

Estetyka *i Krytyka*

RADA NAUKOWA

Władysław Stróżewski (President of Advisory Board)
Tiziana Andino (University of Bologna, Italy)
Nigel Dower (University of Aberdeen, Professor Emeritus)
Grzegorz Dziamski (Adam Mickiewicz University in Poznań)
Mauro Perani (University of Bologna, Italy)
Bohdan Dziemidok (University of Social Sciences and Humanities in Warsaw)
Tadeusz Gadacz (Pedagogical University of Kraków)
Maria Gołaszewska (Jagiellonian University in Kraków, Professor Emeritus)
Carl Humphries (Jagiellonian University in Kraków)
Akiko Kasuya (Kyoto City University of Arts)
Teresa Kostyrko (Adam Mickiewicz University in Poznań)
Andrzej J. Nowak (Jagiellonian University in Kraków)
Elżbieta Paczkowska-Łagowska (Jagiellonian University in Kraków)
Zofia Rosińska (University of Warsaw)
Beata Szymańska (Jagiellonian University in Kraków, Professor Emeritus)
Kiyomitsu Yui (Kobe University)
Anna Zeidler-Janiszewska (University of Social Sciences and Humanities in Warsaw)
Bogusław Żyłko (University of Gdańsk)

REDAKCJA NAUKOWA

Leszek Sosnowski (redaktor naczelny), Franciszek Chmielowski,
Dominika Czakon, Katarzyna Kleczkowska, Anna Kłonkowska,
Anna Kuchta, Janusz Krupiński, Marcin Lubecki, Natalia A. Michna,
Piotr Mróz, Józef Tarnowski, Paulina Tendera (sekretarz redakcji),
Andrzej Warmiński (z-ca red. naczelnego)

Estetyka *i Krytyka*

Nr 35 (4/2014)

Tom pod redakcją
Dominiki Czakon i Natalii Anny Michny

UNIwersytet Jagielloński
Polskie Towarzystwo Filozoficzne
Uniwersytet Gdański

Książka dofinansowana przez Uniwersytet Jagielloński, ze środków
Instytutu Filozofii, oraz Uniwersytet Gdański, ze środków
Instytutu Filozofii, Socjologii i Dziennikarstwa

PROJEKT OKŁADKI

Franciszek Chmielowski

REDAKCJA JĘZYKOWA

Marcin Lubecki

REDAKCJA ABSTRAKTÓW

Klementyna Chrzanowska

SKŁAD

Nowa Strona

Adres redakcji czasopisma:
Instytut Filozofii, Uniwersytet Jagielloński
ul. Grodzka 52, 31-004 Kraków-PL
eik@iphils.uj.edu.pl
tel./fax (48-12) 422-49-16

© Copyright by Uniwersytet Jagielloński & Uniwersytet Gdański

Książka, ani żaden jej fragment, nie może być przedrukowywana bez pisemnej
zgody Wydawcy. W sprawie zezwoleń na przedruk należy zwracać się
do redakcji czasopisma.

ISSN 2353-723X (online) / ISSN 1643-1243 (druk)

Wydawca: Instytut Filozofii UJ, ul. Grodzka 52, 31-004 Kraków
Współpraca wydawnicza: Wydawnictwo Nowa Strona

SPIS TREŚCI

<i>Wstęp</i>	9
--------------	---

Utopie i dystopie

MAGDALENA GÓRECKA	<i>Przeszłość ideologicznie zaprojektowana. Historie alternatywne w służbie prawicowej utopii</i>	11
JAN MIKLAS-FRANKOWSKI	<i>Góry Parnasu Czesława Miłosza jako próba gnostyckiej dystopii</i>	29
BARTOSZ WÓJCIK	<i>Dialektyka utopii</i>	49
MATEUSZ ZIMNOCH	<i>Narracje faktograficzne w światach dystopijnych</i>	73

Varia

JERZY HANUSEK	<i>O pewnych aspektach Panoramicznego Happeningu Morskiego Tadeusza Kantora</i>	89
NATALIA JUCHNIEWICZ	<i>Alienacja, fikcja, narracja – formy (o)powieści bytu społecznego</i>	107
MICHAŁ KOZA	<i>Harmonia i żarliwość. O niedokonanej racjonalizacji muzyki w Wyznaniach Augustyna</i>	127
JAKUB NIEDŹWIEDZKI	<i>Rolanda Barthes'a tęsknota za Neutralnym</i>	145
ARTUR PRZYBYŚLAWSKI	<i>Hegłowska koncepcja tragedii</i>	157
MICHAŁ SOKOŁOWSKI	<i>Historia ceremonii herbacianej w Japonii</i>	171
JOANNA WINNICKA-GBUREK	<i>Kilka uwag o możliwości sacrum w sztuce współczesnej</i>	205

Dialogi i diagnozy

WOJCIECH RUBIŚ	<i>Zagadnienia transmedialności w sztuce współczesnej. Wokół książki Sztuki w przestrzeni transmedialnej pod redakcją Tomasza Załuskiego</i>	219
NATALIA ANNA MICHNA	<i>Sprawozdanie z międzynarodowej sesji naukowej „Witkacy 2014: co jeszcze jest do odkrycia?”</i> , Słupsk, 17–20 IX 2014	229
	<i>Noty o autorach</i>	237

CONTENTS

Introduction	9
---------------------	---

Utopias and Distopias

MAGDALENA GÓRECKA	<i>The Past Ideologically Designed – Alternate Histories In The Service Of Right-Wing Utopia</i>	11
JAN MIKLAS-FRANKOWSKI	<i>Czesław Miłosz's 'The Hills Of Parnassus' As An Attempt At Gnostic Dystopia</i>	29
BARTOSZ WÓJCIK	<i>Dialectics of Utopia</i>	49
MATEUSZ ZIMNOCH	<i>Factual Narratives Within Dystopian Storyworlds</i>	73

Varia

JERZY HANUSEK	<i>On Some Aspects of Tadeusz Kantor's "Panoramic Sea Happening"</i>	89
NATALIA JUCHNIEWICZ	<i>Alienation, Fiction, Narration – The Forms of Novel Description of Social Being</i>	107
MICHAŁ KOZA	<i>Harmony and Fervency. On The Unfinished Rationalization of the Music in the Augustine's "Confessions"</i>	127
JAKUB NIEDŹWIEDZKI	<i>Roland Barthes's Longing for Neutrality</i>	145
ARTUR PRZYBYSLAWSKI	<i>Hegelian Concept of Tragedy</i>	157
MICHAŁ SOKOŁOWSKI	<i>The History of the Japanese Tea Ceremony</i>	171
JOANNA WINNICKA-GBUREK	<i>Some Comments About the Possibility of the Sacred in Contemporary Art</i>	205

Dialogues and Diagnoses

WOJCIECH RUBIŚ	<i>Transmediality in Contemporary Art. Around the Book Sztuki w przestrzeni transmedialnej edited by T. Załuski</i>	219
NATALIA ANNA MICHNA	<i>Report of the International Scientific Session „Witkacy 2014: co jeszcze jest do odkrycia?”, Słupsk, 17–20 September 2014</i>	229
	<i>Notes on Authors</i>	237

Myślenie utopijne było obecne w refleksji filozoficznej od samych jej początków. *Państwo* Platona, *Civitas Dei* św. Augustyna czy w końcu wyspa *Utopia* Tomasza Morusa – to tylko kilka z najbardziej znanych przedstawień idealnego ustroju społecznego. Problem utopii stanowił także inspirację do powstania wielu dzieł sztuki malarskiej i literackiej. Warto przywołać choćby obrazy takie, jak *Ziemski raj* Hieronima Boscha, *Krajinę szczęśliwości* Pietera Bruegla czy *The lovers' heaven* Marca Chagalla. Współczesnemu czytelnikowi najbliższe są dwudziestowieczne literackie przedstawienia utopii. Wśród nich z pewnością *Rok 1984* George'a Orwella i *Nowy wschodni świat* Aldousa Huxleya.

W niniejszym tomie prezentujemy cztery prace polskich badaczy, które zostały zaprezentowane na konferencji naukowej „Symposium Głos Pana” zorganizowanej na Uniwersytecie Jagiellońskim w marcu 2014 roku. Artykuły te poruszają zagadnienia utopii i dystopii w ramach dyskursu filologicznego i filozoficznego, ze szczególnym uwzględnieniem relacji między przednowożytną utopią i ponowożytną dystopią.

Tom otwiera tekst Magdaleny Góreckiej pt. *Przeszłość ideologicznie zaprojektowana – historie alternatywne w służbie prawicowej utopii*, który stanowi próbę wpisania powieści z gatunku historii alternatywnej w ramy szeroko pojętej wyobraźni utopijnej. Jan Miklas-Frankowski w artykule pt. „*Góry Parnasu*” Czesława Miłosza jako próba gnostyckiej dystopii stara się pokazać, że źródłem dystopijnej kreacji powieści polskiego noblisty jest przede wszystkim myśl gnostycka. W trzeciej pracy, pt. *Dialektyka utopii*, Bartosz Wójcik dokonuje zestawienia poglądów Hegla i Adorna na temat utopii estetycznej. Ostatni artykuł poświęcony tematyce utopii to tekst Mateusza Zimnocha pt. *Narracje faktograficzne w światach dystopijnych*.

Drugą część tomu stanowi zbiór artykułów dotyczących szeroko pojętej problematyki estetycznej. Czytelnik znajdzie tu teksty poświęcone między innymi: sztuce Tadeusza Kantora, problematyce literatury jako symptomu alienacji, zagadnieniu muzyki w myśli św. Augustyna, pojęciu neutralnego w filozofii Rolanda Barthes'a, Heglowskiej

koncepcji tragedii, japońskiemu ceremoniałowi picia herbaty oraz problematyce sacrum w sztuce współczesnej.

Publikację zamykają recenzja książki *Sztuki w przestrzeni trans-medialnej* pod redakcją Tomasza Załuskiego oraz sprawozdanie z międzynarodowej sesji naukowej „Witkacy 2014: co jeszcze jest do odkrycia?”, która odbyła się we wrześniu 2014 roku w Słupsku.

*Dominika Czakon,
Natalia Anna Michna*

MAGDALENA GÓRECKA

(UNIwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie)

PRZESZŁOŚĆ IDEOLOGICZNIE ZAPROJEKTOWANA. HISTORIE ALTERNATYWNE W SŁUŻBIE PRAWICOWEJ UTOPII

STRESZCZENIE

Artykuł jest próbą wpisania powieści z gatunku historii alternatywnej w ramy szeroko pojętej wyobraźni utopijnej. Kluczem do interpretacji historii alternatywnej wydaje się identyfikacja strategii ujawniających powinowactwo z science fiction i utopią: koncepty ontologiczne i epistemologiczne, podobieństwa strukturalne, forsowane koncepcje polityczne i historiozoficzne. Psychologia wytwarzania utopii, skupiona na zbiorowych pragnieniach, bliska jest psychologii tworzenia historii alternatywnej, ujawniającej mechanizmy pamięci zbiorowej. Na przykładzie kilku utworów ukazane zostało współgranie impulsu utopijnego z innymi formami wyobraźni społecznej (jak mity narodowe, mity historyczne, ideologia, pamięć zbiorowa).

SŁOWA KLUCZOWE

historia alternatywna, utopia, mit, pamięć zbiorowa, ideologia

INFORMACJE O AUTORCE

Magdalena Górecka

Zakład Literatury Współczesnej

Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie

e-mail: magda_goreck@wp.pl

W obliczu nierozwiązywalnych sporów definicyjnych i różnorodności zjawisk utożsamianych z pojęciem utopii Bronisław Baczko proponuje rozszerzanie tej kategorii o „tereny nieznane”:

W rzeczy samej bowiem utopie stanowią tylko jedną z wielu form określających strukturę wyobraźni społecznej i nigdy nie funkcjonują w oderwaniu od pozostałych form. Ujmując problem w tej perspektywie, szczególną wagę należałoby przypisać zbadaniu *ruchomych granic utopii*, zjawisk hybrydalnych, mieszanych, interakcji i osmozy między różnymi formami strukturacji wyobrażeń społecznych, zjawisk zmiany paradygmatów dyskursu itp.¹

Celem niniejszego artykułu jest próba wpisania w ramy tak pojętej wyobraźni utopijnej powieści z gatunku historii alternatywnej². Należy od razu dopowiedzieć, że łączymy tu ujęcie literaturoznawcze (utopia jako gatunek bądź utwór literacki) z perspektywą historii idei. Interesuje nas bowiem podejście kulturowe, wskazujące na interakcje między rzeczywistością społeczno-kulturową i wytwarzanymi przez nią dyskursami a tendencjami obecnymi w literaturze danego okresu.

Ciekawy może wydawać się fakt, że w Polsce geneza i uwarunkowania historyczno-polityczne historii alternatywnych zbiegają się z przemianami świadomości utopijnej. Jak twierdzi Przemysław Czapliński, wraz z przełomem 1989 roku wkroczyliśmy w okres postutopijny. Dyskredytacja komunizmu – ostatniej zrealizowanej utopii – pociągnęła za sobą nieufność wobec wszelkich projektów „lepszego jutra” i spowodowała zmarginalizowanie tego wątku w literaturze najnowszej³. Jednocześnie ów moment historycznego zwrotu stał się markerem nowego zjawiska literackiego – od lat dziewięćdziesiątych, z wieloletnim opóźnieniem w stosunku do literatury światowej, następuje

¹ B. Baczko, *Wyobrażenia społeczne. Szkice o nadziei i pamięci zbiorowej*, Warszawa 1994, s. 102.

² Oczywiście należy zaznaczyć, że nie wszystkie utwory z gatunku historii alternatywnej dają się wpisać w model utopii, pokazujemy jedynie najbardziej wyraziste przejawy tej tendencji na reprezentatywnych przykładach.

³ „[...] nie sposób w Polsce dać pozytywnej wizji lewicowej nie narażając się na śmieszność” – J. Dukaj, *Wyobrażenia po prawej stronie*, [online] <http://ksiazki.wp.pl/page,4,tytul,Wyobraznia-po-prawej-stronie-czesc-pierwsza,wid,11169,felieton.html> [dostęp: 25.11.2013]; „[...] społeczeństwa postkomunistyczne wkroczyły w nowy okres ze zdewastowaną świadomością utopijną” – P. Czapliński, *Szczątki utopii. Późna nowoczesność i wymyślanie przyszłości*, [w:] *Nowe dwudziestolecie (1989–2009). Rozpoznania, hierarchie, perspektywy*, red. H. Gosk, Warszawa 2010.

na gruncie polskim rozkwit historii alternatywnych⁴. Ten nurt fantastyki skupiony na eksploracji przeszłości, mający związki z postmodernistyczną *science fiction*, którą cechuje neokonserwatywna nostalgia i „głód historycznych wizji”⁵, można uznać za specyficzną odmianę współczesnej utopii.

Wspólnym mianownikiem, swego rodzaju „brakującym ogniwem” pojęciowym między utopią a historią alternatywną jest uchronia – termin będący francuskim odpowiednikiem historii alternatywnej, a jednocześnie tytuł jednej z pierwszych prac konfraktycznych autorstwa Charles’a Renouviera z 1876 roku. Renouvier zatytułował swój tekst następująco: „Uchronia (utopia w historii): Historyczno-apokryficzny esej o rozwoju europejskiej cywilizacji, którego nie było, ale który mógłby być”⁶. Esaj prezentuje wersję historii, w której na skutek pewnych zdarzeń w czasach Marka Aureliusza chrześcijaństwo nie rozwija się na zachodzie Europy. Zakorzenia się tylko na Wschodzie, gdy tymczasem Zachód przez tysiąc lat pozostaje w orbicie wpływów kultury klasycznej. Praca, będąca najpewniej wyrazem liberalnych i antykościelnych poglądów samego autora⁷, miała swe źródło w projekcie ideologicznym i odwoływała się do konstruktu utopii, co daje asumpt do szukania źródeł twórczości konfraktycznej w myśli utopijnej.

⁴ Właściwy rozwój gatunku historii alternatywnej na gruncie polskiej literatury przypada mniej więcej na ostatnie dwie dekady. Można tu wymienić między innymi: M. Lepianka, *I w następnym dniu*, Warszawa 1996; J. Dukaj, *Xavras Wyżryn*, Warszawa 1997; M. S. Huberath, *Druga podobizna w alabastrze*, Poznań 1997; M. Wolski, *Alterland*, Warszawa 2005; D. Spychalski, *Krzyżacki poker*, Lublin 2005; M. Mortka, *Ragnarok 1940*, Lublin 2007; J. Dukaj, *Lód*, Kraków 2007; K. Piskorski, *Zadra*, Warszawa 2008; M. Parowski, *Burza. Ucieczka z Warszawy '40*, Warszawa 2010; M. Wolski, *Wallenrod*, Warszawa 2010; Sz. Twardoch, *Wieczny Grunwald. Powieść zza końca czasów*, Warszawa 2010; M. Wolski, *Jedna przegrana bitwa*, Warszawa 2010; J. Inglot, *Quietus*, Warszawa 2010; Ł. Orbitowski, *Widma*, Kraków 2012; M. Wolski, *Mocarstwo*, Poznań 2012; A. Przechrzt, *Gambit Wielopolskiego*, Warszawa 2013; K. T. Lewandowski, *Orzeł większy niż gołębicą*, Warszawa 2013.

⁵ F. Jameson, *Archeologie przyszłości. Pragnienie zwane utopią i inne fantazje naukowe*, tłum. M. Płaza, M. Frankiewicz, A. Misk, Kraków 2011, s. 72.

⁶ Ch. Renouvier, *Uchronie (l'utopie dans l'histoire): Esquisse historique apocryphe du developpement de la civilisation europeene tel qu'il n'a pas ete, tel qu'il aurait pu etre*, Paris 1876.

⁷ Zob. N. Ferguson, *Virtual History: Towards a 'chaotic' theory of the past*, [w:] *Virtual History*, ed. N. Ferguson, London 2011.

Historia alternatywna stanowi gatunek hybrydyczny, w którym spotykają się proza historyczna i fantastyczna. Bodaj wszyscy badacze są zgodni co do tego, że historie alternatywne stanowią podgatunek fantastyki⁸. Karen Hellekson argumentuje to w ten sposób, że wspólnym konstruktym myślowym dla *science fiction*, fantasy, realizmu magicznego oraz historii alternatywnych jest problem świata, który „byłby w jakiś sposób inny”⁹, a historia alternatywna jako opowieść spekulatywna jest esencją *science fiction*¹⁰. Co więcej, historia alternatywna używa historii jako narzędzia „poznawczego uniezwyklenia” (za Darco Suvinem), chwytu konstytutywnego dla fantastyki w ogóle. Z kolei teoretycy *science fiction* uważają przedmiot swoich badań za nierozdzielnie związany z myśleniem historycznym – s.f. implikuje wyczuwanie historii i jej możliwości, wprowadza zmiany w proces historii społecznej, posługuje się regułami rzeczywistości historycznej i spekuluje nad ich naturą¹¹.

Definicja historii alternatywnej pojawia się w kompendiach literatury fantastycznej, na przykład w *Encyclopedia of Science Fiction*: „jest to opowieść o świecie, który mógłby powstać w konsekwencji jakiejś hipotetycznej alteracji historii”¹². Geoffrey Winthrop-Young także wywodzi historie alternatywne z fantastyki, jednak wskazuje na znaczącą ewolucję środków i strategii, która spowodowała wyodrębnienie się gatunku, a także jego zbliżenie do historiografii. U źródeł historii alternatywnych tkwi zapożyczenie dwóch toposów z literatury *science fiction*: wehikułu czasu (podróży w czasie) oraz światów równoległych. W latach dwudziestych i trzydziestych XX wieku elementy fantastyki (jak również rekwizyty powieści przygodowej) zostają wykorzystane i zrefunkcjonalizowane „poprzez zaszczepienie ich w odrobinię historycznej konkretności”¹³. Wówczas pojawia się kluczowy dla historii alternatywnych koncept rozwidlenia ścieżek rozwoju historii. W kolejnych utworach następuje przesunięcie akcentu z wynalazku

⁸ Zob. D. Suvin, *Victorian Science Fiction: The Rise of the Alternative History Sub-Genre*, „Science Fiction Studies” 1983, Vol. 10; K. Hellekson, *The Alternate History: Refiguring Historical Time*, Kent 2001.

⁹ K. Hellekson, wyd. cyt., s. 3.

¹⁰ Tamże.

¹¹ Tamże, s. 4.

¹² B. Stableford, *Alternate Worlds*, [w:] *Encyclopedia of Science Fiction*, ed. J. Clute and P. Nicholls, New York 1993.

¹³ G. Winthrop-Young, *Fallacies and Thresholds: Notes on the Early Evolution of Alternate History*, „Historical Social Research” 2009, Vol. 34, No. 2, s. 110.

na refleksję o możliwościach zmiany historii i ich konsekwencjach, a ostatni próg ewolucyjny gatunku wiąże się z całkowitą rezygnacją z fantastycznych motywów – historia zmienia się „sama z siebie”. Historie alternatywne zaczynają korzystać z historiografii w celu uwiarygodnienia prezentowanych scenariuszy, podobnie jak *science fiction* korzysta z teorii naukowych. Dochodzi do zbliżenia literackich allohistorii z naukową eseistyką kontrfaktyczną, wzajemnego oddziaływania i determinowania¹⁴.

W wielu przypadkach kluczem do interpretacji historii alternatywnych okazuje się identyfikacja strategii ujawniających powinowactwo z *science fiction* i utopią: koncepty ontologiczne (świat alternatywny) i epistemologiczne (poznanie rzeczywistości poprzez eksplorowanie świata alternatywnego), podobieństwa strukturalne, forsowane koncepcje polityczne i historiozoficzne. Psychologia wytwarzania utopii, skupiona na wizjach spełniania historycznych i zbiorowych życzeń¹⁵, bliska jest psychologii tworzenia historii alternatywnych, ujawniających mechanizmy pamięci i wyobraźni zbiorowej¹⁶.

Gavriel Rosenfeld przekonuje, że historie alternatywne są zjawiskiem o unikalnej zdolności do spostrzegania dynamiki pamięci¹⁷. W pracy *The World Hitler Never Made: Alternate History and The Memory of Nazism* historyk poddał analizie około setki różnych realizacji gatunku powstałych na przestrzeni kilku dekad, traktując je jak papierek lakmusowy przemian pamięci o nazizmie w świadomości zachodniej. Badacz uważa, że historie alternatywne traktują przeszłość w sposób instrumentalny – używają jej do komentowania teraźniejszości, odzwierciedlając tym samym współczesne nadzieje i obawy. Stąd częste projektowanie scenariuszy na kształt fantazji i koszmaru. Ukazywanie alternatywnej historii w kategoriach optymistycznej fantazji wyraża niezadowolenie z rzeczywistego przebiegu zdarzeń i aktualnego obrazu świata. Z kolei historie alternatywne na wzór koszmaru legitymizują prawdziwy kształt dziejów, którego efektem jest świat, jaki znamy¹⁸. Powieściowymi wizjami przeważnie rządzi więc formuła świata najlepszego/najgorszego z możliwych, co zbliża je do układu

¹⁴ Tamże, s. 99–117.

¹⁵ Zob. F. Jameson, wyd. cyt., s. XIV.

¹⁶ Zob. G. Rosenfeld, *The World Hitler Never Made. Alternate History and The Memory of Nazism*, New York 2011.

¹⁷ Tamże, s. 4.

¹⁸ Tamże, s. 11.

opozycji utopii i dystopii¹⁹. Z badań Rosenfelda wynika pośrednio, iż gatunek historii alternatywnej posiada nieredukowalny polityczny wymiar. Utwory te ujawniają bowiem zaangażowanie w określone dyskursy pamięci oraz chęć kształtowania paradygmatów świadomości historycznej i tożsamości narodowej. Sposób wykorzystania danych fenomenów historycznych w kontrfaktycznej narracji wskazuje często na konkretny kontekst ideologiczny.

Wśród polskich autorów historii alternatywnych przeważają pisarze o poglądach prawicowych²⁰. Jacek Dukaj w eseju o znamienym tytule *Wyobraźnia po prawej stronie* przekonuje, że polska literatura fantastyczna generalnie zdominowana jest przez dyskurs prawicowo-konserwatywny. Źródła tego stanu rzeczy upatruje w pisarskich biografiach, ukształtowanych przez realia PRL. W czasach Polski Ludowej fantastyka przyciągała autorów antykomunistycznych, dając wygodny kostium dla treści, których nie można było wyrazić w sposób dosłowny (stąd rozwój nurtu fantastyki socjologicznej, wyspecjalizowanej w alegorycznych przedstawieniach państwa totalitarnego)²¹. Współcześnie, dzięki nieprzerwanej aktywności tego pokolenia pisarzy, ideologiczny pejzaż polskiej fantastyki pozostał niemal bez zmian, realizując się między innymi w nurcie antypoprawnościowym, fantastyce religijnej, a także historiach alternatywnych. Istnieje również pewna paralela między zjawiskami literackimi a rzeczywistością poli-

¹⁹ Dla uproszczenia niniejszego wywodu będziemy używać terminu „utopia” na oznaczenie utopii pozytywnej, świata doskonałego wedle intencji jego twórców, gdyż przedmiotem artykułu są takie właśnie konstrukcje. Należy tu dopowiedzieć, że uwzględniamy przyjęty powszechnie podział na utopie pozytywne (określane mianem eutopii bądź po prostu utopii) oraz negatywne (dystopie i antyutopie), zdając sobie jednocześnie sprawę z faktu, iż pojęcie utopii bywa używane w roli nadrzędnej kategorii dla obu modeli imaginacyjnych światów. Więcej na ten temat między innymi w opracowaniach: J. Szacki, *Spotkania z utopią*, Warszawa 2000; J. Jarzębski, *Science fiction a polityka (wersja Stanisława Lema)*, [w:] tegoż, *W Polsce, czyli wszędzie. Szkice o polskiej prozie współczesnej*, Warszawa 1992; M. M. Leś, *Fantastyka socjologiczna. Poetyka i myślenie utopijne*, Białystok 2008; A. Juszczak, *Stary wspaniały świat. O utopiach pozytywnych i negatywnych*, Kraków 2014.

²⁰ Zdaję sobie sprawę z upraszczającego potraktowania przeze mnie pojęcia prawicowości (odwołującego się do powszechnie przypisywanych jej cech, jak szacunek dla tradycji, religii, autorytetów, istniejącej hierarchii społecznej, patriotyzm, apologia czynu zbrojnego itd.). Takie podejście wydaje się uprawnione w sytuacji, gdy poruszam się w obrębie wyobrażeń zbiorowych i potocznego światopoglądu, stanowiących punkt odniesienia dla analizowanych powieści.

²¹ J. Dukaj, wyd. cyt.

tyczno-społeczną. Jak pisze John Gray, w ostatnich latach obserwujemy rozwój „prawicowej utopii”: „Choć korzenie prawicowego utopizmu sięgają wcześniejszej myśli i polityki, to dopiero upadek komunizmu dał impuls do jego bujnego rozwoju”²². Tezy Graya odnoszą się wprawdzie do zupełnie innego porządku (ideologicznych i quasi-religijnych impulsów rządzących polityką amerykańską ostatnich dekad), jednak trudno nie zauważyć pewnej ogólnej tendencji emancypowania się na nowo dyskursów konserwatywno-prawicowych jako swego rodzaju kontreakcji wobec liberalizującej się kultury, co znajduje odzwierciedlenie w twórczości literackiej, także na gruncie polskim.

Na przykładzie powieści realizujących jeden z najpopularniejszych motywów – czyli alternatywne dzieje Drugiej Rzeczypospolitej – chciałabym pokazać współgranie impulsu utopijnego z różnymi formami wyobraźni społecznej (toposami pamięci zbiorowej, mitologią narodową, mitami historyczno-politycznymi) oraz zarysować analogie strukturalne między utopią a historią alternatywną.

Jak przekonuje Baczek, mitologie narodowe i mity polityczne stanowią „obszar artykułowania się wyobraźni utopijnej”, a utopia i pamięć zbiorowa – pozornie przeciwstawne – w rzeczywistości dopełniają się i korygują²³. Druga Rzeczpospolita jest bez wątpienia mitem historyczno-politycznym oraz *lieu de mémoire*²⁴ świadomości zbiorowej. Warto zauważyć, że mamy tu do czynienia z pewną ciągłością: Druga Rzeczpospolita, zanim stała się mitem współczesnej świadomości historycznej, sama także zrodziła się z mitu. Odzyskanie niepodległości i towarzyszące mu motywacje pilsudczyków stanowiły według Marii Janion jedną z trzech kulminacji paradygmatu romantycznego w XX wieku²⁵. W nowej rzeczywistości politycznej kształtowaniu odrodzonego państwa przyświecała idea kontynuowania mitów przeniesionych z przeszłości, którymi posługiwała się szlachta w okresie staropolskim oraz inteligencja w czasach nowożytnych (mit

²² J. Gray, *Czarna msza. Apokaliptyczna religia i śmierć utopii*, Kraków 2009, s. 53.

²³ B. Baczek, wyd. cyt., s. 15.

²⁴ W rozumieniu Pierre’a Nory, zob. P. Nora, *Miedzy pamięcią i historią: Les lieux de Memoire*, „Tytuł roboczy: Archiwum” 2009, nr 2; a także Roberta Traby: „miejsca pamięci” jako „zarówno realno-historyczne, jak też wymaginowane fenomeny historyczne: zdarzenia i miejsca topograficzne, (wyobrażone i rzeczywiste) postaci, artefakty, symbole”, zob. *Polsko-niemieckie miejsca pamięci*, tom 3: *Paralele*, red. R. Traba, H. Henning Hahn, Warszawa 2012, s. 11.

²⁵ M. Janion, *Czy będziesz wiedział, co przeżyłeś*, Warszawa 1996, s. 10–11.

romantyczny, heroiczny, powstańczy, mesjanistyczny itp.)²⁶. Projekt restytucji Rzeczypospolitej opierał się z jednej strony na modernizacji, z drugiej zaś na myśleniu anachronicznym:

W przekonaniu piłsudczyków nowoczesna Polska mogła istnieć w XX stuleciu tylko jako państwo obdarzone statusem analogicznym do państwa staropolskiego oraz podmiot kontynuujący w stosunkach wewnętrznych i w środowisku międzynarodowym misję odziedziczoną po Rzeczypospolitej Obojga Narodów²⁷.

Wynikało to z założenia o jedności dziejowej, z przeświadczenia, iż historia prowadzi metafizyczny dialog z rzeczywistością, a mity pełnią rolę pośredniczącą między przeszłością, teraźniejszością i przyszłością: „tworzone w procesie historycznym, kształtowały bieżącą działalność polityczną, wpływając na przyszły rozwój wydarzeń”²⁸. Koncepcja Drugiej Rzeczypospolitej, budowana na bazie połączenia polityki z aktywnością mitotwórczą, nosiła cechy projektu utopijnego: jej autorzy uważali, że są „obdarzeni stygmatem wyjątkowości, polegającym na zdolności działania na dwóch płaszczyznach: rzeczywistej (teraźniejszej) i wiecznej (legendarnej, historycznej). Byli przekonani, że mogą nie tylko zmieniać rzeczywistość polityczną zgodnie z własnymi projektami, ale również tworzyć nową jakość w dziejach”²⁹.

Po śmierci Piłsudskiego i w obliczu zbliżającego się zagrożenia wojennego sanatorzy podtrzymywali legendę Marszałka, postulując realizację jego ideowego i politycznego testamentu (poczucie historycznej odpowiedzialności wobec przyszłych pokoleń, teoria dwóch wrogów i konieczność przebudowy systemu powiązań międzypaństwowych w Europie Środkowo-Wschodniej, idea federacyjna, koncepcja międzymorza, ruch prometejski itd.)³⁰. Retoryce piłsudczyków służyła

²⁶ W. Paruch, *Mit Rzeczypospolitej w piłsudczykowskiej myśli politycznej. Między wiedzą historyczną a wizją polityczną*, [w:] *Mity historyczno-polityczne, wyobrażenia zbiorowe, polityka historyczna*, red. E. Ponczek i A. Sepkowski, Toruń 2010, s. 320.

²⁷ Tamże, s. 325.

²⁸ Tamże, s. 320–321.

²⁹ Tamże, s. 322.

³⁰ A. Adamczyk, „Epoka geniuszu Komendanta”. *Miejsce argumentacji historycznej w próbach kreowania politycznej rzeczywistości w myśli obozu piłsudczykowskiego po 1939 roku*, [w:] *Mity historyczno-polityczne...*, wyd. cyt., s. 331–336.

zatem idealizacja przeszłości, afirmacja „epoki geniuszu Komendanta”. Konieczność trwania przy myśli politycznej Piłsudskiego argumentowano tym, że „była to jedyna idea, której realizacja doprowadziła do odzyskania niepodległości, a po 1918 roku do stworzenia podwalin nowoczesnego państwa”³¹. Tak wypracowana wizja Drugiej Rzeczypospolitej stanowi dziś pewien kompleks historyczno-mityczny, do którego odwołują się historie alternatywne zorientowane na ewokację doskonałego świata przeszłości.

Krótki żywot niepodległego państwa stanowi fantazmatyczny stan idealny, który w allohistorycznej narracji zostaje rozciągnięty na całą dwudziestowieczną historię Polski, stając się gwarantem jej pomyślnego rozwoju i silnej pozycji międzynarodowej. Do rozwidlenia ścieżek historii dochodzi zwykle na skutek odmiennego rozstrzygnięcia II wojny światowej bądź jej całkowitego usunięcia z dziejów. W powieści *I w następnym dniu* Macieja Lepianki polski zamachowiec zabija Hitlera w 1934 roku i do wojny nie dochodzi, w *Burzy* Macieja Parowskiego Polska triumfuje w kampanii wrześniowej i wychodzi z wojny jako główny zwycięzca, w scenariuszach symulowanych przez Marcina Wolskiego (powieści: *Alterland*, *Wallenrod* i *Mocarstwo*) o sukcesie Rzeczypospolitej decyduje albo udany zamach na Hitlera w Wilczym Szańcu, albo wydłużenie życia marszałka Piłsudskiego i polsko-niemiecki sojusz w 1939 roku. Ogólnie rzecz biorąc, wszystkie te scenariusze sprowadzają się do wytworzenia warunków, w których II RP mogłaby istnieć nieprzerwanie. Scenariusze historii alternatywnej stanowią swego rodzaju ekwiwalent eksperymentu naukowego, służą rozważaniom historiozoficznym i politologicznym: są sposobem na „wypróbowywanie” różnych niezrealizowanych koncepcji politycznych oraz symulowanie określonych warunków, systemów władzy itd. – stąd ich pokrewieństwo z utopią.

Historie alternatywne eksplorują i projektują przeszłość, a nie przyszłość, lecz wbrew pozorom nie wyklucza ich to z kręgu wyobrażeń utopijnych, a być może sytuuje bliżej źródeł utopii. Jak pisze John Gray:

W ciągu dziejów myśl o doskonałym społeczeństwie nieustannie nawiedzała ludzkość w wielu różnych kulturach. Przy czym owego społeczeństwa nie wyobrażano sobie jako ideału osiągalnego kiedyś w przyszłości, ale jako utra-

³¹ Tamże, s. 332.

cony raj. W starożytności Platon umiejscowił swą republikę w przedhistorycznym Złotym Wieku. Jeszcze dwa stulecia temu idealne społeczeństwa sytuowano w bezpowrotnie utraconej przeszłości albo w odległych miejscach nieistniejących na żadnych mapach³².

Byłyby więc historie alternatywne rodzajem utopii regresywnej³³, o wymiarze nostalgicznym i eskapistycznym („Utopizm był pierwotnie koncepcją wycofania się ze świata” – dodaje Gray).

Czasy Drugiej Rzeczypospolitej stanowią w powieściach obiekt nostalgii, co przejawia się w pieczołowitej rekonstrukcji kolorytu epoki, precyzyjnie i szczegółowo odmalowanej topografii międzywojennej Warszawy, a także podtrzymywaniu klimatu retro, nawet jeśli akcja utworu toczy się na przykład w latach dziewięćdziesiątych XX wieku. Autorzy eksponują elementy dawnej zabudowy stolicy (na przykład kawiarnia „Adria”, Pałac Brühla, Dolina Szwajcarska, Dom Mody Hersego), czyniąc je scenerią działań bohaterów. Warszawa jest niemal wyłączną przestrzenią miejską eksploatowaną w historiach alternatywnych. Autorzy wyzyskują jej historyczny potencjał i status miasta-mitu, zakodowany w świadomości zbiorowej i literaturze od czasów romantyzmu:

Nie było i nie ma w pejzażu warszawskim [...] dosłownie ani jednej rzeczy: budowli, ulic, placów, pomników, która byłaby pozbawiona dodatkowych konotacji. Nie było nigdy w tym pejzażu rzeczy emocjonalnie neutralnych, «moralnie obojętnych». Przeciwnie, był to zawsze krajobraz opanowany w całości, w najdrobniejszych swych szczegółach, przez sferę znaczeń niedosłownych, symbolicznych. Warstwa skojarzeń, treści naddanych i wtórnych przysłania obraz rzeczywisty³⁴.

Co więcej, idealizowana mocą nostalgii Warszawa jest często przestrzenią wyłączoną, autonomiczną, samowystarczalną, ma – niczym utopia – strukturę zamkniętą i totalną.

Stolica pozostaje mekką artystów i literatów. Do panteonu twórców przedwojennych dołączają postacie nowe bądź te, którym w rzeczywistości nie było dane przeżyć wojny, na przykład Krzysztof Ka-

³² J. Gray, wyd. cyt., s. 30–31.

³³ Tego pojęcia używam za Teresą Walas, zob. T. Walas, *Zmierzch paradygmatu – i co dalej?*, „Dekada Literacka” 2001, nr 5/6.

³⁴ J. Świech, *Pieśń niepodległa*, Warszawa 1982, s. 106.

mil Baczyński (postać pojawiająca się w historiach alternatywnych najczęściej). W alternatywnej rzeczywistości lat sześćdziesiątych w *Alterlandzie* na jednym afiszu widnieją gwiazdy starego i nowego porządku (Hemar i Dymśa, Ordonówna i Kwiatkowska), w „Zajeździe Artystycznym” gromadzi się towarzystwo złożone z Iwaszkiewicza, Lechonia, Tuwima, Słonimskiego, Gombrowicza, Miłosza i Baczyńskiego. Postacie literackiego parnasu pojawiają się również w *Mocarstwie*, w którym najmodniejszym warszawskim lokalem jest nadal „Mała Ziemiańska”. Najpełniejsza galeria nietuzinkowych postaci pojawia się w *Burzy*, opisującej środowisko literacko-artystyczne triumfującej Warszawy lat czterdziestych (Skamandryci, Gombrowicz, Witkacy, Schulz, Irzykowski, Baczyński i wielu innych).

Wymiar nostalgiczny zostaje jednak uzupełniony wątkami modernizacyjnymi. Warszawa lat sześćdziesiątych w *Alterlandzie* Wolskiego czy lat dziewięćdziesiątych w utworze Lepianki jest nowoczesną metropolią, z kilkoma liniami metra, mnóstwem szklanych drapaczy chmur i ogromnych kompleksów handlowych:

Dla Barbary, urodzonej warszawianki, to było naturalne środowisko: centrum handlowe, jak rak rozrastające się i nieujarzmione jak rak, wymykający się spod kontroli najznakomitszych lekarzy. Ognisko nowotworu mieściło się zaraz na początku Marszałkowskiej, nieopanowany rozrost ulegał zahamowaniu w okolicach placu Bankowego³⁵.

Szedł teraz najśłynniejszymi w Europie uliczkami, wzdłuż wielkich szyb wystawowych najznakomitszych krawców, szewców, kuśnierzy i kaletników. Misternie podświetlone obrazy i rzeźby zdradzały smak i gust wybrednej klienteli – zabezpieczone pancernym szkłem i alarmami salony galerii krzyczały o wspaniałości czasów, w których przyszło żyć³⁶.

Bohater *Alterlandu*, który na skutek zakrzywienia czasoprzestrzennego trafia do alternatywnej rzeczywistości, jest oszołomiony i zachwycony realiami Drugiej Rzeczypospolitej:

Obok wysokościowców Muranowa i zachowanej w większości secesyjnej zabudowy z przełomu wieków w Śródmieściu, szczególnie przykuwały jego wzrok śmiałe rozwiązania komunikacyjne. Podziwiał ośmiopasmową auto-

³⁵ M. Lepianka, wyd. cyt., s. 40.

³⁶ Tamże, s. 66.

stradę, biegnącą dawną ulicą Marchlewskiego – dziś generała Sosnowskiego – i wielopiętrowy węzeł z nową trasą W-Z (aktualnie Solidarności Międzynarodowej), która zniknęła w tunelu już na wysokości gmachu Sądów na Lesznie, by wynurzyć się dopiero nad Wisłą i połączyć z zachowanym wiaduktem Pauzera, spływającym Nowym Zjazdem z placu Zamkowego. Doliczył się co najmniej czterech nowych mostów, a na horyzoncie zauważył krąg miejskiej obwodnicy. Momentami czuł się, jakby frunął nad miastem, będącym syntezą nowoczesności i międzywojnia, bez najmniejszych śladów PRL... Miłe to było wrażenie!³⁷

W każdej z powieści konsekwentnie pojawia się motyw „feerii barw”, która hipnotyzuje bohaterów. Chodzi oczywiście o reklamy, bilbordy i neony obecne w przestrzeni miejskiej, symbolizujące kapitalizm i konsumpcyjny raj, skontrastowane z równie symboliczną szarością Polski Ludowej:

Energicznym szarpnięciem rozsunał story. Przez moment łudził się, że zobaczy szare, smutne miasto o zmierzchu, z rzadka tylko oświetlone latarniami ulicznymi. Nic z tego. Poraziła go feeria świetlna. Orgia neonów, pulsujące reklamy. Świetliste strumienie aut w kanionach ulic. Olbrzymia butelka coca-coli na dachu wieżowca „Lithuanii” i animowany Lewiatan na gmachu Towarzystwa Przemysłu i Handlu³⁸.

W historii alternatywnej, tak jak w klasycznej utopii, niezwykle istotne jest porównywanie świata idealnego i rzeczywistego, „ćwiczenie wyobraźni społecznej”, jak określiliby to Baczko. Darko Suvin, definiując gatunek historii alternatywnej, stwierdza:

Historia alternatywna może być identyfikowana jak ta forma science fiction, w której alternatywne umiejscowienie (w czasie, przestrzeni), dzielące materialne i przyczynowe prawdopodobieństwo ze światem pisarza, jest użyte, aby wyrazić różne możliwe rozwiązania społecznych problemów, problemów będących wystarczająco ważnymi, by wymagały alteracji w ogólnej historii opowiadanego świata³⁹.

Fredric Jameson, który analizuje strategię budowania utopii na przykładzie znanych powieści *science fiction*, zwraca uwagę, że są one zakorzenione w rzeczywistości i stanowią pewien heterogeniczny

³⁷ M. Wolski, *Alterland*, wyd. cyt., s. 228.

³⁸ Tamże, s. 300.

³⁹ D. Suvin, wyd. cyt., s. 149.

konstrukt, „chimerę” złożoną z istniejących już przedstawień⁴⁰. W historiach alternatywnych w jeszcze większym stopniu mamy do czynienia z wyzyskaniem relacji między światem rzeczywistym a wyobrażonym. Historia alternatywna niczym negatyw historii autentycznej oświetla jej wątki, podobnie jak utopia stosuje figurę odwrócenia. W przypadku analizowanego przeze mnie motywu jest to tym bardziej widoczne, że rewersem wspaniałej Drugiej Rzeczypospolitej są czasy PRL. Polskie historie alternatywne skoncentrowane wokół II wojny światowej i historii najnowszej mają silną wymowę antykomunistyczną. Pamięć nazizmu i Holokaustu wyraźnie ustępuje tu wspomnieniu o radzieckiej agresji, a podstawowym elementem powieściowego „naprawiania” historii jest usunięcie z dziejów epizodu Polski Ludowej. Stąd ewokacja międzywojnia skupia się na tych elementach rzeczywistości, które na zasadzie odwrócenia odpowiadają analogicznym motywom pamięci o PRL. Wizja wspaniałej, przedwojennej zabudowy warszawskiego Śródmieścia budzi kontrastowe skojarzenie z dominującym w miejskim pejzażu Pałacem Kultury, rozwój gospodarczy kapitalistycznej II RP ze stagnacją i epoką „braków” Polski Ludowej, dominacja środowisk inteligenckich ze złamanymi karierami i losami w PRL, panteon modernistycznych twórców ze sztuką pod dyktando socrealizmu itd.

Podczas gdy utopia używa do prezentacji swojego świata formuły imaginacyjnej podróży, historie alternatywne posługują się wynalazkiem podróży w czasie lub motywem światów równoległych i możliwością przenikania bohaterów między wymiarami (koncept „zerwania czasoprzestrzennego” umożliwia uczynienie obserwatorem bohatera z zewnątrz, ze świata niedoskonałego⁴¹). Ontologia świata alternatywnego motywowana jest naukowymi lub quasi-naukowymi teoriami: teorią względności Alberta Einsteina, teorią wieloświata Hugh Everetta, czy koncepcją wielości rzeczywistości Leona Chwistka, które pojawiają się w utworach w formie metadyskursu. Alternatywna rzeczywistość i zasady nią rządzące nie wymagają zwykle eksplicytnego opisu, ale raczej ukazywane są pośrednio, głównie poprzez topografię. Przedstawione obiekty zabudowy i przestrzeni miejskiej Warszawy dostarczają informacji na temat tego, co mogło się wydarzyć lub też co się nie wydarzyło w tej wersji dziejów. Stąd ważnym elementem

⁴⁰ F. Jameson, wyd. cyt., s. 29.

⁴¹ B. Baczek, wyd. cyt., s. 105.

fabuły są liczne przechadzki bohaterów po mieście, stanowiące rodzaj ekspozycji, wprowadzenia do świata przedstawionego utopii. Historie alternatywne, podobnie jak *science fiction* i utopia, są w dużej mierze „gatunkiem przestrzennym”.

Ważnym wyróżnikiem doskonałej rzeczywistości jest emanująca z miejskiego pejzażu polskość. Próżno szukać tu zagranicznych marek aut, firm, sklepów, gdyż wszystko, co najlepsze, jest pochodzenia rodzimego. Pomyślność kraju wynika z wykorzystania potencjału narodowego. Wielokrotnie podkreślona zostaje wyjątkowość polskiego narodu. Autorzy nawiązują tym samym do nowożytnego mitu narodowego, koncentrującego się wokół wyobrażeń Państwa-Narodu: „Jest to kraj *inny*, jednocześnie rzeczywisty i przetworzony przez wyobraźnię, kraj, w którym żyje społeczeństwo różne od wszystkich pozostałych”⁴².

Wspaniałe realia II RP ukazane zostają jako konsekwencja systemu podtrzymującego dawne hierarchie i wartości. Nadal obowiązują tytuły szlacheckie, najważniejsze funkcje w państwie i najbardziej prestiżowe zawody wykonują przedstawiciele inteligenckiej elity. Działalność naukowców i wykwalifikowanej kadry specjalistów różnych dziedzin przyczynia się do dynamicznego rozwoju cywilizacyjnego. Państwem rządzą prawdziwi mężowie stanu, rekrutujący się spośród dawnych bohaterów. W *Mocarstwie* urząd prezydenta sprawuje między innymi generał Maczek, czy Tadeusz Zawadzki, w *Alterlandzie* premierem zostaje Władysław Anders. Mimo wielu lat pokoju wciąż żywy jest duch patriotyzmu i gotowość do poświęceń dla ojczyzny. Nad bezpieczeństwem państwa dyskretnie czuwa słynna „dwójka” – wywiad wojskowy Rzeczypospolitej. W *Mocarstwie* warunkiem budowania silnego państwa i utrzymania pozycji hegemonu jest sojusz sanacji z endecją, zaprojektowany niegdyś przez Piłsudskiego, rządy dyktatorskie w okresach niepokojów i zagrożeń zewnętrznych, a następnie uchwalenie konstytucji wprowadzającej silną władzę wykonawczą. Pomyślność kraju jest więc konsekwencją realizowania testamentu Piłsudskiego⁴³. Postać Marszałka funkcjonuje tu jako Utopus, założyciel i fundator doskonałego świata II RP, co koresponduje zresztą z rzeczywistym utrwalaniem legendy Piłsudskiego, na przy-

⁴² Tamże, s. 129.

⁴³ Oczywiście należy tu dopowiedzieć, że postać Józefa Piłsudskiego, wywodzącego się z tradycji socjalistycznej, została w pewnym sensie zawłaszczona przez prawicę i funkcjonuje dziś jako jeden z jej mitów.

kład poprzez nazywanie go w oficjalnych dokumentach „Wskrzesicielem Niepodległości Ojczyzny” i „Wychowawcą Narodu”⁴⁴.

Doskonała kondycja państwa jest wynikiem ciągłości dziejowej, utrzymaniem prawidłowego kursu historii rozpoczętego po 1918 roku, który w rzeczywistości został zaburzony przez epizod komunistyczny (w alternatywnej Polsce nie ma miejsca dla komunistów, wszyscy przebywają w Berezie Kartuskiej). Jak pisze Jameson, warunkiem stworzenia utopii jest usunięcie ze świata określonego zła czy nieprawidłowości⁴⁵. W polskich historiach alternatywnych owym złem jest komunizm. II wojna światowa jest w tej optyce przede wszystkim wydarzeniem markującym kres przedwojennych realiów. Nie tylko hitlerowska agresja i okupacja jest narodową tragedią, ale przede wszystkim rozstrzygnięcie wojny – znalezienie się Polski w radzieckiej strefie wpływu na kilka dekad. To właśnie następstwa powojennego podziału świata i sytuacja Polski pod komunistycznym jarzmem jest właściwym obiektem alteracji historii. Antykomunistyczna wymowa współgra zaś z ożywianiem mitu Drugiej Rzeczypospolitej.

Ponieważ wizja idealnego świata dostarcza pretekstu do komentowania aktualnej rzeczywistości, utopie mogą wzbogacać się o wymiar satyryczny. Podobnie jest w historiach alternatywnych, w których figura odwrócenia działa w sposób ostentacyjnie aluzyjny. Pewne motywy w sposób jednoznaczny odwołują się do niedostatków naszej rzeczywistości, na przykład w powieści Lepianki polska reprezentacja piłkarska wygrywa Mistrzostwa Świata, kraj spowija sieć nowoczesnych autostrad, a jeden z bohaterów wypowiada kwestię: „Panie, polska kolej, policja i poczta to potęga, dzieci w Afryce wiedzą, że nie ma nic doskonalszego na świecie”⁴⁶.

Wspólne dla konstrukcji światów utopii i historii alternatywnej są redukcjonizm i myślenie życzeniowe. Wizja II RP w prezentowanych powieściach bez wątpienia grzeszy wieloma uproszczeniami w sferze symulacji warunków politycznych, ekonomicznych i społecznych, a także w kwestii skoordynowania tych trzech aspektów funkcjonowania państwa. Dzieje się tak dlatego, że tworzywem owej wizji jest nie tyle sama materia historii, ile historyczne mity projekcyjne, zaś motywacja historii alternatywnej nie wynika wyłącznie z chęci eks-

⁴⁴ Zob. Z. Szczerek, *Rzeczpospolita Zwycięska. Alternatywna Historia Polski*, Kraków 2013.

⁴⁵ F. Jameson, wyd. cyt., s. 13.

⁴⁶ M. Lepianka, wyd. cyt., s. 142.

ploracji przeszłości, ale raczej z ewokacji tych jej składników, które dobrze służą potrzebom kompensacyjnym i pozytywnej samoidentyfikacji.

W wersji historii prezentowanej w powieściach Polska zachowuje swoje terytorium w granicach przedwojennych (jest to kreacja „fantomowego terytorium” na bazie współczesnych fantazmatów dotyczących przestrzeni, głównie mitu Kresów oraz mitu Międzymorza) oraz wyrasta na europejskie mocarstwo, z którym pozostałe kraje muszą się liczyć. Dzieje się tak na skutek osłabienia dwóch największych wrogów – Niemiec i Rosji. Państwa te przeżywają rozpad i kryzys, zostają upokorzone, niejako ukarane za swoje wielowiekowe przewinienia względem Polski. Ta zaś staje się strażnikiem europejskiego ładu, centrum politycznym, gospodarczym i kulturalnym, a także depozytariuszem wartości i standardów moralnych. Często dominuje również nad państwami Zachodu.

Wymowa historii alternatywnych jest zatem następująca: doskonały świat to taki, w którym Rzeczpospolita rozdaje karty i dyktuje warunki, wypełniając wreszcie swoje dziejowe posłannictwo. To taka wersja Polski, która znajduje legitymizację w porządku symbolicznym, wciela w życie mity, funkcjonuje w sferze narodowego imaginarium. To Polska zanurzona w utopii.

Bronisław Baczko pisze:

W niektórych epokach utopie stanowią zjawisko marginalne i odosobnione. W innych twórczość utopijna się nasila. Kiedy liczba tekstów utopijnych rośnie, powstaje szczególnie związek między utopiami a strukturami mentalnymi i kluczowymi ideami danego okresu. Utopie łączą wówczas liczne i złożone stosunki z koncepcjami filozoficznymi, literaturą, ruchami społecznymi, prądami ideologicznymi, symboliką zbiorową i wyobraźnią zbiorową. Granice utopii stają się coraz bardziej ruchome, ponieważ sama ona podlega społecznej i kulturalnej dynamice⁴⁷.

W obliczu pewnego przesilenia myśli utopijnej po 1989 roku oraz migracji utopii na prawicę, o czym pisze Gray, być może należałoby widzieć w historiach alternatywnych utopie swoich czasów, które wyczerpawszy potencjał przekształcania świata i budowania lepszego jutra, zwracają się ku przeszłości, szukając w niej, na zasadzie nostalgicznej retrospekcji, paradygmatu świata doskonałego.

⁴⁷ B. Baczko, wyd. cyt., s. 91.

THE PAST IDEOLOGICALLY DESIGNED – ALTERNATE HISTORIES
IN THE SERVICE OF RIGHT-WING UTOPIA

ABSTRACT

The article is an attempt to put novels of the alternate history genre in the wide frame of utopian thought. The key to the interpretation of alternate histories is the identification of strategies revealing affinity with science fiction and utopia: ontological and epistemological concepts, structural similarities, political and historiosophical conceptions. The psychology of fabricating utopia, focused on collective desires is similar to psychology of creating alternate histories, which reveals mechanisms of collective memory. On the example of few works it is shown how an utopian impulse harmonizes with other forms of social imagination (like: national myths, historical myths, ideology, collective memory).

KEY WORDS

alternate history, utopia, myth, collective memory, ideology

BIBLIOGRAFIA

1. Adamczyk A., „Epoka geniuszu Komendanta”. *Miejsce argumentacji historycznej w próbach kreowania politycznej rzeczywistości w myśli obozu piłsudczykowski po 1939 roku*, [w:] *Mity historyczno-polityczne, wyobrażenia zbiorowe, polityka historyczna*, red. E. Ponczek i A. Sepkowski, Toruń 2010.
2. Baczek B., *Wyobrażenia społeczne. Szkice o nadziei i pamięci zbiorowej*, Warszawa 1994.
3. Czapliński P., *Szczątki utopii. Późna nowoczesność i wymyślanie przyszłości*, [w:] *Nowe dwudziestolecie (1989–2009). Rozpoznania, hierarchie, perspektywy*, red. H. Gosk, Warszawa 2010.
4. Dukaj J., *Wyobrażenia po prawej stronie*, [online] <http://ksiazki.wp.pl/page,4,tytul,Wyobraznia-po-prawej-stronie-czesc-pierwsza,wid,11169,felieton.html> [dostęp: 25.11.2013].
5. Ferguson N., *Virtual History: Towards a 'chaotic' theory of the past*, [w:] *Virtual History*, ed. N. Ferguson, London 2011.
6. Gray J., *Czarna msza. Apokaliptyczna religia i śmierć utopii*, Kraków 2009.
7. Hellekson K., *The Alternate History: Refiguring Historical Time*, Kent 2001.
8. Jameson F., *Archeologie przyszłości. Pragnienie zwane utopią i inne fantazje naukowe*, tłum. M. Płaza, M. Frankiewicz, A. Miszk, Kraków 2011.
9. Janion M., *Czy będziesz wiedział, co przeżyłeś*, Warszawa 1996.
10. Lepianka M., *I w następnym dniu*, Warszawa 1996.
11. Nora P., *Miedzy pamięcią i historią: Les lieux de Memoire*, „Tytuł roboczy: Archiwum” 2009, nr 2.

12. Parowski M., *Burza. Ucieczka z Warszawy 40'*, Warszawa 2010.
13. Paruch W., *Mit Rzeczypospolitej w piłsudczykowskiej myśli politycznej. Między wiedzą historyczną a wizją polityczną*, [w:] *Mity historyczno-polityczne, wyobrażenia zbiorowe, polityka historyczna*, red. E. Ponczek i A. Sepkowski, Toruń 2010.
14. *Polsko-niemieckie miejsca pamięci*, tom 3: *Paralele*, red. R. Traba, H. Henning Hahn, Warszawa 2012.
15. Renouvier Ch., *Uchronie (l'utopie dans l'histoire): Esquisse historique apocryphe du developpement de la civilisation europeene tel qu'il n'a pas ete, tel qu'il aurait pu etre*, Paris 1876.
16. Rosenfeld G., *The World Hitler Never Made. Alternate History and The Memory of Nazism*, New York 2011.
17. Stableford B., *Alternate Worlds*, [w:] *Encyclopedia of Science Fiction*, ed. J. Clute and P. Nicholls, New York 1993.
18. Suvin D., *Victorian Science Fiction: The Rise of the Alternative History Sub-Genre*, "Science Fiction Studies" 1983, Vol. 10.
19. Szczerek Z., *Rzeczpospolita Zwycięska. Alternatywna Historia Polski*, Kraków 2013.
20. Święch J., *Pieśń niepodległa: model poezji konspiracyjnej 1939–1945*, Warszawa 1982.
21. Walas T., *Zmierzch paradygmatu – i co dalej?*, „Dekada Literacka” 2001, nr 5/6.
22. Winthrop-Young G., *Fallacies and Thresholds: Notes on the Early Evolution of Alternate History*, "Historical Social Research" 2009, Vol. 34, No. 2, s. 99–117.
23. Wolski M., *Alterland*, Warszawa 2005.
24. Wolski M., *Mocarstwo*, Poznań 2012.
25. Wolski M., *Wallenrod*, Poznań 2012.

