bachórze, *Litwa – ojczyzna Kraszewskiego*, w: *Romantyzm, Janion, fantazmaty. Prace ofiarowane Marii Janion na jej siedemdziesięciolecie*, red. D. Siwicka i M. Bieńczyk, Warszawa 1996, s. 129.

¹⁹ Ch. Barker, dz. cyt., s. 293.

Biografie rozproszonych

W XIX wieku biografistyka rozwinęła się nad podziw. Owocześni polscy biografowie mieli świadomość społecznej wagi swoich prac. Powtarzano sobie, że w biografiach zapisuje się historia narodowa. Ksawery Godebski w *Żywocie Ludwika Hr. Platera* odczytanym 29 listopada 1846 roku w zgodzie z popularnym toposem liczył zmarłego do tych, którzy „lata swoje na usługach publicznych zużywszy, był swój tak ściśle z bytem Ojczyzny spoili, że żywot ich stał się niejako treścią dziejów krajowych”. I dodawał, że naród musi mieć pamięć swojej przeszłości, żeby nie był gładką tablicą, po której rewolucje zostawiają i ścierają swoje napisy²⁰. Porządek biografii publicznie odnotowanej i zapamiętanej miał stawiać opór targanej rewolucjami historii.

Zwłaszcza na emigracji zdawano sobie sprawę, że od wysiłku biografów zależy przetrwanie pamięci o wychodźcach. Prowadzono też intensywne prace nad biografiami zesłańców syberyjskich.

Agaton Giller, autor *Grobów polskich w Irkucku* (Kraków 1864), w *Listach tułacza* przypominał: „życie wielkich ludzi” stanowi dobytek ogólny²¹. Cieszył się, że w ostatnich czasach wzięto się gorliwiej do „opisywania żywotów”, że już wiele zrobiono, by opisać biografię Adama Mickiewicza. Bronisław Zaleski, inny zasłużony biograf emigracyjny, nie tylko „wielkich” miał na pieczy. „[...] szczegółowy żywot zacnego Polaka jest dzisiaj dla każdego z nas stosownym przedmiotem do rozmyślenia, a może stać się nie tylko wzorem, ale najlepszym nawet na boleści i smutki twardej drogi naszej kordialem”²². Tym razem „kordiał” miał czytelnik znaleźć w „życiu Litwinki”, Heleny ze Skirmunttów Skirmonttowej.

Zaleskiemu przyszło napisać wiele nekrologów i większych tekstów biograficznych. W *Roczniku Towarzystwa Historyczno-Literackiego w Paryżu* za rok 1866 zamieścił biografię generała Karola Kniaziewiczza, wzorcowego Polaka. Jest to przykład nie tylko biografii transgranicznej, ale – by tak rzec – i transgenicznej.

Szukając kolebki Kniaziewiczza – pisał biograf – znajdujemy ją w tej dawnej prowincji Rzeczypospolitej, która już wtenczas istotnie najmniej była polską, a wpływem rosyjskim najbardziej podległą – w Kurlandii. Otton Karol Kniaziewicz urodził się dnia 4. maja 1762 roku w powiecie Piltyńskim, we wsi Assiten

²⁰ K. Godebski, *Żywot Ludwika Hr. Platera senatora kasztelana K. P. Członka Towarzystwa K. Warsz. Przyjaciół Nauk, vice-prezesa Towarzystwa Literackiego Polskiego w Paryżu: odczytany na publicznem posiedzeniu Towarzystwa Literackiego Polskiego w Paryżu d. 29 listopada 1846 r.*, Paryż 1847, s. 5.

²¹ A. Giller, *Listy tułacza. List trzeci*, odbitka z „Warty”, Poznań 1883.

²² *Z życia Litwinki 1827–1874. Z listów i notatek złożył B. Zaleski*, Poznań 1876, s. 2.

dziedzicznej rodziców, a pięć mil od Lipawy położonej. Rodzina jego pochodziła z Litwy, ale dziad, który jeszcze majątność w Województwie Mińskim posiadał, osiadł już był w Kurlandii. Kiedy nasz Karol przychodził na świat, księżciem tego kraju był jeszcze królewicz Karol, inwestyturą polską 1759. roku zaszczycony, ale już w rok po urodzeniu dziecięcia, Katarzyna II wprowadzała tam na księstwo powróconego z Syberii Birona. Przez matkę Konstancję, spokrewniony był Kniaziewicz z rodzinami miejscowymi; pochodziła ona z rodziny Korfów, służącej wprawdzie przez kilka wieków w wojskach Rzeczypospolitej, ale mającej w języku niemieckim upodobanie a wyznającej protestantyzm. Wskutek układów familijnych, wychowany w wyznaniu matki nasz Karol, w mowie niemieckiej pierwsze wyrazy wymawiać zaczął. Ojciec jego Jan Kazimierz, odebrał był także nauki w uniwersytetach niemieckich i należał do najświetlejszych ludzi swojego powiatu, zostawił nawet po sobie historię Kurlandii w rękopiśmie, który w czasie wojen krajowych zaginął. Znając te wszystkie szczegóły, trudno przewidzieć jakiby kierunek nadali synowi jakkolwiek światli i kochający rodzice, gdyby na miejscu, w dotychczasowych warunkach pozostali, a wątpić można, aby ten kierunek wypadł tak dobrze jak później. Nieszczęścia domowe zrzuciły inaczej; w piątym roku życia stracił nasz Karol matkę, a ledwo dziewięć lat liczył, kiedy ojciec, przez ufność położoną w jednym kupcu z Lipawy, który go do handlowych spekulacji wciągnął, stracił majątek, i dobra swoje oddać musiał na podział dla wierzycieli, a sam szukać skromniejszego sposobu życia. Dziecko zostało u wuja, ale na krótko; po roku sprowadził już je do siebie ojciec, przyjąwszy obowiązek rządcy dóbr naprzód u krajczego koronnego Potockiego, a potem generała artylerii Bruhla²³.

W późniejszych latach Kniaziewicz nie tylko zmienił język, ale i wyznanie.

Pobyt w szkole wywarł też stanowczy wpływ i na Kniaziewicza; wszedłszy do niej z niemiecką całkiem wymową, która śmieszyła młodzieńskich kolegów, jak w Montmorency jeszcze wspominał Niemcewicz, wyszedł z niej zupełnym Polakiem; tam przyjął także wyznanie ojca, rzymsko-katolickie, a wyniósł z niej jeszcze karność, poczucie obowiązku, i to głębokie wкорwienie, jak sam się wyraża, 'że żołnierz wtenczas tylko ze stanu swojego chlubić się może, gdy się poświęca w obronie Ojczyzny, własnego króla i prawa'²⁴.

W swoim długim życiu zdążył być Kniaziewicz i Kurlandczykiem, i Wołyniakiem, i emigrantem, i pół-Niemcem i „zupełnym Polakiem”. Zmianom ulegała też jego tożsamość religijna.

We wstępie do *Pamiętki dla rodzin polskich. Cz. 1. krótkie wiadomości biograficzne o straconych na rusztowaniach, rozstrzelanych, poległych na polu boju oraz zmarłych w więzieniach, na tułactwie i na wygnaniu syberyjskiem: 1861–1866 r.*,

²³ *Rocznik Towarzystwa Historyczno-Literackiego w Paryżu, Rok 1866, Paryż 1867, s. 2–3.*

²⁴ Tamże, s. 5.

tłumacząc się z nieuchronnych błędów, biografowie (Bolesławita, Aleksander Nowolecki) pisali o trudach, które przeżyli:

[...] nie szczędziliśmy kosztów ani zabiegów i trudów w podróżach na miejsce bitew i za granicę, gdzie wielu z ran zmarłych pogrzebanych zostało; wreszcie zbierając napisy po grobowcach, i wyciągi ksiąg parafialnych i szpitalnych aktów i raportów urzędowych, przez naczelników wojennych podawanych, licznych kart pogrzebowych i zapraszających na żałobne nabożeństwa, ze wszystkich dzienników, w których znajdować się mogły podania ustne, opisy i raporta o potyczkach, jako też wiadomości o poległych i zmarłych²⁵.

Za przykład błędu posłużyła opowieść o „Prusaku nazwiskiem Sprung”, nie mówiącym ni słowa po polsku, który przeszedł na stronę powstańcą, dzielnie się spisywał i – zdaniem licznych świadków – chwalebnie poległ. Tymczasem, kiedy jego biogram był już prawie gotowy, bohater zjawiał się w Dreźnie z korektą: przeżył. Ciężko rannego wzięto z pobojuwiska do niewoli. Wyleczony, został zesłany na Sybir. W Moskwie udało mu się uciec, pieszo dotarł do Petersburga, stamtąd przez Rygę i Tylżę przedostał się do Drezna. Opowiadając czytelnikom o zmarłychwstańcu, autor wstępu do *Pamiętki dla rodzin polskich* nie zdradził się ze śladowym bodaj zdziwieniem, że w polskim albumie rodzinnym znalazł miejsce nieznaną polskiego ni w ząb Prusak. Niewykluczone przecież, że taki był z niego Prusak, jak z Kraszewskiego Wołyniak.

Można przypuszczać, że obszernie cytowana we wstępie relacja Prusaka Sprunga została tak znacząco wyeksponowana nie tylko dlatego, że unaczyniała mitręgę biografów. Sądzę, że Kraszewski przytoczył ją również ze względu na pewien szczegół, o którym wspomina ów Sprung. Chodzi o pobojuwisko. Motyw ten powraca zaraz na początku historycznego wprowadzenia do listy zmarłych: „[...] pobojuwisko trupami usłane, jak owe niewiasty co za Dioklejanowych prześladowań szły nocą zbierać potargane szczątki umęczonych braci; my iść musimy grzebać naszych umarłych, liczyć straty i zapisać na katakumbie imię i owe stare: ‘In pace’”²⁶. W biogramach transgranicznych pobojuwisko jest często punktem wyjścia bądź punktem zwrotnym, od którego zaczyna się nowy etap biografii. Jeśli nie dosłownie pobojuwisko, to taki rodzaj doświadczenia, po którym ledwie uchodzi się z życiem.

²⁵ *Pamiętki dla rodzin polskich*. Cz. 1. krótkie wiadomości biograficzne o straconych na rusztowaniach, rozstrzelanych, poległych na polu boju oraz zmarłych w więzieniach, na tułactwie i na wygnaniu syberyjskiem: 1861–1866 r., Kraków 1868, s. 5–6 (w t. 2, związany z Dyneburgiem Antoniewicz).

²⁶ Tamże, s. 10.

Znamienne, że również Stanisław Szarski, postać wiodąca *Powieści bez tytułu*, kiedy przyjeżdża studiować do Wilna ma wrażenie, że chodzi po wielkim pobojuwisku: „[...] obiegali kościoły, zachwycali się uroczymi widokami tego grodu, którego każda piędź ziemi przesiąkła tysiącem pamiątek. Głowa się paliła poecie na samą myśl, że depcze pobojuwisko, przez które przeszły tyle wieków, bohaterów, ludów, zapału i poświęceń”²⁷. Pobojuwisko świeże, co znać po sformułowaniu „każda piędź ziemi przesiąkła tysiącem pamiątek”. Pamiątki mają tu postać krwawych strzępów, a nie jak bywało w dawniejszej, przedpowstaniowej literaturze, zardzewiałych kawałków zbroi, mieczy, ludzkich kości.

Autor życiorysu Kraszewskiego w *Książce jubileuszowej dla uczczenia pięćdziesięciolecia działalności literackiej*, Antoni Pietkiewicz, nieopodal pobojuwiska usytuował narodziny pisarza. Nim przystąpił do dat biograficznych, przywołał słowami z Mickiewiczowskiego *Pana Tadeusza* rok 1812:

Konie, ludzie, armaty, orły, dniem i nocą
Płyną, na niebie gorą tu i owdzie łuny.
Ziemia drży, słyhać – biją stronami pioruny.
Wojna! wojna! nie było w Litwie kąta ziemi,
Gdzie by jej huk nie doszedł. Pomiędzy ciemnymi
Puszczami, chłop, którego dziady i rodzice
Pomarli, nie wyjrawszy za lasu granice,
Który innych na niebie nie rozumiał krzyków
Prócz wichrów, a na ziemi prócz bestyi ryków,
Gości innych nie widział, oprócz spółleśników, –
Teraz widzi: na niebie dziwna łuna pała,
W puszczy łoskot, – to kula od jakiegoś działa,
Zbłądziwszy z pola bitwy, dróg w lesie szukała,
Rwąc pnie, siekać gałęzie...

Ojciec przyszłego pisarza, właściciel majątku Dołhe, wysłał ciężarną żonę do bezpieczniejszej w wojennym czasie Warszawy. Sam natomiast kazał zburzyć własne obszerne domostwo, zostawiwszy tylko oficynę, żeby zniechęcić wojsko i maruderów do plądrowania bądź zajęcia dworu na kwaterę²⁸. O pobojuwiskach nieraz pisał Kraszewski w swoich powieściach historycznych. Za przykład może posłużyć *Masław*, utwór, który całkiem niedawno wychynął z lamusa za sprawą badań Marii Janion, odsłaniając skrawek tery-

²⁷ J. I. Kraszewski, *Powieść bez tytułu*, t. 1, Kraków 1974, s. 61.

²⁸ *Książka jubileuszowa dla uczczenia pięćdziesięciolecia działalności literackiej J. I. Kraszewskiego*, Warszawa 1880, s. 14.

torium „niesamowitej Słowiańszczyzny”²⁹. Badaczka sądzi, że nacechowane stylistyką frenezji „obrazy klęski i zniszczenia” przeniknęły do powieści niemal wbrew woli autora, pod presją „wielkiego romantyzmu”. Sądzę, że Kraszewskiemu nie brakowało też własnych powodów, by wodzić swoich czytelników po pobojuwiskach.

Doświadczenie pobojuwiska miał za sobą również wspomniany wcześniej Ludwik Plater. Ksawery Godebski prześledził jego koleje życiowe od urodzenia w Inflantach („potomek wysokich dygnitarzy w Inflantach i Litwie, spokrewniony z najznakomitszymi domami”, wnuk Ludwika Kazimierza, kasztelana trockiego, syn – starosty dyneburskiego, podkanclerzego litewskiego) aż do śmierci w Poznańskim.

Biograf życzyłby mu innego życia, zgodnego z jego predyspozycjami:

W ubezpieczonym porządku społecznym, w normalnym stanie rzeczy publicznej, odpowiedzialny z godnością każdemu powołaniu, zająłby z pożytkiem każde miejsce, odznaczyłby się zarówno na ławie sejmowej, jak na katedrze nauczycielskiej, w kole administracyjnym jak w krześle akademickim, w bibliotece, w archiwum, wszędzie, tylko nie w radzie sprzysiężonych, nie w rządzie powstającego narodu. – Natomiast posiadał przymioty, mało u nas polspolite, a dla braku których rzadko rzecz jaka do zupełnej dojrzałości przychodzi; najświetniejsze pomysły im prędzej się rodzą, tem naglej też giną; najpiękniejsze prace, rąco podjęte, leniwie się ciągną, marniej: akuratność, regularność, wytrwałość, rządny rozkład zatrudnień i pracy, nadzwyczajna pilność, nade wszystko dziwny duch porządku, wglądający we wszystko, obejmujący wszystko, nie folgujący w niczem, ścisły co do litery, baczny co do minuty³⁰.

Warunki historyczne nie sprzyjały Platerowi. Robił wprawdzie, co mógł, żeby darów swoich nie zmarnować. Osiągnął jednak niewiele w stosunku do przejawianych talentów. W czasach litewskich przyjął inspektorstwo lasów w ośmiu guberniach. Widział potrzebę reformy, ale nie mógł poradzić sobie z „systematycznym nieładem i hierarchiczną nieprawością administracji moskiewskiej”. Przerwał pracę, potem wydał *Rzecz o gospodarstwie leśnym*³¹. Za Królestwa Polskiego znów okazał nadzwyczajną czynność. Urządził Bibliotekę Rady Stanu, przygotowywał projekty sejmowe, pracował

²⁹ „Kraszewski ponad miarę rozbudowuje obrazy klęski i zniszczenia. Na przykład już na samym początku powieści opis pobojuwiska po najeździe Czechów – jesienią, gdy ziemia obleczona żałobą, pędzą wichry i poszarpane dziwne obłoki – kulminuje w ‘podartych szmatkach, krwawych szatach, potarganych powrozach’, stratowanym gościńcu, na którym szczątkami żywi się ptactwo, pijąc może krew rozlaną”. M. Janion, *Niesamowita Słowiańszczyzna. Fantazmaty literatury*, Kraków 2006, s. 110.

³⁰ K. Godebski, dz. cyt., s. 11.

³¹ Tamże, s. 12.

w Dyrektorstwie Dóbr i Lasów Rządowych, redagował pismo „Sylwana”, był członkiem Towarzystwa Przyjaciół Nauk, działał w masonerii. Na emigracji zajął się pracą naukową; powziął zamiar opisanie dawnej Polski w granicach sprzed pierwszego rozbioru. Jego biograf podkreślał, jak skomplikowane pod względem merytorycznym i logistycznym przedsięwzięcie wziął sobie na barki.

Praca, jak pożądana i nagląca, tak niezmierna i trudna, zwłaszcza względem kraju, którego tylokrotnie rozszarpywane części tak często oblicze swoje zmieniły, przez tyle różnych rządów, administracji i trybów zagospodarowania przeszły; kraju, w którym od wieku prawie nic się ustalić, nic rozwinąć nie mogło; w którym każdy nowy przywłaszczyciel dawniejsze urządzenia z gruntu przewracał, z równą zaciekłością każde wspomnienie pierwiastkowego bytu wygładzał, czego poprzednik nie dostrzegł, to on porabował, wszystkie dokumenta wykradał lub niszczył, wszystko aż do nazwiska, nie tylko celniejszych miast i osad, ale i najlichszej wioski przekreślił i zmienił; o którym, na koniec, piszący własni niedostateczną, cząstkową lub przerwana zostawili pracę, obcy pod wpływem nieprzyjaznym, jedni z rozmyślną niedbałością prawdy szukali, drudzy z występłą dążnością i złą wiarą znane lub wykryte prawdy fałszowali: stąd źródła jedne mało zasilające, drugie zatrute; z jednych mało co wyczerpać, do innych z niesłychaną ostrożnością i bystrą przenikliwością przystępować należy³².

Na śmiałka czekał ogrom trudności. Platera one nie przeraziły. Zawiązał Wydział Statystyczny, powołał chętnych rodaków z emigracji, nawiązał kontakty z krajem, zakreślił plan całości, rozdzielił pracę województwami. Tylko on sam jednak wykonał swoją część zadania: sporządził opis Województwa Poznańskiego³³. Tam też na koniec osiadł w nadziei, że tak będzie lepiej dla jego dzieci. I tym razem się zawiódł. Na kilka tygodni przed zgonem pisał do kogoś w liście: „Kłopoty i bieda osobista, połączone z niedolą ogólną, do reszty mnie gnębią i bezsilą: żyję od dnia do dnia, bez żadnego na przyszłość widoku... Cóż robić? Niech się dzieje wola Boża...” Godebski konkludował: „Piastując wysokie w kraju urzędy, nie zbogacił się na nich: umarł nieustaliwszy losu dzieci, innej im prócz prac i zasług swoich nie zostawiając spuścizny”³⁴.

Plater ciekaw przed kondycją emigranta, o której bez żadnych retuszy pisał w 1868 roku Kraszewski:

Wygnańcy dobrowolni dla przekonań, dla idei, dla protestacji, dla ocalenia życia – najczystszy nawet, najświętsi są przedmiotem obrzydzenia.

³² Tamże, s. 25.

³³ Tamże, s. 26.

³⁴ Tamże, s. 27.

Samo wychodztwo więc nieszczęściem jest, cóż gdy się doń łączy przekleństwo wszystkich – osamotnienie, odrzucenie. W średnich wiekach wyklęty przez kościół nie miał prawa do gościny, do słowa, do świątyni, do chleba, do wody – dziś wychodztwo jak on jest wyklętem. Stworzyć sobie nową ojczyznę ktoś może, nową rodzinę, nowe życie? Jest więc śmiercią powolną karany nowy tułacz...³⁵

Kraszewski, który musiał opuścić przedpowstaniową Warszawę, z pewną dozą zawiści pisał o bracie Kajetanie. Temu mimo zawieruchy 1863 roku udało się przetrwać na swoim.

Oto rozproszyliśmy się po szerokim świecie, jeden Kajetan pod romanowskimi jodłami chodzi i turbuje się naiwnie, że wróciwszy z Sokala, dużo **rzeczy** doliczyć się nie mógł! [...] Ale jemu już Bóg dał taką pieszczoną dolę, że w rewolucji i zawierusze zginie mu tylko scyzoryk lub rękawiczka, gdy inni potracą wszystko³⁶.

Biografia transgraniczna, w wieku XIX nic nadzwyczajnego ani specyficznie naszego, polega często właśnie na traceniu wszystkiego naraz i znowu. I ponownym zaczynaniu od zera.

Transborder Biography. Migrations as a Problem of Identity in the Polish 19th Century

Summary

The paper discusses the phenomenon of Poles' nineteenth-century migrations documented in broadly understood literature in the biographical perspective. The proposed term *transborder biography* refers to the experience connected with the recurrence of crossing the borders (political, social, environmental, cultural) and attempts at putting down roots in new conditions forced by circumstances (political, social, economic).

³⁵ J. I. Kraszewski, *Rachunki. Rok trzeci*, Poznań 1869, s. 634.

³⁶ J. I. Kraszewski, *Listy do rodziny*, cz. 2: *Na emigracji*, oprac. S. Burkot, Wrocław 1993, s. 24 (podkr. autora).

Danuta Zawadzka
Uniwersytet w Białymstoku

„Litwa”, Podlasie i kartofle. O pewnej narracji regionalnej

„Bez wielkiej przesady można nazwać ziemniak «rośliną polityczną»”
P. Zalewski, *Ziemniak jako roślina uprawna – fragmenty historii*¹

Jeden z bohaterów powieści Edwarda Redlińskiego *Szczuropolacy. Pod-słuchowisko* (1994), spopularyzowanej przez adaptacje teatralne i filmowe, nazywa się Ignac Potejto i jest to imię („ksywa”) bardzo znaczące. *Szczuropolacy* albo *Szczurojorczycy* są demontażem peerelowskiego snu o Ameryce, a Potejto w Nowym Jorku, jak rezonuje narrator-podsłuchiwacz, „haruje na gospodarstwo [...] na murowane budynki i maszyny”, które prowadzi żona gdzieś na Białostocczyźnie. Ignac Potejto, utrzymujący, że ma szlacheckie nazwisko, jest więc uosobieniem chłopskiej migracji zarobkowej z przysłowiowego zagłębia ziemniaczanego. Przydział nazwisk trąci stereotypem: jak Azbest czy Profesor realizują w USA prasko-warszawskie interesiki i frustracje, tak Potejto ma podążać za snem amerykańskim w wersji najpopularniejszej w rodzinnych stronach Redlińskiego. Ta regionalna opowieść z Ameryką i kartoflem w tle interesuje mnie tutaj najbardziej.

Potejto chwali się współlokatorom z polskiego „szczurowiska” w Nowym Jorku zdjęciami gospodarstwa (z własnym stawem) – które nazywa „moja Ameryka” – dorodnej żony i piątki dzieci. Dorobił się w trzy lata pięknych zabudowań, wyposażył dom i zagrodę we wszelkie nowoczesne urządzenia. Za komunizmu bowiem przelicznik dolara był wyjątkowo ko-

¹ „Inżynieria Rolnicza” 2009, nr 5 (114).

rzystny, „szkoda że obalili”. Ale i teraz Potejto nie narzeka, ma w Stanach dobrą pensję, pracuje w rzeźni (na czarno oczywiście), dlatego tam w kraju żonka Jadzia mogła sobie wziąć do gospodarki dwóch Kirgizów za parobków. Na ironiczną uwagę Profesora – „robisz za Murzyna u Amerykanów, a Kirgizy za Murzynów u ciebie” – odpowiada, że wszystkim się to opłaca, dopóki kurs dolara wysoki. Poza tym byłych „Sowietów” mu nie szkoda, bo „pięćdziesiąt lat nas gnębili tym swoim komunizmem”².

Już w obrębie tak zarysowanej tożsamości i losów tłumaczy się satyryczna funkcja jego nazwiska: polski hodowca kartofli uprawia je „korespondencyjnie” *via* Nowy Jork, na jego polu harują zaś w tym czasie inni *gastarbeiterzy* ze Wschodu. Ale przy tej socjologicznej motywacji nazwiska niecała ironia wychodzi na jaw, nawet jeśli włączymy narzędzia krytyki kolonialistycznej i wyczytamy w losach Potejto prawo fali pozwalające się sprowadzić do przekonania, że ofiary kolonizacji będą kiedyś kolonizatorami. Myślenie postkolonialne Redlińskiego lub – jak proponuje Hanna Gosk – „postzależnościowe”³ odkładam na razie na bok, trzeba jednak z miejsca zaznaczyć, że miałyby ono imponujący zasięg historyczny i geograficzny. Nie na darmo wszak Potejto upiera się przy szlacheckim rodowodzie oraz przypomina o swoim dziadku spod Suchowoli, który po powstaniu styczniowym utracił majątek i został zesłany na Sybir. Zagadką pozostawałoby tylko, w jakich okolicznościach szlacheccy przodkowie Potejto zdobyli sobie takie przezwisko (i czy w ogóle mają je), ale przecież nie jest to zagadka zupełnie absurdalna. Polska przygoda z Ameryką zaczyna się bowiem na długo przed powstaniem styczniowym i dla Potejto z powodzeniem można by w historii znaleźć antenatów, choć nie twierdzę, że z przyzwoleniem Redlińskiego.

Rzecz w tym, że regionalna przygoda z Ameryką oraz kartoflem zaczyna się równie dawno i także w atmosferze satyrycznej, ironicznej. Był początek XIX wieku, chodziło o nieco szerszej rozumiany region, bo Białostoczczyzna i Podlasie wówczas należały do Wileńskiego Okręgu Naukowego, czyli do „Litwy”, kartofel zaś wystąpił w żeńskiej odmianie: „kartofla”, a nawet „ziemlanka”. Poemat heroikomiczny, Wolterem podszyty, zatytułowany *Kartofla. Poemko we czterech pieśniach* (1819–1821) pisał młody Adam Mickiewicz, ale go nie dokończył, a badacze o nim prawie zapomnieli, podobnie jak o innych „żartobliwych” tekstach wieszczą.

² E. Redliński, *Szczuropolacy. Podśluchowisko*, Warszawa 2010, s. 205–210.

³ H. Gosk, *W kręgu antropologizujących badań literackich. Dyskurs postzależnościowy*, „Przegląd Humanistyczny” 2010, nr 5/6.

*
* *

Tutaj chcę ów niedokończony tekst *Kartofli* potraktować jako rodzaj narracji regionalnej, która to, co lokalne, próbuje godzić z uniwersalnością i której schemat – mimo zapoznania utworu – okazywał się żywotny również po Mickiewiczu. Za punkt centralny owego schematu uznaję temat odkrycia Ameryki przez Kolumba relacjonowany z perspektywy lokalnej – np. „Litwa” z początku XIX wieku – i służący lokalnemu dyskursowi tożsamościowemu. W efekcie omawiana tu narracja uruchamia paralelę Nowy Świat Zachodu – Nowy Świat Wschodu, w którą wpisany jest zarówno gest integracyjny (włączenie regionu, „Litwy”, w nurt dziejów powszechnych), jak i emancypacyjny (podwójnie: odcięcie się od Rosji oraz pokazanie specyfiki „Litwy” w porównaniu z Ameryką). Pojawienie się narracji lokalnej na „Litwie” czasów Mickiewicza tłumaczyć można tak czynnikami ogólnokulturowymi (kryzys, ale nie dezaktualizacja „wielkiej narracji” oświeceniowej, opowieści wolnościowej), jak i lokalnymi uwarunkowaniami politycznymi (porozbiorowe odseparowanie „Litwy” od Królestwa Polskiego i świata Zachodu, przypieczerowane klęską Napoleona). Można też znaleźć w otoczeniu Mickiewicza wzory podobnej komparatystyki historyczno-kulturowej, które mogły go szczególnie inspirować. Wypada jednak zauważyć, że sprzyjające podobnej, integracyjno-emancypacyjnej opowieści warunki nie zmieniają się i później, w XX i XXI wieku, związane są one bowiem z położeniem geograficznym Polski pomiędzy Wschodem i Zachodem oraz z dziejami metanarracji oświeceniowej. Wpływa to na kształt regionalizmu romantycznego („litewskiego” i „ukraińskiego”) i kolejnych projektów regionalistycznych, naznaczając je ową podwójnością: lękiem przed separatyzmem i lękiem przed dominacją (potem także w relacjach wewnątrzregionalnych, np. międzyetnicznych), a w efekcie „literackością” czy wręcz utopijnością. Dlatego też opowieść regionalna, o której mowa, w swoich zasadniczych rysach zachowuje aktualność dla „Litwy” Mickiewicza, Europy Środkowo-Wschodniej Miłosa czy postpeerelowskiej Polski i Podlasia Redlińskiego.

*
* *

Wracajmy do *Kartofli* i Mickiewicza. Zapomnienie „poemka” (niezupewne) można tłumaczyć na wiele sposobów. Jednym z nich jest niewiara miciekwiczologów w to, by w żartobliwych (przeważnie młodzieńczych) utworach poeta mógł powiedzieć coś na miarę wieszczka. Śmiech a nawet uśmiech, jak pokazała to ostatnio Patrycja Krasowska⁴, okazał się w przypadku Mic-

⁴ P. Krasowska, *Humor niechciany. Wczesna twórczość Mickiewicza w ujęciu dawnych badaczy*, „Pamiętnik Literacki” 2009, z. 1.

kiewicza bronią obosieczną i bywa wykluczający, zwłaszcza ten w odmianie wolteriańskiej. Z *Kartoflą* wiązały się jednak i inne trudności, utwór to przecież niedokończony i na wielu poziomach nieoczywisty, a przy tym – co chyba najistotniejsze – z perspektywy całej twórczości autora *Dziadów* o tematyce przygodnej, czy wręcz przypadkowej. To, co w *Kartofli* pozwalało się zrozumieć przez związanie z innymi tekstami młodego Mickiewicza, zapomnieniu się oparło. Mianowicie fragment przeznaczony prawdopodobnie do pieśni III zaczynający się „O nowogródzka ziemio, kraju mój rodzimy, / O, Trębeckimi godzin uwielenienia rymy!” znany jest przynajmniej z owych dwóch wierszy, ładnie też współgra z romantycznym regionalizmem *Ballad i romansów* czy *Grażyny* i patriotyzmem lokalnym autora *Żywilli*, powiastki *Mieszko, książę Nowogródka*, wiersza *Do Joachima Lelewela*. Ale ten akurat fragment ogłoszony został dopiero w 1934 roku, wcześniejsze odpisy apostrofy do ziemi nowogródzkiej nie zawierały, choć funkcjonował w pamięci przyjaciół autora z czasów wileńskich. Pozostała część, a więc ukończona pieśń pierwsza i 50 wierszy kolejnej (III?) w znakomitej większości poświęcona została Krzysztofowi Kolumbowi, odkryciu Ameryki i kartofli. Traktuje zatem o problematyce – wydaje się – odległej od realiów balladowej prowincji i litewskiej historii, z której Mickiewicz raczej wybierał średniowiecze i walkę z Krzyżakami. Wreszcie: gatunek – poemat heroikomiczny⁵, czym wytłumaczyć taki wybór, jakby niewłaściwy w dorobku autora genologicznych manifestów (ballada, dramat romantyczny, powieść poetycka). *Dziewica z Orleanu* jest „tylko” przekładem, odpowiedzialność za *Kartoflę* i jej kształt gatunkowy spada już wyłącznie na autora. Nie chodzi zresztą o samą formę poematu, równie trudno pojąć, co naprawdę Mickiewicz sądził wówczas o heroizmie, skoro przemyślał o heroikomicznej *Kartofli* i dobrze osadzonej w tradycjach epiki bohaterkiej *Grażynie*? Wprawdzie Odyńcowi powiedział podobno, że nie dokończył *Kartofli*, bo „właśnie w tymże czasie poetycka komórka w jego mózgu nowe kształty [...] przybierać zaczęła”⁶, ale trzeba by założyć, że parę lat (1817–1821) w mózgu poety rozpościerały się przestrzenie heroikomiczne, nieromantyczne. Te i inne względy zadecydowały, że niedokończona *Kartofla* nie cieszyła się zainteresowaniem mickiewiczologów, zresztą jej tekst rzadko przedrukowywano, w kształcie znanym obecnie opublikowano go dopiero

⁵ O ile „poemko” z podtytułu jest nazwą gatunku (w recepcji utworu mówi się najczęściej o poemacie heroikomicznym), a nie określeniem rodzajowym oznaczającym dzieło poetyckie w ogóle. Zob. T. Michałowska, *Poema – pojęcie*, w: *Słownik literatury staropolskiej*, red. T. Michałowska przy udziale B. Otwinowskiej i E. Sarnowskiej-Temierusz, Wrocław 1998.

⁶ A. E. Odyniec, *Listy z podróży*, t. 1, oprac. M. Toporowski, wstęp M. Dernałowicz, Warszawa 1961, s. 264.

po II wojnie światowej, gdyż apostrofa do Nowogródzyczyny odnaleziona została w 1934 roku.

Nic zatem dziwnego, że recepcja poematu, tak osobnego, podporządkowana została wysiłkowi szukania podobieństw między *Kartoflą* a innymi tekstami Mickiewicza (np. J. Kallenbach, W. Borowy) oraz między – by tak rzec – „Kolumbiadą” Mickiewicza a utworami zachodnioeuropejskimi podejmującymi temat amerykański bądź wątki ideowo do niego zbliżone (S. Pigoń, J. Fabre, W. Weintraub, J. Tazbir). Warto jednak odróżnić owe świadectwa odbioru badaczy literatury i historii od głosów osób współczesnych Mickiewiczowi i z nim związanych – dysponujemy obszernymi dość wypowiedziami Franciszka Malewskiego i Antoniego Edwarda Odyńca. Ci pierwsi mieli bowiem do czynienia tylko z cząstkowym tekstem, ci drudzy mogli pamiętać rozmowy z Mickiewiczem na temat *Kartofli* i planów jej kontynuacji.

Wśród badaczy dominuje opinia, że *Kartofla* jest utworem o rodowodzie oświeceniowym, powstałym pod wpływem tego samego impulsu, co tłumaczenie Wolteriańskiej *Dziewicy z Orleanu* i z potrzeby terminowania w szkole klasyków, utworem, którego nikt by nie wznawiał, „gdyby Mickiewicz nie stał się klasykiem”, a więc kimś, komu trzeba wydawać wszystko, łącznie z „tendencyjnym głędzeniem i deklamacją”⁷. Bardzo reprezentacyjnym głosem jest wypowiedź Jeana Fabre’a, który przytaczając słynny dwuwiersz o „nowogródzkiej ziemi”, kreśli panoramiczny obraz całości na szerokim tle tradycji literackiej i późniejszej twórczości autora:

Wygnanie i nieszczęście nadadzą tej inwokacji całkiem inny akcent, lecz rozbrzmiewała ona już w 1819 roku, w pierwszych wersach epopei na cześć *Kartofli*, której zaskakujący przedmiot zdaje się rzucać pierwsze wyzwanie regułem dobrego smaku w poezji, zanim jeszcze nie rozkwitły bujnie i triumfalnie słoneczniki i ogórki w soplicowskim warzywniku. W tym dziwnym poemacie wileński student podejmuje dla zabawy niejeden z tematów wymarzonych przez XVIII wiek: odkrycie Ameryki; cudowność z pozoru chrześcijańska, lecz o intencji bardzo filozoficznej, gdyż anioł Rafael staje tu naprzeciw zapalczego Dominika i przepowiada rozkwit Nowego Świata w jutrzence wolności; nowy Kapitol, skąd naród-król będzie dyktował swe prawa tyranom i nauczy starą Europę, jak się ich pozbyć⁸.

⁷ J. Tazbir, „*Kartofla*”, czyli spóźniona odpowiedź Mickiewicza na konkurs lyońskiej akademii, w: *Księga w 170-rocznicę „Ballad i romansów” Adama Mickiewicza*, red. J. Kolbuszewski, Wrocław 1993, s. 111 (ostatnie stwierdzenie jest przytoczeniem słów Z. Kozarynowej o innych klasykach, tj. Kraszewskim i Orzeszkowej, ale przecież zamieszczonym przez Tazbira nie bez potrzeby).

⁸ J. Fabre, *Od oświecenia do romantyzmu. Studia i szkice z literatury i kultury polskiej*, red. K. Kasparyk, Warszawa 1995, s. 113. Pracą Fabre’a w całości poświęconą *Kartofli* jest zestawienie jej z tematem amerykańskim podejmowanym przez Chéniera i zamieszczoną w *Lumieres et romantisme*, Paris 1963.

Większość wypunktowanych przez Fabre'a cech *Kartofli* pojawia się w innych odczytaniach, podobnie jak podkreślone przeze mnie wrażenie „dziwaczności”, do którego przyjdzie wrócić. I tak o zapowiedziach w poemacie zachwyty nad przyrodą ojczystą i wiejskim życiem znanych potem z *Pana Tadeusza* (a także improwizacji Konrada i myśli społecznej „Trybuny Ludów”) pisał wcześniej Józef Kallenbach, nie znający jeszcze inwokacji do ziemi nowogrodzkiej, zatem tylko na podstawie pieśni I⁹. On też zauważał mocowanie się z wzorami oświeceniowymi, zaczynając od samego Woltera (którego wpływ tutaj „kruszy się w Mickiewiczu na zawsze”), „żywioły komiczne” i parodię inwokacji, a zarazem – „najniespodziewaniej” – nastrój poważny i profetyczny. Borowy pisał o parodiowaniu epopei, a Pigoń, Weintraub i Tazbir poświęcili swoje studia tropieniu owych „tematów wymarzonych przez XVIII wiek” u Delille'a, Volneya¹⁰, Shelleya i Byrona¹¹ oraz w „kolumbijskich” wątkach piśmiennictwa staropolskiego i barokowego¹², a następnie w zestawianiu ich z ujęciem Mickiewicza. Jak przyznają – mniej lub bardziej jawnie – przywoływani badacze, niewiele z owych komparatystycznych wypraw wynikło dla rozumienia i oceny oryginalności *Kartofli* poza przeświadczeniem, że temat Kolumba i Ameryki często podejmowany od XVI wieku i we wszystkich niemal krajach – rodził zwykle literacko mierne owoce. Na tym tle u Mickiewicza zauważano przełomowy status utworu, a więc jego oświeceniowy (Kolumb jako odkrywca i jako rycerz cywilizacji) i zarazem nieoświeceniowy charakter (zwrot ku „krajowi rodzimemu” zapowiadający romantyczny regionalizm), połączenie wolterianizmu (przewrotna pochwała rewolucyjnych czynów banalnego warzywa) z najzupełniej serio podaną profecją o Ameryce jako „Ludzie-Królu” i odnowicielce wolności w Europie. Zatem hybryda i „dziwaczność”. Najdziwniejszy zaś sam pomysł pisania o kartofli, na który nikt z piszących o Kolumbie nie wpadł wcześniej ani później, z wyjątkiem Wandy Wasilewskiej¹³.

Na specjalną uwagę z przyjętej przeze mnie perspektywy zasługuje teza Weintrauba o tym, że „poemko’ Mickiewicza należy do poezji politycznej” oraz że Mickiewicz, Shelley (*Bunt islamu*) i Byron (*Oda do Wenecji*) „dawali

⁹ J. Kallenbach, *Adam Mickiewicz*, t. 1, Lwów–Warszawa–Kraków 1923, s. 51–59.

¹⁰ S. Pigoń, *Historiozofia młodego Mickiewicza*, w: *Z epoki romantyzmu*, Lwów–Kraków–Warszawa 1922.

¹¹ W. Weintraub, *Mickiewiczowskie „proroctwo” o Ameryce i jego angielskie paralele*, w: *Księga pamiątkowa ku czci Konrada Górskiego*, Toruń 1967, s. 217–232.

¹² J. Tazbir, „*Kartofla*”..., s. 113 i n. Tazbir omawia też poemat Mickiewicza pod kątem czynionych na przełomie wieków „bilansów” odkrycia Ameryki. Zdaniem badacza u Mickiewicza ów rachunek zysków i strat wypada dodatnio (tamże, s. 119).

¹³ Tamże, s. 122.

wyraz swemu protestowi przeciwko Europie Świętego Przymierza, apoteozując wolną Amerykę [...]”¹⁴. Weintraub bowiem „lokalizuje” narrację Mickiewicza w konkretnym momencie historycznym i w określonej przestrzeni geopolitycznej, z tym że bardzo szeroko.

*
* *

Tymczasem w świadectwach z epoki „lokalizacja” *Kartofli* zdarza się dużo częściej. Poemat, a raczej ukończona I pieśń była czytana na zebraniu filomatów 4 lutego 1819 roku, następnie 16 lutego Franciszek Malewski prezentował jej recenzję¹⁵. Oba teksty z pewnością wiele zawdzięczają tamtej atmosferze, filomackim marzeniom, projektom, hierarchii wartości – nie sposób jednak w tym miejscu klimatu owego rekonstruować. Ważne są w recenzji Malewskiego co najmniej dwa momenty: uznanie „że to poema dydaktycznym być musi, w którym autor ma opisać odkrycie, uprawę i pożytki kartofli!”¹⁶ oraz traktowanie Mickiewicza jako „autora naszego”, przewyższającego Delille’a, a równego „śpiewakowi *Zofiówki*”¹⁷. Wypada nadmienić, że w Towarzystwie Filomatów szerzył się nie tylko kult poezji, jak to pamiętamy z drezdeńskiej części *Dziadów*, ale i prozaicznie z tej perspektywy wyglądający fizjokratyzm, a więc kult rolnictwa i ziemi jako najczystszej źródła bogactwa i wolności. (Ten drugi widoczny jest na przykład w myśleniu i pismach podlaskich filomatów, np. Sobolewskiego, ale i Rukiewicza.) Wynikało to z ducha czasu – okres względnej stabilizacji za Aleksandra I – oraz z wileńskich tradycji fizjokratyzmu w teorii (Hieronim Stroynowski, autor *Nauki prawa przyrodzonego, politycznego, ekonomii politycznej i prawa narodów*, Wilno 1785, był profesorem i rektorem akademii wileńskiej) i praktyce (gospodarstwo Joachima Chreptowicza i jego następców w Szczorsach). Nie wchodząc w szczegóły recenzji Malewskiego, trzeba zauważyć, że *Kartofla* jest dla niego utworem, którego przesłanie najoczywiej zmiernie w kierunku spraw regionalnych i że czytana właśnie pierwsza pieśń jest rodzajem erudycyjnego, językowo wspaniałego wstępu do głównej rzeczy: pożytków „ziemlanki”. Wstępu nieco może dookolnego, niczym droga Kolumba do Indii. Malewski tak nie napisał, ale dworował sobie, że autor obiecał w argumen-

¹⁴ W. Weintraub, dz. cyt., s. 221.

¹⁵ *Materiały do historii Towarzystwa Filomatów*, t. 1, wyd. S. Szpotański i S. Pietraszkiewiczówna, Warszawa 1920, s. 233.

¹⁶ [F. Malewski], *Recenzja pieśni pierwszej poematu pod tytułem „Kartofla”, „Twórczość”* 1945, s. 25.

¹⁷ Tamże, s. 27.

cie z tyłu stron kartoflę i skutki jej odkrycia opisać, iż jeśli je spełni, „lękać się trzeba – aby kartofla nie utonęła.” Czyli w domyśle: za dużo morskich przygód, za mało kartofli. Należy brać pod uwagę możliwość, że Malewski dysponował nie tylko tekstem pierwszej pieśni, ale i dopowiedzeniami Mickiewicza, bo – trafem? – w luźnym fragmencie dalszego ciągu, tym z apostrofą do „nowogródzkiej ziemi”, mamy i „kraj rodzimy”, i jego rolniczą charakterystykę, i Szczorse.

Podobnie „zlokalizowana” jest wypowiedź o *Kartofli* Antoniego Edwarda Odyńca, co potwierdza tylko omawianą wyżej regułę, że „poemko” traktowano jako rzecz marginalną w dorobku autora *Romantyczności*. Odyniec bowiem w swoich *Listach z podróży* był pamiętnikarzem, który – jak piszą badacze romantyzmu – „prześlizgnął się obok najistotniejszych spraw swojej epoki [romantycznej] i którego pamięci najlepiej się czepiały drugorzędne, ale jakże żywo zachowane fakciki i żarciki”¹⁸. Nie rozumiejąc rzeczy pierwszorzędnych w romantyzmie, zasługuje na uwagę jako komentator zjawisk i problemów, które nie mieszczą się np. w głównym nurcie twórczości Mickiewicza i sprawiają kłopot mickiewiczologom. Zatem w miejscu, w którym opowiada o tym, jak wiele Adam i on sam zawdzięczali profesorowi poezji i wymowy z Wilna Leonowi Borowskiemu, przechodzi naraz do tego, czego mu Mickiewicz nie zawdzięczał, zatrzymując się przy „poemacie heroikomicznym *Kartofla*”. Na początek (w nawiasie) dzieli się z czytelnikiem pyszną fantazją na temat żeńskiej i męskiej odmiany ziemniaka, do której sprowokował go fakt, że „w Warszawie mówi się kartofel”¹⁹. Odyniec zaś prócz wpływu pana Leona rozważał w tym miejscu problem stosunku warszawskiej „koterii lutnistów” (w roku 1867 od dawna już zwyciężonej) do „przybylców z innych okolic” w dziejach poezji, więc chętnie teraz wdał się w podobne regionalizowanie na polu językowo-warzywniczym:

Sam więc tytuł [*Kartofli* Mickiewicza] dla recenzentów tamecznych już by do potępienia całego poematu wystarczył, chociaż sam chyba ks. Jundziłł mógłby zdecydować stanowczo, do jakiego rodzaju należy raczej ten owoc: bieluchny, okrągłuchny, a z tak bujnym zielonym warkoczem. Czerwone więc chyba i długie jak nosy pijaków, a dobre tylko do gorzelnii, mogłyby w nim pleć brzydką oznaczać²⁰.

¹⁸ Tamże, s. 19 (ze wstępu Marii Dernałowicz).

¹⁹ Istotnie połowę istniejącej pieśni I wydrukowano najpierw w Warszawie pt. *Kartofel*, w „Echu” (nr 6 – dod. „Gazety Warszawskiej”) w 1841 roku, a więc za życia Mickiewicza i zanim powstały *Listy z podróży*. Zob. A. Mickiewicz, *Dzieła*, t. 2: *Poematy*, oprac. W. Floryan przy współpracy K. Górskiego i Cz. Zgorzelskiego, Warszawa 1994, s. 306 (dodatek krytyczny).

²⁰ Tamże, s. 262–263.

Skoro więc – dopowiedzmy tu za byłego filaretę – w Warszawie mówią „kartofel”, to pewnie znają tam tylko te „czerwone” i „gorzelnianie”, słowem męskie, na Litwie zaś rodzi się ich piękniejsza, żeńska odmiana²¹. Najistotniejsze dla nas, że uwaga Odyńca ma wartość interpretacyjną, bo Mickiewicz sławił tę bieluchną i z warkoczem, nazywaną w poemacie „ziemlanką”, raz tylko czy dwa wspomniał o męskim odpowiedniku tego imienia: „kartofel, bulb albo ziemlanek”. Tekst nie jest także i w tej kwestii całkiem jasny, być może jednak intencja poety była taka, by rozróżnić pospolitego „kartofla” od obdarzonej ludzkim głosem „kartofli”-muzy. Zanim ona przemówi (ściślej: przypiekana na ogniu „zajęczy”), poeta dostrzega ją w kominie:

Aż owoc z za indyjskich wywiedziony szranek,
Co ma imię: kartofel, bulb albo ziemlanek.
(Czy to błąd mojej myśli, czy wzroku pomyłki?)
Żywota nie mające toczy naprzód bryłki²².

Wracajmy do Odyńca: dalej streszcza on istniejące fragmenty poematu, ale też sugeruje, na czym polegał Mickiewiczowski zamysł całości:

Część heroiczną stanowić w nim miało odkrycie Ameryki, gdzie też najprzód odkryto kartofle, część zaś drugą uprawa i użycie ich u nas, czyli raczej pod tą niby żartobliwą formą obraz wiejskiego życia i obyczajów naszych. Część pierwsza była prawie skończona²³.

Informacja jest o tyle cenna, że zachowane fragmenty: duży (oznaczony przez autora jako pieśń pierwsza, 508 wierszy) o wyprawie Kolumba i mniejszy (luźny, 52 wiersze) literalnie nie łączą się ze sobą. Świadczenia Malewskiego i Odyńca przekonują, że połączenie części „amerykańskiej” z „litewską” było wpisane w przesłanie tekstu.

Z dzisiejszej perspektywy, w dobie wyczulenia na strategię i analogie postkolonialne, zarówno przesłanie poematu, jak i „komórka w mózgu” Mickiewicza, która *Kartoflę* zrodziła, wydają się bardziej atrakcyjne. Uwagę

²¹ Związany z Podlasiem (ale także z Warszawą i Wilnem) ks. Krzysztof Kluk posługuje się liczbą mnogą, „kartofle”, pisze o różnych ich kształtach i barwach, ale nie przyporządkowuje ich poszczególnym regionom: „Główki ich albo korzenie wielorakie są [...] są okrągłe co do kształtu, są i podługne: co do koloru skórki są białe, żółtawe, fioletowe i czerwone”. Zob. K. Kluk, *Roślin potrzebnych, pożytecznych, wygodnych osobliwie krajowych, albo które w kraju użyteczne być mogą utrzymanie, rozmnożenie i zażycie*, t. 3: *O rolnictwie, zbożach łąkach, chmielnikach, winnicach i roślinach gospodarskich przez [...]*, Warszawa 1781, s. 355.

²² A. Mickiewicz, *Dzieła*, t. 2, s. 235, wersy 59–62. Wszystkie cytaty z *Kartofli* będą pochodziły z tego wydania; dalej oznaczam je skrótami: *KI* (*Pieśń pierwsza*) i *KF* (*Fragment*) oraz numerem wersu.

²³ A. E. Odyniec, dz. cyt., s. 263.

przyciąga zwłaszcza odkrycie Ameryki oraz zamysł połączenia go z rodzinnymi stronami Mickiewicza, a więc „Litwą” (Wielkim Księstwem Litewskim), tj. Rusią z okolic Nowogródka.

*
* *

W literaturze i historiografii polskiej zainteresowanie Kolumbem i Ameryką na dobre pojawiło się w oświeceniu i romantyzmie – geografia i jej odkrycia zawsze najwcześniej upowszechniały się u narodów żeglarskich, w państwach z dostępem do morza i... astronomii, bez której nie ma dobrych map, a która nie rozwija się bez opieki państwa i nakładów finansowych.

Badacz wyobrażeń świata u Sarmatów, Janusz Tazbir pokazuje, że w literaturze polskiej zainteresowaniu „Indiami Zachodnimi”, zawsze dalekimi i poznawanymi z drugiej ręki, towarzyszyło poszukiwanie owych „Indian” bliżej i ubieranie ich w nasz lokalny kostium²⁴. Z prac Tazbira może wynikać, że pasjonowaliśmy się Ameryką – także w literaturze – o tyle, o ile pomagała ona zrozumieć bezpośrednio, lecz nie do końca znane otoczenie. A że byliśmy państwem uważanym za przedmurze chrześcijaństwa, leżącym na krańcach łacińskiej Europy, to owo tajemnicze otoczenie rozciągało się wzdłuż całej granicy wschodniej i obejmowało m.in. obszar byłego Wielkiego Księstwa Litewskiego. Litwa jako późno schryścianizowana mogła uchodzić za enklawę pogaństwa, pierwotności, „dobrego dzikusa”, ale też – paradoksalnie – laboratorium historii, w którym można coś zacząć od nowa.

I rzeczywiście, sugestia Tazbira znajduje swoje potwierdzenie w poemacie heroikomicznym *Kartofla*, który opowiada historię wyprawy Kolumba. Jak wynika już z recepcji, utwór jest bardzo interesujący, rozgrywa się na kilku planach: 1) na „Litwie”, gdzie narrator spotyka po raz pierwszy mówiącą „ziemlanek” i obiecuje opiewać jej dzieje i cnoty, po opisie czynu Kolumba, akcja – w luźnym fragmencie – powraca do „nowogródzkiej ziemi”; 2) w Nowym Świecie, który został stworzony przez „tłum helleńskich bożców”, uchodzących ze Starego Świata przed chrześcijaństwem („Tam Nowy Świat starego chcąc zbudować wzorem, / Stwarzają ład [...] KI, 123–124); 3) na morzu, wśród uczestników wyprawy Kolumba, którego Neptun usiłuje powstrzymać przed odkryciem mieszkania starych bogów; 4) w niebie, gdzie trwa narada bogów pogańskich i chrześcijańskich świętych. W nie-

²⁴ J. Tazbir, *Prace wybrane*, t. 3: *Sarmaci i świat*, red. S. Grzybowski, Kraków 2001, tu zwłaszcza rozdziały: *Kolonie zamorskie i – całkiem bliskie* oraz *Egzotyczny kostium polskiego patriotyzmu*. Co dziwne, Tazbir w pracy o *Kartofli* nie kontynuuje tej linii interpretacyjnej, tj. wiązania odkrycia Ameryki ze sprawami polskimi i środkowoeuropejskimi.

bie toczy się spór o sensowność odkrywania Nowego Świata. Ekwiwalentem tego sporu okazuje się burza morską miotająca okrętem Kolumba. Bogowie radzą, czy mają pozwolić Kolumbowi płynąć dalej, padają argumenty za i przeciw, święci je ważą na Homerowej wadze:

Dominik, po lewicy pierwszym miejscem bliski,
 Zbiera wszystkie z odkrycia nowych światów zyski:
 Jak wzrośnie chrzest wszczepiony przez Kastylów szable,
 Jakie zboża Gadezu przeciągną korable
 I jakie spławi ku nam Tamiza i Tyber
 Ciężary złotych kruszców i bładawych sryber.
 To wszystko na ważnicy lewą stronę zwała:
 Poparta nagłym rzutem, zwichnęła się szala.
 Na prawicy przeciwni zdaniem święci staną,
 Sączą łyż i krew dzikich niewinnie przelaną.
 Poczuwszy je, krąg szali aż ku ziemi bieży:
 Krew i łyż ludzka droższe od złotej grabieży.

[KI, 295–306]

Spór przeciąga się, na jego szalę „anioł Rafał” rzuca prorocstwo o przyszłym wolnościowym posłannictwie Ameryki wobec Europy i „Ludzie-Królu”, w końcu Dominik przesądza go za pomocą tytułowej „kartofli”, która zostaje okrzyknięta główną korzyścią dzieła Kolumbowego.

Utwór pozostał niedokończony, a poza tym jego charakter heroikomiczno-profetyczny dodatkowo jeszcze zaciemnia przesłanie, ku któremu Mickiewicz zdaje się zmierzać. Wydaje się jednak, że z wypowiedzi Małewskiego i Odyńca znających dobrze okoliczności towarzyszące powstaniu poematu wynika zamiysł połączenia tematu amerykańskiego z perspektywą regionalną, lokalną – za pomocą „ziemlanki”. W luźnym urywku kolejnej pieśni pojawia się Litwa i słynna apostrofa:

O nowogródzka ziemio, kraju mój rodzimy,
 O, Trębeckimi godzin uwielbienia rymy!

[KF, 1–2]

Godzien uwielbienia, choć nie nęci „odkrywców”, bo jest krajem Ceryery oraz potomków Mendoga, którzy z „oreźników” stali się teraz „opiekunami pługą”. Do takiej ziemi, nazywanej „kрасną Rusią”, zawędrowała także amerykańska „ziemlanka”. Ostatnie wiersze zachowanego fragmentu *Kartofli* brzmią:

Ja prosty wieszczek, skromne tobie spletam wianki:
 Zcicielowi rolnictwa, uprawcy ziemlanki.

[KF, 21–22]

Owym „uprawcą ziemi” jest hrabia Adam Chreptowicz ze Szczors, syn Joachima, którego pochwałę jako dobrego gospodarza, ale i posiadacza znakomitej biblioteki kilka wersów wcześniej wygłasza „wieszczek”, tak jak i pochwałę rodu Wereszczaków, nazwanych „sejmowymi”. Zatem kartofla łączy Amerykę z „Litwą” (tj. Rusią, gdzie leży „nowogródzka ziemia”), ale najciekawsze, czym jest dla Mickiewicza „kartofla”. Jej walory przedstawia obszernie (i z emfazą charakterystyczną dla poematu heroikomicznego) podczas owego sporu w niebie św. Dominik. Przytoczę tylko kilka wierszy:

Kartofla filozofka w inne pójdzie ślady:
Dobroci jej tysiączne ujrzy świat przykłady.
Wszystkim równa. Tak wiary chcą przepisy czyste,
Któreś cudem na ziemi jawił, wielki Chryste,
Każdej przynosić żąda korzyści ojczyźnie,
Każde ludy i ziemie poczyta za bliżnie.

[KI, 379–384]

Jest więc kartofla emisariuszką równości i wolności (wyzwolenia spod jarzma głodu), a więc wartości kojarzonych z rewolucją francuską oraz – w ujęciu Mickiewiczowskiego św. Dominka – chrześcijaństwa rozumianego tu jako „przepisy” „Chrysta”, reformujące stosunki społeczne. Taką właśnie ziemię-emisariuszkę uprawia się w Szczorsach – wolność z Ameryki krzewią Chreptowicze w „nowogródzkiej stronie”.

To nie jedyny przypadek, kiedy historia geografii i odkryć ma wpływ na widzenie przez Mickiewicza jego własnego regionu i miejsca, co poświadczają późniejsze i dojrzałe *Dziady*. W przedmowie do II i IV części Mickiewicz tłumaczy, co to jest obrzęd „dziadów”, wywodzi je od uczty kozła i pogańskich uroczystości ku czci zmarłych i dodaje:

Godna uwagi, iż zwyczaj częstowania zmarłych zdaje się być wspólny wszystkim ludom pogańskim, w dawnej Grecji za czasów homerycznych, w Skandynawii, na Wschodzie i dotąd po wyspach Nowego Świata²⁵.

Zatem w heroikomicznym poemacie Mickiewicza oraz w przedmowie do II części *Dziadów* odnajdujemy myślenie paralelę „Nowy Świat” – „Litwa”, która, jak w tym ostatnim przypadku, jest europejskim schronieniem starych bogów. Owa paralelność między – by tak rzec – zachodnim i wschodnim Nowym Światem ma wiele odcieni i funkcji, ale kiedy spojrzymy na nią

²⁵ A. Mickiewicz, *Dziela*, t. 3: *Dramaty*, oprac. Z. Stefanowska, Warszawa 1995, s. 13, wersy 15–18.

z perspektywy późniejszych pism Mickiewicza, np. prelekcji paryskich, to zobaczymy, że jednym z celów paralelizowania tych krain była sugestia, iż „nowogródzka strona” zasługuje na swego Kolumba i powinna zostać dla świata odkryta. Czy z wszelkimi konsekwencjami kolonialnymi? – oto jest pytanie. W *Kartofli* pobrzmiewa świadomość bycia skolonizowanym, a nie kolonizatorem, tj. przynależność do kultury, którą „gardzą [...] gminniejsze podróżnika zmysły”, ale wyraz „gminniejsze” już zapowiada odwrócenie ostrza krytyki w stronę „krajów wielbionych”. Odwrócenie następuje, ale tylko nawiasem, kiedy Mickiewicz napomyka, że owe kraje są „ciekawe dla przechodnia, lecz zgubne osadom” [KF, 6]. Chyba że, kreśląc obraz „łez i krwi dzikich” w Nowym Świecie, sugerował czytelnikowi ścisłą analogię pomiędzy Ameryką i „Litwą”.

Widać też inną motywację każącą Mickiewiczowi mówić o rodzimej okolicy *via* Ameryka, czyli docierać do lokalności okrężną drogą – szlakiem Kolumba płynącego do Indii przez Amerykę. Dlaczego bowiem „wieszczek” nie chciał po prostu zaczynać od Litwy, ją opiewać – tak jak potem w *Panu Tadeuszu*? Za ową okrężność odpowiedzialność ponosi potrzeba integracji Litwy czasów Mickiewicza ze światem, potrzeba przydatności i przynależności do świata regionu, o którym – miał prawo tak myśleć wtedy Mickiewicz – zapomnieli ludzie i Bóg.

*
* *

Potrzeba integracji motywowana bywa okolicznościami historycznymi (jak tutaj: po rozbiorach, a także po napoleoniadzie Litwa oderwana została od państwa polskiego i rzucona w objęcia carskiej Rosji), ale też ściśle wiąże się z myśleniem w kategoriach regionu:

Kwestia regionów to – pisze białostocki historyk Józef Maroszek – przede wszystkim dziedzictwo historii. Ukształtowały się w Europie w momencie, gdy tworzyły się struktury nowożytnych państw, a więc u schyłku średniowiecza, a na progu ery nowożytnej, gdy trwał proces łączenia się w monarchie stanowe feudalnych, wcześniej odrębnych księstw²⁶.

Jednak, jak zauważa dalej Maroszek, przejmując popularne w zachodniej humanistyce, a zwłaszcza w unijnych projektach pojęcie regionu, warto pamiętać o tym, że „inny zakres znaczeniowy kryje się za tym samym terminem w przypadku Francji, Niemiec, Włoch, a całkiem inny w przypadku

²⁶ J. Maroszek, *Przewodnik historyczno-turystyczny po dziedzictwie kulturowym pogranicza Polska – Litwa – Kaliningrad*, Białystok 2007, s. [7].

Polski, a także tych państw, które powstały na dawnym terytorium Rzeczypospolitej – dzisiejszej Litwy, Łotwy, Białorusi, Rosji i Ukrainy”²⁷.

Owa inność wynika również z historii, a różnica w pojmowaniu regionu na zachodzie Europy i w Polsce czy na obszarze dawnej Rzeczypospolitej Obojga Narodów sprowadza się do stopnia wyrazistości tożsamości kulturowej i wyodrębnienia terytorialnego danego regionu²⁸. Mianowicie, nasze regiony są w tym sensie mniej wyraziste niż Bawaria, Prowansja, Piemont.

Źródłem pastelowej tożsamości regionów wschodnioeuropejskich jest odmienna polska droga ewolucji ustrojowych, konkretnie zaś fakt, co wskazuje Maroszek, że Rzeczpospolita Obojga Narodów nie przeszła przez fazę monarchii absolutnej – tak jak Anglia, Francja, w końcu Niemcy. Powstanie monarchii absolutnych, paradoksalnie, wzmocniło poczucie odrębności regionalnych i umożliwiło dochodzenie do głosu regionalnych tożsamości i różnic. Tylko bowiem w tych organizmach państwowych, których integralność (polityczna, prawna, kulturowa) była zapewniona przez osobę jednego władcy i jednolity system jego rządów mogła powstać przestrzeń i potrzeba kultywowania różnorodności – niejako gdy potrzeba jedności została już zaspokojona. Otóż I Rzeczpospolita, której kres położył trzeci rozbiór Polski w 1795 roku i w której oczywiście istniały ziemie i województwa (jak Wielkopolska, Małopolska, Mazowsze), jako że nie była monarchią absolutną, to – dopowiedzmy sugestie Maroszka – ciągle zajęta była podtrzymywaniem opowieści jednoczącej, mitu integracyjnego. Pisze Maroszek:

Polska bowiem, jako samodzielne państwo, nie przeszła przez etap państwa absolutnego, nie była rzeszą niepodległych księstw i republik miejskich. Dla obywateli przedrozbiorowej Rzeczypospolitej w najszerszym zakresie, poprzez 10% udział jej mieszkańców uczestniczących w rządach krajem, poprzez sejmiki i sejmy, najważniejszą kwestią było całe państwo, a nie partykularna prowincja – region²⁹.

„Wielka narracja” to termin współczesny (F. Lyotarda), ale pasuje także do epoki rozbiorów, kiedy to przestało istnieć samo państwo, lecz oczywiście nie zaginęła opowieść o potężnym, wielokulturowym państwie Jagiellonów. Przeciwnie, stała się ona jeszcze bardziej potrzebna niż przed 1795 rokiem. Teraz bowiem nie chodziło tylko o wewnętrzne scalenie nieistniejącego organizmu Rzeczypospolitej Obojga Narodów, lecz o łączność z szeroko rozumianą kulturą Zachodu, w orbicie której do niedawna „Litwa” pozosta-

²⁷ Tamże, s. [8].

²⁸ Tamże, s. [8].

²⁹ Tamże, s. [8].

wała. Chociaż i o to wewnętrzne scalenie chodziło, gdyż do 1831 roku myśl o nowej unii Kongresówki z tzw. ziemiami zabranymi jest istotną nadzieją polityczną, a potem problem jedności Polaków pochodzących z Królestwa i Polaków (w rozumieniu dawnego narodu politycznego) z ziem litewskich i ruskich staje się ważną częścią dyskursu Wielkiej Emigracji.

Opowieścią integrującą był oczywiście mit jagielloński, unii polsko-litewskiej, Wielkiego Księstwa Litewskiego jako fenomenów – zauważmy – łączących różne nacje, religie, języki, kultury. Zdaniem Maroszka, który jako historyk zdaje się podtrzymywać opowieść integracyjną, obszar dzisiejszego Euroregionu Niemen, a niegdyś dominium Zygmunta Augusta to „kraina renesansu”. Jest to bowiem kraina szeroko rozumianej harmonii: harmonijnego współżycia człowieka z naturą (co widać w układzie miast o działkach z przewidzianą częścią na spopularyzowany przez Bonę ogród/warzywniak, po wielkości ogrodów i parków, po niskiej, drewnianej zabudowie wzdłuż jednej jakby „wiejskiej” ulicy) oraz harmonijnych stosunków międzyludzkich, zgodnego współżycia konfesji, języków, kultur³⁰.

Renesans zygmuntownski nie jest tylko polską opowieścią integrującą – imperialną, bo zdającą się sugerować spojrzenie ku Wschodowi i antycypować myślenie wyznaczone przez pojęcie Kresów. „Kraina renesansu” nie wywoływałaby sporu pamięci, przynajmniej polsko-białoruskiego, skoro w pismach współczesnego polskiego Białorusina Sokrata Janowicza pojawia się jako mit integracyjny, tyle że z Zachodem. Janowicz złoty wiek Rusinów umieszcza w renesansie i Wielkim Księstwie Litewskim. W jego pismach (np. *Białoruś, Białoruś*) pojawia się wiele podlaskich miasteczek, z rodzinnymi Krynkami na czele, jako miejsc na wewnętrznej granicy między Litwą i Koroną, pojawia się Husouski, który studiuje w akademii krakowskiej, a potem razem z biskupem Ciołkiem jedzie do papieża pokazać mu dziwne zwierzę – żubra³¹.

Jednym z ojców zygmuntownskiej opowieści integracyjnej może być znowu Mickiewicz, XIX-wieczny propagator unii polsko-litewskiej, który też mocno wspiera mit Podlasia jako krainy renesansu. W *Księgach narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego* pada takie pytanie: „Czyż będziemy kłócić się o Białystok?”. Białystok jest tu miastem leżącym w zygmuntownskich czasach na granicy między Koroną i Litwą, zatem na granicy, która łączy – oczywiście także z włoskim Zachodem – i staje się fundamentem „zgody narodów”, figury przyszłego zjednoczenia ludów.

³⁰ Tamże, s. 59–63: „Wyznaczniki tożsamości kulturowej obszaru Euregionu Niemen. ‘Poszedł do Królewca młodzieniec z wiciną’”.

³¹ S. Janowicz, *Białoruś, Białoruś*, Warszawa 1987, s. 11.

Istnieją więc w dorobku Mickiewicza co najmniej dwie wersje renesansowej opowieści integrującej: zygmuntowska i wcześniejsza – kolumbijska. Ta druga, o rodowodzie wyraźnie oświeceniowym, po dziwacznej, młodzieńczej *Kartofli* pozornie wydaje się zanikać w twórczości Mickiewicza i późniejszej literaturze. Jednak powracają obie, choćby w książkach Czesława Miłosza.

