

FILOLOGIA POLSKA

HISTORIA I TEORIA LITERATURY

XIV

Komitet Redakcyjny
„Prac Naukowych Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie.
Filologia Polska. Historia i Teoria Literatury”

Redaktor naczelny
dr hab. prof. AJD Anna WYPYCH-GAWROŃSKA

z-ca Redaktora naczelnego
dr hab. prof. AJD Agnieszka CZAJKOWSKA

Sekretarz redakcji
dr Joanna WAROŃSKA

Redaktor tematyczny
dr hab. prof. AJD Adam REGIEWICZ

Rada Naukowa

prof. dr hab. Dariusz KOSIŃSKI (Uniwersytet Jagielloński)
prof. dr hab. Dariusz ROTT (Uniwersytet Śląski)
prof. PhDr Maria SOBOTKOVÁ (Univerzita Palackého v Olomouci)
doc. dr Larysa VAKHNINA (Narodowa Akademia Nauk Ukrainy)
prof. dr hab. Andrzej ZAKRZEWSKI (Akademia im. Jana Długosza w Częstochowie)

Recenzenci

prof. dr hab. Adam DZIADEK (Uniwersytet Śląski)
dr hab. Katarzyna FAZAN (Uniwersytet Jagielloński)
prof. dr hab. Irena JOKIEL (Uniwersytet Opolski)
prof. dr hab. Jarosław ŁAWSKI (Uniwersytet w Białymstoku)
prof. dr hab. Joanna ŚLÓSARSKA (Uniwersytet Łódzki)

Procedura recenzowania jest zgodna z wytycznymi Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego:

1. Złożone artykuły naukowe wstępnie ocenia Komitet Redakcyjny.
2. Teksty pozytywnie zaopiniowane otrzymują kod, a następnie są kierowane do dwóch niezależnych zewnętrznych recenzentów.
3. Recenzenci nie znają nazwisk ani afiliacji Autorów, którzy nie znają nazwisk recenzentów (zasada *double-blind review process*).
4. Pisemna recenzja kończy się jednoznacznym wnioskiem o zakwalifikowaniu artykułu do publikacji lub o jego odrzuceniu. Jeśli tekst wymaga poprawek, autor otrzymuje recenzje, zawierające odpowiednie sugestie.

Wersja papierowa czasopisma jest wersją pierwotną

PRACE NAUKOWE
AKADEMII IM. JANA DŁUGOSZA W CZĘSTOCHOWIE

FILOLOGIA POLSKA
HISTORIA I TEORIA LITERATURY
XIV



Częstochowa 2014

Redaktor naczelny wydawnictwa
Andrzej MISZCZAK

Korekta
Paulina PIASECKA

Redaktor techniczny
Piotr GOSPODAREK

Projekt okładki
Sławomir SADOWSKI

© Copyright by Akademia im. Jana Długosza w Częstochowie
Częstochowa 2014

ISBN 978-83-7455-412-1
ISSN 1896-7884

Wydawnictwo im. Stanisława Podobińskiego
Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie
42-200 Częstochowa, ul. Waszyngtona 4/8
tel. (34) 378-43-29, faks (34) 378-43-19
www.ajd.czyst.pl
e-mail: wydawnictwo@ajd.czyst.pl

SPIS TREŚCI

Adam REGIEWICZ	
Kiedy krytyka spotyka komparatystykę...	7
KRYTYKA	
Adam REGIEWICZ	
Projekt krytyki talmudycznej	11
Andrzej WOŁOSEWICZ	
Krytyka w ogniu krytyki – tylko fakty	27
Jarosław CIEŚLAK	
Krytyka kontra chaos – na przykładzie Wojciecha Wencła	41
Patrycja SPYTEK	
Gustaw Herling-Grudziński – krytyk literatury pięknej	47
Agnieszka ZŁOTA	
Przestrzenne realizacje kategorii opresji jako strategia poetyckiej rekonstrukcji modelu „wyobraźni opresyjnej” na przykładzie wierszy Barbary Strzelbickiej	61
Monika KOSTASZUK-ROMANOWSKA	
Polska współczesna krytyka teatralna – próba diagnozy	71
Elżbieta WRÓBEL	
Emil Breiter, „Skamander” i teatr	83
KOMPARATYSTYKA	
Zbigniew KADŁUBEK	
Esej o eseju	109
Joanna ŚLÓSARSKA	
<i>Krew utajona</i> w literach, cyfrach, barwach i liniach (o obrazach Jacka Sempolińskiego)	115
Beata ŁUKARSKA	
Wizualizacja w barokowych rozważaniach pasyjnych. Rekonesans badawczy	127
Arkadiusz BONIECKI	
Kulturowe i literackie konstrukcje wyrażania siebie i „innych”. Wprowadzenie do imagologii	141
Maja NAZARUK	
Performatywność w dziele antropologicznym	153
Zbigniew KADŁUBEK	
Kanon i moralny rozwój	169

Kiedy krytyka spotyka komparatystykę...

Tematyka niniejszego zeszytu „Prac Naukowych” została osadzona w paradygmacie dwóch odmiennych spojrzeń na zjawiska literacko-kulturowe: krytyki i komparatystyki. Początkowo zderzenie tych perspektyw uznaliśmy za przypadkowe, choć idąc tropem Paula de Mana i doszukując się głębokich relacji i wspólnych odniesień w samej materii fonicznej, zestawienie obu pojęć przypadło nam do gustu. W niezwykle sposób coś intrygowało, zachwycało i nęciło – czy to przez ten natarczywy rym, czy też w samej instrumentacji zgłoskowej... A przecież zestawienie tak wydawałoby się odmiennych sposobów lektury wynikało z czystego pragmatyzmu, potrzeby chwili i nie było poprzedzone żadną refleksją metodologiczną. Oto bowiem jesienią 2013 roku miała miejsce konferencja naukowa „Oblicza Krytyki” zorganizowana przez Doktoranckie Koło Naukowe Krytyków Literackich oraz Zakład Teorii Literatury, która mimo nielicznego udziału prelegentów pozostawiła po sobie jednak znaczące teksty krytyczne, będące intrygującymi propozycjami czy nawet projektami nowego sposobu czytania. Z drugiej strony, działająca od kilku lat Pracownia Komparatystyki Kulturowej skupiła wokół siebie autorów, których wystąpienia miały zainicjować nowe wydawnictwo czasopiśmiennicze. Jednak w wyniku różnych perturbacji pismo pozostaje nadal w fazie prenatalnej, a artykuły zaproszonych do publikowania gości zostały włączone do niniejszego numeru. Tyle użyteczność.

Ale czy tak daleko pada krytyka od komparatystyki? Zgromadzone w piśmie teksty wydają się przeczyć takiemu rozgraniczaniu obu perspektyw. Teksty krytyczne wszak silnie podkreślają aspekt doświadczenia kulturowego, zależność możliwości odczytania tekstu od „wspólnotowej wyobraźni” i osobistego zaangażowania, które zawsze jest rodzajem przeżywania. Co więcej, proponowana tu wizja krytyki wychodzi poza granice tekstu, ku innym formom przekazu: teatralnego czy audiowizualnego. Na tym właśnie terenie po-granicza spotyka się ona z komparatystyką, nazywaną przez jej teoretyków „metadyscypliną” czy „dyscypliną dyscyplin”. Czym są bowiem dziś studia porównawcze jak nie procesem wychodzenia poza granice: tekstu, konwencji, języka? Komparatystyka staje się płaszczyzną dyskursu, budowania dialogu z „innym” – autorem, dziełem, rzeczywistością kulturową – który domaga się otwartości, postawy her-

meneutycznej, chęci zrozumienia nawet za cenę zrezygnowania ze swojego „ja”. W refleksji komparatystycznej nie chodzi bowiem o poszukiwanie prostych przełożeń znaczeń, treści czy paralele systemów lub struktur, ale o poszukiwanie pewnych konstrukcji mentalnych, które określają realizacje różnych dyskursów kulturowych. A czyż nie do tego właśnie dąży krytyka, aby odszukać, dojść poprzez tekst do głębi świadomościowej: autora, kultury oraz samego siebie?

Prezentowane trzynaście artykułów krytycznych i komparatystycznych niech będzie zatem dowodem wzajemnej relacji i możliwych płaszczyzn odniesień obu paradygmatów lekturowych.

Adam Regiewicz

KRYTYKA

Adam REGIEWICZ

Akademia im. Jana Długosza w Częstochowie

Projekt krytyki talmudycznej¹

Od lat porusza mnie scena z Księgi Wyjścia, w której Mojżesz otrzymuje kamienne tablice z dziesięcioma przykazaniami, które tradycja żydowska nazywa Dekretami Boga, Oświadczeniami lub jeszcze bardziej dobitnie: Dziesięcioma Słowami Boga – Boską mową (Wj 20, 1: „Wypowiedział Bóg wszystkie te Słowa”). Słowa życia – jak nazywają je żydzi – zostały zapisane z obu stron, jak mówi tradycja: zarówno z przodu, jak i na rewersie, niejako od podszewki: „z jednej strony na drugą stronę” (Wj 32, 15). Zdanie to, jako badacza tekstu, zawsze mnie niepokoiło, bowiem stawiało w sytuacji niekomfortowej, każąc zadać sobie pytanie o sposób istnienia tekstu i jego znaczenia: po jakiej „drugiej stronie”, jak rozumieć „podszewkę” kartki, na której został napisany tekst, czy jako intencję lub projekcję autora, a może jako jego kulturowe przygotowanie, które pozwoliło mu na skonstruowanie takiego przekazu? Jak badać to, co pod spodem, z drugiej strony? Czyż jako literaturoznawca wobec tekstu nie zachowuję się zatem niczym wytrawny geolog, który podnosząc z ziemi kamień, bada go, by stwierdzić skąd przyszedł, jaka ziemia go zrodziła? Tym samym cały czas pozostaję na awersie, analizując formę, znaki, język, symbole, słowa, poetykę, znaczenia tekstu, nie mogąc przedostać się na tę drugą stronę. I ponownie z pomocą przyszła mi lektura Księgi Wyjścia, a właściwie jej talmudyczna interpretacja, bowiem w traktacie Szabat (104a) Talmud uczy, że słowa na tablicach by-

¹ Pojęcie „projektu krytyki” przyjmuję za Marią Janion, która jako pierwsza zaproponowała nowy sposób lektury tekstów literackich w oparciu o inne niż literackie źródła, szukając narzędzi krytycznych w psychologii, a konkretnie we freudowskiej koncepcji fantazmatu. M. Janion, *Projekt krytyki fantazmatycznej. Szkice i egzystencjach ludzi i duchów*, Warszawa 1991. Do owego pomysłu odwołują się także kontynuatorzy tego kierunku poszukiwań – m.in. Mieczysław Dąbrowski w *Projekcie krytyki etycznej* czy Adrian Gleń w *Projekcie krytyki hermeneutycznej*. Zob. M. Dąbrowski, *Projekt krytyki etycznej. Studia i szkice literackie*, Kraków 2005; A. Gleń, *Obsesja i zaproszenie (Projekt krytyki hermeneutycznej)*, „Topos” 2009, nr 3, s. 14–19.

ły wyryte na wylot². Jak uczą rabini, Słowa Boga – ogień Bożego Ducha – wypala kamień, zostawiając pustą przestrzeń. Nie da się ich zwyczajnie przeczytać, potrzebne jest światło z drugiej strony, które przeniknie puste miejsce i ukaze treść. Opis tego wydarzenia uważny czytelnik Pisma zobaczy w scenie, w której Mojżesz zanosząc tablice ludowi, podnosi je przed nim w górę, aby mógł w tym świetle padającym na niego przez litery wyryte w kamieniu zobaczyć sens. Przedstawiona scena nie daje literaturoznawcy wielkiego pola manewru, zakłada bowiem nie tyle działanie zainteresowanego lekturą czytelnika i uzbrojonego w zestaw narzędzi analityczno-interpretacyjnych krytyka, ile pewną „darmowość” objawienia sensu, które przychodzi nagle, niczym olśnienie, poniekąd bez udziału samego badacza. Jego rola wszak ograniczałaby się jedynie do spojrzenia na tekst, a jednocześnie spojrzenia „w górę” i „pod światło”. Z tej sytuacji niemocy po raz kolejny wyprowadza mnie talmudyczne rozważanie nad sposobem funkcjonowania Tablic Mojżeszowych. Rabini, podejmując kwestię pustego miejsca w słowach wypalonych ogniem Ducha Bożego, zwracają uwagę na ich status ontologiczny: jak możliwe jest, że to, czego nie ma, istnieje? Przestrzeń słów na tablicach jest pustką, nieobecnością, a jednocześnie to obecność materii kształtuje ich obraz, nadaje im kształt, wreszcie konstytuuje sens. Podobnie jest z człowiekiem, który otrzymuje Prawo Dekalogu – żyjąc, wypełnia jego treść, bowiem dopiero w swej cielesności, a zarazem materialności swego *physis*, jest on w stanie odczytać znaczenie Prawa, co pokazuje św. Paweł w Liście do Rzymian (7, 1–25). Jaka z tego myśl płynie dla literaturoznawcy, który zmaga się z tekstem? Pierwsza refleksja, która narzuca się w sposób oczywisty, prowadzi do neopragmatycznej koncepcji lektury. To indywidualny, a zarazem ukształtowany przez „wspólnotę interpretacyjną”, w której wyrastam jako czytelnik, kontekst doświadczenia lektury, mojego obycia, także sytuacji indywidualnej, w której się znajduję, determinuje odczytanie tekstu, czy mówiąc językiem talmudycznym – wypełnienie pustki słów znaczeniem swojego życia. Jak zauważa Stanley Fish³, każde wydarzenie tekstowe jest przede wszystkim doświadczeniem czytelniczym, a zatem interpretacyjnym, bowiem konstruowany tekst (każde odczytanie jest ponowną kreacją tekstu, a każda kreacja zaś jest rodzajem interpretacji lektur, które ukształtowały twórcę) nigdy nie powstaje w próżni, ale zawsze „w relacji do” i „ze względu na”. Zatem siła interpretacji nie leży w adekwatności prawdy wobec opisywanego przedmiotu, bo ta jest niemożliwa, ale w perswazyjności dokonywanego opisu, który nie tyle odpowiada samej rzeczywistości, co wyznaczonym przez moje indywidualne uwarunkowania kulturowe wartościom i założeniom ideologicznym. Tak konstruowana puenta niestety nie może wpisać się w propozycję talmudyczną, która co prawda zgadza się na zasadę wielości interpretacji danego tekstu, jednak nie

² Podaję za: *Tora. Pardes Lauder. Księga druga: Szemot*, red. i tłum. S. Pecaric, Kraków 2003, s. 190.

³ S. Fish, *Czy na tych ćwiczeniach jest tekst?*, tłum. A. Szahaj, [w:] tegoż, *Interpretacja, retoryka, polityka: eseje wybrane*, Kraków 2002, s. 59–80.

może przystać na założenie, zgodnie z którym nie można dociec prawdy. Wręcz przeciwnie, proponowana talmudyczna metoda badania tekstu, przyjmując z całą powagą wszelkie propozycje interpretacyjne, zmierza do odkrywania prawdy, zbliżania się do niej. Druga refleksja, która nasuwa się po lekturze fragmentu z kamiennymi tablicami, wiąże się z tak popularną dziś koncepcją Jacques'a Derridy o przeświecaniu „ukrytego” spod ukształtowanego porządku tekstu. Wywiedziona z ducha poststrukturalizmu koncepcja dekonstrukcji miała służyć temu, co pozostaje „w lekturze i doświadczeniu i co nie daje się zredukować ani do gramatycznego znaczenia, ani do idei filozoficznej, ani do tematu, czy do jednego nadrzędnego sensu”⁴. Jak zauważa Derrida, aby odkryć to, co zostaje, należy uwypuklić „różnicę” między ramą tekstu a samym tekstem i jego znaczeniem, w tym celu trzeba poszukiwać „fałd” – tzw. kieszeni zewnętrżności tekstu, które zwijają się do wewnątrz, wyzyskując pewne ukryte znaczenia. Metoda ta bada przede wszystkim miejsca pozornie nieważne, wszelkiego rodzaju odautor-skie komentarze, notatki, dopiski, dopowiedzenia, czyli szeroko pojęte marginalia, które pozwalają na nowo odkrywać prawdę tekstu. Sytuacja ta ponownie zwraca uwagę na interpretacyjny charakter lektury, który wydaje się ważniejszy od samej analizy. Z czego to wynika? Otóż z koncepcji tekstu jako Innego, z którym spotkanie zawsze ma dwuznaczny charakter. Spotkanie z Innym, jak mawia Emanuel Lévinas, jest z jednej strony spotkaniem z nieuchwytnym, nieosiągalnym, tajemniczym, z drugiej zaś wymagającym reakcji – obecność Innego wymusza postawę wobec niego. Dlatego spotkanie z tekstem w duchu dekonstrukcji wydaje się mieć podobny przebieg: jego stematyzowana przestrzeń określa rolę czytelnika, ma funkcję identyfikacyjną, ale jednocześnie jest wydarzeniem jednostkowym i niepowtarzalnym, które pozostawia w odbiorcy pewien głód niedookreślenia, zmuszając go do wielokrotnego powrotu, by odkrywać na nowo, nieustająco – bez końca. Koncepcja Derridy niewątpliwie bliższa jest myśleniu talmudycznemu, które podobnie traktuje sam tekst jako wydarzenie, nie zaś jako martwą literę (zresztą w ogóle znosi opozycję mowa–pismo), stąd pewne wątki pojawiające się w dalszej części będą przypominać niekóre wątki krytyki dekonstrukcjonistycznej.

Podjmując próbę zarysowania krytyki talmudycznej, miałem także w pamięci dwie, niezwykle istotne dla moich dalszych rozważań książki. Pierwsza, autorstwa Mariana Maciejewskiego, poświęcona interpretacji kerygmatycznej literatury, podejmowała refleksję nad możliwością czytania tekstu literackiego jako tekstu mającego moc stwórczą, kreacyjną, wobec którego bohater literacki czy podmiot nie może pozostać obojętny. Tym samym, przedmiotem zainteresowania tej koncepcji jest „wchodzenie człowieka w Słowo Boga, w tym wypadku tego człowieka, który jest kreowany przez słowo literackie. «Kerygmat li-

⁴ *Dekonstrukcja*, [w:] *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, red. M. Burzyńska, M.P. Markowski, Kraków 2006, s. 362.

teratury» o tyle jest więc kerygmatem, o ile «ciało» literatury powraca w Słowo odwieczne”⁵. Propozycja Maciejewskiego pozwala zatem badać tekst jako realizację interpretacji talmudycznej, w której treść słowa konkretyzuje się wraz z życiem i uobecnianiem się tegoż słowa w działaniu bohatera; jednak literaturoznawcę w pewien sposób nadal pozostawia na zewnątrz. Zakłada co prawda sytuację, w której w wyniku konkretyzacji estetycznej dochodzi do identyfikacji czytelnika ze światem postaci, czego efektem może być przemiana dokonana pod wpływem tekstu, jakaś głębia poznania samego siebie itp.; jednak sytuacja ta opisana jest raczej jako wynik końcowy lub wydarzenie jednorazowe, nie zaś jako metoda czy, szerzej mówiąc, sposób czytania tekstu. Druga książka, o której chciałem wspomnieć, to spisany wykład Jacoba Taubesa, wygłoszony dla studentów w Heidelbergu w 1987 roku, w którym autor interpretuje *List do Rzymian* św. Pawła⁶. Jako potomek rodziny żydowskiej, co więcej rabinistycznej, wykazuje, że to właśnie Biblia i jej talmudyczny klucz czytania pozwala na odkrywanie najważniejszych prawd o świecie: filozoficznych, kulturowych, czy – szerzej – humanistycznych⁷. Co ciekawe, podobnie jak neopragmatyści on również podkreśla indywidualne doświadczenie jako podstawę lektury i jej interpretacji talmudycznej, jednak zgodnie z zasadami Talmudu podchodzi do czytania tekstu z pokorą studiującego, a więc kogoś, kto stawia się w sytuacji penitenta, przyjmując postawę proszącą. Analizując tekst *Listu do Rzymian* (rozdziały 9–11), Taubes nie zostaje przy samym tekście, ale by go zrozumieć posługuje się narzędziami wypracowanymi przez szkołę talmudyczną, szuka znaczeń w innych tekstach: lekturach pierwszych chrześcijan, pismach Ojców Kościoła, fragmentach Starego Testamentu przywoływanych przez św. Pawła, praktykach liturgicznych, kontekstach społecznych i obyczajowych wynikających z wykształcenia Pawła itp.; a także nie boi się zatrzymywać na słowie, by je przeświecić – tak jak czynił to Mojżesz z kamiennymi tablicami, zderzać z innymi jego kontekstami, znaczeniami, użyciami itd. To, co udaje się Taubesowi z tekstem biblijnym, rodzi we mnie pokusę przeniesienia na grunt literacki, mając w pamięci wspomnianą już kerygmaticzną interpretację tekstu. Zderzenie tych dwóch spojrzeń pozwoliło mi na skonstruowanie propozycji krytyki talmudycznej, która zawierałaby w sobie wszystkie typowe dla tejże lektury elementy, ale również kładłaby silniejszy akcent na wypełnianie tekstu znaczeniem konstytuowanym przez samo doświadczenie odbiorcy.

⁵ M. Maciejewski, „*Ażeby ciało powróciło w słowo*”. *Próba interpretacji kerygmaticznej*, Lublin 1991, s. 8.

⁶ J. Taubes, *Teologia polityczna świętego Pawła*, tłum. M. Kurkowska, Warszawa 2010.

⁷ W jednej ze swoich wypowiedzi utyskiwał: „Powinienem być poświęcić się studiowaniu Biblii, ale próżność i losy nakazały mi obrać drogę filozofa. Pomyślałem więc, że to zadanie nie jest dla mnie. Dzisiaj jestem przekonany o tym, że wykład o Biblii jest ważniejszy niż wykład o Heglu”. Tamże, s. 47.

Sięgnijmy w tym miejscu zatem do źródeł interpretacji talmudycznej i spróbujmy dokonać krótkiej jej charakterystyki, wskazując na podstawowe jej właściwości. Na początku trzeba by zauważyć, że już sama koncepcja Talmudu wiąże się z interpretacją Tory, czyli zapisu Prawa, które miało być wiecznie aktualnym przewodnikiem życia. Według Izraela Tora poprzedza świat, to znaczy jest niezmienna, z drugiej strony dana została człowiekowi, który jest ułomny, a co za tym idzie, nieustannie musi poszukiwać w niej sensu i znaczenia dla swojego życia. Jak zauważa rabin Raszi: „We wszystkim, co się studiuje pod słońcem, nie będzie nic nowego. Nie zobaczy się tam niczego, prócz tego, co już istniało przy stworzeniu świata. Ale ten, kto studiuje Torę, zawsze znajdzie nowe znaczenia”⁸. Aby urzeczywistnić to założenie, Torę zaczęto traktować jako naukę, którą należy studiować dzięki pojawiającym się od II wieku p.n.e. szkołom interpretacyjnym, m.in. Hilela, założyciela szkoły tanaitów, czy Szanaja, zwolennika bardziej rygorystycznej (to znaczy literalnej) interpretacji. Ostatecznie przeważała koncepcja Hilela, otwarta na interpretację w granicach wyznaczonych egzegezą Pisma. W ten sposób powstała Miszna, czyli usystematyzowany zapis tradycji ustnej, obecny i żywy w Izraelu dzięki nauczaniu rabinów, ale i tradycji ustnego przekazu wiary dzieciom. Miszna stała się bardzo szybko czymś w rodzaju podręcznika, dzięki któremu można było interpretować Torę, ale też wykształcić umiejętności studiowania Pisma – poszerzania i pogłębiania zwartej tam wiedzy, odnoszenia go do obecnej rzeczywistości. Sama Miszna stała się przedmiotem rozpraw, dyskusji, badań czy opinii, które starały się zająć często rozbieżne stanowisko wobec rozumienia Tory przez tradycję ustną. W ten sposób powstawały komentarze zwane Gemara (z hebr. uzupełnienie), które wraz z *Miszną* stanowią trzon Talmudu. Jednocześnie bardzo szybko zauważono, że Talmud nie dotyczy tylko kwestii wykonywania Prawa, ale „obejmuje religię, etykę, życie codzienne, nie wyłączając przesądów, i nic, co się wiąże z człowiekiem, nie może umknąć jej uwagi”⁹. Teksty talmudyczne zatem, z jednej strony, kształtowały model żydowskiej egzystencji, zgodny z naukami Prawa, interpretujący nakazy Tory w sposób teoretyczny i z absolutną powagą (ten typ tekstów nazywa się Halachą), z drugiej zaś – tłumaczyły świat za pomocą opowieści potocznych, starając się nadać znaczenie wszystkim wydarzeniom, które umiejscawiano w kontekście Bożych Przykazań (ten rodzaj komentarzy nazywano Hagadą)¹⁰. Można zatem zobaczyć, że siłą tradycji talmudycznej jest

⁸ Podaję za: K. Gebert, *54 komentarze do Tory*, Kraków 2004, s. 119.

⁹ A. Cohen, *Talmud. Syntetyczny wykład na temat Talmudu i nauk rabinów dotyczących religii, etyki i prawodawstwa*, tłum. R. Gromacka, Warszawa 2002, s. 25.

¹⁰ Jak pisze Abraham Cohen, Halacha reprezentuje rygorystyczny autorytet prawa, absolutną wagę teorii; obejmuje kodeksy i tradycję ustną, będącą wielowiekowym, nieutrwalonym na piśmie komentarzem do prawa pisanego; Hagada zaś, wychodząc od tekstu biblijnego, szuka wyjaśnień jego sensu, zderzając go z opowieściami potocznymi, legendami, bajkami, poematami, alegoriami, refleksjami moralizatorskimi i reminiscencjami historycznymi. Tamże, s. 27.

przede wszystkim zakorzenienie w tradycji ustnej, przekazywanej z pokolenia na pokolenie, utrwalanej i twórczo przekształcanej wobec zmieniającej się rzeczywistości historycznej, zaś niezmiennej wobec Tory. Po drugie trzeba zauważyć charakterystyczną dwutorowość Talmudu: pism teoretycznych, będących efektem wnikliwej egzegezy, studiów i wiedzy oraz literatury rabinicznej, dla której Pismo było punktem odniesienia, „złotą zasadą”, stanowiącą kontekst pism moralizatorskich, dydaktycznych czy podnoszących na duchu. Co ciekawe jednak, oba typy tekstów wzajemnie się uzupełniają i mają ten sam cel – uchwycić i ukazać podstawowy sens interpretacji pism biblijnych.

Czym jest zatem owa interpretacja talmudyczna? Wszyscy badacze Talmudu zgodnie podkreślają, że badanie pism jest godzeniem sprzeczności, a jest to możliwe dzięki innemu niż greckie rozumieniu Prawdy. Każdy, kto studiuje Talmud, ma obowiązek z pełnym poświęceniem poszukiwać znaczenia zakrytego w pismach, w tym sensie każdy z komentatorów ma rację – błąd w interpretacji nie oznacza błędu wiary. Zatem każdy, kto zmierza ku poznaniu Prawdy, nie może się mylić, może popełniać błędy. Prawo, co do którego wszyscy są zgodni, pozostaje niezmiennie, zaś jego zapis, z którego wynika stopień skomplikowania tekstu (słowo, litera, zdanie, metafora), nie jest bynajmniej oczywiste – „w każdym zdaniu możliwa jest różnica opinii, debata, spór”¹¹. W tym miejscu zatem rozpoczyna się droga interpretatora. Jak pisze Daniel Roth, każdy, kto chce studiować Pisma, musi myśleć jak mediator, bowiem kiedy otwiera Talmud, słyszy sprzeczne głosy rabinów dotyczące różnych kwestii i spraw. Na początku musi ich uważnie wysłuchać, zbadać i zważyć siłę logicznych argumentów. Następnie, gdy już zna wszystkie komentarze, zaczyna badać motywacje tychże tekstów, próbując tłumaczyć je potrzebami i interesami społeczeństwa. Owo historyczne uwarunkowanie tekstu pozwala mu na ponowne dokonanie lektury Pisma i odniesienie jej do jego własnej rzeczywistości, wskazując tym samym na fakt, że Tora jest zbiorem „słów życia”. Można zatem powiedzieć, że celem dogłębnego studium Talmudu jest nie tylko zrozumienie tekstu w kontekście przeżywanej egzystencji, ile odnalezienie wskazówek na autentyczne życie w tekście¹². A zatem każdy interpretator powinien z jednej strony posługiwać się logiką badań naukowych stawiając hipotezy, analizując słowa, zdania i pojęcia, stawiając je w różnych kontekstach znaczeniowych i użyciach (czyli stosować klasyczne metody filologiczne), z drugiej zaś wyciągać wnioski w oparciu o podobieństwo treści tekstu i rzeczywistości przeżywanej, na zasadzie analogii. Podsumowując, interpretacja talmudyczna wskazuje na dwie koncepcje hermeneutyczne: logiczną i tekstową. Pierwsza – zgodnie z zasadami analitycznego rozumowania – każe stosować myślenie indukcyjne; druga, bardziej kreatywna,

¹¹ K. Gebert, *54 komentarze do Tory*, s. 121.

¹² D. Roth, *Talmudic Mediation: Conflicting Interpretations of the Talmud as Conflicting Needs in Society*, źródło: <http://text.rcarabbis.org/talmudic-mediation-conflicting-interpretations-of-the-talmud-as-conflicting-needs-in-society> [stan z 22.12.2012].

propaguje myślenie abstrakcyjne, niezależne od pierwszego, a zarazem na nim wspierające swe przesłanki. W ten sposób można pogodzić zbiór pism i „słowa życia”, tekst i egzystencję. Służy temu także czterostopniowa metoda egzegezy, zaczynająca się od interpretacji dosłownej (hebr. *peszet* – prosty), poprzez wyjaśnienie alegoryczne (hebr. *remesz* – aluzja), komentarz homiletyczny (hebr. *derasz* – wykład), a kończąca się na nauczaniu ezoterycznym (hebr. *sod* – tajemnica)¹³. Dzięki kolejnym krokom egzegezy nie tylko można czytać tekst w niezwykle szeroki i kontekstowy sposób, ale także otworzyć go na Objawienie, które dla ontologicznego statusu Tory jest kluczowe. Połączenie tych dwóch ścieżek w interpretacji niektórzy badacze Talmudu nazywają „ekologicznym myśleniem”¹⁴, które przypomina rozrastające się drzewo – wszyscy wszak wyrastają z tego samego korzenia – Tory i stają się odroślami konarów – tekstów rabinicznych, by w końcu zakiełkować zupełnie nowym kwiatem. Tym samym każda interpretacja nie tylko nie przeczy poprzednim, ale wzbogaca je, przeplata się z nimi, nawet jeśli z pozoru pozostaje w sprzeczności.

Spróbujmy zatem przenieść metodę talmudyczną do interpretacji literackiej. Aby tego dokonać, potrzebne jest następujące założenie: czytany tekst jest jedynie zapisem znaczenia, które sięga głębiej i wykracza zdecydowanie poza obszar liter, zdań i sensów z nich wynikających. Ukrywająca się za strukturą słów prawda ma wpływ na życie tego, który tych słów słucha (dokonuje lektury), a dzieje się to już poprzez sam proces poszukiwania prawdy – interpretowania tekstu. W tym celu należałoby podążać wyznaczonym przez żydowską egzegezę tropem: zacząć od interpretacji semantycznej, szukając znaczeń prostych, a zarazem wpisując je w pewne pola semantyczne, przez interpretację alegoryczną, która domaga się ukontekstowania danego fragmentu w odniesieniu do innych tekstów tego samego autora lub tego samego typu, czy wreszcie innych tekstów kultury, wykorzystując współczesne narzędzia semiotyczno-antropologiczne, by przejść do kwestii związanych z wpływem tekstu na odbiorcę. Co ciekawe, tropienie znaczeń i odczytań semiotycznych bynajmniej nie odbywa się w sposób kompleksowy i strukturalny, ale jest indywidualną drogą czytelnika, który podąża ścieżkami interpretacji, można by powiedzieć, wyznaczanymi w sposób przypadkowy: od „ślądu” do „ślądu”. Przypomina ono nawigowanie po hipertekście, gdzie przechodzenie między kolejnymi leksjami jest efektem tego, co w danym momencie zainteresuje użytkownika nowych mediów. Jednocześnie metoda znana jest nie tylko tradycji żydowskiej, ale także w lekturze Kościoła jako technika skrutacyjna (łac. badanie). Technika ta polega na czytaniu Pisma z wykorzystaniem odnośników biblijnych do innych ksiąg i komentarzy. Ideą, na której opiera się skrutacja, jest przekonanie, że „Pismo wyjaśnia samo siebie”, a za-

¹³ Podaję za: A. Cohen, *Talmud...*, s. 28.

¹⁴ Zob. *Talmud and Midrash: Modes of interpretation and thought*, [w:] *Encyklopedia Britannica*, źródło: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/581644/Talmud-and-Midrash/34866/Modes-of-interpretation-and-thought> [stan z 22.12.2012].

tem czytając jakiś fragment, należy szukać ukrytych znaczeń w innych częściach tekstu, aby w końcu zrozumieć przesłanie, jakie on kryje. Przekładając zatem tę technikę na praktykę czytania tekstu literackiego, można zakładać, że będzie ono polegało na poszukiwaniu znaczeń w innych fragmentach badanego tekstu lub tekstów tego samego autora. W ten sposób można by w kontekście literaturoznawczym rozumieć słowa św. Jana: „Badacie Pisma, ponieważ sądzicie, że w nich zawarte jest życie wieczne: to one właśnie dają o Mnie świadectwo” (J 5, 39) oraz z psalmu: „Twoje Słowo jest lampą dla moich stóp i światłem na mojej ścieżce” (Ps 119, 105). Kolejny punkt talmudycznej szkoły egzegetycznej można tłumaczyć za pomocą Lévinasowskiej koncepcji spotkania z Innym; tekst jawi się w niej jako uobecnienie się Innego, którego pojawienie się jest wezwaniem dla czytelnika. Lektura tekstu zawsze jest wyzwaniem moralnym, stawia czytelnika wobec prawdy o nim samym, wobec czego może on zająć dwie postawy: pierwsza to zwanie pozytywnych podmiotów wartości, rzeczników prawa i ładu moralnego i poszukiwanie momentu porozumienia; druga to intryga zła, które przeciwstawia sobie i zmusza do walki¹⁵, ta zaś może skończyć się albo przyjęciem racji Innego albo usprawiedliwieniem siebie. Zarysowana tu faza interpretacji rozważa kwestię uobecniania się tekstu w życiu czytelnika, czy jest on jego antycypacją, czy wreszcie – jest antycypacją prawdy. Owo zmaganie prowadzi do czwartego kroku w egzegezie talmudycznej – do pytania o objawienie. To zdecydowanie najbardziej osobista i – co zrozumiałe – najtrudniejsza część egzegezy, wymagająca silnego zaangażowania rozumu, serca i duszy (nieprzypadkowo w modlitwie codziennej Izraela *Szema Israel* pojawia się odniesienie do Księgi Powtórzonego Prawa, aby kochać Boga – czego wyrazem jest Tora – z całego serca, z całej duszy, ze wszystkich sił, Pwt 6, 5–9). Tym samym od tego, który dokonuje lektury, wymaga się zanurzenia w tekst traktowany jako Słowo Objawione, mające moc sprawczą. Oczywiście można szukać w tym miejscu pewnej analogii między metodą talmudyczną a performatyką, która także zakłada nierozdzielność osobistego doświadczenia od badania, jednak efekt tegoż działania w dużej mierze pozostaje przypadkowy, jako owoc eksperymentu. W przypadku interpretacji talmudycznej doświadczenie lekturowe jest teleologiczne, zmierza bowiem do poznania siebie, próbując odpowiedzieć na pytania: co tekst mówi do mnie dziś, konkretnie – tu i teraz, w jaki sposób realizuje się w „moim” życiu.

Ten krótki zarys działań podejmowanych w ramach interpretacji talmudycznej niech posłuży nam za swoiste vademecum w doświadczeniu lekturowym, które spróbujemy teraz przeprowadzić. Przedmiotem lektury będzie krótki tekst Grzegorza Olszańskiego pt. *Symbioza*, pochodzący z tomu *Sztuka mięsa*. Ten znany krytyk literacki oraz literaturoznawca, związany z Uniwersytetem Śląskim, debiutował jako członek katowickiej grupy poetyckiej „Na Dziko” na po-

¹⁵ Por. J. Tischner, *Filozofia dramatu*, Kraków 1998, s. 89–96.

czątku lat 90.¹⁶, dotychczas opublikował trzy tomiki poetyckie, ciesząc się uznaniem w świecie literackim (za *Tamagotchi w pustym mieszkaniu* otrzymał nagrodę im. Kazimierzy Iłakowiczówny). Zarysowana tu perspektywa biograficzna na nic jednak nie zda się nam w proponowanej interpretacji talmudycznej, z godnie z którą traktujemy tekst może nie tyle poza autorem, ile nieco obok autora. Przywołajmy go zatem w całości:

Symbioza

Ala będzie miała kota.

Kot ma raka.

Jacek miał elementarz

Tytuł wiersza odsyła czytelnika do kilku znaczeń. Pierwsze wiąże się ściśle z wiedzą biologiczną, wskazuje bowiem na zjawisko ścisłego współżycia przynajmniej dwóch gatunków organizmów, które przynosi korzyść każdej ze stron lub jednej, a drugiej nie szkodzi. Co ciekawe, niektórzy badacze, jak choćby Anton de Bary, do zjawisk symbiotycznych zaliczają także pasożytnictwo, a zatem takie zachowania, w którym jeden z organizmów jest wykorzystywany przez drugi. Tak zdefiniowane znaczenie staje się wyzwaniem moralnym dla czytelnika, ale o tym za chwilę, bowiem można jeszcze zauważyć, że samo pojęcie „symbiozy” wywodzi się ze złożenia greckich morfemów „syn” i „bio” (gr. *symbiōsis*), które w podstawowym tłumaczeniu oznaczało współżycie. Ciekawe też wydają się znaczenia morfemu „syn/sym”, które odnajdujemy w łacińskich użyciach. Odnoszą się one do tego, co „wspólne”, „jednoczesne”, „połączone”, wykonywane „razem”¹⁷. To, co łączy te określenia, to poczucie wspólnoty. Tytuł okazuje się zatem tyleż zapowiedzią jakiegoś złączenia kogoś z kimś/czymś w tekście, co pytaniem o możliwość „mojego” połączenia lekturowego, egzystencjalnego z Innym. Bowiem jak uświadamia to filozofia dialogu: Inny jest zawsze wyzwaniem, momentem inicjującym spotkanie, które stawia nas w sytuacji symbiotycznej. Czy będzie to sytuacja wzajemnego współdziałania, czy pasożytnictwa określi nasza moralna postawa wobec „obcego”. Kim bowiem jest dla nas „drugi”? Czy jest „piekłem”, jak pisał Jean-Paul Sartre, czy też jest Chrystusem, jak głosi ewangelia? Te pytania wymagają dopełnienia przez indywidualne znaczenie, które przeniknie puste miejsca – niczym ogień Ducha Bożego kamienne tablice Mojżesza. Co wyniknie z tekstu, jaki będzie finał tej historii, jak to lekturowe doświadczenie będzie odbijać się w moim życiu, wreszcie – czy spotkanie z Innym w tekście wpłynie w jakikolwiek sposób na moje życie? Przekonajmy się zatem.

¹⁶ Dokonania grupy doczekały się licznych opracowań, czego przykładem może być chociażby książka Bogusławy Bodzioch-Bryły, *Ku ciału post-ludzkiemu... Poezja polska po 1989 roku wobec nowych mediów i nowej rzeczywistości*, Kraków 2006.

¹⁷ Zob. W. Kopaliński, *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*, Warszawa 1990, s. 491 i nn.

Ala będzie miała kota.

Zdanie na poziomie denotacji określa zwykłą sytuację – dziewczynki, która w jakiejś nieokreślonej przyszłości będzie miała kota. Nie wiadomo, kim jest Ala, czy zwierzątko będzie prezentem, efektem przypadku (znajdą) czy raczej zakupem, czy będzie oczekiwane, czy też raczej niechciane. Zdecydowanie więcej mówi nam konotacja, która wiedze czytelnika do klasycznego (dziś nieużywanego) *Elementarza* Mariana Falskiego, którego pierwsze zdanie brzmiało: „Ala ma kota”. Opisana zatem sytuacja jest elementarna, podstawowa. A co nią jest? Wskazuje na to czas przyszły zdania, który zmienia znaczenie: orzeczenie w czasie przyszłym „będzie miała” wskazuje na otwarcie się na to, co dopiero nadchodzi. To postawa egzystencjalna człowieka, który nieustająco wypatruje dnia następnego, zawsze żyje w „jutrze”, czasem zanurza się w dniu „wczorajszym”, ale prawie nigdy nie zamieszkuje teraźniejszości. Badanie semantyczne prowadzi nas także ku frazeologizmowi „mieć kota na punkcie czegoś”, które tłumaczy się jako niezdrową wręcz fascynację jakimś zjawiskiem, szaleństwo z tego wynikające. Czy można zatem rozumieć ów wers jako zapowiedź chrobotliwej obsesji Ali, która stanie się jej udziałem za jakiś czas? Jaka to myśl nie da spokoju naszej bohaterce *Elementarza*? Może należałoby techniką skrutacji poszukać w innych tekstach autora śladów tego „szaleństwa”? Dla potrzeb tego krótkiego wywodu odwołajmy się tylko do jednego odnośnika, który narzuca się w sposób oczywisty – *Tamagotchi w pustym mieszkaniu*, tomiku będącego czytelną aluzją do wiersza Wisławy Szymborskiej *Kot w pustym mieszkaniu*. Tamagotchi byłby zatem śladem kota, którego poszukujemy. U Szymborskiej kot wyrażał niezgodę na „metafizyczny skandal”, jakim jest śmierć, u Olszańskiego bohater liryczny zмага się z tym samym szaleństwem. Prowadzony przez niego Heideggerowski dyskurs o „bycie zmierzającym ku śmierci” toczy się na różnych poziomach narracji kulturowej: od rozkładu ciała, przez kulturowy konflikt Erosa z Tanatosem, a na zgonie przy wódce skończywszy. To już nawet nie egzystencjalny ból istnienia, ale prawdziwa obsesja śmierci, ta, która będzie towarzyszyć Ali, gdy dorośnie. Czy to znaczy, że dorosłość zaczyna się wraz z pojawieniem się myśli o śmierci? A może wtedy, gdy „dostajemy kota” na tym punkcie? A może myśl o śmierci pojawia się właśnie dlatego, że nasze życie zaczynamy odnosić do Innego – drugiego, którego egzystencja zaczyna wypełniać sens naszego życia? Czymże jest bowiem kot Szymborskiej – Tamagotchi jak nie drugim, który dostrzega nasz brak po śmierci? Osobą, w twarzy której stajemy się, przeglądamy, nadajemy znaczenie. Życie Innego, który wrasta w naszą egzystencję, staje się początkiem myśli o śmierci, bowiem ta wiąże się ze strachem przed utratą, przed pustką, nieobecnością czy po prostu brakiem. Jednak to wszystko przed Alą, której autor nakazuje pozostać w pierwszej klasie – na poziomie elementarza. Otwartym jednak pozostaje pytanie o moje doświadczenie, czy ta obsesja już mnie dopadła? Z kim zżyłem się tak mocno, że jego śmierć jest nie do przeżycia? Co napawa takim lękiem: utrata tego, kogo się kocha, czy

raczej pustka, która pozostaje? Dlaczego utraciliśmy tę dziecięcą niewinność, w której nie martwiliśmy się przyszłością. Co takiego się wydarzyło? To są rozważania już indywidualne, które prowadzą do odkrycia głębszej prawdy o sobie, ale też do głęboko ukrytego znaczenia – do odsłonięcia tajemnicy istnienia: przyczyn strachu, śmierci ontologicznej, przeżywania życia itp.

Kot ma raka.

Warto zacząć od dosłownego odczytania. Wiemy już, jakie konotacje budzi „kot”, jednak zarówno czasownik „mieć”, jak i pojęcie „rak” zostawiają wiele miejsca dla interpretacji. Zaczniemy od „raka”, czyli skorupiaka z rodziny dziesięcionogów (zwróćmy uwagę na to, że nieustannie musimy odwoływać się do wiedzy biologicznej, którą sugeruje sam tytuł). Jakie znaczenie kryje zatem to niepozorne zwierzątko? Rak szlachetny, zwany „barometrem czystości wody”, zamieszkuje akweny o czystej bogatej w tlen wodzie. Żywi się głównie roślinnością, ale nie gardzi owadami lub padliną czy śniętymi rybami. Prowadzi nocny tryb życia, za dnia ukrywając się w szuwarach, w wykopanych przez siebie norach, pod korzeniami drzew lub zakopując się w piasku. Przed ewentualnymi drapieżnikami chroni go chitynowy pancerz, odporny na ataki innych mieszkańców zbiornika wodnego. Już tylko ten krótki opis na zasadzie analogii można zestawzić z sytuacją człowieka, którego sposób funkcjonowania w świecie przypomina skorupiaka. Kiedy poszukać dawniejszego znaczenia, okaże się, że rak oznacza także szkraba lub malca, a zatem niedaleko rakowi do Ali z pierwszej klasy. Czym jest owa dziecięcość raka, pewna niedojrzałość weń wpisana? Może wynika ona z zachowania opisanego w jednej z ludowych facecji, według której Bóg, tworząc świat, zapomniał rakowi dać oczy. Kiedy ten obraził się na Boga i schował do nory, Pan chcąc poprawić stworzenie, stworzył mu oczy. Jednak rak nie myślał wyjść z kryjówki, oświadczając, by ten „wsadził mu te oczy w zadek”. Tak też się stało, Bóg włożył brakujące oczy w odwłok raka i odtąd ma się wrażenie, że skorupiak porusza się tyłem¹⁸. Opisane w ludowym podaniu zachowanie raka niewątpliwie przypomina dziecięcą niedojrzałość, która wyraża się „tupaniem nogami” na to, czego nie można zmienić. Czego nie może zmienić człowiek? Jak już pokazał to wers poprzedni – śmierci, nie ma nią wpływu. Przywołany na początku frazy kot jest wszak figurą strachu przed śmiercią, z którą przyszło mu się zmagać. W tym kontekście rak, wycofujący się tyłem, jest zaprzeczeniem tej postawy, wyborem ucieczki przed śmiercią. Tę dziecięcość, czy inaczej – podległość raka względem kota podkreśla popularny czasownik „mieć”, który jako orzeczenie ustawia swoje dopełnienie w roli przedmiotu, inaczej mówiąc, posiadanie czegoś uprzedmiotawia relację. Jeśli zaś o relacji mowa, to trzeba by zauważyć, że spotkanie kota z rakiem jest kwintesencją sytuacji egzystencjalnej: indywidualisty i samotnika z zamkniętą w sobie,

¹⁸ Podaję za: W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 1991, s. 961 i nn.

ukrywającą się za skorupą jednostką. Mielibyśmy zatem do czynienia z niezwykle istotnym Spotkaniem, które zawsze sprowadza się do próby sił, jak mawia Sartre, czyniąc kogoś lub mnie samego przedmiotem. Wróćmy jednak do interesującej nas frazy, którą można przeczytać poprzez frazeologizm „mieć raka”. Zdanie niezwykle proste, oznajmujące, tym samym brzmiące jak wyrok. Użyty czas terażniejszy jest jedynie ukrytym przekazem tego, co czeka człowieka – śmierć. Jak pokazała to już analiza pierwszego wersu, kot jako drugi człowiek jest zarazem figurą kogoś bliskiego. „Mieć raka” odnosi do sytuacji bez wyjścia, bowiem denotuje nowotwór (łac. *neoplasma*), grupę chorób, w których komórki dzielą się w sposób niekontrolowany przez organizm i w efekcie powstają „zbędne” komórki nowotworowe, które zaczynają zajmować miejsce zdrowych, przenosić się do poszczególnych tkanek, części organizmu. Zdrowe komórki ustępują, można powiedzieć – „wycofują się rakiem”. To określenie daje pewien obraz walki z chorobą, wobec której trzeba ustąpić, nie ma bowiem na nią lekarstwa; jedynym sposobem leczenia jest zabieg chirurgiczny lub chemioterapia połączona z naświetlaniami, które przynoszą rezultaty tylko w pewnej części. W większości przypadków wobec nowotworu proponuje się tzw. leczenie paliatywne (oczekiwanie na śmierć i unikanie bólu). Mieć raka to w większości przypadków usłyszeć wyrok; jednak w kontekście tekstu można interpretować ten fakt następująco: wyrok jest już zapisany w dniu narodzin – jak mawiał Martin Heidegger. Czym jest zatem „rak”? – to życie z datą ważności, z pewnym okresem przydatności do spożycia. Jak powie inny egzystencjalista Albert Camus – śmierć nosimy w sobie przez cały czas, nigdy nie wiadomo, kiedy się objawi. Idąc śladem *Dżumy*, można zadać kolejne pytanie, które wymusza na nas interpretacja talmudyczna: jaką postawę przyjmujemy wobec śmierci? Gniew, złość, agresja, rezygnacja, ironia, pogodzenie się, przyzwolenie, a może „wycofywanie się rakiem” – udawanie, że to nas nie dotyczy? Czym jest śmierć kota, bo nie jest to nasza śmierć – ale Innego? Jak zrozumieć śmierć drugiego w sytuacji, gdy samemu pozostaje się przy życiu? Czyż nie ma racji Tadeusz Borowski, pisząc, że „żywi mają zawsze rację przeciw umarłym”? Władimir Jankelevitch napisze, że przeżywanie śmierci można porównać do odmiany koniugacyjnej¹⁹, bowiem śmierć pojawia się jako „ona” lub „on”, „TY” oraz „ja”. Najbardziej oddalona od „ja” jest śmierć w trzeciej osobie, oglądana z dystansu, pozwalająca na uniwersalność refleksji, obiektywność i zewnętrżność. Śmierć w drugiej osobie jest wkroczeniem w przestrzeń „ja”, dotyczy bowiem najbliższych i rodzi silne emocje negatywne, jak lęk, ból, cierpienie, zwątpienie w sens życia. Najtrudniejsza jest jednak śmierć w pierwszej osobie, pokrywająca się z „ja”. Z pozycji widza, obserwatora czy przeżywającego dramat bliskiego przenosi do stanu doświadczenia. „Początkowa obiektywność śmierci zmienia się w intymną

¹⁹ V. Jankelevitch, *Tajemnica śmierci i zjawisko śmierci*, [w:] *Antropologia śmierci. Myśl francuska*, Warszawa 1993, s. 45–53.

z nią zażyłość i pozostawia nas [...] w obliczu ostatecznej konieczności: każdy umrze, Ty umrzesz, ja umrę”²⁰. Jeśli przed dwoma pierwszymi można „wycofać się rakiem”, to przed tą ostatnią nie można uciec. Może z pomocą pospieszy inny frazeologizm: „spiec raka”, który oznacza wstydlivość, czego widzialnym znakiem jest rumieniec? Dlaczego wstyd w doświadczeniu śmierci; w momencie usłyszenia wyroku? Kultura zna wiele praktyk, w których robi się wszystko, aby nie zawstydzać umierającego, ani tych, którzy śmierci towarzyszą, jak zamykanie powiek umarłemu, zakrywanie twarzy całunem, przyodziewanie ciała w wyjątkowy strój, nawet jeśli ostatnie miesiące chory spędził w poplamionej i podartej piżamie. Wstyd wobec trupa każe nam iść jeszcze dalej: balsamować ciało, podmalować, przypudrować zapadnięte policzki i lekko je zaróżowić, wyciąć zbędne włosy z ucha lub nosa, doczyścić i poobcinać paznokcie i wiele innych czynności. Nie wiadomo jednak, kto jest tu bardziej zawstydzony swą niemożnością: trup czy żyjący? Może jednak ten drugi, coś może on bowiem w obliczu odejścia kogoś bliskiego? Jak przeżyć ten koniec świata i czy faktycznie to jest nasza mała apokalipsa? A może śmierć nie jest ostatecznym rozwiązaniem, może to tylko zasłona, za którą kryje się inna rzeczywistość? Tylko że owo znaczące „teraz” podkreślone użyciem czasownika „ma” – niezwykle prostym i sugestywnym – nie daje nam, zderzającym się z materią naszej cielesności, zbyt wiele możliwości na poziomie namacalności, fizyczności. Być może trzeba sięgnąć głębiej, zajrzeć właśnie pod podszewkę świata, jak sugerował Czesław Miłosz.

Jacek miał elementarz

To zdanie zamyka cały tekst. Ponownie proste zdanie, zbudowane paralelnie do poprzednich, skonstruowane wokół czasownika „mieć”, które – jak już powiedzieliśmy – ma charakter uprzedmiotawiający, a jednak zmieniony czas, w tym przypadku „przeszły”, każe na nowo spojrzeć na opisywane wydarzenia. Zaczniemy od nowego w historii bohatera – Jacka. Wiedza wyniesiona z pierwszej klasy ponownie pozwala nam zidentyfikować postać w wierszu. Popularna niegdyś piosenka do słów Czesława Janczarskiego zawierała tę właśnie informację: „Dostał Jacek elementarz, / Ależ mina uśmiechnięta, Hejże hej, hejże ha, / Elementarz Jacek ma”. Wydaje się zatem, że wszystko jest na swoim miejscu. Jacek, podobnie jak Ala, zderza się z tym samym egzystencjalnym pytaniem o koleje życia, o naturę śmierci. A może trzeba pójść w zupełnie inną stronę, w kierunku znaczenia imienia (gr. *Hyakinthos*), które oznacza władcę. Czyż Jacek mający w rękach elementarz – ten przedziwny zbiór wszelkiej wiedzy, mityczną Księgę – nie jest znakiem władzy, symbolem panowania nad światem za pomocą rozumu, który jest w stanie pokonać wszelkie trudności, cierpienie, choroby, nawet śmierć? Może „Jacek” konotuje współczesnego człowieka, któremu wydaje się, że został Bogiem, bowiem może już wszystko? A jednak coś tu nie

²⁰ M. Żelichowska, *Śmierć z perspektywy psychospołecznej*, [w:] *Śmierć jako norma, śmierć jako skandal*, red. W. Kuligowski, P. Zwierzchowski, Poznań 2004, s. 80 i nn.

pasuje. Pewnie czasownik „mieć” użyty w czasie przeszłym, który w jednym momencie czyni Jacka kimś, kto przeminął. Nie jest już Jackiem, kolegą Ali ze szkolnej ławy, ściskającym radośnie elementarz, ani Jackiem – dumnym władcą teraźniejszości, ale Jackiem, którego określa proste „miał”. To niemal głos z zaświatów, który uświadamia następstwo wydarzeń, kolejność ludzkiego życia, niczym w barokowym koncepcie: „Był przodek, byłeś ty sam, potomek się rodzi. Krótka rozprawa: jutro, coś dziś jest, nie będziesz, a żeś był – nieboszczyka imienia nabędziesz”²¹. Charakterystyczna triada podkreślona jest w tekście trzema wersami, w których upływ czasu akcentowany jest odmianą czasownika „mieć”, jednak co ciekawe, klepsydra wydaje się odwrócona, odmierzając czas od przyszłości do przeszłości, a nie odwrotnie, do czego przyzwyczaiła nas refleksja wanitatywna. Ten przesypujący się piasek w zegarze ma swoje dopełnienie w homonimie „miał”, który poza znaczeniem czasownikowym odnosi się do miału węglowego. Ten powstający przy wydobywaniu węgla produkt charakteryzuje się drobną budową (0–20 mm), przypomina tym samym drobinki piasku, które wyznaczają czas naszej egzystencji. A zatem jako dzieci mogliśmy snuć plany na przyszłość, jednak gdy stopniowo dorastaliśmy, coraz bardziej zanurzaliśmy się w codzienność, wieczne teraz konsumpcji, by niepostrzeżenie stać się historią. Oto nauka, jaką chce nam dać tekst, to prawdziwy elementarz, czyli książka zawierająca najbardziej podstawowe zagadnienia z jakiejś dziedziny wiedzy. Czy można z elementarza nauczyć się śmierci – jak w wierszu Ewy Lipskiej? Czy takie treści w ogóle mają szansę na znalezienie się w elementarzu – a może to nie jest wcale wiedza potrzebna ani podstawowa, może raczej to wiedza tajemna, wymagająca od adepta tych nauk zaangażowania. Przywołana Lipska konstatuje, że z wiedzy tej trzeba będzie zdać egzamin i tu pojawia się pytanie, czy jesteśmy gotowi: „ja” i „Ty”? Co to znaczy zdać egzamin ze śmierci, czy można go oblać i jak wygląda powtarzanie klasy? Wreszcie trzeba zadać sobie najbardziej elementarne pytanie, czy „ja” jestem przygotowany na ten egzamin, czy jestem gotowy, by umrzeć, skoro to jedyna pewna rzecz w życiu.

O czym zatem jest *Symbioza* Grzegorza Olszańskiego? O życiu ze śmiercią, jak w jego innym tekście *Let's dance*, w którym autor kreuje poetycki obraz życia jako nieustannie towarzyszącego nam tańca ze śmiercią, tym samym wpisując go w symbiotyczne relacje. Pozostaje pytanie: kto tu na kim żeruje i co z czego wyrasta – czy śmierć z życia czy życie ze śmierci? A może jest tak, jak chcą tego biolodzy, że symbioza jest zazwyczaj korzystna dla obu organizmów, a zatem życie karmi się śmiercią, a śmierć życiem? Jak mówi Martin Heidegger, zmierzamy od narodzin do śmierci, ale z drugiej strony bez umierania nie ma życia, które w pełni objawia się dopiero po śmierci. Zarysowana tu postawa wymaga jednak od czytelnika jasnego określenia swojego stanowiska, swojej postawy etycznej, z którą zderzy się interpretacja tekstu.

²¹ D. Naborowski, *Krótkość żywota*, [w:] *Helikon sarmacki. Wątki i tematy polskiej poezji barokowej*, wybór, wstęp i komentarz A. Vincent, Wrocław 1989, s. 290.

Zaprezentowana powyżej, raczej szczątkowa i fragmentaryczna niż roszcząca sobie prawo do kompletności (jeśli taka w ogóle jest możliwa w kontekście tego, co powiedzieliśmy o Talmudzie jako „cywilizacji sporu”), interpretacja w duchu talmudycznym daje pewne wyobrażenie na temat stosowania rozwiązań podczas lektury tekstu. Wiele z zaproponowanych zabiegów jest zbieżnych z dzisiejszymi narzędziami krytycznymi, poczynawszy od koncepcji semantyki wypowiedzi, przez strukturalistyczną koncepcję intertekstualności, szkołę semiotyczną, antropologię, badania kulturowe, aż do performatyki. Metoda ta zatem, choć wywiedziona z tradycji czytania Pisma, jawi się dziś jako eklektyczne, a zarazem synkretyczne narzędzie pomocne w lekturze tekstu. To, co wydaje się szczególnie atrakcyjne, to ponowne przywrócenie znaczenia podmiotowi, czyli doświadczającemu lektury. To on wydaje się konstytuować znaczenia tekstu poprzez swoje osobiste doświadczenia i pamięć kulturową, a jednocześnie znaczenia te podlegają nieustającej weryfikacji poprzez coraz to nowe fakty i wydarzenia z życia, które rzucają światło na kolejne odczytania, czyniąc z lektury proces nieustający, definiowany poprzez dynamizm relacji z czytającym.

Abstract

Talmudic Criticism Project

The idea of Talmudic criticism attempts to restore the importance of the entity that is the one who is experiencing reading of the text. He is that who seems to be constituting meaning of the text through his personal experiences and cultural memory, while meanings are subject to constant verification by more and more new facts and events of life that shed light on further reading, making reading a continuous process, defined by the dynamic relationship with reader. The inspiration for the treatment of a literary text as a sacred text, which has a direct impact on the existence of the reader's situation is reading of the Scriptures, because this is always involving and related to the direct experience. The interpretation in the spirit of Talmudic discourse is always discursive it remains in a dispute with that reads combining many well-known critical tools from semantic conception of expression, the structuralist concept of intertextuality, the semiotic school, anthropology, cultural studies, up to performance studies, but what makes it special is a combination of hermeneutic attitudes and direct encounter of text and life.

Andrzej WOŁOSEWICZ
Uniwersytet Warszawski

Krytyka w ogniu krytyki – tylko fakty

Swoją wypowiedź dzielę na 4 części. W I przywołuję sygnalizowane w tytule fakty. W II wskazuję, gdzie – moim zdaniem – rwie się nasza komunikacja dotycząca krytyki literackiej. W III próbuję odpowiedzieć na pytania: co w takim razie robić? Co ja robię? A w IV mierzę się z problemem: czy można nauczyć/nauczyć się roboty krytycznej? Czy możemy stworzyć model „maszyny krytycznej”?

I

Z powodów zrozumiałych (tekst konferencyjny nie może być dłuższy niż może) ograniczam się do 5 przykładów, które – mam nadzieję – będą stanowić reprezentatywny materiał dla tego, co chcę pokazać i powiedzieć.

FAKT PIERWSZY. Katarzyna Janowska opublikowała tekst zatytułowany *Republika niepodległych nisz*¹. Tekst ten jest przedrukiem tekstu Autorki z „Polityki” sprzed lat (z 2005 r.). Dla precyzji wyводу dodajmy, że: teksty różnią się:

- a) zdaniem początkowym, otwierającym,
- b) wyboldowaniem zdania „**Skąd w rodakach taki pęd do zapelniania papieru mową wiązaną?**”,
- c) uzupełnieniem (w tekście z 2011 r.) zdania „Snob, który lubi być na czasie, zapamięta, przynajmniej na chwilę, nazwisko Różyckiego, laureata Nagrody Kościelskich (2004 r.)” o dalszy ciąg: „czy Tkaczyszyna-Dyckiego, laureata nagrody literackiej Nike (2009 r.)”.

¹ K. Janowska, *Republika niepodległych nisz*, „Niezbędnik Inteligenta” (dodatek tygodnika „Polityka”, wydanie specjalne) 2011, nr 1, s. 26–31.

Te zmiany i uzupełnienia świadczą, że nad tekstem pracowano, ale to niewiele jak na tekst analityczny o 5 lat późniejszy od poprzedniego. Czyżby nic się przez ten czas nie zmieniło? Żadnych (poza wspomnianym Takczyszynem-Dyckim) nowych nazwisk na poetyckim rynku? Według Janowskiej tyle, że do 6 wierszy pomieszczonych w tekście z 2005 roku dołączono 2 wiersze Tkaczyszyna-Dyckiego, a z opisu wierszy zniknęła uwaga, że „wyboru wierszy poetów młodego pokolenia dokonał na naszą prośbę krytyk Piotr Śliwiński”. Czyżby dlatego, że Śliwiński zauważyłby więcej zmian niż Janowska? Nie wyłóżliwiam się, nie mam nic przeciwko przedrukowi i powtórzeniom, bo w czasach rozgardiaszu kulturowego (by być delikatnym) warto docierać do odbiorcy różnymi kanałami i po wielokroć, sam tego nie unikam. Idzie tylko o rzetelność, więc po pierwsze trzeba wskazywać pierwodruki, po wtóre – zauważać zmiany, jeśli takowe następują, i po trzecie wreszcie – nie traktować odbiorcy jak geriatrycznego pacjenta o daleko posuniętym zaniku pamięci. Dowodem zupełnego lekceważenia jest kompletne milczenie w odpowiedzi na moje uwagi zgłaszane tak do redakcji „Polityki”, jak i Janowskiej. A przecież nie o mnie tu chodzi i nie domagałbym się drobnego choćby sprostowania i przyznania się do błędu, gdyby nie pompatyczna nazwa dodatku „Niezbędnik Inteligenta”. Zbędny taki niezbędnik. Gdy nagłośniłem ten problem na portalu, z którym na stałe współpracuję, też prawie nikt się tym nie przejął. Prawie, bo zarejestrowałem jeden głos – cytuję z pamięci – „Pan, Panie Wołosewicz, mądrzysz się, że się zajmujesz literaturą, a sam robisz błędy” – nie wytknął mi co prawda, jakie, ale to zupełnie możliwe, że robię, wcale się przed tym nie uchylam. Jednak *błąd* to coś innego niż wprowadzanie w błąd! (Dla „poratowania” opinii o Katarzynie Janowskiej chcę powiedzieć, że późniejsze jej działania, ze sztandarowym szefowaniem TVP Kultura, należy ocenić lepiej niż dobrze).

FAKT DRUGI. Aleksander Nawrocki pisze we wspomnieniowym tekście o Krzysztofie Gąsiorowskim: „A teraz została tylko legenda. I wiersze, niektóre niezwykle, godne podziwu i laurów. Zwłaszcza ten ostatni, który cytuję: wiersz-spowiedź-pożegnanie-testament”². Chodzi o wiersz *Abym*. Warto go przytoczyć:

Abym – zdążył
wysupłał się
z zobowiązań, przebrnął zaległości, dopisał,
skrócił, wyrzucił
poczęte książki, zaciągnął nowe
długi i miłości,
przemyślał kilka podejrzeń
co do istoty rzeczy, przypomniał sobie
przeszłe, a nawet przebiegłe kobiety...

– musiałbym chyba być bożą trzodą
ośmiornic,

² A. Nawrocki, *Krzysztof Gąsiorowski jakiego znałem*, „Poezja Dzisiaj” 2012, nr 90, s. 100.

którym obcy jest Grzech Pierworodny,
grzech osobności i skończoności;

które nie śpią, nie jedzą;
za to, popijają morze i niestrudzenie
kartkują falę za falą.

