

ZESZYTY NAUKOWE TOWARZYSTWA DOKTORANTÓW
UNIwersytetu Jagiellońskiego

RADA NAUKOWA

PRZEWODNICZĄCY RADY NAUKOWEJ
PROF. DR HAB. WOJCIECH NOWAK
REKTOR UNIwersYTETU JagIELLOŃSKIEGO

PROF. HUGH J. BYRNE
FOCAS RESEARCH INSTITUTE, DUBLIN INSTITUTE OF TECHNOLOGY

PROF. DR HAB. MARIA FLIS
UNIwersYTET JagIELLOŃSKI

PROF. DR HAB. TADEUSZ GADACZ
UNIwersYTET PEDAGOGICZNY W KRAKOWIE

PROF. DR HAB. KATARZYNA KIEĆ-KONONOWICZ
UNIwersYTET JagIELLOŃSKI

PROF. DR HAB. ANDRZEJ KOTARBA
UNIwersYTET JagIELLOŃSKI

PROF. DR HAB. MARTA KUDELSKA
UNIwersYTET JagIELLOŃSKI

PROF. DR HAB. TOMASZ MACH
UNIwersYTET JagIELLOŃSKI

PROF. DR HAB. ANDRZEJ MANIA
UNIwersYTET JagIELLOŃSKI

PROF. DR HAB. KAROL MUSIOŁ
UNIwersYTET JagIELLOŃSKI

PROF. DR HAB. JACEK SKŁADZIEN
UNIwersYTET JagIELLOŃSKI

DR HAB. LESZEK SOSNOWSKI
UNIwersYTET JagIELLOŃSKI

PROF. DR HAB. BOGDAN SZLACHTA
UNIwersYTET JagIELLOŃSKI

ZESZYTY NAUKOWE TOWARZYSTWA DOKTORANTÓW
UNIWERSYTETU JAGIELLOŃSKIEGO

NAUKI HUMANISTYCZNE

NUMER 8 (1/2014)



KRAKÓW 2014

Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ
ul. Straszewskiego 25/3, 31-113 Kraków

Redaktor naczelny:
Marcin Lubecki

Zastępca redaktora naczelnego:
Rafał Kur

Sekretarz redakcji:
Rafał Opulski

Redaktorzy tomu:
Przemysław Tacik (red. prowadzący),
Marcin Lubecki

Recenzenci artykułów:
prof. dr hab. Anna Czabanowska-Wróbel
prof. dr hab. Maria Flis
prof. dr hab. Marta Gibińska
prof. dr hab. Andrzej Pitrus
prof. dr hab. Magdalena Popiel
prof. dr hab. Krystyna Wilkoszewska
dr hab. Jarosław Fazan
dr hab. Łukasz Tischner
dr Edyta Gawron

Redakcja językowa:
Marcin Lubecki, Ewa Kuśmierk,
Magdalena Hoły-Łuczaj, Dagmara Zajac

Skład:
Nowa Strona

Projekt okładki:
Szymon Drobniak

Współpraca wydawnicza:
Wydawnictwo LIBRON – Filip Lohner

© Copyright by Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ
All rights reserved
Wydanie I, Kraków 2014
Nakład 80 egz.

e-ISSN 2082-9469
p-ISSN 2299-1638

SPIS TREŚCI

Olga Szmidt	9
Inne możliwości, inne zapomnienia. Polska krytyka literacka i <i>czesanie historii pod włos</i>	
Paweł Kozłowski	21
Poetyka epifanii Jamesa Joyce'a na przykładzie <i>Modlitwy</i>	
Anna Stec-Jasik	37
<i>Kramarski kosmos</i> . Kilka uwag o przedmiotach w twórczości Zbigniewa Herberta i Jana Vermeera	
Anna Kuchta	51
W poszukiwaniu straconego miasta. Lwów, Gliwice, Kraków w esejach Adama Zagajewskiego	
Ewa Chudoba	69
Ewolucjonizmy w estetyce i ich konsekwencje	
Judith Ester Cohn Levi	89
<i>Kidusz HaSzem</i> i <i>Kidusz HaChaim</i> w żydowskiej myśli syjonistycznej i religijnej na przykładzie Elie Wiesela oraz rabina Efraima Oshry'ego	
Krzysztof Sielski	103
Porównanie poglądów Karla Poppera, Zygmunta Baumana i Leszka Kołakowskiego w kwestii społeczeństwa otwartego	
Aleksandra Mrówka	125
The Anglo-Saxon Transformations of the Biblical Themes in the Old English Poem <i>The Dream of the Rood</i>	

Fryderyk Kwiatkowski	137
„Stupid Fucking White Man”? Antropologiczne ujęcie przemiany wewnętrznej głównego bohatera <i>Truposza</i> (1995) Jima Jarmuscha	
Magdalena Hoły-Łuczaj	155
Recenzja książki: Nancy J. Holland, <i>Ontological Humility. Lord Voldemort and the Philosophers</i>	
Magdalena Tendera	161
Recenzja książki: Samuel Nowak, <i>Seksualny kapitał. Wyobrażone wspólnoty smaku i medialne tożsamości polskich gejów</i>	
Noty o autorach	165

CONTENTS

Olga Szmidt	9
Other Possibilities, Other Oblivions. Polish Literary Criticism and <i>History Against the Grain</i>	
Paweł Kozłowski	21
Poetics of Epiphany in James Joyce's Poem <i>A Prayer</i>	
Anna Stec-Jasik	37
<i>Diverse Universe. A Few Thoughts on Objects in Herbert's and Vermeer's Works</i>	
Anna Kuchta	51
In Search of a Lost City. Lviv, Gliwice And Cracow in Adam Zagajewski's Essays	
Ewa Chudoba	69
Evolutionary Inspirations in Aesthetics and Their Consequences	
Judith Ester Cohn Levi	89
<i>Kidush HaShem</i> and <i>Kidusz HaHayyim</i> During the Holocaust in the Jewish Zionist and Religious Thought (Elie Wiesel, Ephraim Oshry)	
Krzysztof Sielski	103
Comparison of the Views of Karl Popper, Zygmunt Bauman and Leszek Kołakowski on the Open Society	
Aleksandra Mrówka	125
The Anglo-Saxon Transformations of the Biblical Themes in the Old English Poem <i>The Dream of the Rood</i>	

Fryderyk Kwiatkowski	137
„Stupid Fucking White Man?” Anthropological Approach to Main Character’s Transformation in Jim Jarmusch’s <i>Dead Man</i> (1995)	
Magdalena Hoły-Łuczaj	155
Book Review: Nancy J. Holland, <i>Ontological Humility. Lord Voldemort and the Philosophers</i>	
Magdalena Tendera	161
Book Review: Samuel Nowak, <i>Seksualny kapitał. Wyobrażone wspólnoty smaku i medialne tożsamości polskich gejów</i>	
Notes on Authors	165

OLGA SZMIDT

(UNIwersYTET JAGIELLOŃSKI)

INNE MOŻLIWOŚCI, INNE ZAPOMNIENIA.
POLSKA KRYTYKA LITERACKA
I CZESANIE HISTORII POD WŁOS¹

STRESZCZENIE

W artykule poruszane są zagadnienia współczesnej krytyki literackiej w Polsce. Najważniejsza rozważana w nim myśl została zaczerpnięta z tekstu *O koncepcji historii* Waltera Benjamina. Interpretacja tekstu Benjamina jest szansą dla polskiej krytyki literackiej – słabej, marginalnej, znajdującej się w stałym kryzysie. Autorka wskazuje, że zainteresowanie literaturą wydaną wiele lat temu jest nie tylko okazją dla krytyki literackiej, ale także jej etycznym zobowiązaniem wobec przeszłości.

SŁOWA KLUCZOWE

krytyka literacka, Walter Benjamin, Ryszard Schubert, etyka

INFORMACJE O AUTORCE

Olga Szmidt
Wydział Polonistyki
Uniwersytet Jagielloński
e-mail: olga.szmidt@gmail.com

¹ Fragmenty tego tekstu wygłoszono podczas XII Międzynarodowej Konferencji Młodych Naukowców zorganizowanej przez Instytut Literatury im. T. H. Szewczenki Państwowej Akademii Nauk Ukrainy w Kijowie w dniach 19–21 czerwca 2013 roku.

KRYZYS: NISZA, GETTO I MARGINES

Praca krytyczna, a więc także praca krytycznoliteracka, obejmuje nie tylko do-
rażną aktywność, polegającą na reagowaniu na bieżące wydarzenia lub publika-
cje. Krytyka literatury, jak warto ją także dziś postrzegać, przedmiotem swojego
zainteresowania czynić może i – jak sądzę – powinna nie tylko te dzieła, które
funkcjonują w przestrzeni współczesnego życia literackiego jako nowości bądź
wiecznie żywe i aktualne klasyki, o których pamiętają nie tylko aktywni czytel-
nicy czy twórcy literatury. Te przecież sprawdzają się doskonale jako sieć od-
niesień, niewyczerpujący się repertuar zapożyczeń, cytatów i honorowych pa-
tronatów – rozpoznawalnych i atrakcyjnych dla pisarzy, ale także odbiorców,
którzy z dużą pewnością wychycić mogą owe odesłania. Praca krytyczna nie
jest wreszcie tylko działaniem, które za cel swój stawia konstruowanie rozlicz-
nych tekstów, mających status recenzji i wyczerpujących swoje znaczenie po
przemianięciu – mniej lub bardziej – ożywionej dyskusji na temat kolejnych no-
wości, których znaczenia nie sposób zmierzyć bez spojrzenia z dystansu, bez
stosownego odstepu czasowego. Wysiłki intelektualne mierzą do tego, aby
z bieżącej produkcji literackiej wychycić coś więcej niż tylko te utwory i tych
twórców (a często „autorskie marki”), którzy okazały się ekonomicznie atrakcyjni.
Idealistyczne spojrzenie na krytykę literacką podpowiada, że powinien to być
cel pierwocipalowy, istotny z punktu widzenia czy to filozoficznego, czy an-
tropologicznego, czy wreszcie estetycznego.

Zakreślanie tego rodzaju perspektywy, która zakłada nieustanne stawianie
sobie fundamentalnego pytania, czym powinna być krytyka literacka i jakim
celom powinna służyć, wydaje mi się czymś absolutnie koniecznym. Koniecz-
nym nie (albo nie tylko) z perspektywy bieżących potrzeb i podtrzymania sta-
łych krytycznych przyzwyczajzeń rynku literackiego i czytelników, ale jako na-
mysł nad tym, jakie mechanizmy kierują tego rodzaju aktywnościami, jak moż-
na się im przeciwstawić, jaka jest stawka tej – bardzo elitarniej i zarazem mającej
w dzisiejszych warunkach status niemal hobby – gry, a także co podczas jej
prowadzenia zatracą się i gubi, co natomiast ma szansę ocaleć.

Rozważania na temat krytyki i jej funkcji po 1989 roku, a także w latach ostat-
nich, to jedna z istotniejszych dyskusji w tej, jeżeli tak wolno ją nazwać, bran-
ży. Przypomnę dłuższy fragment tekstu Roberta Ostaszewskiego (z 2001 roku)
o znamionym tytule *Fortece i przesmyki. O gettoowości w krytyce literackiej*:

A jak wygląda krytyka literacka oglądana na tle okołoliterackiego światka? W tym przy-
padku jej gettoowość aż bije w oczy. Po roku 1989 powstały dziesiątki czasopism literac-
kich, wokół których skrytalizowały się tzw. środowiska, czyli grupy autorów i sekundu-
jących im krytyków. [...] Uprawianie krytyki literackiej na obszarze takich „wyzolowa-
nych” stref sprowadza się najczęściej do poklepywania po ramionach „swoich”, a fleko-
wania „obcych”, o ile komukolwiek chce się w takim przypadku wybierać poza mury
własnego getta. [...] Jest krytyka promocyjna, uprawiana przede wszystkim na łamach

wysokonakładowych czasopism. [...] Jest krytyka właściwa [...], podpowiadająca czytelnikom wzorce odczytywania tekstów literackich, próbująca wstępnie uporządkować chaos zjawisk literackich. Jest także krytyka towarzysko-środowiskowa, będąca właściwie tylko formą terapii grupowej dla rozmaitych niedocenionych frustratów oraz krytyka literaturoznawcza, ograniczająca się do testowania na bezbronnych tekstach literackich nowych narzędzi badawczych. Pomiędzy tymi obiegami nie zachodzi praktycznie żadna komunikacja, nie ma łączących je przesmyków².

Trudno zgodzić się na taki opis sytuacji krytyki literackiej, nie zgłaszając licznych zastrzeżeń i nie domagając się rozszerzenia tej refleksji o nieco inne zagadnienia. Zastanawiające jest między innymi to, że krytyk nie stawia w tym artykule pytania o rolę omawianych praktyk wobec tekstów, które nie mają statusu nowości (mimo że zasadniczo tego nie określa, trudno nie uznać, że chodzi mu tylko o te teksty), a także wobec skomplikowanych zjawisk, które nie dają się sprowadzić do używanych tu kategorii. Niejasne wydają się w tym artykule liczne sądy – wśród nich także ten określający krytykę literaturoznawczą (spodziewam się, że chodzi nie tylko o „FA-art”, ale także o przeniesienie na polski grunt brytyjskiego – dużo szerszego niż polski termin „krytyka literacka” – określenia *literary criticism*) jako laboratoryjny i nieco sadystyczny sposób obchodzenia się z bezbronnymi (trudno powiedzieć, dlaczego na takie określenie zasłużyła literatura) tekstami. Wydobywam akurat tę kwestię z kilku powodów, wśród których za najistotniejszy uważam następujący: jeżeli krytyka literacka może wykroczyć poza swoje konwencje i jeżeli nie chce sprowadzać się wyłącznie do publikowania kolejnych – często o wyraźnej funkcji fatycznej – tekstów, inspiracji szukać musi także poza sobą. Także z tego powodu w artykule tym nie będę przywoływać szeregu tekstów krytycznoliterackich oraz pochodzących z historii krytyki literackiej. W takim wypadku trzeba by tę rekonstrukcję zacząć co najmniej od Stanisława Brzozowskiego i kontynuować aż do twórczości takich krytyków jak Dariusz Nowacki czy Krzysztof Uniłowski. Podnieść chciałabym tu zupełnie inny temat, wymagający rezygnacji z takiego ujęcia. Przyjmując bowiem i doceniając wysiłki dotychczasowej krytyki literackiej, a także dostrzegając pożytki, jakie może przynieść jej studiowanie, wskazać pragnę całkiem inne, żywe – choć nie najnowsze – źródło inspiracji. Nie sądzę zarazem, że jedno wyklucza drugie ani że inspiracje filozoficzne (albo historiozoficzne) mają jednoznaczną przewagę nad historią krytyki. Sugeruję jedynie, że zupełnie inny impuls stoi za tekstem Benjamina (bo o nim mowa), a co za tym idzie moje zamierzenia mają wyraźnie inny charakter niż kolejne rewizje dokonań krytyki.

Co oczywiste, strategie krytyczne wypracowane w XX i XXI wieku nie przewidują wyłącznie doraźnej aktywności recenzenckiej, ale podejmują także próbę myślenia o tym, co minione, lecz dalej pozostające wyzwaniem dla

² R. Ostaszewski, *Fortece i przesmyki. O gettości w krytyce literackiej*, „Opcje” 2001, nr 5 (40), s. 8–9.

współczesności. Zasadne jest pisanie o tekstach, które nowością są tylko na polskim rynku wydawniczym (nowe przekłady), o literaturze wydobywanej z archiwów (tu ostatnio przypadek *Kronosa* Witolda Gombrowicza), a także... No właśnie. Zdarzają się przypadki aktywności krytycznej, które należy tu odnotować, mające na celu wydobyć z mroku tekstów, które zostały z różnych powodów wyeliminowane z życia literackiego. Tak jest na przykład ze szkicem Dariusza Nowackiego poświęconym Donatowi Kirschowi *Chwalebna czujność „Partyjnych recenzentów”*³, żeby wskazać tylko jeden charakterystyczny tekst. Za kolejną ciekawą strategię należy uznać między innymi aktywność Korporacji Ha!art, która systematycznie wydaje reedycje książek Mariana Pankowskiego czy Natalii Rolleczek.

Przyznać więc należy, że krytyka oraz wydawcy podejmują rozmaite (choć w moim przekonaniu nadal rzadkie) działania, mające na celu rewizję działalności słusznie minionej krytyki. Nie bez znaczenia są oczywiście szkice dotyczące historii krytyki literackiej, które podejmują zadanie interpretacji działań i decyzji autorów, którzy wypowiadali się o twórczości lata wcześniej. Jako do pewnego stopnia osobne określiłabym te przedsięwzięcia krytyczne i badawcze, które rewidują historię literatury w poszukiwaniu twórczości marginalizowanej ze względu na przynależność etniczną (literatura mniejszości narodowych), genderową (literatura kobieca) czy orientację seksualną twórcy bądź przedstawioną w dziele (literatura gejowska). Tego rodzaju przedsięwzięcia mają już bardzo wielu reprezentantów w polskiej nauce oraz krytyce, a ich działania przynoszą ważne i trwałe skutki. Wszystko to, o czym wspominam, z pewnością dałoby się podjąć w ramach ponawianej dyskusji o kanonie. To jednak perspektywa z mojego punktu widzenia dalszoplanowa.

FUNKCJE KRYTYKI LITERACKIEJ: ZAPOMNIANE MOŻLIWOŚCI

Na pewno można by także mówić o zarysowanym problemie w odniesieniu do bieżącej produkcji literackiej, uprzywilejowującej jedne dzieła kosztem innych, marginalizowanych czy to ze względu na niestandardowość i nieoczywistość perspektywy, z jakiej są tworzone, czy z powodu radykalnej niejasności ich statusu. Ten temat pozostawiam jednak na boku – nie dość, że jest podnoszony stosunkowo często choćby przez krytykę feministyczną czy queerową, to wydaje się niemożliwy do zmieszczenia w szkicu mówiącym o nieco innym problemie.

Refleksja skupiona na tym, jaką pozycję zajmuje i może zajmować krytyka literacka wobec przeszłości, a więc – w tak zakreślonej perspektywie – wobec literatury, która nowością była lata temu, wydaje mi się istotna także z punktu widzenia współczesnych czytelników, którzy – jak można sądzić – nie ograni-

³ D. Nowacki, *Chwalebna czujność „Partyjnych recenzentów”*, [w:] idem, *Ukosem. Szkice o prozie*, Katowice 2013, s. 157–161.

czają swoich lektur do nowości. Rzecz jasna szerszy repertuar możliwości oznacza zwykle sięganie po uznaną klasykę. Postrzegam jako duże i nieoczywiste wyzwanie dla tej dziedziny nieustanne mierzenie się z przeszłością, zarówno gdy chodzi o literaturę, jak i komentarze jej towarzyszące. Gdyby chcieć je podjąć, pokusić się trzeba o wysiłek lektury bardzo wielu tekstów (a pożytki nie zawsze muszą okazać się wymierne), spośród których prawdopodobnie nieliczne okażą się atrakcyjne i obiecujące interpretacyjnie. Na tym jednak nie koniec – rola krytyka, jak mogę ją sobie wyobrazić, polegałaby także na wyraźnym wysunięciu tej literatury ze swojego czasu i kontekstu – tak, ażeby pokazać współczesnemu czytelnikowi, dlaczego rzecz może się okazać godna uwagi również dla niego. Proces ten, powtórzę, wydaje mi się pracochłonny i nieoczywisty – zarówno na poziomie samego działania, jak i efektu (bądź jego braku), jaki może przynieść literaturze, krytyce oraz czytelnikom obydwu rodzajów tekstów.

W tym kontekście zasadne jest przywołanie klasycznego tekstu poświęconego funkcjom krytyki literackiej autorstwa Janusza Sławińskiego. Pisał on:

Ze względu na to, że przekaz krytyczny orzeka o faktach literackich, mówić będziemy o jego funkcji poznawczo-oceniającej. Zawartość „projektodawcza” takiego przekazu jest ekwiwalentem jego funkcji postulatywnej. Ze względu na swe odniesienia do życia literackiego przekaz ten spełnia funkcję operacyjną. Wreszcie w tym zakresie, w jakim jest wypowiedzią o własnych regułach, środkach i zadaniach, realizuje funkcję metakrytyczną.

Akt krytycznoliteracki jest wielofunkcyjny (i wieloznaczny). O jego charakterze decyduje nie jakaś izolowana funkcja, lecz pewien komplet funkcji. Wszystkie te funkcje są równoczesne, ale nie równorzędne. W różnych typach wypowiedzi krytycznej różne mogą być dominanty i rozmaite rozmieszczenie pozostałych funkcji⁴.

Zasadniczo wydaje się, że funkcje wyodrębnione przez Sławińskiego opisują wszystkie zadania krytyki literackiej – także współczesnej. Pięćdziesiąt lat po publikacji tego tekstu trudno jednak nie mieć poczucia, że warunki, w jakich odbywa się komunikacja literacka, zmieniły się tak bardzo, że kategorie te może nie tyle się zdezaktualizowały, ile przestały trafnie punktować sytuację krytyki literackiej także w Polsce. Metakrytyczna (i częściowo postulatywna) funkcja, jaką ma ta część mojego tekstu, jest oczywista. Podobnie jak fakt, że sądzę, iż krytyka literacka powinna metarefleksję uruchamiać właściwie permanentnie. Najistotniejsza wydaje mi się jednak potrzeba, by nieco „przesunąć” kategorie, o których mówił Sławiński, i skupić się na pewnych nieprzemyślanych momentach krytyki literackiej, a także jej mechanizmach, które wpływają na kształt literatury, czytelnicze przyzwyczajenia i sposoby lektury tekstów literackich,

⁴ J. Sławiński, *Funkcje krytyki literackiej*, [w:] idem, *Dzielo – język – tradycja*, Warszawa 1974, s. 162–163.

a także, ostatecznie, historię literatury. Historii literatury, co również opisywał w swoim tekście Sławiński⁵, nie jestem skłonna przeciwstawiać się krytyce literackiej. Rzecz wydaje się najlepiej widoczna w odniesieniu do historii literatury współczesnej – uzależnionej ściśle i od dyskursu akademickiego, a więc literaturoznawstwa i pokrewnych mu dziedzin (w sposób oczywisty), i od krytyki literackiej (w sposób mniej oczywisty, ale równie istotny).

Kariera wielu polskich pisarzy z okresu 1945–1989 skłania do rozważenia ich twórczości w kontekście krytycznych mechanizmów, które były wtedy bardzo istotne. Tego rodzaju rewizja dotyczyć powinna⁶ między innymi grupy pisarzy określanych mianem tak zwanej rewolucji artystycznej w prozie⁷, żeby podać przykład bardzo wyrazisty. Zastanowienie się w tym kontekście nad nieoczywistymi splotami dyskursów i perspektyw wydaje się kolejnym krokiem, który należy postawić, rozpoznając tego rodzaju błąd, domagający się – także po latach – od krytyki literackiej dokonania korekty. Przypadek Ryszarda Schuberta⁸, który skłonił mnie do prowadzenia tego rodzaju rozważań, jest radykalnym przykładem procesu ścisłego uzależnienia historii literatury od krytyki literackiej (właściwie jego unieważnienie przez krytykę skutkuje także jego nieobecnością w historii literatury), która działa w sposób radykalny i nieostateczny zarazem. W tym właśnie upatrywać można zarówno jej słabość i bezwzględność działania, jak i siłę. Ową siłą krytyki będzie – albo może być – zdolność rewidowania własnych sądów, a także jej istotna wielogłosowość. Zarówno jeden, jak i drugi aspekt pozwalają nie tylko formułować stanowiska, umożliwiające dyskusję i ich unieważnienie, ale także wypróbowywać rozmaite sposoby lektury, strategię i tak dalej. Bardzo atrakcyjna, także w świetle współczesnych myśli w humanistyce, wydaje mi się pewna niegotowość i – choćby życzeniowa – otwartość krytyki na zmianę własnego stanowiska. Oczywiście kreślę ten obraz świadomie, unikając odniesienia do krytyki ostantacyjnie ideologicznej. Ta bowiem przedstawia się nie tylko jako nieplodna poznawczo, ale także ograniczająca – zarówno samą siebie, jak i literaturę, którą opisuje. Zjawisko to, mało

⁵ Ibidem, s. 183.

⁶ Problem ten poruszali na przykład Krzysztof Uniłowski czy Dariusz Nowacki.

⁷ Szczególnie interesujący wydaje się przykład Ryszarda Schuberta – twórcy skutecznie wyeliminowanego z obiegu literackiego, a wartego przywrócenia.

⁸ Piszę o nim w innych miejscach, tu jedynie zaznaczając, co wpłynęło na postawienie tego problemu. Zob. np. O. Szmidt, „Panna Lilianka”, czyli *zapomniany kobiecy monolog o zastanej rzeczywistości*, [w:] *Zanurzeni w historii – zanurzeni w kulturze. Literatura czasów PRL-u o PRL-u*, red. M. Karwala, B. Serwatka, Kraków 2011, s. 127–140; eadem, *Krytyczna historia zapomniania. Przypadek Ryszarda Schuberta*, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dra hab. Ryszarda Nycza, obroniona na Wydziale Polonistyki UJ w 2013 roku. Przemyslenia dotyczące wyrazistego przypadku Schuberta można przynajmniej częściowo odnieść do innych twórców. Spostrzeżenia poczynione na bazie tego przypadku skłoniły mnie do rozważenia problemu „zapominania” w krytyce literackiej w ogólniejszym wymiarze.

interesujące pod właściwie każdym względem (poza socjologicznym), pozostawiam na marginesie swoich zainteresowań.

Zajmuje mnie tu bowiem krytyka pojmowana jako pewne sposoby myślenia i działania, obejmujące zjawiska kulturowe (przede wszystkim literaturę, ale w ścisłym związku z innymi sztukami oraz przestrzeniami ludzkiego doświadczenia) i odnoszące się do nich z uwzględnieniem zarówno rozmaitych kontekstów, jak i poprzedników. Zakłada to stałą i nieustępliwą samoświadomość i – *nomen omen* – autokrytykę, bez której owe praktyki postrzegać by można jako pisanie tekstów bez uprzytomniania sobie ich statusu. Ostatni aspekt, rzadko podnoszony w kontekście dyskusji o krytyce literackiej, a więc uwzględnianie i uświadamianie sobie istnienia wcześniejszej krytyki literackiej, uważam za nader istotny i stanowiący wyzwanie. Ujmując rzecz schematycznie i skrótowo, należałoby powiedzieć, że krytyka, mając świadomość swojej istotowej słabości i zawisłości, winna stale przypominać sobie, że nie inaczej było z jej poprzednikami, a co za tym idzie że jej i wcześniejszej krytyki słabości uznane muszą zostać za fakt – taki jednak, do którego odnieść się można, znowu, krytycznie. To zamknięcie, jakie zdaje się powstawać, nie ma na celu wytworzenia kolejnej autoteliczości. Można by powiedzieć, że wręcz przeciwnie – krytyka (na potrzeby uzyskania przejrzystości świadomie ją ujednoczam) ma okazję dokonania korekty, bez której trudno myśleć o kontynuowaniu jakiegokolwiek pracy krytycznej, która nie byłaby praktyką z gruntu jałową i unikającą świadomości, że obciążona jest błędem oraz możliwymi pomyłkami poprzedników. Trudno uznać, że korekta ta mogłaby być ostateczna, podobnie jak trudno przyjąć, że możliwe jest, by dotyczyła wszystkich zjawisk. Wydaje mi się jednak, że bez wykonania tego rodzaju pracy – pracy wobec przeszłości – krytyka w gruncie rzeczy nie osiąga nigdy poziomu metarefleksji istotniejszego niż rytualne przemyślanie własnych reguł.

Sądzę, że to odpowiednie miejsce, aby ściślej zaznaczyć, jaką motywację ma przedsięwzięcie, które przedstawiam. Otóż tym, co najwyraźniej odróżnia je od rewizji, jakich dokonuje historia literatury, a także współczesna krytyka literacka, jest etyka. Właśnie etyczna motywacja oraz etyczny wymiar działania, o którym mowa, wydają mi się kluczowe – lektura pozornie zamkniętych kart historii literatury nie odbywa się ze względu na instytucję czy dziedzinę. Nie odzyskujemy tekstów dla historii literatury, ale dla nich samych. Nie wydobywamy zaprzepaszczonych tekstów, ażeby wzmocnić bieżący projekt społeczny, estetyczny czy polityczny, ale po to, by zaistniały w taki sposób, w jaki dotąd nie mogły zaistnieć. Celem nie jest więc odzyskanie tej literatury dla czytelników, historii literatury, instytucji czy krytyki, lecz dla niej samej. Brzmieć to może, jakby postulatem była autonomia literatury – nic bardziej mylnego. Rzecz raczej w tym, aby horyzontem nie zawsze było zadowolenie krytyki, która odzyskała twórcę, kolejną powieść czy zapomniany tomik, tudzież powiększanie zasobów historii literatury. Owszem, to ważny cel, ale zupełnie inaczej umotywowany. Różnicę tę może najdobitniej i najbardziej inspirująco wyraził Walter

Benjamin, który pojawi się w nieodległym finale tego tekstu. Jego przywołanie nie jest „wyręczaniem się” filozofią w obliczu historii krytyki literackiej, ale raczej przywołaniem perspektywy, która wedle mojego przekonania rzeczywiście może się stać bodźcem zmiany.

KRYTYKA LITERACKA: HISTORIA CZESANA POD WŁOS

Dla myślenia krytycznego i myślenia o krytyce wciąż istotna jest spekulacja – druga strona krytyki, sięgającej „na co dzień” do tego, co rzeczywiste, i ostentacyjnej w swojej „nowości”. Krytyka bowiem, bardziej może niż innego rodzaju sposoby działania w przestrzeni życia literackiego, jeżeli traktować ją choć na próbę z całą powagą, bliska będzie filozofii z jej uporczywym stawianiem pytania o możliwość i zasadność podejmowania w jej obrębie kolejnych działań, z permanentnym powątpiewaniem w oczywistość statusu własnej dyscypliny i, wreszcie, w radykalnym podważaniu własnego istnienia i istnienia niezawisłego. Niejasna i nieostatecznie zdefiniowana rola krytyki we współczesności zdaje się nastroczać wielu problemów.

Oczywistym zarzutem, jaki można wobec tego stanowiska wystosować, jest ciche uzależnienie krytyki literackiej od uniwersytetu i historii literatury. Jeżeli jednak postawić pytanie, czym powinna się zajmować, czym się zajmuje i jakie ma znaczenie we współczesnej kulturze akademicka krytyka literacka czy też, jak pisał Ostaszewski, krytyka literaturoznawcza, trudno będzie znaleźć satysfakcjonującą odpowiedź. Nie zyskuje ona entuzjazmu publiczności literackiej, rynku literackiego ani mediów – swoją funkcję oraz znaczenie, by choć dla samej siebie uzasadnić istnienie, lokować musi gdzie indziej. W sytuacji stosunkowo małej atrakcyjności krytyki literackiej zarówno dla rynku, jak i dla przestrzeni medialnej można powziąć zasadniczo dwa projekty. Jeden opisałabym najogólniej jako podejmowanie starań (jak sądzę skazanych na porażkę), mających na celu włączenie krytyki do powyższych mechanizmów. Drugi wychodziłby z założenia, że w zaistniałych warunkach krytyka może spróbować zajmować się tym, co wedle swej najlepszej wiedzy uważa za najważniejsze dla tego rodzaju aktywności. Mówiąc jeszcze inaczej: skoro krytyka jest zasadniczo ignorowana, znajdując się w kolejnych niszach, można w jej obrębie podejmować takie działania, które byłyby niemożliwe, gdyby chciała stać się znaczącym graczem współczesnej ekonomii. Jeżeli przyjmujemy taki punkt widzenia, a postrzegam to pod pewnymi względami jako bardzo atrakcyjną perspektywę, przyjdzie nam się zmierzyć nie tylko z kolejnymi nowymi tekstami (choć to także), apodyktyczną publicznością literacką i wydawcami, ale także z tym, co uznamy za kluczowe w pracy krytycznej.

Jest to tym samym moment, w którym krytyka może rzeczywiście pokazać, czym chce być i czym staje się wtedy, gdy – paradoksalnie – uniezależnia się od większości czynników, które standardowo postrzega jako ograniczające. Nie-

standardowa wolność, jaką w ten sposób osiąga, sprawia, że krytyka nie tylko musi uzyskać istotną samoświadomość, ażeby móc istnieć, ale także w swej kryzysowej kondycji ujawnić może własną, nieprzewidywalną siłę. Czy skazuje to krytykę na marginalną pozycję? Oczywiście. Trudno jednak wyobrazić sobie, by pożądana była inna, oraz przyjąć, że inna, jeśli nie wytraca swoich podstawowych cech i zamierzeń, jest do pomyślenia. Celem, jeżeli próbować taki najogólniej nakreślić, będzie pokazanie, że bieżącą, kryzysową sytuację – którą postrzegać można także jako przejściową – da się wykorzystać do tego, aby zdobywać się na gesty wobec przeszłości i współczesności trudne i wymagające nie tylko fasadowego myślenia krytycznego, które może się sprowadzać do działań rytualnych.

W telegraficznym skrócie nakreślę, jak mogłyby takie działania krytyczne wyglądać w kontekście twórczości wspomnianego Ryszarda Schuberta. Mówiąc o autorze *Trenta Tre* i *Panny Lilianki*, nie można skupić się wyłącznie na tych utworach, ale trzeba także wspomnieć o tym, jaka jest ich własna historia, jak też historia ich niejednoznacznego statusu w dziejach literatury. Wybór tych tekstów podyktowany jest nie tylko zastanawiającym i symptomatycznym zapominaniem, jakie dokonuje się na przestrzeni ostatnich kilkudziesięciu lat – to powód ważny, ale nie najważniejszy. Rzeczą najważniejszą jest dla mnie to, że obie książki są ogromnie interesujące i nie znajdują odpowiedników w polskiej literaturze – zarówno pod względem estetycznym, jak i artystycznym. Pisarstwo Ryszarda Schuberta jest świadectwem niesłychanej czułości języka, jego brzmieniowego wymiaru i artystycznego oddziaływania nim w rejestrach, których polska literatura jak dotąd nie poznaje z innych źródeł. To także teksty oddające sprawiedliwość jednostkowości pomyślanej jako wydarzenie – jednorazowe akty oddawania przestrzeni tekstu tym, którzy przed wstąpieniem do wyrafinowanej artystycznie, jak ją postrzegam, literatury gubili się i gubieni byli w na wskroś politycznej rzeczywistości. Jak zostało to już zaznaczone, w takich kontekstach nie ma sensu unikać wartościowania, a więc podstawowej i może jednej z najtrwalszych funkcji krytyki literackiej. Wskazuję więc te utwory, które poza swą historią i wspomnianymi już cechami zwracają na siebie uwagę ze względów artystycznych i które uważa się za teksty literacko wartościowe. Wydaje mi się, że także z tego względu strata, jaką ponosi historia współczesnej literatury polskiej, zapominając o nich, jest godna uwagi i rewizji.

Literackie działanie Schuberta postrzegam jako bardzo skomplikowane, o niejednoznacznym statusie, który pociąga za sobą ambiwalentny stosunek zarówno do podmiotów tych tekstów, jak i historycznoliterackich i społeczno-politycznych okoliczności ich powstania. Oscylowanie pomiędzy tymi bardzo różnymi i nieprzystającymi do siebie przestrzeniami jawi się w kontekście takiego projektu jako konieczność. Inspiracją jest wspomniany Walter Benjamin, który pisze:

Kronikarz, który relacjonuje wydarzenia, nie rozróżniając wielkich i drobnych, podporządkowuje się tym samym prawdzie, że niczego, co się kiedyś wydarzyło, nie powinno się uważać za stracone dla historii. Rzecz jasna, dopiero zbawionej ludzkości przypada w udziale cała jej przeszłość. Oznacza to, że dopiero dla zbawionej ludzkości każdy moment jej przeszłości staje się podatny na cytowanie. Każda z jej przeżytych chwil staje się *citation à l'ordre du jour* – a dzień ten właśnie jest dniem ostatnim⁹.

Dalej, być może w najsłynniejszej części eseju *O pojęciu historii*, czytamy:

Kto zawsze, aż po dziś dzień, odnosił zwycięstwo, maszeruje w triumfalnym pochodzie dzisiejszych władców, traktując tych, którzy dziś są pokonani. W pochodzie tym, jak zwykle, niesie się również łupy. Określa się je mianem dóbr kultury. [...] Swe istnienie zawdzięczają nie tylko wysiłkowi wielkich geniuszy, którzy je stworzyli, lecz także bezimiennemu trudowi ich współczesnych. Nie istnieje dokument kultury, który nie byłby zarazem dokumentem barbarzyństwa. I tak jak on sam nie jest wolny od barbarzyństwa, naznaczony barbarzyństwem jest również proces jego przekazu, w wyniku którego przechodził z rąk do rąk. W miarę możliwości materialista historyczny stara się więc od tego procesu zdystansować. Swoje zadanie upatruje w czesaniu historii pod włos¹⁰.

Ideał krytyki, zakreślony przez Benjaminą, nie jest łatwy do osiągnięcia. Zbawienie, czyli mówiąc w dużym i radykalnie upraszczającym skrócie, przywrócenie wszystkich rzeczy, a więc także tekstów, nie jest w terażniejszości możliwe. Niemożliwe jest także rozważenie wszystkich barbarzyństw na nich i przez nie dokonanych. Sądzić można jednak, że partycipowanie w tego rodzaju myśleniu jest nie tylko wyzwaniem, ale także koniecznością, jeżeli nie chce się jedynie kontynuować drogi wyznaczonej przez dotychczasową krytykę. Przykład tego rodzaju aktywności, jaką jest dla mnie pisarstwo Schuberta, daje do myślenia i skłania do rewizji własnych krytycznych przyzwyczajzeń. Nie dość bowiem, że teksty te – mniej lub bardziej ostatecznie – zaginęły w historii, to oddają głos postaciom, które gubione były przez historię wielokrotnie. Ten dwustopniowy ruch starałam się zaprezentować w moim artykule, częściowo inspirowanym myślą Benjaminą, częściowo skupiającym się na tym, co wydarza się w polskiej krytyce literackiej ostatnich lat, ale też rozważałam tu możliwość jego odwrócenia. Zapomniane teksty nie odniosą już prawdopodobnie zwycięstwa. Mogą jednak – w Benjaminowskim sensie – być cytowane i zająć należne im miejsca.

⁹ W. Benjamin, *O pojęciu historii*, tłum. A. Lipszyc, [w:] idem, *Konstelacje. Wybór tekstów*, Kraków 2012, s. 312.

¹⁰ Ibidem, s. 315.

OTHER POSSIBILITIES, OTHER OBLIVIONS.
POLISH LITERARY CRITICISM AND *HISTORY AGAINST THE GRAIN*

ABSTRACT

The article deals with the problem of contemporary literary criticism in Poland. The most important idea considered in this text is taken from Walter Benjamin's "On the Concept of History". The interpretation of Benjamin's concepts for Polish literary criticism is considered as an opportunity for critical writing – weak, marginalized, and in a state of permanent crisis. I would like to suggest that taking interest in texts released several years ago is not only an opportunity for literary criticism, but is also a form of fulfillment of our ethical obligations to the past.

KEY WORDS

literary criticism, Walter Benjamin, Ryszard Schubert, ethics

BIBLIOGRAFIA

1. Benjamin W., *O pojęciu historii*, tłum. A. Lipszyc, [w:] idem, *Konstelacje. Wybór tekstów*, Kraków 2012.
2. Nowacki D., *Chwalebna czujność „Partyjnych recenzentów”*, [w:] idem, *Ukosem. Szkice o prozie*, Katowice 2013.
3. Ostaszewski R., *Fortece i przesmyki. O gettowości w krytyce literackiej*, „Opcje” 2001, nr 5 (40).
4. Schubert R., *Panna Lilianka*, Warszawa 1983.
5. Schubert R., *Trenta Tre*, Warszawa 1975.
6. Sławiński J., *Funkcje krytyki literackiej*, [w:] idem, *Dzieło – język – tradycja*, Warszawa 1974.
7. Szmidt O., „*Panna Lilianka*”, czyli *zapomniany kobiecy monolog o zastanej rzeczywistości*”, [w:] *Zanurzeni w historii – zanurzeni w kulturze. Literatura czasów PRL-u o PRL-u*, red. M. Karwala, B. Serwatka, Kraków 2011.

PAWEŁ KOZŁOWSKI

(AKADEMIA POMORSKA W SŁUPSKU)

POETYKA EPIFANII JAMESA JOYCE’A
NA PRZYKŁADZIE *MODLITWY*

STRESZCZENIE

Autor analizuje liryk Jamesa Joyce’a pt. *Modlitwa* w kontekście epifanii jako głównej kategorii estetycznej i filozoficznej w literaturze nowoczesnej. Epifania okazuje się nagłym i ulotnym wejrzeniem w istotę rzeczy. Epifaniczna wizja wyłania się z asocjacyjnej koincydencji prozaicznych obrazów lub sytuacji. Język dyskursywno-pojęciowy okazuje się niewystarczający, by wyrazić epifaniczne doświadczenie. Tylko mowa poetycka pozwala wyrazić istotę rzeczy. Epifaniczne doświadczenie ostatecznie prowadzi do zachwiania kartezjańskiego modelu tożsamości.

SŁOWA KLUCZOWE

epifania, romantyzm, modernizm, podmiotowość, poetyka

INFORMACJE O AUTORZE

Paweł Kozłowski
Akademia Pomorska w Słupsku
e-mail: paw.koz27@wp.pl

Celem niniejszego artykułu jest wykazanie, w jaki sposób niektóre składniki nowoczesnej świadomości estetyczno-filozoficznej, sprowadzające się do kategorii epifanii, organizują materiał poetycki *Modlitwy* – liryku Jamesa Joyce’a z tomu *Jabłuszka po pensie*. Należałoby tutaj przeprowadzić kilka dystynkcji w rozumieniu tej kategorii. Trudność natury metodologicznej nasuwa bowiem wieloznaczność epifanii, która okazuje się wyznacznikiem poetologicznym¹, terminem teoriopoznawczym, a także instrumentem analityczno-interpretacyjnym. Rezonans znaczeniowy tego pojęcia wynika z historyczno-literackich przemian w sferze poglądów na zadania sztuki i rolę poety. Jego ekstensję wyznacza niezwykle płodna na przełomie XIX i XX wieku filozofia poznania, szczególnie koncepcje języka jako medium. Nie mniej istotne są „idiosynkrazje” samego Joyce’a, który epifanii, jako kategorii przede wszystkim estetycznej, nadał swoiste autorskie piętno. W dalszej części wywodu zamierzam omówić wczesne doświadczenia intelektualne Joyce’a na tle filozoficznych i poetologicznych nurtów nowoczesności, które prowadziły do daleko idącej reinterpretacji epifanii jako ontologiczno-poznawczego fenomenu. Odbicie tak pojmowanego doświadczenia znajduję w konkretnych rozwiązaniach stylistyczno-formalnych, zastosowanych we wspomnianym liryku.

Epifania jest pojęciem o teologiczno-religijnej proveniencji. Pierwotnie oznaczała objawienie, swoistą ingerencję osobowej Transcendencji w sprawy ludzkie, a w konsekwencji metafizyczny status empirycznych zjawisk². Autor *Ulisessa* zdyskontował pojęcie epifanii, przenosząc je na grunt literackich manifestów³. To przesunięcie rozważań w stronę estetyki określane jest jako profanująca adaptacja⁴. Joyce wyprowadził swój literacki program z tradycji tomistycznej. Reinterpretacja myśli Tomasza z Akwinu była dla niego punktem wyjścia do sformułowania własnej koncepcji epifanii jako literackiego ideału. Według Akwinaty piękno rozpatruje się w trzech aspektach: zupełności (*integritas*), proporcji (*proportio*) i jasności (*claritas*)⁵. Przytoczone kryteria są głównym tematem *Stefana Bohatera*, pierwszej powieści Joyce’a. Sprowadzając je wszystkie do spraw przyjemności estetycznej, autor zanegował jednocześnie udział pierwiastka metafizycznego w procesie twórczym. Tomistyczne rozumienie *integritas* wyraźnie różni się z koncepcją Joyce’a. W pierwszym przypadku zupełność oznaczała substancjalno-ontologiczną jedność przedmiotu estetycznego, w drugim natomiast chodziłoby raczej o koncentrację psychologiczną na

¹ N. Ilaria, *A Portrait of James Joyce's Epiphany as a Source Text*, „Humanicus” 2011, Vol. 6, s. 3 i n. Autorka sprowadza epifanię Joyce’a do kilku wyznaczników poetologicznych typu mglistość, ulotność, kontrastowość.

² Por. R. Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001, s. 7.

³ Por. R. Kierney, *Epiphanies in Joyce and Proust*, „The New Arcadia Review” 2005, Vol. 3, s. 25 i n.

⁴ Por. N. Ilaria, op. cit., s. 4.

⁵ Por. U. Eco, *Poetyki Joyce’a*, tłum. M. Kośnik, Warszawa 1998, s. 42.

postrzegającym obiekcie. Już pierwsze literackie próby autora *Epifanii* ukazują, że pojmował on zupełność na zasadzie obrysu fizycznego czy też fokalizacji przedmiotu opisu, wyłączonego z czasoprzestrzennego kontinuum⁶. Stosunkowo najmniej rozbieżności wynikało z reinterpretacji drugiego kryterium. W tomistycznym ujęciu zasada *proportio* oznaczała synergię strukturalną, funkcjonalną współzależność komponentów dzieła. Z kolei w *Stefanie Bohaterze* Joyce zastosował proporcję w taki sposób, aby wszystkie elementy stylistyczno-kompozycyjne były istotnymi, ściśle powiązаныmi nośnikami treści. Stąd liczne paralele formalne między epifanizowanym obiektem i jego właściwym, uniwersalnym odniesieniem⁷.

Irlandczyk ostatecznie zerwał z tradycją tomistyczną, reinterpretując trzecie kryterium piękna, najbardziej doniosłe w systemie estetycznym Akwinaty. W myśli Doktora Anielskiego *claritas* oznaczała blask przedmiotu, ideę przebijającą na tle materii, a w konsekwencji kontemplacyjną uległość wobec dzieła. Kontemplację należałoby tutaj rozumieć jako szczególny stan twórczy, bowiem przedmiot estetyczny miał niejako samodzielnie objawiać się temu, kto tworzy. Z kolei Joyce początkowo pojmował *claritas* jako autoekspresyjną zdolność dzieła sztuki do wyprowadzenia uniwersalnych znaczeń. Ostatecznie jednak zdefiniował atrybut jasności jako statyczną rozkosz obcowania z tymże dziełem. Niemniej nawet to swoiście autorskie rozumienie tomistycznej kategorii estetycznej nie było dla Joyce'a użyteczne, skłaniało go raczej do poszukiwania innego pisarskiego ideału, daleko poza systemem Akwinaty. Stąd niewspółmierność zakresów pojęciowych tomistycznej *claritas* i Joyce'owskiej epifanii, która w *Stefanie Bohaterze* zdefiniowana jest jako momentalny i ulotny wgląd w istotę rzeczy, zapośredniczony w szczególnym stanie umysłu poety⁸. Powstaje pytanie o stosunek wczesnej formacji umysłowej Jamesa Joyce'a do nowoczesnych prądów filozoficznych i obowiązujących wówczas poetyk, które ostatecznie zmodyfikowały pojęcie epifanii, nadając jej sankcję przede wszystkim teoriopoznawczą.

Poetyka epifanii Joyce'a okazuje się szczególnie frapującym zagadnieniem w kontekście teoriopoznawczej koncepcji języka. Chodziłoby tutaj o zagadnienie negatywnej relacji językowego medium do istoty rzeczy, która wymyka się poznaniu sensorycznemu i werbalizacji. W tejże teorii język dyskursywno-pojęciowy zdolny jest uchwycić tylko stałe i ogólne cechy przedmiotu, zniekształcając tym samym to, co w bycie jednostkowe, procesualne i chwilowe. W konsekwencji językowi dyskursywno-pojęciowemu przypisywano wartość komunikacyjną, odmawiając walorów ekspresyjnych, czego dobitnym przykładem jest „lingwistyczna” koncepcja grzechu pierwotnego. Przejawem „skażenia” języka miała być jego arbitralność i konwencjonalizacja. To przeświad-

⁶ Por. ibidem, s. 43 i n.

⁷ Por. ibidem.

⁸ Por. ibidem.

czenie o braku odpowiedniości słowa i rzeczy, zawarte w formule wyrażania niewyraźnego⁹, ma długą historię od wczesnych, romantycznych antecedencji aż do końca XIX wieku, kiedy w poezji symbolistycznej pojawił się motyw brakującego słowa¹⁰. Poeta romantyczny miał nadawać zmysłową formę temu, co ponadzmysłowe, tak ujmować przedmiot opisu, aby w toku poetyckiej artykulacji wyrastała z niego treść daleko głębsza i bardziej uniwersalna od podstawowego, „przaśnego” znaczenia¹¹. To poetyckie transcendowanie sensu było kwestią spływającego na artystę natchnienia, wybuchem sił ekspresyjnych w finalnym momencie uprzedniej refleksji nad przedmiotem. W kontekście tak pojmowanego aktu twórczego romantyczna epifania stanowiła doświadczenie niezmiennej, esencjalnej rzeczywistości, która niejako prześwituje przez to, co przemijające. Dzieło sztuki miało zatem ukazać rzeczywistość w taki sposób, aby uzyskać choćby symboliczny dostęp do uniwersalnego porządku, który za nim się skrywa¹². W ten sposób następowało zderzenie bezpośredniej wizji i pośredniego wyrażenia.

Tymczasem w nowoczesnej świadomości estetycznej przedmiot opisu bez reszty poddaje się językowej mediatyzacji. Język poetycki traktowany jest jako autonomiczne narzędzie poznawcze, które nowoczesny artysta eksploatuje na prawach swobodnej inwencji¹³. W procesie poetyckiej artykulacji banalny z reguły obiekt okazuje się symptomem nowych, dotąd niepoznawalnych i niepowiązanych aspektów rzeczywistości, do których dostęp możliwy jest tylko przez słowo twórcy – demiurga. Status poetyckiego słowa jest zatem dwojaki, a nawet paradoksalny – to autonomiczne narzędzie poznawcze w rękach poety okazuje się bowiem niesuwerenne wobec przedmiotu opisu. Mowa tu o niesuwerenności jedynie w tym sensie, że język poetycki ujmuje własności danego obiektu, by w toku lirycznej artykulacji ostatecznie ukazać modalność bytu, wyabstrahować z niego głębszy, uniwersalny sens¹⁴. Joyce wykorzystał tomistyczną filozofię piękna do przewrotnej obrony romantycznej koncepcji słowa – objawienia i poety jako jednostki zdolnej nadać formę doświadczeniu, jednostki wydobywającej znaczenie z chaotycznego przepływu faktów i wrażeń¹⁵. Koncepcja ta przechodzi wszakże ewolucję. W *Stefanie Bohaterze* epifania jest formą intelektualno-emocjonalnego oglądu świata, w którym z reguły banalne

⁹ Por. R. Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości...*, op. cit., s. 17

¹⁰ Por. E. Grodziński, *Monizm a dualizm. Z dziejów refleksji filozoficznej nad myśleniem i mową*, Wrocław 1978, s. 20.

¹¹ Por. G. W. F. Hegel, *Wykłady o estetyce*, t. 1, tłum. J. Grabowski, A. Landman, Warszawa 1964, s. 290. i n.

¹² Por. R. Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości...*, op. cit., s. 47; Ch. Taylor, *Epifanie modernizmu*, [w:] idem, *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*, tłum. M. Gruszczyński et al., Warszawa 2001, s. 837–909.

¹³ Por. R. Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości...*, op. cit., s. 35.

¹⁴ Por. ibidem, s. 9.

¹⁵ Por. U. Eco, op. cit., s. 50.

sprawy nabierają szczególnej wagi¹⁶. Na tym etapie twórczości Joyce'a przyczyna epifanizowania danego zjawiska wydaje się niezawisła od autorskiego zamysłu. Zjawiska chwywane są bowiem w procesie niekontrolowanej, stenograficznej percepcji świata. Z kolei w *Portrecie artysty z czasów młodości* epifania traci już wszelkie znamiona przypadku, stając się określeniem świadomej kreacji. W dojrzałej praktyce pisarskiej Joyce'a okazuje się ona narzędziem swobodnego, analitycznego oglądu rzeczywistości, świadomego wyizolowania obiektu z przepływu wrażeń i nadania znaczenia, które nie przysługiwało mu przed poetyckim oglądem¹⁷.

Podsumowując, tomistyczną *claritas* należy rozumieć w kategoriach objawienia się przedmiotu estetycznego. Twórczość poetycka byłaby w takim ujęciu biernym przekładem objawienia w niedoskonałym medium języka. Z kolei Joyce'owska epifania opiera się na wyłącznej kreatywności poety¹⁸. Ta kreatywność manifestuje się nie tylko w świadomym, suwerennym wyborze przedmiotu opisu, ale także przez to, że staje się on ledwie oznaką nieproporcjonalną do znaczenia, jakie otrzymuje w procesie poetyckiej transfiguracji¹⁹. Epifania jest zatem niezwykle złożonym pojęciem, które sprowadza się do trzech wzajemnie warunkujących je koncepcji: języka poetyckiego, procesu twórczego i wreszcie samego dzieła²⁰. Język poetycki okazuje się medium dla niepoznawalnych aspektów rzeczywistości, którą wyrażać można tylko w językowo zapośredniczony sposób. Proces twórczy z jednej strony polega na manifestowaniu autonomii wobec rzeczywistości, nadaniu jej nowych, głębszych i uniwersalnych sensów, z drugiej strony twórca zmuszony jest partycypować w świecie zewnętrznym, by wydobyć z niego te nowe jakości znaczeniowe. Podobnie jest wreszcie z samym dziełem sztuki, które oscyluje między iluzją a kreacją, przedstawianiem zjawisk a wyrażaniem ich istoty²¹. W dalszej części wywodu chciałbym rozwinąć wzmiankowane dotąd tezy i wykazać zachodzący paralelizm między nimi a stylistyczno-formalnym ukształtowaniem *Modlitwy*. Chciałbym również wykazać uderzającą aktualność wzmiankowanych tu koncepcji i poetyckich tropów epifanii w świetle współczesnych, psychologicznych teorii na jej temat.

Znowu!

Przyjdź, daj, przekaż mi wszystkie moce twoje!

Z dała, w mózg pękający nisko tchnie jej słowo

Nędzą poddania, okrutnym spokojem,

¹⁶ Por. *ibidem*, s. 51 i n..

¹⁷ Por. *ibidem*.

¹⁸ Por. R. T. Briggs, *Dubliners and Joycean epiphany*, Wichita 2006, s. 5 i n.

¹⁹ Por. M. G. McDonald, *Epiphanies: An Existential And Psychological Inquiry*, Sydney 2005, s. 21.

²⁰ Por. R. Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości...*, op. cit., s. 24.

²¹ Por. *ibidem*, s. 24.

Grozę jej łagodząc jak wobec duszy wybranej.
Dość już, cicha miłości! Zgubo moja!

Oślepi mnie twą ciemną bliskością, O miej litość, ukochany wrogu mej woli!
Trwoży mnie zimne dotknięcie, którego znieść nie mogę.
Sącz ze mnie do woli
Życie me powolne! Pochyl nade mną niżej groźną głowę,
Dumną z mojego upadku, pamiętającą, żalującą
Tego, który jest, który był!

Znowu!

Razem, otuleni nocą, leżeli na ziemi. Słyszę,
Jak z dala w mój mózg pękający nisko tchnie jej słowo.
Przyjdź! Ulegam. Jestem tu. Pochyl się nade mną niżej
Ujarmicielko, nie odchodź! Jedyna radości, jedyna udręko,
Weź mnie, zbaw mnie, ukój mnie, O, oszczędź mnie!

J. Joyce, *Modlitwa*²²

MOWA DYSKURSYWNA *VERSUS* JĘZYK POETYCKI

Tytuł wiersza okazuje się jedyną w sensie pragmatycznym pełnowartościową instancją tematyzującą. W przekroju całego tekstu to jedno słowo – modlitwa – rekompensuje wrażenie migotliwości znaczeniowej. Następujące liryczne wyznanie przynosi bowiem wieloznaczne sformułowania, tropiczone wobec tytułowej modlitwy. Zastosowane do jej opisu poetyckie formuły niepokoją wielością możliwych odniesień, a w konsekwencji tekst wymyka się „racjonalnej”, pragmatycznej i semantycznej wykładni. Niemniej nie sposób sprowadzać tytułu do jego redundantnej funkcji względem następujących lirycznych wyrażen. W kontekście dotychczasowych rozważań wydaje się on manifestacją dyskursywnej poznawalności modlitewnego doświadczenia, które w tytule właśnie zostaje stematyzowane, wpisane w językowo-pojęciową formę²³. Z kolei liryczne wyznanie oddaje niepoznawalny i niewyraźalny status modlitwy. W następującym akcie poetyckiej ekspresji duchowe doświadczenie podmiotu ulega tropologicznej reprezentacji, coraz bardziej jawiąc się jako nieinteligibilne, autonomiczne wobec językowo-pojęciowej aparatury. Konsekwencją tego jest uderzająca niewspółmierność treściowa tytułu i lirycznego wyznania. W odniesieniu do całego tekstu tytuł sprowadza się zatem do reliktu mowy dyskursywnej, której wartość komunikacyjna nie przystaje do siły poetyckiej ekspresji. W przypadku modli-

²² J. Joyce, *Modlitwa*, [w:] idem, *Utwory poetyckie*, tłum. M. Słomczyński, Kraków 1975, s. 79. W dalszej, analitycznej części wywodu wnioski oparte na szczegółach prozodycznych i stylistycznych weryfikuję poprzez porównanie z oryginałem.

²³ Por. R. Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości...*, op. cit., s. 13.

tewnego doświadczenia, należącego do szeroko pojętej sfery sacrum, jedynie język poetycki okazuje się adekwatnym środkiem poznania i wyrażania jego istoty²⁴.