*
* * *

Zdaniem badaczki literatury Europy Środkowej Ewy Wiegandt, funkcjonuje następujące „równanie kulturowe”:

[...] polskie Kresy, ślad naszej imperialnej potęgi i imperialnych ambicji, przemieniane [są] stopniowo, z oporami i niekonsekwentnie, w ponadnarodowe i wielokulturowe pogranicze, zmierzając do Europy Środkowej, która jest sposobem na konstruowanie europejskiej tożsamości³².

Dowody przemieniania „Kresów” na „pogranicze” i „Europę Środkową” znajdujemy w książce Miłosza opublikowanej po raz pierwszy już w 1958 roku w Paryżu o znamienym tytule *Rodzinna Europa*. Pisze on o Litwie, miejscu, w którym się urodził jako leżącym na krańcach świata:

W ciągu wielu wieków, kiedy nad Morzem Śródziemnym powstawały i upadały królestwa, a niezliczone generacje przekazywały sobie wyrafinowane rozrywki i grzechy, mój kraj rodzinny był puszcza, odwiedzana na brzegach tylko przez okręty Wikingów. Położony był poza zasięgiem map i należał do baśni³³.

Oznaczywszy tak swoje miejsce, nie sięga jednak Miłosz po romantyczną metaforykę i mit Kresów, a wręcz przeciwnie – zabiera się za jego demontaż. Mówi bowiem o przedchrześcijańskiej Litwie jako „enklawie”, którą ze światem komunikuje tylko bursztyn, ambra, „przedmiot wymiany” pochodzący z Bałtyku, a podróżujący Dnieprem do Morza Czarnego i dalej do cywilizacji greckiej:

Tak tylko [tj. za pośrednictwem bursztynu] zaznaczała się obecność mieszkańców w nadbałtyckim lesie do chwili, kiedy u schyłku średniowiecza, stali się

³² E. Wiegandt, *Podróż z Kresów do Europy Środkowej*, w: *Kresy – dekonstrukcja*, red. K. Trybuś, J. Kołężny, R. Okulicz-Kozaryn, Poznań 2007, s. 37.

³³ Cz. Miłosz, *Rodzinna Europa*, Warszawa 1990, s. 11 (dalej odsyłam do tego wydania w tekście głównym za pomocą skrótu: RE, 11).

skandalem dla chrześcijaństwa. Skoro umysły zaprzętało wtedy szerzenie prawdziwej wiary, a walka z niewiernymi była głównym tematem rycerskiej pieśni i legendy, łatwo zrozumieć, czemu prowincje, do których nie przeniknęło światło Ewangelii, budziły grozę i przypominały o nie spełnionym obowiązku. Tak więc Europa też miała swoich Czerwonoskórych. [RE, 11–12]

Pojawiają się tu analogie Mickiewiczowskie – widzenie Litwy przez mit „odkrycia Ameryki”. Przypominam, że w niedokończonym poemacie *Kartofla* Mickiewicz opowiada o kontrowersyjnym czynie Kolumba, ostatecznie jednak uznanym za pozytywny, bo prócz podboju Indian odkrywa on też „kartoflę”. Ziemianka zaś jednoczy wszystkie kraje i stany, używają jej bowiem może i lud, jest emisariuszką demokracji. Ma też kartofla jeszcze jedną zasługę, mianowicie włącza „nowogródzką ziemię” do cywilizowanego świata. Zatem ostatecznie u Mickiewicza odkrycie Ameryki ma wartość łączącą, a nie dzielącą, staje się fundamentem opowieści integrującej Litwę z resztą świata. Ba, u młodego Mickiewicza szansę na udział w fizjokratycznym (by nie powiedzieć: kartoflanym) szczęściu świata otrzymał także „Rosyjczyk”:

Arab nie szukający pod dachem noclegu
I Rosyjczyk w wieczystym zakopany śniegu,
Azyjanie przez błędne snujący się piaski,
Od Boga i kartofli równe biorą łaski.

[KI, 387–390]

Oczywiście, nie wiemy, na ile serio można traktować to wyznanie, poemat heroikomiczny stwarzał Mickiewiczowi duże możliwości asekuracyjne... Ale Miłosz, sięgając tak jak Mickiewicz w *Kartofli* po mit Ameryki, używa go jednak inaczej, nie czyni za jego pomocą z Litwy rubieży cywilizacji chrześcijańskiej i demokracji, a raczej rubież tę maluje w czarnych barwach:

Ten obraz [Litwy jako] zewnętrznego mroku, peryferii, na które szli szlachetni zapaleńcy-misjonarze [...] ukazywał mi się już w dzieciństwie od innej strony. Epopea chrześcijańskiego posłannictwa była w istocie epopeą mordy, gwałtu i bandytyzmu, a czarny krzyż na długo pozostał symbolem klęski gorszej niż dzuma. Wszystkie moje sympatie zwracały się ku „szlachetnym dzikusom”, którzy bronili swojej wolności i wiedzy, czego bronią, bo tam, gdzie Zakon Krzyżacki odnosił zwycięstwo, budował swoje zamki i zamieniał ludność w pracujących na jego korzyść niewolnych. [RE, 13]

Tak więc widzimy, że u Miłosza na mit Litwy-Dzikiego Zachodu i Litwinów-Czerwonoskórych nakłada się inna opowieść – o wyprawach krzyżowych. Podobnie zresztą, jak potem u Mickiewicza, ale w innym utworze,

w *Konradzie Wallenrodzie*, podobnie, choć niezupełnie tak. Bo Miłosz patrzy na owe krucjaty na Litwę wyłącznie z perspektywy ich ofiar, bez zafascynowania nieznanym Bogiem chrześcijaństwa, którego pokochała pogańska żona przyszłego Wallenroda. Litwini są u Miłosza „naciskani z Zachodu przez rzymskich chrześcijan: Zakon Krzyżacki i Polaków”. [RE, 13] Nie należą więc do przestrzeni polskich Kresów, rubieży, placówki zachodniej cywilizacji.

Zamiast pojęcia „kresy”, użyłabym w tym miejscu innego terminu – „margines”, tak jak go rozumie bell hooks³⁴ w obrębie dyskursu postkolonialnego. Margines – przestrzeń zdegradowana przez „centrum” – jest dla hooks „miejszem poniżenia”, ale też „miejszem oporu”, który jest jedyną szansą na przeżycie. Opór ten realizuje się, zdaniem hooks, przez wytwarzanie alternatyw dla centrum, innych wzorców myślenia i życia niż te, które lansuje „centrum”. Dlatego też hooks określa margines „miejszem radykalnego otwarcia”, „radykalnej możliwości”, „głównym miejscem wytwarzania antyhegemonicznego dyskursu”³⁵.

Dlaczego pojęcie „marginesu” jest przydatne do analizy myślenia Miłosza o średniowiecznej Litwie, ale jemu współczesnej? Bo pokazuje on Litwę jako właśnie „naciskaną” przez Polskę i Zakon, opierającą się obu kolonizatorom, a jednocześnie wyrastającą w XIV wieku na potężne państwo (choć „dziwna” to potęga). Skutecznie broniąc się na Zachodzie, Litwa rozciąga swoją ekspansję na wschód i południe ku domenom chrześcijan, którzy wzięli religię z Bizancjum:

[...]. Bogowie czczeni pod świętymi dębami okazali się silniejsi niż Bóg bizantyjski i w ten sposób powstał jeden z najdziwniejszych organizmów państwowych w Europie: Wielkie Księstwo Litewskie. W dobie największego rozkwitu sięgało ono w okolice Moskwy, jednym końcem dotykało Bałtyku, drugim Morza Czarnego i zhołdowało Besarabię...” [RE, 12–13]

„Marginesowość” Wielkiego Księstwa Litewskiego bierze się właśnie z owej „dziwności” państwa średniowiecznych Litwinów w Europie, tj. odmienności od otoczenia:

[...] ale małe bałtyckie plemię [Litwini], które nadało mu nazwę, nie starało się narzucać swoich obyczajów lennikom, przeciwnie, ulegało ich przyzwyczajeniom, a dwor książęcy, wskutek małżeństw z księżniczkami ruskimi, wahał się pomiędzy dawnym obrzędem [tj. pogańskim] a Ewangelią kopiowaną przez kijowskich mnichów. [RE, 14]

³⁴ Zachowuję proponowaną przez autorkę pisownię jej imienia i nazwiska.

³⁵ b. hooks, *Margines jako miejsce radykalnego otwarcia*, przeł. E. Domańska, „Literatura na Świecie” 2008, nr 1–2 (438–439), s. 112–113.

Oto więc pośród imperialnych potęg Polski, Zakonu Krzyżackiego i Tatarów rodzi się państwo istniejące na zasadach – mówiąc językiem hooks – „antyhegemonicznych” lub renesansowo-zygmuntowskich (jeszcze przed renesansem). Nienastawione na hegemonię, lecz co najwyżej na poszerzanie terytorium na zasadach dobrowolnych i pokojowych, przez małżeństwa dynastyczne, państwo pielęgnujące wielość religii i kultur, właśnie „ radykalnie otwarte” na inność.

Nietrudno zauważyć, że tak antyhegemonicznie widziane Wielkie Księstwo Litewskie staje się dla Miłosza modelowym rozwiązaniem i pierwowzorem, najpierw Rzeczypospolitej Obojga Narodów, a więc „małżeństwa” Wielkiego Księstwa Litewskiego z Koroną Polską, a następnie właśnie Europy Środkowo-Wschodniej, której bezpośrednio dotyczy *Rodzinna Europa*. Podobnie jak „margines” bell hooks, Europa Środkowo-Wschodnia jest więc wytworzoną na krańcach, „krawędziach” Europy alternatywą dla Centrum, a więc dla Zachodu. I Wschodu, który w czasach pisania książki Miłosza był jeszcze bardziej hegemoniczny.

Barbara Toruńczyk w artykule z 1987 roku *O królach i duchach – z opowieści wschodnioeuropejskich* wymienia Miłosza jako jednego z mentalnych twórców Europy Środkowo-Wschodniej, obok Kundery, Brodzkiego, Venclowy, Eliadego, Gombrowicza i Zagajewskiego. Toruńczyk wynotowuje z ich „założycielskich” pism wiele innych cech alternatywności naszego regionu Europy: wrażliwość metafizyczną i etyczną, ogromną rolę literatury, kult osobowości, demoniczne pojmowanie historii, postulat „domu równoprawnych narodów”. Jednocześnie pokazuje – szlachetną – literackość i utopijność tego projektu: „W istocie, jeśli Europa Środkowa jest czymkolwiek, jest najprawdopodobniej zarysem pewnej utopii”³⁶.

Owa utopia naturalnie została zaczerpnięta ze starszych pism niż Miłoszowe, próbował ją konstruować Mickiewicz, najpierw w wersji kolumbijskiej, potem zygmunto-wskiej. Utopie się nie realizują – miewają też nieszlachetne konsekwencje³⁷ – nawet w Europie po roku 1989. (Bo w Amerykę już Mickiewicz przestał wierzyć pod koniec życia zupełnie, zresztą nawet w *Kartofli* szło przede wszystkim o „nowogródzką stronę”.)

Gdyby Potęto Redlińskiego wiedział, że zdaniem Mickiewicza „ziemlanka” przywędrowała na „Litwę” z Ameryki po to, by tutaj wyzwolić lud

³⁶ B. Toruńczyk, *O królach i duchach – z opowieści wschodnioeuropejskich*, „Zeszyty Literackie” 1987, nr 20, s. 33.

³⁷ „Literackość” polskiej, romantycznej wizji Ukrainy powtarza się często, jako zarzut, w wypowiedziach XIX-wiecznych Rusinów (Ukraińców); zob. D. Sosnowska, *Inna Galicja*, Warszawa 2008.

od wszelkich plag, zaczynając od głodu, „robiłby za Murzyna” w Stanach z mniejszą chyba wiarą w sensowność „swojej Ameryki” na Podlasiu. Ani rok 1989 nie uczynił z Polski kraju Mickiewiczowskiej „ziemlanki”, ani rok 2004 nie przemienił Europy Środkowo-Wschodniej w Zjednoczoną Europę równych narodów, „królów i duchów”. Zresztą, zdaniem Jurija Andruchowycza: „Unia Europejska [„stara” – D.Z.] stanowi swego rodzaju psychologiczną rekompensatę: jest zrzeszeniem postimperialnych loserów, którym nie udało się stać supermocarstwem w pojedynkę”³⁸.

„Lithuania”, Podlasie and Potato. On a Certain Regional Narration

Summary

The sketch “*Lithuania*”, *Podlasie and potato. On a certain regional narration* is devoted to the literary subject of the connection of “Lithuania” (the former Grand Duchy of Lithuania) and north-eastern Poland (Podlasie), once constituting its part, with America and its discovery by Christopher Columbus. The author interprets an unfinished mock heroic poem *Kartofla* (*The Potato*) by Adam Mickiewicz as an example of discourse of integration-
-emancipation character, which uses the analogy “Lithuania” – America in order to build a local identity story. In the sketch there are also later references to the American subject from the literature of this region of Europe (*Rodzinna Europa* (*Family Europe*) by Czesław Miłosz, *Szczuropolacy* (*Rat-Poles*) by Edward Redliński).

³⁸ J. Andruchowycz, *Diabeł tkwi w serze*, przeł. K. Kotyńska, O. Hnatiuk, R. Rusnak, Wołowiec 2007, s. 37.

Monika Kostaszuk-Romanowska

Uniwersytet w Białymstoku

Narracje architektury czasów postmodernizmu

Z dedykacją dla Eli Konończuk,
Autorki pomysłu na temat tego tekstu.

„Domy chcą i muszą mówić, muszą mieć wolność słowa, mogą mówić rzeczy poważne, mądre, wzniosłe, miłe, ale też i bzdurne”¹. Ten pochodzący z wydanej w 1974 roku pracy *The Place of Houses* cytat dziś brzmi bardziej jak banalny, stylistyczny ozdobnik niż płomienny apel. Ale w latach siedemdziesiątych ubiegłego wieku – a więc w okresie, gdy formowała się postmodernistyczna koncepcja architektury – był pełen treści. Podobne deklaracje można znaleźć w innych tekstach autorów lansujących nowy wówczas styl. Jednym z nich był na przykład Robert Stern – utytułowany projektant, dziekan Yale School of Architecture² – propagujący architekturę, która komunikuje się z odbiorcą, „opowiada” mu swoje historie. Amerykański teoretyk architektury Charles Jenks, twórca słynnych dziesięciu zasad kompozycji postmodernistycznej, jako pierwszą wymieniał właśnie zasadę wykorzystywania przez projektantów czytelnego dla odbiorców, bo odwołującego się do rozpoznawalnej przez nich tradycji, kodu. To wyraźne otwarcie się na narracyjność miało swoje – nie tylko artystyczne – przesłanki. Artykułowało ostry sprzeciw wobec architektonicznego modernizmu, utożsamianego z abstrakcyjnymi, wyczyszczonymi z treści bryłami. Postulat „wolności słowa” dla

¹ Cyt. za: P. Trzeciak, *Historia, psychika, architektura*, Warszawa 1988, s. 227.

² Robert Stern jako jeden z pierwszych zaczął używać terminu *postmodernizm* w opisach współczesnej architektury.

„niemych” dotąd budynków interpretowano zresztą rozmaicie, aktualizując kilka różnych, aczkolwiek niesprzecznych porządków semantycznych.

Chodziło przede wszystkim o odniesienie do wspomnianej już tradycji, wielości zastanych stylów i estetyk, które można teraz było swobodnie stosować, przetwarzać i kompilować. Istotne wydawało się też przyzwolenie na dekoracyjność – nieskrępowane prymatem funkcjonalności szafowanie ornamentem, zwłaszcza w postaci ostantacyjnie naddanego detalu. Ważne okazało się również nawiązanie „kontaktu” budynku z jego otoczeniem, podjęcie „dialogu” z zastanym kontekstem przestrzennym, tworzenie nowej, często zaskakującej, ale przemyślanej znaczeniowo kompozycji. Wszystkie wspomniane porządki konstituowały ideę indywidualizmu – wyraziście zarysowanego, niepowtarzalnego charakteru pojedynczego projektu.

Postmodernistyczne hasło *form follows fiction*³ – sankcjonujące dominację treści nad formą – faktycznie zmaterializowało się w dziesiątkach budynków, których autorów idea ta zainspirowała. Są wśród nich słynne realizacje, uważane dziś za symbole stylu, ale jest też niezliczona liczba projektów późniejszych, często mniej znanych, poświadczających żywotność wciąż powracającego pomysłu na architekturę „opowiadającą historie”. To wyzwanie dla współczesnych kontynuatorów nurtu, bo w XXI wieku moda na postmodernizm, przeżywający przez ostatnie dziesięciolecia swoje wzloty i upadki, nadal trwa. Ale to też wyzwanie dla tych, którzy podejmują trud odczytywania architektonicznych narracji zarówno na poziomie dekodowania pojedynczych „opowieści”, jak i rekonstrukcji możliwie reprezentatywnego ich katalogu. Trudno uniknąć pytań o tryb lektury, porządek określania znaczeń, prawomocność dokonywanych interpretacji.

Co ciekawe, takie pytania towarzyszyły już – dokonywanym w duchu postmoderny – analizom budowli zaliczanych do stylistyki modernizmu.

Postmodernistyczne interpretacje rzeźbiarskich obiektów modernistycznych [...] – zauważył Piotr Winkowski – wskazują na różnice między arbitralnie zakładanymi, a przypadkowo wywoływanymi interpretacjami architektury⁴.

Świadczą o tym przywołane przez autora przykłady opisów słynnych realizacji m.in. kaplicy w Ronchamp Le Corbusiera (odczytywanej jako „statek”, „głowa w anglosaskim berecie uniwersyteckim” czy „grzyb”) i opery

³ Hasło stanowiło trawestację modernistycznej idei *form follows function*, wyrażonej przez Louisa Sullivana.

⁴ P. Winkowski, *Ponowoczesne interpretacje nowoczesnej architektury. Odbiorca i krytyk w izotropowej przestrzeni interpretacji*, „Estetyka i Krytyka” 2002, nr 2, s. 68.

w Sydney Jørna Utzona (kojarzonej z „nasuwającymi się skorupami”, „łupinami”, „żaglami”, a nawet „kopulującymi żółwiami”)⁵.

W przypadku właściwej architektury postmodernistycznej kodyfikację trybu lektury dodatkowo utrudnia fakt, że zgodnie z założeniami nurtu to właśnie odbiorca/widz – użytkownik przestrzeni miejskiej – jest uczestnikiem aktu komunikacji, a więc też pełnoprawnym podmiotem aktu dekodowania znaczeń. Do jego interpretacyjnych kompetencji odwołuje się twórca w procesie kodowania, aktualizując czytelny dla odbiorcy system znaczeń. Jak w praktyce przebiegał ów proces? Ciekawych refleksji na ten temat dostarcza artykuł Cezarego Wąsa *Przestrzenie różnicy*.

Nie wszystkie treści przekazywane przez architektów tego kierunku – zauważa autor – były podobnie jednoznaczne. [...] Niejednoznaczności w treściach przekazywanych przez dzieła architektów wczesnej fazy postmodernizmu nie zaprzeczają jednak postulatów późniejszych twórców i teoretyków, którzy domagali się kształtowania architektury jako struktury narracyjnej, czy osiągnięciu przez wygląd dzieł wartości metaforycznych, symbolicznych lub poetyckich. W zrealizowanych dziełach przekaz treści miał charakter niekiedy bardzo jednoznaczny, czego przykładem może być chociażby restauracja rybna w japońskim mieście Kobe, projektu Franka Gehry’ego, która przybrała kształt ogromnej ryby [...]. Tego rodzaju architektoniczne fantazje rezygnowały z właściwej modernistom powagi i elitaryzmu, a stawały się przejawem charakterystycznego dla postmodernistów odwoływania się do gustów zwykłych ludzi⁶.

Procedurę dekodowania znaczeń, którymi nasycali swoje projekty twórcy postmoderni, określały zatem dwa równie istotne aspekty – przyjęta i realizowana przez autorów zasada narracyjności, kreowania opowieści i wspomniane już kompetencje odbiorców, determinujące możliwość „poprawnego” odczytania owych narracji. W przypadku dzieł zachowujących formę ilustracyjną, wykorzystującą prostą metaforę, w dodatku czytelnie komunikującą funkcję budynku, proces podwójnie ułatwionej lektury przebiegał bez zakłóceń. Rozejście się intencji nadawcy i wrażeń odbiorcy następowało, co oczywiste, gdy przekaz ujawniał swoją wieloznaczność, wielokrotne zakodowanie wymagające uruchomienia bardziej złożonych dyspozycji odbiorczych i bogatszego kontekstu skojarzeń kulturowych.

Możliwości architektury postmodernistycznej – stwierdza w dalszej części swego tekstu Wąs – nie wyczerpywały się na posługiwaniu się prostymi skojarzeniami. Niekiedy odwołania dotyczyły symboli religijnych (jak neolityczne

⁵ Tamże.

⁶ C. Wąs, *Przestrzenie różnicy. Modernizm, postmodernizm i dekonstruktywizm w architekturze (próba definicji)*, „Quart” 2008, nr 4, s. 91.

spirale w dziełach Makovecza), wzorców architektury dawnej (jak klasycyzujące skrzydło National Gallery w Londynie projektu Venturiego) czy regionalnej (jak nawiązujące do tradycyjnego egipskiego budownictwa budowle Abdula El-Wakila). Wbrew wyraźnym niekiedy intencjom nadawców treści przekazów pozostawały niezrozumiałe dla odbiorców, co w swych krytykach podjęli dekonstruktywiści⁷.

Można zatem mówić nie tyle o charakterystycznej dla estetyki postmodernizmu zasadzie podwójnego kodowania znaczeń, co o podwójnej strategii ich dekodowania – na poziomie zamierzonej i odczytanej dosłowności oraz zamierzonej i nie zawsze odczytywanej wieloznaczności. Można też wyobrazić sobie poziom trzeci – lekturę treści metaforycznych, których autor co prawda nie deklaruje, ale do których odczytania zachęca, tworząc formę niejednoznaczną, lecz wyrazistą i sugestywną, a przez to otwartą na różne, także potoczne interpretacje. Ich prawomocność jest oczywiście kwestią dyskusyjną, stanowią one jednak niemożliwe do pominięcia świadectwo funkcjonowania formy architektonicznej w żywym kontekście społecznym, tak ważnym dla postmodernistycznych twórców.

W zestawieniu, które zaprezentuję poniżej, uwzględniłam wszystkie trzy kategorie. Pierwszy powód, dla którego zdecydowałam się zrezygnować z selekcji wykluczającej którykolwiek z porządków wynika z podstawowej trudności w arbitralnym rozstrzygnięciu, jaki tryb lektury należy przypisać poszczególnym przywoływanym tu projektom. Nawet w przypadkach „oczywistych”, w odniesieniu do obiektów, które powstawały jako gotowe, domknięte narracje – czytelnie, wydawałoby się, opisujące przesłanie ich autorów – potencjał kolejnych możliwych interpretacji jest zbyt bogaty i kuszący, by do takich interpretacji również nie sięgnąć. Parafrazując cytowaną na wstępie wypowiedź, należałoby stwierdzić, że postmodernistycznym obiektom w równym stopniu udzielali głosu ich twórcy i ich odbiorcy. Wpisane i dopisywane metaforyczne opowieści tworzą interesującą mozaikę krzyżujących się dyskursów, którą warto odtwarzać w całej jej wielogłosowej różnorodności.

Powód drugi wydaje się jeszcze ważniejszy. Narracje postmodernistycznej architektury rozpięte między ilustracyjną dosłownością i wieloznacznością metaforyką uniemożliwiają stworzenie jednej „ostatecznej” klasyfikacji. Mówiąc wprost, wymykają się one klasyfikacjom arbitralnym, a trwanie przy nich wprowadzałoby jedynie sztuczny porządek, fałszując obraz tej z ducha wieloimiennej materii. Ponieważ jednak każdy zbiór fabuł – w trakcie ich rekonstrukcji – winien zostać poddany czytelnej typologizacji,

⁷ Tamże, s. 92.

omawiane tu przykłady ujęto w katalog tematyczny. Klasyczne, zapożyczone z refleksji filologicznej, kryterium motywów nie aspiruje do bycia kryterium jedynym czy jedynie ważnym. Jest po prostu pewną próbą – zapewne jedną z wielu możliwych – systematyzowania lektury, do której zachęcają architektoniczne „opowieści”.

Narracje tradycji

Stosunek do przeszłości można uznać za strategiczną przestrzeń autoidentyfikacji postmodernistycznej wizji architektury. Najważniejszym jej komponentem jest oczywiście reakcja na zerwanie z tradycją w modernizmie. Duch negacji nie wyczerpuje jednak bogatego zestawu wątków, który to kluczowe założenie ewokowało. Koncepcja narracyjności nowej architektury fundowana była na założeniu, że do przeszłości warto się odwoływać, gdyż stanowi ona ogromny rezerwuar tematów gotowych do podjęcia. Formuła nowej, współczesnej opowieści zakorzenionej w „tym, co już opowiedziane” zyskiwała wartościowe intertekstualne umocowanie, a jednocześnie generowała faktycznie nieograniczony katalog cytatów, parafraz, interpretacji. Atrakcyjne wydawało się więc nie tylko samo nawiązanie dialogu, ale też bogate spektrum możliwych form i efektów takich nawiązań. Postmodernizm z jego estetyką naddatku i imperatywem twórczej swobody w dopowiadaniu, dodawaniu do podstawowej bryły budynku zaskakująco niepasujących elementów niemal zachłysnął się nowymi możliwościami, które udostępniała idea otwarcia się na tradycję.

Dla zrozumienia osnutych na historycznych aluzjach projektów istotne jest uwzględnienie podstawowej zasady korzystania z przeszłości. Nie chodziło przecież o rekonstruowanie, tym bardziej wierne odtwarzanie, dawnych stylów czy form, ale o swobodną grę skojarzeń, uruchomienie tkwiącej w nich symboliki we współczesnych kontekstach znaczeniowych. Architektoniczne narracje tradycji wykorzystywały gotowy metaforyczny potencjał, tkwiący w zapożyczeniu, do własnych semantycznych celów. Efektem takiej syntezy była za każdym razem nowa jakość – opowieść konstytuująca znaczenia w przestrzeni napięcia wywołanego zderzeniem przeszłości i współczesności, swoiście pojmowanego *sacrum* i *profanum*.

Najbardziej charakterystycznym przykładem takiej realizacji jest kultowy projekt Charlesa Moore’a – Piazza d’Italia. Słynny „italski plac” powstał w 1978 roku w centrum Nowego Orleanu jako znak tożsamości włoskich imigrantów żyjących w tym mieście. Centralnym punktem placu jest zbudowana z kilku warstw posadzka uformowana w kształt buta opisującego

rysunek geograficznych granic Włoch wraz z Sycylią. „Można więc – zauważył w swojej relacji Wolfgang Welsch – z rozradowaną duszą przemaszerować przez ojczyznę, a nawet zanurzyć stopy w Morzu Śródziemnym”⁸. Posadzkę, niemal jak orchesterę rzymskiego teatru, otacza kilkupoziomowa kolumnada, przy czym same kolumny pochodzą z różnych historycznych porządków – doryckiego, jońskiego, korynckiego, toskańskiego – a także z wyobraźni samego projektanta. Transformacja klasycznych form dokonuje się za sprawą materiałów, wody i barw. Trzony kolumn otaczają aureole i obejmują skonstruowane ze stali i świecących neonów (neony podkreślają też linie, łuki pozostałych elementów). Niektóre z kolumn to, wedle określenia Welscha, „kolumny prysznicowe”⁹ – klasyczne kanelury i metopy tworzy spływająca z dysz woda (wykorzystano ją na przykład w motywie charakterystycznych dla stylu korynckiego liści akantu). Ten efekt powtarzają wmontowane w nasadę jednego z łuków detale – połączone medaliony z twarzą projektanta, z których także płynie woda. W przestrzeni placu pojawia się typowa dla włoskich miast fontanna, quasi-łuk triumfalny i prostokątna „wieża zegarowa”. Całość zdumiewa feerią barw – od bieli, czerni, ziemistego brązu poziomu dolnego po pomarańcz i żółć partii górnych.

Praca, zlecona przez lokalną społeczność Włochów, miała być – jak już wspomniano – przestrzenią nostalgicznej opowieści poświadczającej poczucie więzi imigrantów z własną tradycją symbolizowaną parafrazami różnych historycznych stylów i motywów. Ważne okazało się też przywołanie „lokalnego kolorytu”.

Brak tu wysublimowanego klasycznego piękna – podkreśla Przemysław Trzeciak – jest natomiast wyraźne nawiązanie do tradycji plebejskich, do krzykliwych sycylijskich jarmarków z ich kolorowymi, wesołymi dekoracjami¹⁰.

Narracja słynnego projektu Moore’a – mimo wyraźnego zaplecza semantycznego – nie jest jednak narracją „serio”. Odwołanie do tradycji dokonuje się w warunkach swobodnej gry podjętej z różnymi pożyczonymi od niej tematami. Piazza d’Italia zapisuje więc także własną opowieść jej autora, niekoniecznie tożsamą z oczekiwaniami włoskich zleceniodawców. Bliżej jej do formuły komiksu, zabawy w pseudohistoryczną formę czy tak

⁸ W. Welsch, *Nasza postmodernistyczna moderna*, przeł. R. Kubicki, A. Zeidler-Janiszewska, Warszawa 1998, s. 162.

⁹ Tamże.

¹⁰ P. Trzeciak, *Pochwała różnorodności. Architektura po roku 1960*, w: *Sztuka świata*, t. 10, red. W. Włodarczyk, Warszawa 2001, s. 309.

lubianej przez postmodernistów ostentacyjnej widowiskowości. „Moore, architekt znany z humoru i balansowania na granicy kiczu – zauważa Trzeciak – nadał całości charakter teatralnej makiety, skupiając w pretensjonalny sposób różnorodne znaki i symbole włoskiej tradycji”¹¹. „Sacrum” dyskursu włoskiego zostało skonfrontowane z „profanum” kodu amerykańskiej pop kultury i prawdopodobnie to ten drugi kontekst jest dla współczesnych odbiorców dzieła bardziej czytelną przestrzenią percepcji. Swoiste przyzwolenie na taki tryb lektury wynika z właściwej postmodernie postawy – fakt oddalenia cytatu od źródła nie jest czymś, co się skrywa, lecz czymś, co należy ujawniać i demonstrować.

Amerykański postmodernizm – podkreślają współcześni komentatorzy – filtruje europejską tradycję architektoniczną, doprowadzając ją do przesady, poprzez hiperbolizację, usprawiedliwiając wprowadzenie jej w nowy, odmienny kontekst: efektywność tego zabiegu potęguje geograficzne oddalenie od wykorzystywanych wzorców, które uniemożliwia bezpośrednie porównanie z ewentualnymi modelami¹².

W dyskusji, którą sprowokował kontrowersyjny projekt Moore’a musiało się jednak pojawić pytanie o semantyczną wartość narracji zbudowanej na tak głęboko przekształcającej tradycję hiperboli. Piazza d’Italia, przez Jenksa uznana za „prawdziwy pomnik postmoderny”¹³, w ocenie Welscha poszła za daleko, doprowadzając wręcz do zanegowania zasad formułowanych przez samych postmodernistów. Welsch zarzucił Moore’owi interpretacyjne przerysowanie, paradoksalnie zwiększające ryzyko niebezpiecznej desemantyzacji projektu.

Semantycznie tradycja jest jedynie kulisą – pisał Welsch – i tylko kulisy stwarza również w architekturze. [...] Włochy ze swą klasyczną kulturą ukazane są po prostu jako hollywoodzka *italianità*. [...] Wspólnym mianownikiem projektu jest świat konsumpcyjny. Tradycja, ojczyzna, kultura, *genius loci* są wykorzystywane jak oferta domu handlowego, a przekład wszystkiego na język i formę towaru stanowi przekornie cyniczne przesłanie całości¹⁴.

Oczywiście, można nie zgodzić się z oceną Welscha, trudno jednak zignorować ostrzeżenie tego, jak by nie było, czołowego teoretyka post-

¹¹ Tamże, s. 308.

¹² E. Annoscia i in., *Historia sztuki świata*, przeł. H. Borkowska i in., Warszawa 1998, s. 650.

¹³ Ch. Jenks, *Architektura postmodernistyczna*, przeł. B. Gadomska, Warszawa 1987, s. 132.

¹⁴ W. Welsch, dz. cyt., s. 163.

moderny: „bezlądne aplikacje i sałatka z cytatów”¹⁵ nie przyczyniają się do wielojęzyczności architektonicznych realizacji, lecz *de facto* ją wygłuszają.

Welsch, jak można wyczytać z jego analiz, był zwolennikiem takiej formy, odwołującej się do tradycji, narracji, która nie zacierza wzajemnej obcości historycznych kodów, nie stara się ich sztucznie – w ramach przyjętego subkodu nadrzędnej opowieści – uzgodnić. „Oznaką sukcesu postmoderny – przekonywał – jest dialog różnic, a nie chaos jednolitości”¹⁶. Antytezą dla realizacji Moore’a jest w ocenie Welscha projekt Nowej Galerii Państwowej w Stuttgarcie z 1984 roku autorstwa Jamesa Stirlinga. Ten dobudowany do istniejącej wcześniej galerii obiekt stanowi niemal dosłowną materializację idei wędrówki przez różne architektoniczne style. Wielopoziomowa rampa, zewnętrzne tarasy, różowe i niebieskie, o zmiernym podświetlone, poręcze prowadzą widza przez złożoną, ale czytelnie uporządkowaną opowieść o przeszłości. Na wskroś współczesna bryła artykułuje najważniejsze funkcje miejsca-muzeum, opisując własną formą paradygmat wtajemniczenia w historię. Nie brak tu więc rozpoznawalnych detali, np. egipskich gzymsów, romańskich okien, greckich kolumn, renesansowej rotundy. Są też bardziej wyrafinowane aluzje do znanych budynków, m.in. zaprojektowanej przez Rafaela Willi Madama w Rzymie, klasycystycznych gmachów Muzeum Altes w Berlinie autorstwa Karla Friedricha Schinkla i biblioteki miejskiej w Sztokholmie projektu Gunnara Asplunda¹⁷.

Istotą postmodernistycznej narracji Neue Staatsgalerie jest wzorcowo – w ocenie Welscha – zrealizowana wielojęzyczność, która pozwala przemówić poszczególnym stylom. Nie zniekształca ich własnych, jednostkowych opowieści, zachowując podstawową zasadę dialogu z tradycją: „Chodzi o to, by rozmaite języki naprawdę przemawiały jako *języki*, a nie były strzępami słów i dowolnie przedstawianymi dekoracjami”¹⁸. Rozbicie słowa, względność i rozchwianie nadawanego mu sensu, co oczywiste, utrudniają zrozumienie komunikatu. Trudno jednak pominąć milczeniem fakt, że w przypadku realizacji Stirlinga cały proces dekodowania musi się odbywać na poziomie zaawansowanej kompetencyjnie lektury. Tryb interpretacji, której dokonuje sam Welsch, nie jest przecież dostępny przeciętnemu odbiorcy. Mimo to warto ją przytoczyć w całości, stanowi bowiem interesujący model głębokiego rozszyfrowania znaczeń wpisanych przez autora w bryłę obiektu:

¹⁵ Tamże, s. 147.

¹⁶ Tamże, s. 165.

¹⁷ Zob. B. Cline, *Staatsgalerie Stuttgart, Stuttgart, Germany*, w: *Envisioning Architecture: Drawings from The Museum of Modern Art*, red. M. McQuaid, New York 2002, s. 198.

¹⁸ Welsch, dz. cyt., s. 165.

Jest w niej klasyczny język budownictwa muzealnego: język Schinkla – łącznie z rotundą, która jest tutaj oczywiście otwarta. Mamy też szlachetny język modernistycznej *curtain wall* [ściany osłonowej – przyp. M.K.R.] – przekształconej jednak w formę organiczną, czyli pochyłą, wygiętą i podzieloną drewnianymi żebrami. Mamy rzeczowy język moderny – ale ograniczony do budynku administracyjnego. Mamy język pop-kultury – używany jednak wyłącznie do elementów ruchomych. Mamy język konstrukttywizmu – lecz w wydaniu szczątkowym służy raczej do ozdoby niż do budowy. Mamy jeszcze wiele innych odniesień do historii architektury – od Hadriana przez Weinbrennera i Bonanza aż do Le Corbusiera, Wrighta, Piana i Rogersa¹⁹.

Przestrzeń rozciągającą się między modelem lektury określonej przez dominację popkulturowego kodu (à la Moore) i paradygmatem głębokiego odczytywania stylistycznej wielojęzyczności (à la Stirling) wypełniają porządki interpretacyjne, które można zastosować do dziesiątków obiektów odwołujących się do tradycji z wykorzystaniem pojedynczych, z założenia rozpoznawalnych cytatów z historycznych stylów. W tych przypadkach tradycja staje się punktem odniesienia na tyle czytelnym, by nawet w potocznym odbiorze wywołać wrażenie rodzącego naturalną ciekawość dysonansu. Konfrontację dyskursu przeszłości i współczesności budują przede wszystkim wkomponowane w bryłę, a jednocześnie wyraźnie wobec niej naddane elementy. Na ogół uproszczone, ale w ogólnym rysunku wierne oryginałowi przyciągają uwagę swoją wielkością, stylistycznym niedopasowaniem, ostentacyjnie manifestowaną odrębnością od całości kompozycji.

Przykładem takiej gry z historią są chociażby liczne wariacje na temat kolumny jońskiej. Charakterystyczna głowica tej kolumny z motywem ślimacznic przypominających baranie rogi, w postmodernizmie stała się obiektem interesujących, niekiedy bardzo śmiałych parafraz. Wykorzystał ją m.in. Charles Vandenhove, belgijski architekt, autor oryginalnego projektu, ukończonej w 1985 roku, renowacji Hors-Château – zabytkowej dzielnicy Liège, walońskiego miasta, którego historia sięga czasów rzymskich. Architekt zaproponował system kolumn i belkowania urozmaicający ciągi komunikacyjne wąskich uliczek starówki. Rozwiązanie, dumnie nazwane „Liège Order”, wykorzystuje schemat porządku jońskiego w prostej, ale przez to bardzo wyrazistej formie – schodkowe architrawy spoczywają na powiększonych wolutach o mocno skręconym rysunku żłobień. Parafraza oryginalnych „baranich rogów” (czy też według określenia Jenksa, „oczu byka” – *bull's eye*) nie jest tu niezobowiązującą parodią, lecz nowoczesnym formalnie nawiązaniem do tradycji, w tym też do odległej historii samego miejsca. Istota projektu Van-

¹⁹ Tamże, s. 164.

denhove'a wyraża się więc w dialogu z przeszłością, a nie w epatowaniu anachronizmem, którego – według Jenksa – udało się autorowi uniknąć dzięki harmonijnemu połączeniu logiki ornamentu i logiki konstrukcji²⁰.

Odmienną interpretację wspomnianego motywu zaproponował w 1976 roku Robert Venturi²¹, projektując rozbudowę Allen Memorial Art Museum w mieście Oberlin (w amerykańskim stanie Ohio). Przestrzeń muzeum architekt ozdobił nieproporcjonalnie przerysowanymi drewnianymi kolumnami o grubych trzonach i prostych, pozbawionych żłobień, topornie wyciętych wolutach. Quasi-jońskie kolumny Venturiego z założenia nie komunikują się z otoczeniem. Ulokowane na styku starego budynku i nowego aneksu, stwarzają wręcz wrażenie zapory utrudniającej sprawne przemieszczanie się zwiedzających. Jak zauważa Tadeusz Barucki, „zanegowane zostaje więc znaczenie funkcji w architekturze i jej logicznych związków z formą i konstrukcją”²². Ideę synchronizacji formy i funkcji, nowego elementu i zastanej całości – tak istotną dla narracji projektu Vandenhove'a – Venturi wyraźnie kontestuje. Z ducha kontestacji wyprowadza całkiem nową symbolikę, w jego interpretacji historyczny pseudocytat konstytuuje własną, autonomiczną opowieść. Można jedynie domyślać się artykułowanego w niej sensu – przeszłość pozostaje punktem odniesienia, nie sposób jej odrzucić, zanegować, ale też niełatwo ją uzgadniać ze współczesnością.

O ile projekty Vandenhove'a i Venturiego można interpretować jako dwa biegunowo przeciwne warianty czytania historii, o tyle projekt M2 Building z 1991 roku Japończyka Kengo Kumy należy uznać za tak dowolną formę nawiązania do klasycznego modelu i jednocześnie tak od niego odległą (mimo stylistycznej czytelności), że wymaga objaśnienia raczej w kategoriach pastiszu niż rzeczywistego cytatu. Tokijski gmach, pierwotnie zaprojektowany jako salon Mazdy, został przez autora wyposażony w ogromną pseudojońską kolumnę. Wyraźnie dominuje ona nad bryłą budynku, która zdaje się ją jedynie obudowywać. Przerastający asymetrycznie „nałożoną” elewację betonowy kolos, który niczego nie podtrzymuje to kolumna *à rebours*, pozbawiona nawet iluzji swojej pierwotnej funkcji. Nie inicjuje dialogu z historią – ani w wersji kompromisowej, ani antagonistycznej – lecz faktycznie ten dialog unieważnia, czyni go bezprzedmiotowym. Sam autor deklarował potrzebę „przekreślenia” architektury („I want to erase architecture”), „rozpuszcza-

²⁰ Ch. Jenks, *The language of post-modern architecture*, Londyn 1991, s. 156.

²¹ Robert Venturi uznawany jest za ojca postmodernizmu w architekturze. Por. K. Wilkoszewska, *Wariacje na postmodernizm*, Kraków 2000, s. 164.

²² T. Barucki, *O pięknie ale i o tożsamości naszej współczesnej architektury*, „Czasopismo Techniczne” 2007, z. 13 – „Architektura” z. 6A, s. 10.

nia" jej chaosem chaosu nieustannie zmieniającej się japońskiej metropolii²³. W M2 Building przewrotnie zrealizował tę ideę, doprowadzając stylistyczną wielojęzyczność postmoderny do zamierzonego samozaprzeczenia.

Narracje „etniczne” i narracje turystyczne

Jedną z istotnych form dialogu z przeszłością w postmodernistycznej architekturze stanowi częste odwoływanie się do lokalnej tradycji, nasycając projekty metaforycznymi skojarzeniami identyfikującymi kulturową specyfikę przestrzeni, w której projekt jest realizowany. Na ogół dalekie od ilustracyjnej czytelności elementy kulturowego kodu współczesnych budynków przełamują jednak ich anonimowość, współtworzą świadomie aranżowaną więź z tożsamością miejsca. Opowiadające o niej architektoniczne cytaty i aluzje, dzięki wpisaniu w nowoczesną bryłę, dają możliwość aktualizacji symboli i znaczeń wywiedzionych z kulturowego dziedzictwa regionu.

Przykładem takiej realizacji są słynne Petronas Towers zaprojektowane przez Césara Pelli. Dwie bliźniacze wieże zbudowano w 1998 roku w stolicy Malezji Kuala Lumpur. Powstały na zamówienie koncernu naftowego Petronas. Na pozór są uniwersalnym symbolem postępu dynamicznie rozwijającego się azjatyckiego miasta (w założeniach inwestora miały też symbolizować potęgę firmy) – przez parę lat były przecież najwyższymi budynkami na świecie. Jednak po dokładniejszym przyjrzeniu się, z zarysu kształtu stalowo-szklanych kolosów można odczytać wyraźne nawiązanie do klasycznej formy azjatyckich świątyń, w tym najsłynniejszej hinduistycznej świątyni Angkor Wat. Świadczą o tym przede wszystkim stożkowate, schodkowo narastające szczyty wież zwieńczone wyrastającymi z kulistych elementów iglicami. Jeszcze ciekawszych informacji dostarcza analiza planu, na którym zbudowano wieże. Tworzy go charakterystyczna ośmioramienna gwiazda, powstała z nałożenia dwóch kwadratów. W kulturze islamu symbolizuje ona boskość, ale też potęgę i władzę. Współczesnym dopełnieniem metafizycznej narracji Petronas Towers zdaje się być przeszklony „powietrzny mostek” łączący wieże na poziomie 41. piętra (wieże mają 88 pięter). To nie tylko ciąg komunikacyjny, ale i szczególne miejsce widokowe dostarczające niezwykłych przeżyć – „jest on niejako wizualną bramą do nieskończoności”²⁴.

²³ Zob. <http://www.archilab.org/public/2000/catalog/kengo/kengoen.htm>.20.01.2011.

²⁴ *Dzieła nowoczesnej architektury*, red. N. Monti, przeł. T. Gołędowski, Warszawa 2007, s. 226.

Podobne przesłanie towarzyszyło realizacji wieżowca Gyeongju Tower w południowokoreańskim mieście Gyeongju. W miejscu, gdzie powstał, znajdował się buddyjski ośrodek kultu, zniszczony w XIII wieku w trakcie inwazji Mongołów. Jednym z jego elementów była dziewięciokondygnacyjna pagoda zbudowana w VI wieku n.e. Przed Światową Wystawą Kulturalną, która odbyła się w Gyeongju w 2007 roku, postanowiono przywołać odległą historię tego miejsca – kiedyś liczącego się ośrodka politycznego na Półwyspie Koreańskim. Symbolem dawnej potęgi królestwa Koryŏ (od jego nazwy pochodzi współczesna nazwa Korea) stała się na wskroś nowoczesna bryła wieżowca z charakterystycznym wycięciem, które kształtem przypomina obrys historycznej pagody z typowym układem schodkowo zwężających się pięter, podgiętymi ku górze narożnikami kolejnych daszków i zwieńczającą całość iglicą. W tradycji buddyjskiej pagody były budowlami służącymi do przechowywania relikwii. Gyeongju Tower – atrakcja turystyczna miasta, pełniąca funkcję wieży widokowej i miejsca pokazów laserowych – znakomicie wpisuje się w historyczną narrację pierwotnego relikwiarza. Jest symboliczną „bramą łączącą przeszłość z przyszłością”²⁵. Przy świetle dziennym imponuje rozmachem szklanego wieżowca, w nocy zaś, gdy mrok przesłania współczesną bryłę, oświetlonym kształtem wycięcia wprowadza w metaforycznie uobecnioną przestrzeń dawnej świątyni.

Azjatyckie projekty wypracowały swój własny model harmonijnego łączenia nowoczesności i lokalnej – na ogół powiązanej z sakralną symboliką – tradycji. Innymi prawami rządzą się realizacje, dla których kod kulturowy jest obiektem odległego nie tyle historycznie, co geograficznie przywołania. Nawiązanie musi być równie czytelne, jednak sposób wprowadzenia go do projektu wymaga koncepcyjnej subtelności uwzględniającej kulturowo odmienny kontekst przestrzenny budynku. Mamy tu do czynienia z odwrotnym, w stosunku do wcześniej zaprezentowanego, paradygmatem. W architektonicznym porządku współczesnych europejskich lub amerykańskich miast to odległy „etniczny” cytat jest obcy i właśnie jako obcy musi podlegać takiemu przetworzeniu, by sprawnie komunikując własne sensy, nie drażnił, lecz zaciekał.

Taki efekt udało się uzyskać francuskiemu architektowi Jeanowi Nouvelowi. Według jego projektu w 1987 roku zbudowano w Paryżu Instytut Świata Arabskiego (Instytut du Monde Arab – w skrócie IMA). Utrzymany w stylu high-tech gmach łączy funkcję centrum kulturalno-naukowego i muzeum sztuki. Co ciekawe, był on pomyślany nie tylko jako obiekt służący

²⁵ Zob. „Cień Świątyni Żółtego Smoka”, <http://bryla.gazetadom.pl/bryla/1,85298,4485675.html>, 25.01.2010.

popularyzacji kultury islamu, ale też jako materialny symbol historycznych i współczesnych związków Francji z cywilizacją krajów arabskich, realizujący misję przyjętą w programie François Mitterranda „Le Grand Projets”²⁶. Usytuowanie, a także architektoniczna koncepcja budynku realizują ideę łączenia tradycji/historii ze współczesnością. Północne skrzydło, zlokalizowane na granicy historycznej dzielnicy Paryża przypomina lustro, w którym odbija się jej zabudowa²⁷. Z kolei skrzydło południowe sąsiaduje z nowoczesnym miasteczkiem uniwersyteckim. Ta część budowli jest najciekawszym i najbardziej znanym jej elementem. Prostokątny ekran elewacji stworzono przy użyciu 30 tysięcy elementów wykonanych ze światłoczułego szkła, które wkomponowano w stalowe przesłony²⁸. Są one ruchome, dzięki czemu można kontrolować dopływ światła do wnętrza budynku. Oprócz funkcji technicznej przesłony pełnią ważną funkcję symboliczną. Stanowią bowiem wyraźne nawiązanie do tzw. *mashrabiyyas*. W tradycyjnej architekturze arabskiej terminem tym określa się rzeźbione w drewnie kratownice zabudowujące otwory okien, które chroniły wnętrza domów przed palącym południowym słońcem. Ich nazwa prawdopodobnie pochodzi od nazwy podokiennych półek, na których trzymano naczynia z wodą do picia. Ale nawet dla tych, którzy nie znają pochodzenia motywu, arabska stylizacja powtarzającego się w projekcie elewacji wzoru jest zapewne czytelna. Połyskujący ekran Instytutu, przypominający olbrzymią, ażurowo tkaną serwetę, nie pozostawia wątpliwości co do przeznaczenia budynku i wpisanego w jego bryłę symbolicznego przesłania.

Projekt Nouvela zebrał wiele pochlebnych opinii. „Instytut Świata Arabskiego – pisano o nim – to budynek europejski i paryski, a jednocześnie i przede wszystkim stanowiący ucieleśnienie marzenia Europejczyków o nowoczesnym, przyjaznym świecie arabskim”²⁹. Źródłem sukcesu tej realizacji był nie tylko ciekawy pomysł na połączenie nowoczesnej bryły z elementami klasycznej arabskiej architektury. Ważna okazała się przede wszystkim umiejętność zsyntetyzowania formy i treści w narrację wyprowadzającą z kolonialnej przeszłości Francji aktualną ideę międzykulturowego dialogu. Współczesne nawiązania do tematów „etnicznych” nie zawsze jednak znaj-

²⁶ François Mitterrand, „le des arts premier”, patronował programowi zwanemu „Grands Travaux” lub „Grands Projets Culturels”, który zakładał realizację kilkunastu ważnych projektów architektonicznych w Paryżu – rozbudowę Luwru, budowę Muzeum d’Orsay, Instytutu Świata Arabskiego i in. W budowie IMA partycypowało ponad dwadzieścia krajów arabskich.

²⁷ *1001 budynków, które musisz zobaczyć*, red. M. Irving, przeł. E. Balcer i in., Poznań 2008, s. 648.

²⁸ Zob. *Dzieła nowoczesnej architektury*, s. 54.

²⁹ Tamże, s. 60.

dują tak silne ugruntowanie semantyczne. Przywołanie kulturowego kodu bardzo często okazuje się jedynie efektownym sztafażem, pozbawionym – z oczywistych powodów – zakorzenienia w źródłowej symbolice. Pozbawiona źródłowego sensu piramida egipska poza Egiptem jest już tylko uniwersalnym znakiem egzotyki konstruującym komunikat raczej turystyczny niż tożsamościowy. Tego typu architektoniczne narracje opierają się na efekcie dystansu, nie bliskości i podlegają zupełnie odmiennej funkcjonalizacji.

Warto tu przywołać choćby słynny Hotel Luxor w Las Vegas, przewrotnie określany mianem „najlepiej rozpoznawalnej piramidy nowożytnego świata”³⁰. Zbudowany w 1993 roku według projektu Veldona Simpsona wydaje się być „doskonałą” kopią Piramidy w Gizie. Z pokrytym czarnym szkłem ostrosłupem sąsiaduje potężny posąg Sfinksa i kapliczki boga Ra. Wobec tej realizacji w całości daje się zastosować krytyczna wypowiedź Wel-scha na temat Piazzzy d’Italia – Hotel Luxor jest faktycznie kolejnym przykładem popkulturowej „sałatki z cytatów”. Pomyślany jako atrakcja turystyczna miasta raczej nie stara się maskować swej ostentacyjnie kiczowatej stylistyki. W przypadku tej realizacji można wręcz mówić o efekcie Baudrillardowskiego *simulacrum* – dla wielu gości quasi-starożytna symulacja Hotelu Luxor stworzyła możliwość ekwiwalentnego obcowania z oryginałem. W 2007 roku w egipskim dzienniku „Al-Wafd” ukazał się artykuł, którego autor zwracał uwagę na fakt, iż w takim właśnie celu do Las Vegas przybywa rocznie kilkakrotnie więcej turystów niż do samego Luxoru. W artykule pojawiła się nawet sugestia, że egipskie zabytki należy chronić prawem autorskim, a hotel w Las Vegas powinien dzielić się swoimi zyskami z miastem Luxor³¹.

Popularność wciąż wzbudzającego kontrowersje projektu Simpsona dowodzi, że nie da się dziś uniknąć bardzo dowolnego włączania „etnicznych” wątków w zglobalizowane narracje turystyczne. Ich komercjalizacja nie musi jednak oznaczać zamierzonej dewaluacji pierwowzoru. Wpisywanie we współczesny projekt rozpoznawalnych znaków kulturowych atrakcyjnych turystycznie miejsc daje się pogodzić z zachętą do poznawania oryginału. Takie przesłanie towarzyszyło realizacji autorstwa znanego postmodernistycznego architekta Hansa Holleina. W 1978 roku przygotował on koncepcję wystroju Austriackiego Biura Podróży w Wiedniu. Utrzymaną w duchu – jak to określał Jenks – „radikalnego eklektyzmu” aranżację biura autor *Architektury postmodernistycznej* opisał następująco:

³⁰ Zob. „Hotele bez granic”, <http://bryla.gazetadom.pl/bryla/1,85302,4556860.html>, 26.01.2011.

³¹ Zob. <http://youthinkwhat.com/egyptian-pyramids-subject-of-proposed-copyright-legislation.html>, 28.01.2011.

Pod chłodnym białym światłem płynącym z secesyjnego kolebkowego sklepienia, które subtelnie niweluje różnice wysokości sufitu, umieszczono różne symbole przywodzące na myśl podróże zagraniczne: lutyensowską kopułę z brązu dla Indii, drzewa palmowe oznaczające egzotyczne miejsca, złamaną kolumnę dla Grecji i Włoch³².

Jenks zwraca uwagę na precyzyjną realizację „meblujących” przestrzeni biura symboli. Ta precyzja, według krytyka, chroni stereotypowe z konieczności motywy przed osunięciem się w kicz. Spójna, czytelna narracja podróżnicza uzgadnia wszystkie wykorzystane elementy, propagując szlachetną ideę poznawania świata, która zachowuje swoją podstawową wartość także w wersji masowej, zorganizowanej turystyki. „Hollein przemawia bezpośrednio do kultury masowej i wykorzystuje jej banały (co jest nie do uniknięcia w biurze podróży) – lecz z pomysłowością i dokładnością nieczęsto spotykaną w produktach kultury masowej” – przekonuje Jenks³³.

Narracje krajobrazowe i przyrodnicze

Postmodernistyczny postulat nawiązywania kontaktu z otoczeniem wyrażał się nie tylko w dialogu z kulturowym kontekstem budynków, lecz także w rozmaitych wariantach prezentowania naturalnego pejzażu i jego przyrodniczego zróżnicowania. Urbanizacja oddala nas od natury, ale nawet gęsta struktura współczesnej miejskiej zabudowy pozostawia pole do fantazji architektów, którzy właśnie w przyrodzie znajdują inspirację do swoich projektów. Niejednokrotnie punktem wyjścia jest potrzeba zatarcia opozycji natura–kultura, chęć nawiązania zerwanej więzi z pierwotnym środowiskiem człowieka. Często jest nim także fundowana na efekcie zaskoczenia śmiała próba odtworzenia w materialnej fakturze budynku (także przez użycie naturalnych materiałów) zapomnianej doskonałości uformowanej przez naturę rzeźby terenu.

Kod naturalnego nadmorskiego krajobrazu ciekawie zastosował architekt i rzeźbiarz Thomas Heatherwick. Zaprojektował on budynek restauracji East Beach Cafe, który powstał w 2007 roku w mieście Littlehampton na południowym wybrzeżu Anglii. Budowla – przypominająca wyrastającą z brzegu morza wydmę – była pomyślana jako nowy architektoniczny symbol miejsca, a przy tym estetyczna przeciwwaga dla tandetnych kiosków ga-

³² Ch. Jenks, dz. cyt., s. 143.

³³ Tamże, s. 142.

stronomicznych straszących w nadmorskich miejscowościach³⁴. Jej niezwykle kształt tworzą wielkie, nieregularnie nałożone na siebie ciemnobrązowe plasty, faktycznie przypominające faliste „słoje” naturalnej wydmy. Co ciekawe, samo tworzywo nie było naturalne – strukturę budynku wykonano z kilkudziesięciu zespawanych stalowych taśm o szerokości 30 centymetrów. Szczelnie oplatają one całą bryłę, tworząc z zewnątrz widowiskowy efekt ogromnej, odsłoniętej przez morze skały. Równie ciekawy jest widok z wnętrza restauracji. Jedyne przeszklone wycięcie w elewacji skierowano ku morzu, eliminując z przestrzeni wizualnej percepcji niezbyt ciekawą zabudowę samego wybrzeża. Goście kawiarni, konsumując sałatkę z wędzonego pstrąga lub kałamarnicę w chilli³⁵, mogą więc w spokoju kontemplować piękno morskiego krajobrazu.

Obok narracji krajobrazowych, wykorzystujących motywy skał, nadmorskich klifów czy jaskiń, dużą grupę współczesnych realizacji stanowią nawiązania do zjawisk przyrodniczych – flory i fauny. Architektoniczne parafrazy motywów roślinnych i zwierzęcych trudno sklasyfikować, gdyż często stanowią swobodną (choć niejednokrotnie podkreślającą kontekst lokalizacji) wariację na temat świata natury motywowaną przede wszystkim fantazją autora. Równie często przyrodnicza symbolika pojawia się jako wtórnie dopisana budynkom lektura ich odbiorców, ale ten porządek interpretacyjny – jak już wspomniałam – także trudno pominąć, bo stanowi autentyczne świadectwo „oswajania” budynków, spontanicznego nadawania im nowej, metaforycznej tożsamości. Budynek, niezależnie od intencji projektanta i swoich funkcji użytkowych, w świadomości zbiorowej funkcjonuje pod wymyśloną mu nazwą – żyje, bo ma imię.

Do pierwszej grupy można z pewnością zaliczyć Gare do Oriente w Lizbonie. Projekt dworca, a właściwie wielkiego węzła komunikacyjnego i centrum handlowego, autorstwa Santiago Calatravy, zrealizowany został w 1998 roku w ramach przygotowań do lizbońskiej edycji EXPO. Gare do Oriente – nowy symbol miasta – zaprojektowano z myślą o gościach, którzy tu rozpoczynają swoją wizytę w stolicy Portugalii. Złożona struktura kompleksu zdaje się znosić prawo grawitacji – skomplikowana rzeźba sklepień i zadaszeń stwarza wrażenie niezwyklej lekkości i dynamiki. To efekt wieloletnich studiów Calatravy nad mechaniką tworów organicznych. Fascy-

³⁴ Więcej informacji o obiekcie w artykule: *Kawiarnia jak sztuczna wydma*, <http://bryla.gazeta-dom.pl/bryla/1,85298,7586745.html>, 30.01.2011.

³⁵ Na stronie internetowej lokalu właścicielki reklamują swoją restaurację jako miejsce oferujące dania „z tego, co każdego dnia przywożą rybackie łodzie”. Zob. <http://www.eastbeach-cafe.co.uk/html/contactus.html>, 30.01.2011.

nacja naturą – uznawaną przez hiszpańskiego architekta za matkę najdoskońszych form – przekłada się w jego projektach na zaskakujące rozwiązania przestrzenne, w których zaciera się granica między architekturą, inżynierią i sztuką. W schemacie lizbońskiego dworca autor wykorzystał głównie dwa motywy. Wznosząca się nad peronami konstrukcja przypomina wielki palmowy las z kolumnami w postaci pni i precyzyjną strukturą zachodzących na siebie liści, które tworzą przykrywający perony dach. Z kolei sklepienie dworca wygląda jak wielki, bielejący w słońcu szkielet nieznanego zwierzęcia, wyrzucony przez morze na brzeg³⁶. Oryginalna organiczna narracja projektu, nawiązująca do południowej roślinności Lizbony i położenia miasta nad oceanem, w szczególny sposób indywidualizuje obiekt, nie zakłócając jednak jego podstawowej funkcji.

W podobny sposób motyw drzewa wykorzystał japoński architekt Toyo Ito, projektując w 2005 roku dla włoskiej firmy Tod's sklep z wyrobami skórzanymi. Znajduje się on w ekskluzywnej dzielnicy handlowej Tokio przy głównej alei wysadzonej drzewami brzostownicy. Brzostownica japońska to roślina z rodziny wiązów, o charakterystycznym, wielopniowym pokroju, silnie wpisana w krajobrazy Dalekiego Wschodu (z jej drewna budowano świątynie). Budynek ma kształt zwartej kostki na planie litery L (musiał się zmieścić na małej parceli w gęstej zabudowie miasta). Właściwy efekt uzyskano nie przez kształt bryły, lecz w rysunku elewacji: tworzy ją geometria nieregularnie przecinających się linii wykonanych z betonu podpór ze szklanym wypełnieniem. Ta nieregularność nie jest jednak przypadkowa ani tym bardziej abstrakcyjna. „Uderzający motyw drzewa – zauważa Jamie Middleton – rozpoczynają grube elementy betonowych pni u podstawy budynku, przechodzące w węższe konary i gałęzie na wyższych poziomach”³⁷. Powtórzenie motywu przyrodniczego dokonuje się w trybie przemysłanej parafrazy, sugestywnie wyrażającej ideę zachowania, również w silnie zurbanizowanej przestrzeni, związków z naturą.

Skrajnym przykładem realizacji wspomnianej idei jest zapewne budynek o charakterystycznej nazwie Aluminium Forest w mieście Houten. Dla holenderskiej organizacji zrzeszającej producentów aluminium zaprojektował go w 2001 roku Micha de Haas. Obiekt, w którym Centrum Aluminium ma swoje biura, powstał jako efekt konkursu na najciekawsze wykorzystanie tego surowca do celów budowlanych. Niezwykła bryła budynku to usytuowany na brzegu jeziora płaski metalowy klocek spoczywający na 368 nieregularnie wbitych w wodę rurach. Podobno architekt tworzył swój projekt, układając

³⁶ Zob. 1001 *budynków, które musisz zobaczyć*, s. 752.

³⁷ Tamże, s. 892.

pudełko zapalek na igłach wklutych w poduszkę do igieł³⁸. Ale rzeczywistą inspiracją dla de Haasa był lokalny krajobraz – lasy ciasno rosnących topoli o smukłych białych pniach i gęstym, splątanym u wierzchołków listowiu. „Aluminiowy Las” miał być symbolem potęgi „technologii jutra”, stał się jedną z najciekawszych materializacji techniczno-przyrodniczego dyskursu.

Jak już wspomniałam, odrębną grupę architektonicznych narracji nawiązujących do świata przyrody stanowią budynki z dopisaną symboliką motywowaną na ogół ich charakterystycznym kształtem. Budowle takie jak „Ptasie Gniazdo” (Stadion Narodowy w Pekinie), „Ogórek” (londyńska Swiss Re Tower) czy „Bambus” (Bank of China Tower w Hongkongu)³⁹ poświadczają żywotność organicznej metaforyki i potrzebę odwoływania się do natury w stechnicyzowanym środowisku życia współczesnego człowieka.

Narracje morskie

Morze, jak dowodzi kilka opisanych już projektów, stanowi dla współczesnych twórców źródło różnorodnych inspiracji. Tematyka marynistyczna powraca w architekturze współczesnej jako wariant symboliki żywiołów, ale też jako znak lokalizacji obiektu lub powiązanych z morzem lokalnych tradycji (choć oczywiście nie jest to regułą). Najśłynniejszy tego typu obiekt to z pewnością Burj Al Arab – najwyższy na świecie, siedmiogwiazdkowy hotel zbudowany na sztucznej wyspie w Zatoce Perskiej. Postrzeganą jako symbol Dubaju budowlę zrealizowano w 1999 roku według projektu Toma Willsa Wrighta. Żeby zrozumieć szalone ambicje inwestora, trzeba choć raz odwiedzić Emiraty i odczuć niezwykłą atmosferę ich miast. Dubaj to ogromny plac budowy, na którym powstają coraz potężniejsze i coraz bardziej nowoczesne budowle. „Kosmiczny” pejzaż miasta opisuje historię arabskiego boomu gospodarczego, nieustanną pogoń za luksusem i postępem, faktyczną materializację idei ekstremalnej inżynierii. Trzysta dwadzieścia jeden metrów wystającej z morza budowli jest jej „żywym” dowodem. Nazwę „Żagiel” budynków zawdzięcza swemu kształtowi, który w istocie przypomina ogromny żagiel, rozpięty na wysokim maszcie. Dwa skrzydła ujęte w formę odwróconej litery V tworzą wygięcie, sprawiające wrażenie wypełnionej powietrzem przestrzeni. Nowoczesna bryła Burj Al Arab obrazuje jednak ważny lokalny

³⁸ Tamże, s. 801.

³⁹ Co do tego ostatniego projektu nie ma pewności, czy bambus faktycznie nie był inspiracją dla projektanta. Bambusy rosną bardzo szybko i osiągają dużą wysokość – roślina ta mogła więc być źródłem zamierzonego skojarzenia jako symbol potęgi banku.

akcent. Inspiracją dla tej gigantycznej konstrukcji ze stali i szkła była tradycyjna arabska łódź żaglowa o płaskim dnie zwana *dhow*⁴⁰, którą przewożono ryby, owoce i drewno. Tajniki budowy łodzi i techniki żeglowania w rodzinach żyjących z morza przekazywane były z pokolenia na pokolenie.

Burj Al Arab to najśłynniejszy, ale nie jedyny przykład wykorzystania motywu żagla i łodzi w projekcie bryły budynku. W samym Dubaju można znaleźć budowlę stosującą podobny, aczkolwiek odmiennie sfabularyzowany temat. Jest nią siedziba Narodowego Banku Dubaju zaprojektowana przez Carlosa Ottę w 1997 roku. Tę realizację odróżnia od poprzedniej architektoniczna prostota. I to właśnie ona sprawia, że morska narracja budynku jest równie interesująca, a przy tym bardziej czytelna. Tamsin Pickeral relacjonuje ją tak:

U stóp wieżowca w dwóch kierunkach rozciąga się pokryta ciemnozielonym szkłem hala bankowa wyobrażająca morze. Jej łukowaty aluminiowy dach, którego kształt jest poziomym przetworzeniem motywu żagla, symbolizuje kadłub łodzi. Pomiędzy podstawą wieży a aluminiowym dachem znajduje się otwarta przestrzeń, która wzmacnia efekt żagla łopoczącego nad łodzią⁴¹.

Dodajmy, że ów „łopoczący żagiel” to ogromny, pionowy ekran elewacji, który niczym lustro odbija pejzaż nabrzeża – niebo, morze, płynące po morzu statki. W tej zdublowanej opowieści (bryły samego budynku i elewacji powielającej autentyczny widok wybrzeża) wiodącą rolę odgrywa, podobnie jak w przypadku Burj Al Arab, motyw *dhow*. Bank usytuowany jest nad zatoką Dubai Creek – i tu właśnie zawijały wracające z połowu łodzie wypełnione rybami.

Morskie inspiracje motywowane lokalizacją można też odnaleźć w słynnym projekcie Muzeum Guggenheima w Bilbao. Sam budynek jest oddalony od morza – usytuowano go nad rzeką Nervión wpływającą do Zatok Biskajskiej – ale swoją formą nawiązuje do portowych tradycji miasta. Zrealizowany w 1997 roku projekt autorstwa Franka Gery’ego uważa się za wzorcowy przykład dekonstruktywizmu. Jego dynamiczną strukturę budują pocięte bryły o falistych liniach, dające niemal efekt ruchu. Z ich dziwnych kształtów można wyczytać prująco fale „dziób statku” lub elementy „portowego żurawia”⁴². Największe wrażenie robi jednak tytanowa powłoka okrywająca elewację – skośne wycięcia w metalu przypominają mieniące się różnymi kolorami rybie łuski.