Magdalena Górecka – e-mail: magda_goreck@wp.pl

JAN MIKLAS-FRANKOWSKI

(UNIwersytet Gdański)

GÓRY PARNASU CZESŁAWA MIŁOSZA JAKO PRÓBA GNOSTYCKIEJ DYSTOPII

STRESZCZENIE

Wątki gnostyckie są obecne w twórczości Czesława Miłosza od wczesnych katastroficznych *Trzech zim* (1935), aż po ostatnią summę – *Traktat teologiczny* (2002). Na tym tle szczególnie interesująca wydaje się porzucona i niedokończona, wydana dopiero w 2012 roku, powieść science fiction *Góry Parnasu*. W artykule staram się pokazać, że źródłem dystopijnej kreacji powieści jest przede wszystkim myśl gnostycka. Z diagnozami gnostyckimi związane jest wielokrotnie przywoływane w niedokończonej powieści poczucie wielowymiarowego wyobcowania i osamotnienia człowieka, ból i cierpienie, jakiego zaznaje w obcym świecie, w którego strukturę wpisane jest zło i okrucieństwo. Z jednej strony *Góry Parnasu* są przerażającą antymodernistyczną wizją o znamionach ostrzeżenia i przestrogi, z drugiej to skrajnie pesymistyczny, futurystyczny obraz rozpoznania „kamiennego porządku świata”.

SŁOWA KLUCZOWE

Czesław Miłosz, Góry Parnasu, dystopia, gnoza, gnostycyzm, science fiction

INFORMACJE O AUTORZE

Jan Miklas-Frankowski
Instytut Filozofii, Socjologii i Dziennikarstwa
Uniwersytet Gdański
e-mail: jan.miklas-frankowski@ug.edu.pl

Jednym z prymarnych rozpoznań w twórczości Czesława Miłosza jest doświadczenie okrucieństwa wszechświata i brak akceptacji zła wpisanego w jego strukturę. Rozpoznanie infernalnego charakteru świata, poczynione już w dzieciństwie („Sześćioletni, czułem grozę w kamiennym porządku świata”¹), wzmocnione później przez koncepcje darwinistyczne i lekturę zapisanych *petitem* w gimnazjalnym podręczniku historii Kościoła Romana Archutowskiego ustępów o dualistycznych herezjach², miało zasadniczy wpływ zarówno na światopogląd poety, jak i na jego twórczość. Stąd dominujące, szczególnie w jego wczesnej twórczości, nurty katastroficzne i eschatologiczne, przełamywane z czasem wizjami przyszłej apokatastazy – „czasu odnowienia wszystkich rzeczy”. Także wątki gnostyckie są obecne we wszystkich okresach twórczości Miłosza, od wczesnych katastroficznych *Trzech zim* (1935)³, aż po ostatnią sumę składającą się na *Traktat teologiczny* (2002)⁴. Na tym tle szczególnie interesująca wydaje się porzucona i niedokończona powieść science fiction *Góry Parnasu*, wydana w 2012 roku przez „Krytykę Polityczną”⁵.

Wedle Agnieszki Kosińskiej Miłosz pisał *Góry Parnasu* w latach 1970–1971, choć prawdopodobnie zaczął pracować nad powieścią już w 1967 roku, a niektóre fragmenty mogły powstać nawet dwa lata wcześniej⁶. W korespondencji z tych lat wspomina o pisaniu „powieści science fiction” i „powieści trochę autobiograficznej”⁷. W 1972 roku wysłał przepisane na maszynie fragmenty, opatrzone krótkim wstępem, w którym uzasadnia, dlaczego powieść „nie będzie napisana”⁸, Jerzemu Giedroyciowi, który w liście z 24 maja 1972 roku pisze: „*Góry Parnasu*, mówiąc szczerze, zupełnie mi się nie podobają. To robi wrażenie nie bardzo udanej próby powieściowej, którą rzeczywi-

¹ Cz. Miłosz, *Na próżno*, [w:] tegoż, *Wiersze*, t. 5, Kraków 2009, s. 224.

² Tenże, *Rodzinna Europa*, Kraków 2001, s. 91.

³ Zob. Z. Kaźmierczyk, *Dzieło demiurga. Zapis gnostyckiego doświadczenia we wczesnych wierszach Czesława Miłosza*, Gdańsk 2011.

⁴ Zob. J. Miklas-Frankowski, *Sześćioletni czułem grozę w kamiennym porządku świata. Filozoficzno-teologiczne konteksty „Traktatu teologicznego” Czesława Miłosza*, „Ruch Literacki” 2008, z. 4–5, s. 485–499, przedr. w: *Poznanie Miłosza 3*, red. A. Fiut, Kraków 2011.

⁵ Cz. Miłosz, *Góry Parnasu. Science fiction*, Warszawa 2012.

⁶ A. Kosińska, *Prorok Nowego Świata*, [w:] Cz. Miłosz, *Góry Parnasu...*, wyd. cyt., s. 108.

⁷ Tamże, s. 108.

⁸ Cz. Miłosz, *Góry Parnasu...*, wyd. cyt., s. 21.

ście zabawnie wprowadzasz jako nowy *genre*”⁹. Prawdopodobnie ten właśnie, odrzucony przez Giedroycia maszynopis, zatytułowany *Góry Parnasu. Science fiction*, złożony w Archiwum Beinecke, stał się podstawą przygotowanej przez Agnieszkę Kosińską i Wydawnictwo Krytyki Politycznej edycji. Agnieszka Kosińska – sekretarz Czesława Miłosza – pisze, że podała go do druku „idąc właściwie za intencją autora”¹⁰, a Sławomir Sierakowski twierdzi wręcz, że „jest to powieść bardziej niewydana niż niedokończona”¹¹. W rzeczywistości Miłosz z ponadstronicowego rękopisu wybrał pięć fragmentów, nadał im tytuły i opatrzył wstępem, stwarzając tym samym wrażenie całości. W efekcie powstała fragmentaryczna i wielogłosowa, hybrydyczna całość. Poza *Opisaniem Parnasu*, które niemal w całości wypełnia charakterystyka topografii i przyrody Gór Parnasu, pozostałe cztery „rozdziały” opisują doświadczenia związane z próbami poszukiwania własnej drogi i losy czterech społecznych *outsiderów* przyszłego świata. Fragment drugi pt. *Przygody Karela* opisuje dylematy bezskutecznie poszukującego sensu życia Karela. Najkrótsza, trzecia część traktuje głównie, zgodnie z nadanym tytułem, o *sposobach rządzenia*; o kolejnym bohaterze – Efraimie, dowiadujemy się z niej tylko tyle, że przebywał, za potencjalnie szkodliwie społeczne poglądy, na siedmioletnim zesłaniu i czytał pisma kardynała Petra Vallerigi¹². Testament rzeczonoż kardynała wypełnia fragment czwarty powieści (*Testament kardynała*). Wreszcie fragment piąty, ostatni, to *Opowieść Astronauty* Lino Martinezy, członka elitarnego Związku Astronautów, który porzucił kastową władzę i przywilej długowieczności na rzecz kruchości „wspólnej doli dzieci Adama”¹³.

Forma *Gór Parnasu* implikuje oczywiste problemy interpretacyjne. Mamy bowiem do czynienia z pięcioma niezbyt spójnymi, luźno ze sobą powiązanymi fragmentami, których jedynymi elementami spajającymi są ledwie zarysowane ramy przyszłego świata przedstawionego i autorskie zapewnienia, że stanowią one część większej, niezrealizowanej całości.

⁹ A. Kosińska, wyd. cyt., s. 109.

¹⁰ Tamże, s. 110.

¹¹ S. Sierakowski, *Przegrać dla ludzi*, [w:] Cz. Miłosz, *Góry Parnasu...*, wyd. cyt., s. 132.

¹² Więcej o Efraimie dowiadujemy się z dołączonej przez edytkę *Liturgii Efraima*, pierwotnie wydrukowanej w „Kulturze” (1968, nr 8-9).

¹³ Cz. Miłosz, *Góry Parnasu...*, wyd. cyt., s. 81.

Niemniej jednak, mimo że *Góry Parnasu* to tekst zarzucony, niepełny, fragmentaryczny i niedokończony, jest on pozycją wyjątkową w dorobku Miłosza i z pewnością wartą uwagi nie tylko dlatego, że jako powieść *science fiction* stanowi próbę w jego twórczości niemal egzotyczną czy z powodu tego, że w losach każdej z głównych postaci niedokończonej powieści możemy znaleźć elementy autobiograficzne, i to niekoniecznie te eksponowane w innych tekstach autora *Doliny Issy*, ale także dlatego, że fragmenty projektowanej przez niego dystopii mają silne korzenie gnostyczne.

Nie wdając się w tym miejscu w obszerne rozważania dotyczące gnozy i dualizmu, przyjmijmy, że *gnoza* oznacza wiedzę dotyczącą „boskich tajemnic zastrzeżoną dla wybranych”¹⁴. W gnostycyzmie „jej posiadanie oznacza stan zbawienia, jej brak – odrzucenie”¹⁵. Świadomość gnostycką¹⁶ określają trzy podstawowe zasady: „przekonanie o transcendencji dobrego Boga jako principium dla wszystkiego, pogarda dla świata materialnego oraz pogląd o niezniszczalności najgłębszej jaźni człowieka”¹⁷. Bardzo istotne dla większości systemów gnostyckich jest przekonanie o tym, że świat widzialny powstał w wyniku Upadku, który nastąpił w łonie Pleromy z powodu zbytnej docieklivości czy też zbytnej pożądania jednego z eonów¹⁸. Kurt Rudolph za konstytutywną cechę mitu gnostyckiego uznał: „ideę zstępującej ewolucji pierwiastka boskiego, którego najniższy skraj [...] musiał [...] ulec jakiemuś kryzysowi i [...] zrodzić ten świat”¹⁹. Możliwe wersje gnostyckiej kosmogonii przywoływał Miłosz w jednym z wierszy *Traktatu teologicznego (Czytaliśmy w katechizmie)*.

¹⁴ K. Rudolph, *Gnoza*, tłum. G. Sowiński, Kraków 1995, s. 57.

¹⁵ W. Myszor, *Na Tropach tajemnej wiedzy*, [w:] G. Quispel, *Gnoza*, tłum. B. Kita, Warszawa 1988, s. 29–30.

¹⁶ Kongres religioznawczy w Messynie w 1966 roku próbował wprowadzić rozróżnienia terminologiczne między gnozą i gnostycyzmem. Zob. tamże, s. 32 („za gnozą uznaje się wiedzę o boskich tajemnicach zastrzeżoną dla wybranych. Przez gnostycyzm natomiast rozumie się grupę systemów II w. po Chrystusie, nauczających o istnieniu w człowieku iskry Bożej pochodzącej ze świata Bożego, która spadłszy na świat, zostaje poddana przeznaczeniu, a wezwana z góry zostaje – dzięki temu, że jest istotnym odpowiednikiem tego, co boskie – rozbudzona i ostatecznie zintegrowana”).

¹⁷ Tamże.

¹⁸ S. Runciman, *Średniowieczny manicheizm*, tłum. J. Prokopiuk, B. Zborski, Gdańsk 1996, s. 14.

¹⁹ K. Rudolph, wyd. cyt., s. 57.

Czytaliśmy w katechizmie o buncie aniołów –
co zakładałoby jakąś działalność w przed-świecie,
zanim kosmos widzialny został stworzony:
tak tylko umiemy myśleć, posługując się kategoriami „przed” i „po”.
Nawet gdyby w przed-świecie istniały całe zastępy
niewidzialnych aniołów, tylko jeden z nich,
manifestując swoją wolną wolę, zbuntował się
i stał się hetmanem rebelii.

Nie wiadomo dokładnie, czy był to pierwszy i najdoskonalszy
z bytów powołanych do istnienia,
czy też ciemna strona samego Bóstwa
zwana przez Jakuba Böhme Gniewem Bożym.

Tak czy inaczej, anioł wielkiej piękności i siły zwrócił się przeciwko
niepojętej Jedności, ponieważ powiedział „Ja”,
co oznaczało odłączenie²⁰.

Traktat teologiczny – *summa* metafizyczna Czesława Miłosza – to
zresztą jeden z tekstów, obok *Ziemi Ulro*, który najbardziej korespon-
duje z wątkami gnostyckimi *Gór Parnasu*. To właśnie w *Traktacie*
i w wydanych fragmentach *Gór Parnasu* najpełniej wyrażone zostało
Miłoszowe rozpoznanie infernalnego charakteru świata, „odraza do
nieosobowego, wpisanego w strukturę kosmosu okrucieństwa”²¹.

Moim zdaniem *Gór Parnasu* nie sposób również omawiać bez re-
fleksji i diagnoz dotyczących zachodniej cywilizacji poczynionych
przez Miłosza w cytowanych wyżej *Widzeniach nad Zatoką San Fran-
cisco* i w *Ziemi Ulro*. Zasadniczo tekst *Gór Parnasu* powstał właśnie
między datami wydania obu książek. Szczególnie druga z nich, opu-
blikowana w 1977 roku *Ziemia Ulro*, wydaje się istotnym kontekstem
interpretacyjnym niedokończonej powieści Miłosza. Pewne analogie,
powinowactwa czy też pewien podobny fundament ideowy obu tek-
stów powiązany z poczynioną przez Miłosza diagnozą postępującego
kryzysu cywilizacji europejskiej jest moim zdaniem na tyle istotny, że
pozwolę sobie przytoczyć główną koncepcyjną dominantę *Ziemi Ulro*.

Jedną z przewodnich myśli *Ziemi Ulro*, czyli miejsca „duchowych
cierpień, jakie znosi i musi znosić człowiek okaleczony”²², jest prze-
konanie o głębokim kryzysie cywilizacyjnym, wynikającym z oddzie-

²⁰ Cz. Miłosz, *Czytaliśmy w katechizmie*, [w:] *Wiersze*, t. 5, wyd. cyt., s. 229.

²¹ Tenże, *Widzenia nad zatoką San Francisco*, Kraków 2000, s. 30.

²² Tenże, *Ziemia Ulro*, Kraków 2000, s. 57.

lenia nauki od wiary i wyobraźni, postępującym gwałtownie od końca XVIII wieku. Wielkie nowożytnie odkrycia naukowe okaleczyły wyobraźnię człowieka. Kopernik odebrał Ziemi centralne miejsce we wszechświecie, Newton zaś uczynił człowieka zagubionym, poddanym przestrzeni i czasowi, umieszczając go w nieskończonym, absolutnym wymiarze. Odkrycia te rewolucyjnie przeobraziły wyobrażenia człowieka o własnym miejscu we wszechświecie. Zdobywcze nowożytnej nauki odebrały człowiekowi jego uprzywilejowaną pozycję, religię zastąpił kult nauki, uzasadniony w dobie triumfu cywilizacji technicznej, a usankcjonowana bezwzględna dominacja Rozumu nad Wyobraźnią spowodowała dodatkowe spustoszenia przestrzeni wewnętrznej człowieka. W efekcie ukształtował się „umysł wydziedziczony” w sensie ontologicznym, wewnętrznie rozdarty, równocześnie przekonany, że człowiek jest niczym w ogromie wrogiego uniwersum i, ponieważ dotkliwie rani to ludzką dumę, przypisujący człowiekowi najwyższe znaczenie²³. Konsekwencje powszechnych przemian światopoglądowych są znaczące. Diagnoza XX wieku przedstawiona w *Ziemii Ulro* wskazuje na jego kryzysowy, schyłkowy charakter. Cywilizacja i społeczeństwo zostały pozbawione życiodajnego, „ontologicznego gruntu” i trwają tylko dzięki zjawisku nazwanemu przez Miłosza prawem opóźnienia.

[...] kto przebywa w brzuchu wieloryba, niekoniecznie wie, jak wieloryb wygląda, czyli naszą epokę lepiej opisałiby ludzie epoki innej. Tym niemniej wydaje mi się, że ogarniam mój wiek jako całość poddaną pewnej logice. Niestety, jest to logika przyspieszonego rozpadu, zdumiewająca pod tym względem ciągłość, nie ma bodaj w dziejach analogii. Społeczeństwo i cywilizacja trwają, twierdząc, dzięki niesłychanie drobnym cząsteczkom cnoty rezydującym w poszczególnych indywiduach i dającym poważne wyniki wskutek zawilego procesu mnożenia każdego takiego ziarenka przez ziarenka inne [tak powstaje np. etyka dobrze wykonanej pracy]. Otóż w cywilizacji europejskiej te cząsteczki czy ziarna były hodowane na ontologicznym gruncie. Prawo opóźnienia, o którym wspomniałem, sprawia, że wpływ religii jest o wiele trwalszy niż jej żywotność w danym społeczeństwie, tj. ona to podtrzymuje obyczaje i instytucje przez czas dłuższy, mimo powszechnej czy niemal powszechnej laicyzacji²⁴.

²³ Tamże, s. 121.

²⁴ Tamże, s. 251–252.

Otóż *Góry Parnasu* stanowią w pewnym sensie próbę fabularyzowanego rozwinięcia diagnozy wyrażonej dyskursywnie najpierw w eseju *O skutkach nauk przyrodniczych*²⁵, a później – znacznie obszerniej – w *Ziemi Ulro*. Akcja *Gór Parnasu*, którą autor umieszcza pod „koniec dwudziestego pierwszego wieku”²⁶, toczy się właśnie w momencie ustawiania „prawa opóźnienia” i jego wpływu. „Cykl, w którym ludzkość straciła i nadzieję i poczucie ciągłości historycznej, właśnie dobiega końca”²⁷. Znajdujemy się w momencie cywilizacyjnego przesilenia, w którym zdecyduje się, czy świat ulegnie ostatecznemu rozpadowi i unicestwieniu, czy też nastąpi jego duchowe odrodzenie dzięki wspólnotom „w rodzaju, gminy, jednoty czy klasztoru”²⁸, samoczynnie zawiązującym się w różnych miejscach na ziemi. Futurystyczna fasada ma ukazać przyszły rozpad współczesnego nam świata, pozbawionego „ontologicznego gruntu” i trwającego tylko dzięki „prawu opóźnienia”. *Góry Parnasu* opisują zwieńczenie procesu, postępującego nieuchronnie od kilku wieków, końca znanego nam świata.

Ta właśnie przyszłościowa transpozycja, niemal wizyjne rozwinięcie pesymistycznej diagnozy dotyczącej teraźniejszości, jest, jak wiadomo, główną cechą dystopijnej kreacji. Jak wyjaśnia w książce *Stary wspaniały świat. O utopiach pozytywnych i negatywnych* Andrzej Juszczuk, dystopie są właśnie „pesymistyczną wizją przyszłości, ufundowaną na próbie przedstawienia negatywnych konsekwencji aktualnych zjawisk rzeczywistości”²⁹. Podczas gdy utopia zabierała nas w przyszłość, by pokazać teraźniejszość, dystopia wskazuje na mroczne aspekty aktualnej rzeczywistości, aby ostrzec przed ich konsekwencjami w przyszłości³⁰.

Przyszłościowy kostium *Gór Parnasu*, typowy dla konwencji *science fiction*, w rzeczy samej obrazuje diagnozę co najmniej tak starą jak doktryny Tertuliana, Walentyna czy Maniego, które prawdopodobnie stanowią wzór i swego rodzaju źródło myślenia dystopijnego. Te gno-

²⁵ Tenże, *O skutkach nauk przyrodniczych*, [w:] tegoż, *Widzenia nad Zatoką San Francisco*, wyd. cyt., s. 27–31.

²⁶ Tenże, *Góry Parnasu...*, wyd. cyt., s. 23.

²⁷ Tamże.

²⁸ Tamże.

²⁹ A. Juszczuk, *Stary wspaniały świat. O utopiach pozytywnych i negatywnych*, Kraków 2014, s. 91.

³⁰ Tamże.

styckie, czy jak powiedziałby Miłosz – manichejskie, elementy postrzępionego świata powieści spróbuję poniżej przedstawić.

Już w zakończeniu pierwszego wybranego przez Miłosza fragmentu, wprowadzającego w tematykę i przestrzeń *Gór Parnasu*, w kontraście do majestatycznych, górujących nad krajobrazem wierzchołków („kojącego widoku ośnieżonych szczytów”), pojawia się diagnoza ontologicznego osamotnienia i tęsknota za utraconym hierarchicznym ładem i bezpieczeństwem.

Kiedys, dawno, byli ojcowie, tak nad każdym pokoleniem górujący jak chłodny, spokojny wierzchołek Onwego nad żywiczną monotonią lasów. Na ich mądrości i wiedzy można było polegać, i nawet buntując się przeciwko nim, miało się poczucie bezpieczeństwa. Ale ojcowie odeszli i dzieci z kindergartenu zostały same. Oni, ci sprawujący władzę, na miano ojców nie zasługiwali, przeciwnie, odnoszono się do nich z taką samą mieszaną lęku i pogardy, jak do komputerów rozgrywających ze sobą semantyczne turnieje. Tylko że tęsknota do patriarchalnego majestatu nie znikła i niejeden spodziewał się, czy nawet wierzył, że jego myśl, samotna, odpowiada potrzebie serca, innych samotnych. Jeżeli ojcowie odeszli, dzieci nie mogły zapewne zrobić nic innego, niż starać się zostać własnymi ojcami³¹.

Nieobecność, brak wielowymiarowej figury ojca, która dodatkowo została wynaturzona przez nieludzką, matematyczną władzę kastowego Związku Astronautów, sprawia, że świat Gór Parnasu to świat bez autorytetów, hierarchii i porządku, a bez nadających sens punktów odniesienia nie ma zewnętrznego usankcjonowania etycznego, przestają więc obowiązywać uniwersalne nakazy i zakazy etyczne: „wszelkie nakazy i zakazy były mirażami rosnącymi i gasnącymi w ciągłym obcowaniu ludzi z ludźmi”³², a „po staroświeckich kodeksach uzależniających karę od winy pozostała sama tylko forma”³³.

Wielowymiarowe wyobcowanie, porzucenie i dezorientacja człowieka wśród ogromu wrogiego, obcego i opuszczonego wszechświata są jeszcze bardziej sugestywnie ukazane w rozpoczynającym kolejny fragment-rozdział niedokończonej powieści obrazie Ziemi jako błakającego się, dryfującego bez celu po bezkresnym kosmosie statku:

³¹ Cz, Miłosz, *Góry Parnasu...*, wyd. cyt., s. 31.

³² Tamże, s. 34.

³³ Tamże, s. 44.

Urodzić się na statku dążącym nie wiadomo skąd i nie wiadomo dokąd, wyraść, dowiadując się, że nie ma i nigdzie nie będzie żadnego portu. Ziemia płynęła czy wirowała, czy sunęła, jakkolwiek to nazwiemy, tak jak sztuczne ziemie uwiecznione w swoich orbitach, a jej pasażerowie zajmowali się tym, co język malowniczo choć lekkomyślnie określił jako zabijanie czasu [...]. Czas przerażał i obrażał, należało go zniszczyć i zastąpić intensywnością doznań każdej chwili, tak żeby wiele się mogło zdarzyć, zanim wskazówki zegara wskażą upływ minuty. Mieszkańcy ziemskiego państwa, jeżeli komunikowali się ze sobą, to tylko żeby pytać „co czujesz?”, ale ponieważ nie da się tego wyrazić w słowach, najczęściej milczeli [...].

Bogowie, którzy swoją niezniszczalną potęgą gwarantowali istnienie prawomocnego świata, znikli; mędrcy, których czcigodna dostojność pozwala się domyślać, że czas zawsze dokądś zmierza, tak jak u nich od kwitnienia do owocowania, nie znaleźli następców. Gdyż umalowani, coraz to naprawiani w klinikach starcy, o zmarszczkach i obrzękach, przypominających, że ruch wskazówek zegara jest niezwykły, uparcie zachwalali swoją niedojrzałość, czyli przywiedłą obietnicę³⁴.

Dwa początkowe akapity *Przygód Karela* stanowią najpełniejszą diagnozę schyłkowej wizji ludzkości, jaką znajdziemy na kartach *Gór Parnasu*. Ziemia, tracąc swoje punkty odniesienia, pędzi ku chaosowi i katastrofie, jej porzuceni mieszkańcy są wielowymiarowo zagubieni, wyobcowani metafizycznie, temporalnie (skoro czas utracił warunkowaną transcendentnie linearność, należy go symbolicznie „zabijać”) i społecznie (niemożność komunikacji prowadzi do rozpadu wspólnoty). Świat został opuszczony przez bogów, dawni mędrcy odeszli bez następców, zapelniają go niedojrzali starcy, którzy korzystając z postępów medycyny, wydali walkę przemijaniu. Człowiek, sprowadzony do wymiaru biologiczno-fizjologicznego, aby doznać „krótkotrwałej wieczności”, stosuje „grę erotyczną” (nazwaną dalej przez Miłosza dosadniej – „wkładaniem tego w to”³⁵) i nieopisany dokładniej prąd M-37.

Liczba samobójstw zwiększała się, bo ludzkość znalazła się w schyłkowym stadium gatunku – chroniczne przedłużanie życia i wielowymiarowo nieprzyjazne środowisko doprowadziło do degeneracji genetycznej („przeważająca część ludzkości składała się z ludzi starych oraz z nie dających się wciąż skontrolować genetycznych odchyśleń od umysłowej normy”³⁶). Wyobcowanie, brak ontologicznej sankcji i po-

³⁴ Tamże, s. 32–33.

³⁵ Tamże, s. 33.

³⁶ Tamże.

czucia sensu wywoływały pragnienie śmierci i różne formy skłonności autodestrukcyjnych. Naturaliści, postulujący całkowite zamknięcie parków narodowych, uważali wręcz, że „nadmiernie rozmnożony gatunek ludzki jest skazą na obliczu Ziemi”³⁷.

Aby zapobiec degeneracji i unicestwieniu gatunku, instytucja o nazwie Wielkie Braterstwo Nirwany (WBN), działająca prawdopodobnie pod egidą Związku Astronautów, prowadziła działalność nazywaną w rozpowszechnianych ulotkach „racjonalnym odstrzałem [...]”, którego ubocznym celem [...] mogło być wywarcie tonicznego wpływu na mieszkańców Ziemi, zdolnych ostatecznie [...] przynajmniej chcieć żyć”³⁸.

Było to zawsze zniknięcie, tak nagle i całkowite, że człowiek przed sekundą idący przed nami po schodach zdawał się przywidzeniem, a ręka podająca komuś szklankę zawisała w próżni. Wiązka molekuł trzymająca formą ludzkiej postaci traciła swoją cechę zespołu natychmiastowo³⁹.

W świecie *Gór Parnasu* władzę totalną sprawuje Związek Astronautów, którego członkowie rekrutowani byli wśród starannie wyselekcjonowanych, najzdolniejszych uczniów, poddawanych następnie długotrwałemu treningowi mentalnemu. Dzięki codziennym dawkom środków chemicznych ich umysły mogły pracować intensywniej, a dzięki odmładzającym zabiegom stawali się długowieczni. Dla członków elity alkohol, prąd M-37 i seks poza małżeństwem z partnerem wybranym przez Związek były surowo zakazane. Astronauci uważali się za nosicieli Rozumu, zdolnego kontrolować namiętności i zwierzęce odruchy, takie jak strach czy egoizm, odpowiedzialnych za cały gatunek, co dawało im w ich przekonaniu prawo do totalnej kontroli zdegenerowanej reszty ludzkości⁴⁰. W wersji powieści wydanej w 2012 roku Miłosz opisuje dwa sposoby sprawowania kontroli społecznej. Pierwszy z nich to stworzona przez profesora Motohiro Nakao teoria indywidualności, której celem było zapobieganie „niewłaściwym skłonnościom umysłu”. Teoria umożliwiała „rozbicie indywidualności na

³⁷ Tamże, s. 27.

³⁸ Tamże, s. 37.

³⁹ Tamże.

⁴⁰ Powyższą charakterystykę Związku Astronautów zrekonstruowałem na podstawie zwierzeń Lino Martinezza zawartych w rozdziale *Opowieści Astronauty* (tamże, s. 62–82).

składniki pierwsze, podlegające matematycznym działaniom”⁴¹ i wygaszanie tych „torów” ludzkiej percepcji, które były potencjalnie szkodliwe „dla rozumnego, chronionego przez Astronautów społecznego porządku”⁴².

Uczniowie profesora Nakao, udoskonalając jego teorię, stworzyli narzędzie, które ostatecznie zlikwidowało potrzebę istnienia więzień i innych form policyjnego nadzoru. Tak zwane *oprzędzenie* uniemożliwiało rozpowszechnianie się idei potencjalnie szkodliwych dla planetarnego państwa. Procedura oprzędzenia opierała się na założeniu, że aby

[...] się porozumieć, ludzie muszą być nastrojeni na podobny ton czy też myślowo pracować na tych samych obrotach. Zakłócając tę zdolność, czyli zwalniając albo przyspieszając obroty myśli, tak, że nie potrafiła do niczyjej innej myśli znaleźć dostępu, umieszczano się ujemnie ocenioną jednostkę w kokonie. Oprzędzony mówił i nie mógł pojąć, czemu jego logiczne, przekonujące całe wywody wydają się każdemu niezrozumiałym bełkotem”⁴³.

Oczywiście zapewne nieprzypadkowo powyższe zabiegi przypominają futurystyczne tyranie Stanisława Lema. Opresyjny, totalny system, kontrolujący wszelkie aspekty aktywności człowieka, a przede wszystkim eliminujący w zarodku te, które mogłyby godzić w monolityczny polityczno-społeczny porządek, to ważny element wielu kreacji dystopijnych, budowanych na przesłankach zagrożeń obserwowanych w XX-wiecznym świecie, z klasyką gatunku: *Nowym światem* Aldousa Huxleya i *Rokiem 1984* George’a Orwella – na czele.

Analizując zmiany w myśleniu utopijnym, zachodzące od połowy XIX wieku, Northrop Frye wyróżnił utopię zwykłą, będącą projekcją idealnego obrazu świata, i utopijną satyrę lub parodię⁴⁴, które „przedstawiają ten sam cel społeczny w terminach niewolnictwa, tyranii albo anarchii”⁴⁵. Pojawienie się dystopii wiązało on z cywilizacyjnymi przemianami modernizacyjnymi w sferze technologicznej, jak i „przemia-

⁴¹ Tamże, s. 45.

⁴² Tamże.

⁴³ Tamże, s. 45–46.

⁴⁴ A. Juszczak, wyd. cyt., s. 94.

⁴⁵ N. Frye, *Varieties of Literary Utopias*, “Daedalus” 1965, Vol. 94, No. 2, Spring, cyt. za: A. Juszczak, wyd. cyt., s. 94.

nami w postrzeganiu rzeczywistości społecznej”, a w dziełach Orwella, Huxleya czy Zamiatina dostrzegł wpływ „rozwoju technologii, która stwarza zagrożenie niespotykaną wcześniej kontrolą społeczną”⁴⁶.

Jednak u Miłosza ten opresyjny, totalny, państwowy system kontroli jednostki jest nie tylko przerażającą futurystyczną wizją o znamionach przestrogi, ale stanowi kolejny wymiar rozpoznania zła w społecznej strukturze świata. Państwo jest w jego wizji po prostu społeczną formą materialnego więzienia, bezosobowym, poddanym technologicznemu algorytmowi, nieludzkim, pomnażającym cierpienie Lewiatanem, podlegającym Księżu Tego Świata.

Również stosunki społeczne, coraz to nowe konwencje, zwyczaje i mody są nieudolną próbą zakrycia skażenia materii, gatunkowej przynależności do świata zwierząt i dominującego poczucia nicości.

On [Karel – dop. J. M.-F.] jednak rozbierał wzrokiem kobiety i mężczyzn, z ubrań, a także z ciał i czasu, ciągle gnębiony brakiem dostatecznej racji ich istnienia i swego istnienia. W strojach, fatalaszkach, błyskotkach, w całkowitym poddaniu tłumowi zbiorowym maniom i modom, tak, że żadna jego część nie należała do siebie, widział obrzydliwy komizm nicości przebiegającej się w nic. [...] Bezsensowna materialność, bezsensowna brutalność. Jak z nią współżyć, czy można przestać być pozaziemskim duchem obserwującym ją z zewnątrz?⁴⁷

Wstręt do materialności i jej społecznych wymiarów, które są tylko bardziej wyrafinowaną formą zwierzęcych zachowań, bo wszak jesteśmy tak jak one poddani wszelkim prawom natury, to zdecydowanie rozpoznanie gnostyckie. Jeszcze wyraźniejsze inspiracje światopoglądem dualistycznym obecne są w rozdziale *Testament kardynała*, w którym Petro Vallerga bezpośrednio nawiązuje do nauk „manichejczyków, bogomilów i albigensów”.

Nigdy nie sprzyjałem gorliwym teologom usiłującym zamazać, ukryć chrześcijańską groźbę wobec diabelskich pokus i ze wspaniałe nowoczesną otwartością tudzież ciągle jeszcze staroświecką słodyczą głosić dobrodziejstwa higieny. Nie trzeba bowiem podzielać wszystkich opinii manichejczyków, bogomilów, albigensów, by zgodzić się, że nic tak nie uzależnia nas od świata kłamstwa i bólu jak przedłużający trwanie tego świata instynkt. O, ciało nie jest

⁴⁶ A. Juszczyk, wyd. cyt.

⁴⁷ Cz. Miłosz, *Góry Parnasu...*, wyd. cyt., s. 41–42.

brudne, jeżeli jest w nim coś brudnego to przygotowana w nim śmierć, nie jest też brudny instynkt zwierząt, tylko że niestety w nas nie działa sam instynkt, ale spleciona z nim świadomość. Jeżeli mamy być dziećmi, żeby wejść do królestwa, dzieciństwo nasze tam się kończy, gdzie kończyć się bezbronna ufnosć i zaczyna się chytrność posiadania. [...] Chorobą, śmiertelną, jest instynkt ze skazą świadomości i świadomość ze skazą instynktu⁴⁸.

Powyższe dualistyczne rozpoznanie jest samym rdzeniem gnostycyzmu. Cierpienie człowieka wynika ze złączenia instynktu natury ze świadomością, zwierzęcego z ludzkim, przemijającej materii z duchem, prawdziwą jaźnią, która postrzega „kłamstwo i ból” planety rządzonej przez Księcia Tego Świata („znamion sprawności którego aż nadto dostarczała Ziemia”⁴⁹). Według Vallergi jego „uporczywa obecność” była coraz bardziej widoczna, a „praktycznym dowodem energii Złego” była zwiększająca się masa bełkoczących i miotających się „w drgawkach opętanych, których Pismo nazywa *daimonizomenoi*”⁵⁰. Ich powiększająca się liczba to jeden z zapowiadanych w Apokalipsie znaków końca, kolejny dowód na to, że możliwy jest ostateczny schyłek ludzkości.

Ostatni rozdział *Gór Parnasu* wypełnia *Opowieść Astronauty* Lino Martinez, który opuścił Związek Astronautów pod wpływem wstrząsu, jakiego doznał wróciwszy z długoletniej wyprawy międzyplanetarnej. Martinez odwiedził wówczas niewidzianych od wielu lat krewnych, którzy opiekowali się nim po tym, jak jego matka zginęła w wypadku. Widok starców, w których ledwo rozpoznał swego opiekuna i urodziwą kobietę, która „wtajemniczyła go w miłosne sprawy”⁵¹ („Ten spłowiwały, ślepy, skurczony ludzki szczątek to atletyczny, szeroki w barach Wincenty. Ta siwa, sucha starowinka była kiedyś moją Felisą”⁵²), wywarł na nim ogromne wrażenie. Głęboko wstrząśnięty przemijaniem bliskich mu osób porzucił podległy algorytmicznemu Rozumowi Związek, wraz z wszystkimi przywilejami rządzącej kasty, w tym przywilejem długowieczności, wybierając solidarność ze zwykłymi ludźmi, „wspólną dolę dzieci Adama” „na gorszej ziemi”, z ich

⁴⁸ Tamże, s. 50.

⁴⁹ Tamże, s. 59.

⁵⁰ Tamże. Zob. Mt 8,28 (*Grecko-polski Nowy Testament. Wydanie interlinearne z kodami gramatycznymi*, tłum. R. Popowski, M. Wojciechowski, Warszawa 1994, s. 34).

⁵¹ Cz. Miłosz, *Góry Parnasu...*, wyd. cyt., s. 75.

⁵² Tamże, s. 79.

skąż, słabościami, wewnętrznym chaosem, nietrwałością, kruchością, strachem i samotnością wobec absurdałnej śmierci.

Jeżeli ludzkie życie jest, czym jest, to przegrać. Jakby wypełniając wspólny wszystkim los, kierowało się wyrzut do nieznanej potęgi, zawstydzając ją czy prowokując: skoro niszczy ludzi tak obojętnie tym gorzej dla niej. [...] Poczuliem „bezsens tego wszystkiego”. Można to nazwać pragnieniem śmierci. Ale nie, godziłem się tylko na piasek syjący się w klepsydrze, na wewnętrzne pogmatwanie, którego nie przykryją sztucznie wyhodowane cnoty, [...] na wspólną dolę dzieci Adama. Nie żebym był zupełnie bez nadziei. Dotychczas żyłem płytko, teraz nadchodziła pora rozmyślań, wędrówek, z oczekiwaniem, że może coś się rozjaśnia, kiedy pozbywamy się osłony, już wystawienia na rozbierający nas po kawałku czas, przygotowani także na nagły koniec⁵³.

Powyższy cytat pochodzi z dwóch ostatnich akapitów *Opowieści Astronauty*. Spowiedź Lulu Martinez/Otiego i całą edycję *Gór Parnasu* wieńczy zdanie: „jeżeli cały nasz ludzki rodzaj miał do wyboru albo przegrać, albo tak wygrać jak wygrał, wygrać nie było warto”⁵⁴, brzmiące jak wyzwanie rzucone Duchowi Ziemi⁵⁵. Jedyną formą niezgody na zastany porządek i buntu wobec okrucieństwa wpisanego w strukturę świata i „nieznanej potęgi”, która za nie odpowiada, jest więc przegrana. Wygrana byłaby bowiem wygraną na prawach Księcia Tego Świata.

Góry Parnasu są próbą opisanego ostatniego etapu rozpadu świata, momentu „w którym ludzkość straciła i nadzieję i poczucie ciągłości historycznej”⁵⁶. W moich rozważaniach próbowałem udowodnić, że źródłem dystopijnej kreacji *Gór Parnasu* jest przede wszystkim myśl gnostycka. Z rozpoznaniem gnostyckimi związane jest wielokrotnie przywoływane w niedokończony powieści poczucie wielowymiarowego wyobcowania i osamotnienia człowieka, ból i cierpienie, jakiego zaznaje w obcym świecie, a także, co stanowi pewne poszerzające gnostycką diagnozę *novum* (choć jest to zabieg typowy dla tradycji dystopijnej), w strukturze społecznej: Państwo staje się społeczną formą materialnego więzienia, nieludzkim, pomnażającym cierpienie Lewiatanem, a konwencje, zwyczaje i mody są tylko fasadową, wyra-

⁵³ Tamże, s. 81–82.

⁵⁴ Tamże, s. 82.

⁵⁵ Tenże, *Gdyby to można było powiedzieć...*, [za:] J. Driscoll, *Katolik radykalny? Czesław Miłosz oczami teologa*, „Tygodnik Powszechny” nr 37/2004, s. 8.

⁵⁶ Cz. Miłosz, *Góry Parnasu...*, wyd. cyt., s. 23.

finowaną formą zwierzęcych zachowań. Wreszcie Miłosz nie pozostaje pesymistą tylko w samych rozpoznaniach, idzie dalej od starożytnych poprzedników – w gnostyckich doktrynach uwolnienie się *pneumy* z materii było zadaniem trudnym, lecz nie niemożliwym, iskra boża miała szansę powrotu do domu Ojca; bohaterowie *Gór Parnasu* tej nadziei nie mają, „nie mają niczego prócz Obietnicy”⁵⁷.

W *Uwagach wstępnych* Miłosz przyznaje, że właśnie ten skrajny pesymizm był, obok niemożności pogodzenia przyszłościowej wizji z formą powieściową⁵⁸, główną przyczyną zaniechania powieści.

Pisząc, trudno nie zastanawiać się, czy to, czego się dokona, będzie człowiekowi pomagać, czy szkodzić. Prawda nie może szkodzić. Zapewne. Jest ona jednak zawsze złożona i wielostronna, i chyba prawda wyłącznie czarna pomaga tylko wtedy, kiedy strasząc i przygnębiając, do pełniejszego życia podnieca. Nie wydaje mi się, żebym to zadanie umiał wypełnić⁵⁹.

Podobna diagnoza, tyle że odnosząca się bezpośrednio do współczesności, pojawia się w wydany w zbiorze *Widzenia nad Zatoką San Francisco* w 1969 roku, a więc poprzedzającym główne prace nad *Górami Parnasu*, eseju *O skutkach nauk przyrodniczych*. Zdaniem Miłosza ważną cechą społeczeństwa obserwowanego w latach sześćdziesiątych XX wieku jest „odraza do nieosobowego, wpisanego strukturę kosmosu okrucieństwa”⁶⁰, przy czym przed złą materią można się bronić tylko ludzkimi siłami, bo religia i wiara przestały już dawać człowiekowi schronienie, a „Bóg wycofał się, tracąc swoje atrybuty”⁶¹.

Kiedy nasi potomni będą szukać określenia dla naszych czasów, prawdopodobnie posłużą się słowem „neomanicheizm”, ze względu na charakterystyczny uraz do złej materii, której rozpaczliwie jest przeciwstawiana wartość, choć już nie pochodząca z boskiego źródła, wyłącznie ludzka [...]. Wtedy też wszelkie pochwały ciała, swoboda w obyczajach, ukazały się jako pozory, ma-

⁵⁷ Tamże, s. 61.

⁵⁸ „Wszystko dobrze dopóki pokazuję, «jak to będzie», kiedy jednak zawiązuję wątki i wkładam w czyjeś usta dialogi, czuję takie zażenowanie, jakbym (horror) pisał «powieść z życia», przenosząc akcję na koniec XXI wieku” (tamże, s. 22–23).

⁵⁹ Tamże, s. 24.

⁶⁰ Cz. Miłosz, *Widzenia nad zatoką San Francisco*, wyd. cyt., s. 30.

⁶¹ Tamże, s. 31.

ski, gdyż strach przed ogniem piekielnym nie zniknął, jedynie Piekło, jak dla dawnych uczniów Manesa, zagnieździło się w samym naszym poddaństwie, w bezbronności wobec rezydujących w nas naturalnych sił, dziś domeny biologa, lekarza i psychiatry⁶².

Założyć można, że bohaterowie *Gór Parnasu* żyją u kresu „neomanicheizmu”, boleśnie przeżywając swoje poddaństwo, nie mając „niczego prócz Obietnicy”. Modlitwa kardynała Valleregi jest modlitwą czasów, kiedy Boga zastąpiły algorytmy Astronautów, prośbą o wyleczenie z niewiary, z nikłym cieniem nadziei, że nie płynie ona w bezkresną pustkę i nicość.

Panie, ty jeden możesz uleczyć mnie z mojej niewiary, ale jeżeli jesteś szaleńcem, oświadczając, że przed tym, nim był Abraham, ty byłeś, jeżeli nie zmarłychwstałeś, Tomasz nie dotknął twoich rąk przeбитych gwoździami, ja chcę towarzyszyć tobie w śmierć i w nicość. Ukochany, jedyny, jeżeli ty najwyższe dokonanie, na jakie kiedykolwiek zdobyła się i zdobędzie się ludzkość, padłeś ofiarą złudzenia, nie ma i nie będzie nigdy celu, któremu człowiek mógłby oddać życie, i za tobą idąc, niech wzywa kosmos, bez początku i bez rozumu⁶³.

Jeżeli ani ta dramatyczna quasi-modlitwa, ani moja próba zrozumienia tego dziwnego, hybrydycznego tekstu – zarzuconego przez autora, i to moim zdaniem definitywnie, bez intencji, by fragmenty opublikowane w 2012 roku kiedykolwiek ujrzały światło dzienne (choć z drugiej strony Miłosz ani rękopisu, ani maszynopisu nie zniszczył, świadom, że będą go „wypchanego po śmierci” „u- i rozbierali”⁶⁴) – przez ukazanie jego wielopoziomowej gnostyckiej struktury, nie przekonują, że jest to tekst mimo wszystko warty namysłu, na dowód, że stawiane w nim pytania były dla autora *Traktatu teologicznego* na tyle ważne, że wracał do nich nawet po kilkudziesięciu latach, przywołując poniżej wiersz *Sens* z tomu *Dalsze okolice* z 1991 roku.

- Kiedy umrę, zobaczę podszewkę świata.
Drugą stronę, za ptakiem, górą i zachodem słońca.
Wzywające odczytania prawdziwe znaczenie.

⁶² Tamże, s. 29–30.

⁶³ Tenże, *Góry Parnasu*..., wyd. cyt., s. 51.

⁶⁴ Tenże, *Po osiemdziesiątce*, [w:] tegoż, *Wiersze*, t. 5, wyd. cyt., s. 37.

Co nie zgadzało się, będzie się zgadzało.
Co było niepojęte, będzie pojęte.

- A jeżeli nie ma podszewki świata?
Jeżeli drozd na gałęzi nie jest wcale znakiem,
Tylko drozdem na gałęzi, jeżeli dzień i noc
Następują po sobie, nie dbając o sens
I nie ma nic na ziemi, prócz tej ziemi?

Gdyby tak było, to jednak zostanie
Słowo raz obudzone przez nietrwałe usta,
Które biegnie i biegnie, poseł niestrudzony,
Na międzygwiazdne pola, w kołowrót galaktyk
I protestuje, woła, krzyczy⁶⁵.

We wstępie do maszynopisu wysłanego Giedroyciowi Miłosz przewrotnie wychwala zalety zarzuconej powieści. Po pierwsze, wyobrażenia czytelnika może swobodnie łączyć i rozwijać niedomknięte wątki, a po drugie, jest to świadectwo „zwycięstwa autora godne naśladowania: zamiast dodawać jeszcze jedną powieść do nadmiaru załagającego półki księgarń, umiał się w porę powstrzymać”⁶⁶.

Mimo wszystko *Góry Parnasu* mają zalety, które są interesujące szczególnie na tle całej twórczości Czesława Miłosza. Należą do nich z pewnością wątki autobiograficzne, które dostrzegli Sławomir Sierakowski⁶⁷, Agnieszka Kosińska⁶⁸ czy Agata Bielik-Robson⁶⁹, a Andrzej Franaszek⁷⁰ wykorzystał je nawet w swojej biografii Miłosza (rozdział *Rosyjska ruletka*). Chociaż wszyscy wyżej wymienieni autorzy idą moim zdaniem w utożsamianiu passusów *Gór Parnasu* z autobiograficznym dyskursem Miłosza zbyt daleko, to wydaje mi się, że przejmujące słowa o skazie, wierze czy urazie do materii z *Testamentu Kardynała* czy zakończenie *Opowieści Astronauty* są jak na Miłosza wyjątkowe, a dystans między dyskursem powieściowej osoby a dys-

⁶⁵ Tenże, *Sens*, [w:] tegoż, *Wiersze*, t. 5, wyd. cyt., s. 285.

⁶⁶ Tenże, *Góry Parnasu...*, wyd. cyt., s. 25.

⁶⁷ A. Kosińska, *Prorok Nowego Świata*, [w:] Cz. Miłosz, *Góry Parnasu...*, wyd. cyt., s. 112–115.

⁶⁸ S. Sierakowski, *Przegrać dla ludzi*, [w:] Cz. Miłosz, *Góry Parnasu...*, wyd. cyt., s. 134.

⁶⁹ A. Bielik-Robson, *Mala gnostycka pielgrzymka*, [online] <http://www.krytyka.polityczna.pl/felietony/20130319/mala-gnostycka-pielgrzymka> [dostęp: 1.06.2014].

⁷⁰ A. Franaszek, *Miłosz. Biografia*, Kraków 2011.

kursem tożsamościowym autora *Doliny Issy* może być rzeczywiście nieznaczący.

Jednak przede wszystkim *Góry Parnasu* są bardzo ciekawym przykładem inspirowanej myślą gnostycką dystopii. Z jednej strony jest to wizja spełnienia antymodernistycznej diagnozy-ostrzeżenia wyrażonej później w *Ziemi Ulro*, z drugiej zaś skrajnie pesymistyczny, futurystyczny obraz rozpoznania „kamiennego porządku świata”, w którym zakorzenione jest przekonanie „o samotności [...] człowieka, wobec nieogarnionej przestrzeni, ruchomej, a przecież pustej”⁷¹, bo żaden z niej głos nie dochodzi.

CZESŁAW MIŁOSZ'S 'THE HILLS OF PARNASSUS' AS AN ATTEMPT AT Gnostic DYSTOPIA

ABSTRACT

Gnostic themes appear in Miłosz's work from early, catastrophic 'Three winters' (1935) to the last *summa* – 'Theological Treatise' (2002). Against this background his unfinished and deserted science-fiction novel 'The Hills of Parnassus', published only in 2012, seems to be worthwhile. This article attempts to present that Gnosticism is the main source of dystopic creation of the novel. The Gnostic diagnosis in the unfinished novel is related to repeatedly expressed feeling of multi-dimensional alienation and loneliness of man and the pain and suffering which he feels in the alien world whose structure is embedded with evil and cruelty. On one hand the vision of 'The Hills of Parnassus' is a vision of an anti-modernistic warning, on the other one – it is an extremely pessimistic, futuristic picture of recognition of "the rock-solid order of the world".

KEY WORDS

Czesław Miłosz, 'The Hills of Parnassus', dystopia, gnosis, Gnosticism, science-fiction, Polish literature (20th c)

BIBLIOGRAFIA

1. Archutowski R., *Historia Kościoła Katolickiego w zarysie*, Warszawa 1928.
2. Bielik-Robson A., *Mala gnostycka pielgrzymka*, [online] <http://www.krytyka.polityczna.pl/felietony/20130319/mala-gnostycka-pielgrzymka> [dostęp: 1.06.2014].

⁷¹ Cz Miłosz, *Widzenia nad zatoką San Francisco*, wyd. cyt., s. 31.

3. Driscoll J., *Katolik radykalny? Czesław Miłosz oczami teologa*, „Tygodnik Powszechny” nr 37/2004, s. 8.
4. *Grecko-polski Nowy Testament*. Wydanie interlinearne z kodami gramatycznymi, tłum. R. Popowski, M. Wojciechowski, Warszawa 1994.
5. Franaszek A., *Miłosz. Biografia*, Kraków 2011.
6. Frye N., *Varieties of Litrary Utopias*, „Daedalus” 1965, Vol. 94, No. 2, Spring.
7. Juszczak A., *Stary wspinały świat. O utopiach pozytywnych i negatywnych*, Kraków 2014.
8. Kaźmierczak Z., *Dzielo demiurga. Zapis gnostyckiego doświadczenia we wczesnych wierszach Czesława Miłosza*, Gdańsk 2011.
9. Kosińska A., *Prorok Nowego Świata*, [w:] Cz. Miłosz, *Góry Parnasu. Science fiction*, Warszawa 2012.
10. Miklas-Frankowski J., *Sześćioletni czulem grozę w kamiennym porządku świata. Filozoficzno-teologiczne konteksty „Traktatu teologicznego” Czesława Miłosza*, „Ruch Literacki” 2008, z. 4–5, s. 485–499, przedr. w: *Poznanie Miłosza 3*, red. A. Fiut, Kraków 2011.
11. Miłosz Cz., *Góry Parnasu. Science fiction*, Warszawa 2012.
12. Miłosz Cz., *O skutkach nauk przyrodniczych*, [w:] tegoż, *Widzenia nad Zatoką San Francisco*, Kraków 2000.
13. Miłosz Cz., *Wiersze*, t. 5, Kraków 2009.
14. Miłosz Cz., *Widzenia nad zatoką San Francisco*, Kraków 2000.
15. Miłosz Cz., *Ziemia Ulro*, Kraków 2000.
16. Myszor W., *Na Tropach tajemnej wiedzy*, [w:] G. Quispel, *Gnoza*, tłum. B. Kita, Warszawa 1988.
17. Quispel G., *Gnoza*, tłum. B. Kita, Warszawa 1988.
18. Rudolph K., *Gnoza*, tłum. G. Sowiński, Kraków 1995.
19. Runciman S., *Średniowieczny manicheizm*, tłum. J. Prokopiuk, B. Zborski, Gdańsk 1996.
20. Sierakowski S., *Przegrać dla ludzi*, [w:] Cz. Miłosz, *Góry Parnasu. Science fiction*, Warszawa 2012.

Jan Miklas-Frankowski – e-mail: jan.miklas-frankowski@ug.edu.pl

BARTOSZ WÓJCIK

(UNIWERSYTET JAGIELLOŃSKI)

DIALEKTYKA UTOPII

STRESZCZENIE

W swoim eseju spekulatywną pracę pojęcia utopii postaram się ukazać na przykładach dwóch najważniejszych dialektyków nowoczesności: Hegla i Adorna. Hegla myślenie o utopii określa wewnętrzne napięcie, które rozgrywa się pomiędzy jego młodzieńczym entuzjazmem dla projektu utopii estetycznej a dojrzałym krytycyzmem wobec stwarzania konstrukcji świata takiego, jakim być powinien. Adorno zaś zajmuje pozycję terminu skrajnego wobec swojego „wielkiego poprzednika”, oskarżając Hegla o zdradę utopii w imię jej urzeczywistnienia. Dla Adorna utopia jest negatywną świadomością tego, co nie istnieje, i tylko ona, ujęta w formie sztuki, składa obietnicę zbawienia imienia własnego.

Pragnąłby skonfrontować oba te antagonistyczne stanowiska, wpisując je w szersze ramy pytania fundamentalnego: czy zbawienie (indywiduum?, społeczeństwa?) jest możliwe w doczesności (w Heglowskim pojęciu absolutnym), czy też nadejdzie jedynie z „tamtej strony” (Adorna utopia niewypowiedzianej nietożsamości)?

SŁOWA KLUCZOWE

dialektyka, utopia, Hegel, Adorno

INFORMACJE O AUTORZE

Bartosz Wójcik
Instytut Filozofii
Uniwersytet Jagielloński
e-mail: bartosz.wojcik@uj.edu.pl

Utopia poznania polegać by więc powinna na chęci dotarcia do jej
bezpojęciowości z pomocą pojęć¹.

Dialektyka i *utopia* stanowią dwa istotne pojęcia w słowniku filozofii spekulatywnej², których siła oddziaływania nie ustała do dziś. Dynamiczną relację, jaka między nimi zachodzi, należałoby określić jako paradoksalną „tożsamość-w-różnicy”: z jednej strony utopijny impuls jest tym, co wprawia całą dialektyczną maszynierię w ruch, z drugiej zaś utopia jako kres jest zatrzymaniem pracy pojęcia. Podobnie sama utopia posiada strukturę na wskroś dialektyczną, będąc *negacją* istniejącej rzeczywistości (jako horyzont niezrealizowanych możliwości), jest także jednocześnie *negacją* tejże *negacji*, czyli urzeczywistnieniem utopijnej obietnicy – aktualizacją możliwości. Pojęcie utopii – które rozumiem za klasykiem Karlem Mannheimem – jest zatem z jednej strony totalną negacją zastanego kompleksu bytowego, odrzuceniem całości jako systemu, z drugiej zaś strony tej ideologicznej i spejtryfikowanej formie bytu przeciwstawia się równie totalistyczny ideał transformacji owej historycznie istniejącej rzeczywistości. W tym schizofrenicznym rozdarciu manifestuje się dialektyczna istota utopii, będącej zarazem *totalną krytyką* bytu (którego afirmatywnym odbiciem jest dominująca ideologia), jak i *totalnym projektem* nowej rzeczywistości, która – zgodnie z najbardziej pierwotną utopią chiliastyczną – ma nadejść już jutro, od zaraz.

W tym sensie określa się następnie stosunek bytu i utopii jako stosunek dialektyczny. Słowo to oznacza na tym etapie stosunek prosty, polegający na tym, że każdy etap bytu wydaje z siebie wszystkie owe treści myślowe i duchowe [...], które w formie skondensowanej zawierają w sobie to, co nega-

¹ T. W. Adorno, *Dialektyka negatywna*, tłum. K. Krzemieniowa, Warszawa 1986, s. 17.

² Zwięźlej i trafnej definicji filozofii spekulatywnej, w zakresie i znaczeniu, co jakim będzie mowa w niniejszym tekście, dostarcza Maciej Sosnowski: „Na płaszczyźnie historycznej filozofia spekulatywna to szeroko rozumiana myśl pokantowska, która świadomie bądź nie, odwołuje się do bazowych ustaleń filozofii krytycznej, na pierwszym miejscu zadając sobie pytanie o to, co trzeba jeszcze założyć, aby było możliwe to, co jest takim, jakim *zakładamy*, że jest; krytyczna filozofia spekulatywna poszukuje zaspokojenia swych poznawczych roszczeń w odpowiedziach na to pytanie. [...] Natomiast teoretycznym modelem dla wypracowania tej odpowiedzi będzie dialektyka” (M. A. Sosnowski, *Pokochać dialektykę. O pojęciu miłości w filozofii spekulatywnej z nieustającym odniesieniem do Sorena Kierkegaarda*, Kraków 2011, s. 13–14).

tywne, jeszcze nieureczywistnione, braki każdego stopnia bytu. Te elementy duchowe stają się następnie ładunkiem wybuchowym, rozsadzającym ów byt. *Byt rodzi utopię, te rozsadzają byt w kierunku następnego bytu* (moja emfaza)³.

Byt (wraz ze swoją ideologią) staje się warunkiem możliwości utopii, ta natomiast obraca się z krytyki w pozytywną możliwość bytu – stając się „nową” ideologią⁴. Tak w największym skrócie przedstawia się fundamentalna Mannheimowska dialektyka utopii i ideologii⁵. Skoro określeniem paradoksalnej relacji utopii i ideologii jest dialektyka, to ujmując sprawę po heglowsku, należałoby zapytać, jaka jest relacją pomiędzy samą relacją a członem tej relacji, tj. pomiędzy dialektyką a utopią. Słowem, idzie tutaj o *dialektykę* dialektyki i utopii.