Z kolei w pierwszym wersie inicjalne „znowu” odnosi się do wiedzy podmiotu mówiącego, a ściślej rzecz biorąc, do jego pamięci jako fundamentalnej funkcji wiedzy. Pamięć odsłania podobieństwa między zjawiskami i ustala kausalny związek między tym, co było, a tym, co jawi się tu i teraz²⁵. Tak pojmowana dyspozycja poznawcza sprowadza przedmiot do podstawowych cech typu constans, abstrahując od tych jego właściwości, które z racji swojej dynamiki, efemerycznego charakteru i niepowtarzalności zarazem wymykają się wszelkim systematyzującym ujęciom. Wiedza dyskursywnie artykułowana przewyższa tym samym akcydentalny charakter poddanych jej zjawisk²⁶. Pierwszy wers wydaje się zatem kontynuacją praktyki dyskursywnej, językowo-pojęciowej „schematyzacji” modlitewnego doświadczenia. Niemniej powracające w *Modlitwie* „znowu” tylko pozornie sugeruje jego powtarzalność i niezmiennność. Należałoby tutaj zwrócić uwagę na specyficzny mechanizm konstytuowania się tekstu, permanentną konieczność jego wtórnego, nielinearnego odczytania. Powracające „znowu” inicjuje też ostatnią strofę, która skłania do weryfikacji hipotezy interpretacyjnej, jaką nasuwał tytuł. Zwraca ono uwagę na istotne ekwiwalencje w obrębie tekstu, zapowiada kontynuację wcześniejszych schematów formalno-językowych, lecz jednocześnie odkrywa „iterabilny” charakter tytułowego doświadczenia. Ostatnia strofa opalizuje różnymi, niemal wykluczającymi się wzajemnie znaczeniami i choć zawiera formuły o mniej lub bardziej modlitewnym charakterze, to jednocześnie widać w niej zarys innej sytuacji lirycznej – spotkania kochanków. Pamięć (tekstualna), która „muzealizuje” obiekty poznania, okazuje się tutaj zawodna. Zastosowany chwyt kompozycyjny, polegający na zderzeniu informacji pochodzących z różnych poziomów komunikatu²⁷, potęguje efekt niewyraźności.

OZNAKA NIEPROPORCJONALNA DO ZNACZENIA

Aby uchwycić sposób wykrystalizowania się sensu w *Modlitwie*, należałoby przeprowadzić paralelę między pierwszą i ostatnią strofą. W ostatniej partii tekstu modlitewne formuły już tylko pobrzmiwają w tle spotkania kochanków. Wystarczy tylko przytoczyć wers: „Razem, otuleni nocą, leżeli na ziemi”. Stąd dwie możliwości interpretacji tekstu, który opalizuje erotyzmem i mistycy-

²⁴ Por. *ibidem*, s. 9.

²⁵ Por. *ibidem*, s. 135.

²⁶ Por. *ibidem*, s. 9.

²⁷ Por. E. Balcerzan, *Niewyraźalne czy nie wyrażone?*, [w:] *Literatura wobec niewyraźalnego. Z dziejów form artystycznych w literaturze polskiej*, red. W. Bolecki i E. Kuźma, Warszawa 1998, s. 22.

zmem. Te powinowactwa strukturalne, wariacje na temat sytuacji lirycznych, oznaczają przypadek nieumotywowanego asocjacionizmu, który współczesna psychologia traktuje jako szczególny rodzaj epifanii. Z psychologicznego punktu widzenia epifania jest specyficznym asocjacyjnym doświadczeniem. Z reguły dotyczy ono najpowszedniejszych spraw, niemniej zawsze pobudza jednostkę do użycia formuł wyrazowych o wyraźnie mistycznym charakterze²⁸. W kontekście nowej sytuacji lirycznej powracające „znowu” ewokuje zatem modlitwę niejako odbitą²⁹ w pozbawionym logicznego związku wydarzeniu. W ten sposób daje o sobie znać sensotwórcza zależność między miłosnym przeżyciem i tym, co w poprzednich partiach tekstu mogło wydawać się doświadczeniem Transcendencji. Posiłkując się psychologiczną klasyfikacją, warto zauważyć, że jedna ze znanych tej dyscyplinie epifanii ma charakter latentny. Jest ona oparta na ulotnych wrażeniach jednostki, swobodnych asocjacjach i reminiscencjach słowno-pojęciowych³⁰. W konsekwencji tych asocjacji zbliżenie kochanków w paraboliczny sposób jawi się jako zjednoczenie z Absolutem.

Mamy tu do czynienia ze specyficznym przypadkiem dyseminacji, permanentną grą skupiania i rozpraszania znaczeń. Epifania ostatecznie wyłania się z „międzyrzeczy”, swobodnego zestawienia pojedynczych słów i całych sytuacji lirycznych³¹. Ta sensotwórcza zależność zgodna jest ze słynną programową formułą Joyce’a: „Prawda jest pośrodku”³². Miłosne uniesienie ewokuje w umyśle podmiotu mówiącego szereg mistycznych impresji, które w retroaktywnym trybie lektury wydają się raczej wewnętrzną reakcją na doświadczenia płynące z rzeczywistości przedmiotowej. Przypomina to zjawisko synchroniczności, szczególnie fenomen poznawczy, na który zwracał uwagę Carl Gustav Jung. Ostatnia strofa sugeruje zbieżność doświadczeń zewnętrznych i wewnętrznych wrażeń, należących jednocześnie do różnych perspektyw czasowych. Oba aspekty tego asocjacyjnego doświadczenia łączy wspólne, wynikające ze specyficznej koincydencji znaczenie epifaniczne³³. Odległość czasowa dwóch sytuacji lirycznych wynika z linearno-sukcesywnego trybu lektury i powracającego „znowu”, sugerującego następstwo czasowe. Z kolei koincydencja, na której opiera się zjawisko synchronizmu, polega na Joyce’owskiej koncepcji czasu

²⁸ Por. M. G. McDonald, op. cit., s. 30.

²⁹ M. Beja, *Epiphany in the Modern Novel – Revelation as Art*, Washington 1971, s. 15. Posługuję się terminem „przeszłości odbitej” zaproponowanym przez autora na określenie epifanogennej techniki opisowej. Beja ma na myśli synestezje mnemoniczne podmiotu, który sprowadza do synchronii odległe fakty, przefiltrowane uprzednio przez subiektywne reakcje.

³⁰ Por. ibidem, s. 31 i n.

³¹ Por. A. Ionescu, *Epiphanies in James Joyce’s Ulysses*, „Philologica” 2003, Vol. 2, s. 218. Autorka stwierdza, że epifaniczne wizje Joyce’a opierają się na zestawieniu opozycyjnych kategorii aksjologicznych, typu świętość – profanacja, wzniosłość – trywialność.

³² Por. R. Kellog, *Scylla and Charybdis*, [w:] C. Hart, *James Joyce’s Ulysses. Critical Essays*, London 1977, s. 158.

³³ Por. J. Jacobi, *Psychologia Junga*, Warszawa 1993, s. 74.

jako ciągłej terażniejszości³⁴. Opisując spotkanie kochanków, autor ewokuje jednocześnie mistyczne uniesienie, znane z poprzednich partii tekstu. Wieloznaczne formuły wytwarzają swoiste pole radiacyjne, doprowadzając ostatecznie do „współbrzmienia” sytuacji. Erotyzm i duchowość spotykają się na jednej płaszczyźnie epifanicznego przeżycia, z tym że czynnik natury cielesnej okazuje się tutaj przyczynkiem do metafizycznej ekstazy.

„EPIFANOGENNA” KONCEPCJA PRAWDY POETYCKIEJ

W następującej partii tekstu – „Przyjdź, daj, przekaż mi wszystkie moce twoje” – daje o sobie znać subiektywizm poznawczy osoby mówiącej. W przytoczonym wersie podmiot doświadcza modlitwy jako zjednoczenia z Transcendencją, która nie jest poznawalna sensorycznie, niemniej wywołuje jego wewnętrzne poruszenie czy też poczucie mocy. Drugi wers przekonuje, że ani realistyczno-mimetyczny model sztuki, ani jej wariant ekspresyjny nie są dobrym punktem odniesienia dla nowoczesnej poetyki epifanii. W pierwszym przypadku chodziłoby o możliwie ścisłą przystawalność poetyckiego słowa do skonkretyzowanego przedmiotu opisu. Z kolei w drugim przypadku celem byłaby idealistycznie i neoromantycznie pojmowana adekwatność środka wyrazu do wewnętrznych przeżyć osoby mówiącej. W nowoczesnej twórczości „epifanicznej” granica między światem empirii a wewnętrznym życiem podmiotu wyraźnie się zaciera. Istotą tego typu sztuki jest infiltracja empirycznych zjawisk przez wewnętrzne reakcje tego, który mówi³⁵. Prowadzi to nieuchronnie do subiektywizacji poznania, zaanektowania rzeczywistości przedmiotowej, której stały i obiektywny charakter „rozplywa się” w migawkowych, fragmentarycznych, a niekiedy sprzecznych odczuciach jednostki. W *Modlitwie* językowa manifestacja sensualnej postaci przedmiotu ustępuje miejsca aluzjom wyobraźniowym na jego temat. Wspomniane już poczucie mocy okazuje się ledwie śladem Transcendencji, atrybutywnym znamieniem samego spotkania, nie zaś próbą Jej konkretyzacji. Liryczne wyznanie nie sprowadza się tylko do słownej ekwiwalencji intymnych, podmiotowych impresji. To, co podmiot przypisuje nadchodzącej Transcendencji, staje się integralną częścią jego przeżycia, a w konsekwencji niemożliwe okazuje się odróżnienie medium od przekazu, momentu doświadczenia od momentu wyrażania³⁶.

³⁴ Por. A. Ionescu, op. cit., s. 218 i n.

³⁵ D. Frisby, *Fragments of Modernity. Theories of Modernity in the Work of Simmel, Krakauer and Benjamin*, Cambridge 1986, s. 46–47. Autor przypomina koncepcję Simmla, który za jeden z najważniejszych wyznaczników nowoczesności w literaturze uważał tak pojmowany psychologizm.

³⁶ Ch. Taylor, op. cit., s. 690 i n. Ta równoczesność przeżycia i wyrażenia jest epifanicznym piętrem nowoczesnego doświadczenia poetyckiego.

Nowoczesna epifania nie przedstawia ani też nie wyraża prawdy pojmowanej odpowiednio mimetycznie lub ekspresyjnie. Jest ona raczej odbywającym się *in statu nascendi* doświadczeniem istoty i przygodności bytu. Takie rozumienie poetyckiego przeżycia ma swoje antecedencje w myśli Martina Heideggera, który pojmował sztukę jako miejsce stawania się i wydarzania prawdy³⁷. Poezja epifaniczna zatrzymuje doświadczenie bytu i zarazem stwarza je w językowym medium, poza którym doświadczenie to nie byłoby dane. Prawda zatrzymywana jest bowiem w takiej postaci, w jakiej zdomawia się w języku. Tym samym język okazuje się narzędziem momentalnego wglądu w istotę rzeczy, a jednocześnie zachowuje to rewelatorskie doświadczenie, ukształtowane w słownej materii. Innymi słowy, to nagłe olśnienie, momentalne wejrzenie w istotę rzeczy, w myśl Heideggera byłoby ledwie „uruchomieniem i zapoczątkowaniem bycia dziełem”. Dopiero słowna manifestacja tej istoty, językowo-poetycka artykulacja ulotnego doświadczenia, jest „wy-noszeniem nieskrytości bytu”, dokonującym się nie w mowie, ale w języku³⁸. Aby wyrazić momentalny charakter doświadczenia, poezja epifaniczna musi stać się „ruchomym zwierciadłem” świata, niezafalszowanego w statycznym obrazie, lecz ukazanego w całej zmienności i wielości form. Ukazanie takiego właśnie obrazu polega natomiast na przyjęciu „epifanogennej” koncepcji prawdy poetyckiej, pojmowanej na zasadzie ścisłego związku formy z przedmiotem opisu³⁹.

Modlitewne spotkanie z Transcendencją jest efemerycznym doświadczeniem. Modlitewne przeżycie, wyartykułowane w całym szeregu czasowników dokonanych: „przyjdź, daj, przekaz” zwraca uwagę na swój procesualny i nieuchronnie zdarzeniowy charakter. Migawkowy charakter spotkania oddaje też regularny porządek następujących kadencji, rozbicie sukcesywności wyrażen na niezależne „zdarzenia słowne”⁴⁰, odpowiadające kolejnym stadiom: przyjdź – daj – przekaz... Nie inaczej jest w oryginale, utrzymanym w podobnym kształcie prozodycznym: „Come, give, yield all your strenght to me!”⁴¹. W kontekście poczynionych ustaleń nie może dziwić zastosowana tutaj parataksa, będąca formalnym odbiciem wertykalnej relacji podmiotu mówiącego i „zstępującej” Transcendencji. Formalne ukształtowanie tekstu podpowiada taki właśnie wymiar spotkania. Przeprowadzona przez Joyce’a paralela formalna skłania do poszukiwania nieuchwytniej logicznie zasady jedności⁴², odkrywa wewnętrzny

³⁷ Por. M. Heidegger, *O źródle dzieła sztuki*, tłum. L. Falkiewicz, „Sztuka i Filozofia” 1992, nr 5, s. 27 i n.

³⁸ K. Bartoszyński, *Między niewyraźnością a niepoznawalnością*, [w:] *Literatura wobec niewyraźnego*, op. cit., s. 12. Autor przypomina elementarne rozróżnienie Heideggera. Mowa (dyskursywno-pojęciowa) nie jest w stanie wyrazić istoty bytu. Taka możliwość przysługuje natomiast językowi poetyckiemu.

³⁹ Por. R. Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości...*, op. cit., s. 42.

⁴⁰ Por. ibidem, s. 91.

⁴¹ Por. J. Joyce, *Utwory poetyckie*, tłum. M. Słomczyński, Kraków 1975, s. 79 i n.

⁴² Por. ibidem, s. 134.

porządek ludzkiej egzystencji i doświadczenia, które dane być może tylko w nagłym olśnieniu, a przełożone jedynie na język poezji. Z kolei w następnym wersie – „z dała, w mózg pękający nisko tchnie jej słowo” – zapoczątkowana jest struktura hipotaktyczna. Wertykalną perspektywę spotkania zastępuje horyzontalna perspektywa ludzkiej conceptualizacji mistycznego doświadczenia. Zderzenie jego różnych wymiarów okazuje się sposobem na ukazanie świata płynnego i dynamicznego. Kontrakcja różnych punktów widzenia oddaje nieuchwytny, przemijający i wielowymiarowy charakter modlitwy.

DOŚWIADCZENIE RUJNUJĄCE TOŻSAMOŚĆ JEDNOSTKI⁴³

Z zestawienia przytoczonych wersów wynika zderzenie makroperspektywy kosmicznego doświadczenia i mikroperspektywy ludzkiego, ułomnego „nazywania”. To „zstępująca” Transcendencja spotyka podmiot mówiący, zbliża się do poziomu jego egzystencji i rozumienia świata. W kontekście poczynionych spostrzeżeń sformułowanie: „Z dała, w mózg pękający nisko tchnie jej słowo” jawi się jako poetycka problematyzacja ograniczonych możliwości poznawczych i artikulacyjnych podmiotu. W ten sposób to, co nieogarnione, ujawnia się w tym, co mikroskopijne⁴⁴. W cytowanym wersie można także dostrzec przesunięcie pozycji podmiotu w jego relacji ze światem i językowym medium. Idea kartezjańskiego *cogito* nie wytrzymuje konfrontacji z modernistycznym doświadczeniem epifanii. Przednowoczesny człowiek był przed-językową i przed-kulturową jednostką. Dysponując autonomiczną i trwale ukonstytuowaną świadomością, stawał niejako naprzeciw świata zewnętrznego, który zachowując podobny, autonomiczny status, poddawał się racjonalnemu poznaniu i dyskursywnej reprezentacji. Taki model podmiotowości „projektowany” był jako myślenie poprzedzające egzystencję. Niemniej człowiek rozpatrywany w kategoriach kartezjańskiego *cogito* egzystował niejako na peryferiach irracjonalnych, podświadomościowo-nastrojowych sił. Odłączając się od nich poprzez rozum, nie był on w stanie pojmować tego wszystkiego, co wykracza poza horyzont racjonalnego poznania, a w czym partycypował „mroczną” stroną swojej natury⁴⁵.

Doświadczenie nowoczesnej świadomości polega na utracie zdystansowanego stanowiska wobec świata empirii, co nieuchronnie prowadzi do desubstancjalizacji autonomicznego podmiotu⁴⁶. Epifania rujnuje bowiem racjonalną i stabil-

⁴³ M. G. McDonald, op. cit., s. 19 i n. Posługuję się formułą zaproponowaną przez autora na określenie destrukcyjnego wpływu epifanii na świadomość podmiotu.

⁴⁴ R. Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości...*, op. cit., s. 131.

⁴⁵ Por. R. Sheppard, *Problematyka modernizmu europejskiego*, [w:] *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, red. R. Nycz, Kraków 1998, s. 122 i n.

⁴⁶ Por. R. Nycz, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 1997, s. 104 i n.

ną tożsamość jednostki poprzez zniesienie prostej, biegunowej relacji: poznający podmiot – przedmiot poznania. Tytułowe modlitewne przeżycie nie daje się oddzielić od warunków, w jakich przedstawia je osoba mówiąca. To erotyczne spełnienie wywołuje w niej poczucie duchowych czy też emocjonalnych wzlotów. Z tego względu podmiot odkrywa w porządku doświadczenia utajone, irracjonalne siły, z których ostatecznie wyłania się mistyczno-euforyczne wrażenie⁴⁷. Innymi słowy, jest on uwikłany w podwójną zależność: od zewnętrznych bodźców i do końca niewyjaśnionych stanów psychopoznawczych. Z zestawienia sytuacji lirycznych – modlitwy i spotkania kochanków – wyłania się treść, która w rewelatorski sposób narzuca się jako istota rzeczy czy też prawda o egzystencjalnej dychotomii cielesność – duchowość. Podmiot mówiący doświadcza tej prawdy w dalszej części lirycznego wyznania.

W pierwszej i drugiej strofie pojawiają się sformułowania, które niepokoją oksymoronicznym charakterem: „Nędzą poddania, okrutnym spokojem” albo „Dość już, cicha miłości. Zgubo moja!”. Świadomość poddania i okrutny spokój, doświadczenie miłości i poczucie zagrożenia – to stany emocjonalne, które paradoksalnie kotłują się w umyśle podmiotu. Powstaje pytanie, czy odnosić je do osobowej Transcendencji, czy raczej do kochanki. Kto jest podmiotem sprawczym doznań? Bez względu na wielość możliwych odniesień miłosne przeżycie wiąże się nieuchronnie z poczuciem grzechu. Do takich wniosków skłaniają apragmatyczne konstrukcje w omawianej partii tekstu⁴⁸. Trudno bowiem odróżnić w niej autorefleksyjny podmiot mówiący od innego, implikowanego obiektu poetyckiej atrybucji. Jeśli „nędzę poddania” interpretować jako poczucie moralno-duchowego upadku osoby mówiącej, okrutny spokój wyda się raczej przymiotem Transcendencji, która swoją wyczuwalną obecnością wskazuje na formy bytowania nie tylko cielesne. W takim kontekście „cicha miłość” okazuje się „spółkowaniem” kochanków przeciw prawowierności, a w perspektywie ontologicznej – zgubą właśnie. Świadomość podmiotu jest zatem polem ścierania się antagonistycznych sił – cielesnych popędów i transcendentnych natchnień. Przytoczone formuły sugerują rozdarcie podmiotu, którego egzystencja naznaczona jest niedającą się pogodzić ambiwalencją. Świadczy o tym wreszcie wymowna obecność intertekstu – eschatologicznej peryfrazy Chrystusa. Podmiot liryczny mówi o upadku, a w konsekwencji także o żalu z powodu „Tego, który był, który jest”.

Transcendencja jawi się zatem w polu świadomości jako wyrzut sumienia czy też poczucie ontologicznego zagrożenia. Epifaniczne doświadczenie narzuca się podmiotowi z całą oczywistością, zmuszając go do obrania stanowiska wobec własnej kondycji. Z tego powodu liryczne wyznania stają się ciągiem para-

⁴⁷ Por. idem, *Literatura jako trop rzeczywistości...*, op. cit., s. 61.

⁴⁸ Ibidem, s. 41. Epifania nie respektuje pragmatycznych rygorów konstrukcji tekstu. Standardowe reguły jego rozumienia okazują się w takim wypadku zawodne.

doksalnych koincydencji słownych⁴⁹. Zachwianie stabilnej tożsamości podmiotu polega również na tym, że spotkanie z Transcendencją okazuje się doświadczeniem skrajnie dialogicznym, znanym współczesnej psychologii transpersonalnej jako rodzaj inwazji. Osoba mówiąca przyjmuje stanowisko wobec myśli, które wydają się „ciałem obcym” w jej życiu psychicznym. Niepokojąca myśl o egzystencjalnym rozdarciu zagnieżdża się w mózgu podmiotu, którego opuszcza przekonanie, że jest jej niepodzielnym sprawcą⁵⁰. Wszak to Transcendencja wnika w obszar ludzkiej egzystencji, to Jej słowo tchnie w „mózg pękający”. Myśl o rozdarciu pochodzi więc z zewnątrz, wyłania się z zestawienia obrazów (sytuacji lirycznych), a jej internalizacja wcale nie jest aktem woli, lecz rezultatem niekontrolowanego, rewelatorskiego doświadczenia zstępującej, osobowej siły. Granica między inherentnym życiem psychicznym podmiotu a światem, którego doświadcza on z pozycji zdystansowanego obserwatora, zostaje ostatecznie zniesiona. Kontrapunkcyjne zestawienia słów, frazeologiczne spłoty antynomicznych kategorii mentalnych, wyrażają emocjonalną turbulencję podmiotu⁵¹ wobec dialogicznego, inwazyjnego doświadczenia innego bytu.

TROPIENIE NIEWYRAŻALNEGO

Momentałość poznania i ontologiczna „zwiewność” przedmiotu domagają się śladu, który pozwoliłby jedno i drugie wyrazić w poetyckim języku. Ślad okazuje się „niewymazalnością bytu”, który przemijając, ostatecznie odrywa się jednak od swoich istotowych właściwości⁵². W *Modlitwie* pojawiają się przynajmniej dwa ślady: wspomniane już poczucie mocy oraz „zimne dotknięcie”, którego nie może znieść osoba mówiąca. W kontekście poczynionych ustaleń samo „dotknięcie” miałoby erotyczne zabarwienie, ale w zestawieniu z zaskakującym epitetem wydaje się raczej oznaką Transcendencji, której obecność niepokoi podmiot mówiący. Mimo to „zimne dotknięcie”, pojmowane właśnie jako ślad, nie odnosi się atrybutywnie do Niej samej, nie dotyczy też samego podmiotu. Jest ono raczej znamieniem ulotnego spotkania, które w swoim epicentrum jest już naznaczone przemijalnością. Podmiot liryczny mówi przeciw: „Ujarzmićielko, nie odchodź”, dając wyraz nostalgii za Transcendencją, odkrywaną nagle i zarazem bezpowrotnie⁵³. Ślad jest więc substratem istoty bytu, zafałszowaną namiastką jego istnienia. Zarejestrowanie śladu w polu świadomości wymaga

⁴⁹ Por. *ibidem*, s. 93. i n.

⁵⁰ Por. A. Kapusta, *Podmiotowość, jaźń, tożsamość*, „Diametros” 2006, nr 7, s. 194 i n.

⁵¹ M. G. McDonald, *op. cit.*, s. 19. Zdaniem autora jest to stan poprzedzający epifaniczną wizję.

⁵² Por. E. Lévinas, *Ślad innego*, [w:] *Filozofia dialogu*, red. B. Baran, Kraków 1991, s. 227 i n.

⁵³ R. Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości...*, *op. cit.*, s. 95. Autor pisze wręcz o epifanicznej retoryce ekstazy, która pociąga za sobą nostalgię za utraconą transcendencją.

zdystansowania się wobec bytu poprzez rozum i wyrażenia tego, co jest poznawalne tylko w trybie indeksalnym.

Już w romantycznej epifanii sposobem na wyrażenie tego, co ulotne i zarazem esencjalne, było rozbicie związków syntaktycznych, które czyniło całą wypowiedź bezładną, wyzwoloną z ciężającej na niej sankcji pragmatycznej. Wersy: „Nędzą poddania, okrutnym spokojem, / Grozę jej łagodząc jak wobec duszy wybranej” dostarczają przykładów ułomnej, językowej artykulacji rewelatorskiego doświadczenia. Sukcesywność przedstawień, rozbita na nieciągle wyrażenia, stanowiące niezależne „zdarzenia semantyczne”, sprawia, że sposób, w jaki byt istnieje w językowej świadomości podmiotu, nabiera znamion epifanii⁵⁴. Elidowane formy czasownikowe także współtworzą składnię kalekę, niejako odpowiednią dla ograniczonych możliwości wyrazowych podmiotu. Rewelatorską wizję generuje wreszcie spiętrzony układ międzysłownych napięć. W całym lirycznym wyznaniu pojawiają się bowiem frazeologiczne sploty nieprzystawalnych kategorii fizykalno-sensorycznych – „oślepie mnie twą ciemną bliskością” – i zestawienia odległych tonacji emocjonalnych – „ukochany wrogu mej woli”. Przytoczone sformułowania tworzą bicentryczne pole znaczeniowe. O ile „bliskość” i epitet „ukochany” można uznać za tropologiczne odniesienia do miłosnego przeżycia, o tyle słowa typu „oślepie” i „wola” stanowią immanentne składniki religijno-metafizycznego dyskursu.

Romantyczne „rozbłyski” dawały poczucie zadomowienia w świecie tyleż zewnętrznym, co wewnętrznym. Nowoczesne epifanie przejmują natomiast lęk przed duchowym, nadrzędnym wymiarem istnienia. Wspomniany wers: „Grozę jej łagodząc jak wobec duszy wybranej” sugeruje taki właśnie stosunek do objawiającej się Transcendencji. Próby wyrażenia Jej istoty dają ledwie namiastkę zadomowienia w tym nieogarnionym i uniwersalnym porządku. Poprzednie ustalenia przekonują, że istota bytu, którego doświadcza podmiot mówiący, nie jest wyrażalna w mowie dyskursywnej. Niemniej osoba mówiąca chce obdarzyć to „bezsztalne” doświadczenie formą. Podmiot doświadcza Transcendencji przez szczególny opór, jaki stawia Ona ciężarem swojego bezwładu jego artykulacyjnym działaniom. Tej napierającej na świadomość sile podmiot przeciwstawia plastyczność poetyckiego przedstawienia⁵⁵. Poetyckie, sugestywne postaciowanie okazuje się tutaj niezbędne. Sformułowanie: „pochyl nade mną niżej groźną głowę” to wyraźnie epifanogeny idiom poetycki, który można sprowadzić do hasła „humanizacji pozaludzkiego”⁵⁶.

Aby wyrazić niewyraźne, podmiot potrzebuje presupozycji, które pozwolą ująć nowe doświadczenie w przystępnej poznawczo formie. Stąd atrybucja cech ludzkich, która służy też odwróceniu percepcyjnej perspektywy. Skoro Trans-

⁵⁴ Por. *ibidem*, s. 43 i n.

⁵⁵ Por. *ibidem*, s. 48

⁵⁶ J.-F. Lyotard, *The Inhuman: Reflections on Time*, Stanford 1991, s. 2–4. Lyotard stwierdza, że tylko na primarnym poziomie egzystencji może człowiek wskazywać „pozaludzkie” aspekty istnienia.

cendencja „pochyla głowę”, to pozwala się poznawać. W ten sposób daje o sobie znać kolejny aspekt epifanicznego doświadczenia – relatywizacja poznania wskutek uniezależnienia obiektu od postrzegającego go podmiotu⁵⁷. To raczej przedmiot patrzy na podmiot poznania, ogląda go z innej, pozaludzkiej perspektywy. W przypadku *Modlitwy* epifania okazuje się niezwykle przydatnym instrumentem interpretacyjnym. Kategoria ta pozwala scalić urwane ścieżki możliwych interpretacji, znaleźć w aleatorycznej strukturze liryku Joyce'a zasadę organizującą całość. Zastosowane w analizie koncepty współczesnej psychologii złożyły się na mapę pojęciową, która pomogła uchwycić w tekście migotliwe i ulotne refleksy tego rewelatorskiego doświadczenia.

POETICS OF EPIPHANY IN JAMES JOYCE'S POEM *A PRAYER*

ABSTRACT

The author analyzes James Joyce's poem *A Prayer* in the context of epiphany as the main aesthetical and philosophical category of modern literature. The term 'epiphany' refers to a sudden and fleeting insight into the essence of matter (quidity). Epiphanic vision results from associative coincidence of trivial situations or objects. Casual, every-day language is inappropriate to describe epiphanic experience. Only poetic language gives a possibility to express the essence of matter. Epiphanic experience destroys the awerness of Cartesian subjectivity.

KEY WORDS

Epiphany, Romanticism, Modernism, Subjectivity, Poetics

BIBLIOGRAFIA

1. Balcerzan E., *Niewyraźalne czy nie wyrażone?*, [w:] *Literatura wobec niewyraźalnego. Z dziejów form artystycznych w literaturze polskiej*, red. W. Bolecki i E. Kuźma, Warszawa 1998.
2. Bartoszyński K., *Między niewyraźalnością a niepoznawalnością*, [w:] *Literatura wobec niewyraźalnego. Z dziejów form artystycznych w literaturze polskiej*, red. W. Bolecki i E. Kuźma, Warszawa 1998.
3. Beja M., *Epiphany in the Modern Novel – Revelation as Art*, Washington 1971.
4. Briggs R. T., *Dubliners and Joycean Epiphany*, Wichita 2003.
5. Eco U., *Poetyki Joyce'a*, tłum. M. Kośnik, Warszawa 1998.
6. Frisby D., *Fragments of Modernity. Theories of Modernity in the Work of Simmel, Kra-kauer and Benjamin*, Cambridge 1986.

⁵⁷ R. Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości...*, op. cit., s. 123. Autor nazywa to efektem odwzajemnionego widzenia.

7. Grodziński E., *Monizm a dualizm. Z dziejów refleksji filozoficznej nad myśleniem i mową*, Wrocław 1978.
8. Hegel G. W. F., *Wykłady o estetyce*, t. 1, tłum. J. Grabowski, A. Landman, Warszawa 1964.
9. Heidegger M., *O źródle dzieła sztuki*, „Sztuka i Filozofia” 1992, nr 5.
10. Ilaria N., *A Protrait of James Joyce's Epiphany as a Source Text*. „Humanicus” 2011, Vol. 6.
11. Ionescu A., *Epiphanies in James Joyce's Ulysses*, „Philologica” 2003, Vol. 2.
12. Jacobi J., *Psychologia Junga*, Warszawa 1993.
13. Joyce J., *Utwory poetyckie*, tłum. M. Słomczyński, Kraków 1975.
14. Kapusta A., *Podmiotowość, jaźń, tożsamość*, „Diametros” 2006, nr 7.
15. Kellog R., *Scylla and Charybdis*, [w:] *James Joyce's Ulysses. Critical Essays*, ed. C. Hart, London 1977.
16. Kierney R., *Epiphanies in Joyce and Proust*, „The New Arcadia Review” 2005, Vol. 3.
17. Lévinas E., *Ślad innego*, [w:] *Filozofia dialogu*, red. B. Baran, Kraków 1991.
18. Lyotard J.-F., *The Inhuman: Reflections on Time*, Stanford 1991.
19. McDonald M. G., *Epiphanies: An Existential And Psychological Inquiry*, Sydney 2005.
20. Nycz R., *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 1997.
21. Nycz R., *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001.
22. Sheppard R., *Problematyka modernizmu europejskiego*, [w:] *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, red. R. Nycz, Kraków 1998.
23. Taylor Ch., *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*, tłum. M. Gruszczyński et al., Warszawa 2001.

ANNA STEC-JASIK

(UNIwersytet Jagielloński)

KRAMARSKI KOSMOS. KILKA UWAG O PRZEDMIOTACH W TWÓRCZOŚCI ZBIGNIEWA HERBERTA I JANA VERMEERA

STRESZCZENIE

Przedmiotem rozważań jest próba odpowiedzi na pytanie, dlaczego to właśnie Vermeer stał się dla Herberta jednym z najbardziej cenionych malarzy i „Mistrzem z Delft”.

Pierwszą część poświęcono uwagom na temat malarstwa holenderskiego, najważniejszym twórcom, charakterystycznym cechom dzieł holenderskich mistrzów. Przypomniana została pokrótce biografia Jana Vermeera, wymieniono też najważniejsze płótna „Mistrza z Delft”.

W drugiej części poruszone zostały zagadnienia związane z „miłością konkretną” w twórczości Zbigniewa Herberta. Przejawia się ona w różnorodny sposób – przede wszystkim poprzez zwrócenie uwagi na świat rzeczywisty, realny oraz nieufność wobec kreacyjnej mocy wyobraźni. Ważne jest uczynienie z niepozornych, prostych rzeczy „bohaterów” literackich. Istotna jest też „czułość” okazywana przedmiotom, które zasługują na uznanie przez to, że stanowiąc „towarzystwo” człowieka, współtworzą w pewnym sensie jego życie, wspomnienia i świat (zob. m.in. *Elegia na odejście pióra atramentu lampy*). Podkreślić należy ponadto uczynienie z opisu rzeczywistości przedmiotowej jednego z najistotniejszych zadań poezji. Takie podejście odnaleźć można w dramacie *Rekonstrukcja poety*, w którym prawdziwa sztuka polega na „poznawaniu świata na nowo”, co jest możliwe dzięki pochyleniu się nad „kamykiem, sandałem, sprzączką przy sandale”.

Zakończenie przynosi próbę odpowiedzi na pytanie, w jakim miejscu Herbert i Vermeer są sobie najbliżsi. Poetę i malarza łączy nie tylko podobne (czułe, precyzyjne) podejście do przedmiotów. W krótkim Herbertowskim apokryfie *List* zadanie artysty zostaje określone między innymi jako „mówienie światu słów pojednania; mówienie o radości z odnalezionej harmonii, o wiecznym

pragnieniu odwzajemnionej miłości” – w takim właśnie sposobie patrzenia na świat są do siebie podobni dwudziestowieczny polski poeta Zbigniew Herbert i żyjący w XVII wieku holenderski malarz Jan Vermeer.

SŁOWA KLUCZOWE

Herbert, Vermeer, poezja, przedmioty, malarstwo

INFORMACJE O AUTORCE

Anna Stec-Jasik
Wydział Polonistyki
Uniwersytet Jagielloński
e-mail: ania.stec@uj.edu.pl

Dopóki ta kobieta z Rijksmuseum
w namalowanej ciszy i skupieniu
mleko z dzbanka do miski
dzień po dniu przelewa,
nie zasługuje Świat
na koniec świata

W. Szymborska, *Vermeer*¹

Świat nie może się skończyć, ponieważ bohaterka obrazu Vermeera nie przelała jeszcze mleka. Ów holenderski malarz był ważny nie tylko dla Wisławy Szymborskiej, autorki powyższych słów. W wierszu Zbigniewa Herberta *Pokój umeblowany* odnajdujemy opis płótna do złudzenia przypominającego dzieło malarza z Delft:

drugi obraz
to wnętrze holenderskie

z mroku
kobiece ręce
nachylają dzbanek
z którego sączy się warkocz mleka

¹ W. Szymborska, *Vermeer*, [w:] eadem, *Tutaj*, Kraków 2009, s. 39.

na stole nóż serweta
chleb ryba pęczek cebuli

Z. Herbert, *Pokój umebłowany*²

Autor *Pana Cogito* cenił dzieła twórcy *Mleczarki* tak bardzo, iż nazywał go gdzie indziej „Mistrzem z Delft”³. Można jednak zapytać, dlaczego akurat Vermeer? Co sprawia, że holenderski malarz żyjący ponad trzysta lat temu jest bliższy współczesnej polskiej poezji tak bardzo, że Herbert określa go „mistrzem”⁴?

Jan Vermeer van Delft żył w latach 1632–1675 w Holandii⁵. Wiemy o nim bardzo niewiele. W ciągu czterdziestu trzech lat życia namalował stosunkowo mało obrazów – znamy dziś trzydzieści kilka malowideł uznawanych za jego dzieła. Są to w większości niewielkie, „katedralne” płótna. Wpisują się one w ogólną tendencję, jaka panowała w holenderskim malarstwie XVII wieku. W połowie tego stulecia rozkwitło w Holandii malarstwo rodzajowe. Obrazy wykonywane techniką olejną na płótnie były rodzajem towaru – artyści zaś, pracując na zamówienie zamożnych mieszczan, którzy pragnęli otaczać się pięknymi przedmiotami, tworzyli kompozycje będące pochwałą życia mieszczańskiego i powszechnie uznanych przez tę warstwę wartości. Jak podkreślają historycy sztuki, cechy charakterystyczne twórczości „małych mistrzów” Holandii to przede wszystkim intymny nastrój i codzienność towarzyszące sportretowanym postaciom. Są one przedstawione w całkiem zwyczajnych okolicznościach – często sprawiają wrażenie, jakby były jedynie „podglądane” przez malarza, który bez ich wiedzy uwiecznia na płótnie codzienność swych modeli. Oglądając obrazy holenderskich twórców, niejednokrotnie można odnieść wrażenie, że zaglądamy w świat mieszczan siedemnastowiecznej Holandii, jak trafnie zauważył Władysław Tomkiewicz, „przez dziurkę od klucza”⁶. Lub może lepiej – stoimy gdzieś z boku i nie przeszkadzając bohaterom obrazów w załatwianiu zwyczajnych spraw, po cichu obserwujemy ich życie. W ten właśnie sposób „uczestniczymy” także w obrazach Mistrza z Delft.

Co odnajdujemy na obrazach Vermeera? Przeważnie są to (podobnie jak *Mleczarka*) płótna o niewielkich rozmiarach – największy z obrazów ma wymia-

² Z. Herbert, *Hermes, pies i gwiazda*, Wrocław 1997, s. 50 (dalej: HPG).

³ Określenie to posłużyło Herbertowi za tytuł jednego ze szkiców poświęconych Vermeerowi – zob. idem, *Mistrz z Delft*, [w:] idem, „*Mistrz z Delft*” i inne utwory odnalezione, opr. B. Toruńczyk, Warszawa 2008, s. 60–73 (dalej: MD).

⁴ Liczne artykuły zawierające wnikliwe rozważania na temat sztuki w twórczości Herberta opublikowane zostały w pracy zbiorowej pt. *Zmysł wzroku, zmysł sztuki. Prywatna historia sztuki Zbigniewa Herberta*, red. J. M. Ruszar, cz. I i II, Lublin 2006.

⁵ Wiadomości o Vermeerze i malarstwie holenderskim podano w oparciu o: A. Bochnak, *Historia sztuki nowożytnej*, t. II, Kraków 1970, s. 128–149; W. Tomkiewicz, *Piękno wielorakie. Sztuka baroku*, Warszawa 1971, s. 131–156; MD, s. 60–73.

⁶ W. Tomkiewicz, op. cit., s. 134.

ry 160 × 142 cm, a jeden z najmniejszych, *Koronczarka*, 24,5 × 21 cm. Kolory, którymi posługuje się Mistrz z Delft, są przeważnie jasne, o chłodnym odcieniu; malarz chętnie używał barwy niebieskiej i żółtej. Pierwszoplanową rolę w malarstwie Vermeera gra światło – jego źródło przeważnie znajduje się poza obrazem, pada z boku, oświetlając przedstawione na obrazach sytuacje. Tematyka scen nie jest wyjątkowa. Na obrazach widzimy: dziewczynę, która stojąc przy oknie, w zamyśleniu czyta list; kobietę jedną ręką uchylającą okno, drugą zaś trzymającą miedziany dzban; młodą niewiastę na jednym obrazie ważącą perły, w skupieniu oddającą się swej czynności, na innym natomiast płótnie przymierzającą sznur pereł; liczne malowidła przedstawiają kobiety w otoczeniu instrumentów muzycznych, takich jak klawesyn, flet, gitara. Niektóre z bohaterek Mistrza z Delft zwracają swe spojrzenie w naszą stronę, wydają się patrzeć na oglądającego obraz z zainteresowaniem nie mniejszym niż to, z jakim odbiorca przygląda się im. Większość postaci oddaje się jednak całkowicie wykonywanym czynnościom – tak jak czynią to mleczarka czy koronczarka. Co najbardziej przyciąga uwagę w obrazach Vermeera? Oprócz fascynującej gry barw i światła niezwykła jest właśnie owa zwyczajność tematyki oraz sposób ujęcia postaci. Niemal każda z nich obdarzona została przez malarza „atrybutem”: instrumentem, listem, dzbanem, garścią pereł. Na owych atrybutach skupia się uwaga nie tylko ich właścicieli; odnosi się wrażenie, że przedmioty, które otaczają ludzi przedstawionych na malowidłach, są niekiedy równie istotne jak sami bohaterowie płócien. W tym właśnie punkcie, jak się wydaje, spotyka się Mistrz z Delft z autorem *Pana Cogito*: w osobliwym przywiązaniu do rzeczy, które to przywiązanie wyraża się w drobiazgowym, precyzyjnym oddaniu każdego detalu na płótnie bądź też w uczynieniu z przedmiotów „bohaterów literackich”. W niedokończonym eseju *Mistrz z Delft* Herbert, opisując obraz *U kuplerki* Vermeera, wyznaje:

Ale zanim moje oko powędrowało w stronę dramatu, co wydaje się przecież naturalne [...], uwagę moją pochłonął znajdujący się na pierwszym planie stół przykryty wzorzystym dywanem. Zajmował on niemal połowę obrazu. Był jak mur, po którym pnie się zieleń i geometryczne czerwone i żółte kwiaty. Na szczycie tego muru leżał płaszcz podbity futrem, ciężki i czarny jak żałoba. (Dopiero znacznie później zrozumiałem, dlaczego Vermeer wznosi przed widzem te swoje barykady przedmiotów)⁷.

W *Mistrzu z Delft* próżno szukać rozwinięcia ostatniej myśli, wtrąconej niemal mimochodem, w nawiasie. Rozszerza ją i wyjaśnia, choć nie wprost, wiele innych pism Herberta.

⁷ MD, s. 71–72.

Zbigniew Herbert od początku swej poetyckiej drogi deklarował przywiązanie do świata rzeczy i tego, co konkretne⁸. „Pan Cogito nigdy nie ufał / sztukom wyobraźni / fortepian na szczycie Alp / grał mu fałszywe koncerty”⁹ – zwracał więc swoją uwagę na świat rzeczywisty. Opisywał często niepozorne i właściwie banalne rzeczy – stółek, krzesło, drewnianą kostkę, kamyk, pióro, atrament, lampę oraz wiele innych przedmiotów, które pojawiają się w wierszach, a także niewielkich objętościowo prozach poetyckich. Obiekty pomijane na co dzień stają się w poezji Herberta tym, o czym warto i należy pisać. Nobilitacja rzeczywistości przedmiotowej – tak można by określić jeden z celów, jakie przyświecają autorowi *Struny światła*. Ukłon w stronę świata może oczywiście przejawiać się w rzetelnym i konkretnym jego opisie, w próbach zrozumienia praw nim rządzących, rozważaniu możliwości poznania obiektów, które tworzą ziemską przestrzeń, jak też zgłębieniu Kantowskich rzeczy samych w sobie. Jednak tym, co chyba najpełniej charakteryzuje stosunek Herberta do rzeczywistości i niejednokrotnie określa sposób mówienia o niej, jest czułość¹⁰. To nastawienie do świata można zauważyć w wielu utworach poety, a wprost wyraża je *Epilog burzy* – ostatni tom wierszy wydany za życia autora *Pana Cogito*. W utworze zatytułowanym *Czułość* czytamy:

Cóż ja z tobą czułości w końcu począć mam
czułości do kamieni do ptaków i ludzi

Z. Herbert, *Czułość*¹¹

Owa czułość obecna jest w twórczości Herberta bardzo wyraźnie. Towarzyszy opisom przedmiotów, ludzi, sytuacji; rzecz oczywista, nie we wszystkich utworach autora *Epilogu burzy*. W wielu jednak wierszach z łatwością daje się odnaleźć. Poeta zresztą uczciwie nas o tym informuje: „Nie dziwcie się że nie umiemy opisywać świata / tylko mówimy do rzeczy czule po imieniu” (Z. Herbert, *Nigdy o tobie*¹²). Czułość jawi się jako nieodłączny składnik postawy wo-

⁸ Na temat „świata konkretnego” w twórczości Herberta zob. J. Bożyk, *Studia przedmiotów w prozie poetyckiej Zbigniewa Herberta*, „Prace Polonistyczne”, seria XLVI, 1990, s. 39–49; J. Kosturek, „Żeby tylko nie anioł...” *Konkret i abstrakcja w poezji Zbigniewa Herberta*, [w:] *Pojęcia kielkujące z rzeczy. Filozoficzne inspiracje twórczości Zbigniewa Herberta*, red. J. M. Ruszar, Kraków 2010, s. 233–277; R. Sioma, *Uwagi o przedmiotach konkretnych w twórczości Zbigniewa Herberta*, [w:] *Człowiek i rzecz. O problemach reifikacji w literaturze, filozofii i sztuce*, red. S. Wyslouch, B. Kaniewska, Poznań 1999, s. 149–164.

⁹ Z. Herbert, *Pan Cogito i wyobraźnia*, [w:] idem, *Raport z obłąkanego Miasta i inne wiersze*, Wrocław 1997, s. 25.

¹⁰ O czułości, empatii, kategorii współczucia w utworach Herberta zob. M. Drażyńska-Suchańska, *Empatia – emocje i styl*, [w:] *Pojęcia kielkujące z rzeczy...*, op. cit., s. 279–304.

¹¹ Z. Herbert, *Epilog burzy*, Wrocław 1998, s. 74 (dalej: EB).

¹² HPG, s. 40.

bec świata (zarówno świata rzeczy, jak i tego, co żyje) – Herbert mówi o tym wprost w wypowiedzi *O czym jest ten wiersz i moja poezja...*: „poezja powinna uczyć, skromnie uczyć paru cnót, starych cnót. Takich jak odwaga, jak miłość sprawiedliwości, także czułość do świata”¹³. Jakkolwiek ryzykujemy, iż owa czułość „streści tragedię na romans kuchenny”¹⁴, to właśnie ona pozwala ujrzeć rzeczywistość z innej perspektywy¹⁵ i do owej rzeczywistości „dotrzeć” – w takim sensie, w jakim wyraża to esej *Labirynt nad morzem*: „Nie ma innej drogi do świata, jak tylko droga współczucia”¹⁶. Owa „droga” w poezji Herberta realizuje się poprzez próbę przeniknięcia przedmiotów, spojrzenia na nie z nowej perspektywy, nobilitację tego, co konkretne i bliskie zmysłowemu, ludzkiemu doświadczeniu, a także przez nadanie rzeczom rangi bohaterów literackich, poświęcenie im szczególnego miejsca w poezji; dzięki takim zabiegom niepozornym nawet przedmiotom zapewnione zostaje trwanie podobne do tego, które zapewnia... malarstwo holenderskie:

Zadawałem sobie pytanie, dlaczego właśnie w tym kraju przechowuje się ze szczególną pieczołowitością i niemal religijną atencją czepek prababki, kołyskę, surdut ze szkockiej wełny pradziadka, kołowrotek. Przywiązanie do rzeczy było tak wielkie, że zamawiano wizerunki i portrety przedmiotów, aby potwierdzić ich istnienie, przedłużyć trwanie¹⁷.

Sztuka opiewająca konkretność rzeczy będzie więc „potwierdzać istnienie” przedmiotów, umożliwiać im jego „przedłużenie”¹⁸. W wierszu *Życiorys* z tomu

¹³ Idem, *[O czym jest ten wiersz i moja poezja – wypowiedź w Budapeszcie...]*, [w:] *Głosy Herberta*, zebrała i w tom ułożyła B. Toruńczyk, Warszawa 2008, s. 182.

¹⁴ Idem, *Czułość*, [w:] EB, s. 74.

¹⁵ Por. N. Jakacka, *Współczucie dla Minotaura. Bezbronne jednostki ginące w żywiole silniejszego*, [w:] *Czułość dla Minotaura. Metafizyka i miłość konkretności Zbigniewa Herberta*, red. J. M. Ruszar, Lublin 2005, s. 20.

¹⁶ Z. Herbert, *Labirynt nad morzem*, Warszawa 2000, s. 55.

¹⁷ Idem, *Delta*, [w:] idem, *Martwa natura z wędzidłem*, Warszawa 2003, s. 12 (dalej: MNW).

¹⁸ M. Śniedziewska, komentując rozmowę Zbigniewa Herberta z Renatą Gorceżyńską, tak pisze o zainteresowaniu poety przedmiotami z obrazów holenderskich mistrzów: „Można odnieść wrażenie, że najważniejszy staje się tu motyw trwania. Martwa natura, będąca pochwałą rzeczy, jest postrzegana jako świadectwo pokonania czasu i śmierci. Herbert bardzo dosłownie rozumie to życie rzeczy, tłumacząc, że przedstawiane na siedemnastowiecznych płótnach przedmioty można nadal oglądać w antykwariatach. Są stałym, niezmiennym punktem odniesienia, prawdziwym śladem tego, co nie tylko było, ale i nadal jest. Rzeczy portretowane przez malarzy martwych natur mają w sobie cząstkę wieczności, są – jak twierdzi Herbert – «duchami»” (M. Śniedziewska, *Polska literatura powojenna wobec malarstwa holenderskiego złotego wieku*, [online], <https://repozytorium.amu.edu.pl/jspui/bitstream/10593/2494/1/Magdalena%20Sniedziewska,%20Polska%20literatura%20powojenna%20wobec%20malarstwa%20holenderskiego%20zlotego%20wieku.pdf> [dostęp: 18.11.2013]).

Hermes, pies i gwiazda czytamy: „poezja córką jest pamięci”¹⁹ – i jakkolwiek cytata ten odnosi się do pamięci o poległych (dalsze słowa utworu brzmią: „stoi na straży ciał w pustkowiu”), możemy, jak się wydaje, odnieść go także do ratowania przed zapomnieniem wszystkich ważnych dla Herberta kwestii. Poezja jest zatem gwarantem pamięci również o przedmiotach ważnych i bliskich człowiekowi. W takiej postawie wobec materialnego świata czułość okazywana rzeczom będzie realizować się chyba najlepiej. Czytamy więc o stołku:

W końcu nie można ukryć tej miłości
mały czworonóg na dębowych nogach
o skórze szorstkiej i chłodnej nad podziw [...]
szary osiołek najcierpliwszy z osłów [...]
jak ci wyrazić moją wdzięczność podziw
przychodzisz zawsze na wołanie oczu
nieruchomością wielką tłumacząc na migi
biednemu rozumowi: jesteśmy prawdziwi –
na koniec wierność rzeczy otwiera nam oczy

Z. Herbert, *Stolek*²⁰

O tej „wierności rzeczy”, która „otwiera nam oczy”, pisał Herbert w *Strunie światła*, pierwszym zbiorze wierszy, wydanym w 1956 roku. Taka refleksja będzie towarzyszyła mu w jednym z ostatnich opublikowanych za życia tomów, mianowicie w *Elegii na odejście*. W wierszu *Elegia na odejście pióra atramentu lampy*, zamykającym opublikowany w 1991 roku zbiór, odnajdujemy długą pochwałę przedmiotów codziennego użytku, które obdarzono mianem „przyjaciół dzieciństwa”²¹. Rzeczy zapomniane, obecne już tylko we wspomnieniach, to „umiłowani druhowie”²², wierni towarzysze młodości. Dlaczego są tak ważne? Dla bohatera utworu lampa i pióro z atramentem to nie tylko użyteczne przedmioty, silnie zakorzenione w pamięci, choć odeszły „za ostatnią kataraktę czasu”²³. Zaslужują na tak daleko idące uznanie (które każe poświęcić im podniosłą elegię), ponieważ przedmioty, z którymi obcuje człowiek, są realną częścią jego życia, stają się dla niego swoiste i jedyne w swoim rodzaju; wyzbywając się związków z nimi, wyrzekamy się jednocześnie części siebie. One chronią przed pustką, która zagraża ludzkiej egzystencji, określonej w wierszu jako „złudna podróż na krawędzi nicości”²⁴. Przedmioty zasługują więc na to, by poświęcić im pełną czułości uwagę. Nie wiemy, czy podobne przekonanie mo-

¹⁹ Z. Herbert, *Życiorys*, [w:] HPG, s. 81.

²⁰ Idem, *Struna światła*, Wrocław 1994, s. 61.

²¹ Idem, *Elegia na odejście pióra atramentu lampy*, [w:] idem, *Elegia na odejście*, Wrocław 1995, s. 47 (dalej: EO).

²² Ibidem, s. 49.

²³ Ibidem, s. 47.

²⁴ Ibidem, s. 52.

gło towarzyszyć Vermeerowi. Wystarczy jednak, że z łatwością można sobie wyobrazić następujący obraz Mistrza z Delft: „wypełniony” zmierzchem pokój, a w nim postać, która siedzi przed obłożonym książkami drewnianym biurkiem i z zapamiętaniem zanurza pióro w kałamarzu; scenę rozświetla ciepłe światło lampy naftowej stojącej na stole. Temat, jak się wydaje, jest zupełnie odpowiedni dla autora *Mleczarki*.

Powróćmy do twórczości Herberta. By jeszcze lepiej i dokładniej zrozumieć obecną w jego poezji „miłość konkretna” i rolę przedmiotów, należy paradoksalnie odejść (na chwilę przynajmniej) zarówno od jego wierszy, jak i od rzeczy rozumianych jako „wytwory rąk ludzkich” i poświęcić uwagę twórczości dramatycznej autora *Studium przedmiotu*. Słuchowisko *Rekonstrukcja poety* przynosi nam nieomal wykładnię Herbertowskiej poetyki oraz celów, jakie według twórcy *Pana Cogito* powinny poezji przyświecać. Bohaterami tekstu dramatycznego są głosy – Profesor, Homer, Elpenor, głos kobiety. Utwór rozpoczyna monolog Profesora, referującego stan badań nad autorstwem *Iliady* – eposu spisywanego przez różnych twórców, zwanych homerydami. Uczony, posiłkując się dowodami archeologicznymi, wskazuje na dwóch istniejących na pewno autorów: Anonima z Miletu i Anonima z Milo. Profesor – uosobienie rzeczowości oraz naukowego podejścia do literatury, objawiającego się już w samym sposobie mówienia o niej – ceni tylko pierwszego z nich, twórczość drugiego określa natomiast mianem „źródeł pisanych, ale bezwartościowych pod względem artystycznym”²⁵. Homerydę z Miletu chwali za „zupełny brak przesady w używaniu środków ekspresji”²⁶, „ład w uczuciach – ład w mowie”²⁷, „poetycką siłę wyobraźni”²⁸. W trakcie wykładu, podczas którego padają słowa: „nawet na okrucieństwa wojny patrzy okiem prawdziwego epika”²⁹, odzywa się w końcu głos samego Homera. Jak wynika z jego słów, jest on autorem zarówno wybitnych w oczach Profesora tekstów odnalezionych w Milecie, jak i tych pochodzących z Milo (które przez uczonego uznane są za „bezwartościowe”). Dwoistość i różnicowanie pism Homera jest wynikiem gwałtownej przemiany, która spowodowała nie tylko ewolucję w sposobie pisania, ale i całym odczuwaniem świata. Początkowo Homer (jako mieszkaniec Miletu) uznawał, iż u podstaw poezji leży „kolor, zapach, hałas. Wszystkie głosy życia”³⁰, rolą poety jest natomiast je „przekrzyczeć, zagłuszyć, odebrać im głos, połknąć go i potem wydobyć z siebie”³¹. Artysta jest wtedy „pełny jak świat”³², jego twórczość przemie-

²⁵ Idem, *Rekonstrukcja poety*, [w:] idem, *Wybór poezji. Dramaty*, Warszawa 1973 (dalej: RP), s. 234.

²⁶ Ibidem, s. 235.

²⁷ Ibidem.

²⁸ Ibidem.

²⁹ Ibidem.

³⁰ Ibidem, s. 238.

³¹ Ibidem.

³² Ibidem, s. 239.

nia się w krzyk wyrażający ludzki strach, cierpienie, emocje, nawet jeżeli posługuje się klasycznymi, wyważonymi środkami wyrazu. W taki właśnie sposób tworzy Homer opis „siódmej bitwy pod Troją”³³, będącej podniosłym

węzłem grubym ludzi, zelastwa i bogów,
Szczępionych z sobą w konwulsjach, z czerwonym kogutem na szczycie.
Opiewa przerażenie ten kogut, ten kogut, ten...³⁴.

Dalszego opisu bitwy nie poznamy, bowiem autor *Iliady* nagle traci wzrok. Pod wpływem tego zdarzenia zmienia się zupełnie jego sposób postrzegania rzeczywistości. Szukając ukojenia i rady, dociera do świątyni Zeusa Cudotwórcy na wyspie Milo. Tu rozpoczyna poznawanie świata od nowa. Mówi Homer:

Bardzo ostrożnie zacząłem badać świat. Wszystko, co dotychczas o nim wiedziałem, było nieprzydatne. Jak dekoracje z innej sztuki. Trzeba było poznawać na nowo, zaczynając nie od Troi, nie od Achillesa, ale od sandału, od sprzączki przy sandale, od kamyka potrąconego niedbale przy drodze³⁵.

Od takiego drobiazgowego, powolnego zdobywania wiedzy o rzeczach najbliższych zaczyna się prawdziwe odkrywanie rzeczywistości. Ograniczając się do badania przedmiotów, które nas otaczają, możemy obcować ze światem bezpośrednio nam danym, możliwym do empirycznego poznania. I chociaż tematyka sztuki, która będzie obrazowała takie badanie, może wydawać się banalna, zbyt zwyczajna i o mało „artystycznym” charakterze, ona jednak będzie dla Homera najbardziej wartościowa. Autor *Iliady*, budując na nowo swoje pojęcie o świecie, wyznaje:

To dopiero początek. Początek zawsze jest śmieszny. Siedzę na najniższym stopniu świątyni Zeusa Cudotwórcy i zachwalam mały palec, tamaryszek, kamyki. Nie mam ani uczniów, ani słuchaczy. Wszyscy stoją zapatrzeni jeszcze w wielki pożar epepei. Ale to już dogasa. Niedługo zostaną tylko osmalone ruiny, które zdobędzie trawa. Ja jestem trawa. Czasem myślę, że może uda mi się z nowych wierszy wyprowadzić nowych ludzi, którzy nie będą dodawali żelaza do żelaza, krzyku do krzyku, przerażenia do przerażenia. Można przecież ziarno do ziarna, liść do liścia, wzruszenie do wzruszenia. I słowo do milczenia³⁶.

³³ Ibidem.

³⁴ Ibidem, s. 240.

³⁵ Ibidem, s. 250.

³⁶ Ibidem, s. 251.

Homer zachwala zatem mały palec, kamyki, tamaryszek. Przyjrzyjmy się temu ostatniemu. Tamaryszek to obiekt przyrodniczy, pochodzący ze świata natury. Ta zaś, jak wiadomo, w twórczości autora *Struny światła* rzadko bywa bliska człowiekowi, a jej elementy „są po to by mówić: nikt cię nie pocieszy”³⁷. Jednak właśnie to niepozorne tamaryszkowe drzewko w wierszu stanowiącym fragment *Rekonstrukcji poety* staje się „pomostem do nieśmiertelności”³⁸ dla anonimowego, poległego w wojnie żołnierza. Herbert odwraca wzrok od „bohaterów zarzynanych / i bohaterów zarzynających”³⁹, od wojny postrzeganej jako „walenie się murów / zboże płonące / i przewrócone pagórki”⁴⁰. Zwraca się natomiast ku konkretnemu, bezimiennemu, umierającemu człowiekowi i niememu świadkowi jego śmierci – tamaryszkowi. Na pozór ten jeden poległy w obliczu wszystkich okrucieństw wojny jest jak kropla w morzu. Jednak jedynym sposobem uniknięcia sytuacji, w której owo morze zamienia się w naszej świadomości w zimną abstrakcję, jest dostrzeżenie tych właśnie pojedynczych kropeł. W ten sposób może się ziścić przywołana już wcześniej myśl pochodząca z innego utworu Herberta, która wyraża przekonanie, iż „poezja córką jest pamięci / stoi na straży ciał w pustkowiu”⁴¹. Nie znamy imienia żołnierza z wiersza *Tamaryszek* (tak samo, jak nie wiemy, kim była młeczarka Vermeera), ale pamięć o nim ocalała.