⁴⁰ Zob. 1001 *budynków, które musisz zobaczyć*, s. 766.

⁴¹ Tamże, s. 737.

⁴² Tamże, s. 724.

Narracje kinetyczne

Postmodernistyczne ożywienie bryły najbardziej dosłowne spełnienie znalazło w architekturze kinetycznej. Trudno o bardziej szalone marzenie niż idea obdarzenia budynku zdolnością do poruszania się. Zanim jednak doszło do stworzenia pierwszych ruchomych budynków, idea ta materializowała się w projektach, których forma sprawiała wrażenie zaburzonej statyki obiektu, niemal rzeczywistego puszczania go w ruch. I nawet jeśli ów ruch okazuje się tylko optycznym złudzeniem oszukiwanego widza, to budowle, które są w stanie takie złudzenie wywołać, należy uznać za naprawdę niezwykłe wytwory ludzkiej fantazji.

Przykładem takiego projektu jest Stata Center – zespół obiektów należących do Massachusetts Institute of Technology w Cambridge – zaprojektowany w 2004 roku przez Franka Gehry’ego. „Nic tutaj – pisał o nich Jamie Middleton – nie przypomina zwykłego budynku; niespotykane krzywizny nagle łączą się, tworząc wybrzuszone, zdeformowane i zgniecione formy [...]”⁴³ Połamana struktura kompleksu, dodatkowo skomplikowana rozmaitością zastosowanych materiałów i barw, faktycznie robi wrażenie chaosu obsuwających się, spadających fragmentów. Jednak w tę dziwną, jakby rozsypującą się bryłę wpisano ideę, która z chaosem nie ma nic wspólnego. „Ruchome” ściany symbolizują według Middletona „ruch myśli”, twórczy niepokój, dynamikę właściwą badaniom naukowym prowadzonym wewnątrz budynku.

Zupełnie inną estetykę prezentują budynki opisujące ruch przez motyw tańca. Do tradycji andaluzyjskiego tańca odwołuje się na przykład projekt hiszpańskich architektów stworzony w 2007 roku pod nazwą Flamenco Towers. Koncepcja dwu wygiętych wież (Złotej i Szkarłatnej), przypominających sylwetki zwróconych w przeciwnych kierunkach tancerzy, opracowana została, co ciekawe, dla chińskiego miasta Hangzhou⁴⁴. W naszej części Europy najbardziej znanym tego typu obiektem jest z pewnością „Tańczący Dom”, który powstał w 1998 roku w czeskiej Pradze według projektu Franka Gehry’ego i Vlado Milunića⁴⁵. Interesująca jest historia tego budynku. Miał on zagospodarować parcelę pozostałą po zniszczonym w czasie wojny domu i dołączyć do istniejącej zabudowy. Mieszkający po sąsiedzku prezydent Vac-

⁴³ Tamże, s. 873.

⁴⁴ Por. *Wieżowiec, który tańczy flamenco*, <http://bryla.gazetadom.pl/bryla/1,85298,4406116.html>, 30.01.2010.

⁴⁵ Interesujące informacje o budynku można znaleźć w tekście *Zatańcz ze mną, Ginger!*, http://czeskieimpresje.blox.pl/tagi_b/1740/architektura.html, 30.01.2010.

lav Havel planował stworzenie tu miejsca, które stałoby się kulturalnym centrum Pragi. Ostatecznie na działce zakupionej przez firmę Nationale Netherlander powstał biurowiec. Pierwotną inspiracją jego dynamicznej formy był dla praskiego architekta nastrój radości w dniach aksamitnej rewolucji 1989 roku. Dziś budynek znany jest pod nazwą „Ginger i Fred” (to imiona amerykańskich tancerzy Ginger Rogers i Freda Astaire’a). Jego dwie architektonicznie całkiem różne wieże rzeczywiście przypominają tańczącą parę – ubrana w wirującą „spódnice” szklana „Ginger” dotyka ramieniem platformy wychylonego betonowego „Freda”⁴⁶.

Jak wspomniałam, współczesna architektura kinetyczna oferuje już nie tylko metaforyczną opowieść o ruchu, ale udratyzowane widowisko, w którym widz może obcować z faktycznie poruszającą się budowlą. Pierwszą tego typu realizacją była nadbudowa Milwaukee Art Museum (w skrócie MAM) zaprojektowana w 2001 roku przez Santiago Calatravę. Struktura o nazwie *Brise soleil* (dosłownie: „łamacz słońca”) to wykonane ze stalowych żeber skrzydła, które w dzień się otwierają, a w nocy i w czasie złej pogody składają. Po MAM-ie pojawił się w 2005 roku Turning Torso – obracający się budynek mieszkalny w Malmö, również autorstwa Calatravy. A po nim „wirujący” wieżowiec w Dubaju i... zapewne niedługo pojawią się kolejne.

Narracje baśniowe

Coraz bardziej śmiało, coraz bardziej nowoczesne technologie nie mogą przesłonić jeszcze jednego, usytuowanego na całkiem przeciwnym biegunie, narracyjnego modelu architektury postmodernistycznej. Jego faktycznym twórcą był, jak się wydaje, Walt Disney, a właściwie jego filmowe imperium. W 1990 roku w kalifornijskim mieście Burbank powstał budynek głównej siedziby The Walt Disney Company zaprojektowany przez Michała Gravesa. Sama ceglasteróżowa bryła budynku nie wydaje się specjalnie oryginalna. Tym, co zaskakuje, jest jej neoklasycystyczna fasada nawiązująca do ateńskiego Partenonu. W hołdzie pierwszej pełnometrażowej produkcji Disneya z 1937 roku pt. *Królowna Śnieżka i siedmiu krasnoludków*⁴⁷, Graves umieścił w strukturze frontowej elewacji bohaterów filmu. Siedem różnych postaci krasnoludków pełni funkcję... kariatyd. Sześciu większych krasnoludków – o wysokości 6 metrów – na podniesionych do góry rękach dźwiga gzyms, siódmy mniejszy podtrzymuje szczyt tympanonu. Wyraźnie

⁴⁶ Zob. 1001 budynków, które musisz zobaczyć, s. 716.

⁴⁷ Tak reklamował film Walt Disney, choć nie była to jego pierwsza produkcja.

wyodrębniona fasada – tak ważna w postmodernistycznej koncepcji „nowej fasadowości” – stała się dla Gravesa przestrzenią baśniowej opowieści czytelnie nawiązującą do ikonicznych postaci z filmów Disneya. Inspiracje fantastyczną konwencją baśni można odnaleźć także w innym projekcie Gravesa – na dachu słynnego Swan Hotel na Florydzie architekt umieścił dwa gigantyczne łabędzie.

Balansująca na granicy kiczu stylistyka Disneyowska to oczywiście nie jedyny model „baśniowej” architektury. O tym, że inspiracje można czerpać także ze źródeł mniej znanych, a dzięki temu wolnych od popkulturowych schematów, przekonuje choćby interesujący obiekt o nazwie Nordic House w Thorshavn. Zrealizowany w 1983 roku projekt skandynawskich architektów nawiązuje do świata legend nordyckich. Gdy się ogląda ten oszczędny w środkach budynek z pokrytym trawą dachem, rzucony między wyrastające z ziemi skały i niemal stopiony z surowym polodowcowym krajobrazem, trudno uwierzyć, że jest to najważniejszy na Wyspach Owczych ośrodek kultury. Faktycznie, budowla robi wrażenie, które założyli sobie autorzy projektu, chcąc wprowadzić gości ośrodka w tajemniczą atmosferę zaczarowanego wzgórza elfów.

Narracje „graficzne”, czyli architektura do czytania

Ostatnia kategoria w moim katalogu nastęcza największych problemów terminologicznych. Przyjęcie nieprecyzyjnego terminu „narracje graficzne” było jednak konieczne w celu wyodrębnienia ważnej grupy budynków, które swoją opowieść artykułują wizualnie zrealizowanym tekstem, najczęściej architektonicznie wpisany w fasadę budowli. Trudność z ich czytelnym skłasyfikowaniem jest tym większa, że są to niejednokrotnie realizacje utrzymane w stylu modernistycznym, jednak właśnie taki tekstualny ornament, pełniący podwójną semantyczno-estetyczną rolę, wyraźnie przełamuje modernistyczną „bezmiennność” bryły.

Jednym z ciekawszych tego typu projektów jest otwarta w 2002 roku Biblioteka Aleksandryjska autorstwa norweskiego architekta Christopa Kappellera. Podobno pomysł jej budowy wziął się z przypadkowej wpadki prezydenta USA Richarda Nixona. Odwiedzając w 1974 roku Egipt, wyraził on chęć obejrzenia starożytnej biblioteki, która – jak wiadomo – spłonęła w I w.p.n.e. Gigantyczny obiekt ma kształt ściętego cylindra częściowo zanurzonego w wodzie otaczających gmach basenów. Jego południową, silnie nasłonecznioną ścianę pokryto płytami białego, asuańskiego granitu. To rodzaj ekranu, na którym wyżłobiono 120 znaków – „począwszy od hiero-

glifów i alfanumerycznych symboli, muzycznej notacji, do komputerowych i genetycznych kodów”⁴⁸. „Semiotyczny pejzaż” elewacji to przede wszystkim opowieść o największym odkryciu człowieka – języku i o wielowiekowej historii wypracowywania symbolicznych form porozumiewania się ludzi. Architekt świadomie zrezygnował z wykorzystania lokalnych cytatów architektonicznych, tworząc budynek, który swoim kształtem i fakturą miał odwoływać się do dziedzictwa pojmowanego w porządku ponadczasowym i ponadkulturowym.

Podobne przesłanie towarzyszyło twórcom gmachu Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie – Markowi Budzyńskiemu i Zbigniewowi Badowskiemu (jej budowę ukończono w 1999 roku). Precyzyjnie opracowana koncepcja przestrzenna budynku zakładała stworzenie czterech fasad – trzech „ekologicznych” i jednej „kulturowej”. Na fasadzie „kulturowej”, a jednocześnie frontowej ścianie budowli, umieszczono osiem napisów w oryginalnej wersji graficznej: notację muzyczną, notację matematyczną, tekst sanskrycki, hebrajski, arabski, grecki, staroruski i staropolski. Cytaty zaczerpnięte z ikonicznych tekstów różnych kręgów kulturowych tematycznie nawiązują do podstawowej funkcji miejsca – idei zdobywania wiedzy. Owa wielogłosowa narracja miała stać się uniwersalnym symbolem mądrości czerpanej z wielu źródeł. „Czwarta fasada, nazywana «kulturową» – podkreślał Budzyński – mówi o związkach z przeszłością, z różnorodnością cywilizacji, z grecko-rzymskim i judeo-chrześcijańskim źródłem polskiej kultury”⁴⁹.

Odmierna idea towarzyszyła pracy nad projektem Walles Millenium Center. Ten zbudowany w 2004 roku budynek znajduje się w stolicy Walii, Cardiff. Jest ważnym centrum kulturalnym z kinem, teatrami i sceną operową. Jego autor, Thomas Percy Capita, postanowił stworzyć obiekt mocno osadzony w walijskiej tradycji. Nie tylko wykorzystał charakterystyczne dla regionu materiały (łupki, piaskowiec, produkowaną tu dawniej stal), ale przede wszystkim ozdobił fasadę budynku ogromnym napisem, nawiązującym do rzymskich inskrypcji. Tworzą go wycięte w elewacji litery, które są jednocześnie oryginalnymi w kształcie oknami – robią wrażenie zwłaszcza w nocy, gdy podświetla je wewnętrzne oświetlenie budynku. Ów monumentalny napis to cytaty z twórczości walijskiej poetki Gwyneth Lewis przywołane w dwóch językach. Tekst walijski mówi: *Creu gwir fel gwydr o ffwrnais awen* („Tworzenie prawdy jest jak wypalanie szkła w piecu inspiracji”), tekst angielski zaś wyraża myśl: *In These Stones Horizons Sing* („Na tych kamieniach

⁴⁸ *Dzieła nowoczesnej architektury*, s. 193.

⁴⁹ Wypowiedź Marka Budzyńskiego na spotkaniu z papieżem Janem Pawłem II w budynku BUW 11 czerwca 1999 roku [materiały informacyjne BUW].

śpiewają horyzonty")⁵⁰. Dwujęzyczność tekstów, zgodnie z zamysłem autora, zaświadcza o tożsamości Walińczyków, a jednocześnie przypomina o ich historycznych związkach z kulturą Anglii. Jonathan Adams, jeden z architektów opracowujących projekt, skomentował inskrypcję następująco: „Mamy szczęście mieć dwa języki; jeden, który dzielimy z połową świata i jeden, który należy tylko do nas”⁵¹.

Narracje przeszłości?

Gdy w 1974 roku Charles Moore, Gerard Allen i Donlyn Lyndon rzucali hasło „Domy chcą i muszą mówić”, zapewne sami nie byli świadomi, co z tej nagłej – i wciąż aktualnej – inwazji architektonicznych opowieści może wyniknąć. Nikt przecież nie mógł przewidzieć, jak daleko sięgnie fantazja architektów, jak wiele zdumiewająco odmiennych narracji da się stworzyć dzięki bryle budynku. Dziś wiemy już, że tematy, które mogą być inspiracją współczesnych twórców stanowią obszerny i bardzo zróżnicowany zbiór. Tradycja, etniczność, natura, kinetyka, baśniowość, symbole graficzne to jedynie przykładowe elementy tego zbioru. Ich krótki z konieczności przegląd uprawnia do ważnego wniosku – narracje postmodernistycznej architektury dają się katalogować, ujawniając nie tylko różnorodność podejmowanych motywów, ale też różnorodność ich autorskich realizacji. To, co dziś może niepokoić, to pytanie, czy jeszcze coś zostało do opowiedzenia. Czy też czeka nas już tylko epoka autokopii i cytatów z cytatów? Coraz mniej oryginalnych, coraz bardziej pozbawionych treści. „Rozgadana” architektura ostatnich dziesięcioleci przekonuje, że wcale tak być nie musi.

Narrations of Architecture of Postmodernist Times

Summary

Postmodernism introduced the rule *form follows fiction* into the contemporary architecture. It meant the subordination of the mass of buildings to symbolic stories “told” by them. In the paper the author presents semantic interpretations of the most interesting architectural designs in recent years. They are presented in a thematic catalogue comprising narrations of traditions, “ethnic” and tourist narrations, landscape and nature narrations, sea narrations, as well as kinetic, fairy-tale and “graphic” ones.

⁵⁰ 1001 budynków, które musisz zobaczyć, s. 875.

⁵¹ <http://www.wmc.org.uk>. 30.01.2011.

Aleksandra Chomiuk

Uniwersytet im. Marii Curie-Skłodowskiej
w Lublinie

Rosja „poza bedekerem”.
Uwagi na marginesie „cyklu północnego”
Mariusza Wilka

Na tle różnorodnych literacko zapisów tematyki podróźnej nurt polskiego pisarstwa związanego z Rosją „od zawsze” zwracał uwagę zarówno zawartością problemową, jak i specyfiką ujęć stylistycznych wyznaczających nie tylko stopień artyzmu owych opowieści, ale i ich nacechowanie ideowe. Temat rosyjski nie był bowiem po prostu jednym z wielu możliwych, tak jak zresztą i jego ujęcie rzadko pozostawiało złudzenia co do tego, że jest spojrzeniem „niewinnym” poznawczo. Osiągnięcie tej neutralności utrudniały choćby romantyczne klisze literackie, stanowiące główną płaszczyznę odniesienia do polskiego kodu komunikacyjnego dotyczącego Rosji¹. Ów podręczny (i poręczny) zasób motywów rosyjskich stanowił punkt wyjścia do konstrukcji zdecydowanie wykraczających poza zwykłe założenia referencjalności, zarówno w autobiograficznych świadectwach zesłańców syberyjskich i bojowników o niepodległość, jak i w tworzonych od lat 30. XX wieku zapisach reporterskich, ujawniających zachodzące w tym kraju przemiany społeczno-polityczne. Ukształtowane w pierwszej połowie XX wieku wzorce reportażowych opowieści o Sowietach oczywiście straciły swoją przydatność w czasach PRL-u, kiedy to dominowały teksty o wymiarze wyraźnie perswazyjnym i panegirycznym.

¹ Zob. I. Grudzińska-Gross, *Piętno rewolucji. Custine, Tocqueville i wyobraźnia romantyczna*, Warszawa 1995.

Stare klisze i stereotypy ożyły po przełomie roku 1989. Zmiana politycznych relacji między Polską a jej wschodnim sąsiadem umożliwiła także nowe ujęcia tego tematu. Narracje na tematy sowieckie i rosyjskie nie tylko zostały uwolnione z gorsetu przymusów ideologicznych, ale i zindywidualizowane dzięki wyswobodzeniu podróżników z narzucanej przez Inturist czy inne oficjalne czynniki marszruty. Skutkiem tego podróżniczego wyzwania staje się obraz świata „poza bedekerem”, postrzeganego w perspektywie swobodnych autorskich wyborów, czego pierwszym wcieleniem stało się wyznaczające nowe perspektywy eksploracji tematu rosyjskiego *Imperium R. Kapuścińskiego* (1993).

Imperium to utwór szczególny w dziejach polskiego reportażu, ważny także dla jego autora. Pojawiając się jako nowy tekst pisarza po dekadzie jedynie wznowień, był jednocześnie dziełem faktograficznym o rezonansie czytelniczym porównywalnym z beletrystyką powieściową. Zarazem stał się pierwszą po półwieczu PRL-u próbą powrotu do krytycznych ujęć wschodniego sąsiada, jednak bez zacierzenia i antagonizowania zamieszkujących to państwo zwykłych Rosjan, co zwiększyło zainteresowanie zawartymi w dziele obserwacjami i refleksjami także na Zachodzie. Dodatkowo utwór realizował nowe założenia literackie, wpisując się w oczekiwania czytelnicze w zmienionej rzeczywistości kulturowej. Stanowił bowiem propozycję dokumentu wzbogacającego płaszczyznę relacji reporterskiej o nurt refleksyjny i osobisty, stając się modelowym wręcz przykładem poszukiwań „formy bardziej pojemnej”, przełamującej tradycje „wielkich narracji”, typem „tekstowej hybrydy”² z podobnym jak w równoległych *Lapidariach* fragmentarycznym zapisem i kolażową konstrukcją.

Oczywiście po Kapuścińskim pojawili się kolejni autorzy, zarówno próbujący wejść w utarte już ślady narracji o upadku/przemianie mocarstwa, jak i poszukujący własnych ujęć tego tematu³. Najbardziej chyba znany literacki polemista autora *Imperium*, Mariusz Wilk, krytykował w *Wilczym notesie* powierzchowność widzenia Kapuścińskiego. Pisał on wręcz o slajdowości obrazków tworzących „komiks o Imperium”, zarzucał Kapuścińskiemu niewłaściwą, bo powielającą błędy i uprzedzenia zachodnich podróżników metodę opisu Rosji, określając nawet sam tekst jako „ostatnią cudzoziemską relację o euroazjatyckim mocarstwie”⁴.

² Zob. G. Grochowski, *Tekstowe hybrydy. Literackość i jej pogranicza*, Wrocław 2000.

³ Są to, by wyliczyć kilka najważniejszych: K. Kurczab-Redlich, *Pandrioszka* (2000) i *Głowę o mur Kremła* (2007); J. Hugo-Badera, *W rajskiej dolinie wśród zielska* (2002) i *Biała gorączka* (2009); G. Przebindy, *Piekło z widokiem na niebo. Spotkania z Rosją 1999–2004* (2004); K. Wrubla, *Planeta Rosja* (2005); P. Reszki, *Miejsce po imperium* (2007).

⁴ M. Wilk, *Wilczy notes*, Gdańsk 1998, s. 58 (dalej: WN z numerem strony).

Opisując w swoim czasie oba dzieła z perspektywy przyjętych w nich strategii narracyjnych, eksponowałam nie tylko podkreślane przez autora *Wilczego notesu* różnice w ujęciu rosyjskiej tematyki, ale i głębiej ukryte podobieństwa⁵. W niniejszym artykule, uznając właśnie ten i kolejne trzy utwory Wilka⁶ (dalsze zapiski z lat 2007–2011 są dostępne w „Plus – Minus”, sobotnim dodatku „Rzeczpospolitej”) za najciekawsze w ostatnich latach w polskiej literaturze zapisy rosyjskich doświadczeń, pragnę przyrzec się zaproponowanej przez niego „tropie” przez pryzmat dwu pojęć „obecności” i „dystansu”, charakteryzujących złożoność Wilkowego stosunku do Rosji⁷. Przy okazji opisu owej „trudnej miłości” polskiego pisarza, odniosę się też do w części przynajmniej niesprawiedliwych ocen utworu Kapuścińskiego.

*
* *

W cyklu Wilka, zgodnie z autorską deklaracją, „przeżyć Rosję” oznacza żyć tak, jak żyją zwykli Rosjanie, zanurzyć się w rosyjską codzienność w jej wymiarze materialnym i duchowym. Na ową codzienność składają się więc opisywane przez pisarza uczty i alkoholowe „zapojki”, kąpiele „w bani”, czytanie urywków ruskich kronik, żywotów świętych, relacji z podróży po północnych guberniach czy kontemplacja przyrody. Dopiero spróbowałszy tego wszystkiego, można o sobie napisać jako o „tubylcu rosyjskiej głębinki” [W, 158].

Rodzą się tu jednak wątpliwości. Jeśli nawet przyjmujemy, że połączenie doświadczalnego kontaktu opartego na aktywizacji całej zmysłowej sfery odbioru świata (wzrok, słuch, dotyk, węch, smak) z poznaniem intelektualnym stanowi ucieczkę przed kliszami romantycznymi czy stereotypami zrodzonymi z bardzo zewnętrznego i pobieżnego ujęcia tego kraju przez zachodnich Europejczyków lub Amerykanów [zob. WN, 53–58], to trudno nie zauważyć,

⁵ A. Chomiuk, „Prawdziwa rzeczywistość i „punkty widzenia”. Ryszard Kapuściński i Mariusz Wilk o Rosji na przełomie epok, w: *Wokół reportażu podróżniczego*, red. E. Malinowska i D. Rott, Katowice 2004, s. 220–230.

⁶ Poza *Wilczym notesem* jest to *Wołoka*, Kraków 2005 (dalej: W z numerem strony); *Dom nad Oniego*, Warszawa 2006 (dalej: DO z numerem strony); *Tropami rena*, Warszawa 2007 (dalej: TR z numerem strony).

⁷ Sam autor we fragmencie zapisków opublikowanym 22 stycznia 2011 roku określa te postawy jako „uczestnictwo” i „podglądactwo”, opowiadając się oczywiście za pierwszą z nich (zob. M. Wilk, *Odłot dzikich gęsi*, w: http://archiwum.rp.pl/artykul/1015546_Odlot_dzikich_gesi.html). Wydaje się jednak, że relacja między obydwoma postawami jawi się u polskiego autora jako zdecydowanie bardziej skomplikowana.

że nie zapobiegł on, niestety, ugrzęźnięciu w innych schematach, równych swą banalnością tym o tajemniczej rosyjskiej duszy, o bezkresie albo o pałubiczności tamtejszego świata (schematów wymienionych powyżej też zresztą pisarz nie uniknął).

Do opowieści Rosjan, którym Wilk oddaje głos, by mogli przedstawić swoje prywatne historie, szeroką falą wkraczają bowiem frazesy rodem z radzieckiej i rosyjskiej propagandy politycznej. Ten imperialny język jest słyszalny choćby w narracji Sani z *Wołoki*, dla którego powstanie węgierskie z 1956 roku na zawsze pozostanie buntem w Budapeszcie. Podobnie jak cytowane w tym samym utworze głosy Jury Anisimowicza, byłego właściciela domu w karelskiej wsi Konda Biereźna, czy „baby Ani” z *Domu nad Oniego*, którzy mieszkając na terytorium zdobytym przez Rosję na Finlandii, jego rosyjskość traktują jak niepodważalny aksjomat.

Przeciwieństwem zjawiska przyswajania cudzych głosów staje się natomiast swoisty autorski „imperializm”, tym razem rozumiany jako narzucanie światu własnego ładu, przejawiający się w niezliczonych neologizmach i archaizmach, rusycyzmach i pseudorusycyzmach, którymi przesiąkły północne opowieści. Zgodnie z zasadą, że granice mojego języka są granicami mojego świata, M. Wilk dokonuje radykalnej językowej wolty, tworząc w odwołaniu do słowiańskich podstaw polsko-rosyjskiej wspólnoty własny glosariusz otwierający „w tekście – okna do innej (nie zachodniej...) rzeczywistości” [W, 179].

Ta maniera, objawiająca się zastępowaniem słów używanych w języku polskim wyrazami i związkami frazeologicznymi będącymi swoistą syntezą staropolszczyzny i języka rosyjskiego (np. „tropa” zamiast „tropu”, „pocieplić” zamiast „ocieplić”, „renina” jako nazwa mięsa z rena, pochodzący od nazwy wyspy Kiży przymiotnik „kiżski” zamiast „kiżański”), została następująco skomentowana przez jednego z krytyków:

Jak na samozwańczego pana i władcę Północy przystało, Wilk rozprawia się z zastanym nazewnictwem. Pisarz chce nam narzucić własną nazwę drugiego co do wielkości jeziora Europy. Nie Onega, jak chce atlas, lecz Oniego. Jak również nie Ładoga, lecz Jezioro Ładożskie (nie do wymówienia!). Wbrew pozorom nie jest to spór o nazwy geograficzne. Gra toczy się o dużo większą stawkę – o mocny znak autorski, o władzę. Wilk powiada: «W tym dzienniku nie tylko robię to, co lubię najbardziej, to znaczy – zabawiam się słowami, lecz także na dobitkę tą zabawą kreuję swoją rzeczywistość, słowem – ustanawiam ją i odtwarzam zarazem». «Ustanawianie» ma tu pierwszeństwo przed «odtworzeniem»⁸.

⁸ D. Nowacki, *Północ to ja!*, w: http://szukaj.wyborcza.pl/Archiwum/1,0,4635897,20060530RP-DGW,Polnoc_to_ja.html.

Czy zatem samo spojrzenie na Rosję „oczami ruskiego człowieka” [WN, 55], polemiczne wobec ujęć „lubiących dobre perfumy i kawior” [W, 181] rozmaitych europejskich „etranżerów”, którym do napisania artykułu wystarczy wiedza zaczerpnięta z rosyjskich mediów, nie stanowi swego rodzaju gry autora z czytelnikiem? Pomijając już fakt, że ten opisany wyżej przez swój styl życia „zwykły Rosjanin” – jednocześnie człowiek natury i erudyta, pustelnik i sybaryta kochający zmysłowe przyjemności – to jedynie oksymoroniczna konstrukcja, po raz kolejny przywołująca zresztą osławiony stereotyp szerokiej „rosyjskiej duszy”, sam fakt zamieszkania w „głębince” nie uczynił Wilka „ruskim”. Świadczy o tym choćby dostrzeżony przez D. Kozicką niekonsekwentny sposób pojmowania własnej kulturowej tradycji:

[R]az traktuje swoją inność/cudzoziemskość jako niezbędny dystans pozwalający mu na obserwowanie rzeczywistości, innym razem za wszelką cenę próbuje się pozbyć tego „dystansu”, najczęściej jednak zdaje się w ogóle zapominać o tym, że jego spojrzenie na rzeczywistość Sołówek uwikłane jest w odmienne konteksty kulturowe⁹.

Również jego nomadyzm ma zupełnie inny charakter niż ten wymuszony przez państwo rosyjskie na pozbawionych rodzinnych korzeni budowniczych komunistycznych strojek, byłych zeka, którzy po rozpadzie czerwonego imperium utknęli tam na zawsze, czy wreszcie świeżo nawróconych poszukiwaczy Boga. Ma on u autora *Wołoki* swoje dwa oblicza. Z jednej strony opiera się na przyjęciu roli twardego faceta, co to i ruskim „matem” potrafi rzucić, i wypić umie, i piec zbudować, i dola trapera mu niestrasza. Z drugiej zaś – ma swoje erudycyjne zaplecze w odwołaniach do rosyjskich mistyków, hagiograficznego żywotopisarstwa czy dzieł badaczy północnej przeszłości, a także, wychodząc już poza krąg rosyjskich odwołań, np. do Bruce’a Chatwina („angielskiego pisarza, podróżnika i barda Drogi” – TR, 137) oraz Li Bo (chińskiego poety z epoki Tang – „wyznawcy taoizmu i górskiej włóczędzy” – tamże, s. 139). Poza tym Wilk jest człowiekiem wolnym, czego przecież nie można powiedzieć o większości kompanów jego wędrowek. Wolność polityczną daje mu leżący w szufladzie paszport, a swobodę finansową (czy na to, by pokonać Kanał Biełomorski, czy też, by znaleźć nowe miejsce do zamieszkania) wypłacane poza Rosją honoraria.

⁹ D. Kozicka, „Nie ma nic na końcu książki?” – O literaturze niefikcjonalnej ostatnich lat, w: *Narracje po końcu (wielkich) narracji. Kolekcje, obiekty, symulakra...*, red. nauk. H. Gosk, A. Zieniewicz, Warszawa 2007, s. 89.

I jeszcze kluczowy u Wilka problem oceny owej rosyjskiej codzienności, o której czytamy w *Wilczym notesie* jako o odnalezionej w „głębince” prawdzie. Jeśli bowiem mielibyśmy przyjąć do wiadomości zawarte w kolejnych utworach ujęcia „Rosji w miniaturze”, to przede wszystkim w jednym aspekcie, a mianowicie dostrzegając w nich miejsca spotkania starego i nowego w najgorszym wydaniu – jak wskazywał sam pisarz – jako śmietnika postsowieckich „zbędnych ludzi”. Aby w swoim czasie mogło zaistnieć komunistyczne „nowe”, stare musiało zostać wypalone do korzeni; klęska komunizmu nie spowodowała przecież odrodzenia rosyjskiej tradycji w stanie przedrewolucyjnym, o czym świadczą wzmianki pojawiające się w kolejnych tomach północnej opowieści o dziwacznych rytuałach, jak ta o popie, „który w jeziorze ochrzcił konia” [W, 200] czy opisy koślawych obchodów świąt cerkiewnych, kiedy to „[b]abule były pokłony nie w porę i żegnały się ni w pięć, ni w dziesięć. Nic dziwnego, w Komso-mole ich tego nie uczyli” [DO, 32]. Zafascynowanie metafizycznymi poszukiwaniami Rosjan powoli ustępuje miejsca poczuciu, że to odrodzenie jest niemożliwe¹⁰:

Co sprawiło, że w przeciągu zaledwie paru dziesiątków lat prawosławie w Zaonieżu szczerło doszczętnie? [...] A może „naturalna religijność” dawnych Rosjan (tudzież człeka w ogóle!), o której tyle swojego czasu pisał filozof Sołowiew, okazała się w naturze – jak mówią nowi Rusczy – pokazuchą na szeroko rozstawionych palcach. [DO, 120]

Ludzie podwójnie wydziedziczeni, najpierw z tradycji rosyjskiej, następnie z komunistycznej, okazują się u Wilka niezdolni do samodzielności, stając się niewolnikami własnych szaleństw i nałogów. Wystarczy zwrócić tu uwagę na wielość potocznych nazw alkoholowych „wynałzków” („kaktanka”, „szyło”, „klukowka”, „brażka”), a także na bogactwo bezlitosnych opisów mechanizmów i fatalnych skutków alkoholowego nałogu:

¹⁰ Czego nie zmieniają nieliczne przykłady, takie jak ojciec Nikołaj – „kiżski batiuszka, wychowany w kręgu białej emigracji”, o którym czytamy, że „nie przywykł do sowieckiego cynizmu i zachłystnął się tutejszą swobodą, tym osobliwym, krążącym w głowie stanem nieważkości zwanym wakuum” [DO, 117]. Dopowiedzeniem tego wątku jest informacja datowana na 27 września 2010 roku: „Dziś święto naszej czasowni. Tradycyjnie już zaprosiliśmy ojca Nikołaja (Ozolina). Przyplłynął z posłuszną Natalią i Geną Jołupowem, właścicielem domu gościnnego w Ojatewuszczynie. Od progu potwierdził słuchy, że go wysiudali z osobniaka na Nabiereżnej w Pietrozawodsku i zamierzają z Kiży wysiudać. Poskarżył się, że jepiskop Manuił grozi mu wysyłką za krąg polarny do Louhi. Ozolin od samego początku kapłaństwa na Kiży tkwił w pustce. Dopóki żył Aleksiej II, ojciec Nikołaj miał w Moskwie kryszę, patriarcha Kirył zrazu się go wyrzekł” (M. Wilk, *Krysha*, w: <http://www.rp.pl/artukul/576881.html>).

Muzyki tak się popili, że jeden drugiemu w białej gorączce odciął rękę benzynową piłą powyżej łokcia [W, 246].

Ot, sąsiad Pietro. Zachodzi z rana, opuchły od gorzały, i pyta, jaki dzisiaj dzień tygodnia – sobota czy niedziela? – bo jak w środę pochowali starego Zacharaczenkę, to tak zapili, że w czasie się pogubili – do imentu. A dzisiaj już wtorek. [DO, 23]

Piją z beznadziei i złego klimatu, piją, bo chmury za ciężko wiszą, albo że szalonnik nie ścicha. Piją, bo nie mają pracy, bądź mają, ale nie taką... Piją, bo nic innego nie potrafią! [DO, 79]

Czy zatem można uznać północne regiony za „prawdziwą” Rosję, gdzie ludzie mieliby żyć tak jak żyło się dawniej? Owego „dawniej”, na dodatek chyba nietypowego, skoro Północ tak często bywała miejscem ucieczki nie tylko przed tatarskim najeźdźcą, ale i przed własną władzą [zob. DO, 171], już nie ma. Zostało ono na zawsze zniszczone w ciągu lat istnienia ZSRR, czemu nie są w stanie przeciwstawić się rosyjscy intelektualiści.

Jeśli mimo powyższych zastrzeżeń mielibyśmy doszukiwać się w deklaracji pisarza: „coraz częściej mam wrażenie, że jestem rosyjskim pisarzem piszącym po polsku” [DO, 22], czegoś więcej niż gry czy prowokacji wobec polskich czytelników, to owo sygnalizowane upodobnienie do „ruskiego człowieka” można dostrzec przynajmniej w jednym aspekcie. Dotyczy on przyjęcia za swoje w pierwszych dwu tomach reportaży twierdzeń D. Lichaczowa o Północy jako o „esencji ruskości” [W, 30]¹¹.

Paradoks poszukiwań Wilka dostrzegającego ową „esencję” na Wyspach Sołowieckich jako „od wieków centrum prawosławia i potężn[ego] ośrodk[ka] ruskiej państwowości na Północy” [WN, 15], polegałby więc na tym, że pisarz znalazł ją w świecie odebranych tubylcom przez kolonizujących Północ Rosjan. Ta perspektywa prowadzi go więc w pierwszych dwu tekstach, inaczej niż np. autora *Imperium*, do wyparcia prawdziwego Innego rosyjskiej Północy. Jeśli więc Kapuściński przy całym swoim, jak go oskarżano, „orientalizowaniu” Rosji¹² dostrzegł imperialny wymiar działań mających na celu „cywilizowanie” Północy, Wilk w poczuciu konieczności walki ze stereotypami go pominął.

¹¹ Nieoczywistość tego poglądu w obliczu wiedzy, że są to przecież krainy zabrane prawnym mieszkańcom: Jakutom, Buriatom, Saamom, podkreślała m.in. E. Thompson w pracy *Trudnourzy imperium. Literatura rosyjska i kolonializm*, przeł. A. Sierszulka, Kraków 2000, s. 201–238.

¹² Zob. М. Вальштейн, *Новый Маркиз де Кюстин, или Польский travelog о России в постколониальном прочтении*: „Новое Литературное Обозрение” 2003, nr 60, s. 125–144; M. Janion, *Niesamowita Słowiańszczyzna. Fantazmaty literatury*, Kraków 2007, s. 228–235.

Dopiero od *Domu nad Oniego* pisarz uznaje za właściwe wytłumaczyć się z powodów szukania „prawdy o Rosji na jej obrzeżach [...], gdzie rosyjska kultura stykała się i podlegała wpływom innych kultur” [DO, 19], stawiając tezę o większej trwałości tej kultury na pograniczu. Wtedy też odkrywa, że opowieść prowadzona tylko z perspektywy rosyjskiej okazuje się, najłagodniej mówiąc, niepełna. „Dawniej” należało przecież na tych ziemiach nie tylko do Rosjan, ale i do wywłaszczonych z własnej kultury tubylców.

W tym dziele „tropa” Wilka biegnąca dotąd w poszukiwaniu ukrytych pokładów „rosyjskiej duszy”, głównie śladami kolonizatorów, zmienia cel i kierunek, eksponując rozdźwięk między najeźdźcami i tubylcami, a także między Rosją i Północą:

Widać było, że Rosjanie brzydzą się Samojedami. Tuziemcy bowiem dla ruskich kolonizatorów Północy to ciągle jeszcze dzicz żrąca surowe mięso ryb i renów. A przy tym eksploatują ich bezlitośnie, pod szyldem organizacji (o długasnej nazwie), która rzekomo zajmuje się pomocą rdzennym narodom Północy, wymieniając benzynę i wódkę na skóry soboli i gronostajów... [DO, 53–54]

Północ i Rosja to różne pojęcia, chociaż w niektórych miejscach ich zakresy mogą się pokrywać. Ruscy pojawili się na Północy stosunkowo niedawno i z moich obserwacji wynika, że skoro stąd znikną, tak jak wcześniej poznikwały stąd plemiona Saamów czy Czudów, natomiast Północ jako przestrzeń (pusty, rozległy obszar) była tu jeszcze przed lodowcem. [DO, 154]

Z przeprowadzką nad Oniego zostaje też powiązany nurt opowieści ujawniającej proces niszczenia przez Rosjan materialnego i duchowego dziedzictwa Saamów, a następnie próby jego odbudowy. Pojawiają się głosy przedstawicieli ludu, któremu jeszcze w czasach carskich narzucono, zgodnie z imperialną formułą *divide et impera*, uciążliwych sąsiadów, wysiedlonych znad Peczory Komi-Iżemców, a za władzy sowieckiej kolektywizowano go, zamykano w kołchozach i internatach, wreszcie w czasach postsowieckich wywłaszczano na rzecz światowych koncernów surowcowych lub bogatych „nowych Ruskich”.

Także w postkomunistycznej rzeczywistości zniszczeni przez alkohol i biedę Saamowie nie mają szans ani na tradycyjne życie, ani na korzystanie z dobrodziejstw nowoczesności. Rekonstruowana zaś za pieniądze Skandy nawów ich kultura, której główny animator mieszka w bloku i przyjmuje gości „ubrany w elegancki garnitur z szarej flaneli” [TR, 65], przybiera formę „spektaklu dla Moskali spędzających Nowy Rok w ruskiej Laponii” [TR, 62]. Zdumiewa jedynie to, że M. Wilk tak wrażliwy na wszelkie fałszy i uzurpacje, piszący w *Wołce* o swojej niechęci do skansenów, z których „życie wyciekło”

[W, 149], akceptuje tę przebieżankę, może dlatego, że jak owi „przyszywani” Saamowie, sam stał się takim „udawanym” Rosjaninem.

M. Wilk precyzyjnie więc opisuje przyczyny upadku Saamów. Dodajmy jednak, że ta, można by rzec, postkolonialna optyka opisu działań imperialnej Rosji nie wyklucza dużej dozy zrozumienia dla współczesnego rosyjskiego imperializmu. Świadczy o tym kolejna nitka Wilkowej tropy, pochwały Putina jako przywódcy, którego „naród w głębinie uważa!” [DO, 76]. Ton sympatii dla prezydenta, którego „kocia, sprężysta i jakby zwarta do skoku figura” dżudoki przywodzi autorowi na myśl związaną z tą sztuką walki „pracę nad samym sobą” oraz „szkołę dyscypliny i koncentracji” [DO, 114–115] kontrastuje z ironicznymi uwagami o „starczym marazmie” Europy [DO, 95].

W tym kontekście tłumaczy się podziw dla podejmowanych przez aktualną władzę działań wobec Czeczenów czy Gruzinów. Sympatii dla tych nacji¹³, podobnie jak dla Ukraińców i ich – jak ją Wilk określa – „oranżowej rewolty” już oczywiście nie uświadczą się nigdzie. Postawę pisarki, która w sporze rosyjskiego Goliata z podbitymi narodami przyjęła stronę tych ostatnich (za co, jak się później okazało, zapłaciła cenę najwyższą), kwituje Wilk następująco:

A w ogóle mnie to dziwi, czego już raz dawałem dowód na łamach „Rzepy”, że sympatyczne kobiety, jakby stworzone do życia w zaciszu pokoju, zajmują się wojną. Co czyni, że niektóre damy (w Rosji na przykład Politykowska) ekscytują się makabrą, którą nie każdy mężczyzna znieśie. Czyżby to kwestia perwersji, czy też niedostatek adrenaliny? [DO, 112]

Dające się wytłumaczyć dyskomfortem odczuwanym na skutek zderzenia wyidealizowanej „ruskości” z jej doświadczaniem w codziennych kontaktach z Rosjanami coraz wyrazistsze w ostatnich tomach dziennika przesunięcie tematyczne ku poszukiwaniom „ducha Północy”, łączy się jeszcze z jedną przemianą tej narracji, co trafnie, choć nie bez złośliwości, podsumował D. Nowacki w komentarzu do *Domu nad Oniego*:

W pewnym miejscu Wilk notuje: „Północ to moja fabuła!”. Po lekturze najnowszej książki chciałoby się rzec, że to za skromnie powiedziane. Zawołanie powinno brzmieć: „Północ to ja!”¹⁴.

¹³ Jedyny chyba u Wilka obrazek z Gruzinami w roli głównej to ten z Abchazji, kiedy to – jak pisze – był „świadkiem zabaw pijanej gruzińskiej soldateski na czarnomorskiej plaży w Su-chumi: strzelaniny do małp i do ludzi, gwałtu zbiorowego na oczach męża ofiary i zdzierania z niego skalpu za butelkę szampana”. [DO, 109]

¹⁴ D. Nowacki, dz. cyt.

Potwierdzenie tej diagnozy możemy odnaleźć w komentarzach samego Wilka, jeszcze w *Wolocie* piszącego:

Pisząc zamykam się w sobie. Coraz głębiej i głębiej... Świat zewnętrzny przestaje mnie zajmować, ludzie – frapować. Jak dom wypełniony duchami, zamieszkały przez motywy i fabuły, postacie wycięte z życia – niby z papier mâché, fakty na pozór prawdziwe i minione zmyślenia. Skoncentrowany na sobie, niemal autystyczny, jedynie alkoholem mogę wydobyć się z siebie i zbliżyć do innych, zaciekawic ich światem. [W, 14]

Jeśli więc poznawczą atrakcyjność notatek M. Wilka zapewnia pisanie o Rosji z wewnętrznej perspektywy osiedleńca w tym kraju i rusofila, to pojawia się obawa zmniejszenia zainteresowania nimi w momencie, gdy dziwna, niejednoznaczna rzeczywistość Północy staje się jedynie lustrem dla odgrywanego przez pisarza monodramu. Wydaje się, że to niebezpieczeństwo rozminięcia się z oczekiwaniami czytelników wziął pod uwagę i sam autor, wysuwając w ostatnim tomie na pierwszy plan etnograficzną „tropę” swego pisarstwa.

*
* *

Najważniejszym kontekstem wszystkich współczesnych polskich ujęć Rosji nadal pozostają podróžno-refleksyjne zapisy Kapuścińskiego, będące tyleż relacją z sytuacji w określonym miejscu i czasie, co podstawą wspomnień czy pretekstem do politycznych uogólnień na temat owej nieludzkiej ziemi i jej mieszkańców, a także punktem odniesienia dla rozmaitych tekstów, w których już wcześniej taka refleksja się pojawiła. Rosja w *Imperium* została ukazana przez pryzmat tradycji wielowiekowego politycznego ucisku, mającego wpływ na powstanie określonego typu mentalności: biernej i nieindywidualistycznej. A jednocześnie w ujęciu Kapuścińskiego to kraj niepowtarzalnej szansy na zmianę, otwierających się możliwości, w którym wszystko jest jeszcze możliwe i nic nieprzesądzone¹⁵.

Z perspektywy prawie dwudziestu lat od czasu wydania *Imperium* i na tle kolejnych publikacji na tematy rosyjskie wydaje się więc, że warto odnieść się do formułowanych wobec utworu Kapuścińskiego zarzutów do-

¹⁵ Po ponad stu pięćdziesięciu latach wracają pytania zadawane przez Mickiewicza: „Ale gdy słońce wolności zaświeci, / Jakż z powłoki tej owad wyleci? / Czy motyl jasny wzniesie się nad ziemię, / Czy éma wypadnie, brudne nocy plemię?” – A. Mickiewicz, *Droga do Rosji*, w: tenże, *Utwory dramatyczne*, Warszawa 1982, s. 262.

tyczących orientalizowania obrazu Rosji. Rozważana przez niego specyfika tego kraju jest nie do przyjęcia tylko z perspektywy najbardziej zagorzałych zwolenników nawet nie tyle politycznej poprawności, co politycznej ślepoty niedozwalającej w imię obrazu jakiegoś abstrakcyjnego człowieka uniwersalnego na dostrzeganie różnic i odmienności politycznych, kulturowych oraz mentalnych. Idąc tu tropem wyznaczonym przez współczesną antropologię, która ujawnia fakt, że doznanie obcości jest przypisane każdemu międzyludzkiemu spotkaniu, zauważamy jednocześnie, że Kapuściński wydaje się dość umiarkowany w jej diagnozowaniu. Autor *Imperium* dostrzegając, że mentalny wymiar komunizmu jest znacznie trwalszy niż wymiar instytucjonalny, eksponował jednak przede wszystkim nadzieje bohaterów swego dzieła na normalność utożsamianą z porządkiem społecznym proponowanym przez demokracje zachodnie.

W przywołanych tu tekstach M. Wilka współczesna Rosja szkicowana jest jako byt specyficzny i niejednoznaczny na tle Europy. Śladem wielowiekowej tradycji to cywilizacyjnie skomplikowany, tajemniczy świat, którego „rozumem nie obejmiesz”. A jednocześnie w ujęciu Wilka rosyjska norma staje się miarą wszechrzeczy, o czym świadczy zarówno styl przeznaczonych dla polskich czytelników, najeżonych rusycyzmami zapisków, jak i beznamietne przywołanie faktu egzystowania w postsowieckiej rzeczywistości obok siebie byłych zeka i byłych obozowych strażników, czy prowokacyjnie brzmiąca pod piórem byłego polskiego opozycjonisty przyjaźń z „komuchem” „Wasiliczem, ostatnim sekretarzem rajkoma KPZR” [W, 160].

Co istotne również, dla zrozumienia różnic w ujęciu Rosji przez Kapuścińskiego i Wilka nie można poprzestać na prostym skontrastowaniu zdiagnozowanej u autora *Imperium* (choćby przez M. Waldsteina czy M. Janion) postawy wyniosłego dystansu wobec wschodniości Rosji z Wilkowym „zalnurzeniem się w rosyjskość”.

Już samej zdystansowanej perspektywy wobec oglądanej rzeczywistości, dzielonej przez pierwszego z pisarzy z wieloma innymi zachodnimi autorami, nie możemy postrzegać tylko jako wynikającej z ich samodzielnych wyborów. Jest ona odpowiedzią na narzucane owym podróżnikom ramy postrzegania rosyjskiej rzeczywistości. Czy to tworzenie słynnych wsi potiomkinowskich z czasów Katarzyny II, czy też „potomkiniady” w stylu już XX-wiecznym, ściśle wyreżyserowane wycieczki do odgórnie wyznaczonych do wizytowania przez cudzoziemskich gości sowieckich kołchozów oraz strojek ujawniają tę samą praktykę zafałszowywania świata, na którą reakcją może być jedynie postawa nieufności. Co więcej, owa nieufność działa przecież w obie strony, skoro [s]tatus „cudzoziemca w Imperium wynika przede wszystkim z systemu władzy, w który – niezależnie od

ustroju politycznego – wbudowany został mechanizm kontroli, podejrzliwości i donosicielstwa”¹⁶.

Z tej perspektywy patrząc, różnica kilku lat dzielących powstanie *Imperium* i *Wilczego notesu* (zapiski Kapuścińskiego jako zapis autopsji kończą się w roku 1991, Wilka zaczynają się pięć lat później – w roku 1996) to w dziejach Rosji cała epoka przemian umożliwiających cudzoziemcowi z Europy (należy to jednak podkreślić – z Europy, a nie np. z Azji Środkowej) osiedlenie się choćby i na Sołowkach. Swoboda wyborów Wilka nie wynika więc tylko z faktu, że tak świetnie zaaklimatyzował się na rosyjskiej prowincji, lecz i z tego, że owa prowincja, którą władza centralna przestała właściwie zarządzać, ma zbyt wiele własnych problemów, by jeszcze dodatkowo dociekać intencji „inostrańca”, który z sobie tylko znanych powodów zdecydował się na zamieszkanie w Rosji.

Również Wilkowe „zanurzenie się w rosyjskość”, docenione przez M. Janion jako propozycja nowej „tropy” empirycznego „doświadczenia Rosji”¹⁷, nie oznaczało przecież zignorowania odrębności tradycji rosyjskiej od europejskiej:

Gdyby Rosja była częścią Europy, [...] można by się było odwoływać do wspólnego kodu kulturowego – jako pewnej całości [...]. Lecz Rosja nie jest Europą, zarówno kategorie europejskiej logiki, jak i też polskiej gramatyki w zastosowaniu do niej trafiają jak kulą w płot. [W, 44]

Różnica spojrzeń obu pisarzy wynika z odmiennych założeń ideowych dotyczących sposobu rozumienia rosyjskości i europejskości, co szczególnie wyraziście ujawnia się w kontekście polskiego akcesu do Unii. Jeśli dla Kapuścińskiego przypieczętowana owym akcesem europejskość stawała się wyzwaniem do przeformułowania cech narodowych, do „przewrotu i nowatorstwa w kierunkach myślenia i w sposobie widzenia świata”¹⁸, to z perspektywy Wilka jest ona ujmowana z dużą dozą podejrzliwości, czego ilustracją może być wyrażone wprost *désintéressement* wobec referendum unijnego w Polsce oraz wyborów do Parlamentu Europejskiego:

W referendum nie brałem udziału, do Parlamentu nie głosowałem. W obu przypadkach wybrałem inny kierunek. Wsiadłem do pociągu i pojechałem do siebie – na Północ. [DO, 95]

¹⁶ M. Woźniakiewicz-Dziadosz, *Kapuścińskiego podróże nie tylko z Herodotem, czyli czytanie tekstu Rosji poprzez lekturę Mickiewicza*, w: *Ryszard Kapuściński. Portret dziennikarza i myśliciela*, red. K. Wolny-Zmorzyński, W. Piątkowska-Stepaniak, B. Nierenberg, W. Furman, Opole 2008, s. 176.

¹⁷ M. Janion, dz. cyt., s. 235–241.

¹⁸ Kapuściński, *Lapidaria IV–VI*, Warszawa 2008, s. 51.

A jednocześnie ogląd Rosji i jej mieszkańców w kolejnych przekazach podlega swoistym przemianom. Prowadzone z głębin własnej osiadłości zapiski ujawniają drogę autora *Domu nad Oniego* od fascynacji wyłaniającej się spod komunistycznych nawarstwień odnowionej rosyjskości do rozczarowania jej płytkością, co doskonale odzwierciedla ironiczny fragment:

Przyjechałem do Rosji piętnaście lat temu jako zwolennik demokracji i powszechnych swobód obywatelskich, a wyjadę stąd pewnie jako trybun niewolnictwa i obozów pracy. [DO, 169]

Jeśli na dodatek przywołamy pozbawione jakiegokolwiek nadziei na odrodzenie „Matuszki” Rosji słowa autora o niewolniczej mentalności Rosjan, którym „sądzony jest rabski trud” (tamże), to przestaje dziwić, że tak zachwycające wielu recenzentów zapiski zmysłowych doświadczeń w kontakcie z „prawdziwą Rosją” w kolejnych tomach *Dziennika północnego* ustępują miejsca informacjom historycznym i etnograficznym, „zglobianiu własnej duszy”, opisom doznań związanych z procesem wtajemniczenia w duchową rzeczywistość i poszukiwań w północnym krajobrazie „okna na inny świat” [TR, 32]¹⁹.

Russia “Outside the Guidebook”. Some Remarks on the Margin of Mariusz Wilk’s “Northern Cycle”

Summary

The paper presents the evolution of the way of perceiving Russia in four works constituting M. Wilk’s northern cycle, which is the most interesting description of Russian experience in Polish literature in the

¹⁹ Również w publikowanych w ostatnich trzech latach w „Rzeczpospolitej” fragmentach *Dziennika północnego* proporcje między rejestracją rosyjskich, codziennych realiów a tematyką historyczno-etnograficzną kształtują się na korzyść tej drugiej. Dodatkowo też np. w roku 2009 pojawia się sprawozdanie z kanadyjskiej wyprawy Wilka, a rok 2010 i początek roku 2011 to także zapisy lektur, przywołania rozmów z różnymi gośćmi w domu pisarza ludźmi, wreszcie ważny w nurcie osobistym temat narodzin córki i uroków ojcostwa. Przy okazji lektury ostatnich zapisków można też znaleźć odniesienia do aktualnych polskich, czy nawet szerszej, zachodnich sporów ideowych, np. w datowanym na 3 maja 2010 roku komentarzu do biografii R. Kapuścińskiego autorstwa A. Domosławskiego (*Męska muzyka*, w: <http://new-arch.rp.pl/artykul/951429.html>), w wypowiedzi z 23 października 2010 roku o demokracji jako „święt[ej] krow[ie] w tak zwanym politycznie poprawnym myśleniu” (M. Wilk, *Krysha*), czy w pochodzącej z 6 listopada 2010 roku następującej ocenie zapłodnienia *in vitro*: „Masz szczęście, masz dziecko, nie masz, płacz... I nie oszukuj się metodą *in vitro*. Dziecko jest nagrodą od Pana. To nie twój płód!” (M. Wilk, *Odlot dzikich gęsi*).

recent years. The most important change is the transition from the assumptions regarding the North as the “essence of Russianness” to ethnographic-historical search revealing the presence of the peoples from before the Russian colonization on this land. In the effect of the discomfort felt by the writer as a result of the clash of the communist accumulations of idealized “Russianness” and everyday experiencing it the thematic shifts towards “exploring own soul” and towards the process of the initiation into the spiritual reality of the North are becoming more and more expressive in the last volumes of the diary.

Mariusz M. Leś
Uniwersytet w Białymstoku

Wszechwiedza narracyjna a *science fiction*

Pojęcie „wszechwiedzy narracyjnej” w sposób naturalny traci na atrakcyjności, ponieważ samo zjawisko centralnego i dominującego punktu widzenia było w narracjach XX wieku konsekwentnie wypierane przez popularną narrację personalną, równoległe punkty widzenia, a także przez odważne eksperymenty modernistyczne, jak choćby strumień świadomości. Problem braku precyzji pojęcia „wszechwiedzy” nie był więc palący, wydawał się nawet nieco archaiczny. Przyzwyczajaliśmy się bowiem przypisywać wszechwiedzę samostanowiącemu podmiotowi, a po serii destrukcji takiego podmiotu w XX-wiecznej filozofii i teorii literatury (od Nietzschego, poprzez hermeneutykę, psychoanalizę, strukturalizm do dekonstrukcji) przeświadczenie o możliwości nawet wyobrażenia tak mocnego podmiotu wydawało się naiwne. Jeśli taka kreacja podmiotu wracała do fikcji literackiej, to tylko okazjonalnie, sfunkcjonalizowana do metafikcyjnej autoparodii (np. w twórczości Kurta Vonneguta). Wiedzę tak istniejącą lepiej charakteryzowałby więc przedrostek *trans-* niż *omni-*.

Dlaczego więc nie pozwolono umrzeć interesującemu nas terminowi śmiercią naturalną? Po długich latach inercji dyskusja nad wszechwiedzą ożywiła się, a być może narodziła, po opublikowaniu w 2004 roku na łamach „Narrative” artykułu Jonathana Cullera zatytułowanego po prostu *Omniscience*¹. Termin „wszechwiedza”, jak zauważa Culler, mimo że używa-

¹ J. Culler, *Omniscience*, „Narrative” 2004, nr 1. Wszystkie przekłady autora artykułu – M.M.L.

ny także przez narratologów, pozostaje nieprecyzyjny, poświęcono mu też dotychczas stosunkowo niewiele uwagi². Jednocześnie pomimo powyższych uwag, „wszechwiedza narracyjna” pozostaje wciąż jedną z najlepiej rozpoznawanych, powszechnie znanych kategorii narratologicznych. Uczniowie wynoszą jej znajomość ze szkół, a studenci na ogół nie nabierają do niej dystansu. Dzieje się tak głównie z dwóch powodów (Culler formułuje drugi z poniższych): 1. realizm XIX-wieczny zajmuje główne miejsce w programach nauczania narracji powieściowej i stanowi zawsze punkt odniesienia do omawiania późniejszych eksperymentów narracyjnych; 2. „[wszechwiedza] oferuje atrakcyjny i łatwy w odbiorze odpowiednik wizji Boga [...]. Autor tworzy świat w powieści jak Bóg stworzył nasz świat, i tak jak na świecie nie ma tajemnic dla Boga, tak pisarz wie wszystko, co trzeba wiedzieć [*is to be known*] o świecie powieści”³.

Badacze, którzy w ogóle używają omawianego tu terminu, stosują go zazwyczaj siłą inercji. Niewielu zaś tworzy zeń sedno swych koncepcji. Culler wymienia dwoje: Meira Sternberga oraz Barbarę K. Olson⁴. Sternberg w pracy *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction* twierdzi, że autor (także implikowany) z definicji wie⁵ wszystko o stworzonym przez siebie świecie. Culler sprowadza to twierdzenie do absurdu: „Czy [autor] z samej definicji zna kolor oczu każdej postaci w swej powieści, nawet jeśli nie ma o tym mowy?”, „Gdy pisarz pisze, że Pan Knightley przyszedł na obiad, nie może się mylić, ale to jest bezdyskusyjnie moc tworzenia, a nie kwestia wiedzy”⁶. Sternberg prowokacyjnie wprowadza nawet podtypy narratora wszechwiedzącego, różniące się stopniem ujawniania wiedzy w kontakcie z odbiorcą. Oznacza to, że wybiórczość w relacjonowaniu myśli poszczególnych bohaterów nie musiałyby być rezultatem niewiedzy, a byłyby raczej w opinii Sternberga rezultatem wstrzemięźliwości narratora (dla zachowania napięcia narracyjnego). „Ograniczenie wiedzy” w tej koncepcji byłoby zatem oparte na psychologizacji narratora. Poza narracjami pierwszoosobowymi wszystkie

² „Idea wszechwiedzy narracyjnej nie była jeszcze poddana ścisłej krytycznej analizie”, tamże, s. 22.

³ Tamże, s. 23.

⁴ Oboje podjęli się polemicznej kontynuacji dyskusji. Olson odpowiedziała Cullerowi bezpośrednio, na łamach „Narrative” (2006, nr 3) krótką polemiką o długim tytule: *Who Thinks This Book? Or Why the Author/God Analogy Merits Our Continued Attention*. Sternberg natomiast odpowiedział „przy okazji” swego większego artykułu *Omniscience In Narrative Construction: Old Challenges and New* zamieszczonego w „Poetics Today” 2007, nr 4.

⁵ Lub raczej: przypisujemy (my – interpretatorzy) mu wiedzę o wszystkim w stworzonym przez siebie świecie.

⁶ Tamże, s. 23.

inne można by zatem nazwać „autorskimi”. Autor *Omniscience* komentuje: „Nie można mieć selektywnej wszechwiedzy, jedynie selektywną komunikatywność”⁷.

Z kolei Barbara Olson nawet w *Mordercach* Hemingwaya doszukała się narratora wszechwiedzącego. Wydaje się to nawet zrozumiałe. Po prostu narrator nie zdradza najważniejszych informacji od razu, czyniąc z opóźnienia główny chwyt kompozycyjny. Wybiera najbardziej efektywną kolejność opowiadania o zdarzeniach, określa także sposób opowiadania. Dochodzi tutaj oczywiście do nakładania się kompetencji autora i narratora, a także perspektyw: autorskiej i czytelniczej. Fikcja jest domeną rozszczepionego podmiotu, zadania kompozycyjne stanowią zarazem kreację znaczeń przez ustalanie kolejności i wybór z „materiału” fabularnego. W obszarze kompozycji granica między kompetencjami autora i narratora rozmywa się najbardziej, ponieważ właśnie poprzez narrację byty fikcyjne powoływane są do fikcyjnego życia. Wbrew twierdzeniu Cullera, opowiadającego się za możliwością rozgraniczenia, nie zawsze można jednoznacznie rozstrzygnąć, kto jest odpowiedzialny za powieściowe sensory – ten, kto opisuje, czy ten, kto tworzy. Właściwie w tym momencie nierozstrzygalności opisywanie równa się jego tworzeniu. Prawdą jest jednak, że brzytwa Ockhama uciąłaby byt fikcyjny, rozsądnie oszczędzając autora. Nie cieszymy się przedwcześnie, ostateczną ofiarę poniosłaby bowiem moc iluzji fikcji, dla której przecież fikcję czytujemy. Ekspozycja autora oznacza osłabienie iluzji samodzielności świata fikcyjnego. Pułapka.

Być może zachowanie „wszechwiedzy narracyjnej” przy życiu to interpretacyjna samoobrona. Czytelnik, który nigdy nie słyszał o strukturalistach (niech będzie on „naiwny”), mógłby dzięki niej wciąż doświadczać „zanurzenia” w fikcji. Strukturalizm powołał do życia, m.in. w tym celu, „autora implikowanego” – taki byt wirtualny mógłby znieść ciężar wszechwiedzy.

Między śmiertelnikiem a istotą boską jest przepaść. Culler ubolewa, że ludzka wyobraźnia nie podsunęła (teoretykom narracji) jakichś bytów pośrednich: „Sternberg, jak inni teoretycy, zakłada personifikację narratorów i dysponuje tylko dwoma modelami: śmiertelnikiem [*mortal person*] i istotą boską [*divine person*]”⁸. Istnieje bardzo wiele uszczegółowionych kompetencji narracyjnych, ale słowo „narrator” zakłada istnienie fikcyjnej osoby opowiadającej. Największy problem pojawia się w odniesieniu do narracji personalnej, w której narrator „usuwa się w cień” i „pozostaje w ukryciu”.

⁷ Tamże, s. 24.

⁸ Tamże, s. 25.

W efekcie Culler odrzuca *omniscience* w odniesieniu do dzieł narracyjnych (tylko takich, więc używane przez Sternberga określenie antyteizm jest nieuzasadnione):

W sumie, moje zastrzeżenie jest następujące: cztery różne typy konwencjonalnego stanowienia instancji narracyjnej, wyobrażony lub telepatyczny wgląd w świat myśli, autorefleksyjne uwypuklenie kompetencji twórczych, tworzenie mądrości poprzez mnożenie perspektyw, demonstrowanie wiedzy o niuansach dotyczących życia bohaterów, spowodowały przypisywanie wszechwiedzy narratorom, i tym samym nie tylko zaciemniały swoistość lub wyrazistość tych praktyk, ale niejednokrotnie gmatwały ich rozumienie tak, że nie można było odtworzyć, co się rzeczywiście dzieje⁹.

Pozwolę sobie dodać własne podsumowanie poglądów Jonathana Cullera: 1) narratologia skłonna jest traktować narratora osobowo, tworzy więc wirtualne byty, które są wyposażone w wiedzę i mogą ją przekazywać odbiorcom narracji, przypisywana jest mu wolna wola, a także – w ekstremalnych przypadkach – kompetencje stwórcze i metatekstowe; źródłem problemu jest więc zamazywanie różnicy między autorem (tworzeniem) i narratorem (opowiadaniem)¹⁰; 2) przy uosobieniu narratora wybór jest niewielki – punktem wyjścia jest narracja z poziomu „śmiertelnika” (*mortal person*), wszelkie wykroczenia poza ten poziom powodują skok jakościowy ku wszechwiedzy (zamaskowanej boskości narratora); 3) ani narrator, ani autor nie jest wszechwiedzący w tradycyjnym narratologicznym sensie tego słowa, ponieważ w fikcji istnieje wyłącznie to, o czym się opowiada, a więc przedrostek *omni-* jest tu bezużyteczny, jeśli nie bezsensowny; 4) nie mamy właściwie argumentów przeciwko uznaniu narratora w narracji personalnej (takiego, który „nie chce” ujawniać wszystkich posiadanych przez siebie informacji) za wszechwiedzącego, ale przede wszystkim nie mamy argumentów na poparcie tej tezy; 5) najbliższej postulatów zwolenników „wszechwiedzy” byłaby narracja auktorialna, ale nawet wówczas na plan pierwszy wysuwa się komunikatywność narratora (manifestacja jego dominującego nad światem fikcyjnym „ja”, brak wątpienia we własne sądy i obserwacje), a nie rzeczywista lub potencjalna wiedza; 6) pozbądźmy się zatem „wszechwiedzy” z teorii

⁹ Tamże, s. 32.

¹⁰ „Problem bierze się – jak sądzę – stąd: ponieważ wszechwiedza jest logicznie niepodzielna, nawet najdrobniejsze wykroczenie poza zwykłą ludzką wiedzę prowokuje do powołania do życia narratora wszechwiedzącego” (tamże, s. 27). „Podejrzewam, że głównym źródłem narodzin wszechwiedzy narracyjnej jest nasza skłonność do reintegrowania tekstowych szczegółów i efektów poprzez przyłączanie [*attaching*] ich do świadomości osobowej, która staje się tym samym ich źródłem” (tamże, s. 28).

narracji, proponuje Culler, przywołując pokrewne propozycje Richarda Walsha, Seymoura Chatmana i Gerarda Genette'a:

Seymour Chatman rozważał niegdyś możliwość, że heterodiegetyczny-extra-diegetyczny narrator z ogniskowaniem zerowym w terminologii Genette'a nie powinien prowadzić do wyobrażania narratora, ale w *Coming to Terms* zaproponował kompromis: z definicji każda narracja posiada opowiadacza jako wykonawcę narracji, ale ten wykonawca nie musi być człowiekiem, może tylko po prostu przedstawiać znaki [*presenter of signs*], podobnie jak film może mieć charakter znakowy bez ludzkiego narratora¹¹.

Tymczasem praktyka narracji fantastycznonaukowej (i szerzej, fantastyki *egzomimetycznej*¹², czyli również *fantasy*) wносиła do zagadnienia nazwanego pojęcia i zjawiska wiele własnych zmiennych.

Po pierwsze zatem, znajdziemy tutaj całą galerię istot dysponujących zdolnościami niedostępnymi dla człowieka, m.in. możliwością przenikania do wnętrza cudzych umysłów. Co więcej, z dużą łatwością fantastyka naukowa szafuje deklaracjami (bo z opisami znacznie trudniej) istnienia istoty wszechmocnej i wszechwiedzącej, a niebędącej przy tym Bogiem. Culler promuje pojęcie „telepatii” (za Wallace'em Martinem):

Telepatia pomaga uchwycić fakt, że w przypadku sprawozdań z myśli bohaterów, nie mamy do czynienia z narratorami, którzy wiedzą wszystko jednocześnie, ale raczej z przypadkami opisowych raportów raz tej świadomości, raz tamtej [...]. Telepatia wydaje się szczególnie przydatna w przypadkach, gdy narrator ekstradiegetyczny-homodiegetyczny dysponuje niewyjaśnioną wiedzą¹³.

Nie chodzi oczywiście o to, jakoby Martin i Culler poprzez używanie samego pojęcia wkraczali na tereny fantastyki, choć na pewno „telepatia” w odniesieniu do prozy realistycznej jest terminem co najmniej ryzykownym. Chodzi raczej o to, że wprowadzenie bytów pośrednich zmienia strategię interpretacyjną. Tropy wiedzy i ocen, wskazujące na nadludzki byt wiodły w klasycznym XIX-wiecznym realizmie ku wszechwiedzy, kategorii bezpiecznej, bo odsuniętej do niedotykalnego i niepojętego absolutu. Wszelkie przeciwieństwa zanikały. W fantastyce naukowej „wszechwiedza narracyjna” wymaga jednak szczególnej uwagi, przestaje bowiem funkcjonować jako bezpieczny, sympatyczny narracyjny archaizm. Przypomina nieco funkcję ukrytego obserwatora w kinie grozy. Wiemy, czego się spodziewać po następnym

¹¹ Tamże, s. 30.