Ta tautologiczna i nieco niezgrabna (dla rygorystycznych wymogów rozsądkowego myślenia) konstrukcja rozбивa pozorną autonomię obu pojęć, wpisując je w wielostronny ruch wzajemnego warunkowania, którego trajektorii i pęknięciom będziemy się uważnie przyglądać, gdyż pozwoli to na naszkicowanie schematu czy ramy konceptualnej rozmaitych konfiguracji, w jakich występują utopia i dialektyka. Na gruncie tradycji filozofii spekulatywnej, w której granicach poruszają się niniejsze rozważania, dialektyki i utopii nie można myśleć rozłącznie (jako dwóch wyosobnionych określoności), tak samo jak

³ K. Mannheim, *Ideologia i utopia*, tłum. J. Mizerski, Warszawa 2008, s. 236. Zob. także komentarze do koncepcji Mannheima w: M. A. Sosnowski, wyd. cyt., s. 389–395; M. J. Siemek, *Wykłady z filozofii nowoczesności*, Warszawa 2012, s. 228–233, 477–478.

⁴ Fredric Jameson zależność tę ujmuje w ramy dialektyki Tożsamości i Różnicy, która jest źródłem dynamiki każdej utopii – pojmowanej jako „namysł nad radykalną różnicą rozбивającą systemową tożsamość społecznej totalności” (F. Jameson, *Archeologie przyszłości. Pragnienie zwane utopia i inne fantazje naukowe*, tłum. M. Płaza, M. Frankiewicz, A. Miszak, Warszawa 2011, s. XIII). Tyle że, dodajmy, różnica ta jest różnicą tylko w odniesieniu do tożsamości, którą unieвозмоwia, a która z kolei ją zasila i funduje, oba bieguny zbiegają się ze sobą, tworząc nierozzerwalny spłot – dialektykę tożsamości i różnicy, utopii i ideologii.

⁵ Wynika z tego jasno, jak zauważa zresztą Siemek, że Mannheim – którego rozpoznania definicyjne są przyjęte w niniejszym tekście – przez utopię rozumie „nie po prostu gatunek literacki, rzeczywistą twórczość pisaną, polegającą na szkicowaniu projektów idealnego państwa czy porządku społecznego, lecz całościową formację duchową, pewien typ myślenia, pewną strukturę świadomości. Mannheim odróżnia ją od ideologii. [...] Ideologia jest świadomością klasową, czy warstwową, natomiast utopia nie. Utopia może być ogólnoludzka i ogólnospołeczna – w tym sensie jest ponadklasowa” (M. J. Siemek, *Wykłady z filozofii nowoczesności*, wyd. cyt., s. 229). Rozróżnienie to powróci w dalszej części, w której zostanie zanalizowane utopijne myślenie Theodora Adorna.

nie można ich bezpośrednio utożsamiać (jako dwóch stron tego samego pojęcia). Dla dialektyki nie ma żadnego *poza*, gdyż wszystko jest już w *niej*, ale nie *nią* samą, co oznacza, że żywioł różnicowania jest tym, co zapośrednicza każdorazowo wszystko, co przechodzi przez spekulatywne tryby. Już na wstępie można zaproponować możliwe układy, jakie będą ze sobą zawiązywały pojęcia dialektyki i utopii: *dialektyka* jako horyzont *utopii*, *utopia* *dialektyczna*, *utopia* jako kres *dialektyki*, *dialektyka* jako zniesienie *utopii* i tak dalej.

Porzucając jednak te nazbyt wysubtelnione (rezonerskie, jak powiedziałby Hegel) rozważania spekulatywno-logiczne, skoncentrujmy się na konkretnej, historycznej mediacji omawianego ruchu pojęciowego, mianowicie na dwóch modelach myślenia o utopii u dwóch wielkich dialektyków nowoczesności: Hegla i Adorna. Tylko takie ujęcie umożliwi uchwycenie *dialektyki utopii* i towarzyszącej jej nieustannie *utopii dialektycznej* w ich rzeczywistym środowisku, to jest w historycznej obiektywizacji. A to z kolei otwiera perspektywę spojrzenia *całościowego*, która nie mogąc się domknąć, prostą *całością* wcale nie jest. Jednak nie uprzedzajmy wydarzeń.

...

W 1797 roku po trzyletniej emigracji w Bernie Hegel powraca do ojczyzny i osiada we Frankfurcie, do którego trafia za namową przyjaciela Friedricha Hölderlina, uwalniając się tym samym od okresu intelektualnej izolacji. Hegel nawiązuje tam bliskie stosunki z wieloma znaczącymi przedstawicielami niemieckiej młodej generacji literacko-filozoficznej. Na bazie tych kontaktów towarzyskich powstaje grupa tak zwanej filozofii zjednoczenia (*Vereinigungsphilosophie*)⁶, w której skład wchodził Hölderlin, Izaak von Sinclair, Jakob Zwilling i na krótko właśnie Hegel. Cała czwórka przez około rok czasu regularnie i intensywnie spotykała się i dyskutowała na temat propozycji sformułowania nowego systemu filozoficznego idealizmu transcendentnego, przewyżającego jednostronne ograniczenia i antynomicz-

⁶ Niewiele jest zachowanych źródeł dotyczących tego ruchu filozoficznego w polskiej literaturze historycznofilozoficznej. W niniejszym tekście opieram się głównie na informacjach zamieszczonych w *Wykładach z klasycznej filozofii niemieckiej* Marka Siemka (Warszawa 2011, s. 229–234). Na uwagę zasługuje także bodaj jedyna monografia filozofii zjednoczenia, autorstwa Barbary Markiewicz (*U źródeł niemieckiego idealizmu. Pojęcie współczesności a filozofia zjednoczenia*, Warszawa 1988).

ne pułapki dominującego wówczas idealizmu w wydaniu Kantowsko-Fichteańskim. Młodzi niepokorni myśliciele poszukiwali nowej etyki, która miała stać się metafizycznym fundamentem nowej epoki – co notabene byłoby wyciągnięciem ostatecznych konsekwencji z prymatu rozumu praktycznego w filozofii transcendentalnej⁷. Dlaczego w ogóle wspominam o tym drobnym odłamie klasycznego idealizmu niemieckiego z ostatniego pięciolecia XVIII wieku? Ponieważ ostatecznie to właśnie za manifest tej grupy, filozofii zjednoczenia, uznaje się piękny, acz niedokończony tekst – *Najstarszy program systemu niemieckiego idealizmu*⁸, który powstał prawdopodobnie już w 1796 roku⁹. Zapisany ręką Hegla i odnaleziony w jego papierach, faktycznie wyrażał raczej myśli całej czwórki (na wzór romantycznej symfilozofii), której *spiritus movens* był Hölderlin.

Manifest ten stanowi najlepszy przykład klimatu intelektualnego końca osiemnastego stulecia w Niemczech, tej burzliwej i niezwyklej dekady, której trzema najważniejszymi wydarzeniami – za Friedrichem Schleglem – były rewolucja francuska, *Wilhelm Meister* Goethego i *Teoria Wiedzy* Fichtego. *Najstarszy program...* wyraża ten sam typ świadomości i samowiedzy, co epoka „spełnionej grzeszności” (by posłużyć się określeniem Fichtego). Rozpoznając kluczowe sprzeczności społeczeństwa mieszczańskiego, humaniści niemieccy:

⁷ Siemek zauważa, że Kantowski „prymat rozumu praktycznego” zostaje u Fichtego przekształcony w fundamentalną i konstytutywną zasadę filozoficzną – *praktyczność* zostaje uznana za ontologiczną i epistemologiczną podstawę całości ludzkiego doświadczenia. „Pojęcie praktyki stało się *centralną kategorią filozofii*” (M. J. Siemek, *Poznanie jako praktyka*, [w:] tenże, *Hegel i filozofia*, Warszawa 1998, s. 21). Zdaniem filozofów zjednoczenia obaj autorzy co prawda dostrzegli rangę praktyczności, lecz nie stworzyli jednolitego systemu idei jako systemu praktycznych postulatów.

⁸ Zob. G. W. F. Hegel, *Najstarszy program systemu niemieckiego idealizmu*, [w:] tegoż, *Pisma wczesne z filozofii religii*, tłum. G. Sowiński, posł. T. Węclawski, Kraków 1999, s. 275–278.

⁹ Spór o autorstwo tego dokumentu ma bardzo długą historię, w którą zaangażowani byli m.in. Franz Rozenzweig, Otto Pöggeler, Dieter Henrich czy Barbara Markiewicz (Por. M. J. Siemek, *Wykłady z klasycznej filozofii niemieckiej...*, wyd. cyt.). Głównymi konkurentami Hegla mieli być Schelling i Hölderlin. Wydaje mi się, że przekonującą wykładnię genezy tego manifestu proponuje Harry Sifton Harris – wybitny brytyjski badacz Hegla – który argumentuje, że został on napisany przez Hegla jeszcze w Bernie latem 1796 roku. Mimo to powstał jako owoc licznych korespondencji z przyjaciółmi Hölderlinem i Schellingiem, stąd ich ślad jest bez wątpienia odcisnięty w tym fragmencie. Por. H. S. Harris, *Hegel's Development. Towards the Sunlight 1770–1801*, Oxford 1972, s. 249–257.

[...] z jednej strony – zauważa Lukács – muszą uznać to burżuazyjne społeczeństwo, muszą je afirmować jako konieczną, jedyną możliwą i postępową rzeczywistość, z drugiej zaś muszą krytycznie ujawniać i wypowiadać jego sprzeczności, jeśli nie chcą być apologetami i kapitulować przed nieludzkim charakterem tego społeczeństwa¹⁰.

To napięcie generowane przez stosunki społeczne wczesnego kapitalizmu i odpowiadające im rozszczepienie w filozofii Kanta i Fichtego znajdowało naturalnie ujęcie w utopijnych poszukiwaniach nowego *pojednania*: jedności jednostki i wspólnoty, rozumu teoretycznego i praktycznego, partii oświecenia i ortodoksji, wiary i wiedzy. Słowem, utopia miała wyzwolić człowieka stojącego u progu nowoczesności od „pozytywności”¹¹ (w sensie heglowskim) rozdartej epoki. Hegel jeszcze w trakcie swojego pobytu w Bernie usilnie rozwijał ideę totalności etycznej, absolutnego pojednania, w ścisłym związku z „religią ludową” – naturalną (przeciwstawioną „religii pozytywnej” – instytucjonalnej), która miała być prostą restytucją ducha wspólnotowego gmin wczesnochrześcijańskich i greckiej *polis*¹². Jednakże idealne rysy tych klasycznych epok nie mogły długo pełnić funkcji wzorca dla nowoczesnej samowiedzy, której refleksyjne „poszukiwanie pewno-

¹⁰ G. Lukács, *Młody Hegel. O powiązaniach między dialektyką a ekonomią*, tłum. i wstęp M. J. Siemek, Warszawa 1980, s. 199.

¹¹ Według francuskiego interpretatora Hegla, Jeana Hyppolite’a, pojęcie pozytywności było jednym z kluczowych terminów uruchamiających dialektykę rozumu i historii: „Widać tutaj [w opozycji naturalność – pozytywność – B. W.] kluczowy problem koncepcji pozytywności, jak i późniejszych wysiłków Hegla zmierzających do tego, by dialektycznie zjednoczyć – w dialektyce, która nie uzyskuje jeszcze samoświadomości – czysty rozum (teoretyczny, lecz przede wszystkim praktyczny) i pozytywność, tj. element historyczny. W pewnym sensie pozytywność była postrzegana przez Hegla jako przeszkoda na drodze do ludzkiej wolności i w związku z tym została przez niego potępiona [...]. A jednak – w innym sensie, który w toku rozwoju myśli Hegla zdobył przewagę – pozytywność zostaje ostatecznie pojednana z rozumem, który traci tym samym abstrakcyjny charakter i dostosowuje się do konkretnej różnorodności życia. Rozumiemy zatem, dlaczego pojęcie pozytywności stoi w centrum heglowskiej perspektywy filozoficznej” (J. Hyppolite, *Introduction à la philosophie de l'histoire de Hegel*, [za:] G. Agamben, *Czym jest urządzenie?*, tłum. J. Majmurek, [w:] *Agamben. Przewodnik Krytyki Politycznej*, Warszawa 2010, s. 85; moja emfaza).

¹² Najważniejszymi pracami Hegla zdającymi sprawę z jego religijnych poszukiwań właśnie z okresu „emigracji” w Bernie będą *Fragmenty o religii ludowej i chrześcijaństwie* oraz *Pozytywność religii chrześcijańskiej*, zebrane (wraz z późniejszymi tekstami) w: G. W. F. Hegel, *Pisma wczesne z filozofii religii*, tłum. G. Sowiński, posł. T. Węclawski, Kraków 1999.

ści w sobie” udaremniło pozyskiwanie modelu pojednania z wyidealizowanej przeszłości. Jakie konsekwencje miało dla podmiotu oderwanie go od naiwnej substancjalności chrześcijańsko-antycznej?

Odpowiedź na to pytanie przynosi utopia estetyczna. W *Najstarszym programie...* to właśnie sztuka, idea piękna, uzyskuje status władzy pojednawczej, wyznaczającej kierunek przyszłości. Oświeceniowa religia rozumu zostaje zapośredniczona z nową mitologią, tworząc tym samym syntetyczną mitologię samego rozumu (co notabene nawiązywało do projektu reformy mitologii młodego Schellinga): zmysłową religię, w której poezja będzie nauczycielką ludzkości, a kres dotychczasowej historii i ostateczne zniesienie filozofii dokona się w sztuce poetyckiej. „Monoteizm rozumu i serca, politeizm wyobraźni i sztuki – oto czego nam potrzeba”¹³. Sztuka wyniesiona do rangi abso-lutu oddziałuje także w świecie społecznym – „zanim nie uczynimy idei estetycznymi, to znaczy mitologicznymi, lud nie będzie się nimi interesować”¹⁴. Zwieńczeniem tej utopii jest natomiast obraz „naj-większego dzieła ludzkości” – estetycznego pokoju, w którym

Oświeceni i nie oświeceni, muszą sobie podać rękę, mitologia musi stać się fi-lozoficzną, lud musi stać się rozumnym, filozofia zaś mitologiczną, aby filo-zofów uczynić zmysłowymi. Wtedy zapanuje między nami wieczysta jedność [...]. Wtedy zapanuje powszechna wolność i równość duchów¹⁵.

Postulaty, śmiałe wizje, a także sama retoryka i stylistyczny wy-dźwięk tego liczącego raptem trzy strony manifestu do złudzenia przypominają idee Schillera z *Listów o estetycznym wychowaniu czło-wieka* z 1795 roku¹⁶ (na co uwagę zwracało wielu komentatorów, na przykład Marek Siemek, Jürgen Habermas czy Jacques Rancière). Młodzieńcza utopia estetyczna Hegla i jego przyjaciół jest syntetycznym streszczeniem napisanych z wielkim rozmachem Schillerowskich li-stów, które śmiało można uznać za archetypiczną reprezentację nowo-czesnej utopii estetycznej – z jej kluczową ideą „pojednania podmiotu i przedmiotu” w estetyce, w sztuce jako medium abso-lutu. Dla przy-kładu, w liście 21 autor *Zbójców* przedstawia piękno jako moc przy-

¹³ Tenże, *Najstarszy program...*, wyd. cyt., s. 276.

¹⁴ Tamże.

¹⁵ Tamże, s. 276–277.

¹⁶ Zob. F. Schiller, *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka*, [w:] tegoż, *Pi-sma teoretyczne*, tłum. i wstęp J. Prokopiuk, Warszawa 2011.

wracającą człowiekowi utraconą totalność jego prawdziwej natury, równoważącą przeciwieństwa i napięcia¹⁷, a w liście 27, poświęconym utopii „pięknego człowieczeństwa”, pisze: „w państwie *estetycznym* objawia mu się [jeden człowiek drugiemu – B. W.] tylko jako postać i staje naprzeciw niego jedynie jako przedmiot swobodnej gry. Podstawowym prawem tego państwa jest *dawać wolność dzięki wolności*”¹⁸. Schiller wikła się jednak, jak słusznie zauważa Siemek, w pewną nieprzekraczalną dwuznaczność, aporię, pojawiającą się na przecięciu *naiwnej* utopii estetycznej eksponowanej w pierwszej części rozprawy i *sentymentalnego* wychowania estetycznego, którego program wyłania się w finale tekstu¹⁹. Pęknięcie to skazuje Schillera na nieustanne oscylowanie (na zasadzie Schległowskiego *Schweben*²⁰) między oboma biegunami.

Szlify się w tym czasie w swoim dialektycznym myśleniu Hegel wybiera inne rozwiązanie, porzucając początkową fascynację projektem utopii estetycznej. Cytując Habermasa:

Hegel tymczasem bardzo szybko począł wątpić w utopię estetyczną. W rozprawie *Differenz des Fichteschen und Schellingschen Systems* z roku 1801 nie daje tej utopii żadnych szans, ponieważ w kulturze ducha wyobcowanego

¹⁷ Por. tamże, s. 116–119.

¹⁸ Tamże, s. 155.

¹⁹ Według Siemka zachodzi tutaj znacząca niekonsekwencja pomiędzy z jednej strony estetyczną antropologią „gry i zabawy”, z drugiej zaś etyczną antropologią „wzniosłości” i „powagi”. Polski filozof, unikając próby syntezy tych dwóch projektów, proponuje interpretatorom Schillera – z charakterystyczną dla siebie retoryczną zręcznością – pozostać na poziomie (ironicznej?) oscylacji między tymi dwoma biegunami („Czy Schiller chciał w ten sposób ominąć również ostatni z przymusów – przymus konsekwencji? Zapewne tak; ale i w tym wciąż zachował *swoją* konsekwencję”). Zob. M. J. Siemek, *Wolność poza przymusami. Schiller a moralna i polityczna „tyrania rozumu”*, „Przegląd Filozoficzno-Literacki” 2007, nr 1 (16), s. 35–57.

²⁰ Jednak projekty filozoficzne Schillera i Schlegla, pomimo oczywistych podobieństw (nierozzerwalny związek etyki, estetyki i egzystencji), zasadniczo różniły się od siebie. Schiller, jako ostatecznie klasyk, pozostawał za odseparowaniem sztuki i życia, to drugie winno naśladować idealne wzorce, dostarczane przez sztukę (kosztem jednostkowych idiosynkrazji). Natomiast dla romantyka Schlegla kształcenie życia – za pomocą twórczości – w egzystencję, czyli *Bildung*, polegało na upowszechnieniu i zinterpretowaniu jednostkowego doświadczenia. Autorzy *Najstarszego programu...* pozostawali raczej pod wpływem Schillerowskiego programu, w którym totalność estetyczna przysłańiała wyjątkowość i pojedynność każdej egzystencji. Por. M. P. Markowski, *Polityka wrażliwości. Wprowadzenie do humanistyki*, Kraków 2013, s. 309.

„głębsze, poważne odniesienie żywej sztuki” nie jest już godne uwagi [...]. Takiej sztuce filozofia nie może się podporządkować. Raczej musi pojmować samą siebie jako miejsce, gdzie rozum ma wystąpić jako absolutna władza zjednoczenia²¹.

Innymi słowy, w swojej późniejszej, systemowej fazie Hegel postrzega sztukę jako zmysłową – a przez to ułomną, fragmentaryczną – formę, w której uobecnia się absolut. Jako taka napotyka ona wewnętrzne ograniczenia, wskazuje na coś, co wykracza poza jej istotę (treść sztuki wymyka się jej formie). Dlatego, jak doskonale wiemy, sztuka zostaje zniesiona w religii, czyli wyobrażeniowym przedstawieniu treści absolutnej²², by ostatecznie duch powrócił do siebie w pojęciu filozoficznym²³. Ideał, do którego zdąża sztuka u Schillera, a który jest jednocześnie motorem napędowym całego projektu utopii „pięknego człowieczeństwa”, pozostaje nieuchwytny, zawsze wychylony poza nią. Zaś Hegel ideał ów przesuwą poza granice uniwersum sztuki, tym samym pozwalając mu się urzeczywistnić w idei.

Co za sprawą tego przesunięcia dzieje się z utopią? Utopia sztuki zostaje rozwiązana na gruncie Hegłowskiej estetyki, a utopia absolutu zrealizowana w instytucjach nowoczesnego społeczeństwa mieszczańskiego; absolutu rozumianego jako „zapośredniczający proces samoodniesienia”²⁴, będącego zjednoczeniem abstrakcyjnych momentów ogólności i jednostkowości w pojęciu konkretnej ogólności, którego historyczną postacią miało być państwo – monarchia konstytucyjna²⁵.

²¹ J. Habermas, *Filozoficzny dyskurs nowoczesności*, tłum. M. Łukasiewicz, Kraków 2007, s. 44–45.

²² Por. G. W. F. Hegel, *Encyklopedia nauk filozoficznych*, tłum. i wstęp Ś. F. Nowicki, Warszawa 1990, s. 564 (§ 563).

²³ Rzecz nie jest wcale tak prosta i schematyczna, przedstawiam tutaj jedynie „podręcznikowe” rozumienie końca sztuki i zniesienia religii w filozofii. Dlatego odsyłam do znakomitej rozprawy Macieja Sosnowskiego, który z iście spekulatywnym zacięciem podejmuje ten newralgiczny punkt Hegłowskiej dialektyki. Zob. M. Sosnowski, „...przypadkowość, arbitralność, bezład...”. *O pojednaniu religii i filozofii w myśli G. W. F. Hegla*, [w:] *Deus otiosus. Nowoczesność w perspektywie postsekularnej*, red. A. Bielik-Robson, M. Sosnowski, Warszawa 2013, s. 91–120.

²⁴ J. Habermas, wyd. cyt., s. 46.

²⁵ Jest to oczywiście jedna z możliwych wykładni Hegłowskiego ducha, wyinterpretowywana już przez pryzmat *Zasad filozofii prawa* (i to w sposób nazbyt eksplicytny). Inne, równie ciekawe rozumienie ducha proponuje chociażby Alenka Zupančič w *The Odd One In*. Dla autorki: „punkt widzenia Hegla jest taki, że Duch Absolutny jest produktem świadomości, jest, dokładnie jako ten produkt,

Schemat tego państwa może posłużyć za znakomitą matrycę Heglowskiej dialektyki, która, wbrew wszelkim oskarżeniom o teleologizm, ma – jak zauważa Slavoj Žižek – zawsze przynajmniej dwa końce, dwa rezultaty. Na przykład państwo, *pierwotnie* jest ustanowione jako racjonalna totalność znosząca przygodność indywidualnych celów jednostek; *następnie* zaś dokonuje się osobliwa zmiana perspektywy, bowiem osią, na której wspiera się ogólność państwa, jest Monarcha jako przygodna i cielesna egzystencja²⁶. Tak należy rozumieć paradoksalność konkretnej ogólności – to, co najbardziej uniwersalne, jest ufundowane w tym, co radykalnie partykularne (i zawsze już wewnętrznie odniesione do uniwersalnego – oba bieguny wytracają swoją autonomię i zbiegają się w nie-całej całości).

Zwrot, który dokonuje się w myśli dojrzałego Hegla, dystansującego się od swoich młodzieńczych fascynacji, najlepiej można pokazać – jak czyni to Habermas – na przykładzie podziału na dwa modele krytyki, zaproponowanego, o ironio, przez młodego Hegla w rozprawie *Über das Wesen der philosophischen Kritik* z 1802 roku. Pierwsza krytyka byłaby *krytyką rzeczywistości*, sprzeciwem wobec tego, co jest – fałszywych pozytywności epoki; konsekwencją takiego stanowiska krytycznego byłaby naturalnie utopijna czy rewolucyjna obietnica zmiany. Natomiast druga krytyka byłaby *krytyką w imię rzeczywistości*, rozbijaniem nieprzejrzystych abstrakcji, fałszywych światomości, ograniczonych światopoglądów i utopijnych mrzonek, zakrywających prawdziwą istotę tego, co jest. Rozumna rzeczywistość nie domaga się pojednania, bowiem jest już, w istocie, jednością i totalnością (albo raczej jest pełnym uświadomieniem sobie niemożliwości totalności i niedomkniętego pojednania, jak sugerowałaby perwersyjna lektura Hegla proponowana przez Žižka). Późny Hegel, w *Zasadach filozofii prawa*, miałby uprawiać już tylko ten drugi model krytyki.

czymś rzeczywistym, czymś, co posiada materialne i historyczne istnienie” (A. Zupančič, *The Odd One In: On Comedy*, Cambridge–London 2008, s. 15). W podobnym tonie o Heglowskim duchu pisał Adorno. W swoich wykładach poświęconych „berlińskiemu mędrcom” zauważył, że pojęciu społeczeństwa zostaje przydzielone to, co Hegel zarezerwował dla ducha, tj. *zapośredniczenie* wyizolowanych, indywidualnych momentów empirii, które są konstytuowane właśnie za sprawą tego zapośredniczenia. Por. T. W. Adorno, *Hegel. Three Studies*, trans. S. W. Nichol森, Cambridge–London 1993, s. 15.

²⁶ Por. S. Žižek, *The Indivisible Remainder. An Essay on Schelling and Related Matters*, London–New York 1996, s. 113.

Przyjrzyjmy się na moment słynnej „Przedmowie” do *Zasad filozofii prawa*, w której w sposób najbardziej dosadny i przejrzysty Hegel prezentuje już zdecydowanie *antyutopijny* rys swojego myślenia:

[F]ilozofia, ponieważ jej zadaniem jest *zglębienie tego, co rozumne*, jest właśnie *ujmowaniem tego, co obecne i rzeczywiste*, a nie konstruowaniem czegoś *pozaświatowego*, o czym Bóg raczy wiedzieć, gdzie miałyby się znajdować, a raczej: o czym faktycznie można powiedzieć, gdzie się znajduje, mianowicie w błędności jednostronnego, pustego rezonowania²⁷.

A nieco dalej Hegel dodaje:

Jako rozprawa filozoficzna musi ona być jak najdalsza od tego, by uważać za swe zadanie stworzenie konstrukcji *państwa takiego, jakim ono być powinno*. Nauka, jaka się w niej ewentualnie zawiera, nie może zmierzać ku temu, by pouczać państwo, jakim ono być powinno, lecz raczej ku temu, by pokazać, w jaki sposób państwo – etyczne uniwersum – ma być poznane²⁸.

Hegel krytykuje filozofów abstrahujących od aktualnej rzeczywistości (wypierających jej istnienia na rzecz mglistej utopii przyszłości), ponieważ świadom jest zagrożenia, jakie niesie ze sobą to pozorne niewinne marzycielstwo. Już w *Fenomenologii ducha* rozpoznał on fundamentalny związek pomiędzy utopią „absolutnej wolności” – kardynalną ideą oświeceniowych teorii – a jej logicznym końcem w wielkim terrorze jakobinów²⁹. Każda utopia dążąca do pojednania zantagonizowanej rzeczywistości i ucieleśnienia swojego projektu skazana jest na przemoc jako środek do realizacji owego wzniosłego celu. Przemoc staje się *actus purus*, trampoliną umożliwiającą bezpośrednio i natychmiastowe (*hic et nunc*) przejście od upadłej teraźniejszości do utopijnej przyszłości. Dlatego Hegel, przepracowując traumę najkrwawszych ekscesów rewolucji francuskiej, pod której przemożnym wpływem znajdował się w młodości, uznał, że to sama rzeczywistość w swoim historycznym wymiarze jest prawdziwym przedmiotem filozofii (a nie żaden teleologiczny projekt zbawienia): „[A] to oznacza – pisze Shlomo Avineri – że jeśli coś istnieje, jego

²⁷ G. W. F. Hegel, *Zasady filozofii prawa*, tłum. A. Landman, Warszawa 1969, s. 16.

²⁸ Tamże, s. 19.

²⁹ Por. tenże, *Fenomenologia ducha*, tłum. Ś. F. Nowicki, Warszawa 2002, s. 376–383.

istnienie musi mieć ostateczną rację, a ta racja – choć często skryta i trudno uchwytna, musi zostać wydobyta na powierzchnię³⁰. Filozofia, mając za swój przedmiot rozum, winna go poszukiwać w aktualnej rzeczywistości. W tym duchu należy odczytywać znany epigramat Hegla z teje przedmowy: „Co jest rozumne, jest rzeczywiste; a co jest rzeczywiste, jest rozumne”³¹.

Ten wielokrotnie dezinterpretowany passus (między innymi za sprawą błędnego przekładu Engelsa), będący kością niezgody między lewicą a prawicą heglowską, wyraża po prostu czynny charakter rozumu jako siły kształtującej to, co *istnieje*, która nadaje „nieokreślonej bezpośredniości” bytu *pojęciową* postać (istnieje jako sensowne – tj. poznawalne i opisywalne – to, co daje się wypowiedzieć, to, co zostaje objęte mackami języka). Jeszcze inaczej można powiedzieć, że rozum urzeczywistnia się w świecie, przechodząc od potencji do aktu – nie wnosi nic do świata z „tamtej strony”, tylko wydobywa z niego jego najgłębsze, niezrealizowane jeszcze możliwości. A to pozwala pomyśleć, że Hegel pragnie osiągnąć utopijną obietnicę idealnego państwa poprzez gruntowne zrozumienie rozmaitych sieci zapośredniczeń, z jakich utkane jest państwo istniejące. Oczywiście obietnicy tej nie wypełnia, ponieważ żadne partykularnie istniejące państwo nie dosięga (nie zostaje „całkowicie pojęciowo określone”) neutralno-abstrakcyjnego pojęcia Państwa. Jak ujmuje ten paradoks Žižek:

O ile pojęcia Państwa jest „ustanowione jako takie”, staje się „dla siebie samego”, wchodzi ono nieuchronnie w negatywną relację z partykularnymi, faktycznie istniejącymi państwami. Partykularne państwa są nieadekwatne, wybrakowane wobec swego Pojęcia [...]. Hegłowskie „konkretne uniwersalne” nie oznacza partykularnego „konkretnego” państwa, które w końcu dopasowało się do uniwersalnego pojęcia Państwa, ale ogół nieudanych prób urzeczywistnienia pojęcia Państwa³².

Zatem dojrzały Hegel nie szuka już pozytywnego pojednania państwa i jego pojęcia (słowem utopii), tylko zadowala się – jako wcielo-ny rozum obserwujący – serią negatywnych urzeczywistnień owego

³⁰ S. Avineri, *Hegla teoria nowoczesnego państwa*, tłum. S. Rosiński, Warszawa 2009, s. 158.

³¹ G. W. F. Hegel, *Zasady filozofii prawa*, wyd. cyt., s. 17.

³² S. Žižek, *Metastazy rozkoszy. Sześć esejów o kobietach i przyczynowości*, tłum. M. J. Mosakowski, aneks tłum. M. Kropiwnicki, K. Mikurda, Warszawa 2013, s. 234.

pojęcia. Tym samym jego filozofia polityczna rezygnuje z maksymalistycznych roszczeń utopii, która „chce pouczać świat, jakim on być powinien”, a zamiast tego proponuje „rozpoznać rozum jako różę w aktualnej terażniejszości i dzięki temu móc się nią radować”³³. Czy deklaracje te należy odczytywać jako kwietystyczną rezygnację „pięknej duszy”, która jest konieczną pozostałością po zarzuconej utopii?

Zdaje się, że nie do końca. Avineri przypomina nam, że w tej samej przedmowie filozofia traktowana jest jako „własna epoka ujęta w myśl”, która poznać może tylko to, co *jest*, a raczej to, co *minęło* (pamiętajmy, że „Sowa Minerwy wylatuje dopiero z zapadającym zmierzchem”³⁴). „Filozofia jest zatem mądrością wieku dojrzałego”³⁵, krytyczną refleksją nad wypełniającą się postacią świata, którą stara się zrozumieć poprzez transpozycję historycznej materii na język pojęcia. Ta nieustanna praca konfrontowania ze sobą formy i treści rzeczywistości oglądanej w jej rozwoju, na jej poszczególnych etapach dochodzenia do swojej istoty, ustanawia dialektyczną całość, jaką jest – ostatecznie niespójna-w-sobie – idea filozoficzna.

Czy dialektyczny żar gaśnie w uspokojonej w sobie substancjalnej totalności – pojęcia czy państwa? Czy bez utopijnego impulsu³⁶ spekulatywna praca pojęcia ustaje? Czy dialektyka, jako skończony ruch heterogenicznej subiektywności, może się wydarzać bez wsparcia ze strony utopii? Hegel nie daje jednostronnej odpowiedzi na żadne z pytań, w ogóle nie udziela takich odpowiedzi, wikłając się raczej w swoim myśleniu w ciąg ekwiwokacji, których przezwyciężyć ostatecznym i rozstrzygającym pojednaniem nie potrafi³⁷. Dlatego skazuje nas

³³ G. W. F. Hegel, *Zasady filozofii prawa*, wyd. cyt., s. 20.

³⁴ Tamże, s. 21.

³⁵ S. Avineri, wyd. cyt., s. 162.

³⁶ Zob. E. Bloch, *The Spirit of Utopia*, trans. A. A. Nassar, Stanford 2000.

Por. także F. Jameson, *Archeologie przyszłości...*, wyd. cyt., s. 1–10.

³⁷ Problem dialektyki i jej końca to być może najważniejsze zadanie do przemyślenia dla spekulacji przychodzącej po Heglu – całą dwudziestowieczną recepcję Hegla można uznać za próbę skonfrontowania się z tym nigdy nienadchodzącym, a wciąż oczekiwany i zapowiadany końcem spekulacji (a może myślenia samego?). Dwuznaczności samego kończenia u Hegla odpowiada również dwuznaczny status czasu w jego filozofii (opozycja logiczne – historyczne). We współczesnej filozofii – odwołującej się do Heglowskiego dziedzictwa – Catherine Malabou podjęła się próby pomyślenia owej aporetycznej dwoistości dwu czasów u Hegla, a dokładniej dwóch *modi* przyszłości: chronologicznej (końca dziejów) i logicznej (stawania się pojęcia – w jego refleksyjnym kierowaniu się ku sobie). Tę w pełni dialektyczną pośredniczość uosabia spekulatywne

raczej na permanentną dwuznaczność, którą Martin Heidegger uczynił faktycznym rdzeniem jego filozofii³⁸. Dlatego momenty *utopijnego* otwarcia i *antyutopijnego* spełnienia³⁹ wchodzą ze sobą u Hegla w wielokierunkowy ruch wzajemnego zapośredniczania, nie pozwalając na utożsamiające zatrzymanie się na żadnym z biegunów. Dlatego właśnie w tej pękniętej całości, którą stanowią niedające się uzgodnić fragmentaryczne juwenilia i dojrzały system, Hegel jest „prawdziwy” i wierny paradoksalnej logice dialektyki. Tylko to pozwala zrozumieć, że utopijny pierwiastek (wartościowany pozytywnie czy negatywnie) jest niewymazywalny ze spekulatywnej maszynierii. Przynajmniej jeśli spojrzeć nań przez pryzmat lekcji „dialektyki negatywnej”, jakiej udziela nam Theodor Adorno.

...

Adorno w myśleniu o utopii zajmuje – nieco upraszczając – pozycję terminu przeciwnego wobec swojego wielkiego poprzednika Hegla. W krytyce filozofii sztuki „spekulatywnego mistrza” wyklada własną negatywną definicję utopii jako niemożliwości urzeczywistnienia samej siebie, ponieważ owo urzeczywistnienie zdradza wyzwalaający impuls utopijny, podporządkowując go wyalienowanemu i zreifikowanemu kompleksowi bytowemu – ideologii (głównemu adwersarzowi Frankfurczyka). Natomiast

słowo *plastyczność*, które rozpada się na dwie skrajności: nabywania konkretnego kształtu (a także tworzenia tego, co nabywane) i unicestwiania formy – sama dwuznaczność plastyczności jest już dwuznaczna. Zob. C. Malabou, *The Future of Hegel. Plasticity, Temporality, Dialectics*, trans. L. During, Oxfordshire & New York 2006.

³⁸ Mowa tutaj o bardzo ciekawym rozpoznaniu Heideggera, dotyczącym fundamentalnej dwuznaczności pojęcia świadomości u Hegla, która uchwycona jest w ramy paradoksalnej logiki: *jest i nie-jest* (swoim pojęciem), *ma i nie-ma* (miernika w sobie) oraz *sprawdza i nie-sprawdza* sama siebie jednocześnie. Ta dwuznaczność i niekonsekwencja dla autora *Bycia i czasu* była największą słabością myśli Hegla. Por. M. Heidegger, *Hegłowskie pojęcie doświadczenia*, tłum. R. Marzalek, [w:] tegoż, *Drogi lasu*, Warszawa 1997, s. 140, 149, 150.

³⁹ By przeformułować to w terminologii Jamesona (inspirowanej Blochem), idzie tu o napięcie pomiędzy zamkniętym programem utopijnym i otwartym impulsem utopijnym, czyli różnicę między totalizującym zniekształceniem pierwiastka utopijnego, będącym de facto antyutopią, a samym tym pierwiastkiem jako rezerwuarem prawdziwej utopijnej energii. Zob. F. Jameson, *Archeologie przyszłości...*, wyd. cyt., s. 5.

Hegel zdradził utopię, konstruując to, co istniejące, jak gdyby było ono utopią, absolutną ideą. Wbrew doktrynie Hegla, zgodnie z którą duch świata opuścił już postać sztuki, utwierdza się inna jego teoria, podporządkowująca sztukę egzystencji pełnej sprzeczności, która utrzymuje się wbrew wszelkiej afirmatywnej filozofii⁴⁰.

Hegel popełnia błąd, zakładając, że sztuka romantyczna jest spełnieniem się utopii sztuki, które byłoby jej końcem w czasie. Adorno mówi, że utopia sztuki nie może dojść do swojego pojęcia, że sztuka nie potrafi „konkretyzować utopii nawet w sensie negatywnym”, a wreszcie, że sztuka jako obraz zagłady „tylko przez jego absolutną negatywność [...] wypowiada to, co niewypowiedziane, utopię”⁴¹. „Utopia”, „sztuka”, „zagłada”, „Nowe” tworzą nierozzerwalną konstelację pojęciową, po meandrach której porusza się teoria estetyczna. Zanim jednak powrócimy do sztuki, należy opisać pokrótce pracę pojęcia utopii na poziomie logicznym, w samej mechanice myślenia Adorna.

Przede wszystkim Adorno ustanawia silną opozycję utopii i istnienia, horyzontu możliwości i zaktualizowanych treści (oczywiście pobrzmiewa tutaj echo rozróżnienia Mannheima na utopie i ideologie). Dlatego zarówno Hegel, jak i Marks, Engels, a także Lukács byli „wrogami utopii w imię jej urzeczywistnienia”⁴². Nie ma większej zbrodni, zdrady wobec utopijnego blasku myśli niż ucieleśnienie go w świecie, niwelujące cały jej ładunek negatywno-krytyczny. Utopia jako niewypowiadalny horyzont czystej możliwości w momencie choćby próby artykulacji unicestwia samą siebie, upadając w „kolisko bytu”. Dla Adorna *aktualizacja* jest sygnaturą zniszczenia *potencjalności*. Co dzieje się z relacją utopii i dialektyki w takim radykalnym ujęciu? Utopia póty jest dialektyczna, póki pozostaje „ontologią stanu fałszywego”: stan prawdziwy, który miałby nastać w efekcie urzeczywistnienia konkretnej możliwości utopii, byłby wolny od sprzeczności i różnicy, a zatem byłby nową postacią tożsamości (czyli praformą ideologii)⁴³. Jak zauważyliśmy przy okazji Hegla, nowoczesna utopia rodzi się jako odpowiedź na kryzys, tj. lukę w strukturze społeczno-symbolicznej, tym samym stając się obietnicą zakłajstrowania pęknięć

⁴⁰ T. W. Adorno, *Teoria estetyczna*, tłum. K. Krzemieniowa, Warszawa 1994, s. 61.

⁴¹ Tamże.

⁴² Tenże, *Dialektyka negatywna*, tłum. K. Krzemieniowa, Warszawa 1986, s. 450.

⁴³ Por. tamże, s. 19.

samej rzeczywistości. Rozbitej totalności *modernitas* utopia przeciwstawia nową totalność – pełną i pojednaną-w-sobie (totalność bez różnicy). Zatem ponownie wpadamy w zakłęty krąg nowoczesnego mitu, homogenizującej przemocy reifikującej szczątki podmiotowej wolności i ludzkiego szczęścia. Projekty gwarantujące uniwersalne szczęście ludzkości obracają się w swój negatyw w świecie, w którym każda „ludzkość jest maską niehumanizacji”, a „najmniejszy krok ku ich [tj. ludzi – B. W.] radości prowadzi do stężenia cierpienia”⁴⁴. Adorno zauważa jeszcze jedną – być może najniebezpieczniejszą – konsekwencję zrealizowanej utopii. W świetle utopii, która przeszła na stronę istnienia, nie ma już niczego, co byłoby możliwe, potencjalne, bowiem wszystko zostałoby w zupełności nasycone, zaktualizowane i spełnione – a więc unieruchomione i zamknięte w doskonałym Jednym. Brak możliwości jest brakiem nowości, ten zaś brak wolności: „namiestnikiem utopii jest ciemność”⁴⁵, czarna plamka, niepokojąca resztką, która nie pozwala światłu oświecenia w pełni rozbłysnąć, strzegąc tym samym wolności każdej pojedynczej egzystencji. W takim razie co dla Adorna jest warunkiem możliwości zaistnienia choćby śladowej wolności?

Nietożsamość. Dlatego, jak łatwo się domyślić, „utopia byłaby bez żadnej ofiary nietożsamością podmiotu”⁴⁶. Idąc dalej tym tropem, Adorno dodaje, że utopia jako świadomość niemożliwości „trzyma się konkretnie jako tego, co niewypaczone”⁴⁷. Jest jednostkową treścią wymierzoną przeciwko uniwersalizującej formie, czyli potencjalnością, rezerwuarem tego, co szczegółowe, które nie może nigdy w pełni zaistnieć. A wreszcie, jak pisze Adorno w pewnym miejscu *Dialektyki negatywnej*:

Nieprawdziwość wszystkich uzyskanych tożsamości jest odwrotną stroną prawdy. Idee żyją w pustych przestrzeniach między tym, czym rzeczy roszczą sobie być, a tym, czym są. *Utopia byłaby czymś ponad tożsamością i ponad sprzecznością, pojednaniem w różnicy* (moja emfaza – przekład zmieniony)⁴⁸.

⁴⁴ Tenże, *Minima moralia. Refleksje z poharatanego życia*, tłum. M. Łukasiewicz, Kraków 2009, s. 22.

⁴⁵ Por. tenże, *Dialektyka negatywna*, wyd. cyt., s. 247.

⁴⁶ Tamże, s. 392.

⁴⁷ Tamże, s. 84.

⁴⁸ Tamże, s. 208.

Nietrudno zauważyć, że poruszamy się po kole: rozpoczęliśmy od nierealizowalnej utopii sztuki, przez niemogącą zaistnieć utopię nie-tożsamości, do utopii jako „pojednania w różnicy”, której najdoskonalszym ucieleśnieniem jest właśnie dzieło sztuki. Nie sposób interpretować conceptualne pomysły z „dialektyki negatywnej” bez odniesienia do jej pełniejszej konkretyzacji w „teorii estetycznej”⁴⁹. Pojęcie utopii znakomicie obrazuje ów tranzytywny charakter dialektyki Adorna, która choć przemieszcza się w obrębie pewnego kręgu, to jest to krąg nieskończony i nieciągły, w którym co krok pojawia się różnicujący ślad i grudka nie do zasymilowania. Różnica niedająca się zintegrować w ruchu pojęcia jest warunkiem możliwości samego ruchu, zasadą jego dynamiki i gwarantem nieskończonej pracy, nieznaidującej prostego zwieńczenia w tożsamościowej syntezie. Takim śladem i grudką jest właśnie utopia wydarzająca się w dziele sztuki.

W *Teorii estetycznej* czytamy: „Pośród dominującej użyteczności sztuka ma rzeczywiście coś z utopii jako to, co inne, wyłączone z maszynierii społecznego procesu produkcji i reprodukcji, nie podporządkowane zasadzie realności”⁵⁰. Krucha i zawsze już naruszona autonomia sztuki, która – pamiętajmy – permanentnie zderzana jest ze swoim społecznym uwarunkowaniem, otwiera swój utopijny horyzont, w przestrzeni którego znajduje się prawda sztuki⁵¹. Otwarcie to nie jest bynajmniej uobecnieniem się prawdy, jej paruzją, ustabilizowaniem się absolutnego sensu. Prawda sztuki jest tylko pozorem tego, co nie jest

⁴⁹ Por. J. Momro, *Teoria estetyczna jako protodekonstrukcja*, „Kronos” 2012, nr 3 (22), s. 98–112.

⁵⁰ T. W. Adorno, *Teoria estetyczna*, wyd. cyt., s. 566.

⁵¹ Niezmiernie istotna, także dla utrzymania utopijnego wymiaru, jest sama ontologia dzieła sztuki, a dokładniej jego pośredni status (między duchowym i materialnym) w zreifikowanej przestrzeni wymiany towarowej. Pojęcie urzeczowienia w estetyce Adorna ma zaskakująco pozytywny wymiar – dzieło sztuki, będąc towarem, wnikając w alienujące mechanizmy rynkowe, może niejako od wewnątrz naruszać logikę fetyszyzmu towarowego. Doprowadza ją do intensyfikacji, lecz ze względu na swoją paradoksalną strukturę „immanentnej transcencji” (wynikającą z wzajemnego sprzężenia w dziele sztuki – tego, co społeczne i estetyczne) to, co immanenne, przechodzi w swoje przeciwieństwo, wychyla się ku temu, co inne i transcendentne – co jest tylko innym w nim samym (w dialektyce jedyną myślaną granicą jest granica wewnętrzna). Fredric Jameson uważa wręcz, że urzeczowienie stanowi istotę dzieła sztuki. Jak pisze: „forma towarowa musi być w jakiś sposób dostępna i namacalna, żeby aktywność jej rozkładu miała jakiś sens: dzieło musi określać siebie jako towar, żeby uzyskać środki do wykroczenia poza taki status” (F. Jameson, *Late Marxism: Adorno or the Persistence of the Dialectic*, London–New York 2009, s. 181).

pozorem: zawartość prawdy w dziele jest negacją jej istnienia, której to negacji dzieła nie wyrażają w żaden sposób. Taki niedający się ontologicznie dookreślić status sztuki i jej prawdy, które są utopią niemożliwego, nowego, zbliża je do fragmentu i jego negatywnej, rozpraszającej, decentralizującej logiki (fragmentu, o którym Adorno napisał: „chcę tylko zarysować kierunki albo podawać modele dla przyszłego wysiłku pojęcia”⁵²). A ta fragmentaryczność teorii estetycznej rozbitej w konstelacji wzajemnie ścierających się pojęć: utopii, negatywności, sztuki, pozoru, dzieła, nietożsamości, szczegółowości, prawdy i tak dalej, jest tym, co nie pozwala na jej teoretyczne domknięcie, *ergo* jest tym, co czyni ją „niemożliwą możliwością”, a więc utopią. Myślenie utopijne byłoby wobec tego innym określeniem myślenia *negatywnie* dialektycznego, czyli takiego, które byłoby ciągłą pracą zapośredniczania przeciwstawnych i heterogenicznych momentów: istnienia i nieistnienia, prawdy i pozoru, jednostkowości i ogólności, tożsamości i nietożsamości, skończoności i nieskończoności. Słowem, utopia jako dialektyka jest paradoksalnym medium, utrzymującym wszystkie sprzeczności w ciągłym i wzajemnym ruchu ustanawiania, którego zwieńczenia, wielkiego finału, doczekać się nie sposób. Jednak czy aby na pewno? Jak pogodzić utopię negatywności, krytycznej nieskazitelności samowiedzy wrażliwej na każdą, nawet najsubtelniejszą przemoc całości i tożsamości, z utopijnością samej utopii, z obietnicą szczęścia w nią wpisaną? Słowem, jak ocalić dialektykę negatywną, wydającą z siebie rozdartego podmiot, przed całkowitą rozpaczą?

Zatrzymajmy się przy pojęciu szczęścia, które obok opisywanej negatywności jest drugim członem, momentem Adornowskiej utopii. W spekulatywnym dziele Adorna dają się wyróżnić dwie utopie: *dialektyczna* (o której była mowa do tej pory) i *mesjańska*⁵³. Obie uwikłane są w logikę Derridiańskiego „podwójnego wiązania”: utopia

⁵² T. W. Adorno, *Minima moralia...*, wyd. cyt., s. 12.

⁵³ W ciekawy sposób pracę wzajemnego odnoszenia się obu tych dialektyk w dziele Adorna analizuje Marta Olesik w artykule *Krytyka i utopia – kręte drogi dialektyki jako idei mesjańskiej w filozofii T. W. Adorna* („Kronos” 2012, nr 3 (22), s. 113–125). Warto jeszcze zauważyć, że proponowany tutaj podział na utopię dialektyczną i mesjańską – odpowiadający dwóm „dialektykom” – jest pewnym wariantem heglowskiego rozróżnienia logiki na „negatywnie-rozumową” (czyli właśnie *dialektykę*) i „pozytywnie rozumową” (*spekulację*) (por. G. W. F. Hegel, *Encyklopedia nauk filozoficznych*, wyd. cyt., s. 140–142). Oba te nazbyt sztywne i jednostronne podziały domagają się rozwiązania w jakiejś pojedynczej syntezie, co też próbujemy pokazać.

mesjańska (czyli w zasadzie to, co u Mannheima zostaje określone mianem pierwotnego chiliazmu jako praformy utopii) jest zarówno warunkiem możliwości, jak i warunkiem niemożliwości utopii dialektycznej, ponieważ z jednej strony sankcjonuje wizję mesjańskiego pokoju i zbawienia imienia własnego – bez których cała dialektyka negatywna byłaby jałowym i abstrakcyjnym rezonerstwem – ale z drugiej strony jednocześnie owo projektowane pojednanie jest zatrzymaniem krytycznej pracy pojęcia, „zdradą utopii w imię jej urzeczywistnienia”. Zatem Adorno, podobnie jak Schiller dla Siemka, jest *konsekwentny* w swojej *niekonsekwencji*. Co jednak kryje w sobie mesjańska, pozytywna wizja utopii Frankfurczyka?

W jednym z najpiękniejszych fragmentów *Minimów moraliów* (zatytułowanym *Sur l'eau*) Adorno szkicuje obrazek swojej utopii, sytuujący się na antypodach tego, co zwykle się uważa za szczęśliwe spełnienie ludzkości. „Na pytanie o cel wyemancypowanego społeczeństwa – zauważa filozof – odpowiedzi w rodzaju: spełnienie ludzkich możliwości albo bogactwo życia”⁵⁴. Oczywiście samo pytanie obnaża naiwnie teleologiczną i pozytywistyczną wizję postępu, którą Adorno zaciekle zwalczał.

Odpowiedzią delikatną byłaby najbardziej dosadna: aby już nikt nie musiał głodować. Każda inna odpowiedź za stan zgodny z ludzkimi potrzebami uznaje ludzkie zachowania ukształtowane według modelu produkcji jako celu samego w sobie⁵⁵.

Uwikłanie w kapitalistyczny paradygmat produkcyjny, w fetyszizm towarowy, w alienujący słownik efektywności i dynamiki, jest przyczyną porażek nowoczesnych projektów emancypacyjnych – technologii utopijnej. Wykroczenie poza społeczeństwo mieszczańskie, reprodukując jego własną logikę (wyzwalając hamowaną przez system produktywność), może zakończyć się tylko intensyfikacją totalności i powszechnej kwantyfikacji. Myśl ta jest paradygmatyczna dla całej wczesnej szkoły frankfurckiej – podobne tezy można przeczytać na przykład u Herberta Marcusego⁵⁶ czy Maksa Horkheimera⁵⁷

⁵⁴ T. W. Adorno, *Minima moralia...*, wyd. cyt., s. 201.

⁵⁵ Tamże.

⁵⁶ Por. H. Marcuse, *Esej o wyzwoleniu*, tłum. M. Palczewski, S. Konopacki, [w:] *Marksizm XX wieku*, red. J. Dobieszewski, M. J. Siemek, Warszawa 1990, cz. III.

⁵⁷ Por. M. Horkheimer, *Krytyka instrumentalnego rozumu*, tłum. H. Walenty-nowicz, Warszawa 2010, s. 159.

– i wydaje się dość aktualnym ostrzeżeniem dla zwolenników immanentnego samozniesienia kapitalizmu, których dzisiaj nie brakuje. Dlatego według Adorna myślenie o wyemancypowanym społeczeństwie winno się rozpoczynać od emancypacji od fetyszu produkcji i jej sztandarowego hasła: „więcej!” (mocy, produkcji, kreatywności, rozwoju itd.). „Może prawdziwe społeczeństwo sprzykrzy sobie rozwój i z wolnej woli nie wykorzysta jakichś możliwości, zamiast pod ich obłądną presją szturmować obce gwiazdy”⁵⁸. Zatrzymanie możliwości w stanie potencjalnym i towarzyszące mu zahamowanie ekspansywnej presji rozwoju są momentami mesjańsko-utopijnymi dialektyki Adorna. W tym stanie poluzowania, wyzwolenia od ujarzmiającej relacji, od imperatywu panowania, otwiera się kruchy horyzont szczęścia. A miejscem owego otwierania się, nie szczęścia samego, lecz raczej nieskończonego ruchu-ku szczęściu, jest właśnie dzieło sztuki. Podsumowując swoją wizję, filozof napisze: „*Rien faire comme une bête*, leżeć na wodzie i spokojnie patrzeć w niebo «być nic więcej, bez żadnych określeń i spełnień» – oto co mogłoby zająć miejsce procesu, czynu, spełnienia i naprawdę dotrzymać obietnicy logiki dialektycznej, że dojdzie do swych źródeł”⁵⁹. Autoasercja, samoafirmacja swojego niewywłaszczonego przez wyobcowujące struktury nowoczesnego uspołecznienia idiomu staje się mesjańską „myślą o szczęściu bez władzy”⁶⁰.

Nie powinno zaskakiwać, że mesjańskie *ślady* u Adorna uważnie wychwytuje Agata Bielik-Robson, przekształcając je natychmiast w mesjańską *drogę*, w „jeszcze inne wyjście”. Zdaniem autorki utopia szczęścia i sprawiedliwości pozwala wpisać Adorna w tradycję witalistycznego mesjanizmu, a dokładniej jego kynicznego odłamu:

Adorno projektuje więc – zauważa Bielik-Robson – *nominalistyczne królestwo*, świat spełnionego mesjańskiego witalizmu, gdzie poza groźbą wszelkiej reifikacji rozkwita pojedyncze życie: życie prawdziwe, odzyskane i wyemancypowane przez denaturalizację, wolne od „fizycznego” upadku w relacje władzy i przemocy, uwolnione do różnicy, czyli jak mówi Adorno – „nietożsamości”⁶¹.

⁵⁸ T. W. Adorno, *Minima moralia...*, wyd. cyt., s. 202.

⁵⁹ Tamże, s. 203.

⁶⁰ T. W. Adorno, M. Horkheimer, *Dialektyka oświecenia. Fragmenty filozoficzne*, tłum. M. Łukasiewicz, Warszawa 1997, s. 193.

⁶¹ A. Bielik-Robson, *Errors. Mesjański witalizm i filozofia*, Kraków 2012, s. 502.

Tę całkiem trafną kodę należałoby uzupełnić o dialektyczne napięcie „nieskończonej skończoności” utopii, o którym Bielik-Robson w swoim ekstatycznym witalizmie zapomina. U Adorna na próżno szukać spełnienia w mesjańskim finale, nowego życia, innego horyzontu, słowem, kresu utopii bez koniecznego dopełnienia w wiecznym niespełnieniu, w żmudnej i momentami rozpaczliwej pracy negatywności, w totalnej krytyce totalności. Za każdym momentem afirmatywnym jak cień podąża moment negatywny. Uwzględniając te zastrzeżenia, należy zauważyć, że mesjański błysk (skądinąd pojawiający się u Adorna za sprawą jego przyjaciela Waltera Benjamina⁶²) jest technieniem życia napędzającym dialektyczne tryby, dla których stawką działania jest właśnie refleksyjne, podmiotowe i szczęśliwe życie. *Utopia jest dialektyką, dialektyka jest utopijna* – w tym sądzie nieskończonym istnieje jedyna możliwa koniunkcja mesjańskiej obietnicy i krytycznej odpowiedzialności, szczęścia i sprawiedliwości. Sąd ten wydarza się w dziele sztuki, a dokładniej w niepełnej i ułomnej próbie upojęciowienia „pięknego pozoru”. Zaś samo pragnienie „energii bez przemocy”, wolności od tożsamości jest już w sobie i dla siebie realizacją owej wolności, czyli wolnością do różnicy – fundamentem „królestwa imion własnych”, o którym marzył Adorno.

...

Podsumowując, spekulatywny ruch pojęcia utopii jako nie-całej całości przebiega między antagonistycznymi biegunami: Hegla i Adorna, przecinający i różnicujący także samych autorów. Utopia jako sąd nieskończony jest dialektycznie przepołowiona między urzeczywist-

⁶² Sam Adorno zwraca uwagę, że źródłem jego teologicznych doświadczeń była przyjaźń z Benjaminem, a dokładniej mówiąc, tajemnicza aura, którą ten wokół siebie roztaczał. Jak wyznał w pewnym tekście: „O tej nowej nadziei świadczyło słowo Benjamina, jego uśmiech bezgłośny i bezcielesny jak z baśni, jego milczenie. Każde spotkanie z nim przywracało to, co bezpowrotnie utracone: święto. W jego obecności człowiek czuł się jak dziecko w wigilię Bożego Narodzenia, kiedy uchylają się na chwilę drzwi salonu i potoki światła wyciskają mu łzy z oczu; więcej jest w takiej chwili wstrząsu i potwierdzenia niż we wszystkich wspaniałościach, jakie ukaza się w środku. Cała moc myśli skupiła się w Benjaminie, by zgotować nam takie chwile i tylko w nich przetrwało to, co niegdyś obiecywały doktryny teologiczne” (T. W. Adorno, *Wstęp do Pism Benjamina*, [w:] tegoż, *O literaturze. Wybór esejów*, wyb. L. Budrecki, tłum. i posł. A. Wołkiewicz, Warszawa 2005, s. 246). Może to właśnie Benjamin był na zawsze już utraconym mesjaszem Adorna?

nieniem w aktualności, zbawieniem w doczesności a nieustającą nadzieją, rozwartym w przyszłość nieskończonym horyzontem – czyli oczekiwaniem mesjańskiego pokoju (jest luką między *actualis* a *prolepsis*). Zakończenie *Minima Moralia* najlepiej oddaje opisywaną dynamikę:

Poznanie nie ma innego światła prócz tego, które rzuca na świat zbawienie. [...] Trzeba stworzyć perspektywy, w których świat odnajdzie się, obcy, ujawniający rysy i pęknięcia, tak jak kiedyś biedny i zniekształcony będzie leżał w mesjańskim świetle⁶³.