Sztuka opiewająca konkret, bliską nam rzeczywistość przedmiotową, z tej prostej nieraz rzeczywistości wyprowadzająca, by tak rzec, prawdziwą mądrość; twórczość, która „córką jest pamięci” – nie tylko o tych, którzy odeszli, ale i zapomnianych przedmiotach, dawnych wartościach. Wydaje się, że to są najważniejsze miejsca wspólne, w których spotykają się Herbert i Vermeer. Poeta i malarz posługują się (co oczywiste) zupełnie innymi środkami wyrazu, tworzą w różnych epokach, jednak widoczna jest pewna wspólnota. To przede wszystkim podobna wrażliwość w postrzeganiu świata i ludzi. Patrzanie na rzeczywistość z pełnym czułości zaangażowaniem. Wydobywanie na światło dzienne tego, co niby już zapomniane, nieważne, banalnie proste. Dostrzeganie tego, co niepozorne, mało znaczące i postawienie owego czegoś w centrum poetyckiego zainteresowania będzie również umożliwiało rodzaj „porozumienia” ze światem – porozumienia podobnego do tego, jakie nawiązywali właśnie holenderscy malarze, o których wspomina Herbert w szkicu *Cena sztuki*:

Dawni mistrzowie [...] wierzyli w sens swojej pracy, możliwość międzyludzkiego porozumienia. Afirmowali widzialną rzeczywistość z natchnioną skrupulatnością i dziecięcą

³⁷ Idem, *Pan Cogito*, Wrocław 1997, s. 89.

³⁸ Por. E. Guderian-Czaplińska i E. Kalemba-Kasprzak, *Teatr poety*, [w:] *Czytanie Herberta*, red. P. Czapliński, P. Śliwiński, E. Wiegandt, Poznań 1995, s. 204.

³⁹ RP, s. 247.

⁴⁰ Ibidem.

⁴¹ Idem, *Życiorys*, [w:] HPG, s. 81.

powagą, jakby od tego miały zależeć – porządek świata i obroty gwiazd, trwałość niebieskiego sklepienia.

Niech pochwalona będzie ta naiwność⁴².

Na zakończenie niniejszych uwag warto sięgnąć do zbioru esejów *Martwa natura z wędzidłem*, z którego pochodzi powyższy cytat, bowiem można w nim odnaleźć potencjalną „kropkę nad i” dla rozważań o miejscach wspólnych autora *Studium przedmiotu* i twórcy *Mleczarki*. Apokryficzną prozę *List* poświęca Herbert tytułowemu listowi, którego autorem jest rzekomo Jan Vermeer, a adresatem – Antoni van Leeuwenhoek, „przyrodnik, którego zasługi w dziedzinie udoskonalania mikroskopu są powszechnie znane”⁴³. Na początku listu wspomniana zostaje wizyta, w czasie której naukowiec umożliwia artyście obejrzenie pod mikroskopem kropli wody, która wbrew oczekiwaniom malarza nie jest „czysta jak szkło”⁴⁴, lecz przeciwnie – „kłębią się w niej dziwne stwory”⁴⁵ porównane przez nadawcę do istot wypełniających fantastyczny świat obrazów Hieronima Boscha. Owo zdziwienie wywołuje reakcję van Leeuwenhoek’a, którą Vermeer opisuje następująco:

W czasie tej demonstracji śledziłeś badawczo i, jak mi się zdaje, z zadowoleniem moją konsternację. Było między nami milczenie. A potem powiedziałeś bardzo wolno i dobitnie: „Taka jest woda, mój drogi, taka a nie inna”. Pojąłem, co chciałeś przez to wyrazić: że my, artyści, utrwalamy pozory, życie cieni, kłamliwą powierzchnię świata, a nie mamy odwagi ani zdolności dotrzeć do istoty rzeczy. Jesteśmy, by tak rzec, rzemieślnikami pracującymi w materii złudy, gdy Ty i Tobie podobni – jesteście mistrzami prawdy⁴⁶.

Artysta jest rzekomo tym, który powtarza złudny świat cieni, „utrwała pozory”. Byłby więc osobą uwięzioną w platońskiej grocie – z tą tylko różnicą, że ponad jaskinią znajdowałyby się nie abstrakcyjne idee, ale nauka, która zdaniem van Leeuwenhoek’a i jemu podobnych mogłaby „wyprowadzić ludzi z labiryntu zabobonu i przypadku”⁴⁷, a w zamian za to „dać wiedzę pewną i jasną, jedyną [...] obronę przed lękiem i niepokojem”⁴⁸. Autor listu wyraża jednak swój sceptycyzm wobec dokonań naukowca, zauważając, iż „z każdym nowym odkryciem otwiera się nowa otchłań. Jesteśmy coraz bardziej samotni w tajemniczej pustce wszechświata”⁴⁹, cała zaś wypowiedź adresowana do przyrodnika zakończona jest następującym rozważaniem:

⁴² Idem, *Cena sztuki*, [w:] MNW, s. 37.

⁴³ Idem, *List*, [w:] MNW, s. 133.

⁴⁴ Ibidem, s. 134.

⁴⁵ Ibidem.

⁴⁶ Ibidem, s. 144–145.

⁴⁷ Ibidem, s. 136.

⁴⁸ Ibidem.

⁴⁹ Ibidem.

Zarzucisz mi zapewne, że nasza sztuka nie rozwiązuje żadnej zagadki przyrody. Naszym zadaniem nie jest rozwiązywanie zagadek, ale uświadomienie ich sobie, pochylenie głowy przed nimi, a także przygotowanie oczu na nieustanny zachwyt i zdziwienie. [...]

Jeśli dobrze rozumiem moje zadanie, polega ono na godzeniu człowieka z otaczającą rzeczywistością, dlatego ja i moi cechowi bracia powtarzamy nieskończoną ilość razy niebo i obłoki, portrety miast i ludzi – cały ten kramarski kosmos, bo w nim tylko czujemy się bezpieczni i szczęśliwi.

Nasze drogi rozchodzą się. Wiem, że nie zdołam Ciebie przekonać i że nie zarzucisz szlifowania soczewek ani wznoszenia swojej wieży Babel. Pozwól jednak, że i my będziemy uprawiali nasz archaiczny proceder, że będziemy mówili światu słowa pojednania, mówili o radości z odnalezionej harmonii, o wiecznym pragnieniu odwzajemnionej miłości⁵⁰.

Powtarzanie rzeczy w sztuce, ich utrwalanie i opisywanie będzie więc procederem nie tylko „archaicznym”, ale i ważnym: poezja opiewająca konkret, przedmioty (budujące ziemską rzeczywistość, umożliwiające człowiekowi identyfikację w świecie, współtworzące jego tożsamość) to „słowa pojednania”, wyraz wdzięczności skierowany do świata – „kramarskiego kosmosu”, w którym człowiek żyje i może czuć się „bezpieczny i szczęśliwy”. We wspomnianej już wcześniej *Elegii na odejście pióra atramentu lampy* czytamy o tym, by:

ocalić
rzec
jedną
małą
ciepłą
wierną

tak aby ona trwała dalej
a my w niej jak w muszli

Z. Herbert, *Elegia na odejście pióra atramentu lampy*⁵¹

Okazuje się, że to właśnie ów zwyczajny, codzienny „kramarski kosmos” małych, wiernych rzeczy chroni przed „tajemniczą pustką wszechświata” i samotnością, na którą skazany jest człowiek.

Wspólne zadanie poety i malarza polega na „godzeniu człowieka z otaczającą rzeczywistością” taką, jaka ona jest. Ten „archaiczny proceder” jest w swym anachronizmie uniwersalny i doniosły – niezależnie od tego, czy uprawia go żyjący w XVII wieku malarz Jan Vermeer, czy dwudziestowieczny poeta Zbigniew Herbert.

⁵⁰ Ibidem, s. 137.

⁵¹ EO, s. 51.

*DIVERSE UNIVERSE. A FEW THOUGHTS ON OBJECTS
IN HERBERT'S AND VERMEER'S WORKS*

ABSTRACT

The most important question raised by this article is: why is Vermeer so important for Zbigniew Herbert?

The first part of the article is devoted to Dutch painters – especially to Johannes Vermeer, his works and the themes of his painting (simple, domestic scenes which show people and the objects surrounding them).

The second part focuses on objects as presented in Zbigniew Herbert's poetry. Objects (for example chairs, stools, pens, lamps) from daily human life are so important, because they "anchor" men in the world, contributing to their identity, accompanying them in their everyday life and creating this life. An object plays the role of a memory "carrier," and it enables contact with the past, one's memories, and other people.

We can say that Herbert and Vermeer had a similar sensitivity for objects; both the poet and the painter tried to "prolong e the existence" of the object in their works.

KEY WORDS

Herbert, Vermeer, poetry, painting, things

BIBLIOGRAFIA PODMIOTOWA – ZBIGNIEW HERBERT

1. *Elegia na odejście*, Wrocław 1995.
2. *Epilog burzy*, Wrocław 1998.
3. *Głosy Herberta*, zebrała i w tom ułożyła B. Toruńczyk, Warszawa 2008.
4. *Hermes, pies i gwiazda*, Wrocław 1997.
5. *Labirynt nad morzem*, Warszawa 2000.
6. *Martwa natura z wędzidłem*, Warszawa 2003.
7. „*Mistrz z Delft*” i inne utwory *odnalezione*, opr. B. Toruńczyk, Warszawa 2008.
8. *Pan Cogito*, Wrocław 1997.
9. *Raport z oblężonego Miasta i inne wiersze*, Wrocław 1997.
10. *Rekonstrukcja poety*, [w:] idem, *Wybór poezji. Dramaty*, Warszawa 1973.
11. *Studium przedmiotu*, Wrocław 1997.
12. *Struna światła*, Wrocław 1994.

BIBLIOGRAFIA PRZEDMIOTOWA

1. Bochnak A., *Historia sztuki nowożytnej*, t. II, Kraków 1970.
2. Bożyk J., *Studia przedmiotów w prozie poetyckiej Zbigniewa Herberta*, „Prace Polonistyczne” seria XLVI, 1990.

3. Drażyńska-Suchańska M., *Empatia – emocje i styl*, [w:] *Pojęcia kielkujące z rzeczy. Filozoficzne inspiracje twórczości Zbigniewa Herberta*, red. J. M. Ruszar, Kraków 2010.
4. Guderian-Czaplińska E., Kalemba-Kasprzak E., *Teatr poety*, [w:] *Czytanie Herberta*, red. P. Czapliński, P. Śliwiński, E. Wiegandt, Poznań 1995.
5. Jakacka N., *Współczucie dla Minotaura. Bezbronne jednostki ginące w żywiole silniejszego*, [w:] *Czułość dla Minotaura. Metafizyka i miłość konkretności w twórczości Zbigniewa Herberta*, red. J. M. Ruszar, Lublin 2005.
6. Kosturek J., „*Żeby tylko nie anioł...*” *Konkret i abstrakcja w poezji Zbigniewa Herberta*, [w:] *Pojęcia kielkujące z rzeczy. Filozoficzne inspiracje twórczości Zbigniewa Herberta*, red. J. M. Ruszar, Kraków 2010.
7. Sioma R., *Uwagi o przedmiotach konkretnych w twórczości Zbigniewa Herberta*, [w:] *Człowiek i rzecz. O problemach reifikacji w literaturze, filozofii i sztuce*, red. S. Wysłouch, B. Kaniewska, Poznań 1999.
8. M. Śniedziewska, *Polska literatura powojenna wobec malarstwa holenderskiego złotego wieku*, [online], [https://repozytorium.amu.edu.pl/jspui/bitstream/10593/2494/1/Magdalena %20Sniedziewska,%20Polska%20literatura%20powojenna%20wobec%20malarstwa%20holenderskiego%20zlotego%20wieku.pdf](https://repozytorium.amu.edu.pl/jspui/bitstream/10593/2494/1/Magdalena%20Sniedziewska,%20Polska%20literatura%20powojenna%20wobec%20malarstwa%20holenderskiego%20zlotego%20wieku.pdf) [dostęp: 18.11.2013].
9. Tomkiewicz W., *Piękno wielorakie. Sztuka baroku*, Warszawa 1971.
10. *Zmysł wzroku, zmysł sztuki. Prywatna historia sztuki Zbigniewa Herberta*, red. J. M. Ruszar, cz. I i II, Lublin 2006.

ANNA KUCHTA

(UNIWERSYTET JAGIELLOŃSKI)

W POSZUKIWANIU STRACONEGO MIASTA.
LWÓW, GLIWICE, KRAKÓW W ESEJACH
ADAMA ZAGAJEWSKIEGO

STRESZCZENIE

Tematyka niniejszego artykułu, wykorzystując rozważania na pograniczu literaturoznawstwa oraz kulturoznawstwa, koncentruje się wokół eseistyki Adama Zagajewskiego oraz kreowanych przez niego obrazów trzech miast: Lwowa, Gliwic oraz Krakowa. Celem pracy jest nie tylko scharakteryzowanie tych istotnych dla pisarza miejsc jego dzieciństwa i młodości, ale także analiza ich znaczenia w szerszym, historycznym i kulturowym, kontekście. Teoretyczny wstęp nakreśla zagadnienie w oparciu o definicję miasta autorstwa Tadeusza Sławka, następnie autorka skupia się na interpretacji obrazów Lwowa, Gliwic oraz Krakowa, które wyłaniają się z esejów Zagajewskiego (w szczególności biorąc pod uwagę szkice *Dwa miasta* oraz *W cudzym pięknie*). Artykuł zestawia ze sobą opis Lwowa (miasta idealnego, lecz utraconego) z charakterystyką Gliwic (miasta przypadkowego i niechcianego przez wysiedlonych z Kresów) oraz Krakowa (miejsca, które Zagajewski wybiera samodzielnie, ze względu na jego historię oraz bliskość tradycji), aby podkreślić, iż „poszukiwanie straconego miasta” może być odczytane jako metaforyczne poszukiwanie kulturowej tożsamości i zakorzenienia.

SŁOWA KLUCZOWE

Zagajewski, esej, miasto, postpamięć, wygnanie

INFORMACJE O AUTORCE

Anna Kuchta
Katedra Porównawczych Studiów Cywilizacji
Uniwersytet Jagielloński
e-mail: anna.kuchta@o2.pl

Opisać miasto – utracone, zabrane, wrogie, wybrane, urojone, prawdziwe – to opisać siebie. Miasto i jego oswojenie to element duchowej nieformalnej biografii, który jest jednym z ważniejszych tematów współczesnego eseju środkowoeuropejskiego. Ilustracją tej tezy są szkice Adama Zagajewskiego, prezentujące czytelnikowi miejscowości, które spełniły znaczącą funkcję w jego twórczym rozwoju. Lwów, z którego wypędziła go wojna, powracający niczym niezaspokojona tęsknota, Gliwice, gdzie przygnała go sytuacja życiowa, i Kraków związany z poszukiwaniem wartości. „Pogoń” za miastem idealnym sprzężona z nostalgią i bezustanną „[potrzebą] odnalezienia mojego miasta, tego miasta, które – wiedziałem o tym – było stracone na zawsze”¹ stała się niemal siłą napędową kolejnych podróży. Czy można mieć miasto własne, jedyne i najdroższe, a jednocześnie pozostawać obywatelem świata, korzystać z jego zdobyczy, tradycji, przestrzeni symbolicznej? Pytanie to jest kluczowe w kontekście analizy twórczości powojennej, która wobec trudnego bilansu dziejowego próbuje rozliczyć się z minionymi doświadczeniami (przykładem może być pisarstwo Zbigniewa Herberta o Lwowie, Czesława Miłosza i Tomasza Venclovy – o Wilnie, Stefana Chwina – o Gdańsku)². Pisarze i poeci, często zmuszeni do opuszczenia rodzinnych miast, swojego miejsca poszukiwali w dalekich stronach, stając przed wyborem między wieczną tęsknotą a spojrzeniem w przyszłość.

Opisywanie miasta nie jest jednak łatwe, jest ono żywym organizmem, a zarazem charakteryzuje się pewną immanentną stałością i statecznością. Może rozwijać się dynamicznie lub powoli zamierać, trwać w bezruchu bądź zaskakiwać przemianami, bywa gościnne albo nieprzyjazne. Jak zdefiniować ten niejednoznaczny podmiot? Tadeusz Sławek, wychodząc od etymologicznych konotacji „miasta” i „miejsca”, podkreśla, iż „miasto” jest obszarem określonym i ograniczonym, co automatycznie odróżnia je od innych przestrzeni, „[których] mapa nie jest dokładnie znana”³. Miasto jest więc zdefiniowanym punktem na mapie, integralnym terytorium wyizolowanym przez człowieka, posiada własną

¹ A. Zagajewski, *W cudzym pięknie*, Warszawa 2007, s. 14.

² Zob. więcej na temat pisarzy wygnanych oraz poszukiwania tożsamości w XX wieku: J. Olejniczak, *Arkadia i male ojczyzny. Vincenz – Stempowski – Wittlin – Miłosz*, Kraków 2002.

³ T. Sławek, *Akro/nekro/polis: wyobrażenia miejskiej przestrzeni*, [w:] *Pisanie miasta. Czytanie miasta*, red. A. Zeidler-Janiszewska, Poznań 1997, s. 15.

nazwę oraz zyskuje tożsamość („jest tym właśnie jedynym miastem, odróżnialnym od innych”⁴). Można zauważyć także, że ludzkie ambicje tworzenia, budowania i nazywania kolejnych miast można interpretować jako mechanizm oswojania nieznanego przestrzeni – miasto, jak dowodzi Sławek, to także mikroświat odzwierciedlający świat; to poczucie stabilności oraz bezpieczeństwa, związane z triumfem cywilizacji i kultury („sen o mieście jest marzeniem o bezpieczeństwie”⁵), a także możliwość duchowego zakorzenienia i spokoju. Ale czy każde miasto gwarantuje spokój i stabilność?

Esejistyka Zagajewskiego, w której autor zarysowuje czytelnikowi obrazy miast, jest próbą odpowiedzi na powyższe pytanie. Poeta ukazuje miasto jako obszar wydzielony i odrębny – z kart szkiców niczym stare fotografie wylaniają się wizje kolejnych miejsc. Jednolity obraz miasta, jak zauważa Sławek, jest również tym, co najsilniej zapisuje się w pamięci – miejscowości, do których Zagajewski odwołuje się w swojej twórczości, opisywane są właśnie jako powracające skojarzenia, a owe wspomnienia ewokują historie z dzieciństwa i młodości. I chociaż nie każde miasto zapewnia bezpieczeństwo, to i tak doświadczenie go staje się istotnym elementem duchowego dojrzewania autora.

Esej *Dwa miasta*, który już w tytule sygnalizuje tematykę urbanistyczną, otwiera rozbudowane porównanie miast dzieciństwa Zagajewskiego. Autor zestawia ze sobą Lwów, w którym się urodził i który opuścił jako zaledwie czteromiesięczne niemowlę, oraz Gliwice, w których rodzina znalazła schronienie w czasie powojennych zawirowań („historia rządziła w sposób bezwzględny”⁶). Wymuszona przeprowadzka i tęsknota za Lwowem sprawiają, iż pisarz – podobnie jak inni wygnańcy – czuje się bezdomny („byliśmy bezdomni, przyjechaliśmy ze Lwowa”⁷). Zagajewski rozumie bezdomność nie tylko jako brak *polis*-ojczyzny, ale także jako niemożność przywiązania się do miejsc nowych: być bezdomnym – to znaczy nie mieszkać nigdzie. Tak sformułowana definicja wskazuje na to, iż operując toposem miasta, autor podkreśla aspekt przynależności związany z posiadaniem miejsca, które niemal pieczołotliwie nazywać można „swoim” czy „własnym” („straciłem moją ziemię”⁸, autoironicznie, lecz nie bez żalu, podsumuje Zagajewski) albo wręcz „małą ojczyzną”. Odwołując się ponownie do przytoczonej charakterystyki miasta jako swojskiej przystani, można zauważyć, że Zagajewski skazany za młodu na bezdomność został na zawsze pozbawiony możliwości zakorzenienia i zmuszony do wiecznej tułaczki („stałem się notorycznie bezdomny”⁹). Owocem tej tułaczki są nadzwyczaj malarskie i bogate w szczegóły opisy nie jednego, ale trzech istotnych dla Zagajewskiego miast, które odgrywają pierwszoplanowe role w jego esejach. Owe

⁴ Ibidem, s. 18.

⁵ Ibidem, s. 15.

⁶ A. Zagajewski, *Dwa miasta*, Warszawa 2007, s. 176.

⁷ Ibidem, s. 21.

⁸ Idem, *W cudzym pięknie*, op. cit., s. 212.

⁹ Idem, *Dwa miasta*, op. cit., s. 8.

trzy miejsca, które łączy wspólna historia związana z doświadczeniem człowieka wypędzonego, to kolejno Lwów, Gliwice i Kraków.

Lwów to miasto nieznane pisarzowi – spędził w nim wszak jedynie cztery miesiące – ale zarazem tak często i tak usilnie powracające w cudzych wspomnieniach („opowiadano mi o niezwykle pięknym mieście, które moja rodzina musiała opuścić”¹⁰), iż stopniowo zaczyna funkcjonować w świadomości Zagajewskiego jako niedościgniony ideał i mit. Gliwice, do których rodzina Zagajewskiego przeniosła się tuż po zakończeniu wojny, wprowadzono w treść eseju jako zupełne przeciwieństwo „mitycznego wschodniego miasta”¹¹. Na zawsze pozostały one w jego cieniu („Gorsze. Mniejsze. [...] Obce”¹²). Warto zauważyć, iż samo określenie „mityczny” jest użyte nieprzypadkowo, doskonale określa bowiem charakter Lwowa w twórczości eseisty: miasto to stanowi w tym miejscu raczej ideę, nierealną wizję niż miejsce opisywane w sposób realistyczny. Otacza je aura melancholii, żalu, magii – nie sposób zaś znaleźć w nim brudnych ulic czy brzydkich, szarych zakątków. Wyjazd ze Lwowa jest cezurą w rodzinnej historii, wszystko, co wydarzyło się „przed wyjazdem”¹³, to czas mityczny, zaś atmosfera wylaniająca się z kolejnych akapitów wspomnień jest sielska i arkadyjska¹⁴. Kolejnym elementem mityzacji jest przywołanie rodzinnych zdrobnień („Aś, Myszka, Musia”¹⁵), które w takim świecie zdają się ważniejsze od oficjalnych imion, oraz usymbolicznienie zwyczajnej rodziny, która staje się „[bastionem] braterstwa”¹⁶. Ta militarno-architektoniczna metafora kojarzy się z bezpieczeństwem i niczym niezmałym trwaniem. Szczególny i wyróżniający się na tle innych miejscowości charakter Lwowa doskonale widać także we fragmencie eseju ze zbioru *Lekka przesada*, gdzie Zagajewski stosuje wyróżniający zapis „Miasto”¹⁷. Wykorzystanie dużej litery sprawia, iż rzeczownik pospolity nabiera znaczenia nazwy własnej i konkretnej, a jednocześnie nobilituje swój desygnat, jakże różny od setek zwyczajnych miejscowości. Autor, który wielokrotnie udowodniał w swojej twórczości, że realistyczne opisy miast i geograficzna wręcz precyzja nie są dla niego wyzwaniem, świadomie sięga po sakralizację rzeczywistości. Przywoływany Lwów uobecnia szczególnie paradoks pokolenia powojennego, które wychowywało się w miastach nowych, lecz żyło opowieściami o miastach dawnych – piękniejszych, lecz bezpowrotnie

¹⁰ Ibidem, s. 8.

¹¹ Ibidem, s. 141.

¹² Ibidem, s. 14.

¹³ Ibidem, s. 8.

¹⁴ Obraz Lwowa w twórczości Zagajewskiego doskonale charakteryzuje określenie Ewy Bieńkowskiej: „mit raj u dzieciennego”. Por. E. Bieńkowska, *Adam Zagajewski i transcendentcja pomarańczy, czyli jak bronić kultury*, „Gazeta Wyborcza” nr 233 (04.10.2008). Po podobną metaforykę sięga także Tadeusz Nyczek, pisząc o „raju utraconym”. Por. T. Nyczek, *Kos. O Adamie Zagajewskim*, Kraków 2002, s. 136.

¹⁵ A. Zagajewski, *Dwa miasta*, op. cit., s. 12.

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ Idem, *Lekka przesada*, Kraków 2011, s. 34, 54.

utraconych (a może: piękniejszych, *bo* utraconych?) – tęskniąc za tym, co mogło się tam zdarzyć. Zagajewski nie zamierza raczyć czytelnika przewodnikiem turystycznym po realnych ulicach – wszak i on nie mógł nimi spacerować w dzieciństwie. Zamiast tego, może jedynie snuć opowieść o fascynującym mieście, którego nie poznał, i o pełnym wrażeń życiu, „które miało tam się wydarzyć”¹⁸. Kolejne akapity eseju celowo wprowadzają więc odbiorcę w świat niemal baśniowy, którego *axis mundi* stanowi legendarny Lwów¹⁹, osnuty mgłą tajemnicy i idealizowany w elegijnych wspomnieniach tych, którzy je utracili. Można podejrzewać, że podobny, słodko-gorzki obraz jawił się przed oczyma młodego Zagajewskiego, kiedy wsłuchiwał się w pełne tęsknoty sentymentalne opowieści sakralizujących Lwów członków rodziny, sprawiające, że rzeczywistość ulic nowego miasta mieszała się z wyobrażeniami o dawnych okolicach.

Wprowadzone na zasadzie kontrastu Gliwice są miastem prowincjonalnym i nieurodzivym, nijakim i zanurzonym w codzienności, w którym nie sposób doświadczyć lwowskiej atmosfery i familiarności. „Aż dziw”, komentuje nieco ironicznie drastyczną odmienność „nowego miasta” eseista, iż „także i tutaj zdarzały się wschody i zachody słońca”²⁰, wszak rzeczywistość Gliwic – surowa i nieprzystępna – nie dorównuje mityzowanemu miastu na wzgórzach. Lwów przywodzi na myśl doskonałe i wieczne trwanie, Gliwice są przypadkowe, małe i trudno się z nimi zaprzyjaźnić. Doskonałą ilustracją tej tezy może być opisywany w szkicu *Dwa miasta casus* dziadka Zagajewskiego – dziadek nie tylko nie przyzwyczał się do Gliwic, ale nie chciał ich nawet dostrzegać, mentalnie nigdy nie opuścił Lwowa. Jak potężna musiała być to blokada psychiczna, skoro spacerując ulicami „gorszego miasta”, przenosił się on niemal automatycznie do żelaznego kapitału wspomnień: park Chrobrego stawał się Ogrodem Jezuickim, ulica Zwycięstwa – ulicą Sapięhy. Eseista zestawia tutaj miejsca pozornie podobne, a jednak diametralnie różne – wszak lwowski park wcale nie przypomina tego gliwickiego, a ulice wiecznego miasta nie znajdują swoich odpowiedników w mieście przypadku.

Ten ciekawy mechanizm „symultanicznego” postrzegania łączy się płynnie z prezentowaną charakterystyką Gliwic – miasta obcego i ciężkiego, do którego nie sposób się przywiązać i które jedynie wzmagają tęsknotę za ojczyzną. Co więcej, wśród tych, którzy pamiętają lwowskie ulice, życie w nowym mieście

¹⁸ Ibidem, s. 92.

¹⁹ Drastyczna przepaść między wyobrażeniem Lwowa a jego realnym obrazem została przez pisarza skonfrontowana wiele lat później: „[...] pojechałem do Lwowa, i tam także spotkałem obcość. [...] Znalazłem obcość w mieście, w którym się urodziłem”. A. Zagajewski, *W cudzym pięknie*, op. cit., s. 68. O nierealnym, niematerialnym obrazie Lwowa pisze także Krzysztof Biedrzycki: „Lwów [...] to tylko słowo. Nie jest rzeczywisty, jest wyobrażony”. Por. K. Biedrzycki, *Poezja i pamięć. O trzech poematach Czesława Miłosza, Zbigniewa Herberta i Adama Zagajewskiego*, Kraków 2008, s. 251 i n.

²⁰ A. Zagajewski, *Dwa miasta*, op. cit., s. 14.

wydaje się wręcz fizycznie bolesne („mama płakała chodząc jego ulicami”²¹); przeszłość zawładnęła więc ich teraźniejszością, a także położyła się cieniem na świadomości dorastającego chłopca. Młody Zagajewski przez zawilgości historii zostaje zmuszony do dorastania w mieście, z którym nie wolno się nawet spoufalić. Wspominając pobyt w Gliwicach, opisuje, iż postawą obowiązującą wśród nowo przybyłych była „wystudiowana obojętność wobec nowego miasta”²², zaś odejście od niej było traktowane właściwie jak zdrada dziedzictwa. Warto zwrócić tutaj uwagę na celowe wykorzystanie epitetu „wystudiowana obojętność”, który wskazuje na chłodne i z góry ustalone – niemal wymuszone – wyniosłe i pełne dystansu nastawienie do miasta, jakże odmienne od familiarnej czułości, którą otaczany był Lwów. Precyzyjna obserwacja pisarza, pokazująca, że odczucia wobec Gliwic nie musiały wypływać z empirycznych doświadczeń, jest oczywiście refleksją powstałą już w czasach dojrzałości. Jako dziecko przejmował po prostu ową niechęć, ucząc się od starszych członków rodziny i naśladowując ich wzorce zachowań („nie wypadało bowiem zachwycać się światem tutaj, w tym przypadkowym mieście”²³). Wczesna młodość to sytuacja bolesnego rozdarcia, ciągle balansowanie pomiędzy wpajaną tęsknotą za miastem idealnym i (również narzuconą!) niechęcią wobec nowego.

Wieloaspektowy kontrast między dwiema miejscowościami przewija się przez całość eseju: Gliwice nie tylko są pozbawione lwowskiej duchowości, lecz są także znacznie skromniejsze materialnie (doskonałą ilustracją jest tutaj przeciwstawne porównanie lwowskich skarbów i „skromnych gliwickich [mieszkań]”²⁴). Rozczarowanie nowym miastem jest tak duże, iż zdaje się wpływać nawet na doznania zmysłowe („rzeczy przywiezione pachniały inaczej niż miejscowe”²⁵), pogłębiając jeszcze bardziej przepaść między pięknym Lwowem a trywialnymi Gliwicami. Pamiątki zabrane ze Wschodu uobecniają to, co najcenniejsze – nie bez przyczyny autor określa je epitetem „arystokratyczne”²⁶ i podkreśla sentymentalny ładunek, jaki ze sobą niosły „rzadkie książki, stylowe meble”²⁷. Traktowane emocjonalnie, niczym relikwie, są one nośnikami pamięci i stoją w opozycji do rzeczy zastanych w Gliwicach – mieszczańskich, zimnych, szorstkich, niedoskonałych (Zagajewski celowo dobiera epitety odwołujące się do różnych zmysłów, tworząc plastyczną synestezję). Kontrast pomiędzy tymi grupami przedmiotów jest jednocześnie akcentowany przez użycie określeń „przedwojenne” (w stosunku do tych ze Lwowa) oraz „poniemieckie” i „socjalistyczne” (opisujących rzeczy gliwickie) – w ten sposób są one odległe nie tylko geograficznie, ale akcentują wojenną cezurę dziejową. To, co lwowskie i przedwojen-

²¹ Ibidem, s. 14.

²² Ibidem.

²³ Ibidem, s. 28

²⁴ Ibidem, s. 44.

²⁵ Ibidem, s. 23.

²⁶ Ibidem, s. 22.

²⁷ Ibidem.

ne, jest piękne, dobre i wartościowe – a zarazem odległe i niedostępne („nigdy tam nie wrócimy”²⁸) – podczas gdy przedmioty gliwickie, skażone bolesnym doświadczeniem lat wojennych i nieakceptowaną rzeczywistością powojenną, są brzydkie, ciężkie, o cierpkim zapachu. Znamienny może być tutaj opisywany przypadek sąsiada rodziny autora, który tak dalece gardził nowym miastem i porządkiem, że programowo odmawiał wychodzenia z domu i sprzeciwiał się wszelkim kontaktom z gliwicką realnością. Zagajewski, wracając po latach do czasów młodości z dużą dozą realizmu psychologicznego, opisuje dramatyczną sytuację owego sąsiada, starego człowieka „[pełnego] rozpacz i nienawiści”²⁹. Sprawia tym samym, iż także czytelnik odczuwa wyłaniające się z kolejnych zdań emocje: gorycz, rozczarowanie, bunt. Zagajewski jest doskonałym przykładem człowieka uwięzionego we własnych wspomnieniach, nieprzystającego do nowych realiów, dla którego kontrast między *locus amoenus* a boleśnie trywialnym miastem przemysłowym okazał się przepaścią, której nie zdołał przekroczyć. Obserwując te zmagania z codziennością, Zagajewski przyrównuje Gliwice do wielkiego teatru, w którym przesiedleńcy z uporem starają się odgrywać swoje lwowskie role („zwracali się do siebie per panie inżynierze, panie radco [...] uważali, że w gruncie rzeczy wciąż są we Lwowie”³⁰), odgradzając się od codzienności barierą wspomnień. Może właśnie dlatego, w nowej nieprzyjaznej scenografii, z takim namaszczeniem odnosili się do dawnych rekwizytów? Mityczne miasto stanowi więc element kompensacyjny w zbiorowej pamięci wygnanych, jest wewnętrznym azylem, stojącym ponad przeciwnościami losu i historii.

Duchowość Lwowa wyróżnia się na tle trywialności i namacalności Gliwic. Zagajewski często sięga tutaj po określenie „realność”, podkreślając twardą przyziemność miejscowości, a znaczący dobór słów eksponuje kolejny poziom różnic między wschodnim a śląskim miastem. Lwów zdaje się zawierać w sobie wszystkie zalety miasta perfekcyjnego prócz tej jednej – jest odległy, nieosiągalny. Można o nim marzyć, można za nim tęsknić, można wielbić z oddali – ale nie można w nim zamieszkać, zadomowić się, spacerować jego ulicami. Gliwice przeciwnie – ponure i przygnębiające – zdają się całkowicie pozbawione zalet, ale zapewniają przecież wygnańcom realny dom i przestrzeń do życia („to gorsze miasto ofiarowało mi jednak różne skromne dostatki, zaczynając od dachu nad głową”³¹ – zauważa rzeczowo Zagajewski). Całą narrację eseju można prześledzić jako starcie dwóch sił: marzeń i prozy życia, niedoścignionego ideału i bezdusznego realizmu. Obrazy Lwowa i Gliwic przenikają się wzajemnie, współistnieją i stanowią dla siebie – paradoksalnie – idealne dopełnienie. Autor celowo prowadzi opis tytułowych miejscowości paralelnie, tak, iż struktu-

²⁸ Ibidem, s. 24.

²⁹ Ibidem, s. 25.

³⁰ Ibidem, s. 24.

³¹ Ibidem, s. 8.

ra eseju przypomina miejskie spacery dziadka – wędrówka po ponurych ponie-mieckich przestrzeniach przeniknięta jest obrazami i wspomnieniami ze Lwowa. „Dwa miasta tańczą ze sobą”³² – podsumowuje eseista, podkreślając trudny, lecz intrygujący i nierozzerwalny związek między miejscowościami. Ich pełen burzliwych emocji taniec znajduje swoje odbicie w kompozycji utworu, która przypomina nakładanie się na siebie fotografii, kadrów pamięci z obu miejsc. Majestatyczne ujęcia Lwowa przeplatają się z fragmentarycznymi obrazami pospolitych Gliwic, nawiązując być może do równie zmiennych i gwałtownych uczuć towarzyszących młodemu Zagajewskiemu, poznającemu dwie odmienne miejskie przestrzenie.

Analizując treść szkicu, można zauważyć, że owa celowa fragmentaryczność opisów jest wpisana w przemyślaną, klamrową kompozycję. Rytm tekstu nie tylko odzwierciedla więc wewnętrzne rozdarcie „lwowsko-gliwickie”, ale także odbija dwie inne płaszczyzny czasowe: wrażenia dorastającego chłopca i refleksje dojrzałego już poety. W utworze *Dwa miasta* zakończenie nawiązuje wprost do tytułu, uzupełniając go i doprecyzowując. Zabieg ten sprawia, że narracja, chociaż bazuje na przeplatających się obrazach Gliwic i Lwowa, zachowuje spójny i przejrzysty układ. Tytułowe miasta, zestawiane kontrastowo, odległe, a jednak ścierające się ze sobą, nagle w końcowej części eseju, „rozmawiają ze sobą”³³. Opisowi towarzyszy atmosfera melancholii, a ich spotkanie autor porównuje do trudnej miłości, związku, w którym sprzeczności wzajemnie się przenikają. Owa nić porozumienia, która pojawia się między odległymi kulturowo i czasowo miejscowościami, widoczna jest jednocześnie w wyciszeniu burzliwego wcześniej rytmu narracji, które można zaobserwować właśnie w finale. Zakończenie eseju stanowi więc nie tylko klamrowe nawiązanie do tytułu, ale jest zarazem konkluzją apriorycznego prologu na temat bezdomności, którą Zagajewski charakteryzuje jako niemożność nawiązania bliskich relacji z otoczeniem. Epilog ilustruje ów teoretyczny wstęp i ukazuje przy tym, że zamiast bliskości, przywiązania i ciepła małej ojczyzny autor, stanowiący tutaj swoiste *pars pro toto* powojennego pokolenia, otrzymał „przez przypadek, kaprys losu”³⁴ dwa konkurujące ze sobą miasta, z których żadne – jedno niedostępne, drugie nie dość doskonałe – nie nadawało się, aby nawiązać z nim ten szczególnie, intymny związek. Zagajewski nie zamierza jednak pogrążyć się w niemocy – wewnętrzny spokój i pogodzenie się z losem są doskonałym przykładem tej postawy – bezdomność stanowi bowiem jedynie pewien punkt wyjścia. Lwowsko-gliwickie dorastanie nie dało autorowi poczucia zakorzenienia w małej ojczyźnie, ale jednocześnie nie odebrało mu otwartości i ciekawości innych miast i kolejnych podróży. Nic dziwnego więc, że wraz z dojrzewaniem Zagajewski dosłownie i mentalnie porzuca tytułowe miasta i wyrusza na spotkanie z nowym.

³² Ibidem, s. 60.

³³ Ibidem.

³⁴ Ibidem, s. 7.

„To jest piękne miasto. To miasto nie jest piękne”³⁵ – enigmatycznie rozpoczyna Zagajewski wielką opowieść o Krakowie, do którego skierował swoje kroki po opuszczeniu Gliwic. Autor poświęca mu obszerne fragmenty eseju *W cudzym pięknie*, sprawiając, iż krakowskie przestrzenie stają się tłem całej lektury. Antytetyczne wprowadzenie koresponduje z dalszym opisem – „Kraków, magiczny, piękny Kraków”³⁶ okazuje się miastem sprzeczności, bajecznym i ponurym zarazem, miejscem spuścizny duchowej, ale także „boleśnie [zaskoczonym] przez historię najnowszą”³⁷. Analizując semantykę owej charakterystyki, można zaryzykować hipotezę, iż miasto-hybryda niejako scala w sobie doświadczenia lwowskie oraz gliwickie – autor celowo akcentuje zarówno jego zalety, jak i wady. Nie jest to oczywiście niedościgniony Lwów, ale nie przywodzi na myśl także przygnębiającej szarości Gliwic. Sposób, w jaki Zagajewski snuje swoją wizję miasta, jest niezwykle plastyczny, a opisom nie brakuje topograficznej precyzji: autor odwołuje się do konkretnych miejsc, na przykład kościoła św. Katarzyny, ulicy Długiej. Literacka mapa miasta jest przetykana różnymi, anegdotycznymi i budzącymi uśmiech bądź melancholijnymi i przypominającymi parabolę, historiami z życia konkretnych ludzi, powracającymi we wspomnieniach pisarza. Wyważone balansowanie między fascynacją a dystansem sprawia, iż obraz miasta nabiera autentyczności. Kraków nie jest miastem idealnym, jest miejscem zwyczajnym, które posiada jednak *genius loci*. Owa niezwykła zwyczajność ujawnia się także w stylu stonowanym i wyważonym, ale okraszonym porównaniami, personifikacjami i metaforami („w alejach Plant piętrzyły się Alpy martwych liści”³⁸).

Ambiwalentny charakter miasta ujawnia się nie tylko w treści, ale także w warstwie językowej i we fragmentaryczności, na jaką pozwolić sobie może szczególnie eseistyka. Zagajewski powraca do wspomnień o Krakowie, opisując istotne z perspektywy czasu wydarzenia, ludzi, miejsca, a opowieści te przeplatają się ze sobą, nie starając się przybrać formy typowej prozy wspomnieniowej o surowej chronologii czy encyklopedycznej notatki („nie mogę być historykiem Krakowa”³⁹ – powtarza niczym manifest). Poeta zaskakuje czytelnika, sięgając po oksymorony (np. „czarna mąka”⁴⁰ jako określenie chodnika przybrudzonego węglem), zdania pełne zachwyty („wiedziałem, że jadę do pięknego miasta”⁴¹) sąsiadują z deprecjonującymi epitetami („niezgrabny i brudny”⁴²). Odwołując się jednocześnie do specyfiki eseju – gatunku, który podejmuje istotne problemy i jednocześnie dba o sztukę wypowiedzi, dopasowując staranną formę do pod-

³⁵ Idem, *W cudzym pięknie*, op. cit., s. 39.

³⁶ Ibidem, s. 21.

³⁷ Ibidem, s. 7.

³⁸ Ibidem, s. 41.

³⁹ Ibidem, s. 26.

⁴⁰ Ibidem, s. 40.

⁴¹ Ibidem.

⁴² Ibidem.

niosłej treści – można zaryzykować hipotezę, iż nagromadzenie kontrastów w warstwie stylistycznej koresponduje ze światopoglądem autora. Ten trop interpretacyjny zdaje się potwierdzać fakt, iż pomiędzy kolejne fragmentaryczne opisy Krakowa autor wplata refleksje o charakterze filozoficznym. „Wobec świata przyjąć można dwie postawy”⁴³ – wyjaśnia, zestawiając ze sobą zdania sceptyków, którzy „z radością zajmują się pomniejszaniem fenomenów życia”⁴⁴, oraz tych, którzy otwierają się na rzeczy i doznania „wielkie i niewidzialne”⁴⁵. Kontrastowe przedstawienie dwóch światopoglądowych skrajności łączy się z wielobarwnym opisem dawnej stolicy oraz z gatunkowym przesłaniem eseju. Zagajewski nie zamierza narzucać odbiorcy żadnej z postaw, nie namawia do pesymizmu ani nie reklamuje optymizmu⁴⁶.

Ukazanie Krakowa jako przestrzeni, w której króluje dualizm, podkreśla dodatkowo indywidualizm miasta, do którego dobiegają echa lwowskiej atmosfery, ale które potrafi także zaskoczyć alejami równie brzydkimi jak te gliwickie. Kolejne akapity to oscylowanie pomiędzy urokiem a codziennością, które przenikają się i uzupełniają wzajemnie. Można zauważyć w tym miejscu swoistą zmianę paradygmatu pisarskiego – obraz Krakowa wyłaniający się z esejów jest znacznie bardziej realistyczny niż idealizowany Lwów czy ukazane niemal turpistycznie Gliwice. Wnikliwy czytelnik zauważy tutaj, iż zwrot ku realizmowi łączy się jednocześnie z duchowością miasta, które Zagajewski zestawia ze świadomością dojrzewania. W przeciwieństwie do opisywanych uprzednio Gliwic, Kraków nie nosi znamion miejsca bolesnego zesłania, lecz jest wyborem, motywowanym chęcią podjęcia nauki oraz odkrycia samego miasta. Pragnienie jego poznania to zapowiedź zupełnie nowego nastawienia: do Gliwic, miejsca obcego, bo narzuconego, autor podchodził nieufnie i krytycznie, tym razem zaś udaje się na spotkanie z miejscem, które wiele ma do zaoferowania. „Za wszelką cenę znaleźć się w prawdziwym mieście”⁴⁷, motywuje swoją podróż. „Prawdziwość” Krakowa jest wielokrotnie akcentowana, to nieprzypadkowo dobrane określenie powraca w esejach, stając się niemal epitetem stałym. Realistyczny ton narracji koresponduje więc z realizmowością miasta, które stoi w opozycji do opisów mitycznego Lwowa oraz do celowo eksponującej brzydotę charakterystyki Gliwic.

⁴³ Ibidem, s. 56.

⁴⁴ Ibidem.

⁴⁵ Ibidem.

⁴⁶ Warto dodać, iż wizja świata dwoistego, pełnego przeciwieństw, powraca wielokrotnie w twórczości eseisty. Przykładem może być choćby szkic o znaczącym tytule *Świat jest rozdarty*: „Niech żyje dualizm! Trzeba go chwalić, skoro nie można się bez niego obejść”. Idem, *Dwa miasta*, op. cit., s. 155. Szerzej na temat antynomiczności w twórczości Zagajewskiego (także w kontekście jego doświadczeń bezdomności) por. A. Czabanowska-Wróbel, *Poszukiwanie blasku. O poezji Adama Zagajewskiego*, Kraków 2005.

⁴⁷ A. Zagajewski, *W cudzym pięknie*, op. cit., s. 54.

Gliwice i Kraków dzieli więc przepaść znacznie głębsza niż geograficzna odległość. Autor subtelnie akcentuje tę granicę na poziomie językowym, wplatając w kolejne akapity powtarzający się zwrot „już w Krakowie”⁴⁸, jak gdyby przyjazd tam był bodźcem do wewnętrznej przemiany. To odczytanie esejów zdaje się jednocześnie potwierdzać fakt, że stylistyczna i narracyjna dojrzałość, widoczna w opisie Krakowa, wiąże się z duchowym dojrzewaniem samego autora. Można zaryzykować hipotezę interpretacyjną, że szkice mogą być odczytane jako biograficzna opowieść edukacyjna. Lwów zasłyszany, lecz niepoznany osobiście i Gliwice przyswojone na wpół empirycznie, na wpół przez traumę wypędzonych przodków – to miasta dzieciństwa i wczesnej młodości. Kraków zaś jest wyborem człowieka wchodzącego w dorosłość. Jest miejscem, które autor odkrywa, będąc swoim własnym przewodnikiem. Jego spacerzy nie są już zapośredniczone w opowieściach dziadka, a obraz miasta nie miesza się z cudzymi wyobrażeniami. To pierwsze miasto, które autor samodzielnie oswaja, które uwolnione jest od balastu postpamięci i narzuconych uczuć – „unoszę się nad Krakowem lekko, bez wysiłku”⁴⁹. Wykorzystanie metafory lotu nie tylko podkreśla świeżość emocji, ale jednocześnie akcentuje terapeutyczną rolę Krakowa: jego duchowość i indywidualność stają się przeciwwagą dla – wykorzystując terminologię Gombrowicza – „zaszpuntowanej”⁵⁰ pamięci o Lwowie. Wiara w prawdziwość miasta-świata, do której tak Zagajewski tęsknił w dzieciństwie, zostaje odzyskana podczas spaceru nad Wisłą, a pierwotny zachwyt i radość, podkreślone zmysłowym słownictwem, wyciszają wątpliwości i ból bezdomności („schroniłem się w bramie domu przy ulicy Smoczej, niedaleko Wawelu [...] czułem radość, której jedynym źródłem [...] było to, że świat istnieje, że jest maj”⁵¹). Skoro dopiero Kraków okazuje się prawdziwy, to jak nazywać opisywane wcześniej miasta? Być może: sztucznymi, pozornymi, fałszywymi; albo raczej: nierozpoznanymi, nieoswojonymi... eseista celowo nie wyjaśnia dokładnie, jakie konotacje kryje ten epitet, pozwalając na wielość interpretacji.

Idąc tym tropem, można zauważyć kolejne różnice w stylistyce – charakteryzując czas spędzony w Gliwicach, autor często sięga po frazy akcentujące dziecięcą naiwność (np. „nie rozumiałem”⁵², „mało wiedziałem”⁵³). Zupełnie inaczej

⁴⁸ Np. „mniej wtedy rozumiałem niż kilka lat później, już w Krakowie”. Idem, *Dwa miasta*, op. cit., s. 59.

⁴⁹ Idem, *W cudzym pięknie*, op. cit., s. 18.

⁵⁰ Parafraza terminu Witolda Gombrowicza „zaszpuntowanie wyobraźni”, używanego w odniesieniu do pisarstwa Sienkiewicza oraz jego wpływu na świadomość czytelników, tak silnego, iż wyobraźnia zamyka się na inne wpływy i doznania. To właśnie ma miejsce w przypadku młodego Zagajewskiego, przesiąkniętego marzeniami o Lwowie i zamykającego się na doznania gliwickie. Por. W. Gombrowicz, *Dziennik 1953–1956*, Kraków 1988.

⁵¹ A. Zagajewski, *Lekka przesada*, op. cit., 239.

⁵² Idem, *Dwa miasta*, op. cit., s. 24.

⁵³ Ibidem, s. 25.

przedstawia się opis Krakowa, z którego wyłania się refleksja człowieka już doświadczonego. Ślady tej opozycji pojawiają się także w eseju *Lekka przesada*, w którym autor wspomina „miasto ekspresji”⁵⁴, kontrastujące z miastem milczenia, miejscem bez wyrazu, niemymi Gliwicami; śląska miejscowość charakteryzowała się wszak ciszą, nieartykułowanym bólem i tęsknotą. Wyprawę do Krakowa traktuje więc jako metaforyczną drogę do swobody wypowiedzi, myślenia, tworzenia – to podróż inicjacyjna. Nic dziwnego, że to właśnie tam rozwija się jego przygoda z poezją i dojrziała estetyka.

Pośród krakowskich ulic autor odnajduje zarówno ślady lwowskiego majestatu, jak i gliwickiej nijakości, które wydają się ze sobą współgrać („tylko urok Krakowa mógł łagodzić tę sprzeczność”⁵⁵), sprawiając, iż miasto – harmonia przeciwieństw – niesie w sobie ładunek immanentnego spokoju, który tak starał się odnaleźć. Nie można powiedzieć, aby był zwieńczeniem poszukiwań i zastąpił przemocą odebrane miasto lat dziecięcych, nie stanie się także lekiem na brak małej ojczyzny, nie cofnie biegu historii. Jednak atmosfera krakowskiej metafizyczności, ładu i bliskość tradycji są źródłem swoistego ukojenia oraz ulgi: „podziwiałem to miasto [...] znajdowałem tu nieprzerwaną przez wojnę ciągłość życia”⁵⁶. Wśród ulic i budynków przesiąkniętych aurą kultury („tu na pewno mieszka filozof, mędrzec, wybitny pisarz”⁵⁷) Zagajewski odnajduje ślady odebranego mu wcześniej poczucia bezpieczeństwa i tożsamości wynikającej ze spuścizny duchowej. Człowiek raz wyrwany z rodzinnej arkadii nie zapuści korzeni w nowym mieście. W takiej sytuacji możliwe jest jednak zakotwiczenie. Jako archetypiczną ilustrację można przywołać tutaj dwie postaci z mitologii śródziemnomorskiej – Odyseusza, który po latach tułaczki powraca do Itaki, czekającej na niego, niezmiennej i trwałej, oraz Eneasza, dla którego powrót do miasta-domu jest niemożliwy. Ci, którym doświadczenia historii najnowszej nakazały opuścić ukochane miasta, nie mogą utożsamiać się z Odyseuszem, bowiem ich ojczyzny nie trwają w oczekiwaniu na powrót wygnanych. Pozostaje im jednak wzorzec Eneasza i marzenie o tym, iż gdzieś odnajdą utracony spokój. Zagajewski sam analizuje ten paradoks, pisząc, iż określenie „wysiedlenie” jest często nazbyt absolutne i w większości przypadków winno być zastępowane słowem „przesiedlenie”⁵⁸. Wszak niejedno miasto czeka na spragnionego domu wędrowca...

Eseje Zagajewskiego to historia człowieka, który tęskni za miastem idealnym i poszukuje go. Jednakże sam autor sentencjonalnie zauważa, iż „na ogół szu-

⁵⁴ Idem, *W cudzym pięknie*, op. cit., s. 79, 83.

⁵⁵ Idem, *Dwa miasta*, op. cit., s. 176.

⁵⁶ Idem, *W cudzym pięknie*, op. cit., s. 43.

⁵⁷ Idem, *Dwa miasta*, op. cit., s. 141.

⁵⁸ Idem, *Lekka przesada*, op. cit., s. 184–185. Warto dodać, iż eksponowanie przez Zagajewskiego tego lingwistycznego paradoksu nie ma na celu umniejszania tragedii, dodaje wszak, że „niektórzy od tego umarli, od przesiedlenia”.

kamy tego, czego już nie ma”⁵⁹, i doskonale zdaje sobie sprawę, że utracone w dzieciństwie miasto nie może zostać ponownie odnalezione, podobnie jak nie wróci raz odebrane, pierwotne poczucie bezpieczeństwa. Na te słowa można spojrzeć w szerszym kontekście – wędrówka w poszukiwaniu Miasta może być traktowana jako metaforyczna wizja świata i kultury w drugiej połowie dwudziestego wieku. Utratę miasta Zagajewski zestawia z minionym doświadczeniem wojny – „wysiedleni żyją w czasach pokoju, ale noszą w sobie wojnę [...] przepaść, brak, tęsknotę”⁶⁰. Burzliwe stulecie odbiera pisarzowi Lwów i jednocześnie ład, bezpieczeństwo oraz poczucie sensu: „w dzieciństwie straciłem dwie ojczyzny”⁶¹, notuje ze smutkiem, lecz bez skargi. Strata miasta to także strata kulturowego zakorzenienia i własnej tożsamości – bezdomność, o której Zagajewski kilkakrotnie wspomina, to nie tylko rozpaczliwe poszukiwanie miejsca, to także – równie rozpaczliwa – tęsknota za zakorzenieniem. „Straciłem dwie ojczyzny” – powtarza kilka akapitów dalej, jak gdyby wracając do przerwanej wcześniej wątku, do nieukończonych wspomnień i niespełnionych marzeń – „ale szukałem trzeciej”⁶². Trzecia ojczyzna, symbolicznie powiązana z podróżą do Krakowa, to ojczyzna duchowa – zwrot w kierunku tradycji i wartości – która także zapewnia poczucie tożsamości kulturowej.

Czasy współczesne eseista traktuje jako moment wielkiego wyzwania dla myślenia, czas trudnych pytań i wyborów. Świat zaczyna jawić się jako uniwersum niekompletne, chwiejne, skażone atrofią wartości i rozczarowaniem. Ci, którzy stracili swoje domy, miasta, ojczyzny, stracili także część swojej tożsamości i z niepewnością – myśląc „o pustce, o braku, o tym, czego nie było”⁶³ – stąpają po krętych drogach współczesności. Warto rozpatrzeć tę sytuację na tle koncepcji postmodernizmu, która byt współczesnego człowieka charakteryzuje jako niepewny, fragmentaryczny, zmienny. Sięgając po metaforykę życia jako podróży, ludzkie bytowanie przyrównać można do wiecznego koczownictwa – spaceru bez celu, wędrówki bez przyszłości, przystanków bez zobowiązań. Owa charakterystyka może być analizowana wieloaspektowo, niezwykle ciekawe jest jednak samo wykorzystanie słownictwa związanego z *homo viator* jako metafo-

⁵⁹ Idem, *Dwa miasta*, op. cit., s. 14. Więcej na temat wciąż obecnego motywu podróży w twórczości poety zob. J. Klejnocki, *Bez utopii? Rzecz o poezji Adama Zagajewskiego*, Wałbrzych 2002.

⁶⁰ A. Zagajewski, *Lekka przesada* op. cit., s. 53–54.

⁶¹ „W dzieciństwie straciłem dwie ojczyzny: straciłem miasto, w którym się urodziłem [...] ale także [...] odebrany został mi łatwy, naturalny niejako dostęp do powszechnej oczywistości prawdy”. Idem, *W cudzym pięknie*, op. cit., s. 14.

⁶² Ibidem, s. 15. Warto zauważyć, iż o „braku zakorzenienia [Zagajewskiego] w aktualnej przestrzeni” Bogusława Bodzioch-Bryła pisze już we *Wstępie* do publikacji *Kapłan biblioteki. O poetyckiej i eseistycznej twórczości Adama Zagajewskiego*, wykazując następnie, iż „muzyka, poezja, filozofia, malarstwo” spełniają funkcję terapeutyczną w świadomości i twórczości poety. Por. B. Bodzioch-Bryła, *Kapłan biblioteki. O poetyckiej i eseistycznej twórczości Adama Zagajewskiego*, Kraków 2009, s. 7.

⁶³ A. Zagajewski, *Lekka przesada*, op. cit., s. 94.

ry tożsamości⁶⁴ – doskonale odpowiada to owym straconym „dwóm ojczyznom” Zagajewskiego. Ponowoczesność, do której nawiązuje także eseista, to ten moment w historii, gdy wielość zastępuje jedność, a cynizm zaczyna przenikać niepodważalne wcześniej idee. Cóż jednak po klasyku w dobie postmodernizmu? Pytanie to zdaje się nurtować samego autora, który rejestrując pogłębiającą się fragmentaryczność, analizuje współczesną rzeczywistość w szerokim kontekście tradycji i wskazuje na kluczową rolę wydarzeń minionego wieku, których rezultatem był koniec wiary w człowieka i rozum – schyłek ery optymizmu antropologicznego, początek gorzkiego sceptycyzmu. „Całości już nie ma. Była kiedyś [...] rozpadła się jak porcelanowy chiński wazon, na tysiąc kawałków”⁶⁵ – notuje swoje obserwacje. Warto dodać, iż podobna intuicja towarzyszyła także innemu, wrażliwemu na kwestie kultury, intelektualście. Zgłębiając treść esejów, można zauważyć podobieństwo pomiędzy charakterystyką współczesności nakreśloną przez Zagajewskiego a diagnozą, którą już w 1943 roku zaproponował Henryk Elzenberg:

[...] wszystkie ludzkie cuda, które kochałem – dzieła sztuki, dzieła poezji, wielkie czyny, wielkie postacie – rozsypały mi się jak perły ze sznurka. Nie łączą się już w żadną całość; wałają się tu i ówdzie; można je, każde z osobna, wziąć do ręki, oglądać, podziwiać, ale naszyjnika już nie ma⁶⁶.