¹² A. Zgorzelski, *SF jako pojęcie historycznoliterackie*, w: *Spór o SF*, red. R. Handke, L. Jęczmyk, B. Okólska, Poznań 1989.

¹³ J. Culler, dz. cyt., s. 29.

nym ujęciu, jeśli właśnie obserwujemy głównego bohatera przez szczelinę w drzwiach szafy. W trakcie lektury narracji fantastycznonaukowej zawsze musimy pamiętać, że w świecie, który właśnie odkrywamy, może istnieć ktoś lub wiele istot o mocach przekraczających ludzkie zdolności. Kiedy nasz bohater jest człowiekiem lub przynajmniej człowieka przypomina, powstrzymajmy się przed nazwaniem tego, który relacjonuje jego myśli, wszechwiedzącym. Narrator może być przecież przedstawicielem rasy zdolnej do komunikacji telepatycznej. A jeśli takie zdolności się sumują, jeśli jest ich kilka... tak, narrator w *science fiction* może być nawet istotą wszechwiedzącą. Może być przy tym lakoniczny, niechętny wobec swoich potencjalnych odbiorców, ponieważ – mimo że nie jest istotą boską – jego wiedza o świecie daleko przekracza wiedzę i zdolności poznawcze człowieka. W logice narracji i w świetle ontycznej zależności między światami odbiorcy i narratora inne zachowanie narratora mogłoby się wydać naiwne. W konsekwencji – aby zachować iluzję przedstawienia przyszłości, aby uniknąć kompromitującego antropocentryzmu, narrator powinien posługiwać się językiem niezrozumiałym dla czytelnika i kategoriami wykraczającymi poza porządek doświadczonego przez czytelnika stanu rzeczy. Oczywiście, byłby to przy okazji wygodny trik (rzeczywiście jest on nadużywany) pozwalający tym pisarzom, którzy nie czują się na siłach, aby zbudować wiarygodny dyskurs (pseudo)naukowy wokół inności świata fantastycznego, na wstrzemięźliwość lub pobłażliwość ze strony narratora. Może on wprost powiedzieć: „Nie będę używał specjalistycznego słownictwa, bo i tak nie będziecie w stanie go zrozumieć”. Pozostaje rozważyć, który z wariantów w mniejszym stopniu testuje cierpliwość czytelnika.

Dylemat można obrócić w żart, jeśli spróbuje się redukcji do absurdu. Spójrzmy na wstępne partie klasycznej noweli Frederika Pohla *Day Million* (pierwodruk – 1966):

On this day I want to tell you about, which will be about ten thousand years from now, there were a boy, a girl and a love story.

Now, although I haven't said much so far, none of it is true. The boy was not what you and I would normally think of as a boy, because he was a hundred and eighty-seven years old. Nor was the girl a girl, for other reasons. And the love story did not entail that sublimation of the urge to rape, and concurrent postponement of the instinct to submit, which we at present understand in such matters. You won't care much for this story if you don't grasp these facts at once. If, however, you will make the effort you'll likely enough find it jam-packed, chockful and tip-top-crammed with laughter, tears and poignant sentiment which may, or may not, be worth-while. The reason the girl was not a girl was that she was a boy¹⁴.

¹⁴ F. Pohl, *Day Million*, w: *The Platinum Pohl: Collected Best Stories*, New York 2005, s. 438.

Ciąg argumentów i obrazowych porównań zmierza w kierunku satyryczności, ale cóż więcej można zrobić po wyborze takiej ontologii i perspektywy narracyjnej? Nie zapomnijmy o innych klasycznych nowelach fantastycznonaukowych operujących ucieleśnionym wszechwiedzącym punktem widzenia: Terry Carr, *The Dance of the Changer and the Three* (1968, kolejna narracja „nie mogę powiedzieć, bo i tak nie zrozumiesz, więc zaczynamy historię”); R. A. Lafferty, *Slow Tuesday Night* (1965, satyra); Roger Zelazny, *Permafrost* (1987).

Narracja auktorialna kojarzona z wszechwiedzą odczuwana jest dziś jako agresywna i uzurpatorska:

Nasz zwyczaj naturalizacji dziwnych informacji i praktyk narracji poprzez umieszczenie ich źródła w indywidualnej świadomości, a następnie wyobrażanie sobie niby-boskiej istoty, gdy ludzka świadomość nie może wypełnić tej roli, generują fantazję wszechwiedzy, którą następnie traktujemy jako źródło ucisku¹⁵.

Culler słusznie dalej zauważa:

Ostatnimi laty narracja wszechwiedząca miała często złą prasę jako literacki odpowiednik wszechobecnej kontroli i dyscypliny, pozbawiającą narrację właściwego jej dialogizmu, nadając piętno prymitywnej monologowości¹⁶.

Tym gorzej dla narracji, gdy kontrola jest ukryta tak przed bohaterem, jak czytelnikiem. Jak wiemy, kontrola nie musi oznaczać bezpośredniego użycia siły, znacznie skuteczniejsza jest kontrola informacji, a ściślej rzecz biorąc – jej wybór i fałszowanie. W prozie realistycznej zabiegi narracyjne wykraczające poza zdolności ludzkie niemal automatycznie uruchamiały „wszechwiedzę”, w *science fiction* dzieje się inaczej, zamiast jednej decyzji – ciągle śledztwo. Nie wystarczy w toku interpretacji stworzyć wirtualnej wszechwiedzy, bo jej prerogatywy w całości lub częściowo może posiadać postać fikcyjna kontrolująca bohatera, a ponieważ pełni w takim przypadku zarazem funkcję narratora, kontrolowanym i manipulowanym może być również odbiorca narracji, co odczuwa czytelnik. „Wszechwiedza” w *science fiction* może nas zatem wieść ku kulturowej paranoi¹⁷ i dystopii. Rzecz komplikuje

¹⁵ J. Culler, dz. cyt., s. 32.

¹⁶ Tamże.

¹⁷ Termin popularny w amerykańskiej teorii kultury, odnoszący się do postawy poznawczej charakteryzującej się nieufnością wobec oficjalnej władzy. Najważniejsze książki: M. Fenster, *Conspiracy Theories: Secrecy and Power in American Culture*, Minneapolis 1998 (tu zwłaszcza rozdział *Conspiracy Theory as Play*); T. Melley, *Empire of Conspiracy: The Culture of Paranoia in Postwar*

się właśnie wówczas, gdy dowiadujemy się lub nawet tylko podejrzewamy jako czytelnicy, że narracja należy do jakiejś nadistoty. Tak właśnie dzieje się w powieściach: Andrzeja Krzepkowskiego i Andrzeja Wójcika, *Obszar nieciągłości*, Warszawa 1979 oraz Rafała A. Ziemkiewicza, *Wybrańcy bogów*, Warszawa 1991. Samo podejrzenie wprowadza radykalną zmianę. Właśnie te, wymienione wyżej, powieści należące do nurtu fantastyki socjologicznej (1979–1989) znakomicie pokazały pomieszanie poziomów władz i opowieźności.

Oto inicjum *Obszaru nieciągłości*:

Obiekt tak szybko rosnący w soczewkach może być tylko miastem... Miejscem życia niewielkich, dziwnych istot, które swój ograniczony światek uważają za odrębną, niepowtarzalną w całym bodaj kosmosie aglomerację przedstawicieli jakiegokolwiek rasy. Miastem smutnych domów...

Zazwyczaj strzeliste, śmiało wbite w niebo budowle kojarzą się obserwatorowi z rozmachem i mocą, lecz to miasto wyglądało inaczej. Zupełnie inaczej...

Wystarczyło zbliżyć się, by zauważyć [...].

Nie zazdroścę im tych nietrwałych, ulotnych chwil sukcesów i uśmiechów tak, jak nie zazdrościłbym głupcowi nie znającemu swej ułomności. Wolę po prostu patrzeć – ostatecznie na samej li tylko obserwacji polega w tej chwili cały EKSPERYMENT...¹⁸

Narracja waha się między podróżą mentalną („wystarczyło zbliżyć się”) a fizyczną („obiekt rosnący w soczewkach”). Umiejętnie balansuje między uogólnieniami a konkretami, pewnością i przypuszczeniami, wiedzą „optyczną” (wiem tylko to, co widzę) a wiedzą opartą na pamięci („Nawet budynki wzniesione zaledwie przed tygodniem zblakły już i skryły swoją żenującą nowość pod obowiązującą maskę standardu...”). Stopniowo ujawnia się „ja” narracyjne nazwane „Wyższym”, ale jego miejsce w świecie przedstawionym wciąż jest zagadkowe. Nie stanie się jedną z postaci, wyłącznie obserwuje. Później narracja w naturalny sposób przechodzi w jej ogniskowanie i rozwija się w ramach mowy pozornie zależnej:

Kobieta nie jest efektowna – ot, zwyczajna sobie szczupła, drobna dziewczyna tak jak inni myśląca wyłącznie o swojej pracy i związanych z nią problemach. [...]

W tę odrobinę luzu trafił nagle jakiś mężczyzna pracowicie przebijający tłum pochyloną jak u byka głową [...]. Mężczyzna podniósł głowę, trafił oczyma

America, Cornell 2000; P. O'Donnell, *Latent Destinies: Cultural Paranoia and Contemporary U.S. Narrative*, Durham 2000; P. Knight, *Conspiracy Culture: From Kennedy to „X-Files”*, Routledge 2001; R. A. Goldberg, *Enemies Within: The Culture of Conspiracy in Modern America*, New Haven 2001.

¹⁸ A. Krzepkowski, A. Wójcik, *Obszar nieciągłości*, Warszawa 1979, s. 5–6.

w prostokątną plakietkę przypiętą do ramienia dziewczyny i jeszcze szybciej niż przedtem zaczął wbijać się, wkręcać w zwarty ściśle tłum... [...]

Tak, Irena Solon świetnie знаła przyczynę podobnych sytuacji. Na początku bawiły ją nawet, lecz teraz – zaczynały już coraz bardziej drażnić. Ludzie nie szanowali jej przecież dla niej samej, dla zwyczajnej jak inne kobiety Ireny Solon, lecz jedynie z powodu tej idiotycznej kolorowej plakietki na ramieniu, plakietki określającej bez cienia wątpliwości miejsce pracy Ireny¹⁹.

Płynność zmiany ogniskowania, zauważalna w *Obszarze nieciągłości*, także zyskuje wewnątrzfikcyjne alibi: dzięki ingerencji Wyższego Levis zyskał zdolność zespalandia jaźni i swobodnej wędrówki między umysłami innych postaci. Dopiero jednak w ramach wyrazistego ogniskowania Levisa dowiadujemy się o tym fakcie.

W literaturze fantastycznonaukowej wahania, które stały się udziałem Jonathana Cullera, wyrażone w artykule *Omniscience*, mogą stać się istotą gry z czytelnikiem. Gra ta ma na celu podsycanie podejrzliwości i aktywizowanie rozpoznawania poziomów ontycznych ściśle zespolonych z perspektywami poznawczymi.

Narrative Omniscience and Science Fiction

Summary

The author of the paper suggests, referring to the discussion provoked by Jonathan Culler's text *Omniscience*, that the narration of science-fiction expresses the category of omniscientific narration in a characteristic way. He proposes a thesis that the category has reached the key significance in comparison with the one of suspicion as an inherent part of the nature of science fiction.

¹⁹ Tamże, s. 7.

Elżbieta Konończuk
Uniwersytet w Białymstoku

Narracja i ekspozycja w dyskursie antropologii monstrialności

W książce *Monstruarium* (Gdańsk 2010) Anna Wieczorkiewicz przedstawia zjawisko monstrialności jako konieczny warunek rozumienia ludzkiej natury i porządku świata. Ukazując historyczną zmienność tego zjawiska na przestrzeni wieków, wskazuje na jego różnorodne funkcje, jakie spełniało ono w dziejach, wykorzystywane – jako spektakularne – w celach ludzycznych, używane jako przedmiot manipulacji dydaktycznej lub służące jako *exemplum* w dyskusjach filozoficzno-moralnych na temat obecności Innego w świecie ludzkim bądź jego wykluczenia.

Celem autorki jest włączenie rozprawy interpretującej zjawiska z wyznaczonego jej tytułem obszaru w krąg prac tworzących „antropologię monstrialności”, sąsiadującą z dyskursami, których przedmiotem jest szeroko pojęte zjawisko osobliwości i sposoby jego eksponowania¹. Właśnie problem dyskursu ekspozycyjnego i jego historycznych przemian stanowi w istocie temat *Monstruarium*.

Badaczka ukazuje historyczne przemiany obecności monstrialności w kulturze oraz przemiany społecznych reakcji na to zjawisko, jakie zaszły między średniowieczną zgodą na współistnienie ludzi obłąkanych czy zdeformowanych obok normalnych a XIX-wieczną tendencją do izolowania po-

¹ Na gruncie polskim do dyskursu tego należą prace: K. Pomian, *Zbieracze i osobliwości. Paryż – Wenecja XV–XVIII wiek*, przeł. A. Pieńkos, Warszawa 1996 oraz M. P. Markowskiego, *Anatomia ciekawości*, Kraków 1999.

tworności i systematyzowania odchyłeń definiujących normę oraz współczesnym włączeniem kuriozalności w dyskurs genetyki, posthumanistyki i cyborgizacji.

Szerokie omówienie obecności zjawiska monstrialności w XIX i XX wieku autorka poprzedza bogatym przeglądem historycznych stanowisk wyjaśniających fizyczne deformacje, zawsze budzące strach, ciekawość i fascynację. Wychodzi od starożytnych prac zgłębiających wiedzę w dziedzinie kosmogonii, geografii, natury i medycyny, stanowiących kontekst późniejszych teorii monstrialności. Przywołuje zatem autorytet Arystotelesa opisującego potworkowość w rozprawie *O rodzeniu się zwierząt*, Pliniusza – autora *Historii naturalnej* oraz Strabona – autora *Geografii* opisujących plemiona zamieszkujące odległe geograficznie krainy jako odmienne i niezwykle w swojej fizyczności. Wnikliwie przedstawia też koncepcję św. Augustyna wyłożoną w dziele *O państwie Bożym*, który umieszcza monstrum w planie Bożej mądrości.

Wśród średniowiecznych form eksponowania osobliwości – oprócz bogato ilustrowanych bestiariuszy (dowodzących istnienia syreny czy jedno-rożca) oraz kolekcji określanych jako *thesauri* (gromadzących relikwie lub okazy przyrody) – szczególną uwagę autorki zwracają *Gesta romanorum*, stanowiące zbiór przykładowych historii wykorzystywanych w kazaniach duchownych, a opowiadających o odległych ludach, których cielesne deformacje są bądź wynikiem grzechu, bądź ochroną przed nim. *Exempla* te pełniły więc funkcję perswazji, mającej przekonać wiernych, iż cielesne rozkosze prowadzą do obrazu Boga. Autorka zwraca też uwagę na fakt wykorzystania figury monstrialności – przykładem przedstawiane w manuskryptach, a rzekomo widywane w świecie realnym istoty bezgłowe (Blemmici) – do wyrażania refleksji na temat granicy tego, co ludzkie i nieludzkie, a więc mające budzić przerażenie i wieścić nieszczęście.

Czas odkryć geograficznych opisuje autorka jako napływ do Europy osobliwości w postaci okazów flory, fauny, przedmiotów wytworzonych przez tubylców, a także samych tubylców. Skłonność do gromadzenia przedmiotów egzotycznych i niezwykłych zaowocowała rozwojem gabinetów osobliwości oraz menażerii zwierzęcych, a z potrzeby systemowej wiedzy wypracowano metody porządkowania, katalogowania i opisywania zbiorów. Wiele z nich, szczególnie z kręgu włoskiego, badaczka bliżej scharakteryzowała, ale swoją uwagę skierowała na działalność Aldrovandiego, twórcy muzeum, w którym sposób zaaranżowania ekspozycji nazywany był „teatrem natury” oraz na autora książki *Monstrorum historia*, systematyzującej naturę monstrów, jak też przyczyny ich powstawania. W renesansie monstrum staje się także narzędziem ideologicznym, czego przykładem są wyobrażenia mnicha-cielęcia

i papieża-oślicy z druków Marcina Lutra i Filipa Melanchtona, wykorzystywane jako alegorie korupcji i zakłamania duchownych.

W baroku, okresie fascynacji dziwacznością, jako znawca zjawiska monstrialności zasłynął Ambroise Paré – królewski chirurg – autor książki *De monstres et prodiges*. Umieścił w niej opowieści o przypadkach niezwyklej deformacji, traktując je jako niezgodne z naturą i szukając przyczyn ich powstania w sile wyobraźni matki lub niewłaściwej ilości nasienia. Był to też czas sprzyjający publicznemu eksponowaniu potworności, a włoski lekarz Fortunio Liceti opisuje przypadki wystawiania na pokaz za opłatą okaleczonych dzieci, którym nadawano monstrialny wygląd. Liceti, kontynuując dyskurs kolekcjonerski – wyraźny w piśmiennictwie dotyczącym monstrialności – organizuje go wokół pozytywnych emocji, zdziwienia i zachwytu naturą tworzącą nowe, zaskakujące formy życia. Zapotrzebowaniem na niezwykle twory tłumaczy autorka ówczesną, wielką popularność Giuseppe Arcimbolda, którego dziwaczny charakter dzieł budzi zachwyty.

Emocjonalny aspekt zjawiska stał się głównym przedmiotem refleksji Woltera, który w artykule *Monstres* opublikowanym w słowniku filozoficznym, oprócz zsumowania dotychczasowej wiedzy o monstrialności, przedstawia to zjawisko z perspektywy społecznych reakcji jako budzące przerażenie i odrazę. W epoce kierującej się zasadami prawdopodobieństwa i stosowności oraz estetycznymi kryteriami piękna i harmonii widok zdeformowanych ciał musiał budzić niesmak i skłaniać do izolowania wszelkich potworności. XVIII wiek bowiem – co podkreśla autorka – uczynił potwora nie tylko przedmiotem, ale też narzędziem nauki, pomocnym w systemowym uporządkowaniu wiedzy o występujących w świecie różnorodnych formach. Badania nad transformacją form w przyrodzie oraz rozwojem gatunków, prowadzone między innymi przez Jeana Baptiste'a Lamarcka, poprzedziły XIX-wieczny system klasyfikacyjny, który zaproponował Isodore Geoffroy Saint-Hilaire i który stał się podstawą późniejszej teratologii jako nauki eksperymentalnej. Przeprowadził on systematyzację przypadków przez poznanie przyczyn opóźnień rozwoju w życiu płodowym.

Nauka o monstrach, która kształtuje się w wieku XIX, szuka podstaw w anatomii i przestaje już być zbiorem ciekawych opowieści o potwornych zjawiskach, jak miało to miejsce w wiekach wcześniejszych. Teratologia, czyniąc monstrialność przedmiotem wiedzy specjalistycznej, przenosi swoje zainteresowania do laboratorium, gdzie – jak pokazuje przypadek Camille'a Dareste'a – podejmowane są próby sztucznego stworzenia istot monstrialnych. Ponadto osobliwe kaprysy natury, deformacje postrzegane jako patologiczne stają się przedmiotem pokazów, coraz częściej organizowanych przez różnego rodzaju towarzystwa naukowe, medyczne i antropologiczne. Różne

sposoby – często bardzo spektakularne – eksponowania niecodziennych zjawisk stały się bowiem narzędziem poznania naukowego. Autorka zwraca uwagę na rolę fotografii uznawanej w XIX wieku za obiektywną formę prezentacji rzeczywistości, będącej w istocie – jak z perspektywy współczesnego odbiorcy postrzegane są fotografie chorych umysłowo wykonane przez Hugh Welcha Diamonda – inscenizowaną narracją o szaleństwie. Właśnie zainteresowanie szaleństwem, uobecniane zarówno w tekstach literackich, jak i pseudomedycznych tego czasu, miało wpływ na pojawienie się nowych form prezentacji zjawiska. Przykładem są spektakularne „teatry hysterii” organizowane w klinice Salpêtrière przez Jean-Martina Charcota podczas wykładów dla elity intelektualnej epoki.

Ważna dla dziejów monstrialności i oddająca atmosferę wokół tego zjawiska jest przywołana przez autorkę książki historia Maxima i Bartoli, zwanych azteckimi liliputami, przywiezionych do Londynu w 1853 roku, pokazywanych na jarmarkach, w panoptikonach, w towarzystwach naukowych i na dworach Europy. Historia ta pokazuje, jak „osobliwości etnologiczne” stawały się przedmiotem dwu typów widowisk – tych naukowych, poddających je obserwacjom antropologicznym i tych popularnych, służących rozrywce. Przykładem eksponowania odmienności jako obiektów badań są fotografie Azteków, z których pierwsza przedstawia liliputów w zaaranżowanej pozie, oddającej ich egzotyczne pochodzenie, druga zaś kieruje spojrzenie odbiorców na bezbronne, nagie ciała.

Wieczorkiewicz przytacza liczne przykłady czynienia widowiska z odmienności i taką sytuację społeczną interpretuje – na podstawie koncepcji Michela Foucaulta wyłożonej w pracy *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia* – jako artykulację relacji między wiedzą a władzą, relacji opartej na idei ekspozycji, która w istocie jest przeniesieniem obiektu z przestrzeni prywatnej do przestrzeni publicznej. Czynienie spektaklu z odmienności rozumiane jest jako forma kontrolowania zjawiska i panowania nad nim, a tym samym panowania nad jego tajemnicą i niepokojem, jaki budzili „dzicy”. Artykulację tej sytuacji społecznej stanowiły też „Wystawy antropologiczno-zoologiczne” organizowane przez Karola Hagenbecka w 70. latach XIX wieku, eksponujące na przykład Lapończyków w otoczeniu reniferów i wyrobów kultury, Nubijczyków, Indian, Hindusów, Buszmenów. Pokazy te, stanowiące ilustrację idei *Bildung*, łączyły w swojej wymowie systematyzujące badania naukowe z działalnością komercyjną.

Wprowadzeniem do XX-wiecznej refleksji nad monstrialnością jest przedstawiona przez autorkę interpretacja filmu Toda Browninga *Freaks* z 1932 roku, stanowiącego ważny punkt odniesienia dla późniejszych przekazów kulturowych. Akcja filmu toczy się za kulisami cyrku, a bohaterami

są karły, ludzie bez kończyn, bliźniacy syjamscy, mikrocefalicy. Film, oprócz ukazania i krytyki mechanizmu wystawiania na pokaz odmieńców, wpisywał się także w socjologiczny dyskurs dotyczący kategorii normy i odmienności. Innym przekazem – ważnym z perspektywy tego dyskursu – jest powieść Katherine Dunn *Jarmark odmieńców*, której bohaterami są właściciele wesołego miasteczka. Owładnięci szaloną „wyobraźnią genetyczną” powołują do życia dzieci osobliwie zdeformowane, przekonani, że kuriozalny wygląd zapewni im utrzymanie. Powieść dotyka tajemnicy ludzkiej tożsamości jako konstruowanej genetycznie i społecznie.

Autorka *Monstrarium* ukazuje, jak przemiany form przekazu kształtują współczesny dyskurs antropologii monstrialności, podporządkowany nowej wrażliwości etycznej i estetycznej oraz poprawnościowemu myśleniu, otwartemu na wszelkie formy odmienności. Współcześnie, wobec braku akceptacji na publiczne pokazy zdeformowanych ludzkich ciał, miejscem wystawiania ich na pokaz stają się filmy dokumentalne, ukazujące zjawisko nie w ujęciu ludycznym, ale profesjonalnym. Mając na celu wyjaśnienie przez autorytety medyczne przyczyn deformacji, przyjmują funkcję swoistych widowisk, zaspokajających społeczne zainteresowanie odmiennością, zawsze intrygującą i niepokojącą.

*
* *

Interesującym aspektem książki Anny Wieczorkiewicz jest przyjęcie przez autorkę oprócz perspektywy badawczej, z której przedstawia zjawiska monstrialne i osobliwe, także perspektywy narratologicznej, umożliwiającej analizę źródeł przedstawiających te zjawiska. Tym samym przedmiotem refleksji staje się nie tylko monstrum, ale także opowiadana o nim historia, która przetrwała czy to w przekazie narracyjnym, czy ikonicznym. Właśnie przekaz – często dzięki swojej atrakcyjności i niezwykłości – zapewnił omawianym zjawiskom trwanie w pamięci społecznej. Autorka przedstawiając charakter źródeł, zwraca także uwagę na strategię odbioru społecznego, wytworzone wokół danego typu źródła.

Przykładem refleksji badaczki nad charakterem przekazu źródłowego, który jednocześnie skłania do poszukiwania metod jego opisu i analizy, jest bardzo bogata w wymowie alegorycznej ilustracja z druku Lutra i Melanchtona, przedstawiająca mnicha-ciełę. Autorka unarracyjnia to alegoryczne wyobrażenie, wpisując je tym samym w porządek wyjaśniająco-interpretacyjny. Chcąc dotrzeć do źródeł tego wyobrażenia, opowiada historię zdeformowanego płodu krowiego, w którego nienaturalnie ukształtowanej skórze wieśniak z Saksonii rozpoznał mnisi kaptur, co było przyczyną zakonserwowania

plodu i przekazania go władzom do zbadania. Ta osobliwa historia staje się przedmiotem opowieści mającej na celu zrozumienie XVI-wiecznego przekonania o monstrialności jako znaku gniewu Bożego. Autorka staje przed problemem, jak zacząć opowieść, zdając sobie sprawę, że początek narracji jest wyborem porządku fabularnego, a więc także wyborem kierunku interpretacji.

Przykładem tematyzującym narracyjny charakter źródeł są przytoczone w *Próbach* opowieści Michela de Montaigne'a, który relacjonuje swoje obserwacje ludzi zarabiających na poczwarności towarzyszącego im dziecka oraz zrosłaków demonstrowanych przez piastunkę. W tych narracjach obrazek zwyczajnej codzienności miasta miesza się z niezwykłością. W komentarzu autorki pojawia się refleksja nad potencjałem interpretacyjnym, jaki tkwi w relacjach Montaigne'a. Zauważa ona, że z przedstawionych przez niego historii można wysnuć wiele wątków i rozwinąć je w opowieści o charakterze alegoryczno-dydaktycznym. W istocie bowiem to fakt ujęcia wiedzy o osobliwych zjawiskach, dziwolągach, zdeformowanych ludzkich ciałach w narracyjne formy przekazu gwarantuje przechowanie ich w pamięci kultury. Większość monstrów – jak zauważa autorka za Zakiyą Hanafi, inną badaczką tego zjawiska – istnieje dzięki temu, że wciąż się je opisuje, a nie dlatego, że się je ogląda.

Wiedza o osobliwie czy nawet fantastycznie zdeformowanych ludzkich postaciach – jak w przypadku spektakularnego monstrum, urodzonego w XVI wieku w Krakowie – przenoszona była przez różne typy narracji, kosmograficzne opisy świata, dzieła medyczne, opowieści o cudach. Autorka pokazuje mechanizmy funkcjonowania w kulturze intrygujących opowieści o monstrach, które krążyły w przedrukowywanych w pismach kierowanych do różnych odbiorców, przejmowanych przez kolejnych opowiadających, służąc im bądź jako ilustracje tez teologicznych lub medycznych, bądź wykorzystywane w celach ludycznych.

Szczególną funkcję narracji jako kształtujących społeczne wyobrażenie o zjawiskach osobliwych ukazuje badaczka, analizując relacje Parégo, nazywanego przez nią „chirurgiem-narratorem cudownych opowieści”, który nadał rozgłos niezwykłemu wydarzeniu, jakim były narodziny skamieniałego płodu ludzkiego. Opowieści te służyły nie tylko rozwojowi renesansowej wiedzy medycznej, ale przede wszystkim przyciągnięciu podróżnych do miejscowości, gdzie cudowne wydarzenie miało miejsce. Tego typu narracje trafiały w zapotrzebowania publiczności na zjawiska dziwaczne, budząc przerażenie, ale też ciekawość i zachwyt. Autorka książki pokazuje, jak opowieści o cudownych wydarzeniach wpłynęły na pojawienie się nowej praktyki kulturowej, jaką stało się kolekcjonowanie osobliwości. Monstra

wędrujące w narracjach, zaczęły – jako przedmioty materialne – wędrować po kolekcjach, jak na przykład w przypadku kamiennego płodu czy czaszki dwugłowego chłopca z Bengalu.

Autorka *Monstruarium* nie tylko analizuje historyczne i antropologiczne źródła narracyjne, ikoniczne, fotograficzne, filmowe, będące podstawą jej wywodu, ale też na podstawie tych źródeł tworzy narracje, które jako *exempla* stanowią fabularyzowaną wizualizację osobliwych wydarzeń. Narracja staje się zatem narzędziem dyskursu antropologii monstrialności, narzędziem pozwalającym zrozumieć osobliwe zjawiska, czyli narzędziem hermeneutycznym. Przykładem może być historia Maxima i Bartoli, wyprowadzona przez Wieczorkiewicz z różnego typu źródeł, ujęta w narrację łączącą w sobie wielowątkowe przedstawienie losów tej pary oraz interpretację antropologiczną.

Interesującą formę przyjmuje jedna z zaproponowanych przez autorkę narracji antropologicznych stylizowana na wypowiedź przewodnika po odbywającym się na jarmarku pokazie dziwolągów („Zbliżyliśmy się do szopy z szyldem *Freak Show*”). Narracja unaoczniająca oddaje tu bowiem sytuację obserwatora uczestniczącego w wydarzeniu i z tłumem gapiów oglądającego widowisko. Zastosowany przez badaczkę chwyt retoryczny – użycie w narracji liczby mnogiej oraz zwrotów kierujących uwagę współuczestników na oglądany obiekt – umożliwia odwołanie się do doświadczeń i emocji czytelnika, wprowadzając go w unaoczniany mu przez narrację świat osobliwości, który zamieszkują karły, giganci, bliźnięta syjamskie, ludzie bez rąk, nóg czy nadmiernie owłosieni. Wyobrażony przez autorkę jarmark pełni w jej narracji funkcję sceny, na której ludzie o dziwnie zdeformowanych ciałach mają do odegrania swoją społeczną rolę, jaką jest bycie wystawionym na pokaz, zgodnie ze znaczeniem pojęcia *monstrare*, czyli pokazywać.

W istocie ekspozycja, obok narracji, jest podstawową formą przekazu w dyskursie monstrialności. Idea wystawiania na pokaz dziwów natury znalazła swoją realizację najpierw w kolekcjach gromadzonych w gabinetach osobliwości, potem w pokazach o charakterze wystawienniczym, medycznym czy rozrywkowym, a następnie w fotografiach utrwalających ludzkie monstra często w spektakularnie zaaranżowanej scenerii. Takie formy ekspozycji inności, jakie proponowały w ostatnich dwu wiekach muzea, wystawy światowe, kolonialne i misyjne miały na celu przeciwstawienie dziwności idei cywilizacyjnego postępu. Tworzący się w ten sposób dyskurs kolonizacyjny opierał się na wizualizacji inności jako uprzedmiotowionej i pozbawionej głosu.

Autorka zamieszcza w książce szereg fotografii, które poddaje interpretacji, unarracyniając je w opisie wyjaśniającym funkcje scenicznych aranżacji, stanowiącym tło ekspozycyjnych postaci. Analizując różne strategie wysta-

wiania na pokaz tego, co osobliwe, przedstawia fotografie chłopca z twarzą zarośniętą pięknie zaczesanymi włosami, dziewczynki o małpich kształtach, bezrękiej kobiety, brodatej damy, małżeństwa liliputów, braci syjamskich czy człowieka-lwa, aby w ten sposób pokazać jak „obracano osoby w osobliwość”. Sposoby eksponowania odmienności na fotografiach, często przez przerysowywanie cech odbiegających od normy, świadczą o oczekiwaniach publiczności. Fotografia – szczególnie atrakcyjnie zainscenizowana – stanowiła zatem namiastkę widowiska.

Sposoby wystawiania na pokaz ludzi odmiennych fizycznie – w muzeach, salach wykładowych, na jarmarkach – interpretuje autorka jako proces przekształcania w spektakl zjawisk marginalizowanych przez społeczeństwo lub wykluczanych. Spektakl staje się więc elementem procesu poznawczego, przyciąga bowiem spojrzenie, które jest zawsze początkiem postępowania badawczego, a tym samym warunkuje rozumienie zjawisk.

*
* *

Zaproponowana w *Monstruarium* narracja antropologiczna – omawiająca teksty-świadectwa monstrialności oraz ich interpretacje – zasługuje na uwagę ze względu na charakterystyczny sposób zorganizowania i przedstawienia przez autorkę badanego materiału. Zaprezentowany przez nią porządek narracji odzwierciedla bowiem proces poznawania badanego zjawiska oraz jego rozumienia. Traktując narrację jako instrument poznania, opiera ją na metaforze, którą można by nazwać metaforą epistemologiczną, wizualizującą postępowanie badawcze.

Konstrukcja narracyjna książki ujawnia obecność dwu porządków metaforycznych, oddających przyjętą przez autorkę postawę poznawczą wobec przedstawianego tematu. Po pierwsze jest to metafora muzeum, galerii czy gabinetu osobliwości, która niejako wprowadza czytelnika w przestrzeń prezentacji niezwykłych zjawisk, dając mu złudzenie bezpośredniego ich doświadczenia. Istotą monstrum – określoną przez język, gdyż słowo *monstrare*, jak podkreśla autorka, znaczy pokazywać – jest bycie wystawionym na pokaz. Drugi porządek metaforyczny narracji wyznacza figura drogi, mająca z natury epistemologiczne konotacje. Obie metafory, muzeum i drogi – wpisujące się w doświadczenie badawcze autorki² – odsyłają do wyobrażenia procesu poznawania jako przemieszczania się od obiektu do obiektu.

² A. Wieczorkiewicz jest autorką książki *Muzeum ludzkich ciał. Anatomia spojrzenia* (Gdańsk 2000), wpisującej się w dyskurs muzealny. Wyobraźnia badawcza autorki związana jest nie tylko z doświadczeniem muzeum, ale też doświadczeniem podróży, jak dowodzi jej kolejna książka *Apetyt turysty. O doświadczeniu świata w podróży* (Kraków 2008).

Jako że przedmiotem poznania są zjawiska w sposób szczególnie przyciągające spojrzenie, książka przyjmuje charakter galerii albo gabinetu osobliwości, w którym autorka eksponuje wiedzę o monstrach, przekazaną w narracjach oraz wstrząsających rycinach, fotografiach, kadrach filmowych. Taki charakter ekspozycyjny możliwy jest do osiągnięcia dzięki organizacji planu narracyjnego książki opartego na metaforycznym wyobrażeniu procesu poznawania jako przemieszczania się w przestrzeni ekspozycyjnej. Autorka stosuje bowiem zabiegi retoryczne, dające czytelnikowi wrażenie naocznego doświadczenia eksponowanych zjawisk, na przykład: „zatrzymam się przy jednym z ich średniowiecznych wizerunków”, „jesteśmy w tej chwili na przełomie XVI i XVII wieku – tu musimy się zatrzymać”, „z sali medycznej przeniesiemy się też do muzeum – wycieczka będzie krótka”, „płacimy i wchodzimy do środka, by ujrzeć ludzkie osobliwości wyeksponowane na specjalnych podwyższeniach”, „patrzmy zatem na wielką jak góra kobietę [...] i na człowieka-szkielec”.

Motywacją przedstawienia w *Monstruarium*, niczym w gabinecie osobliwości, narracji o zdeformowanych ludzkich ciałach nie jest oczywiście ciekawość (choć ta zawsze towarzyszy spojrzeniu kierowanemu na odmieńców), lecz chęć zrozumienia historycznie zmiennej roli, jaką odgrywało monstrum na scenie życia społecznego, medycznego, kulturowego. W istocie to rozumienie – tematyzowane przez autorkę, piszącą z perspektywy hermeneutyki filozoficznej Hansa-Georga Gadamera – staje się celem omawianej pracy, zarówno rozumienie przekazów z przeszłości, jak też samorozumienie interpretatorki. Poddaje ona refleksji własne uwikłanie w niełatwy dialog z tekstami opisującymi monstrialny wygląd ludzkich ciał i zaświadczającymi o ich nieludzkim traktowaniu. Dając wyraz swojemu zażenowaniu, towarzyszącemu lekturze tych tekstów oraz ujawniając trudności interpretacyjne, autorka wzbogaca perspektywę poznawczą antropologa o perspektywę autobiograficzną i autotematyczną. Wprowadza te perspektywy przez zastosowanie ramy otwierającej i zamykającej sytuację narracyjną *Monstruarium*, ramy stanowionej przez wprowadzenie zatytułowane *Apologia potwora* oraz posłowie zatytułowane *Apologia autora*. Ślady obecności autorki w tekście, jak też – wykazane wyżej – użycie przez nią tropów poetyckich oraz literackich wzorców narracyjno-kompozycyjnych pozwala odczytywać książkę jako reprezentatywną dla antropologii narratywistycznej³.

³ Takie cechy współczesnej narracji antropologicznej analizuje Małgorzata Czermińska w artykule *Autor – podmiot – osoba. Fikcjonalność i niefikcjonalność*, w: *Polonistyka w przebudowie. Literaturoznawstwo – wiedza o języku – wiedza o kulturze – edukacja. Zjazd Polonistów Kraków, 22–25 września 2004*, t. 1, red. M. Czermińska, S. Gajda, K. Kłosiński, Kraków 2005.

Badaczka wyraża we wstępie nadzieję, że jej książka zostanie włączona w krąg prac budujących „antropologię monstrialności”. *Monstruarium* spełnia także – jak sędzę – warunki, które powinien spełniać tekst założycielski⁴ dla dyskursu antropologicznego zajmującego się szeroko rozumianą odmiennością. Autorka bowiem, wypracowując sposób badania zjawiska monstrialności oraz własną retorykę wypowiedzi na temat tego zjawiska, proponuje w istocie reguły formowania innych tekstów w obszarze omawianego tu dyskursu.

Narration and Exposure in the Anthropological Discourse of Monstrosity

Summary

In the paper the author discusses the book *Monstruarium* (2010) by Anna Wiczorkiewicz as a text constructing the basis of the anthropological discourse dealing with the phenomenon of monstrosity as well as otherness in the broad meaning of the term. The focal issues are various, changing in time, forms of personality.

⁴ Clifford Geertz – inspirowany rozważaniami Foucaulta na temat autora – w refleksji teoretycznej dotyczącej badań terenowych dzieli autorów antropologów na tworzących dzieła i na tych, którzy oprócz własnych dzieł tworzą także reguły formowania innych tekstów, autoryzują teorię. Nazywa ich „założycielami dyskursywności”. C. Geertz, *Dzieło i życie. Antropolog jako autor*, przeł. E. Dżurak, S. Sikora, Warszawa 2000, s. 31–34.

Elżbieta Sidoruk
Uniwersytet w Białymstoku

Od komizmu nowoczesnego do ponowoczesnego

Książka *Niść śmiesznego* Tomasza Mizerkiewicza¹ jest próbą spojrzenia z perspektywy historycznoliterackiej na zjawisko komizmu w literaturze polskiej XX i XXI wieku. Ten ambitny projekt realizuje autor z pełną świadomością faktu, iż podjął się zadania niełatwego, a nawet – jak to określili – karkołomnego. Zdaniem Mizerkiewicza, historyk literatury, który decyduje się na opisanie różnych postaci komizmu, staje bowiem wobec dwóch zasadniczych problemów. Pierwszy wynika z istoty badanego zjawiska, niezwykle dynamicznego, a przy tym trudnego do odtworzenia i uchwycenia z uwagi na silny związek z teraźniejszością. Drugi ma swoje źródło we współczesnych poglądach na temat możliwości pisania o przeszłości, w tym także o przeszłości literatury.

Przedstawiając w skrócie dzieje refleksji nad historycznością komizmu, wyróżnia Mizerkiewicz trzy stanowiska, z perspektywy których pisanie historii komizmu pozbawione było sensu: przedromantyczne, romantyczno-modernistyczne oraz postmodernistyczne. W ramach pierwszego komizm postrzegany był jako niezróżnicowany czasowo, a tym samym dostępny odbiorcom z innych epok, jego zaś ewentualna niezrozumiałość wynikała z wadliwej konstrukcji tekstu komicznego. Dla odmiany w ramach stanowiska drugiego, romantyczno-modernistycznego, zasadność badania dziejów ko-

¹ T. Mizerkiewicz, *Niść śmiesznego*. *Studia o komizmie w literaturze polskiej XX i XXI wieku*, Poznań 2007.

mizmu podważało przekonanie o szczególnej aktualności zjawiska, którego zrozumienie wymagałoby od interpretatora wzbudzenia w sobie wrażliwości nieadekwatnej do rzeczywistości, w jakiej przyszło mu żyć. Z kolei w wariancie postmodernistycznym „sam zamiar opisanie historii, uchwycenia jej stałych cech rozwojowych stał się komiczny”, a głównym celem badania dawnych przejawów komizmu okazało się sprawdzenie, czy nie wchodzi one w konflikt ze „strukturą głęboką” dyskursu postmodernistycznego, którą stanowi „komediowa historia o szczęśliwej emancypacji” [s. 34]. Tak scharakteryzowanym stanowiskom przeciwstawia Mizerkiewicz koncepcję inspirowaną refleksją Lee Petersona nad sytuacją historyka literatury, który „winien brać pod uwagę nie tylko «inność» przeszłości, ale też jej «uparty opór przeciw rozumieniu»” [s. 27], oraz propozycją Franklina Ankersmita, postulującego powrót w teorii historiografii do kategorii doświadczenia historycznego postrzeganego jako pokrewne estetycznemu doznaniu wzniosłości. Zdaniem autora *Nici śmiesznego* możemy uzyskać dostęp do przeszłości, w tym także do przeszłości literackiej, nie tylko w wyniku „wzniesłego ułknięcia przez dawność” czy „zdziwienia czymś zaskakująco innym”, ale też na skutek odczucia śmieszności tego, co minione. Historykowi literatury, rozbawionemu jakimś dawnym tekstem, przeszłość literacka objawia się niespodziewanie i tylko na chwilę, nie udostępnia mu się jako zrozumiała całość, lecz dociera do jego świadomości w postaci rozedrganych obrazów. Komizm jest swoistym „eliksirem”, pozwalającym na momentalne uobecnienie się przeszłości, a zarazem zmieniającym samego badacza przez skierowanie jego świadomości ku granicy między współczesnością i dawnością.

Tak postrzegany komizm nie jest zjawiskiem nieodwracalnie przemijającym, co bynajmniej nie oznacza, że może być odtworzony współcześnie w niezmienionej formie – gdyż jak twierdzi Mizerkiewicz – nie istnieje „ponadhistoryczny zestaw technik komicznych, które aktualizują się poza ramami historycznych uwarunkowań” [s. 30]. Co więcej, komizm łatwo podlega „zasadzie «mylnych wzruszeń»” [tamże]. Tekst z przeszłości może nas bowiem śmieszyć nie tylko dlatego, że z taką intencją został zaprojektowany, ale też z powodu naszej, odmiennej od dawnej, wrażliwości. Z tego względu komizm staje się dla każdego badacza literatury „medium uobecnienia nieświadomości współczesnej mu kultury” [s. 31, podkreśl. autora].

Opisując sytuację historyka literatury związaną z doświadczeniem komizmu, odwołuje się Mizerkiewicz do Freudowskiej koncepcji dowcipu, zgodnie z którą przez komiczne naruszenie przekazane zostaje świadomości znaczenie czegoś nieświadomego. Pochodzący z przeszłości tekst komiczny jest, zdaniem autora *Nici śmiesznego*, przeżywany przez odbiorcę jako wezwanie do rozumienia, gdyż uzmysławia mu, że „istnieje fragment jego własnych

dziejów, którego nie zrozumiał w pełni i który z tego powodu wymaga skrupulatnej analizy oraz interpretacji” [s. 35]. Komizm okazuje się zatem „szczególnie uprawnionym metodologicznie «medium» poznania historii literatury” [tamże], a fakt, iż umożliwia on efektywny dostęp do przeszłości literackiej, uzasadnia badanie jego różnych historycznych przejawów. Rezultatem tej pracy analityczno-interpretacyjnej nie musi być „linearna” historia komizmu. Przeciwnie, w ujęciu Mizerkiewicza komizm jest kategorią doskonale wpisującą się w nieprogresywistyczny model procesu historycznoliterackiego, w ramach którego zmiana postrzegana jest jako „zdarzenie”; zamiast prawidłowości obserwuje się „tendencje prawidłowościowe”, a także zakłada współwystępowanie równoprawnych poetyk oraz różnorodne tempo przemian mających charakter pulsacyjny bądź eksplozywny.

Scharakteryzowane powyżej rozumienie procesu historycznoliterackiego znajduje odbicie w kompozycji *Nici śmiesznego*, na którą składają się studia traktujące o sposobach funkcjonalizowania komizmu w polskiej literaturze współczesnej w „węzłowych” momentach jej rozwoju. Wprawdzie Mizerkiewicz nie aspiruje do ogarnięcia wszystkich praktyk komicznych uprawianych przez twórców współczesnych, gdyż, jak twierdzi, na tego rodzaju syntezę jest za wcześnie z uwagi na fakt, iż wiele indywidualnych poetyk nie zostało jeszcze od tej strony przebadanych, wyraźnie jednak zmierza do ujęcia całościowego. Swoją wersję dziejów śmieszności w polskiej literaturze XX i XXI wieku rozpoczyna od analizy miejsca komizmu w estetyce futurystycznej, następnie śledzi jego aktualizacje kolejno w twórczości Schulza, Gombrowicza, w literaturze wojenno-okupacyjnej, socrealistycznej i emigracyjnej, w poezji Świrszczyńskiej i Różewicza oraz w literaturze drugiego obiegu. W trzech zaś końcowych rozdziałach książki opisuje przejawy i funkcje komizmu w prozie najnowszej. Kreśląc w ten sposób panoramiczny obraz nowoczesnej i ponowoczesnej twórczości komicznej, wskazuje na pewne tendencje rozwojowe (i recesywne) w jej obrębie, a zarazem podkreśla rozpoznawczy charakter poczynionych spostrzeżeń.

W kontekście deklarowanego przez autora *Nici śmiesznego* dążenia do ujęcia całościowego, zastanawiać może brak osobnych studiów nad komicznym aspektem twórczości takich pisarzy, jak Leśmian, Tuwim, Gałczyński, Witkacy czy Mrozek. Uprowadzając ewentualne wątpliwości czytelnika w tej kwestii, marginalną obecność twórców powszechnie kojarzonych z estetyką komizmu tłumaczy Mizerkiewicz przyjętymi założeniami, a mianowicie chęcią „odnajdywania nieoczywistych obiektów komicznych” oraz przesłanką metodologiczną, zgodnie z którą praca ma „odbijać (a nie tuszować) główne właściwości aktualnego stanu wiedzy o komizmie w polskiej literaturze współczesnej”, tymi zaś są: „nierównomierność rozwoju opisów dotyczą-

cych zagadnień cząstkowych [...] oraz ciągła znacząca otwartość w sferze wniosków ogólniejszych” [s. 15].

Zaprezentowane w książce studia niewątpliwie w sposób istotny modyfikują ów aktualny stan wiedzy o komizmie w polskiej literaturze współczesnej, wzbogacając ją zarówno o analizy „nieoczywistych obiektów komicznych” (Schulz, literatura wojenno-okupacyjna, Świrszczyńska, Różewicz, Straszewicz), jak też o reinterpretacje tych lepiej rozpoznanych (poezja futurystyczna, Gombrowicz, satyra socrealistyczna, literatura drugiego obiegu). O ich walorach decyduje nie tylko warsztat analityczny autora, ale też rozeznanie w modernistycznych i postmodernistycznych koncepcjach komizmu, na tle których rozpatruje on poszczególne poetyki komiczne. Trudno natomiast oprzeć się wrażeniu, że wnioski na temat związków między komizmem i nowoczesną świadomością literacką formułowane są nieco na wyrost. Wydają się one dyskusyjne nie tylko dlatego, że w swoich rozważaniach Mizerkiewicz nie uwzględni wielu pisarzy i poetów, dla których twórczości komizm jest kategorią konstytutywną, ale też z uwagi na obecność w charakterystyce komizmu nowoczesnego i ponowoczesnego elementów wartościujących.

Początki komizmu nowoczesnego dostrzega autor *Nici śmiesznego* w estetyce futuryzmu, wiążąc je z proponowanym przez ten prąd „wejściem w nowoczesność”. Według Mizerkiewicza futuryści podjęli „ryzyko śmiechu”, poszukując takiego komizmu w kulturze nowoczesnej, „który omijałby pułapkę śmiechu «negatywnego», piętującego i konserwującego już uznane poglądy, a stałby się środkiem odblokowania wszelkich zdolności twórczych” [s. 40]. Z upodobaniem wcielali się w rolę bufona pozwalającą im „odkrywać komizm pozbawiony z góry taktyki czy metody”, a więc taki, który „zjawiał się jako element sporny” i kwestionował kompetencje komiczne odbiorcy, uświadamiając mu ograniczenia jego własnej racjonalności [s. 44]. Analogiczną funkcję pełniła również futurystyczna metafora, która będąc dowcipem „wesołym”, a nie „poważnym” (jak w ujęciu Peipera czy Irzykowskiego), oznaczała w istocie „gest antymetaforyczny”, gdyż w jej oddziaływaniu ważniejszy niż tworzenie nowych znaczeń był „efekt zawiedzionego oczekiwania na sens przenośny” [s. 45]. Wskazując na różnorodność futurystycznych dowcipów, Mizerkiewicz uwydatnia te ich właściwości, które świadczą o pokrewieństwie futuryzmu z ogólnymi cechami komizmu, a mianowicie jednokrotność i efekt „szokowy”, osadzenie w „tu i teraz”, mechanizm zaskoczenia, alogiczność wyłaniającej się z żartu interpretacji świata oraz grę słów, będącą realizacją hasła „słowa na wolności”. Zauważa przy tym, że wymienione cechy pozwalają uznać dowcip i żart za „matryce” wypowiedzi futurystycznej. Komizm okazuje się zatem sprawdzianem futurystyczności

tekstu, zabezpieczającym go „przed «osuwaniem» się w dyskursy nefuturystyczne” [s. 49]. O nowoczesności komizmu futurystycznego decydują jednak nie tylko formy jego przejawiania, ale też pełnione funkcje, spośród których dwie wydają się szczególnie istotne. Pierwsza wynika ze ścisłego związku śmieszności z futurystycznym postrzeganiem miasta i teraźniejszości. Obrazowany w poezji futurystów śmiech jest środkiem artystycznego opanowania doznań mieszkańca nowoczesnej aglomeracji, któremu teraźniejszość jawi się jako coś nadmiernego i przekraczającego jego możliwości artykulacyjne. Tekst futurystyczny ufundowany jest na uprzednim wobec niego doznaniu komizmu, odtwarzanym w sposób mimetyczny na płaszczyźnie brzmieniowej i przedstawieniowej. Druga funkcja komizmu w twórczości futurystów wiąże się z odkryciem śmieszności każdego twórcy, wynikającej z faktu, iż wszelka „sztuka «podszyta» jest rzeczą i ciałem” [s. 57], a ściślej z uświadomieniem sobie reistycznego aspektu literatury. W tym wariacie komizm okazuje się „środkiem osvajania owej rzeczowości, sposobem przyswajania urzeczowionego słowa, cielesnego artysty i równie cielesnego odbiorcy” [tamże – podkreśl. autora].

W ujęciu autora *Nici śmiesznego* konstytutywne dla nowoczesnej świadomości literackiej jest rozumienie komizmu na sposób bachtinowski, tj. jako uzdrawiającego i regenerującego humoru. Zdaniem badacza twórcy rozwijali tę świadomość o tyle, o ile takie właśnie funkcje komizmowi przypisywali. Gdy natomiast widzieli w nim wyłącznie środek służący ośmieszeniu, robili niejako krok wstecz. Niedostrzeganie odnowicielskiego aspektu komizmu oznacza bowiem według Mizerkiewicza „«wyjście» ze świadomości modernistycznej, regres tej świadomości z powodu uproszczonego stosunku do komizmu” [s. 65]. Takim „wyjściem” było porzucenie dyskursu futurystycznego na rzecz marksistowskiego dyskursu alienacyjnego, którego etycność była zapóźniona w stosunku do tej zaproponowanej przez futuryzm, a polegającej na tym, że komizm futurystyczny „podtrzymywał [...] autonomię [...] dialogizujących ze sobą stron”, nie przyznając „pierwszeństwa ani rzeczowej literaturze, ani całkowicie autarkicznej twórczości [...]. Ani rzecz (czy ciało) nie zyskiwała przewagi nad człowiekiem, ani odwrotnie, obydwie strony były [...] zmuszane do współlistnienia” [s. 67].

Według Mizerkiewicza twórca nowoczesny docenia wartość etyczną i poznawczą komizmu oraz szczególną funkcjonalność w wyrażaniu doświadczenia trudnego do wysłowienia z powodu jego niezrozumiałości. I tak, o nowoczesności Schulzowskiego komizmu, analizowanego w kontekście Freudowskiej teorii dowcipu, decyduje fakt, iż jest on narzędziem poznania rzeczywistości, umożliwiającym zbliżenie się „do ontologicznego fundamentu realności, jakim jest mit, archetyp” oraz odkrywanie „tajemnic [...]

świadomości i zatraconych, sekretnych mocy języka” [s. 85–86]. Z kolei Gombrowicz w okresie międzywojennym jest wynalazcą humoru „totalnego” i „niegotowego”, przeciwstawiającego się alienującemu komizmowi degradacji wytwarzanemu samorzutnie przez formy, przy czym jego nowatorstwo w dziedzinie humoru nie zostało w swoim czasie rozpoznane z tej racji, iż w modernistycznym dyskursie o śmiechu dominowało właśnie przekonanie o degradacyjnej naturze komizmu.

Szczególną rangę wśród omawianych wariantów komizmu nowoczesnego przyznaje autor *Nici śmiesznego* komizmowi przejawiającemu się w literaturze wojenno-okupacyjnej, zwracając uwagę na jego związek „z negatywną siłą doświadczenia wojennego” [s. 107]. Zdaniem Mizerkiewicza teksty komiczne przedstawiające to doświadczenie są epifanią negatywną doznania przekraczającego zdolności językowe piszącego. Komizm, służący przekazaniu tego, co w doświadczeniu wojennym niepojęte, okazuje się wyjątkowo enigmatycznym i niesystemowym „językiem” człowieczeństwa. Oddziałuje również inspirująco na refleksję komizmoznawczą, gdyż ma „prawo i formującą «moc» niezbędną do weryfikowania wcześniejszych i późniejszych sądów o komizmie” [s. 135].

Kontynuację przemian, jakie dokonały się w sposobach funkcjonalizowania komizmu za sprawą twórców okresu wojny i okupacji, dostrzega Mizerkiewicz w poezji Anny Świrszczyńskiej, która docenia odnowicielską siłę śmiechu i oswaja za jego pomocą „doświadczenie «śmierci» porządków kultury” [s. 200]. Wyjątkowość tej wizji śmiechu i komizmu – zdaniem badacza – polega na tym, iż na negatywne doświadczenie odpowiada poetka pozytywnie, ukazując w swoich utworach podmiot, który stale „rozpada się” w obliczu nicości i odbudowuje się w ekstatycznym śmiechu.

Interesujące, chociaż dyskusyjne, są spostrzeżenia na temat modalności i funkcji komizmu w poezji Tadeusza Różewicza. Według autora *Nici śmiesznego* poetę cechuje „bardzo dynamiczny stosunek do śmieszności”, co sprawia, iż „jakikolwiek model wyjaśniający całość jego wielotorowej refleksji nad komizmem będzie, rzecz jasna, skazany na niekompletność, a więc i nieużyteczność” [s. 205]. Ową wielotorowość refleksji Różewicza nad komizmem ukazuje Mizerkiewicz, omawiając „trzy projekty komiczności”, które autor *Lamentu* realizuje w swojej liryce na różnych etapach jej rozwoju. Pierwszy, świadczący o tym, iż „komizm okazywał się dla Różewicza jakością niesprzeczną z przeżyciem wojennym” [s. 207], wpisany został w twórczość satyryczną zebraną w *Uśmiechach*, zarzuconą najprawdopodobniej z powodu reakcji krytyki, która „stawiała w niepożądanym świetle wizerunek twórcy i powodowała niezrozumienie sensu jego zamierzeń artystycznych w dziedzinie poezji współczesnej” [s. 211]. W ramach drugiego „projektu” komizm

jest nierozzerwalnie związany z sytuacją poety po Holocauście. Tworzenie poezji okazuje się możliwe „pod warunkiem nieustannego doświadczenia śmieszności bycia poetą” [s. 216] oraz zrozumienia, iż komizm poezji tkwi w jej arbitralności. Wreszcie trzeci „projekt” komizmu, realizowany przez Różewicza w ostatnim okresie twórczości, wiąże się z obecnością w wierszach „empirycznie-tekstowego autora” i przejawia się jako „poczucie humoru” okazywane przez „Różewicza” [s. 234].

Trzeba zauważyć, że podkreślając tak mocno odmiennosc kolejnych „projektów” komizmu, autor *Nici śmiesznego* przeocza fakt stałej obecności w poezji Różewicza żywiołu satyrycznego, który manifestuje się wprawdzie z różną wyrazistością, ale może być uznany za konstytutywny dla całej twórczości poety². Dostrzeżenie tego wymaga jednak redefinicji pojęcia satyry, którą, jak można wnosić z całej książki, Mizerkiewicz pojmuje dość wąsko.

Odrębny wariant komizmu nowoczesnego wypracowała zdaniem autora *Nici śmiesznego* literatura emigracyjna, reprezentowana w książce przez Gombrowicza i Straszewicza. Pisarze ci podjęli wyklęty przez XIX-wiecznych emigrantów temat śmiechu w sytuacji klęski narodowej, dokonując rewizji „śmiechu polskiego”. Gombrowicz w *Trans-Atlantyku* remedium na narodowe fobie znajduje w komizmie barokowym, osadzonym w nieuświadomianych przez czytelnika „pokładach polskiej mentalności zbiorowej” [s. 169]. Z kolei Straszewicz, odczuwający śmieszność emigracyjnej polszczyzny, przez komizm, „umocowany w języku, ale odnoszący się [...] do całego kompleksu spraw przez język poświadczanych i kształtowanych” [s. 183], próbował kształtować od nowa polską świadomość zbiorową. Mimo zasadniczych różnic między tymi formułami komizmu, obaj pisarze, jak zauważa Mizerkiewicz, „w równym stopniu przyczynili się do reformy «śmiechu polskiego» na emigracji” [s. 185].

Według autora *Nici śmiesznego* również literatura krajowa musiała uporać się z tendencjami recesywnymi w twórczości komicznej, które szczególnie silnie zaznaczyły się w okresie socrealizmu. Uznając jałowość socrealistycznego dyskursu o śmieszności za świadomie zaprojektowaną, Mizerkiewicz wyraźnie podkreśla, iż należy odróżnić to, co można było powiedzieć o komizmie oficjalnie, od tego, w jaki sposób bywał wyzyskiwany przez twórców, gdyż nie występował on wyłącznie w wersji zideologizowanej. Doktrynalny komizm socrealizmu był tak niewydolny, że jakakolwiek twórcza koncepcja komizmu musiała być antysocrealistyczna. Paradoks komizmu socrealistycznego polegał na tym, że zgodny z doktryną tekst satyryczny łatwo prze-

² Takie spojrzenie na satyryczność w poezji Różewicza proponuję w artykule *Formy satyry w poezji Tadeusza Różewicza*, „Przegląd Filozoficzno-Literacki” 2009, nr 3, s. 157–169.

kształcał się w satyrę na satyrę socrealistyczną, bowiem „żywiół komiczny” odwracał znaczenia „poprawnych” konstrukcji ideologicznych.

Wywrotowy charakter komizmu wyzyskany został również w twórczości drugiego obiegu, w obrębie którego dokonało się – jak to określa Mizerkiewicz – „przesilenie komizmu antykomunistycznego” [s. 248, podkreśl. autora] spowodowane zmęczeniem absurdalną śmiesznością komunizmu, a przejawiające się w poddawaniu refleksji sytuacji twórcy „drugoobiegowego”. Autor *Nici śmiesznego* wskazuje na kilka wariantów komizmu w literaturze niezależnej: komizm antyreżimowy – występujący w anonimowej satyrze antykomunistycznej, komizm „bezzasadny” – niezamierzenie wytwarzany przez teksty funkcjonujące w obiegu oficjalnym (tego typu komizm wydobył np. Barańczak w *Książkach najgorszych* i Mrożek w *Donosach*), komizm „przypadkowego” konfliktu z komunizmem – wynikający z nieuniknionego rozdźwięku między literaturą wartościową a polityką. Ten ostatni typ komizmu przejawia się również w twórczości pisarzy należących do „trzeciego obiegu”, programowo zrywających z politycznymi zobowiązaniami drugiego obiegu i akcentujących wartość komizmu niezideologizowanego, ale też nieświadomych tego, że jest to w istocie komizm o rodowodzie drugoobiegowym.

Osobny rozdział zatytułowany *Niewolnicy śmiechu? Komizm jako intersemiotyczna kategoria ponowoczesności* poświęca Mizerkiewicz postmodernistycznemu dyskursowi o komizmie, poprzedzając prezentację poglądów na temat modalności komizmu ponowoczesnego zwięzłą charakterystyką ponowoczesności jako epoki ludycznej, w której „nastąpiła ekspansja zasad estetyki w świat społeczny” [s. 274], a człowiek „niepostrzeżenie oddał się w niewolę śmiechu” i to śmiechu niebędącego formą myślenia, lecz ogłupiającego i uniemożliwiającego „rozpoznanie naszej sytuacji w świecie” [s. 277]. Następnie omawia koncepcję Jean-François Lyotarda na temat roli satyry we współczesnej sztuce awangardowej oraz opisany przez Susan Sontag fenomen kampu. Odwołując się do rozważań Hegla na temat komizmu, zarówno w satyrze, rozumianej przez Lyotarda jako styl metamorficzny, jak i w kampie, który według Sontag proponuje komiczną wizję świata ufundowaną na doświadczeniu niepełnego zaangażowania, dostrzega Mizerkiewicz cechy typowe dla „negatywnej śmieszności heglowskiej”, a mianowicie bawienie się „kosztem tych, którym może wcale nie być do śmiechu” [s. 282]. Jego zdaniem w obu koncepcjach wyraża się znamienne dla ponowoczesności dążenie podmiotu do odnajdywania obiektów komicznych poza sobą, które ostatnio poddawane jest coraz częściej krytyce. W refleksji nad komizmem przedmiotem zainteresowania staje się śmiech oparty na autoironii, odsłaniający „nieusuwalne wybrakowanie istot ludzkich” [s. 286], a zarazem rekreujący podmiotowość.

Literackie formy przejawiania się komizmu ponowoczesnego analizuje Mizerkiewicz w dwóch ostatnich rozdziałach książki. W pierwszym, zatytułowanym *Marginalizacje śmiechu ponowoczesnego w polskiej prozie współczesnej*, zauważa, iż diagnozy ponowoczesności dokonane przez pisarzy i pisarki na początku lat 90. XX wieku, nie były ani zbyt wszechstronne, ani przenikliwe. Komizm w prozie twórców należących do formacji „brulionowej”, służąc przede wszystkim komunikacyjnej grze, „odegrał [...] zasadniczo pozytywną rolę jako czynnik formujący nowe oczekiwania odbiorcze, ostro rewidujący sensowność różnych konwencji literackich, bezlitośnie osądzający przydatność różnych instytucji życia literackiego”, rzadko jednak „zasługiwał na miano «ponowoczesnego»” [s. 294]. Problematyka komizmu ponowoczesnego pojawia się w polskiej literaturze właściwie dopiero pod koniec lat 90., kiedy to zaczęto dostrzegać negatywne aspekty upowszechnienia się w kulturze praktyk komizmotwórczych. Analizując *Ucieczkę przed śmiechem* Marka Sieprawskiego, *Farciarza* Andrzeja Horubały i *47 na odlew* Nataszy Goerke, dochodzi Mizerkiewicz do wniosku, iż ich autorzy nie zdołali odpowiednio sfunkcjonalizować komizmu, wydaje się on bowiem w tych utworach „elementem niesystemowym, «dzikim», nie dość oswojonym w kompozycji powieściowej” [s. 304]. W sposób bardziej efektywny wyzyskany został natomiast komizm przez takich pisarzy, jak Wojciech Kuczok, Michał Witkowski czy Zbigniew Kruszyński, którzy uczynili zeń środek neutralizujący pornograficzność i przywracający, niszczoną w geście odsłaniania, skrytość erotyzmu.

Niewątpliwie przyjęcie perspektywy historycznoliterackiej w analizie komizmu daje ciekawe rezultaty, a proponowane przez autora *Nici śmieszności* interpretacje zarówno poszerzają wiedzę o roli śmieszności w twórczości konkretnych pisarzy, jak też wnoszą wiele do rozumienia fenomenu komizmu. Wydaje się jednak, że perspektywa ta jest przez Mizerkiewicza absolutyzowana i przesłania uniwersalny wymiar zjawiska. Trudno oprzeć się wrażeniu, że pewne odmiany śmieszności badacz ceni wyżej od innych. Wychodząc z założenia, iż „komizm dobrze nadaje się do śledzenia konfliktu procesów unowocześniających i anachronizujących [...] świadomość literacką” [s. 16], za recesywne uznaje te jego przejawy, które pozbawione są elementu odnowicielskiego. Takie wartościowanie stawia pod znakiem zapytania trafność dokonywanych rozpoznań o charakterze syntezy. Na podstawie przeprowadzonych analiz można bowiem sformułować wniosek o stałej obecności w polskiej literaturze nowoczesnej komizmu satyrycznego czy też komizmu zideologizowanego, służącego wprawdzie wyrażeniu odrębnych światopoglądów, ale wykazującego wyraźne podobieństwa na poziomie poetyki. Dzielenie poetyk komicznych na nowoczesne i ana-

chroniczne, nieodparcie nasuwa skojarzenia z funkcjonującym w dyskursie socrealistycznym przeciwstawieniem komizmu „postępowego” komizmowi „wstęcznemu”.

Pewnym mankamentem książki jest również brak precyzji terminologicznej, która w pracy o ambicjach syntetyzujących – nawet jeśli są one obwarowane zastrzeżeniami podkreślającymi otwarty charakter formułowanych wniosków – wydaje się niezbędna. Zważywszy na fakt, iż komizm jest zjawiskiem przejawiającym się w wielu tonacjach, a przy tym uwikłanym w złożone relacje z fenomenami estetycznymi definiowanymi za pomocą takich terminów, jak satyra, humor, groteska, parodia czy ironia, trudno opisywać jego konkretyzacje i śledzić przemiany, jakim podlega, bez wyraźnego określenia, jak się te pojęcia rozumie i jak postrzega się zależności między nimi. Tymczasem Mizerkiewicz poprzestaje na dość ogólnikowych stwierdzeniach na temat tych relacji i nie precyzuje zakresu znaczeniowego stosowanych przez siebie terminów. I tak, na przykład decyzję posłużenia się kategorią komizmu w odniesieniu do twórczości Gombrowicza, analizowanej najczęściej za pomocą pojęcia groteski, tłumaczy następująco:

Głównym powodem, dla którego warto i trzeba uzupełnić wiedzę o grotesce w literaturze XX wieku wiedzą o komizmie w tej literaturze, jest ich odmienna genealogia. To przeszłość komizmu i groteski każe zapytywać o nie oddzielnie i śledzić, jakie przedłużenia i jakie modyfikacje wprowadzili do nich twórcy współcześni. Niektóre sensory zabiegów komicznych będą czytelne dopiero po uwzględnieniu rozwijanej przez wieki refleksji o komizmie, po uznaniu owych zabiegów za nawiązania i negacje wcześniejszych historycznie postaci komizmu. Groteska posiada inne rodowody, stąd będzie aktualizować w dziele odmienne znaczenia (czasem tylko nieco odmienne) niż komizm. [s. 13–14]

Równie ogólnikowe są uwagi na temat relacji między komizmem i groteską formułowane przy okazji analizy twórczości Schulza. Mizerkiewicz, stwierdziwszy, iż dotychczasowi interpretatorzy (notabene bliżej nieokreśleni), uznając efekty komiczne występujące w prozie tego pisarza za służebne wobec ironii i groteski, „pozostawiali zjawisko Schulzowskiego śmiechu w obrębie świata przedstawionego opowiadań”, zauważa, że „komizm pełni także pewne samodzielne funkcje w obrębie twórczości autora *Sklepowów cynamonowych*”, odgrywając doniosłą rolę „w ogólnym planie antropologicznym owej twórczości” [s. 85]. Jak przedstawia się zależność między tak postrzeganym komizmem a groteską i ironią, pozostaje niejasne. Z kolei w rozdziale o literaturze wojenno-okupacyjnej komizm okazuje się służebny wobec groteski rozumianej tu (na co wskazuje sposób użycia terminu) jako

kwalifikacja znaczeniowa utworu, gdyż za jego pośrednictwem wyrażany jest drugi biegun dialektycznej relacji nadwrażliwości-niewrażliwości, określającej postawę piszącego groteskę.