Adorno jednak dodaje „ale”, które jest interwencją utopii dialektycznej i właśnie to „ale” jest kluczowe: „Ale jest to też całkiem niemożliwe, ponieważ zakłada stanowisko wymykające choćby minimalnie poza zakłęty krąg istnienia”⁶⁴. Ostatecznie ani mesjańskie światło, ani kres dziejów ujęty w paruzji absolutu nie są całkiem możliwe. Pozostaje jedynie wartkie, ograniczone, a przez to zawsze niepełne i zapośredniczone „słabe zbawienie”, dokonujące się w ramach pojęcia, poza obręb którego żadna dialektyka (a zatem żadne myślenie) nie wykracza i wykroczyć nie może.

DIALECTICS OF UTOPIA

ABSTRACT

In the essay the speculative movement of the term “utopia” is presented on two examples: in works of the two most important dialecticians of modernity, Hegel and Adorno. Hegel’s reflection on utopia is determined by internal tension between his juvenile enthusiasm for the project of aesthetics utopia and mature criticism of all utopian transformations of the actual reality. Adorno, on the other hand, accused his “great predecessor” of betrayal of utopia in the name of its realization. Hence for Adorno utopia is only an negative consciousness of what is not existing, and just it – embodied in the work of art - makes a promise of salvation of the proper name.

Confronting these two antagonistic positions I consider them in a wider framework of a fundamental issue: is salvation (of an individual? Of society?) possible in temporality (in the Hegelian absolute knowledge) or will it arrive only from Other side (as in Adorno’s utopia of ineffable nonidentity)?

⁶³ T. W. Adorno, *Minima moralia...*, wyd. cyt., s. 328.

⁶⁴ Tamże.

KEY WORDS

Dialectics, utopia, Hegel, Adorno

BIBLIOGRAFIA

1. Adorno T. W., *Dialektyka negatywna*, tłum. K. Krzemieniowa, Warszawa 1986.
2. Adorno T. W., *Hegel. Three Studies*, trans. S. W. NicholSEN, Cambridge (MA)–London 1993.
3. Adorno T. W., *Minima moralia. Refleksje z poharatanego życia*, tłum. M. Łukasiewicz, Kraków 2009.
4. Adorno T. W., *Teoria estetyczna*, tłum. K. Krzemieniowa, Warszawa 1994.
5. Adorno T. W., *Wstęp do Pism Benjamina*, [w:] tegoż, *O literaturze. Wybór esejów*, wyb. L. Budrecki, tłum. i posł. A. Wołkowicz, Warszawa 2005.
6. Agamben G., *Czym jest urządzenie?*, tłum. J. Majmurek, [w:] *Agamben. Przewodnik Krytyki Politycznej*, Warszawa 2010.
7. Avineri S., *Hegla teoria nowoczesnego państwa*, tłum. S. Rosiński, Warszawa 2009.
8. Bielik-Robson A., *Erros. Mesjański witalizm i filozofia*, Kraków 2012.
9. Bloch E., *The Spirit of Utopia*, trans. A. A. Nassar, Stanford 2000.
10. Habermas J., *Filozoficzny dyskurs nowoczesności*, tłum. M. Łukasiewicz, Kraków 2007.
11. Harris H. S., *Hegel's Development. Towards the Sunlight 1770–1801*, Oxford 1972.
12. Hegel G. W. F., *Encyklopedia nauk filozoficznych*, tłum. i wstęp Ś. F. Nowicki, Warszawa 1990.
13. Hegel G. W. F., *Fenomenologia ducha*, tłum. Ś. F. Nowicki, Warszawa 2002.
14. Hegel, G. W. F., *Najstarszy program systemu niemieckiego idealizmu*, [w:] tegoż, *Pisma wczesne z filozofii religii*, tłum. G. Sowiński, posł. T. Węclawski, Kraków 1999, s. 275–278.
15. Hegel G. W. F., *Zasady filozofii prawa*, tłum. A. Landman, Warszawa 1969.
16. Heidegger M., *Hegłowskie pojęcie doświadczenia*, tłum. R. Marszałek, [w:] tegoż, *Drogi lasu*, Warszawa 1997.
17. Horkheimer M., Adorno T. W., *Dialektyka oświecenia. Fragmenty filozoficzne*, tłum. M. Łukasiewicz, Warszawa 1997.
18. Horkheimer M., *Krytyka instrumentalnego rozumu*, tłum. H. Walentynowicz, Warszawa 2010.
19. Jameson F., *Archeologie przyszłości. Pragnienie zwane utopia i inne fantazje naukowe*, tłum. M. Płaza, M. Frankiewicz, A. Miszak, Warszawa 2011.
20. Jameson F., *Late Marxism: Adorno Or the Persistence of the Dialectic*, London–New York 2009.
21. Lukács G., *Młody Hegel. O powiązaniach między dialektyką a ekonomią*, tłum. i wstęp M. J. Siemek, Warszawa 1980.
22. Malabou C., *The Future of Hegel. Plasticity, Temporality, Dialectics*, trans. L. DURING, Oxfordshire & New York 2006.

23. Mannheim K., *Ideologia i utopia*, tłum. J. Mizerski, Warszawa 2008.
24. Marcuse H., *Esej o wyzwoleniu*, tłum. M. Palczewski, S. Konopacki, [w:] *Mark-sizm XX wieku*, red. J. Dobieszewski, M. J. Siemek, Warszawa 1990, cz. III.
25. Markiewicz B., *U źródeł niemieckiego idealizmu. Pojęcie współczesności a filozofia zjednoczenia*, Warszawa 1988.
26. Markowski M. P., *Polityka wrażliwości. Wprowadzenie do humanistyki*, Kraków 2013.
27. Momro J., *Teoria estetyczna jako protodekonstrukcja*, „Kronos” 2012, nr 3 (22), s. 98–112.
28. Olesiak M., *Krytyka i utopia – kręte drogi dialektyki jako idei mesjańskiej w filozofii T. W. Adorna*, „Kronos” 2012, nr 3 (22), s. 113–125.
29. Schiller F., *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka*, [w:] tegoż, *Pisma teoretyczne*, tłum. i wstęp J. Prokopiuk, Warszawa 2011, s. 41–158.
30. Siemek M. J., *Poznanie jako praktyka*, [w:] tegoż, *Hegel i filozofia*, Warszawa 1998, s. 19–35.
31. Siemek M. J., *Wolność poza przymusami. Schiller a moralna i polityczna „tyrania rozumu”*, „Przegląd Filozoficzno-Literacki” 2007, nr 1 (16), s. 35–57.
32. Siemek M. J., *Wykłady z filozofii nowoczesności*, Warszawa 2012.
33. Siemek M. J., *Wykłady z klasycznej filozofii niemieckiej*, Warszawa 2011.
34. Sosnowski M. A., *Pokochać dialektykę. O pojęciu miłości w filozofii spekulatywnej z nieustającym odniesieniem do Sorena Kierkegaarda*, Kraków 2011.
35. Sosnowski M. A., „...przypadkowość, arbitralność, bezład...”. *O pojednaniu religii i filozofii w myśli G. W. F. Hegla*, [w:] *Deus otiosus. Nowoczesność w perspektywie postsekularnej*, red. A. Bielik-Robson, M. Sosnowski, Warszawa 2013, s. 91–120.
36. Zupančič A., *The Odd One In: On Comedy*, Cambridge (MA)–London 2008.
37. Žižek S., *Metastazy rozkoszy. Sześć esejów o kobietach i przyczynowości*, tłum. M. J. Mosakowski, aneks tłum. M. Kropiwnicki, K. Mikurda, Warszawa 2013.
38. Žižek S., *The Indivisible Remainder. An Essay on Schelling and Related Matters*, London–New York 1996.

MATEUSZ ZIMNOCH

(OŚRODEK BADAWCZY FACTA FICTA)

NARRACJE FAKTOGRAFICZNE W ŚWIATACH DYSTOPIJNYCH

STRESZCZENIE

W artykule podjęto próbę analizy narracji faktograficznych w światach dystopijnych. Ich faktualny charakter jest jednak pojmowany w specyficzny sposób: nie jako związek z elementem świata realnego (na przykład „Pan Nasz Ford” z *Nowego Wspaniałego Świata* Aldusa Huxleya), lecz jako element uznawany za faktyczny z perspektywy fikcyjnego uniwersum. Mnogość fikcyjnych dzienników, zapisów archiwalnych, prywatnych notatek fikcyjnych bohaterów czy definicji z nieistniejących encyklopedii, jakkolwiek fantastyczne by one nie były z perspektywy realistycznej, pozostaje faktualna w kategoriach tego, co jest uznawane za fakt, a co za zmyślenie w fikcyjnym świecie. Wookiepedia (encyklopedia Gwiezdných Wojen) jest więc fikcyjna w świecie realnym (choć wciąż istnieje w „prawdziwym” Internecie), lecz jest zarazem faktyczna dla każdego mieszkańca świata Gwiezdných Wojen. W artykule analizuje się, w jaki sposób narracje faktograficzne w fikcyjnych światach dystopijnych wpływają na całość utworu oraz jakie są najbardziej popularne formy ich obecności w tego rodzaju tekstach.

SŁOWA KLUCZOWE

fakt, fikcja, dystopia, faktografia, realizm

INFORMACJE O AUTORZE

Mateusz Zimnoch

Ośrodek Badawczy Facta Ficta

e-mail: mateusz.zimnoch@gmail.com

Przyjmowanie perspektywy faktograficznej w badaniach nad literaturą utopijną, będącą jedną z pierwszych dojrzałych form projektowania światów alternatywnych, może się wydawać z gruntu chybione. Skoro bowiem utopia jako „nie-miejsce” (gr. *u-topos*) sytuuje się poza rzeczywistością faktyczną, wybiegając w przestrzeń fikcji, to sięganie w jej przypadku po instrumentarium właściwe dla literatury pozostającej w ścisłej relacji ze światem realnym może w pierwszej chwili sprawiać wrażenie metodologicznego nieporozumienia. Pomijając niektóre gatunki pogranicza – sytuujące się na styku faktu i fikcji, rzeczywistości empirycznej i zmyślenia, obiektywizującej relacji i subiektywnej projekcji – literaturę faktu zwykło się bowiem odnosić do tekstów komunikujących o rzeczywistości faktycznej, zaś literacką fikcję – do tekstów komunikujących o niej w sposób niebezpośredni lub niekomunikujących o niej wcale. O ile więc sięganie po narzędzia właściwe dla badań nad prozą fikcjonalną w celu analizy reportaży literackich bądź wykorzystywanie pewnych strategii badań nad faktografią do interpretacji prozy wysokiego realizmu jest uzasadnione, o tyle postulat łączenia skrajnie fikcjonalnej utopii ze skrajnie faktualną perspektywą badawczą może się wydawać mało przekonujący.

Sens kryjący się za filozoficzną analizą roli narracji faktograficznych w uniwersach dystopijnych¹ staje się o wiele bardziej doniosły, gdy uwzględni się głębsze założenia dotyczące faktu i fikcji, na których się on wspiera. Szeroko rozpowszechniona praktyka, polegająca na stosowaniu etykiet powiązanych z faktualnością (faktografia, literatura faktu etc.) w przypadku tekstów, które zachowują wyraźne odniesienie do rzeczywistości empirycznej, oraz etykiet fikcjonalnych jako właściwych dla tekstów reprezentujących zmyślane zdarzenia, postaci lub światy, nie jest bowiem jedynym możliwym rozwiązaniem i nie przynosi w filozoficznych badaniach literackich najciekawszych efek-

¹ Termin dystopia stosowany jest tutaj na oznaczenie uniwersum utopijnego waloryzowanego negatywnie. Taka nomenklatura pozostaje w zgodzie z szeroko stosowaną typologią rozpowszechnioną za sprawą tekstów Lymana Towera Sargenta, który wycofał się ze stosowanego pierwotnie podziału na pozytywne eutopie, negatywne dystopie i satyryczne antyutopie (Por. L. T. Sargent, *Utopia – The Problem of Definition*, „Extrapolation” 1975, No. 16) i ograniczył typologię utopii jedynie do eutopii i dystopii (Zob. L. T. Sargent, *The Three Faces of Utopianism Revisited*, „Utopian Studies” 1994, No. 5). Szczegółowe rozważania na temat terminologii utopijnej zob. K. M. Maj, *Eutopie i dystopie. Typologia narracji utopijnych z perspektywy filozoficzno-literackiej*, „Ruch Literacki” 2014, z. 2, nr 323.

tów. Aby przedstawić alternatywną perspektywę badawczą, która uruchamia nowy potencjał interpretacyjny w tekstach dystopijnych, warto pochylić się nad filozoficznymi presupozycjami kryjącymi się za prostym podziałem na faktografię oraz literaturę fikcjonalną.

Uzasadniona wydaje się teza, iż u podstaw klarownego i jednoznacznego podziału tekstów kultury na faktualne i fikcyjne leży przekonanie o istnieniu silnego ontologicznie świata realnego, który jako reprezentowany w rozmaitych narracjach nadaje im znamiona faktograficzności, a także o istnieniu słabych ontologicznie światów fikcyjnych, które nadają reprezentującym je narracjom znamiona fikcjonalności. Rozważania nad faktualnym lub fikcyjnym nacechowaniem danego tekstu prowadzone są więc na ogół w tradycji realizmu arystotelesowskiego², zakładającego istnienie zewnętrznych, ontologicznie niezależnych przedmiotów, wyposażonych w obiektywne zestawy cech i właściwości, będących gwarantami prawdziwości rozmaitych sądów o świecie³. Innymi słowy, zgodnie z perspektywą realistyczną tekst jest faktograficzny wówczas, gdy odnosi się do niezależnej, pierwotnej względem niego rzeczywistości, jest zaś fikcyjny, gdy odnosi się do zdarzeń, postaci lub światów, które nie są częścią rzeczywistości. Wydaje się oczywiste, że dokument filmowy emitowany w telewizji jest silnie nacechowany faktograficznie, zaś film fabularny wyświetlany na sąsiednim kanale pozostaje utrzymany w konwencji fikcjonalnej.

Choć powyższy sposób pojmowania faktyczności i fikcyjności tekstu jest szeroko obecny zarówno w badaniach specjalistycznych, jak i w świadomości potocznej, to nie sposób pominąć szeregu komplikacji, jakie on wywołuje. Znane są przypadki rozmaitych tekstów kultury, które pierwotnie klasyfikowane jako faktograficzne okazywały się później manifestacjami literackiej fikcji. Za szczególnie wyrazisty przykład posłużyć mogą fałszywe świadectwa Holocaustu, które nierzadko były wyabstrahowane z bezpośredniego doświadczenia,

² Na temat realizmu w rozumieniu Arystotelesa zob. R. Ferber, *Podstawowe pojęcia filozoficzne*, t. I, tłum. M. Frankiewicz, Kraków 2008, s. 102–109.

³ Taki sposób rozumienia prawdy bynajmniej nie odszedł wraz z triumfem współczesnej myśli sceptycznej, pozostaje natomiast obecny w koncepcjach znacznej większości filozofów realistycznych. Jedną z ciekawszych form przybrał ostatnio w myśli Armstronga, zwłaszcza w jego teorii *truthmakers* (syntetyczne omówienie filozofii Armstronga zob. A. J. Ayer, *Filozofia w XX wieku*, tłum. T. Baszniak, Warszawa 1997, s. 225–234; na temat teorii *truthmakers* zob. D. M. Armstrong, *Truth and Truthmakers*, Cambridge 2004).

bazując na pozyskanej od osób trzecich wiedzy oraz na społecznie współdzielonym obrazie życia obozowego⁴. Niektóre z tych tekstów przez długie lata odczytywane były jako wzorcowe przykłady faktografii, lecz wskutek odkrycia dokonanych przez autorów manipulacji natychmiast traciły na wiarygodności. W tym właśnie miejscu ujawnia się powszechna skłonność do odczytywania tekstów narracyjnych w kluczu realistycznym, określana przez Lindę Hutcheon mianem „realistycznego imperializmu”⁵. Fałszywe świadectwa są znakomitą przykładem sytuacji, gdy powszechna zgoda w kwestii sytuowania tekstu na gruncie faktografii przekształca się w równie powszechną zgodę co do jego fikcjonalności, a wszystko to za sprawą czynnika pozatekstowego – sama narracja pozostaje bowiem bez zmian.

Fingowanie faktualności nie jest bynajmniej wynalazkiem XX wieku. Mediewiści jednogłośnie opisują metody pracy średniowiecznych odkrywców i podróżników spod znaku Johna Mandeville’a, którzy niejednokrotnie przygotowywali obszerne relacje z dalekich zakątków świata wyłącznie na podstawie zasobów własnych bibliotek⁶. Ostatecznie strategia maskowania przekazów fikcjonalnych przy użyciu form charakterystycznych dla faktografii zrodziła nawet samodzielne gatunki artystyczne, spośród których najszerzej rozpoznawalny jest tzw. mock-dokument (oryg. *mock-documentary* lub *mocumentary*), będący rodzajem żartu z formuły kina dokumentalnego (ikoną mock-dokumentu jest *Zelig* Woody’ego Allena)⁷. Źródła tej konwencji najczęściej upatruje się w słynnym słuchowisku radiowym Orsona Wellesa *The War of the Worlds* z 1938 roku, które było stylizowane na relację na żywo z inwazji Marsjan na Stany Zjednoczone – i przez wielu słuchaczy odczytane zostało jako autentyczne, wywołując ogólnonarodową panikę, którą ostudziły dopiero nagłówki porannych gazet.

Przedstawione wyżej trudności związane z jednoznacznym identyfikowaniem tekstów jako faktograficznych bądź fikcjonalnych ujawnia-

⁴ Por. D. Wolska, *Odzyskać doświadczenie. Sporny temat humanistyki współczesnej*, Kraków 2012, s. 192–209.

⁵ Zob. L. Hutcheon, *Metafictional Implications for Novelistic Reference*, [w:] *On Referring in Literature*, eds. A. Whiteside, M. Issacharoff, Bloomington and Indianapolis 1987.

⁶ Por. U. Eco, *Historia krain i miejsc legendarnych*, tłum. T. Kwiecień, Poznań 2013, s. 102–103.

⁷ Por. W. Godzic, *Gatunki telewizyjne. Po Wielkim Bracie*, Kraków 2004, s. 193–196.

nią zasadniczą słabość lektury bazującej na przeświadczeniach realistycznych. Skoro można wyznaczyć jej poważne mankamenty w odniesieniu do tekstów roszczących sobie prawo do reprezentowania rzeczywistości faktycznej, to wydaje się jasne, że ma ona tym mniejszy sens w przypadku rdzennie antyreferencjalnej utopii. Przyjęcie modelu realistycznego równałoby się bowiem stwierdzeniu, iż wykluczenie ateistów ze społeczeństwa Utopian było dystopijnym gestem More'a⁸ – tak bowiem podpowiada obecny moment dziejowy, w obrębie którego podobne praktyki identyfikuje się jako akty pogwałcenia wolności – zaś technologie rozplodowe z *Nowego Wspaniałego Świata*⁹ Huxleya nie noszą znamion dystopijności, skoro mieszkańcy współczesnego świata zachodniego z powodzeniem już wykorzystują metodę *in vitro*. Zawężenie problemu faktualizmu lub fikcjonalności wyłącznie do literatury utopijnej dostarcza więc podstawowego argumentu przeciwko analizie realistycznej: perspektywa ta nie wykazuje dla tego typu rozważań szczególnej użyteczności. Faktograficzna analiza dystopii literackiej prowadzona w kluczu realistycznym sprowadzałaby się bowiem do śledzenia elementów narracji sygnalizujących swój referencjalny charakter. Taki właśnie sposób lektury, niewrażliwy na specyfikę dykcji utopijnej, kazałby odczytywać Huxleyowskiego „Pana Naszego Forda” jedynie w kategoriach historycznych. Choć wydobywanie tego rodzaju analogii jest bez wątpienia możliwe, to wydaje się zarazem mało twórcze. Bardziej zajmująca może być filozoficzna analiza systemu reprezentowanych w tekście relacji społecznych, wykazującego większy uniwersalizm, niż by to wynikało z lektury w kluczu historycznym.

Przedstawiona argumentacja, niezależnie od tego, na ile może się wydawać przekonująca, wciąż nie rozwiązuje paradoksu wynikającego z postulatu badania fikcjonalnej literatury w perspektywie faktualnej. Przyjęcie antyreferencjalnego modułu interpretacyjnego dystopii zdaje się automatycznie wykluczać zasadność sięgania ku narracjom faktograficznym na rzecz analizy autonomicznego, oderwanego od rzeczywistości empirycznej świata reprezentowanego w tekście. A jednak sprzeczność ta jest nierozzerwalnie związana z perspektywą realistyczną, która dyktuje charakterystyczny sposób rozumienia faktu i fikcji, zgodnie z którym faktograficzne jest wyłącznie to, co mówi

⁸ Zob. T. More, *Utopia*, tłum. K. Abgarowicz, Lublin 1993, s. 125.

⁹ Zob. A. Huxley, *Nowy wspaniały świat*, tłum. B. Baran, Warszawa 2001 (rozdz. pierwszy).

o rzeczywistości faktycznej. Perspektywa bliższa prezentowanym tu rozważaniom, wpisująca się w tradycję konceptualną, zakłada natomiast, że przyporządkowanie tekstu do faktografii odbywa się w granicach określonego systemu, w ramach którego nastąpił społeczny konsensus dotyczący faktu i fikcji. W tym sensie analiza tekstów faktograficznych nie musi ograniczać się wyłącznie do tekstów reprezentujących „naszą” rzeczywistość faktyczną, lecz może z powodzeniem badać narracje wchodzące w relację referencjalną z całkowicie fikcyjnym systemem odniesień¹⁰. Innymi słowy, o ile z perspektywy mieszkańca Ziemi za kwintesencję idei faktografii posłużyć może encyklopedia, o tyle z perspektywy mieszkańca fikcyjnego świata utopii ta sama encyklopedia włączona za sprawą nadnaturalnej interwencji w jego rzeczywistość byłaby niezrozumiałym reliktem tego, co nieobecne, bądź tekstem fikcyjnym (podobnie jak dla mieszkańca Ziemi fikcyjna jest encyklopedia Gwiazdnych Wojen¹¹).

Obecność narracji faktograficznych w światach dystopijnych jest koronnym argumentem na rzecz lektury antyrealistycznej, sygnalizując potrzebę przyjęcia perspektywy konceptualnej w rozważaniach nad rolą faktów w fikcyjnych uniwersach. Strategia włączania w narrację rozmaitych wypisów z dzienników, stenogramów rozmów, fragmentów materiałów archiwalnych czy wycinków prasowych jest w utworach dystopijnych łatwa do zaobserwowania i niewątpliwie pozostaje zjawiskiem wartym pogłębionej refleksji, bowiem przyczyny odczuwanej przez twórców potrzeby stosowania narzędzi faktograficznych w ramach projektowania światów fikcyjnych nie są jednoznaczne ani łatwe do szybkiej identyfikacji. Mimo to warto poczynić w tym miejscu kilka wstępnych ustaleń, które z powodzeniem mogą być rozwijane w dalszych studiach i analizach.

Obecność narracji faktograficznych w dystopiach literackich ma zazwyczaj dwojaki charakter. Mogą być one 1. dodatkiem do narracji głównej lub 2. jej nieodzownym składnikiem, niekiedy rozrastając się wręcz do samodzielnej opowieści. Pierwszy wariant zaobserwować można w klasycznych tekstach w rodzaju cyklu *Ekumeny* Ursuli K.

¹⁰ Jerzy Ziomek określa taki system mianem „fikcyjnego pola odniesienia”. Zob. J. Ziomek, *Fikcyjne pole odniesienia a problem quasi-sądów*, [w:] *Wypowiedź literacka a wypowiedź filozoficzna*, red. M. Głowiński, J. Sławiński, Wrocław 1982.

¹¹ Wspomniana encyklopedia w wersji angielskiej znajduje się na stronie: <http://starwars.wikia.com/>

LeGuin czy *Kronik Diuny* Franka Herberta, w których kolejne rozdziały rozpoczynają się od motta będącego fragmentem tekstu, który pozostaje faktograficzny z perspektywy fikcyjnego świata. I tak LeGuin wprowadza rozmaite materiały archiwalne¹² czy prywatne notatki¹³, przy każdej sposobności podkreślając autentyzm własnej narracji¹⁴, zaś Herbert – definicje encyklopedyczne¹⁵ czy fragmenty dzienników¹⁶. W tekstach polskich szczególnie charakterystycznym przypadkiem takiej strategii jest ostatni tom *Apostezjonu* Edmunda Wnuka-Lipińskiego, gdzie przywoływane są fragmenty *Dziennika prywatnego Wiktora Nordmana*¹⁷, wycinki prasowe¹⁸, definicje encyklopedyczne¹⁹ czy teksty ustaw²⁰.

Powyższa formuła, prócz oczywistej roli polegającej na rozszerzaniu narracji głównej o zewnętrzne elementy w celu formalnego urozmaicenia i treściowego wzbogacenia tekstu, zdaje się pełnić funkcję uwierzytelniającą, przyczyniając się do zjawiska, które Roland Barthes określa mianem efektu rzeczywistości²¹. Teksty faktograficzne funkcjonują tu jako element świata wywołujący odczucie jego autonomii, rozszerzają bowiem opisywane uniwersum o elementy wykraczające poza ramy narracji, tak pod względem historii świata, jak i je-

¹² Zob. U. K. LeGuin, *Lewa ręka ciemności*, tłum. L. Jęczyk, Katowice 2007, s. 5, 24.

¹³ Zob. tamże, s. 86.

¹⁴ Charakterystyczne jest przede wszystkim pierwsze zdanie *Lewej ręki ciemności*, w którym gatunek faktograficzny (raport) zaprzęga się w służbę fikcji: „Nadam mojemu raportowi formę opowieści, bo kiedy byłem jeszcze dzieckiem na mojej macierzystej planecie, nauczono mnie, że prawda to kwestia wyobraźni” (tamże, s. 5). Wypowiedzi będące przejawem specyficznego spojrzenia na zagadnienie prawdy, rozszerzającego ją poza granice empirii i racjonalnej refleksji, widoczne są także w innych tomach cyklu. Przykładowo, w *Świecie Rocannona* zakres kategorii prawdy jest tak rozległy, że mieszczą się w nim nawet legendy: „Tak kończy się pierwsza część legendy; wszystko to jest prawdą. A teraz kilka również prawdziwych faktów, zaczerpniętych z *Podręcznika Strefy Galaktycznej 8*” (taż, *Świat Rocannona*, tłum. D. Górską, L. Jęczyk, Katowice 2010, s. 37).

¹⁵ F. Herbert, *Diuna*, tłum. M. Marszał, Gdańsk 1993, s. 52.

¹⁶ Zob. fragmenty *Wykradzionych Dzienników* rozpoczynających kolejne rozdziały tomu: tegoż, *Bóg Imperator Diuny*, tłum. M. Michowski, Poznań 2009.

¹⁷ Zob. E. Wnuk-Lipiński, *Mord założycielski*, [w:] tegoż, *Apostezjon*, Warszawa 2010, s. 421, 476, 498, 516, 545, 560, 594, 649.

¹⁸ Tamże, s. 443, 451, 480, 505, 522, 571, 608, 634.

¹⁹ Tamże, s. 458.

²⁰ Tamże, s. 435, 490.

²¹ R. Barthes, *Efekt rzeczywistości*, tłum. M. P. Markowski, „Teksty Drugie” nr 4/2012.

go przestrzeni (przywoływane zdarzenia są niejednokrotnie odległe w czasie bądź sytuują się poza obszarem, w którym rozgrywa się akcja utworu). Dzięki temu alternatywny świat nabiera pełni i zaczyna konstrukcyjnie przypominać rzeczywistość empiryczną, przy jednoczesnym zachowaniu własnej niezależności – co nie oznacza bynajmniej, że dla odbiorcy staje się rzeczywisty w kategoriach realistycznych²².

Drugi typ obecności tekstów faktograficznych w uniwersach dystopijnych wykracza poza funkcję uwierzytelniającą, przyjmując na siebie rolę konstytutywnego elementu głównej narracji. Rozszerzanie warstwy czasoprzestrzennej opisywanego świata jest tu wyparte przez zabieg focalizacji²³, pozwalający na obserwację obcej rzeczywistości z perspektywy zamieszkującej ją jednostki. Formuła ta wywodzi się z samych początków gatunku utopii, gdzie pierwotnie obowiązywała konwencja *voyage imaginaire*²⁴ jako ramy narracyjnej dla opisu fikcyjnego świata – wszak podejmowany w niniejszym szkicu problem narracji faktograficznych w dystopiach pozostaje w ścisłym związku z faktograficznymi tradycjami wczesnej literatury utopijnej. Już w *Utopii* More’a czy *Podróżach do wielu odległych narodów świata* Jonathana Swifta odnaleźć można wyraźne sygnały mające świadczyć o rzekomej autentyczności prezentowanych relacji²⁵, nie ograniczające się

²² Trafność tego rodzaju intuicji potwierdzają badania nad wpływem fikcyjności lub faktyczności na perswazyjność czy wiarygodność informacji zawartych w narracji. Zob. M. Appel, M. Mara, *The Persuasive Influence of a Fictional Character's Trustworthiness*, "Journal of Communication" 2013, No. 63; M. Appel, B. Melečkar, *The Influence of Paratexts on Narrative Persuasion: Fact, Fiction or Fake?*, "Human Communication Research" 2012, No. 38.

²³ Na temat focalizacji zob. M. Bal, *Narratologia. Wprowadzenie do teorii narracji*, tłum. zespół tłumaczy ze specjalności przekładowej Instytutu Filologii Polskiej UAM w Poznaniu, Kraków 2012, s. 146–166.

²⁴ Więcej na ten temat zob. N. Pohl, *Utopianism after More: The Renaissance and Enlightenment*, [w:] *The Cambridge Companion to Utopian Literature*, ed. G. Claeys, New York 2010.

²⁵ Podaję kolejno stosowne fragmenty obydwu dzieł: „Trochę mi wstyd, Najdroższy Piotrze Egidiuszu, że tę książeczkę o państwie Utopian, której spodziewałeś się niewątpliwie w ciągu półtora miesiąca, przesyłam Ci po upływie niemal całego roku. Już ci zdawałeś sobie sprawę, że w pracy tej nie potrzebowiałem odkrywać rzeczy nowych i wcale nie musiałem obmyślać jej układu, bo należało tylko powtórzyć opowiadanie Rafała, które słyszałem razem z Tobą [...]. Toteż im bardziej ujęcie me upodobni się do jego nieco niedbalej prostoty, tym bliższe będzie prawdzie, a o nią tylko w niniejszej pracy mej dbam oraz dbać powinienem” (T. More, wyd. cyt., s. 9); „Pan Guliwer [...] powierzył mi te papiery [...].

bynajmniej do charakterystycznego dla literatury tamtego okresu szeregu deklaracji podmiotu mówiącego, lecz także zachowujące formalną konstrukcję opowieści, która tę deklarację zatwierdza.

Przełomu w zakresie stosowania gatunków faktograficznych do opisu światów dystopijnych dokonał w *My* Jewgienij Zamiatin²⁶, będący zarazem pierwszym realizatorem dojrzałej dystopii literackiej, co niewątpliwie wpłynęło na rolę faktografii w tekstach późniejszych twórców. Jego książka jest w całości prywatnym dziennikiem protagonisty imieniem Δ-503, którego oczyma odbiorca obserwuje doskonałość skonstruowanego systemu społecznego, by następnie podążać za kolejnymi rozczarowaniami bohatera aż do jego ostatecznego upadku. Strategia raportowania o fikcyjnym świecie przy użyciu świadectwa fikcyjnej postaci sytuuje metodę Zamiatina na gruncie filozofii obcości, która przyjmuje u niego formę określaną przez Bernharda Waldenfelsa mianem substytucji źródłowej, będącej konsekwencją stawania w miejscu obcego²⁷. Za jej sprawą dochodzi u odbiorcy do tymczasowego zrzucenia ciężaru perspektywy porównawczej, wynikającej z oczywistej skłonności do zestawiania fikcyjnego świata z realną rzeczywistością (stąd skłonność do odczytywania niektórych dystopii jako literackich wariacji na temat dwudziestowiecznych totalitaryzmów) i umownego przyjęcia perspektywy wewnątrzsystemowej, pozbawionej zewnętrznego paradygmatu porównawczego²⁸.

Rozpoznawanie nieprawidłowości uniwersum z perspektywy jednostki będącej jego częścią, narzucające kierunek odśrodkowy refleksji płynącej z lektury literackiej dystopii, prowadzi do specyficznej struktury prawdziwości świata, w którym kolektywna zgoda przeciwstawiana jest jednostkowemu sprzeciwowi. Pozostające w konwencji prawdy korespondencyjnej świadectwo jednostki przekształca kon-

Przejrzałem je uważnie po trzykroć [...]. Atmosfera prawdy unosi się nad całością; w istocie Autor odznaczał się taką prawdomównością, że stała się ona przysłowiowa wśród jego sąsiadów w Redriff, i gdy któryś z nich chciał zaświadczyć dobitnie o czymś, mawiał, że jest to tak prawdziwe, jakby wyrzekł to Pan Guliwer” (cyt. za: U. Eco, *Historia...*, wyf. cyt., s. 437).

²⁶ J. Zamiatin, *My*, tłum. A. Pomorski, Warszawa 1989.

²⁷ Zob. B. Waldenfels, *In Place of the Other*, “Continental Philosophy Review” No. 44 (2/2011).

²⁸ Ciekawe uwagi na temat perspektywy metasystemowej w utopiach literackich zob. K. M. Maj, *Kłamstwo założycielskie. Dystopie wobec problemu medializacji prawdy*, [w:] *(nie)Prawda w literaturze i sztuce*, red. C. Słowik, A. Dobrowolska, M. Siedlecka, Gdańsk 2014.

sensualną wizję prawdy świata eutopii²⁹ w spójny wewnętrznie, lecz ufundowany na „kłamstwie założycielskim”³⁰ system dystopijny, w którym obowiązywać może jedynie koherencyjna definicja prawdy. Perfidia dystopii wyraża się w tym właśnie, że powyższa opozycja jest zwyczajną grą, w której jakikolwiek bunt jest świadomie wykreowanym elementem zamkniętego układu relacji społecznych, kanalizującym ewentualne zrywy indywidualizmu i pozwalającym dotychczasowemu światu przetrwać. Najdoskonalszy obraz tej iluzoryczności zaprezentowany został przez braci Wachowskich w trzeciej części *Matriksa*³¹, w której protagonista – wybraniec mający rzekomo wyzwolić ludzkość spod władzy maszyn – dowiaduje się w czasie rozmowy z konstruktorem dystopijnego świata, że jest jedynie oswojonym błędem w programie, a wszelkie jego nadzieje były wabikiem prowadzącym do kolejnego cyklu rozwoju systemu (destrukcji ludzkości i jej ponownego odrodzenia z kilku wybranych osobników). Podobne przypadki wchłonięcia buntownika przez system widoczne są również w tekstach literackich, zwłaszcza w *Roku 1984* Orwella³², gdzie prywatny pamiętnik Winstona Smitha, na którego stronach rozgrywa się dramat półświadomego zerwania z Wielkim Bratem, jest bramą kierującą ku sfigowanemu przez centralną władzę ruchowi oporu wraz z patronującym mu tekstem Emmanuela Goldsteina³³, a prowadzącą ostatecznie w czułe objęcia Ministerstwa Miłości.

Zgodnie z dotychczasowymi ustaleniami rola narracji faktograficznych w dystopiiach przybierać może dwojaką postać, bądź wpływając na poziom realizmu opisywanego świata, bądź też ingerując w obowiązującą w nim strukturę prawdziwości. Należy jednak zazna-

²⁹ Termin eutopia jest tu o tyle zasadny, że z perspektywy mieszkańców świata dystopijnego jest to najczęściej świat nieskończenie doskonały i szczęśliwy, zaś tragiczny i nieludzki pozostaje wyłącznie w perspektywie świadectwa protagonisty. Z tego powodu niejednokrotnie trudno zdecydować, czy opisywany w danym tekście świat jest eutopią, czy dystopią. Możliwy jest nawet dekonstrukcyjny opis uniwersów eutopijnych jako dystopijnych i na odwrót. Próba takiego opisu w przypadku *Miasta Słońca* Campanelli zob. J. Kochan, *Czy utopia jest utopią?*, [w:] *Spotkania w utopii w XXI wieku*, red. P. Żuk, Warszawa 2008.

³⁰ Termin wprowadzony do polskiego dyskursu badawczego w: P. Ćwikła, *Boksowanie świata. Wizje ładu społecznego na podstawie twórczości Janusza A. Zajdla*, Katowice 2006, przyp. 31.

³¹ *Matrix Rewolucje*, reż. A. Wachowski, L. Wachowski, Stany Zjednoczone, 2003.

³² G. Orwell, *Rok 1984*, tłum. T. Mirkowicz, Warszawa 2010.

³³ Tamże, s. 213–243.

czyć, iż obydwa warianty są jedynie ideami regulatywnymi, które nie poddają się jednoznacznemu i wyczerpującemu opisowi. W niektórych tekstach zaobserwować można próby twórczego przekształcania owych konwencji lub wchodzenia z nimi w świadomą grę. Jednym z ostatnich przykładów kontestacji klasycznego modelu dystopii jest obraz Joon-ho Bonga *Snowpiercer*³⁴, w którym końcowa potyczka protagonisty z twórcą systemu Wilfordem – tradycyjnie redukująca zbuntowanego wybrańca do roli marionetki – nie kończy się powrotem zbłąkanej owcy do reszty stada, lecz destrukcją całego uniwersum. Mniej drastyczne próby zrywania z konwencjonalną strukturą świata widoczne są w tekstach Janusza A. Zajdla, zwłaszcza w *Paradyzji*³⁵, gdzie figura dziennikarza opisującego sztuczną planetę na zlecenie ziemskiej gazety jest gwarantem prawdziwości medialnej relacji. Jednym z głównych tropów naprowadzających go w dziennikarskim śledztwie na właściwe rozwiązanie zagadki Paradyzji jest przy tym fantastycznonaukowe opowiadanie niejakiego Nikora Orleya Huxwella³⁶ (czytelna aluzja do George’a Orwella i Aldousa Huxleya), które pomimo czysto spekulatywnego charakteru zbliżyło się na niebezpiecznie bliską odległość do usilnie skrywanej przez władze prawdy. Prowadzona przez Zajdla gra, polegająca na odkrywaniu przed faktografem prawdy za pośrednictwem tekstu fantastycznego, wznosi strukturę prawdziwości *Paradyzji* na wyższy poziom, niż to ma miejsce w klasycznych tekstach dystopijnych.

Nieco inaczej wygląda sytuacja tekstów faktograficznych w *Cylindrze van Troffa*³⁷, który – nieco podobnie jak *My Zamiatania* – jest w całości zbiorem prywatnych materiałów niejakiego Akka Numi, opracowanych i poprzedzonych wstępem przez jego przyjaciela Le Djaza. Odnalezione notatki same w sobie także są rodzajem opracowania zewnętrznego tekstu, kryjącego się u Zajdla pod tytułem: „Notatnik Nieśmiertelnego”. Dochodzi więc w *Cylindrze* do potrójnego zapośredniczenia narracyjnego, przy czym każdy poziom narracji prezentowany jest jako chłodny, możliwie obiektywny komentarz do obcego tekstu. Zajdel, z pozoru realizując pierwszy model obecności tekstów faktograficznych w narracjach dystopijnych, zmierzający do zwięk-

³⁴ *Snowpiercer*, reż. Joon-ho Bong, Francja, Stany Zjednoczone, Korea Południowa, 2013.

³⁵ J. A. Zajdel, *Paradyzja*, Warszawa 2007.

³⁶ Zob. tamże, s. 168–176.

³⁷ Tenże, *Cylinder van Troffa*, Warszawa 2008.

szenia poziomu wiarygodności opisywanego świata, znów przenosi ciężar prawdziwości na wyższy, niż to ma na ogół miejsce, poziom. W zakończeniu tekstu dochodzi bowiem do narracyjnego zapętlenia, które czyni z książki Zajdla artefakt będący zapisem autentycznego doświadczenia jednostki, wobec którego czytelnik staje się kolejnym, czwartym komentatorem i zostaje tym samym wprowadzony w fikcyjny świat już nie jako zwykły obserwator, lecz jako jego mieszkaniec.

Jak starano się wykazać w powyższych rozważaniach, rola narracji faktograficznych w uniwersach dystopijnych jest tak złożona i niejednoznaczna, iż nie sposób jej opisać w wyczerpujący sposób na przestrzeni jednego szkicu. Stąd prezentowane rozważania mają charakter przyczynkowy, a podjęte zagadnienia wymagają pogłębionych studiów i szczegółowych analiz. Istotny jest tu zwłaszcza wątek związany ze specyficznym rozumieniem samych narracji faktograficznych, który może wydawać się kontrowersyjny. Gruntowna refleksja nad istotą badanego tu zagadnienia dowiodła jednak, iż antyrealistyczna perspektywa w badaniach nad faktografią nie jest wcale wywrotowa. Wprost przeciwnie, wspiera się na wnikliwej analizie historii pojęć, których sens z perspektywy konkretnego momentu dziejowego może się wprawdzie wydawać oczywisty, lecz niewątpliwie jest efektem długotrwałego rozwoju, wraz z którym rozmaite znaczenia mogły ulegać istotnym modyfikacjom. O ile bowiem dla współczesnego mieszkańca świata zachodniego gwarantem prawdziwości narracji faktograficznej jest jej racjonalna sensowność podparta empiryczną bazą, umożliwiającą częściową przynajmniej weryfikację informacji zawartych w tekście, o tyle już dla mieszkańca świata zachodniego doby średniowiecza gwarantem takim była spójność z tekstem Pisma Świętego oraz odwołanie do autorytetu starożytnych autorów. W XIX wieku dla europejskiego humanisty prawdziwym wyzwaniem intelektualnym było tropienie rządzących światem prawidłowości i związków przyczynowo-skutkowych. Sto lat wcześniej dla tego samego humanisty wyzwaniem byłoby jednak śledzenie kuriozalnych osobliwości napływających z Nowego Świata, a dwieście lat wcześniej – poszukiwanie w nim Raju Ziemińskiego.

Wniosek płynący z powyższych rozważań jest klarowny: świat, w którym przyszło nam funkcjonować, podlega nieustannym zmianom nie tylko w znaczeniu heraklitejskiego przepływu materii w ob-

rębie tożsamy, wyodrębnionych przez umysł bytów³⁸. Ciągłym modyfikacjom podlega bowiem sama kategoryzacja świata, na co jako jeden z pierwszych wskazywał Ludwig Wittgenstein, a czemu patronują dziś badania kognitywne. To, co było faktem dwieście lat temu, dziś pozostaje fikcją wyjaśniającą. Kiedyś mieszkańcy Ziemi przyjmowali za fakt, że jest ona płaska, później – że okrągła, przez chwilę nawet – że ma kształt gruszki, wreszcie – że jest elipsoidą obrotową, lecz i to stwierdzenie jest przecież co najwyżej teoretyczną abstrakcją, która nie uwzględnia zmiennych sił grawitacyjnych, ruchów tektonicznych i wszelkich innych czynników decydujących o realnym kształcie planety. W podobnym kierunku ciążą dziś także światy fikcyjne. Choć Umberto Eco poczynił ciekawe spostrzeżenia na temat ich trwałości jako właściwości odróżniającej od zmiennego świata realnego³⁹, to jego teza pozostaje nie do utrzymania w dobie ekspansji narracji transmedialnych, stale modyfikujących jedno i to samo uniwersum za pośrednictwem jego kolejnych reprezentacji⁴⁰. Choć dystopie reprezentowane są najczęściej za pośrednictwem jednej tylko narracji (pierwszym wyjątkiem był przywoływany już *Matrix* braci Wachowskich), to świat pozostaje ich wyraźną dominantą, stając się przestrzenią umożliwiającą wyprowadzanie nieskończenie dużej liczby kolejnych opowieści.

W tym sensie narracja faktograficzna w dystopii jest rodzajem tekstu, który komunikuje to, co jest uznawane za fakt, w obrębie systemu, w którym ów tekst powstaje. Dziennik Δ-503 jest dla czytelnika Zamiatina jednoznacznie fikcyjny, lecz w obrębie dystopijnego świata, w którym powstał, funkcjonuje jako tekst faktograficzny. Trudno znaleźć przekonujący powód, by lekceważyć faktograficzny tryb funkcjonowania rozmaitych narracji w obrębie światów fikcyjnych. Istnieje natomiast wiele powodów, dla których warto stanąć w miejscu obcego i z jemu tylko właściwej perspektywy spojrzeć głęboko w oczy Wielkiego Brata.

³⁸ Mowa o następującej myśli Heraklita: „Tych, którzy wstępują do tych samych rzek, coraz to inne zalewają wody” (Heraklit z Efezu, *Zdania*, tłum. A. Czerniawski, Gdańsk 2005, s. 16).

³⁹ U. Eco, *On the Ontology of Fictional Characters: A Semiotic Approach*, “Sign Systems Studies” nr 1–2/2009 (37).

⁴⁰ Klasyczne ustalenia dotyczące narracji transmedialnych zob. H. Jenkins, *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, tłum. M. Bernatowicz, M. Filiciak, Warszawa 2007.

FACTUAL NARRATIVES WITHIN DYSTOPIAN STORYWORLDS

ABSTRACT

The herein paper explores dystopian storyworlds in terms of factual narratives. However, the factual element among the fictional world does not necessarily refer to an actual world (e.g. "Our Ford" from the Huxley's *Brave New World*). It is rather a being that is claimed to be factual from the fictional universe's perspective. Hence, a variety of fictional diaries, archival recordings, private notes of fictional characters or definitions from non-existing encyclopedias – however fantastic they may be from the realistic perspective – they are factual in terms of what is real and what is not within the fictional storyworld. Consequently, the Wookieepedia (encyclopedia of Star Wars) is purely fictional within an actual world (however, it still exists in the "real" Internet) but is obviously factual for any citizen of the Star Wars universe. The paper examines how the "factual" narratives existing within the fictional dystopian storyworlds influence the whole story and what are the most popular forms of their appearance in such a novels.

KEY WORDS

fact, fiction, dystopia, non-fiction, realism

BIBLIOGRAFIA PODMIOTOWA

1. Herbert F., *Bóg Imperator Diuny*, tłum. M. Michowski, Poznań 2009.
2. Herbert F., *Diuna*, tłum. M. Marszał, Gdańsk 1993.
3. Huxley A., *Nowy wschód świata*, tłum. B. Baran, Warszawa 2001.
4. LeGuin U. K., *Lewa ręka ciemności*, tłum. L. Jęczmyk, Katowice 2007.
5. LeGuin U. K., *Świat Rocannona*, tłum. D. Górską, L. Jęczmyk, Katowice 2010.
6. *Matrix Rewolucje*, reż. A. Wachowski, L. Wachowski, Stany Zjednoczone, 2003.
7. More T., *Utopia*, tłum. K. Abgarowicz, Lublin 1993.
8. Orwell G., *Rok 1984*, tłum. T. Mirkowicz, Warszawa 2010.
9. *Snowpiercer*, reż. Joon-ho Bong, Francja, Stany Zjednoczone, Korea Południowa, 2013.
10. Wnuk-Lipiński E., *Mord założycielski*, [w:] tegoż, *Apostezjon*, Warszawa 2010.
11. Zajdel J. A., *Cylinder van Troffa*, Warszawa 2008.
12. Zajdel J. A., *Paradyzja*, Warszawa 2007.
13. Zamiatin J., *My*, tłum. A. Pomorski, Warszawa 1989.

BIBLIOGRAFIA PRZEDMIOTOWA

1. Appel M., Mara M., *The Persuasive Influence of a Fictional Character's Trustworthiness*, "Journal of Communication" 2013, No. 63.
2. Appel M., Melečkar B., *The Influence of Paratexts on Narrative Persuasion: Fact, Fiction Or Fake?*, "Human Communication Research" 2012, No. 38.

3. Armstrong D. M., *Truth and Truthmakers*, Cambridge 2004.
4. Ayer A. J., *Filozofia w XX wieku*, tłum. T. Baszniak, Warszawa 1997.
5. Bal M., *Narratologia. Wprowadzenie do teorii narracji*, tłum. zespół tłumaczy ze specjalności przekładowej Instytutu Filologii Polskiej UAM w Poznaniu, Kraków 2012.
6. Barthes R., *Efekt rzeczywistości*, tłum. M. P. Markowski, „Teksty Drugie” nr 4/2012.
7. Ćwikła P., *Boksowanie świata. Wizje ładu społecznego na podstawie twórczości Janusza A. Zajdla*, Katowice 2006.
8. Eco U., *Historia krain i miejsc legendarnych*, tłum. T. Kwiecień, Poznań 2013.
9. Eco U., *On the Ontology of Fictional Characters: A Semiotic Approach*, „Sign Systems Studies” No. 1–2/2009 (37).
10. Ferber R., *Podstawowe pojęcia filozoficzne*, t. I, tłum. M. Frankiewicz, Kraków 2008.
11. Godzic W., *Gatunki telewizyjne. Po Wielkim Bracie*, Kraków 2004.
12. Heraklit z Efezu, *Zdania*, tłum. A. Czerniawski, Gdańsk 2005.
13. Hutcheon L., *Metafictional Implications for Novelistic Reference*, [w:] *On Referring in Literature*, eds. A. Whiteside, M. Issacharoff, Bloomington and Indianapolis 1987.
14. Jenkins H., *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, tłum. M. Bernatowicz, M. Filiciak, Warszawa 2007.
15. Kochan J., *Czy utopia jest utopią?*, [w:] *Spotkania w utopii w XXI wieku*, red. P. Żuk, Warszawa 2008.
16. Maj K. M., *Eutopie i dystopie. Typologia narracji utopijnych z perspektywy filozoficzno-literackiej*, „Ruch Literacki” 2014, z. 2, nr 323.
17. Maj K. M., *Klamstwo założycielskie. Dystopie wobec problemu mediatyzacji prawdy*, [w:] *(nie)Prawda w literaturze i sztuce*, red. C. Słowik, A. Dobrowolska, M. Siedlecka, Gdańsk 2014.
18. Pohl N., *Utopianism after More: The Renaissance and Enlightenment*, [w:] *The Cambridge Companion to Utopian Literature*, ed. G. Claeys, New York 2010.
19. Sargent L. T., *The Three Faces of Utopianism Revisited*, „Utopian Studies” 1994, No. 5.
20. Sargent L. T., *Utopia – The Problem of Definition*, „Extrapolation” 1975, No. 16.
21. Waldenfels B., *In Place of the Other*, „Continental Philosophy Review” No. 44 (2/2011).
22. Wolska D., *Odzyskać doświadczenie. Sporny temat humanistyki współczesnej*, Kraków 2012.
23. Ziomek J., *Fikcyjne pole odniesienia a problem quasi-sądów*, [w:] *Wypowiedź literacka a wypowiedź filozoficzna*, red. M. Głowiński, J. Sławiński, Wrocław 1982.

JERZY HANUSEK

(UNIwersYTET JAGIELLOŃSKI)

O PEWNYCH ASPEKTACH PANORAMICZNEGO HAPPENINGU MORSKIEGO TADEUSZA KANTORA

STRESZCZENIE

„Panoramiczny Happening Morski” Tadeusza Kantora był jednym z najważniejszych i najgłośniejszych wydarzeń artystycznych w Polsce pod koniec lat sześćdziesiątych XX wieku. W artykule omawiam udział w tym happeningu Marii Pinińskiej-Bereś. Do tej pory, poza relacją samej artystki, nie były znane obiektywne świadectwa tego udziału. Został on przemilczany przez Kantora i w konsekwencji wymazany ze zbiorowej pamięci. Artykuł ostatecznie rozstrzyga problem udziału Marii Pinińskiej-Bereś w happeningu Kantora. Staram się zrekonstruować atmosferę towarzyszącą temu wydarzeniu oraz motywy, którymi kierował się Kantor.

SŁOWA KLUCZOWE

Maria Pinińska-Bereś, Tadeusz Kantor, Panoramiczny Happening Morski, happening

INFORMACJE O AUTORZE

Jerzy Hanusek
Instytut Filozofii, Wydział Filozoficzny
Uniwersytet Jagielloński
e-mail: j.hanusek@iphils.uj.edu.pl

Panoramiczny Happening Morski¹ Tadeusza Kantora był jednym z najważniejszych i najgłośniejszych wydarzeń artystycznych w sztuce polskiej końca lat sześćdziesiątych XX wieku². Odrodził legendą i dosyć obszerną literaturą. Wydawałoby się, że wszystkie aspekty tego wydarzenia zostały omówione, wszystkie szczegóły opisane w licznych relacjach, wywiadach z uczestnikami, wspomnieniach, badaniach historycznych. Jest jednak jedna sprawa, która do tej pory nie została jednoznacznie wyjaśniona: uczestnictwo w happeningu Marii Pinińskiej-Bereś.

Rozpocniemy od przedstawienia świadectw samej artystki. Wśród notatek i zapisków pozostawionych przez Marię Pinińską-Bereś znajdują się dwie, w których wzmiankowany jest jej udział w happeningu Kantora. Jeden jest lakoniczny. W tekście zatytułowanym „Akcje” widnieje pozycja:

1976 – Uczestnictwo w happeningu T. Kantora „Panoramiczny happening morski” w Łazach k. Koszalina (działanie na marginesie)³.

Drugi z istniejących rękopisów przynosi bardziej szczegółowe informacje. W niedatowanym tekście zatytułowanym „Moje akcje” artystka zapisała:

¹ Panoramiczny Happening Morski Tadeusza Kantora miał miejsce 23 sierpnia 1967 roku na plaży w Łazach, w ramach V Międzynarodowego Pleneru Artystów i Teoretyków Sztuki, który w dniach od 5 do 27 sierpnia odbywał się w pobliskich Osiekach. Wydarzenie miało typową dla happeningu strukturę przedziałową, składało się z czterech, częściowo równoległe rozgrywających się akcji: Koncertu morskiego, Tratwy Meduzy, Barbujażu erotycznego i Kultury agrarnej na piasku. Charakterystyczny był również czynny udział publiczności oraz pierwiastek destrukcyjny, obecny we wszystkich fazach happeningu.

² Innymi ważnymi wydarzeniami w tym okresie były sympozja w Puławach w 1966 roku oraz we Wrocławiu w 1970 roku.

³ Rękopis, znajdujący się w archiwum rodziny, powstał po roku 1996. Istnieją także inne wersje niektórych fragmentów tego tekstu. W jednej z nich, powstałej prawdopodobnie później niż wersja pierwotna, artystka podkreśliła autonomię swojego udziału w happeningu, zastępując zwrot „działanie na marginesie” zwrotem „działanie indywidualne na marginesie”. Podkreślenie to ma znaczenie również w kontekście udziału Marii Pinińskiej-Bereś w roku 1966 w happeningu Tadeusza Kantora pt. „Linia podziału”. Sposób uczestnictwa artystki w tym happeningu został wtedy – jak się wydaje – podyktowany przez Kantora. Świadczy o tym fakt, że takie same czynności wykonywała Anna Ptaszkowska w happeningu Cricotage, który miał miejsce w Warszawie 10 grudnia 1956 roku.

Następnie w Osiekach ponownie mi zaproponował [Tadeusz Kantor, dop. autora] uczestnictwo w jego „koncercie morskim”, z tym że tak ja, jak i J. Beres, mieliśmy działać na marginesie, robiąc coś własnego. Postanowiłam zderzyć sytuację rozmamlania plażowego (*barbuage*)⁴ z sytuacją podróży. W pokoiku plenerowym jedynym rekwizytem były puste walizki. A więc ubrana w lekki płaszcz, z głową okrytą chustką i walizką wkroczyłam na rozgrzaną plażę, budząc zainteresowanie. Od razu kojarzono to powszechnie z tendencją tamtych lat, ucieczką do Szwecji. Wiele młodych ludzi, nie tylko hippi, próbowało drogi przez Bałtyk. Pytano się mnie, czy wybieram wolność, i gdzie czeka moja łódź. Po happeningu doniesienia o wymowie i odbiorze mojego działania rozgniewały Kantora. Bardzo pragnął bezpieczeństwa dla swoich działań. Nie dyskutowałam z rodzajem interpretacji mojego działania, było to dalekie od mojego zamiaru, raczej strukturalnego. Jednak duch epoki nakłada się na sztukę⁵.

Wszystkie pozostałe wzmianki o uczestnictwie Marii Pinińskiej-Bereś w Happeningu Morskim są oparte albo na wymienionych powyżej notatkach, albo na informacjach uzyskanych bezpośrednio od artystki. Jest ich zaledwie kilka. Pojawiają się one na przykład w wydany już po śmierci artystki katalogu jej wystawy monograficznej. W tekście „Kalendarium i recepcja twórczości” odnotowano, że „w Osiekach, w lecie 1967, wykonuje indywidualne działanie na marginesie Happeningu morskiego T. Kantora”⁶. W tekście wstępnym tego katalogu Maria Hussakowska odnosi się do tego wydarzenia szerzej, przywołując pewne szczegóły, o których zapewne dowiedziała się z bezpośrednich rozmów z artystką.

Pinińska lubi zaczynać swoją opowieść o performance od udziału w Panoramicznym happeningu morskim z 1967 roku – kiedy zaproszona przez Tadeusza Kantora, a później właściwie zignorowana – przechadzała się po plaży w długim przeciwdeszczowym płaszczu z walizkami w rękach wywołując przeróżne komentarze, najczęściej podejmujące bardzo wówczas gorący motyw ucieczki do Szwecji. Ten właśnie aspekt prawdopodobnie tak zirytował Kantora, który nie lubił żadnych politycznych dosłowności, że wołał zrezy-

⁴ Jest to prawdopodobnie błędnie zapisany wyraz *barbouillage*, które oznacza gryzmoły, maziugi, smarowanie.

⁵ „Moje akcje”, rękopis pochodzący prawdopodobnie z lat dziewięćdziesiątych XX wieku, w archiwum rodziny.

⁶ J. Hanusek, *Kalendarium i recepcja twórczości*, [w:] *Maria Pinińska-Bereś. 1931–1999*, red. B. Gajewska, J. Hanusek, Galeria Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki, Kraków 1999, s. 114.

gnować z jej uczestnictwa – w dość typowy dla siebie sposób, czyli nie uważając niewygodnego zdarzenia⁷.