O Gąsiorowskim piszę doktorat, znaliśmy się przez ostatnie 10 lat jego życia, należę do nielicznych admiratorów jego twórczości, jestem jedną z trzech osób (obok Andrzeja Zieniewicza i – nieżyjącego już niestety – Andrzeja K. Waśkiewicza, o którym jeszcze będzie mowa), które o twórczości Gąsiorowskiego pisały. Krzysztof półtora roku przed śmiercią, po operacji, stracił właściwie umiejętność mówienia, trudno było z nim się porozumiewać inaczej niż pisząc na kartkach, stracił też chęć i ochotę, a i po części możliwości, do korespondencji mailowej, przez telefon był praktycznie niezrozumiały – wszystko to dotknęło poetę, dla którego słowo, mowa, możliwość rozmowy były podstawowym żywiołem. Należałem do wąskiego grona osób, które odwiedzały go w tamtym czasie, nie ze wszystkimi chciał się też komunikować (choć słowo, to w świetle wcześniejszego opisu jego osobistej sytuacji, jest bardzo na wyrost, może też dlatego ograniczał swoje kontakty). Po śmierci Krzysztofa rozpuściłem kwerendę wśród osób, które go odwiedzały (m.in. Marek Wawrzekiewicz, Bohdan Wrocławski, Leszek Żuliński), by nie przegapić czegokolwiek, jeśli coś w tym czasie (między operacją a śmiercią) napisał. Cisza, nic, nikt nic takiego nie widział i nie wiedział. Jakie było moje zaskoczenie, gdy przeczytałem u Nawrockiego „[...] została tylko legenda. I wiersze [...]. **A zwłaszcza ten ostatni** [podkreśl. – A.W.], który cytuję [...]”. Czy można czegoś więcej spodziewać się od losu? Czytam jeszcze raz i... coś mi nie pasuje. Przecież ja ten wiersz znam. Pamięć ludzka jednak jest zawodna, więc sprawdzam i faktycznie, rok 2005, tomik *Gemmy w kości policzkowej*, strona 51. Dlaczego Nawrocki dopuścił się takiego intelektualnego nadużycia? Nie umiem dociec. Pytany, nie odpowiada. Zaczepiony przez mnie na portalu www.pisarze.pl uparcie milczy. Chciał zabłysnąć przed swoimi czytelnikami? Że on, proszę bardzo, do ostatka przy Krzysztofie, choć, jak pisze: „Czy się lubiliśmy? To nieważne. Byliśmy z innych planet”. Rzeczywiście nie wszystko jest ważne, ale ważne jest, by nie dopuszczać się kłamstwa, i to czym kosztem? Nieżyjącego już poety? Po co? Przecież przywołanie takiego *śmiertelnego* wiersza napisanego wiele lat przed śmiercią ujmę by Nawrockiemu nie przyniosło, spokojnie mógł go przytoczyć, nie wprowadzając czytelników celowo w błąd, nie kłamiąc. Wstyd! Piszę o tym dlatego, że mierzi mnie takie zachowanie, tym bardziej zachowanie redaktora naczelnego pisma, które chce pretendować do ważnego literacko miejsca na mapie naszej kultury³.

³ Dość powiedzieć, że z okazji 100 numeru „Poezji” odbyła się podczas Warszawskiej Jesieni Poezji 2013 uroczysta feta na Zamku Królewskim, że Nawrocki zadbał o reklamę tego wydawnictwa nawet na stronach internetowych Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego.

FAKT TRZECI. Zacytujmy fragment opinii: „Specjalnie zostawiłem je na koniec, niech wybrzmia, abyś, Czytelniku, nie został z przekonaniem jakiegokolwiek nierównowagi między temperaturą moralną, polityczną, cywilizacyjną a poetycznością, świadomością poetycką i myślą, bo wiersze Sokołowskiego są wierszami intelektualnymi. Sprząc emocje i intelekt w poetyckim słowie i zaprząc je do zadań fundamentalnych dla naszego prze-TRWANIA udaje się nie-licznym. Sokół do nich należy. Obok Norwida. Nie przesadzam. Biorę pełną intelektualną i krytyczno-literacką odpowiedzialność za to zestawienie”. Brzmi? No, brzmi. Prowokacja? Niekoniecznie. To zakończenie mego wstępu do książki Wiesława Sokołowskiego *Pieśń o Garocie. Panoptikon*⁴. Napisałem go w 2008 roku i nadal podtrzymuję swoją opinię. To, co mnie tutaj interesuje, to jej trzy przygody. Najpierw ta, że gdy znajomi literaci, pasjonaci literatury, krytycy literaccy zobaczyli, co napisałem, zakrzyknęli jak jeden mąż, że przesadziłem, ale... żaden nie zdobył się na polemikę, druzgocącą krytykę, odpór itd. Nie dlatego, żeby mnie oszczędzić, tylko dlatego, że... wymagałoby to poznania twórczości Sokołowskiego. To już lepiej przemilczeć, przecież nikt przy zdrowych zmysłach nie może kogokolwiek porównać do Norwida! Nie ma nawet co czytać tego Sokołowskiego, przy takiej opinii, po co? Sokołowski obnosi więc swoją książkę z moim wstępem wśród niedobitków i jeszcze żyjących pogrobowców Szlaku (Nowego Świata i Krakowskiego Przedmieścia w Warszawie⁵) i tyle. A że tekst i moja opinia *sprawia kłopot* najlepiej świadczy obawa Bohdana Wrocławskiego przed drukowaniem tego tekstu na www.pisarze.pl, w końcu internet jest bardziej nośnym medium niż Sokołowski w roli autora-listonosza. Wrocławski wcale nie chciał wystąpić w roli cenzora, daleki jest od tego, o czym zaświadczały wszelkie perypetie, z jakimi boryka się na swoim portalu. (Wiem, co mówię, bo współpracujemy od lat). On chciał tylko oszczędzić mi *rozszarpania*! Ja jednak, przekonany mimo upływu lat o słuszności swojej opinii, powiedziałem, że zaryzykuję. I... nie mam żadnych, najłżejszych nawet zadrapań, nie mówiąc o rozszarpaniu. I wcale się z tego nie cieszę! Naszej krytyce literackiej brakuje sporu, ważnego sporu, nie mówię o notorycznych utarczkach kilku niezbyt lubiących się osób. Czyż taka opinia, jak ta o Sokołowskim, niezależnie od tego, kto ją wygłasza (nie idzie przecież o mnie), nie jest dobrym punktem zaczepienia do dyskusji? Ja bym od razu tak zrobił, ale przecież nie będę polemizował z samym sobą⁶.

⁴ W. Sokołowski, *Pieśń o Garocie. Panoptikon*, Skierniewice-Rawka 2009.

⁵ Jedną z jego książek, *Niepokorni Szlaku Królewskiego*, właśnie tego dotyczy.

⁶ Zamieściłem też ten tekst w „Myśli Literackiej”, dodatku literackim tygodnika „Myśl Polska” i też nikt nie zareagował, chociaż prawicowe media są dość dokładnie „lustrowane” przez przeciwników politycznych, czego najlepszym dowodem był swego czasu dość kąśliwy tekst w „Gazecie Wyborczej” na stałą autorkę faktycznie słabych wierszy drukowanych tam przez nią z regularnością wartą lepszej sprawy (a przynajmniej lepszych tekstów!).

FAKT CZWARTY. Na swoim blogu krytyk literacki, Leszek Żuliński, dobry – jak mu się chce – krytyk, umieścił był następującą informację: „Znacie profesora literatury Bogusława Bakulę? No, może niektórzy – postać to mało znana. Ale – jak by nie było – profesor. Otóż uczelnia w Słupsku przygotowuje konferencję literacką. Pewna kandydatka na referentkę zaproponowała tekst o Andrzej K. Waśkiewiczu. Tekst został przez Pana Profesora odrzucony. Uzasadnienie było następujące: ten artykuł jest o „słabym poecie i onegdaj nadproduktywnym krytyku literackim [...] obsługującym w latach 70.–80. wszelkie możliwe tytuły literackie i okołoliterackie”⁷. No! Może proponowany tekst był słaby, nie wiem tego, ale ta ewentualność gaśnie wobec kuriozalnej argumentacji profesora. Waśkiewicz słabym poetą? Boże, to już naprawdę trzeba się nie znać na poezji, żeby coś takiego napisać. I co to znaczy „nadproduktywny krytyk”? Pana Bakulę mało kto zna nawet jako nieproduktywnego krytyka. I co to znaczy, że Waśkiewicz obsługiwał „wszelkie możliwe oficjalne tytuły”? O ile nie zawsze i nie we wszystkim z Leszkiem się zgadzam, i o ile różnimy się w wielu opiniach na temat literatury, to tu podpisuję się pod jego oburzeniem. Miałem okazję znać Andrzeja K. Waśkiewicza i to znać przede wszystkim jako najrzetelniejszego z rzetelnych w dziedzinie krytyki. Nie pisał o wszystkim, ale na tym, o czym pisał znał się jak mało kto (chyba jeszcze tylko Zdzisław Brudnicki może się z nim równać). Waśkiewicz był i pozostanie Chodzącą Encyklopedią niezależnie od tego, co jeszcze wymyśli prof. Bakula. Odsyłam go do krótkiej acz treściwej opinii Edwarda Balcerzana, wygłoszonej zupełnie nie *a propos*, nie w sprawie Waśkiewicza, lecz wyłącznie w sprawie literatury: „Któż nie narzeka? Podaż masy tekstowej przekracza możliwości konsumpcyjne najofiarniejszego czytelnika. Dawno temu paru entuzjastów o benedyktyńskiej sile woli miało opinię czytających wszystkie «jak leci» nowości (Andrzej Krzysztof Waśkiewicz i Wojciech Kawiński). Odnosiło się to jednak tylko do poezji”⁸. Jest różnica między *entuzjastą o benedyktyńskiej sile woli* a *nadproduktywnym krytykiem, który obsługiwał wszelkie możliwe tytuły literackie i okołoliterackie*? Jest. Mam nadzieję, że przynajmniej Balcerzana nikt – ze szczególnym uwzględnieniem prof. Bakulę – nie będzie posądzał o „kolesiostwo i kumoterstwo”, co można czynić w odniesieniu do moich i Żulińskiego opinii. Mam nadzieję, że prof. Bakula przynajmniej prof. Balcerzanowi wybaczy *zuchwalstwa* jego *samoświadomości*. Chyba że nie. Cóż, wtedy z Leszkiem Żulińskim będziemy w dobrym towarzystwie. Mówiąc jeszcze inaczej i może w ważniejszej sprawie: wolno mieć Bakule jak najgorsze zdanie o Waśkiewiczu, ale nie wolno mu ze względów dydaktycznych, pedagogicznych i badawczych robić z tego zdania CENZORA! Waśkiewicz kontrowersyjny? A niechby. Czyż to nie wspaśniały temat badawczy właśnie?! A jaka przestrzeń do potyczek krytycznoliterackich, skoro już od razu widać przeciwstawne nastawienie!

⁷ L. Żuliński, *Antywaśkiewicz*, źródło: <http://www.zulinski.pl> [stan z 6.10.2013].

⁸ E. Balcerzan, *Zuchwalstwa samoświadomości*, Lublin 2005, s. 171.

Podsumujmy powody mego utyskiwania na przywołane FAKTY. Pierwszy uwiera mnie ze względu na *niepotrzebną* nierzetelność. Drugim – przepraszam za mocne słowo – brzydzę się. Trzeci niepokoi, bo jest eksplikacją tego, że się wzajemnie nie widzimy. Czwarty zaś odwrotnie, tj. z powodu *nadwzroczności*, Bakula bowiem „zobaczył”, co chciał.

II

Gdzie rwie się nasza komunikacja? Bo że rwie się, pokazują – mam nadzieję – przywołane przykłady. Jeśli spojrzymy na klasyczną sekwencję połączeń w procesie komunikacji, to możemy te miejsca łatwo wskazywać:

1. *powiedziane* – nie znaczy od razu *usłyszane* (możliwe są tu różne powody: lokalność wypowiedzi, wzajemne „niewidzenie się”, świadome lub nie przemilczenia itd.),
2. *usłyszane* – nie od razu znaczy *zrozumiane* (spory o i wokół Tkaczyszyna-Dyckiego czy Jacka Dehnela, mój opór przeciwko zaliczaniu Wiesława Myśliwskiego w poczet „nurtu chłopskiego” trafia w *pustkę niezrozumienia* mimo zgody samego Myśliwskiego⁹),
3. *zrozumiane* – nie znaczy *zaakceptowane* (częsta sytuacja, gdy rozumiemy adwersarza, ale się z nim nie zgadzamy, nie akceptujemy jego stanowiska: doskonale wiem, *co, o czym* i nawet domyślam się *dłaczego* mówi Bakula, ale tego nie akceptuję, nie odmawiając mu prawa do przekonywania, ale musiałby on przejść z poziomu inwektyw i zaciętrzewienia na głębszy poziom dyskusji, którą w przytoczonym wypadku zamknął),
4. *zaakceptowane* – nie znaczy od razu *konsekwentnie stosowane* (łatwo wracam/wracamy do starych przyzwyczajęń, ja na przykład mam kłopot ze stosowaniem koncepcji ANT Bruno Latoura, którą chciałbym przenieść z jego socjologicznych dociekań i zaszczerpić na gruncie literaturoznawstwa; wszyscy (którzy akceptujemy stanowisko Josefa Mitterera o dualizującym sposobie mówienia i kłopotliwych konsekwencjach tegoż sposobu) mamy – ze względu na wielowiekową tradycję posługiwania się językiem – kłopot z *porzuceniem* tego dualizmu).

Jeśli *rozpiszemy* naszą komunikację na czynniki pierwsze, okazuje się, że tych „łączy”, które mogą się zerwać, jest naprawdę wiele i dobrze jest wiedzieć, co się akurat dzieje: czy nie zostaliśmy usłyszani, czy jesteśmy nierozumiani czy też rozumiani ale nieakceptowani.

Krytyka jest praktyką, dlatego wróćmy do potrzebnych w dalszych dociekania przykładów, pomni naszego tytułowego zobowiązania: tylko fakty!

⁹ A. Wołosewicz, *Krótki powrót do niechcianego tematu*, „Migotania, Przejaśnienia” 2008, nr 1–2 (18/19).

Uniwersytet Wrocławski zorganizował konferencję „Nie zawsze fragment. Poezja polska lat pierwszych” poświęconą poezji po 1989 roku¹⁰. W oczekiwaniu na pełny zestaw publikacji z tej konferencji posiłkuję się zapisem dyskusji panelowej¹¹. Anna Kałuża mówi: „Mnie się wydaje, że już nie ma powrotu do sytuacji względnego porozumienia między zainteresowaniem krytyków i zainteresowaniem poetów”¹². A w podsumowującym redakcyjnym komentarzu czytamy – w przytoczonej wypowiedzi Tomasza Kunza – „Jestem głęboko przekonany, że jesteśmy dzisiaj świadkami kompletnego wyczerpania akademickiego dyskursu krytycznoliterackiego. [...] Nasz język, język nowoczesnego literaturoznawstwa, właściwie jest taką twierdzą, okopami Świętej Trójcy, w których mężnie trwamy w poczuciu, że to wciąż jeszcze kogoś obchodzi. Otóż mam graniczące z pewnością przekonanie, że nie obchodzi – nie obchodzi czytelników, nie obchodzi autorów, o których piszemy. Obchodzi nas samych ze względów czysto pragmatycznych, instytucjonalnych. [...] Bardzo ciekawie mówiła o tym dzisiaj Anna Kałuża w swoim referacie, pokazując, że funkcjonujemy wciąż jeszcze w takim paradygmacie komunikacyjnym, który nie przystaje już do tego wszystkiego, co się wokół nas dzieje”¹³. Nie są to już sprawy błahe. Jeśli nawet tylko część prawdy jest w tych uwagach, jeśli obraz nie jest aż tak czarny (w panelu, do którego nawiązując pojawiały się głosy *na tak*, głosy *pozytywne*), to jednak powodów do spokoju czy zadowolenia zbyt wielu nie mamy. Można nawet, i chyba trzeba, mówić o co najmniej dwóch poziomach, powierzchniowym i głębokim, na których dopadają nas kłopoty z komunikacją. Pierwszy, powierzchniowy, który nazywam tak nie dlatego, że nie ma on głębi, tylko dlatego, że kłopoty tu ujawniane wydają się dość łatwe do przezwyciężenia. Mam na myśli to, że wysiłek komunikujących się stron może te bariery usunąć. Jak? Możemy wszak skupić się i *usłyszeć* interlokutora, *zrozumienie* też jest w naszym zasięgu itd. Ale kłopoty na poziomie drugim, głębinowym, są poważniejsze. Nie będę się nimi tu zajmował, a jedynie wskażę ich głosicieli, zostawiając namysł i wnioski Czytelnikom. Harold Bloom pisze, odpowiadając na własne pytanie: co pozwala krytykom stanąć wyżej od krytykowanych przez siebie dzieł i twórców?, mówi krótko: nic! Louis Borges dorzuca kąśliwe uwagi typu: „Wielu profesorów nie znosi poezji. Na ogół poświęcają się wówczas jej nauczaniu” i „Krótko mówiąc: wyjaśnienie trwoni to, czego strzeże zapis poety. Są to dwa przeciwstawne działania”. Czesław Miłosz mówi: „Wiedzieć i móc przekazać to dwie różne rzeczy, bo istnieje próg uwagi u czytelnika, za którym mowa traci skuteczność”. I wreszcie Krzysztof Gąsiorowski uzupełnia: „Dzisiejszy dialog poetów i krytyków jest smutnym nieporozumieniem, obie strony mówią o czym

¹⁰ Materiały z konferencji jeszcze się nie ukazały, ale miesięcznik „Odra” w swoich numerach 2 i 3 z 2013 roku zamieścił kilka wystąpień i dyskusję.

¹¹ Patrz „Odra” 2013, nr 2 i 3.

¹² A. Kałuża, „Odra” 2013, nr 2, s. 69.

¹³ T. Kunz, „Odra” 2013, nr 3, s. 61.

innym: dramat polega na tym, że krytykom wydaje się, że mówią o poezji”. Pozwolę sobie na dwie krótkie uwagi. Słowa Gąsiorowskiego i uczestników wrocławskiej Konferencji oddziela pół wieku bez mała, możemy więc zasadnie mówić o *ponadczasowej notoryczności narzekania na krytyków*. I rzecz ważniejsza, ranga postaci, które wyżej zacytowałem, nie pozwala na lekceważenie ich zdania, a to, co mówią, świadczy – moim zdaniem – o czymś, co nazywam *pęknięciem tektonicznym* między twórcami a krytykami. Jeśli Borges, nazywając aktywności poety i krytyka, mówi o dwóch *przeciwstawnych sobie działaniach*, to naprawdę mamy PROBLEM. Opiszmy wagę tego problemu. Jeśli *pęknięcie tektoniczne* jest rzeczywiście faktem – a chcę mocno zaznaczyć, że, moim zdaniem, wystarczającym potwierdzeniem jego istnienia jest zdanie/opinia twórców (bo jeśli traktujemy siebie wzajemnie poważnie, a to warunek konieczny rozmowy w ogóle, dzięki któremu pokonujemy pierwsze dwa z wymienionych wyżej zagrożeń komunikacyjnych, to nie może być inaczej) – to nikt nie buduje mostów nad *pęknięciem tektonicznym*. To co my wtedy robimy? Stoimy na obu brzegach – nie wiadomo jak daleko oddalonych od siebie! – i rozmawiamy? Czy, skoro ustaliliśmy, że mostów nad *tektonicznym pęknięciem* nikt przy zdrowych zmysłach nie buduje, robiąc to, jesteśmy chorymi/zwariowanymi budowniczymi podobnymi krawcowi nowych szat króla z bajki Andersena? Czy zatem zajmując się krytyką, z konieczności przenosimy się w krainę bajek? Jeśli tak, czym są wtedy nasze oczekiwania i jakie mamy możliwości działania? Domagamy się poważnego traktowania, będąc dla rzeczywistości postaciami innego, bajkowego świata? Chcemy być słyszalni i mieć na nią realny wpływ? Tylko pytam... Problem ten domaga się zupełnie poważnego, teoretycznego namysłu, który tu muszę odłożyć.

Drugim przykładem kłopotów z poziomem głębinowego jest Stanley Fish, a właściwie przygody jego myśli analizowanej najczęściej na przykładzie jednego tekstu (myślę tu o tekście *Czy na tych ćwiczeniach jest tekst?*¹⁴). Nie zamierzam wracać do tekstu¹⁵, chcę tylko zwrócić uwagę na kłopot, jaki mam z owym *najczęściej*. Słynny przykład z ewidentnym „nie-wierszem”, będącym zapisem nazwisk z poprzednich, dotyczących czegoś innego zajęć ze studentami, bywa przedmiotem obróbki polegającej na dowodzeniu, że także na naszym polskim gruncie można zafundować podobne podchwytliwe ćwiczenie. I co z tego? Moją uwagę zwraca swoiste nadużywanie tego przykładu jako *podatnego na krytykę*, przy zupełnym pomijaniu innego przykładu z Fisha¹⁶, tego, gdy przywołuje on

¹⁴ S. Fish, *Czy na tych ćwiczeniach jest tekst?*, tłum. A. Szahaj, „Teksty Drugie” 2000, nr 3.

¹⁵ Wśród estetyków wzbudził on zainteresowanie wcześniej, patrz O. Kenshur, *Retoryka niewspółmierności*, [w:] *Estetyka w świecie III. Wybór tekstów*, red. M. Gołaszewska, seria: Skrypty Uczelniane Uniwersytetu Jagiellońskiego, nr 648, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1991, s. 237–248.

¹⁶ Oczywiście mówiąc o pomijaniu, mówię o tym, że ja nie trafiłem dotychczas na żadne odniesienie, co nie znaczy, że w ogóle ich nie było. Jeśli były, proszę o informację (awolosewicz@poczta.onet.pl).

wiersz Williama Blake’a *Tygrys* w interpretacjach Erica D. Hirscha i Kathleen Raine, różniących się od siebie tym, że są właściwie sprzeczne! Oboje znakomici, uznani krytycy opierają swoje – wykluczające się, przypominam! – odczytania na analizie słowa „lasy”. Jeden wiersz, jedno słowo, dwa odczytania różniące się jak A i nie-A! Analiza tego właśnie przypadku, a nie możliwych kombinacji z nazwiskami z pierwszego przykładu, pokazuje dobitnie, na czym polega i do czego odwołuje się sposób myślenia Fisha. Pokazuje na tyle dobitnie, że, usuwa/mogłaby usunąć kłopoty z komunikacją z poziomu *usłyszane* nie znaczy *zrozumiane* – odpowiadające, według mnie, za wszelkie nieporozumienia i całe zamieszanie wokół Fisha – i przenosi je/mogłoby przenieść na poziom *zrozumiane* nie znaczy *zaakceptowane*, poziom, na którym różnice są już z krytyczno-literackiego punktu widzenia akceptowalne.

III

Co w tej sytuacji robić? Działać, na miarę swoich możliwości, usuwając kłopoty komunikacyjne powstające na wszystkich czterech *łąkach* i na obu – powierzchniowym i głębinowym – poziomach. Działać według zasady, że nawet przy skromnych możliwościach (a tak oceniam swoje) w pomysłach już skromnym być nie trzeba, a nawet nie należy, pozostając z nadzieją, że mogą je podchwycić ci, których możliwości realizacyjne przerastają znacznie nasze (tu – moje). Co ja robię? Wykorzystuję pełnione funkcje redakcyjne w kwartalnikach „Aspekty Filozoficzno-Prozatorskie” i „Migotania”, i na portalach, z którymi współpracuję (www.literaci.eu i www.pisarze.pl). Dzięki temu mogę operować konkretnymi nazwiskami poetów, którzy dzięki mnie na wymienionych łamach zaistnieli: Małgosia Lebda, Agnieszka Marek, Agnieszka Syska, Anka Kowalska, Joasia Bąk, Zdzisław Drzewiecki, Jacek Karolak, lub których przypomniałem światu, wyciągając z literackiego niebytu: Wiesław Sokołowski, Jan Marszałek, Kazimierz Ratoń. Warto zapamiętać niektóre z tych osób. Część już ku mojej radości (Małgosia Lebda, Agnieszka Syska) wybiła się na literacką niepodległość. Przed innymi długa droga, ale już na nią wkroczyły: Agnieszka Marek wygrała konkurs na publikację debiutanckiego tomiku, Joasia Bąk stara się o stypendium fundacji uruchomionej przez Michała Rusinka zgodnie z wolą Wisławy Szymborskiej.

Myślę na początek o trzech rzeczach istotnych przy poszukiwaniu dróg wyjścia z zarysowanych kłopotów.

1. Uciekać, jak chce Rorty, od sporów niekonkluzywnych. Warto mieć tę zasadę Rorty’ego zawsze z tyłu głowy. Inaczej w końcu gdzieś zawiśniemy między Platonem a Arystotelesem, między Kantem a Heglem, między Leibnizem a empirystami angielskimi czy między: tu każdy z nas zapewne może wstawić dowolnie dużo par nazwisk związanych z literaturoznawstwem, z konkretną dziedziną, którą się zajmuje.

2. Stosować zasadę – lepiej mniej, ale lepiej. Przywołam jeszcze raz jednego z dyskutantów wrocławskiej konferencji: „Chyba wszyscy zgodzimy się co do tego, że sam mechanizm syntezy jest dość łatwy do wykorzystania. Rzeczywiście, zebrać i zsumować nie jest tak trudno, jak rzetelnie i trafnie napisać o jednym poecie”¹⁷.
3. Pytać wzajemnie o własne słowniki finalne (by znów odwołać się do Rorty’ego). Pytać nie dlatego, że da się je uzgodnić, sprowadzić do jednego (szerszego?), choć być może warto żywić taką nadzieję i w jej kierunku działać, ale pytać przede wszystkim dlatego, że **tam jest najwięcej spraw do odkrycia**.

Sądzę, że te kierunki wskazuje w swojej mrówczej (ANT) pracy Bruno Latour i zwolennicy – do których należę – jego sposobu drażenia tematów. Podaję przykładowe pytania, które wtedy się pojawiają. Co robimy, gdy czytamy? Co *robią* narzędzia naszej krytycznoliterackiej analizy? Co wiersz *robi* z nami? Czy/jak autor widzi czytelnika? Co się dzieje między tekstem *napisanym* a *prze-czytanym*? To ostatnie pytanie pozwala mi na zaproponowanie kilku ćwiczeń na tekstach, na wierszach, które możemy przeprowadzić. Jest to jednocześnie moment przejścia do ostatniej, czwartej części tytułowych rozważań.

IV

Czy można nauczyć/nauczyć się roboty krytycznej? Czy możemy stworzyć model „maszyny krytycznej”? Ponieważ niektórzy piszą, jak wymieniany już tutaj Żuliński, różne wskazówki dla krytyków¹⁸, ja też pozwolę sobie na wskazanie sposobów zajmowania się literaturą, krytyką, analizą tekstów, sposobów, które – w jakimś przynajmniej stopniu – posuwają sprawy krytyki literackiej do przodu.

Po pierwsze, popieram wszelkie ćwiczenia „*a la Fish*”, ponieważ wprowadzają one wszystkie strony takich działań niemalże do *wnętrza tekstu*. Moje przykłady takich ćwiczeń to:

- a) napisać usłyszany wiersz – kwestia wersyfikacji,
- b) dawać teksty „kłopotliwe” w ocenie, czy to jest wiersz, czy nie,
- c) teksty czytać głośno (wcale nie jest to takie powszechne, proszę sprawdzić samego siebie – jak często czytamy sobie głośno wiersze?). Wojciech Siemion w swoich gościnnych Petrykozach zawsze prosił poetów, naszych zagranicznych gości Warszawskiej Jesieni Poezji, by czytali wiersze w swoich ojczystych językach (wietnamskim, chińskim, węgierskim czy fińskim). On potem czytał ich polskie przekłady. Robił tak, bo chciał usłyszeć melodie,

¹⁷ P. Kaczmarek, „Odra” 2013, nr 2, s. 66.

¹⁸ Np. L. Żuliński na wspomnianym już swoim blogu.

temperaturę, brzmienie oryginału. Pamiętam, jakie zdziwienie wywołał, gdy zaczynając czytać wiersz polskiego poety, obecnego zresztą Marka Wawrzekiewicza, zaznaczył, że czyta *sam*, bo Marek nie zdążył mu tego wiersza wcześniej przeczytać! On, niezapomniany Mistrz Słowa, od którego uczyliśmy się, czym jest żywa poezja, chciał usłyszeć! Przecież nie dlatego, by uczyć się od kogoś recytacji (niektórzy źle czytają nawet swoje wiersze), ale z przekonania, że w żywą mowę trzeba się wsłuchiwać, że puls i tętno wiersza dopiero w niej się ujawnia – potem dopiero wkraczał on, Wojciech Siemion.

Główne zadanie takich działań, to wskazanie na *dynamizm* wszystkiego, co się z literaturą dzieje wtedy, gdy się dzieje. Tym samym wskazuję na kierunek mocno akcentowany przez wywoływanego już do tablicy Bruno Latoura (choć w badaniach społecznych, a nie literaturoznawczych). Czynię tak ze względu na następujące walory metody jego działań:

1. skrupulatność i drobiazgowość opisu wszystkich kroków, jakie w swoich badaniach czynimy pozwalające na
2. śledzenie zawiązujących się (lub nie) wiązań/relacji między stronami dyskursów,
3. uporczywe odróżnianie – w relacjach między stronami dyskursu – mediacji od pośrednictwa we wszelkich ustaleniach i dociekaniach,
4. hiperdokładne opisywanie kontrowersji i wszelkich źródeł niepewności (tu dodałbym od siebie: w miejsce nic nie wyjaśniających przeskoków intelektualnych).

Można to podsumować tak: poruszajmy się od konkretnego do konkretnego. Ostrożnie, bardzo ostrożnie z uogólnieniami. „Ten sam wiersz” czytany przez nas dwa razy niekoniecznie jest „tym samym wierszem”. Zatem nie sformułuję ogólników pod adresem krytyki literackiej. Henryk Elzenberg przed pół wiekiem w tekście *Nauka o literaturze czy krytyka literacka?* odpowiadał na swoje pytanie – krytyka literacka. Kazimierz Wierzyński (w *Pamiętnikach*) odsądzał krytykę od czci i wiary za jej „głuchotę”¹⁹. Mamy zbyt dużą rozpiętość, bym udawał, że w niniejszym tekście coś rozstrzygnę. Dlatego patrzmy sobie wzajemnie (wszyscy wszystkim: krytycy literaturoznawcom i odwrotnie, autorzy krytykom, krytycy autorom itd.) na ręce, rozmawiajmy o konkretach²⁰. Inaczej będziemy poruszać się ruchem wahadłowym, popadając ze skrajności w skrajność.

Wśród wytycznych, o których chcę jeszcze powiedzieć, na poczesnym miejscu jest ta, którą uparcie powtarzam, gdzie tylko mogę. Idzie o przytaczanie ca-

¹⁹ Patrz K. Wierzyński, *Pamiętnik poety*, Warszawa 1991, s. 143–144.

²⁰ Przykładem niepochwalonej przeze mnie niekonkretności jest wypowiedź Andrzeja Sosnowskiego, będąca jego odpowiedzią na ankietę *Nowa „scena poetycka”*, który mówi: „Myślę, że «scena poetycka» w minionej dekadzie była interesująca – pojawiło się kilka nowych nazwisk na okładkach ciekawych książek, które nie są «automatyczne, modne, powtórkowe», a publikacje niektórych ludzi «nienowych» też chwilami nieźle się prezentowały”. „Odra” 2013, nr 2, s. 82). **I... nie podaje ani jednego nazwiska!**

tego wiersza, o którym mówię czy piszę. Ukułem nawet stosowny termin, który lansuję: wiersz jest jednostką rozrachunkową w rozmowie poety ze światem. Dlatego nie można naruszać jego „jednostkowości” przez wybiórcze cytowanie fragmentów, nawet jeśli wystarczają one cytującemu. Nie można robić tak i przez szacunek dla czytelnika (by mógł on porównać naszą opinię w wierszu ze swoją tegoż wiersza lekturą) i przez szacunek dla autora omawianego wiersza.

Teraz o kilku pomysłach, na których realizację nie mam żadnego wpływu ani pomysłu, jak by można je skutecznie przeprowadzić, ale chcę, żeby wybrzmiały. Może podchwyci je ktoś skuteczniejszy ode mnie? Pierwszy dotyczy platformy Wymiany Poetyckiej dotyczącej konkursów. Kłopot z tym mam taki, że widzę protokoły komisji konkursowych, mogę poznać nazwiska i miejsca laureatów a... rzadko kiedy mogę przeczytać wiersze! Czasami udaje się poprzez tzw. publikacje pokonkursowe, ale nie wszyscy to robią, a jeśli już, to ich dostępność jest delikatnie mówiąc słaba. (Na marginesie: rozwiązywałoby to kłopot organizatorów z uczestnikami, którym zdarza się łamać regulamin najczęściej – i słusznie – niezezwalający na wystawianie w konkursowe szranki wierszy, które już były nagradzane). Drugi pomysł, chyba jeszcze trudniejszy w realizacji, oby nie beznadziejny!, dotyczy publikowania przy wydawanych tomikach tego, co kiedyś było codzienną praktyką, utartym zwyczajem: wewnętrznych recenzji wydawniczych. Teraz tomik może wydać każdy. Wystarczy, by mógł zapłacić Wydawcy. Niektórzy nawet płacą za „zaprzyjaźniony” wstęp czy posłowie. Jak w tak nienormowanej czymkolwiek rzeczywistości wydawniczej mieć elementarne zaufanie do jakości wydawanej poezji? Jak pomóc czytelnikowi, który nie ma rozeznania na rynku, nie zna mechanizmów selekcji (a właściwie – poza finansowymi – ich braku), a stoi przed półką z książkami? Żeby był dobrze zrozumiany – nie myślę o jakiegokolwiek cenzurze, myślę o prewencji, o ochronie czytających przed pułapkami. Kiedyś wydanie tomiku równoznaczne było z elementarnym znakiem jakości. Mówimy więc o swego rodzaju – by użyć porównania do produktów żywnościowych – przydatności do spożycia. Dlaczego pokarm dla duszy ma mieć słabsze gwarancje takiej przydatności? Gdybyśmy wypracowali dobry zwyczaj podawania wewnętrznych recenzentów, którzy wzięliby tym samym na siebie publiczną odpowiedzialność za promowanie danego autora, którzy ryzykowałiby swoim nazwiskiem, może byłoby lepiej, a przynajmniej uczciwiej i przejrzystej? Pamiętam, jak Krzysztof Zuchora w początkach naszej znajomości pokazał mi trzy pożółkłe kartki, które przechowywał niczym talizman. Były to właśnie krótkie, jedna na stronę, druga na półtorej strony, wewnętrzne recenzje wydawnicze, gdy ten młody wówczas poeta przed debiutem zaniósł był swój tomik do wydawnictwa Czytelnik. Były to rzeczowe, miejscami z krytycznymi uwagami, wypowiedzi Andrzeja Tchórzewskiego i Stanisława Grochowiaka. Tomik się ukazał. Zaszкодziłoby komuś odświeżenie tego obyczaju?

I ostatnia już uwaga. Cokolwiek robimy, zajmując się literaturą, róbmy to dobrze, co znaczy też delikatnie. Przykładanie literatury do ustalonych – nawet własnych, a może własnych przede wszystkim – rozpoznań raczej wiąże z uśmiercaniem wiersza. Oczywiście można motyla przyszpilić, pokroić i przeświecić, ale przecież nie to nas w nim fascynuje.

Abstract

Ciricism under Fire – Just the Facts

The article deals with problems of Polish literary criticism in recent years. I am looking for ways to solve these problems by referring to ANT Bruno Latour and pragmatism of Richard Rorty.

Jarosław CIEŚLAK

Akademia im. Jana Długosza w Częstochowie

Krytyka kontra chaos – na przykładzie Wojciecha Wencła

Za punkt wyjścia posłużę nam taka oto konstatacja Wojciecha Wencła, będąca, jak sądzę, trafną diagnozą współczesności:

[...] w ciągu ostatnich dekad konsekwentna promocja chaosu paradoksalnie i jakby wbrew sobie doprowadziła do ustalenia nowych hierarchii. Dekonstrukcjonistyczna krytyka dogmatów i stałej obecności, narcyzm i niechęć do jednoznacznej prawdy stworzyły dość szeroko (ale nie powszechnie) obowiązujący model kultury, w którym antywartości zastąpiły to, co posiadało dotychczas (i obiektywnie posiada nadal) pozycję najwyższą. Okazało się, że czas chaosu nie jest wcale „przezroczystym” polem równouprawnienia, ale bezwzględnie hołduje tym zjawiskom, które go tworzą i umacniają. Razem z zamełtem zrodziła się więc idea estetycznej i egzystencjalnej wyższości postaw destrukcyjnych (wykorzenienie, zwątpienie, zdrada, relatywizm, nieufność, krótkotrwałość, ateizm i katastrofizm) nad postawami budującymi (trwale oparcie, pewność, wierność, odpowiedzialność, zaufanie, wieczność, wiara i nadzieja). [...] Szczególnie w sztuce pozycja owej żalosnej hierarchizacji wydaje się nie do podważenia: wartość estetyczna przyznawana jest wyłącznie destrukcji; mówi się o „napięciu”, które winno towarzyszyć każdej realizacji artystycznej, bowiem prawda, zaufanie i ślepa wiara są rzekomo „zbyt proste, nieautentyczne i jednowymiarowe”¹.

Cytat powyższy pochodzi ze zbioru tekstów eseistyczno-publicystycznych Wojciecha Wencła z roku 1999 zatytułowanego *Zamieszkać w katedrze*. Mimo upływu czasu, sądzę, że przytoczona przed chwilą opinia, nie straciła nic ze swej aktualności, a nawet wręcz przeciwnie – umocniła swój status truizmu. Po co ją więc przytaczam, w tak długim w dodatku cytacie? Otóż interesuje mnie kontrpunkt, reakcja, walka, jaką wytacza Wojciech Wencel nakreślonemu przed chwilą modelowi kultury i literatury, a także przedstawione przez niego alterna-

¹ W. Wencel, *Zamieszkać w katedrze. Szkice o kulturze i literaturze*, Warszawa-Ząbki 1999, s. 23.

tywy. Walka bowiem, jaką toczy Wencel ze współczesnością, ale także i z samym sobą, jako z tejże współczesności dzieckiem, doskonale ilustruje dylematy i niepokoje twórczo zaangażowanego katolika, czy też szerzej – osoby utożsamiającej się ze światopoglądem chrześcijańskim, we współczesnej kulturze, której słabość, jak mówi Wencel „polega na wyborze fałszywych autorytetów, które wprowadzają i ugruntowują chaos i występek”². Przed czym Wencel ucieka, a od czego uciec nie może, gdzie idzie na kompromisy? To postaram się pokrótce prześledzić. Skupię się w tym artykule głównie na wspomnianym zbiorze tekstów Wojciecha Wencła, z nielicznymi odniesieniami do jego poezji (która to notabene jest najszerszym polem kompromisów i ustępstw, jakie czyni on wobec, deprecjonowanej przez siebie konsekwentnie w wypowiedziach publicystycznych, współczesności).

Skoro świat współczesny, jak się dowiedzieliśmy, hołduje chaosowi, jedyną na to reakcją może być przeciwstawienie mu jakiejś formy porządku, ładu, zhierarchizowanej konstrukcji wewnętrznej. Dla Wencła, jako katolika, nie może on mieć jednak formy dowolnej. Jedynie ład oparty na prawdzie Słowa Bożego może być trwałą przeciwwagą dla chaosu teraźniejszości:

Każda konstrukcja wzniesiona przez nas w izolacji od prawdy zawali się prędzej czy później jak dziecięca budowla z klocków

– czytamy w *Zamieszkać w katedrze*³.

A więc mamy prostą antytezę: chaos współczesności kontra ład chrześcijański. Ten ład Wencel oczywiście dalej dookreśla, mówiąc, po pierwsze, o jego dynamicznym charakterze, na który składają się walka ze złem, imperatyw przeciwstawiania się mu i „dążenia do świętości”, po drugie zaś – o ugruntowaniu go na odczuciu, wypieranego dziś ze świadomości społecznej, cierpienia: „Cierpienie ustanawia ład, jest jego gwarantem i strażnikiem” – pisze Wencel⁴.

Naturalną konsekwencją tak zarysowanej wizji świata jest postrzeganie siebie jako mniejszości, traktowanie chrześcijaństwa jako „znaku sprzeciwu” wobec współczesności. Pojawia się kontrkulturowa opozycja, samoidentyfikacja własnej postawy jako trudniejszej, płynącej pod prąd dominujących postaw inercji i moralnego skostnienia społeczeństwa. Dodatkowo Wencel wprost utożsamia dezawuowane „łatwe nastawienie” z popkulturą, co restytuuje opozycję kultura niska – kultura wysoka, waloryzując dodatnio tę drugą kosztem pierwszej. Nie trzeba oczywiście dodawać, że to postawa katolicka staje się reprezentantem owej wysokiej kultury.

Tak więc reasumując, postawa chrześcijańska w dzisiejszej kulturze, czy szerzej – świecie, jak twierdzi Wencel, jest postawą mniejszościową, ale, co bezpośrednio z tego faktu wynika, także bardziej wymagającą czy nawet elitar-

² Tamże, s. 117.

³ Tamże, s. 33.

⁴ Tamże, s. 43.

na, idącą pod prąd wobec dominującego modelu kultury. Opiera się na odrzuconych, czy też stłumionych, przez ten model pojęciach ładu i cierpienia oraz czerpie swą tożsamość z, tak przecież ważnego w dekonstrukcjonistycznym światopoglądzie, pojęcia sprzeciwu, walki z molochem większości.

I choć Wencel zastrzega, iż „nie pisze programu literackiego na miarę zabawnych recept awangardy”⁵, pozostaje zadać pytanie, jak ten, alternatywny wobec dominującego modelu kultury, projekt, przekłada się, czy też ma się przekładać, na twórczość artystyczną, a ściślej rzecz ujmując – literacką.

To, co proponuje Wencel, to przede wszystkim restytucja wartości klasycyzmu opartego na pojęciach realizmu, epifanii, *sacrum* i tradycji. Trafną ilustracją takiej wizji klasycyzmu jest tytuł jednego z podrozdziałów *Zamieszkać w katedrze – Klasycyzm – królestwo nad rzeką*, gdzie tradycja chrześcijańska jest życiodajną rzeką klasycyzmu. Klasycyzm Wencła programowo mówi dalej o pokorze twórcy, jego kapłańskim powołaniu, ale także o niechęci do wszelkich formalnych eksperymentów:

Dojrzały utwór klasyczny odwzorowuje ład, a więc musi posługiwać się rymem, rytmem, pewnym sylabicznym porządkiem, tak jak rymują się ze sobą przedmioty i nasze życie. Poezja nie powinna pozwalać sobie na radykalne eksperymenty, bo każdy z nich jest jak ziarno chaosu w rzeczywistym płótnie

– mówi Wencel⁶.

I dalej:

Wszystko, co czynimy, opiera się na rygorach⁷.

To więc, co proponuje Wencel, to nie „proste odbijanie rzeczywistości społecznej”, ale raczej kształtowanie duchowości, zarówno swojej, jak i odbiorców.

Na pozór Wencel nie proponuje nam nic ponadto, co określiłbym jako „poezję powielanego porządku”, nic ponad starą bajkę o poezji klasycznej, którą stara się uczynić znakiem sprzeciwu we współczesnym świecie. Popada tu przy tym Wencel często w śmieszne w istocie sprzeczności, zaczyna bowiem swoje wywody od zauważenia, iż jego światopogląd znajduje się w wyraźnej defensywie, by dalej obwieszczać, iż „postępowa poetyka” nie ma żadnych szans na upowszechnienie się w kulturze (co przecież podobno, jak sam mówi, już się stało).

To, co przedstawiłem powyżej, to jednak tylko symplastyczne, i zapewne momentami troszkę trywialne, streszczenie tego, co mówi nam Wencel w swoim zbiorze tekstów. Konkluzja o chaosie współczesności i przeciwstawienie mu ładu opartego na chrześcijaństwie, w poezji owocującej powrotem do norm klasycznych – odważny to program, przyznaję, lecz mało oryginalny. To, co mnie u Wencła interesuje, to nie ten wyłoniony porządek, a raczej napięcie, jakie to-

⁵ Tamże.

⁶ Tamże, s. 14.

⁷ Tamże.

warzyszy jego powstawaniu, jego wyrastaniu na glebie współczesnego chaosu. Interesuje mnie relacja między chaosem a porządkiem, która u Wencła nie istnieje na zasadzie prostej dychotomii, porządek jest tu bowiem wręcz budowany na chaosie i bez niego nie może się obejść. Doświadczenie chaosu nadaje mu autentyczność i głębię. Jak pisał Colin Wilson:

Nie dość jest przyjąć koncepcję ładu i żyć zgodnie z nią. To tchórzostwo, a tchórzostwo tego rodzaju nie może przynieść wolności, Chaosowi trzeba stawić czoło. Prawdziwy ład musi być poprzedzony zejściem w chaos⁸.

Tutaj właśnie swe znaczenie potwierdza wspomniana przez Wencła kategoria cierpienia, będąca gwarantem ładu. Myślę, że Jerzy Sosnowski w polemice z Wojciechem Wenclem wyraził zdanie bliskie autorowi *De profundis*:

[...] gotów jestem się upierać, że wielka sztuka bierze się na ogół z nieszczęścia [...]. Żywi się traumą. Bo właśnie na gruzach kojącego ładu zjawia się poczucie transcendencji, tego, co przerasta nasze wyobrażenie o szczęściu⁹.

Upadek, upadek w chaos, można by powiedzieć, wyzwala w człowieku bardzo mocne pragnienie porządku, pragnienie, by się podnieść. „Kiedy jesteśmy na dnie, patrzymy w górę, najwyżej” – jak brzmi motto filozofii Bohumila Hrabala¹⁰. Dodatkowo proces ten jest permanentny, na co zwracał uwagę cytowany przez Wencła Ryszard Przybylski:

Każdy chaos przemija, ponieważ każda rytualna orgia, a w kulturze zdarzają się tylko rytualne orgie, ma na celu destrukcję, z której wyłoni się nowy porządek¹¹.

Ta konkluzja znakomitego badacza klasycyzmu mówi nam coś ważnego o kulturze w ogóle – kładzie akcent na jej dynamiczny charakter. Kultura w wymiarze linearnym to nie ugruntowywanie ładu, ale ciągle tworzenie go na nowo – proces wyniszczania starego porządku, by w tyglu destrukcji, zwątpień i chaosu znaleźć determinację i siłę do stworzenia nowego porządku, mającego wszelkie zalety nowości, w tym przede wszystkim złudzenie czystości, atrybutu tak ważnego dla chrześcijańskiej świadomości.

To, o czym mówi Przybylski w wymiarze uniwersalnym, ma swe przełożenie na wymiar jednostkowy. Przykładem dla Wencła podręcznikowym jest Thomas Stern Eliot i droga, jaką przeszedł on od *Ziemi jałowej* do całkowitej konwersji, której daje świadectwo m.in. w poemacie *Popielec* z 1930 roku. Konkluzja o „pęknięciu świata”, jaka wyłania się z *Ziemi jałowej*, stanowiła jedynie preludium do poszukiwania sensu – chaos *Ziemi jałowej* był tak naprawdę inspiracją dla porządku *Popielca*, był dnem, punktem wyjścia, a nie, jak sądzi wielu apologetów współczesności, szczytem Eliotowskiej twórczości.

⁸ C. Wilson, *Outsider*, przeł. M. Traczewska, Kraków 1959, s. 9.

⁹ Cyt. za: tamże, s. 223.

¹⁰ Zob. M. Zgustova, *Bohumil Hrabal*, przeł. Z. Terajło-Lipowska, Wrocław 2000, s. 109, 110, 191.

¹¹ Cyt. za: W. Wencel, *Zamieszkać...*, s. 40.

Wencel stara się nam więc tak naprawdę przypomnieć starą prawdę o człowieku – mówi o głęboko zakorzenionym w nim pragnieniu ładu, porządku, czystości czy, jak sam to nazywa, dziewictwa. Dodaje ponadto, iż pragnienie to jest skorelowane dodatnio z ilością i intensywnością naszych upadków – im częściej i mocniej upadamy, tym większa jest nasza determinacja, by powstać, oczyścić się. Tu też tkwi źródło rozbratu, jaki bierze Wencel z kulturą współczesną – by bowiem od dna się odbić, trzeba je poczuć, uświadomić je sobie – Wencel nie wini współczesnej kultury, czy też współczesnego człowieka, za to, że upada, gdyż jest to całkiem naturalna przypadłość naszego gatunku, wini ją za to, że nie chce się do tego przyznać, że próbuje nadać stanowi upadku pozory ładu, normalności czy nawet wielkości i uznaje go często za przejaw rozwoju człowieczeństwa, kojarzonego z pojęciem swoiście rozumianej wolności. Stąd przytoczenie słów Tadeusza Różewicza o istniejącym niegdyś „solidnym dnie”. Dno takie można było bowiem poczuć, a więc i się od niego odbić. Wencel mówi nam więc niejako, że współczesna kultura zatrzymała się w swym rozwoju na *Ziemi jałowej*, nie mając odwagi sięgnąć po ład, który zdobył Eliot. Problem tkwi w odwróceniu perspektywy: to, co dla Eliota stanowiło rozwój, współczesnemu człowiekowi nader często kojarzy się wyłącznie z regresem.

Pamiętając o powyższych konstatacjach, przyjrzyjmy się teraz pokrótce jednemu z wierszy Wojciecha Wencła zatytułowanemu *Epitafium dla proroka*¹². Dobrze obrazuje on powyżej nakreślony proces. Punktem wyjścia jest tu upadek, skojarzony dodatkowo ze śmiercią i zwierzęcością: „Wczoraj byliśmy pijani, dziś jesteśmy martwi” – czytamy już w pierwszym wersie, który odnosi nas również do pojęcia kaca, tak ważnego na przykład dla Hrabalowskiej dialektyki upadku i porządku. Stan upadku hiperbolizowany jest brudem fizjologicznym: klatki są więc brudne, gotyckie katedry „znaczone żółtym moczem”, sami zaś bohaterzy „śmierdzą nocnym klubem”. Trzy pierwsze zwrotki mają charakter opisowy i rysują nam obraz życia na dnie. Nieprzypadkowo kończą się one także poczuciem odcięcia od transcendencji – pojawia się ksiądz, ale – co znamienne – za szybą, która nie pozwala go usłyszeć, redukując go do poziomu niemego symbolu. Szyba jest tu znakiem odcięcia, ale także nieprzypadkowo ksiądz pojawia się właśnie w momencie upadku, o czym mówił przytoczony przeze mnie cytat z Sosnowskiego. Upadek tworzy w bohaterach swoisty pociąg do transcendencji. Zaczyna się refleksyjna część wiersza opisująca powrót utraconego porządku.

Najpierw jednak stan upadku trzeba sobie uświadomić, zgodzić się na niego, co nie oznacza oczywiście pogodzenia się z nim. Prawda, jak się okazuje, kryje się na dnie, w upodleniu, w poczuciu klęski:

i wśród puszek butelek i pism erotycznych
Dowiadujesz się nagle kim jesteś naprawdę.

¹² „Lampa” 2004, nr 4/5, s. 57.

W dojściu do prawdy o samym sobie, stanowiącym niezbędny warunek oczyszczenia, przeszkadza, jak się okazuje, współczesna kultura, będąca konglomeratem brudu i fałszu, symbolizowanych w wierszu przez „make-up” i „ropę”... Przewycięzenie tych przeszkód jest możliwe jedynie dzięki bożej łasce, która wyobrażona jest tu pod postacią śniegu, mającego już w Biblii pozytywne konotacje, wiążące jego biel z czystością. Proces, o którym mówi Wencel, zakłada więc początkowy upadek, następnie uświadomienie go sobie, dojście do prawdy tłumionej przez współczesną kulturę, w dalszej kolejności zaś oczyszczenie, dokonywane dzięki bożej łasce.

U Wencla kategoria łaski bożej odgrywa dużą rolę, wydaje się jednak, iż opisane wyżej doświadczenie dotyczy również ludzi niewierzących, a kluczowa jest tu rola uświadamiania sobie stanu upadku, w czym niekoniecznie musi przeszkadzać kultura.

Chaos, z którym walczy Wencel, jest więc *de facto* chaosem współczesnej kultury, zagłuszającej wewnętrzny ład, przynależny każdemu z nas. Specyfika owego chaosu polega zaś na tym, że swą intensywnością przywodzi on do upadku, mogącego zainicjować proces oczyszczenia – paradoksalnie sam wywołuje swoje przewycięzenie.

Myślę, że dialektyczne napięcie między chaosem a porządkiem, upadaniem a powstawaniem, kłamstwem a prawdą jest doświadczeniem na tyle uniwersalnym, iż w jego kategoriach dałoby się opisać twórczość wielu wybitnych pisarzy, tu chciałem jedynie zaznaczyć i zwrócić uwagę na jego krytycznoliteracki potencjał – opisać można zawsze chaos, z którym walczy pisarz, i to, jaką przeciwstawia mu formę porządku.

Abstract

Criticism vs Chaos – on the Example of Wojciech Wencel

The article *Criticism vs Chaos – on the Example of Wojciech Wencel* attempts to describe Wojciech Wencel's approach to contemporary culture. On the basis of the collection of texts *Live in the Cathedral* the author analyzes the writer's views on the culture. It turns out that one of the basic issues taken by Wencel is the issue of chaos of modern times. The author specifies how Wencel sees the chaos, how he defines the chaos and oppose it in the form of a fine. This is the order based on the classicism, suffering and Christianity.

Patrycja SPYTEK
Uniwersytet Warszawski

Gustaw Herling-Grudziński – krytyk literatury pięknej

Gdy słyszymy Gustaw Herling-Grudziński, automatycznie kojarzymy to nazwisko z tytułem jednej z najlepszych powieści z gatunku literatury łagrowej – *Innym światem* – zapominając jednocześnie, że jest to również autor *Dziennika pisanego nocą* oraz *Upiorów rewolucji*, w których jawi się już nie tylko jako pisarz, ale przede wszystkim krytyk literatury pięknej.

Talent w tym zakresie objawił się u Herlinga bardzo wcześnie – redagował szkolną gazetkę „Młodzi Idą”, rozczytywał się w książkach Ignazia Silonego (ulubionego pisarza polskiej lewicy, którego autor *Innego świata* w przyszłości pozna osobiście i będzie jego wiernym przyjacielem¹), skrzydła zaś rozwinął podczas studiów polonistycznych na Uniwersytecie Warszawskim. Wszystko za sprawą Ludwika Frydego², który stworzył wokół siebie niewielką grupę początkujących krytyków, nazywaną „szkółką Frydego”.

Do teoretyczno-literackiej szkoły Frydego wprowadził Grudzińskiego jego przyjaciel z Kielc – Jan Aleksander Król³. Na spotkaniach dyskutowano o celach i zasadach krytyki literackiej. Młodzież należąca do szkoły organizowała cykl poranków poświęconych poezji Czechowicza, Gałczyńskiego, Miłosza, Piętaka, Przybosia i Świrszczyńskiej; pisała prace krytyczno-literackie (np. *Antologia współczesnej poezji polskiej*). Grudziński zainspirowany przez swego mistrza „zaczął poznawać twórczość Brzozowskiego, eseje Stempowskiego, czytał *Sztu-*

¹ G. Herling-Grudziński, *Dziennik pisany nocą 1973–1979*, Warszawa 1990, s. 269.

² O życiu oraz teoretycznych i metodologicznych podstawach krytyki Ludwika Frydego patrz w: J. Białek, *Ludwik Fryde jako krytyk literacki*, Warszawa – Kraków 1962.

³ Jan Aleksander Król w latach 1945–1946 był redaktorem naczelnym tygodnika związanego z ruchem ludowym „Zielony Sztandar”, a następnie pierwszym redaktorem naczelnym tygodnika „Wieś”.

kę i mądrość Maritaina, pisma Benedetto Crocego⁴. Ludwik Fryde wywarł największy wpływ na młodego Grudzińskiego⁵. Wyzwolił w nim zachłanność czytelnictwa, był dla przyszłego pisarza uosobieniem krytyka wytrawnego i mądrego, który od razu wyklada na stół karty, oczekując partnerskiej kontrybucji ze strony autora, który odznacza się inteligencją i wiedzą, który „chwytą w lot” czytane teksty. Jest wrażliwy na dalekie asocjacje, twórczy w nieustannym podsumowywaniu całości, w pilnowaniu ogólnej perspektywy. Uprawiana przez Frydego krytyka literacka była „poważna, sumienna i przenikliwa wobec omawianych autorów i książek, a równocześnie gotowa zawsze wyjść poza rejony, które sam autor raczej przeczuwa, niż zna”⁶. Największym dowodem uznania dla Frydego jest szkic Grudzińskiego pochodzący ze zbioru *Żywi i umarli: Słowo o przyjacielu*, w którym pisarz oddaje hołd swemu zmarłemu mistrzowi. Za godnych jego następców Grudziński uważał Kota Jeleńskiego i Włodzimierza Boleckiego, z którymi się przyjaźnił i wielokrotnie współpracował.

Ludwik Fryde był dla autora *Wędrowca cmentarnego* niewątpliwym wzorem krytyka, do którego dążył przez 60 lat pracy krytyczno-literackiej i który w mojej opinii osiągnął. Herling-Grudziński ubolewał, że reprezentowane przez Frydego podejście do literatury zanika. Na kartach *Dziennika pisanego nocą* dokonał podziału współczesnych mu krytyków na dwie kategorie: mrówek afrykańskich i mędrków. Mrówki egzystują, żywiąc się wydzielinami własnymi lub swoich towarzyszek – takie podejście obowiązuje w stosunku do liczących się pisarzy jak Gombrowicz i Miłosz. Oznacza to, iż krytyk powiela istniejące już szablony, formuły, nie prezentuje oryginalnego podejścia do omawianej twórczości. Mędrkowie natomiast ignorują omawiany tekst, który jest jedynie pretekstem do osobistych wynurzeń⁷.

Krytyka Ludwika Frydego nie była jedynym źródłem inspiracji dla Herlinga-Grudzińskiego. Po wojnie, przebywając w Londynie na emigracji, zaczął badać teksty publicystyczne oraz literackie Aleksandra Hercena (założyciela pierwszego niezależnego dwudziestowiecznego periodyku rosyjskiego „Kołoło”), a także Fiodora Dostojewskiego. Obecność obu pisarzy jest wyraźna zarówno w *Dzienniku pisanym nocą*, jak i w formule „Kultury” paryskiej Jerzego Giedroycia, której Grudziński był współzałożycielem. W liście do Juliusza Mieroszewskiego z 23 marca 1956 roku Jerzy Giedroyc określił periodyk Hercena jako pismo „bezkompromisowe i wolnościowe, redagowane dla Rosji i przez Rosję, od cesarza do prostego inteligenta czytane i wywierające wpływ na sytuację w Rosji”⁸. Również w literaturze przedmiotu dotyczącej „Kultury” często pojawia się stwierdzenie, iż fenomen wydawniczy Giedroycia można porównywać jedynie

⁴ Z. Kudelski, *Pielgrzym Świętokrzyski. Szkice o Herlingu-Grudzińskim*, Lublin 1991, s. 11.

⁵ Zob. tamże, s. 12.

⁶ G. Herling-Grudziński, *Dziennik pisany nocą 1993–1996*, Warszawa 1998, s. 680.

⁷ Zob. tamże, s. 680.

⁸ J. Giedroyc, J. Mieroszewski, *Listy 1949–1956*, Warszawa 1999, s. 230.

z „Le Temps Modernes” Sartre’a i „Koło kołem” Hercena⁹. Tę tezę potwierdza nie tylko sam profil pisma, ale – co ważniejsze – wymowa ideologiczna. Z kolei wpływ autora *Zbrodni i kary* na pisarstwo Gustawa Herlinga-Grudzińskiego jest widoczny w konstrukcji oraz idei *Dziennika pisanego nocą*. Autor sięga w nim do *Dziennika pisarza* Fiodora Dostojewskiego. Dziariusz Grudzińskiego jest zwieńczeniem publicystycznej działalności pisarza, owocem trzydziestu lat pracy. Zawiera wyniki obserwacji otaczającego go świata, stanowi portret epoki, w której żył i pisał Grudziński. Tym samym dla rosyjskiego twórcy jest *Dziennik pisarza*. Dostojewski dał w nim wyraz krytycznego stosunku do dziewiętnastowiecznej rzeczywistości rosyjskiej.

W samej genezie *Dziennika pisarza* i *Dziennika pisanego nocą* odnajdziemy kilka paraleli. Dostojewski uważał, że choć wszystko, co dzieje się przed jego oczami jest ważne, na uwagę zasługują jedynie te wydarzenia, które odzwierciedlają życie moralne społeczeństwa rosyjskiego, wskazują na jego charakter i wyjątkowość względem innych narodów. Z całej masy informacji pisarz postanowił wybierać tylko te, które w pełni oddają charakter epoki. Każdy zawarty w *Dzienniku pisarza* fragment jest samodzielnym bytem, skończoną całością, jednak cel nadrzędny i idea tego utworu wyłania się dopiero po przeczytaniu wszystkich trzech tomów. Tym celem jest pokazanie portretu epoki, w której żył i tworzył Dostojewski. Tym samym na gruncie literatury polskiej jest *Dziennik pisany nocą*. Sam Grudziński podkreślał, że ostateczny kształt dziariusz osiągnie dopiero po jego śmierci, że dopiero wtedy wyłoni się z niego portret epoki ze wszystkimi jej bolączkami. Autor *Innego świata* był baczny obserwatorem otaczającej go rzeczywistości. Podobnie jak Dostojewski, uważnie śledził prasę światową, zbierał wycinki z gazet, był częstym gościem archiwów – to tam znajdował natchnienie i pomysły do swoich utworów. Większość jego opowiadań oparta jest na autentycznych wydarzeniach. Bohaterowie zaś wzorowani na postaciach historycznych. W *Dzienniku* Grudziński często podaje źródła swej inspiracji, pisząc, że oto zakończył lekturę manuskryptu mającej się wkrótce ukazać powieści bądź listów, do których wcześniej nie było dostępu.

Pomysł dziennika zarówno u Dostojewskiego, jak i Grudzińskiego dojrzał latami. Obaj pisarze przez wiele lat prowadzili prywatne dzienniki – notatniki, w których zapisywali istotne wydarzenia, pomysły, własne przemyślenia oraz refleksje z lektur, a także komentowali otaczający ich świat. Te zapiski często służyły za źródło informacji przy tworzeniu właściwego dziariusza.

Również pod względem gatunku oba dzienniki są bardzo nowatorskie. Łączą one różne formy literackie: szkice, eseje, opowiadania, recenzje, wspomnienia, artykuły czy wreszcie komentarze polityczne. Każdy zapis dziennikowy jest odrębną całością, która może funkcjonować w oderwaniu od dziennika. Spoiwem

⁹ Por. A. Mencwel, „Przedwiośnie” czy „Potop”. Studium postaw polskich w XX wieku, Warszawa 1997, s. 305.

w obu diariuszach jest osoba autora, a ściślej mówiąc, prezentowana przez niego ideologia. W dziennikach ważne są poglądy ich autorów, nie zaś sama osoba pisarza. Są to dzienniki intymne, których fenomenem jest rozwój myśli ideologicznej autorów, ich sposób postrzegania świata, obnażanie prawdy i piętnowanie otaczającej rzeczywistości. Życie prywatne to szczegół, o którym nie warto wspominać na kartach dziennika. Powołaniem pisarza jest dostrzegać to, czego nie widzą inni, nie zaś rozczulać się nad własnym życiem, dlatego w obu utworach znajdziemy zapisy poruszające ważne problemy, dotyczące sytuacji społeczno-politycznej we współczesnym świecie. Spośród wielu podejmowanych wątków w utworach można wydzielić następujące bloki tematyczne: religia, moralność, polityka, socjalizm, kapitalizm (komunizm i nazizm – u Grudzińskiego) oraz literatura i sztuka¹⁰.

W polu widzenia autora *Innego świata* pozostaje cała literatura piękna. W *Dzienniku pisanym nocą* oraz *Upiorach rewolucji* odnajdujemy szkice poświęcone twórczości Josepha Conrada, Franca Kafki, Stendhala, Honoriusza Balzaka, Gustava Flauberta, Alberta Camusa, Grahama Greena czy Georga Orwella. Ponadto Grudziński czytał i polemizował z pisarzami włoskimi. Odwoływał się, a wręcz inspirował, twórczością filozoficzną Benedetta Crocego. Znał doskonale dorobek takich intelektualistów, jak Artur Koestler (autor słynnej powieści o procesach moskiewskich *Ciemność w południe*), Aleksander Weissberg-Cybulski, Jean Paul Sartre, Wystan Hugh Auden. W dyskursie swym Herling nie pomija także literatury rodzimej, dość wymienić Jerzego Andrzejewskiego, Stanisława Barańczaka, Andrzeja Bobkowskiego, Stanisława Brzozowskiego, Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego, Witolda Gombrowicza czy Czesława Miłosza. Nie bez znaczenia pozostaje fakt, że najważniejszym pisarzem młodości Herlinga-Grudzińskiego i jednocześnie bohaterem jego zapisów krytyczno-literackich był Stefan Żeromski, który nauczył go wrażliwości i wyczuwania na sprawy społeczne. „[Żeromski – P.S.] Był [...] ostatnim z wielkich proroków, z wielkich wajdelotów, wielkich harfiarzy, którzy pieśnią swą zagrzewali naród do walki i powracali wolę życia umierającym z ran i z rozpacz”¹¹. Autor *Popiołów* był dla Grudzińskiego i współczesnej mu młodzieży nie tylko pisarzem, ale przede wszystkim duchowym przywódcą, „największym polskim mesjanistą społecznym”¹², dla którego życie było powołaniem społecznym, swego rodzaju nakazem altruistycznym¹³. Zgodnie z jego nauką celem nadrzędnym

¹⁰ O sztuce w *Dzienniku pisanym nocą* pisze Aleksandra Dębska-Kossakowska w książce *Jan Józef Szczepański, Gustaw Herling-Grudziński wobec sztuki*, Warszawa 2009 oraz Joanna Bielska-Krawczyk w *Miedzy widzialnym a niewidzialnym. Widzenie, kolor, światłocień i dzieła sztuki w twórczości Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, Kraków 2004.