Szczególnie problematyczny jest brak uściśleń w kwestii rozumienia przez autora *Nici śmiesznego* pojęcia satyry i humoru. Mimo iż oba terminy są w książce wielokrotnie wykorzystywane, uzasadniając we *Wstępie* wybór kategorii komizmu do analizy twórczości realizmu socjalistycznego opisywanej z reguły przy użyciu terminu „satyra”, Mizerkiewicz poprzestaje na stwierdzeniu, iż „komizm to pojęcie szersze znaczeniowo od satyry i parodii, przez co warto sprawdzić jego wartość w opisach uogólniających, sumujących sens poszczególnych praktyk komicznych” [s. 14], a terminu „humor” w ogóle nie objaśnia. A przecież i satyra, i humor są zjawiskami o bardzo nieostrych granicach³, trudno więc posługiwać się nimi sensownie bez podania jakiejś definicji operacyjnej.

Zrozumienie interesujących rozważań utrudniają niekiedy znaczne skróty myślowe. Autor *Nici śmiesznego* antropomorfizuje komizm, przypisując mu szczególną aktywność („Komizm wojny i okupacji świadom jest swej obcości i ową obcość chce uchronić [...]” [s. 110]) i ukazując jako siłę sprawczą, a nie efekt określonych działań artystycznych („Podkreślić wypada rolę komizmu jako narzędzia urefleksyjnienia stosunku do komunikacji, informacji, przekaźnika, czy też zwyczajnie konwencji mówienia literackiego, gdyż to on spowodował dużą popularność pastiszu, cytatu, stylizacji w ich [chodzi o pisarzy i pisarki formacji „brulionu”] twórczości” [s. 292] czy: „W swych nowych wcieleniach komizm komplikuje przedsięwzięcia pisarskie, stawia twórcom trudne pytania i dlatego okazać się może kluczowym czynnikiem zmian w literaturze współczesnej” [s. 304]).

Mimo wskazanych powyżej niedociągnięć, książka Tomasza Mizerkiewicza w istotny sposób wzbogaca wiedzę o komizmie w polskiej literaturze współczesnej. Jest to praca ważna m.in. z tego względu, iż ukazując zjawisko komizmu w perspektywie historycznej, dostarcza materiału do refleksji teoretycznoliterackiej, którą można rozwijać nie tylko w kierunkach wyznaczonych przez jej autora, postrzegającego komizm jako medium umożliwiające literaturoznawcy efektywny dostęp do przeszłości literackiej i uobecniające nieświadomość współczesnej mu kultury. Niewątpliwie *Niść śmiesznego*

³ „Proteuszowy” charakter zjawiska satyry oraz nieostrość terminów „satyra” i „humor” ukazuje Tomasz Stępień w książce *O satyrze* (Katowice 1996) w rozprawie „*Satyra jaka jest każdy widzi?*” *O satyrze i satyryczności w polskiej świadomości literackiej XIX i XX wieku*, jak też w artykułach poświęconym konkretnym przejawom satyry i humoru w literaturze i na jej pograniczach.

prowołuje do dyskusji, a przy tym uświadamia potrzebę wypracowania bardziej precyzyjnego języka opisu komizmu literackiego, ale paradoksalnie to właśnie pewne niedostatki czynią ją inspirującą.

From Modern to Postmodern Comicality

Summary

The paper discusses the book by Tomasz Mizerkiewicz devoted to the phenomenon of humour in the Polish literature of the 20th and 21st centuries. Evaluating highly historical-literary merits of the work, the author draws attention to the need of a more precise defining the relation between humour, satire, comicality and grotesque. She also points to Mizerkiewicz marginalizing the satire resulting from understanding it in an exceedingly narrow sense.

Wiesław Stec

Uniwersytet w Białymstoku

Retoryka w przepowiadaniu

Spektakularny powrót retoryki jako osobnej dyscypliny wiedzy i przedmiotu dydaktyki szkoły średniej i wyższej jest faktem niezaprzeczalnym. Powszechnie mówi się i pisze o jej znaczeniu już nie tylko w literaturoznawstwie, dziennikarstwie, naukach prawnych czy politycznych i samej polityce, ale też w ekonomii, muzyce, a nawet w dyscyplinach ścisłych. Jednym z pól oddziaływania retoryki budzącym w ostatnich latach wyjątkowe zainteresowanie badawcze jest homiletyka. Wymiernym tego rezultatem są liczne konferencje naukowe i jeszcze liczniejsze studia ogólne i szczegółowe (po części będące tych konferencji pokłosiem), zarówno badaczy rodzimych, jak i obcych, tłumaczone na język polski. Wśród tych pierwszych na wymienienie zasługują prace K. Panusia¹, W. Ostafińskiego², G. Siwka³, W. Przyczyny⁴ i H. Sawickiego⁵, podejmujące zagadnienia historii i teorii sztuki przepowiadania w Kościele katolickim, ze szczególnym uwzględnieniem Kościoła polskiego. Wśród tych drugich wyjątkowo cenne są studia R. Meyneta⁶ od-

¹ K. Panuś, *Kaznodziejstwo w katedrze krakowskiej*, t. 1–2, Kraków 1996; *Zarys historii kaznodziejstwa w Kościele katolickim*, Kraków 1999; *Wielcy mówcy katedry na Wawelu*, Kraków 2008.

² W. Ostafiński, *Wstęp w teorii i praktyce kaznodziejskiej*, Kraków 2002.

³ G. Siwek, *Przepowiadać skuteczniej*, Kraków 1992; *Miejsce retoryki w homiletyce*, w: *Retoryka dziś. Teoria i praktyka*, red. R. Przybylska, W. Przyczyna, Kraków 2001.

⁴ W. Przyczyna, *Kaznodziejski przekaz opowiadań biblijnych*, Kraków 2000.

⁵ H. Sławiński, *Między ciągłością a zmianą*, Kraków 2008.

⁶ R. Meynet, *Wprowadzenie do hebrajskiej retoryki biblijnej*, przeł. K. Łukowicz, T. Kot, Kraków 2001.

krywającego tajniki retoryki hebrajskiej przy zastosowaniu teorii retorycznej jako narzędzia badania tekstu biblijnego, a przede wszystkim fundamentalna dla teorii dwudziestowiecznej homiletyki monografia K. Müllera⁷. Brakowało jednak syntetycznego i praktycznego ujęcia całości problematyki, co było odczuwalne tym bardziej, iż od czasu wydania ostatniego w naszej historiografii podręcznika retoryki dla kaznodziejów autorstwa H. Haducha⁸ upłynęło ponad osiemdziesiąt lat. Taki stan rzeczy to wynik traktowania homiletyki wyłącznie jako przedmiotu teologicznego, jak i formułowanych (w tym również przez samych teologów) zarzutów wobec sztuki przekonywania jako wiedzy nieprzydatnej w głoszeniu słowa Bożego. Stereotypy te podważa *Podręcznik retoryki homiletycznej*⁹ autorstwa zmarłego w roku 2006 profesora Mirosława Korolki, znanego badacza piśmiennictwa staropolskiego i niestrudzonego popularyzatora retoryki w Polsce i jej obecności w naszym systemie edukacyjnym. To niedokończone dzieło zostało – zgodnie z wolą autora – zredagowane przez ks. Jerzego Jaśkiewicza na wzór wydanego wcześniej akademickiego skryptu zatytułowanego *Przekonuj i daj się przekonać*¹⁰.

Podobnie jak w tym ostatnim i innych swoich poprzednich pracach, również i w recenzowanej książce, Korolko uzasadnia konieczność znajomości retoryki przez kaznodziejów zagrożeniami, których źródłem jest ona sama, a właściwie jej nieetyczne wykorzystanie. „I dlatego tych umiejętności (tj. dialektyki, retoryki i erystyki – W.S.) – pisze we wstępie – musimy się dziś uczyć w sposób szczególny, by samemu wyjść naprzeciw sofistycy XXI wieku i umieć ochronić słuchaczy naszych kazań od sidła sofistycznych i pułapek erystycznych”¹¹. Wyrażne to nawiązanie do św. Augustyna, który w *De doctrina Christiana* argumentował, że skoro z osiągnięć sztuki oratorskiej korzystają mówcy szerzący fałsz, to tym bardziej powinni po nią sięgnąć głosiciele prawdy. Korolko podejmuje tym samym polemikę z modnym dzisiaj rozumieniem retoryki jako narzędzia współczesnego relatywizmu poznawczego i komunikacji służącej wyłącznie manipulacji i dominacji, co najpełniej reprezentuje wydane niedawno w języku polskim studium Karstena Bredemaiera¹². Dylemat między standar-

⁷ K. Müller, *Homiletyka na trudne czasy*, Kraków 2003.

⁸ H. Haduch, *Zasady wymowy ogólnej i kościelnej. Dla użytku duchowieństwa*, Kraków 1927.

⁹ M. Korolko, *Podręcznik retoryki homiletycznej*, oprac. i przygot. do druku ks. G. Jaśkiewicz, Kraków 2010.

¹⁰ M. Korolko, *Przekonuj i daj się przekonać*, Piotrków Trybunalski 2003.

¹¹ M. Korolko, *Podręcznik retoryki...*, s. 16.

¹² K. Bredemaier, *Czarna retoryka. Siła i magia języka*, przeł. J. Miron, Warszawa 2007; zob. też: *Sekrety retoryki*, przeł. D. Kuczyńska-Szymala, Gliwice 2008 oraz tegoż, *Werbalna prowokacja*, przeł. M. Kalinowski, E. Klej, K. Patoleta, Gliwice 2008.

dami etycznymi perswazji a skutecznością osiągnięcia celu, obecny w retoryce od początku, uzyskuje w *Podręczniku* arbitralne rozstrzygnięcie w postaci jednoznacznej kwalifikacji i selekcji analizowanych technik przekonywania, tym bardziej ważnej w tak delikatnej materii, jaką jest przepowiadanie słowa Bożego. Nie tylko ono samo przecież, ale i sposób jego przekazywania kształtuje wrażliwość etyczną uczestników tego specyficznego dyskursu komunikacyjnego.

Koncepcja *Podręcznika retoryki homiletycznej* nawiązuje do schematu wcześniejszych kompendiów autora, odwołujących się do tradycji nauczania retoryki w obrębie trzech obszarów wiedzy: teorii, wzorów oratorskich i literackich oraz praktycznych ćwiczeń w komponowaniu przemówień. Do tych wzajemnie uzupełniających się części dodano słownik terminów terminologicznych, najważniejsze aksjomaty retoryki, sentencje o retoryce i erystyce oraz wskazówki bibliograficzne. Te ostatnie ograniczają się do opracowań podstawowych i to dawniejszych, zaktualizowanych przynajmniej częściowo w przypisach szczegółowych. Mimo tak bogatej i różnorodnej zawartości oraz nasycenia konkretami studium Korolki jest niezwykle klarowne w układzie i spójne w sposobie prowadzenia wykładu.

Część pierwsza opracowania przynosi wyjaśnienie najważniejszych teoretycznych zagadnień dialektyki, retoryki i erystyki w układzie systemowo-logicznym. Znalazły się tu zarówno kwestie ogólne dotyczące m.in. podstawowych typów perswazji, celów i rodzajów retorycznych, tropów i figur, jak i charakterystyczne dla zdefiniowanej w tytule opracowania problematyki: historycznych związków sztuki perswazji i przepowiadania, hermeneutyki biblijnej czy retoryki hebrajskiej. Tę ostatnią zwłaszcza kwestię uznać należy za wyjątkowo istotną i poznawczo płodną w świetle coraz powszechniejszego przekonania o zakorzenieniu współczesnej homiletyki (w większym niż dotąd stopniu) w retoryce komunikacyjnej i wzrastającej roli *Biblii* w głoszeniu słowa Objawionego.

Podobną wartość – wykraczającą poza praktyczną przydatność – ma niezwykle dokładne potraktowanie przez autora problematyki argumentacji retorycznej i erystycznej oraz położenie nacisku na jej wymiar logiczny i etyczny. Być może pozwoli to uniknąć dzisiejszym i przyszłym kaznodziejom jednego z podstawowych mankamentów ich sztuki, jakim jest ograniczanie się zasadniczo do perswazji peryferyjnej kosztem redukcji bądź wręcz odrzucenia perswazji centralnej opartej na rzeczowym uwierzytelnianiu.

Część teoretyczna dopełniona została alfabetycznym słownikiem terminów retorycznych, dialektycznych i erystycznych, liczącym 124 pojęcia z definicjami etymologicznymi słów greckich i łacińskich. Dobrym pomysłem

było usytuowanie go w tym właśnie miejscu podręcznika, co ułatwia czytelnikowi śledzenie wywodu i zrozumienie trudnych niekiedy dla laika kwestii szczegółowych.

Zaskakuje natomiast nieobecność – mimo deklaracji zawartej we wstępie – ćwiczeń praktycznych, utrwalających wiedzę i wspierających sztukę wygłaszania kazań (kultura żywego słowa). Słabość ta uwidacznia się zwłaszcza w porównaniu z innymi opracowaniami Korolki, wyposażonymi w reprezentatywny i zróżnicowany materiał ilustracyjny¹³. Zamieszczenie trafnie dobranych propozycji metodycznych i przykładów dostosowanych do stopnia zaawansowania wiedzy językowej i kulturowej odbiorców służyć mogłoby pogłębieniu znajomości teorii i stanowić inspirację dla obserwacji retoryki praktycznej, zarówno kościelnej, jak i pozakościelnej. *Podręcznik* jest, co najwyżej, dobrą podstawą do samodzielnego ich przygotowania.

Brak części egzemplarycznej rekompensuje w pewnym stopniu aneks źródłowy, będący najbardziej rozbudowaną częścią kompendium. Zawiera on przegląd – zdaniem autora – najważniejszych dla omawianej tematyki traktatów teoretycznych i współczesnych interpretacji problemów szczegółowych, dokonanych przez historyków filozofii i logiki (G. Reale, M. Czarnowska). Znalazły się tu zarówno teksty klasyczne, m.in. Gorgiasza czy Arystotelesa, jak i – przede wszystkim – średniowieczne i nowożytne wypowiedzi teologów i autorów kościelnych różnych ortodoksji: św. Augustyna, Cypriana Soareza, Alberyka z Monte Cassino, Filipa Melanchtona i Johana Sturma. Najobszerniej, co zrozumiałe, przywołany został traktat Augustyński, stanowiący podstawę retoryki chrześcijańskiej, notabene wydany raz tylko (jak dotąd) w przekładzie na język polski¹⁴. Korolko nie ograniczył się przy tym do księgi czwartej *De doctrina Christiana* w całości poświęconej wymowie kościelnej. Sięgając do ksiąg poprzedzających, skupionych wokół zagadnień semiotycznych oraz hermeneutycznych, wydobył z nich tezę o ściślejszej zależności sztuki dobrego mówienia i sztuki dobrego myślenia i uczynił ją fundamentem przyjętej przez siebie koncepcji wykładu.

Spośród tekstów nowożytnych najwięcej miejsca w antologii znalazło się dla znanego powszechnie studium Schopenhauera. Wypisy z *Erystyki* skorelowane zostały ściśle z częścią teoretyczną, prezentując czytelnikowi konkretne zastosowania skatalogowanych i opisanych wcześniej chwytów sofistycznych.

¹³ M. Korolko, *Sztuka retoryki*, wyd. 2, Warszawa 1998; tegoż, *Retoryka i erystyka dla prawników*, Warszawa 2001; tegoż, *Przekonuj i daj się przekonać*.

¹⁴ Św. Augustyn, *De doctrina Christiana. O nauce chrześcijańskiej*, przeł. J. Sulowski. Warszawa 1989.

Doceniając wartość poznawczą i dydaktyczną wykorzystanych w kompendium źródeł, nie sposób nie zauważyć wśród nich symbolicznej wręcz liczby wzorcowych kazań/homilii, zredukowanej wyłącznie do tekstów św. Pawła. Uwzględnienie znakomitych przykładów dawnych realizacji oratorskich (Skarga, Birkowski) i nade wszystko współczesnych (Jan Paweł II, kardynał Stefan Wyszyński, ks. prof. J. Tischner czy ks. J. Popiełuszko) ułatwiłoby niewątpliwie budowanie własnej sztuki przepowiadania. Niedostatek to wszakże typowy dla niemal wszystkich opracowań poświęconych homiletyce, chętniej podejmujących zagadnienia historyczne i teoretyczne kosztem materiału przykładowego. Dobrze przynajmniej, że część źródłowa *Podręcznika* zachęca czytelnika, nawet bliżej nieobeznanego z tematem, do sięgnięcia po pełne wersje cytowanych tekstów.

Książka Korolki uświadamia, iż słowo Boże może być głoszone lepiej i skuteczniej dzięki znajomości zasad klasycznej, grecko-rzymskiej retoryki i że tylko w takiej postaci jest ona w homiletyce narzędziem podstawowym i niezastąpionym. Ze świadomością tego oczywistego faktu wśród współczesnych kaznodziejów bywa różnie, podobnie jak z praktycznymi ich kompetencjami oratorskimi. Dobrze więc by się stało, gdyby to pożyteczne opracowanie znalazło właściwe miejsce w dydaktyce Kościoła, a ci, którzy „kazają”, zarówno na ambonie, jak i w środkach masowego przekazu, sięgali po nie jak najczęściej.

Rhetoric in Foretelling

Summary

The paper is a review of *Podręcznik retoryki homiletycznej* by Mirosław Korolko. The author conducts the analysis of its contents and evaluates it in terms of methodical values as well as its usefulness for a modern preacher.

Hana Voisine-Jechova

emerytowany profesor

Université Paris IV

Od Dostojewskiego do Brunona Schulza albo o różnych postaciach śmiechu i zażenowania

Część literatury ostatniego stulecia można uważać, czasami nawet słusznie, za rozwijanie myśli oraz technik narracyjnych Fiodora Dostojewskiego i Franza Kafki. Pisarze na pewno nie zawsze byli tego świadomi i w gruncie rzeczy najczęściej nawet nie chodziło o wpływy przywołanych twórców. To, co wydaje się być nawiązywaniem do tradycji pisarza rosyjskiego czy autora praskiego, przedstawiało się w sposób najróżniejszy, nie zawsze ewidentny i jednoznaczny. Motywy (elementy) czy też nowe rozwiązania estetyczne, które wykorzystywano, należą do ogólnych osiągnięć literackich, niemniej jednak właśnie w utworach Dostojewskiego i Kafki zostały one uwypuklone, a nawet prowokacyjnie przekształcone. Można w nich odkryć odwieczne pytania dotyczące sensu egzystencji i ludzkich zderzeń z rzeczywistością nieuchwytną i rażącą. Nie chodzi więc o odkrywanie wpływów w sensie tradycyjnym, ale o uchwycenie pewnych tendencji w spojrzeniu na świat i w jego wyobrażeniach.

U Dostojewskiego i Kafki szukano różnych impulsów, ich interpretacje zmieniają się wraz z pojawieniem się nowych doświadczeń kulturowych i życiowych. W swoich rozważaniach biorę pod uwagę jeden z aspektów fikcji narracyjnej, w którym przejawiają się pewne paralele między Dostojewskim, Kafką i pisarzami tworzącymi w atmosferze ich etycznych zawahań i tendencji estetycznych. Chodzi o uchwycenie różnych rodzajów śmieszności bohaterów literackich, ich działań i sytuacji, w których znajdują się świadomie albo nieświadomie.

Bohater zdegradowany

Śmieszny bohater istnieje w literaturze od zawsze. Sztuka przeznaczona była do zabawiania publiczności, a zabawa to śmiech, który najłatwiej wywoływany jest przez to, co śmieszne lub przez tego, kto zachowuje się w sposób śmieszny. Obok bohaterów heroicznych istnieli zawsze bufoni, błaźni, których nikt nie brał na serio, którzy nawet świadomie robili wszystko, aby nie brano ich na serio, przynajmniej nie w sensie bezpośrednim. Bufon – to histrion.

Tutaj jednak stajemy wobec pytania, które w literaturze nabiera różnych znaczeń i w którym odbijają się zmiany koncepcji ludzkiej egzystencji. Czy śmieszny bohater jest zawsze świadom tego, że jest śmieszny? *Miles gloriosus* Pyrgopolinices z komedii Plauta nie uważał się za śmieszego, jednak widz lub czytelnik o jego śmieszności nie wątpili i nie wątpią do dziś. Don Kichot nie wiedział o tym, że jest śmieszny¹. Czytelnicy mogli jego walkę z wiatrakami uważać za świetny żart. Cervantes zresztą opisał przygody „błędnego rycerza” po to, żeby ośmieszyć średniowieczne romanse... Losy i doświadczenia Don Kichota przerastają jednak temat „zabaw przyjemnych i pożytecznych” i otwierają drogę do refleksji dotyczących podstawy ludzkiego bytu. Don Kichot, zdający sobie sprawę ze swojego błażeństwa i godzący się z praktyczną codziennością życia bez ideałów, może tylko umrzeć².

Stosunek Dostojewskiego do Don Kichota jest znany. Jego książkę Myszkin może być uważany za nowe wcielenie bohatera hiszpańskiego, jak zresztą wynika ze sceny, w której Agłaja cytuje poemat Puszkina poświęcony postaci z powieści Cervantesa.

Dostojewski zajmował się Don Kichotem wielokrotnie, zarówno w rozważaniach literacko-filozoficznych, jak też w fikcji narracyjnej, a donkichotyzmem przeniknięte są prawie wszystkie jego utwory. Ślady hidalga hiszpańskiego dostrzec można tak w postaciach pozytywnych, jak i negatywnych. (Czy można jednak podzielić postaci Dostojewskiego na pozytywne i negatywne? Wątpię w to). W jego utworach często jest również mowa o śmiechu, opisywane sytuacje są śmieszne, a postaci tragiczne otoczone są bufonami, którzy – inaczej niż w koncepcji Bergsona – są i nie są świadomi swojej śmieszności.

¹ Bergson uważa, że jedną z podstawowych cech śmieszego bohatera jest to, że nie jest swojej śmieszności świadom – *le comique est inconscient*. Zob. Henri Bergson, *Le rire. Essai sur la signification du comique*, w: *Œuvres*, Presses Universitaires de France, Paris 1959, s. 394.

² Zob. na przykład sztukę teatralną czeskiego pisarza Viktora Dyka, *Zmoudření Dona Quijota* (1913).

W powieści o namiętności i zbrodni, w *Idiocie*, śmiech towarzyszy prawie wszystkim wydarzeniom. Marmieładow ze *Zbrodni i kary* jest śmieszny... Losy bohaterów Dostojewskiego nie rozwijają się na poziomach średnich, pozwalających na pogodzenie albo przynajmniej na złagodzenie konfliktów i kontrastów. Odbija się w nich zderzenie uczuć i sytuacji, które są nie do pogodzenia; są tragiczne, bo nie ma z nich wyjścia, albo raczej jedynym wyjściem, jedynym sposobem uratowania człowieka jest zrozumienie grzechu i kary, stanowiące wstęp do nowego świata. Połączenie śmiechu i grozy odpowiada więc koncepcji utworów Dostojewskiego, utworów zwichrzonych, kłócących się z rzeczywistością, która jest nie do przyjęcia, a mimo to może prowadzić do zbawienia.

W literaturze nie wszystkie postaci i nie wszystkie sytuacje są jednakowo śmieszne. Typ wypowiedzi (śmiech, karykatura, żenujące sprobematyzowanie ludzkiego postępowania) związany jest z rodzajem literackim i z uschematyzowanymi koncepcjami bohaterów. Śmieszne kobiety występują wprawdzie często w komediach wszystkich epok, w powieściach, i to przede wszystkim w czołowych powieściach XIX wieku, jednak zwykle nie odgrywają one ważniejszej roli. U Dostojewskiego prawie ich nie spotykamy. Jego bohaterem zdegradowanym jest albo człowiek młody, albo starzec występujący często w roli ojca. Śmieszność Myszkina lub Hipolita jest zresztą wątpliwa. Trudno ich uważać za bohaterów zdegradowanych bądź tylko zdegradowanych. Nie ma natomiast wątpliwości co do tego, że Iwołgin albo Marmieładow należą do typu *miles gloriosus* – i że są śmieszni. Na pierwszy rzut oka to bufoni posługujący się bufońskimi środkami narracyjnymi, a ich niekonsekwentne monologi wywołują albo mogą wywołać śmiech. Tak samo jak bohater Plauta opowiadają o swoich sukcesach, których nigdy nie było, starają się przekonać o swoich zasługach, których nie mają, i o swojej wartości moralnej, w którą wszyscy powątpiewają. Nikt nie bierze ich na serio, ludzie najczęściej nie mają ochoty ich słuchać. Iwołgin jest byłym generałem, należy więc nawet z racji swojej pozycji społecznej do kręgu *miles*. Czy zdaje sobie sprawę ze swojej śmieszności? *Miles gloriosus* był śmieszny w oczach drugih, ale sam siebie za śmieszego nie uważał. W przypadku bohatera Dostojewskiego takiej pewności nie ma. Wydaje się, że postaci jego powieści czasami same siebie przekonywały, iż to, co mówią, jest prawdziwe. Owo przekonanie jest jednak chwiejne i następuje po nim zażenowanie, w różny sposób ukrywane, co zamiast śmiechu wywołuje poczucie wstydu, czyli reakcję, z którą w komediach się nie spotykamy.

Bufoni Dostojewskiego mają pewne charakterystyczne cechy. Są śmieszni, można nimi gardzić, unikać z nimi spotkania, są jednak też niesamowici, a ich obecność wywołuje wśród towarzystwa pewien niesmak, zażenowanie.

Sytuacja, która wynika z ich postępowania, nie tylko jest śmieszna, ale również tragiczna. Ma to niewątpliwie związek z gatunkiem literackim. Dostojewski nie pisał komedii, ale stworzył specjalny typ powieści, z jednej strony opartej na wieloznaczności ludzkiego działania, myślenia i uczuć, charakterystycznej dla nowoczesnej narracji psychologicznej, z drugiej strony związanej z ujęciami znanymi z tradycji literackiej, w tym także z utworów dramatycznych i mitów antycznych. Jego gadatliwi i śmieszni staruszkowie nie są tylko nowym wcieleniem bohatera (antybohatera) plautowskiego. W ich kreacji wykorzystywany jest motyw „zniewagi ojca”. Stają się oni obiektem blasfemii i żyją w poczuciu związanego z nią lęku i wstydu.

Miles gloriosus stanowi model wielu postaci literackich. Jedną z jego nowoczesnych, najbardziej znanych i sproblematyzowanych satyrycznych realizacji jest *Szwejk*. Jaroslav Hašek nie ma jednak nic wspólnego z Dostojewskim. W jego powieści jest krytyka absurdalności, ale nie ma zażenowania, nie ma też postaci zdegradowanego ojca. Chodzi o inne wykorzystanie omawianego modelu. Jego obecność w nowoczesnej literaturze świadczy jednak o zainteresowaniu, które zawsze wywołuje³. Również motyw negatywnego stosunku do starego człowieka, do ojca, znany jest z literatury. W sensie tragicznym ma związek z mitem Edypa; w sztukach pięknych, podobnie jak w literaturze, pojawia się w portretach lubieżnych starców (których u Dostojewskiego nie brakuje), z jego odbiciem spotykamy się także u Kafki... Te dwa typy postaci (*miles gloriosus* i starzec lubieżny tożsamy ze zdegradowanym ojcem) często występują w literaturze, reprezentują jednak zwykle dwie odmienne postawy wobec egzystencji, których połączenie nie jest automatyczne, chociaż nie jest też wykluczone.

Nie chcę przez to powiedzieć, że u Brunona Schulza spotykamy się z takim połączeniem. Nad jego wyobrażeniem ojca warto jednak się zastanowić. Na pierwszy rzut oka nie ma on nic wspólnego z postacią plautowską. *Miles gloriosus* jest nie do pomyślenia w atmosferze żydowskich wierzeń, w atmosferze liryzmu i mistycznych wizji, znanych z obrazów Chagalla. Ojciec w opowiadaniach Schulza nie mówi o swoich sukcesach, nie podkreśla osobistych zasług. Jego niekończące się, absurdalne i śmieszne monologi świadczą o innym stosunku do egzystencji. Nie występuje jako bohater wyjątkowy, doskonały i godny podziwu całego towarzystwa, ale przedstawia się jako prorok nowej kreacji świata. Staje się śmieszny nie z powodu swojego charakteru, ale z powodu wierzeń. Ma więcej cech wspólnych z Don Kichotem niż z bohaterem Plauta. Jednocześnie jest zasadnicza różnica między nim

³ Porównaniem bohatera plautowskiego i Szwejka zajmuję się w artykule *Miles gloriosus, le serviteur de son maître ou encore un autre?*, „Les Cahiers de l'ILCEA”, nr 8, s. 67–77.

a hiszpańskim hidalgiem. Don Kichot marzył o harmonijnym świecie piękności i cnoty, o świecie romansów średniowiecznych, którego pewne wartości pozostają wiecznym ideałem. Ojciec ze *Sklepów cynamonowych* odkrywa świat przyszłości, sztuczny świat brzydoty i fragmentaryczności. Można zapomnieć o śmiesznych błędach Don Kichota i utożsamić się z nim w jego poszukiwaniach nieuchwytnego piękna. Nikt jednak nie będzie się chciał identyfikować z Schulzowskim antybohaterem. Jego błazeństwa nie wprowadzają w sferę tęsknot i marzeń, jego osobiste cechy, które u bohatera Cervantesowskiego odgrywały zasadniczą rolę, znikają i pozostaje jedynie karykatura katastroficznej wizji przyszłego świata. Nie chodzi tu tylko o kontrastowe ujęcie literackich postaci, ale o zasadniczo odmienny typ konstrukcji narracyjnej. Cervantes uchwycił tęsknotę człowieka, Schulz pokazał zagrożenie świata, w którym człowiek staje się manekinem. A manekinem może być raczej *miles gloriosus*⁴ niż Don Kichot.

Postaci literackie nie są jednak u Schulza jednoznaczne. Błuznierczo zdegradowany ojciec ze *Sklepów cynamonowych*, prorok śmieszny i starzec lubieżny, który jest postacią kontrastową w stosunku do Don Kichota, a zarazem jego kontynuacją, należy też do świata imaginacji Franza Kafki. Tak samo jak Gregor Samsa z *Przemiany* przekształca się w sposób go degradujący. Przeobraża się w karakona⁵. Narrator jest przekonany, że stał się kondorem⁶, że jest „rakiem czy wielkim skorpionem”⁷.

Przemiana człowieka w zwierzę opisywana była w literaturze od najdawniejszych czasów. Człowiek zmieniony w zwierzę stawał się jednak ponownie człowiekiem, przejście przez istnienie zwierzęce było klątwą albo karą, które można było obalić lub odpokutować. W powieściach nowoczesnych nie ma zbawienia. Gregor Samsa, zmieniony w robaka, wyrzucony zostaje z garstką śmieci, ojciec u Brunona Schulza przechodzi przez różne wątpliwe metamorfozy i trafia w końcu na talerz, przygotowany do zjedzenia.

Między Schulzem i Kafką jest jednak zasadnicza różnica. Opowiadania Kafki przypominają rysunki. Jego postacie i ich losy, chociaż rażące i absurdałne, przedstawione są z wyraźnymi, a nawet podkreślonymi, konturami.

⁴ Warto zwrócić uwagę, że najlepsze inscenizacje *Przygód Szwejka* zrealizowane zostały z lalkami i że nawet ilustracje owego utworu przez J. Ladę zrobione są tak, jak gdyby ich modelami były manekiny. Zob. na przykład Antonín Měšťan, *Jaroslav Hašek, Josef Lada et Švejk*, „Revue des Etudes Slaves” LXXIV/1, 2002–2003, s. 89–95. Bergson zresztą uważa pewien typ lalkowatości, sztywność – *raideur*, za jedną z cech śmieszności.

⁵ Zob. B. Schulz, *Proza*, Kraków 1964, s. 137.

⁶ Tamże.

⁷ Tamże, s. 385.

Mają pewne cechy niepowtarzalne. U Schulza wszystko się niedokładnie, częściowo powtarza. Każde wydarzenie jest przedstawione jak cały wachlarz wydarzeń niepewnych, których kontury gubią się w nieuchwytnych cieniach i półcieniach, w kolorach wątpliwych⁸.

W literaturze ostatniego stulecia motyw egzystencjalnej przemiany człowieka w zwierzę występuje nie tylko u Kafki i Schulza. Różne przemiany „nie ludzkie” stają się nawet modne w powieściach absurdalno-fantastycznych z epoki postmodernizmu. Pojawiają się jednak też u pisarzy, których łatwiej można porównać z omawianymi autorami. W *Mdłościach* J. P. Sartra można przeczytać: „Tout d’un coup, j’ai perdu mon apparence d’homme et ils ont vu un crabe qui s’échappait à reculons de cette salle si humaine”⁹. Powieść Sartra nie pobudza do śmiechu. Czy pobudzają do niego opowiadania Kafki i Schulza? Na pierwszą lekturę *Przemiany* przyjaciele Franza Kafki reagowali śmiechem. U Schulza zaś czytamy: „subiekt Teodor, nasłuchując prococtw strychowych, stroił śmieszne grymasy, podnosił wysoko brwi i śmiał się dla siebie”¹⁰. Granica między śmiechem, niesamowitością i niesmakiem ulega czasami zatarciu.

Sytuacje żenujące

Prawie cała twórczość Dostojewskiego poprzepłatana jest scenami żenującymi o różnorodnym charakterze¹¹. Występują one w różnych kontekstach i mogą być interpretowane na wiele sposobów, jak prawie wszystko, co istotne w utworach tego pisarza. Wynikają z jakiejś złośliwej fatalności, która istnieje obok bohatera i która jest równocześnie częścią jego przeznaczenia, jak na przykład w scenie rozbicia chińskiego wazonu przez Mysz-

⁸ W analogiczny sposób charakteryzował różnicę między renesansem i barokiem Heinrich Wölfflin w *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* (1915).

⁹ J. P. Sartre, *La Nausée. Journal*, w: *Œuvres romanesques*, Gallimard 1981, s. 146. („Nagle przestałem być podobny do człowieka i zobaczyli kraba uciekającego tyłem z tej tak ludzkiej Sali”; zob. J. P. Sartre, *Mdłości*, przeł. i wstępem poprzedził J. Trznadel, Warszawa 1974, s. 176.) Na ów motyw zwróciłam uwagę w artykule *Obcy albo wieloraki. Kilka rozważań na temat motywu tożsamości w powieściach pierwszej połowy XX wieku*, w: *Oblicza Narcyza: obecność autora w dziele*, Kraków 2008, s. 315–332.

¹⁰ B. Schulz, *Proza*, s. 144.

¹¹ Różnymi przejawami polifonii u Dostojewskiego zajmowali się liczni badacze, przede wszystkim Bachtin. Krótkie streszczenie owych prac znajduje się na przykład u Danuty Kułakowskiej w monografii *Dostojewski. Antynomie humanizmu według „Braci Karamazowów”*, Wrocław 1987. Bibliografia prac o Dostojewskim jest olbrzymia i nie sposób tu wymienić nawet najważniejszych.

kina. Są błazeńską prowokacją, jak chociażby niewybredne żarty Stawrogina ciągnącego za nos zasłużonego obywatela Gaganowa¹² albo gryzącego w ucho generała. Wywołują śmiech czy raczej niesmak i nabierają cech tragicznych, jak w przypadku nieudanego samobójstwa Hipolita w mieszkaniu księcia Myszkina. Trudno ustalić, jakie są związki między sytuacjami wynikającymi z działania bohaterów a ich prawdziwym charakterem, o ile taki charakter w ogóle można w pewnych wypadkach uchwycić. Stawrogin działa jako człowiek nienormalny; po jego śmierci lekarze jednak wykluczają, że był umyślowo chory. Czy można jednak mieć zaufanie do opinii lekarzy?¹³

Sytuacje żenujące u Dostojewskiego mają prawie te same cechy co portrety bohaterów zdegradowanych, z którymi są zresztą ściśle powiązane. Odbija się w nich upodlenie, rozpacz, poczucie niesamowitości, wstyd – i wiele innych uczuć, doświadczeń oraz zwątpień. Sugerując je, Dostojewski otwiera nowe obszary świadomości i myśli.

Bergson uważa, że śmiech jest nie do połączenia z nastawieniem sentymentalnym¹⁴. U Dostojewskiego jednak trudno uchwycić granicę między tym, co jest śmieszne, a tym, co żenujące, a więc związane z uczuciami ludzkimi. Granica między komicznym i tragicznym się zaciera. Wszystko jest jakby otoczone śmiechem, jest to jednak śmiech sproblematyzowany, odkrywający nieuchwytność bytu człowieka.

Czy różnica między koncepcją pisarza rosyjskiego i filozofa francuskiego wynika z tego, że w myśli pierwszego odbija się doświadczenie wielorakości i nieokreśloności, o których świadczy nawet charakter języka rosyjskiego i w ogóle języków słowiańskich, podczas gdy drugi intelektualnie należy do sfery języka preferującego ściśle i jednoznaczne definicje? Twierdzenie takie wymagałoby dalszych dociekań, na które tutaj nie ma miejsca¹⁵.

Dostojewski jest niewątpliwie mistrzem wielorakości sytuacji i uczuć. Czy można pewne cechy analogiczne znaleźć też u innych pisarzy?

Nie wszyscy jednakowo odnoszą się do rzeczywistości i fikcji, a stosunek do wartości etycznych i estetycznych ulega zmianie. W literaturze ostatnich dziesięcioleci coraz częściej spotykamy się z opisami świadczącymi o nie-

¹² Chodzi tutaj o typowy przejaw komizmu oparty na dosłownym przedstawieniu wyrazu metaforycznego.

¹³ Nieuchwytnością postaci Stawrogina zajmują się w artykule *La représentation par l'absence. Statut narratif des personnages chez Dostoïevski*, „RLC” 1981, nr 3–4, s. 465–479.

¹⁴ „L’insensibilité [...] accompagne d’ordinaire le rire”. „Le rire n’a pas de plus grand ennemi que l’émotion”. H. Bergson, dz. cyt., s. 388.

¹⁵ Chociaż filozof francuski czerpie przykłady nie tylko z literatury francuskiej i cytuje nawet Gogola, w rozważaniach o śmiechu Dostojewskim się nie zajmuje.

pewności, o wielotorowości ludzkich uczuć oraz o wątpliwościach dotyczących działań bohatera literackiego¹⁶ i ich zamierzonego oraz niezamierzonego odbicia w świadomości innych postaci utworu albo w percepcji czytelnika. Z tego punktu widzenia zmieniają się również oceny pisarzy epok minionych, a w ich utworach znajduje się cechy dotychczas niezauważone, zbliżone do nowych ujęć estetycznych. Nie chciałabym więc twierdzić, że u Kafki nie ma sytuacji zarazem żenujących i śmiesznych. Jego Gregor Samsa odpowiada niewątpliwie połączeniu owych dwóch nastawień. W zasadzie jednak losy jego bohaterów i sytuacje, w których się znajdują, wynikają raczej z ogólnych warunków ludzkiej egzystencji w świecie absurdalnym niż z indywidualnych cech ich charakteru.

Ludzie śmieją się raczej w towarzystwie niż w samotności, zarazem jednak śmiech związany jest z nastawieniem indywidualnym. Ogólna absurdalność biurokracji austriackiej staje się śmieszna, gdy komentowana jest przez bohatera zindywidualizowanego, Szwejka. Przestaje być groźna, przez śmiech zostaje w pewnym sensie obalona.

Nie wiem, czy można odczytać twórczość Kafki jako kpiny jednostki (narratora) z sytuacji żenujących i degradujących. Problematyczne staje się nawet takie odczytanie Schulza. Świat pisarza polskiego jest jednak bardziej zindywidualizowany niż narracje autora praskiego, jest nawet spsychologizowany, chociaż w sposób niesamowity. Karykaturalność zdegradowanych postaci, przede wszystkim ojca, i żenujące sytuacje, które wynikają z ich działania, są jednak w opowiadaniach Schulza ściśle pozwiązane. Bohatera można w pewnym stopniu utożsamiać z jego postępowaniem i trudno potem powiedzieć, czy śmieszny jest zdegradowany ojciec, czy też sceny, w których występuje jako prorok, aktor i marionetka. W *Traktacie o manekinach* na przykład wykłady ojca odkrywają wprawdzie absurdalną śmieszność jego charakteru i można je interpretować jako świadectwo jego degradacji. Równocześnie jednak stwarzają żenującą i śmieszną sytuację, jak widać z reakcji dziewcząt, które są jego słuchaczkami¹⁷. U Kafki natomiast jest pewna niepokojąca przestrzeń między bohaterem i sytuacjami, w których znajduje się najczęściej bez własnej woli. Wydzźwięk jego utworów wynika właśnie z rozterki między tym, co powinno należeć do logicznego świata ludzkich uczuć i myśli, a tym, co istnieje w sytuacjach, w które zostaje „wrzucony”. W przyszłości

¹⁶ Ciekawe pod tym względem jest zakończenie powieści Dostojewskiego *Biesy*. Czy Stawrogin popełnił samobójstwo albo został zamordowany? Zajmuję się tym problemem w przywoływanej już pracy; patrz przypis 13.

¹⁷ Zob. B. Schulz, dz. cyt., s. 83–85.

taka rozterka może okazać się śmieszna. Na razie jednak zbyt przypomina atmosferę, przez którą przechodziliśmy, i odczuwamy raczej jej grozę niż zabawność.

Zażenowanie związane jest z psychologicznym nastawieniem narracji. Manekiny nie odczuwają swojej śmieszności. Zdaje sobie z niej sprawę tylko człowiek – widz, czytelnik, który nie jest marionetką. W psychologicznym opisanu żenujących sytuacji aspekt komiczny jest jednak często osłabiony. Chyba tylko Dostojewski potrafił połączyć w sposób zrównoważony śmieszność, wstyd i rozpacz wynikające z zażenowania. U większości pisarzy idących w jego ślady jeden z owych aspektów zostaje uprzywilejowany i śmieszność zażenowania znika. Tak jest na przykład w *Opowiadaniach żenujących* Karela Čapka¹⁸.

Bohaterowie zdegradowani istnieją w literaturze czeskiej, należą jednak do innych kategorii niż lubieżni staruszkowie i śmieszni ojcowie u Dostojewskiego albo Schulza. Marzyciele typu Don Kichota pozostają raczej na ubożu i nie są śmieszni. Čapek wprawdzie stworzył manekina, którego imię – robot – przenikło do wielu języków¹⁹, ale jego sztuczny człowiek staje się w końcu prawdziwą istotą ludzką, niemającą nic wspólnego z monstrami zapowiadany przez ojca u Schulza. Nie wynika z tego, że tendencje literatury światowych nie przenikały do Czech, znajdowały tam jednak specyficzny oddźwięk²⁰.

W *Opowiadaniach żenujących* Karela Čapka nie ma prawie zderzenia między śmiechem i wstydem. Jest tam wprawdzie śmiech na pogrzebie dziewczynki, nad którą płacze ojciec, niebędący – jak wszyscy wiedzą – jej prawdziwym ojcem, podczas gdy ten prawdziwy żartuje ze swoją nową kochanką. To jednak wynika raczej z nieczułości małego miasta niż z egzystencjalnego zderzenia karykatury i tragedii. Narracje Čapka nie są kontrastowe, otwarcie prowokacyjne, często opierają się na grze półcieni. Chodzi w nich jednak też o zderzenie nastawień przeciwnych: tragedii i nużącej codzienności. Czy pisząc swoje opowiadania Čapek myślał o uniżonych bohaterach Dostojewskiego? U niego także występują przecież bohaterowie w sytuacjach degradujących ludzi oszukanych i osamotnionych, starają się jednak pogodzić z losem. Ale czy to wystarczy?

¹⁸ K. Čapek, *Trapné povídky* (1921).

¹⁹ Zob. sztukę teatralną *R.U.R., Rossum's Universal Robots* (1920).

²⁰ Zresztą jeżeli Kafka nie jest pisarzem czeskim, to niewątpliwie jest pisarzem praskim i z motywami znanymi z jego twórczości spotykamy się u niektórych autorów czeskich, między innymi też u Čapka.

Zakończenie

Z analizowanych przykładów nie można wnioskować o wspólnych cechach i o różnicach literatur, z których zostały one zaczerpnięte. Chodzi raczej o kwestie ogólne związane z egzystencjalnym nastawieniem człowieka, którymi zajmowali się pisarze przekraczający ramy jednej literatury narodowej. Jeżeli znajdują się u nich pewne podobieństwa, to należą do sfery „estetycznej dyskusji” albo „wspólnego szukania”, a nie do sfery tradycyjnych wpływów.

Wydaje się jednak, że jednym z zasadniczych problemów, z którymi się tutaj spotykamy, są różne koncepcje wielorakości i nieuchwytności ludzkich charakterów i działań. Ponadto sprobematyzowanie związków między człowiekiem a sytuacją, w której znajduje się on świadomie bądź nie. W większości przypadków mowa o degradacji i klęsce, którym towarzyszy śmiech. Jest to jednak śmiech niesamowity, przekraczający granicę tego, co komiczne. Czy jest to typ śmiechu charakterystyczny dla literatury nowoczesnej?

Nasuwa się jeszcze jedno pytanie. Połączenie pierwiastków różnorodnych, a nawet przeciwnych, występuje stosunkowo często w literaturach słowiańskich²¹. Czy jest to związane z ich strukturami językowymi, pozwalającymi lepiej niż gdzie indziej uchwycić niedookreślenie i wieloznaczny charakter wypowiedzi? Czy też chodzi tu o typ narracji otwartej, która przekracza obszar jednej sfery językowej, a jej uwypuklenie w danych literaturach należy do meandrów tendencji estetycznych, w których nie zawsze można pewne zjawiska objaśnić w sposób jednoznaczny i definitywny?

Spotykamy się tu zatem z dwiema postawami, w których odbijają się podstawowe pytania dotyczące tożsamości człowieka i stosunku jego myśli i marzeń do sytuacji, które stwarza albo w których znajduje się bez własnej woli. Jest to spór między bohaterem wielorakim, mozaikowym i kontrastowym, ginącym z jakiegoś nieuchwytnego nadmiaru swojego bycia a manekinem, który przestaje być uważany za jednostkę ludzką i który zanika w sytuacjach absurdalnych, niewymagających objaśnienia. Objaśnianie jest sprawą stosunków ludzkich i tam, gdzie nie ma ludzkości, „wszystko jest dozwolone”. Ów spór pozostaje do dziś otwarty.

²¹ Pod tym względem ciekawa jest twórczość Franza Kafki. Nie jest on wprawdzie pisarzem słowiańskim, ale występuje u niego ten typ wypowiedzi. Wynika to z otoczenia czeskiego, w którym się znajdował, albo z tradycji żydowskiej, w której spotykamy się z połączeniem śmiechu i mistyki? A może chodzi o problem ogólnoludzki, przypadkowo tylko podkreślany w danym momencie w pewnych obszarach kulturowych?

From Dostoyevsky to Bruno Schulz or on Different Forms of Laughter and Embarrassment

Summary

The paper presents some parallels between Dostoyevsky, Kafka and writers working in the atmosphere of their ethic hesitations and aesthetic solutions. On the example of works of Bruno Schulz and Karel Čapek the author discusses different kinds of ridiculousness of literary characters, their actions and the situations, in which they are placed either consciously or unconsciously. Pointing to similarities and differences in the creation of degraded heroes, she observes that they are connected with existential problems discussed by writers and belong to the sphere of “aesthetic discussion”, not to the sphere of traditional influences.

Marek Kochanowski
Uniwersytet w Białymstoku

Miasto jako teatr. Obraz Londynu we wczesnych zapiskach podróżnych Władysława Stanisława Reymonta

Notatki podróżne Władysława Stanisława Reymonta to zapiski będące relacją z podróży na doroczny zjazd Towarzystwa Teozoficznego do Londynu w 1894 roku, którą przyszedł autor *Ziemi obiecanej* odbył wraz z Józefem Drzewieckim, lekarzem homeopatą, prezesem Warszawskiego Towarzystwa Homeopatycznego. Drzewiecki, podobnie jak Reymont, interesował się modnym w tamtym czasie spirytyzmem; doktor zapłacił za swojego towarzysza, będącego świeżo po publikacji debiutanckich nowel oraz znakomicie przyjętych pierwszych odcinków *Pielgrzymki do Jasnej Góry*¹. Pisarz opuścił Warszawę 8 lipca² i następnie przez Berlin, Magdeburg, Kolonię, Brukselę, Ostendę dotarł do stolicy Anglii, skąd przez Paryż wrócił do Warszawy. 12 lipca podróżnicy znaleźli się w Londynie, gdzie przebywali najdłużej³, bo aż do 24 lipca i stamtąd pojechali na kilka dni do Paryża. Reymont część swoich angielskich doświadczeń zamieścił w noweli *W palarni opium* („Tygodnik Ilustrowany” 1894) i w szkicu powieściowym *We mgłach* (1904) drukowanym

¹ *Pielgrzymka do Jasnej Góry. Wrażenia i obrazy* publikowana była w „Tygodniku Ilustrowanym” 1894, w numerach 24, 25, 27–36.

² B. Utkowska podaje datę 8 lipca jako termin wyjazdu Reymonta z Warszawy. Por. przypis 70 do notatki z 9 lipca 1894 roku w W. S. Reymont, *Dziennik nieciągły 1887–1924*, Kraków 2009, s. 153.

³ Reymont mieszkał w The Buckingham Temporance Hotel, do którego wchodziło się od strony Buckingham Street.

w „Kurierze Warszawskim”, „Słowie Polskim” i „Dzienniku Poznańskim”, a także w powieści *Wampir*, będącej poszerzoną wersją wspomnianego szkicu *We mgłach*.

Już 14 lipca w Londynie pisarz sporządza pierwsze zapiski z myślą o napisaniu jedenastu artykułów. Ujawnia tym samym artystyczny kształt własnej pracy; jego teksty nie mają być przypadkowo spisany „dziennikiem z podróży”, ale przemyślanym cyklem reportaży. Notatki te mają charakter szkicowy⁴; pierwsze zapiski, które sporządza w Anglii, są wprowadzeniem, nakreśleniem własnej strategii. W Londynie pisarz jest wyraźnie pobudzony, brak mu czasu na wnikliwą i systematyczną obserwację oraz bieżące notowanie spostrzeżeń, wolne chwile wypełnia mu nieustanne zwiedzanie miasta. Reymont jest obserwatorem ciekawym, chłonie świat wszystkimi zmysłami, a jego stan można określić jako uzależnienie od wrażeń. Ponad obiektywizm wobec opisywanych przedmiotów stawia indywidualne doświadczenie, ważne są dla niego przede wszystkim własne reakcje na otoczenie i wielkomięską przestrzeń. Doskwiera mu świadomość jego położenia, kilka razy w tekście deklaruje się jako prowincjusz:

Przed rokiem niespełna siedziałem na wsi, w kącie zabitym deskami, i myślałem, że nigdy z niego wyjść nie potrafię, że nigdy nie potrafię wydrzeć się z tego wstrętnego życia małych ludzi, miernych horyzontów i jeszcze nędzniejszej wegetacji. [NP, 375]

Pisarz sprawia wrażenie oszołomionego szumem, jaki się dookoła niego wytworzył po opublikowaniu *Pielgrzymki*:

Mają mnie za talent, a ja sam, Boże, ty widzisz moja nędzę, wiesz czym jestem, a ja nie wierzę po prostu w siebie. Czasami jakiś strach mnie ogarnia, że nic, ale to nic nie potrafię zrobić, widzę i czuję własną nieudolność, bo znam swoje nieuctwo. [NP, 375]

⁴ Świadczy o tym notatka o numerze 6958 znajdująca się w rękopisach Ossolineum we Wrocławiu. Tytuły poszczególnych artykułów miały być następujące: 1. *Dahomejczycy w panopticum berlińskim*; 2. *W drodze do Anglii*; 3. *Muzeum Brytyjskie (Mumie. Grecja)*; 4. *Restauracja wegetariańska*; 5. *Grajkowie uliczni*; 6. *Z wierzchu omnibusu*; 7. *Galeria narodowa*; 8. *Posiedzenie teozofów*; 9. *Z kopuły św. Pawła*; 10. *Niedziela w Londynie*; 11. *W palarni opium. – Z włóczęgi po Londynie*. Informacje te zaczerpnąłem z *Posłowia* A. Bara do: W. S. Reymont, *Pierwsze utwory*, w: *Pisma*, z przedmową Z. Szwejkowskiego, oprac. i do druku podał A. Bar, t. I, Warszawa 1952, s. 432–433. W dalszej części pracy korzystam z tego tomu i z zamieszczonego tam tekstu Reymonta pt. *Z notat podróży. Zapiski dzienne*. W tekście stosuję skrót NP z numerem strony pochodzącym z tego wydania.

Definiuje status swojego pobytu za granicą przez odczucie własnych braków kulturowych i materialnych: nie zna języka⁵, nie ma pieniędzy, ale jak sam twierdzi, ma poczucie działania opatrności, która kieruje jego losami. Już wstępny opis swego położenia w czasie podróży jest wyraźnie dramatyzowany. Deklarowany na początku brak znajomości języka angielskiego nie wykluczył późniejszych rozmów autora z przypadkowo spotkanymi cudzoziemcami. Reymont uczył się języka Szekspira kilka miesięcy przed wyjazdem i sądząc ze stopnia zaangażowania w dyskusję i tematykę poszczególnych rozmów, wydaje się, iż całkiem dobrze go sobie przyswoił.

Pytanie zasadnicze, które należy postawić na początku niniejszych rozważań: na ile zapisane doświadczenia przyszłego noblisty, chaotyczne i nieuporządkowane, można ująć w kształt opowieści o świecie, narracji dotyczącej własnych doznań, spotykanych ludzi, reprezentantów konkretnych miast? Inaczej rzecz ujmując, interesować mnie będzie poniżej kwestia tego, co stanowi naczelną formułę omawianych refleksji. Katarzyna Rosner w książce *Narracja, tożsamość i czas* zauważyła, iż narracja jest sposobem „ludzkiego poznania”, porządkującym doświadczenie człowieka w „całościowe struktury sensu”⁶. Za jedną z takich „struktur sensu” można uznać młodzieńcze doświadczenie teatralne Reymonta. Pisarz, który miłość do teatru wyniósł z domu rodzinnego, był członkiem prowincjonalnych i amatorskich grup, zagrał w teatrze w październiku 1885 roku, ale z powodu braku talentu oraz niewystarczających środków materialnych musiał powrócić do Wolbórki⁷. Doświadczenie to, obecne w wielu formach w jego późniejszych utworach (jak np. *Franek*, *Adeptka*, *Komediantka*), wydaje się być również znaczące do pojmowania świata w czasie wyprawy do Anglii. Podróżnicze uwagi pisarza, pomimo ich doraźnego, szkicowego charakteru zawierają bowiem elementy tekstowych kreacji, pojawiają się w nich zabiegi będące próbą organizacji semantyki opowieści, które są związane z teatralizowaniem zarówno własnego

⁵ W liście do I. Noireta pisał: „Choć się uczyłem kilka miesięcy po angielsku, ale mi się ciężko było, szczególnie z początku rozmawiać”, W. S. Reymont, *Korespondencja 1890–1925*, oprac. i wstęp B. Koc, Warszawa 2002, s. 447.

⁶ K. Rosner, *Narracja, tożsamość i czas*, Kraków 2003, s. 12. W ostatnich latach pojawiło się bardzo dużo istotnych publikacji poświęconych narracji, np.: *Narracja i tożsamość (I). Narracje w kulturze i Narracja i tożsamość (II). Antropologiczne problemy literatury*, red. W. Bolecki i R. Nycz, Warszawa 2004; *Narracje po końcu (wielkich) narracji. Kolekcje, obiekty, symulakra...*, red. H. Gosk, A. Zieniewicz, Warszawa 2007.

⁷ Reymont w młodości był związany z teatrami amatorskimi i prowincjonalnymi; por. opracowania B. Utkowskiej do: W. S. Reymont, *Dziennik nieciągły 1887–1924*, Kraków 2009, szczególnie do zapisków z lat 1887–1888, tamże, s. 37–41. Por. S. Kaszyński, *Reymont – człowiek teatru*, „Prace Polonistyczne” 1968, S. XXIV. Przez cały 1894 rok pracuje również nad *Komediantką*, którą kończy w listopadzie tego roku.

doświadczenia, własnej pozycji, jak i odbieraniem rzeczywistości w kategoriach właściwych dla teatralnej sceny.

Gdyby pokusić się o wskazanie dominującej strategii, jaką Reymont przyjmuje w swoich notatkach, to byłaby nią rola widza, ujmującego opisywane przestrzenie oraz jej mieszkańców w kategoriach właściwych dla teatru; świat to dla pisarza wielki, żywiolowy spektakl różnego rodzaju zachowań i charakterów uczestniczących w rozmaitych widowiskach⁸. Konsekwencją tego typu postawy jest świadomy wybór miejsc poddawanych krytycznemu opisowi; chodzi przede wszystkim o przestrzenie będące tłem dla emocji tłumu, takie, w których istnieje wyraźny podział na widzów i głównych aktorów danych spektakli, jak na przykład Pasaż Panopticum w Berlinie, kongres teozofów, tłumy słuchające przemawiających w Hyde Parku czy rewia w Paryżu. Lekcja, jaką pisarz wyniósł z pielgrzymki do Częstochowy⁹, jest następująca: w momentach różnego rodzaju kolektywnego przeżywania rzeczywistości tłum¹⁰ ujawnia swoje prawdziwe, żywiolowe i dionizyjskie oblicze.

Badając uwagi Reymonta dotyczące teatralizacji życia miejskiego wielkich metropolii i powtarzalności zachowań ich mieszkańców, chciałbym przywołać rozważania Richarda Sennetta zawarte w jego znanej książce *Upadek człowieka publicznego*¹¹. Sennett uważa, iż w wielkich miastach następuje intensyfikacja relacji między sceną i ulicą, pozwalająca na pokazanie życia człowieka w sposób właściwy dla gry aktora. Świat, któremu pisarz przygląda się w czasie swojej pierwszej podróży za granicę, jest *theatrum* w miarę uporządkowanym, lecz w momentach ekstazy zdradzającym prawdziwą naturę¹². Ujmowanie wielkich dziewiętnastowiecznych miast w kategoriach

⁸ Więcej na temat perspektywy widza i aktora w prozie Młodej Polski zob. w: E. Rybicka, *Modernizowanie miasta. Zarys problematyki urbanistycznej w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2003, s. 111.

⁹ Jak zauważyła J. Sztachelska, krytyka XIX-wieczna dostrzegła w młodym autorze *Pielgrzymki* „utalentowanego rewelatora psychiki zbiorowej” (J. Sztachelska, „Reporteryje” i reportaże. *Dokumentarne tradycje polskiej prozy w 2 poł. XIX i na początku XX wieku*, Białystok 1997, s. 138).

¹⁰ Reymont zawsze interesował się tłumem. 27 lutego 1892 roku występuje w amatorskim przedstawieniu w Skierniewicach. Jak zauważa potem w *Dziennikach*: „Tłum rzadko albo nigdy prawie nie ma racji. – Tłum krzycząc o coś – domagając się czegoś – ulega zwykle parciu jednostki, która jedna ma świadomość chcenia – a reszta, jak baranów stado, krzyczy” (*Dziennik nieciągły 1887–1924*, zapis z 27 lutego 1892 roku, s. 108).

¹¹ R. Sennett, *Upadek człowieka publicznego*, przeł. H. Jankowska, Warszawa 2009.

¹² Ujmowanie rzeczywistości w kategoriach teatralnych pojawia się w wielu utworach tamtych czasów. Lord Henryk z *Portretu Doriany Graya* Oskara Wilde’a zauważa, iż pod wpływem nagłych wydarzeń w naszym życiu: „Odkrywamy nagle, że nie jesteśmy aktorami, lecz widzami. A raczej jednym i drugim. Obserwujemy siebie samych i ulegamy czarowi niezwykłego widowiska” (O. Wilde, *Portret Doriany Graya*, przeł. M. Feldmanowa, Wrocław 1991, s. 116).

właściwych dla sceny nie było w ówczesnej literaturze czymś wyjątkowym; tego typu zabieg pojawiał się już chociażby w powieściach Dickensa. Lord Henryk z *Portretu Doriana Graya* Oskara Wilde'a, powieści wydanej trzy lata przed podróżą Reymonta, wielokrotnie powtarza zdania w rodzaju „Londyn jest widownią wielu scen”. Obserwując spotkanych ludzi, Reymont nazywa ich często „publiką”, zwraca uwagę na wygląd zewnętrzny, notuje szczegóły, które ukrywają emocje, jak na przykład przesadny makijaż kobiet, będący dla niego rodzajem maski. Istotny jest również ubiór ludzi, sposób ich zachowania, a w przypadku reprezentantów określonych narodów – ich cechy typowe i statystyczne. Mieszkaniec stolicy każdego odwiedzanego państwa – Berlina, Londynu i Paryża – jest dla niego charakterystyczny ze względu na pewną powtarzalność. I tak, Niemcy są leniwi, Anglicy lubią się dobrze zabawić, a Francuzi są szczupli, starzy i szybko mówią. Miasto, zdaniem Reymonta, wygenerowało u jego mieszkańców cechy statystyczne. Pisarz bardzo często używa przymiotnika „pospolity”; w Paryżu mężczyźni są dla niego pospolici i tłuści, nawet spotkani w hotelu Amerykanie są „bardzo pospolici”, a mężczyźni mają twarze „groszorbów – rzemieślników” [NP, 411].

W zapiskach podróży pisarz teatralizuje również życie codzienne i prozaiczne czynności. Spędzając czas wolny, zauważa, iż gospodyni w jednym z domów, w którym nocuje, „odgrywa pewną rolę”. Rozmawiając z napotkanymi ludźmi, Reymont zawsze przyjmuje postawę widza, stając się przekąźnikiem różnych odczuć i emocji. Przyjrzyjmy się więc różnego rodzaju odautorskim spostrzeżeniom, biorąc pod uwagę odwiedzone przez pisarza miasta, którym poświęcił w notatkach najwięcej miejsca: Berlinowi, Paryżowi, a w szczególności Londynowi, będącemu właściwym celem podróży.

Berlin jest pierwszym nowoczesnym miastem, które pisarz odwiedza. Ogarnia go tam melancholia wywołana pustymi o tej porze roku ulicami. Reymont jest wyraźnie znudzony: „Nuda to jedyne silne wrażenie, jakie się stąd wywozi” [NP, 376]. Skupia się na zabawach mieszkańców Berlina, wśród których dominują rozrywkowe przedstawienia i widowiska. Pisarz wybiera jedno z nich i udaje się do Pasażu Panopticum w celu obejrzenia na żywo Dahomejczyków, mieszkańców francuskiej kolonii w Afryce Zachodniej. Tam po raz pierwszy sygnalizuje sztuczność i teatralność opisywanej przestrzeni, widzi bowiem wypchane krokodyle i woskowe podobizny znanych ludzi. Dahomejczycy prześlizgują się między gośćmi w dużej bierhalle. Reymont zauważa „kobiety o silnie rozwiniętych piersiach”, po czym skupia się na przedstawieniu, w którym występują amazonki. Zachwyca się ich urodą, kontrastującą ze spoconymi obliczami widzów, mającymi „czerwone, obrzę-

kłe twarze". Publiczność w Berlinie to dla autora *Pielgrzymki* motłoch ze „stępiionymi nerwami”.

Opisując reakcje tłumu na występ zaklinaczy węży, pisarz zauważa: „W sali zamieszanie, ale po chwili już cała się trzęsie oklaskami i ten europejski, wielkomijski motłoch rozplęwa się z uciechy” [NP, 380]. W notatkach Reymonta z Berlina widoczna jest swoista inwersja; naturalni przedstawiciele Afryki, którzy mieli zabawiać reprezentantów cywilizacji wielkoprzemysłowej, są świadkami rozwydrzenia swoich upojonych alkoholem widzów. W oglądanym przedstawieniu Dahomejczycy stali się katalizatorem stłumionych i zakamuflowanych emocji wywołanych samą naturą spektaklu:

Tylko tych dzikich ciał, tych błysków wilgotnych źrenic na dźwięk śpiewów swoich i tego szalonego bojowego wrzasku, co zatrząsł nimi i omal nie rzucił w zamęt walki z bladymi twarzami, nie było w programie. [NP, 381]

Zdanie: „Dzicy skończyli przedstawienie” [NP, 381] ma wydźwięk ironiczny, nie do końca bowiem wiadomo, kogo można owym epitetem określić: widzów czy aktorów. Puenta jest więc szczególna: ściągnięci w wyniku europejskiego podboju Afryki jej rdzenni przedstawiciele niższej, według mniemania kolonizatorów, kultury, demaskują tak naprawdę prymitywizm białego człowieka i jego sposób spędzania wolnego czasu.

Londyn jako podstawowy cel podróży to miasto, któremu Władysław Reymont poświęca najwięcej miejsca w swoich zapiskach. W drugiej połowie XIX wieku stolica Anglii była metropolią znacznie większą od Paryża, stolicą potężnego, kolonialnego imperium, ekonomicznym centrum światowego handlu. Postrzeganie tego miasta przez pisarza ma zabarwienie pesymistyczne, w jego notatkach pobrzmiwają nastroje schyłkowe. Warto w tym momencie zwrócić uwagę na trzy najważniejsze konteksty, które dynamizują notatki podróźne Reymonta i mogły wpłynąć na jego postrzeganie stolicy Anglii, a także na sposób funkcjonowania relacji narracja – opis. Każdy z nich jest silnie naznaczony charakterem teatralnym i literackim, ma swoje emblematy, rytualne zachowania i charakterystycznych aktorów symbolicznego porządku, który można oddać przez schemat: „scena, fasada – rzeczywistość, naturalność”. Pierwszy wynika z faktu, jakim był cel wyprawy zarówno doktora Drzewieckiego, jak i samego Reymonta, czyli kongres teozofów. Dla pisarza stolica Anglii to miasto stowarzyszeń i klubów, do których zalicza on również europejską sekcję Towarzystwa Teozoficznego, utworzonego w Nowym Yorku w roku 1875. Założycielami towarzystwa byli: Helena Bławatska, Henry Steel Olcott i William Judge. Relacja z wizyty w Londyńskim Towarzystwie Teozoficznym zajmuje w zapiskach autora *Wampira* najwięcej miejsca, ale co istotne, żaden z elementów nauki Bławatskiej i jej

uczniów oraz następców nie jest wspominany w notatkach pisarza. Reymont nie komentuje nauk teozofów, nie ocenia ich, pisze przede wszystkim o głównych postaciach, czyli liderach kongresu oraz, wskazując ich naturalne predyspozycje i cechy wyglądu zewnętrznego, stara się zdefiniować przyczyny ich popularności.