Analizując obie wypowiedzi, można zauważyć paralelizm semantyczny i stylistyczny. Autorzy wykorzystują podobną metaforykę („perły ze sznurka” – „porcelanowy chiński wazon”), odnoszącą się do wartości, a także sięgają po bliźniaczo brzmiące czasowniki, akcentujące utratę owej całości („rozsypały się” – „rozpadła się”). Analogiczny charakter obu obserwacji nie tylko wskazuje na bliskość światopoglądów eseistów⁶⁷, ale uwydatnia także pewną szczególną sytuację dziejową. Wydarzenia XX wieku stawiają polskich intelektualistów wobec bolesnego bilansu, z którym niełatwo się rozliczyć i który pozostawia trwały ślad w kulturze europejskiej. Mnożą się więc hasła mówiące o końcu (świata, wartości, człowieczeństwa, nadziei), wypowiedziane z gorzkim sceptycyzmem i ironią. Opisywane przez Zagajewskiego doświadczenie braku zakorzenienia, wydziedziczenia i tęsknoty za małą ojczyzną (a więc także za tradycją,

⁶⁴ Por. także B. Bodzioch-Bryła, op. cit., rozdz. *W obcych miastach – swoich miastach*.

⁶⁵ A. Zagajewski, *W cudzym pięknie*, op. cit., s. 74.

⁶⁶ H. Elzenberg, *Kłopot z istnieniem*, Toruń 2002, s. 338. Do owej notatki Zagajewski wprost nawiązuje w szkicu „Poeta rozmawia z filozofem”. Por. A. Zagajewski, *Poeta rozmawia z filozofem*, Warszawa 2007, s. 17.

⁶⁷ Porównanie jest tym bardziej ciekawe, iż wykorzystując postać Zbigniewa Herberta jako medium, można prześledzić związek tych dwóch osobowości niemalże w świetle oddziaływania mistrz – uczeń. Herbert, który wielokrotnie podkreślał, jaką rolę dla jego rozwoju odegrał Elzenberg, stał się dla Zagajewskiego równie ważnym punktem odniesienia. Por. A. Zagajewski, *Obrona żarliwości*, op. cit., s. 97–115.

za poczuciem bezpieczeństwa) może być więc interpretowane w świetle powojennych zawirowań, indywidualnych i zbiorowych tragedii. Tę hipotezę zdaje się potwierdzać sam autor, który w eseju *W cudzym pięknie* nieprzypadkowo snuje rozważania na temat całości i jej braku na tle ruin krakowskiego Kazimierza⁶⁸.

Jednak Zagajewski nie jest intelektualistą posępnym, nihilistą pieczołowicie podzeganym w sobie pogardę dla świata. Przeciwnie, nawet opisując tragiczne wydarzenia minionego wieku, wciąż dostrzega w świecie także wartości niepoddające się zgubnemu wpływowi codzienności. W eseju *Obrona żarliwości* autor demaskuje konsekwencje historii i ponownie zestawia ze sobą dwie kontrastujące postawy – „mamy obecnie do czynienia z dwoma rodzajami umysłu: z umysłem zrezygnowanym i z umysłem poszukującym”⁶⁹. Analiza tekstów wykazuje, że pisarz wybiera poszukiwanie Miasta, które staje się także poszukiwaniem ładu. Nie zamierza poddać się rezygnacji, lecz uparcie opowiada się po stronie czynu; przyświeca mu nadzieja, iż „wstrętny eksperyment historii”⁷⁰ nie przekreśli kulturowego dziedzictwa o znacznie dłuższym rodowodzie. Choć nie można już mówić o jedności i harmonii, owe perły, które „wałają się tu i ówdzie”, nadal są istotne, a tradycja wciąż może stanowić fundament kultury i człowieczeństwa. Śledząc treść eseistyki Zagajewskiego, można zauważyć, iż odwołania do klasycyzmu, wartości utrwalone przez tradycję i dawnych tekstów kultury pojawiają się niezwykle często, każdorazowo wnosząc wiarę w sens świata. Przypominając o arcydziełach literatury, muzyki, architektury, filozofii, autor nie umniejsza tragedii dwudziestego wieku (totalitaryzm i jego następstwa – Holocaust, przesiedlenia, bezdomność), wie również, iż czytanie poezji o Lwowie nie zastąpi lwowskich ulic. Interpretacja obrazów trzech miast ilustruje ten dysonans – Kraków, w którym pisarz odnajduje spokój i zanurza się w bezpiecznym kokonie kultury, nigdy nie ukoj pamięci o stracie miasta lat dziecięcych, nigdy nie przegna do końca poczucia bezdomności. Opisując klimat krakowskich alej, Zagajewski nie odbiera uroku lwowskim zakątkom, tak jak przywołując wielkość człowieka, nie zapomina o jego małości. Obserwuje świat w holistycznym kontekście, w równym stopniu dostrzegając zarówno jego piękno, jak i mrok, wzloty i upadki. Światopogląd ten znajduje oczywiście odzwierciedlenie w całej twórczości eseistycznej, niestroniącej od tematyki trudnej i rozrachunkowej, demaskującej fatalne pomyłki historii, a jednocześnie wyrażającej głęboki szacunek dla kultury, który wyraża się nie tylko w jej znawstwie i retorycznej pochwalę, ale także w aluzjach, kryptocytatach, parafrazach. Pisząc, Zagajewski nie ucieka od historii, ale pokazuje, w jaki sposób można nabrać do niej dystansu, pragnie doświadczać swojego udziału w świecie jako

⁶⁸ Idem, *W cudzym pięknie*, op. cit., s. 72–85.

⁶⁹ Idem, *Obrona żarliwości*, op. cit., s. 145.

⁷⁰ Idem, *Dwa miasta*, op. cit., s. 178.

całości i zarazem rozbudzać „[odnowę] europejskiej pamięci”⁷¹, pamięci dojrzałej, odpowiadającej trudnym wyzwaniom. „Żyjemy, jesteśmy obdarzeni pamięcią i wrażliwością” – tłumaczy – „pamiętamy i o Mozarcie, i o Auschwitz”⁷².

IN SEARCH OF A LOST CITY. LVIV, GLIWICE AND CRACOW IN ADAM ZAGAJEWSKI'S ESSAYS

ABSTRACT

The article focuses on Adam Zagajewski's essays and his description of three cities: Lviv, Gliwice and Cracow, from the perspective of literary theory and cultural studies. The main objective is not only to present how Zagajewski characterizes those important places of his childhood and adolescence, but also to analyze their significance in a wider cultural and historical context. The introduction briefly explains the subject and provides a theoretical background with Tadeusz Sławek's definition of a city. Zagajewski's selected literary works (mainly the essays: *Dwa miasta* and *W cudzym pięknie*) are then analyzed, focusing on the images of Lviv, Gliwice and Cracow that emerge from the essays. The article confronts the image of Lviv (the perfect, yet lost city) with the description of Gliwice (a city seen as a place of exile by those who were forced to leave Lviv) and Cracow (a place Zagajewski chooses because of its history, as well as its cultural and intellectual atmosphere) to emphasize the fact that the "search of a lost city" might be read as metaphorical search of cultural identity.

KEY WORDS

Zagajewski, essay, city, postmemory, exile

BIBLIOGRAFIA

1. Biedrzycki K., *Poezja i pamięć. O trzech poematach Czesława Miłosza, Zbigniewa Herberta i Adama Zagajewskiego*, Kraków 2008.
2. Bienkowska E., *Adam Zagajewski i transcendencja pomarańczy, czyli jak bronić kultury*, „Gazeta Wyborcza”, nr 233 (04.10.2008).
3. Bodzioch-Bryła B., *Kapłan biblioteki. O poetyckiej i eseistycznej twórczości Adama Zagajewskiego*, Kraków 2009.
4. Czabanowska-Wróbel A., *Poszukiwanie blasku. O poezji Adama Zagajewskiego*, Kraków 2005.
5. Elzenberg H., *Kłopot z istnieniem*, Toruń 2002.
6. Klejnocki J., *Bez utopii? Rzecz o poezji Adama Zagajewskiego*, Wałbrzych 2002.
7. Nyczek T., *Kos. O Adamie Zagajewskim*, Kraków 2002.

⁷¹ Idem, *W cudzym pięknie*, op. cit., s. 230.

⁷² Idem, *Lekka przesada*, s. 215.

8. Olejniczak J., *Arkadia i małe ojczyzny. Vincenz – Stempowski – Wittlin – Miłosz*, Kraków 2002.
9. Przybylski R., *Et in arcadia ego: esej o tęsknotach poetów*, Warszawa 1966.
10. Sławek T., *Akro/nekro/polis: wyobrażenia miejskiej przestrzeni*, [w:] *Pisanie miasta. Czytanie miasta*, red. A. Zeidler-Janiszewska, Poznań 1997.
11. Szalewska K., *Pasaż tekstowy. Czytanie miasta jako forma doświadczania przeszłości we współczesnym esej polskim*, Kraków 2012.
12. Zagajewski A., *Dwa miasta*, Warszawa 2007.
13. Zagajewski A., *Lekka przesada*, Kraków 2011.
14. Zagajewski A., *Obrona żarliwości*, Kraków 2002.
15. Zagajewski A., *Poeta rozmawia z filozofem*, Warszawa 2007.
16. Zagajewski A., *W cudzym pięknie*, Kraków 2007.

EWA CHUDOBA

(UNIwersYTET JagIELLOŃSKI)

EWOLUCJONIZMY W ESTETYCE I ICH KONSEKWENCJE¹

STRESZCZENIE

Głównym celem artykułu jest próba przyjrzenia się nurtom w estetyce inspirowanym ewolucją Darwinowską, takim jak estetyka ewolucyjna (reprezentowana przez Denisa Duttona), estetyka pragmatyczna (reprezentowana przez Johna Deweya) i posthumanizm w estetyce (reprezentowany między innymi przez Monikę Bakkę i Wolfganga Welscha). Autorka stawia pytanie, czy da się wypracować jedną spójną estetykę ewolucyjną, obejmującą wspomniane nurty. Ich analiza przebiega na polach problemowych, takich jak natura – kultura, człowiek i sztuka. Odpowiedź na postawione pytanie badawcze może być tylko jedna: nie jest możliwe wypracowanie spójnej estetyki ewolucyjnej, ponieważ badane tendencje, mimo że posiłkują się teorią ewolucji, prezentują różne paradygmaty w podejściu do rozumienia podmiotu, natury i estetyki jako takiej.

SŁOWA KLUCZOWE

ewolucja, estetyka ewolucyjna, estetyka pragmatyczna, posthumanizm, sztuka

INFORMACJE O AUTORCE

Ewa Chudoba
Instytut Filozofii
Uniwersytet Jagielloński
e-mail: chudobae@gmail.com

¹ Bardzo dziękuję panu drowi Jerzemu Lutemu za krytyczne uwagi, które pozwoliły mi udoskonalić tekst.

Podejście ewolucjonistyczne jest jednym z najbardziej popularnych, jakie proponuje się obecnie w badaniach estetycznych. Estetyką ewolucyjną nazwano nurt, który powstawał w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku i którego ambicją stało się wyjaśnienie klasycznych pojęć estetyki europejskiej, takich jak piękno, sztuka, smak estetyczny, za pomocą wniosków, jakie sformułowała psychologia ewolucyjna, wykorzystująca badania empiryczne. Szczególne znaczenie dla jej powstania miały prace Edwarda Wilsona – twórcy socjobiologii² i Davida Bussa – twórcy psychologii ewolucyjnej³. Do głównych przedstawicieli estetyki ewolucyjnej zalicza się Ellen Dissanayake⁴ oraz omawianego poniżej Denisa Duttona.

W tekście używam pojęcia „estetyka ewolucyjna” w szerokim sensie estetyki inspirowanej teorią Darwina. Omówione zostaną ewolucjonizmy estetyczne obecne w pragmatyzmie (reprezentowanym w tekście przez Johna Deweya), posthumanizmie krytycznym (reprezentowanym przez Monikę Bakkę, Lynn Margulisi, częściowo Wolfganga Welscha) i ewolucjonizmie *sensu stricto* (reprezentowanym przez Denisa Duttona). Posthumanizm omówię poprzez przywołanie kilku stanowisk. Strategia ta podyktowana jest faktem, że posthumanizm jest najnowszą i najbardziej niejednorodną tendencją w ramach szeroko rozumianej estetyki ewolucyjnej, co wynika z wielości dążeń i wątków o dużym potencjale problemowym, które posthumanizm niejako rozsadza od środka, w wyniku czego niemożliwe jest zachowanie spójności, a tym samym wyłonienie jednego, najbardziej typowego reprezentanta bądź reprezentantki.

Wspomniane nurty nie wyczerpują tendencji ewolucyjnych w estetyce, które również posiłkowały się wnioskami płynącymi z ewolucjonizmu darwinowskiego⁵. Oprócz tego istnieją jeszcze takie nurty jak estetyka środowiskowa (Allen Carlson, Arnold Berleant) czy estetyka ekologiczna (Krystyna Wilkoszewska), które nie zostaną tutaj omówione. Na potrzeby tego artykułu przyjmuję szeroką formułę estetyki ewolucyjnej, ponieważ jest bezsporne, że estetycy posiłkowali się teorią ewolucji na długo przed wykrystalizowaniem się estetyki ewolucyjnej w jej obecnym kształcie, choć rozważania te nie przedostawały się do głównego nurtu w estetyce⁶.

Obecność estetyki ewolucyjnej w mainstreamie dzisiejszych badań estetycznych jest najbardziej rzucającą się w oczy cechą odróżniającą ją od wcześniejszych estetyk inspirujących się wynikami badań Darwina. Poprzednie estetyki,

² Por. E. O. Wilson, *Socjobiologia*, tłum. M. Siemiński, Poznań 2000.

³ Por. D. Buss, *Psychologia ewolucyjna*, tłum. M. Orski, Gdańsk 2001.

⁴ Por. E. Dissanayake, *Homo Aestheticus. Where Art Comes From and Why*, New York 1992.

⁵ Używam takiego sformułowania, gdyż istniały w historii nauki również inne ewolucjonizmy, na przykład lamarckowski, zwany lamarkizmem.

⁶ Przykładem może być Alfred Cort Haddon (1895–1940) – antropolog brytyjski, autor wydanej w 1895 roku książki *Evolution in Art*. Por. J. Luty, *Estetyka ewolucyjna*, „Biuletyn Polskiego Towarzystwa Estetycznego”, nr 18 (2), wiosna–lato 2011, s. 17.

wykorzystujące teorię ewolucji, pozostawały na uboczu dyscypliny i nie zyskały w swoich czasach należnego im statusu. Mam tutaj na myśli przede wszystkim estetykę Johna Deweya, powstałą w latach dwudziestych i trzydziestych XX wieku, która całkowicie zasymilowała teorię ewolucji Darwina.

Należy w tym miejscu zaznaczyć, że sam Darwin wprowadził elementy rozważań estetycznych w swoich pismach biologicznych. W książce *O pochodzeniu człowieka* pisał on między innymi o pięknie pawiego ogona i jego funkcjach pozabiologicznych. Nie byłby to może fakt zasługujący na uwagę, gdyby nie to, że główni zwolennicy dzisiejszej estetyki ewolucyjnej rekrutują się spośród przedstawicieli nauk biologicznych. Niewiele natomiast osób ze świata sztuki komentuje prace estetyki ewolucyjnej – sztuką od strony ewolucyjnej interesują się głównie psychologowie (Steven Pinker, Anthony Storr), zoologowie (Desmond Morris), biologowie (Jared Diamond).

Istotny dla moich rozważań pozostaje również fakt, że sama teoria ewolucji ewoluowała. Dzisiejszy powrót ewolucjonizmu do nauk humanistycznych to powrót ewolucjonizmu bogatszego o ponad stulecie badań. Dziewiętnastowieczny ewolucjonizm „kłów i pazurów” jest dzisiaj uzupełniony osiągnięciami genetyki czy przykładowo doborem krewniaczym wyrażonym w równaniu Hamiltona. Ewolucja od dawna nie jest postrzegana jako arena walki o byt. Można powiedzieć metaforycznie, że w XXI wieku humanizuje się przyrodę, podczas gdy w XIX wieku naturalizowało się człowieka.

Moim głównym problemem badawczym jest rozpatrzenie kwestii, czy istotnie można mówić o estetyce ewolucyjnej w szerszym sensie, wykraczającym poza znaczenie, jakie nurt ten wypracowuje od lat siedemdziesiątych XX wieku. Innymi słowy, rozważę, czy przyjęcie teorii ewolucji mogłoby spoić rozmaite nurty estetyczne, przedstawicielami których pozostają omawiani filozofowie i filozofki. W dalszych partiach zmierzę się z trzema podstawowymi problemami (natury – kultury, człowieka i sztuki) obecnymi w ich tekstach i postaram się odpowiedzieć na postawione powyżej pytanie.

NATURA – KULTURA

Fundamentem estetyki Deweya jest przesłanka, że życie społeczne (i kultura) oraz przyroda, innymi słowy natura i kultura, nie są dychotomiczne względem siebie. Wręcz przeciwnie, łączy je o wiele bardziej skomplikowana relacja zależności, opierająca się na tym, że kultura wyłania się z natury i jest jej kontynuacją na wyższym poziomie. Kultura bazuje na naturze, obie mają charakter ekologiczny, czyli wzajemnie na siebie wpływających „systemów”. Głównym pojęciem Deweyowskiej naturalistycznej filozofii (w tym estetyki) jest pojęcie doświadczenia, które Dewey rozumie na swój własny sposób, odbiegający od tradycji europejskiej.

Doświadczenie w filozofii i estetyce Deweya rodzi się już na poziomie życia rozumianego biologicznie. Jest ono rodzajem naturalnej (naturalistycznej) interakcji między uczestnikami życia – może zachodzić między zwierzęciem a jego otoczeniem itd. Doświadczenie różni się od innych interakcji bardziej całościowym charakterem i pewnego rodzaju systematycznością. Według Deweya cała przyroda ma charakter interakcyjny i procesualny, ponieważ takimi cechami odznacza się życie jako takie. Życie rozwija się, zmienia, ewoluuje, dąży do wytworzenia pewnych form, które zawsze są tymczasowe, aby potem zamienić je na inne. Wszystko to dzieje się w interakcyjnej sieci powiązań wielu uczestników życia.

Ważne jest w tym miejscu zrozumienie samej istoty doświadczenia, które w filozofii Deweya nie pokrywa się z rozumieniem, jakie nadali temu pojęciu przedstawiciele między innymi empiryzmu brytyjskiego, a następnie Immanuel Kant czy Arthur Schopenhauer. Doświadczenie nie zachodzi po stronie podmiotowej – innymi słowy, podmiot nie jest sprawcą doświadczenia i nie decyduje o jego przebiegu. Doświadczenie wydarza się w środowisku: czy to naturalnym, czy to na styku natury i kultury, czy w życiu społecznym, i jest nadrzędne w stosunku do jego uczestników. W procesie tym następuje wzajemne ścieranie się, dostosowywanie się uczestników, w wyniku którego możemy mówić o zajęciu doświadczenia. Zaznaczyć również trzeba, że uczestnicy interakcji, z której rodzi się doświadczenie, zmieniają się podczas jej trwania, zmianie podlega również otoczenie. Naturalistyczna estetyka Deweya bazuje na ciągłości między naturą a kulturą: z doświadczenia na poziomie biologicznym wyłania się doświadczenie w świecie *stricte* ludzkim: społecznym i w kulturze. Ciągłość ta jest jeszcze bardziej podkreślona w koncepcji posthumanizmu krytycznego, za którym opowiada się Monika Bakke. Poglądy Lynn Margulis i Wolfganga Welscha z jego kategorią *transhuman* również wpisują się w ów nurt.

Posthumanizm krytyczny wskazuje, że sztuczne oddzielenie natury od kultury jest niefunkcjonalne. Nie tylko człowiek potrzebuje natury, żeby przetrwać, ale również natura potrzebuje człowieka, ponieważ jest zniszczona przez jego działalność. Bakke stwierdza, że nie chodzi o to, aby naturę chronić, ale by ją uspołecnić i włączyć w codzienność ludzi⁷.

Natura – w tym *homo sapiens* jako gatunek – jest współpracującą ze sobą całością, co podkreśla Bakke, wykorzystując teorię seryjnej endosymbiozy (SET) amerykańskiej biologiki Lynn Margulis. Głosi ona, że bakterie są głównym motorem ewolucji i to dzięki ich aktywności powstały wszystkie gatunki roślin i zwierząt. Wszyscy – dotyczy to również człowieka – nie tylko zatem nosimy w sobie bakterie, ale jesteśmy z nich utworzeni. To bakterie tworzą i będą tworzyć nowe gatunki, również po wymarciu *homo sapiens*. To poprzez ich niewidzialną aktywność drzewo życia, czyli wizualne przedstawienie rodzajów żywych istot na Ziemi, nie jest prostym schematem, ale „splątana siecią powiązań,

⁷ Por. M. Bakke, *Bio-transfiguracje. Sztuka i estetyka posthumanizmu*, Poznań 2010, s. 59.

pulsującą strukturą, której zarówno korzenie, jak gałęzie spotykają się pod ziemią i w powietrzu, tworząc nowe niezwykle połączenia i hybrydy⁸.

Natura rozumiana jako kłącze, żeby przywołać metaforę Féliksa Guattariego i Gilles'a Deleuze'a, jest wedle posthumanizmu kulturotwórcza. Rośliny i zwierzęta nie tylko żyją, ale komunikują się, używają narzędzi, prowadzą życie społeczne – argumentuje za Elizabeth Grosz Bakke, dlatego nie powinniśmy ograniczać kultury jedynie do działalności człowieka, jak konkluduje autorka *Bio-transfiguracji*⁹. Jest to kolejny argument za tym, żeby myśleć o naturze i kulturze łącznie¹⁰.

Idąc za ciosem, przedstawiciele posthumanizmu wypracowali rozbudowaną koncepcję jakości estetycznej, która bądź co bądź jest kulturotwórcza właśnie w obszarze natury. Jako posthumanista Wolfgang Welsch proponuje estetykę transludzką. Uważa, że podstawy klasycznej estetyki europejskiej (operującej pojęciami „zmysł estetyczny”, „poczucie piękna” i „piękno”; to ostatnie jest uważane za najwyższą jakość estetyczną) zrodziły się w naturze. Wraz z obiektywnym pięknem w przyrodzie pojawiło się subiektywne poczucie piękna i ewoluowało aż do powstania estetyki cywilizacji Zachodu. Według Welscha fazy rozwoju piękna przedstawiają się następująco: piękno nieestetyczne, piękno protoestetyczne i piękno estetyczne.

Piękno nieestetyczne reprezentują organizmy stojące na niższym poziomie ewolucji niż ptaki czy ssaki, czyli bezkręgowce takie jak meduzy czy koralowce. Piękno w ich przypadku polega na epatowaniu niezwyklejmi koralami. Jest ono nieestetyczne i preestetyczne, ponieważ pojawiło się przypadkowo jako efekt uboczny pewnych reakcji chemicznych¹¹.

Kolejną fazę rozwoju estetyczności Welsch nazywa protoestetyczną. Ten rodzaj piękna opiera się na interakcyjnym mechanizmie przyciągania owadów i ptaków przez kwiaty. Kwiatostany roślin przybierają fantazyjne kształty i niecodzienne barwy po to, by zwabić owady niezbędne do zapylenia. To funduje relacyjną strukturę piękna, która zaczyna być adresowana czy dedykowana¹².

Swoją pełnię piękno ujawnia w fazie estetycznej, która jest ściśle związana z doborem płciowym. Polega on na rywalizacji między samcami tego samego gatunku o przekazanie swych genów, co jest możliwe po zapłodnieniu samicy bądź samca. Znaczenie zaczynają zyskiwać ubarwienie, upierzenie, zapach lub/i zachowanie samca. Przykładem ozdób, które przyciągają samice, jest poroże u jelenia czy ogon u pawia. Ich estetyczności Welsch nie łączy jednak z praktycznością. Rozumuje następująco: owszem, ogon przyciąga samice, mamy zatem namacalny dowód, że jest piękny, ale jednocześnie jest on potencjalnym

⁸ L. Margulis, *Symbiotyczna planeta*, tłum. M. Raszkievicz, Warszawa 2000, s. 77.

⁹ Por. M. Bakke, *Bio-transfiguracje*, op. cit., s. 64.

¹⁰ Por. ibidem, s. 60.

¹¹ Por. W. Welsch, *Estetyka zwierząt*, tłum. K. Wilkoszewska, [w:] idem, *Estetyka poza estetyką*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2005, s. 176–177.

¹² Por. ibidem, s. 177.

zagrożeniem dla jego życia, ponieważ barwne ogony sprawiają, że ptaki są lepiej widoczne dla drapieżników. Welsch, zauważając, że dobór płciowy jest w pewnej sprzeczności z doбором naturalnym, stwierdza, że piękno w naturze jest wartością autonomiczną, czyli że w świecie zwierząt mamy do czynienia z pięknem samym w sobie. Wymiar praktyczny doboru płciowego, czyli szanse na sukces reprodukcyjny, filozof nazywa użytecznością drugiego rzędu¹³. Najważniejszym bowiem punktem doboru płciowego jest oczarowanie samicy. Według Welscha w doborze tym nie chodzi o walkę między samcami, ale o zdobycie uznania samicy poprzez jej estetyczny wybór. Tak jak samce wyspecjalizowały się w tworzeniu piękna, tak samice udoskonalały przez pokolenia swój zmysł estetyczny. Mamy tutaj do czynienia z koewolucją piękna i zmysłu piękna opartą na sprzężeniu zwrotnym.

Rodzi się pytanie, czy samice przyciąga samo piękno, czy płodność i sprawność, która się za nim kryje. Welsch przychyła się do stanowiska, że samice wybierają piękno ze względów czysto estetycznych, dlatego dobór płciowy opiera się właśnie na wyborze estetycznym i stanowi trzon jego estetyki zwierząt, będącej ogniwem estetyki transludzkiej, która postuluje istnienie autonomicznych jakości estetycznych w świecie zwierzęcym i ludzkim. Estetyka człowieka jest bezprecedensowym rozwinięciem i udoskonaleniem estetyki zwierząt. Główną wadą zwierzęcego ogniwa estetyki transludzkiej jest zawężenie jej do doboru płciowego, który jest zjawiskiem stosunkowo rzadkim w przyrodzie¹⁴.

Welsch, podważając tezę Georga Wilhelma Friedricha Hegla o istnieniu nieskończonej różnicy między zwierzętami a człowiekiem¹⁵, zakłada istnienie niezależnych jakości estetycznych, które człowiek przejmie do budowania swojej specjalistycznej estetyki. Podobna perspektywa obecna jest w koncepcji Denisa Duttona, który z jednej strony, w przeciwieństwie do Welscha, podtrzymuje przepaść między naturą tworzoną przez organizmy żywe a kulturą budowaną wyłącznie przez człowieka, a z drugiej strony, podobnie jak Welsch, opowiada się za istnieniem autonomicznych jakości estetycznych – jednak już tylko w świecie człowieka.

Denis Dutton jest estetykiem, który posiłkuje się psychologią ewolucyjną w celu wypracowania swojego stanowiska, co jest o tyle istotne, że psychologia ewolucyjna zajmuje się tylko i wyłącznie człowiekiem. Dutton w podtytule swojej głównej książki *The Art Instinct* zaznacza również, że interesuje go tylko ewolucja człowieka – *human evolution*. Trudno w jego pismach znaleźć szerszą koncepcję natury czy sproblematyzowanie kwestii natura – kultura. Interesuje go ewolucja gatunku *homo sapiens* i mechanizmy adaptacyjne, które doprowadziły do takich, a nie innych jego zachowań i upodobań, w tym do powstania

¹³ Por. ibidem, s. 180.

¹⁴ Por. H. Szarski, *Łatwy ewolucjonizm dla niebiologów*, „Nauka dla Wszystkich” nr 436, Wrocław 1989, s. 40.

¹⁵ Por. W. Welsch, *Estetyka zwierząt*, op. cit., s. 173.

sztuki. Gdy pisze o naturze, to głównie w kontekście krajobrazu i tego, jak to się stało, że ludzie mają podobny gust w kwestii wyglądu landszaftów i kalendarzy. Ważnym pojęciem u Duttona jest również pojęcie natury ludzkiej, która jest czymś wrodzonym (czyli mielibyśmy u niego element natywizmu) i która decyduje o tym, że istnieje w *homo sapiens* uniwersalna dążność do uprawiania i odbierania sztuki.

U Duttona mamy do czynienia z tradycyjną dychotomią natura – kultura. Filozof nie próbuje widzieć ich jako nierozzerwalnie ze sobą związanych, tak jak robi to Bakke czy Dewey, ale proponuje nieco inne postawienie tej kwestii. W pierwszym kroku jego myślenie obarczone jest istotnie kartezjańskim balastem, który każe widzieć kulturę i naturę jako oddzielne sfery, ale już w kolejnym kroku filozof nie ma wątpliwości, że człowiek jest zarówno istotą żyjącą w naturze, jak i kulturze. Pisze: „Nie ma sensu dłużej utrzymywać, że nasze artystyczne i ekspresyjne życia są zdeterminowane tylko przez kulturę, tak jak nie ma sensu utrzymywać, że jesteśmy zdeterminowani tylko przez geny”¹⁶. I dalej: „Prawda ludzkiej sytuacji jest taka, że jesteśmy biologicznie zdeterminowanymi organizmami, które żyją w kulturze. To, że jesteśmy istotami kulturowymi jest częścią tego, co jest zdeterminowane przez nasze geny”¹⁷. Stanowisko, że człowiek jest istotą w równym stopniu określoną i przez biologię, i przez kulturę, zyskało – jak się wydaje – legitymizację w dzisiejszej nauce.

Według Duttona mamy zatem ewolucyjnie zakodowaną zdolność do tworzenia i odbierania sztuki, zdolność ta jednak realizuje się w środowisku odrębnym od natury, w kulturze. Dążność do sztuki jest jako taka instynktowna, ale funkcjonowanie sztuki, przetrwanie jej wytworów wymaga odpowiedniej kulturowej i instytucjonalnej troski. Człowiek, posiadając pewne determinanty biologiczne i kulturowe, realizuje się twórczo dzięki swojej niezwykłej wolności:

Nasze życie ludzkie jest wypośrodkowane pomiędzy naszym genetycznym zdeterminowaniem z jednej strony, i kulturowym z drugiej. Nie dotyczy to ludzkiej wolności. Dzieła artystyczne – sztuki Szekspira, powieści Jane Austen, dzieła Wagnera i Beethovena [...] znajdują się pośród tych najbardziej wolnych, najbardziej ludzkich aktów, jakie kiedykolwiek udało się dokonać. Te kreacje są najwyższym wyrazem wolności¹⁸.

Ta część koncepcji może wydawać się nazbyt romantyczna i umieszczająca sztukę w nierealnej sferze. Okazuje się bowiem, że jest ona *summa summarum* wynikiem czegoś niezależnego i niedającego się precyzyjnie określić, a człowiek dodatkowo jest istotą ponad naturą i ponad kulturą – wykracza ponad nie, unieważniając biologiczny i kulturowy determinizm, choć filozof nie precyzuje, co miałyby to oznaczać.

¹⁶ D. Dutton, *Sztuka i rzeczywistość ludzka*, tłum. J. Luty, [online], <http://www.racjonalista.pl/kk.php/s,6977> [dostęp: 8.12.2013].

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ Ibidem.

CZŁOWIEK

Dutton w kwestii tworzenia sztuki stoi zatem na stanowisku tradycji kartezjańskiej, wedle której naturę i kulturę dzieli substancjalna przepaść – są to obszary rzeczywistości ontologicznie nieprzystające do siebie. Filozof posługuje się tradycyjnym Kartezjańskim pojęciem podmiotu, którego dzieli przepaść od przedmiotu. Sztukę mogą tworzyć i percypować jedynie podmioty: ludzie posiadający ściśle określone uzdolnienia, umiejętności i określone kompetencje. Artyści to jednostki jasno wydzielone z otoczenia, górujące nad nim, mające monopol na wytwarzanie artefaktów ze świadomym zamiarem obdarzenia ich jakościami estetycznymi¹⁹. W jego koncepcji człowiek to najwyższy „produkt” ewolucji, to istota posiadająca talent tworzenia sztuki – sztuki, która wyraźnie wyróżnia go spośród innych istot żyjących. W swym ujęciu natury i człowieka Dutton jest dość tradycyjny, stąd zapewne popularność jego teorii. Jego stanowisko jednak znacznie odbiega od tego, co proponują Dewey czy przedstawiciele i przedstawicielki posthumanizmu – również posiłkujący się spuścizną Darwina.

Na pierwszy rzut oka mogłoby się wydawać, że koncepcja podmiotu u Deweya nie stoi w sprzeczności z tradycyjnym Kartezjańskim podmiotem. Tak jednak nie jest nie tylko dlatego, że nie ma u amerykańskiego filozofa choćby śladów natywizmu, ale również dlatego, że człowiek to dla niego nie *res cogitans*, lecz przede wszystkim organizm biologiczny. Człowiek w koncepcji Deweya to istota żywa (*live creature*) – podlegająca tym samym prawom, co inne istoty żywe²⁰. Jest on niezbywalną częścią przyrody: nie wykracza ponad nią ani ponad procesy w niej zachodzące. W latach trzydziestych XX wieku w estetyce był to pogląd odosobniony i nowatorski jednocześnie, który nie został należycie doceniony.

Człowiek zatem nie jest automatycznie podmiotem. Istota żywa może się ukonstytuować jako podmiot w wyniku doświadczenia zachodzącego pomiędzy nią a jakimś innym elementem rzeczywistości. Pewne doświadczenie może zatem, ale nie musi doprowadzić do tego, że spośród zmiennej natury wyłoni się na pewien czas podmiot jako działający na coś (przedmiot) agent. Człowiek u Deweya nie jest podmiotem w kartezjańskim sensie, jest istotą żywą, czyli zwierzęciem, które podlega licznym interakcjom, jakie zachodzą w jego otoczeniu. Rezygnacja z funkcjonowania w sieci interakcji, rezygnacja z uczestnictwa w procesach życia, oznacza rezygnację z istnienia. U Deweya nie funkcjonuje również kartezjańska dychotomia przedmiot – podmiot. Istoty żywe oraz przedmioty są elementami otoczenia, środowiska, podlegającymi jego prawom. Dychotomia w myśleniu Deweya rodzi się w przestrzeni między procesem

¹⁹ Por. D. Dutton, *The Art Instinct. Beauty, Pleasure and Human Evolution*, New York–Berlin–London 2009, s. 1.

²⁰ Por. J. Dewey, *Sztuka jako doświadczenie*, tłum. A. Potocki, Wrocław 1975, s. 5–25.

a jego wynikiem, doświadczaniem jako procesem a doświadczeniem jako jego efektem. Mamy tu do czynienia z osłabioną koncepcją podmiotowości i ze słabym antropocentryzmem.

Jeszcze bardziej skomplikowany obraz podmiotowości wyłania się z posthumanizmu krytycznego. Tak jak Dewey naturalizował człowieka, wskazując na jego zwierzęce cechy, tak Bakke podkreśla podobieństwo człowieka również do roślin i bakterii, a dodatkowo antropomorfizuje przyrodę, wskazując na ludzkie cechy zwierząt i roślin.

Monika Bakke proponuje koncepcję podmiotowości skonstruowaną na wnioskach teorii Lynn Margulis. Na podstawie przesłanki, że całość natury jest ze sobą nierozzerwalnie związana (tu mamy podobieństwo do Deweya, ale Bakke widzi owe zależności jako jeszcze bardziej intensywne), ponieważ rośliny, zwierzęta i bakterie żyją we wzajemnej symbiozie i uczestniczą w symbiogenezie (SET), badaczka stwierdza, że człowiek nie jest niezawisłym i niezależnym bytem, lecz podmiotem międzygatunkowym.

Ponadto Bakke przyznaje podmiotowość nie tylko człowiekowi, ale również roślinom i zwierzętom, dokonując ich rehabilitacji. Odbywa się to dwutorowo. Po pierwsze, Bakke wyzwala je z mentalnych uwikłań: z degradującej hierarchii i z wegetatywności, przyznając im posiadanie inteligencji, cielesności, sprytu, siły, uporę, aktywności oraz własności indywidualnych. Po drugie, szuka roślinnej i zwierzęcej strony w człowieku. Bakke twierdzi, że człowiek jest zwierzęciem, ale przede wszystkim jest podobny do roślin, bo dzieli z nimi pamięć ciała i zakorzenioną w ciele historię doświadczeń. W tym punkcie Bakke jest blisko wizji Deweya, który uważał, że nasze doświadczenia codzienne (manifestujące się w często wykonywanych czynnościach) posiadają zakorzenienie w ruchach ciała, które człowiek pamięta. Posiadamy swoiste motoryczne własności ciała, które umożliwiają nam wykonywanie czynności praktycznych z taką wprawą, która zapewni doznanie spełnienia (w terminologii Deweya nazywa się ono *an experience*), a na niższym poziomie gwarantuje po prostu sprawne funkcjonowanie²¹. Bez nich wszelkie skomplikowane sytuacje, wymagające wprawy, byłyby niewykonalne. Rośliny według Moniki Bakke również stają codziennie przed sytuacjami wymagającymi wprawy – reagują na zmianę światła, wilgotności, urazy mechaniczne. Wiedzą, co trzeba zrobić, żeby zdobyć pokarm niezbędny do przeżycia. Wspólne nam i roślinom jest także uzależnienie od rytmu – chociażby od dobowego rytmu dnia i nocy.

Z roślinami dzielimy ponadto zdolności komunikacyjne. Rośliny doskonale kontaktują się z otoczeniem – zwabianie ptaków, owadów czy *casus* modliszki są tego potwierdzeniem. Co więcej, eksponując kwiatostany, uwiodły rodzaj

²¹ Nasze ciało pamięta, co się robi grając na fortepianie; rośliny pamiętają, w którą stronę zwróciły liście albo wokół jakiej rośliny się oplotły. Dewey pisze: „Chirurg, gracz w golfa czy piłkarz, tak samo jak tancerz, malarz czy skrzypek muszą mieć w pogotowiu pewne motoryczne postawy ciała”. Por. J. Dewey, *Sztuka jako doświadczenie*, op. cit., s. 119.

ludzki. Rośliny kontrolują swoje ciała, mają zatem pełną władzę nad swoim życiem – jak zatem widzimy, są bardzo ludzkie. Bakke niweluje granicę między bytami biologicznymi.

Podobną perspektywę przyjmuje badaczka w podejściu do zwierząt. Szuka wspólnych elementów między zwierzętami a ludźmi. Są nimi cztery podstawowe emocje: strach, wściekłość, radość i wstręt – wspólne ludziom i ssakom. Dzielimy ze zwierzętami życie psychiczne – jego pierwotną, podstawową część. Tak jak miało to miejsce w przypadku roślin, Bakke rehabilituje zwierzęta (na podstawie tej samej przesłanki, że jesteśmy częścią symbiotycznej planety). Zauważa, że nie-ludzkość w postrzeganiu zwierząt nie ma uzasadnienia faktycznego, ale jest efektem działań kulturowych, które dzisiaj możemy i powinniśmy przełamywać.

Przyjęcie przez badaczkę teorii SET ma niebagatelne konsekwencje dla jej koncepcji podmiotowości. Bakke odrzuca kartezjańską dychotomię podmiot – przedmiot na rzecz takiej wizji, w której podmiot jest rozmyty i nie daje się ściśle wydzielić. Podmiot przestaje być umysłem, a staje się ciałem – w związku z tym badaczka nadaje podmiotowość roślinom i zwierzętom, a wręcz wszystkim istotom żyjącym. Punktem kulminacyjnym rozważań o podmiotowości jest zaproponowanie przez Monikę Bakke jej własnej koncepcji zoe-estetyki. Miała by się ona posługiwać nowym podmiotem (zoe-estetycznym), potencjalnie obejmującym wszystko, co żywe, i z tej perspektywy poddawać krytycznej refleksji sztukę i technologię posthumanistyczną. Podmiot ludzki zostaje zdecentralizowany, a podmiot jako pojęcie – maksymalnie poszerzony²². Dla tej reprezentantki posthumanizmu krytycznego perspektywa człowieka przestaje być interesująca, ważna i płodna. Z taką wizją na pewno nie zgodziłyby się Wolfgang Welsch, który mimo że szuka związków estetyki człowieka z nieludzkim światem, to nie dekonstruuje pojęcia podmiotu tak dalece i odnosi je głównie do człowieka. Welsch unika trudności w tym względzie również z innego powodu: koncentruje się po prostu na jakości estetycznej, a nie na tym, kogo lub co określiliśmy podmiotem.

SZTUKA

Wszystkie omawiane powyżej koncepcje są zgodne co do jednego: tylko potencjalne²³ podmioty uczestniczą w sztuce. W sztuce posthumanizmu rośliny, zwierzęta i ludzie są włączone w działania artystyczne na zupełnie innej zasadzie, niż było to do tej pory praktykowane w sztukach pięknych. W wypadku pragmatyzmu Deweya rodzi się pytanie o rolę zwierząt w przeżywaniu doświadczeń o dojmującej jakości estetycznej (tak Dewey rozumie sztukę). Jedyne estetyka

²² Por. M. Bakke, *Bio-transfiguracje*, op. cit., s. 232–236.

²³ Używam tutaj słowa „potencjalne”, ponieważ na gruncie teorii Deweya człowiek jest potencjalnie podmiotem, nie jest nim *ex definitione*.

Duttona w zgodzie ze swoją koncepcją podmiotowości zajmuje się odbieraniem i tworzeniem sztuki wyłącznie przez człowieka.

Bakke prezentuje sztukę, w której rośliny nie są po to, by znaleźć się na martwej naturze. W posthumanizmie są one żywą naturą, „ożywając” dzięki decyzji o rehabilitacji i nadaniu im podmiotowości. Artyści podchodzą do nich jak do adresatów swych dzieł. Posthumanizm zajmuje się sztuką, w której rośliny są partnerem działań artysty-człowieka: komponuje się dla nich interaktywną instalację dźwiękową, a nawet wchodzi się z nimi w interakcję, aby nawiązać kontakt²⁴. Artyści hodują rośliny nie dla ozdoby czy ich „umartwienia” w martwej naturze, ale żeby ukazać pełnię ich możliwości i oddać im należny szacunek²⁵.

Sztuka zwierząt porusza nieco inny obszar problemowy. Czy istotnie można mówić o sztuce słoni na zasadzie analogii do sztuki ludzi? W ujęciu posthumanizmu zwierzęta są podmiotami, więc sztuka słoni czy szympansov byłaby niejako odpowiedzią tych gatunków na sztukę ludzi. Bakke zwraca uwagę na jeden istotny problem: zwierzęta malują z inspiracji ludzi. Słoń czy małpa tworzący obraz zostali tego nauczeni przez człowieka. Jak zauważają krytycy sztuki zwierząt, zwierzęta nie tworzą w swoim naturalnym środowisku. Nasze relacje ze zwierzętami ulegają jednak przemianie, jak pokazuje Bakke. Natura wymaga uspołecznienia i zwierzęta uspołecznione, czyli włączone w tkankę życia ludzkiego, nie przestają być naturalne – taki możemy wyciągnąć wniosek z postulatów posthumanizmu. Zatem sztuka zwierząt, która byłaby wynikiem uspołecznienia, nie zaprzeczałaby ich zwierzęcości i wyjątkowości. Wśród środowisk związanych ze sztuką traktowanie na równi sztuki zwierząt i ludzi budzi opór²⁶, ponieważ podważa wyjątkowość sztuki ludzkiej. Sztuką tradycyjną, wykonaną zwyczajowymi technikami, Bakke się jednak nie zajmuje²⁷. Czyni to natomiast Wolfgang Welsch.

Filozof poddaje analizie dzieła Kazimierza Malewicza, Jeana Dubuffeta czy Waltera de Marii i dokonuje ich interpretacji pod kątem przekraczania ludzkich granic. Czerń w słynnym *Czarnym kwadracie* odsyła do transcendentnej perspektywy kosmicznej – nieskończenie ponadziemskiej. Odwrotnego zabiegu doszukuje się Welsch w malarstwie Dubuffeta, który wykraczanie poza to, co ziemskie, osiąga poprzez nowy kontakt z ziemią, ukazując w swoich obrazach jej niezależną i zagęszczoną materialność. Z kolei rzeźba de Marii pod tytułem *The 2000 Sculpture* stanowi wyzwanie dla ludzkiej percepcji, ponieważ poprzez swoją płynność wymyka się jej przyzwyczajeniom²⁸. Wykraczanie poza ludzkie

²⁴ Por. M. Bakke, *Bio-transfiguracje*, op. cit., 136–143.

²⁵ Por. ibidem, s. 144–145.

²⁶ Por. ibidem, s. 215–220.

²⁷ Omawia dzieła bio-artu – tworzone przez człowieka na żywych tkankach zwierzęcych, roślinnych lub ludzkich. Ta kategoria sztuki domagałaby się jednak osobnego opracowania w kontekście estetyk ewolucyjnych.

²⁸ Por. W. Welsch, *Sztuka wykraczająca poza granice ludzkie*, tłum. K. Guzalaska, [w:] idem, *Estetyka poza estetyką*, op. cit., s. 150–154.

granice w przypadku owych prac wykorzystujących tradycyjne techniki plastyczne (płótno, farba, kamień) samo ma swoje ograniczenia, o nieludzkości owych prac decyduje bowiem ludzki punkt oglądu. Nie można zatem mówić o pełnym wykroczeniu poza horyzont człowieka, lecz o jego poszerzeniu²⁹.

Zatem przyjęcie postawy transhumanistycznej w odbiorze sztuki tradycyjnej otwiera ją na interesujące interpretacje, jak pokazał Welsch. W posthumanizmie krytycznym, promowanym przez Bakke, zaakceptowanie podejścia ewolucjonistyczno-biologicznego i koncepcji podmiotu międzygatunkowego ma dwie podstawowe konsekwencje: po pierwsze, poszerza się *genus proximum* tradycyjnej definicji sztuki – sztuka nie będzie tylko i wyłącznie efektem świadomych działań człowieka, ale również efektem działań zwierząt i efektem współpracy człowieka z roślinami; po drugie, sztuka rozumiana jest nie tylko jako zbiór produktów i artefaktów, ale również jako procesualne działania, interakcja i doświadczenie przeżywane przez odbiorców. Te dwie konsekwencje sprawiają, że posthumanizm dobrze sobie radzi z opisem nowych tendencji w sztuce współczesnej, szczególnie bio-artu.

Podobną otwartość na proces i interakcjonizm znajdujemy w pragmatyzmie Deweya, co jest konsekwencją przyjętego przez niego ewolucjonizmu. Zacząć jednak należy od tego, że Dewey operuje nowatorskim rozumieniem terminu „sztuka”, ponieważ jest ona doświadczeniem, a nie rzeczą³⁰. Człowiek w jego koncepcji nie jest przede wszystkim odbiorcą sztuki, a produkty sztuki nie stają się automatycznie sztuką w znaczeniu sztuk pięknych. Sztuka u Deweya rodzi się ze świadomego, scalonego doświadczenia życia codziennego. Sztukę rozumie Dewey jako doświadczenie, które posiada pewną jakość estetyczną i nazywa je *an experience*. Doświadczenie to może zachodzić w sferze praktycznej (np. interakcja z ogródkiem), intelektualnej (np. poznanie teorii), emocjonalnej (np. doświadczenie klótni), moralnej (np. podjęcie ważnej decyzji) i zmysłowej (np. obcowanie z produktami sztuki). Jakość estetyczna przejawia się w tym, że owo doświadczenie jest bardziej scalone i integralne w porównaniu z innymi doświadczeniami dzięki emocji, która występuje we wszystkich jego fazach. Podczas jego trwania mamy do czynienia z ekspresją, a więc wzajemnym i celowym oddziaływaniem na siebie stron biorących udział w sytuacji³¹. Owo oddziaływanie przebiega wedle określonych reguł i niejednokrotnie wymaga zaangażowanej obecności ciała. Jako przykład podać można grającego golfistę: żeby odnieść zamierzony rezultat sportowy, musi się on stosować do ustalonych reguł, wykonywać określone ruchy ciała, które przyswoił na drodze wieloletniego treningu. Oddziaływanie, czyli ekspresja, dokonuje się między golfistą a piłką do gry oraz otoczeniem (polem golfowym). Wszystko odbywa się tak, jak ma

²⁹ Por. *ibidem*, s. 155.

³⁰ W tym miejscu uwidacznia się kolejny wydatny rys estetyki Deweya, a mianowicie jej antyinstytucjonalność.

³¹ Dewey nie pojmował ekspresji jako wyładowania emocji, tylko jako oddziaływanie stron biorących udział w interakcji. Por. J. Dewey, *Sztuka jako doświadczenie*, op. cit., s. 76–90.

się odbywać: gracz pewien jest każdego swojego ruchu. Jeśli nic nie przerwie gry, jeśli sprawia mu ona satysfakcję, jeśli osiągnie zamierzony cel itd. oraz jeśli ma poczucie osadzenia całej sytuacji w życiu codziennym (nie jest wyalienowany), to owo doświadczenie może zakończyć się uczuciem spełniania. Jeśli zatem gracz poddaje się procesowi, idzie świadomie za tym, co się dzieje, to przy zajęciu poprzednich warunków mówić możemy o doświadczeniu rzeczywistym – *an experience*.

Jest niezwykle interesujące, że modelem dla pełnej integracji człowieka z otoczeniem, z wydarzeniami i czynnościami życia codziennego są dla Deweya zwierzęta³². Zwierzę zanurzone w swoim środowisku jest wzorcem dla ludzi pragnących doznawać życia bardziej estetycznie. Przyroda z jej rytmem, ciągłymi interakcjami i możliwością doświadczeń jest dla Deweya sztuką w załączku. Bez jej uznania nie możemy zrozumieć człowieka jako istoty estetycznej, czyli pragnącej przeżyć życie w szczególny sposób. W tym miejscu rodzi się pytanie, czy jeśli cała natura jest zbiorem doświadczeń i jako taka jest sztuką w załączku, a zwierzęca jedność z otoczeniem jest wzorem dla człowieka, to czy doświadczenie *an experience* może przypaść w udziale na przykład ssakom? Zwierzęta „tworzą sztukę” poprzez to, że spełniają się w swoim otoczeniu. Doznają innymi słowy doświadczeń spełniających, jeśli ich życie zakorzenione jest w regularnym rytmie od braku do zaspokojenia, co tworzy uporządkowaną zgodność. Jedność staje się przepustką do spełniania, które zawsze posiada walor estetyczny. Powstaje również pytanie, czy zwierzęta tworzą sztukę w tradycyjnym rozumieniu tego pojęcia. Takie pytanie nie do końca jest trafne na gruncie teorii Deweya, ale w świetle podjętych problemów posthumanizmu należy je postawić. Zwierzęta na pewno nie tworzą dzieł sztuki. Dewey nie włącza do swojego horyzontu muzyki słoni czy rysunków małp. Jest to niemożliwe, ponieważ zwierzę tworzy jedność z otoczeniem, w związku z czym nie odrywa się od rzeczywistości, nie snuje refleksji i nie ma potrzeby projekcji wzruszeń na przedmioty doświadczenia³³.

Zupełnie inne problemy pojawiają się w związku z przyjęciem perspektywy ewolucjonistycznej u Duttona. Jak powiedziano, Dutton za podmioty sztuki uznaje tylko przedstawicieli jednego gatunku – *homo sapiens*, co wynika z przyjęcia tradycyjnej perspektywy kartezjańskiej: mocnego podmiotu i dychotomii natura – kultura. Głównym i najbardziej nowatorskim postulatem w rozumieniu Duttona jest naturalizacja estetyki, czyli potraktowanie sztuki jako działalności naturalnej i ujmowanie jej przy pomocy pojęć z psychologii ewolucyjnej, operującej danymi empirycznymi. Zastanawiające jest, że Dutton nie ma świadomości istnienia naturalistycznej estetyki Johna Deweya, a można stwierdzić, że to wła-

³² Por. *ibidem*, s. 24.

³³ Por. *ibidem*, s. 21.

śnie Dewey kilka dekad przed Duttonem znaturalizował estetykę³⁴. Dutton w tekście *Znaturalizujmy estetykę* wzywa estetyków do wyjaśniania upodobań estetycznych w kategoriach ewolucyjnych, zasadniczo publikacja ta niewiele jednak wnosi poza krytykę formalizmu w wydaniu Clive'a Bella³⁵.

Zasadnicza teza estetyki Duttona brzmi następująco: pęd ku wytwarzaniu sztuki jest wrodzoną właściwością umysłu ludzkiego i niezbywalną częścią jego natury. Człowiek posiada instynkt sztuki³⁶. Filozof uważa, że przyjęcie rozstrzygnięć psychologii ewolucyjnej w estetyce pozwala wyjaśnić ważne kwestie związane ze sztuką. Przede wszystkim pozwala zauważyć, że sztuka występuje pod każdą szerokością geograficzną. Dutton wysnuwa stąd wniosek, że sztuka jest uniwersalna, to znaczy genetycznie i ewolucyjnie zaprogramowana, co nie zmienia faktu, że owa naturalna dyspozycja do tworzenia i odbierania sztuki realizuje się w kulturze czy też, należałoby powiedzieć, w rozmaitych kulturach. Rozumowanie Duttona bazuje na natywizmie psychologii ewolucyjnej, postulującym istnienie wrodzonych zainteresowań, skłonności i upodobań utrwalonych przez dobór naturalny i dobór płciowy³⁷. Stało się tak dlatego, że wytwarzanie sztuki oraz skłonność ku pewnym estetycznie nacechowanym zjawiskom miały znaczenie adaptacyjne. Przykładowo, w paleolicie znalezienie mięsno-owocowego pożywienia z wodą i pożywieniem zwiększało szanse na przeżycie. Dlatego do dzisiaj ludzie mają lubić mięsno-owocowe pejzaże z wodą i zielenią. Według Duttona możemy mówić zatem o istnieniu uniwersalnego gustu estetycznego, który posiada ewolucyjne, a więc niezbywalne umocowanie.

O adaptacyjnej genezie sztuki świadczy to, że się ona podoba i sprawia przyjemność. Mechanizm przyjemności jest ściśle związany z przeżyciem (na przykład w czasach paleolitycznych jedzenie tłustego lub/i słodkiego pożywienia zwiększało szanse przeżycia, co było sygnalizowane natychmiastowym odczuwaniem przyjemności) i reprodukcją (orgazm), a zatem posiada pierwotne, instynktowne zakorzenienie. Na powyższym przykładzie, jakkolwiek wziętym z czasów prehistorycznych, widać, że Dutton zajmuje się sztuką w klasycznym rozumieniu – sztuka to coś, co się podoba i jest źródłem przyjemności. Filozof odrzuca sztukę zwierząt, możliwość generowania przez nie jakości estetycznych, jak też tezę, że przyroda jako taka jest załącznikiem sztuki. Sztuka to dla filozofa głównie dzieła sztuki, które pojmuje on zwyczajowo: sztuką są ozdoby

³⁴ Jerzy Luty – promotor i tłumacz Duttona w Polsce – proponuje, by potraktować Deweya jako swoistego protoplastę dzisiejszych estetyków ewolucyjnych, zaznaczając, że nie wykorzystywał on wyników badań empirycznych w swojej estetyce. Por. J. Luty, *Estetyka ewolucyjna: Sztuka jako adaptacja w ujęciu międzykulturowym*, „Estetyka i Krytyka” nr 21 (2/2011), s. 102.

³⁵ Por. D. Dutton, *Znaturalizujmy estetykę*, tłum. J. Luty, [online], <http://www.racjonalista.pl/kk.php?s=6870&PHPSESSID=d5p8gki0g3ot27nqorl60s9bo2> [dostęp: 8.04.2012].

³⁶ Por. D. Dutton, *The Art Instinct*, op. cit., s. 1.

³⁷ Por. D. Dutton, *Aesthetics and Evolutionary Psychology*, [online], http://www.denis-dutton.com/aesthetics_&_evolutionary_psychology.htm [dostęp: 10.04.2012].

ciała, sztuka masowa, sztuka w galeriach i muzeach – wytwory człowieka mające sprawiać przyjemność i niemające zasadniczo znaczenia praktycznego. Wydaje się również, że do sztuki Dutton zaliczyłby kicz – a więc coś, co podoba się większości, jest łatwe w odbiorze i sprawia bezpośrednią przyjemność. Jako kicz możemy zaklasyfikować omawiany przez niego pejzaż *America's Most Wanted*, który powstał po zbadaniu estetycznych upodobań ludzi³⁸.

Dutton twierdzi, że choć instynkt sztuki miał swe źródło w adaptacji, czyli przystosowaniu do warunków życia, to sztuka miała i ma nikłe znaczenie praktyczne. Posiada ona ograniczony wymiar użytkowy, funkcjonuje głównie po to, by się podobać i sprawiać przyjemność – wytwory sztuki generują piękno dla samego podobańca się. O przetrwaniu sztuki nie decyduje jednak samo jej uprawianie, ale instytucje i społeczeństwo. Dutton jest zwolennikiem instytucjonalnej wizji sztuki, w której instytucje gwarantują jej ciągłość³⁹.

W swojej koncepcji zajmuje się głównie sztuką tradycyjną, dawną, klasyczną – znaną z albumów i licznych reprodukcji. Duttona w ograniczonym stopniu interesuje sztuka najnowsza z jej palącym poszukiwaniem tożsamości i eksplorowaniem swoich granic. Stosunkowo dużo miejsca poświęca Duchampowi, jego *Fontannie* i innym *ready made*, które jednak zaliczane są obecnie do ściślego kanonu sztuki Zachodu i ich przynależność do klasyki nie bywa podważana. *Fontanna* spełnia również Duttonowskie kryteria tego, czym jest sztuka⁴⁰. Filozof zajmuje się Pierem Manzoniem – artystą konceptualnym, który zasłynął tym, że zapuszkował swoje ekskrementy i uczynił z nich dzieła sztuki. Wspomina również Tracy Emin czy Johna Cage'a⁴¹. Rozważania Duttona, nawet jeśli włącza w nie twórców współczesnych, koncentrują się na sztuce tradycyjnej i niewzbudzającej obecnie żadnych kontrowersji.

Najbardziej zastanawiające jest to, że Dutton nie zauważa, jak palące zmiany zaszły w sztuce po II wojnie światowej i zdaje się nie dostrzegać, że wartości awangardowe są zupełnie innymi wartościami niż te promowane przez sztukę dawną (powtórzmy: Duchamp podpada pod Duttonowskie uniwersalne kryteria sztuki jako takiej). Tym, co moim zdaniem przeważa na rzecz argumentu, że Dutton myśli w tradycyjny sposób, jest fakt, że postrzega on sztukę statycznie jako konkretne wytwory. W jego tekście nie ma słowa o tym, jak sztuka zmieniła się ze skoncentrowanej na efekcie i rzeczy w taką, która skupia się na proce-

³⁸ Pejzaż ten został namalowany przez Komara i Melamida z przewagą kolorów niebieskiego i zielonego. Scena oprócz przedstawienia natury ukazuje zadowolone dzieci, George'a Washingtona itd. Można powiedzieć, że trudno znaleźć lepszy przykład bezguścia. Por. D. Dutton, *The Art Instinct*, op. cit., s. 13–14.