¹¹ A. Mencwel, „Przedwiośnie” czy „Potop”..., s. 72.

¹² G. Herling-Grudziński, „Księgi narodu i pielgrzymstwa polskiego” na nowej emigracji, [w:] A. Mickiewicz, *Księgi narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego*, Rzym 1946, s. 14.

¹³ Zob. L. Szaruga, „Kultura” – księga otwarta, Kraków 2011, s. 52.

ludzkiej egzystencji jest troska o dobro wspólne, dlatego „żeromszczyk”, musząc wybierać między interesem własnym a publicznym, zawsze opowie się za racją zbiorowości. Bohaterowie książek Żeromskiego zawsze wypełniają służbę obywatelką, która ma doprowadzić do odrodzenia Polski poprzez szlachetne wychowanie. Odzyskane państwo nie będzie już ołtarzem narodowym (jak do tej pory było pojmowane), lecz sługą społeczeństwa¹⁴. Należy w tym miejscu podkreślić, iż Herling-Grudziński z upływem lat nabierał dystansu do „prometeizmu społecznego” Żeromskiego. W tomie *Wyjścia z milczenia* określił „żeromszczyznę” jako „typowy wytwór bezsilności państwowej i cierpiętniczy prometeizm przerzucony w sferę zagadnień społecznych”¹⁵, który spaczył umysłowość inteligencji polskiej początku XX wieku. „Żeromszczyzna” dała „zamiast rozumnego stawiania zagadnień społecznych, opętańczą, społecznikowską rekompensatę elity politycznej niewolniczego narodu”¹⁶.

Analiza literatury zachodniej i polskiej jest niewątpliwie istotnym elementem krytyki Herlinga-Grudzińskiego, jednak nietrudno zauważyć, że głównym przedmiotem rozpoznań autora *Innego świata* jest literatura rosyjska. Skąd zatem wzięła się osobliwa, jak na tamten okres historyczny, pasja polskiego krytyka?

Osobiste przeżycia Gustawa Herlinga-Grudzińskiego – pobyt w łagrze, utrata ojczyzny czy doświadczenie komunizmu – pozwalają sądzić, że Rosja, a raczej Związek Radziecki, będzie budzić w nim jednoznacznie negatywne uczucia. Jednak dorobek literacki Grudzińskiego świadczy o jego głębokiej sympatii do kultury rosyjskiej i jej wybitnych przedstawicieli. *Dziennik pisany nocą* jest swego rodzaju studium literatury rosyjskiej, w którym pojawiają się sylwetki najwybitniejszych pisarzy.

Wśród nich najważniejszą grupę, mającą wpływ na formowanie się osobowości Grudzińskiego oraz jego warsztatu pracy, stanowią rosyjscy klasycy: Fiodor Dostojewski, Iwan Turgieniew, Lew Tołstoj oraz Antoni Czechow. Grudziński przywołuje również przedstawicieli wielkiej emigracji rosyjskiej: Marynę Cwietajewą, Maksyma Gorkiego, Aleksieja Tołstoja, Jewgienija Zamiatina, Andrieja Amalrika, Josifa Brodskiego, Natalię Gorbaniewską, Władimira Maksimowa, Wiktora Niekrasowa, Irinę Ratuszyńską, Andrieja Siniawskiego, Aleksandra Sołżenicyna, Aleksandra Zinowiewa. Tym pisarzom poświęca wiele uwagi, wielokrotnie do nich powraca, jednak są i tacy, których nazwisko jedynie wymienia. Należą do nich: Leonid Andriejew, Arkadij Bielinkow, Andriej Biely, Ilia Erenburg, Naum Korżawin, Władimir Nabokow, Boris Sawinkow czy Władimir Wojnowicz.

Kolejną grupą, której poświęca wiele miejsca, są tzw. rosyjscy „gułagiści” – pisarze, którzy podobnie jak on przeżyli łagier i odważyli się opowiedzieć światu, co ich spotkało. Należą do nich: Aleksander Sołżenicyn i Wałłam Szałamow.

¹⁴ Podobne treści porusza we wspomnieniach po zamordowanym mężu Nadieżda Mandelsztam.

¹⁵ G. Herling-Grudziński, *Wyjścia z milczenia*, Warszawa 1993, s. 58.

¹⁶ Tamże.

Grudziński nie zapomina również o tych, którzy nie zdecydowali się na wyjazd z kraju, zostali w Związku Radzieckim i podlegali licznym represjom. Są nimi Osip Mandelsztam, Michaił Bułhakow, Anna Achmatowa, Boris Pasternak, Andriej Płatonow, Izaak Babel czy Boris Pilniak.

Dokonany przez Herlinga wybór postaci nie jest przypadkowy. Znakomita ich część to ofiary systemu komunistycznego, które w mniejszym lub większym stopniu doświadczyły represji państwowych. Nieliczni – jak Aleksiej Tołstoj – służą jako kontrast mogący uzmysłwić czytelnikowi, iż nie wszyscy przedstawiciele inteligencji rosyjskiej zachowywali heroiczną postawę i bez względu na konsekwencje bronili swych przekonań.

Innymi słowy, można stwierdzić, że w polu widzenia Herlinga-Grudzińskiego znajdują się przede wszystkim sylwetki i twórczość tych pisarzy rosyjskich, których należy określić mianem opozycyjnych względem wszechogarniającego totalitaryzmu. Autor *Upiorów rewolucji* wychwytuje nawet najmniejszą literacką próbę przeciwstawienia się systemowi bezprawia i cenzury. Bohaterów dziennikowych zapisów Herlinga łączy nie tylko wspólny los napiętnowanego przez władzę komunistyczną „odsześciopieńca”, ale przede wszystkim osobliwy stosunek do literatury jako trybuny, z której krzyczy sumienie narodu oraz pisarza jako jednostki zobligowanej do intelektualnej walki z terrorem i łamaniem praw człowieka. Prezentacja ich sylwetek pomogła wskazać powszechnie stosowane przez władze partyjne mechanizmy niszczenia inteligencji rosyjskiej. Najlepszą ilustracją tej tezy będzie rekonstrukcja myśli krytycznej Herlinga-Grudzińskiego, poświęcona takim pisarzom, jak Aleksander Sołżenicyn, Władimir Maksimow, Wiktor Niekrasow, Andriej Siniawski, Izaak Babel czy Boris Pilniak.

Gustaw Herling-Grudziński jako pierwszy na gruncie polskiego literaturoznawstwa podjął próbę rzetelnej i pełnej analizy twórczości Aleksandra Sołżenicyna, co widać wyraźnie w *Upiorach rewolucji*. Jako znawca i krytyk literatury rosyjskiej z pasją obserwował rozwój talentu twórczego Sołżenicyna, nie pozostawiając bez odpowiedzi ani jednego tekstu rosyjskiego laureata nagrody Nobla. Teksty krytyczno-literackie Grudzińskiego ukazują ewolucję poglądów rosyjskiego dysydenta. Początkowo Sołżenicyn jawi się w nich jako nowelista i powieściopisarz. Refleksją Grudzińskiego na temat *Jednego dnia Iwana Denisowicza* jest esej *Jegor i Iwan Denisowicz*, zaś *Zagrodę Matryony* i *Zdarzenie na stacji Kreczewska* omawia pisarz w szkicu *Księga krzywd*. Również powieści nie umknęły uwadze polskiego krytyka. Lektura *Kręgu pierwszego* zaowocowała esejem *Realizm rosyjski*, natomiast *Oddziału chorych na raka – Godziną prawdy*.

W następnym etapie Herlingowskiej refleksji Sołżenicyna – narratora sowieckiej „księgi krzywd” i sprawiedliwego świadka codzienności totalitarnej zastąpił „ekshumator więziennej cywilizacji”, potem niestrudzony badacz dziejów rosyjskiej rewolucji w *Czerwonym kole*, na koniec zatriumfował już publicysta¹⁷.

¹⁷ T. Sucharski, *Polskie poszukiwania „innej” Rosji*, Gdańsk 2008, s. 237.

Wraz z rozwojem twórczości Sołżenicyna zmieniała się również krytyka Grudzińskiego. W ciągu czterdziestu lat pisania o autorze *Jednego dnia Iwana Denisowicza* stosunek Herlinga-Grudzińskiego przeszedł znaczną ewolucję: od początkowej fascynacji i podziwu, które zaowocowały przekonaniem, iż autor *Zagrody Matryony* to najważniejszy współczesny pisarz rosyjski, „aż po głębokie rozzczarowanie, a nawet stwierdzenie pisarskiej klęski Sołżenicyna jako autora wielotomowego cyklu *Czerwonego koła*, w którym historyk zabił pisarza”¹⁸.

Jak widać, krytyka Grudzińskiego nie była jedynie pełnym egzaltacji opisem kolejnych publikacji Sołżenicyna. Autor *Innego świata* dostrzegał również niedociągnięcia artystyczne swego rosyjskiego rówieśnika, lecz mimo wszystko cenił go za odwagę w podejmowaniu niemodnych, ale za to aktualnych tematów, takich jak prawda, sprawiedliwość, a także wolność człowieka.

Komentarze Grudzińskiego są [...] zapisem zdobywania wielkości przez Artystę, który uwierzywszy, że darowano mu życie po to, by spełnić obowiązek świadectwa, całkowicie poświęcił się tej misji. Są odtworzeniem niezwykle wysiłku zrehabilitowanego eks- -więźnia z prowincjonalnego miasta rosyjskiego, wypędzonego z ojczyzny „szkodnika” skazanego na „obywatelską śmierć”, którego mimo równie gwałtownej negacji, nie wahano się uznać „człowiekiem stulecia”. Towarzysząc Sołżenicynowi w jego drodze, Herling [...] przekracza próg doczesności¹⁹.

Autor *Wędrowca cmentarnego* interesował się Sołżenicynem nie tylko ze względu na jego twórczość, ale również podobne doświadczenia życiowe, a także jego stosunek do państwa totalitarnego, w którym brak wolności słowa, a następnie kapitalistycznego, w którym z kolei brakuje wolności myśli. Sołżenicyn, podobnie jak i Grudziński, był obrońcą człowieka i jego praw, zwłaszcza prawa do niczym nieskrępowanej wolności, był również nauczycielem pragnącym przywrócić zapomniane w XX wieku wartości, był myślicielem dostrzegającym w człowieku nie tylko powłokę cielesną, ale przede wszystkim warstwę duchową.

Innym, bardzo ważnym w dyskursie Herlinga-Grudzińskiego dysydem rosyjskim jest Andriej Siniawski, którego autor *Dziennika pisanego nocą* nazywa prozaikiem „o wyraźnie zarysowanym profilu”²⁰, oryginalnym, pomysłowym, sensacyjnym wręcz nowelistą²¹, „pionierem tamizdatu sowieckiego, wieloletnim więźniem za «zbrodnię» literatury dysydenckiej”²². Jedną z najlepszych opowieści Siniawskiego – *Sąd idzie* – w roku 1959 trafiła w ręce Jerzego Giedroycia. Po przeczytaniu redaktor postanowił wydać ją w polskim tłumaczeniu. Stustronicowy, wystukany na ohydny papierze gazetowym maszynopis przesłał Grudzińskiemu, by ten napisał przedmowę do tekstu. Herling-Grudziński otrzymany manuskrypt przeczytał jednym tchem i natychmiast zabrał się do pracy. W tekście przedmowy zaznaczył, że *Sąd idzie*

¹⁸ Tamże.

¹⁹ Tamże, s. 234.

²⁰ G. Herling-Grudziński, *Upiory rewolucji*, Lublin 1992, s. 178.

²¹ Por. tamże.

²² Tamże, s. 311.

należy czytać równocześnie ze znakomitym studium Anonima sowieckiego *Co to jest realizm socjalistyczny?* [Herling-Grudziński w roku 1959 nie wiedział, że autorem obu tekstów jest piszący pod pseudonimem Andriej Siniawski – przypis P.S.] Stanie się wówczas jasne, że głównym problemem, jaki zaprzęta umysły młodych i inteligentnych pisarzy sowieckich, jest filozoficzne, psychologiczne i artystyczne rozprawienie się z oficjalną estetyką komunistyczną²³.

Grudziński natychmiast zauważył podobieństwo tonu, sposobu prezentacji myśli, ironii obu autorów. „Chwilami nasuwa się wręcz podejrzenie – wyznaje autor przedmowy – że ta sama ręka, która napisała studium [...], uzupełniła je później jako ilustracją opowiadaniem *Sąd idzie*”²⁴. Dwa lata później podejrzenia Herlinga-Grudzińskiego potwierdziły się. Wówczas pisarz postanowił uzupełnić zapoczątkowane w przedmowie rozważania o *Opowieści fantastyczne*, będące realizacją przedstawionego w szkicu *Co to jest realizm socjalistyczny?* programu Abrama Terca. Według Siniawskiego ratunkiem dla współczesnej literatury rosyjskiej jest sztuka Hoffmana, Dostojewskiego, Goi, Chagalla i Majakowskiego, którzy uczą młodych twórców, jak dochodzić do prawdy przy pomocy absurdałnej fantazji.

Lista „aniołów opiekuńczych” nie jest [...] przypadkowa i zestawiona na oślep – stwierdza Grudziński. [...] Poza Hoffmanem, którego obecność wyczuwa się w atmosferze wszystkich *Opowieści fantastycznych* [w sumie jest ich pięć – przypis P.S.], łatwo zauważyć wpływ Dostojewskiego z „podpolja” w noweli *Lokatorzy* i Dostojewskiego z *Przykrego zdarzenia* w opisach libacji na kartach dwóch nowel *Ty i ja* oraz *Gololedź*; niektóre absurdałne pomysły Terca mają wyraźny posmak bufonad teatralnych Majakowskiego; i nawet dwaj wielcy malarze nie są tu wezwani na darmo – Goya przychodzi często na myśl, gdy się obserwuje z bliska twarze większości postaci występujących w *Opowieściach fantastycznych*, a specyficzna wyobraźnia poetycka Chagalla odcisnęła bezsprzecznie swój ślad w epilogu noweli *W cyrku*. Ale w wypadku najlepszego opowiadania tomu, *Ty i ja*, jeszcze trzej twórcy mogliby słusznym tytułem dochodzić swych praw wobec pisarza sowieckiego; z jednej strony Gogol z *Plaszczą*, z drugiej – Orwell z *Roku 1984* i Zamiatin z *My*. Nawiasem mówiąc, już w prologu krótkiej powieści *Sąd idzie* odgadywało się w Tercu zagorzałego czytelnika Orwella i Zamiatina²⁵.

Pozostając pod wrażeniem erudycji pisarza i trafności jego sądów, Grudziński w roku 1964 napisał esej o powieści Siniawskiego *Lubimow*, określając ją jako głębszą i bardziej zastanawiającą niż *Sąd idzie* i *Opowieści fantastyczne*, w której Terc świadomie zlekceważył „swój warsztat pisarski, aby bez ograniczeń, dziko, chaotycznie, nie bojąc się nawet zabłądzenia na skraj śmieszności, puścić się w pogoń za dręczącą go od dawna zmorą”²⁶. Autor *Upiorów rewolucji* odnajduje w powieści Siniawskiego nawiązania do twórczości Sałtykowa-Szczedrina, które nadają jej ostry wydźwięk.

²³ Tamże, s. 175–176.

²⁴ Tamże, s. 177.

²⁵ Tamże, s. 179.

²⁶ Tamże, s. 233.

Grudziński, odwołując się do twórczości oraz niezłomnej postawy pisarza, dał świadectwo wciąż praktykowanemu w ZSRR procesowi niszczenia literatury rosyjskiej. Zasygnalizował również, iż „Kultura” stała się pośrednikiem między Moskwą a Paryżem, między obywatelami ZSRR a emigracją.

Tradycję tę także kontynuował Władimir Maksimow (założyciel „Kontynentu” – jednego z najważniejszych rosyjskich pism emigracyjnych), z którym we wrześniu 1974 roku Grudziński przeprowadził rozmowę. Jej zapis został opublikowany w „Kulturze” pod tytułem *Z „Archipelagu” na „Kontynent”*, a następnie włączony do zbioru *Upiory rewolucji*. Maksimow przyznał wówczas, że wyjeżdżając z Moskwy, miał tylko jeden cel – założyć pismo. Solżenicyn, który jest autorem tytułu pisma, poradził mu, aby koniecznie skontaktował się z Polakami wydającymi od lat „Kulturę” paryską, oni powiedzą mu jak stworzyć wartościowe pismo²⁷. Niebawem powstał „Kontynent”, w którego gronie redakcyjnym znaleźli się Józef Czapski, Jerzy Giedroyc i Gustaw Herling-Grudziński. „Kontynent” był dobrym, bogatym i ciekawym pismem, redagowanym przez swego założyciela. [Periodyk – P.S.] odegrał dużą rolę wśród emigrantów rosyjskich i w Rosji, gdzie jednak kapaniną docierał²⁸. W roku 1974 rozpoczęła się nie tylko historia znakomitego pisma emigracyjnego, ale również długoletnia przyjaźń i współpraca Herlinga z Maksimowem. Gustaw Herling-Grudziński ceni Władimira Maksimowa przede wszystkim jako człowieka, który nie bał się opisać życia ludzi o tragicznym losie, jak w opowieści *A człowiek żyje*, gdzie głównym bohaterem jest chłopiec, który wskutek aresztowania ojca znalazł się na marginesie społecznym. Nie mogąc podźwignąć się z tego upadku, schodzi na samo dno – zostaje złodziejem. W powieści *Siedem dni tworzenia* Maksimow zanegował rewolucję, ukazując na przykładzie losu jednej rodziny etapy rozwoju idei rewolucyjnej: od początkowego entuzjazmu, aż do nasilającego się przez 50 lat rozczerowania proletariatu sowieckim systemem. Pisarz stwierdza, że jedynym sposobem na uzdrowienie jest zwrot społeczeństwa ku chrześcijaństwu i jego wartościom. Dla Grudzińskiego najcenniejsza w powieści jest sentencja Maksimowa wypowiedziana przez szekspirowskiego reżysera: „Krew przelana w imię sprawiedliwości nie przynosi światu niczego z wyjątkiem krwi”²⁹. Od strony formalnej Grudziński uważa tę powieść za nie najlepszą, ale za to niezmiernie pouczającą.

Twórczość Maksimowa otwiera przed Grudzińskim świat ZSRR, w którym życie codzienne, prywatne, indywidualne podporządkowane jest ogromnej machinie biurokratycznej. Tutaj państwo nie odstępować jednostki na krok, snuje się za nią jak cień, zna każdy ruch. Państwo sowieckie usłyszy nawet najmniejsze westchnienie swych obywateli. Zachodni amatorzy wojaży ideologicznych na

²⁷ Zob. tamże, s. 301.

²⁸ G. Herling-Grudziński, *Dziennik pisany nocą 1993–1996*, s. 368.

²⁹ Zob. G. Herling-Grudziński, *Dziennik pisany nocą 1971–1972*, Paryż 1973, s. 144.

Wschód nie potrafia, według Grudzińskiego, zrozumieć, co myślą i czują obywatele ZSRR, ponieważ cienie mieszkańców ZSRR są bardziej ludzkie niż oni sami.

Na tle omówionych do tej pory postaci stosunkowo mało uwagi na kartach *Dziennika pisanego nocą* Gustaw Herling-Grudziński poświęca Izaakowi Bablowi i Borisowi Pilniakowi. Pierwszy z nich pojawia się w *Dzienniku* zaledwie w jednej odsłonie.

Pod datą 6 listopada 1991 roku autor *Wędrowca cmentarnego* odwołuje się do *Dziennika* 1920 roku oraz *Armii Konnej*.

Jego *Dziennik 1920* – pisze Grudziński – ukazuje nowelistę zbierającego „doskonały materiał, drogocenny surowiec”. Pędzi w szeregach Konnej Armii i jak dawny żydowski szmacciarz zbiera, wrzucając do dużego worka, wszystko, co mu się pod rękę (a raczej oko) nawinie. Sporo w tym śmiecia, ale nie wiadomo, czy nawet śmieć nie okaże się w jego rękach wielkiego snycerza stylistycznego „surowcem” z żyłkami złota. Lektura *Dziennika 1920* zostawia wrażenie wirowania do kresu sił, soldackiego obojętnienia, pamiętamy jednak wciąż zdanie Babla o doświadczeniach wśród czerwonych jeźdźców Budionnego: „Kronika tylu codziennych zbrodni dławi mnie bez wytchnienia na podobieństwo wady serca”. I dlatego właśnie, że nie nadawał się na „kozaka”, potrafił z eposu Konnej Armii wydobyć tragizm „znienawidzonej wojny” i „życia w zgrozie” (co tak irytowało Budionnego i przyczyniło się dodatkowo do śmierci pisarza w lochach Butyrk). W worku ze śmieciami znajduje się kilka gotowych już załączków narracyjnych. W wybornym opowiadaniu *Żyd Gedali* (z *Konnej Armii*) Babel przekonywał tytułowego bohatera, człowieka mądrego i sceptycznego, do rewolucji. W *Dzienniku 1920* podobny motyw wygląda inaczej (w zapisach prywatnych odpadła obawa przed cenzurą)³⁰.

Tu pojawiają się refleksje, z których emanuje głęboki ból pisarza, a także żal z powodu bezradności. Dla Grudzińskiego szczególnie przejmujący jest następujący opis: „Strasne pole, usiane zarąbanymi, nieludzkie okrucieństwo, niewiarygodne rany, roztrzaskane czaszki, młode, białe, nagie ciała błyszczą w słońcu, porozrzucane notesy, kartki, książeczki wojskowe. Ewangelia, zwłoki w zbożu”³¹. W dalszej części swej wypowiedzi Grudziński przybliży czytelnikowi okoliczności śmierci pisarza, już na wstępie informując, iż wersję o zgonie Babla w łagrze w roku 1941 należy włożyć między bajki. Z archiwów KGB wiadomo, że został rozstrzelany 27 stycznia 1940 roku w Butyrkach po trwającym zaledwie dwadzieścia minut procesie.

Dramatyczne były jego przesłuchania – konstatuje Grudziński – poprzedzające proces i wyrok. [...] Początkowo Babel odpowiadał sędziom śledczym z dużą dezynwolturą, sypał nazwiskami przyjaciół i znajomych (głośnymi na ogół nazwiskami), jakby nie zdawał sobie sprawy, co mu grozi, jakby akt oskarżenia („trockizm” i „zniesławienie” Konnej Armii) zamierzał ośmieszyć i wykipić. Kiedy zrozumiał wreszcie, że nie uniknie kuli, że lekkoomyślnie pcha się sam pod mur podziemnej celi, ogarnęło go przerażenie o ludziach, których wpłatał w swoją „sprawę”³².

³⁰ G. Herling-Grudziński, *Dziennik pisaný nocą 1989–1992*, Warszawa 1993, s. 300–301.

³¹ Tamże, s. 301.

³² Tamże, s. 301–302.

Skąpa ilość odniesień Grudzińskiego do życia i twórczości Babla w *Dzienniku* jest uzasadniona – w roku 1962 autor poświęcił tej postaci, jeden z najciekawszych ze zbioru *Upiory rewolucji*, esej, będący cennym źródłem informacji biograficznych, analizą pisarstwa Babla oraz omówieniem jego spuścizny literackiej. Wartą odnotowania jest refleksja Grudzińskiego na temat cyklu *Armia Konna*.

Babel drży na widok okropności wojennych, marzy o „świecie bez wrogów”, a równocześnie jego „zajęte serce” przepełnione jest podziwem dla porywów kozackiego męstwa. Babel powtarza jak wyuczony pacierz, że „rewolucja nie może się obejść bez strzelania” i że trzeba „otworzyć oczy nawet tym, co nie chcą widzieć”, a zaraz potem pograża się w zadumie i jakiś ukryty głos odzywa się w nim tymi słowami Żydów galicyjskich i wołyńskich: „Ich zdolność do cierpienia miała w sobie posępną wielkość”. Babel to wywyższa się bezwiednie nad żołnierzy Budionnego jako Żyd i rewolucjonista, to przeżywa wobec nich wszystkie katusze kompleksu niższości jako niegodny kozak na przyczepkę. Babel stara się „jeść Międzynarodówkę z prochem i najlepszą krwią”, ale ciągle zbiera mu się na wymioty. To nieustające ani na chwilę kłębówisko sprzeczności sprawia, że *Konna Armia* jest książką nadzwyczajną – stwierdza Herling-Grudziński – jakbyśmy na każdej stronicy dotykali dłońmi obnażonego serca ludzkiego – gorącego, rozdętego, miotanego wieloma namiętnościami naraz. Wymiar „rewolucyjny”, dodany do wymiarów „żydowskiego” i „kozackiego”, tłumaczy lepiej niż Tolstoj tę szczególną fakturę prozy Babla, w której widać wątki epicko-heroiczne (surowe, a nawet okrutne, dramatyczne, oschłe, esencjalne), przeplatające się z niewiarygodną naturalnością z wątkami sentymentalno-lirycznymi (tu i ówdzie nie bez barokowej ozdoby oka błyszczącego żarzem lub zaszklonego łzą)³³.

Grudziński zauważa, że tonacja, jaką przybrał Babel w *Armii Konnej*, zmienia się radykalnie w *Opowiadaniach odeskich* i *Zmierzchu*. Z nich emanuje miłość do Odessy i Mołdawanki, będących źródłem wielu inspiracji pisarza.

Plebs, stłoczony po śmierci pod murami cmentarza żydowskiego w Odessie, a za życia w drewnianych domkach Mołdawanki, jest bohaterem tego cyklu opowiadań Babla. Żyje często w nędzy, ale zawsze w blasku roznieconym magicznymi fajerwerkami swego piewcy. Plebs zawadiacki, skory do bitki i do wypitki, z żyłką do filozofii nie ustępującą w niczym karmazynom i hulakom z bogatych kamienic, odmalowany kolorami z palety podobnej do pawiego ogona. Babel – pisze autor *Białej nocy miłości* – nie boi się tu przesady, jak linoskoczek balansuje zwinnie na pograniczu karykatury realistycznej i romantycznej bajki plebejskiej, co pewien czas wykonuje salto mortale z koziołkami w rejonie czystej groteski, znowu ląduje cudem na linie, przywraca ciału równowagę z pomocą pstrokatemu parasolowi, śmieje się do rozpuku, jest w swoim żywiole jak oszalały włoski aktor tragiczny z opowiadania *Di Grasso*. Trzeba ze świecą i bardzo długo szukać w jego obrazie Mołdawanki brechtowskich akcentów buntu społecznego. Alchemia poetycka, którą wykarmiły wspomnienia dzieciństwa, daje życiodajny oddech tej feerii ludowej, wykrzesanej z żydowskiej nędzy³⁴.

Grudziński w *Upiorach rewolucji* wystawił Bablowi pomnik jako największemu noweliście, „jakiego Rosja wydała w pokoleniu wchodzącym na scenę po

³³ G. Herling-Grudziński, *Upiory...*, s. 198.

³⁴ Tamże, s. 200.

Czechowie i Buninie”, jako człowiekowi, który pomimo przykrych doświadczeń żywił przekonanie, że ludzie z natury są dobrzy, jako ofierze systemu totalitarnego.

Jedną z pierwszych ofiar stalinowskiego terroru, której Herling-Grudziński pod datą 1 września 1972 poświęcił obszerną notę, jest Boris Pilniak. Autor *Dziennika pisanego nocą* prezentuje tu swoje refleksje na temat napiętnowanego przez oficjalną krytykę w ZSRR opowiadania *Opowieść niezgaszonego księżycy* – utworu opartego na krążącej w Moskwie pogłosce o zabójstwie Frunzego (sowieckiego dowódcy z czasów wojny domowej).

Bohater *Opowieści niezgaszonego księżycy*, na wiadomość, że partia tak gorliwie zadbała o jego drogocenne zdrowie, prosi o posłuchanie u Pierwszego (z triumwiratu) w nadziei zażegnania operacji. Pierwszy jest niewzruszony: „Towarzyszu *komandarmie*, pamiętasz jakieśmy się zastanawiali, czy posłać cztery tysiące ludzi na murowaną śmierć? Wydałeś rozkaz posłania ich. I dobrze zrobiłeś. Za trzy tygodnie będziesz zdrów jak ryba. Daruj, wydałem już odpowiednie polecenia. Szkoda czasu na dyskusję, towarzyszu Gawriłow”. Tuż przed operacją Gawriłow wspomina Tolstoja, który jak nikt inny umiał mądrze pisać „na temat krwi”. Pilniakowski Tolstoj, w osiem lat po rewolucji – stwierdza Grudziński – to moralista piętnujący nasz świat „oparty na zabijaniu”. Z jego ducha powstała ta literacka wersja przedbiegów do Wielkiego Terroru³⁵.

I chociaż Herling-Grudziński stwierdza, że na zdrowy rozum Stalin nie miał powodów by zlecić moskiewskim chirurgom zabójstwo Frunzego, to w ostatecznej konkluzji pozostawia wiele niedomówień, które mogą sugerować prawdopodobieństwo opisaną przez Pilniaka historii.

W *Dzienniku pisanym nocą* oraz *Upiorach rewolucji* Herling-Grudziński dał się poznać nie tylko jako wybitny krytyk literacki drugiej połowy XX wieku, ale także jako portrecista współczesnego życia kulturalnego i politycznego Polski, Rosji i całej Europy, zagorzały przeciwnik wszelkich form totalitaryzmu i ucisku jednostki. Jego krytyka literacka jest więc głęboko osadzona w kontekście obyczajowo-społeczno-kulturalnym, w której autor skupia się na ukazaniu całego procesu historycznoliterackiego, nie zaś wąskiego wycinka zjawisk literackich.

Abstract

Gustav Herling-Grudzinski – Critic of Literature

The work of Gustav Herling-Grudzinski is known throughout the world. He became famous after the publication of the *Other World*. However, it is also important critical-literary achievements. Talent for this type of activity Grudzinski manifested already in the early youth. While studying at the University of Warsaw belonged to the theoretical and literary school of Louis Fryderyk. Thence gained positive patterns made with dry Grudzinski criticism and wise, who once taught at the card table, expecting partner contributions from the author, which is characterized by intelligence and knowledge, which “captures in flight” read the lyrics. It is sensitive to long associations, creative in constant summarizing its entirety, guarding the overall perspective. The

³⁵ G. Herling-Grudziński, *Dziennik pisany nocą 1971–1972*, s. 154.

achievements of Herling-Grudzinski find many critical texts dealing with the Polish and Western literary works. However, to the best include sketches and essays, in which the writer speaks about Russian literature, which is confirmed by *Ghosts of the revolution*, but mainly *Journal Written at Night*, which is a kind of study of Russian literature, in which there are silhouettes of the greatest writers. In the view of the author of the *White nights of love* is all Russian literature. However, most of the literature devoted Grudzinski nineteenth century, which – as he admitted – and it shaped the twentieth century. An important aspect of criticism Grudzinski was a huge knowledge, erudition, skill analysis and synthesis taking place in the literature of changes, and incredible sensitivity and literary sense.

Agnieszka ZŁOTA

Akademia im. Jana Długosza w Częstochowie

Przestrzenne realizacje kategorii opresji jako strategia poetyckiej rekonstrukcji modelu „wyobraźni opresyjnej” na przykładzie wierszy Barbary Strzelbickiej

Opresja jako pojęcie stanowi złożone zjawisko o socjologiczno-psychologicznej proveniencji. Może odbywać się na gruncie indywidualnym i społecznym, może bazować na zakodowanych kulturowo mechanizmach wykluczenia. Na tym aspekcie diagnozy zjawiska koncentrują się socjologowie, badając opresję zinternalizowaną, odnoszącą się do jednostki, która poddana opresji używa względem siebie samej metod opresyjnych. W niniejszym szkicu pojęcie opresji odnosi się do pola semantycznego skoncentrowanego wokół „wyobraźni opresyjnej”, której elementy dostrzegalne są w wierszach zawartych w zbiorze poetyckim *Dojrzewanie* Barbary Strzelbickiej¹. Wskazany typ (model) wyobraźni tworzą w tej poezji takie kategorie, jak: lęk (klaustrofobiczność obrazowania sytuacji podmiotu lirycznego), zawłaszczenie utożsamione z ekspansją, atrofia (rozumiana jako redukcja podmiotu lirycznego stanowiąca strategię interpretacyjną) oraz agresja (sytuacje walki, ekspansji) i regresja (sytuacje wycofywania się, a nawet ucieczki). Ważną strategią staje się: „[...] wyzwalanie się podmiotu spod panowania opresyjnej kultury”² traktowanej jako noosfera, opozycyjnie względem biosfery.

¹ Autorka zbioru poetyckiego *Dojrzewanie*. Wiersze w nim zawarte wybrane zostały jako materiał porównawczy na potrzeby niniejszego szkicu ze względu na swój emblematyczny charakter, reprezentatywny dla omawianych zagadnień. Warto podkreślić, że autorka zbioru poetyckiego z wykształcenia jest polonistką, pasjonuje się muzyką klasyczną, literaturą i sztuką, jak również filozofią i psychologią. Ponadto jest związana z Klubem Literackim – „Złota Jesień” oraz Literackim Towarzystwem Wzajemnej Adoracji – „Li-TWA”. *Dojrzewanie* stanowi debiut książkowy poetki, a zamieszczone w nim wiersze powstały w latach 2008–2011.

² A. Burzyńska, M.P. Markowski, *Teorie literatury XX wieku*, Kraków 2009, s. 555.

Parafrazuując Antoniego Kępińskiego, stwierdzić należy, iż lęk i opresja to zjawiska ze sobą sprzężone, wzajemnie warunkujące swe istnienie. Lęk postrzegany jest jako „emocja umotywowana”³ poczuciem zagrożenia, w tym rozumieniu stanowi czynnik opresjopochodny⁴. Poszczególne przemyślenia w postaci wniosków scharakteryzowane zostaną przy użyciu pojęć zaproponowanych przez Antoniego Kępińskiego i skonfrontowane z treściami zawartymi w zbiorze poetyckim. Przedmiotem analizy będą przede wszystkim swoiste „wariacje przestrzenne” wokół kategorii opresji, stanowiące klucz interpretacyjny do rozwikłania tajemnicy obecności specyficznego modelu reprezentatywnego dla przedstawionego świata poetyckiego, jakim jest wspomniana „wyobraźnia opresyjna”.

Tekstualne realizacje kategorii opresji dostrzegalne w świecie poetyckim Barbary Strzelbickiej zaskakują rozległością skojarzeń, zastosowanych konstrukcji językowych, jak również złożonością zastosowanych strategii, ukazujących działanie mechanizmów opresyjnych. Świat przedstawiony tych wierszy stanowi swego rodzaju labirynt oprowadzający uważnego czytelnika po świecie pełnym ukrytych pułapek i zagrożeń. Podmiot liryczny uwikłany jest w dialektyczną relację ofiary i kata. Motyw ten pojawia się w grupie utworów, takich jak: *Modliszka*, *Jamochłon*, *Pasożyt*, *Pajęczyna*, *Infekcja*, *Wtajemniczenie*, *Trismus*. Każdorazowo podmiot liryczny opisuje sytuację przez pryzmat oceny sił przeciwnika (agresora) względem ofiary i odwrotnie. W wierszach o tytułach odsyłających do świata animalnego podmiot liryczny przyjmuje rolę świadka zdarzeń opresyjnych, które jako bystry obserwator z niemal „chirurgiczną precyzją”⁵ poddaje analizie i ocenie. W przypadku tej grupy tekstów opresja wpisana jest w egzystencję, która zagraża esencji – jak podaje J.P. Sartre. Opresja determinuje w znacznym stopniu postawę podmiotu poznającego. Obserwacja świata przyrody wywołuje lęk o biologicznej proveniencji, powiązany niekiedy ze wstrętem lub obrzydzeniem. Sytuacje zagrożenia opisywane są w sposób pozbawiony emocji dlatego też pojawiają się trudności z faktyczną diagnozą psychologiczną kondycji podmiotu i sytuacji, w jakiej się aktualnie znajduje.

Źródłem opresji stają się przestrzeń, doświadczana przez podmiot liryczny w różnej skali opresyjności. Na pierwszy rzut okaz pojawia się rozróżnienie na dwie zasadnicze przestrzenie generujące opresję, są nimi: świat zewnętrzny (czyli świat przyrody, społeczeństwo) oraz świat wewnętrzny (psychika ludzka oraz ciało jako jego nieunikniona konieczność). Człowiek zmuszony jest przyjąć wobec nich: „określone struktury czynnościowe związane z narzuceniem określonego porządku i sprawdzaniem, jak własna aktywność została zrealizowana”⁶.

³ Określenie użyte przez Zdzisława Falickiego, zob. tegoż, *Psychiatria społeczna*, Warszawa 1975, s. 35.

⁴ Określenie użyte przez Antoniego Kępińskiego, zob. tegoż *Lęk. Zjawisko umotywowane*, cz. 1, Warszawa 1977.

⁵ Określenie zaczerpnięte od Stanisława Barańczaka, stanowiące jednocześnie tytuł tomu poetyckiego tego autora.

⁶ A. Kępiński, *Lęk...*, s. 268.

Zarówno względem środowiska zewnętrznego, jak i wewnętrznego jednostka przyjmuje postawy takie jak: zbliżenie, ucieczka lub walka. W świecie poetyckim Barbary Strzelbickiej środowisko zewnętrzne ujawnia swą obecność poprzez konceptualizacje, takie jak: przestrzeń prywatna (*Buduar*), przestrzeń biologiczna (*Modliszka*), przestrzeń społeczna (*Ciemna strona*). O przestrzeni prywatnej, której figurą staje się buduar, poetka wypowiada się w tych słowach: „[...] jakby nie było innego świata, w którym trzeba wyrywać innym i nie dać odebrać sobie, walka odbywa się na zewnątrz”⁷. Zdawać by się mogło, że buduar stanowi bezpieczny azyl, do którego nie sięga zło świata. Nic bardziej mylnego, bowiem: „grząska otchłań poduszek” też potrafi zagłaskać. Z przestrzenią prywatną wiąże się pamięć, traktowana jako źródło opresji, która ujawnia swą drugą naturę – „dręczycielki” i zarazem przytłaczającego „balastu”. Podmiotowi lirycznemu towarzyszy przy tym odczucie zawłaszczenia, jak w wersach: „pokłady pamięci, bagna wciągające ku zatraceniu, grudki zdarzeń otorbione mitem [...] warstwa po warstwie, latami, butwiejące złoża, gleba dla teraźniejszości”⁸. Pojawia się ciąg asocjacyjny: jaskinia, bagna, butwiejące złoża, wyrobiska. Są to określenia o zabarwieniu pejoratywnym, gdyż butwiejące złoża, o których mowa, sygnują proces fermentacji, polegającej na utlenieniu pamięci poprzez jej przypomnieniowy charakter. Niemniej w tym przypadku „ferment” nie jest twórczy, mamy raczej do czynienia z rozkładem, który ujawnia swe destrukcyjne moce. Dodatkowo fermentacja, jako proces uwalniający trujące substancje, zatruwa pamięć, nic dziwnego zatem, że podmiot liryczny dąży do wyzwolenie się spod działania czynników opresyjnych.

Opresyjny charakter ujawnia również przestrzeń biologiczna, rozumiana jako świat przyrody uwikłany w bezwzględne prawa walki o byt. Obecne w świecie przyrody odwieczne prawa walki o terytorium i zdobycze przenikają w rzeczywistość społeczną, czego egzemplifikacją stają się relacje międzyludzkie, gdzie znajduje zastosowanie zasada *homo homini lupus est* (Thomas Hobbes). Poetka porównuje walkę o przestrzeń (będącą synonimem władzy, zawłaszczenia) w tych dwóch wymiarach rzeczywistości i dostrzega pewne paralele. I tak na przykład jamochłon: „przelewając się, zawłaszcza przestrzeń [...], zastyga w bezruchu, zajęty wchłanianiem, treści wcześniej przerobionych, dostępnych”⁹. Sytuacja wygląda podobnie w wierszu *Pasożyt*, nienasycenie objawia się w formie zbrutalizowanej, „głuchej na protest”, instynkt przetrwania łamie wszystkie przeszkody, nie zważa na nic. W wierszu *Pajęczyna* poetka zastosowała interesującą strategię deskrypcji poprzez wyzyskanie obrazowania i sposobu budowania nastroju, przypominającą zasadę organizującą wiersz Herberta *Apollo i Marsjasz*. Ukazany w wierszu krzyk, jako dostrzegalny akustycznie nośnik opresji, podlega w swej bezsilności materializacji poprzez niespotykane wzmożenie

⁷ *Buduar*, w. 1–8, [w:] B. Strzelbicka, *Dojrzewanie*, Częstochowa 2011, s. 23.

⁸ *Jaskinia*, w. 1–5, 9–12, [w:] tamże, s. 10.

⁹ *Jamochłon*, w. 9–12, [w:] tamże, s. 27.

konkretności. Tym samym ból jako sygnał obronny ustroju komunikuje opresję poprzez fizyczny nośnik, jakim są łzy. Cierpienie sprawia, że byt odmienia swą strukturę, traci pierwotne właściwości, co wzmacnia poczucie zagrożenia u podmiotu. Można w tym utworze zaobserwować, ciekawą z punktu widzenia wyobraźni opresyjnej, strategię rozróżnienia bólu i lęku. Lęk pojawia się, gdy jeszcze do bezpośredniego zetknięcia z ustrojem nie doszło, ból występuje, gdy zagrożenie styka się z ustrojem w znaczeniu somatycznym i dochodzi do jego uszkodzenia, czego ilustracją staje się pajęczyna pęknięta w samym środku splotu. Występuje tutaj interesująca strategia przeniesienia funkcji odczuciowej z samoświadomości podmiotu na realia przyrodnicze, doskonale ilustrujące jego stan ducha. Krzyk jako czynnik opresjopochodny uległ momentalnej materializacji, a jego słone krople wypaliły trawę.

Istotną cechą świata przyrodniczego ukazanego w tej poezji jest ekspansja, dzieje się tak, ponieważ: „[...] każda żywa istota dąży do powiększenia swej przestrzeni życiowej, gdyż to jest warunkiem jej egzystencji. Ekspansja natomiast staje się możliwa [...] przy przyjęciu postawy «do» otoczenia, która z kolei podnosi dynamikę życiową każdego żywego ustroju”¹⁰. Przestrzeń społeczna stanowi u Strzelbickiej, podobnie jak świat przyrodniczy, terytorium walki o byt, w którym człowiek jako *animal social* aktualizuje swe możliwości ekspansji. Klimat rozważań dotyczących opisu przestrzeni społecznej doskonale oddają wiersze: *Matki i córki* (pułapki wdzięczności, winy i żalu) czy *Infekcja* (bliski kontakt porównany został tutaj do braku odporności). Społeczeństwo natomiast wyobrażone zostało przez poetkę jako anonimowa zbiorowość, która: „[...] trenuje jednostronność, ćwiczy mięśnie uśmiechu [...] eliminuje inne wyrazy twarzy”¹¹. Ekspansja odbywa się, gdy przestrzeń własna rozszerza się, zawłaszczając przestrzeń wspólną (społeczną), zawęża się zaś, gdy podmiot dokonuje introspekcji, ucieka ze świata rzeczywistości w sferę abstrakcyjnych rozważań. Przestrzeń wspólna zmusza człowieka do wyjścia poza swe granice. Istnieją dwa zasadnicze „[...] sposoby poruszania się w przestrzeni wspólnej: sposób otwarty i opancerzony”¹². W pierwszym ujęciu jednostka rozbija granice oddzielającą ją od świata zewnętrznego i wchodzi w wir życia, w drugim natomiast zamyka się w sobie, innymi słowy – „opancerza się”. Przestrzeń wspólna wydaje się człowiekowi za ciasną, czuje się w niej skrępowany, osaczony, podnosi się poziom opresji i chęć zmiany położenia w celu zminimalizowania jej negatywnego oddziaływania. Pod wpływem „zwierciadła społecznego” zmienia się układ samokontroli, staje się bardziej dynamiczny. System społeczny w tym rozumieniu stanowi mechanizm kontroli (a zatem opresji), ograniczający jednostkę systemem nakazów i zakazów, które tłumią i wzmacniają lęk przed utratą indywidualności.

¹⁰ A. Kępiński, *Lęk*, s. 141.

¹¹ *Ciemna strona*, w. 3–4, 6–7, [w:] B. Strzelbicka, *Dojrzewanie*, s. 21.

¹² Tamże.

Analizując postawę podmiotu lirycznego względem wskazanych konceptualizacji przestrzeni, stwierdzić należy, że są one silnie opresyjne z uwagi na poczucie zagrożenia, które wzmacnia się, podlegając generalizacji, jak w wierszach *Pajęczyna*, *Wołanie*. Przestrzeń „zagrożenia” staje się w tej perspektywie czynnikiem opresyjnym¹³, wywołującym dezintegrację podmiotu. Wskazane konceptualizacje przestrzeni „zagrożenia”, ich układ, przejście od przestrzeni prywatnej, poprzez i biologiczną, do przestrzeni społecznej ukazuje paradoksalnie kierunek obniżania się poziomu opresyjności w odczuciu podmiotu tych wierszy. Względem przestrzeni biologicznej podmiot liryczny zachowuje dystans, przestrzeń społeczną traktuje jako obszar, w którym poziom kontroli wzmacnia podjęcie interakcji z otoczeniem, natomiast własny pokój sygnowany przez buduar czy też pokój dziecienny okazuje się najbardziej opresyjnym miejscem. Dzieje się tak, ponieważ w przestrzeni tej zapętla się czas, jak stwierdza poetka, który powoduje, że do świata lirycznego wkracza żywioł przeszłości, który uświadamia podmiotowi podniesienie poziomu samokontroli: „[...] sprawdzam klatka po klatce jak zostałam zarażona winą”¹⁴. W ujęciu tym lęk zacieśnia ludzką czasoprzestrzeń, a człowiek czuje się przytłoczony i osaczony. Sytuacja zagrożenia promieniuje, zataczając coraz szersze kręgi. Dodatkowo poetka zastosowała w swych wierszach strategię poszerzania i zawężania przestrzeni. W zależności od przyjętej perspektywy opisu podmiot liryczny dokonuje ekspansji albo wycofuje się we własne wnętrze. Dialektyka tych dwóch elementów wzmacnia lub osłabia opresyjność obecną w świecie przedstawionym tych wierszy.

W wierszach Barbary Strzelbickiej sytuacja liryczna jest dość niejednoznaczna, gdyż podmiot liryczny uwikłany jest w swoistą dialektykę walki (agresji utożsamionej z postawą aktywną podmiotu wobec świata) oraz ucieczki (regresji będącej synonimem wycofywania się). Opresyjność obniża się, gdy podmiot liryczny wykazuje postawę aktywną, uruchamia struktury czynnościowe względem otaczającego go świata, brak aktywności natomiast powoduje zwiększenie jej poziomu, o czym pisze Antoni Kępiński w tych słowach: „wszelka aktywność zmniejsza nasilenie lęku, a brak aktywności je powiększa”¹⁵. Doskonałą tego ilustracją jest grupa utworów, które już na poziomie tytułów wykazują charakter czynnościowy, są to takie utwory, jak: *Całopalenie*, *Dojrzewanie*, *Wtajemniczenie*, *Wołanie*, *Doskonalenie*, *Przystosowanie*. Czynności te mają charakter procesualny, determinują wzrost świadomościowy podmiotu. We wskazanej grupie tekstów poetka głosi filozofię czynu: „nie czekaj aż skruszeje sumienie kata, nie szukaj współczucia, poczuj siłę płynącą z gniewu”¹⁶. Gniew ukazany został w tej perspektywie jako czynnik reaktywny, wyzwalaający agresję podmiotu lirycznego. Ta z kolei sygnuje postawę aktywną, utożsamioną z podjęciem

¹³ Określenie użyte przez Antoniego Kępińskiego, zob. tegoż, *Lęk...*

¹⁴ *Pokój dziecienny*, w. 26–29, B. Strzelbicka, *Dojrzewanie*, s. 33.

¹⁵ A. Kępiński, *Lęk...*, s. 63.

¹⁶ *Wtajemniczenie*, w. 12–13, 19–20, [w:] B. Strzelbicka, *Dojrzewanie*, s. 41.

walki z przeciwnikiem w sytuacji opresyjnej. Z podobnym procesem mamy do czynienia w utworze *Egzekucja*, w którym podmiot podejmując walkę, wyzwala się spod panowania opresji, gdzie: „[...] podwyższona dynamika życiowa osłabia układ samokontroli, a obniżona go zwykle podwyższa”¹⁷. Z mechanizmami kontroli wiąże się przeświadczenie o opresyjnym charakterze przestrzeni społecznej, która stale ocenia wszelkie działania społeczne jednostek, sprawiając, że podmiot przyjmuje postawę wycofania się (regresji), jak w wierszach: *Pajęczyna*, *Wołanie*, *Rzeka czy Podwójność*. Inercja ukazana została w tej perspektywie poprzez klaustrofobiczne obrazowanie sytuacji lirycznych, ilustrujących załamanie podmiotu, wyrażone poprzez chęć ucieczki. Przy czym ucieczka będzie w tym ujęciu rozumiana jako chęć zmiany położenia, które poprzez podniesiony wskaźnik opresyjności wzmacnia w podmiocie lirycznym wewnętrzny imperatyw wycofania się ze świata zewnętrznego ku własnemu wnętrzu, z którym radzi sobie znacznie lepiej niż z przestrzenią zewnętrzną, bez względu na skalę jej opresyjności.

Z opresyjnością mamy również do czynienia w tej poezji na poziomie języka. Słowa wypowiedziane autonomizują się, wypaczają intencje adresata, osaczają zobowiązaniami. W jednym z wierszy podmiot liryczny stwierdza: „osaczyły mnie zmuszają do działania bo powiedziałam mówiłam przecież obiecałam [...]”¹⁸. Autorka zbioru określa słowa mianem swoich wrogów, gdyż nie może na powrót wcielić ich do słownika, czuje się zniewolona przez własne opowieści, bezradna wobec obserwowanego naocznie procesu ich wyrodnienia i karykaturyzacji. Ostatecznie wyraża konstatację, że: „[...] nienazwane jest mniej wyraziste i wieloznaczne nazwane zyskuje tożsamość rośnie i wkrótce zaczyna nade mną panować”¹⁹. Niekiedy element opresji pojawia się już na poziomie tytułu: *Egzekucja*, *Modliszka*, *Pasożyt*, *Pajęczyna*, *Infekcja*, *Rzeźnia*, *Wołanie*, *Atrofia*, *Nienawiść*. Ponadto można w tym zbiorze poetyckim wskazać typy opresji językowej, zlokalizowane wokół pól semantycznych skoncentrowanych wokół centralnej kategorii, jaką jest w tej poezji „wyobraźnia opresyjna”. Pierwsze pole znaczeniowo-asocjacyjne tworzą wyrażenia językowe dotyczące wyobraźni klaustrofobicznej podmiotu, drugie – symbolika represji i zbrodni, trzecie – ekspansji. Pierwsze pole semantyczne organizują takie określenia, jak: pancierz, pułapka, walizeczka (*Zegarek*), bagno wciągające ku zatraceniu (*Jaskinia*), pokój dziecinny. Drugą grupę tworzą rzeczowniki, tj. kij (*Przypowieść o utracie*), szafot (*Tancerka*), pętla, sznur (*Podróż sentymentalna*), wyrok, wina, stos (*Całopalenie*), nóż (*Brak*), amputacja (*Rzeźnia*). Trzecie pole semantyczne tworzy grupa czasownikowa, oznaczająca takie czynności, jak: rozrastanie się, pęcznienie, bluzganie jadem toksyn, wchłanianie, zawłaszczanie, pączkowanie, rozpychanie się, nienasycenie, zaciskanie szczęk, oraz rzeczowniki gangrena

¹⁷ A. Kępiński, *Lęk...*, s. 72.

¹⁸ *Słowa*, w. 1–6, [w:] B. Strzelbicka, *Dojrzewanie*, s. 7.

¹⁹ Tamże, w. 15–20.

i infekcja, wyrażające ekspansje ogniska chorobotwórczego. Niezwykle ciekawym słowem-kluczem stale obecnym w tej poezji jest „pączkowanie”, a zatem proces, którego obserwatorem staje się podmiot liryczny. Jego znaczenie nie odbiega od biologicznego rozumienia terminu, będącego synonimem klonowania, i określa fragmentację organizmu macierzystego w odniesieniu do socjologicznej sfery egzystencji. Lęk przed „inwazją” przybierającą znamiona „infekcji społecznej” posiada silną determinantę motywującą jego zaistnienie. „Pączkowanie”, oznaczające mitotyczne zwielokrotnienie o charakterze bezosobowym, w odczuciu podmiotu lirycznego nie wróży nic dobrego, a jeśli coś wróży, to tylko podniesienie poziomu opresji poprzez skrupulatne i systematyczne zmniejszanie przestrzeni życiowej podmiotu, dla którego wolność i niepodległość duchowa jest tak ważna jak tlen w procesie transpiracji. „Pączkowanie” pojawia się w różnych kontekstach sytuacyjnych, jak choćby w wierszach *Ciemna strona* lub *Matrix*. Biologizm sygnujący podział, mnożenie form wyraża lęk socjologiczny, który: „rozpycha gorset poprawności”²⁰ przed niekontrolowaną ekspansją, przybierającą drapieżne formy zawłaszczania różnych sfer egzystencji. Zawiera się w nim dążenie do pełni, która stanowi formę obrony przed opresyjnością.

Ukazanie przez autorkę mechanizmów opresyjnych powoduje chęć odnalezienia przez podmiot liryczny środków zaradczych, choćby doraźnych, przeciwdziałających destrukcyjnemu działaniu opresji. Najważniejszym z nich jest uświadomiona, będąca wynikiem umotywowanego wyboru, redukcja podmiotu sprzęgnięta z atrofią świata poetyckiego: „zapałam się siebie, redukując kawałek po kawałku, amputowałam cierpienie, w imię miłości”²¹. Ciało kurczy się, zanika, poczucie braku staje się nieodłącznym towarzyszem przemyśleń jednostki, istotnym punktem odniesienia. Redukcjonizm sygnowany przez poetycką atrofię jest strategią nadrzędną zastosowaną w świecie poetyckim Barbary Strzelbickiej, organizującą, mam wrażenie, pozostałe poziomy semantyczne tych wierszy. Redukcji podlega to, co kalekie, niepotrzebne, fizycznie zdeterminowane cierpieniem. Podmiot liryczny w wierszu *Atrofia* mówi o sobie: „[...] z wiekiem kurczę się do właściwych rozmiarów [...] redukuję oczekiwania by zdążyć”²². Redukcja odnosi się również do przedmiotów i naszych oczekiwań, czego doskonałą ilustrację stanowi wiersz *Zegarek*. Procesowi atrofii podlega tutaj walizka, która zostaje zredukowana do myśli o wygnaniu z raju. Tęsknota za pełnią związana jest w tej poezji z akceptacją nieuchronności i przemijania, wyraża się w procesach samouświadamiania podmiotu. Poetka stwierdza: „[...] jako garść prochu, osiągnę stan doskonały”²³, co oznacza, że redukcja kończy się nie tyle z chwilą śmierci, co w momencie całkowitej dematerializacji ciała. Utrata wszystkiego w drodze ku przezroczystości oznacza przezwyciężenie opresji.

²⁰ *Ciemna strona*, w. 11, [w:] tamże, s. 21.

²¹ *Echo*, w. 8–12, [w:] tamże, s. 13.

²² *Atrofia*, w. 1–2, 8–9, [w:] tamże, s. 49.

²³ Tamże, w. 21–23.

Przestrzenne realizacje kategorii opresji ukazane w niniejszym szkicu stanowią sposób poetyckiej rekonstrukcji swoistego modelu wyobraźni, który można określić mianem modelu „wyobraźni opresyjnej”. Wyraża się on najpełniej poprzez dynamikę zmiennych relacji osobowo-przestrzennych zanalizowanych na podstawie poszczególnych wierszy. Model ten ukazywany jest w różnej skali, biorąc pod uwagę rosnący i malejący wskaźnik opresyjności świata przedstawionego. Krańcowymi realizacjami tego wyobrażenia stają się w tej poezji: perspektywa makroskali ukazana jako przestrzeń społeczna, jak również perspektywa mikroskali traktowana jako przestrzeń obserwacji bezpośredniej rejestrującej ledwo dostrzegalne ślady opresyjności, takie jak choćby „pęknięta pajęczyna”. Dzięki wskazanym kategoriom, które posłużyły jako klucze interpretacyjne do opisanía wskazanych aspektów „wyobraźni opresyjnej”, możliwa stała się próba uchwycenia i zarazem zdiagnozowania istotnych cech tego typu wyobraźni, zarówno na poziomie językowym, jak i semantycznym. Interesującą strategią poznawczą, której uważny czytelnik staje się świadkiem, jest „przepracowanie”, a nawet „przemiażdżenie” kategorii opresji. Wiąże się ono z procesem uświadamiania sobie przez czytelnika kierunku rozważań konsekwentnie realizowanego przez podmiot liryczny tych wierszy. Obserwujemy bowiem ciekawą strategię, której kierunek wiedzie nas od ukazania zjawiska, poprzez emblematyczne reprezentacje, proces ulegania opresyjności, wzmaganie się tejże, które stanowi moment kulminacyjny (krytycznego przewartościowania) rozważań zawartych w zbiorze, aż do zmiany układu sił powiązanej z wyzwaniem się podmiotu spod panowania opresyjnej kultury dzięki dogłębnej analizie jej mechanizmów. Wyzwalanie się dokonywane jest dzięki atrofii sprzęgniętej z redukcją i staje się antidotum na lęki i niepokoje, których doświadcza podmiot tych wierszy. Powołując się na słowa Antoniego Kepińskiego, warto podkreślić istotną intencję niniejszego szkicu, która wyraża się najpełniej w stwierdzeniu: „[...] lęk i opresja są w jakimś stopniu «solą» naszych przeżyć, bez nich życie nie miałoby swego smaku, pokonując bowiem lęk i opresję, co jest konieczne, by rozszerzyć swą przestrzeń życiową – doznajemy uczucia zadowolenia, że my jesteśmy zwycięzcami, a nie otaczający nas świat”²⁴.

²⁴ A. Kepiński, *Lęk...*, s. 270.

Abstract

Spatial Implementations of the Category of Oppression as a Strategy of Poetic Reconstruction of the „Oppressive Imagination” Model as Exemplified by Barbara Strzelbicka’s Poems

Spatial implementations of the category of oppression presented in the paper constitute a strategy of the poetic reconstruction of the “oppressive imagination” model. It is expressed most fully by the dynamics of changing personal and spatial relationships shown in the poems by Barbara Strzelbicka. The author of the poetry collection presented the portrayed reality in different scale of oppressiveness, which can be seen in the analysis of three conceptualizations of space, namely private, biological and social space. In this perspective, the private space appears to be the most oppressive and the social space the least. In this poetry an interesting strategy is to be found, implemented by the lyrical subject, where the reader’s thoughts are led from presentation of the phenomenon of oppressiveness, through emblematic representations, the process of surrendering to oppressiveness, its escalation in the view of the lyrical subject, to setting themselves free from the power of the oppressive culture thanks to atrophy coupled to reduction, leading in consequence to subduing the element of oppressiveness experienced by the lyrical subject.

Monika KOSTASZUK-ROMANOWSKA
Uniwersytet w Białymstoku

Polska współczesna krytyka teatralna – próba diagnozy

Krytyka teatralna w przestrzeni krytyki artystycznej, tym bardziej w konfrontacji z krytyką literacką, ujawnia swoją szczególną pozycję. Wynika ona przede wszystkim ze swoistości samego przedmiotu – dzieła teatralnego. Jego ulotny charakter – przypisany zdarzeniu, którego przebieg wyznaczają nieprzekraczalne granice *hic et nunc* konkretnego przedstawienia – sprawia, że każdy krytyczny opis owego zdarzenia realizuje, nieobecna w krytyce literackiej, funkcję dokumentacyjną. Na funkcję tę zwracała już uwagę Stefania Skwarczyńska, wyprowadzając z jej rozpoznania dość radykalną tezę o szczególnej powinności recenzji jako gatunku publicystycznego wobec całej dziedziny nauki o teatrze:

A więc recenzja teatralna uzyskuje w naszych oczach – z racji samej natury sztuki teatralnej – drugie oblicze: przynależnego dla świata nauki o teatrze – d o k u m e n t u. Równa się to jej zobowiązaniu do s ł u ż b y nauce o teatrze, teraźniejszej i przyszłej¹.

Zobowiązanie dokumentacyjne jest nie tylko zewnętrzną funkcją tekstu – staje się również istotnym elementem hierarchizującym zawarte w nim treści, zorientowane, jak twierdziła badaczka, nie wyłącznie na ocenę, ale przede wszystkim również na opis, możliwie „fachową” (naukowo rzetelną) obserwację:

W konsekwencji spośród form podawczych na pierwsze miejsce wysuwają się orzeczenia stwierdzające fakty i stany rzeczy dostrzeżone w „analitycznym” spojrzeniu na dzieło; elementy opisowe zdążają ku pełniejszemu opisowi, charakterystyka, zwłaszcza rodzajowa, dopełnia opis².

¹ S. Skwarczyńska, *Swoisty status recenzji teatralnej*, [w:] *Wokół teorii i historii krytyki teatralnej*, red. E. Udalska, Kraków 1979, s. 45.

² Tamże, s. 47.

Postulat rzetelności opisu wskazuje na szczególny status nie tylko recenzji, ale też samego recenzenta teatralnego, zobligowanego w sposób podwójny do odpowiedzialności za wartość przekazywanej relacji – odpowiedzialności wyznaczanej etyką zawodową, poszerzoną, zgodnie z propozycją Skwarczyńskiej, o etykę badacza:

A że poprawność ustaleń dokumentacyjnych w recenzji teatralnej nie jest dla nauki o sztuce teatralnej – zwłaszcza późniejszej – sprawdzalna, nad odpowiedzialnością recenzenta teatralnego za jego słowo szczególnie musi czuwać jego e t y k a z a w o - d o w a. Jest to etyka swoista, bo wiąże w sobie obowiązującą etykę recenzentów każdej ze sztuk z etyką badacza³.

Mamy tu do czynienia z ciekawym paradoksem – istotę krytyki teatralnej definiuje powinność dokumentowania dzieła, która wyznacza zadanie, wydawałoby się, praktycznie niewykonalne. Recenzja przedstawienia pozostaje oczywiście jakąś formą jego zapisu i takie są, przynajmniej w potocznej lekturze, wyrażane wobec niej oczekiwania. Ale przecież jako relacja dotyczy jednostkowego aktu percepcyjnego – odnoszącego się do niepowtarzalnego doświadczenia tego konkretnego spektaklu. Jako dokumentacja takiego doświadczenia staje się więc z konieczności zapisem, po pierwsze, subiektywnym, a po drugie – wybiórczym, co w znaczącym stopniu relatywizuje, choć z pewnością nie znosi całkowicie, wspomnianą wartość dokumentacyjną.

Słabości te w jakimś stopniu rekompensuje jeszcze jedna, przywoływana w teorii, właściwa krytyce teatralnej cecha. Recenzent jest świadkiem, a recenzja świadectwem lektury przeżycia o charakterze jednak zbiorowym. Autor recenzji doświadcza wydarzenia artystycznego, które z założenia ma wymiar wspólnotowy i w takich okolicznościach się spełnia. Recenzent nie tylko więc rejestruje własne subiektywne odczucia, ale też zyskuje unikatową szansę „zdokumentowania” (cudysłów wydaje się tu konieczny) odbioru przedstawienia przez zgromadzoną na nim publiczność. Na tę, może już nie tyle powinność, co szczególnie wartość recenzji teatralnej zwracał uwagę Sławomir Świontek, który podkreślał, że właśnie dla badań nad teatrem recenzencka relacja ma znaczenie szczególne. Jest bowiem „dokumentem zachowań znaczeniowótórczych odbiorców przedstawienia”⁴, a zatem cennym świadectwem społecznego kontekstu dzieła teatralnego, który wraz z nim przemija, co wyklucza możliwość podjętej po czasie rekonstrukcji. Jedynie recenzja teatralna, przekonuje Świontek, daje szansę odniesienia się do tego „kodu kulturowego”, w jakim spektakl funkcjonował i w jakim był odbierany, a więc jaki wyznaczał „sensy tekstu teatralnego” w czasie rzeczywistym⁵.

³ Tamże.

⁴ S. Świontek, *Pragmatyka krytyki teatralnej*, [w:] *Wokół teorii i historii krytyki teatralnej*, s. 64.

⁵ Tamże.

Klasyczne już teksty Skwarczyńskiej i Świontka wskazują perspektywę poznawczą właściwie nieobecną w bieżącej produkcji krytycznoteatralnej – przypominają, że to właśnie recenzja teatralna ma szansę zmaterializować przedmiot późniejszych badań historyków teatru, czyli samo przemijające dzieło teatralne i jeszcze bardziej naznaczony przemijalnością przebieg jego odbioru. Współczesne ustalenia teoretyczne jedynie potwierdzają to podstawowe rozpoznanie – krytyka teatralna bardziej niż jakakolwiek inna dziedzina krytyki artystycznej jest temporalnie przypisana do swego obiektu. Jest wręcz – jak to ujęła Eleonora Udalska – składnikiem teatralnego artefaktu: „Stanowi jego komponent oraz element przestrzeni procesu historycznego, w którym przedstawienie teatralne istniało faktycznie i potencjalnie w odbiorze widowni”⁶.