W czasie obrad zjazdu teozofów pisarz widzi siedzącego na podwyższeniu Olcotta, zachwyca się jego postawą: „Ta duża postać jest tak niezwykła, że niepokojące wrażenie robi jego twarz żółtoczerwonawa” [NP, 405]. Wystąpienia poszczególnych delegatów przerywane są śmiechem i brawami. Sam Reymont w czasie kongresu jest wyraźnie zdystansowany, opis przestrzeni ma charakter statyczny, pozbawiony emocji. W sali, w której odbywa się spotkanie, pisarz zwraca uwagę przede wszystkim na dekoracje pomieszczeń, notuje dużo uwag o elementach potęgujących atmosferę tajemnicy. Są to przede wszystkim orientalne szczegóły wyposażenia wnętrza, jak na przykład gruba mata zaścieniająca podłogę. W centralnym miejscu sali widzi bardzo ważny rekwizyt całego kongresu: ogromny, umieszczony pośrodku portret Heleny Bławatskiej:

Ta jej twarz, pełna jakiejś czysto słowiańskiej dobroczynności, ma usta dziwnie ułożone, jakby pełne jakiejś nieokreślonej ironii, drgającej w kątach. Ogromne oczy o niezmiernie ostrym, przenikliwym spojrzeniu, biegły wskroś wszystkich. [NP, 406]

Szczególne wrażenie robi na nim Anna Besant, która po śmierci Bławatskiej w 1891 roku przejęła funkcję przywódczą w towarzystwie. Reymont zostaje jej przedstawiony, podziwia „ogromną słodycz i dobroć wyrażoną w jej twarzy” [NP, 408]. Besant neguje materializm współczesnej Europy oraz panujący tu kult wiedzy i nauki. Niektóre elementy jej wyglądu oraz określenie Izyda, jakie Reymont zapisuje, mogą mieć związek z kreacją Daisy z wydanego kilkanaście lat później *Wampira*¹³.

Drugim ważnym kontekstem, który należy brać pod uwagę w czasie lektury zapisków Reymonta, jest tło związane z dominującą w Anglii kulturą drugiej połowy XIX wieku, czyli z kulturą epoki wiktoriańskiej. Reymont widział w Londynie negatywne konsekwencje¹⁴ ostatnich lat panowania zmarłej w 1901 roku królowej Wiktorii: przeludnienie, zanieczyszczenie miasta, bezrobocie, biedę, niemożność porozumienia się wielu grup językowych. Był

¹³ Zob. E. Ichnatowicz, J. Tomkowski, *Witraż z wampirem*, „Twórczość” 1987, nr 10.

¹⁴ W czasie gdy Reymont był w Londynie, zakończono budowę architektonicznego symbolu tych czasów, czyli Tower Bridge („Most Wieżowy”) – mostu zwodzonego przez Tamizę w pobliżu Tower of London, od której bierze swą nazwę.

to jeden z najdłuższych nieprzerwanych okresów rządów jednego monarchy w nowożytnej historii. Symbolami Anglii u szczytu jej potęgi imperialnej i rewolucji przemysłowej zostały lokomotywa i maszyna parowa. Ale też czasy wiktoriańskie to, jak zauważył w swojej pracy *Popular Culture and Performance in the Victorian City*¹⁵ Peter Bailey, okres rozwoju kultury popularnej w postaci nadmiernego rozkwitu wielu form widowisk, przedstawień i scen teatralnych, które Reymont widzi na ulicach Londynu. W tej współczesnej wieży Babel pisarz miał prawo czuć się jak obcy; kilka lat później będzie pisał w *Wampirze* o „zgiełku” przecinających wszystko głosów.

Pierwszym rekwizytem epoki wiktoriańskiej jest statek, na którego pokładzie pisarz wypływa z Ostendy:

Maszyny dyszą ciężko i olbrzymie tłoki pracują nieustannie, te długie, podobne do jakiś bestii apokaliptycznych, stalowe ręce połyskują swoją wypolerowaną powierzchnią niby błyskawice i zdają się zwyciężać żywioły nad tym swoim jakby świadomym, nieustannym ruchem. [NP, 386]

W jego uwagach występuje animizacja martwych przedmiotów, ożywione maszyny sprawiają wrażenie tworów oderwanych od swego kreatora. Na statku płynącym do Dover Reymont spotyka dziwnie ubranego Holendra, który oświadcza mu, iż „szuka dobrych ludzi” i wyjeżdża z Europy w poszukiwaniu szczęścia i spokoju, kraju, w którym „jeszcze nie kopci cywilizacja europejska” [NP, 388]. Holender marzy o naturalności, o krainie, w której będzie z dala „od ludzi cywilizowanych i społeczności rozumnych” [NP, 388]. Przystroga przed cywilizacją¹⁶ wydaje się być wstępnym ostrzeżeniem, interludium wobec tego, co przyszedł autor *Ziemi obiecanej* zobaczy później w Londynie, w którym wiele razy będzie słyszał ulicznych kaznodziejów, nawołujących do ascezy i do porzucenia konsumpcyjnego stylu życia.

Dalszą drogę Reymont i Drzewiecki pokonują pociągiem. Pisarz zdziwiony jest jego „nieznaną u nas” szybkością [NP, 389]. Zauważa, iż w krajobrazie angielskim brak jest wsi, przeważają mury, piętrowe domy, kominy fabryczne i pałacyki. Notuje wszechobecne tablice reklamowe z napisem „Pears soap”: „Anglia wydała mi się krajem łąk i ogłoszeń” [NP, 390]. Po raz pierwszy zaczyna dostrzegać dekoracyjność, fasadowość opisywanej przestrzeni – wnioskuje, iż w Anglii ludzie prawdopodobnie stawiają domy, aby zakryć je reklamami.

¹⁵ P. Bailey, *Popular Culture and Performance in the Victorian City*, Cambridge 1998.

¹⁶ Por. A. Budrecka, *Zagadnienia natury i cywilizacji w twórczości Reymonta*, „Prace Polonistyczne” 1968, S. XXIV.

Pierwsze spotkanie pisarza z Londynem przypomina mu zagłębianie się w korytarze labiryntu¹⁷: „Wpadliśmy w labirynt ulic, placów, domów i ogrodów. Miasto tonęło we mgle. Dymy zasłaniały horyzont, tylko Tamiza zamigotała krętym pasem, kiedyśmy przez nią przelatywali i majaczyło tysiące wież i szczytów.” [NP, 390]. W ciągu kilku kolejnych dni Reymont niestrudzenie wędruje po mieście, całkowicie mu się oddając. W liście z Londynu do przyjaciela Ignacego Noireta pisze: „Ja tak sobie czas rozłożyłem, że śpię 8 godzin, 12 jeżdżę, chodzę i oglądam, a 4 piszę wrażenia”¹⁸. Choć Londyn jest dla niego brudny, to stara się zachować reporterski obiektywizm: „Miasto ogromne obszarem i gmachami jest brzydkie zupełnie. Przez szarość brudną murów wygląda jakby okopcone zupełnie... dla psychologa, malarza obyczajów, socjologa – kopalnia niewyczerpana” [NP, 404]. Podrażniony wszechobecnymi reklamami, ich krzykliwością, nazywa Londyn „ste-kiem osobliwości”.

Anglia jawi mu się jako „kraj sprzeczności”, a Anglicy to „lud najbardziej handlarski i zimny, który ujarzmił, podbija i wysysa narody sto razy silniejsze od siebie” [NP, 391]. Notuje skłonność Anglików do różnego rodzaju sportów i współzawodnictwa. To, co było przez wiele lat chlubą imperium, rewolucja przemysłowa, w oczach Reymonta jest już formą zdegenerowania życia społecznego; pisarz zauważa jedynie chęć mieszkańców Londynu do różnego rodzaju ekspozycji i prezentacji:

Uprawiają wszystko z jednaką siłą. Nie flirtują z niczym. To jest jedyny nieznanym w Anglii sport. Nie znają czasu na gadanie. Wszystkie prawie sklepy w wystawach są opatrzone cenami, żeby się kupujący z góry zdecydował i później nie nudził wybieraniem. [NP, 292]

Londyn jako stolica ówczesnego handlu, pieniądza, nie sprawia na nim dobrego wrażenia, to raczej miasto przypominające arenę, igrzyska, w czasie których dochodzi do głosu prymitywna forma dominacji i podporządkowania, składające się na rozwój kolonialnego imperium.

Trzecim równie istotnym kontekstem jest mroczna, nocna strona miasta, rewers kultury wiktoriańskiej, której symbolem może być historia o Kubie Rozpruwaczu¹⁹. W czasie gdy Reymont przebywał w stolicy Anglii, wciąż

¹⁷ Więcej na temat figury labiryntu czytaj w: M. Głowiński, *Labirynt, przestrzeń obcości*, w: te- goż: *Mity przebrane*, Kraków 1990; E. Rybicka, *Formy labiryntu w prozie polskiej XX wieku*, Kra- ków 2000.

¹⁸ W. S. Reymont, *Korespondencja 1890–1925*, s. 446.

¹⁹ Por. E. Paczoska, *Stolica „świata zwyrodniałego”. Londyn w literaturze angielskiej i polskiej po- czątków XX wieku (z rzutem oka na następne stulecie)*, w: tejsze, *Prawdziwy koniec XIX wieku*, War- szawa 2010, s. 63.

jeszcze żywa była legenda seryjnego mordercy, działającego w okolicach Whitechapelu w roku 1888 (od sierpnia do listopada). Kuba Rozpruwacz był bodajże pierwszą negatywną ikoną kultury masowej wraz ze swoim miejskim kontekstem. Jego czyny współtworzyły antymitologię Londynu okraszona licznymi teoriami spiskowymi. Działający w nocy morderca nazaczył miejski labirynt realnym niebezpieczeństwem i odczuciem ludzkiej niepewności w przestrzeni, którą człowiek sam sobie wykreował. Również dla Reymonta noc odsłania ukryte, pełne pożądań i mrocznych zachowań życie miasta. Przechadzając się po nocnym Londynie, pisarz odkrywa jego kulisy, słyszy najczęściej hałasu i różnego rodzaju dźwięków oraz obserwuje mieszkańców metropolii, którzy są wiecznie rozbawieni, nadużywają alkoholu i uczestniczą w niewyszukanych rozrywkach: „Śmiechy rozpustne, żarty grube krzyżują się jak race w powietrzu” [NP, 402]. W czasie jednego ze spacerów Reymont widzi trzy pijane, tańczące dziewczynki oraz zezwierzęcone twarze oklaskujących je widzów. Przestrzeń, którą obserwuje, ma charakter sceny, są widzowie i aktorzy, którzy mają zbyt mocny makijaż na obliczach: „wymalowane twarze kokot ciągną się sznurami” [NP, 402]. Podobnie obserwował nocny Londyn bohater *Człowieka tłumy* Edgara Allana Poe²⁰.

Pisarz odbiera Londyn sensualnie, wszystkimi zmysłami: „Zapach zgniłych ryb i gnijącego drzewa drażni. Jatki na trotuarze i na hakach wiszą rozcięte i ociekające krwią barany. Krew plami bruk i sączy się rynsztokiem” [NP, 394]. Wrażeniem dominującym, jakie ogarnia Reymonta, jest doznanie nadmiaru i chaosu, pasaże są „rozkiełznane” i „dzikie”: „Jest się wśród burzliwej fali morza, która porywa i niesie ze zgiełkiem” [NP, 292]. Za Simmlem można powiedzieć, iż pisarz zaczyna odczuwać „wzrost napięcia podniet nerwowych”²¹. Uliczki z kolei są dla niego dnem rynsztoków, a domy „czarne, szopy na pół rozwalone, okna pozamykane szmatami, drzwi wiszące na jednych zawiasach. Ludzie snują się jak cienie i psy węszą i kopią w kupach śmiecia” [NP, 394]. Budynki ociekają brudem, wszystko przepelnia odrażający zapach. Nawet wystawy sklepowe, które w Paryżu tak hipnotyzowały Baudelairońskiego *flâneura*, dla Reymonta w Londynie są brudne i „zawieszane wstrętnymi łachmanami”. Doznania, jakie notuje wszystkimi zmysłami, stają się dla niego nieprzyjemne, ostre; są to wstrętne „zapachy

²⁰ „W miarę jak mroki nocne gęstniały, zaciekawiłem się coraz bardziej tą widownią uliczną, gdyż nie tylko ogólny charakter tłumy zasadniczej uległ zmianie (mianowicie wraz ze stopniowym odpływem lepszych części ludności jeły zanikać szlachetniejsze jego rysy, a jaskrawiej występowały lichsze, ile że spóźniona pora wywabiła wszelkie męty z kryjówek)...”, E. A. Poe, *Człowiek tłumy*, przeł. S. Wyrzykowski, w: tegoż, *Opowiadania*, t. 1, Warszawa 1989, s. 190.

²¹ G. Simmel, *Mentalność mieszkańców wielkich miast*, w: tegoż, *Socjologia*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 1975, s. 514.

ginu i brandy”, zapachy krwi i śmieci. W listach do brata Franciszka narzeka na pogodę (deszcze i mgły) oraz ogólne zmęczenie²².

Jak zauważyła Ewa Rewers, istnieją co najmniej trzy sposoby percepcji miejskiego uniwersum: perspektywa pielgrzyma, weryfikującego cel swojej podróży z jego wyobrażeniem, strategia pieszego, spacerowicza, niwelującego dystans łączący go z przestrzenią, i perspektywa „Ikara słonecznego lub boskiego oka”²³, czyli podmiotu patrzącego na miasto niejako z góry, wyabstrahowanego od jego problemów. Strategia Reymonta w *Notatkach* byłaby realizacją drugiej perspektywy, postawą jednostki, którą miasto – moloch wchłania i która sama zaczyna być jego częścią. Dodatkowo chaos miasta, szum i gwar w notatkach autora *Ziemi obiecanej* zaburzą psychosomatyczne działanie własnego organizmu: „Za dużo odbiera się tu wrażeń, za prędko i wyczerpująco się tutaj żyje” [NP, 392]. Londyn, widziany okiem młodego, wrażliwego podróżnika, jest „miastem – piekłem”, stolica Anglii go męczy. W Londynie pisarz zwraca przede wszystkim uwagę na kilka rozpoznawalnych budynków, jak na przykład tajemnicze opactwo Westminster Abbey, które napawa go lękiem, oraz na katedrę świętego Pawła, posiadającą „potężne mury pozbawione wszelkich ozdób”. Wizyta w katedrze prowokuje pisarza do krytycznych rozmyślań na temat wyglądu angielskich kobiet, pisarza szczególnie interesuje fizjonomika – kilka miesięcy wcześniej czytał słynne dzieło Cesarego Lombroso²⁴:

Mają przeważnie wspaniałe włosy. Większość brunetki, typ tak znany na kontynencie rudowłosych jest w Londynie dosyć rzadki. Twarze szczupłe, długie, o bardzo delikatnej płci, głowy małe i czoła proste [...] Przeważają barwy ciemne, przy tym widać najwyraźniej, że kobiety tutaj nie umieją się ubierać. Błękit przy czarnym – to ich ulubiona przyprawa. [NP, 399]

Chodząc po Londynie, trafia do Hyde Parku i notuje, iż jest w nim mało drzew, obserwuje też wiele pochodów i procesji religijnych, dziwią go pijące w szynkach kobiety, zaczepia go młoda prostytutka z Warszawy, z którą przeprowadza krótką rozmowę. Scena ta znajdzie się później w *Wampirze* – Zenon, główny bohater powieści, również spotyka dwie występne Polki. Wieczorem, obserwując tłumy, Reymont zauważa, iż ta sama publiczność, która

²² W. S. Reymont, *Listy do rodziny*, oprac. T. Jodełka-Burzecki i B. Kocówna, Warszawa 1975, s. 62–64.

²³ Por. E. Rewers, *Post – polis: wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*, Kraków 2005, s. 64–65.

²⁴ Reymont czytał wydanie z 1887 roku, którego pełny tytuł brzmiał: *Geniusz i obłąkanie w związku z medycyną sądową, krytyką i historią*, przeł. J. L. Popławski, Warszawa 1887. Por. notatkę z 23 grudnia 1893 w: W. S. Reymont, *Dziennik nieciągły 1887–1924*, s. 133.

brała udział w pochodach religijnych, teraz przebywa na ulicach. Dostępność wielu religii, wszechobecność i aktywność licznych sekt oraz wierzeń religijnych była wtedy w zasadzie wizytówką londyńskiego tłumu, odnotowali ją także podróżujący w tym samym czasie po Anglii Ignacy Maciejowski i Kazimierz Chłędowski²⁵.

Zniecierpliwienie, ciągle podrażnienie zmysłów znajduje odzwierciedlenie w niechęci do zapisywania własnych doznań. Pisarz, który marzył nie tylko o karierze teatralnej, ale i malarskiej, patrząc na Londyn jako artysta zauważa, iż „nie ma w nim ani barw, ani linii, które by zadawałniały subtelniejsze poczucie piękna” [NP, 404]. Po kilku dniach pobytu w Londynie Reymont notuje, iż „pragnie ogromnie wsi i odpoczynku” [NP, 409]. Optymizmem napawa go wyłącznie myśl o rychłym zobaczeniu Paryża.

Warto w tym momencie zestawić wizję Reymonta z innymi, wcześniejszymi wizerunkami Londynu utrwalonymi w literaturze i sztuce²⁶. W 1831 roku do Londynu przyjeżdża Juliusz Słowacki. O mieście tym wyraża się niemalże ekstatycznie, donosząc w listach do rodziny o maszynach parowych, mostach nad Tamizą i lampach gazowych²⁷. Ale w drugiej połowie XIX wieku zaczyna dominować pesymistyczne spojrzenie na stolicę Anglii, o czym pisze Ewa Paczoska, wskazując na Johna Ruskina i Williama Morrisa, jako twórców, u których następuje zanik optymistycznego przedstawiania miasta²⁸. Jako jeden z pierwszych, ale i zarazem najpełniej w XIX wieku wizerunek „mrocznego” Londynu w sztukach plastycznych przedstawił Gustave Doré; w książce z 1872 roku zatytułowanej *London: A Pilgrimage*²⁹ (*Londyn: Pielgrzymka*) zamieścił 180 rycin będących wynikiem jego wcześniejszych (opłaconych przez wydawcę) pobytów w stolicy Anglii. Ryciny te były szokiem dla odbiorców, wywołały szczere oburzenie wielu krytyków i zostały uznane za wulgarne i naturalistyczne, nadmiernie eksponujące ubóstwo oraz przeludnienie Londynu. Na poszczególnych ilustracjach widać wylewający się, kotłujący na ulicach tłum zabiedzonych, chorych bezrobot-

²⁵ Por. E. Ferens, *W poszukiwaniu wzorca cywilizacyjnego. Ignacy Maciejowski i Kazimierz Chłędowski z wizytą w Anglii*, w: *Europejczyk w podróży 1850–1939*, red. E. Ignatowicz, S. Ciara, Warszawa 2010, s. 197.

²⁶ Por. obszerne studia poświęcone podróży w literaturze XIX i XX wieku zebrane w: *Podróż i literatura, 1864–1914*, red. E. Ignatowicz, Warszawa 2008 i *Europejczyk w podróży 1850–1939*, dz. cyt.

²⁷ Por. A. Kowalczykowa, *Słowacki europejski*, w: *Słowacki współczesny*, red. M. Troszyński, Warszawa 1999, s. 10–11.

²⁸ Por. E. Paczoska, *Stolica „świata zwyrodniałego”...*, s. 61.

²⁹ *London: A Pilgrimage*, text. B. Jerrold, ilustr. G. Doré, introduction: P. Ackroyd, Anthem Press, London 2005.

nych starających się o pracę czy mikroskopijne ogródki wysokich kamienic. Najbardziej wstrząsający szkic przedstawia dziewięcioosobową rodzinę śpiącą w nieszczęśliwym domu z mostów nad Tamizą.

Do Ameryki przez Londyn jechał również w 1876 roku Sienkiewicz i chociaż autor *Trylogii* zwracał w czasie podróży uwagę na te same fenomeny, które rejestrował Reymont, to spostrzeżenia Litwosa i ich styl mają charakter zgoła odmienny. Sienkiewicz również zauważa szybkie pociągi, ale swoje zdziwienie przyobleka od razu w anegdotę³⁰. Tego typu kreowanie opowieści wprowadza istotny dystans, którego brak jest w uwagach Reymonta. Sienkiewicz, przekornie deklarujący, iż jego angielskie uwagi mają „wartość notatek spisanych w wagonie”, stara się jednak patrzeć na Londyn z uwzględnieniem podłoża społecznego i politycznego. Cierpliwie wyjaśnia panujące na wyspach stosunki, sprowadzając je do kontekstu znanego polskim czytelnikom, ubarwia opowieść anegdotą bądź porównaniem, nie unika ironii. Anglia nie jest dla niego krajem egzotycznym, ciekawi go, ale nie przeraża, nie konsternuje go również brak znajomości angielskiego. Londyn nie wydaje mu się specjalnie pociągający, w zestawieniu z Paryżem określa go jako „powierzchnowy”, ale większość spraw, które przykuwają jego uwagę, ma swój kontekst pozytywny, jak instytucja zwana „Żółtym domem”, czyli przytułek dla dziewcząt, opłacane w terminie składki różnych towarzystw czy latarnie gazowe („które służą tu nie tylko po to, aby wróble miały na czym siadać”³¹). W Hyde Parku, podobnie jak Reymont, notuje rozmaitość ludzkich twarzy, nie pisze o nich krytycznie. Często uwagi Sienkiewicza są wynikiem skupienia się na wybranym szczególe życia miejskiego, takim jak „sprawiedliwa” – według niego – bójka między woźnicą i sprzedawcą pomarańczy czy spotkanie z zabiedzonym, angielskim chłopcem, będącym jednocześnie reprezentantem wielkiego imperium.

W porównaniu z listami Sienkiewicza naprędce szkicowanym rozmyślaniami Reymonta brakuje namysłu nad tekstem, sposób sporządzania zapisków, szczególnie w krótkim fragmencie z Berlina, przypomina notowanie czynione przy okazji oglądania wystaw muzealnych, podmiot jest wycofany i skupiony bardziej na przedmiocie obserwacji niż na własnych reakcjach. Wtedy też strategia widza ujawnia się najpełniej. Z kolei w Londynie pi-

³⁰ „Szybkość ta rzeczywiście jest zadziwiająca. Nie robiłem wprawdzie prób, jakie robił jeden z naszych starterów wyścigowych, gdy wysadziwszy laskę przez okno, słyszał wyraźnie odgłos: trff!, jaki wydawała też laska uderzająca o słupy telegraficzne; niemniej jednak pomyślałem sobie, że gdyby naszym wagonom przyszło galopować podobnie, zaraz na pierwszej stacji zziąłyby się tak dalece, że trzeba by je koniecznie do stajni odprowadzić” (H. Sienkiewicz, *Listy z podróży do Ameryki*, Warszawa 1986, s. 27).

³¹ Tamże, s. 39.

sarz jest już nie tylko biernym obserwatorem, ale i współuczestnikiem wydarzeń, jako spacerowicz daje się unieść tłumom, inicjuje przypadkowe dyskusje, stara się jak najszybciej pokonać przestrzeń, aby zobaczyć jak najwięcej. Wpływa to niestety też i na styl oraz sens zapisywanych spostrzeżeń, wiele z tych uwag ma bowiem charakter pobieżny, warsztatowy, doraźny³². Nie ma w nich kontekstualizacji czy prób zracjonalizowanego uszeregowania własnych wrażeń; Reymont nie konfrontuje polskiej kultury z innymi kulturami, w nadmiarze obecnymi na ulicach Londynu. Omawiane uwagi nie tworzą jednolitej całości, to raczej szkicowa próba chaotycznego zapisu własnych wrażeń; pisarz notuje to, co widzi, i w chwili, w której widzi. Przeciążony wrażeniami, zmęczony liczbą ludzi na ulicach Reymont dokonuje w tekście „zawłaszczania” świata³³, stosując kilka zabiegów związanych z teatralizowaniem rzeczywistości. Jego ocena tłumy nie ma charakteru pogłębionego, autor *Wampira* nie wychodzi poza ówczesne oceny wielkomiejskiej dżungli. Tłum męczy pisarza, który nie stara się go zrozumieć, bazuje na stereotypach, przedstawieniach i utrwalonych w literaturze tamtych czasów reprezentacjach. Wydaje się też, że ta przewalająca się po ulicach Londynu masa w naturalny sposób go przerasta, zniechęca do pisania, napawa rezygnacją i zwątpieniem we własne zapiski. Swoją londyńską włóczęgę kończy w następujący sposób: „Nie chce mi się nic pisać [...] Miasto – piekło, jakim mi się wydaje Londyn, męczy mnie. Nie mogę się zebrać [...] Nawet notować mi się nie chce...” [NP, 409].

25 lipca podróżnicy przyjeżdżają do Paryża. To pierwsze spotkanie pisarza z miastem, które w przyszłości bardzo polubi i w którym zamieszka na dłużej. Początkowo oglądany Paryż³⁴ wydaje mu się brzydki: „domy proste, płaskie, ulice brudne” [NP, 410]. Ale stopniowo zaczyna Reymonta ogarniać entuzjazm³⁵, jest przepojony optymizmem, nawet słońce w Paryżu „świeci jaskrawo i ciepło” [NP, 410]. Opisując konkretne zabytki nadużywa określeń w rodzaju „przepyszny”, „równy”, „czysty”, „ładny”, „wymierzony”. Podziwia zachód słońca, twierdząc, iż jest to najwspanialszy zachód, jaki kiedykolwiek

³² Jego konstatacje, jak zauważała Beata Utkowska, mają charakter amorficzny, „nieprzewidywalny i chaotyczny”. Por. B. Utkowska, *Notatki z podróży w „Dziennikach” Władysława Stanisława Reymonta*, w: *Podróż i literatura, 1864–1914*, s. 437.

³³ Por. P. Kowalski, *Droga, wędrówka, turystyka w kulturze popularnej*, w: *Wędrować, pielgrzymować, być turystą*, red. P. Kowalski, Opole 2003, s. 17.

³⁴ Por. również A. M. Pycka, *Obrazki z Francji w korespondencji i notatkach podróżnych Władysława Stanisława Reymonta*, w: *Inny Reymont*, red. W. Książek-Bryłowa, Lublin 2002. Autorka zwraca uwagę na walory plastyczne i kolorystyczne opisów Paryża w notatkach pisarza.

³⁵ Stolica Francji pozostała do końca życia Reymonta miastem nieustannych fascynacji; lubił w nim przebywać i chętnie tam jeździł, por. F. Ziejka, *Paryż młodopolski*, Warszawa 1993, s. 220.

wiek widział w życiu. Wieczorem, w dniu przybycia, ogląda rewię teatralną na Polach Elizejskich. Zauważa starość aktorek, ale jest pod wrażeniem ich kostiumów: „Grają tak, że trzeba sobie przypominać, że to teatr, nie życie samo” [NP, 411]. Paryż intryguje pisarza, który notuje przede wszystkim kolorystykę oraz zmienność barw na historycznych budynkach, wywołaną położeniem słońca.

Wiedziony reporterską dociekliwością pisarz odwiedza też Château Rouge, Czerwony Pałac, dom noclegowy – jak sam tłumaczy – „wystawę nędzy paryskiej”. To najciekawszy przybytek, jaki odwiedza, wcześniej na ulicach był urzeczony studencką atmosferą stolicy Francji, młodością i żywiołowością tłumów. W popularnej noclegowni widzi miejską biedotę, obserwuje nędzarzy, prostytutki, ludzi wykolejonych. Przestrzeń budynku rejestruje jako ciąg zmieniających się obrazów: „Zapalają gaz i widzę nowy obraz” [NP, 414]. W końcu płaci kobiecie chorej na trąd, żeby mu zatańczyła. To finalne doświadczenie podróży – pisarz ma już świadomość tego, że każde zbiorowisko ludzi jest sceną mającą swoją publiczność oraz, co najistotniejsze, kulisy „grzęzawiska wielkiego miasta” [NP, 415].

Reymont w swoich notatkach podróży dokonuje specyficznego „oswojenia” świata. Lokując poznawany, nowoczesny chaos wielkich metropolii w obrębie znanych sobie kategorii, dzieląc rzeczywistość na eksponowaną i ukrytą, na sztuczną i prawdziwą, a ludzi na tych, którzy odtwarzają określone role, i na tych, którzy wydają mu się naturalni, wpisuje własne narracje w ramy wielowiekowej, kulturowej metafory, mówiącej o tym, iż świat jest teatrem. Małgorzata Czermińska zauważyła, iż podróż to swego rodzaju proces polegający na budowaniu tożsamości³⁶. Gdy po roku od wyjazdu do Berlina, Londynu i Paryża pisarz odwiedza Włochy, ma już sprecyzowany cel swojej podróży, jedzie „po wrażenia, po zaczerpnięcie powietrza i barw nowych, po ujrzanie arcydzieł ludzkich i cudów przearczydzielonych natury – przyrody [...] zobaczyć niebo, marmury i morze”³⁷. Relacja z tej wizyty to zapiski zgoła odmienne, przeważają doznania harmonii³⁸ i zachwyty nad obserwowanymi krajobrazami czy nawet urodą hotelowych pokoiówek. Pisarz, który zna szczegóły składające się na życie w wielkiej metropolii, z Rzymem żegna się już ekstatycznie: „Adio! Roma. Do widzenia! – posyłam ci”³⁹.

³⁶ M. Czermińska, *Podróż jako budowanie tożsamości. Rekonstrukcja narracji niekompletnych*, w: *Narracja i tożsamość (II). Antropologiczne problemy literatury*, s. 126–138.

³⁷ W. S. Reymont, *Dziennik nieciągły 1887–1924*, zapis z 8 marca 1895 roku, s. 164.

³⁸ B. Utkowska określa te zapiski jako „koturnowe”: „Nacisk położył w nich pisarz na sztukę, architekturę, przyrodę, co zdecydowanie uspokoiło rytm relacji – a i on sam, jako obserwator, wydaje się bardziej wyciszony, stonowany” (B. Utkowska, dz. cyt., s. 442).

³⁹ Tamże, zapis z 7 maja 1895 roku.

The City as a Theatre. The Picture of London in Władysław Stanisław Reymont's Early Travel Notes

Summary

Władysław Stanisław Reymont's *Notatki podróżne* is the notes from the writer's journey abroad in 1894. In the present paper the author analyses the ways of organizing semantics of the notes, which are connected with theatricalizing the writer's own experience and perceiving the reality in the categories adequate for the theatrical stage. The main strategy Reymont employs is the role of the spectator, who presents described cities (Berlin, London, Paris) in the categories adequate for the theatre; the world is a spectacle of various kinds of behaviours and characters taking part in a number of performances. In this way the writer sets his own narration in the framework of the centuries-old, cultural metaphor, which says that the world is a theatre.

Mirosław Gołuński
Uniwersytet Kazimierza Wielkiego
w Bydgoszczy

Dekonstrukcja mitu jako (ponowna) mitologizacja (Parnicki i Hegel)

I

Problem, który poruszam w niniejszym szkicu jest o wiele szerszy i poważniejszy niż można by sądzić. Wydaje się bowiem, że to jedna z tych kwestii, które znajdują się u podstaw ludzkiego poznania. I choć wiele wskazuje, że problem ten został już rozpoznany, spotyka się go na tyle często, że nie sposób przejść obok niego obojętnie. W nauce różnie jest nazywany. Najbliższym do opisanego tego zjawiska pojęciem byłaby „ślepa plamka”, odwołująca się do metafory z zakresu fizjologii postrzegania. Polega ona na tym, że badając jakikolwiek przedmiot z wybranej przez nas perspektywy, właśnie ta nam najbliższa staje się dla nas „przezroczysta”, a co za tym idzie nie uwzględniamy jej w toku pracy, przez co staje się ową ślepą plamką w polu naszego widzenia.

Dla prowadzonych tutaj rozważań interesujące są daleko idące konsekwencje tego zjawiska, dające zwłaszcza w naukach humanistycznych rezultaty czasami długo niedostrzegane zarówno przez jej autorów, jak i przez interpretatorów. To zresztą jeden z najpoważniejszych zarzutów, jakie naukom humanistycznym stawiają nauki ścisłe. Inna sprawa, czy te ostatnie są od tego aby na pewno wolne?

Wprowadzone przez mnie pojęcie mitu będę używał przede wszystkim w dwóch znaczeniach. Po pierwsze, odwołuję się do podstawowego jego znaczenia, które Mircea Eliade ujmuje w lakonicznej definicji: „Mit przedstawia

świętą i *prawdziwą* historię (opowieść), a także stanowi przykładowy model dla wszystkich znaczących przejawów ludzkiej aktywności”¹. I te opowieści, znaczące również dla Lévi-Straussa², są tutaj najistotniejsze. Po drugie, są to dla mnie idee i sposoby myślenia, które wynikają z naszych przekonań i uroszczeń czy „prze(d)sądów”, jak to definiuje Hans-George Gadamer³. Przy tym interesuje mnie, w jaki sposób dokonywane są zabiegi dekonstruowania mitów pierwszego rodzaju w celu uczynienia z nich mitów drugiego rodzaju.

Dwa przywołane w tytule szkicu przykłady znacznie się między sobą różnią, choć zachodzi między nimi swoista paralela. Różnią się, ponieważ Parnicki jest pisarzem i analizowany przez mnie przykład pochodzi z jednej z jego powieści, Hegel zaś to filozof, a co za tym idzie, jego tekstom przyznajemy zupełnie inny status epistemologiczny. Różnią się również tym, że bohaterowie Parnickiego dokonują opisywanych tu zabiegów świadomie, Hegel zaś – jak sądzę – tego absolutnie nie zauważył (choćby dlatego, że ten autokrytyczny sposób myślenia był wówczas praktycznie nieobecny w refleksji filozoficznej)⁴. Jednocześnie obaj odwołują się do historii, Parnicki wszak to jeden z najwybitniejszych twórców powieści historycznej – i to nie tylko w Polsce, natomiast jednym z najważniejszych dzieł niemieckiego filozofa są *Wykłady z filozofii dziejów*. O związkach między tymi twórcami pisała w wysmienitym tekście Dorota Heck⁵. Niniejszy szkic jest jedynie skromną głosą do tego artykułu, poruszającą jednak zagadnienie, o którym D. Heck się nie wypowiada. Ośmielony tekstem badaczki, na nich dwóch skupię swoją uwagę⁶.

¹ „Myth represents a sacred and *true* story, and constitutes the exemplary model for all significant human activities”, zob. M. Eliade, *Foreword*, w: B. Feldman & R. D. Richardson, *The Rise of Modern Mythology. 1680–1860*, Bloomington/London 1972, s. XV.

² C. Lévi-Strauss, *Struktura mitów*, w: tegoż, *Antropologia strukturalna*, przeł. K. Pomian, Warszawa 2000, s. 189.

³ H.-G. Gadamer, *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, przeł. B. Baran, Warszawa 2007.

⁴ Jedynym filozofem, u którego ślady tego typu autokrytycznego myślenia rozpoznałem, jest Giambattista Vico (G. Vico, *Nauka nowa*, przeł. J. Jakubowicz, b.m.w. 1966), ale znaczenie jego myśli w czasach i kręgach bliskich Hegłowi było praktycznie nierozpoznane, choć, jak zauważa Isaaah Berlin, nie był on obcy wczesnoromantycznej myśli niemieckiej. Por. I. Berlin, *Mag północy. J. G. Hamann i źródła nowożytnego irracjonalizmu*, przeł. M. Pietrzak-Mertai, Warszawa 2000.

⁵ D. Heck, *Czy Parnicki mógł inspirować się heglizmem? Wstępne rozpoznanie*, w: *Inspiracje Parnickiego. Materiały z konferencji historycznoliterackiej „Inspiracje Parnickiego”, Katowice 2–3 grudnia 1999*, Katowice 2000.

⁶ Mam oczywiście świadomość, że warto między te dwie postacie wprowadzić przedstawiciela nauk historycznych, gdyż moje refleksje są w pewnym sensie rozwinięciem modelu

II

W pierwszej części powieści *Nowa baśń* Teodor Parnicki w modelowy sposób ukazuje proces dekonstrukcji opowieści mitycznej, która w wypowiedziach bohaterów natychmiast staje się nowym mitem, mającym służyć ściśle prywatnym celom mitotwórców⁷. By opisać ten proces, należy przybliżyć nieco treść utworu.

Jednym z głównych wątków *Robotników wezwanych o jedenastej* jest próba odpowiedzi na pytanie o tożsamość ojca tego, który w przyszłości zostanie św. Stanisławem ze Szczepanowa. Podstawowa wersja głosi, że po zdobyciu Kijowa, księżniczkę Predslawę, matkę Stanisława, zgwałcił Bolesław Chrobry. Czy jednak to on jest ojcem przyszłego arcybiskupa krakowskiego? Własną wersję wydarzeń podaje Łukasz Żydzieta, wówczas czternastolatek, który przebywał w Kijowie. W czasie trwania akcji powieści pełni funkcję biskupa kijowskiego. Według niego pierwszym, który cieleśnie zbliżył się do księżniczki, uprzedzając polskiego księcia, był biskup krakowski Aron. Hipoteza ta jest mało prawdopodobna, ponieważ Aron był mnichem i zasłynął z cnotliwego życia. Łukasz zrobi wiele, by swoją wersję uprawdopodobnić. Zasadniczym zabiegiem staje się próba podważenia tożsamości tego pochodzącego z Irlandii mnicha⁸.

Interesująca nas część powieści rozgrywa się w ostatnią noc życia Arona w roku 1059. Z toczonych przez niego i jego dwóch interlokutorów rozmów, a byli nimi wspomniani Stanisław ze Szczepanowa oraz Łukasz Żydzieta, wyłania się obraz życia umierającego hierarchy. Szczególnie sporne okazuje się kilka lat z jego życia, o których nic nie wiadomo. Aron zaginął. Wyłowiony po jakimś czasie z Kanału La Manche twierdził, że stracił pamięć. Te właśnie lata, mniej więcej między 1022, z którego pochodzi ostatnia informa-

zaproponowanego przez Haydna White'a w *Metahistory* (H. White, *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore and London 1973). Dlatego też niniejszy tekst jest jedynie częścią zaplanowanego eseju, w którego skład wejdą jeszcze części poświęcone Lelewelowi i Derridzie.

⁷ Analizowany tu fragment powieści Parnickiego był już przedmiotem mojego zainteresowania, ale w zupełnie innym kontekście, niezwiązanym z proponowaną tutaj problematyką. Por. M. Gołuński, *Wiecznie powracające słowo. Mit walijski w „Robotnikach wezwanych o jedenastej” Teodora Parnickiego*, w: *Mity słowa, mity ciała*, red. L. Wiśniewska i M. Gołuński przy współpracy A. Stempki, Bydgoszcz 2007.

⁸ Aron to postać historyczna, choć jego irlandzkie korzenie są tylko domniemane, na co zwraca uwagę Jerzy Strzelczyk: J. Strzelczyk, *Iroszkoci w kulturze średniowiecznej Europy*, Warszawa 1987, s. 421 i n. Galijskie pochodzenie Arona było oczywiste dla historyków XIX-wiecznych. Por. J. Lelewel, *Polska wieków średnich czyli Joachima Lelewela w dziejach narodowych polskich postrzeżenia*, t. 4, Poznań 1851, s. 405.

cja o Aronie opuszczającym Pireus [NB1, 78]⁹ a momentem wyłowienia go w roku 1028 [NB1, 176] są przedmiotem sporów i domysłów.

Podczas tej nocy, Łukasz, powołując się na baśń (bohaterowie Parnickiego bardzo rzadko używają słowa mit) irlandzką, choć również częściowo cymbryjską (czyli walijską) [NB1, 65], opowiada mityczną wersję historii Irlandii. Zgodnie z nią około roku 1016¹⁰ pojawia się w Irlandii uzurpator, który podaje się za syna króla Mareduda¹¹ i zgłasza pretensje do tronu. Ma on na imię „Pwyl, lubo powieści innych chcą utożsamiać samozwańca owego nie z Pwylem samym, co z Pwyla synem; miał zaś ten syn na imię coś jakby Prdr... Predr... Prydr... a może i Pryderi...” [NB1, 66]. W dalszym ciągu swej narracji Łukasz stwierdza, że samozwaniec po początkowych sukcesach musiał stanąć do walki z Wenedyczykami, czego jednak bardzo się obawiał i w związku z tym:

[...] królestwa pozaziemskiego władcę, zowiącego się Araun (co – mówią znawcy w Kambrii – odmianą jest tylko błędną imienia Aron), na pomoc sobie wezwał. Zamienili się osobowościami; istotnie stanął do boju przeciwko Wenedyczykom rzekomy już tylko Mareduda syn, lecz także i Pwyla, Pryderi czy Peredur (byliście łaskawi oświecić mnie) względnie sam Pwyl rzekomo, tak czy owak, naprawdę Aron. Nie oparł się przerażeniu przecież także i on; do bitwy stanąwszy, z pola bitwy uciekł haniebnie, powiadają. Znikli bez wieści, jakby się pod ziemię zapadli... [NB1, 67]

⁹ Dla uproszczenia lektury cytaty z powieści Parnickiego zaznaczam skrótem tytułu, numerami tomu i strony ze wskazanego tu wydania: T. Parnicki, *Nowa baśń*, t. 1, w: *Robotnicy wezwani o jedenastej...*, Warszawa 1972 (dalej: NB1).

¹⁰ Rok wystąpienia samozwańca ustaliłem na podstawie stwierdzenia Łukasza: „Król Brian nie żył wtedy od dwu co najmniej lat, poległ był w bitwie zwycięskiej, jaką stoczył z Duńczykami czy Norwegami nad Dublinem miastem panującymi naonczas” [NB1, 66]. W. Lipoński, *Narodziny cywilizacji Wysp Brytyjskich*, Poznań 2001, s. 304 i n.; por. J. O’Beirne Ranelagh, *Historia Irlandii*, przeł. K. Baczyńska-Chojnacka, P. Chojnacki, Warszawa 2003, s. 40 i n. Historyczny król Brian Boru poległ w bitwie pod Clantarf w 1014 roku, w której zresztą zwyciężył, a zabili go wikingscy maruderzy. Bitwa ta miała duże znaczenie dla celtyckości Irlandii, gdyż powstrzymała na zawsze napór wikingów. Jednak po śmierci króla Briana i jego dwóch najstarszych synów zaczął się w Irlandii okres zawieruchy i choć można wskazać kolejnych władców, to jednak żaden nie sprawował faktycznej władzy nad krajem i zapewne możliwe były liczne wystąpienia różnego rodzaju uzurpatorów. Por. L. de Paor, *Wiek wojen z Wikingami (IX i X wiek)*, w: *Historia Irlandii*, red. T. W. Moody i F. X. Martin, przeł. M. Goraj-Bryll i E. Bryll, Poznań 1998, s. 103 i n.; tamże, B. Ó Cuív, *Irlandia w XI i XII wieku (około 1000–1169)*, s. 113 i n.; S. Grzybowski, *Historia Irlandii*, Wrocław 1977, s. 81 i n.

¹¹ Trudno dociec, kim był przywołany przez Łukasza Żydzięta Maredud. Być może jest to zniekształcenie imienia króla Leinsteru, które brzmiało Máel Mórda. Władca ten w bitwie pod Clantarf stanął po stronie wikingów i prawdopodobnie poległ, podobnie jak król Brian. Por. L. de Paor, dz. cyt., s. 105 i n. oraz 417.

A zapadli się pod ziemię, ponieważ królestwo Arona było „poza ziemią, czyli poza ziemią powierzchnią. Że zaś nic nie wiadomo tym, by latać był władny, nie mogło to być królestwo w niebie, a jeśli nie będąc w niebie i na ziemi także nie było, oczywiście: – pod ziemią znajdowało się” [NB1, 67]. Powstaje pytanie, kto rządzi w podziemiu, skoro – jak mimochodem zauważa Łukasz – zamienili się rolami tylko na rok. Według ludu są dwie możliwości, albo jeden drugiego zamordował, albo – ponieważ obaj byli tchórzami – podzielili się nim [zob. NB1, 68].

Dotąd Chazar relacjonował opowieści zasłyszane. W dalszym ciągu swojego wywodu podejmuje interpretację zasłyszanej historii:

Czy nie mniemacie, iż raczej jednak królestwo pozaziemskie Arona z baśni owej jest to niebo, ale nie podziemie, w tym mianowicie sensie, że poprzez przeistoczenie powrotne mowy wyobraźni w prawdy mowę, czy mowy niedorzecznej w rozsądną, objawiłby się Aron ten nam w majestacie, owszem, władcy, więc pomazańca, ale władcy niebios, w sensie włodarza świętych darów, więc nieba – czyli – szczęśliwości pośmiertnej, jakiej siedzibą niebo jest – dawcy; innymi słowy: byłby to kapłan wysokiego stopnia; powiedzielibyśmy biskup; przecież biorąc pod rozwagę osobliwości szczególne staroceltyckiego obyczaju kościelnego [...] bliższy prawdy byłby domysł, że nie biskup, tylko opat klasztorny raczej. [NB1, 68]

Przeprowadziwszy wywód utożsamiający Arauna z chrześcijańskim biskupem, w analogiczny sposób Łukasz udowadnia, że Aron i Pwyl byli braćmi, i to bliźniakami, bo inaczej nie byłaby możliwa tak dokładna zamiana osobowości [zob. NB1, 69].

Wreszcie, co było celem całej rozprawy, Chazar stara się udowodnić, że umierający biskup tak naprawdę nie jest tym, za kogo się podaje, ale Pwylem, samozwańczym królem irlandzkim. Istotna okaże się również uwaga, że celtyccy hierarchowie kościelni mogli w tamtych czasach się żenić [NB1, 69], ponieważ mężczyźni zamienili się nie tylko władzą i bogactwem, ale również rodzinami, o czym w wypowiedzi Łukasz nie wspomina, ale jest to istotny element mitycznej opowieści, na której się opiera.

W swej relacji Chazar połączył co najmniej dwie opowieści z Mabi-gnion. Mit o Pwylu i Arawnie¹² przedstawia się następująco: Pwyl – pan Dyfned – w czasie polowania oddalił się od swoich ludzi i upolował jelenia

¹² Arawn – to ortograficzny zapis tego imienia, choć wokalizacja – zgodnie z moimi ustaleniami – jest zbliżona do zapisu Parnickiego: [araun]. Por. S. Czarnowski, *Literatury celtyckie*, w: tegoż, *Dzieła*, t. 3, *Studia z dziejów kultury celtyckiej. Studia z dziejów religii*, Warszawa 1956, s. 66.

o czerwonych uszach, na którego mógł polować tylko król lub bóg; przywłaszczył sobie łup innego myśliwego, którego sforę tworzyły dziwne stworzenia o śnieżnobiałej sierści i czerwonych uszach, co zdradza ich pochodzenie z innego świata. Tym oszukanym myśliwym był Arawn, władca Annwn (w jednym źródle, zapewne przez omyłkę, pada stwierdzenie, że Pwyl był panem Arawn¹³). Jako zadośćuczynienie Pwyl musiał (w innej wersji zaproponował) na rok (lub rok i jeden dzień) przyjąć postać (dokonać metamorfozy – to motyw rozpowszechniony w mitologii celtyckiej) władcy królestwa z tamtego świata, a następnie zabić w bitwie wroga Arawna, Hafgana. Warunkiem dodatkowym było to, że nie wolno mu było obcować z żoną władcy krainy umarłych – ten motyw nie pojawia się w opowiadaniu Łukasza, ale ze względu na motywację, którymi kieruje się bohater, jest bardzo ważny. Pwyll wywiązuje się z umowy i po roku bohaterowie wracają na swoje miejsca. Od tego czasu żyją w wielkiej przyjaźni, którą po śmierci Pwylla kontynuuje jego syn Pryderi. Pwyll otrzymał nawet przydomek „Pana Tamtego Świata”, co wskazuje na jego ubóstwienie¹⁴.

Warto porównać dwie przedstawione powyżej narracje. Choć sam mit o Pwyllu nie wszystko tłumaczy, to jednak podstawowe wydarzenia stają się czytelne. Oczywiście jest i – jak już odnotowałem – sam Łukasz tego nie ukrywa, że wersja Chazara jest przetworzeniem opowieści mitycznej w poszukiwaniu jej historycznego, a w tym przypadku wręcz jednostkowego sensu.

Już w starożytności uważano za Euhemerem, że opowieści o herosach i bogach to uwzniośnione historie życia realnych władców o wcale nie boskim pochodzeniu, ale w opowieściach tych nie doszukiwano się aż tak głębokich przekształceń, jak można to zobaczyć choćby na przykładach odnotowanych przez Pauzanasza, który na pewno do tego nurtu się zaliczał¹⁵.

Historycznie rzecz ujmując, *Mabinogi* powstały w X wieku, a ich pisana wersja dopiero pod koniec XII, a nawet w XIII stuleciu¹⁶. To ważna informacja, ponieważ oznacza, że uhistorycznianie dokonywane konsekwentnie przez

¹³ Tamże, s. 66.

¹⁴ Rekonstrukcja na podstawie: M. J. Green, *Mity celtyckie*, przeł. J. Kolczyńska, Warszawa 2001, s. 34 i n.; J. i C. Matthews, *Mitologia Wysp Brytyjskich*, przeł. Z. Ziółkowska, Poznań 1997, s. 173; hasła: Metamorfoza i Pwyll, w: S. i P. F. Botheroyd, *Słownik mitologii celtyckiej*, przeł. P. Latko, Katowice 1998, s. 262 i n. oraz 325 i n.; W. P. Ker, *Wczesne średniowiecze. Zarys historii literatury*, przeł. T. Rybowski, Wrocław 1977, s. 257 i n.

¹⁵ Pauzanasz, *Wędrowki po Helladzie*. Ks. VIII, w: *U stóp boga Apollona z Pauzanasza Wędrowki po Helladzie. Księgi VIII, IX i X*, przeł. J. Niemiejska-Pliszczyńska, Wrocław 2005, s. 30, 38 i n.

¹⁶ M. J. Green, dz. cyt., s. 14; T. M. Lebiecki, *Od graala do Świętego Graala. Reinterpretacja procesu chrystianizacji legendy*, Opole 2006, s. 24.

Łukasza można uzasadnić czasową korelacją między przywoływanymi przez niego wydarzeniami a walijską opowieścią.

Zestawmy teraz wydarzenia. Pojawia się dwóch bohaterów, Pwyl (lub jego syn Pryderi) oraz Arawn-Aron. Pierwszą niezgodność Łukasz uznał za pozorną, wskazując na drobne zmiany fonetyczne. Współcześnie takie gry językowe są szeroko stosowane przy rekonstrukcjach opartych na źródłach pisanych, w których przejęzyczenia były na porządku dziennym. Tyle że w tej nowoczesności jest swoista archaiczność, ponieważ zostają utożsamione imiona wywodzące się nie tylko z różnych kulturowych, ale również różnych rodzin językowych. Możemy założyć, że to właśnie Łukasz „chciał” tej zgodności, co było tym łatwiejsze, że już w starożytności dochodziło do takich kontaminacji. Wszak Aron jest imieniem biblijnym, Arawn zaś należy do tradycji celtyckiej i nawet powszechne w średniowieczu przekonanie o zamiłowaniu Celtów do imion biblijnych¹⁷ nie może tego do końca tłumaczyć. Skoro już to podstawowe założenie wzbudza wątpliwości i sugeruje jakąś świadomą strategię narracyjną, kolejnym punktem należy przyrzeć się bardzo uważnie.

Kto, gdzie i dlaczego walczy? Mamy tu do czynienia z całkowicie odwrotnym przedstawieniem mitu. W wersji biskupa kijowskiego to nie Pwyl(l) zabija wroga Arawna na tamtym świecie, ale Arawn staje do walki na ziemi w zastępstwie ziemianina. Miranda Green uważa, że oryginalny mit wprowadza wśród innych stałych elementów i ten, że występuje w nim „konieczność zatrudniania śmiertelników przez istoty z tamtego świata do wypełniania w ich imieniu pewnych zadań”¹⁸. Jego interpretacja nie jest więc zupełnie nieuprawniona, ale posługując się nową opowieścią, Łukasz zmienia korpus mitu, tworząc w ten sposób nową opowieść, choć zastrzega się, że dokonuje zabiegu odwrotnego, czyli demitologizacji („przeistoczenie powrotne mowy wyobraźni w prawdy mowę” – *NB1*, 68).

Najważniejsze jednak pytanie wynikające z pierwszej części opowieści Łukasza brzmi: dlaczego do takiej zamiany w ogóle doszło, a przede wszystkim, jak było możliwe, że nikt się w niej nie zorientował, skoro racjonalistyczny i chrześcijański umysł Chazara odrzucił możliwość metamorfozy? Odpowiedź, którą daje Łukasz jest jasna: bo byli braćmi bliźniakami. I po raz kolejny, jeżeli spojrzeć na tę kwestię z perspektywy mitycznej, nie ma w tym nic dziwnego. Bliźniaki mające różne – ludzkie i boskie – pochodzenie, są w mitologiach różnych części świata bardzo rozpowszechnione,

¹⁷ J. Strzelczyk, dz. cyt., s. 421 i n.

¹⁸ M. J. Green, dz. cyt., s. 35.

by wspomnieć tylko Kastora i Polluksa czy Heraklesa i jego brata narodzonych z Alkmeny.

Łukasz po raz kolejny nie poprzestaje jednak na mitycznych rozwiązaniach, ale dokonuje ich demitologizacji. Zaczyna od kolejnego odwrócenia. Wychodząc od „jakby zapadnięcia pod ziemię” [NB1, 67], które notabene ujmuje w formie potocznego wyrażania i przez składniową strukturę „jakby...” podważa jej wiarygodność, sugerując metaforyczną wymowę tego zwrotu, kilkoma prostymi zabiegami retorycznymi przesuwając „tamten świat” z podziemi poza ziemię, a w konsekwencji – do nieba. Araun czy – jak chce Chazar – Aron wznosi się na osi wertykalnej, zmieniając miejsce swojego funkcjonowania, przechodząc ze sfery ziemskiej chtonicznej do solarnej, czyli niebiańskiej. Interesujące, że po raz kolejny bohater mieści się w rzeczywistości wyznaczanej przez przedchrześcijańskie mitologie. Dobrym przykładem może być tutaj choćby Apollo, z natury bóg solarny, który jednak niemal znalazł się w Tartarze, a więc miejscu od słońca najodleglejszym, wreszcie przez jakiś czas był opiekunem owiec u człowieka, zabił węża, za którego pośrednictwem kapłanki w Delfach mogły później wieszczyć. Wąż zaś ściśle wiąże się z ziemią, bóstwami chtonicznymi i wegetatywnymi, zwłaszcza żeńskimi¹⁹. Ta część wywodu Łukasza jest etapem dokonującego się w duchu jak najbardziej chrześcijańskim ostatecznego obalenia mitu. Otóż stwierdza on, że musi chodzić o wysokiego rangą kapłana, ponieważ oni są ziemskimi włodarzami „królestwa nie z tego świata” [NB1, 68], co jest aluzją do *Ewangelii wg św. Jana* [J, 18, 36]. Dalej powołuje się na historyczną niezwykłość Irlandii, w której na skutek specyficznego układu urbanistycznego i politycznego, a dokładniej braku dużych aglomeracji miejskich i pokrywaniu się biskupstw z terytoriami klanowymi, często biskupami zostawali opaci najsilniejszych na danym obszarze klasztorów²⁰.

Z odrębności kościoła iryjskiego również wyciąga wniosek na temat zamiany rodzin, jaka miałyby nastąpić między braćmi, ponieważ w kościele tym o wiele później niż w innych częściach Europy przyjęto zasadę bezżenności księży. W tej drobnej z pozoru wzmiance można jednak dostrzec jedną z podstawowych cech strategii stosowanej przez Łukasza. Celem całej opowieści było – jak już wspomniałem – podważenie tożsamości biskupa Arona, ale wkomponowano je w osiągnięcie czegoś jeszcze istotniejszego dla intrygi snutej w ostatnią noc życia biskupa krakowskiego, a mianowicie przekonanie trzeciego uczestnika dyskusji, Stanisława, że jest on dzieckiem Predsławy,

¹⁹ R. Graves, *Mity greckie*, przeł. H. Krzeczowski, Warszawa 1974, s. 80 i n.

²⁰ J. Strzelczyk, dz. cyt., s. 141.

kijowskiej księżniczki i właśnie Arona, a nie – jak sam podejrzewał – Bolesława Chrobrego, który zgwałcił Rusinkę po zdobyciu Kijowa. Dlatego też Łukasz, przywołując mit o Pwyllu, pomija bardzo ważny dla kultury celtyckiej, jak i tego mitu element umowy między bohaterami, w myśl której żaden z nich nie może obcować z żoną drugiego. To przemilczenie wydaje się bardzo znaczące, ponieważ gdyby biskup kijowski ten aspekt wprowadził, cała jego konstrukcja myślowa straciłaby sens.

Łukasz w przytoczonych fragmentach kreuje na nowo fragment irlandzkiej *Mabinogion* zgodnie ze swoimi potrzebami. Można by powiedzieć, że niczym grecki tragik tworzy kolejną oboczną wersję mitu. Jego zadaniem jest obalenie tego mitu poprzez euhemeryzację, ponieważ zakłada, że będzie to najprostsza droga do wytkniętego przez siebie celu. Czyli we własnym mniemaniu, a przede wszystkim próbując do tego przekonać interlokutorów, nie tylko nie tworzy kolejnej opowieści, ale daje jedyną prawdziwą wykładnię zasłyszanego mitu. Proces ten jednak na tym się nie kończy.

Jak już wspomniałem, Łukasz dokonuje kontaminacji dwóch walijskich opowieści, które wiąże postać syna Pwylla, Pryderiego. W swoim opowiadaniu kilkakrotnie Chazar podkreśla, że nie jest pewny, kto tak naprawdę zamienił się osobowością z Aronem, a jednocześnie stwierdza, że uważa się on za syna Mareduda [NBI, 65]. W historii Irlandii pojawia się postać zwana Máel Mórda, brzmieniem zbliżona do powieściowego Mareduda²¹. Z kolei w micie pojawia się niezwykła postać Manawydana ap Llera, który został ojczymem Pryderiego, ponieważ po wspólnej wyprawie wojennej ten drugi namówił go do ślubu ze swoją matką, Riannon, wtedy już wdową po Pwyllu. Co dla prowadzonych tu analiz interesujące, rycerze zaprzyjaźnili się, biorąc udział w wielkiej bitwie, w której poległ jeden z kultowych bohaterów, Brân²², imię fonetycznie bardzo zbliżone do imienia króla Briana, od którego zaczęła się opowieść Łukasza. A w *Mabinogionie* tak Pryderi zwraca się do swego przyszłego ojczyma: „Wszak kuzyn, monarcha, Wyspą Mocy włada i chociaż ukrzywdził cię nynie, mimo iżeś dziedzictwa jego nie pożądał, to i tak jesteś przecie jednym z Trzech wodzów na Dobra nie Łasych”²³. Zbieżność między narracją biskupa kijowskiego a przywoływanymi tu elementami opowieści walijskich jest tak sugestywna, że można postawić tezę, iż pozostają one ze sobą w ścisłym związku.

²¹ Por. przypis 11.

²² M. J. Green, dz. cyt., s. 37 i n.; hasło: Pryderi, w: S. i P. F. Botheroyd, *Słownik mitologii celtyckiej*, s. 316 i n.; *Mabinogion. Pani na źródłach jako też inne historie z pradawnej Walii rodem*, przeł. E. Nogieć i A. Nowak, Kraków 1997, s. 3 i n.

²³ *Mabinogion...*, s. 3.

Pryderi nie występuje w walijskich mitach jako zamieniający się rolami z Arawnem, ale gra samodzielną rolę heroicznego przodka. Poza tym – co ma związek z prowadzoną tu interpretacją – zostaje porwany (znika) w trzecim dniu życia i odnajduje się dopiero po czterech latach, gdyż ludzie, którym go podrzucono, zauważają jego podobieństwo do ojca²⁴. Ta część jego losów przypomina zniknięcie Arona i choć nie można tu wykazać bezpośrednich związków, to pojawia się kolejna poszlaka wzmacniająca powiązania między walijskimi mitami a istotnym znaczeniem, które zawiera w swej opowieści Chazar.

Trzecia gałąź Mabinogionu przynosi również inny element świadczący o tym, że Łukaszowi nie jest ona obca i dość swobodnie wkomponowuje ją do swojej opowieści. Nigdzie w opowieści o Pwyłu i Arawnie nie pojawia się motyw znikania, którego wykorzystanie analizowałem wcześniej. Za to jest on jednym z ważnych ogniw opowieści o Pryderim i Manawydanie. Oto wkrótce po ślubie z Riannon, wszyscy udali się do dziedzicznych ziem Pryderiego, w Dyfed. Towarzyszy im również małżonka młodego rycerza, Cigfy. Tam są świadkami zniknięcia mieszkańców całej krainy²⁵. Odnalezienie zaginionych i przywrócenie ich światu to główny *quest* tej opowieści. Jak widać, zniknięcie to ma strukturalny – choć zapewne przypadkowy – związek z losami Arona.

Z przeprowadzonej analizy wynika, że Łukasz Żydzięta dokonuje bardzo skomplikowanych zabiegów, by przekonać rozmówców do swoich koncepcji. Jego działanie jest kilkupoziomowe i dobrze, by nie rzec aż za dobrze zakorzenione w tradycyjnych narracjach. A przecież służy przekonaniu Stanisława, że nie jest tym, za kogo sam siebie uważa, a więc próbuje wpoić mu kolejny mit na temat własnego pochodzenia. I właśnie ten proces jest tutaj dla mnie najbardziej interesujący, ponieważ pisarz umożliwił nam przyjrzenie się temu procesowi niejako *in statu nascendi*, o ile oczywiście wykonało się pracę dodatkową w postaci pozapowieściowego sprawdzenia informacji i opowieści, którymi posługuje się bohater. Parnicki umieścił akcję swojej powieści w wieku XI, a więc epoce, w której w ogóle nie zastanawiano się nad problemami, które obnaża. Pokazuje jednak znaczący proces interpretowania historii, który tak naprawdę zachodził w dziejach ludzkości od zawsze. Samoświadomość bohatera jest w tym wypadku anachronizmem, ponieważ człowiek naszego kręgu kulturowego zdobył ją dopiero w minionym stuleciu, a i tak często ulega iluzjom własnych narracji przekonany o ich prawdziwości. Takim właśnie złudzeniom zdaje się ulegać Hegel.

²⁴ M. J. Green, dz. cyt., s. 36.

²⁵ *Mabinogion...*, s. 6; M. J. Green, dz. cyt., s. 38.

III

O ile Parnicki (a zapewne i jego bohaterowie) jest świadom opisanego powyżej procesu, sprawa z Heglem jest o wiele bardziej złożona. Jako materiał badawczy wybrałem bardzo charakterystyczny dla myśli autora *Fenomenologii ducha* rozdział z jego *Wykładów z filozofii dziejów*, zatytułowany *Pierwiastki ducha rzymskiego*²⁶. Rozdział ten jest wprowadzeniem do części poświęconej Cesarstwu Rzymskiemu. W niniejszych rozważaniach mniej interesuje mnie filozofia niemieckiego myśliciela, a zdecydowanie bardziej metoda, którą bezwiednie przyjmuje.

Filozof rozpoczyna od przedstawienia mocno zmytizowanej historii powstania Rzymu założonego przez potomków wygnańców z Troi. Pada tu słowo „podanie” [H2, 102] sugerujące, że jest to raczej legenda czy też – jak dziś to określamy – mit założycielski²⁷. Ta część opowieści zostaje potraktowana raczej alegorycznie, ale inaczej jest z pewnymi jej elementami:

Historyczny jest również fakt, że w nowo powstałym państwie brak było zupełnie kobiet i że państwa sąsiednie nie chciały wchodzić z nim w *connubia*; obie te okoliczności charakteryzują Rzym jako gniazdo zbójckie, z którym inne państwa nie chciały utrzymywać żadnych stosunków. Nie przyjmowały też zaproszeń na uroczystości religijne i jedni tylko Rabinowie, prosty lud rolniczy, którym rządziła, jak mówi Liwiusz, *tristis atque tetrica superstitio*, zjawiali się na nich po części pod wpływem zabobonu, po części z obawy. Porwanie Sabinek należy do powszechnie uznanych faktów historycznych. Już tu przejawia się ów niezwykle charakterystyczny rys, że młode państwo posługuje się religią jako środkiem dla swoich celów. [H2, 103–104]

Tego typu poglądy na historię, a więc dopatrywanie się w mitach bezpośredniego przekazu o faktach historycznych, w początkach XIX wieku były naturalne i powszechne, toteż nie one są tutaj istotne. O wiele ważniejsze są wnioski, jakie z tej opowieści wysnuwa Hegel, uzasadniając w swoim wywodzie zbójckie pochodzenie Rzymian i rolę religii w tworzeniu państwa. I jedno, i drugie założenie nie jest oczywiście przypadkowe. Pierwsze ma ścisły związek z poglądami filozofa na rolę państwa i istotną rolę

²⁶ G. W. F. Hegel, *Wykłady z filozofii dziejów*, t. 2, przeł. J. Grafowski, A. Landman, Kraków 1958, s. 102–122. Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania i są oznaczone literą H, numerem tomu i strony.

²⁷ W innym tłumaczeniu odnośny fragment zaczyna się od słów „Opowiadają, jakoby” (G. W. F. Hegel, *Wykłady z filozofii dziejów*, przeł. A. Zielenńczyk, Warszawa 2003, s. 332), co wskazuje na podobne znaczenie.

Prus w pochodzie dziejów²⁸. Nie sędzę jednak, by autor *Fenomenologii ducha* zdawał sobie sprawę, że jego interpretacja natychmiast kreuje nowy mit, tworząc z Rzymian lud wojowników, odwołując się do znanych z innych mitów tego typu sytuacji. Druga sytuacja jest nieco bardziej złożona, choć sam filozof ujawnia ją kilka stron dalej, opisując spór o prawa plebejuszy z patrycjuszami: „Kiedy zaś doprowadzili [plebejusze] do oddzielenia praw politycznych od *sacra* i zdobyli prawa również dla siebie, nie stali się przez to bardziej winni występnego świętokradztwa niż na przykład protestanci, którzy dokonali wyzwolenia politycznej władzy państwowej i obronili wolność sumienia” [H2, 106]. To porównanie jest nie tylko znaczące, ale wręcz dekonstruujące, by użyć pojęcia stworzonego przez Derridę. Hegel przedstawia walkę patrycjuszy i plebejuszy w czytelnej analogii do rywalizacji kojarzonego z arystokratyzmem katolicyzmu z mieszczańskim (plebejskim) protestantyzmem (przekonanie o tego typu rywalizacji podzielać będzie jeszcze blisko sto lat później Max Weber²⁹). Nieukrywający swoich luterzańskich przekonań filozof z oczywistych względów staje po stronie plebejuszy, kształtując „ducha rzymskiego” i w tym przypadku na podobieństwo pruskich rozwiązań, które wszak wyłoniły się właśnie z wojen religijnych XVII wieku.

Oto jak myśliciel opisuje religię Rzymian:

Religia rzymska jest więc całkowicie prozaiczną religią ograniczoności, celowości, pożytku. Bóstwa jej są zupełnie prozaiczne. Są to stany, uczucia, pożyteczne umiejętności, którym sucha wyobraźnia rzymska nadała moc potęg samoistnych i przeciwstawia je sobie. Są to bądź abstrakcje, które mogą stać się tylko zimnymi alegoriami, bądź stany, co do których przypuszcza się, że przynoszą korzyści lub szkody i w tej całej ich ograniczoności stają się przedmiotem kultu. [H2, 116]

Jakaż to interpretacja mitologii rzymskiej? Bardzo wąska i bardzo konkretna: to tak naprawdę stoicka wizja mitologii rzymskiej, której odzwierciedlenie znajdujemy choćby w *Fedrze* Seneki³⁰. Hegel wybiera w swej interpre-

²⁸ Mówi o tym sam Hegel w zakończeniu swego dzieła [H2, 336], ale zwraca też na to uwagę zarówno Tadeusz Kroński (T. Kroński, *Hegel i jego filozofia dziejów*, w: G. W. F. Hegel, *Wykłady z filozofii dziejów*, t. 1, przeł. J. Grafowski, A. Landman, Kraków 1958, s. XIV), jak i w swej książce o filozofii niemieckiego myśliciela Zbigniew Kuderowicz (Z. Kuderowicz, *Wolność i historia. Studia o filozofii Hegla i jej losach*, Warszawa 1973, s. 226 i n.).

²⁹ M. Weber, *Szkice z socjologii religii*, przeł. J. Prokopiuk i H. Wandowski, Warszawa 1984, s. 53 i n.