Przedstawimy teraz przegląd innych dostępnych źródeł dotyczących Panoramicznego Happeningu Morskiego. Podstawowym dokumentem związanym z tym happeningiem jest katalog wydany przez Koszalińskie Towarzystwo Społeczno-Kulturalne prawdopodobnie w 1967 roku⁸. W katalogu zamieszczona została obszerna lista uczestników happeningów. Obejmuje ona osiemnaście osób⁹. Na liście są nawet takie osoby, których charakter udziału nie został nigdzie określony w literaturze.

Prawie wszyscy uczestnicy happeningu realizowali czynności wcześniej uzgodnione z Kantorem. Wyjątkiem był Jerzy Bereś, dlatego być może został w katalogu wymieniony na drugim miejscu, zaraz po Kantorze. Znamienna jest też uwaga w katalogu dotycząca udziału Jerzego Beresia:

Uwaga: to nieoczekiwane wydarzenie powstało samo, wynikało z okoliczności i predyspozycji autora, było czystym, autentycznym wydarzeniem¹⁰.

Zamieszczenie tej notatki świadczy o tym, że pozostałe wydarzenia były oczekiwane, przynajmniej z punktu widzenia Tadeusza Kantora. Potwierdzają to rozmaite relacje opisujące proces rodzenia się koncepcji happeningu, w trakcie którego Kantor uzgadniał charakter uczestnictwa z rozmaitymi osobami. Tym bardziej znacząca wydaje się nieobecność na liście Marii Pinińskiej-Bereś, której działanie miało również nieoczekiwany i autonomiczny w stosunku do całego happeningu charakter. Można tłumaczyć tę nieobecność faktem, że w tłumie zgromadzonym na plaży działanie artystki nie zostało zauważone, przynajmniej przez Kantora. Jednakże, jak postaram się uza-

⁷ M. Hussakowska, *Think Pink*, [w:] *Maria Pinińska-Bereś. 1931–1999*, wyd. cyt., s. 14.

⁸ T. Kantor, *Panoramiczny Happening Morski*, katalog, układ T. Kantor, red. H. Ptaszkowska, oprac. graficzne Z. Targowski, tłum. na język angielski P. Graf, zdjęcia E. Kossakowski, Koszalin 1967.

⁹ Są to: Tadeusz Kantor, Jerzy Bereś, Edward Krasiński, Hanna Ptaszkowska, Maria Stangret, Zbigniew Gostomski, Wiesław Borowski, Mariusz Tchorek, Stanisław Fijałkowski, Ireneusz Pierzgalski, Jerzy Ludwiński, Maria Bogucka, Janusz Bogucki, Teresa Tyszkiewicz, Jola (Spława-Neyman – dop. autora), Jan Ziemiński, Eustachy Kossakowski, Barbara Gostomska (kolejność według katalogu).

¹⁰ T. Kantor, wyd. cyt., s. 8.

sadnić, Kantor musiał być świadomy tego wydarzenia i wszystko wskazuje na to, że z jakichś przyczyn postanowił z premedytacją je przemilczeć. Maria Pinińska-Bereś nie pojawia się w żadnym spisie uczestników happeningu ani w żadnej relacji. Nawet w wywiadzie na temat happeningu¹¹ przeprowadzonym z Jerzym Beresiem nie pada żadna wzmianka na temat jej udziału¹².

Drugim ważnym źródłem wiedzy o Happeningu Morskim jest monograficzne wydawnictwo zatytułowane *Panoramiczny Happening Morski i Tadeusz Kantor w latach 1964–1968*¹³. Zawiera ono szereg materiałów źródłowych, dosyć szczegółową relację komisarza pleneru w Osiekach Jerzego Fedorowicza, wywiady z niektórymi uczestnikami happeningu, wzmianki prasowe, kalendarium wydarzeń i przede wszystkim ważny tekst Michała Rogalskiego pt. *Panoramiczny Happening Morski. Próba rekonstrukcji*. Rogalski na podstawie krytycznej analizy wszystkich dostępnych źródeł próbuje zrekonstruować przebieg happeningu i wszelkie związane z nim szczegóły, a także przebieg poprzedzających go dyskusji i przygotowań. Od Stefani Zająkowskiej-Skupień, która pracowała w koszalińskim radiu i była uczestnikiem happeningu, stara się wydobyć wszelkie nieznane szczegóły wydarzenia¹⁴. O udziale Marii Pinińskiej-Bereś jednak nie wspomina.

Przedstawiona przez Marię Pinińską-Bereś interpretacja przyczyny, która spowodowała, że Kantor postanowił przemilczeć jej udział w happeningu, nie jest jedyną możliwą. Jest powszechnie wiadome, że Kantor był szalenie czuły na wszelkie zapożyczenia ze swojej twórczości. Reagował wtedy gwałtownie, oskarżał publicznie o kradzież. W 1966 roku podczas Sympozjum w Puławach, po zaprezentowaniu przez Mariusza Tchorka tekstu programowego Galerii Foksal pt. *Teoria miejsca*, Kantor wykrzykiwał „To mi zostało wyciągnięte z walizki! To czyste złodziejstwo”¹⁵. W akcji Pinińskiej-Bereś mógł dostrzec

¹¹ M. Rogalski, *Wywiad z Jerzym Beresiem*, [w:] *Panoramiczny Happening Morski i Tadeusz Kantor w latach 1964–1968*, red. J. Chrobak, M. Rogalski, M. Wilk, Kraków 2008.

¹² Być może stało się tak dlatego, że przeprowadzający wywiad nie zapytał Beresia o udział żony. Z drugiej jednak strony Bereś w wywiadzie tym omawia udział szeregu innych osób.

¹³ *Panoramiczny Happening Morski i Tadeusz Kantor...*, wyd. cyt.

¹⁴ M. Rogalski, *Wywiad ze Stefanią Zająkowską-Skupień*, [w:] *Panoramiczny Happening Morski i Tadeusz Kantor...*, wyd. cyt..

¹⁵ J. Mytkowska, *Wywiad z Mariuszem Tchorkiem*, [w:], [w:] A. Ptaszkowska, *Wierzę w wolność, ale nie nazywam się Beethoven*, Gdańsk 2010, s. 220.

nawiązanie do postaci występujących w *Kurce wodnej*¹⁶: pielgrzyma z walizkami lub gimnastyka z plecakiem. Z dużym prawdopodobieństwem można przyjąć, że Maria Pinińska-Bereś była obecna na premierze *Kurki wodnej*, co oczywiście nie oznacza, że inspiracja miała miejsce. Przypomnijmy, że z jej relacji wynika, iż kierowała nią zupełnie inna motywacja. Chciała zderzyć ze sobą dwie kontrastowe sytuacje: plażowe rozmemłanie i podróżną mobilizację. Dla Kantora takie niuanse nie miały jednak żadnego znaczenia. Nie rozstrzygając, jaka była rzeczywista przyczyna działań Kantora – być może zadziaływały oba powody – spróbujemy przebadać, na ile sugestie artystki o świadomym wymazaniu jej działania z powodów politycznych obaw może być trafna.

Czy obawy Kantora przed uwikłaniem się w polityczne konteksty i powodowana przez nie ostrożność były uzasadnione? Odpowiedź na to pytanie musi być twierdząca. Pinińska wspomina, że pojawienie się na plaży postaci z walizkami i torbami kojarzyło się powszechnie ze zjawiskiem ucieczek przez Bałtyk do Szwecji. Kroniki Bałtyckiej Brygady Wojsk Ochrony Pogranicza z lat 1950–1976 odnotowują od kilku do kilkunastu prób nielegalnego sforsowania granicy każdego roku¹⁷. Techniki ucieczek były bardzo różne. Często uciekano kutrami rybackimi, całymi rodzinami, wraz z dorobkiem całego życia. Pojawienie się na plaży osoby z walizkami budziło więc jednoznaczne podejrzenia. Jaki bowiem mógł być inny cel przyniesienia walizek na plażę?

W celu przybliżenia realiów tamtych lat przywołałyśmy relację Macieja Gutowskiego dotyczącą reakcji władz na happening „Linia podziału”, który miał miejsce 18 grudnia 1965 roku w siedzibie krakowskiego oddziału Stowarzyszenia Historyków Sztuki. Ten nieco długi fragment znakomicie rysuje atmosferę, w której półtora roku później miał się odbyć „Panoramiczny Happening Morski”.

¹⁶ Premiera *Kurki wodnej* miała miejsce w Krzysztoforach w kwietniu 1967 roku, a więc zaledwie kilka miesięcy przed Panoramicznym Happeningiem Morskim.

¹⁷ Za: P. Polechoński, *Trudna droga do opuszczenia PRL-u*, [online] <http://www.gp24.pl/apps/pbcs.dll/article?AID=/20130625/HISTORIA04/130529894> [dostęp: 6 lipca 2013].

Loranc¹⁸ potępiał, zadawał pytania i komentował. Oczywiście zaczęło się od zgubnych wpływów amerykańskiej kapitalistycznej kultury i jej przez Kantora „przenoszenia” do Polski przy naszym współudziale. Jakoś odpieraliśmy te ataki i wtedy pojawił się element nowy, zupełnie nieoczekiwany: symboliczna interpretacja happeningu. Okazało się więc, że... obkładana węglem leżąca na kanapie dziewczyna to symbol Polski plugawionej przez górnictwo... że bracia Janiccy zjadający z walizki makaron to symbol nieobecności na rynku czegośkolwiek innego do jedzenia; podobnie owijanie papierem toaletowym Marysi¹⁹ obrazowało notoryczne braki papieru na rynku, a przeszukiwanie własnych kieszeni przez stojącego na drabinie Jurka Kałuckiego – PRL-owską nędzę; skubanie indyka przez Stanisława Wiśniewskiego zdało się im ukazaniem ograbiania Polski przez ZSRR; Janusza Tarabuły bełkotliwe przemówienie na temat sztuki kpina z wystąpień rządowych przywódców; powtarzanie przez Marysię Beresiową siedzącą na krześle zwrotu „ja siedzę” (wymyślone przez Kantora, bo Marysia będąc w zaawansowanej ciąży nie mogła się energicznie poruszać)²⁰ – oczywistą aluzją do sytuacji opozycji w Polsce. Dla nich nasze mydlenie jaskrawo demonstrowało podlizywanie się władzy, największe zaś oburzenie wzbudziło zamurowywanie przez Marka²¹ drzwi i stwierdzenie Igola²², że okno jest zakratowane.

Toż to oczywista demonstracja sytuacji w Polsce socjalistycznej – wołali – przy tym nieprawdziwa, bo przecież sam Kantor dostał paszport, a teraz Polskę szkaluje. Wszelkie wyjaśnienia na niewiele się zdały²³.

¹⁸ Władysław Loranc był zastępcą kierownika działu kultury Miejskiej Rady Narodowej w Krakowie. Niemal rok wcześniej, 12 grudnia 1964 roku, wyszedł obrażony z zebrania Grupy Krakowskiej w Krzysztoforach. Po jego wystąpieniu na temat wolności w sztuce Jerzy Nowosielski odpowiedział mu słowami: „To ja już wołę wszystkie kłamstwa tego świata od tych prawd, które tu nam pan wyłożył” (za: J. Beres, *Moje kontakty z Tadeuszem Kantorem i Grupą Krakowską w latach sześćdziesiątych*, [w:] Cricot 2, *Grupa Krakowska i Galeria Krzysztofory w latach 1960–1970*, Kraków 1991).

¹⁹ Chodzi o Marię Stangret.

²⁰ W tym miejscu pamięć zawiodła nieco Macieja Gutowskiego, autora tekstu, gdyż Maria Pinińska nie była w tym czasie w ciąży. Maciej Gutowski sam brał udział w happeningu i w innym miejscu swojego wspomnienia zastrzega, że był tak przejęty, że nie wszystkie elementy akcji był w stanie śledzić. To zapewne spowodowało, że w swoim wyliczeniu pominął Jerzego Beresia, który również brał udział w happeningu i w jego ramach starał się wiązać uczestników sznurem. Nie trzeba dodawać, że ten element akcji również łatwo mógł zostać zinterpretowany jako działanie o symbolice antysocjalistycznej.

²¹ Chodzi o Marka Rostworowskiego.

²² Chodzi o Ignacego Trybowskiego, który był wówczas prezesem Oddziału Krakowskiego Stowarzyszenia Historyków Sztuki. Po happeningu „Linia podziału” władze Krakowa podjęły kroki zmierzające do odebrania Stowarzyszeniu lokalu, a Trybowski został zmuszony od ustąpienia ze stanowiska.

²³ M. Gutowski, *O Tadeuszu Kantorze*, [w:] *Tadeusz Kantor nad morzem*, Teatr Miejski w Gdyni i Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora CRI-

Relacja ta, nawet jeżeli nieco podkolorowana, obrazuje kłopoty, z jakimi musieli się liczyć artyści, którzy zamierzali się przyłączyć do happeningowego nurtu. Brzmi ona nieco humorystycznie, ale konsekwencje „partyjnej czujności” władz wobec wszelkich antysocjalistycznych treści mogły być i faktycznie były groźne. Po happeningu „Linia podziału” władze miejskie zagroziły, że odbiorą lokal Stowarzyszeniu Historyków Sztuki i dopiero ustąpienie Ignacego Trybowskiego z funkcji prezesa oddziału załagodziło sytuację.

Opisana powyżej reakcja władz, zawierająca ukryte groźby, musiała być znana Kantorowi i całemu środowisku skupionemu w Krzysztoforach. Szczególnie znaczący wydaje się fragment dotyczący paszportu. Przedstawiciel władzy stwierdza, że otrzymanie paszportu powinno być równoznaczne z powstrzymaniem się od wszystkiego, co władza mogłaby uznać za szkodliwą krytykę. Kantor zapewne odbierał taką deklarację jak realne zagrożenie. Powagę sytuacji potwierdzają wspomnienia Jerzego Beresia, który zapisał, że

Po happeningu Linia Podziału u Historyków Sztuki były już wielkie kłopoty. Najtrudniejszym problemem moralnym stawało się dla nas to, że realizując własną twórczość narażaliśmy na kłopoty naszych przyjaciół, co zresztą władze operujące odpowiedzialnością zbiorową skwapliwie wykorzystywały, czyniąc wszelkiego rodzaju presję oficjalną i poufną²⁴.

Kantor był wybitnym artystą, ale też osobą ostrożną, podejrzliwą i pamiętliwą. Istnieje wiele świadectw mówiących o tym, że nawet całkowicie przypadkowe i niewinne działania osób trzecich potrafił zinterpretować jako działania intencjonalnie skierowane przeciwko sobie²⁵.

Jego uwrażliwienie na wszelkie sytuacje, które mogły zagrażać poprawnym relacjom z władzami, było z pewnością spowodowane również doświadczeniami ze służbą bezpieczeństwa. W latach 1961–1963 Kantor był zarejestrowany jako kontakt operacyjny²⁶. Jest sprza-

COTEKA, Kraków 2009, s. 15, [przedruk za:] M. Gutowski, *O Paniach, Panach i zdarzeniach*, Warszawa 1998.

²⁴ J. Bereś, *Moje kontakty z Tadeuszem Kantorem...*, wyd. cyt.

²⁵ Zob. np. J. Fedorowicz, *Słowo wstępne*, [w:] *Panoramiczny Happening Mor-ski i Tadeusz Kantor...*, wyd. cyt., s. 10–12; M. Gutowski, *O Tadeuszu Kantorze*, wyd. cyt., s. 17–18.

²⁶ Zob. A. Baranowa, *Linia podziału Tadeusza Kantora – wielość interpretacji*, „Dekada Literacka” 2006, nr 6 (220).

wą sporną, czy była to współpraca w pełni świadoma i jaki był jej zakres²⁷. Bez względu jednak na to, jaka jest odpowiedź na te pytania, fakt uwikłania we współpracę z SB z pewnością nie pozostał bez wpływu na późniejszą postawę i postępowanie Kantora. Świadczy o tym również zdarzenie z roku 1970 opisane przez Andrzeja Węłmińskiego. Autor wraz z Romanem Siwulakiem wykonał z używanych tkanin duży, przestrzenny, wypchany assamblage, na którym widniał tajemniczy napis SAL-5. Artyści obiekt porzucili na Plantach. W Krzysztoforach pochwalili się swoim dziełem Kantorowi i ten poszedł go obejrzeć. Gdy wrócił

[...] był trochę zaniepokojony, bo obiekt został porzucony w okolicy Urzędu Wojewódzkiego (wówczas jednego z ważniejszych organów władzy). Pytał, czym został wypchany i czy po zawartości można zidentyfikować, do kogo należy. Kiedy ponownie do niego [po obiekt – dop. autora] wróciliśmy – już go nie było. Nigdy nie dowiedzieliśmy się, w jakich okolicznościach zniknął²⁸.

Silne uwrażliwienie Kantora na polityczne aluzje wydaje się bezspornym faktem. Należy ocenić, że obawy Kantora były uzasadnione. Rozważmy jeszcze jedną możliwość. Czy przemilczenie udziału Marii Pinińskiej-Bereś w happeningu mogło być przypadkowe? Może Kantor w ogóle nie odnotował jej działania. Według różnych szacunków obecnych było od 500 do 1500 widzów. Panowało spore zamieszanie. Niepozorna akcja wykonana gdzieś na marginesie tego tłumu mogła przez Kantora zostać niezauważona.

Kantor w tym czasie utrzymywał w Krakowie bliskie relacje towarzyskie z Jerzym Beresiem i jego żoną Marią. Brała ona w roku 1965 udział w happeningu „Linia podziału”. Dodatkowo, na plenerze w Osiekach oboje mieli pracownie obok siebie. Świadczy o tym następująca relacja Jerzego Beresia. Przytoczę ją w całości, gdyż rysuje ona także

²⁷ Temat ten nie jest przedmiotem niniejszego tekstu. Odnotujmy, że zdaniem historyka Jacka Mazura współpraca Kantora miała charakter nieświadomy (przynajmniej na początku) i raczej nieszkodliwy. Innego zdania jest Kazimierz Piotrowski (opinia przekazana mi w rozmowie). Faktem jednak jest, że po stosunkowo krótkim czasie została ona przerwana.

²⁸ A. Węłmiński, *Artyści anonimowi*, [w:] *Tadeusz Kantor i Artyści Teatru Cricot 2 (Dokumenty i materiały)*, t. I, red. J. Chrobak, J. Michalik, Kraków 2009, s. 157.

plenerową atmosferę. Bereś opisuje wydarzenie, które miało miejsce jeszcze przed happeningiem.

Żona pracowała w takim pawilonie z Kantorem. Tadeusz miał z jednej strony pomieszczenie. Zresztą tam więcej osób miało pracownie. To był taki duży barak z dużą przestrzenią. Zwykle pies był ze mną. Myśmy chodzili nad to jezioro, bo on lubił pływać i kąpać się w tym błocie. Przyszedłem raz do pracowni i żona od razu mnie zagadnęła, czy to, co maluje, to dobre, czy złe, czy jak. Po jakimś czasie, tak spokojnie, cicho, ja się oglądałem, a ta sytuacja taka: leży na podłodze obraz bielutki Kantora z przylepionym parasolem, a nasz pies na tym obrazie wacha ten parasol. Ja go czym prędzej zerwałem, ale ślady takie, że o... No i co teraz? Kantor taki choleryk. Co tu robić? Ja mówię żonie, że ja z nim nie będę rozmawiał. Funkcjonowało u nas, że pies to pies żony. No i ona wreszcie poszła do Kantora powiedzieć o tym obrazie. I mówi: stała się straszna rzecz. No co? Czy Jurkowi się coś stało? Myślał, że coś ze mną, bo ona taką przestraszoną minę zrobiła. Pies nasz zniszczył obraz – odpowiada żona. Co, ale jak? Chodźmy zobaczyć. No i poszli. Przyszli na miejsce, a Kantor patrzy na obraz i mówi: może to ciekawe, może to zostawię, ale później zamalował²⁹.

Wspomnienie Beresia świadczy o bliskich relacjach małżonków, a zwłaszcza Marii Pinińskiej z Tadeuszem Kantorem. Jeżeli więc Kantor widział jej akcję, to nie mógł nie odnotować jej w pamięci. Do tej pory nie było jednak żadnego świadectwa o tym, że Kantor akcję Marii widział. Wydawało się, że historia udziału Marii Pinińskiej-Bereś w Panoramicznym Happeningu Morskim pozostanie w przestrzeni subiektywnych relacji i wspomnień. Oczywiście nie ma podstaw, by kwestionować relację artystki. Jednakże brakowało obiektywnego potwierdzenia jej relacji w postaci niezależnego świadectwa lub fotografii. Było to tym bardziej dziwne, że znane są co najmniej trzy obszerne fotograficzne dokumentacje happeningu. Wykonał je Eustachy Kossakowski, Wacław Janicki oraz Józef Piątkowski³⁰. Nigdy jednak nie zostało opublikowane ani nawet przywołane zdjęcie, na którym zarejestrowana byłaby akcja Marii Pinińskiej-Bereś. Wydawało się, że takie zdjęcie nie istnieje. Jednakże dokładka kwerenda pokazała, że jest inaczej. Wśród wielu zdjęć Eustachego Kossakowskiego znajduje się zdjęcie, które reprodukowujemy poniżej.

²⁹ M. Rogalski, *Wywiad z Jerzym Beresiem*, wyd. cyt., s. 54.

³⁰ Negatywy wykonane przez Józefa Piątkowskiego prawdopodobnie uległy zniszczeniu podczas powodzi, która zalała jego pracownię w Białogardzie, por. *Panoramiczny Happening Morski i Tadeusz Kantor...*, wyd. cyt., s. 41.



Ryc. 1. Panoramiczny happening Morski Tadeusza Kantora

Fot. Eustachy Kossakowski

Z archiwum Fundacji im. Marii Pinińskiej-Bereś i Jerzego Beresia

Fotografia przedstawia Marię Pinińską-Bereś i Tadeusza Kantora (na drugim planie Jerzy Bereś podczas montażu masztu do *Tratwy Meduzy*³¹, odwrócona plecami, wyprostowana postać w długich spodniach). Prawdopodobnie przed sekundą przeszli milcząco obok siebie. Nic nie wskazuje na to, żeby podczas spotkania przystanęli, zbyt energicznie podążają przed siebie, wzrok zdają się mieć utkwiony gdzieś w dali. Gdyby to było rozejście po chwili zatrzymania, fotograf prawdopodobnie uchwyciłby ten moment, a nasi bohaterowie wiedząc, że są

³¹ Budowa żywego obrazu, inspirowanego dziełem Théodore'a Gericaulta pt. *Tratwa Meduzy*, była jednym z elementów Panoramicznego Happeningu Morskiego. Maszt wraz z żaglem skonstruował i umocował na tratwie (zbudowanej z wykorzystaniem pontonów) Jerzy Bereś. Kantor wybrał z publiczności odpowiednie osoby i pod jego kierunkiem próbowały one odtworzyć scenę widoczną na obrazie. Fale poruszające tratwę sprawiały jednak, że ułożona scena wielokrotnie się „rozsypywała”.

fotografowani, zachowaliby się inaczej. Pinińska ściska w rękę parasolkę, Kantor ma zaciśniętą dłoń. Odczuwamy napięcie istniejące między tymi postaciami. Kontrastuje to z wieloma innymi zdjęciami z Happeningu Morskiego, na których widać Kantora uśmiechniętego i rozluźnionego. Spójrzmy na powiększony kadr przedstawiający Marię Pinińską.



Ryc. 2. Maria Pinińska-Bereś podczas Panoramicznego Happeningu Morskiego Tadeusza Kantora
Z archiwum Fundacji im. Marii Pinińskiej-Bereś i Jerzego Beresia

Artystka jest ubrana w płaszcz sięgający kolan (trudno z całą pewnością rozstrzygnąć, czy jest to płaszcz przeciwdeszczowy, wydaje się, że raczej jest to trenecz), na głowie ma chustkę. W prawej ręce trzyma sporej wielkości walizkę podróżną³², na obu ramionach ma przewieszone torby, w lewej ręce trzyma parasolkę, siatkę wypełnioną bliżej nieokreśloną zawartością oraz smycz, do której przypięty jest duży pies rasy kerry blue terrier. Chociaż obok niej widać mężczyznę w swetrze, to postać Marii Pinińskiej-Bereś mocno kontrastuje zarówno z sylwetką Tadeusza Kantora, ubranego w płaszcz kąpielowy i słomkowy kapelusz, jak i z tłumem plażowiczów, których widać na dalszym planie i którzy są ubrani w stroje kąpielowe. Widać, że musi być ciepło i słonecznie, niebo wydaje się bezchmurne. Zdjęcie definitywnie rozstrzyga kwestię udziału Marii Pinińskiej-Bereś w Happeningu Morskim oraz fakt, że Kantor świadomie pominął jej uczestnictwo.

Udział Marii Pinińskiej-Bereś w Panoramicznym Happeningu Morskim nie miał oczywiście żadnego znaczenia dla samego happeningu, miał za to duże znaczenie dla artystki. Całkowite zignorowanie i negatywny stosunek Kantora do jej wystąpienia mógł wpłynąć na jej determinację dotyczącą sztuki akcji. Być może z tego powodu nie zdecydowała się na realizację swoich ówczesnych pomysłów. Gdyby je zrealizowała, byłaby bez wątpienia pierwszą polską artystką performerką. Zachowały się rysunki dotyczące projektowanej akcji, którą miała wykonać wspólnie z Marią Stangret.

Do sztuki akcji powróciła dopiero w 1975 roku. Wspominając koniec lat sześćdziesiątych, Maria Pinińska zapisała.

W tamtych latach powstały różne moje projekty akcji, robiłam notatki i rysunki-projekty. Jednak nie doszło do ich realizacji. Myślę, że byłam ciągle za nieśmiałą osobą, i aby to zrealizować konieczne były bardziej energiczne zabiegi. A zabiegać o coś dla siebie nie umiałam³³.

³² Na fotografii walizka jest skryta w cieniu. Staje się dobrze widoczna po odpowiedniej obróbce zdjęcia.

³³ M. Pinińska-Bereś, *Moje akcje*, rękopis pochodzący prawdopodobnie z lat 90. XX wieku, archiwum rodziny.



Ryc. 3. Maria Pinińska-Bereś, „Projekt akcji dla autorki i Marii Stangret”, 1968
Z archiwum Fundacji im. Marii Pinińskiej-Bereś i Jerzego Beresia

Na koniec jeszcze o pewnym paradoksie. Relacja Marii Pinińskiej-Bereś z jej udziału w Panoramicznym Happeningu Morskim została niedawno zacytowana w książce Klary Kemp-Welch pt. *Antipolitics in Central European Art*³⁴. Jest chichotem historii, że akcja Pinińskiej, której osobę Kantor chciał wymazać z tejże historii, posłużyła niemal pół wieku później Klarze Kemp-Welch do zaproponowania nowej interpretacji Panoramicznego Happeningu Morskiego. Autorka pisze bowiem:

³⁴ K. Kemp-Welch, *Antipolitics in Central European Art*, London, New York 2014, s. 40.

Her [Pinińska-Bereś's] observations suggest another possible reading of Kantor's choice of tableau vivant: a group of young people, adrift off the coast of Socialist Poland waving a flag hopefully in the direction of Sweden, desperately awaiting rescue. As Pinińska-Bereś's action demonstrated, the site was a loaded one. While Kantor consistently refused to acknowledge contemporary political undertones in his work, it is clear that he courted them: teasing the censor's with his avant-garde insinuations, while being careful never to overstep the line to the extent that he would risk losing his relative freedom to work and to travel abroad³⁵.

Chociaż żadnej interpretacji nie można definitywnie odrzucać, to wszystkie relacje i świadectwa wskazują, że Kantor był jednak jak najdalszy od wszelkich aluzji politycznych. Być może, gdyby wcześniej ktoś mu uświadomił, że budowanie „Tratwy meduzy” może być odczytane jako aluzja do ucieczki przez morze spragnionych wolności młodych Polaków, z pomysłu by zrezygnował. W PRL wszystko nabierało politycznego znaczenia. O happeningu „Linia podziału” była już mowa. Przyjrzyjmy się jeszcze pod tym kątem happeningowi „Lekcja anatomii według Rembrandta” z 1969 roku³⁶. Na stole, na białym prześcieradle, leży nieżywy młody człowiek, cywil. Kantor przeszukuje jego kieszenie, stara się dociec, kim był. Tajemnicza śmierć, anonimowe, znalezione zwłoki. Nie wygląda na włóczęgę ani ofiarę bandyckich porachunków. Pewnie został znaleziony na ulicy. Może to ofiara bezpieki, a happening jest aluzją do jej skrytobójczej działalności? Taka interpretacja się nasuwa z dużą siłą. Rembrandt wydaje się tylko zasłoną. Czy dlatego, by uniknąć takiej interpretacji, Kantor powiesił obok stołu pętlę? Pętla wszystko wyjaśnia. To nie ofiara SB, to tylko samobójca.

ON SOME ASPECTS OF TADEUSZ KANTOR'S “PANORAMIC SEA HAPPENING”

ABSTRACT

Tadeusz Kantor's "Panoramic Sea Happening" was one of the most important and most talked artistic events in Poland in the late 60's. In this article I discuss participation of Maria Pinińska-Bereś in this happening. So far, outside the relation of

³⁵ Tamże.

³⁶ Happening „Lekcja anatomii według Rembrandta” został pierwszy raz zrealizowany w Niemczech w 1968 roku. 24 stycznia 1968 roku Kantor powtórzył go w Galerii Foksal.

the artist, objective evidences of it were not known. Her participation has been effectively silenced by Kantor and consequently erased from the collective memory. The article finally resolve the issue of the participation of Maria Pinińska-Bereś on Kantor's happening. I try to reconstruct the atmosphere of the event and motives of Kantor.

KEY WORDS

Maria Pinińska-Bereś, Tadeusz Kantor, Panoramiczny Happening Morski, happening

BIBLIOGRAFIA

1. Baranowa A., *Linia podziału Tadeusza Kantora – wielość interpretacji*, „Dekada Literacka” 2006, nr 6 (220).
2. Bereś J., *Wstyd, Otwarta Pracownia*, Kraków 2002.
3. Bereś J., *Moje kontakty z Tadeuszem Kantorem i Grupą Krakowską w latach sześćdziesiątych*, [w:] Cricot 2, Grupa Krakowska i Galeria Krzysztofory w latach 1960–1970, Kraków 1991.
4. Bereś J., *Zwidy, Wyrocznie, Ołtarze*, katalog, Muzeum Narodowe w Poznaniu 1995.
5. Cricot 2, *Grupa Krakowska i Galeria Krzysztofory w latach 1960–1970*, Stowarzyszenie Artystyczne Grupa Krakowska, Kraków 1991.
6. Fedorowicz J., *Słowo wstępne*, [w:] *Panoramiczny happening morski i Tadeusz Kantor w latach 1964–1968*, Kraków 2008.
7. *Grupa Krakowska (dokumenty i materiały)*, cz. III, Stowarzyszenie Artystyczne Grupa Krakowska, Kraków 1992.
8. *Grupa Krakowska (dokumenty i materiały)*, cz. IV, Stowarzyszenie Artystyczne Grupa Krakowska, Kraków 1992.
9. *Grupa Krakowska (dokumenty i materiały)*, cz. VI, Stowarzyszenie Artystyczne Grupa Krakowska, Kraków 1992.
10. *Grupa Krakowska (dokumenty i materiały)*, cz. VII, Stowarzyszenie Artystyczne Grupa Krakowska, Kraków 1992.
11. Gutowski M., *O Paniach, Panach i zdarzeniach*, Warszawa 1998.
12. Guzek Ł., *Sztuka wysokich napięć. Wywiad z Jerzym Beresiem*, [w:] *Tadeusz Kantor, Niemożliwe*, Bunkier Sztuki, Kraków 2000.
13. Hanusek J., *Kalendarium i recepcja twórczości*, [w:] *Maria Pinińska-Bereś. 1931–1999*, red. B. Gajewska, J. Hanusek, Galeria Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki, Kraków 1999.
14. Hussakowska M., *Think Pink*, [w:] *Maria Pinińska-Bereś. 1931–1999*, red. B. Gajewska, J. Hanusek, Galeria Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki, Kraków 1999.
15. Janicki W., Janicki L., *Dziennik podróży z Kantorem*, Kraków 2000.

16. Kantor T., *Panoramiczny Happening Morski*, katalog, układ T. Kantor, red. H. Ptaszkowska, zdjęcia E. Kossakowski, Koszalin 1967.
17. Kemp-Welch K., *Antipolitics in Central European Art*, London, New York 2014.
18. Pinińska-Bereś M., *Moje akcje*, rękopis pochodzący prawdopodobnie z lat 90. XX wieku, archiwum rodziny.
19. Pinińska-Bereś M., *Akcje*, rękopis pochodzący prawdopodobnie z lat 90. XX wieku, archiwum rodziny.
20. *Maria Pinińska-Bereś. 1931–1999*, katalog, red. B. Gajewska, J. Hanusek, Galeria Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki, Kraków 1999.
21. Miklaszewski K., *Tadeusz Kantor: Między śmietnikiem i wiecznością*, Warszawa 2007.
22. Mytkowska J., *Wywiad z Mariuszem Tchorkiem*, [w:] A. Ptaszkowska, *Wierzę w wolność, ale nie nazywam się Beethoven*, Gdańsk 2010.
23. Rogalski M., *Wywiad z Jerzym Beresiem*, [w:] *Panoramiczny Happening Morski i Tadeusz Kantor w latach 1964–1968*, red. J. Chrobak, M. Rogalski, M. Wilk, Kraków 2008.
24. Rogalski M., *Wywiad ze Stefanią Zajkowską-Skupień*, [w:] *Panoramiczny Happening Morski i Tadeusz Kantor w latach 1964–1968*, red. J. Chrobak, M. Rogalski, M. Wilk, Kraków 2008.
25. *Panoramiczny Happening Morski i Tadeusz Kantor w latach 1964–1968*, red. J. Chrobak, M. Rogalski, M. Wilk, Kraków 2008.
26. Polechoński P., *Trudna droga do opuszczenia PRL-u*, [online] <http://www.gp24.pl/apps/pbcs.dll/article?AID=/20130625/HISTORIA04/130529894> [dostęp: 6 lipca 2013].
27. Ptaszkowska A., *Wierzę w wolność, ale nie nazywam się Beethoven*, Gdańsk 2010.
28. Ptaszkowska A., *Happening w Polsce (1)*, „Współczesność” 1969, nr 9.
29. Ptaszkowska A., *Happening w Polsce (3)*, „Współczesność” 1969, nr 11.
30. *Tadeusz Kantor nad morzem*, Teatr Miejski w Gdyni i Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora CRICOTEKA, Kraków 2009.
31. *Tadeusz Kantor i Artyści Teatru Cricot 2 (Dokumenty i materiały)*, t. I, red. J. Chrobak, J. Michalik, Kraków 2009.
32. *Tadeusz Kantor; Niemożliwe*, Bunkier Sztuki, Kraków 2000.
33. Welmiński A., *Artyści anonimowi*, [w:] *Tadeusz Kantor i Artyści Teatru Cricot 2 (Dokumenty i materiały)*, t. I, red. J. Chrobak, J. Michalik, Kraków 2009.

Jerzy Hanusek – e-mail: j.hanusek@iphils.uj.edu.pl

NATALIA JUCHNIEWICZ
(UNIwersYTET WARSZAWSKI)

ALIENACJA, FIKCJA, NARRACJA – FORMY (O)POWIEŚCI BYTU SPOŁECZNEGO

STRESZCZENIE

Tekst podejmuje problem znaczenia literatury, a zwłaszcza powieści, jako symptomu alienacji (Karol Marks), która może się wyrażać w kreacji światów możliwych przez fikcję (Paul Ricoeur), w ideologii (György Lukács) oraz anty-fikcji (Odo Marquard). Analiza tropów literackich w koncepcjach ekonomiczno-społecznych demaskuje nie tylko narracje społeczno-historyczne, ale i naukowo-filozoficzne (Hayden White, Hans Kellner).

SŁOWA KLUCZOWE

literatura, alienacja, fikcja, narracja, powieść

INFORMACJE O AUTORCE

Natalia Juchniewicz
Instytut Filozofii
Uniwersytet Warszawski
e-mail: juchn.natalia@gmail.com

Związanie problematyki ontologii bytu społecznego z literaturą, a także ujmowanie samego społeczeństwa jako tekstu w sensie hermeneutycznym, stanowi szansę zrozumienia sposobów kształtowania się podmiotu nowoczesnego na poziomie styku kultury i interpretacji

filozoficznej¹. Badania literackie nad związkiem podejmowanej w powieściach problematyki z kontekstem historyczno-ekonomicznym mają walor eksplikacyjny, choć rzadko stoi za nimi chęć podjęcia dyskusji nad „obciążonymi” pojęciami epoki nowożytnej czy wręcz nowoczesnej. Dopiero przedstawienie współzależności między warunkami bytu społecznego, wynikłą z nich alienacją i sposobami jej wyrażania, zwłaszcza w powieści, daje szansę nie tyle właściwego odczytywania samych fenomenów z zakresu sztuki, ile ukazania warunków rozumienia podmiotu przez siebie samego.

Powieść stanowi historycznie gatunek młody, można go datować od czasów *Don Kichota* Cervantesa, z długim okresem oczekiwania na jego pełną i zróżnicowaną ekspresję w XIX wieku. Właśnie stulecie epoka przechodząca od romantyzmu do modernizmu wydaje się reprezentatywna dla analizy związków powieści, a szerzej – narracji, z czynnikami społeczno-ekonomicznymi. Owa zależność powieści od „materii” skutkuje realizmem, psychologizmem, ale i kryzysem samej powieści². Wszystkie te sposoby przejawiania się estetyki literackiej wskazują na swoistą symptomatyczność powieści, która stanowi odbicie warunków i relacji społecznych. Język powieści jest bowiem językiem opisywanego świata, co przyznaje mu funkcje deskryptywno-fikcyjne.

Paul Ricoeur w swej analizie funkcji dystansu do problemu rozumienia wskazuje na dwóch demaskatorów zależności podmiotu tak od immanentnych mu określeń psychologicznych, jak i zdefiniowania społecznego, a mianowicie na Freuda i Marksa³. Rozszerzenie jednego z tych tropów może wydatnie przyczynić się do poszerzenia perspektywy badawczej w estetyce, ale i do włączenia samej estetyki w obszar innych nauk społecznych, przez co możliwe będzie zarówno podejście systemowe do koncepcji estetycznych, jak i systemowa krytyka współczesności. Jak zauważa Marek Siemek:

¹ Tego typu podejście charakteryzuje Hansa-Georga Gadamera, Michela Foucaulta czy antropologiczne badania Clifforda Geertza.

² Zob. K. Bartoszyński, *Kryzys czy trwanie powieści*, Kraków 2004.

³ „Rozumienie jest więc w tej samej mierze oddaleniem się od przyswojeniem. Można zatem, a nawet trzeba, włączyć w rozumienie siebie krytykę złudzeń podmiotu przeprowadzoną przez Marksa i Freuda”. Zob. P. Ricoeur, *Język, tekst, interpretacja: wybór pism*, tłum. P. Graff i K. Rosner, Warszawa 1989. W niniejszej pracy podejmuję jedynie trop marksowski, o wiele rzadziej dziś przywoływany niż Freudowski.

[...] marksowska dialektyka jest „lekturą” *par excellence*: kunsztem czytania i zarazem czytaniem samym, składaniem wielości znaków w przejrzystą całość znaczącego „tekstu”. Tyle tylko, że ów szczególny tekst, który dialektyka próbuje zrekonstruować, jest „napisany” nie w samych tworcach semantycznych (słowach, znakach, znaczeniach), lecz w szerszych i bardziej pierwotnych jednostkach: w relacjach znaczeniowych, gdzie bezpośrednia semantyka sensów „wpisana” jest zawsze w ontologię ich rzeczywistej historyczności⁴.

Hermeneutyka umożliwia jednakże potraktowanie samego bytu społecznego jako swoistego dzieła interpretacji, co otwiera wachlarz estetycznych kategorii opisu.

Do kluczowych pojęć wskazujących na związek estetyki i ekonomii należy pojęcie alienacji analizowane przez Marksa w *Rękopisach ekonomiczno-filozoficznych 1844 r.*, gdyż odsłaniając wymiar reifikacyjny w procesie produkcji, wyobcowanie okazuje się także funkcją obronną, generującą świat społecznych wyobrażeń jako form ucieczki przed opresją kapitalizmu. Takie znaczenie alienacji wykorzystane zostaje właśnie przez Ricoeura w analizie narracji i literatury, co daje możliwość pokazania związków między kategoriami ekonomicznymi i hermeneutyczno-estetycznymi w języku symptomu czy znaku. Tworzenie fikcji literackiej stanowi bowiem wyraz potrzeby ucieczki, skonstruowania świata możliwego, jakim staje się „świat tekstu”. Swoisty kryzys związany z eskapizmem wpisany jest jednakże w immanentny proces rozwoju narracji, która kształtowana jest przez konfiguracje i rekonfiguracje, ale w toku twórczej pracy podmiotu, a nie w procesie naturalnej ewolucji czy nawet dialektyki.

Bliższe przyjrzenie się analizom literackim, jakich dokonuje Lukács, ujawnia natomiast możliwą funkcję ideologiczną literatury, która sama uwikłana jest w język będący wytworem określonych warunków społecznych. Lukács dokonuje opisu dziejów literatury z punktu widzenia ich możliwej roli deskryptywnej wobec zjawisk ekonomicznych, a szczególną rolę przypisuje zwłaszcza powieści, stanowiącej faktyczny wytwór epoki XIX wieku. Powieść jako wyraz podmiotowości stanowi doskonały materiał analizy wpływu kondycji bytu społecznego na jednostkę i form ucieczki w fikcję.

⁴ M. Siemek, *Marksizm a tradycja hermeneutyczna*, [w:] tegoż, *Filozofia, dialektyka, rzeczywistość*, Warszawa 1982, s. 77.

Przełamanie jedynie symptomowo-alienująco-deskryptywnej funkcji literatury Odo Marquard widzi natomiast w szczególnej roli antyfikcji, jaka przypisana zostaje stwarzaniu rzeczywistości w sztuce. Dla Marquarda właściwą funkcją sztuki po XVIII wieku staje się kreacja świata dokonywana samodzielnie przez człowieka jako wyraz dystansu wobec *de facto* fikcyjności samej sfery „realnego” życia.

Wszystkie te ujęcia łączy odniesienie do bytu społecznego jako warunku możliwości samej literatury i wskazanie określonego podłoża materialnego dla wytworów pracy duchowej, jakimi stają się szeroko rozumiane formy narracyjne. Narracja dotyczy jednakże nie tylko samej powieści jako jednej z form reakcji na rzeczywistość, ale i historii jako metapowieści uwikłanej w wielopoziomowe zależności warunków bytu społecznego, które poddane zostają odpowiedniej interpretacji literackiej. Ową narrację różnych narracji w naukach społecznych⁵ badają Hayden White i Hans Kellner, którzy ukazują estetykę w jej funkcji literackiej na wielu poziomach obecności i za pośrednictwem tak w historiografii, jak i modelach naukowych i ekonomicznych.

I

Paul Ricoeur w artykule *Hermeneutyczna funkcja dystansu* wskazuje na dwa aspekty dzieła literackiego (choć nie tylko literackiego), określające jego ontologię – *pracę*, będącą samą podstawą egzystencji dzieła, oraz *dystans*, niezbędny do oddzielenia tak twórcy od artefaktu, jak i odbiorcy od percypowanego przedmiotu. Do kategorii wyróżniających dzieło spośród innych pojęć estetycznych, wskazujących na możliwość potraktowania samego dyskursu jako dzieła, należą: 1. sekwencyjność dłuższa od zdania, wyznaczająca pole rozumienia dzieła, 2. kodyfikacja – kompozycja gatunkowa, 3. wyjątkowość stylu określonego dzieła stanowiąca jego wyróżnik na tle innych artefaktów⁶. Wszystkie te kategorie zdaniem Ricouera należą do przestrzeni styku *praxis* i *techne*.

Samo słowo „dzieło” ujawnia naturę tych nowych kategorii; są to mianowicie kategorie wytwarzania i pracy. Nadawać materii formę, poddawać wytwarza-

⁵ Wśród których historia stanowi jedną z najbardziej „obiektywnych” nauk.

⁶ P. Ricoeur, *Język, tekst, interpretacja: wybór pism*, wyd. cyt., s. 232.

nie gatunkom, wreszcie wytwarzać coś jednostkowego – to wszystko znaczy na różne sposoby „traktować język jako surowiec obróbki i kształtowania”. Dzięki temu dyskurs staje się przedmiotem jakiejś praktyki i techniki, *praxis* i *techné*. Pod tym względem nie ma zdecydowanej różnicy między pracą umysłu a pracą rąk⁷.

Zestawiając wypowiedź Ricouera z *Rękopisami ekonomiczno-filozoficznymi* 1844 r. Karola Marksa, możemy otrzymać zaskakującą zgodność perspektywy hermeneutyczno-estetycznej ze społeczną, czy radykalniej nawet – ekonomiczną.

Nawet wtedy, kiedy zajmuję się pracą *naukową itp.* – pracą, którą mało kiedy mogę wykonywać bezpośrednio wspólnie z innymi – działam *społecznie*, gdyż działam jako *człowiek*. Nie tylko materiał mojej działalności – nawet sam język, którym posługuje się myśliciel – jest mi dany jako produkt społeczny, ale mój własny byt jest działalnością społeczną; dlatego też to, co daję z siebie, daję z siebie za społeczeństwo, będąc świadomy siebie jako istoty społecznej⁸.

Jak twierdzi Marks, świadomość jest wytworem określonych stosunków produkcji oraz języka, który jest warunkiem koniecznym możliwości myślenia. Dyskurs rozumiany jako panowanie jednego paradygmatu interpretacyjnego na szerokim polu środków ekspresji pojęciowo-estetycznych należy zatem do swoistych wytworów narracyjnych samego bytu społecznego.

Marks dokonuje szczególnej analizy form estetyczno-kulturowych, wskazując na związek pracy i twórczości z naturą ludzką. Człowiek jest istotą poietyczną, wytwarza przede wszystkim własne warunki życia społeczno-ekonomicznego, co dokonuje się za sprawą współdzielenia z innymi ludźmi języka oraz zmysłów. Język stanowi nieco zagadkowy, gdyż pierwotny czy równoległy z warunkami życiowymi, czynnik intersubiektywny. Bez języka nie ma bowiem świadomości, co odsłania nową perspektywę w ujęciu klasycznej frazy: „Nie świadomość ludzi określa ich byt, lecz przeciwnie, ich byt określa ich świadomość”⁹. Ów byt stanowi bowiem nie tylko określenie ekonomiczne, ale także społeczno-estetyczne, więcej nawet: to język jest

⁷ Tamże.

⁸ K. Marks, *Rękopisy ekonomiczno-filozoficzne*, [w:] tegoż, *Pisma wybrane: człowiek i socjalizm*, Warszawa 1979, s. 130.

⁹ Tenże, *Przyczynek do krytyki ekonomii politycznej. Przedmowa*, [w:] K. Marks, F. Engels, *O literaturze i sztuce, Wybór tekstów*, Warszawa 1958, s. 3.

swoistym bytem wspólnoty, co podkreśla Marks w *Grundrisse*: „Sam język jest w równej mierze wytworem wspólnoty, co – pod innym względem – bytem wspólnoty, i to bytem, który rozumie się sam przez się”¹⁰. Uwikłanie w język wskazuje na znaczenie dyskursu jako poziomu metanarracji wytwarzanej w ramach życia społecznego. Sam Marks nie znał jeszcze pojęcia dyskursu w sensie hermeneutyczno-politycznym (mam na myśli tradycję od Diltheya do Foucaulta), ale jego analizy stosunków społecznych i roli wytworów semiotyczno-estetycznych w kształtowaniu podmiotowości, jak i narzucaniu ideologii wskazują, iż należy go włączyć do szeregu dojrzałych krytyków dyskursu jako swoistej narracji społeczno-historycznej, zwłaszcza przy świadomości tradycji heglowskiej, którą Marks znał i od której sam metodologicznie i filozoficznie był zależny.

Marks wskazuje ponadto na aspekt przyrodniczy natury ludzkiej, związany z posiadaniem przez człowieka zmysłów, rozumianych zresztą jako swoiste *sensus communis* w znaczeniu przedstawionym przez Immanuela Kanta, ale potraktowanych nie jako dany z góry sposób przejawiania się rozumnej natury ludzkiej, lecz jako wytwór procesu epistemologiczno-ontologicznego kształtowania się podmiotu¹¹. Wykształcenie zmysłów, które dokonuje się na drodze uspołecznienia, pozwala na faktyczne ustanowienie intersubiektywności, a przez to warunków porozumienia między ludźmi, gdyż człowiek jako *animal sociale* jest prawdziwie sobą, jedynie współtworząc byt społeczny. Oddzielenie się od własnej przyrodniczości, jak powiedziałby Hegel – umiejętność „hamowania pożądania”, i zindywidualizowanie podmiotowości konieczne jest dla osiągnięcia pełni człowieczeństwa, która wyraża się przez swobodne przetwarzanie przyrody¹².

Na czym zatem polega alienacja w kategoriach Marksa? Wyobcowanie stanowi swoistą narrację quasi-estetyczną, która obecna jest w ramach stosunków produkcji kapitalistycznej. Quasi-estetyczność objawia się w odniesieniu do alienacji samej pracy, robotnika i jego natury gatunkowej, gdyż wszystkie te aspekty nazwane terminami z zakresu ekonomii wskazują na negację twórczego procesu wytwarzania w sensie *techne* – sztuki artystycznej, artysty i jego dzieła oraz

¹⁰ Tenże, *Grundrisse*, [w:] K. Marks, F. Engels, *O języku. Wybór tekstów*, Warszawa 1978, s. 16.

¹¹ Zob. tenże, *Rękopisy ekonomiczno-filozoficzne*, wyd. cyt., s. 132.

¹² Zob. S. Szymański, *Społeczne uwarunkowania i funkcje sztuki według Karola Marksa*, „Przegląd Filozoficzno-Literacki” 2005, nr 3–4 (12), s. 207–228.

relacji między artystą a odbiorcami sztuki. Panujące w kapitalizmie stosunki produkcji związane z własnością prywatną środków produkcji i towarów sprawiają, że praca traci wymiar emancypacyjny, a człowiek nie jest w stanie wydobyć się z własnej przyrodniczości, stając się samemu konsumentem-towarem¹³, innymi słowy – sama sztuka poietyczna staje się artefaktem, gdy włączona zostaje w tryby produkcji fabrycznej. Zgodnie z przytoczonym już stanowiskiem Marksa co do znaczenia języka i zmysłów w kształtowaniu się wolnego i świadomego podmiotu, jasne jest, dlaczego praca produkcyjna wyjąławia naturę ludzką. W kapitalizmie robotnik czyni swoje własne życie, własne siły robocze środkiem do przeżycia, co pozbawia go możliwości dystansu wobec potrzeb fizycznych oraz wprzęga samą świadomość podmiotową w kierat produkcji. Jak podkreśla Marks, produkcję ludzką od zwierzęcej odróżnia to, iż jest ona wszechstronna, wolna w stosunku do swego produktu oraz zgodna z prawami piękna¹⁴. Własność prywatna pozbawia robotnika możliwości odnalezienia się w procesie pracy i w świecie wytworzonych towarów. Alienacja stanowi nie tyle sam opis stosunków produkcji i relacji społecznych, ile opis społeczno-kulturowej narracji ekonomicznej, wpływającej na formy ekspresji estetycznej.

Marks w *Ideologii niemieckiej* dokonuje między innymi analizy sposobów wytwarzania kultury i wskazuje na szczególne związanie problemu samoświadomości (czy po Heglowsku samowiedzy) z aspektem warunków społeczno-ekonomicznych współtworzących dyskurs.

Także urojone stwory ludzkiego mózgu są nieodzownymi sublimacjami ich materialnego procesu życiowego dającego się empirycznie ustalić i opartego na materialnych przesłankach. Moralność, religia, metafizyka i wszystkie inne rodzaje ideologii oraz odpowiadające im formy świadomości tracą przeto pozory samodzielności. Nie mają one historii, nie mają rozwoju; to tylko ludzie, rozwijając swą produkcję materialną i swe materialne stosunki wzajemne, zmieniają wraz z tą swoją rzeczywistością również swoje myślenie i wytwory tegoż myślenia¹⁵.

W tym kontekście przyjrzenie się jednej z form poietycznych, silnie związanych tak z problemem alienacji jako swoistym dystansem, jak i kreacją świata wyobraźni jako formą zarówno ideologii, jak

¹³ Zob. K. Marks, *Rękopisy ekonomiczno-filozoficzne*, wyd. cyt., s. 94.

¹⁴ Zob. tamże, s. 103.

¹⁵ K. Marks, F. Engels, *Ideologia niemiecka*, MED, Warszawa 1961, t. 3, s. 28.

i eskapizmu społecznego, pozwoli wskazać zależności estetyki i ekonomii, ujawniając równocześnie narrację i metanarrację estetyczną. Formą tą jest rzecz jasna literatura.

II

Literatura ma szczególne znaczenie, gdyż jako tekst kulturowy jest faktycznie tekstem opartym na piśmie, a obcowanie z pięknem dzieła literackiego wymaga dystansu tak od intencji samego autora, jak i od treści dzieła. By zrozumieć powieść, trzeba zawiesić emocjonalne jej przeżywanie; przeżywanie kształtuje jednakże interpretację, gdyż wiąże się z obrazami wyobraźni, do której nikt poza samym czytelnikiem nie ma dostępu. Powieść wytwarza intymność w najczystszej jej formie – bycie samemu ze sobą przez medium tekstu. „To, co sobie ostatecznie przyswajam, to propozycja świata. Nie znajduje się ona za tekstem, jako ukryta intencja, lecz przed nim, jako to, co dzieło roztacza, odkrywa i ujawnia. Odtąd więc rozumieć – to pojmować siebie w obliczu tekstu”¹⁶. Funkcja dystansu jest zatem warunkiem koniecznym rozumienia siebie, szerzej wszelka alienacja jest etapem powrotu do siebie samego. W związku z powyżej przytoczonymi cytataми wyłania się problem kształtowania dyskursu, który może mieć wymiar zarówno emancypacyjny, jak i alienujący, gdyż z jednej strony może chodzić o wykreowanie „świata tekstu” jako formy indywidualno-społecznej, estetycznej ekspresji, z drugiej zaś dyskurs może należeć do ideologii, przez co stanie się symptomem alienacji. Niezbędne dla właściwego uchwycenia samej narracji jako fenomenu estetycznego jest właściwe odniesienie estetyki do warunków społeczno-ekonomicznych, których jest ona wyrazem; fikcja okazuje się jednym ze sposobów opisu świata zmysłowo-przedmiotowego.

Czym jest fikcja? Według Ricoeura fikcja jest wewnętrzną zasadą dialektyki w obrębie świata tekstu, gdyż „wydaje się, jakby zadaniem przeważającej części naszej literatury było unicestwienie świata. Dotyczy to literatury fikcji – bajki, mitu, powieści, dramatu – lecz także całej literatury zwanej poetycką, gdzie język doznaje gloryfikacji sam dla siebie, kosztem funkcji referencyjnej zwykłego dyskursu”¹⁷, z drugiej jednak strony właśnie za sprawą fikcji konstruowany jest świat

¹⁶ P. Ricoeur, *Język, tekst, interpretacja*, wyd. cyt., s. 244.

¹⁷ Tamże, s. 240.

alternatywny wobec rzeczywistego – propozycja świata. Owa propozycja, jaką niesie ze sobą tekst, interpretowana jest w wyjątkowo radykalny sposób przez Ricoeura, gdyż wskazuje on właśnie na alienację jako zasadę uczestnictwa w świecie tekstu i referencji tekstu:

Świat tekstu, o którym tu mowa, nie jest więc światem języka codziennego i w tym sensie stanowi nowy rodzaj wyobcowania, które można by nazwać obcością rzeczywistości wobec niej samej. [...] dzięki fikcji, dzięki poezji otwierają się w rzeczywistości codziennej nowe możliwości „bycia-w-świecie”. Fikcja i poezja mierzą w byt, ale nie w modalność „bycia-danym”, lecz w modalność „możności-bycia”¹⁸.

Fikcja literacka oraz poezja poietyzują nowe wymiary bycia pozwalając oderwać się od rzeczywistości czy oderwać się od jednostronnej optyki, gdyż funkcja *mimesis* nie polega tylko na naśladowaniu w sensie kopiowania, lecz na ciągłym stwarzaniu na nowo¹⁹. Co istotne, człowiek nie jest w stanie poznać samego siebie bez zapośredniczenia, jakie stanowią wytwory kultury, gdyż *de facto* nie ma człowieka poza światem wytworzonych relacji społeczno-kulturowo-ekonomicznych, które stanowią dyskurs.

Wbrew tradycji *cogito* oraz wbrew roszczeniu podmiotu, jakoby znał on samego siebie dzięki bezpośredniej intuicji, trzeba stwierdzić, że rozumiemy siebie jedynie odbywając dookólną drogę pośród znaków ludzkości utrwalonych w dziełach kultury. Cóż wiedzielibyśmy o miłości i o nienawiści, o uczuciach etycznych i ogólnie o tym wszystkim, co nazywamy sobą, gdyby nie zostało to wypowiedziane i sformułowane przez literaturę?²⁰

Ricoeur analizuje słynne stwierdzenie Arystotelesa, iż *mimesis* nie jest naśladowaniem ludzi, lecz działania w sensie *praxis*²¹, stąd konieczne odniesienie literatury do praktyk życia społecznego. W literaturze naśladowany jest właśnie byt społeczny, dlatego sztuki narracyjne najpełniej potrafią odzwierciedlić formy relacji międzyludzkich. Ricoeur wskazuje tym samym na nieodzowność literatury dla możli-

¹⁸ Tamże, s. 242.

¹⁹ Zob. tamże, s. 269.

²⁰ Tamże, s. 243.

²¹ Zob. tenże, *O sobie samym jako innym*, tłum. B. Chelstowski, Warszawa 2003, s. 260. Por. podobne analizy w: É. Escoubas, *Obraz, fikcja, duch wspólnoty u Husserla*, tłum. P. Pieniążek, [w:] *Fenomenologia francuska*, red. J. Migasiński, I. Lorenc, Warszawa 2006.

wości rozumienia siebie samego przez podmiot. Narracja, zwłaszcza uwikłana w fikcję, stanowi bowiem ową szerszą semiotyczno-estetyczną sferę referencyjności, bez której niemożliwe byłoby ukazanie zmagania się podmiotu z własnym światem rzeczywistym.