Stwierdzenie, iż każdy krytyczny opis przedstawienia przynależy z definicji do świata dzieła teatralnego, bo to dzieło „na zewnątrz” reprezentuje, wydaje się oczywiste. Można z niego jednak wyprowadzić dalej idące i już mniej oczywiste wnioski. Na teatralny mikrokosmos składa się przecież nie tylko samo dzieło (i jego twórcy), ale przede wszystkim przywołana przez Świontka sensotwórcza aktywność odbiorców spektaklu, która ów spektakl jako zdarzenie artystyczne faktycznie ustanawia. Obecność krytyki teatralnej w owym mikrokosmosie i jej udział w tak rozumianym procesie stawania się dzieła teatralnego polegałaby więc nie wyłącznie na artykułowaniu indywidualnej jego lektury, ale także na reprezentowaniu jego lektury zbiorowej. Krytyk jest, zauważa Udalska, „jednym z odbiorców teatru”, ale to odbiorca szczególny, bo „wypowiada swój sąd i utrwala go na piśmie w imieniu grupy widzów”⁷. Publiczność teatralna jako kategoria opisująca pewną potencjalność (zbiór ludzi chodzących do teatru) – w przeciwieństwie do publiczności literackiej – ma swój odpowiednik w pojęciu widowni nazywającym, konkretny tym razem, zbiór jednostek przeobrażonych w uczestników danego spektaklu⁸. Krytyk teatralny relacjonujący przebieg tego konkretnego (wspólnego) doświadczenia występuje jako ich głos, przedstawiciel. „Krytyka teatralna – podkreśla Udalska – integralnie złączona z tym aktem zbiorowym, w rzeczywistości nie może wydostać się spod presji publiczności”⁹. Oczywiście zdarzają się krytycy indywidualiści, kierujący się przede wszystkim własnym gustem, ale – jak stwierdza badaczka – jedynie ci, którzy „potrafią wy-czuć rytm reakcji publiczności, są krytykami wywierającymi najwyższy wpływ na współczesność”¹⁰.

O ile w odniesieniu do relacji krytyk–widownia można mówić o powinności reprezentowania opinii widzów, o tyle w opisie relacji krytyk–publiczność nale-

⁶ E. Udalska, *Krytyka teatralna. Rozważania i analizy*, Katowice 2000, s. 20.

⁷ Tamże.

⁸ Problem rozróżnienia pojęć omawia m.in. Emilia Zimnica-Kuzioła. Zob. tejże, *Światła na widownię*, Łódź 2003, s. 47.

⁹ E. Udalska, *Krytyka teatralna...*, s. 14.

¹⁰ Tamże.

żałoby raczej zastosować formułę inicjowania zbiorowej lektury dzieła teatralnego. Krytyka teatralna bowiem nie tylko tę lekturę reprezentuje i wyraża, ale również uruchamia i zapośrednicza. Już nie konkretna realizacja (pojedyncze przedstawienie), ale sam spektakl (dzieło jego twórców) zostaje – jako wielowymiarowy, obudowany dodatkowymi kontekstami problem – wprowadzony do społecznego dyskursu.

Krytyka teatralna – zauważa Udalska – pozwala przede wszystkim widzieć świat teatru w wymiarze stylów odbioru spektaklu teatralnego, w mechanizmach jego uwarunkowań i ograniczeń, w sporach o jego charakter, a także rangę w kulturze¹¹.

Krytyka teatralna – w tym wypadku podobnie jak krytyka literacka – włącza dzieło sceniczne w obieg publiczny, pozwala mu w nim zaistnieć. Ale jej rola nie wyczerpuje się w utrwalaniu i objaśnianiu wydarzenia scenicznego. Polega także, a może przede wszystkim, na określeniu jego ułożenia w szerszym kontekście pozateatralnej rzeczywistości, a co za tym idzie – na skonfrontowaniu ideowych i artystycznych propozycji jego twórców ze społecznymi oczekiwaniami i potrzebami.

Z teoretycznych rozważań nad statusem i społeczną rolą krytyki teatralnej wynika całe spektrum zagadnień pozwalających zorientować diagnozę jej aktualnej kondycji. Należą do nich m.in. wspomniane tu już kwestie: współczesne pojmowanie funkcji recenzji teatralnej (w tym jej powinności dokumentacyjnej), dopuszczalna skala subiektywizmu w ocenie dzieła teatralnego, włączanie do recenzjonckiej relacji „głosu” widowni (i sposób jego rozumienia), tryb aktualizowania kulturowego kodu przedstawienia, zasady opiniowania jego artystycznych i ideowych dokonań oraz określania jego roli w bieżącym pozateatralnym dyskursie.

Tematów podsuwanych przez teoretyków krytyki teatralnej można wymienić wiele. Problemem jest jednak brak jednolitego systemu kryteriów umożliwiających jej ocenę, do wypracowania których ustalenia teoretyczne na ogół nie prowadzą. Przyczyna wydaje się oczywista. Nie istnieje uniwersalny (wzorcowy) model recenzji teatralnej. Jej formuła zmienia się równie szybko, jak szybko zmieniają się artystyczne trendy i mody oraz tematyczne i ideowe wybory teatralnych twórców. W tej sytuacji warto docenić fakt, że dyskusję na temat kondycji współczesnej krytyki teatralnej niejednokrotnie inicjują sami krytycy. Klasyczna formuła prawna *nemo iudex in causa sua* ma zapewne zastosowanie również w tym przypadku, jednak autorozpoznanie samego środowiska daje możliwość sformułowania kluczowych przy podejmowaniu próby diagnozy kwestii.

Publiczna debata nad kondycją polskiej krytyki teatralnej odbyła się na łamach „Tygodnika Powszechnego” i „Dziennika” parę lat temu, ale jej rozpoznania pozostają wciąż aktualne. Wystarczy przywołać tytuły opublikowanych w ramach tej debaty wypowiedzi krytyków o krytyce i innych krytykach, by zorientować się w sytuacji branży. Zacytuję tylko kilka najbardziej wyrazistych:

¹¹ Tamże, s. 15.

*Krytycy bez zasad; To kryzys krytyki, nie teatru; Nowa republika spłyciarzy; Krytycy modlą się do lustra; Krytycy w sosie własnym; Krytyka teatralna zanika; Krytycy promują koleśków; Niebieskookie Jadwisie ferują wyroki na teatr; Gra znaczonymi kartami*¹².

Można optymistycznie przyjąć, że w środowisku dokonuje się dziś bardzo obiecujący proces samooczyszczania. Albo mniej optymistycznie uznać, że w środowisku wrze, a wszystkie nasilające się od lat tendencje zostały wreszcie publicznie ujawnione i w sposób niekiedy bardzo mocny i jednoznaczny nazwane. Spróbujmy je zatem w pewnym porządku omówić.

Zjawisko, które należałoby rozpoznać jako pierwsze, to silna polaryzacja środowiska – wyrazisty podział, jak to określił Tomasz Plata, na „postępowców i rewolucjonistów”¹³. Przeobrażenia, którym podlegał polski teatr w ostatnich latach, postawiły krytyków przed pytaniem: popierać i promować, czy też odrzucać i piętnować ideową i artystyczną rewolucję inscenizacyjną, która dokonała się m.in. za sprawą nieuniknionej zmiany generacyjnej reżyserów teatralnych. Mówiąc w wielkim skrócie, naprzeciw siebie stanęły dwa obozy. Ten pierwszy to obóz krytyków zafascynowanych teatrem „bieżącej aktualności”, teatrem wrażliwym społecznie i politycznie, teatrem tzw. „doraźnej interwencji”, któremu obce jest obyczajowe tabu i który często sięga po estetyczne eksperymenty rodem z formatów kultury masowej, który chce się podobać widzowi, także za cenę efektownych, by nie powiedzieć efekciarskich, chwytów scenicznych. Z kolei obóz tradycjonalistów broni teatru refleksyjnego, nieodcinającego się od tradycji, o wysokich standardach artystycznych i etycznych (choć jak przyznaje wspomniany krytyk: „niektórym tradycjonalistom chodzi po prostu o to, by aktorzy mówili głośno i wyraźnie, a co najważniejsze – nie zdejmowali spodni”¹⁴).

Nie sposób nie dostrzec faktu, iż wspomniana polaryzacja jest w branżowej mikroskali wypadkową procesu, który w ostatnich latach dotknął całe społeczeństwo i przestrzeń publicznego dyskursu. Dwie grupy krytyków okopały się w zorientowanych modernizacyjnie lub zachowawczo środowiskach, które można powiązać z konkretnymi tytułami prasowymi. „Krytyka teatralna – zauważa Tomasz Mościcki – jest bowiem zideologizowana jak za najlepszych czasów socrealizmu”¹⁵. A najważniejszym przejawem ideologicznej radykalizacji jest dziś

¹² Tytuły pochodzą z artykułów: T. Mościcki, *Krytycy bez zasad*, źródło: <http://kultura.dziennik.pl/artykuly/216224,krytycy-bez-zasad.html> [stan z 10.08.2014]; Ł. Drewniak, *To kryzys krytyki, nie teatru*, „Dziennik” 2007, nr 154; E. Baniewicz, *Nowa republika spłyciarzy*, „Dziennik” 2007, nr 153; J. Wakar, *Krytycy modlą się do lustra*, „Dziennik” 2007, nr 156; T. Stawiszyński, *Krytycy w sosie własnym*, „Dziennik” 2007, nr 161; J. Majcherek, *Krytyka teatralna zanika*, „Dziennik” 2007, nr 159; E. Morawiec, *Krytycy promują koleśków*, „Dziennik” 2007, nr 164; B. Osterloff, *Niebieskookie Jadwisie ferują wyroki na teatr*, „Dziennik” 2007, nr 182; T. Plata, *Gra znaczonymi kartami*, „Dziennik” 2007, nr 187.

¹³ T. Plata, *Gra znaczonymi kartami*.

¹⁴ Tamże.

¹⁵ T. Mościcki, *Krytycy bez zasad*.

nie tylko brak chęci do dialogu, lecz ortodoksyjność ferowanych przez konfrontujące się środowiska opinii.

Recenzenckie teksty – podkreśla Plata – ustawiano pod klarowne tezy – tak by nie kłóciły się z wcześniejszymi wyborami ideologicznymi. Krytyka proponowała raczej raporty z pola boju niż nieuprzedzony opis sytuacji. Nasza wiedza o polskim teatrze niezbyt od tego rosła¹⁶.

Determinowane przez przyjętą postawę programową odczytywanie spektakli ma swoje konsekwencje – skutkuje przewidywalnym doborem chwalonych i krytykowanych realizacji oraz ograniczonym repertuarem ich interpretacji i ocen. Co ciekawe, wyraźnie wytyczona linia demarkacyjna niekoniecznie musi odnosić się do samych twórców, co zresztą tym bardziej poddaje w wątpliwość sens wprowadzania takich podziałów i wartość formułowanych na ich podstawie opinii. Krytyk przywołuje tu przykład reżysera Jana Klaty, którego spektakle doświadczyły równoległej aneksji przez przedstawicieli dwu przeciwnych opcji:

Po wczesnych spektaklach reżyser został niejako zawłaszczony przez rewolucjonistów. *Lochy Watykanu* lub *Nakręcana pomarańcza* były dostatecznie odważne pod względem stylistycznym i dostatecznie śmiało wchodziły w sferę publiczną, by postępowcy mogli dopisać do nich własne wyznanie wiary. Lecz szybko obudzili się również konserwatyści. Twórca w kilku wywiadach zadeklarował swe przywiązanie do tradycyjnych wartości (rodzina, religia, naród) – i tyle starczyło, by w jego przedstawieniach dostrzec wymiar antymodernistyczny i moralizatorski¹⁷.

Jednak najbardziej niepokojącą konsekwencją środowiskowych podziałów jest – i trudno tu z rozpoznaniem Platy się nie zgodzić – brak otwartości na zjawiska teatralne niezgodne z założonymi preferencjami. Nie należy wymagać od krytyków „ideologicznej niewinności”, powinno się jednak oczekiwać wyjścia poza kanalizujący refleksję o teatrze paradygmat „akceptacji lub odrzucenia”¹⁸ na rzecz sumiennego namysłu właśnie nad tymi spektaklami, które do ugruntowanych przekonań zdeklarowanego recenzenta nie przystają.

Interesującą, i co ważniejsze nieodosobnioną, wypowiedź Platy można zatem odczytać jako wołanie o krytykę „zrównoważoną”, może nie obojętną, ale merytoryczną, dostrzegającą te obszary współczesnego życia teatralnego, które zaprogramowanej ideologicznie lekturze uykają, które się w niej nie mieszczą, bo do jej kryteriów nie pasują.

Ze zjawiskiem polaryzacji łączy się rozpoznanie kolejne: niektórzy krytycy przyjęli na siebie rolę aktywnego promowania wybranych twórców i modeli uprawiania teatru. Właściwie nie ma w tym nic naganego: prawem i obowiązkiem krytyka jest przecież subiektywne ocenianie i nagłaśnianie wartościowych, w jego opinii, dzieł. Tak więc nie byłoby w tym nic naganego, gdyby nie fakt,

¹⁶ T. Plata, *Gra znaczonymi kartami*.

¹⁷ Tamże.

¹⁸ Tamże.

że ów proceder przez samych krytyków jest dziś często postrzegany jako niezbyt szlachetne i w dodatku coraz bardziej jawne „lanserstwo”. „Krytycy promują koleśków” – podkreśla w tytule swego tekstu Elżbieta Morawiec¹⁹. I nie jest to jedyna, utrzymana w tym duchu, refleksja.

Polską krytyką teatralną – stwierdza Mościcki – nie kieruje bowiem od lat zasada bezstronnej oceny tego, co pokazuje się na scenach – lecz polityka kulturalna prowadzona przez część środowiska, które w ten sposób na siłę pragnie zapewnić sobie trwałe miejsce w historii polskiego teatru. [...] Krytyka teatralna – a przynajmniej pewna jej część – zaczyna przypominać dużą agencję public relations²⁰.

„Polityka kulturalna” i „agencja public relations” to autorskie, nie da się ukryć – bardzo obrazowe, metafory Mościckiego. Obok nich w wypowiedziach dyskutantów najczęściej pojawia się nieco bardziej neutralny termin „krytyka towarzysząca”. Jego objaśnienie można znaleźć w artykule Jacka Sieradzkiego *Popyt na niezadowolenie*. Ten popularny dziś „podgatunek” krytyki polega na świadomym odstąpieniu od obiektywnej, zdyscyplinowanej lektury spektaklu:

Krytyk nie ukrywa sympatii do konkretnych, wybranych artystów, grup lub generacji. Raczej prezentuje niż weryfikuje ich prace, kodyfikuje podstawowe wyróżniki, podsuwa myśli interpretacyjne. Jest bardziej rzecznikiem „swoich” artystów niż recenzentem. Jeśli w artykule pojawia się element krytyczny, jest natychmiast łagodzony i amortyzowany²¹.

Możemy przyjąć, że ferowanie radykalnych ocen i „tendencyjne” dobieranie reżyserów i spektakli, o których się pisze, inne pomijając milczeniem, jest ewidentnym popieraniem, jak to określiła Morawiec, „koleśków”. Jeśli zrobimy takie właśnie założenie, otrzymujemy obraz krytyki zdominowanej przez mody, sezonowo monotematycznej, czyli *de facto* pozbawionej punktu odniesienia i zapewne fałszującej obraz całości życia teatralnego.

W ciągu niemal ćwierćwiecza, które upłynęło mi na przyglądaniu się życiu teatralnemu – zauważa Mościcki – dane mi było być świadkiem wynoszenia na różnych falach różnych artystycznych zjawisk i postaci. Tak właśnie niesiono Babickiego, zakopiańczyków z Teatru im. Witkacego, ten sam mechanizm dekadę temu wyniósł wysoko Warlikowskiego i – zdecydowanie ponad miarę artystycznych dokonań – Grzegorza Jarzyne²².

Ale możemy też – jak w swojej polemice z Mościckim proponuje Łukasz Drewniak – wymienić określenie „lanserstwo” na „skauting”. Pojęcie „skautingu” Drewniak tłumaczy jako „wyłuskiwanie talentów”. Zamiana terminów nie jest zabiegiem wyłącznie językowym. Stawia problem w zupełnie innej perspektywie. Uświadamia, że teatralny trendsetting (w wersji wolnej jednak od „nepotyzmu”) jest naturalnym elementem życia kulturalnego. I daje możliwość spojrzenia na współczesną krytykę teatralną nie jako na instrument bezkrytycznej

¹⁹ E. Morawiec, *Krytycy promują koleśków*.

²⁰ T. Mościcki, *Krytycy bez zasad*.

²¹ J. Sieradzki, *Popyt na niezadowolenie*, „Tygodnik Powszechny” 2006, nr 26.

²² T. Mościcki, *Krytycy bez zasad*.

promocji upatrzonych reżyserów, ale jako na narzędzie prognozowania nowych, w ocenie krytyka, wartościowych zjawisk, wskazywania rokujących nadzieje twórców i *last but not least* kreowania gustów odbiorców. Zwłaszcza jeśli tę ostatnią funkcję pojmować będziemy w kategoriach promowania sztuki teatru jako takiej, przybliżania jej widzowi w rozumieniu także bardzo dosłownym.

Nie ma nic złego – przekonuje Drewniak – we wskazywaniu palcem, co jest naprawdę warte uwagi, widzowi, który rzadko porusza się ze swobodą po całej teatralnej Polsce. Zwłaszcza jeśli potem w tej samej gazecie ukazuje się recenzja, która ocenia, co wyszło z tych prognoz i hierarchie zostają przywrócone²³.

Zjawisko trzecie dotyczy problemu w różnych kontekstach tu już przywołwanego – niewątpliwie podstawową cechą współczesnej krytyki teatralnej jest radykalizm wypowiedzi. Wymiana pokoleniowa wprowadziła na rynek teatralny autorów, którzy wypracowali nowy (co nie oznacza braku odniesień w historii gatunku) typ recenzji – bardziej przypominającej osobisty felieton niż zdyscyplinowaną egzegezę konkretnej inscenizacji. Felietonowe (czasem wręcz pamphletowe) komentarze pisze się dziś często obok przedstawienia, które staje się jedynie ilustracją do stawianej tezy. Prowokacyjne opinie, efektowne skojarzenia, ekspresyjny styl są ich znakiem rozpoznawczym. Na początku XXI wieku Piotr Gruszczyński, komentując pojawienie się w polskim teatrze pokolenia tzw. „młodszych zdolniejszych”, objaśniał uprawiany przez nich teatr jako miejsce, w którym nie można się nudzić. Dziś to samo chyba można powiedzieć o krytykach. Uprawiają taką formę komentowania zdarzeń teatralnych, której temperatura nie daje szans na nudę.

A jednak samo środowisko zaczyna już mieć wątpliwości, czy zamiłowanie do retoryczno-erystycznych popisów i hermetycznych na ogół sporów nie usunęło na plan dalszy podstawowych recenzenckich powinności. Pojawiają się głosy przypominające, że krytyk musi przede wszystkim zachować rolę mediatora między teatrem a publicznością, co oznacza na przykład staranną analizę spektaklu i cierpliwe objaśnianie go widzowi. Przy okazji dyskusji wokół „krytyki towarzyszącej” Elżbieta Morawiec pisała:

Krytyk z prawdziwego zdarzenia dokonuje analizy spektaklu najrzetelniej, jak umie. Nie jest ani sługą teatru, ani tym bardziej koleśków z drugiej strony rampy. Nie może też być niewolnikiem tego co modne, ani też tego, czego – jak się zdaje – oczekuje przychodząca do teatru publiczność. Jeżeli już komuś krytyk służy, to tej wspólnocie, która podczas przedstawienia rodzi się między ludźmi teatru i widzami. A także wspólnotom znacznie od niej szerszym. Czego nigdy dość przypominać²⁴.

Klasyczne pytanie o proporcje opisu i oceny oraz stawiana przez teorię kwestia dokumentowania przedstawienia tak dawno już w refleksji samej krytyki teatralnej się nie pojawiały, że przypominane dzisiaj mogą brzmieć nieco ana-

²³ Ł. Drewniak, *To kryzys krytyki...*

²⁴ E. Morawiec, *Krytycy promują koleśków*.

chronicznie. A jednak w dobie komercjalizacji rynku dóbr kulturalnych i tabloidyfikacji mediów (także tych niestroniących od problematyki teatralnej) powrót do nich wydaje się szczególnie ważny. To kwestia być albo nie być krytyki jako profesji, ale także krytyki jako reprezentanta sztuki – w przestrzeni zdominowanej przez kulturę masową – jakby nie było, niszowej.

A śledząc spory samych krytyków, można odnieść wrażenie, że coraz bardziej zamykają się oni we własnym środowisku, *nota bene* – jak zauważa Drewniak – zdecydowanie przeceniając swoje możliwości oddziaływania na model współczesnego teatru. „Żaden najbardziej nawet opiniotwórczy krytyk nie pchnie polskich scen w pożądanym przez siebie kierunku”²⁵ – przekonuje Drewniak. Pojawiają się też bardziej radykalne diagnozy, jak ta sformułowana przez GTW – Grupę Trzech Wujów (czyli właśnie Łukasza Drewniaka, Tadeusza Nyczka i Jacka Sieradzkiego):

Jak wiadomo, wśród krytyków zawsze bywali tacy, którzy woleli opisywać, jak jest, i tacy, którzy woleli, żeby było, jak oni chcą. Im jednak większe miesali poczucie chaosu i niejasności, tym bardziej rosła w nich wola wpływania na kształt rzeczywistości. Ostatnie kilkunastolecie było doskonałym poligonem do takich wyborów. Coraz mniej uchodziło być prostym sługą teatru, który „widzi i opisuje”, w cenę rosły natomiast postawy typu: moje–twoje, lubię–nie lubię, popieram–zwalczam, bić wroga. [...] Skutek? Krytycy szybko przestali kogokolwiek obchodzić, ich egoizm poznawczy stał się zaledwie przewidywalny i przez to kompletnie jałowy. A oni, nieszczęśnicy, byli i są święcie przekonani [...], że cały świat z wypiekami śledzi ich ambicjonalne przepychanki²⁶.

Jeśli przytoczoną diagnozę uznać za trafną, to sposób na wyjście z pułapki autozwnego branżowego dyskursu jest jeden – powrót do teatru, choć to może niezbyt stosowna metafora, czyli, mówiąc prościej, skupienie się na dziele teatralnym. Takie są chyba też oczekiwania środowiska samych reżyserów, którzy w dyskusję o modelu recenzji teatralnej coraz częściej się włączają. Ciekawym przykładem jest choćby obszerna wypowiedź Krystiana Lupa, który w wywiadzie Łukasza Maciejewskiego podjął trudny temat relacji krytyk–artysta. Zasadnicza różnica między nimi, przypomina Lupa, polega na tym, że w zupełnie inny sposób doświadczają oni dzieła teatralnego. Dla krytyka jest ono bytem, tworem skończonym – dla reżysera procesem, rozwijającym się w czasie, wielokrotnie przepracowywanym działaniem. To dwa niezachodzące na siebie porządki. Aby wejść w świat dzieła, krytyk „powinien spróbować odbyć kawałek wspólnej drogi z artystą”²⁷. Niepodjęcie takiej próby czyni wysiłek opisu spektaklu bezprzedmiotowym, bo – przekonuje Lupa – bardziej go „zaciemnia” niż „rozjaśnia”:

Jeśli krytyk nie spojrzy na świat z perspektywy opisywanego dzieła, to jego tekst – jako dialog z dziełem – jest niepotrzebny. Pozostanie (co najczęstsze) monologiem własnej

²⁵ Ł. Drewniak, *To kryzys krytyki...*

²⁶ GTW, *W krytycznych okopach*, „Przekrój” 2007, nr 31.

²⁷ Ł. Maciejewski, *Lupa: Lepiej być wiecznym amatorem niż krytykiem*, „Dziennik” 2007, nr 176.

perspektywy, z której coś się podoba, coś się nie podoba – ale praca takiego dialogu jest zerowa²⁸.

Wyzerowanie dialogu ze spektaklem ma swoje konsekwencje – podważa wiarygodność komentatora. Egotyczna, zakleszczona w „zewnątrznym”, uparcie jedynie własnym, punkcie widzenia, krytyka właściwie traci rację bytu, a z pewnością uprzywilejowany status autorytetu. Choć – jak twierdzą pesymiści – taki stan jest już faktem. „Dziś zjawisko zwane autorytet krytyka – przekonuje GTW – niemal już nie istnieje. Padło wśród min, pohukiwań, pouczeń, kabotyńskich póz”²⁹.

Postulat zachowania rzetelności, rezygnacji z egotyzmu i nonszalanckiej wyda-je się szczególnie ważny, gdy weźmiemy pod uwagę oczywistą różnicę między krytyką literacką a teatralną. Ulotne dzieło teatralne, o czym już była mowa, nie istnieje jako dostępny dla każdego materialny nośnik wielokrotnego użytku. To oznacza, że na krytyku spoczywa również zadanie dawania możliwie wartościowego świadectwa, kompletowanie źródeł do „teatru wyobraźni”³⁰ odbiorców recenzji. A jednocześnie – jak słusznie zauważa Elżbieta Baniewicz³¹ – krytyka teatralnego trudniej wychować niż krytyka literackiego, bo żaden proces poznawczy nie wyposaży go w doświadczenie obcowania z dziełami, z którymi się pokoleniowo rozminął.

Zapewne trudniej go wychować także z tego powodu, że respekt wobec dzieła teatralnego trudno traktować rozdzielnie z wrażliwością na teksty literackie, których tzw. postdramatyzm z teatru przecież nie usunął. Jednak stwierdzenie, że kwestia włączania do krytyki teatralnej elementów krytyki literackiej jakoś szczególnie nurtuje środowisko, byłoby znacznym rozminięciem się z prawdą. Co nie oznacza, że nie można znaleźć krytyków, którzy taki problem widzą. „Kiedy kruszeje opowieść – startuje turniej pierdoł zastępczych”³² – zauważa Paweł Głowacki. „Pierdoły zastępcze”, przekonuje krytyk – czyli „pieniące się recenzentkie plakaty, odezwy, manifesty, hasła” – wypierają dziś z przestrzeni krytyki teatralnej może nie tyle literacką interpretację (bo tej, w postaci czystej, recenzja teatralna właściwie nie praktykuje), co „literacką narrację”, a więc sprawnie opowiedzianą historię teatralnej przygody.

Rozpoznanie kolejne będzie już rozpoznaniem ostatnim. Dotyczy ono, nie bez powodu użyję tu określenia ekonomicznego, rynku krytyki teatralnej. Otóż dziś rynek ten w szybkim tempie się zmienia. Prasa drukowana likwiduje rubryki teatralne, w rubrykach kulturalnych próżno szukać recenzji, łatwiej znaleźć notkę z przedstawienia (wielkości znaczka pocztowego – jak to określił niedawno Janusz Majcherek) i to pod warunkiem, że nie przebieje jej premiera filmowa lub muzyczna. „Krytyka zdycha” – narzekają sami krytycy. Ale może branża

²⁸ Tamże.

²⁹ GTW, *W krytycznych okopach*.

³⁰ Zob. E. Morawiec, *Krytycy promują kolesiów*.

³¹ E. Baniewicz, *Nowa republika splotykarzy*.

³² P. Głowacki, *Czekając na powrót opowieści*, „Dziennik” 2007, nr 170.

ulega nie tyle zanikowi, co – jeszcze raz pozwolę sobie użyć metafory ekonomicznej – dywersyfikacji. Na rynek wchodzi nowa oferta – blogi i portale teatralne. Nie bez satysfakcji anonsuje ją Majcherek:

Dziś jest inaczej, może dlatego że standardy opinii tak naprawdę wyznaczają nie krytycy czy recenzenci, lecz uczestnicy forów teatralnych, którzy debatę o teatrze zamienili w anonimowy Hyde Park [...]. Nie zamierzam grać z tego powodu larum. Krytyka teatralna jest fenomenem historycznym. [...] Prawdopodobnie jest już zbędna, przynajmniej w formach dotychczas uprawianych³³.

Mimo wszystko trudno uznać, by była to oferta z bezpośredniego otoczenia konkurencyjnego profesjonalnej publicystyki. Blogerzy – a są wśród nich także zawodowi teatrologi – stawiają sobie po prostu zupełnie inne cele. I mają do dyspozycji zupełnie inne możliwości komunikowania się z odbiorcami.

Zacznijmy od celów. W październiku 2013 roku Teatr Polski w Warszawie zorganizował ciekawą i bardzo potrzebną debatę zatytułowaną „To blog or not to blog”. Z wypowiedzi biorących w niej udział właścicieli blogów wynikało, że właściwie nie uważają się za osoby uprawiające krytykę teatralną. Jeden z dyskutantów stwierdził wprost: „Recenzja teatralna to forma, którą w dzisiejszych czasach ciężko się dystrybuuje”. Blogi teatralne należy postrzegać raczej jako miejsce publikowania z założenia subiektywnych, opartych na wrażeniach autorów, opinii o spektaklach – opinii, nie analiz. Liczy się szybkość i zwięzłość. Udostępniany na blogu tekst jest reakcją na aktualne wydarzenia teatralne – pojawia się w tempie, o którym publicystyka drukowana może tylko pomarzyć. To oferta skierowana na przykład do odbiorców z małych ośrodków, którzy chcą się dowiedzieć, na co warto nie tyle pójść, co pojechać do najbliższego, a przecież i tak często oddalonego od ich miejscowości, teatru. Takim odbiorcom – przekonywali uczestnicy debaty – nie jest potrzebna sążnista recenzja członka „klubu dżentelmenów” (tego określenia używano w dyskusji), ale czytelnie przedstawiona, miarodajna opinia. Bo trudnym do przebicia atutem blogów – co warto podkreślić – jest wiedza o odbiorcach. Statystyka wejść, możliwość określenia unikalnych użytkowników i czasu ich pobytu na stronie stwarzają blogującym autorom komfort nieznany mediom drukowanym. Blogerzy po prostu wiedzą, czy i przez kogo są czytani.

Taki model komunikacji krytyk-widz dotyczy również portali internetowych. To nowa przestrzeń rozmowy z widzem przede wszystkim profesjonalnych krytyków. Ale to także, co ciekawe, nowa szansa na zaistnienie w świadomości odbiorców dla teatrów, zwłaszcza tych, które zawodowi krytycy odwiedzają rzadko bądź wcale. Jako *signum temporis* należy odczytać inicjatywę najmłodszego portalu teatralnego teatralny.pl, który stworzył na swojej stronie tzw. „Pogotowie Krytyczne”. Może się do niego zgłosić taki właśnie nieodwiedzany teatr – twórcy portalu zapewniają, że wysłą do niego swojego recenzenta.

³³ J. Majcherek, *Krytyka teatralna zanika*, s. 159.

Na koniec warto zadać sakramentalne pytanie: co dalej z polską krytyką teatralną? Pytanie trudne, bo diagnozowanie jest mimo wszystko łatwiejsze niż prognozowanie. W dyskusji o kondycji krytyki dziś i nowych, rojujących lub pożądanых, jej formach w przyszłości zabrał ostatnio głos jeszcze jeden reżyser – Michał Zadara. W felietonie zamówionym nomen omen przez portal e-teatr.pl postulował powołanie do życia, jak to określił „krytyki materialistycznej”, analogicznej do krytyki sportowej.

Dlaczego – retorycznie pyta Zadara – w teatralnym piśmie branżowym nie pisać tekstów, które by uwzględniały nie tylko wartość estetyczną spektaklu i kondycję reżysera, ale też: a) stan techniczny teatru, b) kto przyszedł na sztukę, c) ile kosztują bilety, d) ile zarabiają aktorzy, e) ile kosztowała scenografia, f) jak kto gra, g) jakie idee wynikają z treści spektaklu, i w końcu h) co wynika z zestawienia tych wszystkich faktów?³⁴

Artystę odróżnia od krytyka właściwie nieograniczone prawo do prowokacji. Ale może – po oddzieleniu tej właśnie, ewidentnie prowokacyjnej, warstwy – da się wyprowadzić z wypowiedzi Zadary rozpoznanie, a raczej postulat dla rozpoznania statusu współczesnej krytyki teatralnej kluczowy. Może rzeczywiście najbardziej wskazanym kierunkiem, w którym winna podążać krytyka teatralna jest właśnie ten. Skupiając się na dziele teatralnym i jego twórcy, nie tracić z pola widzenia tego, co interesuje ludzi, którzy do teatru chodzą, i co pozwala zachować więź z rzeczywistością, której i spektakl i jego odbiorcy są przecież częścią.

Abstract

Contemporary Polish Theatre Criticism – an Attempt at Diagnosis

Theatre criticism has gone through an equally dramatic transformation as literary criticism. The text is an attempt at confronting the functions of theatre criticism adopted in theory (for example, the documenting function or the function of including the show in the public domain) with the actual conditions of contemporary theatre criticism. The author chooses and analyses phenomena which describe its condition. These include, amongst other things, strong polarisation of the critics' environment, active promotion of selected authors and models of theatre making, closing in a hermetic theatre-related discourse and abandoning serious and content-related reflection on the show. The question what criticism theatre audience needs today seems particularly important, especially because of the fact that the classical literary criticism has competition in the form of online theatre blogs.

³⁴ M. Zadara, *O krytyce teatralnej*, źródło: <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/67478.html> [stan z 10.08.2014].

Elżbieta WRÓBEL

Akademia im. Jana Długosza w Częstochowie

Emil Breiter, „Skamander” i teatr

W czerwcu 2013 roku przypadła 70. rocznica tragicznej śmierci Emila Breitera – jednej z najbardziej znanych i popularnych osobowości literackiej Warszawy czasów międzywojennych. Nazwisko ważnego recenzenta „Wiadomości Literackich” stosunkowo często pojawia się w pracach literaturoznawczych, dotyczących głównie prozy Dwudziestolecia, której był wyjątkowo konsekwentnym obserwatorem. Jednak mimo obecności w naukowym dyskursie, zaskakująco mało wiemy nie tylko o recenzenckiej aktywności Breitera. A przecież jego działalność literacka wraz z pracą adwokacką – związaną także ze środowiskiem twórczej inteligencji stolicy – bez wątpienia współtworzyła fenomen czasów międzywojennych i choćby z tego tylko względu warto przypomnieć wpływowego krytyka. Breiter był doskonałym prawnikiem, obrońcą w wielu ważnych i głośnych procesach politycznych. Jako radca prawny Związku Zawodowego Literatów Polskich reprezentował w potyczkach z Temidą najznakomitszych twórców Dwudziestolecia różnej „ideowej proveniencji”.

Postać Breitera nie bez racji kojarzona jest głównie z międzywojenną Warszawą oraz całym skamandryckim imperium zbudowanym (i dowodzonym) przez Mieczysława Grydzewskiego, a przecież zanim dołączył do „kręgu Skamandra”, był jeszcze młodopolski Kraków. Emil Breiter już w trakcie studiów prawniczych w latach 1904–1909 na Uniwersytecie Jagiellońskim rozpoczął swą publicystyczną karierę. Ogłaszał recenzje teatralne i literackie w żydowskim „Tygodniku” i wydawanym w Warszawie „Izraelicie”. Pisał również dla „Społeczeństwa” oraz „Przeglądu Społecznego”, nie stroniąc od aktualnej tematyki politycznej, chociaż nigdy ta właśnie problematyka nie stała się tak istotną w jego prasowych wypowiedziach, jak literatura i teatr. Najsilniej związał się z „Krytyką” Wilhelma Feldmana, z którą współpracował w latach 1907–1911. Jego pierwsze teksty dziennikarskie publikowane u Feldmana to przeglądy prasy

obecnej – tytuły francusko- i niemieckojęzyczne – w których streszczał interesujące dla polskiego czytelnika artykuły oraz rozprawy dotyczące sztuki. Omawiał także życie teatralne europejskich stolic z ich najważniejszymi wówczas scenami. Już wtedy ujawniło się jego zainteresowanie dramatem współczesnym, w którym czołowe miejsce zajmowali tacy autorzy, jak: Bernard Shaw, Henri Ibsen i największa jego fascynacja dramatyczna i teatralna zarazem – Stanisław Wyspiański. Breiter, będąc jeszcze studentem Uniwersytetu Jagiellońskiego, między innymi z Leonem Schillerem, uczestniczył w poselstwie młodzieży krakowskiej w 1905 roku do prezydenta Krakowa Juliusza Leo, wyrażającym poparcie młodych dla objęcia stanowiska dyrektora krakowskiej sceny przez Wyspiańskiego¹, co wymownie świadczy o jego silnym już wówczas zaangażowaniu w życie kulturalne miasta.

Na łamach „Krytyki” opublikował Breiter także obszerne studium poświęcone Jerzemu Sorelowi², którego *Złudzenia postępu* przetłumaczył w 1912 roku. Obok publicystyki Stanisława Brzozowskiego, studium Breitera pozostaje jednym z najobszerniejszych omówień poglądów społecznych twórcy doktryny syndykalizmu w publicystyce polskiej pierwszej połowy dwudziestego wieku³. Oczywiście kwestią otwartą – niewątpliwie zasługującą na odrębny szkic – pozostaje wpływ Brzozowskiego na sposób odczytywania myśli Sorela przez Breitera.

Dzięki trzem zachowanym listom Breitera do Feldmana dowiadujemy się o bliskich relacjach łączących Breitera z reaktorem naczelnym jednego z najważniejszych periodyków „młodopolskiego Krakowa”. Pochodzą one z maja 1918 roku, gdy Feldman przebywał jako dyplomatyczny przedstawiciel państwa polskiego w Berlinie. W jednym z nich Breiter zdradza niedawnemu pryncypałowi plany przeprowadzki z Krakowa do Warszawy:

Kochany Panie

Wbiłem sobie ćwieka do głowy tym moim projektem warszawskim i obecnie już o niczym innym nie mogę myśleć. [...]

Proszę mi wybaczyć, że zajmuję Pana moimi osobistymi sprawami, ale... czy nie zajmowałem nimi Pana od lat 16-stu?⁴

To niewielki ślad krakowskiej przyjaźni Breitera z autorem *Współczesnej literatury polskiej*. Inna drobna „pamiątka” towarzyskiej zażyłości Feldmana z Breiterem, jak można przypuszczać, opartej na relacji mistrz–uczeń⁵, znalazła się we

¹ Podaję za: E. Breiter, „*Masy cofają się przed nieznanym...*”, „Wiadomości Literackie” 1928, nr 23, s. 4.

² Zob. tenże, *Filozofia społeczna Jerzego Sorela*, „Krytyka” 1911, R. XIII, t. 29, poszczególne części drukowane były w kolejnych zeszytach: kwiecień–sierpień.

³ Zob. J. Sorel, *Złudzenia postępu*, przełożył z wydania drugiego z upoważnienia autora E. Breiter, Kraków [1912].

⁴ List E. Breitera do W. Feldmana oznaczony datą: 9 V 1918, znajdujący się w Zakładzie Narodowym im. Ossolińskich. Rękopis oznaczony sygnaturą 12411/II, cyt. z mikrofilmu nr 2234.

⁵ O wielkim podziwie i szacunku, jakim darzył Breiter Feldmana, wymownie świadczy wspomnienie pośmiertne poświęcone redaktorowi naczelnemu „Krytyki” jego autorstwa ogłoszone w prasie; zob. E. Breiter, *Wilhelm Feldman (wspomnienie pośmiertne)*, „Świat” 1920, nr 3.

wspomnieniu Wilama Horzycy, poświęconemu Stanisławowi Wyspiańskiemu, w którym także Breiter odegrał niebagatelną rolę. Zważywszy na fakt, że tak mało można odnaleźć informacji przełamujących oficjalny wizerunek recenzenta „Wiadomości Literackich”, zwłaszcza dotyczących jego „działalności krakowskiej”, przytoczenie anegdoty Horzycy w całości wydaje się uzasadnione:

Wyspiański bardzo cenił architekturę i... matematykę w sztuce, a w dramacie i teatrze szczególnie. Gdy znany później krytyk, Emil Breiter (który sam mi to opowiadał), ledwie po maturze, uzyskawszy przez Wilhelma Feldmana przyjęcie u Wyspiańskiego, by złożyć mu swój dramat, zjawił się u poety, pierwszym pytaniem było: „A jak u pana z matematyką?”. Breiter z miną prymusa odparł, że owszem, dobrze. Na to Wyspiański, nie rozwijając rękopisu, zaczął chodzić po pokoju i tłumaczył młodemu adeptowi Melpomeny, jak to tworzenie dramatu polega właśnie na matematyce i architekturze. „Proszę teraz wziąć rękopis – powiedział w końcu Wyspiański – i przeczytać go pod kątem tego, co panu powiedziałem. Jeśli uzna pan, że pański utwór odpowiada temu, czego od dramatu żądam, przeczytam go chętnie”. Breiter dramat swój wziął, przeczytał i już nigdy się nie pokazał. – Nie trzeba jednak tej anegdoty, by stwierdzić, czym była u Wyspiańskiego „matematyka”. O tej matematyce z pewnością mówił Wyspiański i Ordyńskiemu⁶.

A więc i Breiter próbował swoich sił jako pisarz (dramaturg), co w przypadku życiorysów wielu polskich krytyków teatralnych nie należało do rzadkości. Ideowe wyrastanie Breitera w kręgu „Krytyki” nie pozostało bez znaczenia dla dalszej jego publicystycznej aktywności.

Listy z Feldmanem powstały w czasie, kiedy Breiter kontynuował swą recenzencką działalność już na łamach „Gońca Krakowskiego”, pisząc o scenie krakowskiej między innymi w momencie objęcia przez Teofila Trzcńskiego dyrektury Teatru Słowackiego, popierając wybór nowego dyrektora i apelując do miłośników Melpomeny o wyrozumiałość dla nowych władz teatru, aby mogła przedstawić pełną artystyczną wizję funkcjonowania tej ważnej dla kultury narodowej sceny.

Przeprowadzka Breitera do Warszawy była przełomem w jego dotychczasowym osobistym i przede wszystkim zawodowym życiu. Nie sposób jednoznacznie stwierdzić, co ostatecznie zadecydowało o porzuceniu przez niego Krakowa (w cytowanym liście do Feldmana wspomina o trudnościach finansowych). Jednak zauważyć należy, że po odzyskaniu niepodległości wielu twórców zdecydowało się na przeprowadzkę do stolicy odradzającego się państwa, która szybko odzyskiwała w kraju pozycję najważniejszego ośrodka kulturalnego i politycznego (z „Krakusów” można przywołać Irenę Solską i Karola Irzykowskiego). Ważnym wydarzeniem w warszawskiej biografii Breitera jest jego powołanie do wojska z końcem 1918 roku; zostaje przydzielony do pracy w Biurze Prasowym Naczelnego Dowództwa w Warszawie. To w trakcie wojskowej służby rozpoczęła się przyjaźń Breitera z Juliuszem Kadenem-Bandrowskim.

⁶ W. Horzycy, [Wyspiański o dramacie i... matematyce], [w:] *Wyspiański w oczach współczesnych*, zebrał, opracował i komentarzem opatrzył L. Płoszewski, t. 2, Kraków 1971, s. 479.

Autor *Piłsudczyków* był wówczas redaktorem naczelnym „Żołnierza Polskiego”, wydawanego przez VI Oddział Naczelnego Dowództwa. Breiterowi powierzono funkcję zastępcy redaktora naczelnego. (Chociaż nie można wykluczyć, że panowie znali się – choć pobieżnie – jeszcze z czasów krakowskich, byli wszak bywalcami tego samego salonu Marii i Tadeusza Błotnickich⁷). Niewątpliwie praca w warszawskiej redakcji „Żołnierza Polskiego” pozwoliła Breiterowi na poznanie i rozpoznanie ówczesnego środowiska literackiego Warszawy, mimo że nie trwała ona długo. (W tym samym czasie w Biurze Prasowym Naczelnego Dowództwa pracował między innymi Kazimierz Wierzyński). Breiter doskonale sprawdził się w roli redaktora odpowiedzialnego za prowadzenie pisma, co odśladania cudem ocalała korespondencja (zaledwie kilka listów) Kadena do Breitera. Autor *Generała Barcza*, odpoczywając w sierpniu 1919 roku w Zakopanem, do swojego zastępcy, pilnującego warszawskich spraw redakcji, pisał:

Twój list sprawił mi wielką przyjemność. Oto co znaczy mądry przyjaciel! Wszystko w tym liście tak mądrze wyluszczyłeś, że dopiero wtedy zacząłem naprawdę odpoczywać. Wzmocniło się bowiem jeszcze przeświadczenie, że na miejscu pozostał człowiek dobry, przytomny i czuwający⁸.

Kontakty zawodowe i przyjaźń Breitera z Kadenem, w kontekście tematyki poruszanej w niniejszym szkicu, wydają się istotne, ponieważ pisarz mógł odegrać znaczącą rolę – pośrednika – we wzajemnym zbliżeniu się Breitera z młodymi poetami. Wszak autor *Piłsudczyków* asystował nie tylko przy narodzinach grupy – uczestniczył między innymi w wieczorze inicjującym jej działalność – ale i partycypował w powstaniu programowego czasopisma grupowego „Skamander”, realizując tyleż swoje poetyckie ambicje, co i doglądając „piłsudczykowski interesów” w nowym środowisku twórczym Warszawy⁹.

Rekonstruując początki literackiej przyjaźni Breitera ze Skamandrytami, odnotować także należy, że artykuły jego autorstwa pojawiły się już zarówno w „Pro Arte et Studio” w 1918 roku i następnie w „Pro Arte”. Ostatecznym potwierdzeniem przynależności Breitera do formującego się dopiero imperium Grydzewskiego było znalezienie się w redakcji „Skamandra”, którego pierwszy numer ukazał się w styczniu 1920 roku. Zamieszczono, ułożoną alfabetycznie,

⁷ We wspomnieniach Antoniego Waśkowskiego – odnoszącego się do Krakowa 1892–1939 – znalazł się następujący fragment: „W tym czasie odwiedziła Kraków poetka z Warszawy, Hanna Zahorska. Pisywała w «Krytyce», a używała pseudonimu Savitri. Byłem z nią na wieczorze u Marii Błotnickiej, żony artysty rzeźbiarza Tadeusza Błotnickiego. U Błotnickich spotykałem Juliusza Kadena-Bandrowskiego, bywał u nich również znany filozof, J.Wł. Dawid i literat Emil Breiter, po pierwszej wojnie światowej filar «Wiadomości Literackich»”. Zob. A. Waśkowski, *Znajomi z tamtych czasów. (Literaci, malarze, aktorzy)*, Kraków 1956, s. 60.

⁸ Zob. A. Golis, *Cztery nieznane listy Juliusza Kadena-Bandrowskiego z lat 1919–1921*, „Literatura” 1980, nr 52, s. 11.

⁹ Na rolę Juliusza Kadena-Bandrowskiego w formowaniu się Skamandra zwrócił uwagę już J. Stradecki w fundamentalnej pracy: *W kręgu Skamandra*, Warszawa 1977.

listę członków komitetu redakcyjnego, na pierwszym miejscu znalazł się Kaden-Bandrowski, za nim Breiter, następnie Grydzewski i pozostała część zespołu, a listę tę zamykało nazwisko Władysława Zawistowskiego, który występował wówczas w roli redaktora prowadzącego pismo¹⁰. Znając przyszłe zawodowe losy wszystkich osób, które znalazły się w redakcji pisma, trudno powstrzymać się od drobnej refleksji, że alfabetyczny porządek przypadkowo wskazał najbliższych współpracowników oraz przyjaciół krytyka. Kaden-Bandrowski wraz z redaktorem Grydzewskim rzeczywiście silnie zaważą nie tylko na zawodowym życiu Breitera.

Wybitny monografista grupy Janusz Stradecki podał, że oficjalne przystąpienie Breitera do Skamandrytów nastąpiło w trakcie zorganizowanego przez nich wieczoru autorskiego 9 kwietnia 1920 roku¹¹. W biografii krytyka fakt ten możemy potraktować jako swoiste „artystyczne narodzenie się” w międzywojennej Warszawie i symboliczny początek jego najbardziej znanej publicystycznej działalności, usuwającej nieco w cień jego aktywność recenzencką na łamach innych czasopism bezpośrednio niezwiązanych tyleż z grupą, co z osobą samego Mieczysława Grydzewskiego. Autor *W kręgu Skamandra*, omawiając założenia programowe Skamandra, zwrócił uwagę, że indywidualne poglądy dotyczące szeroko rozumianej sztuki Kadena, Wincentego Rzymowskiego – także członków pierwszej redakcji „Skamandra” – i Breitera wychodziły poza ścisłe założenia programowe nowej grupy¹². Polemizować z poglądami monografisty grupy nie sposób, gdyż bezdyskusyjnie, Breiter jako recenzent w latach dwudziestych rzeczywiście nie odegrał tak ważnej roli wśród skamandryckich krytyków, jaka stała się udziałem Wilama Horzycy czy Władysława Zawistowskiego. Tłumacz *Złudzeń postępu* należał do grona osób najstarszych funkcjonujących w szerokim skamandryckim kręgu¹³, chociaż, jak się wydaje, nie metryka stała się tu rozstrzygającą. Nie można również definitywnie wykluczyć, że o ówczesnym wyborze „literackiej kompanii” przez Breitera zadecydowały względy czysto koleżeńskie, bo przecież towarzyskie koneksje w sposobie działania Skamandra zawsze pozostawały istotne.

Jednocześnie daje się wyznaczyć ideowy oraz artystyczny obszar wspólny, sprawiający, że przyłączenie się recenzenta do grupy staje się decyzją artystycznie wiarygodną, umotywowaną określoną – choć może nazbyt ogólną – postawą

¹⁰ Zob. Komitet redakcyjny zamieszczony poniżej spisu treści w pierwszym zeszycie „Skamandra” z 1920 roku.

¹¹ J. Stradecki, *W kręgu Skamandra*, s. 106.

¹² Tamże, s. 185.

¹³ Adolf Nowaczyński w swoim głośnym artykule poświęconym młodym poetom, zarzucając im m.in. brak „naczelnego teoretyka” (programowego krytyka), zwrócił uwagę na przedstawicieli starszego pokolenia, którzy znaleźli się w gronie Skamandrytów – odwoływał się do nazwisk występujących na łamach pisma – wymieniając obok Breitera także Karola Irzykowskiego i, najbardziej przypadkowego w tym gronie, Kazimierza Błeszyńskiego. Zob. A. Nowaczyński, „Skamander połyska, wiślaną światłący się falą” ..., „Skamander” 1921, z. 7–8–9, s. 314.

światopoglądową. Z pewnością ważne miejsce zajmie tu stosunek „skamandryckiej Warszawy” do spuścizny Stanisława Brzozowskiego. Młodzi poeci już w okresie wydawania studenckiego „Pro Arte” powoływali się na dorobek autora *Legendy Młodej Polski* – motta do poszczególnych numerów – wyrażały podziw dla myśli wielkiego krytyka i upominały się o jego obecność w kulturze niepodległej już Polski. Leszek Serafinowicz, przemawiając na pierwszym wieczorze literackim inaugurującym działalność grupy 6 grudnia 1920 roku – wyjaśniając między innymi „literackie pochodzenie” Skamandra – także zacytował Brzozowskiego, nazywając go dobrym nauczycielem¹⁴. Już w drugim zeszycie „Skamandra” sięgnięto po publicystyczną spuściznę autora *Płomieni*¹⁵. Również dla Breitera dorobek intelektualny Brzozowskiego, w obliczu odzyskanej przez Polskę niepodległości, nie przestawał być aktualnym i ważnym drogowskazem ideowym. Jeszcze przed przystąpieniem do redakcji „Skamandra” opublikował na łamach krakowskich „Masek” i poznańskiego „Zdroju” – gdzie jego nazwisko można było spotkać obok przyszłych Skamandrytów – artykuły poświęcone autorowi *Legendy Młodej Polski*. Breiter był jednym z pierwszych publicystów, którzy w nowych warunkach politycznych kontynuowali rozrachunek z myślą Brzozowskiego.

Dla odnalezienia się Breitera wśród skamandryckiego kręgu miało znaczenie nie tyle żydowskie pochodzenie twórców literackiego imperium Mieczysława Grydzewskiego oraz Breitera, co wspólny sposób przeżywania zarówno swojej polskości, jak i żydowskich korzeni. Skamandryci reprezentowali kolejne pokolenie inteligencji, dla której kultura oraz literatura stanowiły najodpowiedniejszą drogę ku pełnej społecznej asymilacji Żydów polskich. Właśnie w kwestii żydowskiej redakcja „Skamandra” (później także „Wiadomości Literackich”) znalazła się najbliżej stanowiska zajmowanego wcześniej przez „Krytykę”. Sam redaktor Feldman swoją osobistą drogą ku polskości – od dzieciństwa w środowisku ortodoksyjnych Żydów do aktywnego polskiego intelektualisty – reprezentował ów zmienny model biografii polskiego Żyda¹⁶, bliski twórcom kręgu Skamandra¹⁷. Z młodopolskiej biografii Breitera ważnym faktem będzie jego współpraca w 1905 roku z „Izraelitą”, czasopismem mocno i programowo zaangażowanym w szerzenie idei asymilacji społeczności żydowskiej.

¹⁴ Zob. *Varia*, „Skamander” 1920, z. 1. Leszek Serafinowicz zacytował wówczas fragment pochodzący z *Legendy Młodej Polski* (z części *Polska dzieciństwa*), co oczywiście w kontekście wyjaśniania przez niego roli, jaką pragną odgrywać młodzi poeci w odrodzonej ojczyźnie – nawet w tak skróconej wersji – posiada niemałe znaczenie.

¹⁵ Zob. S. Brzozowski, *Wśród ruin* (z *tek pośmiertnej*), „Skamander” 1920, z. 2.

¹⁶ Anna Landau-Czajka, omawiając problem asymilacji Żydów w Dwudziestolecie, odniosła się także do sytuacji panującej w Galicji przed 1914 rokiem, przywołała również stanowisko W. Feldmana, postawione w jego publicystycznej broszurze: *Asymilatorzy, syjoniści i Polacy* wydanej w 1893 roku. Zob. A. Landau-Czajka, *Syn będzie Lech... Asymilacja Żydów w Polsce międzywojennej*, Warszawa 2006, s. 108.

¹⁷ Hold Wilhelmowi Feldmanowi w imieniu Skamandrytów odda Wilam Horzyca, recenzując książkę: *Pamięci Wilhelma Feldmana*; zob. „Skamander” 1922, z. 18, s. 165–166.

Także w wielu innych kwestiach społecznych, politycznych i kulturowych bez trudu można wskazać istotne podobieństwa pomiędzy stanowiskiem „Krytyki” (stosunek do tradycji romantycznej, kult Wyspiańskiego, postępowość obyczajowa i wreszcie legionowy czyn samego Feldmana¹⁸) a szeroko rozumianym światopoglądem skamandryckim – nieodnoszącym się wyłącznie do kwestii artystycznych i literackich – konstytuującym się w prasie kierowanej przez Grydzewskiego. Odzyskanie niepodległości jednak sprawiło, że wiele starych problemów ze stron „Krytyki” należało redefiniować i poddawać publicystycznej „obróbce”. Wydaje się, że dla „młodopolanina Breitera” nie było wówczas odpowiedniejszej kompanii w niepodległej już Warszawie nad towarzystwo młodych poetów i samego redaktora Grydzewskiego. Również polityczne i ideowe usytuowanie się w latach dwudziestych Skamandrytów blisko obozu piłsudczykowski mogło być ważne dla Breitera, który także znalazł się w „literackim obozie” Komendanta, będąc po 1918 roku aktywnym publicystą „Gazety Polskiej” i „Narodu”, a w latach późniejszych „Głosu Prawdy”. Nie bez znaczenia dla związków Breitera z prasą piłsudczykowską pozostawała jego przyjaźń z Kadenem.

Przystąpienie Emila Breitera do redakcji „Skamandra” wywołało echo i u jego krakowskich kolegów – Tadeusza Peipera i Stanisława Ignacego Witkiewicza (czas krakowskich studiów), pozostających z nim wówczas w korespondencyjnym kontakcie, który zaświadczy również o mocnym osadzeniu Breitera w środowisku młodej inteligencji krakowskiej. Kilka listów słanych z Madrytu dotyczyło głównie spraw związanych z funkcjonowaniem nowego czasopisma. Breiter pragnął pozyskać – bez powodzenia – pióro przyszłego przywódcy poetyckiej awangardy dla „Skamandra”¹⁹. Listy Witkacego z Zakopanego także wiązały się głównie z działaniem grupowego periodyku, chociaż odsłaniają kulisy nieco dłuższego „epizodu skamandryckiego” w biografii autora *Kurki wodnej*²⁰, do którego jeszcze powrócę w dalszej części niniejszego szkicu.

Emil Breiter przed wstąpieniem do redakcji „Skamandra” był znany przede wszystkim jako krytyk teatralny²¹. Rozpoczął już swoją publiczną batalię o teatr. Jego wypowiedzi drukowane na łamach „Głosu Polski” pod koniec 1919 roku oraz w „Narodzie” z początkiem 1920 roku stanowią interesującą propozycję dotyczącą miejsca i roli teatru w odradzającym się państwie polskim. Już nigdy

¹⁸ Główne aspekty linii programowej „Krytyki” w kontekście publicystyki F. Feldmana omówił Andrzej Jazowski w swojej pracy: *Poglądy Wilhelma Feldmana jako krytyka literackiego*, Wrocław – Warszawa – Kraków, 1970.

¹⁹ Kilka listów T. Peipera do E. Breitera znajduje się w Muzeum Literatury im. A. Mickiewicza w Warszawie; Dział Rękopisów, sygnatura: 680.

²⁰ Zob. *Listy do Emila Breitera 1919–1920*, opublikowane w tomie: S.I. Witkiewicz, *Listy I*, opracował i przypisami opatrzył T. Pawlak, Warszawa 2013.

²¹ Najważniejsze cechy światopoglądu Emila Breitera jako krytyka teatralnego wskazała Dorota Fox w przygotowanej przez siebie rozbudowanej sylwetce; zob. *Słownik polskich krytyków teatralnych*, t. 1, red. E. Udalska, Warszawa 1994, s. 21–30.

potem Breiter nie zdobył się na tak całościowe stanowisko ani wobec aktualnych zjawisk zachodzących w teatrze, ani wobec przemian obejmujących współczesną prozę, którą zacznie – jednak dopiero nieco później – bacznie obserwować²². Dla Breitera teatr był, jak przystało na wychowanka modernizmu, najważniejszym czynnikiem kształtującym życie społeczne oraz państwowe²³. Wypowiadał wówczas, co szczególnie interesujące, poglądy rozmiłowanego w sztuce scenicznej krytyka, ale również reprezentował punkt widzenia prawnika, który zna i rozumie teatr jako mające sprawnie funkcjonować przedsiębiorstwo. Legislacyjny unormowanie zasad pracy teatru wraz z tworzącymi go ludźmi uważał za podstawowy warunek jego prawidłowego, także i artystycznego, działania²⁴. Zaproponował rozwiązania prawne, dotyczące między innymi kontraktów aktorskich, stosunków własnościowych łączących teatry z państwem, powołując się na sprawdzone rozwiązania obowiązujące głównie w Austrii i Francji, odślaniając przy tym swoją prawniczą erudycję i kompetencję. Poruszył także ważny problem cenzury, której istnienie we wszelkich, jak twierdził, publicznych przejawach ludzkiego słowa i myśli, uważał za zbędne. (Istnienie cenzury w ogóle w zasadniczy sposób, według Breitera, ograniczało indywidualną wolność każdego obywatela niepodległego państwa polskiego²⁵). W teatrze dopuszczał – nie bez poważnych zastrzeżeń – ingerencje cenzora, tylko w przypadku, kiedy przedstawienie „mieści w sobie czyn przestępczy przewidziany w ustawie karnej”, czyli „nie można zabronić niczego w teatrze i dramacie, co nie sprzeciwia się ustawie karnej”²⁶. Głos Breitera był oczywiście częścią toczącej się tuż po odzyskaniu niepodległości na łamach warszawskiej prasy szerokiej debaty poświęconej życiu teatralnemu stolicy, w której panowało niemałe, także i prawne, zamieszanie²⁷. W styczniu 1920 roku w „Narodzie” surowo oceniał również całokształt życia artystycznego wraz z preferencjami teatralnymi „rozbawionej”²⁸

²² Dopiero w czasie II wojny światowej będzie pracował nad obszernym studium poświęconym literaturze współczesnej, a fragmenty tej pracy Breitera wydrukują londyńskie „Wiadomości”.

²³ E. Breiter, *Spoleczne źródła teatru I*, „Gazeta Polska” 1919, nr 265, s. 4–5; kolejne części tego artykułu ukazały się w numerach 270 oraz 271.

²⁴ Tenże, *O polską ustawę teatralną I*, „Gazeta Polska” 1919, nr 208, s. 3; tegoż, *O polską ustawę teatralną II*, „Gazeta Polska” 1919, nr 209, s. 3.

²⁵ Tenże, *O polską ustawę teatralną III*, „Gazeta Polska” 1919, nr 210, s. 4–5.

²⁶ Zob. tenże, *O polską ustawę teatralną II*, s. 3.

²⁷ Zob. E. Krasieński, *Warszawskie sceny teatralne 1918–1939*, Warszawa 1976 (tu zwłaszcza rozdział: *U progu niepodległości*).

²⁸ O specyficznym nastroju, panującym w niepodległej już stolicy, pisało wielu historyków teatru – E. Krasieński, S. Marczak-Oborski, D. Fox i inni. Także we wspomnieniu Jerzego Zawieyskiego pojawia się charakterystyka ówczesnej publiczności warszawskiej złaźnionej przede wszystkim zabawy: „Powojenna Warszawa chciała teatru-rozrywki, czegoś beztroskiego w repertuarze i odwracała się z niechęcią od mar przeszłości, od Wyspiańskiego, zwłaszcza od romantyków, od Polski w koronie z cierni. W sejmie i życiu publicznym toczyła się walka o kierunek ideologiczny Niepodległej. Ale w atmosferze społecznej, zwłaszcza po zakończeniu wojny z roku 1920, przeważały dążenia do zwykłości, do zabawy i bez troski. Nowe czasy

wówczas publiczności warszawskiej. Domagał się, aby współczesny teatr polski nie zrezygnował z bycia „wybitnym czynnikiem życia kulturalnego” – tak jak za czasów Pawlikowskiego i Wyspiańskiego – za pośrednictwem którego docierały do szerokich warstw społeczeństwa najważniejsze idee artystyczne, wyznaczając następnie ramy ogólnego życia wspólnotowego (naród, państwo)²⁹. Także i te wypowiedzi Breitera wpisują się w ogólną diagnozę życia teatralnego pierwszych lat niepodległości stawianą przez czołowych publicystów teatralnych – Tadeusza Żeleńskiego czy Adolfa Nowaczyńskiego z jego znanym tekstem o „rozmirażowaniu” życia teatralnego stolicy³⁰ – zaniepokojonych preferowaniem przez sceny warszawskie wyłącznie repertuaru rozrywkowego³¹.

Ważnymi uczestnikami owej walki o zmianę sytuacji panującej w warszawskich teatrach miejskich byli także Skamandryci – słynne (często przypominane przez historyków literatury i teatru) protesty na *Pani Chorażynie* Stefana Krzywoszewskiego w Teatrze Polskim w grudniu 1918 roku i innych spektaklach³². Głosy oburzenia na prowadzoną przez warszawskie teatry politykę repertuarową rozbrzmiewały również w recenzjach sporządzanych przez Wilama Horzycę, Antoniego Słonimskiego czy Władysława Zawistowskiego³³. Zatem wydawać by się mogło, że Breiter wraz z całą redakcją „Skamandra” znaleźli się po tej samej stronie publicystycznej walki o zmianę sytuacji artystycznej na scenach warszawskich. Niewątpliwie teatr stał się także tą sferą publicznej działalności Breitera, która również przyczyniła się do jego zbliżenia ze Skamandrytami, choć i teatr ową „skamandryczność” krytyka mocno skomplikował.

Breiter debiutował na łamach programowego periodyku warszawskich poetów szkicem poświęconym sztuce Stefana Grabińskiego *Willa nad morzem*, wystawionej w Teatrze Małym. Krytyk poddał analizie czysto literacką konstrukcję fabuły, która jego zdaniem nie zawierała w sobie odpowiedniego potencjału teatralnego³⁴ (między innymi niewiarygodne postaci³⁵). W styczniu 1921 roku na łamach „Skamandra” ukazała się pierwsza część rozprawy Breitera

przyniosły zmianę w obyczajach, w stylu życia, w kulturze i sztuce. Dzieła klasyków i wielkich poetów z niedawnej przeszłości, wystawiane przez teatry «dla honoru domu», spotykały się z obojętnością, o czym świadczyły puste teatralne widownie”. Zob. J. Zawieyski, *Irena Solska*, [w:] tegoż, *Dobrze, że byli*, Warszawa 1974, s. 221.

²⁹ Zob. E. Breiter, *O ideę w teatrze*, „Naród” 1920, nr 3; kolejne części tego artykułu nr 5 i 9.

³⁰ Zob. A. Nowaczyński, *Rozmirażowanie*, „Teatr” 1918/1919, z. 2.

³¹ Zob. J. Popiel, *Dramat a teatr polski dwudziestolecia międzywojennego*, Kraków 1995, s. 21–36.

³² Zob. J. Stradecki, *W kręgu Skamandra*, s. 75.

³³ Kwestie spójnego stanowiska krytyków teatralnych Skamandra porusza artykuł Grażyny Szyling: *Krytyka teatralna grupy Skamandra w latach 1918–1927*, [w:] *Szkiecy o krytyce teatralnej*, red. E. Udalska, Katowice 1981, s. 67–81.

³⁴ Zob. E. Breiter, *Grabińskiego „Willa nad morzem”*, „Skamander” 1920, z. 3, s. 174–177.

³⁵ Sposobu budowy postaci w sztuce Grabińskiego bronił – na prawach niewielkiej dygresji – także na łamach „Skamandra” Witkacy; zob. S.I. Witkiewicz, *Bliższe wyjaśnienia w kwestii czystej formy na scenie II. Bliższe określenie sztuki teatralnej w czystej formie*, „Skamander” 1921, z. 10–11–12–13, s. 358.