³⁰ W tej właśnie tragedii Seneki wspomina się i Dianę, i Wenus; nie tylko nie występują one w sztuce, ale można je traktować jako swoiste alegorie. Piastunka uważa nawet, że zarówno Wenera (Wenus), jak i jej syn, Amor, są tylko wytworami ludzkiego umysłu (Seneka, *Fedra*, przeł. A. Świderkówna, Wrocław 2006, s. 20).

tacji tradycję szacowną, ale bardzo jednostronną, powstałą w konkretnym momencie historycznym, odzwierciedlającą „światopogląd tzw. wyższych warstw epoki wczesnego pryncypatu, [związany z] [p]esymizmem wynikającym z beznadziejnej sytuacji [, jaką] były ogarnięte te warstwy”³¹. Dla czego właśnie w tym kierunku poszła interpretacja filozofa? Z jednej strony to świadoma dekonstrukcja pogańskiej – dla Hegla – religii, z drugiej zaś włączenie tej mitologii w konstruowaną przez myśliciela filozofię dziejów. I w tym właśnie miejscu widoczny jest problem będący przedmiotem mego zainteresowania: ukazanie w nowym świetle rozumienia rzymskiego mitu płynnie przechodzi w nową jakość, która wykorzystuje go do stworzenia nowego mitu, włączając go w tworzoną strukturę.

Reprezentatywny może być tutaj fragment dotyczący stosunku Rzymian do widowisk: „Za najbardziej hańbiące ze wszystkich czynów Nerona uważane były jego występy w publicznym teatrze w charakterze śpiewaka, cytarzysty i zapaśnika. Skoro więc Rzymianie brali udział w igrzyskach tylko jako widzowie, były one dla nich czymś obcym i nie uczestniczyli w nich duchowo” [H2, 119]. Sylogizm pojawiający się w tym fragmencie może wręcz szokować: miano za złe Neronowi branie udziału w przedstawieniach, *ergo* Rzymianie nie uczestniczyli duchowo w igrzyskach. Uproszczenie jest tutaj aż nadto widoczne, gdyż po raz kolejny Hegel uznaje za Rzymian tylko ich elity (wtedy gdy jest to wygodne, bo przecież mówiąc o walce plebejuszy z patrycjatem zajmował zgoła inne stanowisko), a jednocześnie uznaje brak uczestnictwa zaangażowanego za przejaw obcości. Wydaje się, że po raz kolejny filozof pomyślał tu jako osoba głęboko wierząca, gdyż niechęć chrześcijaństwa, a Kościołów protestanckich w szczególności do aktorów i teatru są powszechnie znane. Przyjął więc *a priori*, że lud, któremu powierzył doniosłą rolę w dziejach, powinien być jak najbardziej podobny do luteranckiego ludu niemieckiego, który dziejów tych miałby być zwieńczeniem. Dzisiejsza antropologia patrzy na to zupełnie inaczej, a widz uważany jest za pełnoprawnego współuczestnika każdego typu widowiska³². W tym samym akapicie Hegel przedstawia Rzymian jako tych, którzy „organizowali [...] okrutną rzeczywistość cierpień cielesnych, i tylko widok potoków płynącej krwi, rżenie konających i wydawanie ostatniego tchnienia były dla nich interesującym widowiskiem” [H2, 119–120]. Postawa taka stawała się coraz popularniejsza wraz

³¹ W. Strzelecki, *Wstęp w: Seneka, Fedra*, przeł. A. Świderkówna, Wrocław 2006, s. XXXV.

³² Wydaje się, że do rzymskich igrzysk na pewnym poziomie podobne są dzisiejsze widowiska piłkarskie. A w nich rola widza jest ściśle określona, jak to zauważa Hermann Bausinger (H. Bausinger, *Małe święta na co dzień; piłka nożna*, przeł. W. Dudzik z zespołem, w: *Antropologia widowiska. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. L. Kolankiewicz, Warszawa 2005, s. 271 i n.).

z postępowaniem dekadencji społeczeństwa rzymskiego. Nie interesowały ich natomiast cierpienia duszy wywołane sprzecznościami życia [H2, 119]. Znamienne, że nie zauważa dość ważnej kwestii, jaką był udział widzów w decyzji o życiu i śmierci, jeśli przegrany gladiator nie poległ od razu. Wniknięcie, czym kierował się w takim momencie lud, mogłoby być kłopotliwe dla koncepcji prezentowanej przez niemieckiego filozofa.

Nie jest moim celem podważanie zasług Hegla na polu filozofii ani zajmowanie jakiegokolwiek stanowiska w sporze o jego rolę³³. Spór o miejsce niemieckiego filozofa między racjonalizmem a irracjonalizmem kreśli w swej skądinąd bardzo tendencyjnej książce Karol Bał³⁴. Interesuje mnie złudzenie, któremu ulega się w procesie recepcji tej filozofii. Myśliciel kreuje swoje interpretacje tak, by stanowiły część większej całości, przetwarza zastane opowieści, tworząc z nich nowy mit. Można by rzec, odwołując się do języka Parnickiego, że staje się mitotwórcą. Charakterystyczna jest tutaj jego opinia o założycielu Rzymu: „Aczkolwiek podania o nim [Romulusie] przekazane mają charakter raczej mityczny, to jednak zawierają tylko to, co zgadza się z naturą opisanego wyżej ducha rzymskiego” [H2, 123 – podkr. M.G.]. Autor *Wykładów z historii filozofii* wyraża w tym miejscu przekonanie, że jego interpretacja jest jedyną właściwą w odniesieniu do tej mitologii.

Nie jest łatwo skrótkowo oddać koncepcję Hegla dotyczącą „pierwiastka rzymskiego”. Przywołane powyżej fragmenty odnoszące się do religii rzymskiej są jedynie częścią tej kreacji. Spróbuję zatem tytułem próby wskazać te fragmenty mitu, które stanowią istotny problem dla koncepcji „pierwiastka ducha rzymskiego”. Zacząć wypada od samych narodzin bliźniąt. Ich dziewiczka matka poczęła ich ze stosunku z bogiem, co wszak – jak zauważa Michael Grant – stanowi stały motyw w opowieściach o bohaterach kultowych³⁵. Problem powinien stanowić również fakt, że nawet Plutarch przyznaje, iż podanie o Romulusie i Remusie zostało zaczerpnięte z tekstu nieznanego pisarza greckiego³⁶, a przecież duch rzymski i grecki wedle filozofa różnią się w sposób zdecydowany [np. H2, 119], przy czym Plutarcha znał Hegel z całą pewnością. Cudowne ocalenie dzieci, walka między bliźniakami i zabójstwo jednego z braci, wreszcie założenie miasta przez jednego z nich to motywy tak bardzo rozpowszechnione w mitologiach różnych krajów, że uznanie ich

³³ O sile jego oddziaływania świadczy nie tylko ogromna bibliografia prac jemu poświęconych, ale również inspiracje, które są widoczne nawet w najnowszych koncepcjach filozoficznych, choćby u Francisca Fukuyamy (F. Fukuyama, *Koniec historii*, przeł. T. Bieruń, M. Wichrowski, Kraków 2009).

³⁴ K. Bał, *Rozum i historia. Historiozofia Hegla wobec Oświecenia*, Wrocław 1973, s. 9–10.

³⁵ M. Grant, *Mity rzymskie*, przeł. Z. Kubiak, Warszawa 1978, s. 122.

³⁶ Tamże, s. 122.

za specyficzne dla ducha rzymskiego byłoby dużym nadużyciem. Owszem, pewną rolę w micie pełni „zbójecki” okres w życiu bliźniaków³⁷, ale pomijając widoczną powtarzalność motywu w obrębie genealogii rzymskiej (tak jak Sabinki zostały porwane przez wojów Eneasza w czasie świętym, tak bracia z powodu swych rozbojów zostali uprowadzeni w czasie *luperkaliów*), i ten motyw należy do dobrze znanych fragmentów „życiorysów” bohaterów kultowych, takich jak Tezeusz, Herkules, czy w pewnym sensie nawet Odyseusz, a już na pewno jego syn Telemach. Trudno też odnaleźć specyficzne cechy rzymskości w wierze we wróżby, choćby widziane przez Romulusa dwanaście sępów³⁸, zwłaszcza że sam Hegel ubolewał nad tymi praktykami u potomków Eneasza. Przy tym zauważa, że wszelkie „zabobony” znajdowały się w rękach patrycjuszy, którzy wykorzystywali je „dla własnych celów i przeciwko ludowi” [H2, 120]³⁹.

Nawet tak krótka analiza jednego z konstytutywnych dla świadomości Rzymian mitów w zderzeniu z ich heglowską interpretacją pozwala ujawnić interesujące mnie tu procesy. Romulus nie jest już rzymskim, ale heglowskim bohaterem kultowym, interpretowanym nawet nie w rozumieniu epoki, ale w indywidualnej, twórczej refleksji Hegla. O ile w odniesieniu do literatury takie zjawisko jest czymś całkowicie naturalnym i – jak to starałem się wykazać w innym tekście⁴⁰ – przez samych pisarzy w dużym stopniu uświadamianym, o tyle w obrębie filozofii i to stanowiącej System, musi zastanawiać. Wydaje się, że nie ma w tym przypadku, ale przedstawiony przykład raczej stanowi regułę, w którą dałoby się wpisać nie tylko wiele innych miejsc z tegoż *Wykładu z filozofii dziejów*⁴¹, ale także u niemal każdego innego myśliciela.

³⁷ Tamże, s. 131.

³⁸ Tamże, s. 133.

³⁹ Po raz kolejny takie postawienie sprawy wskazywać może na odwołania do katolicyzmu, który był oskarżany przez Kościoły protestanckie o trzymanie ludu w „zabobonach” za pomocą nieracjonalnych elementów wiary. Choć nigdzie nie znalazłem na to potwierdzenia, jest możliwe, że Hegel milcząco zakładał, iż Kościół rzymski jest spadkobiercą starożytnego Rzymu nie tylko w sensie formalnym, ale także że przeniknęły doń analizowane tutaj „pierwiastki ducha rzymskiego”.

⁴⁰ M. Gołuński, *Postać Hipolita wobec wartości (w dramatach Seneki, Racine’a i Sarah Kane)*, w: *Przemiany mitów i wartości*, red. L. Wiśniewska i M. Gołuński, Bydgoszcz 2010.

⁴¹ Szczególnie widoczne jest to np. w przypadku bardzo skrótowo potraktowanego Cesarstwa Bizantyjskiego, które Hegel traktuje jak swego rodzaju ślepy korytarz w ewolucji ducha, by użyć nieco anachronicznej – w tym przypadku – metafory darwinowskiej, interpretując jej losy w sposób absolutnie niehistoryczny, ale opierając się na rozpowszechnionych na Zachodzie mitach o potwornościach, do jakich miało dochodzić w historii Konstantynopola, jakby Zachód od takich zachowań był zupełnie wolny, a w Bizancjum stanowiły one podstawę działania cesarstwa [H2, 182–192].

IV

Konkluzje wynikające z przedstawionych tutaj rozważań są dwojakiiego rodzaju. Pierwsze odnoszą się do relacji między literaturą a innymi dziedzinami piśmiennictwa, w tym przypadku filozofii. Okazuje się, że mimo rozpowszechnionego przekonania, iż to z pomocą filozofii w sposób pełniejszy odczytujemy dzieło literackie, ma ono swoją odwrotną stronę. Przedstawiony w literaturze mechanizm, ukazany przez wybitnego twórcę, może stać się narzędziem w analizie tekstu filozoficznego. Warto przypomnieć, że powieść Parnickiego powstała kilka lat przed pierwszymi wystąpieniami Derridy, a więc uprzedziła samo pojęcie dekonstrukcji, choć bez wątplenia właśnie ta metoda pozwoliła pełniej opisać zabiegi pisarza. Oczywiście nie oznacza to, że w jakikolwiek sposób zostaje podważona istota Hegłowskiej myśli, ale proces, który można za pomocą literatury w tym wypadku opisać, jest propozycją metodologiczną, wartą – jak sądzę – uwagi.

Drugie dotyczą rzecz jasna samej dekonstrukcji i mityzacji. Przedstawiony tu proces zachodzi na wielu planach i choć poza literaturą pokazałem go jedynie w odniesieniu do historiozofii, nie oznacza, że należy go traktować tak wąsko. Bez trudu podobne procesy można rozpoznać w obrębie zarówno historii, jak i antropologii⁴² czy filozofii współczesnej⁴³. Stąd właśnie wzięła się podjęta powyżej próba opisanego tego potocznego, a tak często niezauważanego zjawiska. Zapewne nigdy nie zdołamy się takim procesom wymknąć, ale mając ich świadomość, możemy uczynić choćby niewielki krok ku obiektywizmowi, do którego mimo jego nieziszczalności zmierzać jednak należy.

⁴² Podobny proces ukazuje Jacques Derrida w odniesieniu do myśli Lévi-Straussa, ale warto byłoby również zastanowić się, czy dokonana tam dekonstrukcja nie jest również kolejną mityzacją (J. Derrida, *Struktura, znak i gra w dyskursie nauk humanistycznych*, w: tegoż, *Filozofia i różnica*, przeł. K. Kłosiński, Warszawa 2004).

⁴³ Podobnych zabiegów, choć na innych tekstach Hegla, dokonuje przywołany przed chwilą Derrida, dokonując ich dekonstrukcji, jednak nie dostrzegam w nich świadomości procesu dalszej mityzacji, który starałem się w powyższym eseju opisać (por. J. Derrida, *Szyb i piramida. Wstęp do semiologii Hegla*, w: tegoż, *Pismo filozofii*, przeł. B. Banasiak, Kraków 1993).

The Deconstruction of the Myth as a (Re-)mythologization (Parnicki and Hegel)

Summary

In the paper the author discusses the problem of self-mythologization as a consequence of the results of previous demythologization of the text of history. In the first part the phenomenon is described on the example of the novel by Teodor Parnicki, *Nowa baśń* part I, in which the process of self-mythologization is consciously created by the writer. The second part of the article discusses Hegel's *Wykłady z filozofii dziejów* (*Lectures on the Philosophy of History*). In this case analogous, but at this time unconscious, processes, which the German philosopher underwent, are observed. In both cases it is a process, in the result of which the deconstructors of myths create new myths, in fact, immediately, because irrespective of their assurances they do not aim at objectivity, but they build narrations which are originally supposed to realize their own goals.

Dariusz Kulesza
Uniwersytet w Białymstoku

Śmierć i sztuka przy kawiarnianym stoliku. O kilku wierszach Wisławy Szymborskiej

Ten szkic jest interpretacyjną opowieścią o zapisanej w wierszach naszej noblistki relacji między sztuką i rzeczywistością. Tylko co to takiego rzeczywistość? „Niejedna chwiejna odpowiedź / na to pytanie już padła. / A ja nie wiem i nie wiem”¹, a jednak postaram się odpowiedzieć.

Rzeczywistość to nie jest świat zmieniający się w rytm paroksyzmów historii. To bezradny i śmieszny (pocieszny) człowiek wrzucony w czas będący miarą utraty. Między człowiekiem i czasem jest sztuka – skuteczna odpowiedź na rzeczywistość.

Sposób pisania

Pisaniu o wierszach Wisławy Szymborskiej bardzo pomaga znajomość *Rymowanek dla dużych dzieci*, ponieważ to najlepsza poezja, tak, rozrywkowa, jaka została opublikowana w naszym kraju po drugiej wojnie światowej. To esencja dowcipu, który decyduje o tożsamości wszystkich tomików autorki *Wszelkiego wypadku*. To żywioł literackiej zabawy, wyzwolony i wykreowany²,

¹ Zob. W. Szymborska, *Niektórzy lubią poezję*, w: tejże, *Widok z ziarnkiem piasku*, Poznań 1996, s. 144. Wiersz pochodzi z tomu *Koniec i początek* (1993).

² Zob. W. Szymborska, *Rymowanki dla dużych dzieci z wyklejankami autorki*. Kraków 2003. Mo-skaliki i limeryki (mowa o gatunkach pojawiających się w tomie) już były. Lepiej to wynalazek

skondensowany, oczyszczony z wszystkiego, co nim nie jest, zdyscyplinowany formalnie (gatunkowo, semantycznie, wersyfikacyjnie) w stopniu niepraktykowanym przez Wisławę Szymborską nigdzie indziej. Miarą związku tego żywiołu z dorobkiem autorki *Ludzi na moście* jest kawiarniany stolik. Wyobrażam sobie, że obok Wisławy Szymborskiej siedzą przy nim: Krystyna Krynicka, Ewa Lipska, Joanna Olczak-Ronikier, Teresa Walas, Marta Wyka. Nie tylko jako czytelnik, ale także oglądacz *Rymowanek dla dużych dzieci* dodałbym jeszcze panią prokurator³.

Sytuacja liryczna

Już autor jednego z prehistorycznych artykułów poświęconych wierszom Wisławy Szymborskiej pisał:

To, co serio, co tragiczne, co budzi trwogę – przybiera [w nich – uzup. D.K.] maskę konwencjonalnego uśmiechu [...], pokazane jest z dystansem właściwym rozmowie towarzyskiej, w której porusza się tylko błahe tematy [...], w której nikt się nie angażuje w pełni i dominuje żartobliwość, a ironia pokrywa wstydliwie rzeczyste uczucia⁴.

Jeśli to nie jest opis sytuacji lirycznej identyfikowalnej z klimatem i sposobem mówienia charakterystycznym dla kawiarnianego stolika, to znaczy, że zapomniałem już wszystko i o kawiarniach, i o sytuacji nadawczej implikowanej w utworze przez sposób mówienia⁵. Na wszelki wypadek: pisząc o kawiarni nie mam na myśli ani pubów, ani klubów (czy klubokawiarni), ani nawet młodopolskich jaskiń absyntu czy międzywojennego, skamandryc-

W. Szymborskiej. Nazwę temu gatunkowi nadał Pierwszy Sekretarz poetki, Michał Rusinek. Zob. T. Nyczek, *Po raz dwudziesty piąty*, w: tegoż, *Tyle naraz świata. 27 x Szymborska*, Kraków 2005, s. 261. „Miejscem pierwotnego występowania” odwódek jest przysłowie: od wódki rozum krótki. Tamże, s. 262. Altruistki, według W. Szymborskiej, wywodzą się z socjalistycznego hasła: „Oszczędzając pracę żony, jedz gotowe makarony”. Tamże, s. 263. W sprawie podsłuchańców, jako gatunku powołanego do istnienia przez naszą noblistkę, byłbym ostrożniejszy. Zbyt blisko od nich do *Donosów rzeczywistości* czy *Szumów zlepów, ciągów* M. Białoszewskiego.

³ W sprawie pań przy stoliku zob. W. Szymborska, *Indeks osób (który każdej książce dodaje powagi)*, w: tejeż, *Rymowanki dla dużych dzieci...*, s. 50–52. W sprawie pani prokurator zob. tejeż, *Rymowanki dla dużych dzieci...*, s. 54.

⁴ Zob. J. Prokop, *Wisława Szymborska albo wstydlliwość uczuć*, w: tegoż, *Lekcja rzeczy*, Kraków 1972, s. 177.

⁵ Zob. M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, wyd. drugie, poszerzone i poprawione, Wrocław 1989, s. 509 (hasło: Sytuacja liryczna).

kiego lokalu zwanego „Pod Pikadorem”. Mam na myśli kawiarniany ogródek, świeże powietrze, słoneczny dzień i – trudno – dym z papierosa. Właśnie w takich „okolicznościach przyrody” świetnie brzmi większość wierszy Wisławy Szymborskiej. Wydają się one być ich naturalnym środowiskiem.

Zastrzeżenie: przywołując znane z *Rejsu* Piwowskiego „piękne okoliczności przyrody”, pamiętam o słowach z cytowanego wcześniej artykułu Jana Prokopa:

Humanizm dawnego typu widział w człowieku króla stworzenia. Tutaj [w wierszach Wisławy Szymborskiej – uzup. D.K.] człowiek jest raczej outsiderem w świecie przyrody. Obcym. Podrzutkiem ze świadomością wyobcowania.

Ale oderwanie od natury to także [...] wyodrębnienie się z całości, a więc poszczególności. Owo niepowtarzalne, jedyne „tu” i „teraz”. Zanurzone w czasie, poddane przemijaniu. Odrywając się od natury, „ubywając zwierzętom” poddaliśmy się władztwu czasu. Jednostkowo świadomość okupujemy ceną śmierci. [...]

Ale wyrzekłszy się boskiego rajy natury, człowiek może odnaleźć inny raj, gdzie wszystko jest ładem, celowością, harmonią wyjętą z czasu, niepodległą przemijaniu. Takim doskonałym światem [...] jest świat sztuki. [...]

Ale próba ucieczki w świat sztuki nie jest sentymentalną, romantyczną ucieczką w krainę marzeń, nie jest bezwstydnym porzuceniem dyscypliny emocjonalnej, żalonym i poniżającym ekshibicjonizmem⁶.

Ubyliśmy zwierzętom. Przyroda, niezależnie od tego, jak piękne są jej okoliczności, na pewno nas nie ocali. Do tego, jakim ocaleniem może być dla nas sztuka, przyjdzie jeszcze wrócić.

Wątpliwości albo próba

Na ile wiarygodne jest ocalenie, o którym mówi się przy kawiarnianym stoliku? Co wspólnego z kawiarnią mogą mieć takie wiersze, jak *Terrorysta, on patrzy*⁷ czy *Fotografia z 11 września*⁸?

Drugi z wymienionych wierszy łatwo daje się rozpoznać jako tekst interwencyjny, reagujący bezpośrednio na wydarzenie, które wstrząsnęło światem i w dużej mierze do dziś decyduje o jego stanie.

⁶ J. Prokop, *Wisława Szymborska albo wstydlivość uczuć*, s. 181–183.

⁷ Zob. W. Szymborska, *Terrorysta, on patrzy*, w: tejsze, *Widok z ziarnkiem piasku*, s. 87–88. Wiersz pochodzi z tomu *Wielka liczba* (1976).

⁸ Zob. W. Szymborska, *Fotografia z 11 września*, w: tejsze, *Chwila*, Kraków 2002, s. 35. Chodzi oczywiście o 11 września 2001 roku, o atak terrorystyczny na wieże World Trade Center.

Wiersz pierwszy nie ma dla nas dzisiaj jednoznacznego, historycznego, dramatycznego punktu odniesienia, chociaż rok 1976, czyli data opublikowania tomiku *Wielka liczba*, z którego *Terrorysta...* pochodzi, mówi wiele. Na przykład to, że najbardziej znane włoskie ugrupowanie terrorystyczne – Czerwone Brygady – powstało w roku 1970, natomiast jego najbardziej spektakularna (najokrutniejsza?) akcja została przeprowadzona w 1978 roku. Było nią uprowadzenie i zabicie byłego premiera Włoch Aldo Moro. A Frakcja Czerwonej Armii, którą początkowo – w związku z akcją uwolnienia Andreasa Baadera przez komando Ulriki Meinhof – nazywano Grupą Baader-Meinhof? Ich działalność trwała od lat 70. do lat 90. XX wieku.

To tylko najpowszechniej znane (lewackie, traktowane jako jedna z konsekwencji rewolty studenckiej 1968 roku) organizacje terrorystyczne funkcjonujące w Europie wtedy, gdy opublikowano wiersz *Terrorysta, on patrzy*. Jak widać, Wisława Szymborska po prostu interesuje się polityką, a jeden z jej wierszy, *Nienawiść*⁹, został umieszczony na pierwszej stronie „Gazety Wyborczej”. Był to czas „teczek” i Antoniego Macierewicza, czyli początek lat 90. Wiersz ten w wykonaniu Hanny Banaszak znajduje się na liście przebojów radiowej Trójki¹⁰.

Bomba wybuchnie w barze trzynasta dwadzieścia.
Teraz mamy dopiero trzynastą szesnaście.

Tak rozpoczyna się utwór *Terrorysta, on patrzy*.

Ile razy każdy z nas widział w kinie albo na ekranie telewizora tę scenę, typową dla amerykańskiego, gangsterskiego kina? (Gangsterskiego raczej niż dotyczącego terrorystów.) Ktoś wchodzi do lokalu, do baru, do kawiarni i niedługo potem wychodzi, zostawiając teczkę. Z bombą. Czasami ktoś zauważa zgubę i nawet biegnie w stronę wychodzącego. Zwykle za późno.

Popkulturalna pamięć ułatwia czytanie *Terrorysty...* abstrakcyjnie. Napięcie traci związek z tym, co realne. Nabiera wymiaru nie tyle sztuki, ile sztuczności. Emocjonalnie poruszającej, ale bezpiecznej jak oglądanie horroru. Piśzę o tym w związku z wierszem Wisławy Szymborskiej, bo w nim też nie śmierć wydaje się najważniejsza, nie dramat, nie śmiercionośny terroryzm,

⁹ Zob. W. Szymborska, *Nienawiść*, w: tejsze, *Widok z ziarnkiem piasku*, s. 147–148. Wiersz pochodzi z tomu *Koniec i początek* (1993). A. Michnik w radiowej Trójce 27 października 2010 roku, podczas promocji multimedialnego albumu *Wisława Szymborska* (zob. przypis 50) powiedział, że decyzja o umieszczeniu wiersza *Nienawiść* na pierwszej stronie „Gazety” była jedyną w jego redaktorskiej karierze, która została zaakceptowana jednogłośnie. Zob. „Gazeta Wyborcza” z 05.06.1992, s. 1.

¹⁰ Informacja ta pochodzi z końca października 2010 roku.

ale czas. No bo przecież „Bomba wybuchnie w barze trzynasta dwadzieścia”. A „Teraz mamy dopiero trzynastą szesnaście”.

„Dopiero”. W wierszu chodzi o te cztery minuty. O to, kto w tym czasie uratuje się, wyjdzie, a kto zginie, czyli wejdzie do baru i zostanie w nim. Do trzynastej dwadzieścia.

Czy to jest kawiarniana wersja zamachu? Taka, o której w kawiarni można rozmawiać. A co z terrorystą? Przecież to on w wierszu patrzy. Na tych, którzy wchodzą, wychodzą. I na zegarek. Może więc to nie czas nie-ludzko rozstrzyga o tym, kto przeżyje wybuch bomby, a kto nie. Nie czas, tylko terrorysta, bo to on podłożył bombę. Chociaż mówią o tym wyłącznie słowa: „Terrorysta już przeszedł na drugą stronę ulicy”. Słowa, które nie tyle wiedzą, ile sugerują. W wierszu nie wspomina się o tym, że to terrorysta ustawił zapalnik (detonator?) bomby na trzynastą dwadzieścia. Bomba jest jak postać dramatu. „Bomba wybuchnie”. Od takiej informacji zaczyna się wiersz. „Bomba, ona wybuchu” – to ostatnie słowa tekstu. Słowa upodabniające bombę i terrorystę. Łączące ich ze sobą. On patrzy. Ona wybuchu. Oni są razem.

To, co ich istotnie różni (zostawmy podmiotowość i przedmiotowość), pojawia się tam, gdzie w związku z terrorystą zapisana została fraza możliwa do skojarzenia z *Modlitwą Pańską*. Szymborska pisze:

Terrorysta już przeszedł na drugą stronę ulicy.
Ta odległość go chroni od wszelkiego złego
no i widok jak w kinie [...] ¹¹

Końcowy fragment *Modlitwy Pańskiej* według *Biblii Tysiąclecia* brzmi tak: „i nie dopuść, abyśmy ulegli pokusie, ale nas zachowaj od złego!” (Mt 6, 13). Zanim zastanowię się nad funkcjonalnością tego – przepraszam – terrorystyczno-biblijnego skojarzenia, już wiem: terrorysta i Bóg. Czy on jest chroniony przez Niego? Przesada. To może terrorysta jest jak Bóg? Chyba nie, on tylko patrzy. On tylko „przeszedł na drugą stronę ulicy”. To bomba wybuchu. Chwileczkę. Jeśli terrorysta tylko patrzy, to czy jednak nie jest jak Bóg? Ten, którego wyznawali deści. Ten, o którym Wolter twierdził, że nie może być i wszechmocny, i miłosierny jednocześnie. No bo przecież „Bóg nie robi nic” ¹². Ludzie zaraz zginą, a On – patrzy. Jak terrorysta.

¹¹ W. Szymborska, *Terrorysta, on patrzy*, s. 87.

¹² Cały ten akapit nie tyle mówi o tym, jak ja czytam wiersz *Terrorysta, on patrzy*, ile o tym, jak ten wiersz może być czytany. Cudzysłów umieściłem w tym miejscu, w którym dystans między moją opinią i opinią możliwą wydawał mi się konieczny do zaznaczenia.

Czy taka interpretacja relacji terrorysta – Bóg jest niemożliwa? Niewiele trzeba, by nasze czytanie oderwało się od tekstu i uległo mechanicyzmowi już nie tyle skojarzeń, ile naszych przeświadczeń, które czekają, a nawet czyhają, by objawić się z manifestacyjnym, tryumfalnym hałasem. To, co napisałem o terrorystyce i Bogu, nie jest ostrzeżeniem przed wnioskami, które nie powinny się pojawić. Do tego rodzaju (światopoglądowych) rozstrzygnięć nie czuję się upoważniony. Wydaje mi się tylko, że podobna, przyjmijmy, teologiczna ostentacja nie pasuje do konwencji kawiarnianego stolika z wierszy Wisławy Szymborskiej.

W finale tekstu bomba wybucha. To, co dzieje się potem, nie zostało przedstawione. Strategiczna, „symboliczna”, decydująca o sytuacji lirycznej wiersza (wierszy!) kawiarnia? Tak, ale to nie unik, to wybór. I nie chodzi o komfort picia kawy mimo wszystko, ale o możliwość myślenia, na które rozpacz nie pozwala. A jak inaczej niż rozpaczą (gniewem, nienawiścią, pragnieniem zemsty, krzykiem i płaczem) reagować na śmierć tych, którzy giną w terrorystycznym zamachu. O tyle niewinni, o ile przypadkowi.

Fotografia z 11 września to ciąg dalszy wiersza *Terrorysta, on patrzy*. Bomba wybuchła. Czas zmierzyć się z tym, co zdarzyło się potem. Czas napisać wiersz o ofiarach. (W tekście nie ma ani słowa o terrorystach.) Przynajmniej o tych spośród nich, którzy „Skoczyli z płonących pięt w dół”¹³.

Oto miara kawiarnianego taktu. Z mojego punktu widzenia – wiarygodna. Wiersz napisany jako reakcja na zamach z 11 września nie może roztrząsać problemów światowego terroryzmu czy Huntingtonowskiego zderzenia cywilizacji. Z kawiarnianej perspektywy byłoby to po prostu niestosowne. Tak samo jak rozpacz. Oni zginęli. Nie, w kawiarni nie wybuchają bomby i nie giną ludzie. W kawiarni jest inaczej. Jak? Szymborska pisała o tym w roku, przyjmijmy, 1967, trzydzieści cztery lata przed atakiem na World Trade Center.

Inne, czarno na białym, panują tu prawa.
Okamgnienie trwać będzie tak długo, jak zechcę,
pozwoli się podzielić na małe wieczności
[...]
Na zawsze, jeśli każę, nic się tu nie stanie.
Bez mojej woli nawet liść nie spadnie¹⁴.

¹³ W. Szymborska, *Fotografia z 11 września*, s. 35.

¹⁴ W. Szymborska, *Radość pisania*, w: tejsze, *Widok z ziarnkiem piasku*, s. 36. Wiersz pochodzi z tomu *Sto pociech* (1967).

To nie fotografia powstrzymała przy życiu¹⁵ tych, którzy „Skoczyli z płonących pięter na dół”. To wiersz Wisławy Szymborskiej. To poezja. Z jej kawiarnianym stosunkiem do śmierci, z kawiarnianą historią relacji sztuka – rzeczywistość, sztuka – czas. Dlatego *Fotografii...* nie powinno się czytać bez dwóch opowieści zapisanych przez naszą noblistkę. Jedna z nich nosi tytuł śmierć, druga nazywa się sztuka i czas. Każda z nich o tyle służy lekturze *Fotografii z 11 września*, o ile proponuje reguły czytania całej poezji autorki *Dwukropka*.

Śmierć

Prowadziłem kiedyś zajęcia z grupą studentów nazywanych przeze mnie eurosceptykami. Nie przepadali za wierszami Wisławy Szymborskiej. Mieli jej za złe ich rozrywkowy, kawiarniany charakter. Próbowali wykazać miałość tego, co pisała i pisze autorka *Dwukropka*, konfrontując jej teksty z tematami granicznymi, przypierając ją w ten sposób do ściany. Jednym z takich tematów była śmierć.

Nie jest to jednak wyłącznie temat funkcjonalny, wybrany po to, by weryfikować powagę wierszy powszechnie uznawanej, ale dysponującej w swoim dorobku *Rymowanymi dla dużych dzieci*, poetki. Śmierć to temat nie do pominięcia z punktu widzenia związków (zazwyczaj dramatycznych) z czasem, kategorią, wobec której nasza noblistka określa tożsamość swojej poezji.

Istnieje typowy zestaw tekstów Wisławy Szymborskiej o śmierci. Dobrze jest zacząć od *Nagrobka* (z tomu *Sól*, 1962), potem może być *Pogrzeb* (z tomu *Ludzie na moście*, 1986), „musi” być *O śmierci bez przesady* (z tomu *Ludzie na moście*, 1986), no i oczywiście *Kot w pustym mieszkaniu* (z tomu *Koniec i początek*, 1993). Ten „kanoniczny” zestaw łatwo uzupełnić wierszami w rodzaju: *Listy umarłych* (z tomu *Wszelki wypadek*, 1972), *Widziane z góry* (z tomu *Wielka liczba*, 1976) czy *Nad Styksem* (z tomu *Wielka liczba*, 1976). Listę lubię zamykać *Ellą w niebie* (z tomu *Tutaj*, 2009), ale nie tyle ze względu na śmierć, ile po to, by czytając ten utwór przejść od umierania do tematu zasadniczego, jakim w poezji Szymborskiej jest relacja między sztuką i czasem.

Nagrobek to rymowany, funeralny żart, opublikowany w tomiku *Sól* z roku 1962. To tekst autotematyczny młodej poetki. Deklaracja jej literackiej suwerenności¹⁶ i pewnego konserwatyzmu. (Pewnego, bo punktem od-

¹⁵ Zob. W. Szymborska, *Fotografia z 11 września*, s. 35.

¹⁶ W *Nagrobku* Szymborska pisze: „Tu leży staroświecka jak przecinek / autorka paru wierszy. Wieczny odpoczynek / raczyła dać jej ziemia, pomimo że trup / nie należał do żadnej

niesienia jest wyobraźniowa rewolucja, która w polskiej poezji dokonała się w okolicach październikowego przełomu roku 1956 i trwała mniej więcej po rok 1965¹⁷.) O śmierci nie ma tu ani słowa. Jest za to tytułowy nagrobek. Jest trup i mogiła, ale wszystko tylko po to, by podkreślić, jak starą (staroświecką) poezję pisze wymieniona w tekście z nazwiska Szymborska. Tak starą, jak nowoczesny jest należący do tekstowego przechodnia mózg elektrony, o którym wiersz wspomina.

Pogrzeb nie jest żartem, chociaż niepokojąco łatwo można by się śmiać z cytowanych w wierszu urywków naszych rozmów. Pogrzebowych. Mnóstwo tu tego, co nieprecyzyjnie dałoby się nazwać prywatnością i unikaniem konfrontacji ze śmiercią, ale kawiarnia z wierszy Szymborskiej jest prywatna zupełnie inaczej, a jej „uniki” – także wobec śmierci – mają paradoksalnie konfrontacyjny, a nawet zwycięski charakter. Przykład? Wiersz *O śmierci bez przesady*:

Nie ma takiego życia,
które by choć przez chwilę
nie było nieśmiertelne¹⁸.

Śmierci nie ma. Ten wiersz ją oswaja, ośmiesza i rozbraja. Pozwala nie bać się jej tak długo, jak długo słuchamy tego, co na jej temat, przy kawiarnianym stoliku, ma do powiedzenia ktoś taki jak Wisława Szymborska.

Znaną z innych wierszy naszej noblistki kawiarnię przywołuje już pierwszy wers, w którym kwestionuje się to, że śmierć ma poczucie humoru („Nie zna się na żartach”). Niby odkrycie żadne, bo przecież śmierć to nie są żarty, ale ten frazeologiczno-życiowy truizm ma kapitalne znaczenie, ponieważ ustala reguły gry ze śmiercią. Jakie? Rozmawiamy o śmierci tam, gdzie poczucie humoru ma znaczenie. Przy kawiarnianym stoliku? Tak, bo nie jest to przestrzeń wymyślona na użytek właśnie tego tekstu, ale konstytutywna dla poezji Szymborskiej „sytuacja liryczna”.

Śmierć nie zna się na żartach. I to ją dyskredytuje, bo jaką wartość w kawiarni ma ktoś pozbawiony poczucia humoru? Chciałbym wierzyć, że bezwzględność reguł kawiarnianego życia jest ważna tylko o tyle, o ile może być użyta przeciw śmierci. Zresztą nie chodzi wyłącznie o zabawę. Kawiarni-

z literackich grup”. Nie należał? To drobiazg, ale w sprawie przynależności W. Szymborskiej do jednej z literackich grup („Inaczej”) zob. E. Głębicka, *Grupy literackie w Polsce 1945–1989*, wyd. drugie, poszerzone, Warszawa 2000, s. 63–66.

¹⁷ W sprawie roku 1965 jako cezury październikowej, wyobraźniowej rewolucji zob. J. Sławiński, *Rzut oka na ewolucję poezji polskiej w latach 1956–1980*, w: tegoż, *Teksty i teksty*, Warszawa 1990.

¹⁸ W. Szymborska, *O śmierci bez przesady*, s. 111.

nia rozbraja śmierć, opowiadając także o jej niekompetencjach innych niż towarzyskie, bo przecież nie znając się na żartach, śmierć nie zna się także

na gwiazdach, na mostach,
na tkactwie, na górnictwie, na uprawie roli,
na budowie okrętów i pieczeniu ciasta.

[...]

Nie umie nawet tego,
co bezpośrednio łączy się z jej fachem:
ani grobu wykopać,
ani trumny sklecić,
ani sprzątnąć po sobie.

Po prostu bezmiar niekompetencji.

Zresztą prawdziwa klęska śmierci spełnia się tam, gdzie wygrywa z nią życie.

Serca stukają w jajkach.
Rosną szkielety niemowląt.
Nasiona dorabiają się dwóch pierwszych listków,
a często i wysokich drzew na horyzoncie.

Kto twierdzi, że jest wszechmocna,
sam jest żywym dowodem,
że wszechmocna nie jest.

Śmierć pokonana nie jest śmiercią unicestwioną. Nie jest wszechmocna, ale jest. Jeśli napiszę, że nie jest zabawna, to wskażę nie tylko jej kawiarnianą, towarzyską niekompetencję, ale także nieuchronność spotkania z nią. Poważnego. Nasze życie jest nieśmiertelne tylko przez chwilę. Śmierć przybywa zawsze. Spóźniona o tyle, ile zdołaliśmy przeżyć¹⁹.

Intermedium Epikurejskie

Jeśli nawet kawiarniana gra ze śmiercią stwarza terapeutyczną iluzję, to nie traci kontaktu z rzeczywistością, nie kwestionuje faktów, ale je umiejętnie wykorzystuje. W dodatku miarą kawiarnianej kompetencji nie jest tylko poczucie humoru, ponieważ niewiele trzeba, by w wierszu *O śmierci bez przesady*

¹⁹ Proszę spojrzeć na cytat z wiersza *O śmierci bez przesady*, od którego zacząłem pisać o tym tekście. Zaraz po nim W. Szymborska dodaje: „Śmierć/ zawsze o tę chwilę przybywa spóźniona”.

odnaleźć czytelne ślady epikurejskiego myślenia o jednej z unieszczęśliwiających nas obaw, obawie przed śmiercią²⁰.

Spotkanie przy kawiarnianym stoliku z wierszami Wisławy Szymborskiej pewnie ma w sobie coś z platońskiej uczty²¹, ale zamiast powoływać się na tę najślynniejszą biesiadę klasycznej, greckiej filozofii, wolę zacytować napisany przez Epikura *List do Menoikeusa*, bo tekst ten może z powodzeniem służyć jako powód do czytania poezji Wisławy Szymborskiej z hedonistycznego (czytaj: przyjemnościowego albo – mniej etymologicznie – kawiarnianego), a zatem epikurejskiego punktu widzenia.

Gdy przeto twierdzimy, że przyjemność jest naszym celem najwyższym, to bynajmniej nie mamy na myśli przyjemności płynącej z rozpusty ani przyjemności zmysłowych [...], ale trzeźwy rozum [...], dociekający przyczyn wszelkiego wyboru i unikania, odrzucający czcze domysły, owo źródło największych utrapień duszy. Z tego wszystkiego mądrość [...] jest początkiem wszelkiego dobra i dobrem najwyższym, a wskutek tego jest cenniejsza nawet od filozofii, jako źródło wszelkich innych cnót. Ona nas uczy, że nie można żyć przyjemnie, jeśli się nie żyje mądrze, pięknie i sprawiedliwie [...]. Wszak cnoty tworzą wraz z przyjemnym życiem naturalną jedność i życie przyjemne jest od nich nieodłączne²².

Śmierć raz jeszcze

Tak jak uchylam się od czytania poezji Wisławy Szymborskiej z perspektywy Epikura²³, tak nie podejmuję się pisanie o wierszu *Kot w pustym*

²⁰ Pozostałe obawy dotyczą niemożności osiągnięcia szczęścia, cierpienia i bogów. Zob. W. Tartkiewicz, *Historia filozofii*, t. 1: *Filozofia starożytna i średniowieczna*, wyd. dwunaste, Warszawa 1990, s. 142. Bibliografia dotycząca Epikura i epikurejczyków zob. tamże, s. 337, 338, 340–341. Diogenes Laertios, który poświęcił Epikurowi całą *Księgę dziesiątą* swoich *Żywotów...*, wśród jego *Głównych myśli* wymienia i tę: „Śmierć jest niczym dla nas, bo to, co się rozpadło, nie ma uczucia, a co nie ma uczucia, jest dla nas niczym”. Diogenes Laertios, *Żywoty i poglądy słynnych filozofów*, przeł. I. Krońska, K. Leśniak oraz W. Olszewski przy współpracy B. Kupisa, oprac. przekładu, przypisy i skorowidz I. Krońska, wstęp K. Leśniak, wyd. drugie, Warszawa 1982, s. 652. Jednak najślynniejszy epikurejski cytat dotyczący śmierci, cytat najbliższy temu, co zostało zapisane w wierszu *O śmierci bez przesady* W. Szymborskiej, pochodzi z listu filozofa do Menoikeusa i brzmi tak: „[...] śmierć, najstraszniejsze z nieszczęść, wcale nas nie dotyczy, bo gdy my istniejemy, śmierć jest nieobecna, a gdy tylko śmierć się pojawi, wtedy nas już nie ma”. Tamże, s. 645.

²¹ Zob. Platon, *Uczta*, w: tegoż, *Uczta, Eutyfron, Obrona Sokratesa, Kriton, Fedon*, przeł. oraz wstępem, objaśnieniami i ilustracjami opatrzył W. Witwicki, wyd. drugie, Warszawa 1982.

²² Diogenes Laertios, *Żywoty i poglądy słynnych filozofów*, s. 648.

²³ Unikając czytania poezji Szymborskiej z punktu widzenia Epikura, jestem wierny takiej zależności między kawiarnią i filozofią, która prymat pozostawia tej pierwszej, a drugiej używa o tyle, o ile filozofowie są w stanie „kawiarniana” tożsamość wierszy naszej noblistki potwierdzić i uzasadnić.

mieszkanii. Podam tylko kilka informacji. Tekst został napisany po śmierci Kornela Filipowicza, partnera Wisławy Szymborskiej. Kornel Filipowicz miał kota, a właściwie koty, bo kiedy kończył żywot jeden, pojawiał się następny. Nie jestem pewny, ale chyba wszystkie koty miały takie imiona.

Jak w kawiarni opowiedzieć śmierć osoby najbliższej? Czy pisanie o kocie jest w tej sytuacji dobrym rozwiązaniem? Czy jest to rozwiązanie kawiarniane? Czy jest to rozwiązanie ludzkie?

Nie postawiłbym ostatniego pytania, gdyby nie wiersz *Widziane z góry*.

Na polnej drodze leży martwy żuk.
[...]
Zamiast bełzadu śmierci – schludność i porządek.
Groza tego widoku jest umiarkowana,
[...]
Niebo jest błękitne.

Dla naszego spokoju, śmiercią jakby pływają
nie umierają, ale zdychają zwierzęta
[...]
wiedzą, co to mores.

I oto ten na drodze martwy żuk
[...]
wygląda, że nie stało mu się nic ważnego.
Ważne związane jest podobno z nami.
Na życie tylko nasze, naszą tylko śmierć,
śmierć, która wymuszonym cieszy się pierwszeństwem²⁴.

Ubyliśmy przyrodzie. Ona nas nie ocali, ale kto wymyślił, że zwierzęta – gwiazdy głupsze, krążą wokół nas – gwiazd mądrzejszych. „A kto wymyślił / gwiazdy głupsze?”²⁵ I to, że ważne związane jest wyłącznie z nami?

Nie zamierzam czytać *Kota w pustym mieszkaniu*, przekładając (tłumacząc) kocie reakcje na reagowanie ludzkie. Nie chcę stwarzać iluzji wielkiej jedności wszystkich istot żywych wobec śmierci. Nie zamierzam nawet zbliżyć się, a co dopiero naruszać misterną równowagę między tym, co stało się w rzeczywistości i tym, co stało się tekstem. *Kot w pustym mieszkaniu* jest dla mnie wierszem tak intymnie kawiarnianym, że nie powinienem wypowiadać się o nim publicznie.

²⁴ W. Szymborska, *Widziane z góry*, s. 83.

²⁵ M. Białoszewski, *O obrotach rzeczy*, w: tegoż, *Trzydzieści lat wierszy*, Warszawa 1982, s. 31. Wiersz pochodzi z tomu *Obroty rzeczy* (1956). Cytowany dystych to finał tekstu. Poprzedzają go słowa: „A kto wymyślił / że gwiazdy głupsze / krążą dokoła mądrzejszych?”.

Tak jak *Widziane z góry* zostało wykorzystane w związku z *Kotem...*, tak wydaje mi się, że *Listy umarłych* mogą być użyteczne przy lekturze *Pogrzebu*. Może nawet *Listy...* to ciąg dalszy *Pogrzebu*, bo już wróciliśmy z cmentarza i czytamy pisanie tych, którzy odeszli. Czytamy jak bogowie²⁶, wiedząc to, czego oni nie wiedzą. Jeśli ze śmiercią ma to zbyt mało wspólnego, to dużo więcej z tym, co jest równie ważne w poezji Wisławy Szymborskiej jak kawiarnia, a brzmi krótko i zdecydowanie: nie wiem.

Nie wiem

Po Janie Prokopie, którego cytowałam, chciałbym przypomnieć jeszcze jednego z fundatorów ważnego pisania o autorce *Wołania do Yeti* – Artura Sandauera. To on użył określenia poetyka negatywna²⁷, by opisać wiersze Wisławy Szymborskiej oraz po to, by wyznaczyć nieprzekraczalną cezurę między tekstami poetki pisanymi przed i po roku 1956. Poetyka negatywna – negatyw tego, co było w dwóch pierwszych tomikach. Tam i wtedy panegiriki. Tutaj i teraz – wiersz na cześć absolutnego anonima.

Zresztą jeszcze lepiej nazwał to (zarówno zmianę, jak i poezję Szymborskiej po niej) Jerzy Kwiatkowski, sięgając do arsenалу krakowskiej szkoły wyobraźniowej²⁸ i używając terminu wyobraźnia metafizyczna²⁹, definiowanego jako swoboda w trybie warunkowym. A „nie wiem”?

Szymborska ze swoją socrealistyczną przeszłością rozliczyła się w znakomitym wierszu *Rehabilitacja*³⁰. Od roku 1957, od tomiku *Wołanie do Yeti* pisze tak, jakby jej poetyckim *credo* było jedno, krótkie zdanie: nie wiem. Po-

²⁶ A skoro o bogach mowa, proszę zwrócić uwagę na przywoływany już wiersz *Nad Styksem* – bo śmierć, bo mitologia, bo Charon. Chociaż uprzedzam, dużo bardziej niż ze śmiercią związany jest ten tekst z wielkim tematem tomu, z którego pochodzi, z *Wielką liczbą*. „Ludzkość z wielokrotnością się” i spotkanie z Charonem nie jest już indywidualne, jest masowe. Jak społeczeństwo. Indywidualna śmierć w masowym społeczeństwie? I coś jeszcze – finał. Przewrotnie ratunkowy: „Duszycko, tylko wątpiac w zaświaty/ szersze masz perspektywy”.

²⁷ Zob. A. Sandauer, *Pogodzona z historią. Rzecz o Wisławie Szymborskim*, w: tegoż, *Poeci czterech pokoleń*, Kraków 1977, s. 291.

²⁸ Współtworzonej przez niego, przede wszystkim jako autora książki *Klucze do wyobraźni. Szkice o poetach współczesnych* (Warszawa 1964) i Kazimierza Wykę jako autora *Rzeczy wyobraźni* (Warszawa 1959).

²⁹ Zob. J. Kwiatkowski, *Przedmowa*, w: W. Szymborska, *Poezje*, Kraków 1970, s. 12.

³⁰ Zob. W. Szymborska, *Rehabilitacja*, w: tejże, *Poezje wybrane*, wybór i wstęp autorki, Warszawa 1967, s. 23–24. Wiersz pochodzi z tomu *Wołanie do Yeti* (1957), a wybór, który przywołuję, zasługuje na uwagę choćby dlatego, że W. Szymborska – co wyjątkowe – poprzedziła go własnym wstępem (*Od autorki*).

czątkowo odgrywało ono rolę antidotum na katastrofę socrealistycznej (socjalistycznej?) wiedzy, czyli wiary³¹. Nie wiedziało się zatem o tyle, o ile – niestety – wiedziało, czyli wierzyło się wcześniej (przed październikowym przełomem 1956 roku). Niewiedza była negatywem (Sandauer) fałszywego pozytywu, czyli socrealistycznej wiedzy. Była ucieczką od tego, co fizyczne (realne) w metafizykę (Kwiatkowski), czyli nierzeczywistość opisywaną tak, jakby ona istniała³². Z czasem ta metafizyczna nierzeczywistość stała się już nie lekiem na bolesną (obarczoną poczuciem winy) przeszłość, ale została nam objawiona jako istota sztuki uprawianej przez Wisławę Szymborską. Sztuka ta ma swoją historię, zapisaną czytelnie w kilku wierszach.

Historia sztuki

Wystarczą trzy wiersze, by przedstawić historię relacji sztuka – rzeczywistość (sztuka – czas) w popaździernikowej poezji Wisławy Szymborskiej. Pierwszy z nich to *Radość pisania* z tomu *Sto pociech*. Tekst kanoniczny. Komentowany między innymi przez Stanisława Barańczaka³³. Drugi to *Ludzie na moście*³⁴. Tytułowy utwór z tomu opublikowanego w roku 1986. Wiersz trzeci, *Vermeer*, to liryk z ostatniej książki poetyckiej naszej noblistki, z tomiku *Tutaj*.

Zacznę jednak od wiersza *Ella w niebie*, który miał zamykać opowieść o śmierci w poezji Wisławy Szymborskiej. Bóg mówi w nim do Elli tak:

³¹ Nie tylko w związku z tymi, którzy po Październiku 1956 roku byli rehabilitowani, Szymborska pisała tak: „Wierzyłam, że zdradzili, że nie warci imion, / skoro chwast się natrzęsa z ich nieznanych mogił”. Tamże, s. 23.

³² Klasycznym przykładem zastosowania przez Szymborską wyobraźni metafizycznej (określenie J. Kwiatkowskiego) jest wiersz *Dworzec* z tomu *Sto pociech*: „Nieprzyjazd mój do miasta N. / odbył się punktualnie. / Zostałeś uprzedzony / niewysłanym listem. / Zdążyłeś nie przyjść / w przewidzianej porze”. W. Szymborska, *Dworzec*, w: tejsze, *Widok z ziarnkiem piasku*, s. 41. Wystarczy pierwszy dystych, by wszystko było jasne: nieprzyjazd odbył się. Oto esencja metafizyczności (niefizyczności) wierszy Szymborskiej. Łatwo zauważyć, że nie ma ona nic wspólnego ani z *Dziadów* częścią trzecią, ani z tym, co metafizycznością w poezji nazywał S. Johnson.

³³ Zob. S. Barańczak, „Zemsta ręki śmiertelnej”, w: tegoż, *Tablica z Macondo. Osiemnaście prób wytłumaczenia, po co i dlaczego się pisze*, Londyn 1990.

³⁴ O tym wierszu, z niewymienionych dotąd przeze mnie komentatorów poezji W. Szymborskiej, pisał W. Lięgza w swojej książce *O poezji Wisławy Szymborskiej. Świat w stanie korekty*, Kraków 2001, s. 188–193. Rzecz jest warta odnotowania także dlatego, że pozycja, którą przywołuję, zawiera rozdział *Poezja i malarstwo*.

A kiedy będzie już po wszystkim [...]
 [kiedy umrzesz – uzup. D.K.]
 sprawisz mi radość przybywając do mnie,
 pociecho moja czarna, rozśpiewana kłodo³⁵.

Rozmawiałem kiedyś z uczniami białostockich szkół średnich o tym tekście. Nie wiem, czy to stosowne, ale żartowaliśmy sobie na jego temat. Szukaliśmy takiego sposobu czytania, który byłby wolny od reguł poznanych i praktykowanych wobec innych wierszy noblistki. (No bo jak długo można potwierdzać zasadność kawiarnianej sytuacji lirycznej i użyteczność sceptycznego „nie wiem”.) Próbowaliśmy inaczej. Prowokacyjnie – na naszą miarę. Trzy przykłady, trzy – proszę wybaczyć przesadę – interpretacyjne pomysły dotyczące *Elli w niebie*.

Pomysł pierwszy: zawsze chcemy czegoś innego, niż to, co mamy. Pomysłu pierwszego wersja przysłowiowa, a może tylko frazeologiczna: na drugim brzegu trawa zawsze jest bardziej zielona. Pomysł drugi, „ryzykowny” (spotkanie z uczniami miało miejsce w Katolickim Liceum Ogólnokształcącym): Bóg jest egoistą. Daje nam nie to, o co Go prosimy, na czym nam zależy, ale to, co Jemu sprawia przyjemność. Pomysł trzeci, czyli zadośćuczynienie pomysłowi drugiemu, ewentualnie wyznanie wiary lub akt lizusostwa: Bóg kocha nas bardziej niż my siebie i to nie tylko dlatego, że daje nam więcej, niż prosimy, ale także dlatego, że daje nam to, co ma prawdziwą wartość.

Niezależnie od tego, jak będziemy żartować, czytając *Ellę w niebie*, i tak trudno w związku z tym wierszem pominąć słowo „sztuka” albo określenie „sztuki piękne”. Bo przecież jeśli Bóg nie zna się na sztuce, to kto? Ciekawe tylko, że On mówi do niej „pociecho moja czarna”. Pociecho. Bóg, który potrzebuje pocieszenia. Bóg, którego pociesza śpiewająca Ella Fitzgerald. Bóg, którego pociesza sztuka.

Dla Stanisława Barańczaka sprawa jest prosta. *Radość pisania* to wiersz o tym, że Natura, że Nicość są nieubłagane. Przeciwwstawić potrafimy im tylko

Radość pisania.
Możność utrwalania.
Zemstę ręki śmiertelnej³⁶.

³⁵ Zob. W. Szyborska, *Ella w niebie*, w: tejsze, *Tutaj*, Kraków 2008, s. 38.

³⁶ W. Szyborska, *Radość pisania*, s. 37. Dwie uwagi. Pierwsza: potrafimy? Potrafią ci, którzy piszą. Np. wiersze. Dzięki nim umiejętność ta, jej zbawienne skutki, stają się udziałem gatunku *homo sapiens*. Uwaga druga: w oryginale jest tak: „**Zemsta** ręki śmiertelnej” [podkr. D.K.].

Interpretacja Barańczaka wprost mówi o śmierci. Punktem wyjścia są słowa „Grażyna nie żyje”³⁷ i wiersz, który poeta napisał nie po to, by bliską sobie osobę „pożegnać [...] na zawsze”, ale po to, by „na zawsze ją utrwalić i zachować”³⁸. Próba podjęta przez Barańczaka prowadzi go do tekstu Wisławy Szymborskiej *Radość pisania*. Do zwycięstwa nad Naturą i Nicością. Do zwycięstwa nad śmiercią, bo przecież „napisana sarna” nie zginie. (W każdym razie jest to zupełnie realne.) Myśliwi mogą co prawda ją „otoczyć [...]”, złożyć się do strzału”. Ale zapominają, że to jest świat napisany.

Zapominają, że tu nie jest życie.
Inne, czarno na białym, panują tu prawa.
Okamgnienie trwać będzie tak długo jak zechcę,
pozwoli się podzielić na małe wieczności
pełne wstrzymanych w locie kul.
Na zawsze, jeśli każę, nic się tu nie stanie³⁹.

Nierzeczywistość? Barańczak odpowiada: „ten sztuczny świat może wydawać się realniejszy niż świat rzeczywisty. A w każdym razie – bardziej przekonujący”⁴⁰. I w ten oto sposób „poezja psuje szyki Naturze”⁴¹.

Historia sztuki, historia relacji między sztuką i rzeczywistością w poezji Wisławy Szymborskiej zaczyna się tam, gdzie sztuka, mszcząc się na rzeczywistości, potrafi nas przed nią uratować. Używając metafizycznej wyobraźni, wystarczy powołać do istnienia świat – negatyw rzeczywistego, „nad którym los sprawuję niezależny”⁴². Ja, osoba, która pisze. Świat, który żyje. *Radość pisania* zaczyna się przecież od słów: „Dokąd biegnie ta napisana sarna przez napisany las?”⁴³.

Problemem pozostaje czas.

Dziwna planeta i dziwni na niej ci ludzie.
Ulegają czasowi, ale nie chcą go uznać.
Mają sposoby, żeby swój sprzeciw wyrazić.
Robią obrazki jak na przykład ten:⁴⁴

³⁷ S. Barańczak, „Zemsta ręki śmiertelnej”, s. 7.

³⁸ Tamże, s. 8.

³⁹ W. Szymborska, *Radość pisania*, s. 36.

⁴⁰ S. Barańczak, „Zemsta ręki śmiertelnej”, s. 11.

⁴¹ Tamże, s. 12.

⁴² W. Szymborska, *Radość pisania*, s. 36. W oryginale wers ten kończy się znakiem zapytania.

⁴³ Tamże.

⁴⁴ W. Szymborska, *Ludzie na moście*, s. 138.

Po opisie obrazu Hiroshige Utagawy, japońskiego malarza z XIX wieku⁴⁵ (najprawdopodobniej chodzi o *Ulewę nad Wielkim Mostem Atake*), pojawia się komentarz:

To nie jest wcale obrazek niewinny.
Zatrzymano tu czas.
Przestano liczyć się z prawami jego.
Pozbawiono go wpływu na rozwój wypadków.
Zlekceważono go i znieważono.

[...]
czas potknął się i upadł⁴⁶.

To coś więcej niż „zemsta ręki śmiertelnej”. Pokonanie czasu, nawet jeśli może być traktowane w kategoriach (kawiarnianej) psoty⁴⁷, jest zwycięstwem sztuki nad rzeczywistością. Zwycięstwem, bo tu już nie ucieka się – jak w *Radości pisanie* – od tego, co realne w to, co napisane czy namalowane. Tutaj – na obrazie Hiroshige Utagawy – to, co namalowane pokonuje to, co realne, czyli czas. Nierzeczywistość sztuki przestaje być światem alternatywnym, ale wkracza w rzeczywistość i świetnie daje sobie z nią radę. Jak świetnie?

Są tacy, [którzy – uzup. D.K.] [...]
Słyszą [...] szum deszczu,
czują chłód kropel na karkach i plecach,
patrzają na most i ludzi,
jakby widzieli tam siebie,
w tym samym biegu nigdy nie dobiegającym

⁴⁵ Hiroshige Utagawa (właściwie Ando Tokutaro) żył w latach 1797–1858. Uchodzi za jednego z najbardziej znanych japońskich malarzy i grafików. Szczególnie wart odnotowania, jako dotyczący czasu, jest jego związek z tradycją ukiyo-e, czyli rodzajem malarstwa i drzeworytu, powstającym w obrębie dzielnic rozrywki największych miast japońskiej epoki Edo (1600–1867). Ukiyo-e znaczy „obrazy przepływającego świata”. O ukiyo-e zob. Z. Alberowa, M. Dzieduszycka, M. Martini, *Ukiyo-e – dawny drzeworyt japoński ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie, kolekcja Feliksa Jasińskiego*, red. i wstęp Z. Alberowa, Kraków 1988. Jest to katalog wystawy z czerwca i lipca 1988 roku, która była prezentowana w ramach Międzynarodowego Biennale Grafiki. W roku 1997, z okazji dwusetnej rocznicy urodzin artysty, Muzeum Narodowe w Krakowie przygotowało wystawę *Hiroshige*. Od współautorki katalogu, M. Martini, osoby, która bardzo mi pomogła w poszukiwaniu wiadomości dotyczących malarstwa Hiroshige Utagawy, wiem, że nakład katalogu tej ekspozycji został wyczerpany. O autorze *Ulewy nad Wielkim Mostem Atake* zob. A. Schlombs, *Hiroshige*. Album wydany w 2008 roku przez wydawnictwo Taschen. Po polsku.

⁴⁶ W. Szymborska, *Ludzie na moście*, s. 138–139.

⁴⁷ „czas potknął się i upadł. / Może to tylko psota bez znaczenia.”. Tamże, s. 139. Słowo „psota” użyte przez Szymborską może wskazywać na wiedzę poetki dotyczącą charakteru malarstwa uprawianego przez Hiroshige Utagawę. Zob. przypis 45.

drogą bez końca, wiecznie do odbycia
i wierzą w swoim zuchwalstwie,
że tak jest rzeczywiście⁴⁸.

Miarą sukcesu Hiroshige Utagawy jest coś więcej niż to, że namalowany przez niego obraz postrzegany (odbierany) bywa jako realny. Jego działanie sięga głębiej, bo pozwala uwierzyć nie tylko w pokonanie czasu na obrazie, ale także w rzeczywistości. Nierealne? Raczej nieuchronne. Przecież w wierszu *Ludzie na moście* i na obrazie *Ulewa nad Wielkim Mostem Atake* sztuka przestała być alternatywą rzeczywistości. Dzięki swoim własnym prawom stała się zdolna w rzeczywistość wkroczyć i ją pokonać. Jeden problem. Na obrazie trwa ulewa. Zmagają się z nią nie tylko ludzie na moście, ale także osoba płynącą tym, co Szymborska nazwała czółnem⁴⁹. I malarz, i poetka utrwalili nasz wysiłek, nasze zmaganie się z Naturą. A jeśli nie ma innego losu niż ten, który skazuje nas na konfrontację z rzeczywistością? Życie bywa znośne tylko chwilami⁵⁰.

Sztuka ratuje nas przed rzeczywistością, stwarzając dla niej alternatywę (*Radość pisania*). Sztuka może nawet rzeczywistość pokonać, zmuszając czas – konstytutywną miarę tego, co istnieje – do upadku (*Ludzie na moście*). Najważniejsze jest jednak to, że sztuka świat usprawiedliwia.

Dopóki ta kobieta z Rijksmuseum
w namalowanej ciszy i skupieniu
mleko z dzbanka do miski
dzień po dniu przelewa,
nie zasługuje Świat
na koniec świata⁵¹.

W filmie *Chwilami życie bywa znośne*, którego pomysł polega na spełnianiu życzeń Wisławy Szymborskiej, Katarzyna Kolenda-Zaleska zaprosiła autorkę wiersza *Kobiety Rubensa* do Rijksmuseum w Amsterdamie, gdzie znajdują się między innymi tak ważne prace ulubionego malarza poetki, Jana Vermeera van Delft, jak *Dziewczyna z perłą* i *Mleczarka*. Szymborska mając do wyboru oba te dzieła, jednoznacznie zdecydowała się na drugie, znane także

⁴⁸ W. Szymborska, *Ludzie na moście*, s. 139.

⁴⁹ „Widać czółno mozolnie płynące pod prąd”. Tamże, s. 138.

⁵⁰ Właśnie te słowa – wypowiedziane w nieco innej kolejności, ale przez poetkę – posłużyły jako tytuł trwającego sześćdziesiąt trzy minuty filmu K. Kolendy-Zaleskiej z 2009 roku *Chwilami życie bywa znośne... Przewrotny portret Wisławy Szymborskiej*.

⁵¹ W. Szymborska, *Vermeer*, w: tejsze, *Tutaj*, s. 39.

jako *Nalewająca mleko*. Nie wiem, dlaczego tak się stało, ale ta decyzja ma dla mnie znaczenie. Chodzi przecież o usprawiedliwienie świata.

O tym, że ratunek nie przyjdzie ze strony żadnego systemu prawd, żadnej uporządkowanej filozofii – nawet jeśli tak często czyta się wiersze Szymborskiej, przywołując Heideggera, Sartre’a czy Heraklita – o tym, że najpoważniej nawet uzasadnione „wiem” nie może być w poezji naszej noblistki wiarygodne, wiemy od 1956 roku, od wspomnianego tu, opisywanego zwłaszcza przez Artura Sandauera przełomu. A wiedza ta, mimo związanych z każdą pewnością niebezpieczeństw, utrwała się coraz bardziej o tyle, o ile coraz mniej godni zaufania stają się ci, którzy wiedzą. Na przykład *Nienawiść*, „tylko ona [...] swoje wie” [podkr. D.K.]. Zwątpienie? Ono niewielu „chętnych porywa za sobą”⁵².

Nie wierząc filozofom, uciekając od nich, jak od Epikura, do kawiarni, szukając usprawiedliwienia świata w sztuce, Szymborska nie zwraca się w stronę piękna, które można nazwać abstrakcyjnym lub czystym. Pisząc o nim, mam na myśli *Dziewczynę z perłą*⁵³. Piękną odświętnością swojej twarzy ozdobionej wyjątkową biżuterią. To piękno samo w sobie, piękno wolne od zmagania się z ulewą (Hiroshige Utagawa) i od codziennego nalewania mleka (Vermeer). A właśnie codzienność – w poezji Szymborskiej – w usprawiedliwianiu świata przez sztukę wydaje mi się najważniejsza.

To ona nas ocala. Nie filozofia, nie piękno zachwycające samo sobą, ale codzienność, suma powtarzających się, najprostszych, najpotrzebniejszych czynności. Takich jak nalewanie mleka. Tego warto bronić przed terrorystami i przed czasem. Właśnie to pozwala w czasie trwać, zapewniając punkt zaczepienia, punkt oparcia, jedyny pewny punkt w heraklitejskiej rzece⁵⁴ nieuchronnie (?) przepływającego czasu. Nalewanie mleka. Ostatnia linia obrony.

Finał

Proszę nie myśleć o moim tekście z perspektywy tego, co znajduje się w następnym akapicie, a już na pewno nie ma żadnych powodów, by kojarzyć ten żenujący (niestety, cieszący mnie) finał (wierszowany...) z tym, co w *Ry-*

⁵² Zob. W. Szymborska, *Nienawiść*, s. 147.

⁵³ Postać kobieca z obrazu bywa dzisiaj kojarzona ze Scarlett Johansson, popularną aktorką, która wystąpiła w opowiadającym, przyjmijmy, historię dzieła Vermeera filmie *Dziewczyna z perłą* (2003), wyreżyserowanym przez P. Webbera.

⁵⁴ Zob. W. Szymborska, *W rzece Heraklita*, w: *też*, *Widok z ziarnkiem piasku*, s. 29. Wiersz pochodzi z tomu *Sól* (1962).

mowankach dla dużych dzieci... zostawiła potomnym i innym późnym wnukom
Wisława Szymborska.

Lepsze Szymborskiej teksty kawiarniane, niż mistrzów pióra smutki
wierszowane. Lepiej Szymborskiej altruistki znać, niż smęt poetów w swoje
serce brać. Lepszy Szymborskiej żarcik lada jaki, niż w mem lokalu piwo,
chleb i flaki.

Death and Art at the Café Table. On a Few Poems by Wisława Szymborska

Summary

The author of the sketch presents W. Szymborska's poetry, searching for its essence in post-October (1956) "I don't know", brought from the therapeutic function (genetically anti-socialist-realist) to the café attitude consequently realized by the poet, and even the entertaining one (*Rymowanki dla dużych dzieci...* / *Rhymes for Big Kids*). In addition, in the text this strategy (more epistemological than social) underwent a trial of reality, i.e. the confrontation with death. All that has been done, so that in the ending it could be placed in the context of what, in an overly high-flown way, can be called history (theory) of art according to Wisława Szymborska.