Właśnie z powodu nieuchwytności rzeczywistego życia potrzeba nam wsparcia fikcji, by zorganizować to ostatnie, patrząc wstecz na dokonane fakty, nawet jeśli uważamy, że wszelki schemat zawiązania intrygi zapożyczony z fikcji bądź z historii podlega rewizji i jest tymczasowy. Tak więc to przy pomocy narracyjnych początków, z jakimi oswoiło nas czytanie, pogrubiając poniekąd kreskę, utrwalamy rzeczywiste początki, jakimi są podejmowane przez nas inicjatywy w mocnym sensie tego terminu. A posiadamy również doświadczenie – które można nazwać niedokładnym – tego, co znaczy zakończyć pewien ciąg działania, rozdział życia. Literatura pomaga nam w pewien sposób ustalić zarys tymczasowych finałów²².

III

W kontekście związków literatury i bytu społeczno-ekonomicznego należy się odwołać również do *Teorii powieści* Lukácsa, który dualistycznie zestawia ze sobą świat antycznej epopei wieku dziecięcego w kulturze oraz powieść nowożytną jako osiągnięcie męskości i dojrzałości²³. Starożytna epopeja umożliwiała rozpląnięcie się i jednocześnie podporządkowanie prawom bogów, natury i mitu, podczas gdy podmiot nowożytny, odarty z ułudy bezpośredniości „bycia-u-siebie”, zмага się z wyzwaniem subiektywności i obiektywnych ram wspólnotowych, w których zachodzi alienacja, wyrażając wewnętrzne napięcia w powieści. „W tym świecie, w wyniku nieuchronnych przemian spełnionych własnymi działaniami człowieka, zanikły w skali masowej osobowe więzi między ludźmi. Legendą stało się zadomowienie we wspólnotę, a utopią – powszechna ważność i jawność wartości”²⁴. Kwintesencją wyobcowania warunków życia społecznego stał się bohater problematyczny, pęknięty wewnętrznie, niezdolny do afirmacji współbycia z innymi.

²² Tamże, s. 268.

²³ Na dziecięcość i męskość w kulturze wskazuje Marks we *Wprowadzeniu do krytyki ekonomii politycznej*, zob. K. Marks, F. Engels, *O literaturze i sztuce*, wyd. cyt., s. 29.

²⁴ A. Brodzka, *Posłowie*, [w:] G. Lukács, *Teoria powieści*, tłum. J. Goślicki, Warszawa 1968, s. 157.

Moment przejścia od dzieciństwa do męskości, swoisty moment młodości, związany jest z postacią Don Kichota, który nie jest w stanie z jednej strony porzucić dawnego porządku, z drugiej zaakceptować zmian zachodzących w otaczającym go świecie. Aktywność bohatera wymierzona jest przeciwko światu zewnętrznemu. W powieści romantycznej dochodzi do radykalizacji napięcia między jednostką a zewnętrżnością, która prowadzi do wycofania się z rzeczywistości ku meandrom własnej duszy jako jedyne go obszaru autentycznej intymności. Świat społeczny jawi się bowiem jako „druga natura”, zdefiniowana przez prawa, zasady i konwencje, które nie dają szansy na ekspresję wolności indywidualnej, tak że atomizacja i sztuczność relacji międzyludzkich stają się podstawą wyobcowania²⁵. Dopiero powieść wychowawcza przedstawia możliwy powrót bohatera do aktywności w świecie przy jednoczesnym wyrażaniu własnej subiektywności, czego przykładem jest według Lukácsa *Wilhelm Meister* Goethego.

Rozszczępienie podmiotu i samej powieści na poszczególne jej odmiany zmierzające do zwieńczenia, bynajmniej nie dialektycznego, skutkuje ekspresją „strumienia świadomości”, ale także zapowiada swoiście rozumianą powieść realistyczną, w której drobiazgowa analiza szczegółów życia codziennego otwiera pole interpretacji wyobcowania społecznego, odbijającego się także na poziomie epistemologii. Powieść jako nowy gatunek literacki wyrasta na gruncie uczucia bezdomności²⁶, zagubienia, poczucia pustki przestrzeni społecznej. Wskazuje ona tym samym, że pełni funkcję papierka lakmusowego dla stosunków społeczno-ekonomicznych, ale także kulturowo-historycznych, jeśli jest sens rozdzielać te dwa poziomy. Według Lukácsa dopiero powieść Tołstoja wyrażać będzie w pełni postulaty XIX wieku, gdyż wskaże na wzajemną współzależność natury i kultury, nadbudowy oraz bazy i odwrotnie, gdyż niemożliwe jest bycie podmiotem bez form ekspresji własnego „Ja” – rzeczywistego czy wyalienowanego.

Lukács wskazuje ponadto na specyficzne rozumienie pojęć narracji, fikcji i ideologii. W artykule *Opowiadanie czy opis* wskazuje on, że perspektywa narracyjna w ujęciu rzeczywistości jest koniecznym warunkiem jej zrozumienia – daje możliwość wykształcenia się świadomości historycznej jako formy świadomości w ogóle. Literatura

²⁵ G. Lukács, *Teoria powieści*, wyd. cyt., s. 106.

²⁶ Tamże, s. 33.

wytwarza tym samym umasowioną w swym odbiorze interpretację bytu, co czyni z niej maszynę produkcji społecznych fantazmatów, oczekiwań i odniesień.

Tak więc wydaje się, że opowiadanie jest nie tylko metodą działania ideologii, lecz także sposobem postrzegania świata, prowadzącym do zajęcia stanowiska ideologicznego. Zgodnie z tym poglądem ideologia nie jest trybem świadomości, a narracja sposobem jej wyrażania. Jest wręcz przeciwnie. Ideologia jest produktem narratystycznego sposobu pojmowania rzeczywistości i pełni wobec niej funkcję służebną²⁷.

Prawdziwa ideologia ma miejsce wtedy, gdy podejmowana jest próba odideologizowania warunków bytu społecznego i form jego przejawiania się.

Lukács wskazuje tym samym na znaczenie form narracyjnych jako wytworów kulturowych dla form życia i samorozumienia społecznego. Nierozzerwalny w jego przekonaniu związek warunków ekonomicznych i kultury prowadzi równocześnie do wykształcenia się ideologii, która jest stałym składnikiem dyskursu. Analiza powieści służy do demaskacji uwikłań podmiotu w proces społeczno-dziejowy i przyczynia się do poszerzenia pola interpretacji swoistej hermeneutyki bytu społecznego.

Marksowski inspirowany modernizm, jak sugeruje Peter Bürger, wskazuje także na praktykę montażu typową dla literatury awangardy, która polega na alegorycznym wyrwaniu materiału z wszelkich społecznie i kulturowo pełnionych przez niego funkcji, aby nadać mu całkowicie nowy, czysto-kreacyjny, artefaktowy sens. Ta praktyka pozwala na Benjaminowską melancholię – stan zawieszenia uwagi na czymś pojedynczym²⁸, na przekroczenie alienacji w działaniu twórczym, pracy konkretnej, która nie tyle odtwarza, ile nadaje znaczenie zewnętrznej materialności²⁹. Fragmentaryzacja rzeczywistości jest tu wyrazem pęknięcia nowoczesnego podmiotu, który traci liniową, historyczną narrację i popada w heglowski „język rozdarcia”³⁰. Mon-

²⁷ H. White, *Koniec historiografii narracyjnej*, tłum. T. Dobrogoszcz, [w:] tegoż, *Proza historyczna*, Kraków 2009, s. 162.

²⁸ Zob. P. Bürger, *Teoria awangardy*, tłum. J. Kita-Huber, Kraków 2006, s. 88–90.

²⁹ Zob. W. Benjamin, *Twórca jako wytwórca*, [w:] tegoż, *Twórca jako wytwórca. Eseje i rozprawy*, tłum. R. Reszke, Warszawa 2011.

³⁰ M. Siemek, *O dialektyce „kultury” w Hegłowskiej Fenomenologii ducha*, [w:] tegoż, *Wolność, rozum, intersubiektywność*, Warszawa 2002.

taż może tym samym stanowić pole narracji, ale i ją przekraczać, spajać i rozrywać to, co wypracowane zostało w polu praktyk społecznych jako społecznej fikcji organicznej jedności bytu.

IV

Ucieczka w fikcję literacką, jaka ma miejsce w powieści „strumienia świadomości” i realizmu drobiazgowości, okazuje się pozorna, gdyż fikcja przestaje wytwarzać światy tylko możliwe, a staje się odbiciem świata rzeczywistego bądź też jego przekroczeniem. Dystans, jaki obecny jest w powieści, nie tylko oddaje warunki obowiązującej narracji, ale i umożliwia zrozumienie rzeczywistości przez swoistą anty-fikcję. Odo Marquard rozszerza kategorię fikcji na cały obszar sztuki i śledząc swoistą dialektykę *mimesis* w toku historii, wskazuje na swoisty paradoks immanentnie wpisany w sens dziejów filozofii i estetyki – wraz z kryzysem religii i rozwojem epoki nowożytnej człowiek coraz dobitniej uświadamia sobie, że jedynym sposobem posiadania i zachowania świata jest jego wytworzenie (Marquard wskazuje na XVIII wiek jako ów moment). „Odczarowanie świata”, o jakim pisze Max Weber, doprowadziło do uestetycznienia sztuki i rzutowania na nią funkcji magicznych. Co więcej, eschatologiczna utrata świata zmusiła człowieka do poszukiwania form kompensacji, co znajduje swój wyraz w skierowaniu się ku teodycei, która prowadzi do ucieczki sztuki ze świata sakralności, ku świeckości dzieł konsumpcji. Dochodzi wówczas do dwupoziomowej fikcji – sama rzeczywistość okazuje się sztuczna i wyalienowana, porzucona przez Boga i osamotniona, a jedynym sposobem „bycia-u-siebie” staje się stworzenie świata jako właśnie czegoś sztucznego, zmontowanego.

Sztuka wprawdzie przestaje być „naśladowaniem realności” (rzeczywistość przecież też nie jest już naśladowaniem – pożądaną tradycją – i nie jest też już rzeczywistością), lecz sztuka jest rzeczywiście fikcją, tylko że rzeczywistość – jeśli akceptujemy dotychczasowy tok rozumowania – jest również fikcją: *Fiktura, jaką jest – estetyczna – sztuka, jest tylko eminentną formą fikturey, jaką jest – nowoczesna – rzeczywistość*³¹.

³¹ O. Marquard, *Aesthetica i anaesthetica: rozważania filozoficzne*, tłum. K. Krzemieniowa, Warszawa 2007, s. 179 i n.

Owo przekraczanie świata ku fikcji związane jest stricte z językiem filozoficznym, oddającym stan samoodniesienia podmiotu. Dopóki „bycie-u-siebie” rozumiane jest jako „bycie-w-świecie” stworzonym przez Boga, wszelkie fikcje pojęciowe stanowią jedynie antyrealitywność i służą dobitniejszemu wyrażeniu prawdy. Wraz z teodyceą Leibniza pojawia się jednak problem autentyczności ludzkiego bycia. Odkryte zostaje, że jedynym środkiem nadania sobie rzeczywistości jest odejście od natury na rzecz sztuczności – im więcej fikcji, tym więcej prawdy.

Od fikcji zależy nie jakieś byle co, ale to, co najważniejsze: człowieczeństwo. I tak oto to, co fikcyjne, przesuwają się z peryferii filozofii – strefy kontrastowych przykładów irrealitywności – w jej centrum: jako gwarant możliwości jeszcze i tego dyskursu, którym jest sama filozofia³².

Nowożytność zdaniem Marquarda skazana jest na fikcję, gdyż świat udostępniony jest przez konstrukcje wytworzone przez człowieka, dostosowujące się do tempa zmian warunków życia. Epoka pozytywna jako zwycięstwo rozumu w duchu oświecenia nie jest w stanie poradzić sobie z balastem epistemologii bez hipotez „jak gdyby”, czego dobitnym przykładem jest filozofia Kanta. Znaczenie ekspresji estetycznej musi w tym miejscu zostać wydobyte, gdyż funkcje sztuki zmieniają się wraz z odniesieniem do świata.

Słynne formuły estetyki filozoficznej – „celowość bez celu”, „wolność w zjawisku”, „tożsamość świadomości i nieświadomości w Ja i świadomość tej tożsamości”, „powrót tego, co stłumione”, „*promesse du bonheur*”, „przedblask” (*Vorschein*), „to, co nietożsame” – wszystkie te bez wyjątku określenia nie definiują wyłącznie dzieła sztuki, ale zawsze równie czytelnie są formułami rzeczywistości: jako charakterystyka nowoczesnych realnych historyczno-politycznych tendencji i instytucji³³.

Sztuka, właśnie przez fikcję, rozumianą jako swoista alienacja od alienacji, daje szansę powrotu do samego siebie. Jedynie za sprawą pośredniczącej funkcji sfery estetycznej podmiot dotrzeć może do autentyczności bycia sobą, gdy świat okazał się nie być przestrzenią manifestacji człowieczeństwa.

³² Tamże, s. 158.

³³ Tamże, s. 181.

V

Znaczenie form narracyjnych jako swoistych fikcji heurystycznych, niezbędnych do wykształcenia się świadomości jako samowiedzy indywidualnej, zbiorowej i historycznej, oraz samego rozumienia struktur myślenia jest przedmiotem badań Haydena White'a i Hansa Kellnera.

White poddaje fakty historyczne interpretacji, czyniąc z historii jako opowieści słowny artefakt. Dyskurs historyczny, wbrew aspiracjom historyków do jedynie bezstronnego relacjonowania faktów, stanowi część szerszej rozumianego dyskursu. Język jest to bowiem „narzędzie mediacji pomiędzy świadomością a zamieszkiwanym przez nią światem”³⁴, a wybór języka jest równoczesnym wyborem zakresu referencji. White zauważa, że fakty historyczne muszą zostać w historiografii opowiedziane, a techniki relacjonowania faktów mają właśnie charakter narracyjny, a wręcz subiektywno-literacki³⁵. O wiele bardziej efektywne dla możliwości zrozumienia historii i wykształcenia się „świadomości historycznej” w sensie sformułowanym przez Hansa-Georga Gadamera³⁶ jest sięgnięcie po tropy semiotyczne takie jak: metafora, metonimia, synekdocha i ironia niż po linearną analizę faktów. Podejście takie ujawnia bowiem, iż sam dyskurs historiograficzny ma charakter literacki, tak jak struktury rozumienia siebie konstruowane przez podmiot odnoszą się do narracyjności – nie jest on bowiem opisem czy bezstronną relacją, lecz każdorazowo pełni funk-

³⁴ H. White, *Fikcjonalność przedstawień opartych na faktach*, tłum. D. Kołodziejczyk, [w:] tegoż, *Proza historyczna*, wyd. cyt., s. 93.

³⁵ Podobnie zauważa Ricoeur, posługując się kategorią interpretacji w kontekście historii. „Rozprawiać o interpretacji w kategoriach operacji to tyle, co traktować ją jako zespół aktów mowy – wypowiedzi – realizowanych w obiektywizujących stwierdzeniach dyskursu historycznego. [...] W tym zespole komponentów refleksja przebiega od wypowiedzi jako aktu mowy do wypowiadającego jako podmiotu aktu interpretacji. Ten funkcjonalny zespół można uznać za subiektywny aspekt odpowiadający obiektywnemu aspektowi poznania historycznego”. P. Ricoeur, *Pamięć, historia, zapomnienie*, tłum. J. Margański, Kraków 2000, s. 451.

³⁶ Zob. H.-G. Gadamer, *Przyszłość europejskich nauk humanistycznych*, [w:] tegoż, *Dziedzictwo Europy*, tłum. A. Przylębski, Warszawa 1992, s. 29. Gadamer łączy przede wszystkim doświadczenie historyczne Europy i świadomość historyczną z wyodrębnieniem się nauki jako artykulacji ludzkiej wiedzy i woli wiedzy w narracji wielojęzykowej. Zob. tamże, s. 26.

cję interpretacji, która ma równocześnie swój wymiar ideologiczny³⁷. Język jest ideologią i tym samym zawsze ma wymiar polityczny³⁸.

Perspektywa hermeneutyczna w naukach społecznych pojawiła się zdaniem White'a wraz z powieścią realistyczną XIX wieku i filozofią Marksa, które jako pierwsze sięgnęły do analizy momentu historycznego własnej epoki.

[...] realizm klasycznej powieści dziewiętnastowiecznej był skutkiem odkrycia, że „rzeczywistość społeczna” ma charakter „historyczny”. Ujawnienie historycznego charakteru rzeczywistości społecznej oznaczało odkrycie, że istotą „społeczeństwa” jest nie tylko – ani nawet nie w głównej mierze – tradycja, konsensus i ciągłość trwania, lecz także konflikt, rewolucja i zmiana. [...] Odejście pisarzy modernistycznych od tradycyjnej narracyjności było więc na poziomie formy odpowiednikiem odrzucenia „rzeczywistości historycznej” na poziomie treści³⁹.

Powieść okazała się stanowić symptom stosunków społecznych, zdefiniowanych historycznie i ekonomicznie, które mogą, jak zauważa White za Ricoeurem⁴⁰, stać się częścią fabuły. Możliwość fabularyzacji faktów umożliwia dystans wobec rzeczywistości i emancypację podmiotu oraz „świadomości historycznej” przez narrację.

Michel de Certeau stwierdza wręcz, że fikcja jest wypartym innym dyskursu historycznego⁴¹. Fikcja sięga bowiem po to, co realne, by wykroczyć w sferę tego, co możliwe, dopełniając rzeczywistość, historia natomiast bada to, co prawdziwe, zapominając o modalności, jaką jest potencjalność, bądź zupełnie ją ignorując. Współczesna historia nie może jednak, jeśli aspiruje do naukowości, wykluczać owej drugiej strony zbioru własnych faktów, gdyż stanowiłaby jednostronną i bezkrytyczną dziedzinę pseudo-opisu.

³⁷ Wydaje się, że u White'a ideologia nie ma charakteru stricte opresyjnego, a raczej ambiwalentny, gdyż stanowi zbiór społecznie uznawanych sposobów interpretacji zjawisk historycznych jako dyskursywny paradygmat, co nie musi mieć jednoznacznie negatywnego znaczenia.

³⁸ Por. H. Kellner, „*See Also Literary Criticism*”: *Social Science Between Fact and Figures*, [w:] *The Blackwell Guide to the Philosophy of the Social Sciences*, eds. S. Turner, P. A. Roth, Malden 2003, s. 246–248.

³⁹ H. White, *Teoria literatury i pisarstwo historyczne*, tłum. T. Dobrogoszcz, [w:] tegoż, *Proza historyczna*, wyd. cyt., s. 55.

⁴⁰ Zob. P. Ricoeur, *Czas i opowieść*, wyd. cyt.

⁴¹ H. White, *Fikcja historyczna, historia fikcjonalna i rzeczywistość historyczna*, tłum. A. Żychliński, [w:] tegoż, *Proza historyczna*, wyd. cyt., s. 183.

Nowoczesna nauka (w porównaniu z jej Arystotelesowskim prototypem) charakteryzuje się bowiem tym, że jest bardziej zainteresowana rzeczywistością niż prawdą; dlatego też – podobnie jak fikcja – może postępować hipotetycznie, dokładnie w taki sposób, jak robili to modernistyczni pisarze – Pound, Eliot, Proust, Joyce, Kafka, Musil i inni⁴².

Literacki czy narracyjny stosunek do rzeczywistości otwiera pole szerokiej, estetyczno-semiotycznej możliwości uchwycenia fenomenów społecznych, historycznych czy naukowych i ujawnia tym samym specyfikę rozumienia siebie na poziomie indywidualnym i zbiorowym. Fabularyzacja jest techniką siebie i umiejętnością dystansowania się wobec rzeczywistości celem pełniejszego jej uchwycenia. Gdy Marks we wstępie do *18 brumaire’a Ludwika Bonaparte* sugeruje odczytanie wydarzeń historycznych w kategorii farsy, nie daje do zrozumienia, by je ignorować, a raczej by umieścić je we właściwej narracji, otwierającej inną perspektywę w myśleniu o własnej tożsamości historycznej. Estetyka i hermeneutyka stanowią nieodłączną od samego myślenia metanarrację, bez której nie istniałby dyskurs ani żadna opowieść o dziejach ludzkości.

Hans Kellner w tekście „*See Also Literary Criticism*”: *Social Science Between Fact and Figures*⁴³ przedstawia natomiast problem związku nauk społecznych z analizą hermeneutyczno-estetyczną, wskazując między innymi, że XIX-wieczne pojęcie ideologii skonstruowane jest właśnie dzięki określeniu perspektywy badawczej jako estetycznej. Poetyka i retoryka stanowią bowiem narzędzia nie tyle ekspresji podmiotu indywidualnego, ile struktur życia zbiorowego. Poetyka czyni określone modele opisu zjawisk możliwymi do przyjęcia, natomiast retoryka sytuuje jedne opisy wyżej od innych. Ideologia stanowi tym samym wyraz estetycznego samoujęcia epoki i nie musi koniecznie wiązać się z formami opresji, choć retoryka prowadzić może do hermetycznego dyskursu. Co istotne, Kellner demaskuje obecność estetyki hermeneutycznej na poziomie takich „obiektywnych” narzędzi badań jak te, którymi posługują się socjologia, statystyka, ekonomia, i interpretuje je jedynie jako metafory nowej retoryki, która pojawia się wraz z nauką w sensie *Wissenschaft*. Partykularność nauk społecznych powoduje, że nie dostrzegają one wzajemnego zapożyczenia od siebie środków wyrazu i nie poddają krytyce własnych narzędzi eks-

⁴² Tamże, s. 184.

⁴³ Zob. H. Kellner, wyd. cyt., s. 237–257.

presji. Propozycje, takie jak Richarda Harveya Browna estetyki kognitywistycznej, mają właśnie przezwyciężyć separatywność nauki i sztuki, wskazując inspirujące zależności. Zdaniem Kellnera takie ujęcie relacji sztuka – nauka może przyczynić się do przywołania faktu, iż znaczenie, siła argumentów, jakimi posługuje się dana dyscyplina naukowa, legitymizowane są *de facto* przez to, co zewnętrzne – sferę publicznej debaty, sferę społeczną, które zależne są od narracyjnych form rozumienia samych siebie.

VI

Analiza powieści (w sensie gatunku literackiego), historii (w ujęciach historiograficznych), a także modeli tworzonych w naukach społecznych, wskazuje na znaczenie tropów literackich w kategoriach filozoficznego opisu ontologii bytu społecznego. Pojęcie wyobcowania skorelowane u Marksa z warunkami życia społecznego służy nie tylko do opisu kondycji robotnika XIX-wiecznej fabryki, ale też wprowadzenia narzędzia eksplikacji struktur społeczno-politycznych i mechanizmów myślenia podmiotu o sobie samym. Oddźwięk, jaki pojęcie alienacji znajduje w literaturze, a dokładnie w powieści, oraz transformacje funkcji dystansu w fikcję i narrację wskazują na zależność tak ekspresji estetycznej od form życia społecznego, jak i samych tych form od sztuki. Ricoeur za Marksem demaskuje swoistą utratę świata, która dokonuje się w literaturze, przy zachowaniu jej roli emancypacyjnej. Powieść ma zadanie tworzenia świata możliwego na poziomie zbiorowej wyobraźni – otwarcia się na świat tekstu i zdarzeniowość, jaką niosą ze sobą akty mowy⁴⁴. Lukács dostrzega w takiej funkcji literatury ideologię, nieodłącznie jednakże od samej kultury, która wpływa na warunki bazy ekonomicznej w nie mniejszym stopniu niż baza na nadbudowę. Marquard natomiast znajduje w sztuce podstawę tożsamości podmiotu nowoczesnego, który porzucony przez Boga i skazany na „odczarowanie świata”, musi ponownie go zaczarować, by móc być sobą. To ścieranie się narracji i fikcji z rzeczywistością doskonale oddaje koncepcja White’a, który samą historię i mające w niej miejsce fakty narratywizuje, czyniąc z nich opowieść i pokazując tym samym zasięg konstruowania przez podmiot własnego świata

⁴⁴ Zob. P. Ricoeur, *O sobie samym jako innym*, wyd. cyt., s. 240.

prawdy subiektywnej. W ujęciu Kellnera natomiast nawet nauki społeczne zinterpretowane zostają jako posługujące się tropami literackimi i nie mniej skonstruowane niż metafora czy bajka.

Wszystkie te ujęcia relacji alienacji, fikcji i narracji pokazują, że estetyka pełni z jednej strony rolę narracyjną wobec konkretnego momentu historycznego, a literackie formy wyrazu stanowią symptom warunków społeczno-ekonomicznych, z drugiej natomiast umożliwia metanarrację, jaką staje się dyskurs historyczny, a nawet formy językowe nauk społecznych. Połączenie warunków ekonomicznych bazy bytu społecznego z ekspresją w sferze nadbudowy, zinterpretowane jednakże jako metoda procesualnej dezalienacji, umożliwia systemową perspektywę w estetyce i wskazuje równocześnie na narzędzia krytyki. Post-modernizm odkrywa bowiem konstrukcjonizm w obrębie sztuki, a przez to definiuje samą teraźniejszość jako wytwór historyczny. Jednak dopiero włączenie tej optyki w nauki społeczne może wydatnie przyczynić się do ujawnienia estetyki bytu społecznego jako metanarracji dla ontologii.

ALIENATION, FICTION, NARRATION – THE FORMS OF NOVEL DESCRIPTION OF SOCIAL BEING

ABSTRACT

The article takes up the problem of significance of literature, especially of the novel, as a symptom of alienation (Marx), which can manifest itself in the creation of possible worlds in fiction (Ricoeur), in ideology (Lukács) and in anti-fiction (Marquard). The analysis of literature tropes found in economic-social conceptions reveals not only social-historical narrations, but also scientific-philosophic ones (White, Kellner).

KEY WORDS

literature, alienation, fiction, narration, novel

BIBLIOGRAFIA

1. Bartoszyński K., *Kryzys czy trwanie powieści*, Kraków 2004.
2. Benjamin W., *Twórca jako wytwórca*, [w:] tegoż, *Twórca jako wytwórca. Eseje i rozprawy*, tłum. R. Reszke, Warszawa 2011.
3. Brodzka A., *Posłowie*, [w:] G. Lukács, *Teoria powieści*, tłum. J. Goślicki, Warszawa 1968.

4. Bürger P., *Teoria awangardy*, tłum. J. Kita-Huber, Kraków 2006.
5. Escoubas É., *Obraz, fikcja, duch wspólnoty u Husserla*, tłum. P. Pieniążek, [w:] *Fenomenologia francuska*, red. J. Migasiński, I. Lorenc, Warszawa 2006.
6. Gadamer H.-G., *Przyszłość europejskich nauk humanistycznych*, [w:] tegoż, *Dziedzictwo Europy*, tłum. A. Przylębski, Warszawa 1992.
7. Kellner H., „See Also Literary Criticism”: *Social Science Between Fact and Figures*, [w:] *The Blackwell Guide to the Philosophy of the Social Sciences*, eds. S. Turner, P. A. Roth, Malden 2003, s. 246–248.
8. Lukács G., *Teoria powieści*, tłum. J. Goślicki, Warszawa 1968.
9. Marks K., *Grundrisse*, [w:] K. Marks, F. Engels, *O języku. Wybór tekstów*, Warszawa 1978.
10. Marks K., Engels F., *Ideologia niemiecka*, MED, Warszawa 1961, t. 3.
11. Marks K., *Rękopisy ekonomiczno-filozoficzne*, [w:] tegoż, *Pisma wybrane: człowiek i socjalizm*, Warszawa 1979.
12. Marks K., *Przyczynek do krytyki ekonomii politycznej. Przedmowa*, [w:] K. Marks, F. Engels, *O literaturze i sztuce, Wybór tekstów*, Warszawa 1958.
13. Marks K., *Wprowadzeniu do krytyki ekonomii politycznej*, [w:] K. Marks, F. Engels, *O literaturze i sztuce, Wybór tekstów*, Warszawa 1958.
14. Marquard O., *Aesthetica i anaesthetica: rozważania filozoficzne*, tłum. K. Krzemieniowa, Warszawa 2007.
15. Ricoeur P., *Język, tekst, interpretacja: wybór pism*, tłum. P. Graff i K. Rosner, Warszawa 1989.
16. Ricoeur P., *O sobie samym jako innym*, tłum. B. Chelstowski, Warszawa 2003.
17. Ricoeur P., *Pamięć, historia, zapomnienie*, tłum. J. Margański, Kraków 2000.
18. Siemek M., *Marksizm a tradycja hermeneutyczna*, [w:] tegoż, *Filozofia, dialektyka, rzeczywistość*, Warszawa 1982.
19. Siemek M., *O dialektyce „kultury” w Hegłowskiej Fenomenologii ducha*, [w:] tegoż, *Wolność, rozum, intersubiektywność*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2002.
20. Szymański S., *Spoleczne uwarunkowania i funkcje sztuki według Karola Marksa*, „Przegląd Filozoficzno-Literacki” 2005, nr 3–4 (12), s. 207–228.
21. White H., *Koniec historiografii narracyjnej*, tłum. T. Dobrogoszcz, [w:] tegoż, *Proza historyczna*, Kraków 2009.
22. White H., *Fikcjonalność przedstawień opartych na faktach*, tłum. D. Kołodziejczyk, [w:] tegoż, *Proza historyczna*, Kraków 2009.
23. White H., *Teoria literatury i pisarstwo historyczne*, tłum. T. Dobrogoszcz, [w:] tegoż, *Proza historyczna*, Kraków 2009.
24. White H., *Fikcja historyczna, historia fikcjonalna i rzeczywistość historyczna*, tłum. A. Żychliński, [w:] tegoż, *Proza historyczna*, Kraków 2009.

MICHAŁ KOZA

(UNIWERSYTET JAGIELLOŃSKI)

HARMONIA I ŻARLIWOŚĆ.
O NIEDOKONANEJ RACJONALIZACJI MUZYKI
W WYZNANIACH AUGUSTYNA

STRESZCZENIE

W artykule skoncentrowano się na dyskursach o muzyce, które są obecne w *Wyznaniach* Augustyna – dziele wyróżniającym się na tle innych tekstów autora ze względu na swój niejednorodny (autobiograficzny, filozoficzny, teologiczny) charakter. Celem artykułu jest zbadanie relacji, którą można określić jako niedokonany projekt racjonalizacji myślenia o muzyce. Po pierwsze, w tekście widoczny jest wpływ greckiego sposobu myślenia, zgodnie z którym sztuka ta stanowi odbicie matematycznego porządku wszechświata, będąc całkowicie podporządkowana rozumowej harmonii, a także *ethosowi*, regulującemu jej funkcjonowanie w społeczeństwie. Pod tym względem *Wyznania* można porównać do dzieł filozoficznych Augustyna, w których ta koncepcja dominuje. Augustyn, jako chrześcijanin, włącza do swojej myśli także hebrajskie dziedzictwo pojmowania muzyki, na czele z *Księgą Psalmów*. Autor artykułu stara się wydobyć ten drugi dyskurs jako mniej znany rys myśli Augustyna i pokazać, jak kwestionuje on i dekonstruuje zamiar racjonalizacji muzyki.

SŁOWA KLUCZOWE

Augustyn, starożytność, filozofia muzyki, chrześcijaństwo, platonizm

INFORMACJE O AUTORZE

Michał Koza

Wydział Polonistyki

Uniwersytet Jagielloński

e-mail: michal.koza@outlook.com

Dwa dyskursy o muzyce

Myśl Augustyna stanowi jedno z najważniejszych ogniw w łańcuchu łączącym filozofię starożytną i średniowieczną. Oprócz często eksploatowanej myśli politycznej, metafizycznej i moralnej, wyrażonej w takich tekstach, jak *Państwo Boże*, traktat *O Trójcy Świętej* czy *O wolnej woli*, nie do pominięcia okazuje się jego refleksja estetyczna, w tym dotycząca muzyki. Liczne nawiązania do tej sztuki, pojawiające się w bardzo wielu dziełach Hipponczyka nie tylko na poziomie rozważanych kwestii, ale nawet w warstwie retorycznej, świadczą, że stanowiła ona jeden z istotniejszych elementów jego myśli. Interesowała go oczywiście jako filozofa, czemu Augustyn dał wyraz, poświęcając jej w całości traktat *De musica* – naukowe rozważania o strukturze i ontologii muzyki. Przedstawione tam poglądy noszą silne piętno greckiej myśli starożytnej, zwłaszcza pitagorejskiej i platońskiej, z różnorodnymi jej odcieśnającymi i sublimacyjnymi inklinacjami¹. Tą drogą wiele z nich, a zwłaszcza przekonanie o istnieniu muzyki ponadzmysłowej, odzwierciedlającej stworzony przez Boga racjonalny porządek wszechświata, przeniknęło do chrześcijańskiej kultury i trwale się w niej zakorzeniło.

Choć ten kierunek rozwoju Augustynowej myśli ma ogromne znaczenie i cieszy się sporym zainteresowaniem badaczy, którzy chętnie podkreślają zwłaszcza jej powinowactwa z racjonalistyczną tradycją filozofii platońskiej², chciałbym skupić się na mniej eksploatowanym

¹ Na gruncie polskim zostały one przeanalizowane nie tylko w szczegółowym wstępie Leona Witkowskiego do wydania traktatu *O muzyce* (Lublin 1996), ale także w niedawno wydanej książce Antoniny Karpowicz-Zbińkowskiej pt. *Teologia muzyki w dialogach filozoficznych św. Augustyna* (Kraków 2013). Autorka dogłębnie zanalizowała grecką płaszczyznę Augustynowej filozofii muzyki, jednocześnie pokazując wewnętrzną ewolucję jego myśli. Innym wartym uwagi tekstem jest analiza tej tematyki w traktacie *De Ordine*: zob. A. Adamska-Osada, *Teologiczna myśl o muzyce w traktacie „De ordine” św. Augustyna*, „Perspectiva. Legnickie Studia Teologiczno-Historyczne” 2006, nr 1, s. 5–15. Z zagranicznych studiów wyróżnia się tutaj zwłaszcza C. J. Perl, *Augustine and Music: On the Occasion of the 1600th Anniversary of the Saint*, „Musical Quarterly” 1955, Vol. 41, No. 4, s. 495–510 (autor dokonuje między innymi interpretacji niektórych fragmentów *Wyznań* dotyczących muzyki).

² Por. np. S. Kowalczyk, *Człowiek i Bóg w nauce św. Augustyna*, Warszawa 1987, s. 63 czy J. Waloszek, *Teologia muzyki. Współczesna myśl teologiczna o muzyce*, Opole 1997, s. 46–54. Co ciekawe, w samych badaniach muzykologicznych była do pewnego momentu widoczna tendencja, by redukować genezę muzyki chrze-

dyskursie obecnym w pismach filozofa, tym istotniejszym, że związanym z bardzo osobistym stosunkiem myśliciela do problematyki muzycznej. Chodzi o nurt, który można nazwać egzystencjalnym, ze względu na obecną w nim ideę silnego związku muzyki i życia jednostkowego człowieka. W pismach Augustyna można ten kierunek zaobserwować między innymi na przykładzie *Objaśnień Psalmów*, w których starotestamentowa poezja i muzyka również dla chrześcijanina okazują się środkiem modlitwy, a także wyrażania przed Bogiem najróżniejszych, w tym bardzo gwałtownych i przekraczających harmonię rozumności przeżyć. Jak stwierdza Antonina Karpowicz, w tym dziele „Doktor łaski nadaje śpiewowi wymiar egzystencjalny, śpiew jest już nie tylko modlitwą, słowami opatrzonymi melodią, jest on raczej naszym sposobem oddawania chwały Bogu, symbolizuje zatem nasze życie i relacje z Bogiem”³. O ile jednak w *Objaśnieniach* na pierwszym planie pozostaje zwykle człowiek pozostający w relacji ze wspólnotą Kościoła, w tyle w innym, chyba najbardziej poczytnym dziele Augustyna, czyli słynnych *Wyznaniach*, jeszcze bardziej eksponowany jest osobisty los jednostki i dramatyzm egzystencjalnych wyborów – i właśnie tą perspektywą w kontekście idei muzyki chciałbym się zająć.

Zagadnienie jest tym bardziej interesujące, że przeżywanie i ekspresja osobistego stosunku do Boga⁴, nieustanne odniesienie do własnej biografii oraz emocjonalna strona estetycznego doświadczenia zostają w *Wyznaniach* zestawione ze wspomnianym dyskursem racjonalistycznym – a obok narracji o własnych przeżyciach myśliciel umieścił rozważania filozoficzno-naukowe. Z jednej strony wymaga to zarysowania kontekstu tego nurtu wraz z prezentacją szerszej perspektywy filozoficznych źródeł rozumienia muzyki w Kościele starożyt-

ścijańskiej wyłącznie do świata greckiego, z pominięciem jej judaistycznych korzeni. Por. A. W. J. Holleman, *The Oxyrhynchus Papyrus 1786 and the Relationship between Ancient Greek and Early Christian Music*, „*Vigiliae Christianae*” 2014, Vol. 26, No. 1, s. 1–2. Podejście alternatywne do skupiającego się jedynie na greckiej genezie prezentuje także A. Squire, *The Cosmic Dance. Reflections on the “De Musica” of St Augustine*, „*New Blackfriars*”, 35 (1954), No. 416, s. 477–484.

³ A. Karpowicz, *Teologiczna symbolika śpiewu według „Objaśnień psalmów” św. Augustyna*, „*Studia Theologica Varsaviensia*”, 40 (2002), nr 1, s. 51.

⁴ Te i inne odniesienia do osobowości Augustyna przy analizie *Wyznań* należy traktować oczywiście nie jako charakterystykę empirycznej osoby autora, ale konstruowanego w ramach biografii tekstualnego podmiotu autorskiego. Jego strategia autonarracji okazuje się konieczna z punktu widzenia mojej analizy, w której chcę uwzględnić między innymi retoryczną warstwę tekstu.

nym – co czynię z konieczności skrótowo, ponieważ został on bardziej wyczerpująco omówiony w innych miejscach. Niemniej daje to także okazję do ukazania specyfiki relacji, jaka łączy oba sposoby myślenia u Augustyna, u którego widoczny jest wysiłek, by także i w sferze muzyki (podobnie jak na przykład w filozofii moralnej) zbudować hierarchię, która na szczycie stawiałaby rozum i odzwierciedlała przede wszystkim logos, ład Bożego planu. Oba dyskursy, rozum i uczucia, pozostają tutaj w nieustającym napięciu, ale choć filozof próbuje jednoznacznie ukazać pierwszeństwo rozumu i harmonii, to w jego tekście można dostrzec, i to w kluczowych miejscach, ślady egzystencjalno-emocjonalnego dyskursu o muzyce. To, co wypierane, powraca, choćby przez negację, burząc pierwotny zamiar jednoznacznej hierarchizacji – co chciałbym również pokazać w niniejszym artykule, zwracając uwagę na ten dekonstrukcyjny moment w Augustynowym dyskursie o muzyce, sprawiający, że myśliciel ten nie tylko, jak stwierdza Aleksandra Adamska-Osada, „w zakresie muzyki pozystawał kontynuatorem pitagorejczyków”⁵, ale wniósł w tę tradycję dwoistość, nieredukowalną wyłącznie do myślenia greckiego, a przy tym jak najbardziej obecną później w chrześcijaństwie.

Muzyka człowieka, muzyka wszechświata

Pierwszy ze wspomnianych nurtów Augustynowej wizji muzyki, racjonalistyczno-grecki, był w chrześcijańskiej późnej starożytności i wczesnym średniowieczu jednocześnie głównym kierunkiem uprawiania refleksji filozoficznej o tej sztuce wyzwolonej. Kładł nacisk na matematyczne wyjaśnienie zjawiska muzyki jako porządku rządzącego się określonymi, dostępnymi dla rozumowego poznania regułami, a także ukazujący analogie między jej strukturą a naturą wszechświata.

Idea ta szczególnie mocno oddziaływała za pośrednictwem myśli pitagorejskiej, w której jako zasadę wszechrzeczy określano liczbę, porządkującą byt na podobieństwo zestroju dźwięków w harmonii muzycznej. Charakterystyczne jest tutaj nadawanie harmonii muzycznej znaczenia uniwersalnego, ontologicznego, co czynił również autor *O muzyce*, uprzedzając dominujący w średniowieczu pogląd: „Augustyn rozciąga [...] definicję muzyki na wszystko, co zawiera w sobie

⁵ A. Adamska-Osada, wyd. cyt., s. 5.

harmonię, miarę i porządek. Muzyką jest wszelkie dzieło ludzkie, które odzwierciedla w sobie niesłyszalną dla ludzkiego ucha harmonię sfer”⁶.

Koncepcje starożytne odnajdywały w muzyce wzór porządkujący odniesienie człowieka do wszechświata – obraz związku makrokosmosu z mikrokosmosem, „harmonii sfer” z „harmonią duszy”. Stąd późniejszy podział Boecjusza na *musica mundana*, *musica humana* i *musica instrumentalis*⁷, z których ta trzecia wydawała się najmniej istotna, jako będąca jedynie naśladowaniem (*mimesis*) pozostałych dwóch. Uczeń należący do tego nurtu uważał, że „jak harmonia muzyczna zależna jest od liczby, tak można sądzić, że harmonia wszechświata zależy też od liczby”⁸. Nie powinien zatem dziwić fakt, że zarówno sama liczba, *numerus*, jako kategoria metafizyczna, jak i jej związek z estetyką muzyczną, a zwłaszcza z rytmem⁹, należą do głównych tematów dialogu *De musica*, a zawarte w nim koncepcje nie zamykają się w sferze sztuki, ale sięgają też kosmologii i antropologii.

Ten sposób myślenia doskonale odpowiadał w filozofii chrześcijańskiej koncepcji uporządkowanej natury Boga jako logosu, znajdującej odbicie w strukturze stworzonego wszechświata, w tym także w harmonii dźwięków. Nietrudno dostrzec tu specyficzną hierarchię aksjologiczną – za piękne, dobre i prawdziwe w stworzeniu uważano to, co harmonijne i uporządkowane. Jej odbiciem jest między innymi znajdująca się w traktacie słynna definicja muzyki jako *scientia bene modulandi*, a więc jako nauki, którą rządzi racjonalność skutków i przyczyn, niepozostawiająca wiele miejsca na irracjonalne źródła twórczości, takie jak afekty czy osobista wrażliwość. Od strony metodologicznej można powiedzieć, że dla Augustyna refleksja nad muzyką oznaczała przede wszystkim odnajdywanie porządku (wyrażanego przez prawdę, dobro i piękno) muzycznego we wszechświecie i w człowieku, ich wzajemnych analogii, oraz teoretyczne zgłębianie natury sztuki muzycznej (przede wszystkim warunków jej doskonałości),

⁶ A. Karpowicz-Zbińkowska, wyd. cyt., s. 121.

⁷ Por. tamże (wspomniany podział staje się osnową całego wywodu o Augustynie).

⁸ F. Copleston, *Historia filozofii*, t. 1, Warszawa 2004, s. 38.

⁹ Por. R. J. Schoeck, *St. Augustine and Blackur on Rhythm*, „*Renascence*”, 8 (1955), No. 2, s. 84–86 oraz K. Meyer-Baer, *Psychologic and Ontologic Ideas in Augustine's de Musica*, „*The Journal of Aesthetics and Art Criticism*”, 11 (1953), No. 3, s. 224–230.

a także związanych z nią procesów twórczych i odbiorczych, w których poważną rolę odgrywa *ethos* muzyczny¹⁰.

Przekonanie o ścisłej korespondencji porządku metafizycznego i estetycznego stanowi osnowę systematycznego wykładu w traktacie *De musica*, w którym autor stara się dostosować koncepcje greckie do wymogów teologii Kościoła. Jak zauważa Karpowicz-Zbińkowska, temat matematycznej struktury świata „podejmuje Augustyn właśnie w dialogach filozoficznych, zwłaszcza tych wcześniejszych, dokonując próby «ochrzczenia» Pitagorasa, to znaczy próbując stworzyć przynajmniej załączek systemu filozoficznego godzącego elementy filozofii pitagorejskiej z wiarą chrześcijańską”¹¹. Widoczny jest tutaj polityczny wymiar przedsięwzięcia, zbliżający podejście myśliciela do zamiaru Platona w *Państwie*. Grecki filozof, również inspirowany pitagoreizmem, rozwinął zaczerpnięte z niego idee matematycznego porządku kosmosu i włączył w kontekst własnego metafizycznego projektu. Jest w nim widoczny wpływ ontologicznego dualizmu, upatrującego doskonałą harmonię w świecie idei, a jednocześnie podchodzącego krytycznie do jej konkretnych, ziemskich realizacji w postaci sztuki muzycznej. Stąd u Platona potrzeba całościowego polityczno-moralnego projektu, wyrażonego w *Państwie*¹², rozciągającego pitagorejską koncepcję kształtowania indywidualnej natury człowieka według struktury uporządkowanego wszechświata na wymiar kolektywny, narzucając odpowiednie ramy (*ethos*) realizacji ideału w rzeczywistości ziemskiej społeczności. Wpływ tych poglądów Platona jest widoczny u Augustyna nie tylko we wspomnianym już dążeniu do ukazania związku muzyki ze wspólnotowym charakterem Kościoła, ale także w nacisku na prymat etyki nad artystyczną ekspresją.

Tak jak uporządkowane jest doskonałe dzieło sztuki, tak najbardziej harmonijne, „promienne”, musi być stworzenie, jeśli chce odpowiadać Bożej prawdzie¹³. Dotyczy to także ludzkiego wnętrza, o czym

¹⁰ C. Sachs, *Muzyka w świecie starożytnym*, tłum. Z. Chechlińska, Warszawa 1988, s. 272–280. W kontekście Augustyna por. zwłaszcza L. Witkowski, *Ethos muzyczne w traktacie Augustyna z Tagaste „De musica”*, „Musica Antiqua”, 1982, t. 6, s. 479–498.

¹¹ A. Karpowicz-Zbińkowska, wyd. cyt., s. 16.

¹² Por. Platon, *Państwo*, tłum. W. Witwicki, Kęty 2009, 395d–400a.

¹³ W. II 6. Przy odwołaniach do tekstu *Wyznań* (skrót W.) podawany będzie numer księgi oraz stosownego punktu. Numeracja według: św. Augustyn, *Wyznania*, wstęp, tłum. Z. Kubiak, Kraków 2004. Z tego wydania pochodzić będą wszystkie odwołania do polskiego przekładu dzieła.

Augustyn przypomina, pisząc na przykład o człowieku, który przylgnął do Boga i „tak wzniośle ducha swego nastroił, że koła, haki i inne tortury najstraszniejsze [...] potrafi [...] lekceważyć”¹⁴. W duszy chrześcijanina powinna więc brzmieć odpowiednia *musica humana*, zestrojona ze wzniosłą *musica mundana*. *Musica instrumentalis* ma za zadanie pomagać w harmonizacji tych układów, wprowadzając do wnętrza człowieka porządek i pokój – i z tego powodu może być oceniana pod względem moralnym, czy realizuje ten ideał. Pogląd o etycznym charakterze sztuki był głęboko obecny w myśli epoki: „Estetykę muzyczną całego średniowiecza przenika teoria o moralno-estetycznym oddziaływaniu muzyki, niewątpliwie kształtowana pod wpływem filozofii Wschodu i Grecji”¹⁵. Jak zaznacza Portnoy, do takiej redukcji autonomii sztuki i wpisania jej w polityczny system narzędzi wychowujących wzorcowego obywatela przyczynił się zwłaszcza Platon, który „utrzymywał, że muzyka powinna być jeszcze jednym narzędziem umacniania cnoty i moralności”¹⁶. Kwestię korzystania z tego rodzaju środków musiał rozstrzygnąć także Kościół, szukający sposobów kształtowania swoich wiernych.

Ideę aksjologicznego związku estetyki i etyki w *Wyznaniach* wyraża „dziesięciostrunna harfa”¹⁷ jako metafora Dekalogu, najbardziej podstawowego kodeksu moralnego kultury europejskiej. Właśnie w tym obrazie, symbolicznie kojarzonym z żydowskim królem Dawidem, tradycja grecka spotyka się z myśleniem charakterystycznym dla drugiego ze źródeł chrześcijańskiej wizji muzyki, które znajduje swój wyraz w dziele Augustyna. Jest nim przepełniona żarliwą religijnością tradycja hebrajska, oddziałująca najbardziej poprzez recepcję Starego Testamentu oraz wątki judaistycznej duchowości liturgii świątynnej i synagoidalnej, które wpływają w pewnym stopniu na liturgię Kościoła. Kluczowe znaczenie ma tu *Księga Psalmów*, mieszcząca w sobie ogromną różnorodność uczuć i ekspresji, a zaadaptowana jako źródło i wzór chrześcijańskiej modlitwy.

¹⁴ W. I 9.

¹⁵ M. Wozaczyńska, *Muzyka średniowieczna*, Gdańsk 1998, s. 14. Por. A. Karłowicz-Zbiñkowska, wyd. cyt., s. 68.

¹⁶ „[...] held to the view that music should be one more instrumental force in the establishment of virtue and morality” (J. Portnoy, *Similarities of Musical Concepts in Ancient and Medieval Philosophy*, "The Journal of Aesthetics and Art Criticism" 1949, Vol. 7, No. 3, s. 237).

¹⁷ W. III 8.

Wyznania są pełne mniej lub bardziej wyraźnych odwołań do *Psalterza*, z którego dzieło czerpie w szczególności liczne sformułowania modlitewne¹⁸, ale także szczególnie sposób myślenia o muzyce. Ta księga okazuje się niezwykle ważna dla bohatera *Wyznań*: „Jakże do Ciebie wołałem, Boże mój, gdy czytałem psalmy Dawida, hymny wiary, pieśni pobożności, w których nie ma miejsca dla ducha pychy”¹⁹. Już jako biskup poświęcił ich objaśnianiu imponujące dzieło *Objaśnienia Psalmów*. Wydaje się, że właśnie mówie (a raczej śpiewowi) psalmów najbliższej do języka *Wyznań* – pełnego religijności wyrażającej się w uczuciach, dramatyzmie, retorycznym rozmachu, „poetyckim nadmiarze” i żarliwości, które sprawiają, że niemożliwa jest całkowita racjonalizacja muzycznego doświadczenia.

Doświadczenie muzyki jako punkt krytyczny

Dyskurs racjonalistyczno-grecki jest niewątpliwie obecny w *Wyznaniach*. Dostrzec go można tym łatwiej, że Augustyn jako podmiot i przedmiot autonarracji przeplata wątki autobiograficzne z rozważaniami filozoficznymi i nawet opis dziejów swojego życia czyni niejednokrotnie okazją do problematyzowania kwestii naukowych. Nietrudno dostrzec, że rozważania metafizyczne stanowią też dla niego sposób na zrozumienie kryzysowych miejsc własnej egzystencji. To, co jest problematyczne na płaszczyźnie wydarzeń, autor stara się oswoić i zrationalizować na poziomie dyskursu filozoficznego.

W *Wyznaniach* kilkakrotnie pojawiają się refleksje na temat zjawisk akustycznych, między innymi przy okazji słynnego fragmentu o naturze czasu (por. W. XI 27 – zostaje tam przeprowadzona analogia czasu i dźwięku) oraz rozważań na temat pamięci (W. X 8 – gdzie odróżnione zostają zewnętrzne i wewnętrzne przejawy działania zmysłów). W dalszej części (W. XII 29) następuje też próba powiązania dźwięku z fenomenem śpiewu, o którym orzeka: „śpiew to coś więcej niż dźwięk, to dźwięk harmonijny”²⁰, kładąc nacisk na jego uporządkowaną strukturę. W porządku przyczynowo-skutkowym Augustyn przyznaje nadrzędną ontyczną rolę temu pierwszemu („nie harmonizuje się bowiem śpiewu, aby powstał dźwięk, ale harmonizuje się

¹⁸ Por. np. W. VII 21, W. IX 3.

¹⁹ W. IX 4.

²⁰ W. XII 29.

dźwięk, aby powstał śpiew”²¹), uznając dźwięk za przyczynę materialną śpiewu, który okazuje się z kolei formą tego pierwszego. Jak można zauważyć, myśliciel podejmuje tutaj próbę tłumaczenia istoty muzyki w kategoriach znanych z metafizyki.

Racjonalizacja muzyki jest widoczna również w przypadku charakterystyki procesu twórczego. Autor stwierdza, że: „sprawcą śpiewu jest nie dźwięk, ale śpiewak, którego umysł wybiera dźwięki jako materialne tworzywo, aby z niego śpiew ukształtować”²². Augustyn stara się wyraźnie zaznaczyć, że muzyka pochodzi z porządku umysłowego – pozostającego w odniesieniu do racjonalnego kosmicznego logosu – a także w swojej wzorcowej formie powinna być aktem w pełni świadomym, podporządkowującym sobie uczucia.

Wspomniane rozważania na temat dźwięku i śpiewu bezpośrednio towarzyszą w tekście interpretacji pierwszych rozdziałów *Księgi Rodzaju*, w których opisano kolejne etapy stworzenia świata. Stąd Augustyn wyprowadza analogię – całe stworzenie pojmuje on jako pierwotnie doskonale skomponowane i zestrojone w kosmicznej harmonii (podobnie jak idealny kosmos u Platona). Świat, wykreowany i uznany przez Boga jako dobry, posiada doskonałą spójność, którą jednak zakłóca zło – rozumiane przez Augustyna jako ontologiczny brak – będące stałym niebezpieczeństwem towarzyszącym ludzkiej działalności, w tym także artystycznej.

Pęknięcie, które poprzez grzech pierworodny pojawiło się w duszy człowieka, znajduje swój odpowiednik w świecie stworzonym. Ponieważ według filozofa zło człowieka nie zniweczyło całkowicie powabu „muzycznego ładu” stworzenia, to „życiu, które tu na ziemi wiemy, nie brak ponęt – dzięki przyrodzonej mu piękności zharmonizowanej z całym pięknem tego niskiego świata”²³. W obrębie świata jako Bożego dzieła nadal można dostrzec wewnętrzną, matematyczną harmonię, poznawalną rozumem, jednak wola człowieka posiada skłonność do traktowania jej jako dobra w oderwaniu od dobra najwyższego, jakim jest Bóg. Owocem postępu pierwszych ludzi jest pokusa zatrzymania się na stworzeniu (a więc pozostania na poziomie „niskiego świata”) bez odniesienia do jego ostatecznego źródła: „Te i wszystkie podobne im rzeczy mogą być sposobnością do

²¹ Tamże.

²² Tamże.

²³ W. II 5.

grzechu wtedy, gdy przez nadmierne ich umiłowanie porzuca się dla nich [...] Ciebie, Panie Boże nasz, i prawdę Twą, i prawo Twoje”²⁴.

Niebezpieczeństwo to pojawia się również przy korzystaniu z dobrodziejstw muzyki. Dlatego też we wczesnym życiu Kościoła traktowano ją często z dużą nieufnością: „W początkowym okresie chrześcijaństwa (III w.) muzyce przyznawano niewielkie wartości duchowe i estetyczne. Mierzono ją potrzebami kultu, celem twórczości nie była doskonałość techniczna ani oryginalność, panował ascetyzm, świadome ograniczanie środków, surowość, spokój, rygor”²⁵. Konflikt między muzyką idealną, bezcielesną i racjonalną harmonią, którą chrześcijaństwo zdawało się traktować z przychylnością ze względu na ideał moralnej czystości, a poruszającym uczucia i zmysły doświadczeniem muzyki prowadził do nieufności wobec zbyt żywiołowej muzyki pogańskiej (deprecjonowanej zresztą także przez platoników), a nawet wykluczenia pewnych jej rodzajów i instrumentów²⁶. Można jednak powiedzieć, że dziedzictwo hebrajskie, a zwłaszcza otoczona bogatą modlitewną tradycją *Księga Psalmów* (w której znajduje się ten i wiele innych podobnych wersetów: „A ja chcę wielbić na harfie / Twoją wierność, mój Boże! / Będę Ci grał na cytrze, / Święty Izraela! // Rozradują się moje wargi, gdy będę Ci śpiewał, / i dusza moja, którą odkupiłeś”²⁷), okazały się ostatecznie niezbywalną częścią tożsamości Kościoła, który przyjął muzykę (oczywiście na własnych zasadach) do liturgii.

Napięcie między ascezą zmysłów a pobudzaniem ich do dostrzegania piękna stworzenia pojawia się zresztą w całej historii Kościoła i często bywa eksponowane przez teologów aż do dzisiaj – czego przykładem może być ocena Augustynowej myśli przez ks. Joachima Waloszka, autora *Teologii muzyki*: „W rozważaniach nad etyczną stroną muzyki «Doctor Gratiae» zdradza swą szczególną wrażliwość moralną. Nakazuje mu ona obawiać się złego wpływu muzyki na ducha ludzkiego. Nie każda muzyka jest godna słuchania i nie każda melodia pomaga w modlitewnym skupieniu. W swoich *Confessiones* pełen wewnętrznych rozterek rozważa dobrodziejstwa śpiewu, ale i niebezpieczeństwa zmysłowego pogrążenia się w przyjemnościach słu-

²⁴ Tamże.

²⁵ M. Wozaczyńska, wyd. cyt., s. 15.

²⁶ Por. tamże, s. 9–11.