Walka o teatr, którą kontynuował w następnym zeszycie³⁶. Publicystyczne rozwiniął tu swoje wcześniejsze spostrzeżenia artykułowane w prasie, poświęcone społecznym uwarunkowaniom funkcjonowania teatru, dostrzegając jego pustkę ideową, jaka nastąpiła po śmierci największego człowieka teatru polskiego – Stanisława Wyspiańskiego.

Zatem Breiter ujawnił się w roli współpracownika „Skamandra” jako krytyk teatralny, będąc silnie zanurzony w bieżącą dyskusję toczącą się wokół scen warszawskich. Dla Jadwigi Zacharskiej artykuł Breitera stał się początkiem poważnej publicystycznej batalii „Skamandra” domagającej się naprawy sytuacji artystycznej w miejskich teatrach³⁷. Pamiętać jednak należy, że w przypadku tego ugrupowania, nie tylko w kwestii teatru, trudno mówić o klarownym stanowisku reprezentatywnym dla wszystkich jej członków. Omawiając wiele artystycznych problemów poruszanych przez ważnych współpracowników pisma, często można odnaleźć zarówno wypowiedzi, jak i konkretne wydarzenia, które wzajemnie się nie tyle wykluczają, co ideowo lub artystycznie „neutralizują”. W przypadku teatru, odwołując się głównie do aktywności recenzenckiej Włama Horzycy, Jana Lechonia, Antoniego Słonimskiego oraz Władysława Zawistowskiego, również przyglądając się ich artystycznym związkom z poszczególnymi, scenami, wyłoni się oblicze teatru preferowane przez Skamandrytów³⁸, ale i na tym gruncie można natrafić na wiele zaskakujących faktów. Wymownego przykładu dostarcza już sam moment konsolidowania się grupy. Młodzi poeci i związani z nimi krytycy, walcząc o ambitny repertuar teatralny, równocześnie umiejętnie wykorzystali działania oraz strategie kabaretowe dla promowania własnej twórczości: casus „Pikadora”, który także potrafił „zagospodarować” artystycznie zapotrzebowanie na rozrywkę panujące wśród publiczności warszawskiej tuż po odzyskaniu niepodległości.

Artykuł *Walka o nowy teatr*, w którym Breiter upominał się także o scenę ludową, obejmującą swym artystycznym oddziaływaniem jak najszerze warstwy społeczeństwa – robotników wraz z całą masą wielkomiejską – jest niewąt-

³⁶ Zob. E. Breiter, *Walka o teatr (cz. II)*, „Skamander” 1921, z. 5–6, s. 134–142.

³⁷ Jadwiga Zacharska m.in. stwierdziła: „Wiele uwagi w publicystyce «Skamandra» poświęcono sprawom teatru. Poczynając od artykułu Emila Breitera *Walka o teatr*, poprzez krytyczne omówienie aktualnych premier (na ogół pióra Horzycy), do artykułu Anatola Sterna *Manekiny naturalizmu. Uwagi o polskim teatrze, dramaturgii, aktorze i krytyku teatralnym na tle nowej sztuki* toczyła się batalia o zreformowanie i modernizację tej instytucji. Skamandryci, doceniając możliwości wynikające z bezpośredniego kontaktu z publicznością, domagali się przede wszystkim ambitnego repertuaru, nie kryjąc zresztą, że u podłoża tych zainteresowań leży chęć nawiązania stałej współpracy z teatrem”. Zob. J. Zacharska, *Skamander*, Warszawa 1977, s. 25–26.

³⁸ Na artystycznie określony model teatru preferowany przez twórców związanych ze skamandryckim kręgiem zwracali już uwagę autorzy wyborów recenzji pisanych przez Lechonia, Horzycę czy Zawistowskiego. Zob. m.in.: W. Zawistowski, *Teatr warszawski między wojnami (wybór recenzji)*, wstęp E. Krasieński, Warszawa 1971; J. Lechoń, *Cudowny świat teatru. Artykuły i recenzje 1916–1962*, zebrał i opracował S. Kaszyński, Warszawa 1981.

pliwie częścią preferowanego przez najważniejsze nazwiska skamandryckiego obozu modelu działania teatru, krystalizującego się w latach dwudziestych między innymi w działalności artystycznej i organizacyjnej Leona Schillera tak mocno popieranego przez Skamandrytów.

O zaangażowaniu się Emila Breitera w skamandrycką batalię domagającą się zmiany sytuacji artystycznej w teatrach warszawskich świadczy również jego udział w grupie literatów powołujących do istnienia w 1921 roku scenę eksperymentalną, jak wspomina Iwaszkiewicz, o „hamletowskiej nazwie” Elsynor³⁹. Logistycznie inicjatywę literatów wsparł Arnold Szyfman (w jego teatrze pika-dorczycy urządzali nieco wcześniej teatralne protesty)⁴⁰, który użyczył scenę Teatru Małego. W gronie tym obok Breitera znaleźli się Jarosław Iwaszkiewicz (pełniący funkcję kierownika literackiego), Władysław Zawistowski, Wilam Horzyca, Jerzy Rytard, Juliusz Wołoszynowski oraz Stanisław Baliński⁴¹. Dużo obiecujące zapowiedzi redakcji „Skamandra” o ambitnych planach teatru Elsynor uwieńczone zostały wystawieniem zaledwie jednej sztuki⁴². Zdecydowano się na *Pragmatystów* Stanisława Ignacego Witkiewicza, spektakl reżyserował Karol Borowski⁴³. Premiera odbyła się 29 grudnia 1921 roku. Witkacy już

³⁹ Zob. J. Iwaszkiewicz, *Wspomnienie o Szyfmanie*, [w:] *Teatr Polski 1913–1948. Arnold Szyfman 1908–1948* [układ i oprawę graf. książki wykonał Tadeusz Gronowski], Warszawa 1948.

⁴⁰ Arnold Szyfman tak opisał swoją ówczesną współpracę z literatami: „W roku 1921, obok zwykłego repertuaru, próbował Teatr Polski z gronem młodych literatów (Iwaszkiewicz, Horzyca, Zawistowski, Breiter i in.), którzy przybrali nazwę «Elsynor», prowadzić przedstawienia o eksperymentalnym charakterze, by dać możliwość wypowiedzenia się w teatrze talentom autorskim, nie mieszczącym się w granicach zwykłego teatru, jako też dla poszukiwania nowych dróg reżyserskich i aktorskich. Przedstawienia odbywały się w Teatrze Małym po normalnym wieczornym przedstawieniu. Na pierwszy ogień poszła sztuka St. Ign. Witkiewicza *Pragmatysty*. Niestety przedstawienie to, na ogół bardzo udane pod względem inscenizacyjnym i aktorskim, nie zainteresowało publiczności, a inicjatorzy, zrażeni tym, nie znaleźli dostatecznej energii do dalszych prób w tym kierunku”. A. Szyfman, *Historia lat dziesięciu (1913–1932)*, [w:] *Teatr Polski w Warszawie 1913–1923*, Warszawa 1923, s. 20–21.

⁴¹ Obecność Stanisława Balińskiego w tym teatralnym przedsięwzięciu odsłoniła umowa zawarta pomiędzy Elsynorem a Arnoldem Szyfmanem 28 XII 1921 roku. Zob. E. Krasieński, *Z archiwum Arnolda Szyfmana: Elsynor (1921)*, „Pamiętnik Teatralny” 1969, z. 1, s. 5–6.

⁴² W dziale *Varia* przez premierę w Elsynorze można było przeczytać: „Słusznie powiada Boy, że reforma zasadniczo powinna polegać na stworzeniu dobrego teatru. Nasi polscy reformatorzy albo ugrzęźli w dobrych teatrach, gdzie się gra zle sztuki, albo swą reformatorską pracę ograniczyli do kształcenia młodego pokolenia aktorów [...]. A jednak gwałtowny rozwój literatury i malarstwa nagli i pociąga dotychczasowych pracowników teatralnych do ułatwienia mu scenicznego wypowiedzania się. Stąd szereg prób teatralnych, zmierzających do oddania ducha współczesności. Do takich prób należy zaliczyć powstanie sceny eksperymentalnej przy Teatrze Polskim, która się zowie Elsynor. [...] Być może, scena ta potrafi stworzyć nowy styl teatralny, w każdym zaś razie odnowi monotonię bieżącego repertuaru widowisk warszawskich paroma nieszablonowymi przedstawieniami”. Zob. *Varia [Hasło reformy teatru]*, „Skamander” 1921, z. 14–15, s. 488.

⁴³ Szczegółowo działalność Elsynoru omawia artykuł J. Deglera: *Z dziejów scenicznych Witkacego. I „Pragmatysty w „Elsynorze”. II Teatr Formistyczny*, „Pamiętnik Teatralny” 1969, z. 3.

w marcu 1920 roku w liście do Breitera wyraził swoje pragnienie wywołania skandalu teatralnego w Warszawie⁴⁴. Wysoce prawdopodobne jest, że i Breiter popierał wybór sztuki autora *Nowego wyzwolenia* – swojego krakowskiego wciąż jeszcze przyjaciela – jako mającą zainaugurować działalność nowej sceny. Kluczową rolę w krótkiej historii Elsynoru odegrał Jarosław Iwaszkiewicz, co również odśladania jego korespondencja z autorem *Kurki wodnej*, a także późniejsze wypowiedzi pisarza⁴⁵. Zaangażowanie się Iwaszkiewicza i Breitera w mający powstać teatr już wtedy oparte zostało przynajmniej na ich obopólnej sympatii, która z czasem przerodziła się w serdeczną przyjaźń. Dla autora *Oktostychów* odkrycie intelektualnej silnej więzi z Breiterem będzie stanowiło niemałą niespodziankę. Po blisko czterech latach od premiery w Elsynorze w czasie swojego pierwszego pobytu we Francji w liście do żony Iwaszkiewicz sam zaskoczony wyzna:

Wyobraź sobie, że jak tylko myślę o przegrupowaniu i przemeblowaniu, jakie nastąpiło we mnie w stosunku do Polski po wyjeździe, jeżeli myślę o tym wszystkim, co tu widziałem i czego się nauczyłem od Francuzów, jeżeli ogarniam mniej więcej stosunki literackie tutaj – to o jedynym człowieku myślę w Warszawie, z którym będę mógł o tym wszystkim naprawdę pomówić, zgadnij? O Breiterze! Niesłychane naprawdę zjawisko, ale tak jest. Bo przecież nie z Tolkiem ani Leszkiem, ani z rozpaczliwie już i pewnie na zawsze zmanierowanym Stasiem, ani z Grycem [...] ⁴⁶.

Przyjaźń Breitera z Iwaszkiewiczem trwająca całe Dwudziestolecie zostanie heroicznie wypełniona w czasie II wojny światowej⁴⁷.

Artykuł ten został również opublikowany w książce J. Deglera: *Witkacy w teatrze międzywojennym*, Warszawa 1973. Zob. także: M. Ślusarska, „Elsynor” 1921, „Teatr” 1969, nr 20.

⁴⁴ Zob. List S.I. Witkiewicza do Emila Breitera nr 5 oznaczony datą: [Kraków] 21 III 1920, zamieszczony w tomie: S.I. Witkiewicz, *Listy I*, opracował i przypisami opatrzył T. Pawlak, Warszawa 2013, s. 550–560.

⁴⁵ Ważną rolę J. Iwaszkiewicza w powołaniu do życia Elsynoru podkreślał już E. Krasiński. Także T. Pawlak, opracowując m.in. listy Witkacego do J. Iwaszkiewicza (wątek Elsynoru jest jednym z ważniejszych tematów poruszanych w tej korespondencji), zwrócił uwagę na znaczenie Iwaszkiewicza zarówno w dziejach tej sceny, jak i przy samym wyborze sztuki Witkacego, powołując się na późniejsze wypowiedzi pisarza zamieszczone m.in. w *Dziennikach* (zob. J. Iwaszkiewicz, *Dzienniki 1911–1955*, oprac. i przypisy A.R. Papiescy, wstępem poprzedził A. Gronczewski, Warszawa 2007). Przywołał szczególnie istotne tu wspomnienie Iwaszkiewicza: „Właściwie mówiąc, dążyłem do stworzenia Elsynoru tylko po to, aby zagrać Witkiewicza. Po zrealizowaniu *Pragmatystów* nie mieliśmy już nic do wyboru. Bardzo wierzyłem w Witkacego nie filozofa, nie malarza, o powieściopisarzu nie wiedziałem, ale wierzyłem w dramaturga. Byłem w tym bardzo odosobniony i sprawa Elsynoru nie była ani łatwa, ani jednoznaczna. Zrodziła się jednak w atmosferze Zakopanego”. Zob. J. Iwaszkiewicz, *Album tatrzańskie*, Kraków 1976, s. 70; cyt. za: T. Pawlak, *Wstęp [do:] Listy do Jarosława Iwaszkiewicza*, [w:] S.I. Witkiewicz, *Listy I...*, s. 790.

⁴⁶ List J. Iwaszkiewicza do żony oznaczony datą: 7 kwietnia [1925], zamieszczony w zbiorze: Anna i Jarosław Iwaszkiewiczowie, *Listy 1922–1926*, opracowały M. Bojanowska, E. Cieślak, wstępem opatrzył T. Burek, Warszawa 1998, s. 367–368.

⁴⁷ Zob. J. Iwaszkiewicz, *Dzienniki 1911–1955*.

Z pewnością wszystko, co działo się wokół Elsynoru na przełomie 1921 i 1922 roku, przyczyniło się do scementowania kontaktów koleżeńskich oraz towarzyskich Breitera z Jarosławem Iwaszkiewiczem oraz resztą skamandryckiej kompanii. Mimo że teatralny eksperyment wszystkich jego uczestników, łącznie z Arnoldem Szyfmanem, rozczerował, to z pewnością udało się w Warszawie wywołać, tak oczekiwany przez Witkacego, skandal.

Janusz Degler, wnikliwie rekonstruując dyskurs krytyczny wokół premiery *Pragmatystów*, wskazał zasadnicze przyczyny teatralnej porażki Witkacego; w recenzjach prasowych przeważały głosy negatywnie oceniające spektakl. Ważnym czynnikiem mającym znaczenie dla zaopiniowania nowej sceny przez prasę warszawską – przyczyniającą się do stworzenia wokół całego przedsięwzięcia zbyt wygórowanych oczekiwań – miał sam wybór sztuki, która, paradoksalnie, została odebrana przez krytykę jako zbyt tradycyjna, zwłaszcza w kontekście publikowanych wcześniej w „Skamandrze” wypowiedziach⁴⁸. Spektakl nie zdobył także sympatii warszawskiej publiczności. *Pragmatystów* wystawiono jedynie cztery razy. Zawiedziony teatralnym rezultatem Elsynoru był również Breiter, który w obszernych recenzjach w „Świecie” i w „Głosie Polskim” wysunął pod adresem sztuki Witkacego szereg ostrych zarzutów⁴⁹. Autora *Pragmatystów* brak zrozumienia sztuki wraz z całą teorią *Czystej formy w teatrze* zwłaszcza przez Breitera – elsynorczyka – wyjątkowo zabolął. Polemiki Witkacego z recenzjami *Pragmatystów* Breitera redakcja „Skamandra”⁵⁰ nie zamieściła, co stało się powodem zerwania kontaktów autora *Nowego wyzwolenia* z pismem⁵¹. Teatr Elsy-

⁴⁸ Por. J. Degler, *Witkacy w teatrze międzywojennym* (tu: II „Pragmatyści w Elsynorze”, s. 35–51).

⁴⁹ Warszawski okres przyjaźni Witkacego z Breiterem nie należał do dobrych, już po premierze w Elsynorze pisał do zaprzyjaźnionego małżeństwa Reynelów: „[...] jestem b. zapracowany i piszę mało. Nie mów nikomu: Breiter jest moim ukrytym wrogiem i zachowanie się jego wobec mnie jest głupie i lekceważące. Nic nie rozumie, a leci tylko na powodzenie. Wszystko uznaje, co jest en vogue. Ostrożnie z nim”. Zob. *Listy do Władysławy i Leona Reynelów*, list 8, datowany: [Zakopane] 7 II 1922, cyt. za: S.I. Witkiewicz, *Listy I...*, s. 461. W korespondencji Witkacego z Breiterem wyłania się – choć jedynie w zarysie – historia przyjaźni Witkacego z Breiterem od wielkiej sympatii (okolice 1919 roku) do niechęci, rozpoczynającej się z chwilą powołania do istnienia Elsynoru. Także w listach adresowanych do żony ujawnia się lekceważąca postawa autora *Kurki wodnej* wobec opinii krytycznych wygłaszanych przez Breitera. Zob. S.I. Witkiewicz, *Listy do żony (1923–1927)*, przygotowała do druku A. Micińska, opracował i przypisami opatrzył J. Degler, Warszawa 2005 oraz *Listy do żony (1928–1931)*, przygotowała do druku A. Micińska, opracował i przypisami opatrzył J. Degler, Warszawa 2007.

⁵⁰ Polemiczny artykuł Witkacego, który zamierzał wydrukować na łamach „Skamandra”, to: *Z powodu krytyki „Pragmatystów” wystawionych w Elsynorze*.

⁵¹ W korespondencji Witkacego z różnymi zaprzyjaźnionymi wówczas osobami odnaleźć można zapis nie tyle wydarzeń związanych z premierą *Pragmatystów*, co również charakterystyczny notatnik emocjonalnej reakcji pisarza (oczywiście pomagają wskazówki autora opracowania tego tomu epistolografii Witkacego). W liście do Władysławy Reynel znalazło się stwierdzenie: „Zerwałem ze «Skamandrem», bo nie umieścili artykułu o krytyce warszawskiej, w którym był zjechał Breiter. Teraz piszę do «Czartaka»”. Zob. *Listy do Władysławy i Leona Reynelów*, list 18, datowany: [Zakopane] 5 II 1922, cyt. za: Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Listy I...*,

nor także zaprzestał swojej działalności⁵². Sztukę Witkacego na łamach „Skamandra” w lutowym zeszycie 1922 roku zrecenzował Wilam Horzyca, który analizując ideową stronę zarówno teorii Czystej Formy w teatrze, jak i samego przedstawienia – dojrzał w nich przede wszystkim aspekt religijny – opowiedział się jednak po stronie tradycyjnego misterium (zestawił tę sztukę z graną w tym samym czasie *Szopką* Or-Ota w Teatrze im. Bogusławskiego)⁵³. Witkacy na zarzuty krytyki formułowane po premierze w Elsynchronie odpowiedział zbiorem *Teatr* opublikowanym dopiero w 1923 roku. Wyeksponowanie w swojej polemice postaci Breitera uzasadniał:

Ala ponieważ krytyki jego [Breitera – E.W.] w „Świecie” i łódzkim „Głosie” są jakby syntezą wszystkich ujemnych wartości krytyki warszawskiej w ogóle, wybieram go sobie tutaj na „doświadczalnego królika”. Dotąd cierpieli tylko autorzy – niech się trochę pomęczą teraz recenzenci⁵⁴.

Z jednym niewątpliwie można się z Witkacym zgodzić, bez żadnego ryzyka, Breiter rzeczywiście coraz mocniej wrastał w środowisko warszawskie, zacieśniając więzy towarzyskie ze skamandryckim kręgiem, a potwierdzenia dostarcza szeroko rozumiana literatura wspomnieniowa, tak atrakcyjnie rekonstru-

s. 464–465. Dwa dni później do Kazimierzy Żuławskiej Witkacy m.in. stwierdził: „Warszawa jest ohydna. Cały Elsynchron i „Skamander” okazał się gniazdem gadów.” Zob. *Listy do Kazimierzy Żuławskiej*, list 8, datowany: [Zakopane] 7 II 1922, cyt. za: S.I. Witkiewicz, *Listy I...*, s. 588. Witkacy nawiąże ponownie współpracę ze „Skamandrem” w 1925 roku, będzie tu drukował sztukę *Wariat i zakonnica*; zob. „Skamander” 1925, nr 39.

⁵² Redakcja pisma, patronująca teatrowi, zamieściła dość lakoniczną i bagatelizującą niepowodzenie sceny informację: „Klub eksperymentu teatralnego Elsynchron po interesującym debiucie (*Pragmatysty* Witkiewicza) zakończył, zdaje się, swój krótki żywot. Trudno na razie zorientować się, czemu to przypisać: apatii i nieporadności kolegiąlnego rządu elsynchroników, zimnej kalkulacji finansowej p. Szyfmana, czy też po prostu nieuchwytnym imponderabilom, które nie dopuściły do współżycia na tych samych deskach scenicznych Savoira z Claudelem, a Colusa z Hasencleverem. Tak czy inaczej, żałować wypada, że przedsięwzięcie, od którego można się było spodziewać poważniejszych wysiłków nie tylko w dziedzinie inscenizacji, ale i w dziedzinie repertuaru – wzięło nieoczekiwanie tak smutny obrót. Miejmy nadzieję, że nie jest to wieczny spoczynek, ale jedynie letarg”. Zob. *Varia*, „Skamander” 1922, z. 19, s. 268.

⁵³ Zob. W. Horzyca, *Teatr. Na temat „Pragmatystów” Stanisława Ignacego Witkiewicza w Elsynchronie*, „Skamander” 1922, z. 17, s. 120.

⁵⁴ Zob. S.I. Witkiewicz, *Z powodu krytyki „Pragmatystów” wystawionych w Elsynchronie. Poświęcone p. Emilowi Breiterowi*, [w:] tegoż, *Teatr*, Warszawa 1923, cyt. za: tegoż, *Nowe Formy w malarstwie. Szkice estetyczne. Teatr*, opracował przypisami opatrzył J. Leszczyński, Warszawa 1974, s. 331. Przygotowując swój szkic do druku, Witkacy dopisał w zakończeniu fragment świadczący, iż Breiter z polemiką swojego kolegi zapoznał się wcześniej: „Zaznaczyć muszę, że P.B. znał już w marcu 1922 r. w rękopisie moją odpowiedź na jego krytykę *Pragmatystów*, odrzuconą przez «Skamandra», tego samego «Skamandra», który od pierwszych dni swojego istnienia drukował rzecz moją o teatrze i który obecnie pomieścił tę krytykowaną tu krytykę *Szkiców estetycznych*. Wszystko to razem byłoby bardzo zabawne, gdyby nie było bardzo, ale to bardzo smutnym”. Tamże, s. 340.

ująca Dwudziestolecie⁵⁵. W listopadzie 1921 roku – równolegle do działań elsynorczyków – redakcja „Skamandra” wprowadziła stałych recenzentów odpowiedzialnych za określoną tematykę. Emilowi Breiterowi powierzono kierowanie działem *Książka*⁵⁶, który poprowadził do końca 1922 roku (od zeszytu 14 do zeszytu 21). Będzie omawiał współczesną prozę oraz lirykę poetów wyłącznie należących do skamandryckiego kręgu. Na marginesie warto zauważyć, że Breiter od początku swojej krytycznej działalności utwory poetyckie omawiał niezwykle rzadko, zatem sięgnięcie przez niego po tomiki wierszy autorów skamandryckich, trudno nie potraktować jako wyjątkowego gestu recenzenckiej solidarności z tą właśnie grupą, tym bardziej że będzie publikował omówienia ich twórczości również w prasie niebędącej bezpośrednio związanej ze Skamandrytami.

Pisząc dla „Skamandra”, Breiter jako recenzent zawsze pozostawał związanym z innymi tytułami prasowymi, co oczywiście nie jest faktem wyjątkowym w zawodowej biografii autorów skupionych wokół pisma. Jednak w jego przypadku publicystyczna aktywność na łamach innych tytułów prasowych sprawiła, że w latach dwudziestych stał się swoistym autsajderem skamandryckim (także dla dzisiejszych historyków literatury). Tym bardziej że po 1922 roku już niczego na łamach „Skamandra” nie opublikował, będąc równocześnie aktywnym recenzentem teatralnym regularnie i często publikującym na łamach innych gazet oraz czasopism. (Coraz większe zainteresowanie Breitera współczesną prozą wciąż jeszcze nie stanowiło poważnej konkurencji dla jego teatralnej pasji). Krytyk dzielił się regularnie swoimi wrażeniami teatralnymi przede wszystkim z czytelnikami „Świata” i to właśnie współpraca z tygodnikiem założonym przez Stefana Krzywoszewskiego skomplikowała teatralne relacje ze skamandrycką redakcją pisma. Podkreślić wypada, że Breiter pisał do „Świata” od 1919 aż do 1927 roku. Autor słynnej – i ważnej w dziejach grupy – *Pani Chorażyny* oraz wielu innych popularnych wówczas komedii nie przestawał symbolizować złego teatru, z którym Skamandryci uparcie walczyli, pełnego intelektualnej łatwizny i literackiej tandety. Krzywoszewski należał do oponentów młodych poetów jeszcze od czasu „Pro Arte et Studio” i głośnej *Wiosny* Tuwima; na stosunki z redaktorem naczelnym „Świata” obojętnymi z pewnością nie pozostały jego koneksje ideologiczne i związek z prawicą⁵⁷. Oczywiście była to walka pełna typowych dla funkcjonowania grupy wewnętrznych sprzeczności (Lechoń). Wyjątkowo wytrwałymi przeciwnikami Krzywoszewskiego – jako reprezentanta określonej wartości teatru – pozostali Antoni Słonimski⁵⁸ (wspomagany przez Juliana Tuwima), a także Mieczysław Grydzewski⁵⁹.

⁵⁵ Przede wszystkim korespondencja z okresu międzywojennego J. Iwaszkiewicza oraz jego bogata literatura wspomnieniowa.

⁵⁶ Zob. *Varia*, „Skamander” 1921, z. 14–15, s. 488.

⁵⁷ Por. J. Stradecki, *W kręgu Skamandra*, s. 44.

⁵⁸ Całościową postawę Słonimskiego w walce o poziom literacki i artystyczny teatru omówiła Bożena Gierat-Bieroń w książce: *Antoni Słonimski – teatr w demokracji*, Kraków 2004.

⁵⁹ Zob. jam [M. Grydzewski], *Przegląd prasy. Kariera p. Krzywoszewskiego*, „Wiadomości Literackie” 1926, nr 5.

W batalii „Skamandra” o ambitny repertuar scen warszawskich oraz rozsądną politykę repertuarową – wystawianie nie tylko „kasowych fars” – Stefan Krzywoszewski był jednym z najostrzej zwalczanych przeciwników, również ze względu na piastowane przez niego stanowisko prezesa Związku Autorów Dramatycznych, którym został w 1919 roku. Spersonalizowana debata publicystyczna „Skamandra” upominająca się o poziom warszawskich teatrów miała oczywiście także innych bohaterów, między innymi Arnolda Szyfmana i Juliusza Osterwę, a stosunek do każdego z nich tworzy odrębną i pasjonującą publicystyczną historię, będącą częścią tej samej walki o dobry teatr⁶⁰.

Jedno drobne wydarzenie ze stycznia 1921 roku, choć nie dotyczyło ono bezpośrednio spraw związanych z teatrem, można potraktować jako zapowiedź późniejszych kłopotów Breitera wynikających ze współpracy z redaktorem Krzywoszewskim. Antoni Słonimski w satyrycznej jednodniówce „Dziura” – przygotowanej przez siebie – w styczniu 1921 roku z właściwym dla siebie humorem skomentował milczenie Breitera o Skamandrytach w artykule poświęconym najnowszej literaturze, opublikowanym nieco wcześniej, oczywiście na łamach „Świata”⁶¹:

Tu się zbierze o Breiterze

Zapytujemy pana Doktora Breitera, jak miał czelność, będąc członkiem komitetu redakcyjnego „Skamandra”, nie pomieścić ani jednego słowa o tym miesięczniku w swoim artykule o *Prądach współczesnej literatury* drukowanym w „Świecie”. Zapytujemy także p. Br., po co w ogóle pisał ten artykuł i dlaczego podpisuje się w dalszym ciągu dwuznacznymi pseudonimami. Ostrzegamy stróżów, iż ten felczer polskiej krytyki jest Żydem w Warszawie urodzonym i nie ma nic wspólnego ze znanym recenzentem teatralnym tegoż pseudonimu⁶².

„Dziura” parodiowała „Skamandra”⁶³ i zgodnie z „odwróconą rzeczywistością” poetyki śmiechu miała za zadanie rozbrajać argumenty formułowane przez

⁶⁰ W pracach monograficznych poświęconych dwóm wybitnym osobowościom teatru międzywojennego – Juliuszowi Osterwie i Arnoldowi Szyfmanowi – wątek relacji ze Skamandrytami został już wielokrotnie omówiony. Relacje poetów z Redutą znalazły swój zapis m.in. w pracach: J. Szczublewski, *Żywot Osterwy*, Warszawa 1971; S. Marczak-Oborski, *Teatr w Polsce 1918–1939. Wielkie ośrodki*, Warszawa 1984. Ciekawe spojrzenie na stosunek Skamandrytów do Osterwy zaproponował Henryk Izidor Rogacki, wygłaszając na konferencji naukowej „Dwa teatry – dwa światy” (UJ 10–12 V 2007) referat *Osterwa Skamandrytów*. Ze sprawozdania z konferencji wynika, że autor ukazał wpływ publicystyki skamandryckiej na „czarną legendę” narosłą wokół Reduty. Zob. M. Chuda, *Wokół Reduty i „Gardzienic”*. (Sprawozdanie z konferencji naukowej „Dwa teatry – dwa światy”, Uniwersytet Jagielloński, Kraków, 10–12 V 2007), „Ethos” 2007, nr 3/4, s. 399–400. Dzieje pełnej gwałtownych zwrotów historii współpracy Skamandrytów z Szyfmanem przedstawił Edward Krasieński m.in. w swojej najnowszej publikacji: *Arnold Szyfman. Portret dyrektora w labiryncie teatru*, Warszawa 2013.

⁶¹ Zob. E. Breiter, *Ożywienie ruchu literackiego*, „Świat” 1929, nr 51, s. 2–3.

⁶² Zob. „Dziura. Pamflet Dwutygodniowy” 1921, nr 1, s. 2.

⁶³ Por. J. Stradecki, *W kręgu Skamandra*, s. 65.

przeciwników pisma. Autoironia, na której osadzony został humor „Dziury”, w latach dwudziestych była jedną z najważniejszych publicystycznych strategii obrony przed zarzutami kierowanymi w stronę Skamandrytów. Słonimski „obśmiewał” tu przede wszystkim żydowskie pochodzenie całego swojego środowiska literackiego, pragnąc zbagatelizować poważne antysemickie ataki, które coraz częściej wytaczali ich przeciwnicy. Stąd na dwóch zaledwie stronach tego okazjonalnego periodyku tak mocno akcentował żydowskie korzenie współpracowników pisma (na pierwszej stronie pod nagłówkiem *Z poezji żydowskiego „Skamandra”* znalazły się wiersze „autorstwa” Słonimskiego i Tuwima). Tekst o Breiterze został również podporządkowany parodii antysemickiej retoryki. Słonimski, redagując dział *Kronika*, wykorzystał „wydarzenie z ostatniej chwili” także w przypadku dwóch pozostałych bohaterów tego działu – Horzycy i Zawistowskiego, poświęcając go w całości skamandryckim krytykom. Oprócz niewątpliwego wytrącenia publicystycznych argumentów wrogom Skamandra, Słonimski w „Dziurze” nie po raz ostatni komentował również zachowanie swoich przyjaciół, którzy – według niego – zasługiwali na upomnienie⁶⁴. Humor bowiem stwarzał tę przestrzeń wspólnej komunikacji całego środowiska skamandryckiego, która doskonale nadawała się także do „wewnątrzprzyjacielskiej” polemiki. Zresztą nie po raz ostatni krytyk dostał się pod ostrze satyry swoich skamandryckich kolegów.

Usprawiedliwieniem dla Breitera pozostawał fakt – odsłaniający również istniejące w redakcjach prasowych „wyższe racje” – że uwagi o „Skamandrze” znalazły się w jego artykule pisanym dla „Świata”, ale zostały usunięte przez redaktora naczelnego tygodnika, co zdradził Słonimski w jednej ze swych *Kronik* po kilku latach, wypowiadając się o niezbyt dobrych obyczajach panujących w redakcjach⁶⁵.

⁶⁴ Juliusz Sakowski, wspominając postawę Słonimskiego, skomentował również owe zredagowane, głównie przez autora *Czarnej wiosny*, pismo: „Słonimski tępił obłudę w polityce, tandetę w sztuce i małość w życiu. Nikogo nie oszczędzał z domorostych wielkości, poronionych Kolumbów literatury, mężów stanu i poniżej stanu. Nepotyzm, siuchta, sztama – to były pojęcia mu obce i nie chroniły swym glejtem nawet najbliższych przyjaciół, którym dostawały się cięgi lub choćby szturchańce, gdy był po temu powód, albo bez powodu, po prostu na zapas i żeby nie wyjść z sprawy. W młodości w latach, w pamflecie pt. «Dziura», który sam w całości wypełnił, były na nich najzłośliwsze ataki, niektóre pod takimi nagłówkami «Tu się zbierze o Breiterze», «Tu przemyć też Horzycę», «Tu dostanie z ręki boskiej pan Władysław Zawistowski». Byli to trzej wybitni wówczas krytycy, dla których Słonimski powinien był mieć pewne względy, tym bardziej że należeli do tej samej, co i on grupy literackiej: byli wraz z czołowymi poetami Skamandra członkami komitetu redakcyjnego miesięcznika po tym tytułem”. Zob. J. Sakowski, *Słonimski dawniej i ostatnio*, [w:] *Wspomnienia o Antonim Słonimskim*, red. P. Kądziała i A. Międzyrzecki, Warszawa 1996, s. 274.

⁶⁵ Antoni Słonimski w jednej ze swoich *Kronik* drukowanych na łamach „Wiadomości Literackich” w 1927 roku, odnosząc się do aktualnej sytuacji – sprawa przemilczenia przez „Kurier Poranny” planów wystawienia w Teatrze Polskim sztuki Nowaczyńskiego – podawał przykłady niechlubnych praktyk recenzenckich zachodzących w różnych redakcjach: „Z drugiej strony

Wydarzenie z 1920 roku nie było z pewnością odebrane przez współpracowników „Skamandra” jako poważne przewinienie i z pewnością w ich oczach bardziej obciążyły samego Krzywoszewskiego, skoro w niedalekiej przyszłości razem ze skamandryckim towarzystwem działał Breiter na rzecz zmiany sytuacji w teatrze i zakładał scenę Elsynchron. Zresztą o pogorszających się stosunkach pomiędzy redakcjami obu pism świadczy ironiczna i zarazem zabawna wzmianka komentująca zamieszczenie przez tygodnik Krzywoszewskiego recenzji tomu poetyckiego Zygmunta Karskiego:

W „Świecie” ukazała się recenzja z *Musującego poranka* Zygmunta Karskiego. Pozwalamy sobie przypomnieć p. Krzywoszewskiemu, że p. Karski należy do grupy poetów, która przed trzema laty podpisała protest przeciwko wystawieniu *Pani Chorażyny* w Teatrze Polskim i że wskutek tego również jego osoby dotyczy interdykt, jakim p. Krzywoszewski obłożył szereg skamandrytów, zakazując swoim współpracownikom pisania o nich w „Świecie”. Podobne omyłki byłyby na przyszłość mocno niepożądane i dlatego w interesie stron obu – podkreślamy tę niemiłą gafę, zdaje się, że p. Czekalskiego⁶⁶.

Ów fragment pochodził z tego samego numeru, w którym pożegnano się z teatrem Elsynchron. Oficjalne relacje pomiędzy skamandrycką trybuną a pismem Krzywoszewskiego zaczęły się mocniej komplikować wraz z 1922 rokiem; przez cały ten rok Breiter wciąż będzie jeszcze publikował recenzje literackie w „Skamandrze”. W lipcu 1922 roku Antoni Słonimski wystawił niezwykle ostrą ocenę całemu warszawskiemu środowisku teatralnemu. Rozpoczął swój publicystyczny rozrachunek od oceny współczesnych autorów dostarczających scenom stolicy marny literacko repertuar:

Smutniejsza bodaj od generacji „nowych bogaczy” jest generacja „nowych biedaków” – autorów dramatycznych, wśród których zaczyna się coraz częściej spotykać nazwiska przyzwoitych i zdolnych pisarzy. Póki ohydy zapełniające repertuar wychodziły spod pióra pp. Krzywoszewskich, Hertzów albo Fijałkowskich, można było nie chodzić po prostu do teatru, albo ulżyć sobie mocnym epitetem pod adresem tej branży, ale obecnie, gdy na afiszach teatralnych zjawiają się nazwiska Sieroszewskiego, Tetmajera i gdy nam obiecują sztuki Reymonta – należy się przyjrzeć bliżej całej sprawie, a może zgadnijmy, czy tylko milionowe tantiemy znęcają ludzi poważnych do zadawania się z zuchwalstwem dyrekcji, tępotą aktorów i prostactwem widowni⁶⁷.

Krzywoszewski (dramaturg), Jan Adolf Hertz i Mieczysław Fijałkowski konsekwentnie w recenzjach autora *Wieży Babel* będą zaliczani od kategorii

może ktoś nam powiedzieć: czy można wymagać od Boya, żeby nie pisywał w ogóle do «Porrannego» dlatego, że tam przemilczają Nowaczyńskiego, lub żeby Dębicki rzucił «Kurier Warszawski», bo wydawcy bojkotują Tuwima? Czy Lorentowicz powinien był pisywać do «Świata», chociaż mu redaktor wykreślił moje nazwisko z artykułu o współczesnej poezji polskiej? Czy Breiter miał zostać w «Świecie», mimo iż Krzywoszewski usunął z recenzji o miesięcznikach poetyckich «Skamandra»?». Zob. A. Słonimski, *Kronika*, „Wiadomości Literackie” 1927, nr 44, s. 4.

⁶⁶ *Varia*, „Skamander” 1922, z. 19, s. 269.

⁶⁷ A. Słonimski, *O teatrze warszawskim*, „Skamander” 1922, z. 22–23–24, s. 454.

„ohyd”, do której z czasem dołączy jeszcze wielu ówczesnych polskich dramaturgów (Gustaw Beylin).

Dla Słonimskiego ambitny literacko tekst dramatyczny stanowił fundament wartościowego teatru. Również Wilam Horzyca na łamach „Skamandra”, dzieląc się swoimi wrażeniami z kolejnej premiery w Reducie, przekonywał, że tekst dramatyczny stanowi podstawę dla artystycznie interesującego i wartościowego przedstawienia scenicznego⁶⁸. Literackie (przedkładanie tekstu dramatu nad czyisto widowiskowe elementy spektaklu) postrzeganie teatru przez obydwu krytyków „Skamandra” posiadało zasadnicze znaczenie dla – toczonej z publicystyczną zaciekleścią – walki o odpowiedni repertuar.

Słonimski, oceniając aktualny poziom scen warszawskich, nie oszczędził i recenzentów, których także uważał za współwinnych panowania złych gustów zarówno wśród publiczności, jak i pomiędzy dyrektorami teatrów:

Ani wieczny student Władysław Zawistowski, ani Emil Breiter, recenzent „Świata” i jednocześnie współpracownik „Skamandra”, ani wreszcie przewielebny Kornel Makuszyński, „stary kochany”, który jest coraz mniej kochany, a coraz bardziej stary, najuczciwszy zresztą i najpoważniejszy krytyk – nie ma odwagi nazwać rzeczy po imieniu, aczkolwiek jest po imieniu z wszystkimi dyrektorami teatrów. Toleruje się nikczemny repertuar, [...]. Literatura jest dziś „panem” w stosunku do spoufalonej służby, która rządzi się na scenie i za kulisami. Jeżeli jest dziś tak zwany „bolszewizm” w Warszawie, to właśnie w teatrze: generacja prostaków obala arystokrację sztuki. A jeżeli nie ma dziś wielkiej poezji na scenie, można przynajmniej wymagać, żeby się tam względnie przyczynicie zachowywano⁶⁹.

Teatralne drogi współpracowników „Skamandra” zaczynają się komplikować. Wyraźnie poglądy Breitera i Zawistowskiego nie tworzą wraz z głosami czołowych krytyków teatralnych pisma – Horzycy i Słonimskiego – harmonijnie brzmiącej całości. Wymownego przykładu dostarcza stosunek współpracowników pisma do Reduty i ostra krytyka jej artystycznych poczynąń – repertuarowych wyborów i ugrzęźnięcia w eksperymencie aktorskim – przez Słonimskiego oraz Horzycę, przy równoczesnym adorowaniu poczynąń Juliusza Osterwy ze strony Zawistowskiego. Oczywiście wypracowana przez tradycję światopoglądowa niezależność krytyka w redakcyjnym kolegium nie pozostawała bez znaczenia, również niemałą rolę odegrał w tej kwestii sławetny

⁶⁸ Wilam Horzyca, recenzując wystawienie przez Redutę *Ulicy dziwnej* Kazimierza Czyżowskiego, stwierdził m.in.: „Podobnie ma się rzecz i z dramatem. I tu niejedno leży poza wolą czy samowolą reżysera, a już na pewno wszystko leży w promieniu przesilenia w dramacie. P. Dobrodzicki padł tego ofiarą: jest żywym świadectwem, jak trudno żyć teatrowi bez współmiernego z nim dramatu. Kto przystępuje do pracy w teatrze, ten świadomie czy nieświadomie, liczy na dramat, który ma na scenie realizować. [...] Bo dramat – nie można przestać powtarzać tego – jest prawdziwą rzeczywistością teatru, ukazywaną w wirtuozowskim ujęciu”. Zob. W. Horzyca, *Kryzys w dramacie – „Ten, którego biją po twarzy” Andrejewa w Teatrze Polskim i „Ulica dziwna” Czyżowskiego w Teatrze Reduta*, „Skamander” 1922, z. 18, s. 181.

⁶⁹ A. Słonimski, *O teatrze warszawskim*, s. 456–457.

eklektyzm redakcji pisma, z którego szybko przeciwnicy nowego literackiego periodyku uczynili zarzut⁷⁰.

W lipcu 1922 roku – nieomal równocześnie do tekstu Słonimskiego – Breiter opublikował na łamach „Świata” artykuł⁷¹, w którym również dokonał surowej oceny dominujących tendencji we współczesnej dramaturgii:

Bezprogramowość, pogoń za aktualną anegdotą i brak samodzielnej myśli artystycznej – to zasadnicze cechy naszej dzisiejszej twórczości dramatycznej. [...]

Twórczość dramatyczna stała się przedmiotem giełdowej spekulacji ze strony przedsiębiorców teatralnych i artykułem masowego spożycia dla nienasyconej publiczności wielkomięskiej. [...]

A w sferze teatru hałaśliwość i eklektyzm przekraczają już granice prymitywnego smaku i kultury. To pospieszne i zbyt posłuszne dopasowanie się do potwornej nicości najprzeciętniejszych i najpospolitszych zainteresowań prowadzi do zaprzeczenia naszego poważnego dorobku dramatycznego, do wyjałowienia gruntu dla nowych talentów i artystycznych zagadnień i stwarza niepłonną groźbę, że w braku celowej, świadomej, bezinteresownej – bo artystycznej – pracy nad przemianą ideologii dramatycznej – nie zdołamy uchronić teatru polskiego przed zalewem chamstwa, spekulacji i zagranicznej tandety⁷².

Breiter kontynuował swoją publicystyczną rozprawę o idei teatru, którą prowadził wcześniej także na łamach „Skamandra”. Zdecydowanym tonem wypowiedział się o prymitywnej artystycznie rodzimej produkcji farsowej. Redakcja „Skamandra” zauważyła tę wypowiedź Breitera. Popierając jego stanowisko, zacytowała nawet fragment artykułu, podziwiając przede wszystkim – nie bez ironii – obiektywizm redaktora Krzywoszewskiego, do którego jako do komediopisarza, zdaniem redakcji „Skamandra”, słowa Breitera się również odnosiły⁷³. Ów komentarz do artykułu Breitera zamieszczony był w dziale *Varia* w tym samym numerze pisma, w którym Słonimski ubolewał nad biernością krytyków teatralnych. (Czasowa zbieżność wydaje się przypadkowa). Materiał zawarty w dziale *Varia* powstawał zawsze później niż pozostałe złożone do druku teksty (publikacja kolejnych zeszytów często opóźniała się), co pozwoliło zareagować na tekst Breitera i wymierzyć prztyczka w nos wyjątkowo nie lubianemu przeciwnikowi, wykorzystując do tego głos jego współpracownika. Artykuł Breitera w dużej mierze odnosił się do komediowej i farsowej produkcji pisarzy obcych, a z preferowaniem repertuaru zagranicznego walczył także Stefan Krzywoszewski, zarówno jako prezes Związku Autorów Dramatycznych, jak i publicysta teatralny. Głos Breitera na łamach „Świata” współtworzył również debatę poświęconą teatrowi realizowaną przez Krzywoszewskiego, o czym świadczy zamieszczenie tego tekstu na pierwszej stronie. Jednak nie zmienia to faktu, że tekst Breitera negatywnie oceniał także polską produkcję dramatyczną, choć nie padały

⁷⁰ Zob. *Krytykom i recenzentom redakcja*, „Skamander” 1921, z. 4, s. 80–87.

⁷¹ Zob. E. Breiter, *Upadek sztuki dramatycznej*, „Świat” 1922, nr 28, s. 1–2.

⁷² Tamże, s. 2.

⁷³ *Varia* [Bardzo słuszny artykuł], „Skamander” 1922, z. 22–23–24, s. 462.

konkretne nazwiska rodzimych twórców. I właśnie owo „niedopowiedzenie” krytyka wykorzystała redakcja „Skamandra”.

Ton całej debaty poświęconej teatrowi na łamach „Skamandra” zdecydowanie zaostriął się w drugiej połowie 1922 roku. Powodem tak prowadzonej dyskusji publicznej stały się kolejne nieudane, zdaniem redakcji „Skamandra”, premiery na warszawskich scenach. Przychylności skamandryckich recenzentów nie wzbudziło ani *Wesele* Wyspiańskiego wystawione w Tetrze Polskim – określone jednym z najgorszych przedstawień sezonu⁷⁴, ani działalność Teatru Rozmaitości z całym grudniowym zamieszaniem, jakie powstało po premierze sztuki Kazimierza Wroczyńskiego *Ona*⁷⁵. W zeszycie „Skamandra” z końca 1922 roku w dziale *Varia* znalazła się krótka recenzja sztuki Tadeusza Konczyńskiego *Dom Magdaleny*, która trafnie oddaje zarówno nastroje, jak i gusta teatralne preferowane przez redakcję „Skamandra”:

Dom Magdaleny p. Konczyńskiego wyróżnia się w powodzi współczesnych dramatycznych utworów polskich brakiem pretensjonalności, prostotą konfliktu, żywą fabułą, napięciem akcji i szlachetnością intencji. Nie jest to jeszcze Sztuka, ale nie jest to w każdym razie Beylin czy Krzywoszewski, ani Siedlecki czy Wroczyński. A to samo stanowi już wielką pociechę w martyrologii teatralnej, którą od lat tyłu przeżywamy⁷⁶.

Wszystkie nazwiska dramatopisarzy, z którymi zestawiono tekst Konczyńskiego, redakcja zaliczała do owych „ohyd teatralnych”, wyjątkowo zapalczywie przez nią zwalczanych. Nie mogło zatem zabraknąć w dziale *Varia* komentarza dotyczącego wystawienia przez Teatr Polski komedii Krzywoszewskiego *Historia nie z prawdziwego zdarzenia*. Publicystyczne razy dostały się autorowi, Szyfmanowi za prowadzoną w Teatrze Polskim politykę repertuarową⁷⁷, jednak najwięcej zarzutów skierowano w stronę recenzentów warszawskich:

W akcji obliczonej na głupotę i ciemnotę widzów najwierniej sekunduje teatrowi krytyka. Współczesna krytyka teatralna Warszawy zdaje pod tym względem po każdej premierze egzamin z cynizmu, zuchwalstwa i bezczelności. Dość jest np. porównać to, co ci panowie wypisywali o *Białej rękawiczce* Stefana Żeromskiego, z ich sprawozdaniami z najświeższego płodu p. Krzywoszewskiego. Nie mówimy tu rzecz prosta o p. Rabskim: osoba ta ze swoimi felietonami, przyrządzanymi na żydowskiej cuchnącej fryturze, od-

⁷⁴ W dziale *Varia* o *Weselu* można było przeczytać: „*Wesele* w Teatrze Polskim było jednym z najgorszych przedstawień sezonu, zdumiewającym po prostu nonszalanckim i lekceważącym potraktowaniem Wyspiańskiego, było w granicach środków i możliwości tej sceny – niemalże skandalem”. Zob. „Skamander”, [„*Wesele*” w *Teatrze Polskim*], 1922, z. 25–26, s. 550.

⁷⁵ Zob. E. Krasieński, *Warszawskie sceny 1918–1939*, s. 33.

⁷⁶ *Varia* [„*Dom Magdaleny*”], „Skamander” 1922, z. 27, s. 610.

⁷⁷ W tym samym numerze, również w dziale *Varia*, znalazła się informacja, że Arnold Szyfman w reakcji na krytykę „Skamandra” jego teatralnych (dyrektorskich) poczyną, zaprzestał zapraszać przedstawicieli pisma na premiery. Warto dodać, że relacje „Skamandra” z Szyfmanem (i całym kręgiem skamandryckim) z początkiem lat dwudziestych przechodziły różne etapy, a ich temperatura wahała się właściwie od premiery do premiery w zależności od poziomu literackiego wystawianej sztuki.

wiedzana w dodatku przez Polskę („I długo w nocy, w obcym hotelu, na moim łóżku siedziała Polska płacząca”, jak dosłownie sam pisze z wrodzonym taktem i smakiem), podobą się dzisiaj tylko Nowaczyńskiemu, budząc uczucie radosnej wesołości u innych. Ale warto przyjrzeć się bliżej szkodliwej działalności Grubińskiego, kiedyś wybitnego nowelisty, dziś tylko automatu do reklamowania Szyfmanowskich wdzięków. Warto przyjrzeć się lekceważącemu traktowaniu swoich obowiązków sprawozdawczych przez Makuszyńskiego, który coraz częściej wprowadza do recenzji nieprzyjemny ton niezrozumiałej dla szerszego koła czytelników intymności i zgrywania się w zachwytych do ostatniego frazesu... Warto przyjrzeć się zawilym stylizacjom Miłaszewskiego, pod którymi ukrywa się kompletny brak własnego zdania i namiętna chęć kompromisu z opinią. Warto przyjrzeć się coraz szerszemu obniżaniu ambicji krytycznych u Zawistowskiego, niedawno jeszcze surowego i nieustępliwego, obecnie miękkiego i niezdecydowanego. Na recenzji ze sztuk Krzywoszewskiego uwidocznia się wreszcie przykładowo, co w krótkim czasie z młodego, poważnego, odczytanego pisarza może zrobić warszawskie środowisko teatrzańskie: Emil Breiter dopatruje się w *Historii nie z prawdziwego zdarzenia* intelektu, racjonalizmu, postaci, konfliktów, teatralności, kontrastów sytuacyjnych, ludzi, charakterów, dowcipu, obserwacji itd. – tj. akurat wszystkiego, czego sztuce p. Krzywoszewskiego brakuje. Jedno z trojga: Breiter kpi albo z nas, albo z siebie, albo z autora⁷⁸.

Redakcja „Skamandra” za współwinnych za istniejący poziom teatrów warszawskich nie bez racji uznała przede wszystkim recenzentów, piszących dla tytułów prasowych mających znaczny wpływ na budowanie nastrojów oraz gustów szerokiego odbiorcy. Na liście tej znaleźli się również sprawdzeni w wielu potyczkach ideowych – i to nie tylko w kwestiach teatralnych – przeciwnicy skamandryckiego kręgu; casus Adolfa Nowaczyńskiego. Ta swoista krucjata przeciwko krytykom wynikała z bardzo radykalnego stanowiska redakcji „Skamandra”, szczególnie wobec współczesnej komediowej twórczości polskich autorów, której negatywnym symbolem stała się przede wszystkim twórczość Stefana Krzywoszewskiego. W przypadku Breitera bezpośredniego pretekstu dostarczyła recenzja *Historii nie z prawdziwego zdarzenia* opublikowana w styczniu 1923 roku na łamach „Głosu Polski”⁷⁹. Zastrzeżenia odnoszące się do konkretnego faktu artystycznego ukazują jednak, że także i Breiter dla „Skamandra” jako recenzent teatralny, stał się kimś z zewnątrz, współpracownikiem konkurencyjnego pisma, a przede wszystkim również i reprezentantem teatru, który redakcja pisma zwalczała.

Breiter rzeczywiście, zwłaszcza w porównaniu do wyjątkowo ostrych ocen sztuk Krzywoszewskiego formułowanych na łamach „Skamandra” (później także przez Antoniego Słonimskiego w regularnie pisanych recenzjach dla „Wiadomości Literackich”), postrzegał sztuki tego autora bardziej łaskawym okiem. Jednak nigdy nie stał się jego „ślepy apologeta”, i to nawet sporządzając swoje recenzje dla „Świata”. W ogóle Breiter jako krytyk teatralny wykazywał się

⁷⁸ Varia [„*Historia nie z prawdziwego zdarzenia*”], „Skamander” 1922, z. 27, s. 612.

⁷⁹ Zob. E. Breiter, *Historia nie z prawdziwego zdarzenia, komedia Stefana Krzywoszewskiego*, „Głos Polski” 1923, nr 4, s. 4.

większą wyrozumiałością i życzliwością wobec funkcjonowania teatru jako przedsiębiorstwa („finansowo” oscylującego przecież między farsą a misterium⁸⁰), niż „programowo złośliwy” w roli krytyka teatralnego Słonimski, który był najbardziej rozpoznawalnym głosem całego skamandryckiego kręgu w teatralnych tematach, zwłaszcza w latach dwudziestych. Breiter doceniał u autora *Walki* przede wszystkim znajomość rzemiosła teatralnego, nazywając go „człowiekiem teatru par excellence”⁸¹. Fachowość sceniczną Krzywoszewskiego potrafił dostrzec również w sztuce, która od strony literackiej nie wzbudzała zachwytów recenzenta; jako tekst literacki, za Wilhelmem Feldmanem, najwyższej stawiał komedię *Diabeł i karczmarka*⁸². Wypowiedź Breitera oddająca najpełniej jego stosunek do twórczości Krzywoszewskiego znalazła się w recenzji komedii *Colombina* wystawionej przez Teatr Rozmaitości w 1920 roku:

Optymizm, jak to słusznie zauważył Renan, jest formą pogodnego spożywania życia. I – dodajmy – wygodnego. Krzywoszewski jest też przede wszystkim sybarytą, epikurejczykiem, dla którego „droga jest wszystkim, cel niczym”. Nic też dziwnego, iż ten rewizjonistyczny zgoła sposób patrzenia, któremu hołdują prawie wszyscy autorzy tak popularnych komedii francuskich, stwarza podstawy znacznego sukcesu teatralnego. A sukces teatralny jest, zdaniem Sarcey’a i Hennequin’a, jednym z założeń krytycznej oceny dramatu. O ostatniej sztuce p. Krzywoszewskiego to przede wszystkim trzeba i można powiedzieć. Należy do rodzaju, który podoba się publiczności. Jest komedią lekkiego typu, nieporuszającą wielkich zagadnień, w której ludzie zbyt wiele mają do powiedzenia, aby mogli sobie coś ważnego powiedzieć. A przy tym autor uderza w silne struny sentymentalne. Może czyni to za często, ale osiąga cel, o który mu idzie⁸³.

Odmienne stanowisko Breitera wobec wystawianych komedii Krzywoszewskiego jest zasadniczą – najbardziej widoczną – różnicą na gruncie publicystyki teatralnej pomiędzy recenzentem „Świata” a krytykami „Skamandra”⁸⁴.

⁸⁰ Tu pozwoliłam sobie przywołać tytuł książki Mariana Rawińskiego, gdyż świetnie oddaje owe dylematy repertuarowe, i nie tylko, międzywojennego teatru.

⁸¹ E. Breiter, *Teatry Warszawskie. Teatr Letni*, „Zmartwienia pana Hammelbeina”, komedia Stefana Krzywoszewskiego, „Świat” 1924, nr 48, s. 16.

⁸² Zob. tenże, *Teatry Warszawskie. Teatr Polski*: „Diabeł i karczmarka” Stefana Krzywoszewskiego. *Teatr Mały*: „Niewinna grzesznica” Wacława Grubińskiego, „Świat” 1925, nr 13, s. 12–14.

⁸³ E. Breiter, *Z Teatru Rozmaitości*. „Colombina”, komedia w 3-ach aktach Stefana Krzywoszewskiego, „Świat” 1920, nr 9, s. 14.

⁸⁴ Wymownym przykładem stosunku do sztuk Krzywoszewskiego jest również redakcyjna wypowiedź jeszcze przed premierą *Colombiny*, świadcząca o tym, iż walka z autorem tej sztuki zataczała także szersze teatralne kręgi i posiadała miejsca wspólne z innymi twórcami, z którymi Skamandryci prowadzili spory: „[...] krążą pogłoski, że twórca Reduty, p. Juliusz Osterwa, reżyseruje i wystąpi w najnowszej sztuce p. Stefana Krzywoszewskiego, tym razem poświęconej ruletce i jasnemu brzegowi. O ile nie mamy nic przeciwko wprowadzaniu zapowiadzanego arcydzieła na scenę Teatru Rozmaitości (inny repertuar nie odpowiada istotnie kwalifikacjom p. Lenartowicza), o tyle dziwimy się p. Osterwie, że udziela swego nazwiska tej przykłej imprezie. Albo! Albo! Reformatorstwo i apostołstwo stanowczo nie dają pogodzić się

To jedno teatralne „rozminięcie” się Breitera i współpracowników programowego czasopisma skamandryckiego nie wpłynęło bynajmniej na ich wzajemne kontakty towarzyskie. Fenomen funkcjonowania tego środowiska literackiego polegał między innymi na umiejętności lekceważenia prowadzonych oficjalnie sporów literackich w imię koleżeńskiej przyjemności przebywania w jednej towarzyskiej kompanii, nad którą tak umiejętnie czuwał Mieczysław Grydzewski. Przekonujący dowód, że spór o autora *Głuszca* nie zaważył na wzajemnych kontaktach ani osobistych, ani nawet zawodowych, dostarczają stronice „Wiadomości Literackich” powołane do życia przez Grydzewskiego w styczniu 1924 roku. Na liście pierwszych współpracowników pisma znalazł się również Emil Breiter, który stanie się z czasem – w latach trzydziestych – jednym z najważniejszych postaci literackiego imperium, które zbudował Grydzewski za pomocą swojego tygodnika. To na łamach tego pisma uformuje się ostatecznie Breiter jako recenzent literacki. Jednak „Wiadomości Literackie” to już odrębny – choć tak mocno związany z historią współpracy ze „Skamandrem” – etap w zawodowej biografii Emila Breitera.

Abstract

Emil Breiter, the “Skamander” and the Theatre

The author of the article has recalled the figure of Emil Breiter, now a forgotten critic, who was an important figure in the cultural life of the interwar Warsaw. The origins of his journalistic activities are reminded, which date back to “Young Poland Krakow”, where the critic used to collaborate with William Feldman’s “Krytyka”. However, the most extensive coverage is given to Breiter’s relationship with the magazine “Scamander” and a bunch of writers working with it, dating already from 1918. The author reminds us the setting up of *Elsynor* (staging of *Pragmatyści* by S.I. Witkiewicz) and a common journalistic battle, which called for the renewal of theatrical life in the capital of the reborn Polish state. The author is primarily interested in the answer to the question: why did Breiter – as a theatrical critic – never become a full member of the Skamander circle in the twenties of the last century? An extremely important issue proves to be here the attitude of the “Scamander” editors and Breiter to the works of Stefan Krzyżoszewski, a then leading author of comedies gladly staged at the capital city’s theatres.

z przyjmowaniem błazeńskich ról, już po raz drugi w ciągu krótkiego czasu”. Zob. *Varia* [W strefach teatralnych], „Skamander” 1921, z. 5–6, [s. 193].

KOMPARATYSTYKA

Zbigniew KADŁUBEK
Uniwersytet Śląski

Esej o eseju

Mieć myśl, znaczy przecież najpierw oddalić się
znowu od ludzi i od ich pojęć o jedną myśl, a po-
tem i od siebie samego.

Thomas Bernhard, *Partyjka*

Pisać esej o eseju to próżniactwo albo dziwactwo. Chciałbym jednak zastanowić się nad kilkoma charakterystycznymi cechami eseju jako gatunku komunikowania się. Nie ukrywam, że esej lubię, że esej uważam za gatunek pisarstwa piękny i ważny. Specyficzną cechą eseju byłoby zamanifestowanie i wyraźne podkreślenie obecności podmiotu. Eseista jest (o)środkiem tekstu eseju. Jest jego świadomością ukonkretnioną, świadomością kontur posiadającą i przeświadczoną o potrzebie formy – a także jednostką historyczną i psychologiczną. Eseista posiada jeden cel: musi się zmierzyć ze światem historycznym, musi (do pewnego stopnia) zrezygnować z fikcji (choć na jej obrzeżach stale żegluje). Eseista indywidualizuje wszystko, nadaje wszystkiemu indywidualne piętno. Podąża raczej za metaforą, niż za prawdą, bo zdaje sobie ostatecznie sprawę z tego, że „postawa wobec dzieła opartego na metaforze musi być metaforyczna”, jak wielokrotnie powtarzał Harold Bloom.

W jakimś tekście Leszek Kołakowski pisał o tym, że afirmacja indywidualności może się dokonać tylko w jej przeciwstawieniu do reszty świata, w jej ustosunkowaniach wobec niego: ustosunkowaniach zależności faktycznej, odpowiedzialności, oporu. Pisanie eseju stanowi gest oporu. Kołakowski jednak – jak się przekonujemy – stawia obok siebie słowa „opór” oraz odpowiedzialność. Nie istnieje eseistyka bez kategorii odpowiedzialności. Ale też bez budzenia oporu – jako swoistej rezystencji. Pisanie eseju to do pewnego stopnia (wy)czyn personalistyczny. Zawsze silnie afirmatywny wobec osoby. Osoba tu najważniejsza, „ja” najistotniejsze – lecz eseista nie może popadać w egotyzm i subiek-

tywizm, jakkolwiek ani na moment nie może wpaść za stery *subiectum*. Cienka linia oddziela afirmację „ja” od zakochania się we własnym „ja”.

Ernst Robert Curtius zauważa gdzieś, że „najgłębsze poruszenie życiowe (*Lebensbewegtheit*) pojedynczego człowieka płynie z żywej istoty świata (*Weltleben*), ponieważ obiektywność zawiera się w życiowym rdzeniu podmiotu (*in dem Lebenskern*)”. Zauważmy, że podmiotowość – jak czytam Curtiusa – gwarantuje obiektywizm. Pomijam w tej chwili kategorię obiektywizmu. Pomijam mój osobisty stosunek do niej. Być może w ogóle nie warto jej w kontekście poetyki eseju przywoływać. Zwróćmy też uwagę, że Curtius odwołuje się w tym niewielkim fragmencie aż trzy razy do życia (*Lebensbewegtheit*, *Weltleben*, *Lebenskern*). Zadaniem eseisty byłoby przeto potęgować życie, wyrażać życie, pisać ze środka życia, rozpowiadać życiodajne walory obserwacji i kontemplacji. Zmierzać rażno ku macierzy życia. Esencją eseju jest bowiem „esse”. I choć to jak gdyby etymologia eseju fałszywa (*etymologia fallax*), daje do myślenia i każe upatrywać w eseju istotną dziedzinę humanistycznej działalności.

Możemy zapytać: po co? w jakim celu? Sądzę, że po to, aby życie i refleksja, człowiek i myśl o świecie, który otacza człowieka, ukazały się jako coś jednego, spójnego, całkowitego w sensie więzi i relacji. Eseista jest odpowiedzialny za więzi i utrzymywanie obrazu świata jako całości. Eseistę interesuje bowiem świat jako przestrzeń impulsów i sygnałów – również tych, które dobywają się z wnętrza piszącego. Eseista chce być wszystkim, by wszystko przeniknąć. Eseista – jeśli mogę posłużyć się frazą Nietzschego – „gdy będzie musiał zawyć z wilkami, zawyje lepiej niż wilk”.

Pierwszym eseistą był Michel Montaigne urodzony w 1533 roku (właściwie Michel Eyquem de Montaigne). On pierwszy w tym czasie, gdy optymistyczny i naiwny świat humanizmu począł błędnąć, podjął się eksperymentu wypróbowywania siebie samego, badania siebie jako próby odpowiedzi na gmatwaninę pytań, które pojawiły się pod koniec XVI wieku. Ale Montaigne badał siebie (w dystansie, grze, zabawie, płasach znaczeń), ponieważ w ogóle przewartościował badanie i obserwowanie świata i tego, co świat jako zagęszczanie niesie. Mark Lilla najlepiej wprowadza nas do tych eseistycznych strategii: „Kiedy bawię się ze swoim kotem, zauważa Montaigne, w sławnym fragmencie, jak mogę być pewien, że on po prostu nie kpi sobie ze mnie? To samo pytanie można zadać odnośnie do Montaigne’a jako autora. Kiedy mamy już za sobą wszystkie czarujące anegdoty i fantazje, kolejne eseje okazują się bardziej mroczne i paradoksalne, niż można było sądzić na pierwszy rzut oka, a do tego ich tematem jest coś więcej niż tylko Michel de Montaigne”¹. To pojedyncze i paradoksalne bawi się z nami jak kot.