Katarzyna Sawicka-Mierzyńska

Uniwersytet w Białymstoku

O sztuce, której nie ma. Dlaczego Różewicz nie napisał dramatu o Walerianie Łukasińskim?

W dorobku Tadeusza Różewicza znajduje się tekst, przez który poeta mówi wiele zarówno na temat warsztatu swej sztuki, jak i jej posłannictwa. Wyjątkowość tego utworu polega na tym, że nie został jak dotąd napisany i, jeśli można wierzyć autorskim deklaracjom, już nigdy nie wyjdzie poza fazę projektu. Jest nim zaprzętający wyobraźnię artysty od lat 60. XX wieku dramat o Walerianie Łukasińskim. Mamy tu do czynienia z ciekawym przypadkiem, gdy sztuka, która nie istnieje, staje się nie tylko przedmiotem rozważań autora, ale i krytyków. Pierwsza autorska wzmianka na jej temat pojawia się w *Kartkach wydartych z dziennika* w 1980 roku:

Jak przedstawić w teatrze milczenie. Milczenie Łukasińskiego. Tyle myśli, tyle prób, tyle – pełnego potknięć krążenia dokoła „teatru wewnętrznego”. Trzeba dotrzeć do tego, co działo się w Hamlecie zanim zaczął monologować, rozmawiać, deklamować i działać. [...] To milczenie Łukasińskiego jest formą i treścią tej sztuki i główną zaporą, murem, przez który nie mogę się przedostać na drugą stronę... Z teatru zewnętrznego do teatru wewnętrznego. Poezja! Poezja... Lek uniwersalny i niebezpieczny. Można przedawkować i zabić sztukę (dramat) [...]

Minęło dwadzieścia lat od czasu, kiedy powziąłem zamiśl napisania tej sztuki. Dlaczego do dnia dzisiejszego sztuki nie napisałem? Chciałbym sobie samemu na to pytanie odpowiedzieć. [...] Od dwudziestu lat zapadałem w milczenie, ilekroć zbliżałem się do tajemnicy tego cierpienia. [...] Bo tu trzeba Poety. Pisząc te słowa czuję, jak wpadam w patos... a patos jest tu równie potrzebny jak w wierszu *Do Matki Polki*, ale patos ten musi być związany z liryką... z nie-

zwykłą liryką... Jak napisać sztukę o czterdziestoletnim milczeniu? Można to tylko pisać w myślach i pisać milczeniem¹.

Problem Łukasińskiego powraca podczas wywiadu-rzeki z Kazimierzem Braunem w 1987 roku w obrębie rozdziału *Sztuki nienapisane, przedstawienia niezrealizowane*. Opowiadając o nieistniejącym dramacie, Różewicz uruchamia jeszcze jeden aspekt swego obcowania z historią dręczonego patrioty – to już nie jest wspomniany patos poetycki, tylko najwyższy wymiar *sacrum*:

T. R. [...] Trzydzieści lat milczał. To była ściana. To jest jakaś wielka tajemnica. I ja jej nie mogłem zgłębić. [...] To mnie nurtuje. Bardzo głęboko. Może nawet dziesięciu autorów to napisać... Ja myślę o moich trudnościach. To drążę. [...] Przez Łukasińskiego dotknąłem rzeczywiście największej tajemnicy. Przez jego milczenie i cierpienie. Sacrum. Sacrum. Dotknijmy tej sprawy... To msza, w kościele... nie mówię o kazaniach [...] Mówię o tym, co istotne we mszy. Mówię o Eucharystii. Tam nie ma miejsca na improwizację. Są jednak obszary absolutnej powagi [...]².

Niezwykle istotna wydaje się wypowiedź Różewicza o nienapisanym utworze z 1991 roku. Poeta zawarł ją w referacie wygłoszonym na Uniwersytecie w Ottawie w trakcie sesji dotyczącej nowych tendencji w dramacie słowiańskim. Treść tych rozważań jest parafrazą tekstu zamieszczonego w *Kartkach wydartych z dziennika* – zmiany są efektem przystosowania dawnych zapisków do poetyki konferencyjnego odczytu, a rozwinięcie o szereg detali stanowi wyraźny ukłon w stronę obcokrajowców, dla których bez pewnych uzupełnień byłaby to wypowiedź niekomunikatywna. W słowach stanowiących rodzaj wstępu Różewicz, wskazując na specyfikę „Polskiego Życia”, polegającą na tym, że „największe wydarzenia w naszej historii od czasów Konstytucji 3 Maja [...] zaczynały się od Słowa, Tego słowa, które przemieniało się w czyn”, a wielka sztuka rodziła się w czasach największego ucisku, podkreśla jednocześnie, że:

Nowa sztuka powstaje przez wynalezienie nowej formy, nowego wyrazu, nowego języka i składni [...]. Twórca zaangażowany to twórca zaangażowany w walkę o nową formę... treści są dane wszystkim; [...] jednak tylko artyści są skazani na rozwiązywanie problemów formy, dlatego epigon nie jest twórcą, bowiem problemy rozwiązują za niego prawdziwi Twórcy³.

¹ T. Różewicz, *Kartki wydarte z dziennika*, w: tegoż, *Proza*, t. 2, Kraków 1990, s. 514–516.

² K. Braun, T. Różewicz, *Języki teatru*, Wrocław 1989, s. 169–170.

³ T. Różewicz, *Sztuka nienapisana*, „Dialog” 1991, nr 10, s. 70. Ten sam pogląd wyrazi poeta także w rozmowie nagranej w 1996 roku dla „Dialogu”: „Twórczość to szukanie formy. Jak nie znajduję formy, nie piszę. Treść jest «d a n a». Słowami nie wypełni się rzeczywistości”; *Zgubiony klucz*. Z Tadeuszem Różewiczem rozmawia M. Dębicz, „Dialog” 1996, nr 10, s. 126.

W referacie poeta podaje też kolejne wersje potencjalnego tytułu sztuki:

Gdybym napisał tę sztukę – dałbym jej tytuł *Ta mała dziura od Boga zapomniana Schlüsselburg* – a może skróciłbym tytuł do jednego słowa *Klucz* – po niemiecku Schlüssel...⁴,

który w zapiskach z 1980 roku brzmiał po francusku: *Ce petit trou nommé Schlüsselburg*. Interpretacja tytułu przez autora jeszcze bardziej podnosi rangę przedstawianego dramatu, gdyż ma on być poszukiwanym przez Różewicza „kluczem” do „nowego rozdziału” jego dramaturgii, po którego odnalezieniu będzie mógł na zawsze porzucić teatr, ponieważ, jak można się domyślać, nie będzie miał w nim już nic nowego do powiedzenia. Warto zwrócić uwagę na fakt, że w zaledwie czterostronicowym referacie o nienapisanej sztuce zostają wykorzystane inne teksty, własne i cudze, przywoływane przez tytuły, cytaty czy imiona bohaterów: wiersz Różewicza *Przyszli żeby zobaczyć poetę*, jego poematy prozą *Pod murem* i *Hycle*, fragment *Języków teatru*, prolog III części *Dziadów*, *Do Matki Polki*, biografia Łukasińskiego autorstwa Szymona Askenazego, pamiętnik samego Łukasińskiego, raport komendanta twierdzy, w której był przetrzymywany, *Zapiski o karach* Nowosilcowa, *Warszawianka* Wyspiańskiego, *Antygona* i *Hamlet*. Padają nazwiska Becketta i Kantora. Pamiętajmy też, że cała wypowiedź Różewicza jest rozwiniętą parafrazą własnego tekstu sprzed jedenastu lat. Powstała w ten sposób intertekstualna konstrukcja wydaje się siecią, w którą współczesny artysta próbuje pochwycić fenomen milczenia polskiego patrioty – ukryte, niezwerbalizowane centrum tych rozważań. Nie sposób tam dotrzeć, można jedynie się do niego przybliżyć. Poeta czyni to sięgając po cudze języki, czym obnaża swoją bezradność. Nasycenie referatu tekstami kultury to nie tylko element erudycyjnego opisu, ale też wyraz niemożności odnalezienia odpowiedniego idiomu we własnej poetyce. Gdyby istniał, dramat zostałby napisany.

Ostatnia wzmianka na temat sztuki o Łukasińskim pojawia się w wywiadzie z 2005 roku, tyle że nie z inicjatywy Różewicza. Zadając pytania dotyczące tomu *Wyjście*, Anna Żebrowska nawiązuje do metafizycznych walorów bieli w malarstwie, czym wywołuje refleksje poety na temat białych kwadratów na białym tle Malewicza i ciszy w kompozycjach Johna Cage’a, który „doszedł do tego, że w muzyce najdoskonalsze jest milczenie”. Właśnie wtedy rozmówczyni przywołuje postać Łukasińskiego:

⁴ T. Różewicz, *Sztuka nienapisana*, s. 73.

Pan chciał napisać sztukę o Walerianie Łukasińskim i byłaby to sztuka o milczeniu.

T. R.: Z 44 lat więzienia ponad 30 spędził w podziemnym lochu Szlisselburga. Miał zakaz spacerów i rozmów [...]. Tragiczna postać, ogrom cierpienia, ale jak o tym napisać? Ponad 30 lat myślałem o sztuce, ale nie znalazłem dla niej formy. Może gdybym mieszkał w ciszy, a nie w kamienicy w śródmieściu [...]. Do tej pory nie oddałem do Muzeum Mickiewicza drugiego tomu Szymona Askenazego o Łukasińskim. [...] Muszę w końcu oddać, bo nie będę już tego pisał⁵.

Co sprawiło, że zadanie polegające na opowiedzeniu cudzego milczenia okazało się dla Różewicza niewykonalne? Na jakie kompromisy nie chciał pójść, podejmując to artystyczne wyzwanie? Dlaczego, mówiąc tak wiele na temat milczenia, nie powołał się ani razu na Norwida, którego uznaje za swego patrona w tej materii?⁶ Norwidowi udało się przecież napisać *Assuntę*, poemat o niemej dziewczynie. Nawet tematy, jakich pragnęli dotknąć obaj twórcy, wykorzystując jako medium milczących bohaterów, wydają się zaskakująco zbieżne i oscylują wokół trzech zagadnień: poezja, cierpienie, *sacrum*. Jednak to, co Norwidowi w *Assuncie* układa się w ontologiczną i artystyczną całość, w przypadku Różewicza rozbija się o tajemniczy „mur”, na tyle skutecznie, że tekst sztuki o Łukasińskim nie powstaje nawet w formie zapisu niemożliwych do zrealizowania projektów scenicznych, w jakiej włączył do wyboru swoich dramatów *Przyrost naturalny* czy *Akt przerywany*. Stało się tak dlatego, że w eksploatacji milczenia pragnął pójść znacznie dalej niż Norwid.

Opisując swą artystyczną bezradność wobec historii Łukasińskiego, Różewicz podkreśla, że nie zdołał jej udźwignąć przede wszystkim pod względem formalnym. O tych trudnościach przesądza już sam wybór gatunku – dramat. W liryce, zwłaszcza jeśli reprezentuje ją poemat (*casus* Norwida), zwykle wyeksponowana zostaje osoba podmiotu, w przypadku obu autorów jakże często tożsama z nimi, w dramacie podmiot autorski „chowa się” za światem przedstawionym. Choć w wielu sztukach Różewicza rozbudowane, metapoetyckie didaskalia wydobywają na światło sceny jego osobę, moment pojawienia się dialogów jest równoznaczny z przyćmieniem jej przez autonomiczne światy bohaterów. Już sama decyzja dotycząca gatunku sugeruje, że Norwid, świadomie lub nie, przez postać Assunty chciał opowiedzieć własną historię, Różewicz zaś – dotknąć historii Łukasińskiego. Opór tej materii

⁵ *Poeta zapozna Targeta*. Z Tadeuszem Różewiczem rozmawia A. Żebrowska, „Duży Format”, dodatek do „Gazety Wyborczej”, 19 XII 2005, nr 48/661.

⁶ Zob. np. *Jestem tu, pod ręką*. Z Tadeuszem Różewiczem rozmawia U. Biełous, „Polityka” 1990, nr 10.

jest rzeczywiście ogromny, gdyż należałoby wprowadzić do przedstawienia postać, która, choć nie wypowiada ani jednego słowa, nie zostaje uprzedmiotowiona i zepchnięta na drugi plan przez innych, przemawiających uczestników akcji scenicznej (miało się ich pojawić wielu, m.in.: Bakunin, Leparski, jego córka, a nawet sam Łukasiński, tyle że, jak można przypuszczać, mówiący porucznik nie byłby tożsamy z milczącym więźniem⁷). Wchodzi tu w grę uruchomienie na scenie „teatru wewnętrznego”, o którym pisał Różewicz przy okazji *Przyrostu naturalnego* w 1967 roku, gdzie najważniejsze wydarzenia rozgrywają się nie w ramach tradycyjnej „akcji”, tylko w sferze sensów naddanych. Problem tkwił pewnie przede wszystkim w tym, jakich środków użyć, by teatralne „dzianie się” przenieść w obręb świata wewnętrznego milczącego bohatera, a wszystkie inne elementy spektaklu zepchnąć do roli jego tła. Norwid okiełznał milczenie Assunty, gdyż pozwolił narratorowi (sobie) mówić w jej imieniu. Jeśli by chcieć doszukiwać się walorów milczenia w jego poemacie, to koncentrują się one nie tyle wokół postaci niemej dziewczyny, co w samej materii tekstowej, gdzie wyrażają je urwane wersy, niedopowiedzenia, myślniki, przemilczane kluczowe momenty fabuły. Różewicz żąda niemożliwego: aby milczenie Łukasińskiego stało się samodzielny, nieuwarunkowanym kontekstowo komunikatem. Bronisław Drąg pisał, że w procesie rozumienia tekstu tematyzujemy milczenie, z którego on wychodzi i ku któremu zmierza⁸. Autor nienapisanej sztuki o patriocie-męczenniku chciałby, żeby „tekst” biografii jego bohatera wynurzał się z ciszy i nikał w pozawerbalnej sferze, a jednocześnie niósł ze sobą ważne treści.

Obok aspektów formalnych na drodze wyobraźni artysty do sfinalizowania dramatu o Łukasińskim stoi przeszkoda natury etycznej – wyzwanie, jakie stawia cierpienie bohatera. Choć nie mówi się o tym wprost, jego źródłem jest uwikłanie w historię. Różewicz od swego debiutu tropi ślady ludzkiej przemocy i demaskuje wybiegi, za pomocą których człowiek próbuje zrzucić z siebie odpowiedzialność za zło i uniknąć jego konsekwencji,

⁷ Na podstawie tego fragmentu *Kartek wydartych z dziennika* można zobaczyć, jak przestrzegana przez poetę zasada wierności wobec faktów wygrywa z *licentia poetica*, pozwalającą na pewną mistyfikację rzeczywistości dla podniesienia dramaturgii zdarzeń: ze względu na nią Różewicz mówi o czterdziestu latach milczenia Łukasińskiego (tak naprawdę zakaz rozmów z więźniem obejmował trzydzieści lat), nie chce jednak zignorować zamieszczonych w dziele Askenazego informacji, że porucznik miał okazję w ciągu tego czasu odbyć rozmowę z Bakuninem, a ostatnich siedem lat życia (1861–1868), gdy komendantem więzienia w Szlisselburgu został kapitan polskiego pochodzenia Leparski, spędził w godziwych warunkach, bywając nawet częstym gościem w jego domu. Wtedy też powstały pamiętniki Łukasińskiego. Fakty te nie umniejszają oczywiście tragizmu losów porucznika, ale rozbijają monolit jego milczenia, które przestaje być ostatnim pozostawionym przez niego „tekstem”.

⁸ B. Drąg, *Miejsce i funkcja milczenia w strukturze dzieła literackiego*, „Ruch Literacki” 1991, nr 5.

zasłaniając się ideologią, religią czy mechanizmami historii. Jego twórczość przypomina nam, że za każdym aktem zła kryją się indywidualne decyzje, i każdy z nich, choćby został pomnożony przez milion, jak za czasów Holocaustu, pozostaje skandalem. Wynika z tego czujność poety wobec wszelkich prób uświęcania cierpienia, które, przemianowane na męczeństwo, zyskuje wyższy sens, a jednocześnie – rodzaj usprawiedliwienia. Ten pogląd Różewicz wyraził najdobitniej na kartach *Do piachu...* Centralną postacią tego dramatu jest Waluś, niezbyt roztropny chłopak, który trafia do partyzantki. Kreując jego wizerunek, autor uczynił wszystko, żeby nie stworzyć „bohatera”, tylko, jak to sam określił, „śmierdziela”⁹, byt egzystujący na granicy świata ludzkiego i zwierzęcego, któremu odebrany został jeden z podstawowych ludzkich atrybutów – mowa. Waluś wprawdzie nie milczy, ale dźwięki jakie z siebie wydaje przypominają bardziej bełkot niż słowa. Różewicz wyklucza go nie tylko z komunikacji międzyludzkiej, ale też z partycypowania w obrzędzie odpowiadającym za łączność człowieka ze sferą *sacrum* – podczas gdy inni żołnierze uczestniczą we mszy świętej, Waluś, już skazany za domniemany gwałt na staruszce, siedzi zamknięty w „budzie”. Opis jego rozstrzelania jest chyba najdrastyczniejszym przedstawieniem tego typu w literaturze polskiej, a modlitwa przerwana defekacją najbardziej dosadną formą ukazania zerwanego kontaktu człowieka z Bogiem. Czytelnicy dramatu nie mają żadnych powodów, by darzyć Walusia sympatią, a jednak jego śmierć pozostawia po sobie wrażenie okrutnego, niesprawiedliwego, odartego z jakiegokolwiek sensu skandalu. Nie można dla niej znaleźć usprawiedliwienia ani w ludzkim, ani w boskim wymiarze, niczego nie wnosi światu. Łatwiej byłoby nam ją znieść, gdyby Różewicz pozwolił umieścić „ofiare” Walusia na ołtarzu historii Polski czy zlać jego krew w jedno z kielichem męczeństwa Chrystusa. Tymczasem nieszczęsny chłopak nie jest bohaterem walki o wolność, a cierpienie, zgodnie ze światopoglądem autora *Do piachu...*, nikogo nie zbawia.

Projekt portretu Łukasińskiego stoi na antypodach ujęcia człowieka – jako bytu uwikłanego w zło generowane przez mechanizmy historii – przedstawionego na kartach *Do piachu...* Zmagając się od tyłu lat z nieistniejącym *Kluczem*, Różewicz daje tym samym wyraz pragnieniu ujrzenia jakiegoś sensu w losie porucznika, bo przecież nie chodzi tu tylko o samo milczenie, ale o wielki dramat ludzkiego życia, jaki się za nim kryje. Waluś, mimo iż jego postać wyrosła z autentycznych doświadczeń wojennych poety, był tworem fikcyjnym, z czego wynikała pewna „łatwość” w zdegradowaniu jego śmierci

⁹ T. Różewicz, *Sobowótór*, w: tegoż, *Proza*, t. 2, s. 600–601.

do fizjologii; materia, jaką stanowi rzeczywiste ludzkie cierpienie stawia wyobraźni znacznie większy opór, zwłaszcza jeśli jest to wyobraźnia tak dalece „zdyscyplinowana” etycznie, jak w przypadku Różewicza. Wypowiedzenie słowa „*sacrum*” wyklucza możliwość porzestania na fizjologicznym aspekcie człowieczeństwa, a powołanie się przez poetę w rozmowie z Kazimierzem Braunem na tajemnicę eucharystycznego przemienienia pozwala szukać źródeł tej świętości nie w skomplikowanych antropologicznych teoriach, tylko we wzajemnej relacji Boga i człowieka. Być może dlatego Różewicz zrezygnował ostatecznie z zamiaru napisania *Klucza*, że przypadek Łukasińskiego skłaniał go do wycieczek w kierunku transcendencji, a tego w swojej twórczości zawsze się wystrzegał. Poza tym „zrozumienie” fenomenu milczenia porucznika, czyli nadanie mu sensu (bo na tym proces rozumienia polega), byłoby jego unicestwieniem, „zagadaniem” własnymi słowami¹⁰.

Problem *sacrum* stanowi kolejną przeszkodę w realizacji dramatu także dlatego, że przywołanie tej kategorii jest w przypadku Różewicza postawieniem Sztuce jako takiej, nie tylko temu konkretnemu spektaklowi, trudnych do udźwignięcia wymagań. Bez względu na zakładane istnienie Boga mamy, zdaniem poety, do czynienia z sytuacją, gdy ślady jego obecności w świecie całkowicie się zatarły. Nie dotrzemy do boskiego absolutu przez rzeczywistość, gdyż są to dwie istotowo odrębne sfery, co więcej, ta pierwsza jest człowiekowi zupełnie niedostępna. W obrębie światopoglądu Różewicza wszelkie próby mówienia na temat transcendencji są w efekcie sprowadzeniem jej do ludzkiego wymiaru, stąd, aby ją ocalić, należy o niej milczeć i dbać o to, by nie mieszać obu porządków (potwierdzenie tej intuicji znalazł poeta w filozofii Ludwiga Wittgensteina). Najdramatyczniejsze w tym doświadczeniu utraconej pełni wydaje się przeświadczenie, że „wygaśnięcie Absolutu niszczy sferę jego przejawiania się”¹¹, za którą kryje się całość ludzkich doświadczeń, z dziedziną sztuki na czele. Warto spróbować przyrzeć się bliżej temu stwierdzeniu. Na podstawie tezy o wygaśnięciu absolutu nie można tak naprawdę przesądzić niczego o absolutie jako takim, z założenia wymykającym się ludzkiemu pojmowaniu. Teza ta jest raczej diagnozą dotyczącą emanacji jego sensów, które na pewnym etapie rozwoju ludzkości (zasadniczą cezurą jest tu Holocaust) przestały generować aksjolo-

¹⁰ Halina Filipowicz stawia jako otwartą kwestię, czy milczenie Łukasińskiego „może być rozumiane i analizowane jako kategoria mistyczna”. W jej artykule pojawia się też refleksja dotycząca jego sakralnego wymiaru oraz cenne uwagi na temat związku ujęcia biografii Łukasińskiego przez Różewicza z paradygmatem romantycznym (H. Filipowicz, *Od „Kartoteki” do „Klucza”. Problem formy w dramatach Tadeusza Różewicza*, w: *Zobaczyć poetę*, red. E. Guderian-Czaplińska i E. Kalembe-Kasprzak, Poznań 1993, s. 47–49).

¹¹ T. Różewicz, *** [*Wygaśnięcie Absolutu...*], w: *tegoż, Płaskorzeźba*, Wrocław 1991, s. 51.

giczną strukturę bytu. Bóg nie umarł, ale opuścił człowieka, który teraz nie ma żadnych przesłanek, by domniemywać o Jego istnieniu bądź nieistnieniu. Przypomina to trochę sytuację, gdy w odległości milionów lat świetlnych od ziemi umiera gwiazda – choć już dawno jej nie ma, nadal dociera do nas jej światło. Za sprawą wojennej traumy zrodziła się w Różewiczu obawa, że analogicznie mogło się stać z Bogiem. Pozostały po Nim rozproszony okruszek wartości, aksjologiczne nawyki człowieka i szereg kulturowych wyobrażeń. Jednak tak jak w przypadku wygasłej gwiazdy, natura emitowanego przez nią światła jest identyczna z promieniowaniem gwiazd wciąż aktywnych, odejście Boga powoduje obumieranie ufundowanych na Nim wartości, które relatywizują się, pozbawione oparcia w absolicie. Człowiek, przy całej swej etycznej ułomności, ma obowiązek sam strzec granic dobra i zła.

Wobec braku absolutnego punktu odniesienia jego funkcje zostają scedowane na sztukę. To artyści winni stać na straży dewaluujących się wartości, „aksjologicznym” okiem obserwować rzeczywistość, by wychwytywać wszelkie przejawy panoszącego się w niej zła. Jak zawsze, gdy Bóg opuścił człowieka, doszło też w świecie do pomieszania języków, stąd jedną z najważniejszych ról poezji jest dbanie o czystość nazywania, a w jej ramach także o to, by nie mieszać porządku rzeczywistości, która rządzi się własnymi prawami, z metafizyką.

Wyjątkowość poezji polega jednak nie tylko na tym, że pozwala na specjalny sposób operowania słowem, przywracający mu etyczną rangę. Paradoksalnie, sztuka okazuje się jedyną płaszczyzną, na której może się dokonać akt epifanii, transgresywnego przekroczenia bariery nieuporządkowanego strumienia zdarzeń i poczucia doraźności, prześladowającego współczesnego człowieka. Zadanie to ilustruje fraza z wiersza Hölderlina, brzmiąca w tłumaczeniu Różewicza następująco: „To jednak co trwa ustanowione jest przez poetów”¹². Jej rozumienie zostało w świadomości poety ukształtowane za pośrednictwem lektury eseju Heideggera¹³ i zasadza się na przeświadczeniu, że w świecie opuszczonym przez bogów (dla Hölderlina był to stan

¹² T. Różewicz, *To jednak co trwa ustanowione jest przez poetów*, w: tegoż, *Poezja*, t. 2, Kraków 1988, s. 396.

¹³ Chodzi tu o tekst *Hölderlin i istota poezji*, „*Twórczość*” 1976, nr 5, przeł. K. Michalski oraz esej *Cóż po poezji?* z książki *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, wybór i przeł. K. Michalski, Warszawa 1977. Rangę tej inspiracji potwierdzi Różewicz w 2000 roku: „Jeden z największych filozofów, Heidegger, cokolwiek by się mówiło o nim i jego działalności, pisał genialne eseje o twórczości Hölderlina. Natomiast kiedy wziął się za poezję, tworzył prawie grafomańskie, banalne wierszyki” (*Poeta po końcu świata*. Z Tadeuszem Różewiczem rozmawiają J. Kiernicka i S. Beres, „*Odra*” 2000, nr 5, s. 50).

oczekiwania na ich kolejne nadejście) na barkach artystów spoczywa ciężar ustalania pojęć „wyrwanych” z homogenicznej rzeczywistości w akcie nazywania i oddających ją w ten sposób do „poznawczej dyspozycji” człowiekowi. Wiersz jest zapisem spotkania Heideggera z Celanem, będącego tragiczną konfrontacją filozofa mającego w swej biografii niechlubny epizod wyrażenia poparcia dla faszyzmu i poety, który zetknął się z tą zbrodniczą ideologią jako jej ofiara, przypłacając tę traumę samobójczą śmiercią. Za sprawą cytatu „I cóż po poecie w czasie marnym?” i odwołań do Heideggerowskiej recepcji tego poety trzecim bohaterem wiersza jest Hölderlin, a czwartym sam Różewicz. Autor *Niepokoju* wyciąga z „tekstów” ich biografii i własnych doświadczeń wnioski brzemiennie dla swojej postawy artystycznej, wybierając (jako jedyne możliwe) trwanie poza poezją.

Heidegger, z całym swoim filozoficznym rozgadaniem na temat egzystencji i sztuki, nie mógł wyjść z konfrontacji z Celanem zwycięsko, postawiony w obliczu człowieka, który artystyczną i etyczną konsekwencję posunął do ostatecznych granic. Tym samym została poddana w wątpliwość jego koncepcja poezji, przedstawiona przez analizę dzieła Hölderlina. Jednak, choć prawdziwa poezja występuje w tym utworze pod postacią śmierci, nie ma to nic wspólnego z odmówieniem jej waloru trwałości, nieśmiertelności – przeciwnie, oznacza potwierdzenie jej partycypowania w sferze wartości absolutnych, w wieczności¹⁴. To Celan „stał w prześwicie”, rozumianym przez Heideggera jako epifaniczne objawienie prawdy bytu. Różewicz pisze dalej o Celanie: „w świecie / z którego bogowie odeszli / dotknęła go poezja żywa / i odszedł za nimi”¹⁵. Kończące wiersz słowa: „Wiem że umrę cały / i stąd płynie / ta słaba pociecha // która daje siłę trwania poza poezją” są diagnozą śmiertelności poety, ale nie „żywej poezji”, która nie jest z nim tożsama. Problem polega na formie, jaką miałyby przybrać taka prawdziwa Poezja. Dewaluacji uległa tak naprawdę jej tradycyjna, słowna postać, to ona okazała się fałszywa, tak jak fałszywie zabrzmiało słowo Heideggera w momencie, gdy nie zostało poświadczzone i uwiarygodnione postawą autora. Powołanie się przez Różewicza na przykłady artystycznych losów Celana i Hölderlina jest postawieniem siebie wobec alternatywy śmierci lub obłędu. Ostateczny wybór to rezygnacja z Poezji.

Udzielając odpowiedzi na powtórzone w „*Der Tod ist ein Meister aus Deutschland*” za Hölderlinem pytanie: „I cóż po poecie w czasie marnym?”, możemy, wbrew deklaracjom Różewicza, zdefiniować rolę poety jako umie-

¹⁴ Na związek poezji i nieśmiertelności w *Plaskorzeźbie* wskazuje Jacek Łukasiewicz w recenzji tomu (J. Łukasiewicz, recenzja, „Odra” 1991, nr 10, s. 56).

¹⁵ T. Różewicz, „*Der Tod ist ein Meister aus Deutschland*”, w: tegoż, *Plaskorzeźba*, s. 39.

jętność nadawania znaczenia rzeczywistości. W rękopisie wiersza (wszystkie utwory *Płaskorzeźby* Różewicz dopełnił rękopiśmiennymi wersjami) możemy przeczytać znaczący dopisek: „czarne kwiaty”, odsyłający wprost do tekstu Norwida o tym tytule. Tak jak poetycko, „znacząco” umierali bohaterowie *Czarnych kwiatów* Norwida, tak, dzięki czujności Różewicza, odchodzi Celand, którego samobójczy gest staje się punktem kulminacji najważniejszych treści całego wiersza i dowodem na to, że poezja zamieszkała poza słowem. Oba utwory, niczym specyficzna, poetycka „soczewka”, wydobywają ze strumienia zdarzeń pojedyncze, ludzkie przypadki, by przenieść je w wymiar uniwersalnych znaczeń. Samo podjęcie się tego zadania przez Różewicza przeczy tezie o degradacji rangi poetów.

Jak widać, poezja po odejściu Boga ze świata nie może już być taka sama, niekoniecznie jednak należy poszukiwać definicji jej nowej roli w ramach zaprzeczenia koncepcji Heideggera, jak chce tego Aneta Kula, autorka artykułu *Dlaczego Hölderlin*¹⁶. Zadanie poetyckiego słowa to przecież nie tylko sankcjonowanie rzeczywistości. W eseju *Cóż po poecie?*, również inspirowanym Hölderlinem, czytamy:

Brak Boga oznacza, że żaden Bóg nie skupia już na sobie ludzi i rzeczy w sposób oczywisty i jednoznaczny [...]. Wszelako brakiem Boga daje o sobie znać coś gorszego jeszcze. Nie tylko zbiegli Bogowie i zbiegł Bóg, lecz w dziejach świata wygasł blask boskości. Czas Nocy Świata jest marnym czasem, gdyż marnieje coraz bardziej. Zmarniał aż tak, że nie potrafi już rozpoznać, iż brak Boga jest właśnie brakiem¹⁷.

Różewicz nie wierzy, że słowo jest w stanie tę lukę wypełnić i pośredniczyć między ludźmi a zbiegłymi bogami, czy choćby, będącym efektem ich obecności, absolutnym systemem pojęć i wartości – to wszystko zostało bezpowrotnie utracone. A jednak właśnie materia poetycka staje się jedyną płaszczyzną, na której może wybrzmieć milczenie przypominające o tym fundamentalnym braku. Aneta Kula twierdzi, że:

Milczenie poety czyni powrót bogów niemożliwym. Świat skazany zostaje na obecność jedynie faktów i zjawisk dostępnych doświadczeniu zmysłowemu. Nie będzie w nim poezji stanowiącej „rękojmię trwałego bytu”¹⁸.

¹⁶ A. Kula, *Dlaczego Hölderlin*, „*Twórczość*” 2010, nr 3.

¹⁷ M. Heidegger, *Cóż po poecie?*, w: tegoż: *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, wybór i przekł. K. Michalski, Warszawa 1977, s. 168.

¹⁸ A. Kula, dz. cyt., s. 84. Autorka wprowadza cytat z tekstu H. G. Gadamera *Hölderlin i rzeczy przyszłe*, w: tegoż, *Rozum, dzieje, słowo*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 1979, s. 162.

Jest zupełnie odwrotnie: milczenie to ostatnia szansa, by nie zapomnieć o tym, że świat nie jest ufundowany wyłącznie na zmysłowym doświadczeniu. W artystycznej postawie Różewicza, udokumentowanej zarówno własnymi tekstami, jak też starannie dozowanym udziałem w tzw. życiu literackim i doborem lektur, dostrzec można pokusę całkowitego zamknięcia. Oznaczałoby to jednak śmierć, nie tylko poety, ale i człowieka – nierozstrzygnięte pozostaje pytanie, czy byłby to przejaw najwyższej odwagi i bezkompromisowości, czy poddania się. Autor *Plaskorzeźby* pragnie jednak przede wszystkim ocalić komunikacyjny, semantyczny walor swego milczenia, stąd nie chce rezygnować z jego słownej oprawy. Powoływanie się na sylwetki tych, którzy wybrali ciszę jest jednym ze sposobów jego tematyzowania.

Różewicz, czyniąc bohaterami swoich tekstów Mickiewicza z czasów łożańskich, Celana, oszalałego Hölderlina, porozumiewającego się ze światem za pomocą małych karteczek śmiertelnie chorego Kafkę czy Akutagawę, „japońskiego nowelistę ur. w 1892 r.”, który, jak donosi notka pod poświęconym mu utworem, „popęłnił samobójstwo”, gdyż, jak to ujmuję sam wiersz, „był tak doskonały / i prosty / że zatęsknił do śmierci / uspił się / przeżywszy lat / trzydzieści pięć”¹⁹, także daje nam do zrozumienia ku jakiemu absolutnemu punktowi odniesienia zmierza jego poezja. Wszyscy ci artyści zamilkli jakby w jego imieniu. Zadaniem poety staje się wykorzystanie ich ostatecznego gestu jako artystycznego i egzystencyjnego znaku, zapobieżenie sytuacji, w której ich milczenie przeszłoby bez echa, przebrzmiało jak pusty dźwięk, zagłuszone zgiełkiem zjawisk tego świata.

W świetle tych rozważań milczenie stanowi nie dopełnienie, tylko zaprzeczenie języka, atrybut totalnej obcości, której obecność wiersz ma zasugerować. Adekwatnym komentarzem wydają się tu uwagi Stefana Lichańskiego dotyczące współczesnej poezji:

Milczenie współczesnej poezji nie jest odpowiednikiem wymownej ciszy pauz muzycznych ani też zawieszeniem głosu otwierającym pole dla sugestii tego, co niewypowiedzialne, dla owej poza zasięgiem słów zostającej „reszty”, o której mówi Szekspir. W milczeniu tym wyraża się raczej inkoherencja między słowem a światem, zerwanie się wzajemnego kontaktu²⁰.

Jeszcze dobitniej ujmuje charakter tego milczenia Hein Politzer, którego szkice poprzedził swoimi rozważaniami Lichański:

¹⁹ T. Różewicz, *Akutagawa*, w: tegoż, *Poezja*, t. 2, s. 295.

²⁰ S. Lichański, *Wstęp* do: H. Politzer, *Milczenie syren*. *Studia z literatury niemieckiej i austriackiej*, przeł. J. Hummel, Warszawa 1973, s. 11.

Tam, gdzie rozpad słowa odzwierciedla rozpad wartości, jedynym środkiem porozumiewania się pozostaje [...] milczenie, bezsłowne, równie w końcu niezrozumiałe jak i sama mowa artykułowana. Milczenie może oznaczać wszystko – albo nic²¹.

Nawiązana w ten sposób relacja z transcendencją ma charakter negatywnego doświadczenia – tym, czego doznajemy, jest poczucie braku, niedostępności. Jakby kontynuując myślenie Heideggera, Ryszard Nycz rozciąga tę zasadę na relację poetów, którzy w swojej twórczości chcą dać pierwszeństwo sferze przedmiotowej, „obiektywnej”, przed podmiotową z rzeczywistością jako taką, proponując „jako wykładnik całościowej poetyki nowoczesnego dzieła literackiego”²² pojęcie epifanii:

W obrębie epifanicznego tekstu [...] stają się one [przedmioty – K.S.-M.] jedynie powierzchniowymi, empirycznymi symptomami, wykładnikami czy manifestacjami nieznanymi i niepoznawalnymi dotąd aspektów rzeczywistości, to znaczy takich, które ani nie wchodziły w skład wspólnie podzielonego doświadczenia, ani nie były dostępne (poznawalne) w inny sposób. W konsekwencji, nie są to obiekty czy aspekty rzeczywistości, które by można uznać za dające się zidentyfikować i określić niezależnie od ich językowo-artystycznej artykulacji. To zaś może oznaczać, że cechy przedmiotu – jeżeli nie samo jego istnienie – są [...] współzależne od medium, w którym się „ucieleśniają”²³.

Niezwykle rośnie tym samym ranga tego medium, czyli „epifanicznej literatury”, która „nabiera statusu autonomicznego (i uprzywilejowanego, bo przez nic nie zastępowalnego) narzędzia poznania owych «przedmiotów»”²⁴, a z biegiem XX wieku staje się nie tylko zapisem, ale też „miejscem epifanicznych wydarzeń”. Kolejne epoki wyznaczały odmienny zakres odkrywanej za sprawą sztuki „rzeczywistości” – w romantyzmie była to, według Nycza, niepojęta natura, w modernizmie – jej ukryty porządek, natomiast w dobie ponowoczesnej „pozbawiona esencji materia realności”²⁵. Wiele tekstów Różewicza można uznać za realizację koncepcji dzieła jako „negatywnej epifanii”, czyli „śladu zawsze niewypowiedzianej, obecnej poza przedstawieniem rzeczywistości”²⁶.

²¹ H. Politzer, *Milczenie syren...*, s. 43.

²² R. Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001, s. 7.

²³ Tamże, s. 8. Pozwoliłam sobie na opuszczenie zastosowanego w tekście przez autora podziału na podpunkty.

²⁴ Tamże, s. 9.

²⁵ Tamże, s. 49.

²⁶ Tamże.

Pogodzenie się z tą sytuacją może być niezwykle trudne dla artysty, który swoim słowem chce w rzeczywistość ingerować. Sprzyjałoby temu przyjęcie założenia, że „epifaniczna literatura” nie jest dziedziną w pełni autonomiczną, gdyż partycypuje we własnościach rzeczy, jakie przedstawia²⁷, jednak od czasu spotkania z myślą Wittgensteina bliższa wydaje się Różewiczowi świadomość, iż reguły nazywania ustalane są w czysto językowej sferze, pozwalającej relacjonować „fakty”, ale bezsilnej wobec ich istoty.

Wydaje się, że dramat Różewicza polega na rozdarciu między poczuciem zamknięcia w językowej pułapce a pragnieniem dotknięcia przez słowo rzeczywistości, a czasem nawet „Czegoś” wielkiego, nieokreślonego poza nią. W materii swojej poezji prowokuje więc sytuacje, które naruszają jej szczelność i przypominają o tej tragicznej tęsknocie – będą to liczne fragmenty metapoetyckie, przemilczenia i „niekonsekwencje” jego twórczości, gdy „odtrącony” przez świat język neguje własną strukturę.

Przedstawiając w dużym uproszczeniu linię rozwojową Różewiczowskiej refleksji na ten temat, można powiedzieć, że na początku swej twórczości autor *Niepokoju* eksplorował poetycko sferę rzeczywistości, pilnie strzegąc jej granic – jak to ujmuje poemat *Et in Arcadia ego*: „rzeczywistość / jest wypełniona / rzeczywistością / przez pęknięcia w rzeczywistości / może przeniknąć wyobraźnia / [...] / Nie zostawić ani jednego miejsca / ani jednego białego pola / dla wyobraźni²⁸”; w jej drugiej fazie nie tyle te granice poszerzył, co naruszył, zmierzając w kierunku poetyki transgresywnej. Za moment nie przełomu (bo nie mamy tu do czynienia z nagłą przemianą czy zarzuceniem dawnych poglądów), ale pojawienia się w poezji Różewicza nowych jakości, wypada uznać lata sześćdziesiąte.

Wnioski z tych rozważań pozwalają sformułować tezy istotne dla wyjaśnienia przyczyn nienapisania przez Różewicza dramatu o Łukasińskim. Pierwsza z nich to przekonanie poety, że sztuka pozostaje jedyną płaszczyzną, na której może się objawić sfera *sacrum*, druga dotyczy milczenia jako najwłaściwszego „stanu skupienia” prawdziwej poezji.

Pogląd o sakralnym charakterze artystycznego przekazu Różewicz wyraził najdobitniej w niezwykle emocjonalnym fragmencie *Kartek wydartych z dziennika* z 1985 roku, będącym reakcją na przeczytaną w czasopiśmie „Radar” rozmowę z Tadeuszem Brzozowskim:

²⁷ Tamże, s. 9.

²⁸ T. Różewicz, *Et in Arcadia ego*, w: tegoż, *Poezja*, t. 2, s. 78.

Czemu Ty poszukujesz „tajemnicy” we własnym brzuchu, w pięcie, w tajemniczycy głosach; Strefa Sacrum... sacrum... to właśnie twój obraz... nie wędruj po zaświatach... ale popatrz na obrazy, które namalowałeś... przyjrzyj im się... są wśród nich niezwykle obrazy... przejawiała się w nich jakaś resztką wygasającego absoulutu. Te „strzępy tkanek, kikuty... ludzie okaleczeni do granic możliwości” (jak powiada dziennikarka) to nic innego jak obraz rozkładającego się absoulutu, to nie „ludzie okaleczeni”, to okaleczony „absolut” (okaleczony w Tobie, w twojej wyobraźni i myśli). Człowiek, co został stworzony na obraz i podobieństwo Boga, został zamordowany i tego nie mogli ukryć prawdziwi artyści. Reszta jest milczeniem²⁹.

Za komentarz do tych słów niech posłuży zaprezentowana przez Ryszarda Nycza metafora „tropu rzeczywistości”, w której zostały wykorzystane i powiązane zwłaszcza dwa homonimiczne znaczenia „tropu”:

[...] jako śladu, odcisku pozostawionego przez tego, który przechodził, czy w ogóle pozostałego po tym, co przeminęło; oraz tropu jako kategorii językowo-literackiej, obejmującej te „zwroty” retorycznej mowy, które (jak metafora, metonimia, symbol, alegoria, ironia) polegają na semantycznym przekształcaniu konwencjonalnego znaczenia przedmiotu.

Mówiąc najprościej, trop-ślad jest świadectwem istnienia; świadectwem tyleż bezspornym (bo „bezpośrednio” wywołanym przez przedmiot), co „ślepy” czy niezrozumiałym (bo ani nie jest do niego podobny, ani nie pozwala go pojąć – jako pozbawiony jakiegokolwiek semantycznej zawartości); trop retoryczny zaś albo obdarza sensem coś, co nie istnieje (lub jest tego sensu pozbawione), albo przekształca znaczenie czegoś już istniejącego i znaczącego³⁰.

Chociaż poniższe stwierdzenia mogą zabrzmieć kontrowersyjnie, są logiczną konsekwencją zaprezentowanych poglądów poety: kiedy Różewicz mówi, że historia Łukasińskiego wiąże się dla niego z *sacrum* i Eucharystią, wyraża tym samym pragnienie, aby wpisany w nie akt nadania ludzkiemu cierpieniu boskiego, eschatologicznego waloru (na tym polega tajemnica mszy) dokonał się na płaszczyźnie jego tekstu. Wobec przerwania więzi człowieka z Bogiem, tak dobitnie zilustrowanego w *Do piachu...*, „medium” miało przejąć boskie atrybuty. Antycypację utożsamienia sztuki z doświadczeniem religijnym odnajdujemy już we wczesnej fazie twórczości autora *Niepokoju*. Oto fragment wspomnień dotyczących 1945 roku:

²⁹ T. Różewicz, *Kartki wydarte z dziennika*, w: tegoż, *Proza*, t. 2, s. 562.

³⁰ R. Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości...*, s. 10–11.

Fakt, że wybrałem historię sztuki jako przedmiot studiów, nie był przypadkowy. Zapisałem się na historię sztuki, żeby odbudować gotycką świątynię. Żeby, cegła po cegle, wznieść w sobie ten kościół. Żeby, element po elemencie, zrekonstruować człowieka. To się łączyło nierozdzielnie³¹.

W tym samym tekście znajdzie się rzucona nawiasem uwaga: „przeżycie estetyczne wstąpiło na miejsce przeżycia religijnego”. Stwierdzenie to, choć z perspektywy 1965 roku, gdy zostało przywołane w utworze *Do źródeł*, miało być ekwiwalentem zarzuconego etapu młodzieńczych poszukiwań własnej ścieżki twórczej, wyznacza trwały kierunek myślenia Różewicza o naturze sztuki. Poeta ujawnił też tym samym, jak trudno było mu się pogodzić z utratą Boga – miejsce po Nim w jego pejzażu wewnętrznym nie mogło pozostać puste i natychmiast zostało wypełnione sferą aktywności artystycznej. Po latach poeta powróci do metafory zniszczonej gotyckiej świątyni dla zilustrowania stanu swego ducha w młodości:

Po wojnie znalazłem się w Krakowie, ponieważ chciałem studiować historię sztuki. Miałem wtedy ideę napisania poematu o zburzonym Kościele Mariackim, który – jak wiemy – nie był wcale zburzony, lecz w mojej wyobraźni jawił się jako ruina i przyma cegieł. [...] Oczywiście, Kościół Mariacki w moim poemacie miał być alegorią całej kultury i cywilizacji europejskiej. Alegorią spustoszenia idei katedry, którą w sobie zawierał gotyk – wertykalnego dążenia do nieba, do absolutu i do Boga³².

Powstanie poematu na temat ruin Kościoła Mariackiego byłoby aktem analogicznym do odbudowania jego gmachu. Podobnie można traktować zamiar napisania sztuki o Łukaszańskim – skończyć ten tekst to jakby odtworzyć świątynię. Tymczasem w wyobraźni Różewicza portret gotyckiej katedry przekształca się w opis „zamku na lodzie”:

[...] chciałem opisać „zamek na lodzie”. Była to w moim widzeniu (a raczej przeczuciu) konstrukcja bardzo skomplikowana, pełna korytarzy, izb, okien, przejść. Ta budowla była równocześnie ułożona „byle jak”, z kamieni, gałęzi, gazet, liści. Opis „zamku” powinien być precyzyjny. Nagle zapadam się i przestaję pisać. To, co napisałem nie zgadza się z tym, co sobie wyobraziłem. „Po drodze” powstaje inny wiersz, który chodzi za mną od roku 1961. [...] „Kamieniołom katedry milczał.” Z obrazem kamieniołomu (w mojej wyobraźni) łączy się puste miejsce

³¹ T. Różewicz, *Do źródeł*, w: tegoż, *Proza*, t. 2, s. 111. Słowa te, w identycznym brzmieniu, Różewicz włączy w 1991 roku do przemówienia z okazji przyznania mu *doktoratu honoris causa* Uniwersytetu Wrocławskiego. Zob.: T. Różewicz, „Kiedy myślę o poezji w ogóle, myślę o Mickiewiczu”, „Odra” 1998, nr 3.

³² *Poeta po końcu świata*. Z Tadeuszem Różewiczem rozmawiają J. Kiernicka i S. Bereś, „Odra” 2000, nr 5, s. 43.

otoczone skałami, a właściwie wyrąbane w skałach i wypełnione powietrzem. Nic. Miejsce po czymś. Gdybym w to miejsce po wyrąbanym i wywiezionym kamieniu wlał płynne złoto, srebro, ołów, światło, barwę [...], gdybym to wszystko potem wysadził w powietrze? Gdybym unieruchomił i utrzymał w powietrzu ten nowy kształt, gdybym jego odlew postawił na płaskim polu albo na placu nad dachami domów i kominami miasta... może to nowe zjawisko, ta nowa konstrukcja byłaby bliższa pierwotnej koncepcji niż ten „kamieniołom katedry”³³.

Konstrukcja „zamku na lodzie” z jej kruchością, doraźnością i skomplikowaniem stoi na antypodach idei zmaterializowanych w postaci gotyckiej katedry. Przedstawiona przez Różewicza płatanina „korytarzy, izb, okien, przejść” nasuwa skojarzenia ze strukturą labiryntu, tyle że okaleczoną. „Byle-jakość” opisywanej budowli odbiera jej bowiem możliwość pełnienia funkcji inicjacyjnej, jaką krył w sobie labirynt w mitach wszystkich kultur. To nie wizja kosmicznego ładu, jak w przypadku średniowiecznych świątyń, tylko ekwiwalent chaosu, który stał się domem współczesnego człowieka. Warto zwrócić uwagę, że poeta pozbawił projektowany przez siebie zamek jednej z konstytutywnych cech, właściwej zarówno zamkom rzeczywistym, jak i zasiedlającym ludzką fantazję – strzelistości. „Budowla równocześnie ułożona z kamieni, gazet i liści” (słowo: „równocześnie”, choć odnosi się do treści poprzedniego zdania, wpływa także na widzenie przez odbiorcę tego opisu sposobu ułożenia elementów konstrukcyjnych zamku), jeśli spróbowałibyśmy ją zwizualizować, przypomina raczej płaski kopiec, a może nawet wysypisko śmieci – w końcu właśnie obraz wielkiego śmietnika stanie się w dramacie *Stara kobieta wysiaduje* metaforą świata. Wrażenie „niskości”, ewokowane przez Różewicza wbrew archetypicznemu ujęciu obrazu zamku, potwierdza przeciwstawność tego motywu wobec toposu „gotyckiej katedry”, powracającego w dziele poety. Potwierdzenie ich antynomicznej łączności odnajdziemy w cytowanym powyżej fragmencie: dziwnym zrzędzeniem praw poetyckiej wyobraźni zamiast planowanego wiersza o „zamku na lodzie” zaczyna powstawać utwór na temat „kamieniołomu katedry”. Tekst zostanie dokończony – jego ostateczną wersję, nieco inną od tej zaprojektowanej w *Zamku na lodzie*, odnajdziemy w tomie *Twarz trzecia* z 1968 roku. „Kamieniołom katedry” to nie ruina świątyni, ale puste po niej miejsce. Różnica jest zasadnicza, gdyż ruina odsyła do całości, jaką niegdyś stanowiła.

Opisanie ruin Kościoła Mariackiego oznaczałoby odwołanie się do ich uświęconej całości (kryje się za nią obraz świata), a w konsekwencji odbudowanie ufundowanego na niej wizerunku człowieka. Byłby to jednak portret

³³ T. Różewicz, *Zamek na lodzie* (notatka z lutego 1962 roku), w: tegoż, *Proza*, t. 2, s. 136–137.

fałszywy: proces rozpadu jest bowiem jednocześnie procesem destrukcji. Jedynie, co udaje się ocalić po zburzonej świątyni, to poczucie jej nieobecności. „Najplastyczniejszym / opisem chleba / jest opis głodu”³⁴, napisał Różewicz w znanym *Szkie do erotyku współczesnego*; parafrazując te słowa, można powiedzieć, że jedyny możliwy współcześnie sposób dotarcia do *sacrum* to celebrowanie jego braku. To poczucie utraty jest zarazem, żeby posłużyć się językiem Georgesa Bataille’a, „nadmiarem” przesądającym o naszym człowieczeństwie. W twórczości autora *Niepokoju* pobrzmiewają nuty myśli francuskiego skandalisty, dla którego profanacja stała się formą transgresji. Jak zauważa Tadeusz Komendant w komentarzu do *Historii oka i innych historii*, profanacja

[...] w przestrzeni oddanej naszym gestom przez naszą kulturę wyznacza nie tyle jedyny sposób na odnalezienie *sacrum* w jego bezpośredniej zawartości, lecz na odtworzenie go w jego pustej formie, tym samym w jego migotliwej nieobecności³⁵.

Mechanizm łamania zasad, wkraczania w sfery tabu, bezczeszczenia świętości po to, by, paradoksalnie, potwierdzić konieczność ich istnienia czy choćby śladu w pamięci, możemy dostrzec w wielu tekstach Różewicza. Do najbardziej ewidentnych przykładów realizacji tej strategii należy, przywoływany już, dramat *Do piachu...* czy wiersz *Widziałem Go*, z tomu *zawsze fragment*, gdzie konfrontacja ze śmierdzącym żebrakiem i widok brudnej podpaski porzuconej w krzakach przedstawione są jako akt Chrystusowej epifanii. Częste eksponowanie przez artystę cielesności i fizjologicznego aspektu człowieczeństwa staje się, w świetle tych rozważań, jednym ze sposobów docierania do *sacrum*. Dodatkowych i niezwykle ciekawych znaczeń nabiera też w tym kontekście stwierdzenie, że „bez ciała nie ma ofiary”, odnotowane przez Różewicza w 1973 roku jako fragment niewysłanego listu do Kazimierza Wyki:

[...] musi być najpierw ciało św. Franciszka czy też ciało św. Katarzyny, musi być ciało Chrystusa – bez ciała nie będzie ani ducha, ani duszy... ani „głosów”... ani stygmatów... św. Joanna musiała mieć ciało (i to może nawet „atrakcyjne” w sensie erotycznym), bo gdyby nie było ciała, to nie byłoby co spalić... bez ciała nie ma ofiary³⁶.

³⁴ T. Różewicz, *Szkie do erotyku współczesnego*, w: tegoż, *Poezja*, t. 2, s. 166.

³⁵ T. Komendant, *Oko błękitu*, w: G. Bataille, *Historia oka i inne historie*, wybór i wstęp T. Komendant, Kraków 1991, s. 21.

³⁶ T. Różewicz, *„Dusza z ciała wyleciała”*, w: tegoż, *Proza*, t. 2, s. 103–104.

Wciąż jednak mamy tu do czynienia ze swoistym negatywem świętości, który zdaje się nie zadowalać poety. O tym, że Różewicz poszukuje także pozytywnego wymiaru *sacrum*, świadczą słowa wypowiedziane w przywołanej już rozmowie z Kazimierzem Braunem:

TR: [...] Chodziło mi o wprowadzenie nowego *sacrum* na miejsce dawnego *sacrum*, którym współczesny człowiek mógłby się pożywić. [...]

KB: A czy dałoby się to nowe *sacrum* jakoś bliżej określić? Tradycyjne rozumienie łączyło *sacrum* z wiarą, z postawą religijną. Przeżywanie *sacrum* było uczestnictwem w świętości Boga. Czy *sacrum*, o którym ty mówisz, byłoby uczestnictwem w świętości człowieka?

TR: Świętości człowieka? Nie. To byłoby błędne. Zresztą to właśnie masz u Gombrowicza w *Ślubie...* Kościół „międzyludzki” czy coś takiego...

KB: Więc jednak trzeba szukać w tych rejonach: wiary, świętości.

TR: Tak. Z tym zastrzeżeniem, że my rozmawiamy blisko roku dwutysięcznego. I musisz także dopuścić, że prócz wierzących są olbrzymie masy... nie powiedziałbym „niewierzących”, to nie jest walczący „ateizm” dziewiętnastowieczny, ale są ludzie obojętni, zagubieni... Dla nich ten obszar *sacrum* jest jednak innym obszarem niż dla „wierzących”. [...]

TR: [...] Jak na nasze warunki, między Odrą a Wisłą, wyrażałem się [...] wyjątkowo jasno na temat mojej twórczości i w ogóle sztuki. Niemniej nigdy nie mówiłem jasno o metafizyce. U nas w dyskusjach literackich łączono z nią wszystko, co mętne, traktowano ją jakoś bardzo lekko, chcąc się pod nią schronić jak pod płaszczykiem... [...] Teraz też jest trudno – mówić o metafizyce. Może doszedłem do tego przez malarstwo. [...] Nie darmo godziny, dni, lata spędziłem w muzeach. Przecież malarze [...] są z samej swej natury wyłącznie metafizykami. [...] para butów van Gogha jest oczywiście parą butów metafizycznych. [...] Ja pisząc wiersz nawet o lata świetlne odległy od tego, co robi książdź Twardowski, mogę być bardziej metafizyczny od niego. Choć nie wyrzekam się nowego racjonalizmu...³⁷

Odnajdujemy tu także wyraźne potwierdzenie łączności sztuki z *sacrum*. Ta relacja nie kształtuje się jako proste następstwo (sztuka zamiast religii) czy utożsamienie, niewątpliwa jest jednak bliskość tych sfer. Artyści, jeśli traktują swoje zajęcie poważnie, nie mogą uciec od metafizyki, czyli pytań o istotę zjawisk, a to poszukiwanie odsyła ich ku obszarom uświęconego sensu, ku *sacrum*. Kolejny etap to stworzenie całościowego portretu człowieka. Być może udałoby się go nakreślić w dramacie o Łukasińskim – powstanie tego tekstu to jakby akt odbudowy świątyni, wyraz pragnienia pozytywnego doświadczenia *sacrum* – już nie profanacja, lecz afirmacja. W ten sposób powstałby też uporządkowany obraz świata, za który dawniej odpowiadała religia. Scedowanie jej funkcji na sztukę, zwłaszcza w takim zakresie, w jakim miało to

³⁷ K. Braun, T. Różewicz, *Języki teatru*, s. 110–116.

mieć miejsce na kartach utworu o Łukasińskim, wydaje się zadaniem zbyt ambitnym, bo nawet traktowane bardzo serio poetyckie słowo pozostaje literaturą, „tropem” absolutu sprowadzonym do ludzkiego wymiaru. Zbyt dojmujące jest też Różewiczowskie poczucie rozpadu świata, by móc ufundować na nim tekst-świątynię, w której wspólny sens zjednoczyłby jednostkę, historię i sztukę. Nie chcąc obniżyć postawionych *Kluczowi* wymagań, poeta wolał ostatecznie zrezygnować ze swych zamiarów.

Dzięki tej rezygnacji udało się jednak ocalić historię Łukasińskiego przed kompromisem, jakim stało się dla Różewicza przekładanie Poezji na język zrealizowanych wierszy. Jak sam przyznał, zwierając się ze swoich trudności w pracy nad planowanym dramatem, „tu trzeba Poety” i Poezji. Skoro najprawdziwszymi poetami są ci, którzy wybrali milczenie, a najpiękniejszymi wierszami te, które nigdy nie ujrzały światła dziennego, ukryte życie sztuki o Łukasińskim staje się bardzo wymowne: jako utwór nienapisany, egzystuje ona bliżej Poezji. Jak zauważa Andrzej Zieniewicz:

Pewne sprawy po prostu „nie dadzą się” powiedzieć. Zabrzmią pusto lub fałszywie. [...] W języku [...] wypowiedziane być może jedynie to, co się rozpada; to zaś, co opiera się kryzysowi, wypowiedziane być nie może. [...] Różewicz tak układa wypowiedź, by to, co opiera się kryzysowi, znalazło się poza tekstem. W strefie [...] ciszy wiersza. I cisza ta staje się z biegiem czasu zasadniczym tworzywem utworów³⁸.

W przypadku *Klucza* okazała się tworzywem jedynym.

On a Play Which Does Not Exist. Why Did Różewicz Not Write a Drama about Walerian Łukasiński?

Summary

The paper contains the answer to the question why Tadeusz Różewicz did not realize his intention to write a play about Walerian Łukasiński, Polish patriot, who spent 46 years in a Russian prison, for many years with the ban on communication. In order to give it, the author analyzes the relation of poetry, silence and *sacrum* in Różewicz's literary works and his author's expressions, formulating a thesis that not having written a play on Łukasiński was a manifestation of the poet's maximalism: searching for an expression of tragism, and especially the prisoner's silence, he preferred to leave them in the sphere of silence, beyond the word.

³⁸ A. Zieniewicz, *Różewicz – cisza wiersza (zapiski)*, „Poezja” 1982, nr 5/6, s. 46.

Aleksandra Chomiuk, dr hab., adiunkt w Zakładzie Teorii Literatury w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu im. Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie. Zajmuje się powieścią historyczną i reportażem podróżniczym. Autorka książki: *Między słowem a przeszłością. Strategie dokumentarne w polskiej powieści historycznej ostatniego półwiecza* (2009).

Elżbieta Dąbrowicz, dr hab., historyk literatury XIX wieku w Zakładzie Oświecenia i Romantyzmu w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu w Białymstoku, autorka książek: *Cyprian Norwid. Osoby i listy* (1997), *Galeria ojców. Autorytet publiczny w literaturze polskiej lat 1800–1861* (2009).

Mirosław Gołuński, dr, adiunkt w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy. Autor kilkunastu opublikowanych artykułów związanych z badaniem mitów i idei w obrębie powieści historycznej oraz związkami literatury i idei na przestrzeni XIX i XX wieku. Od dwóch kadencji sekretarz bydgoskiego oddziału TLiAM oraz członek Komisji Rewizyjnej Towarzystwa Literackiego im. T. Parnickiego. Nauczyciel języka polskiego w bydgoskich liceach, współautor programu akademickiego dla szkół ponadpodstawowych.

Krystyna Jakowska jest emerytowanym profesorem historii literatury polskiej. Pracowała na Uniwersytecie Mikołaja Kopernika w Toruniu i Uniwersytecie w Białymstoku. Opublikowała m.in.: *Z dziejów ekspresjonizmu w Polsce. Wokół „Soli ziemi”* (1977), *Powrót autora. Renesans narracji auktorialnej w polskiej powieści międzywojennej* (1983), *Międzywojenna powieść perswazyjna* (1992), *Podręczny słownik pisarzy polskich* (2006). Jest redaktorem serii „Wokół cyklu”, w której ukazały się prace zbiorowe: *Cykl literacki w Polsce* (2001), *Cykl i powieść* (2004), *Semiotyka cyklu* (2005) i *Polski cykl liryczny* (2008).

Marek Kochanowski, dr, adiunkt w Zakładzie Literatury Pozytywizmu i Młodej Polski Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu w Białymstoku, animator i popularyzator kultury, zajmuje się literaturą Młodej Polski, estetyką modernistyczną, literaturą popularną, twórczością Witkacego. Opublikował liczne artykuły poświęcone m.in. prozie Reymonta, Witkacego, Struga, Grabińskiego. Autor książki *Powieści Witkacego wobec schematów literatury popularnej* (2007), redaktor tomów: *Twórczość Wiesława Kazaneckiego* (2010) oraz (wraz z J. Zacharską) *Wiek kobiet w literaturze* (2002).

Elżbieta Konończuk, dr hab., pracuje w Zakładzie Teorii i Antropologii Literatury w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu w Białymstoku. Interesuje się związkami między teorią literatury a historiografią oraz geografią humanistyczną. Jest autorką książek: *Mazurska obecność Erwina Kruka* (1993), *Literatura i pamięć na pograniczu kultur (Erwin Kruk – Ernst Wiechert – Johannes Bobrowski)* – 2000, *W poszukiwaniu dostępu do przeszłości. O powieściach warszawskich Hanny Malewskiej i Jacka Bocheńskiego* (2009).

Monika Kostaszuk-Romanowska, dr, adiunkt w Zakładzie Wiedzy o Kulturze Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu w Białymstoku. Kulturoznawca, teatrolog, filolog. Interesuje się performatywnością w kulturze współczesnej, antropologią i teorią teatru, współczesnym teatrem polskim. Jest autorką artykułów m.in. w tomach: *Ucieleśnienia. Ciało w perspektywie współczesnej humanistyki; Artystów gry z kulturą*. Współredagowała wraz z Anną Wieczorkiewicz *Wizje kultury własnej, obcej i wspólnej w sytuacji kontaktu* (2009) i *Spektakle zmysłów* (2010).

Dariusz Kulesza, dr hab., prof. Uniwersytetu w Białymstoku. Jest autorem książek: *Tragedia ukrzyżowana. Dramaty chrześcijańskie R. Brandstaettera i J. Zawieyskiego* (1999), *Pożegnanie z miastem. Szkice, artykuły, recenzje...* (2006), *Dwie prawdy. Z. Kossak i T. Borowski wobec obrazu wojny w polskiej prozie lat 1944–1948* (2006), współautor *Słownika poetów polskich* (1997). Przygotował do druku poezje W. Kazaneckiego „*Panie / Zbuduj ten most nad rzeką*” (2009). Publikował w „Pamiętniku Literackim”, „Ruchu Literackim”, „Ethosie”, „Przełądzie Powszechnym”, „W drodze”, białostockiej „Kulturze”, „Kartkach”.

Mariusz Maciej Leś, dr, adiunkt w Zakładzie Teorii i Antropologii Literatury w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu w Białymstoku. Interesuje się poetyką fantastyki naukowej i humanistyką cyfrową. Autor książek: *Stanisław Lem wobec utopii* (1998), *Fantastyka socjologiczna. Poetyka i myślenie utopijne* (2008) oraz artykułów poświęconych głównie poetyce narracji fantastycznonaukowej. Juror ogólnopolskiej Nagrody Literackiej im. Jerzego Żuławskiego.

Katarzyna Sawicka-Mierzyńska, dr, adiunkt w Zakładzie Informacji Naukowej i Bibliotekoznawstwa na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu w Białymstoku. Interesuje się współczesną recepcją romantyzmu, literaturą i piśmiennictwem Podlasia. Opublikowała m.in.: *Fragment poza „Wielką Całością” – o nihilizmie I części „Dziadów” Adama Mickiewicza*, w: *Nihilizm i historia. Studia z literatury XIX i XX w.*, red. M. Sokołowski, J. Ławski, Białystok 2009, *Wiesław Kazanecki jako pracownik „Kontrastów” i „Białostockiego Informatora Kulturalnego”*, w: *Twórczość Wiesława Kazaneckiego*, red. M. Kochanowski, Białystok 2010.

Elżbieta Sidoruk, dr, adiunkt w Zakładzie Teorii i Antropologii Literatury w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu w Białymstoku. Zajmuje się literaturą polską XX wieku w perspektywie poetyki historycznej, a w szczególności zjawiskami takimi jak satyra, humor, groteska, parodia. Jest autorką książek *Antropologia i groteska w dziełach Sławomira Mrożka* (1995) i *Groteska w poezji Dwudziestolecia. Leśmian – Tuwim – Gałczyński* (2004).

Wiesław Stec, dr, pracuje w Zakładzie Literatury Antycznej i Staropolskiej w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu w Białymstoku. Zajmuje się literaturą dawną, retoryką i edytorstwem. Autor książki *Literacki kształt polskich polemik antyjezuickich z lat 1578–1625* (1988). Współautor *Słownika poetów polskich* (1997). Ostatnio wydał antologię poezji staropolskiej (2009).

Hana Voisine-Jechova, emerytowany profesor, bohemistka, romanistka, slawistka. Urodzona w Czechosłowacji, w 1976 roku emigrowała do Francji. Wykładała literaturę polską na uniwersytecie w Ołomuńcu, literatury słowiańskiej i literaturę porównawczą na uniwersytetach w Tours i w Paryżu. Tłumaczka z literatury polskiej i litewskiej. Autorka książek: *Histoire de la littérature tchèque* (2001), *L'image et l'interrogation en littérature générale et comparée. Dix-huit études écrites à travers le temps* (2008).

Hayden White, amerykański teoretyk i historyk historiografii, emerytowany profesor na Uniwersytecie Kalifornijskim w Santa Cruz oraz Uniwersytecie Stanforda. Zajmuje się związkami teorii literatury i historiografii. Autor książek: *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe* (1973), *Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism* (1978), *The Content of the Form: Narrative and Historical Representation* (1987), *Figural Realism. Studies in the Mimesis Effect* (1999). W Polsce ukazały się dwa wybory tekstów White'a: *Poetyka pisarstwa historycznego* pod red. Ewy Domańskiej i Marka Wilczyńskiego (2000) oraz *Proza historyczna* pod red. Ewy Domańskiej (2009).

Danuta Zawadzka, dr, adiunkt w Zakładzie Oświecenia i Romantyzmu w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu w Białymstoku. Interesuje się związkami literatury z historiografią i geografią, zwłaszcza w regionie byłego Wielkiego Księstwa Litewskiego. Autorka książki *Pokolenie klęski 1812 roku. O Antonim Malczewskim i odludkach* (2000) oraz artykułów poświęconych pokoleniu filomackiemu i napoleońskiemu, a ostatnio pisarstwu historycznemu Mickiewicza i Lelewela.