³⁹ Dutton wymienia w swojej książce dwanaście kryteriów, które musi spełniać sztuka. W tekście przedstawiam jedynie wybrane, takie jak instytucjonalny charakter sztuki. Por. D. Dutton, *The Art Instinct*, op. cit., s. 52–59.

⁴⁰ Por. ibidem, s. 196–200.

⁴¹ Por. ibidem, s. 242.

sie i trwaniu⁴², a ta właśnie jakość odróżnia sztukę dzisiejszą od tradycyjnej. Dutton nie problematyzuje tej sprawy, skupiając się na sztuce pojmowanej jako wytwory i zwięźczenie pewnych działań. Nie widzi również zwrotu somatycznego i zatarcia granic pomiędzy nadawcą a odbiorcą sztuki. O tradycjonalizmie Duttona świadczy ponadto przywiązanie do dawnych kategorii dyskursu o sztuce, takich jak choćby wielkość (*greatness*), której poświęcił ostatni rozdział swojej książki – kategoria ta w starciu ze sztuką współczesną traci swoją funkcjonalność.

Dla Duttona mówienie o sztuce zwierząt jest nieporozumieniem i niezrozumieniem istoty sztuki jako działalności wysublimowanej, dostępnej jedynie człowiekowi. Nie dziwi zatem najmniej intuicyjna kwestia w jego estetyce – rozerwanie estetyczności i praktyczności. Dutton mówi o pięknie i podobańcu się ze względu na samo piękno i podobać. Co prawda pierwotnie włączone one były w procesy związane z przeżyciem i rozrodem, ale umocniło to jedynie instynkt sztuki jako chęć otaczania się bezinteresownym pięknem. Piękno dla samego piękna istniało według Duttona u samych początków ludzkich społeczności i nie było w żaden sposób związane z codziennością. Zimne szczyty sztuki, parafrazując Clive'a Bella, miały dawać od niej wytchnienie.

WNIOSKI

Każda z omówionych wyżej koncepcji estetycznych ma swoje mocne i słabe strony. Nie sposób zaprzeczyć, że estetyka ewolucyjna Duttona, opierająca się na pojęciu przyjemności jako czymś stałym i kluczowym dla zrozumienia człowieka i jego upodobań, będzie sobie doskonale radzić ze sztuką masową, sztuką powszechnie uznaną i tradycyjną, kierującą się określonymi zasadami powstawania. W istocie estetyka Duttona, koncentrująca się na tym, co wspólne i stałe dla ludzkości jako gatunku, który ma za sobą długą historię, jest funkcjonalnym narzędziem do interpretowania *mainstreamu* sztuki i jej niekwestionowanych paradygmatycznych przypadków⁴³.

Kłopotliwe wyjątki i dziwne marginalia, takie jak bio-art czy sztuka zwierząt, które choć są modne teraz, nie posiadają umocowania w przeszłości i przyzwyczajeniach odbiorczych, będą zgrabnie pasować do analiz proponowanych przez posthumanizm krytyczny. Słabością tego nurtu jest nie tylko brak koherencji, wielość wątków, ale również bezradność w stosunku do sztuki człowieka wykonywanej tradycyjnymi technikami, która nadal stanowi większość produk-

⁴² Por. T. Pawłowski, *Wartości estetyczne awangardy*, [w:] idem, *Wartości estetyczne*, Warszawa 1987, s. 213–222, 229–242.

⁴³ Por. J. Luty, „Niekwestionowane paradygmatyczne przypadki”. *Uniwersalizm i naturalizm w poglądach estetycznych Denisa Duttona*, [w:] *Czy/Jak sztuka przeżyła swoją śmierć?*, red. R. Różanowski, Wrocław 2011.

cji w ramach sztuki instytucjonalnej. Sztuka człowieka stanowi tabu w posthumanizmie krytycznym, a ci, którzy tabu przełamali (jak Welsch), ujawniają tylko, przed jakimi trudnościami staje posthumanizm, gdy w obrębie jego rozważań pojawia się człowiek. Co więcej, nurt ten ma poważne problemy z ujmowaniem człowieka jako podmiotu i zdaje się nie dostrzegać, że wszelkie analizy i rehabilitacje istot żywych dokonywane są przez badaczy-ludzi. Posthumanizm krytyczny nie potrafi sobie poradzić również z faktem, że integralność cywilizacji Zachodu budowana była od czasów starożytnej Grecji na dystansie wobec natury, jak też z tym, że owa integralność pozwala dziś posthumanizmowi dokonywać rehabilitacji wszystkiego, co żywe. Gdyby jej nie było, człowiek nadal zajmowałby się jej budowaniem, czyli ujarzmianiem natury. W obecnej sytuacji gatunek ludzki może pochylić się nad przyrodą. Próby antropomorfizowania natury mogą jednak zaszkodzić relacji człowieka z naturą, ponieważ nie stanie się ona nigdy ludzka i nigdy nie będzie funkcjonować wedle ludzkich praw i postulatów.

Estetyka Deweya, naturalizująca człowieka i nieprzyzwalająca na antropomorfizację natury, sprawdza się w interpretowaniu sztuki pozainstytucjonalnej, sztuki rozumianej jako doświadczenie ludzkiej codzienności. Naturalnym środowiskiem ludzkim jest przyroda wraz z tym to, co człowiek wytworzył wokół siebie, zatem doświadczenia w ich obrębie mogą być sztuką rozumianą jako sztuka życia. Teoria estetyczna Deweya, ze słabą koncepcją podmiotu, kładzeniem nacisku na procesualność i wzajemne oddziaływanie oraz wrażliwość na naturę i zwierzęta, dobrze sprawdza się w komentowaniu sztuki współczesnej zorientowanej na działania performatywne, przede wszystkim jednak odpowiada na nowe potrzeby w estetyce, a mianowicie badanie jakości estetycznych poza sztuką, w samym życiu codziennym, naturze i przestrzeni publicznej. Z takim zadaniem pragmatyzm Deweya odnowił się jako fundament somaestetyki Shustermana.

Na koniec pozostaje odpowiedzieć na pytanie, czy możliwe jest mówienie o estetyce ewolucyjnej w szerszym sensie – takim, który skupiałby przedstawicieli dyscypliny wykorzystującej do swoich badań osiągnięcia teorii ewolucji. Wydaje się, że nie da się udzielić innej odpowiedzi niż negatywna. Różnice pomiędzy poszczególnymi „ewolucjonistami” są tak duże, że nie sposób włączyć ich do jednego nurtu. Każdy z nich w inny sposób czerpie z teorii ewolucji. Najważniejszym jednak wnioskiem pozostaje to, że wybór ewolucjonizmu jako sposobu nowego ujęcia estetyki bynajmniej nie musi wpływać na odnowienie tej dziedziny.

Nie ulega wątpliwości, że w obecnym, całym czas kryzysowym stanie sztuki estetyka potrzebuje nowych inspiracji spoza swojego pola badawczego. Niestety, dla badaczy niezorientowanych w problemach sztuki najnowszej przyjęcie ewolucjonistycznej perspektywy nie oznacza sformułowania oryginalnych wniosków na gruncie teorii sztuki. Do takich niestety należy zaliczyć projekt Duttona. Najciekawiej prezentują się propozycje Deweya, Bakke i Welscha,

przede wszystkim dlatego, że nawiązują dialog ze sztuką dzisiejszą. Niestety Dewey nie został zauważony przez żadnego estetyka ewolucyjnego, chociaż naturalizm jego estetyki jest fundamentem całej teorii sztuki jako życia. Posthumanizm krytyczny, którego reprezentantką jest Bakke, jawi się natomiast jako nurt nazbyt radykalny, który pragnie zaprzepaścić klasyczne zdobycze kultury Zachodu. Sam Welsch porzucił perspektywę szukania tego, co w sztuce transludzkie, na rzecz bio-artu.

Zaznaczając, że estetyka ewolucyjna może funkcjonować jedynie w wąskiej formule, która została wypracowana w latach siedemdziesiątych, osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XX wieku, należy podkreślić, że inspiracje ewolucjonistyczne istniały w estetyce od momentu stworzenia teorii ewolucji przez Darwina. Należy również zwrócić uwagę na to, że estetyka ewolucyjna w ujęciu Duttona nie jest jedynym obszarem badań estetycznych, który wykorzystuje osiągnięcia biologii.

EVOLUTIONARY INSPIRATIONS IN AESTHETICS AND THEIR CONSEQUENCES

ABSTRACT

The main purpose of the text is to explore the three trends in aesthetics inspired by Darwinian thinking: evolutionary aesthetics (represented by Denis Dutton), pragmatist aesthetics (represented by John Dewey) and posthumanism in aesthetics (represented by a number of scholars – including Monika Bakke and Wolfgang Welsch). The author tries to answer the question if one could possibly formulate a single evolutionary aesthetics *sensu stricto*, encompassing all the three trends pointed out above. Those three perspectives are analyzed in the fields as follow: the nature-culture opposition, and the relation between a human being and art. The answer to the main question must be negative as there is no possibility of describing one comprehensive evolutionary aesthetics.

KEY WORDS

evolution, evolutionary aesthetics, pragmatist aesthetics, posthumanism, art

BIBLIOGRAFIA

1. Bakke M., *Bio-transfiguracje. Sztuka i estetyka posthumanizmu*, Poznań 2010.
2. Bakke M., *Florofilia jest legalna!*, „Czas Kultury” 2008, nr 5.
3. Bakke M., *Między nami zwierzętami*, „Teksty Drugie” 2007, nr 1/2.
4. Bakke M., *Nieantropocentryczna tożsamość?*, [w:] *Tożsamość, ciało, władza*, red. A. Gwóźdź, Katowice 2006.

5. Bakke M., *Post-antropocentryczne ciała: symbionty, protezy, liminalne życia*, „Kultura Współczesna” 2009, nr 1.
6. Buss D., *Psychologia ewolucyjna*, tłum. M. Orski, Gdańsk 2001.
7. Carroll J., *Adaptacyjna funkcja sztuki – alternatywne hipotezy ewolucyjne*, „Dialogi o Kulturze i Edukacji” 2012, nr 1.
8. Darwin K., *O pochodzeniu człowieka*, tłum. S. Panek, Warszawa 1959.
9. Darwin K., *O powstawaniu gatunków*, tłum. S. Dickstein, J. Nusbaum, Warszawa 1955.
10. Darwin K., *O wyrazie uczuć u człowieka i zwierząt*, tłum. Z. Majlert i K. Zaćwilichowska, Warszawa 1959.
11. Darwin K., *Podróż na okręcie „Beagle”*, tłum. K. Szarski, Warszawa 1959.
12. Descartes R., *Rozprawa o metodzie*, tłum. W. Wojciechowska, Warszawa 1981.
13. Dissanayake E., *Homo Aestheticus. Where Art Comes From and Why*, New York 1992.
14. Dewey J., *Sztuka jako doświadczenie*, tłum. A. Potocki, Wrocław 1975.
15. Dutton D., *Aesthetics and Evolutionary Psychology*, [online], http://www.denisdutton.com/aesthetics_&_evolutionary_psychology.htm [dostęp: 10.04.2012].
16. Dutton D., *Sztuka i rzeczywistość ludzka*, tłum. J. Luty, [online], <http://www.racjonalista.pl/kk.php/s,6977> [dostęp: 8.12.2013].
17. Dutton D., *The Art Instinct. Beauty, Pleasure and Human Evolution*, New York–Berlin–London 2009.
18. Dutton D., *Znaturalizujemy estetykę*, tłum. J. Luty, [online], <http://www.racjonalista.pl/kk.php?s=6870&PHPSESSID=d5p8gki0g3ot27nqorl60s9bo2> [dostęp: 8.04.2012].
19. Gutowski P., *Między monizmem a pluralizmem. Studium genezy i podstaw filozofii Johna Deweya*, Lublin 2002.
20. Haraway D., *When Species Meet*, London, Minneapolis 2008.
21. Kołakowski L., *Filozofia pozytywistyczna*, Warszawa 2003.
22. Luty J., *Denis Dutton (1944–2010)*, „Studia Philosophica Wratislaviensa” 2011, VI 1.
23. Luty J., *Estetyka ewolucyjna*, „Biuletyn Polskiego Towarzystwa Estetycznego” 2011, nr 18 (2).
24. Luty J., *Estetyka ewolucyjna: Sztuka jako adaptacja w ujęciu międzykulturowym*, „Estetyka i Krytyka” 2011, nr 21 (2).
25. Luty J., „Niekwestionowane paradygmatyczne przypadki”. *Uniwersalizm i naturalizm w poglądach estetycznych Denisa Duttona*, [w:] *Czy/Jak sztuka przeżyła swoją śmierć?*, red. R. Różanowski, Wrocław 2011.
26. Margulis L., *Symbiotyczna planeta*, tłum. M. Ryszkiewicz, Warszawa 2000.
27. Pawłowski T., *Wartości estetyczne awangardy*, [w:] idem, *Wartości estetyczne*, Warszawa 1987.
28. Perricone Ch., *The Influence of Darwinism on John Dewey’s Philosophy of Art*, „Journal of Speculative Philosophy” 2006, Vol. 20, No. 1.
29. Pinker S., *The Language Instinct: the New Science of Language and Mind*, London 1994.
30. Szarski H., *Łatwy ewolucjonizm dla niebiologów*, Wrocław 1989.
31. Vetulani J., *Mózg a sztuka*, „Wszechświat” 2009, nr 110.
32. Welsch W., *Estetyka zwierząt*, tłum. K. Wilkoszewska, [w:] idem, *Estetyka poza estetyką*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2005.
33. Welsch W., *Sztuka wykraczająca poza granice ludzkie – ku postawie transludzkiej*, tłum. K. Gućzalska, [w:] idem, *Estetyka poza estetyką*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2005.
34. Wilkoszewska K., *Biological, Social and Cultural Dimensions of Art in Pragmatist Aesthetics*, „Annales for Aesthetics” 2010–2012, Vol. A.
35. Wilkoszewska K., *Estetyka pragmatyczna*, [w:] *Estetyki filozoficzne XX wieku*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2000.

36. Wilkoszewska K., *Nowe inspiracje w estetyce drugiej połowy XX wieku*, [w:] *Estetyki filozoficzne XX wieku*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2000.
37. Wilkoszewska K., *Sztuka jako rytm życia*, Kraków 1988.
38. Wilson E. O., *Socjobiologia*, tłum. M. Siemiński, Poznań 2000.

JUDITH ESTER COHN LEVI

(UNIwersytet Warszawski)

*KIDUSZ HASZEM I KIDUSZ HACHAIM W ŻYDOWSKIEJ
MYŚLI SYJONISTYCZNEJ I RELIGIJNEJ NA PRZYKŁADZIE
ELIE WIESELA ORAZ RABINA EFRAIMA OSHRY'EGO*

STRESZCZENIE

W niniejszym artykule, poświęconym teologicznemu i filozoficznemu zagadnieniu Holokaustu w kontekście *Kidusz HaSzem* i *Kidusz HaChaim*, zajmuję się badaniem problematyki ludzkiego cierpienia, kar za grzechy dotyczących naród żydowski oraz boskiej sprawiedliwości. Najważniejsze kwestie to męczeństwo i heroizm ludu Izraela w gettach i obozach zagłady. Piszę o etnicznym i religijnym pojęciu śmierci i męczeństwa w czasach Holokaustu. Porównuję różne postawy życiowe. Jako przykłady wybrałam dwie postaci: ortodoksyjnego rabina z kowieńskiego getta oraz Elie Wiesela, świeckiego syjonistę ocalałego z Holokaustu, więźnia Auschwitz i Buchenwaldu.

SŁOWA KLUCZOWE

Kidusz HaSzem, *Kidusz HaChaim*, Holokaust, Izrael, Żydzi, antysemityzm, męczeństwo, heroizm, Tora, prawo żydowskie

INFORMACJE O AUTORCE

Judith Ester Cohn Levi
Wydział Filozofii i Socjologii
Uniwersytet Warszawski
e-mail: judithester7777@gmail.com

Uświęcenie Imienia Bożego (*Kidusz HaSzem*) odgrywa bardzo ważną rolę w żydowskiej tradycji i myśli teologicznej. W zależności od kontekstu może ono oznaczać: heroiczną śmierć, etyczne postępowanie, wierność przykazaniom, przyzwoitość, miłość do innych ludzi.

Na zgromadzeniu rabinicznym w Lod (Lydda) w II w. n. e. uchwalono, że człowiek winien spełnić *Kidusz HaSzem*, tj. poświęcić własne życie, kiedy jest zmuszony do bałwochwalstwa, zakazanego współżycia płciowego i zabójstwa (Sanh. 74a), natomiast w przypadku zmuszania do złamania innych nakazów, jedynie wtedy, gdy odbywa się to publicznie, tzn. w obecności przynajmniej 10 żydowskich mężczyzn (minjan)¹.

Zgodnie z Prawem Żyd lub Żydówka ma obowiązek wybrać śmierć, kiedy przedstawiciele świata pogańskiego, muzułmańskiego oraz chrześcijańskiego groźbami i torturami wymuszają zaparcie się wiary przodków, domagają się czczenia obcych bogów oraz popełniania czynów niemoralnych.

Trwają dyskusje między rabinami i autorytetami halachicznymi, jakie postępowanie, rytuały i obrzędy można uznać za odejście od judaizmu oraz przyjęcie innej religii. Żydzi stanowili społeczność bardzo zróżnicowaną pod względem kulturowym i obyczajowym. Według terminologii obowiązującej w III Rzeszy oraz krajach okupowanych Żydem był każdy, kto miał wśród swoich przodków co najmniej jednego żydowskiego dziadka lub żydowską babkę. Konwersja na chrześcijaństwo nie dawała nawet najmniejszych szans na uniknięcie śmierci. Miliony żołnierzy Wehrmachtu, agentów SS, przedstawiciele gestapo i personelu obozów zagłady, a także donosiciele na ich usługach, doskonale wiedziały, jak identyfikować potencjalne ofiary. Saul Friedländer w pracy *Czas eksterminacji. Nazistowskie Niemcy i Żydzi 1939–1945* napisał, że szczególnie trudny był los Żydów ortodoksyjnych:

Ulubionymi ofiarami — ze względu na charakterystyczny wygląd i ubiór — stali się Żydzi ortodoksyjni. Oprawcy prześcigali się w pomysłach na gnębienie swoich ofiar: używano ich w roli tarcz strzelniczych, zmuszano do smarowania się kałem, kazano im skakać, śpiewać, czołgać się, wycierać ekskrementy talesami (chustami modlitewnymi), tańczyć wokół ognisk z płonących rodaków i ksiąg modlitewnych².

Jednak istnieli Żydzi, którzy dochowali wierności tradycji mimo wielu cierpień i upokorzeń, a wiara nie była dla nich ciężkim brzemieniem, lecz oparciem.

W niniejszym artykule prezentuję dwie postacie, które przeżyły Szoah: ortodoksyjnego rabina Efraima Oshry'ego oraz działacza syjonistycznego Elie Wie-

¹ *Nowy Leksykon Judaistyczny*, red. J. H. Schoeps, tłum. S. Lisiecka, Z. Rybicka, E. Ptaszyńska-Sadowska, Warszawa 2007, s. 440.

² S. Friedländer, *Czas eksterminacji. Nazistowskie Niemcy i Żydzi 1939–1945*, tłum. S. Kupisz, A. M. Nowak, K. Masłowski, Warszawa 2010, s. 63.

sela z rodziny chasydzkiej, który na skutek traumatycznych przeżyć w obozie koncentracyjnym Auschwitz odszedł od wiary przodków i zaczął kwestionować sens obrzędów żydowskich. Różnice pomiędzy tymi dwoma przedstawicielami świata żydowskiego zamierzam rozpatrywać w kontekście *Kidusz HaSzem* i *Kidusz HaChaim*. Z pewnością owi myśliciele różnią się między sobą sposobem odbierania doświadczenia religijnego, postawą wobec ogromu zbrodni, niesprawiedliwości i cierpień niewinnych. Jednakże pointa ich rozważań jest taka sama: życie ludzkie jest najważniejsze.

Rabin Oshry przeżył wojnę i postanowił spisać responsa swojego autorstwa, nadając dziełu tytuł *Responsa from the Holocaust*³ (Responsa z czasów Holocaustu). Duchowny poruszał niemal wszystkie tematy związane z judaizmem, takie jak zasady dotyczące kultu religijnego i obchodzenia świąt żydowskich w okresie terroru, korzystanie z mykwy, przymusowa prostytutka, czystość małżeńska, kanibalizm, błogosławieństwa na okoliczność śmierci męczeńskiej i pracy niewolniczej; nie istniały zagadnienia i problemy halachiczne, o których uczony by nie napisał. Na kartach pracy rabina Oshry'ego można znaleźć piękny obraz życia codziennego i religijnego społeczności żydowskiej zagrożonej eksterminacją, która mimo nędzy, głodu, prześladowań chciała dochować wierności Bogu i tradycji. Dramatyczne doświadczenie Holocaustu całkowicie zmieniło znaczenie słowa *Kidusz HaSzem*.

Paweł Śpiewak w pracy *Teologia i filozofia żydowska wobec Holocaustu*⁴ zrelacjonował responsa rabina Oshry'ego. Jest to przejmujący opis dramatycznych sytuacji życiowych i bardzo trudnych wyborów moralnych, na przykład pacjentów w szpitalu w getcie, dochowujących postu w Jom Kippur pomimo nalegań rabina Oshry'ego, aby jedli dla poratowania zdrowia i podtrzymania się przy życiu, lub studentów jesziw i szkół religijnych uczących się Tory i modlących się mimo świadomości grożącej im za to śmierci. Duchowy przywódca społeczności kowieńskich Żydów nie zmuszał wiernych do heroizmu, lecz namawiał do uświęcania Imienia poprzez przestrzeganie tradycji na tyle, na ile nie zagrażało to życiu. Czy można namawiać do męczeństwa w sytuacji, kiedy ofiary nie mają wyboru i giną ze względu na to, jaki system aksjologiczny i religijny reprezentują? Przodkowie ofiar Holocaustu ginęli, ponieważ nie chcieli wyrzec się judaizmu. Wiedzieli, że jedynie ich postawa moralna i religijność mogły ocalić żydowskie dziedzictwo narodowe przed unicestwieniem ze strony świata greckiego, rzymskiego, chrześcijańskiego i muzułmańskiego. Heroiczna śmierć za wiarę była wówczas świadomym wyborem, Żydzi mogli jej uniknąć, gdyby tylko podporządkowali się żądaniom oprawców. Podczas drugiej wojny światowej już nie mieli takiej możliwości, wszyscy zostali skazani na zagładę niezależnie od deklarowanych przekonań religijnych. Zdaniem rabina Oshry'ego

³ Por. E. Oshry, *Responsa from the Holocaust*, New York 2001.

⁴ Por. *Teologia i filozofia żydowska wobec Holocaustu*, red. P. Śpiewak, Gdańsk 2013, s. 129.

sama deklaracja w paszporcie o przynależności do Kościoła katolickiego nie była bałwochwalstwem ani aktem apostazji, jeśli Żyd żył pobożnie i koszernie. Kohen, który dokonał konwersji na chrześcijaństwo, a chciał później powrócić do judaizmu, nie tracił przywilejów, wynikających z bycia członkiem rodu kapłańskiego, mógł błogosławić kongregację oraz cieszyć się szczególnym uznaniem społeczności.

Tradycja żydowska zna liczne przypadki wyboru *Kidusz HaSzem* nawet w obliczu śmierci, tortur, niesprawiedliwości. Wiedział o tym bardzo dobrze Elie Wiesel, węgierski Żyd, urodzony w pobożnej rodzinie chasydzkiej w Sighet w Transylwanii na terenie ówczesnych Węgier, obecnie profesor nauk humanistycznych Uniwersytetu w Bostonie, wybitny autorytet naukowy w dziedzinie badań nad Holocaustem, pisarz, dziennikarz, laureat Pokojowej Nagrody Nobla, działacz syjonistyczny oraz społeczny. Profesor Wiesel został deportowany wraz z całą rodziną ze swojej rodzinnej miejscowości Sighet do obozu koncentracyjnego Auschwitz. Jego przeżycia oraz przemyślenia znacząco różniły się od refleksji rabina Oshry'ego. Wiesel stał się przedstawicielem świeckiego syjonizmu, rozczarował się postawą *HaSzem*, przeżywał strach, gorycz i opuszczenie. W dziele autobiograficznym *Noc*⁵ pisał o tragicznym położeniu Żydów na Węgrzech w okresie przed deportacją do Auschwitz. Autor zaznaczył, że mimo represji ze strony okupanta życie religijne było nadal bardzo intensywne, Żydzi wychwalali Pana w ucisku: „Zbieraliśmy się w domach prywatnych: nie należało prowokować Niemców. Mieszkanie niemal każdego rabina stało się domem modlitwy”⁶. To, co w normalnych warunkach było wypełnianiem micwot, w czasach drugiej wojny światowej stanowiło akt *Kidusz HaSzem*, gdyż przestrzeganie Halachy podczas Holocaustu było prawdziwym heroizmem. Niemieckie władze okupacyjne surowo zakazywały Żydom jakiegokolwiek działalności religijnej, oświatowej oraz kulturalnej. Jednakże i to nie zmotywowało mieszkańców Sighet do emigracji, nie wywoływało u nich uczucia grozy oraz strachu. Żydzi zostali stłoczeni w getcie, cieszyli się, że przebywają blisko siebie i nie muszą znosić obecności swoich sąsiadów i znajomych: „Nie musieliśmy więcej oglądać wrogich twarzy, spojrzeń przepelnionych nienawiścią. Lęk i cierpienie miały się ku końcowi. Żyliśmy pośród Żydów, pośród braci”⁷. Władze okupacyjne bardzo dbały o to, aby ofiary nie dowiedziały się prawdy na temat miejsca przesiedlenia, naziści ściśle współpracowali z policją węgierską i żydowską. Rada Żydowska z getta w Sighet nadzorowała przebieg deportacji, większość podróżnych nie wierzyła, że przesiedlenie oznacza śmierć w komorze gazowej.

Żydzi z Sighet łudzili się, że po przyjeździe zostaną skierowani do pracy, i nie przyjmowali do wiadomości, że okupant zamierza ich wymordować; uwa-

⁵ Por. E. Wiesel, *Noc*, tłum. E. Horodyska, Oświęcim 1992, s. 15–16.

⁶ *Ibidem*, s. 14–15.

⁷ *Ibidem*, s. 16.

zali, że stanowią niezmiernie cenny kapitał ludzki, który można wykorzystać do pomnażania dóbr materialnych III Rzeszy. Nie próbowali ratować się ucieczką nawet wtedy, kiedy w Budapeszcie objęła władzę partia faszystowska, całkowicie podporządkowana Adolfowi Eichmannowi. Ufali Bogu, liczyli na to, że Opatrzność ocali ich od złego, tak jak ich przodków. Okrutnie z tą nadzieją kontrastuje fakt, że po zagazowaniu ofiary były palone w piecach krematoryjnych, a kremacją zajmowali się członkowie Sonderkommando, grupy roboczej złożonej z więźniów, którzy niekiedy musieli palić swoich bliskich. Elie Wiesel nie mógł znieść upodlenia oraz okrutnego traktowania. Pobyt w obozie koncentracyjnym całkowicie załamał go psychicznie i emocjonalnie. Głodowe racje żywnościowe, niewolnicza praca, przemoc fizyczna stosowana przez kapo oraz esesmanów, egzekucje, ciągły, paniczny strach przed wyselekcjonowaniem do komory gazowej potęgowały rozpacz oraz zwątpienie w miłość i sprawiedliwość Boga. Również w obozie koncentracyjnym autor brał udział w obrzędach religijnych, celebrował święta. Postawę Wiesela trudno jednak uznać za *Kidusz HaSzem*, ponieważ on nie wybrał męczeństwa, został osadzony w obozie za pochodzenie etniczne, nie zaś za przekonania religijne.

Autor *Nocy* nie rozumiał, dlaczego Bóg karze niewinnych i bogobożnych ludzi, którzy wielbią Go nawet w obozie zagłady: „Ale ci ludzie, których teraz zdradziłeś, pozwoliłeś, by ich torturowano, mordowano, gazowano, palono, coż oni robią? Modlą się do Ciebie! Sławią Twoje Imię”⁸. Wiesel otwarcie wyraził swoją nienawiść do Boga, nie obawiał się *Chilul HaSzem*, czyli sprofanowania Imienia Bożego. Uznał, że po tym, co wydarzyło się w Auschwitz, religijny wymiar tożsamości żydowskiej całkowicie utracił swoje znaczenie: „Oskarżałem, a oskarżonym był Bóg. Czy miałem otwarte i byłem sam straszliwie osamotniony w świecie bez Boga i bez człowieka. Bez miłości i miłosierdzia”⁹. W Auschwitz nawet ortodoksyjni rabini tracili wiarę: „Nieszczęsny Akiba Drumer, gdyby mógł nadal wierzyć w Boga, gdyby dostrzegł w tej Kalwarii ślad Jego istnienia, nie przepadłby w trakcie selekcji. Ale kiedy poczuł, że kruszy się jego wiara, stracił podstawy do walki i zaczął umierać”¹⁰.

W zbiorze opowiadań *Pieśni umarłych* Elie Wiesel przyznał się do zaprzestania praktyk religijnych nawet w wymiarze symbolicznym i obyczajowym:

Jedno co wiem, to że tego dnia, kiedy zostałem sierotą, nie uszanowałem tradycji, nie odmówiłem kadiszu. Przede wszystkim dlatego, że nie było tam nikogo, kto by mnie wysłuchał i odpowiedział amen. Ponadto dlatego, że nie znałem na pamięć tej pięknej i uroczystej modlitwy. A poza tym czułem się pusty, wyjałowiony bezużyteczny przedmiot, rzecz pozbawiona wyobraźni. Zresztą nie było już nic do powiedzenia, nic, czego można by pragnąć. To była klęska, koniec. Odmawianie kadiszu w tym dusznym baraku, w sa-

⁸ Ibidem, s. 72–73.

⁹ Ibidem, s. 73.

¹⁰ Ibidem, s. 81.

mym centrum królestwa śmierci byłoby najgorszym z bluźnierstw. A mnie nawet brakowało siły, aby bluźnić¹¹.

Holokaust znacznie wykracza poza zakres ludzkiego pojmowania. Nie da się pojąć tej tragedii nawet przy odwoływaniu się do świętych tekstów: „Następstwa Holocaustu zarówno u wierzących, jak i u niewierzących, Żydów i chrześcijan, nie zostały dotąd zbadane”¹². Autor nie opowiadał się za żadną koncepcją teologiczną wyjaśniającą Holokaust. Postawił tezę, że Zagłada Żydów stanowiła zjawisko całkowicie niewytłumaczalne. Nie istnieje odpowiedź na pytanie, gdzie był Bóg podczas eksterminacji swojego ludu: „Albowiem wytłumaczy się może kiedyś, w jaki sposób Oświęcim stał się możliwy w wymiarze ludzkim, lecz w wymiarze Boskim pozostanie on na zawsze najbardziej niepokojącą tajemnicą”¹³.

Holokaust przekreślił dotychczasowe pojmowanie Boga Izraela. Współczesna literatura, sztuka oraz filozofia tworzone przez Żydów niezwykle często odwołują się do tematyki Zagłady. Dzieła artystyczne, naukowe i teologiczne stanowią hołd złożony ofiarom, które nie doczekały się pochówku na cmentarzu żydowskim. Elie Wiesel podjął się tej misji:

Dla mnie jednak pisanie jest raczej rodzajem macewy, niewidzialnym pomnikiem nagrobnym wzniesionym ku pamięci niepogrzebanych. Każde słowo odpowiadałoby jednej twarzy, jednej modlitwie, nawzajem siebie potrzebując, żeby nie popaść całkiem w zapomnienie¹⁴.

Autor czuł się wyobcowany. Ideologia nazistowska próbowała odebrać mu nie tylko poczucie własnej godności osobistej, lecz także skutecznie przyczyniła się do osłabienia jego więzi z tradycją:

Być może dzieje się tak dlatego, że należę do pokolenia wykorzenionych, pozbawionych cmentarzy, gdzie moglibyśmy w dzień po Nowym Roku, jak nakazuje zwyczaj, pójść, ułożyć się na grobach i trwać w skupieniu z umarłymi. Wszystko odebrano memu pokoleniu, nawet cmentarze¹⁵.

Holokaust pochłoniął także przekazicieli tradycji: „Wszyscy moi Nauczyciele, poza jednym wyjątkiem, zginęli w fabrykach śmierci, wynalezionych i udoskonalonych na chwałę narodowego geniuszu niemieckiego”¹⁶. Historie biblijne

¹¹ Idem, *Pieśń umarłych*, tłum. M. Tomicka, Wrocław–Warszawa–Kraków 1991, s. 18.

¹² Ibidem, s. 19.

¹³ Ibidem, s. 20.

¹⁴ Ibidem, s. 21.

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ Ibidem, s. 26.

o męstwie narodu żydowskiego oraz boskiej Opatrzności pozwalały przetrwać najcięższe czasy i najstraszliwszy ucisk. Boże obietnice napełniały żydowskie serca nadzieją, pozwalały przeciwstawiać się złu oraz dzielnie znosić przesładowania:

Znęcano się nad Żydami na ulicy, poniżano ich, obrzucano obelgami. Nasi mili węgierscy sąsiedzi wrzeszczeli: „Śmierć Żydom!” Ale nasz optymizm pozostał niewzruszony. Chodziło o przetrzymanie jeszcze kilku dni, kilku tygodni. Front ruszy i raz jeszcze Bóg Abrahama uratuje swój naród jak zawsze w ostatniej chwili, kiedy wszystko wydawało się stracone¹⁷.

Elie Wiesel nie widział sensu w dochowywaniu wierności Bogu. Nie zachował postu w Jom Kippur; spożywanie posiłku podczas tego święta traktował jako manifest przeciwko Stwórcy: „Cały rok trwał Jom Kippur. A księga życia i śmierci nie spoczywała już w rękach Boga, lecz w rękach kata”¹⁸. Autor świadomie odchodził od wiary przodków, z nienawiścią odnosił się do Stwórcy, którego kochał i wielbił przed znalezieniem się w obozie: „Każdego dnia coraz bardziej oddalałem się od Boga mojego dzieciństwa. Stawał się obcy; czasami uważałem Go za wroga”¹⁹. Tymczasem życie religijne w Auschwitz było bardzo intensywne mimo ogromu upokorzeń, niewolniczej pracy i strachu o przeżycie podczas selekcji do komory gazowej:

Dziesięć dni wcześniej, w wigilię Rosz Haszana, wszyscy Żydzi z obozu łącznie z kapo zebrali się na placu apelowym i błagaliśmy Boga Abrahama, Izaaka i Jakuba, aby położył kres naszemu poniżeniu, aby przeszedł na drugą stronę, aby zerwał swój pakt z wrogiem. Jednogłośnie wyrecytowaliśmy kadisz za zmarłych oraz za żyjących²⁰.

Podczas Zagłady niektóre obrzędy i rytuały całkowicie zmieniły swój sens: w tradycji żydowskiej nie istniał zwyczaj odmawiania kadiszu za żyjących, jednakże warunki życia skłoniły Żydów do traktowania każdego żyjącego jak potencjalnego nieboszczyka. Podczas święta Jom Kippur należy pamiętać o bożym miłosierdziu, jest to okres pełen nadziei i ufności, mimo że w tym dniu obowiązuje ścisły post. W warunkach obozu koncentracyjnego niezwykle trudno było zachować pierwotny sens Dnia Pojednania: „Dzień Odpustu zmienił się w dzień żałoby. Jom Kippur stał się Tisza BeAw, dniem zburzenia świątyni”²¹. Także pozostałe rytuały podczas Jom Kippur utraciły swoje znaczenie:

¹⁷ Ibidem, s. 30.

¹⁸ Ibidem, s. 43.

¹⁹ Ibidem, s. 44.

²⁰ Ibidem, s. 45.

²¹ Ibidem.

Potem nadeszła kolej *widduj*, spowiedzi powszechnej. I tu także wszystko brzmiało fałszywie, nic z tego nas już nie dotyczyło. *Aszammu*, zgrzeszyliśmy. *Bagadnu*, zdradziliśmy. *Gazalnu*, ukradliśmy. Co takiego? My? My zgrzeszyliśmy? Przeciwno komu? W jaki sposób? My zdradziliśmy? A kogóż to? Z pewnością po raz pierwszy, od kiedy Bóg sądził swoje stworzenia, ofiary były się w piersi oskarżając siebie o zbrodnie popełnione przez katów²².

Wiara w Boga nadawała jednak sens egzystencji więźniów. Wielu z nich wołało żyć ze świadomością, że ktoś ich smaga i karze za grzechy, niż przyznać, że Bóg nie istnieje lub o nich zapomniał: „Lepiej było wierzyć, że nasza kara miała jakiś sens, czyli że na nią zasługiwaliśmy; wierzyć w Boga okrutnego, ale sprawiedliwego było lepiej, niż nie wierzyć wcale”²³. Niekiedy więźniowie dochodzili do absurdalnych wniosków. Pinchas, towarzysz niedoli Wiesela, wyznał mu przed pójściem do komory gazowej: „Tu i teraz jedynym sposobem oskarżenia Go jest oddawanie Mu chwały”²⁴. Prowadzenie przykładowego życia religijnego w obozie koncentracyjnym było heroicznym aktem oporu przeciwko oprawcy; wprawdzie Bogu los Żydów był obojętny, jednakże Niemcy próbowali zniszczyć w swoich ofiarach człowieczeństwo, dlatego jedyny sposób na okazanie pogardy i nienawiści wrogowi stanowiło uczestnictwo w modlitwach oraz zachowywanie tradycji. Zdaniem Wiesela nie tylko Niemcy ponoszą winę za wymordowanie sześciu milionów Żydów:

Zgadając się z Curzio Malapartem, a nawet z Karlem Jaspersem, stwierdzamy, że w różnym stopniu wszyscy ponosimy odpowiedzialność za to, co się stało w Europie. Należy my jednocześnie do pokolenia straconego i winnego. Wstyd ciąży na wszystkich sumieniach²⁵.

Świat był obojętny. Nazizm skutecznie zatrął ludzkie umysły: „Wraz z nastaniem ustroju nazistowskiego w Niemczech ludzkość była świadkiem czegoś, co Martin Buber nazwałby zanikiem Boga”²⁶. Zdumiewać może także to, dlaczego Żydzi w obozach koncentracyjnych nie decydowali się na walkę i pozwalali się prowadzić na rzeź. Co motywowało młodych i zdrowych ludzi do znoszenia cierpień w milczeniu? Dlaczego nie chcieli pomścić śmierci rodziców, rodzeństwa, dzieci, współmałżonków, przyjaciół, tylko czekali na powolną agonię w komorze gazowej? Wiesel tłumaczy następująco bierność oraz pogodzenie się z losem:

²² Ibidem, s. 46.

²³ Ibidem.

²⁴ Ibidem, s. 48.

²⁵ Ibidem, s. 142.

²⁶ Ibidem, s. 147.

Przede wszystkim było to odczucie natury religijnej. Jeśli tutaj jestem, to dlatego, że Bóg mnie ukarał; zgrzeszyłem i płacę za to; jeśli ponoszę tę karę, to dlatego, że na nią zasłużyłem. Dopiero później pojawi się bunt przeciwko Bogu. Wpierw jednak więzień poświęci swoją wolność dla wolności Boga. Raczej uzna się winnym, niż przyzna, że jego Bóg jest Bogiem Hioba, dla którego człowiek jest tylko przykładem, środkiem do zilustrowania tezy w słownym pojedynku z Szatanem²⁷.

Autor zarzucił Bogu instrumentalne oraz bezduszne traktowanie dzieci Izraela; zdawało się, że nie wystarczy mu obojętne spoglądanie na tragedię swego ludu, musi jeszcze wpędzać go w poczucie winy, imputować destrukcyjne myśli oraz stany emocjonalne. Wiesela prześladował syndrom ocalonego. Zastanawiał się nad tym, dlaczego to on przeżył, podczas gdy pozostali zginęli: „Żyję, więc jestem winny; jeśli wciąż jeszcze tu jestem, to dlatego, że jakiś przyjaciel, kolega, ktoś nieznajomy zginął zamiast mnie”²⁸. Żydom w czasach Holokaustu los męczenników został narzucony. Cierpieli oraz umierali wszyscy bez względu na stopień religijności i uczynki. Nic nie mogło ich uratować. Ludzkość osiągnęła apogeum podłości i bestialstwa. Wszystko było możliwe: „Stając się zwykłym numerem człowiek za drutami tracił tym samym swoją tożsamość: swój jednostkowy los. Jego obecność w obozie wynikała jedynie z faktu przynależności do zapomnianej, potępionej zbiorowości”²⁹.

Wiesel zadawał sobie pytanie: „Dlaczego Żydzi w obozach nie zdecydowali się umrzeć godnie, z nożem w ręce, z nienawiścią na ustach?”³⁰. Doszedł do wniosku, że Żydzi przeżyli tak głęboki proces dehumanizacji, że jakkolwiek opór był wykluczony. Więźniowie byli wyczerpani i całkowicie niezdolni do pomśczenia najbliższych: „Świadomi przekleństwa, jakie na nich ciążyło, Żydzi doszli do wniosku, że nie byli już ani godni, ani zdolni do jakiegoś honorowego czynu. Polec w walce oznaczało według nich zdradzić tych, którzy poszli na śmierć potulnie, w milczeniu”³¹. Według Wiesela Holokaust nie miał nic wspólnego z *Kidusz HaSzem*:

W średniowieczu Żydzi wybierając śmierć byli przekonani, że swoją ofiarą wielbią i uświęcają Jego Imię. W Oświęcimiu ich ofiara pozbawiona była celu, wiary, boskiego tchnienia. Jeżeli cierpienie jednego człowieka może mieć jakiś sens, to nie ma go cierpienie sześciu milionów³².

Autor obwiniał nie tylko Boga, lecz cały świat, obojętny na Zagładę Żydów: „Żyd jest to istota, do której nie stosują się pojęcia ludzkiego braterstwa, istota,

²⁷ Ibidem, s. 149.

²⁸ Ibidem.

²⁹ Ibidem, s. 150.

³⁰ Ibidem, s. 151.

³¹ Ibidem.

³² Ibidem, s. 160–161.

której śmierć nas nie pomniejsza, istota, z którą się nie identyfikujemy”³³. Po Holokauście upadła idea człowieczeństwa i solidarności: „W Oświęcimiu zamordowano nie tylko człowieka, ale także ideę człowieka”³⁴. Wiesel zakończył swoje dzieło następującym przesłaniem:

Nauka płynąca z Holokaustu, jeżeli jest w tym jakaś nauka, to uzmysłowienie sobie, że nasza siła jest tylko złudzeniem i że w każdym z nas tkwi ofiara, która odczuwa strach, zimno, głód. Która odczuwa także wstyd. *Talmud* uczy człowieka, aby nigdy nie osądzał swego przyjaciela, zanim nie znajdzie się na jego miejscu. Tylko że według was Żydzi nie są przyjaciółmi; nigdy nimi nie byli; zginęli właśnie dlatego, że nie mieli przyjaciół. Zatem nauczcie się milczeć³⁵.

Elie Wiesel przez całe późniejsze życie zmagał się z traumą. Wszystkie wydarzenia historyczne dotyczące swojego narodu analizował pod kątem Zagłady. Przeżycia z Auschwitz nie opuszczały go nigdy. Wiedział, że po Holokauście Żydzi nigdzie nie mogą czuć się bezpieczni. Pozostaje im jedynie proklamowanie swojego państwa oraz walka w jego obronie. W dziele *Żebrek z Jerozolimy* Wiesel patrzył na wojnę sześciodniową w 1967 roku przez pryzmat Holokaustu, zagrożenie ze strony państw arabskich traktując jako zapowiedź kolejnej Zagłady:

Miałem mniej wiary od Izraelczyków. Znacznie dramatyczniej niż oni podchodziłem do sił, które otwarcie przepowiadały im zagładę. Broniąc swojego prawa do życia, nie mogli liczyć na nikogo. Byli sami. Jak kiedyś w Europie, w czasach nocy³⁶.

Autor przedstawił położenie polityczne Izraela. Nowo powstałe państwo musiało bronić się samo: „Milczał świat. Niech się Żydzi dadzą wymordować, opłakiwać ich będziemy potem. To był koszmar. Izrael wyglądał jak getto. Wojna miała przypominać powstanie żydowskich niedobitków w Warszawie”³⁷.

Wojna sześciodniowa, a także inne wojny, które nastąpiły po niej, zdawały się dla Wiesela aktami *Kidusz HaChaim*, uświęceniem życia, ponieważ miały na celu obronę obywateli izraelskich. Żydzi nie walczyli o medale i zasługi, lecz o życie: „Dla Izraela nie była to sprawa honoru bądź upokorzenia, lecz kwestia życia lub śmierci. Izrael potrzebował zwycięstwa, aby przeżyć”³⁸. Kilkadziesiąt lat po wojnie autor w sensie duchowym i emocjonalnym nadal przebywał w Auschwitz, Nie mógł uwolnić się od doznanej tam przemocy fizycznej oraz

³³ Ibidem, s. 165.

³⁴ Ibidem, s. 166.

³⁵ Ibidem, s. 174.

³⁶ Por. idem, *Żebrek z Jerozolimy*, tłum. K. i K. Pruscy, Warszawa 2007, s. 10.

³⁷ Ibidem.

³⁸ Ibidem, s. 11.

psychicznej. Myślami nieustannie wracał do dramatycznej przeszłości. Kiedy docierały do niego informacje o zagrożeniu ze strony państw arabskich, natychmiast przypominał sobie o Żydach, którzy konali z głodu, zimna, chorób tuż obok niego – albo ginęli w komorze gazowej. Nikt nie ujął się za nimi. Ich los był obojętny innym grupom narodowym i wyznaniowym. Cywilizowany świat wolał milczeć. Wiesiel uznał, że Bóg oczekuje od Żydów w nowo powstałym państwie Izrael nie *Kidusz HaSzem*, lecz *Kidusz HaChaim*. Ratowanie życia zajmuje najważniejszą pozycję w hierarchii wartości. Zniszczenie Izraela oznacza Zagładę wszystkich jego mieszkańców. Jedynie we własnym państwie Żydzi mogą czuć się bezpiecznie.

Emigranci przybywający do Izraela byli żebrakami, którzy dopiero rozpoczęli budowanie swojego prawdziwego domu z dala od gett i obozów zagłady. Wiesiel czuł, że duchy zmarłych krewnych i przyjaciół nawiedzają go i nie pozwalają mu normalnie funkcjonować:

Nawet na dnie rozpaczy, na samej granicy szaleństwa znajduję pewność, że w ostatecznym rozrachunku to po prostu sprawka dybuka. Jestem opętany. Oto wytłumaczenie. A zatem ja jeden tylko cierpię na tę chorobę, bo tak naprawdę, w rzeczywistości moje miasto wciąż istnieje ze swoimi Żydami i mitami, swoimi pieśniami i świętymi, ale już beze mnie, poza mną³⁹.

Autor nie znajdował racjonalnego wytłumaczenia, dlaczego tak okrutny los spotkał jego rodaków. Nie pojmował także postawy niektórych religijnych Żydów, którzy pokornie godzili się na swój los. Chwalebny wyczynem byłby czynny opór, a nie modlitwa oraz śpiewanie psalmów. Wiesiel przytoczył scenę przedstawiającą egzekucję Żydów w lesie. Przed rozstrzelaniem rabin przemówił do swoich uczniów:

Taka jest wola Boga. Naszym obowiązkiem jest przyjąć ją z szeroko otwartymi oczami. Wkrótce umrzemy i Bóg jeden wie, dlaczego, z czyjej winy i w jakim celu; ja tego nie wiem. Ale skoro żąda naszego życia w ofierze, jest to dowód, że o nas pamięta, że nie odwrócił od nas twarzy. A zatem z radością – radością czystą, rozpaczliwą i szaloną – powiemy Mu: zgoda, niech się wola Twoja stanie. Być może potrzebuje naszej radości bardziej niż łez, naszego końca bardziej niż uczynków. Nie błagajcie Go więc o litość, zduscie wzbierający w piersiach krzyk. Niech duma narodzi się w waszych sercach i wybuchnie, a ja – wasz pasterz, któremu winniście posłuszeństwo – obiecuję: aniołowie, zdjęci wstydem, pochylą czoła i nigdy już nie będą wychwalać stwórcy wszechświata, nigdy więcej!⁴⁰

³⁹ Ibidem, s. 35.

⁴⁰ Ibidem, s. 82.

Jednakże tuż przed samą egzekucją rabin nie wygłaszał mów wzywających do oddawania czci Bogu. Dopatrzył się pewnych nieściśności i niekonsekwencji w postępowaniu Stwórcy. Wezwał patriarchów, by świadczili w sprawie umęczonego narodu:

Abrahamie, Izaaku i Jakubie, którzy – jak głosi ustna tradycja – przemierzacie drogi cierpienia naszego ludu, was biorę na świadków. Nie proszę o wstawiennictwo za nami, jedynie o świadczenie w naszej sprawie. Zwłaszcza ciebie, Abrahamie, zwłaszcza ciebie. Wiedz, że przerasta cię każdy członek mojej gminy. Są tu tacy, którzy złożą w ofierze nie jednego syna, lecz pięciu. Wiedz zatem, że Bóg Izraela gwałci tutaj prawo Izraela. Tora zabrania zarżnięcia w jednym dniu krowy i jej cielęcia, tymczasem okazuje się, że prawo to nie dotyczy nas, którzy jesteśmy mu posłuszni. Co przyznano zwierzętom, odmówione zostanie dzieciom Izraela⁴¹.

Praojciec ludu Izraela został wystawiony na dużo mniejszą próbę aniżeli ofiary Holokaustu. Miał pewność, że Bóg przestrzega zasad etycznych, które sam ustanowił; wiedział, że nie pozwoli mu zabić syna. Żydzi w okupowanej Europie godzili się na śmierć, upodlenie, wygnanie, wielbili Boga mimo bólu, cierpienia i ucisku, lecz nie dostąpili łaski takiej jak Abraham. Izaak ocalał. Bóg w ostatniej chwili przemówił do jego ojca i zrzekł się krwawej ofiary. Jednakże Żydzi unicestwieni podczas Holokaustu nie usłyszeli głosu Boga, który zachciałby darować im życie.

Los Izaaka także był straszliwy. Ojciec nie pytał go, czy chce umrzeć, aby Bóg mógł otrzymać upragnioną ofiarę. Prawo religijne stanowi, że *Kidusz HaSzem* to akt w pełni świadomy i dobrowolny. Czy zatem dzieci powinny umierać za przekonania swoich rodziców? Izaak był przestraszonym dzieckiem, całkowicie zależnym od swojego ojca. Podczas drugiej wojny światowej Bóg potraktował swój lud okrutniej niż Izaaka, bowiem żaden Żyd nie mógł zdecydować o tym, czy chce leżeć na ołtarzu ofiarnym. Wszyscy otrzymali jeden wyrok: śmierć. Wiesel nie rozumiał, dlaczego inne narody tak chętnie stają się narzędziami do mordowania Żydów. Zapytał o to swojego mistrza Kalmana podczas święta Tisza BeAw i otrzymał następującą odpowiedź: „Jesteśmy pamięcią Boga i sercem ludzkości”⁴². Autor doszedł do wniosku, że obrona Izraela łączy w sobie dwie świętości, ponieważ zarówno *Kidusz HaSzem*, jak i *Kidusz HaChaim* wymagają walki i poświęceń, a bierność i okazywanie strachu nie są zgodne z wolą Bożą:

Państwo Izrael i naród żydowski, nad którymi ciążyła zhora Holokaustu, miały teraz tylko jedną pamięć i jedno serce, które biło i wibrowało silnie swoim uniesieniem, zasko-

⁴¹ Ibidem, s. 83.

⁴² Ibidem, s. 124.

czony własnym zrywem. To było ich pierwsze zwycięstwo, o którym świadczyły niezliczone relacje docierające do obozu za pośrednictwem radia i gazet⁴³.

Wiesel wspominał, że słynący z fanatyzmu rabin z Safedu pozwolił swoim uczniom na kopanie rowów strzeleckich w szabat, uzasadniając to tym, że *Kidusz HaChaim* jest najmiłsze Bogu, ponieważ nie będzie komu wielbić Pana, gdy wszyscy Żydzi zostaną unicestwieni przez państwa arabskie.

Tora Izraela – pisze Wiesel – zależy od istnienia Izraela. Bywa, że Wszechmogący odwraca się od swego ludu, ale czy to jest dowód, byśmy czynili to samo? Powiadam nie! Słyszycie? Bez Izraela szabat utracił swą świętość. Poświęcimy szabat, aby ratować nasz lud⁴⁴.

Po Holokauście już nic nie jest warte poświęcenia życia ludzkiego. Nastąpiło pełne przejście z wymiaru teologicznego do antropologicznego.

Zaprezentowałam postać rabina Oshry'ego, który pochwalał dążenie do ocalenia życia nawet kosztem wierności tradycji i przepisom rytualnym. Elie Wiesel w swoich pracach również wyraził swój ogromny szacunek do *Kidusz HaChaim*. Społeczność żydowska dzieli się na wiele nurtów, ruchów, kultur, ale od wieków poza szabatem i kaszrutem integrują ją *Kidusz HaSzem* i *Kidusz HaChaim*.

KIDUSH HASHEM AND KIDUSZ HAHAYYIM DURING THE HOLOCAUST IN THE JEWISH ZIONIST AND RELIGIOUS THOUGHT (ELIE WIESEL, EPHRAIM OSHRY)

ABSTRACT

This philosophical and theological text about the Holocaust concerns the issue of the *Kidush HaShem* and *Kidush HaHayyim*, two key concepts in Jewish approach to following the law. Jews in ghettos and concentration camps were determined to survive and thus foil the Nazis' plan of exterminating the Jewish nation. Yet the demands of *Kidush HaShem* (sanctification of God's Name) and *Kidush HaHayyim* (sanctification of life) were to a certain extent irreconcilable with the struggle to survive. The paper presents dilemmas and paradoxes of maintaining Jewish religion in the perilous time of the Shoah.

KEY WORDS

Kidush HaShem, *Kidush HaHayyim*, Holocaust, Israel, Jews, Antisemitism, Heroism, Torah, Jewish law

⁴³ Ibidem, s. 127.

⁴⁴ Ibidem, s. 127.

BIBLIOGRAFIA

1. Friedländer S., *Czas eksterminacji. Nazistowskie Niemcy i Żydzi 1939–1945*, tłum. S. Kupisz, A. M. Nowak, K. Masłowski, Warszawa 2010.
2. *Nowy Leksykon Judaistyczny*, red. J. H. Schoeps, tłum. S. Lisiecka, Z. Rybicka, E. Ptaszyńska-Sadowska, Warszawa 2007.
3. Oshry E., *Responsa from the Holocaust*, New York 2001.
4. Salesschutz N., *Sztetl Kolbuszowa*, tłum. A. Dylewska, „Karta” 2012, nr 70.
5. *Teologia i filozofia żydowska wobec Holokaustu*, red. P. Śpiewak, Gdańsk 2013.
6. *Tora. Księga Druga Szemot*, tłum. S. Pecaric, Kraków 2003.
7. Wiesel E., *Noc*, tłum. E. Horodyska, Oświęcim 1992.
8. Wiesel E., *Pieśń umarłych*, tłum. M. Tomicka, Wrocław–Warszawa–Kraków 1991.
9. Wiesel E., *Żebrak z Jerozolimy*, tłum. K. i K. Pruscy, Warszawa 2007.

KRZYSZTOF SIELSKI
(UNIwersYTET JAGIELLOŃSKI)

PORÓWNANIE POGLĄDÓW KARLA POPPERA,
ZYGMUNTA BAUMANA I LESZKA KOŁAKOWSKIEGO
W KWESTII SPOŁECZEŃSTWA OTWARTEGO

STRESZCZENIE

Przedmiotem artykułu jest obrona tezy, że zaprezentowana przez Karla Poppera przed niemal siedemdziesięcioma laty teoria społeczeństwa otwartego przesyciona jest nadmiernym optymizmem, zaś podziw, który filozof wyraża względem liberalnych demokracji, jawi się jako naiwny i infantylny. Myśl Poppera zestawiam z dwiema bardziej wyrafinowanymi diagnozami rzeczywistości – Leszka Kołakowskiego i Zygmunta Baumana.

SŁOWA KLUCZOWE

Karl Popper, krytyczny racjonalizm, falsyfikacjonizm, metoda prób i błędów, Zygmunt Bauman, płynna nowoczesność, Leszek Kołakowski

INFORMACJE O AUTORZE

Krzysztof Sielski
Wydział Prawa i Administracji
Uniwersytet Jagielloński
e-mail: krzysztofsielski@onet.pl

W niniejszym artykule zamierzam bronić tezy, że zaprezentowana przez Karla Poppera przed niemal siedemdziesięcioma laty teoria społeczeństwa otwartego¹ przesyciona jest nadmiernym optymizmem jej autora, zaś podziw, który filozof wyraża względem liberalnych demokracji, jawi się jako naiwny i infantylny. Myśl Poppera zestawię z dwiema, jak sądzę, bardziej wyrafinowanymi diagnozami rzeczywistości – Leszka Kołakowskiego i Zygmunta Baumana.

Wyjdźmy od przypomnienia kilku podstawowych faktów dotyczących koncepcji społecznej wiedeńczyka. Jak wiadomo, Popper przedstawia ją w swym dwutomowym, fundamentalnym dziele pod tytułem *Spoleczeństwo otwarte i jego wrogowie*², które stanowi jego kompleksowy wykład z zakresu filozofii politycznej. Książka ta, poza niezwykle rozbudowaną warstwą krytyczną, zawiera również wiele pozytywnych przemyśleń na temat demokracji liberalnej i zalicza się ją niekiedy, wraz z dziełami Friedricha Hayeka, Raymonda Arona czy Isaiaha Berlina, do grona klasycznych pozycji doby tak zwanego zimnowojennego liberalizmu³. Co ważne, w zamyśle autora praca ta miała stanowić nie tyle traktat filozoficzny, ile raczej, jak wielokrotnie podkreśla, jego wojenne dzieło (*the war work*) – osobisty, realny wkład w walkę z niegodziwością totalitaryzmu⁴. Jak twierdzi, pisząc je, chciał przyczynić się do „lepszego zrozumienia totalitaryzmu”⁵. Realizując ten cel, Popper poddaje krytycznej analizie jego teoretyczne aspekty, genezę, przyczyny popularności, zagrożenia, jakie ze sobą niesie, a także warunki, których spełnienie umożliwiłoby jego ostateczne odrzucenie. Rozważania te doprowadzają go do konkluzji, iż źródło totalitaryzmu można odnaleźć w samym centrum europejskiej kultury, w myśli politycznej najbardziej wpływowych europejskich filozofów⁶. Zwycięstwo w walce z nim

¹ Zob. K. Popper, *Spoleczeństwo otwarte i jego wrogowie*, t. 1: *Urok Platona*, oprac. A. Chmielewski, tłum. H. Krahelska, Warszawa 2007 (*The Open Society and Its Enemies*, Vol. 1: *The Spell of Plato*, London 1945); idem, *Spoleczeństwo otwarte i jego wrogowie*, t. 2: *Wysoka fala prorocत्व: Hegel, Marks i następstwa*, oprac. A. Chmielewski, tłum. H. Krahelska, W. Jedlicki, Warszawa 2007 (*The Open Society and Its Enemies*, Vol. 2: *The High Tide of Prophecy: Hegel, Marx, and The Aftermath*, London 1945).