Jako gatunek narodził się esej w czasach, które przeciwstawiały się systemowi albo myśleniu systemowemu (zarówno arystotelizmowi, jak i tomizmo-

¹ M. Lilla, *Lekcja Montaigne’a*, przeł. M. Warchala, „Przegląd Polityczny” 2014, nr 123, s. IV.

wi). Jeśli chcielibyśmy delikatniej tę myśl ująć: esej narodził się wtedy, gdy dochodziło do dywersyfikacji poglądów. Montaigne systemowi przeciwstawił swą niesystemowość („egoistyczną”, prywatną, domową). Więcej dałoby się powiedzieć: bo Montaigne mierzył i odmierzał systemami własną niesystemowość. Usprawiedliwiał się, obnażał się – a tym otwierał burmistrz Bordeaux (1581–1585) zupełnie nową przestrzeń dla humanizmu, niezwykłą przestrzeń, gdzie spotkały się litera i egzystencja. Montaigne to wielka gwiazda barokowego proggu czasów naszych. Znajdziemy u niego każdą sprzeczność i każdą nieciągłość. Sceptyk, który za swój styl uważał meandry ducha, francuski Tales, zmarł podczas mszy świętej we wrześniu 1592 roku w swej zamkowej kaplicy. Montaigne był humanistą zaangażowanym, chociaż patrzył nieco z góry na światek rajcowski i mieszczański. Humanista renesansowy nie był kimś w rodzaju „Stubenhocker” (czyli piecuchem, domatorem), bo humanista rewaloryzował obywatelskość. Humanista angażuje się nie tylko w myślenie, lecz także w czyny bliżnich, w życie miasta, interesy przyziemne.

Albowiem każdy humanista – albo w naszym konkretnym przypadku eseista – staje się przyjacielem epoki, w której żyje, z którą rozmawia i do której pisze. Eseista nie jest w stanie obrazić się na własne czasy. Czasy jednak często obrażają się na niego (casus Nietzschego, który był jak gdyby drugim Montaigne’em). Esej bowiem zawsze jest dialogiem, sposobem dialogowania ze współczesnością, z epoką i dookolnością. Dialog zaś to rzecz rzadka.

Około 150 lat po śmierci Montaigne’a ukazywały się eseje Davida Hume’a. Był historykiem (sześć tomów *Historii Anglii*), filozofem i myślicielem ekonomicznym. Ale znany był z esejów, a nie jako autor traktatu *O naturze ludzkiej* (1739–1740). Hume zdawał sobie sprawę z atrakcyjności eseju jako sposobu komunikowania się i nauczania, ale jednocześnie wyrażał się o eseju jako formie wypowiedzi lekceważąco. W liście do Henry’ego Home’a, napisanym 13 stycznia 1742 roku, Hume zanotował w związku z przygotowywaną nową edycją swych esejów: „Mogą [...] okazać się czymś na podobieństwo nawozu z marglem”. Margle zawierają sporo węglanu wapnia i minerałów ilastych, nadają się do użyźniania, ale też można z nich produkować cement. Hume miał na myśli chyba ten aspekt użyźniający, a nie cementujący. Był autorem eseju o pisaniu esejów *Of Essay Writing* (1742), który w późniejszych edycjach usunął jako „nazbyt lekki” (*too frivolous*).

Klasykiem polskiego eseju jest niewątpliwie Jerzy Stempowski. Tak nazywa Stempowskiego Wiktor Weintraub. Eseistyka Stempowskiego skłania przede wszystkim do czuwania. Możemy bowiem wolteriański sceptycyzm Stempowskiego nazwać formą czuwania, ćwiczeniem w niezamykaniu oczu. Esej winien być apelem, wezwaniem do gotowości. Andrzej Stanisław Kowalczyk w swoim artykule o powojennej eseistyce Stempowskiego notuje, że „czas eseju jest bachtinowskim wielkim czasem, w którym sensory nie będą nigdy ustabilizowane”. Próba zawsze neguje jakąś iluzoryczną *stabilitas*. Wieland Schmied mówi, że

„eseista żyje w punkcie przecięcia czasów. Zwraca się ku przeszłości, a jednocześnie patrzy przed siebie. Bada to, co już się zdarzyło, aby poznać to, co dopiero nadejdzie”.

Kwestia czasu, o której mówią Kowalczyk i Schmied, jest dla eseju szczególnie istotna. Horyzonty czasowe ulegają fuzji, stopieniu się w jedno, w jeden Wielki-Czas-Teraz. Nieprzypadkowo wiąże się to z kategorią hermeneutyczną (*Horizontverschmelzung*). Jak inaczej zniweczyć dystanse czasowe? Esej – jako wprawianie się w rozumieniu, próba rozumienia i pokuszenie się o przejrzystość – staje się znakomitym narzędziem stapiania perspektyw. A cały proces odbywa się wewnątrz subiektywnego „ja”. Tylko „ja” jest teraz terazniejsze. Esej ma subiektywny charakter, ponieważ podmiot, *subiectum*, pisze; *objectum* pisać nie może, rzeczy nie myśla.

Walter Hilsbecher, teoretyk eseju, mówi o pokorze subiektywności Montaigne’a. „Jest skromny – pisze Hilsbecher o Montaigne’u – bo rozumie, że istnieje wiele prawd [...]. Jest subiektywny, bo w subiektywnym widzi sprawdzalną rzeczywistość”². Esej staje się w tym ujęciu pokorną drogą ku prawdom – duchową przygodą we wnętrzu poszukującego, mocującego się z samym sobą i swą ludzką skończonością (oczywiście, w horyzoncie nieskończoności, bo jeśli esej pochodzi od odważania, ważenia, *exigere*, to właśnie jest to waga, na której kładzie się szale skoczności i nieskończoności, boskiego i ludzkiego, gdzie się mierzy ludzkie z biskim, wieczne ze śmiertelnym). Można powiedzieć jeszcze za cytowanym Hilsbecherem, że esej jest doświadczeniem z prawdą, doświadczaniem prawdy (jak u Pascala, który przecież jest w jakimś sensie nieśmiałym komentatorem próbowania się Montaigne’a). Ponieważ człowiek nigdy nie ma do dyspozycji całej prawdy, tak zwanego ostatniego słowa (a cóż by to był za esej bez słów pierwszych i ostatnich), poznania bezbłędnego, które jest absolutem. Pychą byłoby upieranie się przy ostatnim słowie, ową *hybris*, szpetną pychę, która staje się ciężką obrazą bogów, zgubą, śmiercią.

Eseista przyjmuje, że istnieją tajemnice. Właściwie tajemnicą dla eseisty jest wszystko. Dokładnie odwrotnie czyni uczony, naukowiec (a żyjemy w dobie, gdy akademików dzieli się na prawdziwych uczonych, przyrodników i uczonych nieprawdziwych, czyli humanistów), toteż warto to podkreślić. Eseista podąży ochoczo w kierunku prawdy, ale niekoniecznie będzie się upierał, że cokolwiek odkrył, odnalazł, zrozumiał. Dydaktyzm eseisty to trochę retoryki, szczypta interpretacji, ale dogmat żaden. Spacjalista-naukowiec, prawdziwy uczony, miałby skłonność do – jak powiada Hilsbecher – „odbierania rzeczom dziwności, tajemnicy”. Eseista chce natomiast przemierzyć szlaki wszystkich tajemnic, iść wciąż tropem Wielkiej Tajemnicy, jest bowiem „skrytym fanatykiem absolutu”. Myślenie eseisty można porównać do chirurgicznego zabiegu bezinterwencyjne-

² W. Hilsbecher, *Esej o eseju*, [w:] tegoż, *Tragizm, absurd i paradoks. Eseje*, wybór i wstęp S. Lichański, przeł. S. Błaut, Warszawa 1972, s. 130.

go, *non intrusive*. Ponieważ eseista nie chce być intruzem, byłby to zabieg (w myśli bądź w tekście) najbardziej dyskretny, najmniej ostentacyjny. Prawie niewidoczny.

Wróćmy jeszcze na chwilę do osoby Jerzego Stempowskiego. Dlaczego można nazwać Stempowskiego nie tylko klasykiem polskiego eseju, lecz także komparatystą? Stempowski, gdy pisze, bada rozległe więzi, od drzew i kształtu ich koron (np. dębów z Elfenau) po zależności kosmiczne. Jest eseistą w stylu Kennetha White'a, a to znaczy, iż zbliża się do geopoetyki i na gruncie polskim jest jednym z pionierów tego typu wrażliwości humanistycznej i pisarskiej.

Cytat z łacińskiego autora albo z Petrarke zajmuje go tak samo, jak ogromny wiąz u zbiegu Haspelweg i starego Aargauer Stalden. Ogromny wiąz jest przecież także cytatem. Nieprzypadkowo przywołałem tu obrazy drzew z jednego z najpiękniejszych i największych w moim odczuciu esejów Stempowskiego. Chodzi o *La terre bernoise* (*Ziemie berneńską*). *Ziemie berneńską* przełożył z francuskiego badacz twórczości Stempowskiego Andrzej Stanisław Kowalczyk. Stempowski pisał *Ziemie berneńską* już w 1946 roku (donosił o tym w liście do Marii Dąbrowskiej). W 1950 roku w liście do ojca, Stanisława Stempowskiego, chwalił się bliskim ukończeniem swej pracy. Esej ukazał się w roku 1954 w Genewie. A po polsku w roku 1990.

Kończąc, chciałbym podkreślić, że poetyka eseju odwołuje się do nieciągłości, do przeskoku. Harold Bloom powie, że „nieciągłość to wolność”. Zarodki twórcze (a może łożyska?) możliwe są tylko w świecie nieciągłości jako świecie nie tylko oczekującym swego promiennego *futurum*, lecz także gotowym na przyjęcie przyszłości, jako tego, co jest już blisko, bardzo blisko, co nadchodzi żwawo. Eseista nie rości sobie prawa do używania statusu odkrywcy bądź strażnika wiedzy. Statyka eseisty jest wstrętą. Nie chce dla siebie żadnego specjalnego miejsca ten eseista-aktywista. Nie zajmuje żadnej wyjątkowej pozycji. Uchodzi za tego, który poważał się na niedoskonałość (bez wstydu), na próbę. Wspaniałością próby i jej człowieczym wymiarem jest to, że może się ona nie udać.

Abstract

An Essay on Essay

The author of the text considers an essay as a peculiar comparative method. An essayist writes in a subjective way, for he/she is the subject (Lat. *subiectum*). Therefore, the essay is always an affirmation of individuality. The essay as a literary genre emerged at the anti-system turn of the Renaissance. The man can never know the whole truth, the final word, infallible cognition that is the absolute. Thus, the essay – as an experiment, a balancing, measuring – carries a humble task of an exercise, ascesis. The essay is an attempt, the attempt's marvel, whereas its human dimension lies in its potential failure.

Joanna ŚLÓSARSKA
Uniwersytet Łódzki

***Krew utajona* w literach, cyfrach, barwach i liniach (o obrazach Jacka Sempolińskiego)**

13 września 2011 r. w Miejskiej Galerii Sztuki w Łodzi Jacek Sempoliński odsłonił wystawę swoich obrazów, zatytułowaną *Ręka farbiarza*¹. W cyklu tym zawarta jest malarska historia znaku, odsyłająca do babilońskich, judeochrześcijańskich i arabskich kontekstów religijnych, do ukształtowanych w tych tradycjach estetyk, ale jest to także *zwinięta historia* indywidualnej pamięci, współczesnych doświadczeń artystycznych i społecznych. Sekwencja prezentowanych podczas wystawy obrazów, tytułowanych *Krew utajona*, to zapis doświadczenia inspirowanego przez dwie barwy: czerwień i błękit oraz ich połączenie (fiolet). Czerwień to kolor znany z wnętrza ludzkiego ciała. W relacji do błękitu nieba, zieleni roślin, żółci słońca, czerni ziemi – cielesna czerwień krwi ustanawia granicę, ale i spoiwo między wewnętrznym i zewnętrznym, ludzkim i transcendentnym, ludzkim i nieożywionym, wysokim i niskim, zamkniętym i otwartym, uporządkowanym i amorficznym. Temat krwi jako *spoiwa*, przekroczenia granicy między skrajnościami (a zarazem identycznością) błękitu i czerwieni to temat zbiorowego mitu początku życia, a jednocześnie śmierci. Kultura rozpięła to doświadczenie w czasie, krzyżując na osi wertykalnej motyw archaicznego przymierza między Bogiem i człowiekiem (jako początku) z osią horyzontalną, zagęszczającą doświadczenie śmierci (jako kresu albo progu czy bramy) w motywach sakralizowanej ofiary, odkupienia i „krwi na podszewach butów”², gdzie nie chodzi już o żaden motyw śmierci, ale o umierającego człowieka.

¹ Dokumentacja tej wystawy zawarta jest w katalogu: J. Sempoliński, *Ręka farbiarza*. Fotografie dzieł – Mariusz Łukawski. Przedmowy: Jacek Waltoś, *Gorzka euforia*, Maria Poprzeczka, *Pod prąd czasu. Jacka Sempolińskiego obrazy z lat późnych*, Łódź 2011, Miejska Galeria Sztuki w Łodzi, Centrum Dialogu im. Marka Edelmana w Łodzi i Autorzy.

² Odwołuję się tu do fragmentu eseju Jacka Sempolińskiego *Zwątpienie*, zamieszczonego w „Tygodniku Powszechnym” w 2001 roku: „Było to krótko po wojnie i krótko po Powstaniu

W babilońskich mitach antropogenicznych krew to dar bóstw; część ich własnej istoty, ofiarowana, by *głina ciała* stała się istotą ludzką. Namaszczenie ofiar krwią w Starym Przymierzu było oczyszczeniem; epifanią krwi przymierza, które Bóg zawarł ze swoim ludem. Tradycja chrześcijańska podtrzyma i rozwinie znak oraz symbolikę krwi – jako ofiarę, znak odkupienia i komunii. Chrystus odkupuje przez krew (Hbr 9, 11; 1 Kor 11, 25). Słowa konsekracji nad kielichem w każdej ofierze mszy świętej, krew wylana na ołtarz – to zadośćuczynienie, ofiara za grzech. Jako szerszy znak kulturowy krew symbolizuje wszystkie jakości ognia, ciepła i życia; jest znakiem życia cielesnego w opozycji do światła, łączonego z duchem. Ponieważ ma naturę zmysłową, czyste istoty duchowe nie są zrodzone z krwi rodziców, lecz ze Słowa Boga. Krew może być jednak nośnikiem duszy i ustanawiać komunie z Bogiem³.

Obrazy Sempolińskiego skupiają, zagęszczają doświadczenie krwi – jego kontekstem są w równej mierze kulturowe tradycje co tekst indywidualnej pamięci zanurzonej w historii, jak i poszukiwanie formy artystycznej, w której możliwa jest ekspresja jednoczących się, a zarazem niemożliwych do zjednoczenia, przeciwieństw.

Mity początku, jako mity *krwi utajonej*, ofiarowanej przez bóstwa, przedstawia Sempoliński w obrazach błękitu – przywołuję tu jako przykład dwa, różniące się tonacją, obrazy *Krew utajona*⁴. Sposób ich namalowania, faktura podtrzymująca jakości farby olejnej, jako samej substancji malarskiej, uwydatnia grudki, zacieki, zakola, kreski, bąble; powierzchnia obrazów nie jest gładka – błękit żyje, oddycha, jest znakiem i zasłoną Boga, przez którą prześwituje także (zwłaszcza na obrazie z 2009 roku) bardzo delikatny motyw czerwieni. W greckim antyku kolor błękitny to pierwotnie kolor ciemności i cienia, nieodróżnialny od czerni i fioletu, a niekiedy i od zieleni. Ale także czerwień (równoważona często z fioletem) łączono z ciemnością i czernią – jako barwa rytualna, czerwień wiązała się emocjonalnie z doświadczeniem ofiary i śmierci. Obie barwy wyrażają w odległej tradycji symbolicznej to samo doświadczenie – skrycie w ciemności nieba, w nieobecności lub w śmierci⁵. W tradycji hebrajskiej hiacyntowy błękit (niebieska odmiana purpury) miał podobną wartość symboliczną

Warszawskim. Głowę miałem pełną obrazów bombardowań, porozrywanych zwłok; smród rozkładu i dymu jeszcze czułem w nozdrzach. Byłem innym człowiekiem niż wcześniej. Krew z trotuarów miałem na podeszwach butów”. Zob: <http://www.tygodnik.com.pl/numer/2750/sempolinski.html> [stan z 25.07.2012].

³ J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles, Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris 1982, s. 843–844; D. Forstner OSB, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, przeł. W. Zakrzewska, P. Pacgiarek, R. Turzyński, Warszawa 1990, s. 362–363; *Encyklopedia biblijna*, red. P.J. Achtemeier, przekł. zb., red. P. Pachciarek, OW Vocatio, OW-P „Adam”, Warszawa 1999, s. 544–545.

⁴ J. Sempoliński, *Krew utajona*, 2008, olej, płótno, 92 × 73 oraz 2009, olej, płótno, 81 × 60, w: *Ręka farbiarza*, s. 44, 45.

⁵ M. Rzepińska, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, Kraków 1983, s. 80–84.

do ciemnoczerwonej czy fioletowej purpury – była to barwa przymierza z Jahwe, znak wierności, a zarazem barwa królewska. W późniejszej tradycji chrześcijańskiej błękit tworzył kompleks symboliczny z bielą, jako znakiem nieskazitelności (barwy szat Madonny)⁶.

Ponieważ dopełnianie się błękitu i czerwieni jest związane z efektem percepcji (powidok), czerwień jawi się jako naturalne dopełnienie błękitu, jest jego odzwierciedleniem. Krew człowieka wyłania się więc jako dar Boga, jako zasada kreacji życia. Dynamikę błękitu, jako źródła życia, podkreśla jeszcze charakterystyczny w malarstwie Sempolińskiego kierunek linii harmonicznej, wzdłuż której układają się wyraźne rysy. Ten aspekt formy przywołuje także kontekst antropologiczny – przestrzeń, rzutowana/rozwijana przez ludzkie ciało w czasie, ciąży ku przodowi i prawej stronie w jej górnej części, w której kreowana jest przyszłość. Czas przeszły (również czas pamięci) reprezentuje dolna, lewa sfera przestrzeni; to, co poniżej i z tyłu to także mityczny czas początku, uśpienia, ciała leżącego⁷. Człowiek ukryty w błękitcie jest więc tym, który określa się wstępnie przez dynamikę rozwijanej przez siebie czasoprzestrzeni.

Obrazy krwi w malarstwie Sempolińskiego to kreski, smugi, nieregularne, małe plamki, proste i zakrzywione linie tworzące pasma, węzły i supły. Percepcja czerwieni jako znaku krwi, dokonuje się wobec jej wyglądom znanych z doświadczenia – wobec kropli, strużki, strumienia, skrzepu, a także wobec jej organicznych i dynamicznych własności wynikających z zamknięcia w pulsującym rytmicznie drzewie żył. W obrazach Sempolińskiego motyw krwi, jako *zasupłania* stwórczej woli i ludzkiego życia, reprezentuje gama fioletów w formie skupionych w centrum lub rozpryskujących się, rozlewających się linii, pasm, nieregularnych punktów i plam. Czerwonawe odcienie fioletów dominują ekspresję ludzkiej krwi, łamiąc równocześnie zasadę regularności, rytmu, harmonii, przyjmowaną w teologii i estetyce europejskiej jako świadectwo dominacji porządku transcendentnego nad materialnym.

W sekwencji obrazów Sempolińskiego kontynuujących motyw *krwi utajonej* wprowadzone są formy malarskie stanowiące *od-pis* arabskich cyfr, hebrajskich i łacińskich liter. Kolorystyka grafemów zachowuje podstawowe walory czerwieni, granatu i fioletu. Nie są to znaki wyraźne; przeciwnie – zamazują się, nakładają na siebie, rozpryskują, ewokują też ślady liter fenickich i znaków geometrycznych, pozbawionych jednoznacznej konotacji. Są to litery i cyfry jakby dopiero w trakcie *szukania* swojej formy i znaczeń, częściowo jedynie stając się (jakby mimowolnie) aluzją czy umyślnym dyskursem z tradycją ukształtowaną w kulturze na styku mistyki islamskiej, żydowskiej i chrześcijańskiej.

W gnozie arabsko-perskiej i hebrajskiej, litery i cyfry wyrażają moc kreacyjną, posiadają wartość symboliczną i ontologiczną, są bowiem znaczeniami, a za-

⁶ D. Forstner, *Świat symboliki...*, s. 116–117.

⁷ Yi-Fu Tuan, *Przestrzeń i miejsce*, przeł. A. Morawińska, Warszawa 1987, s. 51–55.

razem *nasionami istnienia*. Misterium liter to materializacja Słowa Bożego. Litery alfabetu zostały wyrzeźbione w pierwszym oddechu Drzewa Życia. W alfabecie hebrajskim litery pojedyncze (12) oznaczają proste jakości umysłowe i materialne; podwójne (7) są nazwami rzeczy ambiwalentnych w jakościach i oddziaływaniu (*bet* – życie lub śmierć, *gimel* – pomyślność lub nieszczęście, *dalet* – mądrość lub głupota, *kaf* – bogactwo lub bieda, *pe* – wdzięk lub brzydota, *resz* – nasienie lub pustkowie, *taw* – panowanie lub niewola⁸); litery nieme (trzy matki), alef, mem i szin, wyrażają rytm kosmosu, rytm oddechu i serca. Wszystkie litery są prototypami substancji, kształtów, działań i procesów. Według Zohar to nie wszechświat się zmienia ani człowiek, zmieniają się słowa; istnieją słowa dobre i złe⁹.

Zasygnalizowany kontekst mistyki liter, jako potencjalny dyskurs interpretacyjny, to pokusa, na którą malarz *Krwi utajonej* wystawia odbiorcę, prowokuje, mówi: *sprawdź*. Jest to scenariusz, który podjął kiedyś Jacques Derrida, jako przemyślną praktykę *złowionego*. Łowcą był autor wystawy *Podróż rysunku*, Valerio Adami. „Uległem zatem – pisze Derrida – nawet o tym nie wiedząc, jak gdybym został z góry odczytany, zapisany zanim zacząłem pisać, zaprogramowany, schwytany, wciągnięty w pułapkę, złowiony. Ta rzecz nie dawała mi spokoju. Każąc mi mówić, sprowadzała mnie na manowce, ale było już za późno”¹⁰.

Zatem dajmy się teraz *sprowadzić na manowce* Jackowi Sempolińskiemu. Na obrazie *Krew utajona. Cyfry arabskie. Litery żydowskie*¹¹ – zapisane są cyfry 4, 1, 2 oraz 5, połączone z literą *bet* (*wet*). Poniżej centrum geometrycznego, wzdłuż osi harmonicznej, podkreślonej rozkrapłąjącą się ku dołowi *linią krwi*, nałożone są gęsto i nieczytelnie litery czy cyfry; jest to forma stanowiąca plamę czerwieni, błękitu i fioleto. Zgodnie z islamską mistyką cyfr, wartość znaczeniowa 4 (której odpowiada litera *D*) to ziemia, bojaźń, wrogość; cyfra 5 sygnuje literę *H*, jest znakiem ognia, przyjemności, przewodnictwa; cyfra 2 znaczy wieczność, miłość, powietrze, słodycz; cyfra 1 (litera *A*) to znak Boga, trwogi, przyjaźni, ognia, reprezentowana jest także przez czarny aloes. Hebrajska litera *bet* to znak otwarcia działania. Jako druga litera alfabetu powielią cyfrę 2; obie formy: litera *bet* i cyfra 2 stanowią formę wewnętrzną, w której zamknięta jest cyfra 1¹². Co więc widzimy? Wzorec wizualny doświadczenia połączony z kon-

⁸ *Sefer Jecira* czyli *Księga Stworzenia*, wyd. dwujęzyczne, przeł. W. Brojer, J. Doktor, B. Kos, Tikkun, Warszawa 1995, s. 159.

⁹ A. D. Grad, *Pour comprendre la Kabale*, Paris 1975, s. 37; A. Jounet, *Le clef du Zohar*, Paris 1909, s. 5–21; L. Schaya, *L'Homme et l'absolu selon la Kabbale*, Paris 1977, s. 36–62; I. Kania, *Opowieści z żydowskiej „Księgi Światłości”*, „Znak” 1984, nr 356, s. 865–887; G. Scholem, *Mistycyzm żydowski*, przeł. I. Kania, Warszawa 1997, s. 264–276.

¹⁰ J. Derrida, *Prawda w malarstwie*, przeł. M. Kwietniewska, Gdańsk 2003, s. 182.

¹¹ J. Sempoliński, *Krew utajona. Cyfry arabskie. Litery żydowskie*, 2009/2010, akryl, płótno, 81 × 65, [w:] *Ręka farbiarza*, s. 41.

¹² Interpretacja cyfr arabskich wpisana jest w islamską teologię symboliczną *Da'wah* (*Wezwanie, Inwokacja*), w której system korelacji obejmuje m.in. cyfry, litery (jako najważniejsze znaki

tekstem kulturowym buduje sens wokół zasady wyłaniania się rzeczywistości z centrum, w którym nakładają się wola Boga i człowieka; krew i ziemia; miłość, ogień i przyjaźń zaczynają formować wzór zdarzeń i emocji. Umieszczona po stronie lewej cyfra 4 jest jak strażnik chroniący przed wrogami z przeszłości. Znaczenie to buduje wizualnie sama forma tej cyfry, w której wierzchołki zdają się odpychać kształty, a ramiona obejmować całość formy wewnętrznej.

Na wielu obrazach Sempolińskiego litery i cyfry malowane są *niestarannie* (!), są nieczytelne, nie dają się jednoznacznie wtłoczyć, jako układy znaków, w matrycę symbolicznych słów i dat, nie są też zapisem żadnych ścisłych korelacji w sensie budowania uszczegółowionego motywu tematycznego o długiej linii paradygmatycznych podstawień. A jednak – paradoksalnie – w tych właśnie malarskich gestach tkwi najgłębsze zrozumienie mistyki kabalistycznej. Tekst malarski Sempolińskiego opowiada o początku samego stwarzania, jest próbowaniem, ustalaniem zależności na poziomie samego żywiołu form i barw, z nadrzędną ideą spłotu błękitu i czerwieni, Boga i człowieka, archaicznej mocy i ludzkiej woli. Biblia hebrajska rozpoczyna się od drugiej litery alfabetu – od *bet/bereszit*, a kończy literą *taw*, wskazującą na drugą osobę czasu przyszłego, wskazuje na „człowieka zwróconego ku nieskończeniu otwartej przyszłości”¹³. Posługując się metaforą, powiemy tak: „czas stawania się to czas muzyki: w judaizmie, rzecz można, pogląd na czas i człowieka ma strukturę muzyczną. Ujmuje się go w stylu fugi, której główny motyw stanowi *to, co może być*, udzielając bowiem człowiekowi ciężącego mu daru wolności, Stwórca przechylił wagę czasu od tego, *co jest*, ku temu *co może być*”¹⁴. To, co możliwe, uosabia moc (*koach*). Tak więc odbiorca *Krwi utajonej*, który da się *złowić* malarzowi, da się *srowadzić na manowce* i uwięzić w pułapce symbolicznych matryc, dostaje nieoczekiwane wolność – jest przeniesiony w miejsce/stan, które dla niego też jest początkiem.

Z tematem *krwi utajonej* połączył Sempoliński motyw dłoni. Dłoń jest okiem ślepego – w dosłownym i symbolicznym znaczeniu. Jest okiem rozpoznającym i stwarzającym w ciemności materii¹⁵; jest dotykiem, który odczuwając, zapamiętuje jakości (ciepło, zimno, szorstkość, gładkość, lepkość, twardość, miękkość, ciężar, ruch, opór) i nadaje im, jako bodźcom, walor bólu, przyjemności, rozkoszy lub odrazy. W twórczości Sempolińskiego temat dłoni rozwija się w dwóch, ściśle powiązanych motywach. Jest to po pierwsze motyw cielesnej dłoni, która pisze, rysuje, maluje. „Rysunek, który ręka wykonuje, jest związany

mocy kreacyjnej), planety, znaki zodiaku, imiona aniołów-strażników, bóstw, żywiołów i sfer bytu. Zob. tę matrycę w: J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dictionnaire...*, s. 339–342.

¹³ A. Neher, *Wizja czasu i historii w kulturze żydowskiej*, przeł. B. Chwedeńczuk, [w:] *Czas w kulturze*, red. A. Zajackowski, Warszawa 1988, s. 272.

¹⁴ Tamże, s. 274.

¹⁵ J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dictionnaire...*, s. 599–603.; W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 350–353.

z ciałem i zarazem w stosunku do ciała antytetyczny, podporządkowując je obrazowi o niekiedy nawet geometrycznym porządku [...], plastyka jest bowiem naśladowaniem ciała, rysunek zaś wzorem na ciele”¹⁶. Ów wzór na ciele rozwija się w drugim motywie – ręki, jako przedmiotu przedstawienia.

Na obrazie *Krew utajona, tętno 90*¹⁷ przedstawiona jest lewa, wierzchnia część otwartej dłoni z palcami skierowanymi ku górnemu, prawemu narożnikowi płaszczyzny obrazu. Formę dłoni podkreśla linia konturowa, podczas gdy dominujący na obrazie, zróżnicowany odcieniami fiolet *rozmazuje* dłoń w przestrzeni; jest on także uwolnioną, plamistą sygnaturą wewnętrznej ramy kompozycji (powtórzony w trzech narożnikach obrazu). Składnik tytułu – *tętno 90* – wprowadza sugestię rytmu, pulsowania – skrytej czerwieni serca i krwi. Drugi obraz, *Krew utajona*¹⁸, charakteryzuje analogiczna kompozycja, jednak zmienia się tonacja barwna – czerwień i fiolet wpadają w brąz, są mniej gęste, mniej ekspansywne, pozwalają się zamknąć w liniach konturowych, są również mniej intensywne w narożnikach; wywołują wrażenie krwi skrzepłej, zastygającej, mimo kilku wyraziście czerwonych smug. Na obu obrazach dłoni jest podstawowym kształtem na tle *pustej przestrzeni*.

We wzorcach kulturowego konstruowania percepcji¹⁹ dłoni to znak formowania. Ręka jest symbolem Opatrzności, obecności Boga, łaski, błogosławieństwa i władzy przejmowanej przez władców i ojców. Hebrajski wyraz *iad* oznacza zarazem *rękę* i *potęgę/moc*, wiązaną również z pismem (logosem) i *Księgą*, która staje się substancjalna, jest pokarmem, który ma być wchłonięty przez całe ciało: „Ty, zaś, synu człowieczy, słuchaj, co ja mówię do Ciebie! Otwórz swoje usta i zjedz, co ci podaję! / A gdy spojrzałem, oto ręka była wyciągnięta do mnie, a w niej zwój księgi” (Ez 2, 8–10). Wzorzec religijny tej projekcji to pierwotnie *czara dłoni* Boga, w której zawarte zostały czasy, ludzie, miejsca i losy. „W Biblii mówi się: w rękach twoich są czasy moje (*Psalmy*, 31:16), czyniąc aluzję do wprowadzenia potoku czasu lub płynnego strumienia do pierwotnej czary, jaką była wklęsłość dłoni. W świecie ludzkim wklęsłość wobec napastliwej doczesności rozwiera się niczym muszla i chłonie wszystko, jak szkarłupnie na korallowym brzegu”²⁰.

Na obrazach Sempolińskiego otwarta dłoń nie jest ani znakiem ofiarowania, ani skrywania, niczego nie dotyka, zdaje się nie mieć pragnień i nie natrafiać na opór. Gaston Bachelard, opisując opozycję dłoni otwartej wobec zamkniętej, zacisniętej w pięść lub zaciskającej się wokół jakiejś rzeczy, podkreśla, że otwarta dłoń to otwartość zupełna całej osoby. „Musimy zrozumieć – pisze Bachelard –

¹⁶ H. Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, przeł. M. Bryl, Kraków 2007, s. 46.

¹⁷ J. Sempoliński, *Krew utajona, tętno 90*, 2008, olej, płótno, 92 × 65, [w:] *Ręka farbiarza*, s. 48.

¹⁸ J. Sempoliński, *Krew utajona*, 2008, olej, płótno, 92 × 65, [w:] *Ręka farbiarza*, s. 49.

¹⁹ A. Wieczorkiewicz, *W stronę estetyki podróżniczego smaku*, [w:] *Estetyka transkulturowa*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2004, s. 89–197.

²⁰ J.L. Lima, *Wazy orfickie*, przeł. R. Kalicki, Kraków 1977, s. 35.

że ręka, podobnie jak oko, ma swoje marzenia i swoją poezję. Musimy zatem odkryć poezję dotyku, poezję ręki, która lepi”²¹.

Cykl obrazów *Ręce Trifonowa* z 2011 roku, wykonany różną techniką, podpowiada muzykę jako podstawowy składnik archaicznego mitu genezyjskiego, a zarazem spersonalizowanego, współczesnego doświadczenia, przywołującego obraz dłoni rosyjskiego pianisty. Warianty tematyczne owego doświadczenia (pamięci wstępującej w mit) wprowadza kolor i forma dłoni, obrys palców, także gęsta miazga dłoni stwarzana, odtwarzana i ponawiana przez czerwienie, błękity, fiolety. Rozpraszający się na płaszczyźnie obrazu zarys formy dłoni, jego wielokrotny rezonans w kształcie fal wielu dłoni, kropel palców usiłujących utrzymać wzór kostny, prowokuje, by obrazy z tego cyklu nie tyle oglądać, co słuchać.

Muzykę, jako podlegającą liczbom, proporcjom i miarom, umieszczano w wielu kulturach wśród zjawisk natury²². W tradycji żydowskiej obrzęd Diennej Pełnej Ofiary wymagał muzyki granej na srebrnych trąbach²³, gesty dłoni były sugestiami dla akompaniatorów²⁴. Liry i harfy, oboje, talerze, bębny i rozbrzmiewająca, niekończąca się melodia była zasadą liturgii żydowskiej. Cechą tej niekończącej się, religijnej melodii była wolność – melodie składano z gotowych cząstek melodycznych²⁵, ale ich rytm (podobnie jak w poezji hebrajskiej, w której nie stosowano powtórzeń schematów rytmicznych) był swobodnie dobierany.

Na obrazach Sempolińskiego dłoń i palce muzyka, zmieniając się w rezonujące, niebieskie i czerwone fale dźwięków, przyjmują dwa położenia w przestrzeni, z których jedno powiela (charakterystyczną w twórczości autora *Krwi utajonej*) linię harmoniczną, ale drugie aktualizuje się jako układ plam i linii na osi horyzontalnej, typowej (jako historycznie ukształtowana dominanta malarstwa) dla przedstawień świata substancjalnego. Zatem pianista gra światu ziemskiemu, pragnie być słuchany cieleśnie. Zapis dłoni muzyka w całej sekwencji obrazów układa się w ciąg uczuć – plamy granatu, tracące czystość czerwienie, wyłanianie się czarnego fioletu, rozplywające się promienie kości i świetliste strużki krwi zostają objęte podwójnym obrysem – czerwona i niebieska linia konturowa chroni dłoń przed wchłonięciem przez tło, zatrzymuje zdarzenie teraz i tutaj.

Zdaniem Hansa-Georga Gadamera, tożsamości dzieła sztuki nie gwarantują jakiegokolwiek ukształtowane historycznie definicje ani konwencje przedstawiania. Dochodzi się do owej tożsamości poprzez doświadczenie uczestnictwa w poznawanym dziele – „przez sposób, w jaki budowanie samego dzieła przyjmujemy jako nasze zadanie”²⁶. Symboliczność tekstu artystycznego nie polega

²¹ G. Bachelard, *Wyobrażenia poetycka. Wybór pism*, przeł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, Warszawa 1975, s. 235.

²² C. Sachs, *Muzyka w świecie starożytnym*, Kraków 1988, s. 54, 53–104.

²³ Tamże, s. 58.

²⁴ Tamże, s. 78.

²⁵ Tamże, s. 83.

²⁶ H.-G. Gadamer, *Aktualność piękna. Sztuka jako gra, symbol i święto*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1993, s. 37.

na tym, że jesteśmy odsyłani do jakiegoś znaczenia, lecz na tym, że owo znaczenie się uobecnia; „to, co jest reprezentowane, samo jest raczej tu oto, i to w taki sposób, w jaki w ogóle może ono tu oto być”²⁷. „Jesteśmy od początku świata w jednym strumieniu – pisze Sempoliński – tworzymy jedno dzieło”²⁸.

Na wielu obrazach Sempolińskiego pojawia się rysunek linii konturowej, wewnętrznej lub zarysowującej niespójną formę jako kształt na tle (czy też kształt wchłaniany przez tło i równocześnie z niego się wydobywający). Są to linie spiralne albo pojedyncze, biegnące w dół jak czas, który chce się spełnić w ziemskim zdarzeniu. Linie rysowane, dorysowane jako rozwijające się lub nakładające pętle, stanowią kontrast wobec linii malarskich, tworzących cyfry i litery. Wybierane najczęściej przez Sempolińskiego arabskie cyfry i żydowskie litery charakteryzują się tym, że tworzące je linie biegną potencjalnie w nieskończoność, tymczasem linie rysowane, jeśli uwzględnimy ich rytm i kierunki w przestrzeni, dążą do coraz wyższego stopnia zagęszczenia lub zamknięcia w kształt, np. rysunku dłoni lub twarzy. Dorysowywane linie zachowują istotną więź z zasadą liter hebrajskich, nie tyle ze względu na formy, ile dlatego, że mają charakter performatywów, *od-pisów* religijnych, nadających abstrakcyjnym liniom znaczenie głębszej sygnatury personalnej.

Obraz *Cień* z 2005 roku²⁹ zawiera przedstawienie krzyża, uchwyconego cienkim, delikatnym konturem (w innych obrazach linie konturowe służą także do zarysowania figury Chrystusa i ręki pianisty). Linie krzyża biegną w nieskończoność wzdłuż osi wertykalnej i horyzontalnej. Prawą stronę płaszczyzny zajmuje *mur* granatowo-czerwonego fioletu, przez który biegną wciąż widzialne linie poziomej belki krzyża. Z dolnej krawędzi płaszczyzny wylania się forma powielająca kształtem formę belek krzyża – jest to wyodrębnione z tła pasmo, obwiedzione złotym konturem i zamykające w górnej części niebieskie pasmo. Obrys krzyża jest geometrycznie układem prostych linii, ale granica granatu jest postrzępiona, wsiąka w tło. Forma ta zdaje się podtrzymywać krzyż, a równocześnie tworzy dwa trójkąty – dwa białe *narożniki*. Na obrazie *Krew utajona. Cyfry arabskie. Litery żydowskie*³⁰ – ponad linią centralną, cyfra 3 jest *zamazywana* przez zwijającą się spiralnie linię wzdłuż osi pionowej i poziomej. Linia ta rozwija się i biegnie ku dołowi obrazu jak luźno puszczone nitka. W bardziej ostrych formach (częściowo bez zaokrągleń na wierzchołkach spirali) powtarza tę formę nieregularna, przerywana czerwona spirala, ułożona wzdłuż przekątnej dysharmonicznej. Obraz z 2009 roku – *Krew utajona*³¹ zawiera kompozycję zmierzwionych linii fioletu w centrum percepcyjnym (na tym akurat obrazie

²⁷ Tamże, s. 46.

²⁸ J. Sempoliński, *Zwątpienie*.

²⁹ Tenże, *Cień*, 2005, akryl, płótno, 100 × 81, [w:] *Ręka farbiarza*, s. 25.

³⁰ Tenże, *Krew utajona. Cyfry arabskie. Litery żydowskie*, 2009/2010, akryl, płótno, 81 × 60, [w:] *Ręka farbiarza*, s. 43.

³¹ Tenże, *Krew utajona*, pastel, papier, 76 × 56,5, [w:] *Ręka farbiarza*, s. 64.

powyżej centrum geometrycznego); po prawej stronie zwija się czerwona linia obrysowująca (domykająca) formę od dołu. Wszystkie linie są nieciągłe, zaokrąglone; figura centralna (zamknięte oko? usta?) obrysowana jest splątana, czerwoną linią. I jeszcze jeden obraz z 2009 – *Krew utajona*³² – dwie linie ukośne skierowane w prawą stronę tworzą czasowo niedomknięty trójkąt (jednak linie te jako współbieżne muszą się spotkać); w jego wnętrzu rozlana jest wydłużona (rozciągnięta wzdłuż osi harmonicznej) kropla czerwieni i ciemnego granatu. *Podążając* ku górze, kropla ta pozostawia wyrazisty zygzak śladu, narysowany tą samą linią co ramiona niedomkniętego trójkąta.

Wobec linii prostej, jako najbardziej zwężonej formy ruchu w nieskończoności³³, pojawiają się więc zagęszczane linie współdziałające (łuki, linie faliste złożone z odcinków elips i kół), ale także łamane, jako linie złożone z dwóch przeciwdziałających kierunków i wartości. Nacisk odchylający linie od prostej i zagęszczający je staje się bezpośrednim znakiem cielesności, pamięci, uczuć zmagających się z tłem, jako bezpośrednim podłożem, na którym dzieje się zdarzenie. Pojedyncze kreski, linie konturowe, spirale nabierają znaczenia wobec sekwencji obrazów, zawierających znaki zobiektywizowane (litery i cyfry). Gesty obrysowania, dorysowywania, zasłaniania rysunkiem to gesty cielesne subiektywnego *ja*; to przełożenie dynamiki ciała na formę skrajnie arbitralną, jedyną, nie do powtórzenia.

Pamięć o krwi pod butami, przed której malarskim odtworzeniem wzbrania się cielesne *ja*, oraz napisana linią krwi litera czy cyfra są skrajnie przeciwstawne, a zarazem tragicznie współmierne. Z jednej strony znak przynależący do Stwórcy, a potencjalnie do wszystkich osób, także do czasów i miejsc, z drugiej – niepowtarzalne doznanie, rysunek wryty w pamięci, jednostkowy, ale równie ostateczny i nieskończenie rozciągły, znajduje swój wyraz w delikatnej, zwijającej się linii na obrazie, przeciwstawiającej się wyłonięmu z nieskończoności i biegnącemu w nieskończoność liniom liter i cyfr.

Jeśli ujmijemy sekwencję obrazów Jacka Sempolińskiego jako wewnętrznie zdialogizowaną i uduchawioną całość, to jej centrum umieszczone jest w obrazach twarzy Chrystusa i autoportretach. „Twarz i dyskurs są ze sobą związane. Twarz mówi. Mówi w tym sensie, że to właśnie ona umożliwia i rozpoczyna wszelki dyskurs [...]; to właśnie dyskurs, a dokładniej odpowiedź lub odpowiedzialność jest autentyczną relacją [...]. *Nie zabijaj* jest pierwszym słowem twarzy. Jest to rozkaz. W objawieniu twarzy jest pewne przykazanie, tak jak gdyby mówił do mnie jakiś mistrz. Równocześnie jednak twarz drugiego pozostaje obnażona: jest to ubogi, dla którego mogę wszystko i któremu jestem wszystko winien. A ja, kimkolwiek jestem, jako «pierwsza osoba» jestem tym, który ma możliwość odpowiedzi na apel”³⁴.

³² Tenże, *Krew utajona*, akryl, pastel, papier, 59,5 × 42, [w:] *Ręka farbiarza*, s. 65.

³³ W. Kandyński, *Punkt i linia a płaszczyzna*, przeł. S. Fijałkowski, Warszawa 1986, s. 56.

³⁴ E. Lévinas, *Etyka i nieskończoność. Rozmowy z Philippem Nemo*, przeł. B. Opolska-Kokoszka, Kraków 1991, s. 50–51.

Na obrazach Sempolińskiego twarz jest zamazana, zmiażdżona, ślepa. *Głowa ukrzyżowanego u św. Anny* (2005)³⁵ to maźnięcia i plamy czerwieni, czerni, zardzewiałego brązu, fioletu. Zarys głowy, nosa i ust zapewnia nas, że to nadal twarz. Twarz ślepego Chrystusa (którego *świadcami* w wielu obrazach są litery *L* i *P* jako sygnatury św. Łukasza i św. Pawła), wsiąkająca w puste tło, ozdobiona kilkoma złotymi, przechodzącymi w oranż refleksami, jest jak stygmat światła z innej rzeczywistości. Także w dwóch obrazach, na których jest zarys całej postaci Chrystusa, twarz jest zamazana³⁶. Na obrazie *Autoportret* (2004)³⁷ twarz, zajmująca prawie całą płaszczyznę obrazu, to plama karminu ustrukturywana wewnątrz cienkimi liniami biegnącymi w poziomie; rozedrgane plamki, punkty, fioletowe refleksy przeciwstawiają się pustce tła, które jednak przenika kształt, nasycza twarz swoją obecnością. Twarz, stapiając się z tłem, jakby nie stawia oporu, nie ujawnia się też wobec widza – wzbrania się przed obnażającym spojrzeniem. Wydobywana na powierzchnię, zatrzymuje się przed progiem identyfikacji. Podobnie w drugim *Autoportrecie* (2004)³⁸ – zarys twarzy, czoło i oczy to miazga czerwieni i fioletów. Zarys głowy i ust, ozdobionych złotymi refleksami, skierowanie głowy w lewą stronę powtarza schemat ułożenia kształtu głowy Chrystusa. Ale nie chodzi tutaj o sugestię partycypacji w cierpieniu i świętości – ślepa twarz Chrystusa i *farbiarza* to twarz każdego.

Najważniejszym sygnałem formułowania tematu twarzy jest w obrazach Sempolińskiego motyw zamazania oczu. To nie są oczy zamknięte, skierowane ku własnemu wnętrzu, nie jest to też znak śmierci. Są to ściemniałe w trwode pasma kolorów, które pragną nie spojrzenia, a dotyku, tyle że nie ma czego dotknąć. Uformowanie kształtu (wydobycie go z materii jako skończonego przedmiotu lub osoby) zakrycie nim pustki tła, byłoby więc równoznaczne (synchroniczne) z otwarciem, odsłonięciem oczu. Jednak i w malarstwie i swoim eseju Sempoliński podkreśla zasadę nieukształtowania, jako tę, która zawiera prawdę: „Przed nami aż po horyzont magazyn dóbr – coś wybieramy, czegoś się uczymy. Stoimy po jednej stronie, patrzymy na gotowe. Ale jest przecież druga strona, a tam nic nie jest gotowe”³⁹.

³⁵ J. Sempoliński, *Głowa ukrzyżowanego u św. Anny*, 2005, akryl, płótno, 100 × 81, [w:] *Ręka farbiarza*, s. 27.

³⁶ Dwa obrazy o tym samym tytule, identycznych wymiarach i technice: J. Sempoliński, *Ukrzyżowany u św. Anny*, 2004, akryl, pastel, papier, 100 × 70, [w:] *Ręka farbiarza*, s. 30, 32.

³⁷ J. Sempoliński, *Autoportret*, 2004, akryl, papier, 100 × 70, [w:] *Ręka farbiarza*, s. 33.

³⁸ Tamże, s. 35.

³⁹ J. Sempoliński, *Zwątpienie*.

Abstract

***Latent blood* in Letters, Numbers, Colours and Lines (on Paintings of Jacek Sempoliński)**

Papers is devoted to the series of paintings by Jacek Sempoliński *Hand of a Dyer* (2011). Paintings of the series contain a pictorial history of sign (colour, line, composition, letter), which refers to the Babylonian, Judaeo-Christian and Arabic religious contexts and to the aesthetical systems shaped within these traditions. Comparative contexts bring up the symbolism and mysticism of the Hebrew and Arabic letters and numbers. In comparative analyses and interpretations I develop basic thematic motives for Sempoliński, comprised in representations of blood, face, hand and cross. In formal analyses I elaborate the meaning of colours (red, blue, violet) and of lines (both, contour and interior ones). Pictorial expression of thematic and formal motives is recognised as a form of actualisation within individual experience of the historical dialogue of man with sacrum.

Beata ŁUKARSKA

Akademia im. Jana Długosza w Częstochowie

Wizualizacja w barokowych rozważaniach pasyjnych. Rekonesans badawczy

Barokowi pisarze kościelni zachęcają do praktykowania modlitwy myślniej, rozumianej jako systematyczna medytacja prawd wiary. Ukierunkowanie tych swoistych adhortacji posiada adres możliwie najszerszy, wychodząc poza rzeczywiste czy tylko wyobrażone ograniczenia środowiskowe. Pomija zatem claustrium cichych eremów, pokonuje ciasne granice klauzury kościelnej. Przekracza ograniczenia oficjalnie pojmowanej ascetyki. Takie było z całą pewnością pastorałne zamierzenie; na ile funkcjonowało ono w społeczności wyznaniowej, powszechności wierzących, trudno dziś dociekać. Nie mogą bowiem prowadzić do jednoznacznych rozstrzygnięć nieliczne świadectwa rodowych pamiętnikarzy ani służące przecież „urzędowej”, kaznodziejskiej perswazji licznie rozsiane w predykanckich zapisach pouczające egzempli. W funkcji inspirującego dowodu wystąpić jedynie mogą (oczywiście poza rękopiśmienną i drukowaną dokumentacją formacji zakonnej) nieliczne obrazy modlitewnego skupienia wzorcowo portretowanych przodków oraz tytułowe adnotacje zbiorów publikowanych rozważań. W tych ostatnich bowiem, w rozbudowanej na barokową modłę tytulaturze, objawia się niekiedy zapis w rodzaju: *Głos wołającego na puszczy... albo rekolekcje... przez pewnego zacnie urodzonego katolika... na chwałę Bożą a pożytek dusz szczerze pokutujących...*¹; albo *Prawdy nieomyłne z pierwszego tygodnia Exercycyów św. Ignacego wyjęte szkolnej młodzieży*²; lub też *Tractatus de variis Passionem Domini nostri Jesu Christi meditandi modis ad fidelium Christi utilitatem...*³

¹ Wydane w Krakowie w 1727 roku.

² Tekst, podobnie jak poprzedni, anonimowy, opublikowany w Wilnie w 1754 roku.

³ Autorem wskazanego traktatu jest jeden z najbardziej znanych polskich pisarzy jezuitów tego czasu, mianowicie Kasper Drużbicki. Tekst został wydany drukiem w 1652 roku w Lublinie.

Niezależnie jednak od owych wstępnych wątpliwości, przyjmujemy tradycję modlitwy wewnętrznej jako jednej z istotnych dominant ówczesnego życia modlitewnego. W zgodzie z tym założeniem obecne opracowanie przyjmie charakter zbioru uwag wstępnych, czyli prolegomenów do tego nader rozległego i jednocześnie bez wątpienia ważnego zagadnienia.

Wyobraźnia czy wizualizacja....

Współczesna nauka znacząco dowartościowała znaczenie ludzkiej wyobraźni. Refleksja wokół znaczenia i pojęcia imaginacji (pozwalały sobie w tym miejscu na użycie zadomowionego w starych przekazach latynizmu) pojawiła się także w odniesieniu do tradycji literatury rodzimej, również w zakresie piśmiennictwa staropolskiego. Jednym ze starszych opracowań tego zagadnienia jest studium historycznoliterackie Teresy Michałowskiej: *Wizja przestrzeni w literyce staropolskiej*⁴. We wspomnianym tytule, oczywiście w perspektywie szerszych odniesień, autorka zastanawia się nad momentem waloryzacji ludzkiej wyobraźni, wskazując ostatecznie na granicę początku XVI stulecia⁵. Swoiste continuum tak podjętej tematyki stanowi obszerne wydanie o charakterze zbiorowym – *Wyobraźnia epok dawnych...*, opublikowane w 2001 roku⁶.

W kontekście obecnego omówienia szczególnie znaczącym jest tekst Antoniego Czyży – *Wyobraźnia obcująca w literaturze polskiego baroku*⁷. Badacz posłużył się owym tytułowym, wiele mówiącym terminem – „wyobraźnia obcująca” – w odniesieniu do barokowych tekstów religijnych, zwłaszcza wyrosłych z szeroko pojętej tradycji św. Ignacego z Loyoli. Uznając zresztą ten rodzaj wyobraźni i za odkrycie, i za fundament drogi mistycznej hiszpańskiego zakonnika⁸.

⁴ Tekst wydany w: *Przestrzeń i literatura*, red. M. Głowiński i A. Okopień-Sławińska, Wrocław 1978.

⁵ Tamże, s. 98. Przydatne będą także stwierdzenia zawarte w opracowaniu autorstwa: J. Starobiński, *Wskazówki do historii pojęcia wyobraźni*, „Pamiętnik Literacki” 1972, z. 4.

⁶ Pełny adres bibliograficzny: *Wyobraźnia epok dawnych: obrazy – tematy – idee. Materiały sesji dedykowanej Profesorom Jadwidze i Edmundowi Kotarskim*, red. J.K. Goliński, Bydgoszcz 2001.

⁷ Zob. też: G. Dubois, *Wyobraźnia barokowa*, „Ogród” 1994, nr 1 oraz A. Czyży, *Władza marzeń. Studia o wyobraźni i tekstach*, Bydgoszcz 1998.

⁸ Część zbioru o tytule: *Wyobraźnia jako jaźń twórcza. Studia z etyki, literatury i sztuki*, red. E. Podarek i A. Czyż, Warszawa 2002. Inny z autorów widzi ten problem znacząco szerzej, właściwie w odniesieniu do całej tradycji literatury medytacyjnej: „Zatem, najdrożsi bracia, w medytacji wykraczamy poza sferę myśli, nawet tych świętych. [...] W modlitwie kontemplacyjnej dążymy do tego, aby zgodnie z naszym powołaniem stać się osobą nie poprzez myślenie o Bogu, ale poprzez obcowanie z Bogiem”. Zob. J. Main, *Chrześcijańska medytacja*, tłum. G. Kowalewski i R. Ranus, Poznań 1995 s. 29. Zob. również w tym kontekście: I. Loyola, *Opowieść pielgrzyma. Autobiografia*, wprowadzenie, przekład oraz przypisy M. Bednarz, Kraków 2002 oraz J. Bobolewski, *Zająć się ogniem. Odkrywanie duchowości ignacjańskiej*, Kra-

Ta specyficzna właściwość ludzkiego umysłu wydaje się jednak obecna w szerszej refleksji i praktyce religijnej doby europejskiego, a zatem i polskiego baroku. W roli potwierdzenia przytoczyć wypada fragment rękopiśmiennego zbioru siedemnastowiecznych karmelitańskich rozważań poprzedzonych swoistą „szkołą” praktykowania modlitwy, w której czytamy:

Przystąp też przy tym do reformy sił swoich, a osobliwie teraz do smysłu imaginatyey, który smysł przyczyną bywa wielki pychy a mianowicie w tym, co się powiedziało o rozumie. Reformujże tedy ten smysł [...] ⁹.

Niezależnie jednak od kierunków i dróg przejmowania wiedzy na temat psychologicznego wymiaru modlitwy, musimy postawić w tym miejscu pytania zasadnicze dla opisywanego zjawiska. Pierwsze, o znaczeniu podstawowym: jak, w perspektywie zamierzonej formacji duchowej, definiowano cel wizyjnej pracy ludzkiego umysłu? Drugie, uzupełniające poprzednie: czy dla osiągnięcia owego celu wystarczała sama wyobraźnia? I wreszcie: czy słusznie posługujemy się w wyżej przywołanym kontekście – terminem „wyobraźnia”?

Jako źródło miarodajnej odpowiedzi na każdą z uprzednio wyliczonych kwestii posłużyć może zarówno współczesna nam literatura przedmiotu ¹⁰, jak i pisma z odległej epoki ¹¹. W nich zaś powtarzają się uparcie zapisy prowadzące do następującego stwierdzenia: teksty pasyjne, zwłaszcza te w formie zapisów medytacyjnych, miały prowadzić nabożnego użytkownika do całkowitej (całościowej) i dogłębnej przemiany życia, zarówno w wymiarze duchowym, jak

ków 2001; E. Poprawa-Kaczyńska, *Ignacjański modus meditandi w kulturze religijnej późnego baroku*, [w:] *Religijność literatury polskiego baroku*, red. C. Hernas i M. Hanusiewicz, Lublin 1995.

⁹ Dalsza część odniesiona do nietrwałości i ułomności ludzkiego ciała. Zapis ten przypomina żywo średniowieczną tradycję zamkniętą w symbolice tak przecież niegdyś głośnego traktatu papieża Innocentego III, o tytule: *De contemptu mundi*. Podobny obraz przywołuje także, łącząca się z wielkimi szkołami barokowej duchowości, twórczość jednego z reprezentantów mistyki nadreńskiej – Henryka Suza. Sam cytat pochodzi z: *Praktyka ćwiczenia się w abnegacji*, rkps B. Oss. 1264/I, k. 87.

¹⁰ Jako odpowiedni komentarz niech posłuży takie stwierdzenie: „Na przykład medytując na temat krzyża należało do bardzo drobiazgowych rozważań o cierpieniach Chrystusa i o korzyści, jaką człowiek powinien i może z nich odnieść, jeśli tego chce, dodać realistyczne wyobrażenie Jego cierpień, wywierające wpływ na sferę uczuciową i przemawiające do serca (rozumiane jako siedlisko uczuć). «Owoce» tego rozważania miało być poruszenie woli, aby odwróciła się jeszcze bardziej od swoich ułomności i zwróciła wielkodusznie ku cnocie, lub – ujmując głębiej – aby przez to wszystko «rozpałała» się, jak mówiono, większą miłością do Chrystusa”. Zob. L. Bouyer, *Wprowadzenie do życia duchowego. Zarys teologii ascetycznej*, przeł. L. Rutowska, Warszawa 1982. Rozdz. *Metoda ignacjańska*, s. 53.

¹¹ Kasper Drużbicki, w traktacie pasyjnym swego autorstwa, używa w odniesieniu do rozważającego Pasję Chrystusa określenia: *Christianus Jesum patientem exprimens*. Przy czym łacińskie słowo „exprimere” oznacza: odtwarzać, wyrażać, przedstawiać, doskonale, dokładnie odciskać. Zob. G. Drużbicki, *Tractatus de variis Passionem Domini Nostri Jesu Christi meditandi modis...*, Lublini 1652, p. 12.

i moralnym. W tak pojętym procesie przemiany, lepiej rzec, przeobrażenia, skoncentrowanemu wysiłkowi umysłu (wyobrażenia) towarzyszyć miała wola, zaangażowanie emocji oraz poszczególnych zmysłów. Uprzednie stwierdzenie zawiera zatem odpowiedź i na drugie z postawionych pytań. Wyobraźnia to zbyt mało, nawet w wymiarze tzw. wyobraźni obcowania. W tej ostatniej bowiem znajdować się może subtelnie utajona duchowa pułapka, którą zobaczyć można w biblijnym obrazie wydarzenia na górze zwanej Tabor¹².

Wypada w tym miejscu skonstruować jeszcze jedno pytanie, ostatecznie zamykające wyliczony szereg uprzednich wątpliwości; czy ukształtowane stosunkowo niedawno pojęcie wizualizacji zawiera w sobie elementy wspólne z tradycjami chrześcijańskiego piśmiennictwa. Odpowiedź przynosi stwierdzenie europejskiego znawcy przedmiotu, zawarte w słowach:

Techniki wizualizacji wywodzą się z różnych źródeł: spotykamy je w terapiach inspirowanych filozofią Wschodu, np. w terapii Zen czy w Jodze; na Zachodzie występują one w modlitwie kontemplacyjnej. Już w epoce kamiennej ludzie wpisywali do „wnętrza” ziemi, w jaskiniach, wizje łowów, przygotowując się do nich¹³.

Przyjmując zatem wspólnotę pochodzenia modlitwy chrześcijańskiej i „techniki” wizualnej, postaramy się wpisać poszczególne etapy kształtowania myśli, woli i uczuć praktykującego w konkretne treści piśmiennictwa religijnego XVII i XVIII wieku.

Wizualizacja, czyli mistyczna droga duszy...

Proces wizualizacji, jak każde zjawisko o charakterze złożonym, posiada kilka etapów. W praktyce rozważań treści pasywnych wyróżnić można etapy następujące: pierwotne przygotowanie, wypełnione pracą umysłu osoby rozmyślającej; następnie tzw. indukcję, czyli wprowadzenie (albo pobudzenie, w każdym przypadku wykorzystujące pierwotne zasoby, inaczej źródła wyobraźni), wizualizację (m.in. przestrzenną), połączoną z uruchomieniem wszystkich zmysłów, afektywne poruszenie wnętrza rozmyślającego, prowadzące do głębokiej i możliwie najpełniejszej empatii; oraz końcowe zachęcenie do zakładanej, a więc i oczekiwanej przemiany życia na wzór (*imitatio*) samego Chrystusa.

Etap pierwszy, oznaczony terminem wywiedzionym z oryginalnych zapisów historycznych, jako tzw. przygotowanie, podzielony bywa na dwa lub trzy elementy. Ich charakterystykę podaje Jan Morawski w sposób następujący:

¹² Tradycja chrześcijańska określa to wydarzenie mianem Przemienienia Pańskiego. Obcowanie z Bogiem objawionym w osobie Jezusa Chrystusa zrodziło w Apostołach chęć pozostania w tym miejscu i w tym czasie. W wymiarze symbolicznym „pozostanie” na Górze Tabor zaprzecza jednak apostołską misję wobec siebie samego, drugiego człowieka i świata. Zob. Ewangelie synoptyczne: Mt 17, 1–8; Mk 9, 2–8; Łk 9, 28–36.

¹³ F.J.P. Cavalier, *Wizualizacja. Od obrazu do działania*, przeł. A. Suchańska, Poznań 1992, s. 63.

Po tym wprzód jeszcze nim zaczniesz medytację, uczynisz dwoje albo troje przygotowania, które krótko mają być odprawione [...]. Pierwsze przygotowanie jest przywiązać imaginacją do pewnego miejsca, gdzie się ta rzecz działa o której masz rozmyślać, aby się tak imaginacja pod czas medytacji nie błąkała.

[...]

Drugie przygotowanie ma być: krótko prosić Pana Boga o łaskę oświecającą i pobudzającą do jakiego afektu, którego się spodziewasz w tej medytacji¹⁴.

W terminologii drugiego z cytowanych fragmentów domyślamy się przynależności autora do jezuickiej tradycji zakonnej. Tę samą tradycję przywołuje traktat Fulviusa Androcego w przekładzie (również jezuita) Szymona Wysockiego. Niezależnie od owego pokrewieństwa Androce wstępną fazę drogi duchowej medytującego widzi jako rozważania kilku krótkich, zasadniczych punktów, a mianowicie: *kto jest ten, co cierpi; co cierpi; dla kogo cierpi i dla czego*¹⁵.

Jeszcze większe zróżnicowanie występuje natomiast w zbiorze elementów funkcjonujących w roli tzw. pobudzenia (*inductio*). Autorzy pasyjnych medytacji sięgają bowiem do kolejnych pokładów ludzkiej pamięci, uznając tym samym, że pamięć ta przechowuje najróżnorodniejsze wspomnienia w formie symbolicznych bądź metaforycznych obrazów¹⁶.

Świadectwem tej wiedzy i jednocześnie prawdziwego znawstwa ludzkiej psychiki może być choćby taka wypowiedź Franciszka Przyłęckiego:

[...] oczy niech czytają książki duchowne, niech się zapatrują na niebo, na obrazy pobożne, uszy niech słuchają nauk duchownych, usta niech rozmawiają o rzeczach boskich [...]¹⁷.

Przywołane słowa uwzględniają poza tym jeszcze jedno ważne źródło odmienności, mianowicie – preferowane kanały percepcji. W zgodzie z tym ostatnim, wzrokowcom proponuje się skupienie uwagi na treściach przedstawień malarskich lub rzeźbiarskich. Bowiem, jak notuje przywołany już uprzednio Przyłęcki:

Fantazja, czyli imaginacja u człowieka jest to niby sala jaka okryta różnemi obrazami albo dobremi albo złemi, na które patrząc rozum podobne na sobie wyrabia myśli, a tak u człowieka pobożnego znajdują się obrazy pobożne, święte i potrzebne, jako w kościele Ducha Świętego, na przykład wyobrażenie Chrystusa Ukrzyżowanego¹⁸.

Taki więc rezultat – duchowego pobudzenia – przynieść mają popularne w siedemnastym i osiemnastym stuleciu malarskie wyobrażenia ciała Chrystusa

¹⁴ Zob. J. Morawski, *Ambona Ducha Świętego do serca mówiącego, Pustynia Bogomyślna albo ćwiczenia duchowne przez dziesięć dni na wzór tych, które podaje s. Ignacy* [...], Poznań 1700, nłb.

¹⁵ Zob. *Rozmyślenia o drogiej Męce Pana naszego Jezusa Chrystusa przez x. Fulviusa Androcego Soc. Jesu złożone a przez x. Szymona Wysockiego tegoż zakonu z wł. na polskie przełożone*, Kraków 1611.

¹⁶ Zob. Cavallier, *Wizualizacja...*, s. 63.

¹⁷ Zob. F. Przyłęcki, *Theologia duchowna i ascetyczna trzema mistycznej nauki drogami: oczyszczającą, oświecającą i jednoczącą każdego katolika do chrześcijańskiej doskonałości prowadząca* [...], Wilno 1763, s. 78.

¹⁸ Tamże, s. 85.

jako mistycznej fontanny¹⁹, z której zamiast wody wypływają strumienie krwi (kontekst kultu Najświętszej Krwi Chrystusa) albo tzw. tłoczni mistycznej²⁰.

Słuchowcom posłużyć mogą, znakomicie częściej jednak ówczasie przyswajane ze słyszenia niż z lektury własnej, przywołania biblijne. Jedno z nich znajdujemy w pięknym rozpracowaniu rękopiśmiennego zbioru z XVII stulecia. Nieznany autor odwołuje się do ewangelicznej sceny spotkania Chrystusa z Samarytanką. Kontekst pasyjny przekształca ową opowieść w wymiarze znaczącego miejsca spotkania osób, tj. gaszącej pragnienie studni. Studnia staje się zatem symbolem „wydrążonego” i „kopanego gwoździami na krzyżu”, a więc umęczonego ciała Chrystusa²¹.

Zgoła inną drogę proponuje się natomiast tym, którzy jako elementu inicjującego duchowe przeżywanie używają doświadczenia, częstokroć odcisniętego w głębokich, prawie archetypicznych rejonach jaźni.

Do nich zwraca się z całą pewnością Stanisław Solski, zestawiając odczucie okropności drogi krzyżowej Chrystusa z lękiem towarzyszącym wydarzeniom doskonale znanym dla wielu pokoleń. Zatem...

pomyśl w jakim byś zostawał strachu... – pisze Solski – ...pływając po morzu, chorując w budynku gorzącym, zmordowany w ucieczce, nie tylko przed rzeką ognistą, ale i przed Tatarzynek²².