²⁷ Ps 71 (70), 22–23. Cytaty z Biblii za: *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, red. ks. K. Dynarski SAC, M. Przybył, Poznań 2000.

chania pięknych melodii podczas nabożeństwa, ze szkodą dla medytacji Słowa Bożego²⁸. Od odbiorcy sztuki wymaga się zatem odpowiedniego nastawienia, ascetycznego treningu i dyspozycji moralnej tak, aby był on w stanie podporządkować przyjemność celom rozumowym i duchowym. Muzyka, podobnie jak ludzkie ciało, wymaga rozumnego kierownictwa, stając się kolejnym z kręgu ćwiczeń duchowych i polem walki z pokusą. Dla racjonalistycznego dyskursu Augustyna to właśnie cielesne, konkretne i afektywne doświadczenie muzyki okazuje się miejscem kryzysowym, w którym ustalona przez niego hierarchia zostaje poddana w wątpliwość – stwarzając jednocześnie przestrzeń dla innego sposobu myślenia, afirmującego „wylewność” tej sztuki oraz związaną z nią przyjemność, a także uznającego emocje za coś więcej niż tylko suplement matematycznej harmonii. Przykład Augustyna jest tutaj tym bardziej paradygmatyczny, że jak wiadomo, głęboko przeżył on ten konflikt²⁹, skłaniając się nie tyle do wykluczenia, ile ograniczenia ekspresyjnego charakteru muzyki w obrzędach, chociaż – jak pokazują wątki biograficzne – odegrała ona wielką rolę w procesie jego nawrócenia. Wahanie między dwoma sposobami jej pojmowania można zatem odczytać nie tylko jako niepewność autorytetu kościelnego, czy efektywne i często pożyteczne narzędzie duszpasterskie, jakim jest muzyka, nie przyniesie więcej szkody, ale również jako dylemat żarliwego chrześcijanina (tak chce prezentować się bohater *Wyznań*), który chce ograniczyć wpływy zmysłów, jednocześnie posiadając niezwykle wrażliwą na nie osobowość. Augustyn jako przedmiot swojego pisarstwa *explicite* faworyzuje racjonalistyczne podejście, ale nie może jednocześnie zrezygnować, zwłaszcza w warstwie retorycznej, z podkreślania roli emocji w doświadczeniu muzyki.

Muzyka jako część egzystencji

Z wymienionych względów można określić drugie podejście do muzyki jako egzystencjalno-ekspresyjne. W muzyce wyraża się bogactwo życia duszy (doznań duchowych, mistycznych, emocji religijnych), dzięki czemu może ona stanowić medium obcowania człowieka z sacrum, również jako forma komunikacji. Od dyskursu racionali-

²⁸ J. Waloszek, *Teologia muzyki...*, wyd. cyt.

²⁹ Por. zwłaszcza W. X 33.

stycznego odróżnia ten sposób myślenia przede wszystkim brak podporządkowania emocji rozumowi, a tym samym harmonii, której miejsce zajmuje poruszenie doświadczeniem estetycznym.

O konflikcie tych dwóch perspektyw u Augustyna świadczy jego niepewność tam, gdzie bezpośrednio spotyka się z muzyką. W księdze X (33) autobiografista wyznaje, że niejednokrotnie musiał opierać się pokusom związanym ze zmysłem słuchu: „Przyznaję, że i teraz w jakiejś mierze ulegam słodocy kunsztownego śpiewu, któremu nadają życie wersety będące Twymi słowami, lecz nie aż tak się poddaję, bym nie był zdolny od tego się oderwać i odejść, gdy zechcę”³⁰. Charakterystyczne jest przywołane stwierdzenie Augustyna o „nadawaniu życia” muzyce przez wersety Pisma Świętego. Bardzo mocno podkreśla ono nadrzędność duchowej użyteczności nad przyjemnością oraz treści nad formą. Pojawia się tutaj obowiązująca przez bardzo długi czas w estetyce średniowiecza i liturgii Kościoła rzymskiego koncepcja ścisłego podporządkowania muzyki słowu, którego ta pierwsza ma być nośnikiem. Ten sposób myślenia zdecydowanie odpowiadał Platonowi, który – jak pisze Julius Portnoy:

[...] utrzymał tradycyjne greckie nastawienie, iż słowa i melodia nie powinny być od siebie oddzielone [...]. Platon kładł nacisk na moralną wartość muzyki przez podporządkowanie formy muzycznej poezji. Był niezadowolony szczególnie ze współczesnych mu tendencji, reprezentowanych przez muzyków, którzy tworzyli muzykę bez słów wyłącznie ze względu na przyjemność słuchania miłych uchu dźwięków³¹.

Idea podporządkowania formy muzycznej tekstowi była także powszechna wśród Żydów, dla których „Muzyka instrumentalna była używana głównie dla akompaniamentu i ozdabiania [tekstu – M. K.]”³² – dlatego tym bardziej mogła później zostać przyjęta także przez Kościół. Paradigmatyczną realizacją tej tendencji jest, wykorzystywany nadal w obrzędach liturgicznych, jednogłosowy chorał gregoriański,

³⁰ Tamże.

³¹ „[...] retained the traditional Greek attitude that lyric and tune should not be separated from one another [...]. Plato emphasized the moral value of the text by subordinating the musical form to poetry. He was particularly displeased with the tendency of his day of revolutionary musicians who were actually creating music without words for the sheer sake of hearing pleasant sounds” (J. Portnoy, wyd. cyt., s. 238).

³² W. IX 8.

w którym melodia i harmonia służą uwydatnieniu znaczenia tekstu i są mu ściśle podporządkowane zwłaszcza w warstwie rytmicznej. Niemniej śpiew zachowuje swoją „słodycz”, która okazuje się nie do pominięcia w doświadczeniu muzyki i łatwo może przywiązać do siebie wolę człowieka. Muzyka okazuje się suplementem niezbywalnym, ale niebezpiecznym, ponieważ „nieraz wodzi na bezdroża, gdyż nie zawsze chce się zgodzić na to, aby zajmować drugie miejsce po rozumie”³³.

Augustyn, jako bohater *Wyznań* chętnie podkreślający swoją wrażliwość, niejednokrotnie doświadczył, jak muzyka wyprowadza umysł z równowagi i sprawia, że na pierwszy plan wysuwa się emocjonalna strona przeżycia:

Ileż razy płakałem, słuchając hymnów Twoich i kantyków, wstrząśnięty błogim śpiewem Twego Kościoła. Głosy te wlewały się do moich uszu, a gdy Twoja prawda ściekała kroplami do serca, parowało z niego gorące uczucie pobożnego oddania³⁴.

I chociaż myśliciel *explicit*e akcentuje, że to słowo Boże nadaje życie tej muzyce, okazuje się raczej, że jest odwrotnie – to dzięki jej sugestywności, „słodycz” i retorycznemu kunsztowi może ona oddziaływać, doprowadzając skutecznie do przemiany duszy, która również odpowiada „gorącym uczuciem”, wykraczającym poza czystą racjonalność.

W *Wyznaniach* muzyka jawi się jako specjalna forma ekspresji – „wyższa” niż zwykła mowa, mająca służyć wyrażaniu rzeczy najdonioślejszych. Jak się okazuje, w *Wyznaniach* nie jest to jednak jedynie kwestia tego, że treścią tej sztuki ma być słowo Boże. Chodzi także o sposób, w jaki muzyka splata się z jednostkową historią człowieka, wkraczając w nią nieoczekiwanie i gwałtownie. Odwołania muzyczne u Augustyna pojawiają się zwykle, by podkreślić najistotniejsze momenty biograficzne i egzystencjalne. Co więcej, dzieje się to nie tylko na wcześniej wspomnianym poziomie językowym, ale także na płaszczyźnie zdarzeń, w których muzyka aktywnie uczestniczy. Takim węzłowym momentem egzystencjalnym jest z pewnością scena w ogrodzie, kiedy Augustyn był już na progu nawrócenia:

³³ Tamże.

³⁴ W. IX 6.

Tak mówiłem i w bezmiernie gorzkiej skrusze serca płakałem. I nagle słyszę dziecięcy głos z sąsiedniego domu [...], jak co chwila powtarza śpiewnie [w oryg. *cum cantu dicentis*³⁵ – M. K.] taki refren: „Weź to, czytaj! Weź to, czytaj!” [Tolle, lege; tolle, lege]. Ocknąłem się i w wielkim napięciu usiłowałem sobie przypomnieć, czy w jakimkolwiek rodzaju zabawy dzieci śpiewają taką piosenkę³⁶.

Augustyn usłyszał w niej Boży głos, skłaniający go do przeczytania fragmentu listu św. Pawła. Jak się okazało, słowa, które tam znalazł, dały mu ostateczny impuls do zerwania z grzechem. Śpiew tym razem został ukazany jako łącznik z rzeczywistością pozazmysłową, będący narzędziem Boga nie poprzez swoją doskonałość, kunszt, ale wpływ na duszę. W dodatku nie chodzi tutaj o dzieło artysty, ale piosenkę dziecka, wyraźnie kreowanego w tej scenie na „zaświatowy” głos od Boga. W tym kluczowym momencie Augustynem-bohaterem narracji pokierował nie głos rozumu (który – jak wspomina autor – był dla niego w końcowym momencie przed nawróceniem raczej problemem), ale impuls, który jak się okazało, stanowił poruszenie wiary.

O wpływie judaistycznej koncepcji muzyki na ten egzystencjalny dyskurs przekonuje to, że w *Wyznaniach* narrator wpisuje opowieść o swoim nawróceniu w dramatyzm *Księgi Psalmów*. Mówi o sobie jako „śpiewającym pieśń stopni” podczas „wspinania się w górę z doliny łez”³⁷, porównując się tym samym do Żydów pielgrzymujących do Jerozolimy i wchodzących na świątynną górę, którzy śpiewali psalmy z grupy określanej właśnie jako „pieśń stopni”³⁸. Dla Hippończyka te starotestamentalne pieśni wyrażają całe spektrum uczuć ludzkich: mogą być nie tylko głosem radości, ale także wołaniem w ciężkim doświadczeniu, które nie podporządkowuje się racjonalnej mierze, dając ujście emocjonalności. Niekiedy natomiast tonuje jej nadmiar – jak wspomina autor, opłakiwaniu śmierci jego matki również towarzyszyły śpiewy: „Gdy zdołaliśmy uspokoić Adeodata, Ewodiusz wziął Psalterz i zaczął recytować psalm: «Miłosierdzie i sprawiedliwość będę opiewał, Panie, przed Tobą» – a cały dom śpiewał responsoria”³⁹. W słowach tych ujawnia się egzystencjalny związek różnorodności

³⁵ Tekst łaciński za: Augustinus, *Confessionum Libri Tredecim*, [online] www.documentacatholicaomnia.eu/04z/z_0354-0430__Augustinus__Confessionum_Libri_Tredecim_LT.pdf.html [dostęp: 13.05.2014].

³⁶ W. VIII 12.

³⁷ W. IX 2.

³⁸ Por. *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, wyd. cyt.

³⁹ W. IX 12.

doświadczeń życiowych z bogactwem muzycznej ekspresji. W obrazach znanych z kręgu kultury hebrajskiej muzyka jest nie tylko mową zmiennych kolei ludzkiego losu, ale także znakiem aktualnej obecności *sacrum* i Bożego działania. Śpiew anielski towarzyszy Bożemu majestatowi, a spontaniczne uwielbienie, najgłębiej wyrażające się w radosnym okrzyku „Alleluja!” (czyli „Wychwalajcie Pana”!), jest pełnym żarliwości głosem duszy doświadczającej zbawienia, które w Starym Testamencie zwykle kojarzono ze zwycięstwem nad wrogami i wyzwoleniem od śmierci⁴⁰. Dlatego podobieństwo *Wyznań* do *Księgi Psalmów* i innych mówiących o muzyce w kontekście zbawczego działania Boga fragmentów Starego Testamentu (np. Wj 15, 1–21) obejmuje nie tylko warstwę językową, ale również analogie w strukturze narracji. Od początku autobiografista zwraca uwagę czytelnika na to, że chce przedstawić dzieje swojego nawrócenia i zwycięstwa nad grzechem, indywidualną „historię zbawienia” – tak jak Biblia ukazuje dzieje zbawienia w perspektywie Narodu Wybranego. Ten rys Augustyna stał się trwałym elementem narracji o jego postaci, co potwierdza legenda hagiograficzna, według której podczas chrztu Hipponczyka, a więc w chwili ostatecznego zerwania z grzeszną przeszłością, biskup Ambroży w pewnym momencie rozpoczął improwizowany śpiew hymnu (znanego później jako *Te Deum*), do którego po chwili dołączył sam neofita. Śpiew okazuje się dla Augustyna w *Wyznaniach*, podobnie jak dla psalmisty, formą modlitwy dziękczynienia za wybawienie (czemu daje wyraz na przykład w słowach: „I wreszcie dobiegły kresu owe dni, które tak bardzo mi się dłużyły, bo pragnąłem już wolności, swobodnego oddechu, aby zaśpiewać z całej duszy”⁴¹), pełną żarliwości, entuzjazmu i pozbawioną z góry ustalonej miary. Tym samym nie pozwala ostatecznie zracjonalizować doświadczenia muzycznego, pozostawiając je otwartą drogą ekspresji dla wypełnionego wdzięcznością serca.

Złożony obraz Augustyna

Dzięki ożywionej recepcji i autorytetowi Augustyna jego wizja muzyki znalazła rozwinięcie w kulturze świata chrześcijańskiego, który zachował przekonanie o analogii porządku muzycznego i ontologicz-

⁴⁰ Por. np. Ps 30; 40; 57.

⁴¹ W. 9,3.

nego, a także konieczności odpowiedniego kształtowania *ethosu* sztuki – są to elementy wielokrotnie eksponowane przez badaczy jako decydujące. Jednak, jak starałem się pokazać, w *Wyznaniach* wzajemnie oddziałują na siebie różne sposoby rozumienia muzyki, które ze względu na to, że wyrażają się w różnych warstwach interpretowanego tekstu (nie tylko w sferze narracji, ale także retoryki), opisałem jako dwa dyskursy: racjonalny (mający korzenie greckie) i egzystencjalny (związany z kulturą judaizmu) – jednak z pewnością nie da się przeprowadzić między nimi prostej granicy. Co więcej, istnieje między nimi nieustanne napięcie, ponieważ choć dzieło Augustyna stara się potwierdzić prymat rozumu, to w wielu miejscach widać, że emocje okazują się w konkretnym doświadczeniu kluczowym elementem, w dodatku głębiej wyrażając złożony charakter indywidualnej egzystencji.

Z pewnością *Wyznania* mają zupełnie inny charakter niż traktat *De musica*, pozostający jednym z najbardziej reprezentatywnych tekstów dla średniowiecznych wyobrażeń o muzyce. Są niejednorodne zarówno pod względem poruszanej tematyki, jak i wykorzystanych strategii tekstowych – ich podmiot prezentuje się niekiedy jako autobiografista, a w innych miejscach jako subtelny filozof i teolog. Dzięki tej złożoności pozwalają natomiast przyjrzeć się mniej zdominowanej przez badawczy tryb afektywnej stronie Augustynowego pisarstwa oraz poematu sztuk wyzwolonych. Oddają też konflikt, który będzie jego cechą charakterystyczną w szerszej perspektywie działalności i twórczości – napięcie między rozumem a zmysłami czy też racjonalnością a potrzebą „nadmiarowej” ekspresji poetyckiej. Elementy spoza dyskursu czysto rozumowego pojawiają się mimo dążenia do ich wyparcia i racjonalizacji w filozoficznym systemie, a sama twórczość Augustyna okazuje się pod wieloma względami graniczna dla chrześcijańskiego świata wczesnego średniowiecza i późnej starożytności.

HARMONY AND FERVENCY.

ON THE UNFINISHED RATIONALIZATION OF THE MUSIC IN THE AUGUSTINE'S "CONFESSIONS"

ABSTRACT

The article concerns the discourses about music, which can be found in Augustine's *Confessions* – the work, which distinguish itself by its multi-faceted (autobiographical, philosophical, theological) character. The aim of the paper is to

analyze their relation, which can be described as undone project of rationalization of the understanding of music. On the one hand, the *Confessions* presents explicit Greek influence, which sees music as reflection of cosmic, completely rational order and certain *ethos*, regulating its functioning in society. In that respect, *Confessions* could be compared with Augustine's philosophical works, where that idea dominates. Augustine, as a Christian, also includes in his concepts the Hebrew tradition of understanding the music, rooted mainly in Psalms, expressing emotional and existential approach to the music. The article aims to expose the second discourse, as less known characteristic of the Augustine's thought, and to show how it questions and deconstructs the project of rationalization of music.

KEY WORDS

Augustine, Antiquity, The Philosophy of Music, Christianity, Platonism

BIBLIOGRAFIA

1. Adamska-Osada A., *Teologiczna myśl o muzyce w traktacie „De Ordine” św. Augustyna*, „Perspectiva. Legnickie Studia Teologiczno-Historyczne”, 5 (2006), nr 1, s. 5–15.
2. Augustinus, *Confessionum Libri Tredecim*, [online] www.documentacatholicaomnia.eu/04z/z_0354-0430__Augustinus__Confessionum__Libri__Tredecim__LT.pdf.html [dostęp: 13.05.2014].
3. Św. Augustyn, *Wyznania*, wstęp, tłum. Z. Kubiak, Kraków 2004.
4. Św. Augustyna *traktat „O muzyce”*, wstęp, tłum. L. Witkowski, red. R. Popowski SDB, Lublin 1999.
5. Copleston F., *Historia filozofii*, t. 1, Warszawa 2004.
6. Holleman A. W. J., *The Oxyrhynchus Papyrus 1786 and the Relationship between Ancient Greek and Early Christian Music*, „Vigiliae Christianae” 2014, t. 26, nr 1, s. 1–17.
7. Karpowicz A., *Teologiczna symbolika śpiewu według „Objaśnień psalmów” św. Augustyna*, „Studia Theologica Varsaviensia” 2002, t. 40, nr 1, s. 51–78.
8. Karpowicz-Zbińkowska A., *Teologia muzyki w dialogach filozoficznych św. Augustyna*, Kraków 2013.
9. Kowalczyk S., *Człowiek i Bóg w nauce św. Augustyna*, Warszawa 1987.
10. Meyer-Baer K., *Psychologic and Ontologic Ideas in Augustine's de Musica*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism”, 11 (1953), No. 3, s. 224–230.
11. Perl C. J., *Augustine and Music: On the Occasion of the 1600th Anniversary of the Saint*, „Musical Quarterly”, 1955, Vol. 41, No. 4, s. 495–510.
12. *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, red. ks. K. Dynarski SAC, M. Przybył, Poznań 2000.
13. Platon, *Państwo*, tłum. W. Witwicki, Kęty 2009.

14. Portnoy J., *Similarities of Musical Concepts in Ancient and Medieval Philosophy*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism”, 7 (1949), No. 3, s. 235–243.
15. Sachs C., *Muzyka w świecie starożytnym*, tłum. Z. Chechlińska, Warszawa 1998.
16. Schoeck R. J., *St. Augustine and Blackur on Rhytm*, „Renaissance”, 8 (1955), No. 2, s. 84–86.
17. Squire A., *The Cosmic Dance. Reflections on the “De Musica” of St Augustine*, „New Blackfriars” 1954, Vol. 35, No. 416, s. 477–484.
18. Waloszek J., *Teologia muzyki. Współczesna myśl teologiczna o muzyce*, Opole 1997.
19. Witkowski L., *Ethos muzyczne w traktacie Augustyna z Tagaste „De musica”*, „Musica Antiqua” 1982, t. 6, s. 479–498.
20. Wozaczyńska M., *Muzyka średniowieczna*, Gdańsk 1998.

Michał Koza – e-mail: michal.koza@outlook.com

JAKUB NIEDŹWIEDZKI
(UNIWERSYTET WARSZAWSKI)

ROLANDA BARTHES'A TĘSKNOTA ZA NEUTRALNYM

STRESZCZENIE

Esej *Rolanda Barthes'a tęsknota za Neutralnym* poświęcony jest przybliżeniu głównego tematu jednego z ostatnich seminariów Rolanda Barthes'a, *Le Neutre*. Tematem tym jest neutralność rozumiana jako strategia obalająca dualistyczne schematy dominujące w naszej kulturze. Omówiona zostaje również kwestia związku Barthes'owskiej koncepcji z *Kursem językoznawstwa ogólnego* Ferdinanda de Saussure'a, który zawsze był głównym źródłem inspiracji dla autora *Mitologii*. Następnie wyjaśniona zostaje kwestia bliskości tego, co neutralne, i literatury, która w myśli Barthes'a jest uprzywilejowaną dziedziną neutralności.

SŁOWA KLUCZOWE

Barthes, Neutralne, paradygmat, *écriture*, język

INFORMACJE O AUTORZE

Jakub Niedźwiedzki
Wydział Polonistyki
Uniwersytet Warszawski
e-mail: kuban@op.pl

Solon: „Ten, który w czasie wojny domowej nie chwyci za broń po żadnej ze stron, będzie dotknięty *atimią* (pozbawieniem przywilejów obywatelskich) i nie będzie miał żadnego prawa politycznego”. Czysty wyraz anty-Neutralnego: przymus wyboru, nieważne, jakiej strony: Neutralne jest większym wrogiem niż sam wróg: to zwierzę do zarżnięcia, do wykluczenia: tyrania paradygmatu w jego czystej postaci¹.

Nostalgia za światem jeszcze niezideologizowanym, pierwotnym, jest wątkiem często powracającym w twórczości Rolanda Barthes’a. Swój wyraz znajduje już w pierwszym jego dziele, *Stopniu zero pisania*, w którym „marzenie języka adamowego”, wolnego od burżuazyjnych przesądów i przyzwyczajęń, tożsamego z samym sobą, wydaje się motywacją organizującą całe dzieło. Podobne wątki odnajdziemy również w *Mitologiach*, w których Barthes nieustrudzenie zмага się z pręmością symboliczną i kulturowym zawłaszczeniem bezustannie dokonywanym przez bezmyślne i „aroganckie”, jak często powtarza, francuskie mieszczaństwo na otaczającym je świecie. Okazuje się jednak, że ta paląca potrzeba oczyszczenia rzeczywistości z jej ideologicznej domieszki swoją najpełniejszą manifestację znajduje w *Le Neutre*, seminarium prowadzonym przez Barthes’a w Collège de France w pierwszej połowie 1978 roku. O ile w swym debiucie z 1953 roku stwierdzał historyczność *écriture* dzieła literackiego, jej zależność od kontekstu politycznego, socjologicznego, ekonomicznego, o tyle w *Le Neutre* jego refleksja przybiera charakter bardziej ogólny i filozoficzny. W pracy tej stwierdza prymat konstrukcji paradygmatycznych jako tych, które organizują całą ludzką rzeczywistość. Paradygmatycznych, czyli – jak tłumaczy Barthes na stronach swego seminarium – zawsze opartych na dualizmie, opozycji dwóch członów.

Aby to wytłumaczyć, Barthes odwołuje się do Ferdinanda de Saussure’a, którego duch daje się odczuć w całym dziele autora *Mitologii* i którego teoria bardzo często służy mu jako główny punkt odniesienia. Zaznacza, że podziela jego tezę dotyczącą warunku możliwości zaistnienia sensu. Jest nim właśnie przeciwstawienie, różnica.

¹ R. Barthes, *Le Neutre*, Paris 2002, s. 230. Wszystkie cytowane fragmenty *Le Neutre* zostały przetłumaczone przeze mnie. Ich nieliteracki, obfitujący w skróty myślowe, nieprzypominający stylu Barthes’a charakter wynika z faktu, że nie był to nigdy tekst przeznaczony do publikacji, ale prywatne notatki, na których Barthes opierał się, prowadząc swoje seminarium.

W języku japońskim nie ma opozycji między *l* i *r*, a jedynie chwiejność wymowy, a zatem nie ma paradygmatu $\neq$ we francuskim *l/r*, ponieważ *je lis* $\neq$ *je ris*. To samo dotyczy (często podawałem ten przykład) *s/z*, ponieważ to nie to samo jeść *poisson* (rybę) czy *poison* (truciznę). Jest to akurat problem fonologii, ale częste są też opozycje semantyczne: *białe* przeciw *czarnemu*. Innymi słowy, z punktu widzenia de Saussure'a, któremu w tej kwestii pozostają wierny, paradygmat jest napędem sensu; tam, gdzie jest sens, tam jest paradygmat, a tam, gdzie jest paradygmat (opozycja), jest sens $\rightarrow$ w skrócie: sens opiera się na konflikcie (wybór jednego pojęcia przeciw drugiemu) i każdy konflikt jest twórcą sensu: wybrać *jeden* i odrzucić *drugi* to znaczy właśnie uświęcić sens, wytworzyć sens, wydać go konsumpcji².

Istotnie, dla de Saussure'a język jest siłą różnicującą, trwale separującą od siebie poszczególne zjawiska: Czy weźmiemy *signifiant*, czy *signifié*, język nie zawiera pojęć ani dźwięków, które istniałyby przed systemem językowym, lecz tylko różnice pojęciowe i różnice dźwiękowe wypływające z tego systemu³. Zaś „najdokładniej można je scharakteryzować, mówiąc, że są tym, czym nie są inne”⁴.

Innymi słowy, system językowy nie posiada jednego, wspólnego dla wszystkich poszczególnych języków rezerwuaru znaczących. W każdym języku pojawiają się przecież głoski, których nie znajdujemy w innych. W języku francuskim nie ma polskiego 'h', a w języku polskim nie wymawiamy francuskiego 'y'. Co więcej, system językowy nie zawiera w sobie również żadnego zbioru uniwersalnych, apriorycznych pojęć: każda wspólnota może dysponować własnymi, które nie mają swych odpowiedników w innych. Przykłady moglibyśmy tu mnożyć.

Okazuje się, że zarówno konkretne znaczące, jak i konkretne znaczone są dla języka sprawą wtórną: przygodną i niezdeterminowaną. De Saussure w *Kursie językoznawstwa ogólnego* nie ogranicza się przecież do tego tylko spostrzeżenia. Jego główną tezę, ujawniającą esencję *la langue*, jest bowiem to, że „człowiekowi wrodzona jest [...] zdolność utworzenia języka, tzn. systemu odrębnych znaków, odpowiadających odrębnym pojęciom”⁵.

² Tamże, s. 31.

³ F. de Saussure, *Kurs językoznawstwa ogólnego*, tłum. K. Kasprzyk, Warszawa 1991, s. 143.

⁴ Tamże, s. 140.

⁵ Tamże, s. 38.

Tym, co jednoczy wszystkich ludzi i zarazem wszystkie języki, jest zdolność różnicująca, umiejętność separowania pojęć i obrazów akustycznych, tak, że każde z nich posiada swą trwałą istotę. Istotę, która nie jest żadną konkretną treścią (ta wszak może być dowolna), ale raczej faktem, że odróżnia się zawsze od innego, nie miesza się z nim. Jest to aprioryczna zdolność tworzenia opozycji, ujmowania świata w binarne, paradygmatyczne, jak mówi Barthes, relacje.

Zdaniem autora *Stopnia zero pisania* konstrukcja paradygmatyczna współgra z odwiecznym „fetyszem sensu” zachodniej cywilizacji. Sensusu, a zatem pewnej obiektywności, stagnacji, hierarchii (zawsze zakłada ona relację „wobec” czegoś innego, gorszego), doksy. Słowem, tego, czego Barthes nie lubił i bał się najbardziej. Konstrukcje paradygmatyczne są dla niego niekomfortowe i „ciasne”: zmuszają bowiem do zajęcia zdefiniowanej, trwałej pozycji, do dokonania konkretnego i jednoznacznego wyboru (np. politycznego czy moralnego), który pociąga za sobą konsekwencje i wiąże się z odpowiedzialnością za swoje decyzje oraz z alienacją, którą Barthes już wcześniej identyfikował w wielu analizowanych przez siebie praktykach kulturowych. System binarny nie jest bowiem – w odczuciu Barthes’a (w tym autor *Mitologii* będzie się różnił od de Saussure’a) – niczym naturalnym ani koniecznym. Jest raczej nieustępliwą, wroga i zawłaszczającą ideologią, dyskursem. Dalej Barthes napisze: „discours-loi qui n’est pas percu comme loi” (dyskurs – prawo, które nie jest postrzegane jako prawo)⁶, a zatem przyjmowane zostaje jako coś uniwersalnego i naturalnego właśnie.

Co ciekawe, w *Le Neutre*, jednym z ostatnich dzieł Barthes’a, widzimy uderzająco podobny schemat myślenia do tego, który znamy z początków jego twórczości. Po raz kolejny tropi tu naturalizację, czyli tę nieuczciwą, „arogancką” i „drobnomieszczańską” – jak często powiada Barthes – operację opisaną w *Mitologiach*. Wydaje się, że znowu pojawia się tu oskarżenie o nadawanie porządkowi kultury statusu naturalnego, powszechnie obowiązującego prawa. I to ono właśnie wywołuje poczucie alienacji. Według Barthes’a zmuszani jesteśmy – *de facto* przez sam zideologizowany język – do określania siebie samych w porządku binarnym: płci, poglądów politycznych, orientacji seksualnej itp. Porządek taki jest dla niego – oczywiście – sztuczny, konwencjonalny, wtórny: okazuje się alienującym prawem i dlatego właśnie czuje się w nim tak nieswojo.

⁶ R. Barthes, *Le Neutre*, wyd. cyt., s. 126.

Rzecz jasna, gdyby seminarium Barthes'a ograniczało się do takiej tylko konstatacji, nie byłoby specjalnie warte uwagi. W znacznej mierze zostało ono jednak poświęcone poszukiwaniom możliwości ucieczki od paradygmatu, a tym samym zwolnienia, zluźnienia sensu: *exemption du sens*, jak często powtarza Barthes w późnym (mniej więcej od czasu *S/Z* i *Przyjemności tekstu*) okresie swojej twórczości.

O wartości Barthes'owskiego seminarium stanowią nowe narzędzia i strategie przydatne w walce z opresyjnymi schematami. To właśnie w tytułowym *Le Neutre*, Neutralnym⁷, autor dopatruje się szansy uniknięcia paradygmatu, podważenia jego autorytarnej potęgi: „j'appelle Neutre tout ce qui déjoue le paradigme” (nazywam Neutralnym wszystko to, co udaremnia paradygmat)⁸.

Barthes już w *Plaisir du texte*, a więc cztery lata wcześniej, podejmował tematykę Neutralnego. Definiował je wówczas jako warunek zaistnienia prywatnej przyjemności⁹: wtedy jednak było to po prostu *un neutre*, a nie uwznioślone i gloryfikowane *le Neutre*. Dopiero w Barthes'owskim seminarium zajmuje ono centralne miejsce, to właśnie wyjaśnienie specyfiki Neutralnego staje się tematem jego wykładów. Należy tu jednak zaznaczyć, że sprowadzenie Neutralnego do źródła doznania przyjemności byłoby oczywistym redukcjonizmem. Wydaje się bowiem, że na etapie *Le Neutre* zostaje mu przypisane zadanie o charakterze *par excellence* etycznym, rewizjonistycznym. Ma przecież podawać w wątpliwość ciasne schematy, umożliwić ucieczkę z opresyjnego porządku.

Ponadto, Neutralne staje się dla Barthes'a kategorią kluczową w znaczeniu całkowicie osobistym: „Dodaję: refleksja o Neutralnym dla mnie: sposób poszukiwania – w niezobowiązujący sposób – mego własnego stylu obecności w walkach mojego czasu”¹⁰. Będzie zatem, jak sam deklaruje, poszukiwał w języku, w dyskursie, ale też i w działaniu, w rozmaitych praktykach kulturowych, ucieczki od jednoznacznego, kategoryzującego sensu.

⁷ Tomasz Swoboda, tłumacz książki *Roland Barthes*, proponuje przekład francuskiego *neutre* jako „neutrum”. Wydaje się jednak, że panuje u nas raczej tendencja do pozostawiania francuskich, znominalizowanych przymiotników w formie przymiotnikowej, pisanej z dużej litery: np. *le Réel* – Realne, *l'Imaginaire* – Wyobrażone, *le Symbolique* – Symboliczne. Analogicznie będę więc *le Neutre* przekładać jako Neutralne.

⁸ Tamże, s. 31.

⁹ Tenże, *Le plaisir du texte précédé de Variations sur l'écriture*, Paris 2000, s. 127.

¹⁰ Tenże, *Le Neutre*, wyd. cyt., s. 33.

Co okazuje się uprzywilejowaną domeną Neutralnego? Pytanie to jest dla nas, rzecz jasna, kluczowe. Niestety, Barthes nie udziela na nie jednoznacznej odpowiedzi. Albo raczej: nie przykładą specjalnej wagi do tej kwestii, koncentrując się na – raczej trudnych do sklasyfikowania – doświadczeniach, które wymykają się, jego zdaniem, opozycyjnym konstrukcjom. Zaznacza zresztą, że nie interesuje go tworzenie żadnej teorii Neutralnego: „Je ne fabrique pas le concept de Neutre, j'étale des Neutres” (Nie tworzę pojęcia Neutralnego, eksponuję różne Neutralne)¹¹.

Na stronach Barthes'owskiego seminarium znajdujemy dość zabawną anegdotę ilustrującą jego strategię obchodzenia się z Neutralnym. Autor wspomina, jak pewnego dnia po zakupie fiołki atramentu o kolorze „Neutralnym” zaintrygowany otworzył buteleczkę, aby dokładnie mu się przyjrzeć, a chwilę potem, w roztargnieniu, wylał ją na dywan. Taka właśnie kara spotyka, zdaniem Barthes'a, tego, kto chce poznać *le Neutre*, ośwoić je i sklasyfikować. Bez nadmiernego teoretyzowania będzie więc mówił – między innymi – o ciszy jako strategii omijania zastygłych, utrwalonych pozycji w dyskursie, a zatem o znaczącym bez znaczonego, nieodsyłającym do żadnego pojęcia lub grupy pojęć. Będzie też rozprawiał o śnie bez wizji, czyli sposobie wymknienia się opozycji koszmaru i marzenia sennego.

Z pewnością trudno byłoby wskazać głównego „bohatera” Barthes'owskiego seminarium. Nie jest to studium konkretnego przedmiotu, ale raczej sylwa pełna symptomatycznych Wydarzeń, nieoczekiwanych, niepoddających się teoretycznej obróbce. Autor *Mitologii* rozrzuca jednak gdzieniegdzie krótkie passusy, które pozwalają nam przypuszczać, że to jednak *écriture*, główna obsesja Barthes'a od czasu *Stopnia zero pisania*, przez *Przyjemność tekstu* i *Imperium znaków*, aż po ostatnie seminarium *Préparation du roman*, jest istotną dziedziną Neutralnego. Pewnie nie dziedziną uprzywilejowaną: w swojej utopijnej, wymarzonej formie – czyli takiej, jaką Barthes najczęściej snuł w swych esejach – stwarzającą jednak warunki pojawienia się *le Neutre* i dającą nadzieję ucieczki ze schematycznego świata.

To, do czego dążę, przygotowując kurs – powiada Barthes – to wprowadzenie do życia, przewodnik życia (projekt etyczny): chcę żyć na sposób odcienia (*nuance*). Otóż istnieje pani odcieni, literatura: postarać się żyć na sposób od-

¹¹ Tamże, s. 36.

cieni, których uczy mnie literatura („Mój język na cudzej skórze ≠ moje wargi na cudzej dłoni”)¹².

Barthes nie posiłkuje się w powyższym fragmencie pojęciem *Neutre*. Zamiast tego pojawia się *nuance*, po prostu „niuans”, a może lepiej: „odcień”. Odcień, czyli subtelna różnica, drobna zmiana – z pewnością bardziej ilościowa niż jakościowa: tu właśnie należałoby doszukiwać się jego zdaniem istoty literatury, taka jest jego wyśniona forma *écriture*. Barthes porzuca powyższy przykład na rzecz kilku dygresji i postulatów metodologicznych, jakie przyświecać mu mają na kolejnych wykładach, i niestety nie wraca już do niego. Spróbuję jednak wytłumaczyć ten fragment, zanalizować go na barthes’owską modłę, to znaczy dostrzec w nim konstrukcję paradygmatyczną i pokazać sposób jej uniknięcia.

Barthes w nawiasie przytacza motyw pocałowania dłoni: nieważne czyjej i w jakich okolicznościach – nie zostaje to sprecyzowane. Chodzi o gest, który wiąże się z pewną praktyką kulturową: może to być szarmancki sposób przypodobania się kobiecie, oddanie czci królowi albo wyrażenie szacunku teściowej. Pole, w obrębie którego znajdowałibyśmy automatyczne skojarzenia dla takiego gestu, jest w tym wypadku na pewno szerokie. Szerokie, ale jednak ograniczone. Zawsze przecież skojarzylibyśmy go z konwencjonalną, grzecznościową formułą zachowania, tradycyjną praktyką, która powinna mieć miejsce, na przykład, na oficjalnym spotkaniu czy jakiegokolwiek uroczystości, która wymaga wykazania się ogładą towarzyską i znajomością dobrych manier. Równie łatwo możemy tu przywołać gest o charakterze zgoła odmiennym, zrywającym z całą tą konwencjonalną, teatralną otoczką: niech będzie to choćby bezceremonialny, męski uścisk dłoni, poufały całus w policzek czy nawet przybicie piątki. Przykłady moglibyśmy mnożyć, zawsze jednak byłyby one powieleniem jednego schematu, w którym ogłada i obyczaje mierzą się z rubasznością.

Barthes, zgodnie z tym, co anonsował na początku swego wykładu, będzie poszukiwał możliwości złuzowania tego uświęconego, sztamowego paradygmatu, wpuszczenia do zamkniętej i dusznej struktury odrobiny świeżego powietrza. Tak więc konwencjonalne i oczywiste „wargi dotykające dłoni” znajdą swoje inne, udziwnione oblicze w „języku dotykającym skóry”. Subtelna, niepozorna różnica (język jest przecież tak blisko warg, a dłoń pokryta jest skórą) wprowadza

¹² Tamże, s. 37.

zupełnie nieoczekiwany zamęt: pełen powagi i dostojeństwa gest zostaje skalany wysuwającym się z ust językiem, który nadaje całej sytuacji walor trochę groteskowy, trochę ludyczny, a przede wszystkim: erotyczny. Reprezentatywna, elegancka dłoń zostaje sprowadzona do skóry, a zatem – poniekąd – skojarzona z całą ludzką cielesnością, podobnie jak język: zarażona erotyką. Jej konwencjonalny, „salonowy” charakter jest tu ośmieszony.

Zidentyfikowany przed chwilą, stabilny – wydawałoby się – paradygmat został właśnie zachwiany przez wartość transgresyjną, nieklasyfikowalną, Neutralną. Zaistniała ona zaś dzięki „literackiemu” odcieniowi, delikatnemu przesunięciu. Na powyższym przykładzie widzimy, że Barthes’owi wcale nie chodzi o znalezienie trzeciej, zupełnie nowej figury: podważenie paradygmatu dokonuje się bowiem mocą subtelного przemieszczenia członów binarnej opozycji, a następnie wykazania, że ich podział wynika z arbitralnego, nieuzasadnionego prawa. Ostatecznie okazuje się, że wystarczy to, co purytańskie i dostojne, literacko opisać, a odkryjemy niezmierzone pokłady intymnej zmysłowości.

Mimo że Barthes nieustannie podkreśla antyteoretyczny, przygodny, „wydarzeniowy” charakter Neutralnego, warto podjąć się próby jego konceptualizacji i zrozumienia, w jaki sposób realizuje się ono w piśmie: przede wszystkim dlatego, że to właśnie *écriture* jest głównym tematem Barthes’owskiej twórczości, to właśnie w pisaniu i czytaniu – od czasu *Stopnia zero pisania* przez *Przyjemność tekstu* i *Variations sur l’écriture* – widział nadzieję krytyki i emancypacji. Krytyki, ponieważ wytężona uwaga, jaka towarzyszy pracy literackiej i lekturze, pozwala rozpoznać ideologiczne i ograniczające nas ramy; emancypacji, gdyż ta twórcza, oryginalna praktyka daje szansę ich obalenia i wymknięcia się im. Mało kto wie, że pisanie uczynił Barthes również podstawowym tematem swego ostatniego, niedokończonego seminarium *Préparation du roman*, istotnego choćby z tego względu, że miało ono stanowić przygotowanie do jego własnej inicjacji literackiej.

Na szczęście w *Le Neutre* autor rozsiewa tu i tam przydatne wskazówki:

Jak zgodzić się na świat utkany z aporii, jak żyć aż do śmierci, przekraczając (z bólem, z rozkoszą) aporie, nie rozbrajając ich siłowym ciosem logiki, dogmatyzmu? To znaczy: jak twórczo przeżywać aporie, jeśli nie przez praktykę tekstu-dyskursu, który nie ucieka od aporii, ale kieruje ją na słowo, które ero-

tycznie [...] gmatwa się z innym? Wyraziłem to już (zajęcia wstępne) w inny sposób: literatura lub *écriture* (w której sam się umieszczam, bez jakichkolwiek pretensji do wartości) = przedstawienie świata jako aporetycznego, utkanego z aporii + czynność, która dokonuje katharsis aporii, bez jej rozwiązywania, to znaczy bez arogancji¹³.

Innymi słowy, pisanie pozwala dostrzec pętające nas więzy i aporie, o które się co dzień potykamy, a następnie wprowadzić w nie odrobinę zamętu i odświeżającej bez troski. Nieco dalej, próbując rozjaśnić „kondycję” Neutralnego, Barthes pisze:

Jedyne, co możemy zrobić, to zdryfować, przemieszczając paradygmat → w miejsce „męstwa” lub jego niedostatku postawimy celowo na żywotność. Istnieje żywotność Neutralnego: Neutralne igrza na ostrzu brzytwy: w chęci życia (*vouloir-vivre*), ale poza chęcią uchwycenia (*vouloir-saisir*)¹⁴.

Zadaniem, jakie zostaje przypisane *écriture* na tym etapie Barthes'owskiej refleksji, jest zatem rozpoznanie paradygmatów, a następnie frywolna zabawa, „igranie” z nimi. Przekorne – właśnie takie, jak w przypadku „dotknięcia językiem skóry” – obchodzenie się z nimi, odbieranie im ich majestatu i siły. Zamiast śmiertelnej powagi *vouloir-saisir*, czyli chęci uchwycenia, ogarnięcia, zrozumienia, *écriture* ma postawić na *vouloir-vivre*, tę ludyczną, „karnawałową” i „erotyczną” strategię, odwracającą zastany porządek, ośmieszającą trwałość hierarchii. Tak, aby nareszcie pojawiła się odrobina wolnej przestrzeni dla Neutralnego, które z jednej strony pozwoli Barthes'owi swobodnie, „luźniej” poczuć się pod przytłaczającą masą dyskursów, z drugiej zaś stanowić będzie dla niego skuteczny oręż w batalii z otaczającą go, zarozumiałą, „arogancką”, jak to sam określa, ideologią, doksa, dogmatyzmem. Można by tu przytoczyć jeszcze kilka terminów, stosowanych zamiennie, a określających zawsze najgroźniejszego antagonistę Barthes'a.

Trzy niżej podane fragmenty pomogą doprecyzować, na czym opierałaby się jego wymarzona, Neutralna forma *écriture*:

[...] a więc to pojęcie: siła redukująca różnorodność, stawanie się tego, co zmysłowe, *aisthesis* → zatem jeśli chcemy uniknąć redukcji, musimy powie-

¹³ Tamże, s. 102.

¹⁴ Tamże, s. 106.

dzieć «nie» pojęciom. Ale zatem jak mamy mówić, intelektualisci? Metaforami. Zastąpić metaforą pojęcie: pisać¹⁵.

W innym miejscu Barthes podkreśla:

Écriture, oddanie się *Écriture* → sollersowskie „nowe” polega na tym, że oddanie się *Écriture* (kilka stron *Paradis* każdego ranka) nie przyjmuje zwyczajnej postawy sztuki dla sztuki lub sztuki + zaangażowanie „obywatela”-pisarza, który głosuje lub podpisuje się zawsze po tej samej stronie, ale raczej rodzaj radykalnego wzburzenia podmiotu, jego zwielokrotnionej, nieustannej i niestrudzonej kompromitacji: walka między niekonkluzywnością postaw i dążeniem obrazu do stabilizacji, utrwalenia¹⁶.

I jeszcze gdzie indziej:

Jedynym dialektycznym działaniem przeciwko arogancji jest [...] przejście od dyskursu do *Écriture*, narodzinami *Écriture* jest podchwycenie arogancji mowy jako swoistej przynęty: ale nie przynęty indywidualistycznej (podmiotu) ani przynęty referencjalnej (prawdy-nauki), ale przynęty *écriture*, intensywnej samej w sobie [...]. Pisarz: śmiałek, entuzjasta, zawadiaka, ale nie arogant → jego ruch zmierza ku wytrwałej praktyce, a nie ku przekonaniu, idei: wiara w wagę tego, co piszemy, a nie tego, co myślimy → zatem: nie wierność idei, ale trwałość praktyki¹⁷.

Jasne okazuje się, że Barthes nadzieję na ocalenie Neutralnego pokładał w *écriture*. To ona dysponuje siłą obalania paradygmatu, czyli – powtórzmy – sztucznej, wykoncypowanej, dualistycznej konstrukcji. Proteuszowa, niejednoznaczna specyfika Barthes’owskiej *écriture* oddalałaby ją od ścisłego, uniformizującego pojęcia, zrzeszającego różnorodne zjawiska pod „jednym szyldem”. Wprawiałaby silny i niewzruszony podmiot w stan wzburzenia, transgresji, „niekonkluzywności postaw”, a więc niemożności identyfikacji z jedną tylko, konwencjonalną, pozą. Byłaby burzycielska: nie obchodziłaby się jednak brutalnie z zastygłymi, uświęconymi strukturami: eksponowałaby je, poddawałaby je próbie i pozwalalaby im samym się ośmieszyć. Bliżej by jej było do pozbawionej jednoznacznego celu – nieskończonej, jak to zwykle u Barthes’a bywa – praktyki, przygodnej, fizycznej pracy, niż posłuszeństwa wykrystalizowanej już idei.

¹⁵ Tamże, s. 201.

¹⁶ Tamże, s. 173.

¹⁷ Tamże, s. 206.

ROLAND BARTHES'S LONGING FOR NEUTRALITY

ABSTRACT

The subject of essay *Roland Barthes's longing for Neutrality* is explanation of the idea of *Le Neutre* which is one of the latest Roland Barthes's seminars. This idea is neutrality as a strategy to refute dualistic schemes which defines our culture. Moreover, this essay discusses the relation between Barthes's theory and *Course in general linguistics* of Ferdinand de Saussure which was from the beginning the main source of inspiration for author of *Mythologies*. Finally, it juxtaposes neutrality and literature, as the latter is the privileged domain of the former.

KEY WORDS

Barthes, Neutrality, paradigm, *écriture*, language

BIBLIOGRAFIA

1. Barthes R., *Le Neutre*, Paris 2002.
2. Barthes R., *Roland Barthes*, tłum. imię i nazwisko, Gdańsk 2011.
3. Barthes R., *Le plaisir du texte précédé de Variations sur l'écriture*, Paris 2000.
4. Barthes R., *Stopień zero pisania*, tłum. imię i nazwisko, Warszawa 2009.
5. Barthes R., *Mitologie*, tłum. imię i nazwisko, Warszawa 2008.
6. Barthes R., *Préparation du roman*, Paris 2003.
7. de Saussure F., *Kurs językoznawstwa ogólnego*, tłum. imię i nazwisko, Warszawa 1991.

Jakub Niedźwiedzki – e-mail: kuban@op.pl

ARTUR PRZYBYŚLAWSKI
(UNIwersYTET JagIELLOŃSKI)

HEGLOWSKA KONCEPCJA TRAGEDII

STRESZCZENIE

Tekst przedstawia Heglowską koncepcję tragedii jako integralną część systemu filozoficznego niemieckiego filozofa. Tylko umieszczenie tragedii w planie dziejów ducha pozwala na właściwe ujęcie roli i znaczenia tragedii rozumianej jako etap w rządzonych dialektyką dziejach świadomości.

SŁOWA KLUCZOWE

dialektyka, tragedia, etyka, świadomość

INFORMACJE O AUTORZE

Artur Przybyśławski
Katedra Porównawczych Studiów Cywilizacji
Uniwersytet Jagielloński
e-mail: artur.przybyslawski@uj.edu.pl

Wyższy szczebel mowy – tragedia.

G. W. F. Hegel, *Fenomenologia ducha*

Jak pisze Mark W. Roche, drugą najszerzej dyskutowaną filozoficzną koncepcją tragedii obok Nietzscheańskiej jest teoria Hegla¹. Omawianie dowolnej wybranej problematyki z pism Hegla w zasadzie mija się

¹ M. W. Roche, *Introduction to Hegel's Theory of Tragedy*, "PhaenEx" 2006, 1/2, s. 11.

z celem, jeśli traci się z oczu miejsce, jakie owa problematyka zajmuje w całości systemu. Dotyczy to oczywiście również tragedii, która w dziejach ducha, a zatem i w planie *Fenomenologii ducha*, ma swoje ściśle określone miejsce². Pod tym względem nieco mniej wymagające są późne *Wykłady o estetyce*. I choć w *Wykładach* Hegel poświęca tragedii nieporównanie więcej miejsca, stanowią one właściwie tylko rozwinięcie i uzupełnienie tego, co już powiedział w *Fenomenologii*. Istotną nowość *Wykładów* to koncepcja chóru, choć i ona była już *implicitie* zawarta w *Fenomenologii ducha*.

Omówienie problematyki tragedii rozpocznę przeto od *Fenomenologii ducha*. Po pierwsze, decydują tu względy chronologii. Po drugie, *Fenomenologia ducha* lepiej pozwala zorientować się w miejscu tej problematyki w filozofii Hegla, a zatem, po trzecie, stanowi dogodniejszą perspektywę do ujęcia bardziej szczegółowych kwestii z *Wykładów o estetyce*.

Koncepcja tragedii w *Fenomenologii ducha*

Droga doświadczeń świadomości wiedzie poprzez różne jej formy od pewności zmysłowej, przez samowiedzę, rozum i ducha, do stadium religii, bezpośrednio poprzedzającego wiedzę absolutną. Jak pisze Hegel, wcześniej

[...] mieliśmy wprowadzić do czynienia również z *religią* jako świadomością *istoty absolutnej* w ogóle, ale tylko z *punktu widzenia świadomości*, uświadamiającej sobie istotę absolutną. Nie występowała natomiast w tych formach istota absolutna *sama w sobie i dla siebie* – nie występowała samowiedza ducha³.

W stadium religii, a w szczególności w stadium religii jawnej, duch dochodzi już do samowiedzy, jednak samowiedza ta nie jest jeszcze przedmiotem jego świadomości. Może się nim stać wtedy, kiedy zniesiona zostanie forma, w jakiej duch na etapie religii dany jest samemu sobie. Formą tą jest wyobrażenie, które charakterystycz-

² W tej kwestii por. także oraz Ch. Axelos, *Zu Hegels Interpretation der Tragödie*, „Zeitschrift für philosophische Forschung“ 1965, 19/4, s. 655–667.

³ G. W. F. Hegel, *Fenomenologia ducha*, tłum. A. Landman, Warszawa 1965, t. II, s. 281. Por. strony następne, na których Hegel omawia wcześniejsze formy występowania religii.

ne jest właśnie dla religii i które odróżnia ją od filozofii ujmującej tę samą treść jako pojęcie⁴.

Etap religii jest „stawianiem się doskonałej rzeczywistości ducha”, podczas którego duch występuje w postaciach: religii naturalnej (duch ujmuje siebie jako swój własny przedmiot), religii sztuki (duch ujmuje siebie jako jaźń) i religii jawnej, która znosi jednostronność obu poprzednich ujęć. Na etapie religii sztuki duch wytwarzający dzieło sztuki może w nim się przejrzeć, to znaczy może dzięki niemu zobaczyć swoje własne działanie, czyli swoją jaźń. Zatem, podobnie jak u Schellinga, tragedia jest tu swego rodzaju zwierciadłem, tyle tylko, że u Schellinga podmiot rzucał w nie swoje ostatnie spojrzenie⁵, zaś u Hegla duch przekracza ten etap ku religii jawnej i później ku wiedzy absolutnej.

Fenomenologia ducha przedstawia „rozwój dokonujący się po spirali i osiągający za każdym nawrotem wyższy i treściowo bardziej rozwinięty poziom”⁶. Toteż za każdym nawrotem napotykamy tę samą problematykę, na którą nowe światło rzuca wyżej rozwinięta świadomość. Tak też w rozdziale o tragedii powracamy do problematyki, która wyłoniła się na etapie królestwa etyczności⁷. W królestwie etyczności świadomość dzieli się na substancję i świadomość substancji, zaś owa substancja etyczna rozszczepia się na prawo ludzkie i prawo boskie. Zgodnie z Heglowską dialektyką substancja etyczna musi zostać zniesiona. Dzieje się to wtedy, gdy poznana zostaje sprzeczność prawa ludzkiego i boskiego oraz sprzeczność wynikająca z faktu, że świadomość – samowiedza, przyłączając się do jednego z tych praw (które w tym momencie zna), gwałci w swym działaniu drugie prawo (które pozostaje dla niej nieznanne).

Toteż przez swój czyn samowiedza poznaje w doświadczeniu sprzeczność owych mocy, na które substancja się rozdzieliła, ich wzajemne unicestwienie

⁴ Por. tamże, s. 403–405.

⁵ Piszę o tym w tekście *Problem tragedii w systemie Schellinga*, „Sztuka i Filozofia” 2003, nr 22–23, s. 253–261.

⁶ Ś. F. Nowicki, *Fenomenologia ducha G. W. F. Hegla*, „Przegląd Filozoficzny” 1996, nr 3, s. 131.

⁷ Jak mówi Hegel: „Treść i ruch ducha, który jest tu dla siebie przedmiotem, były już przez nas rozpatrywane jako natura i realizacja substancji etycznej” (G. W. F. Hegel, *Fenomenologia ducha*, wyd. cyt, t. II, s. 343). Por. rozdział „Działanie etyczne, wiedza boska i ludzka, winą i przeznaczenie”, należący do części zatytułowanej „Duch prawdziwy. Etyczność”.

się oraz sprzeczność swojej wiedzy o etyczności swego działania z tym, co jest etyczne samo w sobie i dla siebie – to zaś prowadzi do zagłady *jej samej*. W istocie rzeczy jednak substancja etyczna staje się dzięki temu ruchowi *samowiedzą rzeczywistą* [...] to zaś oznacza zagładę etyczności⁸.

Świadomość w coraz to nowy sposób będzie dalej określać swój przedmiot, aż w stadium religii napotkamy analogiczną sytuację, gdy mianowicie substancja boskości dzielić się będzie na prawo boskie i prawo ludzkie. Oczywiście w ruchu dialektyki wraz ze zmianą przedmiotu świadomości zmienia się i sama świadomość. Toteż w przypadku religii mamy do czynienia z wyżej rozwiniętą formą świadomości, która wyłoniła się po zniesieniu substancji etycznej. Jest to moment, w którym religia daje początek sztuce absolutnej⁹. Sztuka na tym etapie ma wedle Hegla dwa zadania:

[...] ażeby duch był nie tylko zrodzoną z jaźni *substancją*, lecz w swoim przedstawianiu [siebie] był przedmiotem *tej oto jaźni*; ażeby nie tylko wytwarzał siebie ze swego pojęcia, lecz posiadał także samo pojęcie jako swą postać, tak by pojęcie i stworzone dzieło sztuki uświadamiały sobie siebie nawzajem jako jedno i to samo¹⁰.

I właśnie to drugie zadanie spełnia tragedia. Właśnie w tragedii duch dany jest sobie w wyobrażeniu pozwalającym mu zobaczyć jego własne działanie.

Jako duchowe dzieło sztuki tragedia jest kontynuacją eposu. Epos zaś jest dla Hegla sylogizmem, którego terminami skrajnymi są pieśniarz i bogowie, a terminem średnim jest przedstawiony w eposie naród ze swymi bohaterami. Termin średni to treść świata wyobrażonego w eposie. Treść ta obejmuje zaś przede wszystkim działanie istoty świadomej samej siebie. W takim działaniu dochodzi do konfliktu między tym, co jednostkowe, a tym, co ogólne. Epos stawia problem, jak wolne działanie jednostki można uzgodnić z absolutną koniecznością, ale problemu tego nie rozwiązuje. Wydobywa tylko ów konflikt, który ujawnia się nie tylko na płaszczyźnie człowiek – bóg, ale i między samymi bogami, którzy z jednej strony mają być czystą ogólnością, z drugiej zaś jako określone istoty, pozostające w określonym stosunku do innych sobie podobnych istot, tracą wła-

⁸ Tamże, s. 11.

⁹ Skrótowe omówienie wyłaniania się sztuki absolutnej znajduje się w: tamże, s. 309–312.

¹⁰ Tamże, s. 311.

śnie swą absolutną ogólność. Bogowie w relacji do innych bogów stają się działającymi jednostkami, co równoznaczne jest ze zrzeczeniem się przez nich absolutnej ogólności. Okazuje się, że sami, jako istoty pozbawione absolutności, podlegają jakiemuś wyższemu od nich prawu, którym to prawem jest przeznaczenie, konieczność.

Krótko mówiąc, epos ukazuje działającego bohatera jako zawieszoną między ogólnością (koniecznością) i jednostkowością: „*Trwała [...] w sobie rzeczywista jednostkowość została przekazana terminom skrajnym i rozdwojona w swych momentach, które wzajemnie się jeszcze nie odnalazły i ze sobą połączyły*”¹¹. Dlatego też Hegel będzie szukał wyjaśnienia zagadki indywidualnego bohatera, by doprowadzić do połączenia owych terminów skrajnych, co ma miejsce w tragedii.

Wraz z przejściem od eposu do tragedii zmienia się status mowy, która w tym pierwszym była prostą formą dla wyrażanej treści, była mową opisującą wyobrażony świat. W tragedii zaś mowa sama staje się momentem treści, bowiem jest elementem tworzywa teatralnego, jest narzędziem bohatera i nie pełni funkcji opisowych, lecz dzięki niej akcja posuwa się naprzód. Hegel podkreśla w ten sposób¹² swoistość tego rodzaju sztuki, w której, jak powiedziałby Nietzsche, człowiek „stał się dziełem sztuki”¹³, a mowa jest elementem tego dzieła.

Właśnie zmiana statusu mowy, wiążąca się z faktem zagarnięcia przez dzieło sztuki, jakim jest tragedia, żywego człowieka¹⁴, stwarza warunki do dalszego rozwoju ducha, który może przekroczyć stadium eposu. Epos jest tu punktem wyjścia, bowiem ogólnym podłożem dla tragedii jest, wedle Hegla, „świadomość poprzedniej mowy wyobrażającej [tj. eposu – A. P.] i jej pozbawionej jaźni, wolno puszczonej treści”¹⁵. Język eposu stworzył świat poszczególnych bogów i świat ludu oraz jego bohaterów, które to światy dziedziczy tragedia.

Owym językiem eposu zrazu mówi w tragedii chór. Podobnie jak w eposie, tak i tutaj wyrażany jest w nim „wielokształtny świat bogów”. Chór, nie mogąc ująć jednocześnie wszystkich bogów w pełni ich życia, „pozwala życiu temu rozpaść się na odrębne momenty,

¹¹ Tamże, s. 339.

¹² Por. tamże, s. 340 i n.