² Książka Poppera miała pierwotnie nosić tytuł *Falszywi prorocy: Platon – Hegel – Marks*. Zob. A. Chmielewski, *Życie po liberalizmie*, [w:] idem, *Walc wiedeński i walec europejski oraz inne interwencje filozoficzno-polityczne*, Wrocław 2001, s. 52.

³ Zob. J. Shearmur, *The Political Thought of Karl Popper*, London 1996, s. 24; P. Parvin, *Karl Popper*, London 2010, s. 111 [wszelkie tłumaczenia, jeśli nie zaznaczono inaczej, są mojego autorstwa].

⁴ Jak sam filozof wspomina w eseju z 1987 roku: „Choć w mojej książce *Spoleczeństwo otwarte i jego wrogowie* ani razu nie wymieniłem Hitlera ani nazistów, to była ona pomyślana jako mój wkład w walkę z nimi. Stanowi ona teoretyczną obronę demokracji przed dawnymi i aktualnymi atakami jej wrogów”. K. Popper, *The Theory of Democracy*, [w:] idem, *All Life is Problem Solving*, London 2007, s. 93.

⁵ Idem, *Spoleczeństwo otwarte...*, t. 1, s. 3.

⁶ Phil Parvin zwraca również uwagę na specyficzne rozumienie pojęcia totalitaryzmu przez Poppera. Pisze: „Większość teorii totalitaryzmu [...] uwypukla jego unikalnie współczesną naturę, zwłaszcza związek ze współczesnym przemysłem i technologią (np. Adrendt

zapewnić zaś może jedynie ostateczne porzucenie złudnych, utopijnych wzorców i budowa społeczeństwa otwartego.

W czym zatem manifestuje się tytułowa otwartość? Popper nie formułuje definicji tego pojęcia. Filozof pisał swe dzieło w okresie rozkwitu ideologii totalitarnych – faszyzmu i komunizmu, które odcisnęły swe piętno na losach świata, a zarazem zdominowały ówczesny dyskurs publiczny. Był zatem głęboko przekonany, czemu dał wyraz w napisanej wiele dekad później autobiografii, iż w tym szczególnym okresie obszerna charakterystyka społeczeństwa zamkniętego i otwartego była zbędna, gdyż różnica między nimi była dla wszystkich oczywista. W podobnym duchu wypowiada się również uczeń Poppera i orędownik jego myśli, George Soros, nadmieniając, iż „znaczenie pojęcia społeczeństwa otwartego jest oczywiste dla tych, którzy żyli w społeczeństwach zamkniętych. [...] było ono przeciwieństwem wszystkiego, czego doświadczyli”⁷. Wspomina o tym również Ryszard Legutko, którego zdaniem „nie ma dobrej definicji społeczeństwa otwartego. Zamiast starać się ją stworzyć, lepiej scharakteryzować to społeczeństwo przez wskazanie jego najważniejszych wyznaczników”⁸. Wpada zgodzić się z tą myślą filozofa.

Nawiązując do powyższej uwagi, do grona „wyznaczników” otwartości zaliczyć można, jak sądzę, między innymi: 1. przekonanie o zawodności ludzkich zdolności epistemicznych i o błędach trwale wpisanych w człowieczą perspektywę poznawczą; 2. przyjęcie wartości takich jak tolerancja, pokora czy szacunek dla odmienności za podstawę tej idei; 3. odrzucenie przekonania o możliwości poznania prawdziwych odpowiedzi na dręczące ludzi wątpliwości – jak wspomina w tym kontekście Adam Chmielewski: „wszak przedmiotem naszej wiedzy jest nieskończony świat, nasza wiedza zatem musi być skończona; tylko nasza niewiedza jest nieskończona”⁹; 4. ostateczne porzucenie idealistycznych, a przy tym nierealnych zamysłów budowy „raju na ziemi” i złudnych nadziei na zapewnianie powszechnego szczęścia wszystkim ludziom, które prowadzą zwykle do maksymalizacji bólu i cierpienia; 5. koncepcję negatywnego utylitaryzmu, w której manifestuje się przywiązanie filozofa do myśli, iż celem wszelkich dążeń inżynierów społecznych winno być nie tyle zapewnianie powszechnego szczęścia ludzkości (co pozostawić należy w rękach wolnych indywidualów), ile raczej zwalczanie konkretnych przejawów największego zła; 6. wyeksponowanie roli *ratio* oraz dążenie do rozwiązywania sporów społecznych przy wykorzystaniu metod nieodwołujących się do użycia przemocy; jak pisze w tym kontekście Chmielewski, doceniana przez Poppera zasada „racjonalnego postę-

[w *Korzeniach totalitaryzmu*]; Brzeziński [w *The Permanent Purge: Politics in Soviet Totalitarianism*]), Popper zaś sugerował, że totalitaryzm istniał w tej czy innej postaci od czasów Platona i Heraklita”. P. Parvin, *Karl Popper*, London 2010, s. 102.

⁷ G. Soros, *The Age of Fallibility: The Consequences of The War on Terror*, New York 2006, s. 43.

⁸ R. Legutko, *Raj przywrócony*, Kraków 2005, s. 53–54.

⁹ A. Chmielewski, *Życie po liberalizmie*, op. cit., s. 52.

powania jest według niego postawą wzajemności: ja uważam, że mam rację, ty również; podajmy jednak nasze racje dyskusji, a być może w ten sposób wypracujemy wspólne, kompromisowe stanowisko”¹⁰; 7. wreszcie także uczynienie z wartości, jaką jest wolność – swoboda decydowania o własnym życiu, o jego celach i środkach ich realizacji, aksjologicznego fundamentu tej idei.

Publikacja *Spoleczeństwa otwartego* przyniosła Popperowi miano jednego z największych XX-wiecznych filozofów politycznych, wybitnego krytyka totalitaryzmu i piewcy wolności¹¹. Niedługo po wydaniu tego dzieła rozpoczęła się jednak również niemilkąca po dziś dzień dyskusja, której przedmiotem są liczne słabości koncepcji *the open society*.

W tym miejscu chciałbym rozwinąć i skomentować jeden z zarzutów stawianych teorii politycznej Poppera. Podnosi się niekiedy, iż wiedeński filozof, będący surowym krytykiem historyczystycznych praw rozwoju, sam w pewnej mierze „wpada w ich pułapkę”. W świetle jego wizji proces otwierania się społeczeństw jest bowiem zarówno nieunikniony (jego zdaniem nie sposób zawrócić z raz obranej drogi ku otwartości)¹², jak i pożądany (wiedeńczyk wielokrotnie podkreśla, że jest to kierunek zmian najlepszy z możliwych)¹³. Jak się zdaje, Popper nie po raz pierwszy przenosi tu swe rozważania z zakresu filozofii nauki na grunt społeczny. Tak bowiem jak coraz lepsze i bliższe prawdzie teorie naukowe wypierają te gorsze, tak i społeczeństwa nieustannie dążą do coraz większej otwartości. Tym samym często twierdzi się, iż tę warstwę przemysłów wiedeńczyka cechuje swoisty meliorizm, bezkrytyczny optymizm i niczym nie uprawniona wiara w przyszłość. Wydaje się zatem, dość paradoksalnie, że teorii społecznej wiedeńczyka znacznie bliżej do Platońskiego idealizmu, niż sam filozof by sobie tego życzył.

Z uznaniem wypowiada się on również na temat samych demokracji liberalnych. Pisze choćby:

¹⁰ Ibidem, s. 56.

¹¹ Jak się niekiedy podkreśla: „Książka ta rychło stała się biblią antykomunizmu i przyniosła Popperowi sławę oraz pozycję moralnego autorytetu”. Ibidem, s. 51. Obecnie, rozpatrując tę kwestię z perspektywy kilkudziesięciu lat, z całą pewnością można stwierdzić, iż nie sposób przecenić wpływu, jaki wywarła ona na rozwój XX-wiecznej myśli politycznej. Chmielewski dodaje, iż „można spotkać dziś twierdzenia, że to raczej Popper rozpoczął okres zimnej wojny, nie zaś Winston Churchill swoją słynną mową w Fulton”. Idem, *Wprowadzenie do filozofii Karla R. Poppera. Wykłady dla studentów*, Wrocław 1991, s. 6.

¹² „Z chwilą, gdy zaczynamy polegać na rozumie i posługiwać się władzami krytycznymi, z chwilą, gdy poczuwamy się do odpowiedzialności osobistej, a wraz z nią do odpowiedzialności za postęp wiedzy, nie możemy już wrócić do stanu magii trybalnej. Dla tych, którzy jedli z drzewa poznania, raj jest utracony. [...] Nie ma powrotu do harmonijnego stanu natury”. K. Popper, *Spoleczeństwo otwarte...*, op. cit., t. 1, s. 255.

¹³ „Jeżeli zawrócimy, to musimy wrócić do stanu zezwierzęcenia [...]. Jeżeli jednak chcemy pozostać ludźmi, to jedyną naszą drogą jest ta, która prowadzi do społeczeństwa otwartego. Musimy iść naprzód”. Ibidem.

[...] my na Zachodzie chcemy pokoju i wolności i [...] wszyscy jesteśmy gotowi ponieść w imię tych wartości największe ofiary [...] wierzę, że fakt ten usprawiedliwia mój bardzo optymistyczny obraz naszych czasów. [...] twierdę, że nasze czasy mimo wszystko są najlepszymi ze wszystkich czasów, o których mamy historyczną wiedzę; i że system społeczny, w jakim żyjemy na Zachodzie, mimo wielu braków, jest najlepszy, jaki znamy¹⁴.

Popper niejednokrotnie daje wyraz niemal bezrefleksyjnemu przywiązaniu do tego poglądu. Na przykład w rozmowie z Adamem Chmielewskim na pytanie o to, czy nigdy nie kusiła go myśl o zmianie przekonania, iż świat liberalnych demokracji jest najlepszym z istniejących, odpowiada: „Pokusę miałem. Ale jej nie uległem”¹⁵. Chmielewski zarzuca Popperowi nadmierny optymizm, pisząc w tym kontekście, iż wiedeńczyk „jako nieustępliwy rzecznik liberalizmu pozostawał ślepy na wady tego systemu, poprzestając co najwyżej na sformułowaniu – ale tylko półgębkiem, w przypisach – teoretycznych paradoksów wolności, demokracji czy tolerancji”¹⁶. Z kolei w eseju pt. *Życie po liberalizmie*¹⁷ Chmielewski podkreśla, że filozofię Poppera cechują „jednoznaczne i ostre stwierdzenia”¹⁸. We wspomnianym tekście autor, choć nie czyni tego *explicite*, zdaje się twierdzić, że z uwagi na uwielbienie, którym Popper darzy idee liberalne, należy uznać jego teorię społeczną za dość naiwną i infantylną, wolną od wielu dylematów i zasadnych wątpliwości.

Poszukując odpowiedzi na pytanie o to, czy optymizm Karla Poppera jest uprawniony, natrafiłem na koncepcje dwóch filozofów, które zdumiały mnie swym podobieństwem, a przy tym urzekły przenikliwością – Leszka Kołakowskiego i Zygmunta Baumana. Twierdzą bowiem, że na gruncie idei politycznej wiedeńczyka dochodzi do swoistego paradoksu. Ten orędownik krytycyzmu, który po wielokroć powtarza, iż winniśmy kwestionować wszelkie teorie, pewność jest bowiem mirażem i ułudą, bezkrytycznie i z wielkim optymizmem promuje własną wizję. Wydaje się, iż z tego właśnie względu bliski przyjaciel Poppera, Ernest Gellner, przeformułował żartobliwie oryginalny tytuł *Spółczesności otwartego* na *The Open Society by One of Its Enemies*, zauważając, iż ten jeden z największych XX-wiecznych protagonistów myśli krytycznej nie przyjmował do wiadomości zarzutów pod adresem jego własnej koncepcji¹⁹.

¹⁴ K. Popper, *W poszukiwaniu lepszego świata. Wykłady i rozprawy z trzydziestu lat*, tłum. A. Malinowski, Warszawa 1997, s. 252 (*In search of a better world : lectures and essays from thirty years*, London 1992).

¹⁵ A. Chmielewski, *Filozofia Poppera. Analiza krytyczna*, Wrocław 2003, s. 243.

¹⁶ Idem, *Krytyczny racjonalizm Karla Poppera post mortem*, [w:] idem, *Walc wiedeński...*, op. cit., s. 41.

¹⁷ Idem, *Życie po liberalizmie*, op. cit., s. 47 i n.

¹⁸ Zob. ibidem, s. 62.

¹⁹ Irena Szumilewicz-Lachman zwraca uwagę na to, że „w przedmowie do chińskiego tłumaczenia *Nauki a sceptycyzmu* Watkins uważa za potrzebne usprawiedliwienie krytycznej postawy wobec koncepcji Poppera: Wydaje się, że niektórzy uczniowie Poppera mają uczu-

Kołodkowski i Bauman dzielają, jak sądzę, zwłaszcza dwa przekonania. Pierwsze, iż próżno szukać w życiu drogi ku jedynej Prawdzie czy doskonałości, gdyż targają nim wewnętrzne paradoksy, sprzeczności i konflikty, których zwykle nie sposób uniknąć. Zgodnie zaś z drugim, do tak dalece nieprzewidywalnego i „niepokładanego” świata nie przystają wartości takie jak pewność czy konsekwencja.

NIEKIEDY WSZYSTKIE ROZWIĄZANIA BYWAJĄ ZŁE

Wyjdźmy od rekonstrukcji jednego z fragmentów rozważań Leszka Kołodkowskiego. Oksfordzki filozof w eseju pod tytułem *Samozatrucie otwartego społeczeństwa*²⁰ przedstawia krytyczną diagnozę Popperowskiej teorii politycznej. Poszukując przyczyn niedostrzegania przez wiedeńczyka zagrożeń dla idei otwartości płynących z jej wnętrza, myśliciel odnajduje je w czymś, co określa jako „wrodzony optymizm liberalnej filozofii życia, który polega [...] na wierze, iż w każdej sytuacji społecznej możliwe jest dobre rozwiązanie i że nie ma takich okoliczności, w których wszystkie wyjścia realne nie tylko są złe, ale bardzo złe”²¹.

Kołodkowski rozwija tę myśl w jednym ze swych najszerzej dyskutowanych tekstów *Etyka bez kodeksu*²². Stawia w nim tezę, iż ludzkiej moralności niepodobna ujmować w ramy jakiegokolwiek sztywnej struktury normatywnej (kodeksu). Byłoby to bowiem nie do pogodzenia z nieodłączną człowieczej perspektywie etycznej asymetrią, jaka zachodzi między powinnościami i wartościami. Ludzie winni być świadomi, iż proste, jasne i przejrzyste wzorce kodeksowe, sylogizmy czy uniwersalna hierarchia wartości stoją w jawnej sprzeczności z czymś, co określa on jako „nieuchronnie konfliktowy charakter życia moralnego”²³. Filozof podaje tu przykład przekonania, „że kłamstwo jest złem i że jesteśmy uprawnieni, a czasem zobowiązani moralnie, do kłamstwa, innymi słowy – że bywa naszą powinnością czynić zło w celu uniknięcia zła większego. Mniejsze zło nie powinno być nazywane dobrem”²⁴.

cie, że wdanie się w poważną krytykę jego poglądów stanowi coś w rodzaju obrazy majestatu. Sądzę, że z ich punktu widzenia cytaty, który obrałem za motto książki, powinien brzmieć «Winniśmy być wysoce krytyczni względem teorii, którymi zachwycamy się najbardziej, pod warunkiem, że nie jest to teoria Poppera». I. Szumilewicz-Lachman, *Przedmowa*, [w:] J. Watkins, *Nauka a sceptycyzm*, tłum. A. Chmielecki i E. Chmielecka, Warszawa 1989, s. VII (*Science and Scepticism*, Princeton 1984).

²⁰ L. Kołodkowski, *Samozatrucie otwartego społeczeństwa*, [w:] idem, *Cywilizacja na ławie oskarżonych. Wybór najważniejszych esejów*, Warszawa 1990, s. 155 i n.

²¹ Ibidem, s. 156.

²² Zob. L. Kołodkowski, *Etyka bez kodeksu* [w:] idem, *Kultura i fetysze. Eseje*, Warszawa 2009.

²³ Ibidem, s. 169.

²⁴ Ibidem, s. 168.

Wydaje się, że powyższa intuicja trafnie oddaje jedną z głównych słabości myśli politycznej Poppera. Wiedeńczyk żywi bowiem silne przekonanie, iż ludzkie życie polega na nieustannym rozwiązywaniu problemów. Zarówno badacze formułujący nowe, bliższe prawdzie hipotetyczne teorie naukowe, jak i inżynierowie projektujący coraz doskonalsze instytucje czy wreszcie ludzie zmagający się z własnymi problemami podążają drogą bezustannego, choć mozolnego i powolnego postępu. Zwłaszcza model pracy cząstkowych inżynierów, o którym traktuje filozof, w pełni wpisuje się w tę optykę. Każda realizowana przez nich metoda prób i błędów reforma prowadzić ma bowiem z zasady ku instytucjom lepszym (choć nigdy nie idealnym!), wolnym od ułomności swych poprzedniczek. Popper zdaje się zatem nie dostrzegać faktu, iż życie doświadcza ludzi niemal każdego dnia takimi dylematami, dla których nie ma dobrych rozwiązań, zaś wchodzący w grę wybór ogranicza się jedynie do złych opcji.

Sądzę, iż podobną perspektywę przyjmuje Zygmunt Bauman. Mam na myśli zwłaszcza jego rozważania prowadzone między innymi na kartach *Etyki nowoczesnej*²⁵, w których docieka on sedna moralności. Socjolog wychodzi od zestawienia jej z etyką. Ta ostatnia bowiem, jak pisze, charakteryzuje minioną już epokę (dawnej) nowoczesności i „wyraża się w *rozwiązywaniu problemów* i w nieuznawaniu za problemy żadnych sprzeczności oprócz takich, które do rozwiązania się nadają i rozwiązania oczekują”²⁶. Jej manifestacją są kodeksy tworzone na podobieństwo prawa – ze swymi hipotezami, dyspozycjami i sankcjami.

W przeciwieństwie do etyki moralność, typowa dla doby płynnej nowoczesności, kształtuje się zgoła odmiennie. Przede wszystkim, jak pisze Bauman, inne przekonania legły u jej podstaw. Wypływa ona z przeświadczenia, że człowiecza natura nie jest ani dobra (jak chciałby Rousseau), ani zła (jak twierdził Hobbes), gdyż „ludzie są moralnie wieloznaczni: ambiwalencja unosi się nad «pierwotną sceną» ludzkiego spotkania”²⁷. Tym samym zaś, jak dodaje: „moralność nieambivalentna jest egzystencjalnie niemożliwa. Żaden logicznie niesprzeczny kodeks etyczny nie da się «przypasować» do notorycznie wieloznacznej kondycji moralnej”²⁸. Sądzę, iż zaprezentowany wyżej pogląd należy wiązać z przekonaniem myśliciela, iż światem targają nieuniknione konflikty wartości (o czym niżej).

Autor *Płynnej nowoczesności* utrzymuje, iż tak scharakteryzowana moralność (nieuchwytna w kategoriach racjonalności instrumentalnej czy ekonomicznego rachunku zysków i strat) dobrze wkomponowuje się we współczesny, płynny świat. Etyka zaś, budowana na podobieństwo prawa (czy raczej, jak ująłby to socjolog, kreślona przez architektów na twardych deskach ich stołów)

²⁵ Z. Bauman, *Etyka nowoczesna*, tłum. J. Bauman i J. Tokarska-Bakir, Warszawa 2012 (*Postmodern Ethics*, Oxford 1993).

²⁶ Ibidem, s. 15.

²⁷ Ibidem, s. 19.

²⁸ Ibidem.

– będąca swoistym kodeksem – uniwersalnym systemem twardych, normatywnych reguł postępowania, opatrzonych stosownymi sankcjami, odchodzi do lamusa. Mimo swych licznych zalet (choćby tej, że dostarcza niezawodnych i pewnych drogowskazów moralnych) wywiera ona „potencjalnie niezdrowe skutki moralne (pojawienie się postaw konformistycznych zamiast poczucia odpowiedzialności za Innego)”²⁹.

Na marginesie wydaje się, iż przekładając te rozważania na język współczesnej psychologii i nawiązując do teorii rozwoju moralnego Lawrence’a Kohlberga³⁰, Baumanowska etyka i moralność „dotykają” dwóch odmiennych poziomów tego rozwoju. Ta pierwsza niejako zatrzymuje się (podobnie jak, zdaniem Kohlberga, moralność większości dorosłych ludzi) na poziomie konwencjonalnym, na którym reguły są respektowane ze względu na swoisty autorytet społeczny, który za nimi stoi. Moralność zaś „idzie o krok dalej” i oddaje coś, co Kohlberg określa mianem poziomu postkonwencjonalnego. Ludzie, którzy go osiągnęli, dostrzegają względną powszechnie akceptowanych norm etycznych i mają świadomość, że mogą je oceniać – pewne odrzucać, zaś inne akceptować – autonomicznie określając własne standardy moralne. W świetle analiz Kohlberga na tym poziomie sankcje i presja społeczna są zbędne, gdyż ludzie postępują zgodnie z określonymi normami moralnymi nie z obawy przed karą, lecz dlatego, że uznają, iż są one tego warte. Z perspektywy prowadzonych tu rozważań niezwykle interesujące wydają się wnioski, do których dochodzi amerykański psycholog. Jak już bowiem wspomniano, jego zdaniem większość ludzi „zatrzyma się” na poziomie konwencjonalnym i tylko nieliczni będą w stanie uczynić kolejny krok. Tym samym, jeśli powyższa diagnoza jest trafna, rozważyć trzeba, czy Baumanowska moralność nie jest, na podobieństwo autonomii *de facto*³¹, jedynie dla wybranych, inni zaś (większość?), tracąc jasne i klarowne wzorce (etykę), nie dostają w zamian nic i zostają skazani wyłącznie na niepewność. Bauman bowiem wyraźnie stwierdza: „że osłabienie obowiązywania norm etycznych [...] może wyrzucić korzystny wpływ na stan moralności”³². Jak pisze, dawniej „impuls moralny szedł głównie na to, by sprostać normom, a nie na podjęcie kwestii niezbywalnej i bezwarunkowej odpowiedzialności moralnego «ja»”³³. Innymi słowy, utrzymuje on, jak sądzę, że wyzbywając się „krępują-

²⁹ Z. Bauman, K. Tester, *O pożytkach z wątpliwości. Rozmowy z Zygmuntem Baumanem*, tłum. E. Krasieńska, Warszawa 2003, s. 120 (*Conversations with Zygmunt Bauman*, Cambridge 2001).

³⁰ Zob. L. Kohlberg, *The Philosophy of Moral Development: Moral Stages and the Idea of Justice*, San Francisco, London 1981; idem, *The Psychology of Moral Development: The Nature and Validity of Moral Stages*, San Francisco 1984.

³¹ Zob. Z. Bauman, *Płynna nowoczesność*, tłum. T. Kunz, Kraków 2006, s. 50 i n. (*Liquid Modernity*, Cambridge 2000).

³² Z. Bauman, K. Tester, *O pożytkach...*, op. cit., s. 121.

³³ Ibidem.

cych więzów” etyki, ludzie rozwiną w sobie moralność. Można więc zapytać, czy aby na pewno będą w stanie to zrobić.

Wracając do głównego wątku, w świetle wizji Baumana moralność ma wymiar obiektywistyczny. Socjolog twierdzi bowiem, że różni się ona od etyki tym, iż „nie da się [moralności] «ustanowić» tak, jak ustanawia się inne ludzkie instytucje”³⁴. Niepodobna jej zatem relatywizować. Socjolog dodaje, nawiązując do intuicji Emmanuela Lévinasa, zgodnie z którą etyka wyprzedza ontologię, że: „Moralność jest; nie może, ani nie musi wyjaśniać swoich źródeł, ani wyjaśniać swoich praw”³⁵.

Co ważne, Bauman, podobnie jak Kołakowski, dostrzega, iż etyka „wychodzi [...] z założenia, że w każdej sytuacji życiowej istnieje jedna opcja, która może być uznana za dobrą w przeciwieństwie do wielu innych – złych, że więc racjonalni aktorzy [...] mogą w każdej sytuacji dokonać racjonalnego wyboru”³⁶. W przeciwieństwie do niej: „moralność jest nieuleczalnie *aporetyczna* [...]. Nieliczne tylko wybory [...] są jednoznacznie dobre. W większości przypadków wybierać trzeba między sprzecznymi impulsami”³⁷. W innym zaś miejscu wspomina, iż „obietnicą nowoczesnego ładu [...] jest znalezienie każdego z dręczących człowieka kłopotów i problemów. Zuchwała to obietnica [...] – ale wielce ponętna i nieodparcie uwodliwa, a to dzięki zawartemu w przypisie zapewnieniu, że znalezienie rozwiązania jest jeno kwestią czasu i należytego wysiłku”³⁸. Jak dodaje: „alternatywą [...] [dla] kodeksu moralnego jest życie w niepewności”³⁹.

Warto ponadto zauważyć, że w rozmowie z Keithem Testerem socjolog twierdzi, iż „być moralnym to tyle, co wiedzieć, że rzeczy mogą być dobre albo złe. Ale bynajmniej nie tyle, co wiedzieć, a zwłaszcza mieć pewność, jakie rzeczy są dobre, a jakie złe. Bycie moralnym zmusza do dokonywania wyborów w stanie dotkliwej niepewności”⁴⁰. Powołuje się w tym kontekście wprost na Kołakowskiego, dodając: „mój mądry przyjaciel Leszek Kołakowski napisał kiedyś esej [...] pod tytułem *Etyka bez kodeksu* (w moim języku byłyby to *Moralność bez etyki*)”⁴¹.

Na zakończenie tego etapu rozważań szerzej zacytujmy Baumana, który w następujących słowach odpowiada na moje pytanie o „wrodzony optymizm liberalnej filozofii życia”:

³⁴ Ibidem, s. 73.

³⁵ Ibidem.

³⁶ Z. Bauman, *Etyka ponowoczesna*, op. cit., s. 20.

³⁷ Ibidem. Jak pisze: „aporią nazywamy sprzeczność, której nie można przezwyciężyć i która powoduje konflikt nie do rozwiązania” (ibidem, s. 15).

³⁸ Idem, *Nowoczesna obietnica wygody*, „Znak” 2012, kwiecień, nr 683, s. 30.

³⁹ Z. Bauman, K. Tester, *O pożytkach...*, op. cit., s. 63.

⁴⁰ Ibidem, s. 62.

⁴¹ Ibidem, s. 63.

[Z poglądem Kołakowskiego] właściwie [...] ja się godzę [...], z jedną tylko uwagą, że wyeliminowałbym słowa takie jak „ optymizm ” i „ pesymizm ”, bo nie bardzo odnoszą się do tych stanowisk. Niekoniecznie jedno stanowisko – Popperowskie – jest optymistyczne, że dla każdego problemu jest rozwiązanie, i niekoniecznie odwrotne przekonanie, które [...] ja powtarzam obsesyjnie – że nieprawdą jest, jakoby dla każdego problemu istniało rozwiązanie [...] jest pesymistyczne. To po prostu uznanie kondycji ludzkiej. Ja z obsesją maniaka powtarzam, że naturalnym habitatem człowieka moralnego jest sytuacja niepewności. Sytuacja pewności rodzi tylko konformizm, ale nie moralność. Moralność to jest właśnie przyjmowanie odpowiedzialności za wybór, a wybór to jest możliwość popełnienia błędu – jest to zawarte organicznie w pojęciu wyboru. Człowiek wolny jest człowiekiem podejmującym ryzyko. Mieć wolność, a zarazem zlikwidować ryzyko – to jest [...] niemożliwe. Nawet logicznie jest to niemożliwe. Otóż z tego stanowiska Leszka Kołakowskiego, z którym ja się w stu procentach zgadzam, nie wynika postawa pesymistyczna. Przeciwnie, z uporem maniaka powtarzam odpowiedź Wolfganga Goethego na pytanie o to, czy miał szczęśliwe życie – on odpowiedział na to pytanie [...] dwoma zdaniem [...]: „ Tak, miałem bardzo szczęśliwe życie. Ale nie pamiętam ani jednego szczęśliwego tygodnia ”. I w tym jest potężne przesłanie. To jest odpowiedź właściwie na wszystkie egzystencjalne problemy filozofii, to znaczy [...] że szczęście [...], życie udane – to nie jest życie bez kłopotów, bez problemów – tylko życie polegające na przewycięzaniu kłopotów i rozwiązywaniu problemów. Także wynieśmy to z ontologii i przenieśmy na sztukę życia. To nie jest właściwość świata, to jest raczej wybór między ludzkimi postawami wobec świata. [...] To jest nasza kondycja dana przez Boga, przez przyrodę, przez ewolucję – ja nie wiem przez co – na ten temat możemy się sprzeczać, tylko nie wiadomo po co, bo i tak się nie dowiemy. Natomiast faktem jest, że nieustannie konfrontujemy sytuacje więcej niż jednego wyboru, przy czym wyboru dokonujemy zawsze w sytuacji znacznego stopnia niepewności⁴².

MARCHEWKA BEZ KIJA

We wspomnianej *Etyce* Kołakowski twierdzi, że kodeksy (stanowiące, jak pisze, przejaw ludzkiej „ dążności do bezpieczeństwa [...], ucieczki od decyzji: [...] [będące] pragnieniem życia w świecie, gdzie wszystkie decyzje zostały już raz na zawsze powzięte ”⁴³) z pozoru przynajmniej wydają się instrumentem niezwykle pożądanym. Dostarczają bowiem wygodnych i klarownych drogowskazów moralnych, dzięki którym zawsze można mieć pewność co do słuszności wszelkich działań. Postawę „ kodeksową ”, jak dodaje, cechuje to, że „ pozwala uchylić się od odpowiedzialności przez tworzenie sobie trwałych i bezwzględnych hierarchii wartości, to znaczy przez tworzenie kodeksów etycznych ”⁴⁴. Poddając się ich nakazom (oddając część swej autonomii), otrzymujemy więc w zamian życie bezpieczne, pewne i poukładane, którym nie targają nieustanne wątpliwości co do przeszłych czy planowanych w przyszłości decyzji, gdyż

⁴² Zapis konwersacji przeprowadzonej w Leeds 5 kwietnia 2014 roku [wszystkie cytaty za zgodą Autora].

⁴³ L. Kołakowski, *Etyka bez kodeksu*, op. cit., s. 156.

⁴⁴ Ibidem, s. 149.

jedynym wyborem, którego należy tu dokonać, jest pełne podporządkowanie się kodeksowi. Oksfordzki filozof twierdzi, iż mimo potencjalnych zalet, powyższa wizja okazuje się fatalna w skutkach dla tych wszystkich, którzy chcą wieść moralne życie. Zwraca w tym kontekście zwłaszcza uwagę na właściwą perspektywę etycznej asymetrii między powinnościami i roszczeniami. Jak pisze, charakteryzując krytykowaną przez siebie „kodeksową etykę”: „naturalną cechą, jakiej oczekuje się od dobrego kodeksu, jest takie określenie powinności [...], aby [...] mogły być przedmiotem roszczeń”⁴⁵. Moralność zaś, jak twierdzi, nie może opierać się na takiej podstawie. Wręcz przeciwnie, powiada, że „w rzeczywistości najbardziej cenne wartości moralne powstają w rezultacie asymetrii między powinnością kodeksową i roszczeniem, to jest w sytuacjach, w których ktoś decyduje się uznać za swoją powinność coś, czego mu nikt trzeci nie ma prawa jako powinności przypisać”⁴⁶. Z jednej zatem strony niejako naturalną rolą kodeksów jest dążenie do symetrii, z drugiej zaś przeciw niej „buntują się elementarne odruchy moralne”⁴⁷. Innymi słowy, twierdzi Kołakowski, główna różnica między prawem i moralnością sprowadza się do tego, że „jej [moralności] charakter obligatoryjny jest niezależny od oczekiwań, czy inni ludzie również ją za własną powinność uznają, a więc [...], że jest nieredukowalna do modelu umowy między ludźmi co do wzajemnych świadczeń”⁴⁸.

Wydaje się, o czym w pewnej mierze już wspomniano, że Zygmunt Bauman, podążając w tej materii za Emmanuelem Lévinasem, przyjmuje zbliżoną do powyższej, „nie-kodeksową”, perspektywę etyczną. Warto w tym kontekście przywołać jego esej *O szacunku i pogardzie*, w którym docieka podstaw ludzkich zachowań moralnych. Jak pisze:

Gdyby [...] ktoś nakłaniał drugą osobę do szacunku [...], wskazując, że cechuje on zachowanie większości ludzi, apelowałby nie do [...] poczucia moralności [...], ale do [...] instynktu stadnego. Gdyby ten ktoś starał się przekonać rozmówcę, że powinien okazywać szacunek innym, bo wówczas ci odplacą mu tą samą monetą, odwoływałby się do egoistycznej troski o własny interes⁴⁹.

Bauman twierdzi więc, że zachowania motywowane „instynktem stadnym”, „egoistycznym interesem” czy „instynktem samozachowawczym” – nie są *per se* moralne. Filozof rozwija tę myśl, zestawiając koncepcje Lévinasa i Kanta, gdyż jak twierdzi, zachodzi między nimi zasadnicza różnica. Filozof z Królewca opowiada się bowiem za wizją moralności motywowanej wzajemnością (na której opiera się imperatyw kategoryczny). Bauman charakteryzuje ją w nastę-

⁴⁵ Ibidem, s. 158.

⁴⁶ Ibidem.

⁴⁷ Ibidem, s. 160.

⁴⁸ Ibidem.

⁴⁹ Z. Bauman, *To nie jest dziennik*, Kraków 2012, s. 122.

pujących słowach: „krótko mówiąc, szacunek jest [dla Kanta] transakcją w wymienną [...] oferując szacunek, oczekuje się równowartości wymienianych dóbr. Ideał wymiany stanowi symetrię”⁵⁰. W przeciwieństwie do autora *Krytyki czystego rozumu* Emmanuel Lévinas opowiada się, zdaniem Baumana, za radykalnie odmienną wizją „bezwarunkowej” moralności, która jest „zdecydowanie relacją asymetryczną. Moja odpowiedzialność znajduje się zawsze o krok przed twoją”⁵¹. Dywagacje na temat „interesu”, „wzajemności”, „roszczeń”, „sankcji” czy potencjalnych korzyści nie wpisują się w ten paradygmat myślenia. Zachowania moralne konstytuuje bowiem to, że ich wyłączną motywacją jest swoiste poczucie odpowiedzialności za los Innego.

WARTOŚCI MOGĄ ZE SOBĄ KOLIDOWAĆ

Zwróćmy uwagę na inną jeszcze krytyczną uwagę kierowaną przez Kołakowskiego pod adresem teorii politycznej Poppera. Oksfordczyk zauważa bowiem, iż jest ona nie tyle kompleksową propozycją ustrojową, ile raczej „zbiorem wartości, wśród których tolerancja, racjonalność i niezależność od tradycji zajmują odśrodkowe miejsce; zakłada się przy tym naiwnie [...], że ten zbiór wartości jest doskonale niesprzeczny, tzn. że wartości w nim zawarte [...] przynajmniej nie wchodzą w kolizję”⁵². Popper znów zatem zdaje się nie dostrzegać kwestii, która zdaniem Kołakowskiego jest fundamentalna – że pewne wartości wchodzą ze sobą w nieunikniony i nierozstrzygalny konflikt oraz że dążąc do realizacji pewnych z nich, poświęcić trzeba inne. Autor *Samozatrucia* jest przekonany, iż wiele z wartości stanowiących trzon idei otwartości może ze sobą kolidować „z empirycznych, choć niekoniecznie z logicznych powodów”⁵³. Z tego względu nie sposób, jego zdaniem, w pełni realizować wszystkich z nich, gdyż „dają się urzeczywistniać tylko przez wzajemne ograniczenia”⁵⁴. Kołakowski podejmuje ten wątek także w eseju pod tytułem *Pochwała niekonsekwencji*⁵⁵. Twierdzi, iż niekonsekwencja jest „rezerwą niepewności zachowaną w świadomości”⁵⁶, konieczną z uwagi na fakt, iż „bywają wartości, które się wykluczają wzajemnie nie przestając być wartościami”⁵⁷. W tym znaczeniu niekonsekwencja stanowi swoistą odpowiedź na problem nieuniknionych konfliktów wartości wpisanych

⁵⁰ Ibidem, s. 124.

⁵¹ Ibidem.

⁵² L. Kołakowski, *Samozatrucie*, [w:] idem, *Cywilizacja...*, op. cit., s. 158.

⁵³ Ibidem.

⁵⁴ Ibidem.

⁵⁵ Zob. L. Kołakowski, *Pochwała niekonsekwencji*, [w:] idem, *Nasza wesola apokalipsa. Wybór najważniejszych esejów*, Kraków 2010, s. 37 i n.

⁵⁶ Ibidem, s. 40.

⁵⁷ Ibidem, s. 41.

w rozważany obraz świata⁵⁸. Rozwijając tę myśl, dodaje, że „przeświadczenie o absolutnej i wyłącznej przewadze jakiejś wartości, której wszystko jest podporządkowane [...], musiałyby zmieniać świat ludzki w rosnące pobożowisko”⁵⁹.

Podobnie Bauman dostrzega wiele, jak sam twierdzi, nierozstrzygalnych konfliktów wartości. Przykładowo, zestawia tu prawo do życia i prawo do samostanowienia. W artykule zatytułowanym *Nowoczesna obietnica wygody*⁶⁰ twierdzi, że „moralność nie jest przepisem na wygodne życie. Wręcz przeciwnie: jest ona receptą na życie [...] wypełnione po brzegi dręczącą niepewnością”⁶¹. Kluczowe wydaje się tu zwłaszcza przekonanie myśliciela, iż wartości te pozostają ze sobą w nieuniknionej kolizji. Jak bowiem utrzymuje: „konflikt wartości i podpowiadanych przez nie ocen jest tu [gdy dąży się do życia moralnego] realny, wszędobylski, nieustający i najprawdopodobniej nieusuwalny”⁶². Bauman rozwija tę myśl, odpowiadając na moje pytanie o konflikt trwale wpisany w świat wartości:

[...] to [czyli przeświadczenie o bezwzględnej przewadze jakiejś wartości] byłoby zbrodnicze. Wszystkie totalitaryzmy były takie [...]. Jeden ideał miał unieważnić wszystkie inne. My się cały czas wahamy. [...] Nie ma żadnej obiektywnej relacji między wartościami. One są właśnie, jak mówi Leszek Kołakowski, w nieustannym, wzajemnym napięciu. Można użyć tego niemieckiego wyjaśnienia *Hassliebe* – miłościo-nienawiść. One wymagają pewnej dozy tej drugiej, żeby same się ostać, ale z drugiej strony w jakimś momencie następuje zgrzyt i one zaczynają sobie nawzajem przeszkadzać. [...] Na przykład wartość życia i wartość wyboru – oczywiście, że to jest nieustanny konflikt. Kłóć się te dwa obozy, ale [...] żaden nie może udowodnić, że on ma absolutną rację, bo ta druga wartość jest wydumana. Nie! To jest bardzo realna wartość. Człowiek chce wybierać, a zarazem człowiek szanuje życie. [...] Ludzka kondycja jest wewnętrznie niespójna. Jeżeli nie mamy odpowiedzi na jakiś problem, to nie wynika stąd, że mamy za mało wiedzy, tylko wynika z tego, że ten problem jest nierozwiązywalny, że ta sprzeczność będzie trwała wiecznie, co byśmy nie robili⁶³.

⁵⁸ „Przeciwieństwa wartości nie płyną z ich nadużycia, a więc nie są pozorne i przezwy-
ciężalne przez zdrowy umiar; przeciwieństwa te są immanentne światu wartości i nie mogą
zostać pogodzone w żadnej syntezie harmonizującej. [...] Rzeczywistość wartości jest nie-
konsekwentna, to znaczy składa się z elementów antagonistycznych, których pełne uznanie
jednoczesne jest niemożliwe”. Ibidem, s. 43.

⁵⁹ Ibidem, s. 40.

⁶⁰ Z. Bauman, *Nowoczesna obietnica wygody*, op. cit., s. 30 i n.

⁶¹ Ibidem, s. 31.

⁶² Ibidem.

⁶³ Zapis konwersacji przeprowadzonej w Leeds 5 kwietnia 2014 roku.

„BĄDŹ NIEKONSEKWENTNY!” – JEDYNĄ DROGĄ DO TOLERANCJI

Warto pochylić się jeszcze nad argumentem na rzecz niekonsekwencji przedstawionym przez Kołakowskiego w cytowanym już eseju o znamienym tytule *Pochwała niekonsekwencji*. Oksfordzki filozof wychodzi od wyjaśnienia, iż pod pojęciem konsekwencji rozumie swoistą niesprzeczność intencji i czynów, twierdząc, iż konsekwentnym będzie na przykład ten, kto będąc przeciwnikiem zabijania innych ludzi, odmawia służby wojskowej, niekonsekwentny zaś, kto jedząc mięso, wzbrania się przed zabiciem kury. Następnie skupia uwagę na licznych zaletach tak rozumianej niekonsekwencji (pisze o „błogosławionych skutkach niekonsekwencji”⁶⁴), twierdząc, iż jest ona źródłem tolerancji i że to głównie dzięki niej ludzkość trwa po dziś dzień⁶⁵. Konsekwencja bowiem, którą filozof przyrównuje do „praktycznego fanatyzmu”, a która manifestuje się przekonaniem o istnieniu jednej tylko prawdy, prowadzi w praktyce do dramatycznych skutków. Tak na przykład konsekwentna wojna zakończy się dopiero, gdy na polu boju zostanie ostatni żywy żołnierz. Filozof jest przekonany, że powyższa postawa nie przystaje do rzeczywistości, zaś postulowana przez niego „niekonsekwencja jest po prostu utajnioną świadomością sprzeczności świata”⁶⁶, „poczuciem możliwości własnego błędu, a jeśli nie własnego błędu – to możliwej racji przeciwnika”⁶⁷. Kołakowski twierdzi ponadto, iż świat wartości nie jest „logicznie dwuwartościowy” – mogą się one wzajemnie wykluczać, a niekonsekwencja w tym aspekcie oznacza akceptację faktu, iż nie sposób ostatecznie i nieodwracalnie dokonywać wyborów między wykluczającymi się wzajemnie wartościami. Trzeba zatem „oszukiwać byt”, nieustannie lawirując („łamiąc jedną lojalność na rzecz drugiej, a zarazem tej pierwszej nie kwestionując”⁶⁸) i podejmując próby „koncyliatorstwa nieuleczalnych antagonizmów”⁶⁹. Niekonsekwencja jawi się tym samym jako jedyna skuteczna metoda radzenia sobie w tak pełnym wewnętrznym sprzeczności świecie. W *Samozatruciu* Kołakowski nawiązuje do tej argumentacji, krytykując ujęcie Poppera. Twierdzi bowiem, iż wieńdęczyk, który poświęca wiele uwagi zewnętrznym zagrożeniom otwartości, niemal zupełnie pomija te, które płyną z jej wnętrza. Rozwijając tę myśl, wskazuje, że chodzi mu o „proces, w toku którego [...] konsekwentne zastosowanie zasad liberalnych przeistacza się w ich przeciwieństwo. [...] «otwartość» sama prowadzić może do paraliżu otwartości, mamy do czynienia z procesem

⁶⁴ Zob. L. Kołakowski, *Pochwała niekonsekwencji*, op. cit., s. 40.

⁶⁵ „Rasa ludzi niekonsekwentnych jest [...] jednym z głównych źródeł nadziei na to, iż, być może, gatunek ludzki zdoła się jeszcze utrzymać przy życiu”. Ibidem, s. 39.

⁶⁶ Ibidem, s. 40.

⁶⁷ Ibidem, s. 40–41.

⁶⁸ Ibidem, s. 46.

⁶⁹ Ibidem, s. 41.

samozniszczenia”⁷⁰. Zdaniem Kołakowskiego, to właśnie z uwagi na nieunikniony konflikt wartości leżących u podstaw idei otwartości „próby doskonale konsekwentnego utwierdzenia którejkolwiek z nich zagrażają samemu trwaniu otwartego społeczeństwa”⁷¹. Innymi słowy, „żelazna” konsekwencja stanowi prostą drogę do paraliżu całej idei politycznej Poppera, a „doskonale otwarte społeczeństwo nie daje się [...] opisać w postaci ideału, czy to normatywnego, czy w metodycznym sensie słowa”⁷².

Zygmunt Bauman, choć przyjmuje zgoła odmienną perspektywę badawczą, zdaje się dochodzić do analogicznych wniosków. Wyjdźmy od przytoczenia fragmentu jednego z jego listów do mnie z 20 maja 2013 roku, w którym ustosunkowuje się do pytania o przyjmowaną przez niego perspektywę etyczną. Jak pisze:

Do swych poglądów [...] dobrnąłem [...] kuśtykając drogą, mając głównie jednego, ale nader fortunnie dobranego przewodnika: Emmanuela Lévinasa. Gdyby je streścić i na tyle uprościć, by się do streszczania nadawały, oto jak wypadaloby zrelacjonować to, com znalazł na finiszu:

- że jeśli nawet coś takiego jak wartości absolutne, ostateczne i uniwersalne istnieje, dowieść tego ani ostatecznie się o tym przekonać nie potrafimy, bo jak to już Platon w swej paraboli jaskini zasugerował, są poza zasięgiem naszej, nieuleczalnych jaskiniowców, poznawczej mocy;

- że mimo iż są niepoznawalne, nie zanosi się na to, byśmy wysiłków ich poznania mieli zaprzestać,

- ani też że z tego, com dotąd powiedział, nie wynika żadną miarą, że zaprzestać owych wysiłków powinniśmy;

- i że Bogu za to wszystko w ostatecznym rachunku dzięki, za tę chroniczną i nieuleczalną niepewność, na jaką nas to wszystko skazuje – bo niepewność jest środowiskiem naturalnym moralności i najżyźniejszą z gleb. Nie moralności po stanie pewności można się spodziewać, lecz zniewolenia, poddańczości i konformizmu.

Budulec dla ostatniego z tych stwierdzeń, najbardziej jak to w ogóle możliwe zbliżonego do „fundamentu” moralności, jakiego brak dotkliwie w nas godzi i którego z tej przyczyny tak zapamiętałe, lecz bezskutecznie (zapamiętałe, BO bezskutecznie) poszukujemy, zaczerpnąłem z fenomenologicznych dociekań Lévinasa; już choćby z jego wszystko zawierającego orzeczenia, że ETYKA JEST PRZED ONTOLOGIĄ; innymi słowy, że wartości moralne nie muszą się tłumaczyć i usprawiedliwiać przed bytem z tego, że nie mogą swych wymagań uzasadnić, na niego się powołując – ale że to byt winien jest pokuty za to, że nie jest na miarę ich wymagań⁷³.

Keith Tester zwraca w tym kontekście uwagę na swoisty zwrot w myśli Baumana, który po raz pierwszy przywołał etyczną refleksję Lévinasa na kartach *Nowoczesności i Zagłady* – pracy poświęconej problematyce Holokaustu.

⁷⁰ Idem, *Samoatrucie...*, op. cit., s. 155.

⁷¹ Ibidem, s. 158.

⁷² Ibidem, s. 159.

⁷³ List Z. Baumana do mnie z 20 maja 2013 roku.

To na bazie rozważań nad Zagładą Bauman, jak sam przyznaje, dostrzegł fundamentalną różnicę między „bezwzględną” i „względną”, społecznie warunkowaną etyką⁷⁴. Socjolog odrzuca wszelkie relatywistyczne ujęcia etyki właśnie ze względu na fakt, iż na ich gruncie Szoah należałoby uznać za niepodlegający ocenie moralnej przejaw faszystowskiej etyki totalitarnej⁷⁵. Kwestionując wszelkie warianty relatywistycznej etyki, wykazuje on, że są one nieodporne na „kryzys paradygmatu”⁷⁶ w Kuhnowskim rozumieniu. W rozmowie z Testerem Bauman wspomina, iż natknął się na przemyślenia Lévinasa, poszukując uzasadnienia dla swego mniemania, że moralność musi być czymś więcej niż tylko opinią większości⁷⁷. Jak twierdzi: „Do dziś pamiętam uczucie «eureka!», «właśnie tak», jakie mnie ogarnęło, kiedy przeczytałem, że «etyka wyprzedza ontologię»⁷⁸.

Atrybutem doświadczenia etycznego, za który Bauman wyraża wdzięczność w cytowanym powyżej liście, jest „chroniczna niepewność”, implikująca – posługując się kategorią Kołakowskiego – postawę niekonsekwencji. Jest bowiem głęboko przekonany, iż „każdy niemal impuls moralny, jeśli podporządkować mu się bez reszty, doprowadzić może do niedobrych następstw”⁷⁹. W innym zaś miejscu dodaje: „jaźń moralna porusza się, czuje i działa w sytuacji ambiwalencji, zmorzona niepewnością. Sytuacja moralna wolna od niepewności istnieje tylko w utopii”⁸⁰.

LAWIRUJ!

Wspomniano już o odpowiedzi, której Kołakowski udziela na pytanie o to, jak mamy sobie radzić, aby zachować swe człowieczeństwo. Lawiruj – podpowiada filozof. Bądź niekonsekwentny; jest to jedyna dobra (choć nie doskonała!) rada na życie w targanym sprzecznościami świecie. Skoro pewne wartości nieuchronnie ze sobą kolidują i nie tworzą żadnej uniwersalnej hierarchii, to trzeba ów fakt zaakceptować i nieustannie manewrować. Dążyć do realizacji wszystkich tych wartości, w których sens głęboko wierzymy, lecz nigdy za wszelką cenę. Poświęcać tyle a tyle wolności w imię pewnego zakresu równości, ale

⁷⁴ Etyka stanowi w ramach tego ujęcia swoistą metamoralność, gdyż jest społecznie warunkowaną kodyfikacją norm moralnych w formie uniwersalnych reguł. Zob. *The Sociology of Zygmunt Bauman: Challenges and Critique*, eds. M. H. Jacobsen, P. Poder, Aldershot 2008, s. 61.

⁷⁵ Zob. ibidem, s. 63 i n.

⁷⁶ Z. Bauman, *Nowoczesność i Zagłada*, tłum. T. Kunz, Kraków 2012, s. 367 (*Modernity and the Holocaust*, Cambridge 1989).

⁷⁷ Zob. Z. Bauman, K. Tester, *O pożytkach...*, op. cit., s. 72.

⁷⁸ Ibidem, s. 73.

⁷⁹ Z. Bauman, *Etyka ponowoczesna*, op. cit., s. 20.

⁸⁰ Ibidem, s. 21.

i *vice versa*. Nieustannie próbować godzić to, czego z zasady pogodzić się nie da. Rozwijając tę myśl, filozof twierdzi, iż:

Niekonsekwencja jest próbą stałego oszukiwania bytu; ten bowiem bez przerwy usiłuje nas stawiać w sytuacjach alternatywnych między dwojgiem drzwi [...]. Usiłujemy tedy lawirować, manewrować, stosować różne wykręty, chwytły, manipulacje podejrzane i fortele, wybiegi i wymówki, kręctactwa, półprawdy, niedomówienia, ostrożności – wszystko po to, by nie dać się wepchnąć ostatecznie w któryś z otworów, prowadzących tylko w jednym kierunku⁸¹.

Podsumowując ten wątek przemyśleń, filozof dodaje: „Staramy się tedy opóźnić wybory ostateczne”⁸². Innymi słowy, radzi on, byśmy nie rozstrzygali ostatecznie dylematów ze swej natury nierozstrzygalnych, gdyż dokonawszy arbitralnego wyboru, odcinamy sobie drogę odwrotu.

Odpowiedzią, jakiej Bauman udziela na pytanie o to, jak sobie radzić w świecie targanym nieustannymi sprzecznościami, jest podobne w swej wymowie zalecenie dążenia do zawierania kruchych i nietrwałych kompromisów. Socjolog twierdzi bowiem, że:

[Skonfliktowane strony] muszą iść na kompromisy. I idą, choćby opornie i z głęboką niechęcią. Kompromis to wszak z reguły rozwiązanie nie w pełni zadawalające dla żadnej ze skłóconych stron [...]. Jest on z tego powodu stanem z natury swej chybotliwym i tymczasowym; nie jest zakończeniem zwady czy pertraktacji, ale bodźcem do ich kontynuowania [...]. Kompromis jest zaprzeczeniem ostatecznych rozwiązań, zakończonego sporu i rozstrzygnięcia, która z antagonistycznych wartości (jeśli którakolwiek) ma rację, odmawiając racji swej przeciwnicze⁸³.

CZY PRAWDA NAS WYZWOLI?

Zarówno Bauman, jak i Kołakowski zdają się twierdzić, że wiara w istnienie jednej, świętej, niepodważalnej Prawdy w praktyce prowadzi do ogromu nieszczęść. Mam tu na myśli przekonanie, które trafnie wyraża Adam Chmielewski:

[...] z natury poczucia posiadania wyłącznej, jedynej racji wynika [...], że nikt inny racji mieć nie może. Racja, aby była święta, musi być jedyna. Wszelka odmiennosc w sądach

⁸¹ L. Kołakowski, *Pochwała niekonsekwencji*, op. cit., s. 41. Jak dodaje: „Życie nasze obraca się w więzach sprzecznych lojalności, między którymi musimy wybierać praktycznie w sytuacjach konkretnych, łamiąc jedną lojalność na rzecz drugiej, a zarazem tej pierwszej nie kwestionując” (ibidem, s. 46).

⁸² Ibidem, s. 42.

⁸³ Z. Bauman, *Nowoczesna obietnica wygody*, op. cit., s. 32.

wydaje się po prostu wynikiem złej woli lub niedowładu umysłowego. Taka kwalifikacja spotkanego człowieka nie sprzyja podjęciu innych niż przemoc kroków w celu przekonania go⁸⁴.

Kołakowski rozwija to zagadnienie w kontekście pochwalanej przez niego niekonsekwencji, będącej, przypomnijmy, swoistym atrybutem świata wartości. Filozof wyraźnie bowiem dostrzega:

Ktoś przekonany niezłomie o wyłączonej prawdziwości swych przekonań w jakichkolwiek kwestiach jakież ma prawo okazywać dobrowolnie tolerancję dla przekonań odmiennych? Jakich to dóbr [...] może się spodziewać po sytuacji, w której wolno jest upowszechniać bezkarnie poglądy ponad wszelką wątpliwość fałszywe?⁸⁵

W podobnym duchu wypowiada się Bauman:

[...] absolutna prawda w innym od naszego świecie zamieszkuje. Pod jej nieobecność (lub nieosiągalność – co na jedno wszak w praktyce wychodzi) skazani też jesteśmy, każdy i każda z nas, na zmaganie się z racjami częściowymi, w warunkach ciągłej niepewności co do słuszności cnót naszych między nimi wyborów. Niepewność jest naturalnym ekotopem jaźni moralnej⁸⁶.

Twierdzi on, iż jedynej prawdzie (które to sformułowanie stanowi zresztą, jego zdaniem, tautologię) niezwykle trudno ostać się w dzisiejszym świecie. Socjolog dodaje, że rozważyć wręcz należy odrzucenie możliwości posługiwania się terminem „prawda” w liczbie pojedynczej. Wyraża tę myśl za pomocą znakomitej metafory:

Zaiste, używanie słowa „prawda” w liczbie pojedynczej w świecie polifonicznym podobne jest domaganiu się klaskania jedną ręką. [...] Jedną ręką można bić po mordzie, ale nie klaskać. Jediną prawdą też można walić (w tym celu ją zresztą wymyślono...), ale nie można się z jej pomocą zbierać do dociekania kształtów ludzkiej kondycji (dociekania, które ze swej istoty może i musi się dokonywać tylko w dialogu, czyli przy jawnym albo milczącym, ale zawsze aksjomatycznym założeniu alternatywy)⁸⁷.

Jakie zatem wnioski mogą wyciągnąć popperyści po lekturze dzieł Kołakowskiego i Baumana? Czy skłoni ich ona do uznania, iż filozofię ich mistrza cechuje nadmierny optymizm i nieco infantylna perspektywa postrzegania rzeczywi-

⁸⁴ A. Chmielewski, *Wprowadzenie...*, op. cit., s. 32.

⁸⁵ L. Kołakowski, *Pochwała niekonsekwencji*, op. cit., s. 40.

⁸⁶ Z. Bauman, *Nowoczesna obietnica wygody*, op. cit., s. 35.

⁸⁷ Z. Bauman, S. Obirek, *O Bogu i człowieku. Rozmowy*, Kraków 2013, s. 12.

stości, czy też przeciwnie – tym mocniej uwierzą w ideę otwartości? Wydaje się, że wiecieńcykowi nie sposób odmówić dobrych chęci i szczerých intencji. Przesłanie, które zawiera na kartach *Spoleczeństwa otwartego*, a które do dziś pozostaje aktualne, zdaje się bowiem oczywiste i godne uznania – w walce przeciwko tyranii opowiada się on za wolnością i demokracją. Sądzę jednak, że przytoczone wyżej poglądy Kołakowskiego i Baumana obnażają wiele słabości filozofii politycznej Poppera. Trafne wydaje się zwłaszcza przekonanie o wpisanej w świat wartości aporetyczności, jak również to, że życie w swej różnorodności wielokrotnie stawia ludzi przed takimi wyborami, z których żaden nie jest dobry. Popper, który przyjmuje scjentystyczną perspektywę badawczą, dogmatycznie abstrahując od aksjologii, zdaje się tych kwestii nie dostrzegać. Sądzę również, że wiecieńczyk zalecałby swoiście pojętą „żelazną konsekwencję”, gdy w grę wchodzi stosowanie zalecanej przez niego metody racjonalizmu krytycznego. Z jego pism jasno bowiem wynika, że jest ona skuteczna nie tylko w zakresie formułowania hipotez naukowych – lecz winna być stosowana do wszelkich obszarów ludzkiego myślenia. Również i w tej materii myśl polityczna Poppera wydaje się dość infantylna. Podsumowując, wydaje mi się, że świat jest o wiele mniej „poukładany”, niż życzyłby sobie tego autor *Spoleczeństwa otwartego*. Targają nim nieuniknione konflikty wartości, brak w nim jasnych drogowskazów, a tym samym, zamiast trzymać się utartych wzorców, musimy w nim nieustannie „niekonsekwentnie lawirować”.