Trzeci etap duchowej podróży stanowi mentalna wizja takich wyznaczników procesu wizualizacji, jak czas i przestrzeń. Takie imaginacyjne przybliżenie miejsc męki i śmierci Chrystusa proponował już dwa wieki wcześniej jeden z czołowych reprezentantów tzw. *devotio moderna* – Tomasz z Kempis. W obszernym traktacie, poświęconym zasadniczo treściom mariologicznym, wspomniany autor ujął to następująco:

Imaginare te esse in Calvariam, et tibi licere amplecti pedes Dei tui patientis et morientis pro te. Loquere ei de perpeccionibus tuis, et pete ab eo aliquod levamen²³.

¹⁹ Rkps B. Oss. 1267/I

²⁰ Rozmyślenia duchowne B. Oss. XVIII – 8847. Zob. też K. Kibish-Ożarowska, *Mały przewodnik po sztuce religijnej*, Warszawa 1999.

²¹ Zob. słowa: „Póđ do grzesznej Samarytanki [...] idź za nią do Chrystusa przy studni siedzącego; studnia ta głęboko kopana jest, jego ciało Przenaświętsze wydrążone i kopane gwoździami na krzyżu. Proś z serdecznem płaczem o żywą wodę na obmycie dusze twojej z nieprawości i błota grzechowego”. Rkps B. Oss. 1267/I, k. 7.

²² Zob. S. Solski, *Rozmyślenia codzienne na rok cały* [...], Kraków 1676, nlb; oraz z literatury przedmiotu: *Literackie reprezentacje doświadczenia*, red. W. Bolecki i E. Nawrocka, Warszawa 2007, a także J. Delumeau, *Strach w kulturze Zachodu XIV–XVIII w.*, przeł. A. Szymanowski, Warszawa 1986. Warto także przywołać w pamięci bojaźń „niejakiego” Chryzostoma Paska i jego towarzyszy przed morską wyprawą do Danii w czasie tzw. potopu szwedzkiego. Zob. J. Pasek, *Pamiętniki*, wstępem i obj. zaopatrzył W. Czapliński, Wrocław 1952, s. 13.

²³ Thomas a Kempis, *De imitatione Beatissimae Virginis Mariae ad instar imitationis Jesu Christi*, Neapoli 1910, s. 256.

Wyobraź sobie, że jesteś na Kalwarii i tobie wolno objąć nogi Boga twojego cierpiącego i umierającego dla ciebie. Powiedz mu o cierpieniach twoich i proś od niego jakiegoś ulżenia.

Natomiast u schyłku doby staropolskiej szczególny rodzaj pomocy dla wskazanego wymiaru wyobraźni stanowiły, tak charakterystyczne dla rodzimego krajobrazu wyznaniowego, lokalne odtworzenia topografii miejsc jerozolimskich²⁴. To właśnie w nich, owych polskich kalwariach, powstawały zapisy w rodzaju:

Na Kalwarnej zaś będąc rozumiej, żeś jest w Jeruzalem i chodząc za Panem patrzasz na wszystko, co cierpiał dla zbawienia tego²⁵.

Czasowemu przybliżeniu służyć mógł natomiast zabieg, który określić można jako aktywne przyjęcie przez rozmyślającego roli świadka bądź uczestnika kalwaryjskich wydarzeń. Jan Morawski proponuje zatem:

Imaginuj sobie miejsce w Rynku, przy słupie, na którym gmin ludzki stoi.

I nieco dalej...

Proś o afekt politowania nad ubiczowaniem Jezusa Pana²⁶.

Jeszcze wyraźniej owo przeniesienie jaźni w biblijny czas i miejsce ujął cytowany już wcześniej traktat Fulwiusa Androcego:

Uważ dobrze wszystkę tę sprawę, persony i to, co się tu dzieje; jakobyś był przy tym i co byś czynił, kiedybyś go znał Synem Bożym, a na to byś oczyma swemi patrzył²⁷.

Pobudza się jednak i pozostałe zmysły, przyjmując za oczywistość, że wszystkie odgrywają ważną rolę w dopiero co uruchomionej wyobraźni²⁸. Ta zasada współbrzmienia ludzkich zmysłów w odtwarzaniu pasyjnej historii wywiedziona bywa m.in. z tradycji św. Ignacego. Pisze o tym cytowany już jezuita Jan Morawski:

²⁴ Zob. *Kalwaryjskie drogi pielgrzymkowe „ogrodami modlitwy”* (na przykładzie „Drózek” Kalwarii Zebrzydowskiej), „Peregrinus Cracoviensis” 1995, z. 2. Zob. też: *Przestrzeń w języku i w kulturze. Problemy teoretyczne. Interpretacje tekstów religijnych*, red. J. Adamowski, Lublin 2005.

²⁵ Zob. A. Piotrkowczyk, *Zabawa postna abo rozmyślanie codzienne o Męce Pana Jezusowej* [...], Kraków 1654.

²⁶ Zob. J. Morawski, *Prawdziwy Boga Ukrzyżowanego obraz przez nabożne o Męce Pańskiej na dni czterdzieści postu rozmyślania wystawiony* [...], Poznań 1685, s. 52.

²⁷ Zob. *Rozmyślania o drogiej Męce Pana naszego*..., nlb.

²⁸ Zob. w tym kontekście U. Markham, *Wizualizacja*..., s. 16 oraz G.M. Wyburn, R. Pickford, *Zmysły i odbiór wrażeń przez człowieka*, tłum. H. Hoeflich-Piątkowska i S. Raczkiewicz, Warszawa 1970 oraz w odniesieniu do literatury: M. Hanusiewicz, „Świadectwo zmysłów” w *poezji religijnej XVII wieku*, [w:] *Literatura polskiego baroku w kręgu idei*, red. A. Nowicka-Jeżowa, M. Hanusiewicz i A. Karpiński, Lublin 1995, s. 335–357.

Drugi sposób rozmyślania św. Ignacego jest zażywać jakiej tajemnicy pięciu zmysłów wewnętrznych, które są na fantazyi naszej (jako się to w śnie wydaje) to jest widzenia, słyszenia, powonienia, kosztowania, dotykania²⁹.

Innym źródłem wspomnianego psychologicznego zabiegu może być także starsza tradycja, dokumentowana na kartach obszernych średniowiecznych zapisów. W niżej zamieszczonym piętnastowiecznym fragmencie wzorem dla człowieka staje się Chrystus, wynagradzający poprzez zmysłowe cierpienia za pierwotny grzech pramatki Ewy:

Ipsa quidem peccavit in auditu quando verba serpentis audivit Ideo christus in auditu passus fuit quando condumelias multas audivit Unde appellabant eum filium fabri dicebant autem ad eum demonum habes Item eva peccavit in visu vidit inquit mulier lignum que esse pulchrum visu ergo christus fuit velatus quando ligaverunt ei oculos sicut furi Peccavit etiam eva odoratu quia in odoratu pommi fuit detestata Unde christus in odoratu passus est quando fuit sputis fetidis definitus inter mortuorum corpora fetida crucifixus Peccavit etiam eva in tactu quando manu ad accipiendum pommum porrexit Ideo christus manus extensas voluit habere in cruce Peccavit etiam in gustu quando prohibitum pommum comedivit et Ideo christus felle et acceto potatus fuit in colle colophiatus fuit facies percusa barba depilata corpus totum denudatum et patet eius pena dolorosa et acerba³⁰.

Ona sama zgrzeszyła poprzez zmysł słuchu, kiedy usłyszała słowa węża. Dlatego Chrystus ucierpiał poprzez słuch, kiedy wysłuchał licznych obelg. Skąd nazywali go synem cieśli, mówili też do niego: „masz złego ducha”. Dalej Ewa zgrzeszyła poprzez zmysł wzroku. Zobaczyła kobieta drzewo, które było piękne do patrzenia; Chrystus więc miał związane oczy, kiedy zawiązano mu je jak złodziejowi. Zgrzeszyła także Ewa poprzez zmysł węchu, ponieważ z powodu powąchania jabłka była przeklęta. Dlatego też Chrystus umęczony był poprzez zmysł zapachu, kiedy przybity do krzyża, był poprzez cuchnące płwociny naznaczony, wśród ciał zmarłych. Zgrzeszyła także Ewa poprzez dotknięcie, kiedy wyciągnęła rękę, by wziąć owoc. Dlatego Chrystus chciał mieć wyciągnięte ręce na krzyżu. Zgrzeszyła także poprzez smak, kiedy ugryzła zakazany owoc. Dlatego Chrystus był napojony żółcią i octem; kiedy był wysoko, uderzony pięścią był. Twarz poraniona, broda ogolona, całe ciało ogolone. Staje się jawna jego kara, bolesna i gorzka.

Po zmysłach następują emocje zmierzające do empatii albo – jak określano to w literaturze minionych wieków – współodczuwania (*compassio*) z udręczonym Chrystusem. We wzmiankowanej już tutaj średniowiecznej tradycji swoisty punkt kulminacyjny procesu wczuwania się w cierpienia Ukrzyżowanego stanowiło „przejęcie” perspektywy Maryi, czyli matki towarzyszącej umierającemu synowi³¹. Bo to ona, matka – przywołując na świadectwo cierpienia innych matek – mówi do wyobrażonej powszechności: *Posłuchajcie, bracia miła...*

²⁹ Zob. Jan Morawski, *Ambona...*, nlb.

³⁰ Rkpś Archiwum Jasnej Góry w Częstochowie, o sygnaturze AJG II18, k. 209 r.

³¹ Por. zapis autorstwa Mateusza ab Aquasparta: *Disce, o Christiane, exemplo Mariae tuo compati Salvatori*³¹. *Ucz się o chrześcijaństwie, za przykładem Marii, współczuć Twojemu Zbawicielowi*, [w:] Matthaei ab Aquasparta, *Sermones de Beata Maria Virgine*, Quaracchi-Florentiae 1962. Bibliotheca Franciscana Ascetica Medii Aevi T. IX., s. 68. Zob. też artykuł autorki: „Po-

Empatyczne ukierunkowanie tworzonej w baroku literatury o tematyce pasyjnej wydaje się zresztą jej cechą konstytutywną, bowiem jak pisze Jarosław Płuciennik:

Chrystus cierpiący na krzyżu jest figurą współczucia, bo cierpi ludzkie bóle [...]. Owa chrześcijańska figura promieniuje na cały dyskurs o empatii [...]³².

Świadomość tego faktu objawia się także w barokowych teoriach modlitwy, np. w traktacie uczonego dominikanina Mikołaja z Mościsk, który stwierdza:

Boć to w contemplaney oraz człowiek y zapatruje się na Boga i tam wielkie rzeczy widzi y do tego wielką miłością pała³³.

Podobne świadectwa stanowią dokumentacje popularnych rękopiśmiennych rozważań, w których znajdujemy zapisy typu:

Bo co rozumiesz coby czuło serce twoje i kiedyś była tam, gdzie się odprawowało to katorowanie, patrząc na Chrystusa Pana do słupa uwiązanego, milczącego na wołą jadawitych katów podanego.

I w innym miejscu:

Wbiwszy mocno przez żywą apprehensyą w umysł tak wielką tego smutku Chrystusowego ciężkość, aby się dusza do świętych ku Chrystusowi wzbudziła affektów [...]. Oto aniołowie święci widząc Pana swego, tak strapionego, gorzko nad nim płaczą. A ty tak zatwardziała będziesz, że go serdecznie nie pożałujesz?³⁴

Końcowym etapem tej drogi myśli i uczuć człowieka, w zgodzie zresztą z tym, co wcześniej już zostało powiedziane, jest wzniesienie świadomości i ostatecznie także potrzeby duchowego, a później i praktycznego przeobrażenia. Bowiem, jak notuje w kontekście przyjętych niejako powtórnie prawd wiary przywoływany już Mikołaj z Mościsk:

[...] jeśli przez medytowanie, uważanie abo rozbieranie nie będą strawione do odmiany żywota mało pomogą³⁵.

Zatem celem wszystkich wysiłków medytującego tajemnice pasyjne ma być twórcze, a nawet heroiczne³⁶, życie chrześcijanina, praktykującego swe cnoty i obowiązki na wzór swojego mistrza i nauczyciela. Bowiem:

„słuchajcie, bracia miła...” w kontekście kultury pasyjnej wieków średnich, [w:] Kultura i religia u progu III tysiąclecia, red. W. Świątkiewicz i A. Pethe, Katowice 2001.

³² J. Płuciennik, *Literackie identyfikacje i oddźwięki. Poetyka a empatia*, Łódź 2002, s. 44. Zob. też: D. Künstler-Langner, *Człowiek i cierpienie w poezji XVII wieku. Filozoficzne i religijne inspiracje*, [w:] *Literatura polskiego baroku w kręgu idei...*, s. 257–269 oraz opracowanie o charakterze ogólnym: J. Rembowski, *Empatia. Studium psychologiczne*, Warszawa 1989.

³³ Zob. Mikołaj z Mościsk, *Akademia pobożności nie tylko zakonnym osobom do doskonałości potrzebna, ale i każdemu do zbawienia barzo przygodna* [...], Częstochowa 1722, s. 671.

³⁴ Rkps B. Oss. 1264/I, k. 89.

³⁵ Tamże, s. 401.

³⁶ Tu symboliczne przywołanie Erazma z Rotterdamu i jego *Podręcznika żołnierza chrystusowego*. Zob. też: J. Aumann, *Zarys historii duchowości*, tłum. J. Machniak, Kielce 1993, s. 193 i nn.

Co bardziej wyrazić człowiekowi może bojaźń i obrzydzenie grzechu, jako widzieć Syna Bożego za grzechy na drzewie krzyżowym umierającego. Niechże mi odtąd żaden nie wylicza strasznych owych historii, że dla grzechu cały świat potopem był zalany, że pięć miast owych sodomskich siarczysty ogień zapalił, że wielu grzesznych ludzi bestye dzięki pożarły, że Aniołów do piekła strącono, jednego mego Jezusa, gdy na krzyżu widzę, złość grzechową poznawam daleko doskonalej³⁷.

Sposoby realizacji techniki wizualnej w tekstach o tematyce pasyjnej

Ewokowanie i wzmacnianie obrazów mentalnych odbywa się poprzez wykorzystanie zasobów semantyki. Barokowi autorzy, aktywizując możliwości i zasoby tkwiące w samym języku, odwołują się bodaj do wszystkich zmysłów, budujących pierwotną naturę człowieka. Spośród uruchamianych doznań zmysłowych najczęściej jednak oddziałuje się na wzrok. Dobrze służą temu wszelkie obrazy animalizujące postać cierpiącego Chrystusa. W tej grupie wskazać można porównania Umęczonego do robaczka pływającego (miast w kałuży) we własnej krwi³⁸, jelenia – przegrywającego walkę z pętającymi go siłami³⁹, baranka otoczonego przez rozwścieczone (dokładnie: wściekłe) psy, które znaczą niepohamowane okrucieństwo oprawców⁴⁰, oraz do bliżej nieokreślonego zwierzęcia – zdobyczy, rozszarpywanej potężnym dziobem nienasyconego orła⁴¹. Z obrazem zwierzęcia pociągowego, sprzęgniętego z ciężką pracą człowieka na roli, zestawiany był Jezus w scenie pojmania. W tym przypadku aktualizacja zawierała się w słowach komunikatu, że wleczony był: „na szyi związany mając powróż, za który pociągał siepacz”⁴². Rolę wzmocnienia tego rodzaju przekazu przypisać można, użytemu w tym samym kontekście przez Jana Jabłonowskiego, czasownikowemu wyliczeniu: Jezus sromotnie prowadzony, wleczony itp.⁴³

³⁷ Zob. *Prawdy nieomyłne...*, s. 79.

³⁸ Zob. Jan Jabłonowski, *Męka Pana naszego Jezusa Chrystusa przez modlitwy na każdy dzień całego postu* [...], [b.m.w.] 1771, s. 161.

³⁹ Piękny obraz stworzony przez Roźniatowskiego zawiera się w słowach: „[...] Sam jeden z pokorą, / W nieprzyjacielskich ręku stoisz odbieżany! / Jako w mocnej obieży jeleni uwikłany”. Zob. A. Roźniatowski, *Zwierciadło smutne wyrażające wizerunek okrutnej męki i śmierci Pana Zbawiciela* [...], Kraków 1618, s. 11.

⁴⁰ Słowa rozmyślań skierowanych do mniszek: „Kiedybyś widziała psów onych wściekłych, których cichość Baranka tego niewinnego milczącego ruszyć nie mogą nie folgując [...]”. Fragment: *Praktyka ćwiczenia się w abnegacji* [...], Rkp B.Oss. 1264/I.

⁴¹ Niezwykle ekspresywny obraz biczowania: „Ani tak obłowem swym orzeł nasycony / szarpając kawalcami rozmiata na strony, / Jak tu za ostrym drotom sztuki wylatują”. Zob. A. Roźniatowski, *Pamiętka krwawej ofiary Pana Zbawiciela* [...] *wedle miejsc Jerozolimskich nad Zebrzydowicami wykonterfektowanych* [...], Kraków 1692, s. 53. Warto zauważyć, że w języku współczesnym określenie miary: „sztuka” odnosi się do mięsa, a nie ludzkiego ciała.

⁴² Zob. A. Roźniatowski, *Zwierciadło...*, s. 28.

⁴³ Tu: charakterystyczny dla obecnego tematu zapis: „Widziałem cię Panie Jezu Chryste oczyma myśli mojej pojmanego [...] Idę teraz drogi Jezus mój teje myśli torem i duktem za Tobą sromotnie prowadzonym, wleczonym [...]”. Zob. J. Jabłonowski, *Męka Pana Naszego...*, s. 87.

W obszarze ikonosfery znajdują się także porównania wywiedzione z czynności życia codziennego. Chrystus objawia się w nich, na przykład, w obrazie ogrodnika podlewającego rośliny (czytaj: dusze), nie wodą, a własną krwią⁴⁴.

Umysł odbiorcy łatwo odkryje również związek między wyobrażeniem ziemi starannie osuszonej i przygotowanej przez oraczy pod wiosenny zasiew oraz umęczonym i prawie pozbawionym krwi ciałem umierającego Chrystusa. Tym koncepcyjnie pięknym obrazem posłużył się Hiacynt Przetocki. Przy czym forma gramatyczna zapisu tłumaczy się techniką zwrotu do człowieka (synekdocha znaczenia ludzkiej zbiorowości), odpowiedzialnego za śmierć Mesjasza:

Okrutny oracz narodu ludzkiego,
Wynalazł pługi wymysłu dziwnego
Porałci twarz świętą policzkami;
[...]
Kiedy do mózgu przeniknął, a nowy
Sad w głowie szczepił, bo ostry głógowy.
Jako motyka, gwoździ twoje nogi,
Przebił na wylot [...].
Wytoczył z ciała krew, osuszył kości,
Pokazał światu miłosne wnętrze:
Głębokie doły w rękach pootwierał
I krwi płynienie wolne pootwierał⁴⁵.

Ta sama krew i woda obficie wypływająca z przebitego boku Ukrzyżowanego odnowi kulturowe skojarzenie z ożywczym strumieniem parkowej fontanny⁴⁶.

Programowe aktywizowanie przedstawień wzrokowych przynosi często wykorzystywany mechanizm hiperbolizacji. Zawierają go komunikaty informujące o spływających na ziemię (posadzkę, pawiment) potokach krwi, mózgu wylewającym się spod cierniowej korony skazańca⁴⁷. Przywołuje go także pozorny dialog z upersonifikowaną kolumną biczowania:

Jakoś kolumno zetrwała,
Żeś Pana nie rozwiązała
Kiedy żołnierze zuchwali
Krwia cię jego polewali⁴⁸.

⁴⁴ Zob. A. Stefanowicz, *Dzieło zbawienia ludzkiego* [...], Kraków 1678, nlb.

⁴⁵ Zob. H. Przetocki, *Lamenty abo żale serdeczne* [...] *dusz chrześcijańskich nad niewinną śmiercią Jezusa Ukrzyżowanego* [...], Kraków 1647, nlb. Podobnie i Jan Morawski, opisując moment ubiczowania, używa w odniesieniu do opisu skatowanego ciała określeń typu: „poszarpane”, „poorane”. Zob. J. Morawski, *Prawdziwy Boga Ukrzyżowanego obraz przez nabożne o Męce Pańskiej na dni czterdzieści postu rozmyślanie wystawiony* [...], Poznań 1695, s. 55.

⁴⁶ Rkps B.Oss. 1267/I, k. 9–10.

⁴⁷ Na przykład u Rożniatowskiego: „Długie ciernie aż w pośrodku mózgu się okrywa. Długie aż wskroś przenika i skronie przeszywa, / Krew pomieszana z mózgiem leje się na oczy [...]”. Zob. tegoż, *Pamiętka*..., s. 55.

⁴⁸ Zob. S. Grochowski, *Wiersze i insze pisma co przebrańsze* [...], Kraków 1607, nlb.

Doznania słuchowe wiążą się, i to niezwykle silnie, z możliwie najbardziej realistycznie kształtowanymi sposobami oddania scenografii kolejnych etapów drogi krzyżowej. Najtrafniej wykorzystał je Abraham Rożniatowski w apokryficznym epizodzie spotkania Jezusa z pragnącą służyć mu w cierpieniu św. Weroniką:

Zgiełk i wołanie straszne, tętent bystrych koni, / chrzęst bechterów, szyszaków, zbroi
i stalnych broni / Szczęk, daleko przed wojskiem po murach się ściele⁴⁹.

Rożniatowski, kształtując w ten sposób ową scenę, wykorzystuje dwa silne kanały percepcji. Nagromadzenie dźwiękonaśladowczych form rzeczownikowych (zgiełk, wołanie, tętent, chrzęst, szczęk) tworzy bowiem wrażenie sceny nie tylko wielogłosowej, ale i wieloosobowej⁵⁰. Wrażenie, dodajmy przywołujące doświadczenie psychozy tłumu – tumultu⁵¹ – silnie skonstrastowanego ze spokojem pierwszoplanowych bohaterów. Nie bez znaczenia pozostaje też uruchomienie wielowiekowych doświadczeń okropności teatru wojny, tak przecież bliskiego ludziom schyłku dziejów sarmackiej Rzeczypospolitej. Wszak do wcześniej wymienionych form onomatopeicznych autor dopisuje nazwy własne, powszechnie kojarzone z panoramą pola bitwy: tętent bystrych koni, bechtery⁵², szyszaki, zbroje, stalna broń, wojsko.

Jeszcze inaczej percepty słuchowe pobudza Cyryl Zuchowski w przywołaniu momentu spoliczkowania:

Ah! Prze Bóg, cóż się to za grzmot, co za łoskot, co za piorun straszny obją o uszy moje?
Kogoś policzkują u Annasza? Czyli nie ciebie? Ah! Czyli nie ciebie niewinny Jezus?⁵³

Są tu i wykrzyknienia: „ah!”, „prze Bóg!”; rozbudowane pytania retoryczne: „kogoś policzkują u Annasza, czyli nie ciebie? [...] czyli nie ciebie niewinny Jezus”; oraz łańcuchowe nagromadzenie synonimów: „grzmot”, „łoskot”, „piorun”.

Ostania z wymienionych figur stylistycznych powtórzy się jeszcze w anonimowym zbiorze rozważań, w kontekście obrazu rozpaczliwych osób zgromadzonych na górze Kalwarii. Zakonny autor, w kontekście medytacji symboliki liturgii, zaleca bowiem:

⁴⁹ Zob. A. Rożniatowski, *Pamiętka...*, s. 64.

⁵⁰ To literackie wyobrażenie nieodparcie kojarzy się z techniką malarską zastosowaną w niezwykle wręcz emocjonalnym przedstawieniu pędzla Hieronima Boscha, o tytule: *Chrystus niosący krzyż*.

⁵¹ Stworzony przez autora obraz jest też świetnym oddaniem dynamiki i ruchu. Zawiera zatem także walor kinestetyki.

⁵² Bechter – rodzaj pancerza wschodniego, wykonanego z prostokątnych płytek połączonych żelaznymi kółkami. Używane w Polsce w XVI i XVII w. Hasło w: W. Kwaśniewicz, *Leksykon dawnego uzbrojenia ochronnego*, Warszawa 2005. Użycie tego terminu jest świetnym przykładem polonizacji albo raczej sarmatyzacji przekazów siedemnastowiecznej literatury religijnej.

⁵³ Zob. C. Zuchowski, *Męka Pana Naszego Jezus Chrystusa na siedm piątków wielkopostnych ku powszechnemu wiernych nabożnie rozmyślających wygodzeniu [...]*, Przemyśl 1762, s. 25.

Przyszszysz do kościoła, gdy się już msza przenaświetsza zaczyna z wielkim nabożeństwem przyklękawszy, wszystkimi siłami i zmysłami przypatrować się i uważać co się tam na tej gorzki górze dzieje. Naprzód co za lamente, płacz, smutek [...] ⁵⁴.

Wrażenia węchowe towarzyszą natomiast opisowi miejsca uwięzienia Chrystusa. Tak zwaną ciemnicę, znaną z przekazów tradycji kościelnej, odbiorca powinien kojarzyć z analogami odruchu wstrętu i obrzydzenia. Jest więc to „piwnica błotnista”, „ściek ulicznych rynsztoków” albo „obrzydła kloaka” ⁵⁵. Dodatkowo, zdaniem cytowanego już wcześniej Roźniatowskiego, uwięziony Chrystus poddawany jest torturze „podduszania” smrodem podrzucanej gnojówki lub dymem specjalnie ku temu „podkurzanych” ognisk ⁵⁶.

Wrażliwości kinestetycznej, a pośrednio i dotykowej, przypisuje się czasownikowo wyrażone czynności, relacjonujące proces schwytania:

Uważ ano Pana twego,
Jakoby łotra jakiego
Wiążą, włóczą, policzkują,
O ziemię miecą, mordują ⁵⁷.

A później i przybijania do krzyża:

Potem porzucony [...] Padnie na ono twarde śmierci swoje łóże. Przyciskają drzewcami, kijmi, czym kto może ⁵⁸.

Wreszcie do doświadczenia estetycznego czytelnika, słuchacza pasyjnych opowieści, odsyłają obrazy tragicznej transformacji Jezusa – z pełnego majestatu i męskiego piękna przywódcy Apostołów – w skrajnie wyniszczonego przez oprawców skazańca. Jest on więc nie tylko „pokatowany”, ale i oszepecony płwocinami zmieszanymi z cuchnącym gnojem ⁵⁹. Zapewne dla wyrażenia silnego skonstrastowania mistycznej wielkości z nędzą udręczonego ciała wzywa się duchowo zjednoczonych z męką Zbawiciela do pokornego „lizania” krwawych śladów jego stóp ⁶⁰.

Słowo końcowe

Wnioskując z liczby zachowanych do naszych czasów rękopiśmiennych i drukowanych dokumentów, stwierdzić można, że literatura medytacyjna pol-

⁵⁴ Rkps B.Oss. 2907/I, k. 93.

⁵⁵ Zob. J. Jabłonowski, *Męka...*, s. 117.

⁵⁶ A. Roźniatowski, *Pamiętka...*, s. 31.

⁵⁷ Zob. S. Grochowski, *Wiersze...*, nlb.

⁵⁸ Zob. A. Roźniatowski, *Pamiętka...*, s. 72.

⁵⁹ Zob. *Praktyka ćwiczenia się w abnegacji...*, Rkps B. Oss. 1264/I oraz A. Roźniatowski, *Pamiętka...*, s. 64.

⁶⁰ „Tą drogą krwawą mój Panie, / Szukałeś mię me kochanie. / Daj, bym z nóg twych krew plynącą / Lizać mógł chęcią gorącą”. Cyt. z: S. Grochowski, *Wiersze...*, nlb. Albo w tekście autorstwa Zuchowskiego, w kształcie wezwania do odbiorcy: „[...] liż ślady stóp świętych jego [...]”. Tegoż, *Męka Pana Naszego...*, s. 9.

skiego baroku szczególnie upodobała sobie temat pasyjny. Jednocześnie dokładniejsza analiza wybranych przykładów wskazuje drogi przejmowania i popularyzowania tradycji literatury chrześcijańskiej, z wyraźnym wskazaniem na wartość spuścizny europejskiego średniowiecza, a także nowszych szkół duchowości, z duchowością ignacjańską na czele. Różnorodność przekazu tego tak trudnego tematu świadczy natomiast o tym, że autorzy uznawali owe zapisy za jedną z najważniejszych i najskuteczniejszych dróg przekazu treści depozytu wiary. Byli zatem na pewno przekonani, że ów przekaz poruszał i rozbudzał w odbiorcy często uśpiony – ale zawsze jednak aktualny, bo pierwotny – *sensus fidei*. Bazując na tym, stworzyli dokument świetnej znajomości złożonych procesów psychiki, umiejętności skutecznego wpisania w akt modlitewny wszystkich wymiarów ludzkiej osoby. Pamiętając zatem o złożonej naturze percepcji, starali się (na co wskazuje niniejsza analiza) uruchomić możliwie wszystkie drogi zmysłowego postrzegania przyswajanych treści. Końcowy rezultat przyjętych zamierzeń wyraźnie prowadził do wizualizacji, fonizacji, czy też *in genere* sensualizacji stworzonych tekstów. Ich dzieło pozwala spojrzeć na kulturę siedemnastego i osiemnastego stulecia jako na świadectwo pracy i wielkości ludzkiego umysłu.

Abstract

Visualization in the Baroque Passion Considerations. Research Reconnaissance

Human imagination has been significantly valued by contemporary science. The reflection in the field of the significance and notion of imagination appeared with regard to the tradition of native literature, as well as the old Polish literature. The feature of the human mind seems to be a contribution to a border reflection and religious practice in the Baroque era in Poland, as well as in Europe. The passion texts described in the article, especially those presented in the form of meditative notes were to help a religious man undergo fundamental, in-depth transformations of life both in a spiritual and moral dimension. In such a process of transformation the mind effort [visions] was accompanied by the will, emotions and particular senses.

Arkadiusz BONIECKI

Akademia im. Jana Długosza w Częstochowie

Kulturowe i literackie konstrukcje wyrażania siebie i „innych”. Wprowadzenie do imagologii

Wydaje się, że tożsamość jest jak grzech: choć bardzo jej się opieramy, nie umiemy od niej uciec¹.

Badania humanistyczne odnoszą się najczęściej do analizowania obrazów z rzeczywistości lub rzeczywistości umieszczonej w danej strukturze werbalnej pod postacią: pisma, muzyki, znaku, dzieła sztuki itd. Termin *imagologia* zbudowany jest z dwóch części: *imago* = image („obraz”, wyobrażeniowość) + *logos* = słowo, rozum, myśl, nauka. W potocznym rozumieniu można utożsamiać tę dziedzinę z „nauką o obrazach”. Specjaliści zajmujący się wyobrażeniowością wskazują na jej polisemiotyczny charakter, wykorzystując ją do obserwacji cywilizacji, społeczeństw i ich kultur, geopoetyki.

Nauka ta powstała w połowie XX wieku w obszarze francuskich badań porównawczych nad literaturą. W swoim pierwotnym założeniu skupiała się na ukazaniu literackich wizerunków własnego i innego kraju, narodu. Z czasem rozszerzono obiekt dociekań do poszukiwania form społeczno-politycznych reprezentacji, funkcji identyfikacyjnych, włącznie z kategorią świadomego odrzucenia, kreowania obrazu obcości. Rezultaty odnosiły się początkowo jedynie do interpretacji literatury, z którą utożsamiano kulturę, jako sumę tekstów. Samo wysublimowanie podobieństw i różnic nie było wystarczające. Podjęto próby omówienia procesu budowania wyobrażeń kulturowych wraz z ich licznymi przekształceniami. Stwierdzono, że tekst nie jest hermetycznym tworem. Ulega wpływom z zewnątrz i przemianom wewnątrz. Tekst, a co za tym idzie – obraz,

¹ S. Huntington, *Kim jesteśmy?*, Kraków 2007, s. 32.

jest dyskursywną formą konstrukcji auto- i heteroimagologii oraz formą intertekstualną. Obecnie badacze kładą silny nacisk na poznawczy i performatywny wymiar wyobrażeń zbiorowych, nie pomijając przy tym kwestii pamięci jednostkowej i grupowej.

W swoim artykule chciałbym przybliżyć w zarysie założenia tej niezwykle interesującej metody badawczej, powiązanej z innymi, obecnie chętnie wykorzystywanymi paradygmatami nauki, m.in. z postkolonializmem, feminizmem, gender studies. Postaram się odpowiedzieć na pytania, które zadają sobie imagologowie: czym są i jak funkcjonują stereotypy?; jakie są konteksty ich powstania?; w jakim stopniu określają „nas” i „innych”?; jak odczytać konstrukcje obcych?; w jaki sposób myślenie obrazami wpływa na kondycję wizerunku danego społeczeństwa i kultury?

1. Społeczeństwo i jego interkulturowy charakter

Podając temat interkulturowości współczesnego społeczeństwa, nie sposób nie wspomnieć o zależności między tą ideologiczną formacją a badaniami z zakresu komparatystyki. Nie ma krajów, narodów odizolowanych od reszty świata. Białe plamy na mapach nie istnieją. Granice terytorialne stają się płynne. Polityczne konstrukcje, które społeczeństwo utożsamiają z państwem jako organizacją, w obecnej perspektywie badawczej wydają się przestarzałym tropem kształtującym tożsamość człowieka. Na nowy kształt paradygmatu komparatystyki wpływa m.in. interkulturowość literatury, czy szeroko rozumianej sztuki.

Środowiska naukowe w ciągu ostatnich dekad bacznie przyglądały się tendencjom społecznym, takim jak: wielokulturowość, akulturacja, transkulturowość. To reakcja na hybrydyzację ponowoczesnych kultur. Zagadnieniem tym interesowali się przedstawiciele niemalże wszystkich dyscyplin humanistycznych, począwszy od socjologów, etnologów, kulturoznawców, po filozofów, antropologów, literaturoznawców, wreszcie komparatystów. Nowopowstały model świata wymagał szerokiego ujęcia terminologicznego i metodologicznego. Zmiany zachodzące w strukturach społecznych przebiegały dwubiegunowo: z jednej strony – troska o zachowanie różnorodności kulturowej (co wiąże się z heterogenicznością etniczną, wyznaniową w obrębie wielu państw); z drugiej zaś – chęć zacierania indywidualności narodowej, czego skutkiem są procesy globalizacyjne. Asymilacja i akulturacja może stanowić o postępie lub regresji współczesnego paradygmatu wspólnoty światowej. Im większa interakcja między cudzoziemcami a społeczeństwem „rdzennym”, tym większe można zauważyć jej, przeważnie, pozytywne skutki. Stwarza się tym samym nowa, wielokulturowa tożsamość. Zagrożeniem może być proces całkowitej asymilacji, wyparcia podstaw samoświadomości kulturowo-narodowej na rzecz nowej, wcześniejszej obcej, formacji. Taka opcja jest zaprzeczeniem integralności. Jedynie rozsądne

wyważenie pierwiastka obcego w strukturach budujących tożsamość narodową decydować może o rozwojowym charakterze interkulturowości. Rozłam ten widać chociażby w realiach Unii Europejskiej, która generuje swoimi założeniami dualistyczną wizję jednego organu państwowego, przy integralnej formie odrębności kulturowej państw członkowskich.

Obok wielokulturowości, interkulturowość wpisuje się swoimi badaniami w nurt projektów badających kulturę w oparciu o politykę, historię, ruchy migracyjne czy echa pokolonialne². W licznych teoretycznych rozprawach na temat świata jako kulturowej hybrydy dochodzi często do homogenizacji tych dwóch paradygmatów. Przymiotnik wielokulturowy początkowo uważany był za synonim społeczeństwa kospomolitycznego³. Apogeum zainteresowania tym zjawiskiem przypada na lata 80. XX wieku. Organizowane są liczne debaty, sympozja i konferencje traktujące o tej problematyce. Wielokulturowość wkroczyła we wszystkie rejestry nauki powiązanej z kulturą. Można nawet mówić, za Andrzejem Hejmejem⁴, o trzech „fazach” wielokulturowości: pierwsza oscylowała wokół fenomenu pogranicza, druga ściśle wiązała się z fenomenem wielkich miejskich skupisk (Nowy Jork, Londyn, Tokio, Berlin, Paryż), trzecia dotyczyła fenomenu ogółu wszystkich współczesnych społeczeństw. Obecnie podkreśla się ogromną wagę tego zagadnienia. Jako sposób ingerencji w politykę, ukazuje walkę z dyskryminacją, rasizmem, nacjonalizmem, antysemityzmem. Wskazuje na możliwość koegzystencji różnych formacji kulturowych w pokojowych warunkach. Hołduje demokracji i równouprawnieniom w sferze religii, płci, polityki.

Komparatystyka spogląda na podejmowany problem z perspektywy czynnego obserwatora. Swoje zainteresowania skupia na sytuacjach w obrębie społeczeństw „otwartych”, gdzie następują po sobie liczne interferencje kulturowe. Stąd nie dziwi skłonienie się ku teorii przejścia, transformacji kultur, której twórcą był znakomity francuski komparatysta Daniel-Henri Pageaux. Wskazał on wektor zmiany z *multi-* do *pluri-*, następnie od *pluri-* do *inter-*. Od wielowymiarowości po otwartość niestabilną.

Wielokulturowość i interkulturowość, jak zostało to już wcześniej wspomniane, bywają utożsamiane ze sobą. Różnica między tymi dwoma paradygmatami jest znaczna, co nie wyklucza istnienia ich w symbiozie. Upraszczając wszelkie niuanse terminologiczne i założenia, wielokulturowość odnosi się w pierwszym rzędzie do grupy jako spójnej całości; jej celem jest pozorne zażegnanie stanów kryzysowych w obrębie jednostki wielokulturowej, doprowadzenie do porozumienia bez prawdziwego zrozumienia barier tkwiących pomiędzy ludźmi. Inaczej przedstawia się sytuacja dotycząca tych samych sfer społecznych w przypadku interkulturowości. Ta z kolei w swojej postawie podkreśla rolę jednostki, indywidualne zachowanie przekładane na całość kształcenia i po-

² W związku z nową postacią imperializmu mówi się o tzw. „kolonializmie bez kolonii”.

³ E.F. Haskell, *Lance. A Novel about Multicultural Men*, New York 1941.

⁴ A. Hejmej, *Interkulturowość – literatura – komparatystyka*, „Teksty Drugie” 2009, nr 6, s. 34–47.

znania danej zbiorowości; ukierunkowana jest na dogłębne poznanie struktur własnej i innej kultury, a celem, jaki sobie stawia, jest rozumienie „obcego” w dialogu międzykulturowym. Wspomnieć należy w tym miejscu o stworzonej przez Jurgena Boltena opozycji „bycia obok siebie” i „bycia ze sobą”⁵. Sformułowania te odnoszą się bezpośrednio do określonego wyżej parytetu kulturowego.

2. Obrazować stereotypami

Próby opisu literackiego obrazu grupy, czy to społecznej, czy etnicznej, nie mogą obyć się bez odpowiedzi na pytanie, czym tak właściwie jest obraz/obrazowanie? Pragnę odwołać się do teoretycznych podstaw zawartych w krytyce XIX wieku. W tym rozumieniu fragment wycięty z rzeczywistości, podlegający interpretacji, to nic innego jak „stypizowane ujęcie zjawisk społecznych, obyczajowych, kulturowych itp.”⁶. Automatycznie generowany jest cały aparat teoretyczno-metodologiczny wiążący się z problemem mimesis, jako swoistym sposobem odwzorowania rzeczywistości. Analizowanie wyobrażeń narodu (również w części etnicznej, wyznaniowej) skłania ku refleksji na temat wkładu literatury w propagowanie skonkretyzowanej wizji człowieka, zanurzonego w specyficznej dla danych czasów sytuacji społecznej, politycznej, kulturowej. Należałoby odpowiedzieć na kolejne pytanie – jak autor dzieła wpływa na owe imaginaria? Trzeba uświadomić sobie kwestię zakrzywienia rzeczywistości. Literatura często jest światłem odbitym wydarzeń historycznych (także tych z życia codziennego). Deformacja świata zewnętrznego jawi się istotnym w tym ujęciu problemem. Krzywizny, braki w szczegółach, monstrialne twory stają się „realną” częścią dzieła. Wniosek, choć oczywisty, wart jest w tym momencie podkreślenia – literatura „zakłamuje”, w sensie niemożności wiernego powielania rzeczywistości. Zbyt radykalne tkwienie w tym przekonaniu jest postępowaniem błędnym, gdyż błędem byłoby unieważnienie znaczącej roli tej dziedziny sztuki w kształtowaniu i transponowaniu literackiego świata. Zajęcie krytycznego stanowiska pozwoli ocenić, pozytywnie lub negatywnie, wpływ określonego utworu na poznanie epoki w perspektywie czasu minionego. Taką pozycję przyjmują badacze, dla których zasadniczą kwestią w „odkrywaniu prawdy” historycznej jest imagologia zawarta w tekstach faktologicznych, publicystycznych, socjologicznych i wreszcie artystycznych.

Idąc ścieżką interpretacyjną wskazaną przez autorów *Słownika terminów literackich*⁷, wyróżnić należy trzy właściwości charakteryzujące obraz literacki: to

⁵ J. Bolten, *Multikulturowość a interkulturowość. Od bycia obok siebie do bycia ze sobą*, [w:] tegoż, *Interkulturowa kompetencja*, przeł. B. Andrzejewski, Poznań 2006, s. 108–130.

⁶ *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykova, Wrocław 2002, s. 625.

⁷ *Słownik terminów literackich*, red. M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławinski, Wrocław 2002, s. 349.

wyodrębniony i poddany uogólnieniom fragment rzeczywistości; jest sumą stylizowanych ujęć; wiąże się z estetycznymi założeniami dzieła – obraz poddany jest literackim zasadom konstrukcji świata przedstawionego. Wartości te konotują pojęcie „stereotyp”. Ustanowienie linii demarkacyjnej pomiędzy tymi dwoma terminami wydaje się trudne, wręcz niemożliwe. Jednakże nieznaczne różnice między nimi, choć płynne, często prześwitujące, można wskazać. Obraz, na co zwracał uwagę Kraszewski⁸, utrwałać miał wygląd rzeczywistości w najszerszym ujęciu, bez wskazania na specyficzne cechy, elementy budujące świat. Z kolei stereotyp, uznawany często za pojęcie węższe semantycznie, powstaje na bazie szczegółów, istotnych dla formowanego wyobrażenia.

Stereotyp jako termin używany jest w dzisiejszych czasach powszechnie. Stosowany bywa nie tylko w kwestiach dotyczących projektów badawczych, ale i w życiu codziennym, w sytuacjach nieoficjalnych. Język potoczny utożsamia go z powierzchownym sądem. Wystosowanie go nie powstaje bez uwzględnienia specyfiki danej sytuacji. Wykorzystuje się go jako gotowy, mechanicznie uruchamiany konstrukt myślowy.

Liczne definicje tego zjawiska dają szeroki ogląd procesu budowania i funkcjonowania stereotypu w świadomości społecznej. Etymologicznie słowo to pochodzi z greki, gdzie *stereos* oznacza bryłę, coś twardego i stężałego, *topos* zaś to ślad, odcisk, wzorzec⁹. Jako pierwszy terminem tym posłużył się w 1799 roku William Ged z Edynburga, uznając stereotypię za „metodę wykonywania odlewów składu drukarskiego wykorzystywanego (w niezmienionej formie) do drukowania tekstów w dużej liczbie egzemplarzy”¹⁰. Były to płaskie, cylindryczne, gipsowe matryce form przeznaczone do druku wypukłego. Do nauk społecznych stereotyp jako ważne pojęcie w kształtowaniu wyobrażeń o innych wprowadził Walter Lippmann. W swojej rozprawie *Public Opinion* z 1922 roku twierdził, że jest to „umysłowy obraz rzeczywistości – uproszczony, niedokładny, wytworzony raczej nie w efekcie własnego doświadczenia, ale dzięki przekazowi społecznemu, odporny na zmiany”¹¹. Badacz wskazywał również na konkretne przesłanki świadczące o ich funkcjonowaniu, bowiem „współczesne życie jest pospieszne i skomplikowane [...]. Nie ma czasu ani możliwości osobiście je poznać i zrozumieć. W zamian zauważamy pewien rys, który sygnalizuje nam dobrane znany typ i wypełniamy resztę obrazu za pomocą stereotypu, który nosimy w naszych głowach”¹². Zarysowane w pierwszej połowie XX wieku stanowisko, pomimo upływu lat i zmian w obyczajowości i światopoglądzie, nadal jest aktualne. Procesy globalizacyjne jedynie utwierdzają w przekonaniu o schematycznym realizowaniu obrazu siebie i innych.

⁸ *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, s. 625.

⁹ *Wielka encyklopedia powszechna PWN*, t. 11, red. B. Suchodolski, Warszawa 1968, s. 7–8.

¹⁰ K. Mudyń, *Stereotyp*, [w:] *Encyklopedia socjologii*, red. Z. Bokszański, Warszawa 2002, s. 119.

¹¹ Z. Chlewiński, *Stereotyp: struktura, funkcje, geneza*, [w:] Z. Chlewiński, I. Kurcz, *Kolokwia psychologiczne*, t. 1, Warszawa 1992, s. 9.

¹² W. Lippmann, *Public opinion*, New York 1946, s. 67.

Przywołanie większości lub chociażby części poglądów naukowych na temat stereotypu wydaje się nie mieć głębszego sensu dla omawianej przeze mnie problematyki. Zjawisko stereotypu funkcjonuje na pograniczu kulturoznawstwa, literaturoznawstwa i językoznawstwa, wraz z ich pomniejszych składowymi. Odwołać się można do licznie prowadzonych badań¹³, na gruncie polskim przez m.in. Teresę Walas, Zdzisława Chlewińskiego, Zofię Mitosek, Jana Stanisława Bystronia. Stereotypy najczęściej funkcjonują jako protezy umysłowe, wykorzystywane do poznania rzeczywistości „na skróty”. Marginalizacja indywidualnego oglądu na wycinek społeczeństwa wpływa na jego definiowanie i konstruowanie światopoglądu narodowego. Wówczas stereotypy funkcjonują jako heurystyki umysłowe, uproszczone i fragmentaryzowane teorie, zwalniające od wysiłku intelektualnego.

Jako wielowymiarowe zjawisko, stereotypy i stereotypizacja wyróżniają się strukturą, posiadają swoje cechy charakterystyczne. Idąc za Zdzisławem Chlewińskim¹⁴ i obszerną definicją znajdującą się w *Encyklopedii socjologii*¹⁵, za fundamentalne wyróżniki uznać należy:

- Poznawczy charakter stereotypu. Stereotypy posiadają poza specyficzną formą równie ważną treść. Jest ona uboga, skondensowana i wybiórcza. Ponadto opiera się na wyimaginowanych informacjach, które nie muszą wiązać się z rzeczywistością. Najczęściej odnoszą się do grupy tzw. „obcej” społeczności (wówczas można mówić o heterostereotypach) lub własnej (heterostereotypy).
- Werbalny charakter. Stereotypy uzależnione są od systemu językowego. W nim ujawniają się elementy aksjologiczne. Mówi się również, że stereotypy „pasożytują” na języku, stając się punktem zapalnym w relacji swój – obcy.

¹³ Problematykę stereotypu podejmują w swoich publikacjach m.in.: T.W. Adorno, E. Frenkiel-Brunskwik, D.J. Levinson, R.N. Stanford, *The authoritarian personality*, New York 1950; A. Schaff, *Stereotypy a działanie ludzkie*, Warszawa 1981; *Mity i stereotypy w dziejach Polski*, red. J. Tazbir, Warszawa 1991; *Mity i stereotypy w kulturze, literaturze i języku*, red. M. Kozłowska i E. Terling, Szczecin 1992; I. Kurcz, *Zmienność i nieuchronność stereotypów. Studium na temat roli stereotypów w reprezentacji umysłowej świata społecznego*, Warszawa 1994; Z. Bokszański, *Stereotypy a kultura*, Wrocław 1997; D. Maison, *Jak powstają stereotypy narodowe*, Warszawa 1997; Z. Benedyktowicz, *Portret „obcego”. Od stereotypu do symbolu*, Kraków 2000; J. Konieczna, *Polska – Ukraina. Wzajemny wizerunek*, Warszawa 2001; *Stereotyp i uprzedzenia. Uwarunkowania psychologiczne i kulturowe*, red. M. Kofta i A. Jasińska-Kania, Warszawa 2001; *Polskie stereotypy i uprzedzenia*, red. J. Jarco i G. Dolińska, Wrocław 2002; *Stereotypy narodowościowe na pograniczu*, red. W. Bonusiak, Rzeszów 2002; J. Błuszkowski, *Stereotypy narodowe w świadomości Polaków. Studium socjologiczno-politologiczne*, Warszawa 2003; *Stereotyp w literaturze (i tuż obok)*, red. W. Bolecki i G. Gazda, Warszawa 2003; *Myślenie stereotypowe i uprzedzenia. Mechanizmy poznawcze i afektywne*, red. M. Kofta, Warszawa 2004; J. Błuszkowski, *Stereotypy a tożsamość narodowa*, Warszawa 2005; *Stereotypy w postrzeganiu interkulturowym*, red. A. Kowalczyk i J. Pacholski, Wrocław 2005.

¹⁴ Z. Chlewiński, *Stereotyp: struktura...*, s. 9.

¹⁵ *Encyklopedia socjologii*, s. 119.

- Emocjonalny charakter. Bez wątpienia jest to najistotniejsza cecha. Stereotypy są sądami wartościującymi pozytywnie lub negatywnie. Ściśle łączą się z przekonaniami względem danej zbiorowości. Ocenianie, najczęściej negatywne, nie pochodzi od świadomości czy doświadczenia jednostki. To grupa decyduje o stanie wiedzy na temat innej. Mimo swej wybiórczości, stereotyp stwarza pozory prawdziwości. Tylko pozornie porządkuje i hierarchizuje skomplikowany świat ludzkich relacji społecznych.
- Społeczny charakter. Stereotypy powstają, funkcjonują i utrzymują się dzięki komunikacji. Przekazywane są w obrębie społeczeństwa za pośrednictwem członków rodziny, a obecnie najbardziej dzięki środkom masowego przekazu. Telewizja za pomocą niezbyt wyszukanych form perswazji wpaja utarte szablony i schematy. Internet staje się przestrzenią, gdzie coraz częściej jawią się liczne formy przeciwstawiania się sztywnemu wartościowaniu, chociażby za pomocą internetowych memów¹⁶.
- Trwałość. Stereotypy niezwykle szybko utrwala się w myśli obiegowej. Cechuje je długotrwałość i brak podatności na zmiany. W literaturze spotkać można stwierdzenia, że funkcjonują one od zawsze, od kiedy człowiek dokonywał różnicowania na rasy, religie, poglądy. Po prostu są. Niemożliwe jest odnalezienie prototypu i pierwszych przejawów obrazowania innych. Ponadto stereotypy są „nieprzemakalne”. Są niczym choroby zakaźne, z których ciężko jest się wyleczyć¹⁷.
- Generalizację treści. To podstawa działania stereotypizacji. Wszystkie jednostki jawią się jako takie same. Sprowadzane są do tych samych odniesień, bez względu na różnorodność wewnętrzną.
- Subiektywność. Osoby posługujące się stereotypami przekonane są o ich słuszności i pewności. Nieświadomość faktycznego stanu rzeczy wpływa na długofalowość i długoterminowość stereotypów, bez możliwości zmiany lub przewartościowania.

Z powyższych cech wynika podstawowy wniosek: stereotypy są powszechnie akceptowaną formą oceny obcych. Kierując się mechanizmami kategoryzacji, naturalnym staje się fakt występowania konfliktów na gruncie tożsamościowym pomiędzy różnymi od siebie społeczeństwami. Jako potrzeba redukcji napływających mas informacji, jest to jeden z możliwych sposobów budowania obrazów. Stygmatyzacja najczęściej dotyka grup społecznych wyróżnionych na

¹⁶ Problem zdefiniowania zjawiska, jakim są memy, podejmują badacze z zakresu antropologii, audiowizualności, kulturoznawcy, medioznawcy. Upraszczając, memy to zwięzła informacja, chwilowa i chwytliwa. Najczęściej przyjmuje formę ikonyczną z elementem werbalnym – hasło, wywód, sąd. Podstawową funkcją jest popularyzowanie danej treści. Memy dotyczą szerokich zjawisk społeczno-kulturowych. Te dotyczące stereotypów należą do jednej z najpopularniejszych grup. Umieszczane i publikowane są za pośrednictwem takich witryn internetowych, jak: fabrykamemow.pl, memy.pl, demotywatory.pl, kwejk.pl.

¹⁷ K. Mudyń, *Stereotyp...*, s. 123.

mocy przeróżnych cech, tak fizycznych, jak i psychicznych. Funkcjonujące w każdej kulturze narodowej stereotypy narodowe są jej integralną częścią. W każdej jednostce możliwe jest wyłonienie zestawu cech (najczęściej pejoratywnych) charakterystycznych dla innego narodu. Ma to silny związek z perturbacjami historycznymi, które wytwarzały obrazy utrwalane w mitach. Najbogatsze są te dotyczące sąsiadów, gdyż z nimi kontakt odbywał się i nadal odbywa w bezpośredniej relacji przygranicza. „Stereotypy narodowe jako wyobrażenia o obcych zakładają zawsze pewne wyobrażenia o sobie oraz ocenę własnej zbiorowości narodowej. Odzwierciedlają również aktualną pozycję danej zbiorowości narodowej wobec innych krajów, z którymi stosunki ulegają ciągłej zmianie”¹⁸. Posiadają te same cechy i wyróżniki co stereotypy w ogóle.

Jak się zatem mają te skonstruowane na bazie szczątkowych informacji obrazy do imagologicznego określania rzeczywistości? Odpowiedź wydaje się prosta. Jedna kategoria wchłania drugą i odwrotnie. Punkt styczny i fundamentalny dla imagologii jako metody badawczej stanowią obecność „innego” oraz wzorce jego postrzegania. Jak pisze Jan Błuszkowski: „Wspólnota narodowa poszukuje tego, co dla niej typowe, podobne i analogiczne bądź odmienne i specyficzne, wyróżniające ją spośród innych narodów. [...] Treści autostereotypu i heterostereotypów są więc ściśle skorelowane z poczuciem tożsamości narodowej”¹⁹. Z tezą postawioną przez badacza powiązać można szeroko już w nauce podejmowaną perspektywę postkolonialną, która tłumaczy symbiotyczne współistnienie różnych grup społecznych pragnieniem doświadczenia innego. W momencie styku dwóch różnych kultur dojść musi do pęknięć, rozłamów, sublimacji czy dyfuzji (wymiany, przenikania, powstawania tworu wielowymiarowego). Ostatnia z wymienionych możliwości wydaje się najczęstszym efektem spotkania „swojego” z „obcym”. Ciężko jest stwierdzić, na ile istnieje w społecznej myśli świadomość, że obcowanie kultur w dużej mierze zakłada integrację, tak niezbędną dla poszerzania horyzontów, czy to literackich, czy szeroko rozumianej kultury. Im intensywniej przebiega interakcja między cudzoziemcami a społeczeństwem „rdzennym”, tym wyraźniej widać jej efekty, najczęściej pozytywne. Stwarza się tym samym nowa, wielokulturowa tożsamość. Zagrożeniem może być proces całkowitej asymilacji, wyparcia podstaw samoświadomości kulturowo-narodowej. Pojawia się kolejny problem – kwestia miejsc wspólnych. Istnieć mogą jako teren wzmagający agresję lub, przeciwnie, jako fuga scalająca i jednocześnie rozdzielająca dwa obiekty.

Interesującą perspektywę w omawianym temacie prezentuje Zygmunt Bauman. Widzi w tendencjach interkulturowych działania przypominające snucie przez pająka nici, twierdząc, że: „jak pająk, który cały swój świat buduje z nici wysnutej z własnego wnętrza, tak obcy, spotkawszy się ze sobą, mogą liczyć je-

¹⁸ T. Walas, *Narody i stereotypy*, Warszawa 1995, s. 23.

¹⁹ J. Błuszkowski, *Stereotypy a tożsamość narodowa*, s. 16.

dynie na to, co uda im się upleść z cienkiej i wątlej przędzy własnych spojrzeń, słów i gestów. Podczas spotkania nie ma miejsca na próby i pomyłki, uczenie się na błędach i liczenie na następną okazję²⁰. Inność postrzegana jako siła niebezpieczna, dynamiczna i wielopostaciowa, została sprowadzona do jednego mianownika wartościującego pejoratywnie, ujęta w obieg, z negatywnym nacechowaniem jedynie utrwała narzucane atrybucje i interpretacje. Takie zjawisko Pierre Bourdieu określił mianem negatywnego kapitału kulturowego – „wytworem przekształcenia siły w stosunku sensu”²¹. Ważna w poznaniu, odczytaniu obrazu jest wiedza na temat danej osoby, grupy. Wspomina o tym Hannah Arendt w swojej rozprawie *Kondycja ludzka*, podkreślając, że: „Tego, kim ktoś jest możemy się dowiedzieć dopiero poznając jego historię, której bohaterem jest on sam – innymi słowy, jego biografię. [...] Bohater. Którego odsłania historia, nie musi posiadać żadnych cech bohaterskich. [...] Odwaga, a nawet zuchwalstwo, są już obecne w opuszczeniu swego prywatnego miejsca ukrycia i pokazaniu, kim się jest w odsłonięciu i wystawieniu na pokaz własnego ja”²². Tożsamość, którą budują historia narodu, kultura, obyczajowość, ludowość, religijność, polityka i społeczne funkcje, z założenia powinna być stała. Płynność wynika ze zmian zachodzących w świecie. Kolistość życia rozpada się na mniejsze części. Jan Burszta proponował, by kulturowe ujęcie tożsamości określić czymś „nadawanym” w akcie społecznych rozpoznań. Egzemplifikacja historii własnej i narodu wpisuje „ja” w realną rzeczywistość. Głównym założeniem jest podjęcie dialogu z innym, światem i samym sobą.

Istotne stanowisko dla podejmowanej kwestii zajmował w swoich badaniach wybitny rosyjski sławista, krzewiciel literatury i kultury polskiej na Wchodzie, Wiktor Choriew. To literaturze, z racji emotywności siły języka, badacz przypisuje najważniejszą rolę w możliwości odzwierciedlenia duszy narodu. Naukowiec jasno zarysowuje sytuację między Polską (Polakami) a Rosją (Rosjanami). Relacje między narodami zawsze przybierały silne zabarwienie emocjonalne. Wpływ miała na to zarówno burzliwa historia, bezpośrednie i pośrednie kontakty ekonomiczno-kulturowe, ideologia, jak i polityka. W wymienionym zestawieniu brakuje literatury. Stanowi ona osobny dział w rozważaniach nad budowaniem wizerunku „obcego”. Choriew podkreśla, jak istotne znaczenie w badaniach literackich ma świadomość wagi wykreowanych obrazów „innych”, wynikających z tekstów literackich, na historyczne i wychowawcze osadzenie narodu pośród pozostałych nacji. Nic innego jak: „owe obrazy tworzone przez wyobraźnię autora, wspartą na tradycji kulturowej, zaczynają grać aktywną rolę w procesie kształtowania mentalności czytelnika i jego stosunku do innego narodu”²³. Ste-

²⁰ Z. Bauman, *Płynna nowoczesność*, Kraków 2006, s. 147.

²¹ P. Bourdieu, *Medytacje pascaliańskie*, Warszawa 2006, s. 344–345.

²² H. Arendt, *Kondycja ludzka*, Warszawa 2000, s. 205.

²³ W. Choriew, *Powojenna literatura polska w oczach rosyjskiego*, źródło: http://www.studiopol.skie.us.edu.pl/wirtualna_katedra/lit_pol_w_swiecie_t1/05Choriew.pdf [stan z 20.03.2014].

reotypowe sądy, zwłaszcza o pejoratywnym nacechowaniu, budowane są na powstałej wcześniej świadomości społecznej. Ich wpływ, mimo upływu dekad, nadal jest silnie odczuwalny. Dzięki poznaniu innej mentalności, poprzez uważną lekturę, możliwe jest ich przełamanie, przekroczenie granicy wcześniej uważanej za nieprzekraczalną. W swoich pracach naukowych Choriew wysuwa przekonanie o paradoksie literackim: z jednej strony, teksty utrwalają stereotypy, z drugiej zaś – starają się je przewyciężyć, nadając sobie rolę zwierciadła świadomości masowej.

3. Imagologia jako metoda badawcza

Podstawowym założeniem imagologii jest założenie, że to stereotypy są pierwszymi i najbardziej efektownymi sposobami utrwalania i rozpowszechniania informacji. Poprzez literaturę od wieków możliwe stało się wtłaczanie i popularyzowanie odpowiednich dla danych czasów postaw, myśli, zachowań, systemów znaków i odwołań – mentalności. To intertekstualność literatury wpłynęła na jej prymarną rolę w kształtowaniu ludzkich myśli w sposób kompleksowy i pełny. W tym ujęciu banalnym wydaje się stwierdzenie, że dzięki dziełom literackim możliwa jest obserwacja empiryczna ludzkiego bytu. W sposób syntetyczny chciałbym zaprezentować podstawowe założenia metodologiczne imagologii, które opracowywane były w ciągu ostatnich dziesięcioleci. Poruszając się za wyznacznikami Joepa Leerssena²⁴, należy przedstawić je w następujący sposób:

1. Imagologia interesuje się obecnością, jak i strategią funkcjonowania obrazów w dyskursie kulturowym i literackim. Dyskursywność w tym przypadku odnosi się do istnienia w narodzie X zestawu cech Y oraz ich referencyjności w rzeczywistości. Ważne są próby jej odfałszowania lub potwierdzenia, na ile rama tekstowa jest koherencyjna z ramą intertekstualną.
2. Imagologia nie jest formą socjologii. Jej celem jest zrozumienie reprezentatywności tekstu, nie zaś całego społeczeństwa. Wiadomo natomiast, że atrybuty danego narodu funkcjonują jako tropy, nie zaś jako dane socjologiczne czy antropologiczne. Nie sposób pominąć implikacji z kontekstem kulturowym, w którym obrazy są „malowane” pogrubioną kreską.
3. Źródła poznania są subiektywne. Błędem jest pomijanie podmiotowości lub jej ignorowanie. Każdy ten element poddawać należy szczegółowej analizie. Badacz szczególnie powinien zainteresować się relacją obrazowania siebie wewnątrz grupy, poza nią i wpływem z zewnątrz na jednostkę. Wyobrażenie nie jest jednoznaczne z tożsamością, ale stanowi potencjalny punkt identyfikacji.
4. Imagologia bada zestaw konkretnych cech i atrybutów, poza stwierdzaniem faktów. Faktem jest stwierdzenie, że Francja jest republiką. Za obrazowanie

²⁴ M. Beller, J. Leerssen, *Imagology: The cultural construction and literary representation of national characters. A critical survey*, Amsterdam – New York 2009.

może uchodzić treść, orzekająca, że Francuzi są zbiorowością gloryfikującą wolność osobistą. Rozgraniczenie image od sprawozdania czy raportu, dzięki licznym chwytom retorycznym, nie jest oczywiste, stąd niezbędna jest przenikliwość i czujność ze strony badacza. Generalizując, dyskurs imagologiczny opiera się na wyróżnikach jednego narodu na tle innych. Wyznacza typowe cechy charakterologiczne, psychologiczne członków zbiorowości. Podkreśla zasady funkcjonowania społeczeństw w skomplikowanych strukturach bytowania. Wyraźne „drgania” i rozłamy charakterologiczne narodu stanowić mogą główną oś dociekań naukowych.

5. Pierwszym krokiem w analizie jest ustalenie reprezentatywnego tropu jako intertekstu. Kolejnym jest wyodrębnienie kontekstu historycznego, wpływu tradycji jako tła dla biernego lub aktywnego wzmocnienia obrazowania. Wyszukanie adekwatnych przykładów dla różnic z zakresu nacechowania pejoratywnego, ignorancji, elementów poddawanych krytyce.
6. Przy działaniach na tropach warto dokonać terminologicznej oprawy samego zjawiska. Kluczowe są odpowiedzi na pytania: jakie konwencje gatunkowe występują w dziele?; jak przedstawia się narracja, opis, humor i propaganda w tekście?; czy mamy do czynienia z fikcją literacką czy tekstem z pogranicza reportażu?; jak przedstawia się kontekst narodowy, krajowy w narracji? Przy okazji tych działań badacz powinien zorientować się w stanie swojej wiedzy z zakresu teorii i metodologii badań literackich, interpretacji dzieła literackiego.
7. Niezbędne jest ściśle osadzenie utworu w określonych realiach historycznych – zarówno, w tych, które znajdują się wewnątrz tekstu, jak i tych poza nim, czas wydania i funkcjonowania dzieła w obiegu literackim. Teksty literackie nie mogą być interpretowane jako twory ponadczasowe, oderwane od estetyki i prądów charakterystycznych w czasie ich powstania.
8. Elementy pragmatyczne – określenie grupy docelowej dla tekstu. Jakie chwyt retoryczny zostały zastosowane, czy są one jawne i jasne do odczytania przez odbiorcę? Próba przewidzenia wpływu tekstu na odbiorcę.
9. Imagologia zakłada istnienie strony aprecjacji i deprecjacji danego stereotypu narodowościowego. Idąc za tą myślą, Niemcy to naród znany z wybitnych filozofów i poetów, ale także utożsamiany z krajem tyranii i władzy technokratów; Irlandia to państwo powiązane z bezmyślną przemocą, lecz również kojarzone z poetyckim sentymentalizmem. Ta dwubiegunowa perspektywa sprawia, że możliwe stało się odszyfrowanie informacji zawartych w pewnych utartych obrazach, wyjaśniających relacje zachodzące pomiędzy sąsiadami, np. wizerunek Niemców w Holandii, Rosjan w Polsce, Hiszpanów we Francji. Konieczne są dalsze badania dla wykazania dynamiki zmian tych wyobrażeń.
10. Na uwagę zasługują badania mające na celu wykazanie trwałości kanonu literackiego jako zbioru pamięci historycznej i literackiej, pomostu pomiędzy przeszłością a teraźniejszością.