Projekt został sfinansowany ze środków Narodowego Centrum Nauki przyznanych na podstawie decyzji nr DEC-2011/03/N/HS5/01289.

COMPARISON OF THE VIEWS OF KARL POPPER, ZYGMUNT BAUMAN AND LESZEK KOŁAKOWSKI ON THE OPEN SOCIETY

ABSTRACT

In this article I present a thesis that the theory of an open society presented by Karl Popper nearly seventy-years ago, is saturated with excessive optimism of the author, and that his admiration for liberal democracy is highly disputable. For this purpose I compare Popper's ideas with two more sophisticated diagnoses of reality – those formulated by Leszek Kołakowski and Zygmunt Bauman.

KEY WORDS

Karl Popper, critical rationalism, falsificationism, trial and error method, Zygmunt Bauman, liquid modernity, Leszek Kołakowski

BIBLIOGRAFIA

1. Bauman Z., *Etyka ponowoczesna*, tłum. J. Bauman i J. Tokarska-Bakir, Warszawa 2012 (*Postmodern Ethics*, Oxford 1993).
2. Bauman Z., *Nowoczesna obietnica wygody*, „Znak” 2012, kwiecień, nr 683.
3. Bauman Z., *Nowoczesność i Zagłada*, tłum. T. Kunz, Kraków 2012 (*Modernity and the Holocaust*, Cambridge 1989).
4. Bauman Z., *Płynna nowoczesność*, tłum. T. Kunz, Kraków 2006 (*Liquid Modernity*, Cambridge 2000).
5. Bauman Z., *To nie jest dziennik*, Kraków 2012.
6. Bauman Z., Obirek S., *O Bogu i człowieku. Rozmowy*, Kraków 2013.
7. Bauman Z., Tester K., *O pożytkach z wątpliwości. Rozmowy z Zygmuntem Baumanem*, tłum. E. Krasieńska, Warszawa 2003 (*Conversations with Zygmunt Bauman*, Cambridge 2001).
8. Chmielewski A., *Filozofia Poppera. Analiza krytyczna*, Wrocław 2003.
9. Chmielewski A., *Walc wiedeński i walec europejski oraz inne interwencje filozoficzno-polityczne*, Wrocław 2001.
10. Chmielewski A., *Wprowadzenie do filozofii Karla R. Poppera. Wykłady dla studentów*, Wrocław 1991.
11. Kohlberg L., *The Philosophy of Moral Development: Moral Stages and the Idea of Justice*, San Francisco, London 1981.
12. Kohlberg L., *The Psychology of Moral Development: The Nature and Validity of Moral Stages*, San Francisco 1984.
13. Kołakowski L., *Cywilizacja na ławie oskarżonych. Wybór najważniejszych esejów*, Warszawa 1990.
14. Kołakowski L., *Kultura i fetysze. Eseje*, Warszawa 2009.
15. Kołakowski L., *Nasza wesola apokalipsa. Wybór najważniejszych esejów*, Kraków 2010.
16. Legutko R., *Raj przywrócony*, Kraków 2005.
17. Parvin P., *Karl Popper*, London 2010.
18. Popper K., *All Life is Problem Solving*, London 2007.
19. Popper K., *Droga do wiedzy. Domysły i refutacje*, tłum. S. Amsterdamski, Warszawa 1999 (*Conjectures and Refutations: The Growth of Scientific Knowledge*, London 1963).
20. Popper K., *Logika odkrycia naukowego*, tłum. U. Niklas, Warszawa 2002 (*Logik der Forschung*, Wien 1935).
21. Popper K., *Nędza historycyzmu*, red. S. Amsterdamski, Warszawa 1989 (*The Poverty of Historicism*, London 1957).
22. Popper K., *Nieustanne poszukiwania. Autobiografia intelektualna*, tłum. A. Chmielewski, Kraków 1997 (*Autobiography of Karl Popper*, [w:] P. Schilpp, *The philosophy of Karl Popper*, Illinois 1974).
23. Popper K., *Spółczesność otwarte i jego wrogowie*, t. 1: *Urok Platona*, oprac. A. Chmielewski, tłum. H. Krahelska, Warszawa 2007 (*The Open Society and Its Enemies*, Vol. 1: *The Spell of Plato*, London 1945).
24. Popper K., *Spółczesność otwarte i jego wrogowie*, t. 2: *Wysoka fala prorocत्व: Hegel, Marks i następstwa*, oprac. A. Chmielewski, tłum. H. Krahelska, W. Jedlicki, Warszawa 2007 (*The Open Society and Its Enemies*, Vol. 2: *The High Tide of Prophecy: Hegel, Marx, and The Aftermath*, London 1945).
25. Popper K., *W poszukiwaniu lepszego świata. Wykłady i rozprawy z trzydziestu lat*, tłum. A. Malinowski, Warszawa 1997 (*In Search of a Better World: Lectures and Essays from Thirty Years*, London 1992).
26. Shearmur J., *The Political Thought of Karl Popper*, London 1996.

27. Soros G., *The Age of Fallibility: The Consequences of The War on Terror*, New York 2006.
28. Watkins J., *Nauka a sceptycyzm*, tłum. A. Chmielecki i E. Chmielecka, Warszawa 1989 (*Science and Scepticism*, Princeton 1984).
29. *The Sociology of Zygmunt Bauman: Challenges and Critique*, eds. M. H. Jacobsen, P. Poder, Aldershot 2008.

ALEKSANDRA MRÓWKA

(JAGIELLONIAN UNIVERSITY)

THE ANGLO-SAXON TRANSFORMATIONS
OF THE BIBLICAL THEMES IN THE OLD ENGLISH POEM
THE DREAM OF THE ROOD

ABSTRACT

The main aim of this article is to present the Old English poem *The Dream of the Rood* as a literary work successfully mingling Christian and Germanic traditions. The poet very skillfully applies the pattern of traditional secular heroic poetry to Christian subject-matter creating a coherent unity. The Biblical themes and motifs are shaped by the Germanic frame of mind because the addressees of the poem were a warrior society with a developed ethos of honour and courage, quite likely to identify with a god who professed the same values. Although the Christian story of the Passion is narrated from the Anglo-Saxon point of view, the most fundamental values coming from the suffering of Jesus and his key role in God's plan to redeem mankind remain unchanged: the universal notions of Redemption, Salvation and Heavenly Kingdom do not lose their primary meaning.

KEY WORDS

Bible, rood, crucifixion, Anglo-Saxon, transformation

ABOUT THE AUTHOR

Aleksandra Mrówka
The Department of the History of British Literature and Culture
Jagiellonian University in Kraków
e-mail: aleksandra-mrowka@wp.pl

The Dream of the Rood is a masterpiece of Old English religious poetry. Written in alliterative verse and maintained in the convention of dream allegory, this piece of early medieval literature is a mixture of Christian and Anglo-Saxon traditions. Although they seem to be contrasting, they are not antagonistic: these two worlds mingle together creating a coherent unity. The aim of this article is to explore how the Biblical inspirations in the *The Dream of the Rood* are transformed by the influence of the spirit of heroism pervading Anglo-Saxon literature and life.

Benjamin Thorpe (1782–1870), an English scholar of Anglo-Saxon literature, gave the title to the poem in 1836 in his editorial notes to the late tenth-century manuscript, the so-called Vercelli Book containing the literary work. Sometimes the title is alternately given as *The Vision of the Cross*¹. The poem is believed to have originated much earlier than the manuscript – it is likely to be one of the oldest works of Old English literature². Its authorship remains unclear. There are two early medieval poets who could have composed the poem. Charles W. Kennedy³ and other scholars give the names of Caedmon (the seventh century) and Cynewulf (the eighth/ninth century) as possible authors. 15 of the 156 lines of *The Vision of the Cross* are carved in runic letters on the Ruthwell Cross in Dumfriesshire in the Lowlands of Scotland. It was a preaching cross, raised in a missionary area in Northumbria, around the year 700⁴. The Ruthwell Cross and the Vercelli manuscript are separated by a distance of 1000 miles and a period of 270 years. Michael Alexander claims that it is very likely that the poem had been composed before the cross was built⁵. He adds that there were many Celtic crosses erected at that time in Ireland and Scotland, but only in the area of Northumbria can such free-standing crosses be found nowadays⁶.

The poem is clearly a missionary one composed to spread the cult of the Cross among the Germanic tribes occupying England at the time. Its addressee was a warrior society with a developed ethos of honour and courage, quite likely to identify with a god who professed the same values. That is why the poet invests Christ with the enthusiasm and heroic zeal typical of great warriors of the early medieval period, dedicated to aggressive behavior and the cult of physical

¹ C. L. Wrenn, *A Study of Old English Literature*, London 1967, p. 134–135.

² M. Alexander, *Macmillan History of Literature. Old English Literature*, ed. A. N. Jeffares, London 1983, p. 177.

³ Ch. W. Kennedy, *The Earliest English Poetry. A Critical Survey of the Poetry Written before the Norman Conquest with Illustrative Translations*, London 1971, p. 260–261.

⁴ *Ibidem*, p. 176–177.

⁵ M. Alexander, *op. cit.*, p. 177.

⁶ All those crosses have their origin in the East where the cult began. The cross had become a symbol of Christianity in the fourth century, and reached Britain three centuries later. This probably happened after 597 when Pope Gregory the Great sent a missionary, St. Augustine, to christianise the Anglo-Saxons (J. Blair, *The Anglo-Saxon Period*, [in:] *The Oxford History of Britain*, ed. K. O. Morgan, Oxford 1984, p. 76–78).

proWess. *The Dream of the Rood* shares some elements of the Germanic vision of heroism and interest in manly courage while it remains a religious text with a missionary purpose. The poem incorporates all the essential elements of the Biblical Passion: Jesus being mocked, tortured and nailed to the cross, his suffering, death, burial and resurrection. The vision of the Crucifixion is steeped in the language of traditional imagery developed in epic and heroic poetry of the Anglo-Saxons and is narrated by the personified Cross itself.

The Cross is presented richly ornamented with precious gems (Germanic society practiced the custom of gift-giving and understood the value of beautiful material objects)⁷.

Syllic wæs se sigebēam and ic synnum fāh,
forwunded mid wommum. Geseah ic wuldres trēow
wædum geweorðod wynnum scīnan,
gegyred mid golde; gimmas hæfdon
bewrigen weorðlice Wealdendes trēow⁸

(*DR* lines: 13–17)⁹

The description of the Rood evokes associations with the Five Holy Wounds of Jesus Christ, which were the result of his outspoken suffering: his hands and feet were nailed to the cross, whereas his left side was pierced with a lance by a soldier checking if the tormented God's Son was still alive. The five gems that decorate the vehicle for redemption are splendid and attract the poet's attention.

Eall þæt bēacen wæs
begoten mid golde; gimmas stōdon
fægere æt foldan scēatum, swylce þær fife wæron
uppe on þām eaxlgespanne¹⁰

(*DR* lines: 6–9)¹¹

⁷ The Anglo-Saxon society was bound by ties of kinship. Gift-giving revealed the power of the lord and secured the loyalty of his thanes. That is why the basis of social relations was wealth. The Anglo-Saxon appreciation of riches was transferred to the Cross.

⁸ *The Dream of the Rood*, [in:] *A Choice of Anglo-Saxon Verse*, ed. R. Hamer, London 1970, p. 160.

⁹ "Wondrous was that tree of victory, and I stained with sins/ wounded sorely with defects, I saw the tree of glory,/honoured with garments, shining joyously,/adorned with gold. Gems had/splendidly covered the Lord's tree" (*The Dream of the Rood: an Electronic Edition* (2012), ed. M. Rambaran-Olm, [online], available at: http://www.dreamofrood.co.uk/frame_start.htm [December 12, 2012]).

¹⁰ R. Hamer, op. cit., p. 160.

Howard R. Patch observes that

[i]t seems fairly safe, [...], to believe that in the dream the poet mentions the five jewels not only because they were prominent in the actual cross that he knew (i.e. the *Crux Gemmata*¹² traditionally symbolizing the triumph of Christ in Christian iconography), but because they represented the sacred wounds, and interpretation of some power¹³.

Christ's wounds are a vehicle of his victory over sin. Interestingly, there is an element of the Christian tradition in this picture of the glorious Cross, too. The poet sees that the Rood is guarded by bands of angels "engeldryhta feala" (l. 9) and holy spirits "hāilige gāstas" (l.11).

While discussing the Passion, the narrator departs from some of the New Testament descriptions of the Biblical story about Salvation in which the physical weakness of Jesus is shown. The Cross does not mention the fact the it was carried by tormented and blood-covered Jesus (John 19,17)¹⁴ and Simon of Cyrene, who helped Christ when he was not able to continue the Way of the Cross (Matthew 27,32)¹⁵. The Bible shows that Christ was extremely exhausted going to Golgotha; he fell three times under the heaviness of the wooden tool of torture. In the poem, neither Christ nor Simon of Cyrene carry the Rood. It waits for Jesus on the hill¹⁶:

¹¹ "That beacon was all/covered with gold. Gems stood/beautiful at the surface of the earth, there were five also/up on the central joint of the cross" (*The Dream of the Rood: An Electronic Edition*).

¹² The idea of *Crux Gemmata* is Roman. The tradition of decorating crosses goes back to the Late Antiquity, when it was a common practice to decorate objects with gems in general. The jewelled cross appears for the first time in the early fourth century with the alledged discovery of the True Cross by St. Helene. The Germanic tribes, who appreciated riches, willingly adopted the new idea.

¹³ H. R. Patch (1919), *Liturgical Influence in the "Dream of the Rood"*, p. 245, [online], Available at: JSTOR [December 6, 2012].

¹⁴ "17 They took Jesus therefore: and he went out, bearing the cross for himself, unto the place called in Hebrew Golgotha: 18 where they crucified him, and with him two others, on either side one, and Jesus in the midst" (*The Holy Bible*, New York 1901, p. 117).

¹⁵ "And as they came out, they found a man of Cyrene, Simon by name: him they compelled to go with them, that he might bear his cross" (ibidem, p. 33). See also Mark 15, 21, p. 54 and Luke 23, 26, p. 90.

¹⁶ According to the apocryphal tradition, after expelling Adam and Eve for disobedience from Paradise, God promises the couple to give them the *oil of mercy* healing from sin-wounds. After many years Adam asks his son Seth to bring him the heavenly mixture. Unfortunately for the old man, St. Michael states that the oil will be brought by Jesus when he comes to die in order to redeem mankind. When Seth is leaving Paradise, the archangel gives him three pippins of cedar, cypress and pine (they embody the Holy Trinity) coming from the forbidden Tree of Life. He orders Seth to put them under the tongue of his dead father. The three trees grow out of Adam's dead body. Many years pass when they join into one tree when brought to Jerusalem by King Solomon. Finally, the tree is used by the Jews to

Ongan þā word sprecan wudu sēlesta:
'Þæt wæs gēara iū, ic þæt gýta geman,
þæt ic wæs āhēawen holtes on ende,
āstyred of stefne mīnum. Genāman mē dær strange
fēondas,
geworhton him þær tō wāfersýne, hēton mē heora
wergas hebban¹⁷

(DR lines 27–31)¹⁸

Not telling about Jesus' anguish is done on purpose. The poet omits Christ's fatigue and pain in order to portray the Saviour as an ultimate hero, characterized by might and heroism, making him inferior to his executioners. The image of the maltreated Son of omnipotent God does not correspond to the Germanic ethos of a triumphant warrior of incredible physical strength, whose image is fully presented in the Old-English poem *Beowulf*. Beowulf, being a praised and acclaimed Anglo-Saxon fighter "þrītiges/manna mægen-cræft on his mundgripe/heaþo-rōf hæbbe"¹⁹ (1.379–381)²⁰. Other words describing Beowulf: "mægenes strengest/on þæm dæge þysses lifes,/æþele and ēacen"²¹ (1.196–198)²² emphasise the physical might of the warrior. It is not surprising that the Anglo-Saxon image of Jesus differs from the vision of the passive victim constructed by the Biblical narratives. The Gospels present Christ not only as a divine creature, but also a human being, who experiences fear and doubts while praying in the Garden of Gethsemane the night before his death. Frightened and covered with bloody sweat, Christ suffers emotional torments. This is revealed in his desperate words: "My Father, if it be possible, let this cup pass away from me: nevertheless not as I will, but as thou wilt" (Matthew 26, 39)²³. In the poem the emotional and physical suffering of Jesus is not mentioned on purpose, as it does not go well with the Germanic notion of physical power and courage. In the dream vision Jesus' feelings are transferred to the Cross:

make a cross to crucify Christ. The legend says that the Cross on which Jesus died was found by Constantine's mother, Helena.

¹⁷ R. Hamer, op. cit., p. 162.

¹⁸ "It was years ago (that, I still remember),/that I was cut down from the edge of the forest,/removed from my foundation./Strong enemies seized me there, they made me into a spectacle for themselves, commanded me to lift up their criminals" (*The Dream of the Rood: An Electronic Edition*).

¹⁹ *Beowulf*, ed. A. J. Wyatt, Cambridge 1894, p. 17.

²⁰ "that he thirty/men's strength in the grip of his hand/renowned in war, has;" (*Beowulf* (2012), trans. B. Slade, [online], available at: www.heorot.dk/beowulf-rede-text.html [July 7, 2013]).

²¹ *Beowulf*, ed. A. J. Wyatt, op. cit., p. 9.

²² "of the greatest strength,/on that day in this life,/noble and mighty" (*Beowulf*, trans. B. Slade, op. cit.).

²³ *The Holy Bible*, op. cit., p. 31. See also Mark 14, 34–39, p. 53, and Luke 22, 42–44, p. 89.

Þurhdrifan hī mē mid deorcan næglum, on mē syndon
þā dolg gesīene,
opene inwidhlemmas²⁴

(DR lines: 46–47)²⁵

The Dream of the Rood presents Christ in the Germanic convention as a fearless hero and an aggressive young warrior who boldly faces his destiny. The Cross uses adjectives like ‘mōdig’ (l.41), ‘strang’ and ‘stīðmōd’ (l.40) (brave, strong and resolute) with reference to the Saviour. Jesus’ image differs from the Christian tradition alluding to him as a sacrificial lamb — meek and passive²⁶. Jesus prepares himself for the final battle against sin like a warrior:

Geseah ic þā
Frēan mancynnes
efstan elne micle þæt Hē mē wolde on gestīgan²⁷

(DR lines: 33–34)²⁸

In the poem Jesus strips himself and mounts the Cross on his own,

Ongyrede Hine þā geong hæleð þæt wæs God ælmihtig,
strang and stīðmōd; gestāh Hē on gealgan hēanne
mōdig on manigra gesyhðe, þā Hē wolde mancyn lȳsan²⁹

(DR lines: 39–41)³⁰

whereas in the Bible he is humiliated and brutally stripped by Roman soldiers:

²⁴ R. Hamer, op. cit., p. 162.

²⁵ “They pierced me with dark nails. On me, the scars are visible,/open malicious wounds” (*The Dream of the Rood: An Electronic Edition*).

²⁶ See the Trial before the Sanhedrin: Matthew 26, 59–64, p. 310, Mark, 14, 60–61, p. 53, and Luke 22, 70, p. 89.

²⁷ R. Hamer, op. cit., p. 162.

²⁸ “Then I saw mankind’s Lord/hasten with great zeal, that he wished to climb upon me” (*The Dream of the Rood: An Electronic Edition*).

²⁹ R. Hamer, op. cit., p. 162.

³⁰ “The young hero stripped himself then (that was God Almighty),/strong and resolute. He ascended onto the high gallows,/brave in the sight of many, there, [since] he wished to release mankind” (*The Dream of the Rood: An Electronic Edition*).

27 Then the soldiers of the governor took Jesus into the Praetorium, and gathered unto him the whole band. 28 And they stripped him, and put on him a scarlet robe. 29 And they platted a crown of thorns and put it upon his head, and a reed in his right hand; and they kneeled down before him, and mocked him, saying, Hail, King of the Jews! 30 And they spat upon him, and took the reed, and smote him on the head. 31 And after that they had mocked him, they took off from him the robe, and put on him his own garments, and led him away to crucify him (Matthew 27, 28–31)³¹.

In the poem, the moment of Jesus' death is also presented differently than in the Bible. Perhaps this is because in the Germanic culture death and dying were common phenomena, and warriors sooner or later met their destiny. Death was perceived on three levels, and the poem refers to the first one, that is the moment of physical separation of soul from body³². The Cross reports that Jesus "hæfde His/gāst onsended" (l.49), which indicates his active participation in his death. In the Bible, the dying Jesus is more passive and exhausted, and, consequently, unable to send his spirit forward. Saint Mark the Apostle writes that he "uttered a loud voice, and gave up the ghost"(16, 37)³³. Saint Matthew (27, 45–46) reports that:

45 Now from the sixth hour there was darkness over all the land until the ninth hour. 46 And about the ninth hour Jesus cried with a loud voice, saying, Eli, Eli lama sabachthani? that is, My God, my God, why hast thou forsaken me? [...] And behold, the veil of the temple was rent in two from the top to the bottom; and the earth did quake; and the rocks were rent; 52 and the tombs were opened; and many bodies of the saints that had fallen asleep were raised; 53 and coming forth out of the tombs after his resurrection they entered into the holy city and appeared unto many³⁴.

The descriptions of the reaction of Nature towards the death of Jesus both in the Bible and in the poem share some similarities: darkness and earthquake. The darkness veiling the world at Jesus' death corresponds to the Gospel. The Cross reports it like Saint Matthew does:

Feala ic on þām beorge gebiden hæbbe
wrāðra wyrda. Geseah ic weruda God
pearle þenian; þýstro hæfdon
bewrigen mid wolcnum Wealdendes hræw,
scīrne scīman sceadu forðeode,

³¹ *The Holy Bible*, op. cit., p. 33. See also Mark 15, 26–20, p. 54.

³² A. J. Frantzen, *Anglo-Saxon Keywords*, Chichester 2012, p. 67–70.

³³ *The Holy Bible*, op. cit., p. 33. See also Luke 23, 46, p. 91.

³⁴ *Ibidem*, p. 33. See also Luke 23, 44–46, p. 91 and John 19, 30, p. 117.

wann under wolcnum. Wēop eal gesceaft,
cwīðdon Cyninges fyll. Crīst wæs on rōde³⁵

(*DR* lines: 50–56)³⁶

According to Charles Kennedy, "[t]he darkness which falls upon the earth [...] [the poet] inherits from Biblical source"³⁷. Yet, what follows Christ's death is presented differently by the two literary masterpieces. While narrating the burial of Jesus, the Bible mentions Joseph of Arimathea³⁸, who owns a stone tomb where the dead body is laid. In the poem Joseph is not mentioned even once. Also the description of Jesus' burial reflects the ideals of the Germanic culture. The Bible presents the ceremony as quiet and simple. Saint Matthew the Apostle reports that "Joseph took the body, and wrapped it in a clean linen cloth, and laid it in his own new tomb, which he had hewn out in the rock: and he rolled a great stone to the door of the tomb and departed. And Mary Magdalene was there, and the other Mary, sitting on the sepulcher" (27, 59-60)³⁹. In *The Dream of the Rood* Christ's burial is monumental and solemn, worthy of a brave warrior:

Ongunnon Him þā
moldern wyrcean
beornas on banan gesyhðe; curfon hīe ðæt of beorhtan
stāne,
gesetton hīe ðæron sigora Wealdend. Ongunnon Him þā
sorhlēoð galan
earme on þā æfentīde. þā hīe woldon eft sīðian
mēðe fram þām mæran þeodne, reste Hē ðær mæte
weorode⁴⁰

(*DR* lines: 65–69)⁴¹

³⁵ R. Hamer, op. cit., p. 163–164.

³⁶ "I endured many cruel events/on that hill. I saw the Lord of Hosts/severely stretched out. Darkness/had covered the bright radiance/of the Lord's corpse with clouds, a shadow went forth,/dark under the sky. All of creation wept,/they lamented the King's death. Christ was on the cross" (*The Dream of the Rood: an Electronic Edition*).

³⁷ Ch. Kennedy, op. cit., p. 264.

³⁸ See Matthew 27, 57–60, p. 33, Mark 15, 42–46, p. 55, Luke 23, 50–53, p. 91, and John 19, 38–40, p. 117–118.

³⁹ *The Holy Bible*, op. cit., p. 33. See also Mark 15,42–47, p. 55, Luke 23, 52–53, p. 91, and John 19, 38–41, p. 118–119.

⁴⁰ R. Hamer, op. cit., p. 164.

⁴¹ "The men began to make a sepulcher for him/in the sight of his slayer; they carved it out of bright stone;/they put him, the Lord of Victories, therein. The wretched began to sing him a song of sorrow/in the evening-time, then they wanted to go again,/wearily from the glorious prince. He rested there with little company" (*The Dream of the Rood: an Electronic Edition*).

Jesus is buried like a true Germanic hero. His burial has a lot in common with the one of Beowulf:

Him ðā gegiredan Gēata lēode
ād on eorðan unwāclícne
helmum behongen hildēbordum
beorhtum byrnum swā hē bēna wæs
ālegdon ðā tōmiddes mǣrne þeoden

[...] swōgende lēg
wōpe bewunden⁴²

(*Beowulf*, lines: 3137–3141, 3145–3146)⁴³

The message conveyed by the poem and the Bible and is the same: mankind's salvation and redemption is impossible without Jesus' suffering. In this respect, there is no discrepancy between the two sources, since the Germanic tradition is, in fact, Christian.

Nū ic þē hāte, hǣleð mīn se lēofa,
þæt ðū þās gesyhðe secge mannum,
onwrēoh wordum þæt hit is wuldres bēam,
se ðe ælmihtig God on þrōwode
for mancynnes manegum synnum
and Ādōmes ealdgewyrhtum⁴⁴

(*DR* lines: 95–100)⁴⁵

The Bible tells its believers that Redemption can be achieved only through Christ's death. In his Epistle to the Romans, Paul the Apostle writes that "God commendeth his own love toward us, in that, while we were sinners, Christ died for us. Much more then, being now justified by his blood, shall we be saved from the wrath of God through him" (5, 8–9)⁴⁶. Saint John the Apostle adds that

⁴² *Beowulf*, ed. A. J. Wyatt, op. cit., p. 134.

⁴³ "Then for him prepared the people of the Geats/a pyre on the earth, not trifling./hung with helmets, with battle-shields,/with bright byrnies, as he had requested;/they laid then in the midst the famed chieftain", "swarthy over the heat, the roaring flame woven with weeping – the tumult of winds lay still" (*Beowulf*, trans. B. Slade, op. cit.).

⁴⁴ R. Hamer, op. cit., p. 167–168.

⁴⁵ "Now I command you, my beloved warrior,/that you tell this vision to men./reveal in words that it is the tree of glory,/on which Almighty God suffered/for mankind's many sins" (*The Dream of the Rood: an Electronic Edition*).

⁴⁶ *The Holy Bible*, op. cit., p. 161.

“[f]or God so loved the world that he gave his only begotten Son, that whosoever believeth on him should not perish, but have eternal life” (3,16–17)⁴⁷. This Biblical notion of Salvation is also present in *The Dream of the Rood*:

Ac hīe þonne forhtiað ond fēa þencaþ,
 hwæt hīe tō Crīste cweðan onginnen.
 Ne þearf ðær þonne ænig anforht wasan
 þe him ær in brēostum bereð bēacna sēlest,
 ac ðurh ðā rōde sceal rīce gesēcan
 of eorðwege æghwylc sāwl,
 sēo þe mid Wealdende wunian þenceð⁴⁸

(DR lines: 115–121)⁴⁹

The image of Christ in *The Dream of the Rood* brings hope. God’s Son fights the final battle against sin, which ends the long-standing conflict between Good and Evil. The triumph is revealed in Jesus’ resurrection. The reward is eternal life in the Heavenly Kingdom achieved with the help of the Cross⁵⁰. This promised realm presented by the narrator resembles the Germanic Valhalla, though.

wuniaþ on wuldre; and ic wēne mē
 daga gehwylce hwnæne mē Dryhtnes rōd,
 þe ic hēr on eorðan ær scēawode,
 on þysson lænan life gefetige
 and mē þonne gebringe þær is blis mycel,
 drēam on heofonum, þær is Dryhtnes folc
 geseted tō symle, þær is singāl blis,
 and mē þonne āsette þær ic syþþan mōt
 wunian on wuldre, well mid þām hālgum
 drēames brūcan. Sī mē Dryhten frēond [...]⁵¹

(DR lines:135–144)⁵²

⁴⁷ Ibidem, p. 33

⁴⁸ “But then they fear, and few think of/what to begin to say to Christ./None needs to be afraid [of]/of [he] who already bears on his breast the best of signs./but through the cross, each soul must seek/the kingdom from the earthly way./those who intend to dwell with the Lord” (*The Dream of the Rood: an Electronic Edition*).

⁴⁹ R. Hamer, op. cit., p. 168.

⁵⁰ S. B. Greenfield, *The Interpretation of Old English Poems*, London and Boston 1972, p. 23.

⁵¹ R. Hamer, op. cit., p. 170.

⁵² “they dwell in glory, and each day/I look forward to the time when the cross of the Lord/that I previously saw here on the earth./in this temporary life, will fetch me, and will then bring me to where great bliss is./joy in the heavens, where the Lord’s people are/seated at the feast, where perpetual joy is;/then it may set me, where afterwards I might dwell in glory, with the saints” (*The Dream of the Rood: an Electronic Edition*).

From the Biblical report, it is known that having risen from the dead, Jesus did not hide his wounds from his disciples, as they were not only the proof of his Resurrection and his divine power, but also the confirmation of God's love of people. In the poem, the Cross shows the wounds to the poet. The Biblical themes and motifs are shaped by the Germanic frame of mind. Even the image of blood and water coming from the pierced side of Jesus, which appears in the Bible, is influenced by the Anglo-Saxon spirit. The Cross, which embodies Jesus (with his side pierced), is wet with water and drenched with blood, but at the same time, decorated with treasure:

Geseah ic þæt fūse
bēacen
wendan wǣdum and blēom; hwīlum hit wæs mid wǣtan
bestēmed,
beswyled mid swātes gange, hwīlum mid since gegyrwed⁵³

(DR: lines: 21–23)⁵⁴

To conclude, the poem *The Dream of the Rood* is an Old English literary work presenting the Christian story of the Passion told from the Anglo-Saxon perspective. The poet adopts the Germanic point of view in retelling the story of Man's Salvation to appeal to his audience. Although the Christian and Germanic perspectives differ and offer divergent images of the Cross, Jesus Christ and his death, there is no clash between them in presenting the most essential values coming from the Passion. In the poem the universal notions of Redemption, Salvation and Heavenly Kingdom do not lose their primary meaning, although they are transformed by the Anglo-Saxon spirit of heroism, and values like courage, physical strength and wealth, the Germanic tribes valued in their life. The poem shows that of Christian and Germanic values can be successfully mingled together creating a coherent unity when their common denominator is saving man from sin.

⁵³ R. Hamer, op. cit., p. 170.

⁵⁴ "I was afraid in the presence of that beautiful sight. I saw that noble beacon/change its coverings and colour; sometimes it was drenched with moisture,/soaked with the flow of blood, sometimes adorned with treasure" (*The Dream of the Rood: an Electronic Edition*).

BIBLIOGRAPHY

1. Alexander M., *Macmillan History of Literature. Old English Literature*, ed. A. N. Jeffares, London 1983.
2. *Beowulf*, trans. B. Slade (2012), [online], available at: www.heorot.dk/beowulf-redetext.html [July 7, 2013].
3. *Beowulf*, ed. A. J. Wyatt, Cambridge 1894.
4. Blair J., *The Anglo-Saxon Period*, [in:] *The Oxford History of Britain*, ed. K. O. Morgan, Oxford 1984.
5. Frantzen A. J., *Anglo-Saxon Keywords*, Chichister 2012.
6. Greenfield S. B., *Interpretation of Old English Poems*, London and Boston 1972. Hammer R., *A Choice of Anglo-Saxon Verse*, London 1970.
7. Kennedy Ch. W., *The Earliest English Poetry. A Critical Survey of the Poetry Written before the Norman Conquest with Illustrative Translations*, London 1971.
8. Patch H. R. (1919), *Liturgical Influence in the "Dream of the Rood"*, [online], available at: JSTOR [January 30, 2013].
9. Rambaran-Olm M. (2012), *The Dream of the Rood: an Electronic Edition*, [online], available at: http://www.dreamofrood.co.uk/frame_start.htm [December 12, 2012].
10. *The Holy Bible Containing Old and New Testaments Translated out of the Original Tongues Being the Version Set forth A.D. 1611 Compared with the Most Ancient Authorities and Revised a.d. 1881–1885*, New York 1901.
11. Wrenn C. L., *A Study of Old English Literature*, London 1967.

FRYDERYK KWIATKOWSKI

(UNIwersytet Jagielloński)

„STUPID FUCKING WHITE MAN”? ANTROPOLOGICZNE
UJĘCIE PRZEMIANY WEWNĘTRZNEJ GŁÓWNEGO
BOHATERA *TRUPOSZA* (1995) JIMA JARMUSCHA

STRESZCZENIE

Autor prezentuje uniwersalny opis najważniejszych etapów rytuału inicjacyjnego i odnajduje ich odpowiedniki w duchowej i światopoglądowej przemianie głównego bohatera filmu *Truposz* (Jim Jarmusch, 1995). Posługuje się teorią trójdzielnej struktury obrzędu przejścia Victora Turnera, aby przedstawić „procesualny” charakter owej metamorfozy. Ponadto artykuł ukazuje, że duchowa ewolucja bohatera nie wiąże się tylko ze zmianą światopoglądu. Stanowi ona również przygotowanie do pięknego umierania. W zakończeniu autor umieszcza film Jarmuscha w kontekście rozmaitych zjawisk ukazujących wypieranie śmierci z przestrzeni społecznej i kulturowej. W ten sposób przedstawia oryginalność obrazu umierania w analizowanym utworze.

SŁOWA KLUCZOWE

film, śmierć, ponowoczesność, rytuał inicjacyjny

INFORMACJE O AUTORZE

Fryderyk Kwiatkowski
Wydział Filozoficzny
Wydział Zarządzania i Komunikacji Społecznej
Uniwersytet Jagielloński
e-mail: fryderykkwiatkowski@wp.pl

Jak wymownie stwierdził kiedyś teolog francuski, Jacques-Bénigne Bossuet: „Dziwną słabością ludzkiego umysłu jest, że śmierć nigdy nie jest dlań czymś przedstawionym, jakkolwiek pokazuje się z różnych stron i w najprzeróżniejszych postaciach [...] Śmiertelnicy równie starannie grzebią swe myśli o śmierci, jak chowają zmarłych”¹. Słowa te stanowią dla mnie pewnego rodzaju punkt wyjścia do rozważań zawartych w niniejszej pracy, gdyż analizowany przeze mnie bohater *Truposza*, William Blake (Johnny Depp), dojrzewa do zetknięcia się z owym ostatecznym zdarzeniem w życiu każdego człowieka. Zanim to jednak nastąpi, najpierw będzie on musiał przekonfigurować swój sposób postrzegania rzeczywistości, by – bogatszy o pewne doświadczenia – mógł udać się na spotkanie ze śmiercią.

Akcja filmu rozgrywa się w XIX wieku na Dzikim Zachodzie. Główny bohater, William Blake, przybywa z rodzinnego Cleveland do miasteczka Machine, gdzie ma otrzymać pracę w fabryce. Na miejscu okazuje się jednak, że jej właściciel, John Dickinson (Robert Mitchum), wcale nie zamierza zatrudnić młodego księgowego. Po krótkiej wymianie zdań wyrzuca Blake’a z biura. Przygnębiony bohater postanawia udać się do pobliskiej knajpy, aby utopić swe smutki w alkoholu. Na miejscu spotyka prostytutkę Thel (Mili Avitali), która sprzedaje papierowe kwiaty. Blake odprowadza ją do mieszkania, gdzie zamierzają spędzić noc. Niespodziewanie jednak zjawia się jej były chłopak, Charlie (Gabriel Byrne). Dochodzi do strzelaniny, w której giną Thel i Charlie, zaś raniony Blake ucieka z miasteczka. Okazuje się, że były chłopak Thel to syn Johna Dickinso-na. Właściciel fabryki wynajmuje zabójców, aby schwytali Blake’a i jeśli to konieczne – zamordowali go. Następnego dnia główny bohater zostaje odnaleziony w lesie przez Indianina o imieniu Nobody (Gary Farmer), który wyjmuje kulę tkwiącą w jego piersi i pomaga mu odzyskać siły. Od tej pory Blake, uciekając przed wymiarem sprawiedliwości i łowcami głów, podąża za nieznanym Indianinem. Podróż, w którą się razem wybierają, jest alegorią duchowej przemiany głównego bohatera. Metamorfoza Blake’a, umiejscowiona w przestrzeni *sacrum*, okazuje się ostatecznie wędrówką przygotowującą go na finalne doświadczenie.

Historia głównego bohatera nie powie nam nic o śmierci, lecz raczej o wiedzy przezeń egzystencji. W artykule posłużę się teorią trójdzielnej struktury obrzędu przejścia Victora Turnera, za pomocą której badał on rytuały społeczeństw pierwotnych. Posłuży ona jako przydatne narzędzie w uchwyceniu „procesualności” przemiany wewnętrznej Williama Blake’a oraz wyodrębnieniu poszczególnych jej etapów. Trzeba jednak na wstępie poczynić ważne zastrzeżenia metodologiczne, wynikające z odmiennej natury przedmiotu badawczego, nad którym pracował Turner.

¹ S. Cichowicz, *Śmierć: gwałt na idei lub reakcja życia. Wstęp*, [w:] *Antropologia śmierci. Myśl francuska*, red. S. Cichowicz, J. M. Godzimirski, Warszawa 1993, s. 9.

Przede wszystkim rytuały inicjacyjne stanowią pewną ściśle skodyfikowaną sekwencję zachowań, które mają doprowadzić do wymiernego efektu – przeistoczyć neofitów w osoby dorosłe. W analizie interesującego mnie filmu nie skupiam się na odnalezieniu elementów mających swe idealne odwzorowanie w strukturze owego obrzędu. Poszukuję raczej ich ekwiwalentów, które spełniają te same funkcje, co w rytuale. Chcę w ten sposób uchwycić etapowość wewnętrznej przemiany protagonisty, jednocześnie wskazując na niepowtarzalność owej metamorfozy. Innymi słowy, pragnę skoncentrować się na absolutnie indywidualnym wymiarze transformacji filmowego bohatera, gdyż dotyczy ona przede wszystkim jego własnego systemu wartości i stosunku do świata.

W kulturach pierwotnych nowicjusze przed przystąpieniem do obrzędu inicjacji znali pozycję, którą będą zajmować we wspólnocie po jej zakończeniu oraz wynikające z niej konsekwencje. W wypadku Williama Blake’a nie można wskazać, jaki przyjmie on status po dokonaniu się przemiany wewnętrznej w odniesieniu do struktury społecznej świata przedstawionego. Spowodowane jest to przede wszystkim odrębnością jakościową inicjacji w kulturach pierwotnych i inicjacji bohatera. Pierwsza z nich ma charakter dojrzałościowy – odbicie rytuału przez dzieci ma na celu przeistoczenie ich w osoby dorosłe. Druga natomiast wiąże się z przemianą wewnętrzną osoby już dorosłej. Przemiana ta dotyczy zmiany wartości wyznawanych przez Blake’a, a następnie wkroczenia przezeń na wyższy poziom samoświadomości. Trzecia różnica między rytuałami inicjacyjnymi społeczności archaicznych i przemianą wewnętrzną filmowego bohatera łączy się z bardzo ścisłą kodyfikacją rytuału inicjacyjnego. W kulturach pierwotnych spełnia on niezwykle istotne funkcje, głównie na poziomie społecznym: integruje członków grupy, pozwala podkreślić jej tożsamość przez odróżnienie od innych zbiorowości i ustanawia paradygmat postrzegania otaczającej rzeczywistości². Dla Blake’a jego przemiana wewnętrzna nie jest wynikiem interakcji z określonym kodem – obrzędem przejścia – będącym elementem współtworzącym kulturę, z której się wywodzi. Wynika raczej z pewnej aktywności, przejawiającej się na poziomie intelektualnym, która pozwala lepiej zrozumieć sytuację egzystencjalną bohatera. W przypadku obrzędów dojrzałościowych neofici są zmuszeni do poddania się rytuałowi, który przygotowuje ich do pełnienia określonych ról społecznych. Jest on gwarantem ciągłości i trwałości w obrębie danej zbiorowości. Przemiana wewnętrzna Williama Blake’a również wynika z niezależnych od niego czynników zewnętrznych. Z tą jednak różnicą, że to okoliczności życiowe, w jakich się znalazł, wymusiły na nim rozpoczęcie owego procesu. Ponadto jego metamorfoza ma w większym stopniu znaczenie indywidualne niż społeczne. Na podstawie powyższych wyjaśnień status egzystencjalny głównego bohatera *Truposza* zajmowany przezeń przed rozpoczęciem procesu wewnętrznej metamorfozy będą traktował w opozycji do późniejszego. W tym celu przeprowadzę analizę zmian, które dokonują się na

² Por. M. Buchowski, *Magia i rytuał*, Warszawa 1993, s. 139–140.

poziomie wyznawanych przez Williama Blake'a wartości, określając jego stosunek do rzeczywistości.

We wszystkich rytuałach przejścia można wyróżnić trzy fazy: fazę separacji (preliminalną), marginalizacji (liminalną) i włączenia (postliminalną). Na pierwszym etapie następuje oddzielenie jednostki lub grupy od wcześniej zajmowanego miejsca w strukturze społecznej, któremu towarzyszą zachowania o charakterze symbolicznym³.

W wypadku protagonisty *Truposza* za odpowiednik etapu separacji uznałbym jego wyjazd z rodzinnego Cleveland do miasteczka Machine. Decyzja ta została spowodowana śmiercią rodziców bohatera, jak i gwarancją otrzymania pracy. Faza preliminalna jest w tym filmie zilustrowana w sekwencji otwierającej, w której wyeksponowany zostaje motyw podróży, będący dominantą całego utworu. Fizyczna wędrówka Williama Blake'a jest przede wszystkim ściśle sprzężona z procesem przemiany wewnętrznej, tak jak ma to miejsce w klasycznym filmie drogi. Na podstawie analizy pierwszej sekwencji można wyróżnić aspekty definiujące charakter duchowej wędrówki protagonisty. Obserwujemy w niej bohatera zmierzającego pociągiem do miasteczka Machine. Podróż, którą odbywa, jest długa i nużąca – w warstwie formalnej podkreślają to liczne ściemnienia, a na poziomie przedstawianych zdarzeń – wszechobecna nuda, jaka panuje w pociągu. Blake co jakiś czas wygląda przez okno, obserwując radykalnie zmieniający się krajobraz. Raz kontempluje surowy pustynny pejzaż, jakby wyjęty z westernów Johna Forda, a kiedy indziej bujną roślinność zalesionych przestrzeni. Ciągłe przeobrażenia krajobrazu antycypują proces przemiany wewnętrznej protagonisty. Kluczowa dla zrozumienia wędrówki Blake'a jest wreszcie jego rozmowa z maszynistą, którego słowa charakteryzują miejsce, w jakim rozpocznie się najważniejszy etap metamorfozy głównego bohatera. Ów pracownik pociągu określa miasteczko Machine mianem „piekła”. Słowo to należałoby interpretować przez pryzmat poezji osiemnastowiecznego poety, którego imię nosi bohater *Truposza*. Dla Williama Blake'a „piekło” miało ziemski charakter i określało stan duszy spaczony doświadczeniem. Człowiek przestaje wtedy dostrzegać sens boskich znaków i pojmować język aniołów. Traci dostęp do prawdziwej miłości, a relacje międzyludzkie definiowane są przez wzajemną wrogość⁴. Ponadto znaczące jest, że pierwsze słowa rozmówcy Blake'a stanowią futurospokę – opisują kres wędrówki głównego bohatera i jego ostatnie myśli. Do obu tych kwestii powrócę w dalszej części analizy, gdyż przynależą one do innych etapów przemiany wewnętrznej.

Victor Turner, rozwijając koncepcję Arnolda van Gennepa, skupił się przede wszystkim na fazie wyłączenia, czyli liminalnej. Stwierdza on, że:

³ Por. M. Deflem, *Rytuał, anty-struktura i religia, czyli Victora Turnera procesualna analiza symboli*, tłum. J. Dziekan, „Konteksty” 2002, nr 1–2, s. 191.

⁴ Por. A. Konopacki, *William Blake*, Warszawa 1987, s. 16.

[...] atrybuty liminalności lub liminalnych *personae* („ludzi progę”) są z konieczności ambiwalentne, ponieważ owe warunki i osoby wymykają się sieci klasyfikacyjnej, która zwykle wyznacza miejsce stanom i pozycjom w przestrzeni kulturowej. Byty liminalne nie przebywają ani tam, ani tu. Znajdują się pomiędzy pozycjami wyznaczonymi i uporządkowanymi przez prawo, zwyczaj, konwencję i ceremonial⁵.

Nowicjusze w trakcie rytuału dojrzałościowego jako byty liminalne są pozbawieni wszelkich właściwości, które mogłyby wskazywać na ich pozycję w społeczności. Jak stwierdza Turner, istotnym elementem tej fazy jest doświadczanie przemocy przez neofitę, które ma na celu unieważnienie jego wcześniejszego statusu. Zostaje on zredukowany do stanu, z którego będzie ukształtowany na nowo i wyposażony w umiejętności potrzebne do wypełniania nowej roli społecznej. Manifestacją przemocy są między innymi rany symboliczne zadawane nowicjuszowi. Antycypują one śmierć symboliczną inicjowanego. Ma ona „odciąć młodą osobę od jej nieważnej przeszłości, tak jakby osoba ta umarła, a następnie przywrócić jej życie, dając początek całkowicie nowej egzystencji, którą zaczyna ona wieść jako osoba dorosła”⁶.

Dla Williama Blake’a etap liminalny rozpoczyna się wraz z przyjazdem do „piekła na ziemi”, czyli Machine. Jest to miejsce, w którym – jak przystało na Dziki Zachód – prawo i sprawiedliwość nie obowiązują. Główny bohater filmu przekonuje się o tym po dotarciu do zakładów Johna Dickinsona, gdzie spodziewa się otrzymać zatrudnienie. Na miejscu okazuje się, że oficjalne pismo, które otrzymał Blake, będące gwarancją uzyskania posady, nie jest respektowane przez głównego urzędnika biura. Blake samotnie próbuje szukać sprawiedliwości u samego Dickinsona, jednak odchodzi z kwitkiem. Po raz pierwszy spotyka się w Machine z przemocą – wprawdzie jeszcze nie fizyczną, ale poprzez upokorzenie ze strony szefa biura i przemysłowca jego status zostaje zredukowany. Rozpoczyna się proces, w ramach którego główny bohater *Truposza* będzie musiał przemyśleć zakładane wartości – prawo, dobro, sprawiedliwość. Zostaje wprowadzony, wedle rozumienia angielskiego poety, w rzeczywistość doświadczenia.

Przemocy *par excellence* Blake zaznaje z ręki syna Dickinsona, który w akcie zazdrości uśmierca przez przypadek swoją kochankę Thel i równocześnie go rani. Ten jednak nie pozostaje mu dłużny i natychmiast odpowiada ogniem z rewolweru, zabijając przeciwnika. Blake, oszołomiony rozwojem wypadków, ucieka przez okno i spada wprost do błotnistej kałuży, a wraz z nim papierowe kwiaty, które składała Thel. Po krótkiej chwili wsiada na konia i wyrusza w ciemną noc. Ranę symboliczną stanowi kula tkwiąca w piersi Blake’a. Zapowiada ona etap jego śmierci symbolicznej i przyszłej przemiany. Jak wyjaśnia

⁵ V. Turner, *Proces rytualny. Struktura i antystruktura*, tłum. E. Dżurak, Warszawa 2010, s. 116.

⁶ N. Miller, *The Child in Primitive Society*, New York 1928, s. 189, [za:] B. Bettelheim, *Rany symboliczne. Rytuały inicjacji i zazdrość męska*, tłum. D. Danek, Warszawa 1989.

Elżbieta Wiącek: „Zbliżenie rozsypanych w błotnistej kałuży białych pąków jawi się jako symbol nietrwałości tego, co subtelne, a jednocześnie jako metafora przyszłej metamorfozy bohatera”⁷.

Kula znajdująca się tuż przy sercu Blake’a, zwana przez Nobody’ego – jego przyszłego specjalistę rytualnego – metalem białego człowieka, nabiera znaczenia rany symbolicznej, ale dopiero w wyniku spotkania z Indianinem. To właśnie on figuruje w *Truposzu* jako instancja nadająca sens wędrowce Williama. Nobody ocala mu życie, stosując magiczno-medyczne zabiegi. Kiedy Blake wreszcie dochodzi do siebie, Indianin obwieszcza, że obudził się martwy. Wywiązuje się między nimi krótka wymiana zdań, w trakcie której główny bohater zdradza swoje nazwisko. Nobody, poznawszy tożsamość swego rozmówcy, utwierdza się w przekonaniu, że przybysz nie żyje. Indianin uznaje go za ducha osiemnastowiecznego poety, malarza i mistyka. Powyższa scena ilustruje etap śmierci symbolicznej, kiedy to jednostka zostaje oderwana od swej poprzedniej egzystencji, by narodzić się jako zupełnie nowa osoba. Jak wskazuje Mathieu Deflem, referując teorię Turnera, jednym z aspektów liminalności jest „uproszczenie relacji w strukturze społecznej, przy czym jedyną strukturalną cechą w tej fazie jest obecność autorytetu (specjalista rytualny), któremu adepci są całkowicie podporządkowani i posłuszni”⁸. Nobody od momentu spotkania Blake’a staje się jego nauczycielem. Pod wpływem instrukcji Indianina William rozpoczyna zgłębianie sensu oraz przeznaczenia swej egzystencji.

Na etapie liminalnym innego rodzaju przejawem przemocy są próby inicjacyjne, które w kulturach pierwotnych wiązały się ze sprawdzianem odporności fizycznej nowicjusza. Przybierały one formę zakazów związanych przykładowo z pozbawieniem pożywienia, życiem w ciemnościach czy długim okresem milczenia. Były to ćwiczenia ascetyczne, mające przygotować neofitę do życia duchowego, wprowadzić go do świata kultury i przestrzeni sacrum⁹. Nobody oznajmia Blake’owi, że jego przeznaczeniem jest zabijanie białych osadników – rewolwer zastąpi mu mowę, a swoje wiersze będzie pisał krwią. Aby jednak protagonista filmu Jarmuscha mógł przeistoczyć się w owego pogromcę przedstawicieli cywilizacji Zachodu, musi najpierw pozytywnie przeżyć próby inicjacyjne, które – wykonywane wedle instrukcji Nobody’ego – przygotowują go do życiowej misji. Pierwszym testem dla Blake’a okazuje się wejście w interakcję z grupą napotkanych mężczyzn – traperów samotnie żyjących w lesie. Próbuje oni realizować model rodziny, w którym każda z osób spełnia określoną rolę. Jeden z nich przejął funkcję ojca, drugi – matki, a trzeci – syna. Owa pseudorodzina traperów ukazana jest w sposób groteskowy, przez co dostrzec w niej można jeden z komponentów liminalności występujący w trakcie trwania rytuału:

⁷ E. Wiącek, *Mniej uczęszczane ścieżki do raju. O filmach Jima Jarmuscha*, Kraków 2001, s. 98.

⁸ M. Deflem, op. cit., s. 193.

⁹ Por. M. Eliade, *Inicjacja, obrzędy, stowarzyszenia tajemne. Narodziny mistyczne*, tłum. K. Kocjan, Kraków 1997, s. 33.

[...] ludyczna dekonstrukcja i przenicowanie tradycyjnych konfiguracji kulturowych: wyolbrzymienie, deformowanie, przedstawianie w krzywym zwierciadle przedmiotów, gestów, działań, zjawisk wziętych z przestrzeni norm i wartości społecznych; te specyficzne reprezentacje prowokują adeptów rytuału do refleksji nad podstawowymi wartościami porządku społecznego i kosmologicznego¹⁰.

Traperzy swoją postawą reprezentują postępującą dezintegrację najmniejszej komórki społecznej w cywilizacji Zachodu, a na wyższym poziomie – zepsucie i hipokryzję. Bajka o trzech niedźwiadkach i owsiance, opowiadana przez traperę wcielającego się w postać matki, ma inne zakończenie, niż miało to miejsce w oryginale literackim. W pierwotnej historii, autorstwa Roberta Southeya, Złotowłosa po przebudzeniu ucieka w popłochu z domku misiów i decyduje się już nigdy nie zbaczać z leśnej ścieżki, jak nakazywała mama. Po pierwsze, postanowienie dziewczynki symbolizuje zgodę na podporządkowanie się prawom wyznaczanym w tej opowieści przez rodzica. Po drugie, Złotowłosa dostrzega korzyści wynikające z owego postanowienia: możliwość uniknięcia potencjalnych niebezpieczeństw. Bajka ta opowiadana przez traperę kończy się eskalacją przemocy i okrucieństwa ze strony niedźwiadków. Misie pozbawione śniadania dopadają Złotowłosą, skalpują i urywają głowę, a z jej włosów wyszywają sweter dla najmłodszego członka rodziny. Edukacyjny walor oryginalnego zakończenia powiastki zostaje zastąpiony wizją świata, w którym nie ma miejsca na przebaczenie czy możliwość wyciągania wniosków z popełnionych błędów. W podobnym tonie utrzymany jest kolejny monolog traperę. Tym razem opowiada on o strasznym losie, jaki spotkał chrześcijan ze strony Nerona, szczególnie rozbudowując opisy przemocy. Rodzinną atmosferę wśród traperów ma również podtrzymać rytuał odczytywania Biblii przed spożyciem posiłku, ale fragment wybrany przez „mamę” nie odstaje w swym tonie od poprzednich historii: „Onego dnia Pan wyda cię w ręce moje, a ja dosięgnę cię i wezmę głowę twoją, i wydam ścierwo hordy Filistynów na żer sępom i dzikim bestiom”¹¹.

Wspólnota traperów odtwarza rytuały życia codziennego, takie jak opowiadanie bajek, odczytywanie fragmentu Biblii przed posiłkiem czy wieczorne gawędzenie. Ich stosowanie charakteryzowało między innymi model tradycyjnej rodziny purytańskich osadników w Stanach Zjednoczonych. Z tą jednak różnicą, że w wydaniu drobnej społeczności przedstawionej w filmie stanowią one tylko puste klisze, pozbawione kulturotwórczego znaczenia. Zachęcają one do aktów destrukcji i zadawania przemocy bliźnim. Obnażają tym samym brak jakichkolwiek wartości, które określałyby tę mikrozbiorowość. Każdy z jej członków kieruje się własnym interesem, co ilustruje następna scena, w której przychodzi do nich Blake. Sądząc po fascynacji, z jaką odnoszą się do głównego bohatera, prawdopodobnie od dawna nie widzieli innego człowieka. Między „synem”

¹⁰ M. Deflem, op. cit., s. 193.

¹¹ Za: J. Jarmusch, *Truposz*, 1995, dystr. w Polsce „Solopan”.

a „ojcem” wywiązuje się kłótnia co do tego, komu przybysz ma przypaść na własność. Nie mogąc dojść do porozumienia, decydują się zabić Blake’a. Wtedy z pomocą przybywa Nobody i wspólnie z Williamem pozbawiają życia zdemoralizowanych traperów. Ta pierwsza pozytywnie przeżyta próba inicjacyjna Blake’a świadczy o jego spełniającym się przeznaczeniu – byciu mordercą białych.

W *Truposzu* odwrócono znaczenia odnoszące się do opozycji dzikość – cywilizacja. W filmie Jarmuscha to cywilizacja, której reprezentantami są biali osadnicy, jawi się jako siła destrukcyjnie wpływająca na człowieka. Jej wizualnym odpowiednikiem jest miasteczko Machine, w którym ludzie kierują się jedynie egoistycznymi pobudkami, za nic mając wartość ludzkiego życia. Dickinson stanowi ucieleśnienie tej wizji cywilizacji. Jak stwierdza Elżbieta Wiącek:

Świadomość nieograniczonej wręcz władzy pozbawia go wszelkich skrupułów. W pewnym sensie Dickinson jest więc upostaciowieniem istniejącego w utworach Blake’a „Boga tego świata” – wrogiego człowiekowi demiurga kierującego się gniewem, pragnieniem zemsty i represyjnym prawem. Tyranami u Blake’a są władcy, instytucje i nauczyciele¹².

Ponadto autorka wskazuje, że siedziba Dickinsona „jest wizualnym odpowiednikiem «szatańskiego młyna» z wizji Blake’a – labiryntem ciasnych przejść, nad którymi dominuje ogromne, obracające się koło, obsługiwane przez robotników o czarnych od brudu twarzach”¹³. Ów młyn w poezji osiemnastowiecznego mistyka należy rozumieć jako rozum tłumiący wyobraźnię, symbol politycznej przemocy i – co chyba najbardziej adekwatne do filmu Jarmuscha – przejaw materializmu, w którego rozwoju Blake upatrywał zmierzch cywilizacji Zachodu¹⁴. Do jej negatywnego wizerunku w *Truposzu* można również dodać relację Nobody’ego z pobytu w krajach anglosaskich. Zwierając się głównemu bohaterowi, opowiada on o tym, jak został brutalnie schwytany przez brytyjskich żołnierzy, kiedy był małym chłopcem. Zdradza, że obwożono go w klatce po amerykańskich i kanadyjskich miastach i pokazywano jako oswojonego dzikusa w celach czysto rozrywkowych. Nobody miał nadzieję, że kiedy zacznie zachowywać się jak jego oprawcy, ich zainteresowanie jego osobą zmaleje, jednak stało się wręcz przeciwnie. Zaczął być wychowywany i kształcony – w tym właśnie czasie poznał między innymi wiersze, które w jego mniemaniu napisał bohater *Truposza*, kiedy jeszcze żył. Nobody nie utożsamia się jednak z kulturą, w jakiej przyszło mu dorastać, dlatego też postanowił powrócić do swego macierzystego szczepu Indian. W jego historii cywilizacja Zachodu roz-

¹² E. Wiącek, op. cit., s. 100.

¹³ Ibidem, s. 97.

¹⁴ Por. E. Obarski, *William Blake, artysta i heteryk*, [online], <http://www.taraka.pl/blake> [dostęp: 27 sierpnia 2012].

patrywana na ogólnym poziomie jawi się jako zepsuta – biali ludzie stawiają swoją kulturę w centrum, kierują się chęcią zysku i czerpaniem przyjemności z obcowania z wszelkiego rodzaju osobliwościami bez potrzeby ich zrozumienia.