Imagologia, pojmowana w najszerszym ujęciu, dotyczy „życia obrazów” w wielu przestrzeniach: literackiej, społecznej, antropologicznej czy audiowizualnej. Próby wyróżnienia jej wszystkich wyznaczników jako metody badawczej wydają się niemożliwe. Tak jak niegdyś uczono się słowa pisanego, by zrozumieć świat, tak obecnie właściwe czytanie rzeczywistości obrazami daje szansę na jej interpretację. Aspekty, często wcześniej pomijane lub marginalizowane, stać się mogą pretekstem do odkrywania pokładów jeszcze nieodkrytych. Imagologia kładzie nacisk na międzynarodową różnorodność literatury, zwłaszcza tej XIX- i XX-wiecznej. Obecnie „narodowość” jest w dużym stopniu skoncentrowana na subiektywnym punkcie widzenia, nie zaś na obiektywizmie. Co więcej, granice językowe i granice państwowe rzadko pokrywają się tak starannie, żeby mówić o Anglii i np. literaturze angielskiej. Współczesna mapa literacka pokryta jest nie terytoriami państw, a jednostkami zbudowanymi z mniejszości kulturowych. Tożsamość i jej kategorie wytwarzane są przez literaturę, nigdy odwrotnie. Wszystkie podziały i wytyczone granice funkcjonują jedynie w wyobrażeniach, myślach ludzi. Ich ugruntowanie jest iluzoryczne. Literaturę określić można jako polifonię rzeczywistości. Owa „wielogłosowość” jest niezbędna przy obcowaniu z przywołanymi zagadnieniami. Obecnie tak często podnoszone kwestie tożsamościowe, zwłaszcza w postmodernizmie, początki biorą z badań kolonialnych, później postkolonialnych, w obrębie zagadnień imagologicznych. Naród jako wielotworzywo naznaczony jest piętnem ingerencji obcego.

Abstract

Cultural and Literary Paradigms of Expressing Self and “Others”. Introduction to Imagology

The humanistic research relates predominantly to analyzing the reality images or the reality per se placed within certain verbal framework exemplified by writing, music, sign, artwork, etc. The term imagology consists of two components: *imago*=image + *logos*=word, reason, science. From a colloquial perspective, this branch of knowledge tends to be identified with “the study of images”. The specialists handling imagology emphasise its inherent polisemioticity, which is of further use in observing civilization, societies and their cultures, geopoetics. The literary image is constituted by a peculiar fragment of an experienced reality subject to both typification and simplification. The notion of stereotype tends to bear a close resemblance to such a view on “the different”. The article presents a review of the relationship between the imagological perception of the world perpetuated in literature and the cultural image of the outsiders embedded in auto- and heterostereotypes.

Maja NAZARUK
Université de Montréal

Performatywność w dziele antropologicznym

Bronisław Malinowski wpisał się w historię antropologii głównie dzięki metodzie *participant observation*, która zapowiadała rewolucję w sposobie zbierania danych terenowych, rewolucję polegającą na obserwowaniu plemion pierwotnych poprzez zaangażowanie się w *field immersion*, obejmujące zarówno uczenie się języka oraz gestów lokalnej kultury, jak i zanurzanie się w tej kulturze poprzez uczestniczenie w rytuałach. Znaczenie Malinowskiego dla nauk społecznych było w dużej mierze rezultatem jego zapisków w *Dzienniku w ścisłym znaczeniu tego wyrazu*, o stylu którego rozpisywał się Harry Payne¹. Dziennik zaskoczył swoją otwartością, ekshibicjonizmem i wyraźnym artykułowaniem autorskiego „ja”. Metoda gromadzenia danych w plemionach, poprzedzających naszą nowoczesność, od początku była ważna z technicznego i empirycznego punktu widzenia. Malinowski zmodyfikował metodę naukową odejściem od dającego obiektywność dystansu, zniwelowaniem dystansu między naukowcem a podmiotem jego badań. Idąc w stronę subiektywizmu, Malinowski zburzył metody pracy naukowej znane od Kartezjusza. Metoda Malinowskiego mogła być tłumaczona autorskim „ja”, które wdarło się do podejścia do nauk społecznych, obiektywne obserwacje zostawiając nieco z boku, pomimo respektowania uznania dla metodologii.

Nowe podejście do budowania aparatu metodologicznego wyróżniło Malinowskiego na tle ówczesnych etnografów i kulturoznawców, co można zauważyć w epistemologii współczesnych antropologów, wśród których najważniejsi są: Clifford Geertza (*Głęboka gra, Works and Lives: Antropolog jako autor*²)

¹ H. Payne, *Malinowski's Style*, „Proceedings of the American Philosophical Society: American Philosophical Society” 1981, Vol. 125, No. 6, s. 416–440.

² C. Geertz, *Works and lives: the anthropologist as author*, Stanford 1988.

i Ruth Behar (*The Vulnerable Observer – Podatny obserwator*)³. Szkoły Pritcharda, Frantza Boasa, Michela Leiris, Claude’a Levi-Straussa, także w ostatnich czasach Philippe’a Descoli, były na swój sposób pod wpływem nowej metodologii zbierania badań, która narzuciła nowy paradygmat podejścia do antropologii kultury. W pamiętniku Michel Leiris i w piśmie kreatywnym Ruth Behar, obserwujemy to „ja” autorskie, podporządkowujące całe badanie postrzeżeniom jednej osoby, której podejście i pasja do pracy przeważa nad merytoryczną argumentacją. Egotyzm tego „ja” jest związany z charyzmatycznymi osobowościami antropologów, których praca wychodzi poza ramy nauki społecznej o tubylczych plemionach, przypominając introspekcję; i którzy zapraszają czytelnika do uczestnictwa w pokazywanym świecie poprzez swoje własne wspomnienia i przeżycia.

Gra wokół zwrotności faktu społecznego pozwoliła Malinowskiemu wpisać w się w nurt literatury porównawczej. Jest to teza, którą zaproponowałam w czasopiśmie *Anthropos*⁴, i w której podkreśliłam literackie aspekty piśmiennictwa Malinowskiego, jego twórczą elastyczność, głęboką wyobraźnię, transtekstualność i referencyjność⁵. Natomiast główną myślą obecnego artykułu jest głębsza refleksja nad tezą o ukazaniu „ja”, jako punktu odniesienia całego projektu, które prowadzi do zderzenia z obsesyjną obiektywnością, ograniczającą swobodę bytu, swobodą poszukiwań, i – wynikających z owych swobód – kreatywności i innowacyjności. Wartość propozycji polega także na odczytaniu tekstu Malinowskiego poprzez teorię performatywności, wywiedzionej z definicji J.L. Austina i Judith Butler. Metodologicznie artykuł będzie sięgał do teorii performatywności – szczególnie koncepcji *występu* w tekście (*performance’u*), a także językoznawczych pojęć *illokucji* i *perlokucji* i ich roli w dyskursie oraz *interpelacji*. Niewątpliwie jednak najważniejszym dla mnie punktem teoretycznego odniesienia jest dzieło Judith Butler *Excitable Speech: a Politics of the Performative*⁶. Opracowana w tym tekście koncepcja performatywności pozwala lepiej rozumieć filozofię Austina, Husserla, Bourdieu, Foucaulta, czy MacKinnona. Moje spojrzenie opiera się na uproszczonej parafrazie Butler, po to, by naświetlić aspekty, które są istotne i zasadnicze dla lektury i interpretacji Bronisława Malinowskiego, polsko-brytyjskiego antropologa, chociaż ich recepcja nie jest przedmiotem zainteresowania Butler. Proponuję zatem transpozycję idei Judith Butler w kontekście tekstualności Bronisława Malinowskiego, która na swój sposób uchyla drzwi nowemu spojrzeniu literacko-społecznemu.

³ R. Behar, *The Vulnerable Observer: Anthropology that Breaks Your Heart*, Boston 1996.

⁴ M. Nazaruk, *Fifty islands that I have never seen and never set foot upon, On the Importance of Bronisław Malinowski for Comparative Literature*, „Anthropos. International Review of Anthropology and Linguistics” 2014, No. 2(109).

⁵ O wyobraźni Malinowskiego pisze także Thornton. R. Thornton, *Imagine yourself set down... Mach, Frazer, Conrad, Malinowski and the role of imagination in ethnography*, „Anthropology Today. Journal of the Royal Anthropological Institute” 1985, No. 1(5), s. 7–14.

⁶ J. Butler, *Excitable speech, a politics of the performative*, London 1997.

Ideą, która mi przyświecała podczas pisania artykułu, była chęć powiązania fragmentów teorii mowy (rozumianej jako doświadczenie źródłowe) z refleksją antropologiczną Malinowskiego, który bada akty komunikacyjne jako rodzaj praktyk społeczno-kulturowych, a tym samym nadaje im znaczenie interpretacji. W obu przypadkach można wszak mówić o pewnym typie narracji, a zatem i literatury uobecnianej w różnych formach, pomiędzy którymi przeskoki są nagłe i często nieformalne, co staram się ukazać w moich rozważaniach.

Teoria performatywów i prezentacja dzieła Malinowskiego

Teoria performatywów zakłada, że tekst jest dyskursem, w opozycji do *performance*, czyli autoprezentacji, inaczej rozumianej jako *występ* w tekście. Teksty Malinowskiego – łącznie z badaniami terenowymi, pamiętnikiem i monografiami – zaliczają się do tego typu dzieł. Są one bowiem oparte na ścisłym, logicznym wnioskowaniu analitycznym i dedukcyjnym. Malinowski swobodnie porusza się między licznymi tematami, włącza pewien element *remise en question*, znajdując punkt kontaktu, otwarcie i odważnie nawiązując dialog z innymi dyscyplinami (tj. socjologia, literatura, filozofia). Tekst Malinowskiego jest nie tylko dyskursywny (polemiczny), ale przede wszystkim nowatorski.

Co najbardziej interesujące, dzieło Malinowskiego jest naznaczone praktyką *występu* (z ang. *performance*), do którego zalicza się jego uwidoczniony ekshibicjonizm („ja” autorskie), które nawołuje czytelnika do praktyki życia antropologicznego. Tekst, który przekazuje wskazówki tego paradygmatu, służy jako model *obserwacji uczestniczącej*, reprezentując kluczowy współczynnik dzieła Malinowskiego w *Argonautach Pacyfiku Zachodniego*⁷. Innymi słowy, czytelnik staje się, poprzez performatykę, obserwatorem uczestniczącym w życiu Malinowskiego, który wymyślił tę metodę i sam poprzez autotematyzm (*mise en abyme*) realizował ją na sobie. Poprzez *performance*, tj. *występ*, czyli *odegranie* dramatycznych inscenizacji antropologii aktów mowy, zbliżamy się do człowieka, który przemawia do nas swoją teatralnością. Aspekt tego *występu* – rozumianego nie poprzez dramatyzację realną, jak w teatrze, ale poprzez ludyczną i metaforyczną dyskursywność aktu mowy (rodzaj *sprachspiel*) – inscenizuje antropologię i pomaga wpisać ją w metanarrację, jako akt illokucyjny, czyli taki, w którym *słowa* aktywnie i w sposób nieskrępowany *kreują* tę nie zawsze widoczną tożsamość badaczy terenowych.

Moje definicje wywodzą się częściowo z uwag poczynionych przez Marka Nowaka, który zauważa, że: „czynność wykonywana podczas wypowiedzania zdania performatywnego, nazywana jest przez Austina czynnością illokucyjną.

⁷ B. Malinowski, *Argonauts of the Western Pacific: An Account of Native Enterprise and Adventure in the Archipelagoes of Melanesian New Guinea*, London 1922.

Jest to zatem czynność twórcza i niezbywalna. Ponadto celowa – jej cel finalny jest tożsamy z celem bezpośrednim: jest nim zaistnienie nowego stanu rzeczy w świecie, którego nie można uzyskać w inny sposób, jak tylko tę czynność wykonując⁸. Poprzez *występ* rola czytelnika albo osoby na widowni przekształca się we współuczestnictwo z aktorem narracji, czytelnik staje się świadkiem obecności i teraźniejszości w czasie, w którym akcja się toczy, bierze udział w kreacji i odegraniu scen. Temporalność jest złożona jak zakładka, wyznaczając czytelnikowi uprzywilejowane miejsce. Czytelnik widzi i rozumie działanie aktora, z którym rodzi się dialog i dyskursywność paratekstualna. Performatywność odnosi się bowiem do przeistoczenia mowy i gestów, ku celom konstrukcji aktu lub tożsamości. Performatyka przetwarza ekspresje semiotyczne tak, aby osiągnąć efekty w rzeczywistości poza-semiotycznej. Według Butler, gesty i akty mowy nie wyrażają tożsamości (także homoseksualnej będącej jej uzewnętrznieniem), ale właśnie ją odgrywają, a to dzięki swoim cechom *występu*:

Specyfika performatywności, poprzez którą wyraża się homoseksualność, nie polega tylko na tym, że wypowiedź inscenizuje występ seksualności, który jest jej podmiotem, ale że udostępnia seksualność przez wymowę: wypowiedź, która jest już tym znaczeniem zarazem⁹.

Performatywność jest poza tym dyskursywna w tym sensie, że nie liczą się tylko dyskretne akty mowy, ale ciągły łańcuch ich znaczeń i reinterpretacji, których źródła są niestałe i nienaprawialne¹⁰. Umiejscowienie narracji przekształca się w centrum sceny. Tekst nabiera żywiołowości. Poza tym tożsamość zostaje tłumaczona nie dzięki konstytucji aktów mowy albo gestów, ale dzięki ich splecionej konstrukcji, która jest dynamicznym odegraniem mocy i działania, samouwierdzającej siły istnienia oraz wyboru. Butler wyjaśnia:

Przypisujemy moc działania, rozumianą jako siłę ranienia, językowi, zaś sami stajemy się obiektami, po których owo zranienie przebiega¹¹.

Performatyka jest terminem interdyscyplinarnym, który w swojej istocie zwraca się do aktu mowy, jako do produkcji świadomej (rozum) i materialnej (ciało). Budując tożsamość w czasie ukazywanym dynamicznie, poprzez ekspresywność akcji, performatyka jawi się jako *występ* scenicznego. Chodzi tu zatem o krytyczną analizę konstrukcji tożsamości poprzez wpisanie jej w kontekst społeczny (oparty i zbudowany na relacjach z innymi aktorami). Akt performatyw-

⁸ M. Nowak, *Akty mowy*, źródło: http://filozof.uni.lodz.pl/prac/mn/mat/wyk_z_teorii%20akt_%20mowy.pdf [stan z 23.03.2014].

⁹ „The specific performativity attributed to homosexual utterance is not simply that the utterance performs the sexuality of which it speaks, but that it transmits sexuality through speech: the utterance is figured as a site of contagion”. J. Butler, *Excitable speech...*, s. 108 [tłum. własne].

¹⁰ Tamże, s. 14.

¹¹ „We ascribe an agency to language, a power to injure, and position ourselves as the objects of its injurious trajectory”. Tamże, s. 1.

ny nie dotyczy jednostek, ale grup społecznych, które aktywują go poprzez zderzenie z nim i żywe, pełne uczestnictwo. Widownia gra więc rolę grupy, która wpływa na konstrukcję tej tożsamości, kanalizując autoprezentację, konstruując sens i uwiarygadniając go¹². Widownia, według teorii Robinsona, uczestniczy w takiej właśnie kreacji nowych znaczeń i zdarzeń, które stają się ramą działań dla jej aktorów.

Przykładem tego typu występu jest projekt studencki, w którym w poszukiwaniu opinii o danym dziele, rozdaje się kamery publiczności siedzącej na widowni, i nakłania ją do stworzenia scenariusza filmu na wybrany temat, np. o płci. Rozdanie kamer prowadzi do powstania nowego dzieła, publiczność zaś staje się odpowiedzialna za współkreację nowej formy teatralnej. Ten przykład pokazuje performatykę tekstu poprzez zderzenie z publicznością jako wydarzenie intensywne, które współuczestniczy w kreacji znaczenia. Powyższy przykład (opisany na podstawie sprawozdania moich studentek, które taki projekt zrealizowały) może stanowić doskonałą egzemplifikację tego, co rozumiem jako performatywność.

Ponadto, odwołując się do teorii recepcji hermeneutycznej Hansa Roberta Jaussa¹³, trzeba dostrzec, że w przypadku tekstów etnograficznych – w tym dzieł Malinowskiego – publiczność poprzez akt lektury stymuluje tekst oraz jego interpretację, także ze względu na własną performatywność. Inaczej czytamy Malinowskiego, kiedy wyobrażamy sobie samych siebie razem w nim w tropikach, a inaczej, gdy układamy historie w sposób odmienny niż narzuca to linia chronologicznych zdarzeń (w przypadku rozszczepienia tekstu na fragmenty i składania elementów według pól semantycznych, jak czyta je antropolog, a nie zwykły poszukiwacz przygód). Kontakt z tekstem dyktuje rodzaj lektury i inspiruje do budowy nowych kontekstów.

Opisane powyżej kwestie dotyczące performatywności, znajdujące swoje miejsce w dyskursie naukowym dzięki Reidowi, Reinachowi, Austinowi, Searlowi¹⁴ i ostatecznie przywoływanej już w artykule Judith Butler, staram się wpisać w rozważania na temat prac Malinowskiego, zwracając uwagę na relację pomiędzy literackością tychże dzieł a jego działaniem w badaniach terenowych. Chodzi mi przede wszystkim o zwrócenie uwagi na niezmierny potencjał „czynnościowy” piśmiennictwa antropologicznego, jego właściwą moc, która rozkłada się jak reakcja chemiczna na pierwiastki ujęć lingwistycznych i poetyckich.

Kontynuując sposób patrzenia zapożyczony z nauk ścisłych, performatywy, w samej swej istocie, są swego rodzaju wektorami, a zarazem nośnikami pewnych wartości wskazujących na kierunek, przesunięcie czy przyspieszenie. We-

¹² D. Robinson, *Performative Linguistics: Speaking and Translating as Doing Things With Words*, London – New York 2003; tegoż, *Introducing Performative Pragmatics*, London – New York 2006.

¹³ H.R. Jauss, *Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics*, tłum. M. Shaw, Minneapolis 1982.

¹⁴ M. Nowak, *Akty mowy*, s. 1–12.

dług formuł matematycznych, wektor ($\vec{r}$) stanowi integralną część siły ($F(r)$). Metafora ta, zaczerpnięta z fizyki, ma posłużyć w tym miejscu jako ilustracja procesu nałożenia na siebie (powiązania) słowa (czyli aspektów literackich) i jego motoru (siły żywiołowej występu i działania). Siła „ranienia”, o której wspominałam wcześniej w tentatywnej definicji „działania” Judith Butler, jest związana w sposób bezpośredni z tym właśnie wektorem, czego postaram się dowieść, odnosząc się do teorii aktów mowy.

Wynika z tego, że literatura Malinowskiego nie jest „byle jaką” literaturą, ale zawiera w sobie pewne cechy, które nie zawsze charakteryzują tradycyjne dzieła literackie. Ta cecha jest w pewnej mierze związana z celowością i pragmatyzmem – aspektami, które podważają hasło „sztuka dla sztuki”. Wpisuje się tym samym w nowy rejestr *literature engagée* i w nowy dyskurs zarządzany nie Bogiem (ujęcie judeo-chrześcijańskie), Człowiekiem (ujęcie oświeceniowe), Świadomością (poglądy ideologów Nietzschego i Marksa), ale właśnie, poprzez *bricolage littéraire*, Językiem i Mową (koncepcja Jacques’a Derridy), co wpisuje się wyraźnie w antropologię i koncepcję performatywności.

Akty mowy

Performatykę oddaje dobrze teoria J.L. Austina, który w tekście *Jak działać słowami* wyodrębnia akty mowy¹⁵. Między nimi istnieje akt lokucyjny, który odzwierciedla się w procesie tworzenia – na mocy kodu językowego. Stwierdzenie takie jak „Och!” zalicza się do aktu lokucyjnego, czyli tworzenia informacji, artykułowania wypowiedzi, bez dalszych zobowiązań. Analiza pamiętnika Malinowskiego podpowiada takie przykłady aktów lokucyjnych. Z drugiej strony, tekst monograficzny ma swoją intencjonalność, która z zasady nie pozwala na tak naiwną analizę. Akt lokucyjny jest najmniej ważny, ponieważ nie prowadzi do konkretnych efektów, zawierając nieobecność siły mowy. Jest w pewien sposób *irréléchi* – nieprzemyślany. Znaczenie ma jego siła parawerbalna. Według Ewy Jarmołowicz, jeśli akt lokucji jest samym wypowiedzeniem zdania – artykułacją dźwięków, łąčeniem morfemów i wyrazów w większe całości, to chodzi tutaj o:

„porcje hałasu”, diagnozę, że człowiek mówi, to analogicznie, w sposób metaforyczny można mówić o niewerbalnym akcie lokucji będącym czysto behawioralnym wykonywaniem pewnych układów gestykulacyjno-mimicznych, pod które, na poziomie lokucji, nie podpisuje się sensu komunikacyjnego¹⁶.

Akt lokucyjny nie charakteryzuje się siłą przekonywania aktu illokucyjnego albo przestrogi lub siłą perswazji aktu perlokucyjnego. Jarmołowicz przywołuje

¹⁵ J.L. Austin, *How to do things with words*, Cambridge 1975.

¹⁶ *Encyklopedia językoznawstwa ogólnego*, red. K. Polański, Wrocław 1999, s. 91.

ustalenia Johna Lyonsa, wykazując, że definicja aktów lokucyjnych stała się przedmiotem licznych sporów filozoficznych¹⁷. Zarówno Searle, jak i Lyons nie uznają Austinowskiego rozróżnienia czynności lokucyjnych od illokucyjnych. Austin przypisuje aktom lokucji znaczenie, a więc, jak twierdzi Lyons, wynikałoby stąd, że identyczne formalnie okazy tej samej wypowiedzi-typu, jeśli różnią się sensem lub odniesieniem zawartych w nich wyrażen, stanowią wytwory różnych aktów lokucyjnych. Jeżeli tak jest to rozróżnienie aktów lokucyjnych od illokucyjnych najwyraźniej traci uzasadnienie¹⁸.

Akt illokucyjny zwraca się natomiast do aktów, które *dokonują* (czegoś) przez słowa – działają, w których akt się spełnia, jako wektor dynamiczny. Aktem illokucyjnym jest prośba, ostrzeżenie, obietnica. Przykładem jest obietnica składana podczas ślubu przez narzeczonych i ich deklaracja: Ja biorę go za męża lub ją za żonę. Kryje się za tym obietnica, która jest uaktywniona i zrealizowana dalszą akcją. Słowa realizują akcję, w sensie „robienia” i „działania”. Słowa te oznaczają, że ta akcja będzie spełniona, dokonana. Słowa są ciężarem tej akcji i ucieleśniają się w jej uosobieniu. „Siła aktu mowy jest odrębna od jej znaczenia, i siła illokucyjna jest zapewniona przez konwencje”¹⁹. Austinowskie spojrzenie na akt mowy uwzględnia wymiar werbalny i niewerbalny, znajdujący swoje odbicie w definicji aktu mowy sformułowanej przez Tadeusza Zgółkę:

Akt mowy – użycie wypowiedzi językowej w konkretnej sytuacji komunikacyjnej (z udziałem konkretnych osób pozostających w określonych stosunkach względem siebie, w ramach konkretnego układu obiektów towarzyszących komunikacji itp.) z uwzględnieniem wszystkich zamierzeń, rezultatów i skutków realizowanych dzięki i poprzez tę wypowiedź i towarzyszące jej układy gestykulacyjno-mimiczne, intonacyjne itp.²⁰

Przykładem aktu illokucyjnego jest także tożsamość homoseksualna, która tworzy się jako akt mowy poprzez wcielanie i realizowanie tejże tożsamości – co widać w angielskim wyrażeniu *doing gender*. Przykład homoseksualności jako możliwy typ performatywy, ukazuje Judith Butler²¹ w tekście, w którym autorka analizuje wypowiedzi performatywne żołnierzy homoseksualnych w wojsku amerykańskim. Za Butler można by powiedzieć, że rola płci realizuje się poprzez akt mowy, akt społeczny oraz relacje z innymi. Homoseksualizm różni się od samej konstytucji płci żeńskiej czy męskiej, narzuconej – poprzez stosunki z innymi oraz gesty życia – jako tradycyjne konstytuowanie płciowości i jej znaczenia. Homoseksualizm podważa normę podziału ról ustaloną na podstawie konstytucji formalnej. To też oczywiście tylko hipoteza, ponieważ toczy się debata, czy różnica między mężczyznami a kobietami jest efektem natury czy kontekstu społeczno-kulturowego (na podstawie podziału ról społecznych). Tożsa-

¹⁷ Tamże, s. 90.

¹⁸ J. Lyons, *Semantyka*, t. 2, tłum. A. Weinsberg, Warszawa 1989, s. 329.

¹⁹ J. Butler, *Excitable speech...*, s. 24.

²⁰ T. Zgółka, *Język wśród wartości*, Poznań 1988, s. 112.

²¹ J. Butler, *Excitable speech...*, s. 103–127.

mość homoseksualna, według Butler, istnieje nie tyle na podstawie przypisania seksualności organom ciała, ile poprzez akt działania, życia, praktykowania – wchodzenia w rolę. Dopóki nie zostanie odkryty gen homoseksualny, będziemy przypisywać tę cechę kulturze, a nie naturze. W ten sposób, odnosimy się do jej konstruktywności, performatywności, a nie konstytucji.

W podobny sposób chciałabym pokazać, w jak Malinowski realizuje projekt antropologiczny poprzez dokonywanie zadań antropologicznych, poprzez zajmowanie się antropologią. W języku angielskim odnosi się to do *robienia/praktykowania* antropologii – *doing anthropology*. Malinowski dokonuje tego poprzez opisanie swojej działalności, analizę i dowodzenie tego, na czym antropologia polega, wliczając w to wzmianki o teorii i zapisie danych, oraz zbudowanie rygorystycznej metody, którą w detalach objaśnia. Nie wymyśla on nauk społecznych, ponieważ mógłby rozpisywać się o psychologii społecznej albo humanizmie, jak to zresztą czasami robi. *Ale loin s'en faut!* Jego impet pozwala na zbudowanie nowej metody poprzez klarowne objaśnienia tego, na czym ta praca polega. Malinowski tworzy nową dyscyplinę poprzez akty mowy, które komunikują następcom to, co on robi i do czego to służy. Akty mowy spełniają się w formie działań terenowych. Tożsamość Malinowskiego konstruuje się wokół tej działalności. Malinowski jest Malinowskim, tym którego znamy, ponieważ *konstruuje* swoją tożsamość poprzez praktykowanie antropologii.

Przykładem może być poniższy fragment, w którym opisuje on problemy antropologiczne:

The Ethnographer has to traverse this distance in the laborious years between the moment when he sets foot upon a native beach, and makes his first attempts to get into touch with the natives, and the time when he writes down the final version of his results. A brief outline of an Ethnographer's tribulations, as lived through by myself, may throw more light on the question, than any long abstract discussion could do²².

Każdy gest, każde słowo jego monografii lub pamiętnika jest częścią tej tożsamości, którą on, dzięki swojej praktyce dyskursywnej, podkreśla. Co ciekawe, swoimi zapisami wyprzedza refleksje Lejeune'a o pakcie autobiograficznym²³. Paradoks antropologa leży w dystansie między badaniami terenowymi, jak sugeruje ten cytat, a zapisem danych w sercu monografu kulturowego. Nie tylko istnieje paradoks czasu, ale i paradoks zapisu danych: z jednej strony, autor próbuje napisać autorytatywny tekst, który wymazuje z pamięci swoje „ja” autorskie w sposób naukowy; z drugiej, ubolewa nad tym, że niemożliwa jest eliminacja subiektywizmu, zaś dążąc do niej, pozostaje ze sobą w konflikcie²⁴.

Podczas kiedy tożsamość homoseksualna i antropologia nie występują na tej samej płaszczyźnie, elementem scalającym te odmienne przestrzenie jest kon-

²² B. Malinowski, *Argonauts of the Western Pacific...*, s. 4.

²³ P. Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris - Seuil 1996.

²⁴ Na ten temat piszę więcej w mojej tezy doktorskiej, której zakończenie planuję w 2015.

cept tworzenia, składania, budowania tożsamości na aktach mowy, które się dyskursywnie (albo dialektycznie) obracają wokół pewnych konceptów kluczowych... Antropologia Malinowskiego jest właściwie jedną z możliwych składni tożsamości, wytłumaczonych na planie społecznym, profesjonalnym, indywidualnym. Jest to poniekąd zrozumiałe, że tożsamość homoseksualna wyraża się poprzez składnię zupełnie odmienną, opartą na segregacji płci i przypisaniu jej roli osobom poszczególnej płci. Właśnie fenomen tożsamości jest związany z jej istnieniem w społeczeństwie, zakotwiczeniem w performance wspólnie z innymi aktorami, którzy – przez wymianę gestów – kreują tę tożsamość.

Podobny fenomen był wyznaczony w opisanym przez Jürgena Habermasa, w *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*²⁵, społeczeństwie cywilnym sfery publicznej, w którym poprzez spotkania w kawiarniach w monarchii habsburskiej ustalane były cele tożsamości społecznej i interesów przynależnych owej tożsamości. Tożsamość była konstruowana dzięki uczestniczeniu w praktykach kulturowych. Ujawniała się ona w formie *występów* w kawiarniach, w akcjach solidaryzujących się z proletariatem, współuczestnictwie w tworzeniu czasopism, odgrywaniu specyficznych ról społecznych. Akty mowy zatem poprzez uczestnictwo powodowały działanie, co potwierdza literatura przedmiotu oraz prowadzone także przez mnie badania historiograficzne.

Butler o performatywach

Butler wykorzystuje argument Althussera, że owa tożsamość konstytuuje „materialne istnienie aparatu ideologicznego”²⁶. Idee nie istnieją przed aktami, ale są rezultatem rytuałów, które je wpisują w nasze istnienie²⁷. Bierze tutaj swój początek „zapadnięcie (tłum. dosł. transformacja, załamanie) mowy w zachowanie”²⁸ w tym sensie, że akty wypowiedane ranią/kaleczą, w nie mniej istotny sposób niż działanie.

W przypadku Malinowskiego można dowieść, że rozdźwięk między mową a postępowaniem istnieje, ponieważ antropologia nie miała żadnych podstaw w momencie jej powstawania; język pojęć końca XIX wieku nie był przygotowany na tego typu objawienie. Malinowski dokonał aktywacji rytualnej poprzez akty mowy (wpisując antropologię między inne dyskursy poprzez uruchomienie języka). Badania i praktyki Malinowskiego nie budziły zainteresowania, dopóki nie znalazły uznania w oczach LSE (London School of Economics). Jest to fakt,

²⁵ J. Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, Berlin 1962.

²⁶ Podaje za J. Butler, *Excitable speech...*, s. 25.

²⁷ Podaje za: tamże.

²⁸ Tamże, s. 23.

który potwierdza niezwykle pionierski charakter działań Malinowskiego. Wyznając zasadę pisania jako aktu performatywnego, Malinowski poprzez antropologiczne praktyki zapisu rzeczywistości dokonał swoistej transkrypcji mowy w zachowanie.

Aspekt perlokucyjny sprowadza się do aktów mowy, przynoszących zewnętrzny efekt, które są wykorzystane np. do perswazji. Akt perlokucyjny jest związany z ubocznymi, wtórnymi celami i rezultatami aktu komunikacyjnego. Efektami perlokucyjnymi mogą być „na przykład zlekceważenie, obraza, skomplementowanie, rozbawienie, oraz wszelkie inne zmiany mentalne i emocjonalne wywołane u odbiorcy przez wypowiedź”²⁹. Efektem perlokucyjnym byłby na przykład system pornograficzny, który jest ucieleśnieniem stereotypu dotyczącego kobietach, decydującego o ich uprzedmiotowieniu i zdegradowaniu jako osób, o czym wspomina wiele zaangażowanych w badania tego dyskursu feministek.

Wydaje się słuszne, aby postrzegać teksty Malinowskiego jako zawierające perlokucyjne akty mowy, bowiem wiele w nich wypowiedzi, które mają charakter autorytarny, a także prowokacyjny, co niewątpliwie przyczyniało się do prowadzenia dalszych poszukiwań antropologicznych. Efektem dzieł Malinowskiego jest także jego dziedzictwo w naukach społecznych, które zainspirowało takich badaczy jak Evans Pritchard, Franz Boas, Claude Levi-Strauss do podejmowania ekspedycji w kontekście rozpoznawania nowych kultur³⁰. Perlokucyjny aspekt wypowiedzi Malinowskiego potwierdza także sposób, w jaki wyznacza on zadania metodologii antropologicznej, forma tekstu naznaczona silnym autorytetem przypomina kazanie, na które jedyną odpowiedzią może być tylko akcja (efekt). W poniższy sposób Malinowski buduje plan akcji, którą chce narzucić antropologii jako dyscyplinie i studentom antropologii, którzy podążają jego śladem:

Our considerations thus indicate that the goal of ethnographic field-work must be approached through three avenues:

1. The organisation of the tribe, and the anatomy of its culture must be recorded in firm, clear outline. The method of concrete, statistical documentation is the means through which such an outline has to be given.
2. Within this frame, the imponderabilia of actual life, and the type of behaviour have to be filled in. They have to be collected through minute, detailed observations, in the form of some sort of ethnographic diary, made possible by close contact with native life.
3. A collection of ethnographic statements, characteristic narratives, typical utterances, items of folk-lore and magical formulae has to be given as a corpus inscriptionum, as documents of native mentality³¹.

²⁹ *Encyklopedia językoznawstwa ogólnego*, s. 261.

³⁰ O wkładzie Malinowskiego do antropologii społecznej trafnie piszą Paluch i Flis. *Antropologia społeczna Bronisława Malinowskiego*, red. A. Paluch, M. Flis, Warszawa 1985.

³¹ B. Malinowski, *Argonauts of the Western Pacific...*, s. 24.

Ta lista postulatów niewątpliwie wyznaczyła przyszłość antropologii. Chodzi tutaj o organizację informacji w konkretny sposób, zapis *imponderabiliów* życia i częste opisywanie życia między tubylcami (wyrażenia, praktyki kulturowe – działania folklorystyczne, dokumenty mentalności tubylczej). Moc perlokucyjna cytowanego dokumentu jest niezwykle silna, zmieniając zarówno status samej praktyki antropologicznej, jak i podejście badaczy, którzy będą przekształcali i rozwijali te formuły. Tym samym *Corpus inscriptionum* to właśnie występ badacza na scenie, jaką jest dyscyplina. Chodzi tutaj o dramatyczne, chociaż zdystansowane, bezstronne podejście do notatek zebranych podczas badań, które inscenizują wiedzę przed (mniej lub bardziej sympatyczną) publiką. *Corpus inscriptionum* to zapis danych empirycznych, ale i postawienie hipotezy, uobecnienie „ja” badacza w toczącym się dyskursie.

Metodologia Malinowskiego jest biblią dla antropologów, traktowana często jako przewodnik w badaniach etnograficznych. Poza wypełnianiem wymogu tożsamości antropologicznej poprzez *doing*, czyli w ramach aktu illokucyjnego, antropologia Malinowskiego zalicza się do obowiązkowych. Przyjęcie perlokucyjności jako atrybutu wypowiedzi Malinowskiego pozwala jednocześnie przypisać tekstowi właściwości antropomorficzne, co prowadzi do zabiegu ucieleśnienia wyobraźni badacza w dziele. Myśl Malinowskiego, znajdująca się w pamiętnikach, które zostawił po śmierci, wyraża się w przekonaniu, że subiektywność w badaniach jest kluczowa, ponieważ jest połączona z intuicją (która z kolei prowadzi do indukcji)³². Wyeksponowanie przez najnowszą antropologię spod znaku Pierre’a Bourdieu, Clifforda Geertza, Marcusa i Fischera refleksyjności i zwrotnego charakteru antropologii może tylko uświadamiać, jak niezwykle przewidującym i wyprzedzającym był w swojej naukowej intuicji Bronisław Malinowski.

W odniesieniu do nowatorstwa polskiego badacza trzeba także wspomnieć, że Malinowski nawołuje (z ang. *interpellation*) antropologów do wyznaczania wspólnych celów. Przykładem, na który powołuje się Butler, jest policjant, *nawołujący* przestępcę w ciemnym korytarzu. Poprzez identyfikację z wołaniem policjanta przestępca identyfikuje siebie jako takiego, czyli jako podmiot przestępczości. Efekt perlokucyjny wołania policjanta prowadzi do samo-identyfikacji z przestępstwem. Przestępca jest obiektem wołania i podmiotem tej identyfikacji³³. Idąc tropem Butler, można by przypisać słowom Malinowskiego taką interpretację, w której nawołuje on (poprzez zastosowane środki językowe – wołanie, czy samo spojrzenie na dany problem) innych antropologów (studentów, badaczy) do działania. Jako inny przykład Butler podaje stwierdzenie lekarza względem nowo narodzonego dziecka: „To jest dziewczynka”³⁴. Ów dyskurs determinuje z góry tożsamość tej osoby, zanim jest ona w stanie potwierdzić swoją

³² Tenże, *Dziennik w ścisłym znaczeniu tego wyrazu*, wyb. i oprac. G. Kubica, Kraków 2001.

³³ J. Butler, *Excitable speech...*, s. 24–38.

³⁴ Tamże, s. 49.

pleć ostatecznie poprzez zachowanie. Normy potwierdzają w tym momencie ustalenia społeczno-kulturowe, narzucona pleć staje się gwarancją czytelności roli człowieka, jaką ten pełni w społeczeństwie, choć nie narusza to jego wolności czy innych roli, w jakich mógłby uczestniczyć. Ilustruje to także wypowiedź Birlules w rozmowie z Butler:

The norms establish my social intelligibility, the categories through which I understand myself and other people. If, from the very outset, a gender is attributed to me, if I am called a „girl”, then I actively am a girl; the „I” that emerges through this gender is intelligible, in part, as a social being: the gender attribute to me guarantees my intelligibility and my legibility as a person, and if I question this gender, I risk a certain unintelligibility, risk losing my place and my social legibility as a particular person. However, the „I” could say „no” or could ask „why?” With what means, for what end have I been generated, with what right has this medical *establishment* attributed a particular gender to me, or with what right has the law attributed this gender to me? The „I” steps back from these gender norms, even if such norms are the conditions that have determined its formation; that is, it does not abandon or destroy them, but it does wrestle with them. Is it possible to reconstruct gender? And if so, can this be understood as a practice of freedom? Can it be understood as a way of becoming? And if so, what other formations are possible?³⁵

Rodzaj płci jest powtarzany rytualnie, pisze Butler, i przez język wpisywany gramatycznie w dyskurs³⁶. Przekładając zatem powyższe konteksty „nawoływania”, można by zadać pytanie, czy dzieła Malinowskiego mają taką siłę oddziaływania, że popychają studentów na szlak antropologii? Czy antropologia narzuca się każdej osobie, która czyta *Argonautów Pacyfiku Zachodniego*? Powiedziałabym, że tak – poprzez dzieło Malinowskiego podmiot badań zostaje nawrócony na antropologię, bowiem autor ucieleśnia wektor działania i przewiduje kierunek dyskursu.

Chodzi tutaj o pewnego rodzaju metaforyczne wyzwanie, w którym nowe formy dyskursywne prowadzą do legitymacji nowych i przyszłych form mowy. Podmiot jest konstytuowany przez interpelacje. To, czym podmiot jest, zależy od imion jemu danych i niedanych (możliwości lingwistyczne, które są inaugurowane i wykluczane w tym samym czasie)³⁷. A zatem język konstytuuje podmiot częściowo przez wykluczenia, które są formami nieoficjalnej cenzury i restrykcji, odpowiadającymi na działanie człowieka, czyli na instrumentalność bytu, odpowiedzialną za wybór, głos i moc dyskursu.

Co to znaczy w przypadku Malinowskiego? To, że jego język konstytuuje dyskurs antropologiczny – nie socjologiczny, filozoficzny lub humanistyczny, ale właśnie antropologiczny, wykluczając wszystkie inne formy wypowiedzi. Zapis monografów ilustruje ten punkt bardzo dobrze. Przez fakt, że nie zostały

³⁵ F. Birlulés, „*Gender is Extramoral*”. Interview with Judith Butler, Barcelona: European Graduate School, źródło: <http://www.egs.edu/faculty/judith-butler/articles/gender-is-extramoral/> [stan z 21.08.2014].

³⁶ J. Butler, *Excitable speech*, s. 49.

³⁷ Tamże, s. 41.

w nie włączone personalne aspekty życia Malinowskiego, pozostawione pamiętnikowi, monografie *ustanawiały* pewne antropologiczne *status quo* i wykluczały treść subiektywną, stając się pewnego rodzaju nakazami czy nawoływaniami. Potomni byli zdziwieni odkryciem pamiętnika, który zaszokował swoją odrębnością ze względu na kategoryczność tych wykluczeń. Poprzez pominięcie subiektywności w tekście monograficznym Malinowski narzucił pewien *modus operandi* antropologii, który sam rozbił przez formę pamiętnika. Kontrybucja Malinowskiego stała się zatem paradygmatem dla nowego podejścia naukowego dla antropologii *à la* Thomas Kuhn³⁸.

Podążając za interpretacją Judith Butler, która wprowadza do swoich rozważań teorie Althussera, trzeba by zauważyć, że praktyka nauk społecznych, którą stosuje Malinowski, jawi się jako rodzaj ideologii. Tutaj ponownie objawia się interpelacja. Sposób, w jaki policjant woła przestępcę (trzymajmy się przywołanego wcześniej przykładu), obliuguje tego ostatniego do poczucia się jako podmiot, który ma świadomość, że społeczeństwo tworzy człowieka, jako odzwierciedlenie samego siebie. Interpelacja jest ucieleśnieniem praktyki społecznej, aparatu ideologicznego i ideologii. Człowiek staje się świadomy ideologii drugiego człowieka przez interpelacje. W podobny sposób patrzę na czytelnika Malinowskiego, który zostaje zobligowany, by poddać refleksji teorię kulturową wielkiego myśliciela, żeby znaleźć się pod jej wpływem, np. na podstawie etapu lustra Lacana. Poprzez interpelacje Malinowskiego czytelnik zamienia się w podmiot, świadomy siebie i drugiej osoby. Według Althussera, bycie świadomym innych osób jest formą ideologii, podobnie jak subiektywność jest uwzględniana jako typ ideologii. Przykładem, na jaki powołuje się Althusser, jest włączenie chrześcijaństwa do form ideologicznych³⁹. Odpowiadając na wezwanie Boga, człowiek afirmuje siebie jako wolną jednostkę działającą w świecie, jako autora aktów, za które bierze odpowiedzialność. Buduje on tożsamość przez oglądanie siebie odzwierciedlonego w ideologiach. Podobnie studenci antropologii i socjologii widzą w ideologii Malinowskiego moc, która daje im siłę do pokonania dziedziny, której punktem odniesienia jest tubylcza obcość. Studenci ci widzą w Malinowskim odzwierciedlenie światowych podróży, kontaktu z intymnością tropików, prowadzenia badań w sposób metodyczny i analityczny. Tym samym Malinowski poprzez specyficzne „nawoływanie” uwalnia tychże studentów od odpowiedzialności oraz utwierdza w posiadanych przekonaniach, wciągając ich w głąb antropologii.

³⁸ Podobne stwierdzenia można znaleźć w tekście Andrzeja Flisa o naukowym podejściu tytana z Krakowa. Zob. A. Flis, *Cracow Philosophy at the Beginning of the Twentieth Century and the Rise of Malinowski's Scientific Ideas*, [w:] *Malinowski Between Two Worlds: The Polish Roots of Anthropological Tradition*, red. R.F. Ellen, E. Gellner, G. Kubica, J. Mucha, Cambridge 1988, s. 105–127.

³⁹ Podają za: J. Butler, *Excitable speech...*, s. 31–33.

Podsumowanie

Siła nawoływania, jak śpiew syren w micie o Odyseuszu, zależy w dużej mierze od osobowości autora, w tym od „ja”, które uobecnia się w dziele – w biografii, i prowadzi do zaklinania obcego. Według autorki artykułu, subiektywizm Malinowskiego jest połączony z performatywnością tekstu, i *występem* na scenie społeczno-kulturowej. Ten ostatni ma miejsce w sławnym zapisie danych, *corpus inscriptionum*, który wkrada się na scenę dyskursywną, poprzez modyfikację i przepracowywanie danych uzbieranych w terenie, dzięki metodzie obserwacji uczestniczącej. Emfaza „ja” autorskiego Malinowskiego znacznie zaważyła na kreacji tożsamości antropologicznej, w której poprzez jej aspekt perlokucyjny odzwierciedla się aktywność studentów, aspekt, który ma odzwierciedlenie w dialogu o kulturze. *Występ* Malinowskiego w pamiętniku wyróżnia się niewątpliwie ekshibicjonizmem, połączonym z autotematyzmem, które to cechy Malinowski chciał w monografii zatuzszować. Zapis monografu nie pozostawia wątpliwości co do próby wymazania siebie z tekstu, ale jest to próba nieudana i skutkuje *występem*, dzięki któremu objawia się nowa dyscyplina – antropologia, bazująca na tym napięciu między „ja” a zewnętrżnością. Paradoks tej sytuacji polega jednak na tym, że „ja” autorskie Malinowskiego, wcielając poprzez zapis refleksyjną dyskursywność, staje się motorem napędowym tego procesu, nawet wtedy, gdy Bronisław Malinowski próbuje za wszelką cenę zatuzszować swoje zaangażowanie.

Widownia odgrywa istotną rolę, wpływając na konstrukcję tej tożsamości i ukierunkowując autoprezentację, konstruując sens i uwiarygodniając go. Performatyka odnajduje się w pełni w teorii J.L. Austina i Judith Butler, którzy dokonują typologii aktów wypowiedzi. Podkreślają oni, między innymi poprzez analizę tożsamości homoseksualnej i pornografii, w jaki sposób akty mowy konstruują tożsamość grupy przez dokonany fakt *występu*, współsocjalizacji, psychodynamiki, który przekracza ograniczenia konstytuujące rejestr komunikacji.

Perlokucyjność Malinowskiego widoczna jest także w metodologii, która, wykorzystywana jako przewodnik w badaniach etnograficznych, stała się biblią dla antropologów. Podążając za wskazaniem Heller-Kubicy⁴⁰ i zgodnie z interpretacją Althussera, utwierdzając czytelnika, że podmiot jest świadomy i podatny na uczestnictwo w nowej ideologii, można stwierdzić, że polski antropolog zachęca innych badaczy do swoistej krucjaty intelektualnej. Położony przez niego nacisk na performatywy proponuje perspektywę krytyczną, która burzy podwaliny teorii opartej na założeniach poststrukturalnych⁴¹. Niespodziewanie,

⁴⁰ H. Heller-Kubica, *Malinowski between Two Worlds: The Polish Roots of an Anthropological Tradition*, „American Anthropologist” 1990, Vol. 92(4), s. 1090–1091.

⁴¹ R. Sylvain, *Malinowski, the Modern Other. An indirect evaluation of postmodernism*, „Anthropologica” 1996, No. 1(38), s. 21–45.

prawo do wojny w antropologii – *Jus ad bellum* – znajduje swoją celowość w strategiach literackich.

Redakcja tekstu polskiego:
Aleksandra Mieczysłowska,
Adam Regiewicz

Abstract

Performativity in the Anthropological Masterpiece

This article argues that Malinowski's doing anthropology is an *mise-en-scène* of the performative power of speech acts (where speech undercuts pragmatism), and that performativity is like a Vector in relationship to Force. Malinowski deploys this exuberant strength through his literary corpus (the locus of performance) by showing how it channels acceleration, displacement and progress.

The author addresses homosexuality as a performative, in an argument where identity becomes expressed not through the constitution of acts (like grid-line like prototypes of gender divisions), but through the (psycho) dynamic inter-play of agency (like gender identity). This determines the difference between constitution of being and performativity.

By analogy, language certainly has structures, but in its being alive offers performative qualities which influence discourse. Malinowski is a bricoleur who arranges the *semèmes* of anthropological discourse, inspiring with a certain zeal and life, the *devenir* of its discipline.

In that vein, Althusser's interpellation is addressed, asserting that Malinowski invokes his students, in a quasi deconstructionist fashion, to become followers of his scheme and that in that lies, the power of his language-laden discourse.

Doing anthropology reveals indeed pragmatic aspects of being, rooted in participant observation and diary-writing (performance leitmotifs embedding its *action engagée*), carried out as an exercise in *social fact*, to be constructed by a language which inspires that very discourse. Indeed in anthropology, the right to war – *jus ad bellum* – is linked with its literary purpose.

Zbigniew KADŁUBEK
Uniwersytet Śląski

Kanony i moralny rozwój

Bo fantazja podąża wszędzie tam, gdzie jest
życie, a życie jest z reguły nieszczęśliwe.

Wilhelm Genazino, *Abschaffel*

Może wciąż będą chcieli czytać książki, które
są dobrze napisane?

J.M. Coetzee, *Lato*

Dlaczego potrzebny byłby kanon lub też kilka kanonów? Ponieważ kanon to przede wszystkim forma komunikacji, a skoro forma komunikacji, to także kształt stosunków pomiędzy ludźmi. Kanon zatem buduje komunikacyjną wspólnotę jednostek, które łączą się w celu osiągnięcia powszechnych prawd, a także poczucia bezpieczeństwa. Kanon to udział we wspólnej idei. Maria Janion w jednym z wywiadów udzielonych po ukazaniu się jej książki pt. *Niesamowita Słowiańszczyzna: fantazmaty literatury* powiedziała: „Konieczne jest odnowienie humanistyki, m.in. poprzez powrót do wychowania klasycznego, do prawdziwego, głębokiego czytania książek. To wszystko łączy się z postulatem zaczerpnięcia światła”.

Był dzień 10 maja 1933 roku. Na placu Opery w Berlinie studenci należący do Związku Studentów Niemieckich krzyczeli:

Przeciwko literackiej zdradzie na żołnierzach wojny światowej, w obronie wychowania
narodu! Przekazuję płomieniom pisma Ericha Marii Remarque’a!

Wrzucając książki do ognia, wołali także: „Gegen Dekadenz und moralischen Verfall!”. Stosy książek płonęły nie tylko w Berlinie, ale we wszystkich niemieckich miastach uniwersyteckich. Od 14 sierpnia 1933 roku obowiązywało zarządzenie Ministerstwa Rzeszy ds. Nauki o „oczyszczaniu” bibliotek z książek pisarzy żydowskich, książek o wymowie pacyfistycznej, a także autorów mark-

sistowskich. Szukano wszędzie książek-złoczyńców, książek – jak mówiono – *verbrennungswürdig*, czyli takich, które zasługują na spalenie. Lista książek zakazanych wynosiła ponad 4100 tytułów.

Dlaczego zaczynam moje rozważanie od czarnego kanonu? Ponieważ czarny kanon stworzyć najłatwiej. Palono wówczas w Niemczech jedne książki, a inne wynoszono pod niebiosa. Jak np. powieść Hansa Grimma pt. *Naród bez przestrzeni* (*Volk ohne Raum*) z 1926 roku, uznaną za niemiecki literacki ósmy cud świata. Powstawał ów osobliwy kanon literacki Trzeciej Rzeszy. W nowym, nazistowskim kanonie funkcjonowali tacy autorzy, jak: wspomniany przed chwilą Hans Grimm, ale także Hanns Johst, Hanns Friedrich Blunck, Paul Fechter, Agnes Miegel i inni.

Czy kanon musi mieć opresyjny charakter? Czy systemy autorytarne, różnego typu reżimy i ideologie w poważny sposób obawiają się książek, czy odczuwają lęk przed równo zadrukowanymi stronicami? Czego boją się ludzie, gdy boją się książek? Czy boją się trybunału mądrości wielu pokoleń, które żyją w książkach i z książek sądzą świat? Na czym polega siła literatury? W czym tkwi siła literatury, że drżą przed nią tyrani?

Potęga literatury sprowadza się do ducha wspólnoty. Ten duch wspólnoty jest silniejszy niż wszystkie podziały językowe, narodowe, rasowe. Nie jest ważne, czy książka została napisana w języku hiszpańskim, szwedzkim, polskim czy po łacinie. Istotą jest rozpoznawczy, widomy z kartek duch wspólnoty myśli zachodniej, wspólnej mądrości Greków, Rzymian, Biblii, chrześcijaństwa, jak również kultury, która w jakikolwiek sposób nawiązuje do tego dziedzictwa (afirmatywnie, negatywnie, krytycznie, twórczo), kultury, która wchodzi w dialog z Biblią, Homerem, Platonem, Seneką, Szekspirem, Cervantesem, Tomaszem Mannem czy poezją Rainera Marii Rilkego. Każde dzieło literackie, które w jakiś sposób pojemnie nosi w sobie coś ze wspólnoty dóbr duchowych Zachodu – jest dziełem wiecznym. Każde dzieło literackie, które jest zanurzone w pewnych wspólnych wartościach i we wspólnym pięknie zachodniej kultury – jest dziełem kanonicznym, oświecany przez kanon. Kanon – czyli pewien ład w wycinku świata, kanon – czyli wymarzona biblioteka jako mur chroniący przez chaosem i zawieruchami. Ale – jak pisze Jan Tomkowski – „nie powinniśmy [...] wnioskować, że heroiczne próby przekształcenia świata w Bibliotekę czy tylko odgrodzenie jej od świata mogą zakończyć się niepowodzeniem. Świat jest stworzony po to, by objąć ją swoim chaosem, podporządkować sobie, a następnie wchłonąć”¹. Świat zawsze zmierza do likwidacji kanonów.

Cóż to takiego kanon? Mówimy zazwyczaj o kanonach piękna, o kanonicznym pięknie piersi Wenus z Milo, w ogóle o kanonicznej urodzie, o kanonach mody, a nawet mody jesiennej, o kanonach sztuki filmowej, teatralnej itd., a także o kanonie dobrych praktyk finansowych. Kanon może budzić skojarzenie

¹ J. Tomkowski, *Wojna książek. Biblioteka i historia literatury*, Warszawa 2013, s. 25.

muzyczne czy muzykologiczne. Jest to bowiem rodzaj najstarszej polifonicznej techniki, gdzie melodia czy fraza muzyczna jednego głosu jest powtarzana z odpowiednim opóźnieniem przez inne głosy. Kanon to też gatunek muzyczny, który opiera się na wyżej zdefiniowanej technice muzycznej. Kanon literacki musi być polifonią, mogę od razu postawić taką tezę, gdy przypominam tę muzykologiczną kwestię związaną z kanonem.

Kanon to jednak, myśląc źródłowo, przede wszystkim miara, wymiar, rozmiar. Koniecznie trzeba wrócić do greckiego pojęcia miary i do etymologii, jeśli chcemy uchwycić znaczenie kanonu. Greckie słowo ὁ κανὼν (ho kanōn) oznacza kij służący do mierzenia, regułę, przepis, normę. W grece *koine* Nowego Testamentu kanon oznacza także okolicę, okręg terytorialny. To dobre skojarzenie regionalne, wartościowe dzisiaj, jak sądzę. Kanon oznacza jednocześnie umiar, coś, co ogranicza, zamyka, wprowadza porządek. Grecka mądrość zawarta w maksymie „meden agan”, „nie ponad miarę”, oznacza, że kanon jest na miarę ludzką i jest przeciwko *hybris*, czyli zgubnemu wynoszeniu się człowieka ponad bogów.

Z pojęciem kanonu literackiego bądź kanonu literatury wiąże się bezpośrednio kanon Pisma św. Kanon biblijny kształtował się długo. Probierzem tego, czy jakaś księga powinna należeć do kanonu, był aspekt natchnienia Ducha Świętego. Kanony różnych wyznań chrześcijańskich mogą się różnić między sobą co do jakichś pojedynczych ksiąg, ale całość Biblii posiada siłę nie w ustaleniach filologicznych, historycznych, dogmatycznych bądź jeszcze innych, lecz we wspólnej dla wszystkich mocy Słów Boga, w tajemnicy objawienia się Boga człowiekowi. Biblia bowiem jest Tekstem Tekstów i można, nie ryzykując przesady, powiedzieć, że bez Biblii nie dałoby się skonstruować kanonu zachodniej literatury.

Swoistym „czarnym kanonem” literatury był Index librorum prohibitorum, czyli Indeks ksiąg zakazanych. Indeks ksiąg zakazanych był spisem publikacji literackich i naukowych (filozoficznych, teologicznych, socjologicznych), których nie wolno było czytać pod groźbą ekskomuniki. Metoda zakazu lektury ma swą historię. Ważnym dokumentem dla rozwoju myśli o kanonie był tzw. Dekret Gelazego, którego autorem był częściowo jednak papież Damazy. Mamy tutaj kanon ksiąg biblijnych, które należy czytać, a które trzeba koniecznie odrzucić. Zostały także wymienione księgi autorów uznanych za autorytety: „Chociaż nikt nie może położyć innego fundamentu, poza tym, który został położony, to znaczy poza Jezusem Chrystusem (1 Kor 3, 11), jednak święty Kościół rzymski, nie zakazuje – dla zbudowania – przyjąć jeszcze poza pismami Starego i Nowego Testamentu następujące autorytety”². I autor dekretu wylicza dokumenty soborów, jak również pisarzy, np. Hilarego z Poitiers, św. Augustyna, św. Ambroże- go i wielu innych.

² *Breviarum fidei. Wybór doktrynalnych wypowiedzi Kościoła*, oprac. S. Głowa SJ i I. Bieda SJ, Poznań 1989, s. 108.

Pierwszy znany mi zakaz czytania książek pojawił się w związku z Orygenesem (urodzonym ok. 185 roku w Aleksandrii teologiem i interpretatorem Pisma Świętego). Zakaz ten wydał w 401 roku Teofil z Aleksandrii (385–412). Książek Orygenesem nie wolno było czytać ani posiadać. Na Zachodzie natomiast w 446 roku papież Leon Wielki wydał nakaz spalenia wszystkich dzieł manichejczyków. Konkretnie zaś Indeks ksiąg zakazanych wiąże się ściśle z bullą *Licet ab initio* papieża Pawła III z 1542 roku. Po raz pierwszy opublikowano Indeks ksiąg zakazanych w 1559 roku. Po raz ostatni zaś wydrukowano Indeks w roku 1948 (z późniejszym uzupełnieniem z 1966 roku). Papież Paweł VI zniósł oficjalnie Indeks ksiąg zakazanych w roku 1966. Indeks obejmował ok. 6000 tytułów. Przeglądając ten Indeks można się dzisiaj uśmiechać, ale wiek temu lektura *Trzech muszkieterów* Aleksandra Dumasa była grzechem. Indeks Ksiąg Zakazanych stanowi ciekawy spis autorów. Wystarczy rzut oka, by stwierdzić, że w tym specyficznym ze wszech miar „antykanonie” mamy wielu wybitnych pisarzy i myślicieli. Są tam np. Heinrich Heine, Anatol France, Pascal, George Sand, Jonathan Swift, Emil Zola, Graham Greene, Gustaw Flaubert, Jean-Paul Sartre, Honoriusz de Balzac, Aleksander Dumas (ojciec i syn), a także pisma Marii Faustyny Kowalskiej (kanonizowanej w 2000 roku).

Kościół katolicki, jak widać, zachowując dystans do pewnych dzieł i pewnych prawd, wprowadzał ożywczy klimat dyskusji, która była energią nowych myśli. Pamiętajmy też, że pierwszy pozytywny zarys kanonu literackiego (jako pedagogii chrześcijańskiej) stworzył św. Bazyli Wielki (urodzony ok. 330 roku w Cezarei Kapadockiej). To w *Mowie do młodzieńców* (łaciński tytuł tej mowy mówi nam także wiele: *Sermo de legendis gentilium* – *Mowa o czytaniu ksiąg pogan*) znajdujemy wskazówki kształtujące ówczesny kanon lektur szkolnych we wschodnim Kościele. Ten tekst Bazylego Wielkiego jest dobrym przewodnikiem po literaturze pogańskiej antyku greckiego, mówi o tym, co powinien czytać chrześcijanin – i co może czytać z wielkim pożytkiem duchowym. Chodzi zawsze o budującą lekturę. A może nią być Homer.

Harold Bloom, amerykański krytyk, autor książki pt. *Kanon zachodni*, najbardziej znany właśnie z refleksji na temat kanonu, powiada: „Według mnie, czytanie w służbie jakiegokolwiek ideologii w ogóle nie jest czytaniem”³. I zaraz dodaje: „Czymkolwiek byłby Kanon Zachodu, na pewno nie jest programem zbawienia społecznego”⁴. Oczywiście, kanon nie zastępuje jakiegось ideału Zbawienia czy w ogóle ludzkiego przeznaczenia, jak by tego przeznaczenia nie definiować. Kanon nie może też służyć (idei) demokracji jako podpórka. Za Ianem Shapiro powiedziałbym, że „świat najwyraźniej nie maszeruje w kierunku «do» lub «od» demokracji”⁵. Nie wiem, czy demokracja w ogóle może sprzyjać kanonom. Działanie egalitarne nigdy nie prowadzi do mądrości, a kanon chciałby być

³ H. Bloom, *Podzwonne dla kanonu*, przeł. M. Szuster, „Literatura na Świecie” 2003, nr 9–10, s. 183.

⁴ Tamże.

⁵ I. Shapiro, *Stan teorii demokracji*, przeł. I. Kisilowska, Warszawa 2006, s. 106.

wyrazem pewnej wspólnoty kierującej się mądrością. Książka Davida Damroscha z Harvard University pt. *What is world literature?* (Princeton, N.J., Princeton University Press 2003) pokazuje kanon elitarnie jako przestrzeń dla establishmentu. Albo jeszcze nowsza tegoż autora książka *Teaching world literature* (New York 2009). Działa tu zasada autorytetu, lecz trzeba by ją rozumieć źródłowo, jak sądzę: autorytet to siła powiększająca (łaciński czasownik *augere*). W ogóle nie ideologizowałbym kanonu bądź kanonów. Wyzbywałbym się nawet chętnie wszelkiego autonomizowania kanonu w sensie estetycznym. Szukałbym najpierw podstaw ascetologicznych kanonu. Ascetologię rozumiem po Sloterdijkowsku, jako przestrzeń ćwiczenia, przestrzeń „Übung”. Jan Prokop w swoim esej z tytułowanym *Kanon literacki i pamięć zbiorowa* mówi o kanonie jako swoistej „szkole życia”. To potwierdza te intuicje ćwiczeniowe – przybliżamy się do „praktycznego” czy też „życiowego” wymiaru kanonu, do tego, co nazwie amerykańska filozofka Martha Nussbaum „reading for life”. Proszę zauważyć, że unikam tutaj takich pojęć, jak: „tradycja”, „fetyszyzacja”, „autorytet”, „wspólne uniwersum wyobrażeń”. Czynię tak celowo. Chciałbym bowiem wskazać na inne, ważniejsze cele stanowienia kanonu.

Ascetologiczną odpowiedź znajdziemy w tekście przywoływanego ciągle przeze mnie Blooma: „Wszystkim, co może nam dać Kanon Zachodu, jest umiejętność czynienia właściwego użytku z naszej samotności, tej samotności, której ostatecznym kształtem jest konfrontacja z własną śmiertelnością”⁶. Nasze doświadczenie łączy się i przenika z doświadczeniem innych ludzi podczas lektury. Literatura to ostoja międzyludzkiej solidarności, intersubiektywnej wiedzy o tym, jak żyć. Wiemy to już od Homera. Richard Rorty potwierdza powyższą konstatację.

Kanon dzieł literackich to z pewnością jakiś sposób walki z czasem. Wielkie dzieła literatury – i w ogóle wszelkie wielkie dzieła – nie znają bowiem czasu, zegara i kalendarza, wszystkie powstały jakby w jednej chwili, w tej samej godzinie, równocześnie w jakimś świętym pozaczasie nieziemskim, w czasie tryumfu nieśmiertelności i geniusza. Harolda Blooma rozsądnie przypomni biologiczny aspekt: „Biblijne siedemdziesiąt lat to już dziś za mało, by można było przeczytać coś więcej niż tylko wybór największych pisarzy z kręgu tak zwanej tradycji Zachodu, nie wspominając o wszystkich tradycjach świata. Kto czyta, musi wybierać, ponieważ nawet gdyby nie robić nic innego poza czytaniem, nie wystarczyłoby czasu na przeczytanie wszystkiego”⁷. Arbitrem jest każdy lektor. Kanon to tylko wspólnota arbitrów.

„Był czas, gdy inteligentni ludzie korzystali z literatury dla myślenia. Ten czas dobiega końca”⁸. Jest to fragment fikcyjnego listu wysłanego do redakcji „Timesa” przez jedną z bohaterek powieści Philipa Rotha pt. *Duch wychodzi*.

⁶ H. Bloom, *Podzwonne dla kanonu*, s. 184.

⁷ Tamże, s. 164.

⁸ Ph. Roth, *Duch wychodzi*, przeł. J. Kozak, Warszawa 2010, s. 197.

Konkluzja to może pesymistyczna mojego wykładu. Ale czyż nie jest właśnie tak, że refleksja wywiedziona z literatury w murach uniwersyteckich staje się czymś nader egzotycznym?

Abstract

Canons and Moral Development

The author of this article presents the process of forming the canon of required readings by following the historical emergence as well as the decline of anti-cans, indexes of forbidden books. Moreover, the author takes into consideration the etymological issues of the notion of canon and refers to the non-ideological character of canon's functioning. Canon is related to ethical attitudes; it belongs to the „reading for life” sphere (Martha Nussbaum). Concomitant emphasis is put on the fact that canon is important in forming the community of individuals.