Znaczenie dzikiej przyrody w *Truposzu* budowane jest na zasadzie opozycji do cywilizacji. Skontrastowano zamkniętą przestrzeń miasta i ciasne wnętrza pomieszczeń z nieograniczoną przestrzenią natury (w zakończeniu filmu – oceanu). Ponadto stroje noszone przez białych osadników są skąpane w ciemnych kolorach (Dickinson, jego syn i dwójka płatnych morderców), w przeciwieństwie do Nobody'ego, będącego reprezentantem dzikiej przyrody, którego ubranie charakteryzują jasne barwy. Do antynomii cywilizacja – dzikość dołączyć można jeszcze inną: cywilizacja – kultura. Reprezentanci cywilizacji w *Truposzu* pozbawieni są jakichkolwiek cech wskazujących na wyznawane przez nich wartości duchowe. Inaczej rzecz się ma ze społecznością Indian, do których Blake dociera w finale filmu. Ich wioska stanowi centrum duchowego bogactwa, a jego przejawami są architektura i rzeźba. Ogromne, stylizowane wizerunki zwierząt odsyłają nie tylko do ich aspektów fizycznych, ale również pozazmysłowych¹⁵.

Stan liminalny Blake'a określany jest przede wszystkim przez brak przynależności do trzech przestrzeni występujących w filmie: cywilizacji, dzikiej przyrody i wioski Indian. W każdej z nich czuje się równie obco. Zgorszony widokiem Machine, na którego błotnistych ulicach rozgrywają się niemal dantejskie sceny, a wkoło leżą czaszki martwych zwierząt i trumien – symboli śmierci, zostaje dodatkowo skonfrontowany z brakiem respektu dla litery prawa i wartości ludzkiego życia. Dopiero spotkanie Blake'a z Nobodym i obcowanie z dziką przyrodą pozwala mu wkroczyć na ścieżkę duchowej wędrówki. Trudno jednak stwierdzić, by do owej sfery przynależał, gdyż kontakt z naturą stanowi ledwie przystanek na jego drodze ku przemianie. Świadczy o tym chociażby wykwintny strój, w jakim przyjechał z Cleveland, a z którego wyśmiewali się pracownicy fabryki Dickinsona. W trakcie inicjacji w leśnej głuszy ubranie Blake'a traci swą pierwotną moc znaczeniową. Przestaje być elementem przyporządkującym go do sfery cywilizacji, gdyż stopniowo się od niej odcina. Nie można też Blake'a przypisać do przestrzeni indiańskiej wioski, gdyż zarówno język czerwonoskórych, jak i ich obyczaje oraz architektura są przezeń widziane prawdopodobnie po raz pierwszy w życiu.

Blake pod wpływem kontaktu z dziką przyrodą i Nobodym przeżywa metamorfozę. Zaczyna zgłębiać sens swojej wędrówki, stopniowo odcinając się od wszystkiego, co niesie ze sobą cywilizacja.

Zanim jednak jego przemiana się wypełni, będzie musiał przebyć jeszcze jedną próbę, charakterystyczną dla rytuału inicjacyjnego, którą praktykowali Indianie północnego wybrzeża Pacyfiku. Polega ona na poszukiwaniu wizji po

¹⁵ Por. *Potęga mitu. Rozmowy Billa Moyersa z Josephem Campbellem*, tłum. I. Kania, Kraków 1994, s. 159.

uprzednim udaniu się w odludne miejsce. By jej dostąpić i wejść w duchowy kontakt ze świętymi mocami, należy oczyścić ciało poprzez wielogodzinny post¹⁶. Nim Blake dostąpi duchowego objawienia, pod wpływem słów Nobody'ego pozbywa się najpierw swych okularów. Po pierwsze, gest ten można rozumieć jako zrywanie więzów z cywilizacją, gdyż ów przedmiot łączy się z technologicznym postępowaniem. Po drugie, scena ta ilustruje słowa osiemnastowiecznego poety, o czym wspomina Elżbieta Wiącek: „Gdyby oczyścić wrota percepcji, każda rzecz jawiłaby się człowiekowi jako nieskończona”¹⁷. Po trzecim wreszcie, słowa Nobody'ego stają się znaczące w perspektywie charakteru próby inicjacyjnej, jaką ma przeżyć Blake: „Może bez nich zobaczysz więcej”¹⁸.

W trakcie filmu okazuje się, że metamorfoza bohatera *Truposza* ma podwójny wymiar. Rozpoczęciu drugiej próby inicjacyjnej towarzyszy ukończenie przez niego pierwszego etapu przemiany wewnętrznej, o którym mówił Nobody – Blake staje się pogromcą białych, którzy w świetle zaproponowanej przeze mnie interpretacji wyrażają zepsucie cywilizacji Zachodu. Ilustruje to następną scenę, kiedy głównego bohatera odnajduje dwóch szeryfów. Blake, widząc napastników, reaguje z niespotykanym dotąd zdecydowaniem. Najpierw wyjawia im swoją tożsamość, następnie zadaje pytanie, czy znają jego wiersze, by z pewnością godną rasowego rewolwerowca jednym strzałem zabić ich obu¹⁹, przez co całe zdarzenie nabiera quasi-mistycznego charakteru. Powyższa scena pokazuje etap ponownych narodzin protagonisty – jego przemiana w zabójcę białych osadników dobiegła końca. Potwierdzi to jeszcze późniejszy fragment filmu, kiedy Blake zostanie podstępnie trafiony w plecy przez samotnego łowcę głów, a pomimo to, jak gdyby od niechcienia, odda w jego kierunku śmiertelny strzał z rewolweru.

Drugi wymiar przemiany bohatera – znacznie bardziej istotny – wiąże się z podróżą do podziemia – krainy zmarłych, będącej według Nobody'ego właściwym celem jego wędrówki. Zanim to jednak nastąpi, Blake udaje się samotnie w głąb lasu, poszukując oświecenia. Zapowiada je nieuzasadniona obecność Indian, którzy w tajemniczych okolicznościach na krótką chwilę pokazują mu się wśród nocy. Za dostąpienie wizji przez Blake'a uznałbym jedną z najbardziej onirycznych scen w filmie. Jej interpretacja dokonana przez Elżbietę Wiącek pozostaje w bliskim związku z przeprowadzaną przeze mnie analizą procesu przemiany wewnętrznej w duchu antropologicznym:

¹⁶ J. Leszczyński, *Obrzęd inicjacji w grupach zamkniętych: analiza porównawcza inicjacji pierwotnych oraz grup harcerzy i monarowców*, [online], <http://inicjacje.republika.pl/podstrony/faza2.htm> [dostęp: 27 sierpnia 2012].

¹⁷ E. Wiącek, op. cit., s. 104.

¹⁸ J. Jarmusch, *Truposz*, 1995, dystr. w Polsce „Solopan”.

¹⁹ Pierwszy ze stróżów prawa, raniony przez głównego bohatera, pod wpływem doznanego szoku postrzałowego zabija je swojej strzelby towarzysza.

Głównym motywem rytuałów jest powiązanie jednostki ze strukturą szerszą niż struktura jej własnego ciała fizycznego. W *Truposzu* odpowiednikiem takiego obrzędu jest scena, w której bohater, blakając się samotnie, napotyka leżące pod drzewem zwłoki jelonka. Blake dotyka rany na szyi zwierzęcia i smaruje jego krwią własną ranę, maluje znak na swojej twarzy, po czym kładzie się u jego boku. Kamera wznosi się ku górze i zatrzymuje, kontemplując nieruchome zjednoczenie rannego człowieka z naturą [...]. Rytuał braterstwa krwi, jakiego dokonuje Blake, jest równocześnie rodzajem mistycznego współuczestnictwa w śmierci zwierzęcia, jaki praktykowały plemienne kultury łowieckie. W kulturach tych zwierzęta uznawane były jako równe ludziom, a niekiedy nawet ich przewyższały. Zwierzę bywało wysłannikiem mocy lub nauczycielem życia²⁰.

Po pozytywnym przebyciu prób inicjacyjnych następuje etap, w którym neofita pouczany jest o tradycji i mitologii plemienia oraz wykonuje czynności wcześniej mu nieznanne. Zostaje dopuszczony do wiedzy dostępnej tylko inicjowanym. Jej przekazywanie łączy się z jednym z aspektów liminalności, o którym pisał Turner: kontakt ze sferą sakralną objawia się między innymi w formie instrukcji (mityczna historia), przekazywanej neoficie ustnie²¹. Na tym poziomie dostrzec można funkcję edukacyjną i integrująco-różnicującą samego rytuału. Odpowiednik owego etapu w *Truposzu* można odnaleźć w scenie, w której Nobody wyjawia swemu adeptowi prawdziwy cel jego podróży:

Zaprowadzę cię na most zbudowany z wody, zwierciadło. Wtedy wejdiesz na inny poziom świata. Tam, gdzie począł się duch Williama Blake'a. Muszę dopilnować, żebyś przeszedł przez zwierciadło w tym miejscu, gdzie morze styka się z niebem²².

Słowa te stanowią wyraz wierzeń Indian zamieszkujących wybrzeże północnego Pacyfiku, którzy sądzili, że ocean stanowi mityczną wielką wodę oblewającą świat, a u jej ujścia umieszczone jest wejście do krainy zmarłych²³ – „miejsca, skąd pochodzą wszystkie duchy”²⁴. Blake i Nobody docierają w finale filmu do indiańskiej wioski, będącej przedostatnim przystankiem podróży bohatera, wieńczącym jego duchową przemianę. Udają się do niej, aby przygotować dla Williama bardzo wytrzymałe canoe, przeznaczone do morskich podróży. Dzięki niemu Blake będzie zmierzał przez ocean w kierunku krainy zmarłych. W wiosce Indian rozpoczyna się dla bohatera ostatnia, postliminalna faza obrzędu przejścia. W jej trakcie następują ryty kończące obrzęd, jednostka znajduje się znów w stanie stabilnym i rozpoczyna nową egzystencję, a jej prawa i obowiązki wobec społeczności są jasno zdefiniowane. Od podmiotu, który przeszedł inicjację, wymaga się zachowania zgodnego „ze zwyczajowymi normami i stan-

²⁰ E. Wiącek, op. cit., s. 123.

²¹ Por. M. Deflem, op. cit., s. 193.

²² J. Jarmusch, *Truposz*, 1995, dystr. w Polsce „Solopan”.

²³ Por. E. Wiącek, op. cit., s. 86.

²⁴ J. Jarmusch, *Truposz*, 1995, dystr. w Polsce „Solopan”.

dardami etycznymi wiążącymi tych, którzy wchodzą na pozycje społeczne w danym systemie”²⁵. W *Truposzu* etap separacji nie jest jednak związany z wkroczeniem Blake’a w życie społeczne jako jednostki dorosłej, lecz łączy się z obrzędami pogrzebowymi.

Właściwa część inicjacji głównego bohatera została zakończona i jest on świadomy prawdziwego celu swojej podróży – dotarcia do krainy podziemia. W ostatniej sekwencji filmu *Nobody* układa Blake’a ubranego w indiański strój w morskim canoe, wypełnionym świętymi przedmiotami i jedzeniem.

Według wierzeń Indian Pacyfiku, istnieją cztery poziomy światy podziemnego. Gdy dusza osiągnie którykolwiek z trzech pierwszych poziomów, możliwe jest jeszcze sprowadzenie jej z powrotem. Czwarty z nich – znany jest bowiem jako „miejsce, skąd nigdy się nie wraca”. Dusza roztopia się wówczas w kosmicznej mocy, tracąc swą odrębność, staje się bezosobową energią. Ponowne wcielenie może nastąpić, gdy element energetyczny – kropla krwi – dostanie się do wnętrza kobiety. Jednakże ci, którzy dwukrotnie odrodzą się i umrą, odchodzą już na zawsze. Wierzenie to może tłumaczyć zachowanie Indianina, który układając konającego Blake’a w udekorowanej niczym grobowiec łodzi i puszczając ją z biegiem fal, jest przekonany, że wyprawia go w ostateczną podróż do innego wymiaru²⁶.

Przemiana wewnętrzna Williama Blake’a, zakotwiczona w strukturze głębokiej filmu, ukazuje także przygotowywanie się bohatera do pięknej śmierci. Należy podkreślić, że akcja *Truposza* osadzona jest w drugiej połowie XIX wieku, jednak ilustruje wciąż postępujące zjawisko obecne w wysoko rozwiniętych społeczeństwach Zachodu – ucieczkę przed doświadczeniem śmierci²⁷.

Postaram się opisać najważniejsze przyczyny wyżej wspomnianego fenomenu, aby uchwycić zmianę, do jakiej doszło we wszelakich aktywnościach człowieka XX wieku zogniskowanych wokół zjawiska śmierci, i na ich tle umieścić obraz umierania w filmie Jima Jarmuscha.

Gorzkim owocem laicyzacji kultury, której rosnącą ważność datuje się od połowy XVIII wieku, okazało się przeniesienie strachu z możliwości wiekiwego potępienia w sferę świadomości własnej śmierci. Proces ten coraz mocniej przybiera na sile, zwłaszcza w Europie, gdyż w XX wieku zaobserwować można stały spadek wiary i dechrystianizację śmierci²⁸. Pokłosem stopniowego zaniku wiary w męki piekielne była ufność pokładana w nauce i medycynie. Medykalizacja stała się przyczynkiem do przetransponowania religijnej trwogi towarzyszącej umieraniu na jej świecką wersję lęku przed śmiercią rozumianą jako ostateczny koniec, skok w nieistnienie.

²⁵ V. Turner, op. cit., s. 115.

²⁶ E. Wiącek, op. cit., s. 85–86.

²⁷ Por. S. Cichowicz, op. cit., s. 6.

²⁸ Por. M. Vovelle, *Śmierć w cywilizacji Zachodu: od roku 1300 po współczesność*, Gdańsk 2008, s. 674–677.

Innym źródłem, równie istotnym dla rozpoczynającego się okresu wielkiego strachu przed śmiercią, jest rozwój nauki typu technologicznego. W świecie definiowanym przez metafizyczny porządek przeznaczeniem nauki była medytacja nad harmonią rzeczywistości i obiektywnymi prawami warunkującymi jej funkcjonowanie, natomiast po jego upadku celem staje się ujarzmienie natury. Wiara w nieograniczone możliwości technologii i jej zdolność do podporządkowania przyrody każą usunąć z życia ludzkiego cierpienie, choroby i śmierć. Aby poddać woli człowieka te i inne komponenty wpisane w jego egzystencję, trzeba było najpierw ograbić je z sensu, jakim wcześniej były obdarzone. To głównie procesy indywidualizacji, laicyzacji i medykalizacji zepchnęły znaczenie, jakie wcześniej miała śmierć w przestrzeni społecznej, w aksjologiczną pustkę. W wizji rzeczywistości coraz bardziej plastycznej, podporządkowywanej woli człowieka, za śmiercią kryje się jedynie zdarzenie absurdałne. Jawi się ono jako niczym nieuzasadnione cięcie nicości, kończące strumień życia. Konsekwencje płynące z rozwoju nauki typu technologicznego są jeszcze poważniejsze, ponieważ owa nauka pozbawia śmierć ontologicznych podstaw. Spycha ją w otchłań nieistnienia w wyniku procesu medykalizacji.

W rozumieniu postaw wobec śmierci w drugiej połowie XX wieku niebagatelne znaczenie ma także doświadczenie przez ludzkość ludobójstw, dwóch wojen światowych, a w latach dwutysięcznych ataków terrorystycznych. Jest ono tym silniejsze, że minione stulecie upłynęło również pod znakiem rozmaitych zwycięstw medycyny z wieloma dotychczas nieuleczalnymi chorobami oraz nieustannym przedłużaniem ludzkiego życia. Nie tylko fakt planowania, a następnie metodycznego wykonywania masowych mordów zmienił optykę, w której zaczęto patrzeć na zjawisko śmierci. Jak wskazuje Michel Vovelle, chodziło o coś więcej:

Wojny [w XX wieku – przyp. F. K.] silnie zaważyły na całej współczesnej historii śmierci, zapewne bardziej jeszcze poprzez wpływ, jaki miały na zbiorową mentalność i ideologię. Bo w istocie, jak wielkim zaprzeczeniem cierpliwej i zwycięskiej walki z chorobą stały się te brutalne i planowane eksplozje przemocy i zbrodni! Wiele konwenansów, które wydawały się trwałą zdobyczą mieszczańskiego społeczeństwa XIX wieku, takich jak poszanowanie ludności cywilnej, kodeks zachowań stron walczących, zmiotła fala zbrodni. W trakcie II wojny światowej liczba zabitych cywili znacznie przewyższała liczbę zabitych żołnierzy. Masowa zagłada osiągnęła nieznane dotąd rozmiary, faszystowska ideologia i projekt zbiorowej eksterminacji Żydów, Słowian i upośledzonych psychicznie przybrały systematyczny charakter. Dlatego nasz wiek jest zarówno czasem znaczących zwycięstw nad śmiercią, jak i czasem powrotu tragizmu²⁹.

Mnogość fenomenów istniejących w przestrzeni społecznej, kulturowej czy medycznej ukazuje rozpiętość dziedzin, w których zaobserwować można efekt dominacji modelu tak zwanej „śmierci zdziczałej”.

²⁹ Ibidem, s. 636–637.

Lewicowo zorientowani badacze kultury wskazują, że jedną z przyczyn odarcia śmierci z jej sakralnego wymiaru jest infantylicyzacja świadomości uczestników kultury masowej³⁰. Mimo że wyjaśnienia tego zjawiska są przez Jarosława Barańskiego ujęte w dość sztywnych ramach³¹, warto je przytoczyć, gdyż naświetlają jeden z rodzajów aktywności charakterystycznych dla obrazu współczesnego człowieka i wysoko rozwiniętego społeczeństwa. Można stwierdzić, że przyczyny infantylicyzacji warunkują między innymi dwa wzajemnie na siebie wpływające procesy. Z jednej strony infantylność jest obecna w tekstach kultury głównego nurtu, z drugiej natomiast wynika z przyjmowanej wobec życia postawy opierającej się na zaspokajaniu konsumpcyjnych potrzeb. Wszystkie przeszkody uniemożliwiające nieustanne ich spełnianie zostają albo usunięte, albo potraktowane jako nieistniejące. Taki sposób funkcjonowania łączy się z estetyzacją codzienności. Jej efektem jest rozumienie życia jako skarbnicy przyjemności i wrażeń pozytywnych, podczas gdy treści emocjonalnie i intelektualnie przygnębiające nie zostają wchłonięte przez wytworzenie ich kulturowego sensu. Ból, cierpienie czy śmierć zostają usunięte z pejzażu życia i zepchnięte w otchłań anestetyki³². Powodów takiego stylu życia Barański dostrzeka się w fetyszyzmie towarowym i technologicznym, które „zakreślają przestrzeń aktywności duchowej współczesnego człowieka, w tym również jego ubożego doświadczenia śmierci”³³. Konsekwencjami w tak ujmowanej przestrzeni kulturowej są między innymi:

[...] wykorzenienie śmierci jako kresu egzystencji z życia codziennego, którego perspektywa czasowa uległa spłaszczeniu do nieodległej chwili i rozdarciu na chwile przypadkowe; świadomość jednostki jest świadomością wyłącznie teraźniejszości; [...] wpisanie śmierci w serie relacji dziennikarskiej i serie kopii w fabularnych filmach, czyli wyobcowanie się z jej rzeczywistej obecności³⁴.

Kino zawsze było przestrzenią, w której kanalizowano i rozbrajano na ekranie rozmaite lęki społeczne, a łączyły się one głównie z przemocą. W każdej kolejnej dekadzie jej związki z ekranowym wizerunkiem umierania ulegały zacieśnieniu, a filmowi bohaterowie stosowali coraz to wymyślniejsze techniki zabijania ku uciesze widowni. O ile w środowisku społecznym śmierć jest wypierana, o tyle w popkulturze i kinie obserwować można jej przesył. Bynajmniej

³⁰ J. Barański, *Chichot za plecami śmierci. Infantylicyzacja i fetyszyzacja śmierci jako przejaw regresji kulturowej. Zarys problemu*, [w:] *Problemy współczesnej tanatologii. Medycyna – Antropologia kultury – Humanistyka*, red. J. Kolbuszewski, t. 5, Wrocław 2001, s. 65.

³¹ Ibidem.

³² Idem, *Anestetyzacja tanatyczna, czyli o strategii ponowoczesnej kultury wobec śmierci*, [w:] *Problemy współczesnej tanatologii. Medycyna – Antropologia kultury – Humanistyka*, red. J. Kolbuszewski, t. 7, Wrocław 2003, s. 43.

³³ Idem, *Chichot za plecami śmierci...*, op. cit., s. 65.

³⁴ Ibidem, s. 66.

nie oznacza to obecnej w nich refleksji nad umieraniem jako ważkim znaczeniowo wydarzeniem w historii człowieka. Wręcz przeciwnie, w kinie współczesnym trup ściele się gęsto, co doprowadza do odrealnienia śmierci. Gwałtowny proces przełamania tabu związanego z umieraniem na ekranie w ostatnich dekadach sprawia, że wizerunki takie nie tylko przestają szokować, ale i mogą mieć realny wpływ na ludzki stosunek do śmierci. Próżno szukać śladów po skandalach wywołanych obrazem Tanatosa w takich filmach, jak *Dzika banda* (1969) Sama Peckinpaha, *Wielkie żarcie* (1973) Marca Ferreriego, serii *Piła* (od 2004) czy *Ludzka stonoga* (od 2009) Toma Siksa. Przywołane przykłady wpisują się bowiem w dominujący we współczesnym kinie trend postmodernistycznej wizji śmierci, polegający na jej bagatelizowaniu i przeobrażaniu w widowiskowy spektakl. W modelu tym z jednej strony obecna jest estetyzacja zmedykali-zowanego obrazu umierania, z drugiej zaś dekonstrukcji podlega tak zwana śmierć heroiczna. Najlepiej przedstawiającym to zjawiskiem jest według Tadeusza Miczki nurt Kina Nowej Przygody³⁵. Podkreśla on, że w takich filmach, jak *Szczyki* (1975) Stevena Spielberga czy *Gwiezdne wojny: Część IV – Nowa Nadzieja* (1977) George’a Lucasa, umieranie nacechowane zostało ludyczną rozrywką³⁶. Śmierć zostaje w nich odarta z *sacrum*, podlega estetyzacji, a ciało ulega spektakularnej destrukcji. Ta ostatnia własność postmodernistycznego modelu umierania w kinie jest szczególnie eksponowana w horrorze. Scenarzyści tych obrazów mogą dać upust swej wyobraźni w wymyślaniu jak najbardziej efektownych i niecodziennych obrazów eksterminacji filmowych bohaterów – rozpuszczenie w kwasie, zmiżdżenie prasą hydrauliczną czy przepołowienie ciała ostrym narzędziem to zaledwie kilka z nich.

Można stwierdzić, że w *Truposzu* obraz umierania znajduje się w opozycji do postmodernistycznego modelu śmierci. Jest ona bowiem rozpatrywana w kontekście przemiany wewnętrznej Williama Blake’a i jako taka okazuje się punktem kulminacyjnym jego metamorfozy. Ponadto, jawi się nie jako zdarzenie absurda, lecz świadome dokończenie życia wiedzonego przez protagonistę. Na początku filmu dowiadujemy się, że Blake wyjeżdża z Cleveland nie tylko w celu znalezienia pracy. Ucieka z rodzinnego miasta, gdyż niedawno zmarli jego rodzice. Jak pisze Władimir Jankélévitch:

Jeśli chodzi o śmierć naszych rodziców, to przyczynia się ona do unicestwienia ostatniego pośrednika między śmiercią w trzeciej osobie a śmiercią własną; padła ostatnia rubież oddzielająca naszą śmierć osobistą od pojęcia śmierci; nie chroni nas już biologiczność naszego gatunku, nie już nie ochrania nas przed nicością i śmierć zagląda nam w oczy³⁷.

³⁵ Por. T. Miczka, *O śmierci na ekranie*, Bielsko-Biała 2011, s. 146.

³⁶ Ibidem.

³⁷ V. Jankélévitch, *Tajemnica śmierci i zjawisko śmierci*, [w:] *Antropologia śmierci. Myśl francuska*, op. cit., s. 70.

Decyzję Blake'a o wyjeździe z Cleveland można interpretować jako ucieczkę przed doświadczeniem śmierci. Znaczący jest w tym miejscu oficjalny cel jego podróży do Machine – chęć otrzymania pracy, która przecież wiąże się z zajęciem rutynowym, schematycznym, codziennym. To ostatnie słowo nabiera kluczowego sensu, gdyż zajmując się codziennymi sprawunkami, zatopieni w przeżywaniu życia, w naturalny sposób odsuwamy myśl o śmierci z pola naszej świadomości. Decyzja Blake'a staje się przesłanką ku temu, by stwierdzić, że nie przyjmuje on do wiadomości nieuchronnego nadejścia śmierci, ponieważ „jest [ona] tym, co zdarza się tylko innym”³⁸. Tę interpretację potwierdza również inna scena. Pierwszą rzeczą, jaką czyni Blake po zamordowaniu syna Dickinsona, jest ucieczka. Na początku *Truposza* maszynista, z którym bohater wdaje się w pogawędkę, staje się zwiastunem jego rychłej śmierci, a cały film i przemiana wewnętrzna protagonisty – procesem oswojenia, a następnie pogodzenia z jej nieuniknionym nadejściem. Podróż, w jaką udaje się Blake, jest związana z indywidualnym doświadczeniem przez niego *sacrum*. Z jednej strony uwyrażnia metamorfozę bohatera, z drugiej zaś stanowi swego rodzaju ochronny pancerz, pozwalający mu na godne skonfrontowanie się ze śmiercią. Tym samym obraz Jima Jarmuscha – pomimo osadzenia akcji w XIX wieku – opowiada za pośrednictwem rytuału inicjacyjnego o pozytywnym przełamaniu strachu przed doświadczeniem śmierci we współczesnym świecie.

Wizja umierania, jaka wyłania się z opisywanego przeze mnie filmu, wiąże się z tematyzacją śmierci, która ujmowana jest jako zdarzenie mogące nieść sens dla egzystencji człowieka. Przedstawiana inaczej niż postmodernistycznie, pozwala ona widzowi na refleksję. W kinie współczesnym niewiele jest przykładów, w których głębszy namysł nad śmiercią zostaje wysunięty na plan pierwszy. Można wymienić takie filmy, jak *Wieczność i jeden dzień* (1998) Theo Angelopoulosa, *Czas, który pozostał* (2005) François Ozona, *Inwazję barbarzyńców* (2003) Denysa Arcanda czy *Moje życie beze mnie* (2003) Isabel Coixet. Wszystkie one przedstawiają bohaterów cierpiących na nieuleczalną chorobę. Mimo że są to utwory, które jako jedne z nielicznych podejmują tematykę śmierci, zdecydowanej większości z nich nie można jednak określić mianem wybitnych.

³⁸ Ibidem, s. 48.

„STUPID FUCKING WHITE MAN?” ANTHROPOLOGICAL APPROACH
TO MAIN CHARACTER’S TRANSFORMATION
IN JIM JARMUSCH’S *DEAD MAN* (1995)

ABSTRACT

The article presents a universal description of basic stages in the initiation ritual and finds its equivalents in the spiritual and the world-view metamorphosis which the main character in *Dead Man* (Jim Jarmusch, 1995) goes through. Victor Turner’s concept of the rite’s of passage tripartite structure is used to demonstrate the gradual aspect of these very changes. Moreover, it is argued that these spiritual changes are not limited to the protagonist’s beliefs and opinions. They are also a preparation to a beautiful death. In conclusion, Jarmusch’s film is presented in the context of various phenomena, which illustrates how death is eliminated from social and cultural space. Hence, the article demonstrates the originality of the film, which is strongly connected with the unique image of dying.

KEY WORDS

Film, death, postmodernism, rite de passage

BIBLIOGRAFIA

1. *Antropologia śmierci. Myśl francuska*, red. S. Cichowicz, J. M. Godzimirski, Warszawa 1993.
2. Barański J., *Anestetyzacja tanatyczna, czyli o strategii ponowoczesnej kultury wobec śmierci*, [w:] *Problemy współczesnej tanatologii. Medycyna – Antropologia kultury – Humanistyka*, red. J. Kolbuszewski, t. 7, Wrocław 2003.
3. Barański J., *Chichot za plecami śmierci. Infantylicyzacja i fetyszyzacja śmierci jako przejaw regresji kulturowej. Zarys problemu*, [w:] *Problemy współczesnej tanatologii. Medycyna – Antropologia kultury – Humanistyka*, red. J. Kolbuszewski, t. 5, Wrocław 2001.
4. Buchowski M., *Magia i rytuał*, Warszawa 1993.
5. Deflem M., *Rytuał, anty-struktura i religia, czyli Victora Turnera procesualna analiza symboli*, tłum. Jacek Dziekan, „Konteksty” 2002, nr 1–2.
6. Eliade M., *Inicjacja, obrzędy, stowarzyszenia tajemne. Narodziny mistyczne*, tłum. K. Kocjan, Kraków 1997.
7. Eliade M., *Sacrum a profanum. O istocie sfery religijnej*, tłum. B. Baran, Warszawa 2008.
8. Konopacki A., *William Blake*, Warszawa 1987.
9. Leszczyński J., *Obrzęd inicjacji w grupach zamkniętych: analiza porównawcza inicjacji pierwotnych oraz grup harcerzy i monarowców*, [online], <http://inicjacje.republika.pl/pod-strony/faza2.htm> [dostęp: 27 sierpnia 2012].
10. Miczka T., *O śmierci na ekranie*, Bielsko-Biała 2011.
11. Miller N., *The Child in Primitive Society*, New York 1928, [za:] B. Bettelheim, *Rany symboliczne. Rytuały inicjacji i zazdrość męska*, tłum. D. Danek, Warszawa 1989.
12. Obarski E., *William Blake, artysta i heretyk*, [online], <http://www.taraka.pl/blake> [dostęp: 27 sierpnia 2012].

13. *Potęga mitu. Rozmowy Billa Moyersa z Josephem Campbellem*, tłum. I. Kania, Kraków 1994.
14. Turner V., *Proces rytualny. Struktura i antystruktura*, tłum. E. Dzurak, Warszawa 2010.
15. Ustasz L., *Antropologia filozoficzna. Byt zindywidualizowany ludzki*, Kraków 1993.
16. Vovelle M., *Śmierć w cywilizacji Zachodu: od roku 1300 po współczesność*, Gdańsk 2008.
17. Wiącek E., *Mniej uczęszczane ścieżki do raju. O filmach Jima Jarmuscha*, Kraków 2001.

MAGDALENA HOLY-ŁUCZAJ

(UNIwersYTET JagIELLOŃSKI)

Recenzja książki: Nancy J. Holland, *Ontological Humility. Lord Voldemort and the Philosophers*, SUNY Press, Albany (NY) 2013, 155 stron

INFORMACJE O AUTORCE

Magdalena Holy-Łuczaj
Instytut Filozofii
Uniwersytet Jagielloński
e-mail: m.holy.luczaj@gmail.com

Nancy J. Holland jest uznaną badaczką myśli Martina Heideggera oraz filozofii feministycznej i postmodernistycznej. W ostatniej książce Holland połączyła dotychczasowe obszary swoich zainteresowań i przedstawiła bardzo interesującą koncepcję „ontologicznej pokory” (*ontological humility*). Ramę dla jej rozważań stanowi saga o Harrym Potterze, co oddaje tytuł książki, brzmiący *Ontological Humility. Lord Voldemort and the Philosophers*.

We wstępie Holland pisze, że w lekturze powieści J. K. Rowling najważniejsze jest dostrzeżenie, że moralna siła Harry’ego Pottera oraz jego nauczycieli, rodziny i przyjaciół ma swoje źródło w pokorze, jaką zachowują wobec magicznych zdolności, którymi są obdarzeni. Natomiast ich antagonistów, z Lordem Voldemortem na czele, cechuje arogancja, która każe im sądzić, że mają prawo do rozporządzania tymi, którzy takich zdolności nie posiadają, jak też uznawania ich za istoty poślednie¹. Kreśląc to centralne dla powieści o Harrym Potterze napięcie, Holland pisze, iż klucz do ontologicznej pokory stanowi zrozumienie, że takie same możliwości życiowe są otwarte dla czarodziejów (postaci niezwy-

¹ N. J. Holland, *Ontological Humility. Lord Voldemort and the Philosophers*, Albany (NY) 2013, s. 1–5.

kłych) i zwyczajnych śmiertelników. To właśnie przekonanie możemy według Holland odnaleźć u wielu filozofów w ciągu ostatnich czterystu lat². Określają je trzy główne założenia. Po pierwsze, ontologiczna pokora to pokora wobec tego, co nieznanne, lecz dzięki czemu istniejemy³. Po drugie, ten transcendens odnosi się nie tylko do świata ludzkiego, lecz także do istnienia innych stworzeń, z którymi dzielimy planetę⁴. Po trzecie, ontologiczna pokora sytuuje się poza kontekstem religijnym⁵. W bardziej szczegółowy sposób Holland rozwija tę koncepcję w pięciu kolejnych rozdziałach.

Rozdział pierwszy przedstawia zagadnienie pokory epistemologicznej. Holland definiuje ją jako pokorę wobec natury, zakresu i wiarygodności ludzkiej wiedzy. Według autorki nieodłączność pokory ontologicznej i epistemologicznej jest oczywista. Ten, kto sądzi, że człowiek może wszystko poznać dogłębnie, przeczy ludzkiej skończoności. Holland ilustruje trzy różne podejścia do tego problemu, omawiając teorię Kartezjusza, Davida Hume'a oraz Immanuela Kanta. Píše, że prace tych trzech filozofów najlepiej charakteryzują okres filozofii nowożytnej w kwestii możliwości ludzkiego poznania, wyznaczając zarazem historyczną ramę dla sporów w obrębie filozofii XX wieku. Kartezjusz – w ujęciu Holland – reprezentuje postawę arogancką. Jego koncepcja tylko pozornie przejawia pokorę wobec istnienia Boga. Faktyczny wydzźwięk rozwiązania zaproponowanego przez Kartezjusza jest taki, że człowiek jest podobny Bogu oraz że zna Boga równie dobrze jak samego siebie⁶. Kartezjańskie poszukiwanie absolutnie pewnej wiedzy, jak również samo przekonanie, że taką wiedzę można osiągnąć, jest skrajnym przeciwieństwem epistemologicznej pokory. Także uznanie własnej metody za niezawodną świadczy o jego epistemologicznej pyśse⁷. David Hume stanowi dla Holland diametralną opozycję względem Kartezjusza. Autor *Rozprawy o metodzie* wyszedł od zwątpienia, aby osiągnąć wiedzę pewną, natomiast autor *Traktatu o naturze ludzkiej* pogłębiał wątpliwości dotyczące możliwości zdobycia wiedzy niepodważalnej⁸. Hume wyciągnął konsekwencje z przeciwstawienia empiryzmu racjonalizmowi, pokazując absolutną przygodność ludzkiego poznania i osiągając postawę epistemologicznej pokory. Takie nastawienie w opinii Holland charakteryzuje też Kanta. Autor *Krytyki czystego rozumu*, dążąc do syntezy empiryzmu i racjonalizmu, ściśle oddzielił świat doświadczenia od świata rzeczy samych w sobie, których nie możemy zgłębić⁹.

² Ibidem, s. 2.

³ Ibidem, s. 4.

⁴ Ibidem, s. 7–11.

⁵ Ibidem, s. 8, 15–19.

⁶ Ibidem, s. 24–25.

⁷ Ibidem, s. 26–27.

⁸ Ibidem, s. 30.

⁹ Ibidem, s. 40–42.

Drugi rozdział dotyczy ontologicznej pokory w myśli Martina Heideggera. Jest to centralny rozdział książki, przedstawiający tytułowe zagadnienie w odniesieniu do najważniejszego dla Holland filozofa¹⁰. Holland rekonstruuje podstawy ontologii Heideggera, pokazując, że bycie jest transcendentne zarówno wobec *Dasein*, jak i innych bytów¹¹. U wczesnego Heideggera odnajduje ona pokorę ontologiczną na dwa sposoby. Z jednej strony odczytuje jego koncepcję narzędziowości jako wizję integralnej przynależności poszczególnych rzeczy do złożonego systemu¹². Z drugiej rozumie ideę „rzucowości” jako przeświadczenie o istnieniu tego, co niezależne i większe do człowieka¹³. Natomiast w przypadku późniejszych prac Heideggera olbrzymie znaczenie ma dla niej koncepcja „pozwalania innym być” bez narzucania własnych wartościowań¹⁴. Równie ważne jest dla Holland poszukiwanie przez Heideggera pokory ontologicznej – choć to pojęcie nigdy nie pojawia się w jego pismach – u myślicieli antycznych¹⁵. Jednak najpełniejszy wyraz ontologicznej pokory u Heideggera znajdziemy w jego krytyce techniki. Heidegger potępia dążenie człowieka do zawiadnięcia pozostałymi bytami poprzez zredukowanie ich do zasobu. Samą zaś istotą niebezpieczeństwa techniki przedstawia jako uznanie podejścia kalkulacyjnego za jedyną adekwatną perspektywę oglądu rzeczywistości¹⁶.

W rozdziale trzecim autorka opisuje pokorę egzystencjalną. Holland przeciwstawia tu Heideggera Jeanowi Paulowi Sartre’owi. Stara się pokazać, że Sartre reprezentuje antypody pokory wobec egzystencji. Spowodowane jest to, podobnie jak u Kartezjusza, absolutyzacją świadomości. Holland interpretuje stanowisko Sartre’a jako uznanie, że człowiekowi właściwa jest nieograniczona wolność w kreowaniu siebie i sensu otaczającej go rzeczywistości¹⁷. Ponadto wskazuje na egoistyczny charakter koncepcji Sartre’a, zgodnie z którym każdy człowiek organizuje swoją przestrzeń życiową według własnego punktu widzenia. Inaczej mówiąc, według Holland bycie z innymi jest u Sartre’a drugorzędne wobec kreowania sensu własnej egzystencji¹⁸. Dlatego egzystencjalizm, aby odzyskać dla człowieka znaczenie świata społecznego i cielesności, musiał w opinii Holland wyjść poza formułę Sartre’owską. Autorka odnajduje taki punkt widzenia u Simone de Beauvoir, która uznawała olbrzymią wagę cielesności dla tożsamości człowieka oraz relacji społecznych, stanowiących ramy życia jednostki¹⁹. Holland zauważa, że również Maurice Merleau-Ponty dowar-

¹⁰ Zob. *ibidem*, s. 1.

¹¹ *Ibidem*, s. 46.

¹² *Ibidem*, s. 49.

¹³ *Ibidem*, s. 48–50.

¹⁴ *Ibidem*, s. 51.

¹⁵ *Ibidem*, s. 52–56.

¹⁶ *Ibidem*, s. 58–63.

¹⁷ *Ibidem*, s. 68–70.

¹⁸ *Ibidem*, s. 71–73.

¹⁹ *Ibidem*, s. 78.

tościował cielesny wymiar ludzkiego istnienia, który sytuuje nas w świecie społecznym, oraz cielesny wymiar ludzkiego doświadczenia, poprzez który ów świat poznajemy²⁰. Ponadto identyfikuje ona w filozofii Merleau-Ponty'ego moment przejścia od zainteresowania świadomością do zainteresowania polami interakcji, co stanowi pomost między egzystencjalizmem i myślą postmodernistyczną²¹.

W rozdziale czwartym autorka koncentruje się na pokorze postmodernistycznej. Jego bohaterami są przede wszystkim Michel Foucault i Jacques Derrida jako filozofowie działający w intelektualnej przestrzeni otwartej przez Heideggerowską krytykę nowoczesności. Według Holland postawa Foucaulta jest ambiwalentna w kwestii zachowywania pokory epistemologicznej i ontologicznej. Z jednej strony pokazuje on ograniczenia ludzkiej wiedzy przez różne formy *episteme* oraz poddanie jednostki biowładzy. Decentralizuje tym samym pozycję „człowieka”. Z drugiej jednak strony przypisuje tym bezosobowym, ale jednak *ludzkim* działaniom, władzę absolutną (poznawczą i polityczną)²². Inaczej jest w przypadku Derridy, który uznaje – za Heideggerem – język za to, co rządzi człowiekiem. Innymi słowy, według Derridy to nie język jest ludzkim wytworem, lecz człowiek jest konstytuowany przez język. Holland interpretuje to stanowisko jako pokorę lingwistyczną, która ma uwolnić od pychy metafizycznej, czyli przekonania, że można rozpoznać „prawdziwą rzeczywistość”²³. Autorka wskazuje u Derridy jeszcze inny rodzaj pokory – pokorę przed śmiercią, którą odnajduje już w jego wczesnych pacach²⁴. Na tym jednak nie wyczerpuje się wedle niej potencjał myśli Derridy. Holland twierdzi, że Derridowska koncepcja gościnności jest wprost sformułowaniem myślenia pokornego. Gościnność to bowiem, jak pisze Derrida, nie przepytywanie nowego, nieznanego przybyśza, lecz niekwestionowane serdeczne przywitanie (*unquestioning welcome*)²⁵.

Ostatni, piąty rozdział książki prezentuje ideę pokory feministycznej. Holland wiąże ją z epistemologią feministyczną, zorientowaną na związek między dyskryminacją rasową, płciową i homofobiczną. Epistemologia feministyczna wyróżnia dwa rodzaje ignorancji. Pierwszy, krytykowany przez feministyczne epistemolożki, polega na lekceważeniu opowieści kobiet. Można tu wymienić nieprzykładanie przez Freuda wagi do skarg jego nieletnich pacjentek na wykorzystujących je ojców (uznawał to za fantazje)²⁶. Ten typ należy odróżnić od „kochającej ignorancji”, która jest akceptacją faktu, że jednostka nie może poznać danego problemu, ponieważ wiąże się on z doświadczeniem życia w ściśle

²⁰ Ibidem, s. 80–84.

²¹ Ibidem, s. 86–87.

²² Ibidem, s. 90–95.

²³ Ibidem, s. 97–102.

²⁴ Ibidem, s. 103–105.

²⁵ Ibidem, s. 107–109.

²⁶ Ibidem, s. 112.

określonych warunkach społeczno-kulturowych. Ten rodzaj ignorancji dotyczy napięć i podziałów w środowisku feministycznym wywołanych odmiennością problemów, z jakimi zmagają się zamożne, białe kobiety i kobiet innych ras, żyjące często w znacznie gorszych warunkach ekonomicznych²⁷. Ponadto z innymi problemami zmagają się kobiety heteroseksualne, zakładające akceptowane społecznie rodziny, a z innymi kobiety żyjące w związkach homoseksualnych²⁸. Chcąc pogłębić rozumienie radykalnej odmienności obu typów ignorancji, Holland wykorzystuje Heideggerowski podział na sferę ontyczną i ontologiczną. Według autorki *Ontological Humility* pierwszy, „lekceważący” rodzaj ignorancji jest ontyczny i powinien być zwalczany, natomiast „kochający” rodzaj ignorancji jest ontologiczny i powinien być pielęgnowany²⁹.

W krótkim podsumowaniu Holland jeszcze raz podkreśla antyrasistowski (lub szerzej, antydyskryminacyjny) wydźwięk sagi o Harrym Potterze. Według niej J. K. Rowling w oczywisty sposób potępia arogancję i przekonanie o zwierzchności istot uprzywilejowanych³⁰. Holland twierdzi, że sens tej krytyki można odnaleźć u myślicieli takich jak David Hume czy Martin Heidegger. Dlaczego zatem oni sami nie wyeksplikowali wprost tej koncepcji? Odpowiedź autorki jest przewrotna: powodem jest to, że nie byli kobietami. Dopiero kobieta – J. K. Rowling – była w stanie to uczynić³¹.

Koncepcja zarysowana w *Ontological Humility. Lord Voldemort and the Philosophers* przekracza ścisły podział na metafizykę i etykę. Pokora ontologiczna, czyli akceptacja, że człowiek nie rozporządza źródłem swojego istnienia, w którym swój fundament mają też inne byty, przekłada się na zwiększenie szacunku wobec nich. Taki właśnie zamysł stoi, jak się zdaje, za projektem filozoficznym przedstawionym przez Nancy J. Holland. Wszystkie przedstawione przez nią typy pokory dookreślają jego sens. Ma on pozwolić widzieć ograniczenia ludzkiej wiedzy, także tej opartej na nauce, ujawniać struktury dominacji we współczesnym świecie, trafniej diagnozować przyczyny pogłębiającej się eksploatacji środowiska naturalnego. Holland sugeruje tym samym, że odrzucając szkodliwe wyobrażenia dotyczące rzeczywistości (hierarchię ontologiczną, dualizmy), możemy żyć lepiej i bardziej autentycznie we wspólnocie bycia.

Wpływ filozofii Heideggera na Holland jest ewidentny. Autorka *Ontological Humility* sama go zresztą wielokrotnie eksponuje³². Dąży do pokazania, że Heidegger nie był antropocentrystą, zaś jego koncepcja rozumienia bycia nie jest teorią znaczenia, lecz ma wymiar etyczny. Czyni to, należy dodać, w sposób przekonujący. Zwłaszcza słuszne i celne wydaje się przeciwstawienie wizji Hei-

²⁷ Ibidem, s. 112–115.

²⁸ Ibidem, s. 125–130.

²⁹ Ibidem, s. 118.

³⁰ Ibidem, s. 131.

³¹ Ibidem, s. 133.

³² Zob. ibidem, s. 1, 7–10, 19–20, 133.

deggera i Sartre'a³³. Pozwala to zobaczyć, że myślenie Sartre'a, w odróżnieniu od autora *Bycia i czasu*, pozostawało w obrębie klasycznego rozumienia humanizmu, które dziś jest poddawane surowej krytyce przez posthumanizm³⁴. Równie ciekawe są w tym kontekście interpretacje myślicieli nowożytnych. Znaczące jest przejście od Sartre'a do Merleau-Ponty'ego, którego myśl obecnie przeżywa renesans³⁵. Ponadto trafne wydają się obserwacje dotyczące pewnych sprzeczności w filozofii Foucaulta, jak też wskazanie na wielowymiarowość pokory myślenia u Derridy.

Należy podkreślić, że przedstawiona przez Holland interpretacja cyklu powieści o Harrym Potterze jest interesująca i przekonująca, zaś samo nawiązanie do historii o nastoletnim czarodzieju jest w *Ontological Humility* jak najbardziej zasadne. Dotyczy to odniesienia zarówno do przewodniego motywu, jak i konkretnych wydarzeń tej sagi, którymi Holland często ilustruje swoje rozważania³⁶. Czyni to w sposób opisowy, który nie wymaga znajomości powieści J. K. Rowling. Ich miłośnicy docenią jednak, jak bardzo wnikliwe są spostrzeżenia Holland. Warto zauważyć, że pokolenie dorastające z Harrym Potterem, które poznało książki o nim w szkole podstawowej (pierwsza ukazała się w 1997 roku), dziś mogło już zdobyć gruntowne wykształcenie filozoficzne, zwieńczone dyplomem.

Książka Holland jest napisana klarownym językiem, spełniającym standardy literatury akademickiej. Recenzowana pozycja jest niewielka objętościowo (bez bibliografii to sto trzydzieści cztery strony), lecz cechuje ją, jak starałam się pokazać, prawdziwe bogactwo treściowe.

Ontological Humility. Lord Voldemort and the Philosophers jest propozycją ciekawą i wartą lektury. To książka godna polecenia szczególnie osobom zainteresowanym filozofią człowieka, która stara się przekroczyć podziały między ontologią i etyką.

³³ Zob. *ibidem*, s. 2, 68–70.

³⁴ Zob. S. Herbrechter, *Posthumanism: A Critical Analysis*, London–New York 2013; R. Braidotti, *The Posthuman*, Malden 2013.

³⁵ Zob. R. Braidotti, *op. cit.*; *New Materialisms. Ontology, Agency, and Politics*, eds. D. Coole, S. Frost, Durham–London 2010; J. Bennett, *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*, Durham–London 2010.

³⁶ Zob. N. J. Holland, *op. cit.*, s. 5, 23, 49, 112, 131.

MAGDALENA TENDERA

(UNIwersYTET JagIELLOŃSKI)

Recenzja książki: Samuel Nowak, *Seksualny kapitał*.
Wyobrażone wspólnoty smaku i medialne tożsamości polskich gejów,
Universitas, Kraków 2013, 333 strony

INFORMACJE O AUTORCE

Magdalena Tendra
Wydział Filozoficzny
Uniwersytet Jagielloński
e-mail: magdalena.tendra@gmail.com

Nakładem Wydawnictwa Universitas ukazała się niedawno książka autorstwa Samuela Nowaka pt. *Seksualny kapitał. Wyobrażone wspólnoty smaku i medialne tożsamości polskich gejów*. Książka ta jest pozycją cenną dla rodzimego rynku z co najmniej kilku powodów.

Po pierwsze, zebrany w niej materiał jest analizą metamorfozy tożsamości grupy społecznej, której proces tworzenia się i przemian w polskiej rzeczywistości był bardzo gwałtowny i rozpoczął się później niż w innych krajach europejskich – oczywiście mowa tutaj o gejach jako grupie wpisanej w szerszy proces emancypacji mniejszości seksualnych.

Po drugie, książkę tę, na co mocny akcent już od pierwszych stron wstępu kładzie autor, napisano w paradygmacie brytyjskich studiów kulturowych. Za plecze teoretyczne, z jakiego korzystał Samuel Nowak, jest wielokrotnie przez niego podkreślane, ponieważ na gruncie polskich badań kulturowych jest ono niedowartościowane. Należy też wspomnieć, że autor korzystał z własnego doświadczenia, wyniesionego z osobistego zaangażowania w działania i akcje społeczne organizowane przez środowiska homoseksualne na rzecz własnych praw i w celu budowania większej świadomości społecznej.

Po trzecie, pozycja ta wypełnia widoczną lukę, podejmując kwestię związku między procesem tworzenia się tożsamości gejów w Polsce a – obecnie wszechobylską – kulturą popularną.

Po czwarte, książka Samuela Nowaka dotyczy zjawiska społecznego osadzonego w kontekście, który jest charakterystyczny dla wielu innych zjawisk, nie tylko z obszaru LGBT (Lesbians, Gays, Bisexuals, Transgenders). Można go opisać jako szereg przemian:

- rozwój mediów, coraz większy wpływ telewizji i internetu na życie Polaków;
- gwałtowny rozwój portali społecznościowych, a wraz z nimi nowych typów wspólnot;
- rozmaite zmiany polityczne, otwieranie się Polski na Unię Europejską, kulturę zachodnią oraz różne kampanie społeczne budujące nową świadomość Polaków i nowy typ społecznej odpowiedzialności za innych; w istocie procesy te wymusiły na społeczeństwach Europy Środkowej szybkie „dojrzewanie” do akceptacji zjawisk, które przez wiele lat nie były traktowane jako problem społeczny czy zagrożenie kulturowe.

Sam autor wskazuje na trzy, z jego punktu widzenia ważne, procesy współtworzące tożsamość polskich gejów. Są to:

- kampania społeczna „Niech nas zobaczą” – kampanię tę autor omawia szczegółowo w jednym z rozdziałów;
- akces Polski do Unii Europejskiej;
- rozwój mediów społecznościowych (np. Facebook).

Książka Nowaka, będąca jego pracą doktorską, składa się z sześciu rozdziałów, pogrupowanych w ramach trzech części: *Media, tożsamość i seksualność*, *Wyobrażone wspólnoty seksualnego smaku* oraz *Trzy seksualne kapitały i trzy polityki smaku*.

W rozdziale pierwszym, *Studia kulturowe i problem tożsamości*, autor przedstawia okoliczności, które doprowadziły go do określonych wyborów teoretyczno-metodologicznych, oraz odpiera potencjalne zarzuty związane z przyjętą przezeń metodą postępowania. Tutaj także krótko charakteryzuje brytyjskie studia kulturowe oraz nakreśla obszar swoich zainteresowań.

W drugim rozdziale, zatytułowanym *Tożsamość i seksualność w perspektywie badań nad mediami*, omówione zostają literatura i stanowiska teoretyczne, jakie do tej pory powstały w obszarze związków pomiędzy seksualnością i mediami.

Trzeci rozdział, *Seksualny smak, wspólnoty wyobrażone i media*, to już część twórcza, którą można streścić słowami autora:

Mój ogólny zamysł można zatem ująć następująco – proponuję, aby (1) tożsamość gejów rozumieć jako efekt medialnego zapośredniczenia, (2) prowadzącego do powstania wyobrażonych wspólnot

seksualnego smaku, (3) które jednak należy rozumieć w kontekście kultury popularnej i towarzyszących jej relacji władzy¹.

Rozdział czwarty, *Seksualny kapitał i smak polityczny*, przedstawia charakterystykę kategorii kapitału seksualnego oraz politycznego smaku. Natomiast w rozdziale piątym, *Seksualny kapitał i smak praktyczny*, autor analizuje media jako przestrzeń tworzenia i funkcjonowania tożsamości konkretnych gejów.

Wreszcie rozdział szósty, *Seksualny kapitał i smak popularny*, pokazuje, czym jest smak popularny, w jakich sytuacjach jest on najlepiej widoczny i jaki jest jego związek z kapitałem seksualnym.

Autor poprzez swoje studia poszukuje odpowiedzi na pytanie, w jaki sposób dają się zrozumieć i opisać związki między mediami, kulturą popularną oraz tworzeniem się rozmaitych tożsamości homoseksualnych. Nowak analizuje kulturę popularną oraz portale społecznościowe jako narzędzia budowy i artykulacji własnej tożsamości, jako obszary, w których jest ona zapośredniczona, negocjowana, ale i oceniana. Kultura w takim rozumieniu jest miejscem reprodukcji znaczeń, jest też gwarantem stabilności społecznej i ładu struktur społecznych. Nowak pokazuje wielokrotnie, że smak seksualny mocno różnicuje klasy społeczne i pozwala im wzajemnie rozpoznawać się jako różne. Ten smak w Polsce wytworzył się niedawno. Jeszcze kilka lat temu środowiska homoseksualne nie miały do wyboru tak szerokiego spektrum znaczeń kulturowych, z którymi mogłyby się utożsamiać. Wcześniej w dyskursie homoseksualnym dominował język wulgarny.

Teoria Pierre'a Bourdieu, wykorzystana tutaj do ukazania dystynktywności zjawisk kulturowych z przypisanym im kapitałem, stanowi ciekawe tło, pokazujące, że seksualność jest nie tylko sprawą prywatną, ale też znaczącym elementem dyskusji społecznych, co może skutkować tym, że we wprowadzaniu rozmaitych rozwiązań prawnych, administracyjnych i społecznych dominujący głos mają ci, którzy wiedzą, jak odnaleźć się w owym dyskursie.

Seksualny kapitał za jeden z kluczowych etapów procesu upublicznienia się dyskursu LGBT uznaje moment pojawienia się samoświadomości. Aby seksualność mogła stać się kapitałem społecznym, potrzebna jest refleksja nad własną tożsamością seksualną jako jedną z ról społecznych. Musi ona zostać dostrzeżona, musi być określona jako inna, ale posiadająca swoje miejsce w hierarchii społecznej i w obrębie publicznych instytucji. Zjawisko negocjacji tożsamości ma również miejsce w portalach społecznościowych. Trzeba być specjalistą, aby orientować się, jaka liczba portali powstała na użytek na przykład mężczyzn i kobiet homoseksualnych. Są to miejsca, w których – w nieco inny sposób niż w przestrzeni publicznej – kształtuje się tożsamość społeczna. Portale społecz-

¹ S. Nowak, *Seksualny kapitał. Wyobrażone wspólnoty smaku i medialne tożsamości polskich gejów*, Kraków 2013, s. 121.

nościowe pozwalają tworzyć taki wizerunek siebie, jaki chcemy, i nawiązywać relację tylko z tymi osobami, z którymi mamy ochotę.

Problematyczna staje się tutaj kategoria tożsamości gejów, która ujawnia się dopiero w interakcjach społecznych, nie zaś jako konstrukt funkcjonowania gejów jako odrębnej grupy społecznej. Wydaje się, że powinny istnieć struktury, które będą świadczyć o tożsamości gejów jako czymś już obecnym w kulturze, a nie dopiero tworzącym się.

Książka pokazuje, z jak znaczącą zmianą społeczną na rozmaitych poziomach – od globalnego po indywidualną tożsamość – mamy do czynienia w ciągu ostatnich kilkunastu lat. Studia kulturowe – zaproponowane przez Samuela Nowaka jako narzędzie badania, opisu i wyjaśnienia zmiany społecznej – spełniają tę rolę w sposób satysfakcjonujący.

INFORMACJE O AUTORACH

Olga Szmidt – doktorantka literaturoznawstwa na Wydziale Polonistyki UJ. Przygotowuje rozprawę poświęconą nowym językom autentyczności. Redaktor naczelna „Popmoderny”, a wcześniej także „Polisemii”. Publikowała w „Tekstach Drugich”, „FA-arcie”, „Opcjach”, „Dekadzie Literackiej”. Zajmuje się autentycznością, podmiotowością w literaturze i kulturze współczesnej oraz popkulturą.

Paweł Kozłowski – absolwent Uniwersytetu Szczecińskiego i Akademii Pomorskiej w Słupsku. Zainteresowania badawcze: literatura nowoczesna i ponowoczesna, dekonstrukcja i badania genderowe, postkolonializm, pragmatyzm, historia teatru i krytyka teatralna. Publikował w „Kulturze i Historii”, „Jałtańskich Zeszytach Pokonferencyjnych”, „Teatrze”.

Anna Stec-Jasik – doktorantka na Wydziale Polonistyki UJ (Katedra Teorii Literatury). Jej zainteresowania badawcze dotyczą literatury XX wieku, a zwłaszcza polskiej poezji współczesnej.

Anna Kuchta – doktorantka w Katedrze Porównawczych Studiów Cywilizacji UJ, redaktorka magazynu „Maska”. Przygotowuje rozprawę naukową na temat współczesnej eseistyki środkowoeuropejskiej.

Ewa Chudoba – doktorantka w Zakładzie Estetyki Instytutu Filozofii UJ. Autorka monografii *Literatura i homoseksualność* (Kraków 2012). Kierowniczka grantu *Filozofki na Uniwersytecie Jagiellońskim 1897–1967. Myśl i biografia*. Kończy rozprawę doktorską pt: *Estetyczny wymiar życia w filozofii Johna Deweya*.

Judith Ester Cohn Levi – doktorantka filozofii na Wydziale Filozofii i Socjologii Uniwersytetu Warszawskiego.

Krzysztof Sielski – magister prawa, absolwent studiów doktoranckich na Wydziale Prawa i Administracji UJ. Autor publikacji dotyczących m.in. filozofii politycznej Karla Poppera.

Aleksandra Mrówka – doktorantka na Wydziale Filologicznym UJ. Jej zainteresowania badawcze dotyczą romansu rycerskiego średniowiecznej Anglii. Przygotowuje pracę doktorską na temat doświadczenia magii oraz sił nadprzyrodzonych przez kobiety w angielskim romansie rycerskim.

Fryderyk Kwiatkowski – absolwent filmoznawstwa UJ i student filozofii UJ. Przygotował rozprawę magisterską poświęconą kategorii silnej podmiotowości i filozoficznemu wymiarowi śmierci filmowych bohaterów w kinie współczesnym.

Magdalena Hoły-Łuczaj – doktorantka w Instytucie Filozofii UJ.

Magdalena Tendera – doktorantka na Wydziale Filozoficznym UJ.