¹³ F. Nietzsche, *Narodziny tragedii*, tłum. B. Baran, Kraków 1994, s. 38.

¹⁴ Warto zwrócić uwagę, iż dla Hegla istotny jest fakt teatralności tragedii, jej wystawienia, co nie było ważne na przykład dla Schellinga.

¹⁵ G.W.F. Hegel, *Fenomenologia ducha*, wyd. cyt., t. II, s. 341.

wielbiąc w swoich hymnach każdy z nich, to ten, to inny, jako samostnego boga”¹⁶. Wielość bogów oznacza, o czym pouczał już epos, ich nieabsolutność, czyli podporządkowanie wyższemu prawu konieczności (pojęciu). Chór, odkrywając istnienie tego prawa, musi wobec niego zająć stanowisko. Chór, według Hegla, reprezentuje „prosty lud w ogóle”, nie zatem dziwnego, że w obliczu konieczności podporządkowuje się jej, zgadza się na jej tyranię, której ulegają przecież nawet bogowie.

Do tego momentu wydaje się, że tragedia nie wnosi nic nowego do tego, co ujawnił już epos. Różnica jednak jest diametralna, bowiem epos jedynie opisywał, przedstawiał w mowie to, co w tragedii jest żywą sytuacją na scenie. Tutaj duch „przedstawia się swojej świadomości w swojej czystszej formie i prostszej postaci”¹⁷. Owa prostsza postać jest rezultatem konfrontacji chóru ze światem bogów. W jej efekcie przestał się bowiem liczyć fakt istnienia wielu bogów. Zasadniczą rzeczą, jaka w tej sytuacji się ujawnia, jest konieczność, której bogowie ulegają na podobieństwo ludzi. Zatem można powiedzieć, że „wielokształtny świat bogów” teraz sprowadza się w efekcie do dwóch sił – konieczności (właściwe prawo boskie) i prawa ludzkiego: „dochodzi również do ograniczenia wielokształtnego przedtem i chwiejnego w swych określeniach kręgu bogów do tych dwóch ogólnych potęg, które dzięki temu zbliżyły się do właściwej indywidualności”¹⁸.

Tragedia zatem sprowadza do prostszej formy sytuację przedstawianą przez epos, w której lud i jego bohaterowie stawali wobec pantheonu bogów. W czystej postaci przeciwstawione są sobie prawo boskie i prawo ludzkie. Zaś jaskrawą ich sprzeczność ujawnia działanie bohatera tragedii, który respektując jedno z tych praw, gwałci równocześnie drugie. Działanie aktora w pełni ujawnia sprzeczność, którą sygnalizował epos. Jest ono żywiołem tej sprzeczności. W tragedii mamy do czynienia z „bohaterami, którzy swą świadomość zakładają w jednej z tych mocy, z niej czerpią określoność swego charakteru stanowiąc jej działanie i rzeczywistość”¹⁹. Zatem postać bohatera jest właściwie zindywidualizowaną mocą ogólną; duch jako albo prawo boskie, albo prawo ludzkie ucieleśnia się w działających bohaterach.

¹⁶ Tamże.

¹⁷ Tamże, s. 343.

¹⁸ Tamże.

¹⁹ Tamże, s. 342.

Działanie bohatera wypływa z jego świadomości i posłuszeństwa jednemu z dwóch sprzecznych praw. O ile zatem działa zgodnie ze świadomością jednego z praw, jego działanie jest jednocześnie podyktowane nieświadomością drugiego z tych praw. „Dlatego też istota działająca tkwi w przeciwieństwie wiedzy i niewiedzy”²⁰. Oznacza to, iż rzeczywistość sama w sobie (rozdzielona na dwa prawa) nie jest tym samym, co rzeczywistość dla świadomości (sprowadzająca się do królestwa jednego z tychże praw). Właśnie tę prawdę ujawnia działanie, które zatem zawsze doprowadza do pogwałcenia tego prawa, które jest przeciwne prawu akceptowanemu przez świadomość. W tej sprzeczności wydobytej przez działanie ujawnia się jeszcze trzeci czynnik, a mianowicie konieczność owej sprzecznej relacji dwóch praw: „Indywidualność działająca ogranicza występujący w chórze świat bogów do tych trzech właśnie istot”²¹.

W wyobrażeniu, jakim jest tragedia, podział substancji na dwa sprzeczne prawa ucieleśnia się w indywidualnych bohaterach. Odpowiada mu podział na wiedzę (o prawie akceptowanym przez danego bohatera) i niewiedzę (o prawie przeciwnym). Jednak jest on w istocie ufundowany w konieczności ich wzajemnego odnoszenia się do siebie lub – jak powie Hegel – „wiedza jest czymś dla siebie, ale prawdę swą ma w czymś prostym”²². Wobec tego zaś sama indywidualność bohatera zostaje nadszarpnięta, bowiem – jak już wskazywałem – bierze się ona właśnie z jego wiedzy o którymś z dwóch sprzecznych praw. Skoro zaś ta wiedza nie jest sama dla siebie samoistna, lecz istnieje o tyle tylko, o ile ma swoją negatywną stronę, to wedle Hegla sama świadomość indywidualności staje się dwuznaczna, co w konsekwencji doprowadzi do zagłady tejże indywidualności.

Jak bowiem można uznać indywidualność bohatera, skoro, po pierwsze, jego samowiedza nie jest samoistna, a po drugie, „żadna z wymienionych mocy nie jest bowiem dla siebie istotą; istotą jest spokój całości w sobie samej, nieruchoma jedność przeznaczenia, spokojne istnienie, a tym samym beczynność i brak aktywności”²³. Zatem konieczność ujawniona w tragedii poprzez działanie neguje indywidualność wszelkiego bohatera, który określał się poprzez którąś z owych niesamoistnych mocy. Zagłada indywidualności oznacza

²⁰ Tamże, s. 344.

²¹ Tamże, s. 346.

²² Tamże, s. 347.

²³ Tamże, s. 348.

zatem zagładę panteonu. Bohaterowie i bogowie niejako rozpuszczają się w wyższej konieczności, która „jest negatywną mocą wszystkich występujących postaci”²⁴.

Jak twierdzi Hegel, postaciom tragedii brakuje tego, by rozpoznały siebie w owej wyższej konieczności. Ta wiedza-jaźń przysługuje nie jednostce, lecz ucieleśnianemu przez nią charakterowi, bowiem indywidualność bohatera określona była przez jego utożsamienie się z którymś z praw, a w konsekwencji była znoszona. Toteż bohaterami tragedii są właściwie charaktery, a nie jednostki w pełnym tego słowa znaczeniu. Aktor tragedii jest rozdwojony na siebie i odtwarzaną postać-charakter. I na tym polega wedle Hegla niedoskonałość tragedii. Toteż rozdwojenie to musi zostać zniesione. Jednakże terenem, na którym do tego dochodzi, jest już komedia²⁵.

Podsumowując, tragedia spełnia zadanie, jakie postawił przed nią epos jako sylogizm, którego terminami skrajnymi były pieśniarz wraz z jego mową i konieczność ujawniona w świecie boskim. Zadanie to miało polegać na połączeniu terminów skrajnych. Do ich połączenia dochodzi w treści tragedii. Otóż mowa właśnie jako narzędzie aktorów staje się momentem treści tragedii, zaś konieczność również zyskuje udział w treści, jako że składające się na ową treść działanie bohaterów wydobywa konieczność, która tym samym zyskuje swoje ucieleśnienie.

Zatem interpretacja Hegla – choć *Fenomenologia* nie mówi o tym *explicite* – kładzie nacisk na sceniczność tragedii. Zostaje to wyartykułowane w *Wykładach o estetyce*²⁶. Tragedia pojmowana jako utwór do czytania nie byłaby w stanie pełnić swej funkcji choćby z tego powodu, że mowa nie mogłaby stać się właściwym elementem treści. Tragedii nie można pozbawiać ich teatralności, a wręcz „przy bliższym wejrzeniu w sprawę okazuje się, że pełne zadowolenie dają one nam po części dlatego, iż w swoim czasie pisane były wyłącznie dla sceny”²⁷.

²⁴ Tamże, s. 349.

²⁵ Wynikałoby stąd, że u Hegla komedia jest formą późniejszą, a zatem w jakiś sposób wyższą od tragedii, czego z pewnością nie powiedziałaby ani Schopenhauer, ani Schelling, ani Schiller.

²⁶ Por. G. W. F. Hegel, *Wykłady o estetyce*, tłum. J. Grabowski i A. Landman, Warszawa 1964–1967, t. III, s. 605–610, rozdział: „Lektura i czytanie dzieł dramatycznych”.

²⁷ Tamże, s. 606.

Koncepcja tragedii w *Wykładach o estetyce*

Istotnym uzupełnieniem omawianej problematyki, jakiego dostarczają *Wykłady o estetyce*, jest wyjaśnienie funkcji chóru w tragedii greckiej. Choć w *Fenomenologii ducha* Hegel mówił, iż religia sztuki umożliwia świadomości zobaczenie siebie jako jaźni, to znaczy zobaczenie w swoim przedmiocie swego działania, nie rozważał szczegółowo tego zagadnienia w kontekście tragedii. Dał jedynie dwie wskazówki, których rozwinięcie odnajdziemy w *Wykładach*.

Po pierwsze, zwrócił uwagę, iż w przypadku eposu jaźń zatracą się całkowicie w swoim wytworze. Wynika to z relacji twórcy do swego dzieła, w której tylko jeden biegun jest uprzywilejowany: „pieśniarz jest takim organem swej treści, który sam w niej znika; znaczenie ma nie jego własna jaźń, lecz jego muza, jego ogólna pieśń”²⁸. W przypadku tragedii zaś, z uwagi na omawiany status mowy i fakt współtworzenia tragedii przez aktorów, jaźń może oglądać swe działanie. Bowiem w tragedii to właśnie aktorzy chóru swym śpiewem powołują do istnienia świat bogów i ludzi, w którym toczy się akcja przedstawienia. W przeciwieństwie do pieśniarza tworzącego pieśń, epos, aktorzy stale są potrzebni swej pieśni, bowiem tak jak ona (jak ich mowa) są nierozdzielными elementami treści. Zatem poprzez obecność chóru w tragedii widoczne jest to, co niedostrzegalne było w eposie, a mianowicie jaźń jako działająca i wytwarzająca swój przedmiot. To właśnie ujawnia się w momencie wystawienia tragedii, bowiem skoro chór dla widzów „jest ich własnym wypowiadającym się wyobrażeniem”²⁹, jest to właśnie sytuacja, w której świadomość ogląda siebie jako jaźń, jako wytwórcę swych wyobrażeń. Wobec powyższego, jeśli mówi się, za Heglem, że chór w tragedii greckiej jest reprezentantem widza, pamiętać należy, że nie redukuje to jego roli do wypowiadania ogólnych refleksji będących odpowiednikami indywidualnych sądów każdego widza (choć i to jest jego funkcją). Hegel potwierdza to wyraźnie w *Wykładach o estetyce*, w których chór określa się jako „ogólne pozbawione indywidualności podłoże poglądów, wyobrażeń i sposobów odczuwania, na którym dopiero rozwija się określona akcja”³⁰. Jest to pierwsza wzmianka o tragedii greckiej w *Wykładach o estetyce*,

²⁸ Tenże, *Fenomenologia ducha*, wyd. cyt., t. II, s. 335.

²⁹ Tamże, s. 343.

³⁰ Tenże, *Wykłady o estetyce*, wyd. cyt., t. I, s. 312.

która nie tylko przyznaje prymarną rolę chórowi, ale i pokazuje, że Hegłowskie ujęcie tej problematyki nie zmieniło się od czasów *Fenomenologii ducha*, biorącej za punkt wyjścia mowę, w której chór budował świat tragedii. Można powiedzieć, że koncepcja chóru rozwinięta w *Wykładach o estetyce* zawarta już była *implicite* w *Fenomenologii ducha*. Zasadniczo i zwięźle status chóru w trzecim tomie *Wykładów* określony jest następująco: „chór stanowi rzeczywistą substancję samego etycznego życia i działania bohaterów, jest jakby ludem w przeciwstawieniu do jednostkowego bohatera [...] jest tym, co warunkuje egzystencję bohatera”³¹. W *Fenomenologii* chór pozostawał niejako w cieniu, a eksponowany był, by tak rzec, sam mechanizm tragedii. W *Wykładach* zaś wskazuje się na łono, w którym dokonywał się podział substancji etycznej na prawa boskie i ludzkie, bez których bohater nie mógłby uzyskać swej indywidualności, polegającej na reprezentowaniu któregoś z tych praw. Tragedia więc nadal pozostaje jednostronna³², dlatego że jej jedyną podstawą jest substancja etyczna, to, co ogólne, konieczne, zaś indywidualność czy jednostkowość jest pochodną tejże ogólności i określana jest tylko przez odniesienie do niej.

Wykłady o estetyce wyraźnie podkreślają, że bez chóru nie byłoby tragedii greckiej. Nie jest on ani przypadkowym dodatkiem, ani jedynie zdystansowanym komentatorem wydarzeń, reprezentującym widza. Nie jest też tylko pozostałością po obrzędach sławiących Bachusa, podczas których chóralnie śpiewano mu pochwalne pieśni³³. Jest „urodzajną glebą” tragedii. Poza tym jego obecność uzasadniona jest czasami powstania tragedii i panującym w nich światopoglądem.

Hegel uznaje tragedię za odzwierciedlenie greckiego ducha³⁴. W *Wykładach z filozofii dziejów* stwierdza, iż u Greków „nie jest to jeszcze wolna, samą siebie określająca duchowość, lecz przetworzony w duchowość pierwiastek naturalny”³⁵. Oznacza to, że duchowość Greków nie jest określana poprzez stosunek do mocy etycznych pojmowanych jako obowiązki. To owe moce etyczne powstają na bazie

³¹ Tenże, *Wykłady o estetyce*, wyd. cyt., t. III, s. 646.

³² Por. tamże, s. 662.

³³ Por. tamże, s. 645–647.

³⁴ Za wzorcową tragedię uznawał Hegel *Antygonę* Sofoklesa. W tej kwestii por. V. I. Burke, *Hegel, Antigone, and First-Person Authority*, “Philosophy and Literature” 2010, 34/2, s. 373–380.

³⁵ G. W. F. Hegel, *Wykłady z filozofii dziejów*, tłum. J. Grabowski i A. Landman, Warszawa 1958, t. II, s. 33.

naturalnej, „przyrodniczej strony człowieka”. Toteż jednostka niejako z natury przymuszona jest do zajęcia pozycji między prawem boskim i ludzkim. Jak mówi Hegel, duch grecki wychodzi z przyrody, ale to właśnie na jej podstawie się określa jako jednostka posłuszna któremuś z dwóch praw. Z jednej strony takie samookreślenie jest wolnością. Nie jest to jednak wolność absolutna, bo z natury owo samookreślenie równoznaczne jest z podporządkowaniem się albo prawu boskiemu, albo ludzkiemu³⁶. Toteż prawa te nie rozwiązują problemu właściwego postępowania etycznego, bowiem każde działanie, o czym już była mowa, musi być pogwałceniem jednego z tych praw. Sprzeczność tych praw wpisana jest w każde działanie, przez co nie można powiedzieć, że etycznym dylematom może przeciwstawiać się zewnętrzne prawo, które byłoby ich rozwiązaniem. Do tego właśnie nawiązuje Hegel w *Wykładach o estetyce*, tłumacząc konieczność pojawienia się chóru w tragedii greckiej:

Występowanie chóru jest więc w istocie uzasadnione w takim światopoglądzie, w którym różnym powikłaniom etycznym nie można jeszcze przeciwstawić żadnej określonej, prawnie obowiązującej ustawy państwowej ani ustalonych dogmatów religijnych, w światopoglądzie, w którym pierwiastek etyczny występuje w swej jeszcze bezpośrednio żywej rzeczywistości i tylko równowaga spokojnego życia zabezpieczona jest przed gwałtownymi kolizjami, do których doprowadzić musi przeciwstawna sobie energia indywidualnego działania. Chór właśnie uświadamia widzowi, że takie schronienie rzeczywiście istnieje. Toteż nie wtrąca się on faktycznie do akcji³⁷.

Owo zdystansowanie się chóru do toczącej się akcji jest zatem wyrazem prawdy, że tylko powstrzymanie się od działania wynikające ze świadomości nieuchronności etycznego konfliktu, pojednanie z losem jest obroną przed konfliktem tragicznym. Podsumowując, chór wyraża świadomość nierozdwojonej substancji, która dla przeciwstawionej mu jednostkowej świadomości jest już substancją podzieloną na prawo boskie i prawo ludzkie. Dlatego też o postępowaniu bohatera tragedii nie można orzekać w kategoriach winy lub jej braku. Bohater zawsze istnieje o tyle, o ile wyraża któreś z tych ogólnych praw, nie znając z konieczności prawa przeciwnego. Dlatego „przy rozpatrywaniu wszystkich tych tragicznych konfliktów musimy [...] przede wszystkim wyzbyć się błędnego wyobrażenia o winie lub niewinności.

³⁶ Por. tamże, s. 32

³⁷ Tenże, *Wykłady o estetyce*, op. cit., t. III, s. 646.

Bohaterowie tragiczni są w równej mierze winni, jak niewinni³⁸. Według Hegla nie dokonują oni wyborów, nie mogą ich dokonywać, skoro określani są poprzez reprezentowanie danego prawa, czyli w zasadzie nie są jednostkami, lecz charakterami. „Na tym właśnie polega siła wielkich charakterów, że nie dokonują wyboru, lecz od początku są tym, czego chcą i czego dokonują”³⁹. Jednak na końcu ich drogi mogą zdobyć wiedzę o nieuchronności losu – przykładem Edyp – mogą zdobyć świadomość, jaka właściwa jest chórowi.

Tragedia zatem przedstawia ruch świadomości. Punktem wyjścia jest, jak mówił Hegel w *Fenomenologii...*, świadomość mowy wyobrażającej eposu, która stworzyła panteon i świat bohaterów. W tragedii świadomość, przyłączając się do każdej z dwóch mocy etycznych, na jakie podzieliła się substancja, indywidualizuje się w postaciach bohaterów. Ich działanie odsłania nieuchronny konflikt obu praw, a więc zakładający wyższą konieczność, której świadomość ma chór i którą osiągnąć może bohater tragedii na końcu swej drogi. Od tej pory nie mówi on swoim własnym głosem.

HEGELIAN CONCEPT OF TRAGEDY

ABSTRACT

The text presents Hegelian concept of tragedy as an integral part of philosophical system of German philosopher. Only in the context of history of Spirit one can understand the role and the meaning of tragedy which represents certain phase in dialectical history of consciousness.

KEY WORDS

dialectics, tragedy, ethics, consciousness

BIBLIOGRAFIA

1. Axelos Ch., *Zu Hegels Interpretation der Tragödie*, „Zeitschrift für philosophische Forschung“ 1965, 19/4, s. 655–667.
2. Burke V. I., *Hegel, Antigone, and First-Person Authority*, „Philosophy and Literature” 2010, 34/2, s. 373–380.

³⁸ Tamże, s. 651.

³⁹ Tamże.

3. Hegel G. W. F., *Fenomenologia ducha*, tłum. A. Landman, Warszawa 1965, t. I, II.
4. Hegel G. W. F., *Wykłady o estetyce*, tłum. J. Grabowski i A. Landman, Warszawa 1964–1967, t. I–III.
5. Hegel G. W. F., *Wykłady z filozofii dziejów*, tłum. J. Grabowski i A. Landman, Warszawa 1958, t. I, II.
6. Moss L., *The Unrecognized Influence of Hegel's Theory of Tragedy*, "The Journal of Aesthetics and Art Criticism" 1986, 28/ 1, s. 91–97.
7. Nietzsche F., *Narodziny tragedii*, tłum. B. Baran, Kraków 1994.
8. Nowicki Ś. F., *Fenomenologia ducha G. W. F. Hegla*, „Przegląd Filozoficzny” 1996, nr 3.
9. Przybyśławski A., *Problem tragedii w systemie Schellinga*, „Sztuka i Filozofia” 2003, nr 22–23, s. 253–261.
10. Roche M. W., *The Greatness and Limits of Hegel's Theory of Tragedy*, [w:] *A Companion to Tragedy*, ed. R. Bushnell, Oxford 2005, s. 51–67.
11. Roche M. W., *Introduction to Hegel's Theory of Tragedy*, "PhaenEx" 2006, 1/2, s. 11–20.
12. Wake P., *Tragedy in Hegel's Early Theological Writings*, Bloomington 2014.

Artur Przybyśławski – e-mail: artur.przybyslawski@uj.edu.pl

MICHAŁ SOKOŁOWSKI
(UNIwersytet Jagielloński)

HISTORIA CEREMONII HERBACIANEJ W JAPONII

STRESZCZENIE

Ceremonia herbaciana jest czymś niezwykle złożonym i prostym zarazem. Z jednej strony może być traktowana jako wyraz filozofii, duchowości, kultury i estetyki Dalekiego Wschodu, może być analizowana przez pryzmat buddyzmu zen, pośrednio także taoizmu, który do jego wykształcenia się przyczynił, może być umiejscawiana w chińskiej i japońskiej kulturze i historii. Jest także ceremoniałem obostrzonym mnóstwem niezwykle szczegółowych i precyzyjnych reguł i zasad. Z drugiej strony pozostaje prostą czynnością wspólnego wypicia herbaty w atmosferze życzliwości i harmonii, bardzo przy tym uniwersalną i naturalną. Z jednej strony jest wyrafinowaną sztuką, z drugiej – całościową drogą życia. Złożoność nie wyklucza prostoty, gdy to, co najprostsze, okazuje się najtrudniejsze. Zen i ceremonię herbacianą łączy przekonanie o możliwości sięgnięcia w głęboki wymiar codzienności i znalezienia głębi w tym, co zwyczajne. Zarówno w zen, jak i w ceremonii herbacianej ważniejsze od zamkniętego systemu reguł są wskazówki i własna praktyka – nie jest możliwe dotarcie do ich sedna poprzez słowa ani poprzez teorię. Ceremonia herbaciana w duchu zen uczy sięgania do Doskonałości, której doświadczenie „tu i teraz” umożliwia osiągnięcie szczęścia nieuwarunkowanego od spełniania pragnień – w tym sensie pozostaje też aktualna i żywa niezależnie od obowiązującej etykiety, form, sposobów nauczania, interpretacji.

SŁOWA KLUCZOWE

Japonia, zen, ceremonia herbaciana, Sen no Rikyu

INFORMACJE O AUTORCE

Michał Sokołowski
Katedra Porównawczych Studiów Cywilizacji
Uniwersytet Jagielloński
e-mail: michal.sokolowski@uj.edu.pl

Herbata w Japonii do Sen no Rikyu

Pierwsze wzmianki o piciu herbaty w Japonii pochodzą z IX wieku, czyli wczesnej epoki Heian. Herbatę mieli przywieźć podróżujący do Chin mnisi, tacy jak Saicho (767–822), Kukai (774–835) i Eichu (743–816). U stóp góry Hiei, koło świątyni Eryakuji plantację miał założyć mnich Saicho, który w 802 roku powrócił do Japonii¹. W 815 roku z kolei mnich Eichu miał osobiście przygotowywać herbatę cesarzowi Sadze, podejmując go w świątyniach Sufukuji i Bonkakujii².

Znamienny jest fakt, że sproszkowana herbata matcha i zen pojawiły się w Japonii w tym samym czasie, w XII wieku, przywiezione przez tę samą osobę – mnicha Eisaia, założyciela japońskiej szkoły rinzai, który przyczynił się również do ożywienia przerwanych w połowie okresu Heian kontaktów między Chinami a Japonią. Soshitsu Sen stwierdza, że jego własne zainteresowanie herbatą nie wykraczało poza fizjologiczne skutki jej działania i nie mówił nic o związanej z tym filozofii³. Jego uczeń, Myo Shonin, uważał, że w praktykowaniu zen przeszkadzają „trzy trucizny”: senność, czcze myśli i niewłaściwa postawa, herbata miała zaś pomagać w ich eliminowaniu⁴. Daisetz T. Suzuki pisze, że rytuał przyjmowania gości w klasztorze zen przyniósł do Japonii z Chin mnich Daio (1236–1308)⁵.

Dla arystokratów i kapłanów picie herbaty było jednym z elementów chińskiego stylu życia, ekskluzywną i wyrafinowaną rozrywką. W okresie Kamakura, gdy przestała ona być rzadkim, importowanym produktem, stając się powszechnie dostępna dzięki przyświątynnym hodowlom, zmienił się również stosunek do niej na bardziej praktyczny, kładący nacisk na walory smakowe.

Założyciel drugiej najważniejszej w Japonii szkoły zen, soto, Dogen zrekonstruował chiński tekst *Czyste zasady* Baizhang’a w postaci *Zasad dla klasztoru Eihei-ji*. Opisane tam było również ceremonialne picie zielonej herbaty składanej przed posągami Buddy. Z tego tekstu pochodzi również fraza „chanoyu”, znacząca składanie przed Buddą

¹ P. Trzeciak, *Powieki Bodhidharmy, Sztuka herbaty dawnych Chin i Japonii*, Zalesie Górne 2009, s. 190.

² A. Gorlich, *Ichigo Ichie: Wchodząc na drogę herbaty*, Kraków 2008, s. 17.

³ S. Sen, *O duchu herbaty*, tłum. A. Zalewska, Poznań 2007, s. 99.

⁴ P. Trzeciak, wyd. cyt., s. 192.

⁵ D. T. Suzuki, *Zen i kultura japońska*, tłum. B. Szymańska, P. Mróz, A. Zalewska, Kraków 2009, s. 180.

herbaty jako gorącego napoju, a nie suchej herbaty i gorącej wody – stała się ona powszechnie uznawanym określeniem ceremonii herbacianej. Tekst Dogena jest najstarszym japońskim źródłem łączącym herbatę i zen.

Agnieszka Kozyra przytacza zdanie Haga Kashiro, który twierdzi, że na formowanie się ceremonii herbaty w klasztorach zen wpływ miała też szintoistyczna ceremonia naorai, w czasie której ucztowano z bóstwami⁶. Faktem jest jednak, że herbata była składana przed posągami Buddy, następnie zaś prawdopodobnie pita z jednej czarki przez wszystkich uczestników, co – podobnie jak w Chinach – miało symbolizować jedność i równość wszystkich istot.

W 1281 roku, podczas drugiego najazdu mongolskiego na Japonię, kapłan Eison odprawił ceremonię w intencji odparcia wroga, w czasie której najpierw złożył ofiarę szintoistycznemu bóstwu wojny, Hachimanwi, a następnie rozdał herbatę zgromadzonym rzeszom ludzi. Najazd mongolski ostatecznie zakończył się porażką za sprawą tajfunu, który zniszczył flotę, nazwanego później kamikaze – boskim wiatrem. Od ponad 700 lat w jednej ze świątyń Nary na pamiątkę tego wydarzenia w drugą sobotę i niedzielę kwietnia odprawia się rytuał ochamori, podczas którego każdy otrzymuje czarkę herbaty.

Herbata na wyspach japońskich początkowo pojawiła się w świątyniach buddyjskich – szlachta, wojskowi i lud poznawali ją często przez prowadzone przez nie ceremonie religijne. W następnej epoce jej religijny charakter uległ zmianie. Suzuki pisze, że w okresie Kamakura i Muramachi klasztory zen były jedynymi depozytariuszami wiedzy i sztuki, angażując się w działalność gospodarczą i sprowadzając zagraniczne wyroby i dzieła sztuki, dzięki czemu wywierały istotny wpływ nie tylko na życie religijne Japonii, ale na szeroko rozumianą kulturę⁷.

W okresie Muromachi pojawiły się konkursy tocha, będące naśladownictwem chińskich konkursów herbacianych. W XIV wieku do tradycyjnych zabaw arystokracji japońskiej włączono konkursy na rozpoznanie herbaty, podczas których uczestnicy, próbując różnych herbat, usiłowali rozróżnić herbatę szlachetną i poślednią, a także herbaty z różnych miejsc. Liczba rodzajów herbat stopniowo wzrastała: od początkowych dziesięciu aż do stu, jednocześnie rosła również liczba

⁶ H. Koshiro, *Chazen ichnimi*, [za:] A. Kozyra, *Estetyka Zen*, Warszawa 2010, s. 294.

⁷ D. T. Suzuki, wyd. cyt., s. 17.

uczestników, czyniąc z konkursów – jak pisze Trzeciak – rozrywkę, zabawę i grę połączoną z popisami zbytku i marnotrawstwa⁸. W XV wieku konkursy były już zdarzeniem powszechnym, a coraz większą wagę zaczęto przywiązywać do oryginalności urządzenia wnętrza oraz nagród. Wykształcił się elegancko urządzony pokój gościnny, w którym zbierali się goście i otrzymywali przed konkursem trzy czarki: z sake, herbatą i gotowanym makaronem z owocami morza. Następnie goście wychodzili do ogrodu lub pozostawali na werandzie. Oddzielnym pomieszczeniem był pawilon herbaty, w którym znajdował się wizerunek Buddy oraz dwóch bothistattwów – Kannon, symbolizującej miłosierdzie, i Seishibosatsu, będącej symbolem mądrości, przed nimi stół z wazonem z kwiatami, kadzielnicą i świecznikiem. Dowodziły one pozostałości sakralnego charakteru herbaty jako napoju ofiarnego, z czasem jednak bywały zastępowane zwojami z pejzażami tuszowymi. Ponadto, w pomieszczeniu znajdowały się ciastka i owoce, konkursowe nagrody oraz oczywiście kociołek z wodą nad paleniskiem i czarki.

W XV wieku pojawia się również druga świecka forma użytkowania herbaty – spotkania przy herbacie, *chakai*, nastawione nie na współzawodnictwo, lecz na utrwalanie więzi między uczestnikami. Spotkania te bywały połączone z kąpielami w gorącej wodzie i nazywano je *furo-no-cha*. Rozrywkowy charakter spotkań podkreśla fakt, że w ich czasie pito również sake, a uczestniczyć mogły także kobiety.

Pierwsze japońskie klasztory zen powstały, podobnie jak w Chinach, w górach, które nie tylko miały wymiar sakralny, ale również zapewniały bezpieczeństwo przed innymi szkołami buddyjskimi, bezwzględnie walczącymi o swoje wpływy. Dopiero uzyskawszy poparcie władz, klasztory zaczęły powstawać na przedmieściach Kamakury, Kioto i innych miast. Wpływ klasztorów zenistycznych był szczególnie silny w XIV i w pierwszej połowie XV wieku. W drugiej połowie XV i w XVI wieku na skutek ciągłych zamieszek wewnętrznych i wojny domowej Onin straciły one swoją ekonomiczną i polityczną siłę – pozostał im jednak prestiż w kulturze i sztuce, którego wyrazem była między innymi kształtująca się ścieżka herbaty.

Najważniejszą postacią we wczesnym kształtowaniu się ceremonii był Muso Soseki (1275–1351), mnich zen, ale również entuzjasta neokonfucjanizmu, zwłaszcza Zhu Xi. Cieszył się on dużym uznaniem

⁸ P. Trzeciak, wyd. cyt., s. 201.

cesarza, zaś shogun z jego inicjatywy założył sześćdziesiąt sześć świątyń zen we wszystkich prowincjach Japonii jako ankokuji, czyli świątynie w intencji pokoju, kładąc w ten sposób silne podwaliny pod rozwijający się rinzai zen. Muso Soseki zasłynął jako twórca pięknych ogrodów medytacyjnych oraz poeta. Krytykował on konkursy herbaciane; w swoim tekście *Muchu mondo* („Pytania i odpowiedzi we śnie”) twierdził, że herbata jest jedną z dróg do przebudzenia – *satori*, a w ścieżce herbaty nie chodzi o żadną ceremonię, lecz o niedualistyczny stan świadomości, do którego ma prowadzić *chado* – droga herbaty.

W okresie Muromachi w architekturze mieszkalnej wykształcił się *shoin* – gabinet z drewnianymi podłogami okrytymi matami *tatami*, który przejął niektóre elementy z wystroju zenistycznych klasztorów. W XV wieku na popularności zyskiwała *shoin-no-chayu*, herbata w gabinecie, w której w 1437 wziął udział sam shogun Ashikaga, ugoszczony przez jednego z feudałów. W latach osiemdziesiątych XV wieku zmniejszeniu ulegała powierzchnia pomieszczenia i zaczęto mówić o małym gabinecie, *koishoin*; taki też powstał w rezydencji shoguna Yoshimasy. W takich niewielkich pomieszczeniach rytuał herbaty przybrał bardziej kameralny charakter, gdyż brało w nim udział tylko kilka osób. Yoshimasa był miłośnikiem sztuk i kolekcjonerem, podobnie jak jego poprzednicy posiadał na swoim dworze doboshu, doradcę zajmującego się organizacją rozrywek: od konkursów poezji, herbaty czy wachlarzy, przez spektakle, po konserwację, katalogowanie i pomnażanie kolekcji dzieł sztuki. Moda na doboshu pojawiła się również wśród bogatych feudałów. Wówczas też kodyfikacji uległy spotkania herbaciane – Noami, doboshu rodziny Asakura, opracował zasady rozłożenia utensyliów, sposoby ich trzymania i używania, opierając się przy tym na etykiecie dla wojowników stworzonej na polecenie Yoshimasy przez Ogasawarę Nahahide, zasadach klasztornych opatów oraz ruchach i gestach aktorów teatru no. Etykieta ta była rozwijana przez jego syna – Geiamiego i wnuka – Soamiego, zyskując nazwę szkoły Higashiyama. Noami urządził również pawilon Tokudo w świątyni Dojinsai (Sanktuarium Równej Życzliwości) dla Yoshimay, w uproszczonym stylu *shoin*, bez mat *tatami*, o powierzchni 4,5 maty (około 8,2 m²), która później stała się wzorcowa. Rytuał herbaty w Dojinsai odrzucał wszelkie hierarchie wśród uczestników, co mimo bycia zasadniczo normą w *chado*, w praktyce przebiegało różnie. Herbata była przygotowywana w osobnym pomieszczeniu i przyno-

szona w czarkach. Noami opracował również w *shoin-no-chayu* zasady ubioru oraz wchodzenia i wychodzenia gości, pragnąc nadać rytuałowi wyjątkowy i odróżniający się od konkursów herbacianych charakter.

Dojrzała ścieżka herbaty powstała w wyniku spotkania mistrza rin-zai zen Ikkyu Sojuna oraz kapłana zen, doboshu na dworze Yoshimasy, Muraty Mokichi, znanego pod buddyjskim imieniem Shuko. Ikkyu, będący podobno nieślubnym synem setnego cesarza Japonii, Gokomatsu, w wieku pięciu lat został oddany do klasztoru i w młodym wieku osiągnął *satori* w trakcie medytacji w łodzi. Stało się to na jeziorze, pod wpływem krzyku wrony. Prowadził on życie wagabundy, był poetą, kaligrafem, malarzem i mistrzem gry na flecie. W klasztorze Shuonan pod Kioto zetknął się z Shuko, znanym już mistrzem herbaty i układania kwiatów, i poddał go praktyce zen. Pod wpływem jego nauk Shuko, zapytany przez Yoshimase o istotę *chado*, miał odpowiedzieć:

Wchodząc do pokoju herbaty, każdy powinien być wolny od rozróżnień pomiędzy nim a innymi. Każdy powinien pielęgnować w sercu cnotę subtelnej harmonii. Zaczyna się od spokojnej rozmowy przyjaciół i prowadzić powinno do ideału uniwersalnej harmonii. Każdy powinien być pełen szacunku, szczerzy, czysty w swym sercu, spokojny⁹.

Ideałem jego herbaty była sfera jednego smaku, który oczyszcza i odświeża – Soshitsu Sen pisze, że herbata nie była dla niego ani zabawą, ani sztuką, lecz stanowiła sposób oczyszczenia serca, i to właśnie religijne podejście związane z zen było pierwszą zasadą herbaty¹⁰. W opracowanym przez niego rytuale herbatę podawano w małych pomieszczeniach, z ograniczoną liczbą utensyliów, często pochodzenia japońskiego. W przypisywanym mu tekście udziela on konkretnych wskazówek: ruchy uczestników powinny być naturalne, nie rzucać się w oczy i nie przyciągać uwagi, działania mają nie wydawać się natrętne, nie powinno odciągać uwagi uczestników, utensylia powinny być dobrane do uczestników, kadzidła nie powinny być zbyt pachnące, kwiaty powinny wywoływać dobry nastrój, zaś najważniejsze, by serca gospodarza i gości były spokojne i skierowane ku sobie nawzajem. Za najgorsze cechy charakteru uznał on, podobnie jak w naucza-

⁹ Tamże, s. 232.

¹⁰ S. Sen, *O duchu herbaty*, wyd. cyt., s. 113.

niu buddyjskim, pychę i egotyzm. Studiując drogę herbaty, należy odrzucić dumę i nie trzymać się uprzedzeń. W liście do swojego ucznia, Furuichi Harimy, pisał, że mistrz ceremonii herbaty odrzuca dumę i egocentryzm, nie zazdrości innym zdolności i nie pogardza początkującymi. Jednocześnie zwracał on uwagę, iż surowy rygor związany z etykietą nie służy zwalczaniu indywidualności, gdyż kryje się za nim jedność dyscypliny i wolność oświecenia¹¹. Murata Shuko jako pierwszy zaczął odprawiać ceremonię herbaty w pomieszczeniu o rozmiarach czterech i pół maty – nawiązującym do rozmiarów celi Wimalakirtiego, jednego z uczniów Buddy¹². Używał on zarówno cennych utensyliów z zagranicy, jak i skromnych naczyń rodzimego pochodzenia – te drugie powinny być zgodne z estetyką „chłodu i wysuszenia” i odróżniać się od elegancji powszechnie używanych chińskich utensyliów. Jak pisze Trzeciak, dla Shuko zewnętrzna uroda naczyń była przeszkodą w odkryciu jego wewnętrznego piękna, zaś wewnętrzne piękno utensyliów miało współgrać z prostotą wnętrza człowieka przygotowanego do poznania swojej prawdziwej natury¹³. Tak jak księżyc przysłonięty przez chmury budził w nim głębsze wzruszenie niż ten jasny, tak utensylia, których piękno nie rzucało się w oczy, wywierały – jego zdaniem – większe wrażenie.

Następnym etapem w rozwoju ceremonii herbacianej po *shoin-no-chayu* była *simogyo-chanoyu*, od nazwy dzielnicy w Kioto, ruchliwe centrum, gdzie mieszkali cenieni mistrzowie herbaciani, uczniowie Shuko. Odprawiali oni rytuał w niewielkim domku, przypominającym wiejską chatę lub szałas pustelnika – budowano je nie tylko w Kioto, ale również w portowym mieście Sakai. Jednocześnie jednak chatka w centrum miasta pozostawała kaprysem dostępnym tylko dla najbogatszych. Nierzadkie było również imponowanie wyjątkowymi kolekcjami utensyliów, zaś uczestnicy ceremonii częstokroć wybierani byli podług statusu w administracji. Odpowiednio do rangi gości dobierano także utensylia, a nawet tematy rozmów. Wszystko to kłóciło się z zewnętrzną skromnością chaty pustelnika, w praktyce niszcząc jej zenistyczny wydźwięk.

Trzeciak przytacza zdanie Heinticha Engela, który zauważył, że popularność rytuału herbaty była w każdej warstwie społeczeństwa japońskiego uwarunkowana innymi powodami: dla szlachty była wy-

¹¹ A. Kozyra, wyd. cyt., s. 301.

¹² Tamże.

¹³ J. Trzeciak, wyd. cyt., s. 242.

rafinowaną rozrywką, dla rycerstwa odpoczynkiem od niebezpieczeństw pola walki i psychicznego napięcia, dla mieszczaństwa była podkreśleniem własnych form życia i demonstracją samostanowienia, zaś dla biedniejszych warstw możliwością uświadomienia sobie estetyki wielu aspektów własnego życia¹⁴.

Kolejne zmiany związane były z działalnością wielkiego mistrza Takeno Joo, urodzonego w 1502 roku, tym samym, w którym zmarł Murata Shuko. Był on synem bogatego kupca, urodzonym w szybko rozwijającym się Sakai, jedynym mieście ówczesnej Japonii z pełnią samorządu, którym rządziła Rada 36 wybierana spośród najznamienitszych obywateli, mecenasów i miłośników sztuk. Samorząd ów został zlikwidowany w 1569 roku przez Oda Nobunagę, w czasach życia Joo miasto przeżywało jednak swój rozkwit. Kupcy z Sakai utrzymywali kontakty ze świątynią Daitokuji w Kioto. Gdy jej opatem został Ikkyu Sojun, odbudował on świątynię dzięki pieniądзом kupców z Sakai.

Takeno Joo odebrał wszechstronne wykształcenie, poznając poezję, sztukę komponowania kadzideł, układania kwiatów oraz herbaty, sam został nauczycielem renga. Sztuką herbaty zainteresował się w drugiej połowie życia pod wpływem kontaktów z głównym opatem Daitokuji, Dairinem Soto, u którego studiował również zen.

Organizowane przez Joo spotkania herbaciane w Sakai początkowo odzwierciedlały gusta bogatych mieszczan, szczytujących się drogocennymi kolekcjami utensyliów i wystawnymi wnętrzami. Taki też jest opis, który można znaleźć u Matsuo Hisamasy, kupca z Nary, w 1542 roku ugoszczonego przez Joo: ponad sześćdziesiąt drogocennych chińskich utensyliów, wytworne wnętrze, przypominające bardziej gabinet niż pustelniczą chatę, mimo powierzchni 4,5 maty¹⁵. Druga relacja pochodzi z roku 1555, na miesiąc przed śmiercią Joo, i opisana została przez jego ucznia, Imai Sokyū. Na ścianie w tokonomie wisiało *hirogami* – pasek barwnego materiału z napisanym na nim poematem, oraz prosty metalowy wazon bez żadnych ozdób, z jednym narcyzem. Nad paleniskiem wisiał na łańcuchu żeliwny kociołek. Utensylia pochodziły z rodzinnych warsztatów i nie zawierały żadnych arcydzieł, zaś ulubionymi przez Joo były drewniany kubek i bambusowa podstawka na pokrywę kociołka. Domek stał w ogrodzie otoczonym płotem z plecionki bambusa wypełnionej gliną

¹⁴ Tamże, s. 268.

¹⁵ Tamże, s. 258.

i kamieniami. Joo jako pierwszy użył terminu *wabi* w odniesieniu do ceremonii herbacianej, uważając, że jej istotą jest „chłód i wysuszenie”. Najważniejszą cechą ceremonii herbacianej Joo miała być szczerza gościnność, pozbawiona sztuczności i ostentacji, zaś działanie powinno być spontaniczne i płynąć prosto z serca.

Takeno Joo wskazał również swoim uczniom dwanaście zasad, określających właściwe przygotowanie herbaty *wabi*:

Praktykuj życzliwość wobec innych.

Twoje obyczaje powinny być właściwe i harmonijne.

Nie krytykuj innych spotkań.

Nie bądź wypełniony dumą.

Nie pożądam cudzych utensyliów.

Całkowicie niewłaściwe jest myślenie o *chanoyu* jedynie w kategoriach utensyliów.

Zupa i inne trzy dania zupełnie wystarczą jako poczęstunek. Nie wolno przekraczać tego nawet dla specjalnych gości.

Człowiek herbaty (*chajin*) powinien znajdować utensylia, które już zostały przez innych wyrzucone i używać ich w *chanoyu*. Jest ich bardzo wiele wśród prostych ludzi.

Człowiek herbaty nie lubi, gdy go nazywają mistrzem.

Człowiek herbaty poszukuje ducha *wabi* i prowadzi życie w spokojnym odosobnieniu. Powinien znać zasady nauki buddyjskiej i mieć wyczcucie japońskiej poezji.

Należy prowadzić samotnicze życie, czuć *sabi* i usiłować kroczyć środkową drogą. Jeśli ktoś wygląda zbyt okazale, powinien dążyć do prostoty.

Każda *chanoyu* powinna odwoływać się do serc gości, inaczej nie jest prawdziwą *chanoyu*. Taka też powinna być twoja własna. Nie trzeba narzucać się gościom ani prosić ich o pomoc¹⁶.

Ostatni podpunkt niezwykle przypomina zalecenie Muraty Shuko, że najważniejsze jest, by serca gospodarza i gości były spokojne i skierowane ku sobie nawzajem. To właśnie wewnętrzny spokój i harmonia oraz wyjątkowa i niepowtarzalna relacja między gospodarzem i gośćmi pozwalają odnaleźć spontaniczność i wolność w szeregu wyuczonych ruchów i form. To Joo używał wyrażenia *ichigo-ichie* – „nigdy więcej”, „tylko ten raz”, „jedna szansa w życiu”, oznaczającego niepowtarzalność i unikalność każdej chwili. Każde spotkanie ma miejsce tylko raz, należy skoncentrować się na nim i przeżyć je w pełni – jest to zarazem generalna maksyma życiowa, akcentująca znaczenie „tu i teraz”, jedynej chwili, w której żyjemy.

¹⁶ Tamże, s. 261–262.

Wśród nauk Joo można znaleźć także „Pięć zasad dla początkujących”: bądź uprzejmy, zawsze zdobądź się na pełny wysiłek, praktykuj *wabi*, praktykuj *sabi*, bądź twórczy¹⁷. Wymienił on również pięć określeń opisujących nastroj wytwarzany przez ścieżkę herbaty: chłodny, smutny, samotny, zestarzały oraz – paradoksalnie – żartobliwy.

W XVI wieku *chanoyu* było wykorzystywane w polityce i stanowiło obowiązkowy element wychowania samuraja. Również Oda Nobunaga i Toyotomi Hideyoshi, pierwsi dwaj „zjednoczyciele” Japonii, często organizowali *chanoyu* z udziałem kupców z Sakai, wykorzystując spotkania do poufnych rozmów, ustaleń, planowania kampanii wojskowych przeciwko mnichom i feudałom. Drogocenne utensylia były powszechnym darem dla dowódców, a zaproszenie na herbatę ceniono jako wyraz przychylności dyktatora.

Za Hideyoshiego doszło też do wyjątkowego wydarzenia w historii sztuki herbaty – wielkiego picia herbaty w Kitano, zorganizowanego przez dyktatora w 1587 roku. Wydał on specjalny edykt zwołujący wszystkich mistrzów herbacianych do lasu Kitano:

Ogłaszamy naszą wolę odbycia wielkiego spotkania przy herbacie w lasach Kitano przez dziesięć dni, poczynając od pierwszego dnia dziesiątego miesiąca. W związku z tym Pan Hideyoshi przedstawi swoją własną kolekcję sławnych utensyliów do herbaty bez wyjątku każdemu miłośnikowi suki, który zechce ją zobaczyć. Wszyscy miłośnicy *chanoyu*, niezależnie od tego, czy są wojownikami, mieszczanami, rolnikami, albo nawet niższej pozycji, powinni przynieść kociołek, wiaderko i naczynie do picia. Ci, którzy nie mają herbaty, będą mogli otrzymać sproszkowaną. Co się tyczy domków herbaty, ponieważ wydarzenie odbędzie się w sosnowym lesie, wystarczą dwie maty tatami. Jednak ludzie *wabi* mogą zamiast maty użyć worka trawy ryżowej. Nie będzie wyznaczania miejsc, uczestnicy mogą wybrać sami. Zaproszeni są nie tylko Japończycy, ale także ludzie z kontynentu, jeśli tylko mają serce do suki. Aby pozwolić wszystkim, także tym z najdalszych rejonów, obejrzeć kolekcję, wydarzenie nie zacznie się wcześniej niż pierwszego dnia dziesiątego miesiąca. Jako że źródłem przedstawionych powyżej jest współodczuwanie z ludźmi *wabi*, ci, którzy nie zajmują się tym, mają zakaz praktykowania tam *chanoyu*. Ten zakaz dotyczy zarówno tych, którzy uczestniczą w podawaniu herbaty, jak i tych, którzy nie biorą udziału. Wszystkim ludziom *wabi*, niezależnie od tego, kim są albo skąd przybyli, Pan Hideyoshi osobiście przygotowuje herbatę¹⁸.

¹⁷ Tamże, s. 262.

¹⁸ Tamże, s. 275–276.

Przemysław Trzeciak słusznie wyłapuje paradoks: dyktator zwraca się do ludzi o nastawieniu *wabi*, wręcz zakazuje urządzania herbaty w innym stylu, by jednocześnie głównym celem imprezy uczynić pokaz własnej kolekcji wspańiałych utensyliów¹⁹. Ostatecznie w całej Japonii znalazło się osiemset osób zainteresowanych udziałem, a zaplanowana na dziesięć dni dla ogromnych tłumów impreza trwała jeden dzień. Trudno się dziwić, że faktyczni miłośnicy herbaty *wabi*, ludzie wysokiej kultury, praktykujący zen, nie przyjęli z entuzjazmem inicjatywy shoguna. Jak pisze Trzeciak, bardziej niż rytuał herbaty była to demonstracja łaskawości, siły i bogactwa Hideyoshiego²⁰. W czterech domkach, 4,5 maty każdy, gościom usługiwali: sam Hideyoshi, Sen no Rikyu, Tsuda Sogyu oraz Imai Sokyū, a goście losowali, przez kogo zostaną ugostzeni.

Herbata Sen no Rikyu

Gospodarz drugiej chatki – Sen no Rikyu – jest tym mistrzem ceremonii herbacianej, który doprowadził do pełni nauki swoich poprzedników i odcisnął na niej największe piętno, zapoczątkowując żywą do dziś tradycję, kultywowaną przez trzy szkoły wywodzące się z nauczania jego potomków. Urodził się jako Yoshiro w 1522 roku w Sakai, jako syn bogatego kupca rybnego – w 1540 roku otrzymał buddyjskie imię Soeki, zaś drugie buddyjskie imię – Rikyu – dopiero w 1585 roku, pod koniec życia²¹. Jego rodzina składała liczne datki na rzecz świątyni Daitokuji w Kioto i jej filii w Sakai. Sen od najmłodszych lat pobierał również nauki buddyjskie w świątyni Daitokuji – tam jego pierwszym mistrzem był Shorei Sokin, a po jego śmierci Kokei Sochin²². Był on uczniem kilku mistrzów herbaty, w wieku dziewiętnastu lat trafił też pod skrzydła samego Takeno Joo. Już w 1537 roku można odnaleźć wzmianki o nim w różnych zapiskach o herbacie, co jest niezwykle wczesnym debiutem. Początkowo jego ceremonia miała charakter tradycyjny, co nie zaskakuje, zważywszy, że zarabiał na życie zarówno jako kupiec, jak i zawodowy chajin, musiał więc sprostać gustom bogatej warstwy kupieckiej z Sakai, szczytającej się po-

¹⁹ Tamże, s. 277.

²⁰ Tamże.

²¹ Tamże, s. 270.

²² A. Gorlich, wyd. cyt., s. 20.

każnymi kolekcjami sztuki chińskiej i kładącej nacisk na warstwę estetyczną. Stopniowo miał on jednak upraszczać rytuał, wieszając zenistyczne kaligrafie zamiast chińskich pejzaży i upraszczając wyposażenie wnętrza. Po roku 1570 dołączył do mistrzów herbaty pracujących u pierwszego ze „zjednoczycieli” Japonii, Ody Nobunagi, gdzie głównym chajinem był Tsuda Sogyu²³. W 1582 roku samobójstwo popełnił Oda Nobunaga, zdradzony w czasie oblężenia przez jednego ze swoich generałów. Jego następcą został wiernie mu służący jako generał Toytomi Hideyoshi. Był on synem rolnika, który dzięki niezwyktemu uporowi, przebiegłości i umiejętnościom strategicznym wspiął się na sam szczyt hierarchii, zostając najpierw głównym dowódcą armii Ody Nobunagi, wreszcie jego następcą. Jako osoba wychowana w nędzy, która ostatecznie została najbogatszym człowiekiem ówczesnej Japonii, chętnie otaczał się zbytkiem. W jego osobowości łączyć się miały serdeczność i dobroduszość z niesamowitą podejrzliwością i okrucieństwem²⁴. W świat herbaty wprowadzał go Sen no Rikyu, a ich relacja miała być bardzo bliska. Zdaniem Suzukiego, choć Hideyoshi był okrutnym i brutalnym despotą, w jego upodobaniu do herbaty można było znaleźć coś autentycznego, wykraczającego poza posługiwanie się nią jedynie do celów politycznych²⁵. Sen no Rikyu dla swoich przyjaciół i uczniów urządzał herbatę w stylu *wabi*, samodzielnie projektował też proste utensylia. Jednocześnie dla dyktatora i jego świty urządzał wystawne i sformalizowane rytuały *shoin* w złotej komnacie przy pomocy najcenniejszych utensyliów. Dyktator miał posiadać nawet przenośny złoty pawilon herbaciany, zabierany ze sobą na kampanie wojenne. W 1585 roku, przy okazji nadania Hideyoshiemu oficjalnego tytułu kanclerza, odprawił ceremonię herbacianą dla cesarza Ogimachi. Soeki wystąpił w niej jako osoba duchowna pod nowym buddyjskim imieniem Rikyu (rozumianym na różne sposoby; składającym się ze znaku „ri”, oznaczającego zysk, ale także ostrość, na przykład miecza, i „kyu”, oznaczającego odpoczynek, zaprzestanie, przez jego synów interpretowanego jako znak najwyższego przebudzenia) i został uznany za pierwszego mistrza herbaty w Japonii. Przebywał on niezwykle blisko władcy, miał być również tym, który starał się łagodzić konflikty między władcą a panami feudalnymi i brał udział w różnych porozu-

²³ P. Trzeciak, wyd. cyt., s. 271.

²⁴ Tamże.

²⁵ D. T. Suzuki, wyd. cyt., s. 186.

mieniach, ciesząc się na dworze opinią zręcznego dyplomaty i powiernika Hideyoshiego, co ostatecznie stało się przyczyną jego tragicznej śmierci.

W 1588 roku Rikyu urządził rytuał na cześć Kokei Sochina, głównego opata świątyni Daitokuji i swojego wczesnego nauczyciela, który został przez Hideyoshiego skazany na wygnanie. Rikyu nie użył utensyliów ze zbioru swojego protektora, powiesił jednak pochodzący z jego kolekcji chiński zwój. Kiedy Hideyoshi dowiedział się o tym, Rikyu popadł w niełaskę, wkrótce jednak mu wybaczył, zaś po półtora roku pozwolił wrócić również Kokeiowi. Kolejny problem pojawił się jednak, gdy podczas oblężenia zamku Odawara klanu Hojo z rozkazu Hideyoshiego zabito innego mistrza ceremonii herbacianej i przyjaciela Rikyu, Yamanoue Soji. Być może Rikyu próbował odwieść jakoś Hideyoshiego od tej decyzji, po powrocie zaś podał mu herbatę w czarce czarnej barwy, której Hideyoshi nie znoślił. Faktem jest, że relacje między Rikyu i Hideyoshim stopniowo się pogarszały – ostatnia ceremonia prowadzona przez mistrza z udziałem dyktatora odbyła się dwudziestego szóstego dnia pierwszego księżyca 1591 roku. Następnie Hideyoshi kazał Rikyu wyjechać do Skakai, by po dziesięciu dniach wezwać z powrotem i skazać na popełnienie samobójstwa. Oficjalnym powodem miało być ustawienie posągu Rikyu na górnej kondygnacji Górskiej Bramy świątyni Daitokuji – co stało się po tym, jak Rikyu przekazał dużą sumę na odbudowę Górskiej Bramy. Gdy Kokei wrócił z wygnania, chciał odwdziżyć się ofiarodawcy i zamówił drewnianą rzeźbę Rikyu naturalnej wielkości, którą postawił wśród archatów na zewnątrz drugiej kondygnacji. Hideyoshi, dowiedziawszy się o tym, wpadł we wściekłość, początkowo chciał zniszczyć całą świątynię, następnego dnia jednak ochłonął i rozkazał zniszczyć jedynie figurę Rikyu. Hideyoshi sam cenił świątynię Daitokuji i był jej hojnym ofiarodawcą, mogła więc tu zadziałać zawiść. Trzeciak sugeruje jednak, że prawdopodobnie podłożem była narastająca z czasem obustronna niechęć pomiędzy Rikyu, który miał Hideyoshiego w rzeczywistości za prostaka, a Hideyoshim, któremu dworacy podsuwali sugestie, jakoby spiskował on przeciwko niemu, współpracując z innymi klanami i planując podanie mu trucizny w herbacie²⁶. Trzeciak przyrównuje Rikyu do Sokratesa:

²⁶ P. Trzeciak, wyd. cyt., s. 318. Hipotez jest jednakże więcej, jak te mówiące o tym, że dyktator próbował uwieść córkę Rikyu, która popełniła samobójstwo, lub że w rzeczywistości Rikyu popełnił samobójstwo z własnej woli.

[...] obaj – Sokrates w filozofii, Rikyu w ścieżce herbaty – odegrali niezwykle ważną rolę, obaj nie pozostawili własnych tekstów, powierzając danie świadectwa uczniom, obaj najwyżej cenili prostotę, obaj narazili się władzy i musieli popełnić samobójstwo, obaj pozostawili po sobie legendę²⁷.

W tym miejscu oddam głos Kakuzo Okakurze, by przytoczyć jego poetycki opis ostatnich chwil Rikyu:

W dniu wyznaczonym na samobójstwo Rikyu zaprosił najlepszych uczniów na ostatnią ceremonię herbacianą. Pogrążeni w smutku goście spotkali się o oznaczonej godzinie w altanie. Drzewa w ogrodzie wydawały się drzeć, a w szeleście liści słyszeć było szepty bezdomnych duchów. Szare kamienne latarnie wyglądały niczym uroczyste strażę u wrót Hadesu. Wonna smuga kosztownego kadzidła przypłynęła z pawilonu herbacianego, dając gościom sygnał do wejścia. Jeden za drugim zbliżyli się i zajęli miejsca. W tokonomie wisiało kakemono – przepiękny kaligraficzny napis, dzieło starożytnego mnicha mówiące o przemijaniu wszystkiego co ziemskie. Dźwięk śpiewającego kociołka na palenisku przypominał cykadę wypłakującą swe niedole odchodzącemu latu. Wreszcie nadszedł gospodarz. Wszystkim po kolei podano herbatę i wszyscy w ciszy wychylili czarki, na samym końcu gospodarz. Zgodnie z ustaloną etykiet najszacowniejszy gość poprosił o pozwolenie obejrzenia przyborów herbacianych. Rikyu położył przed nim różne przedmioty oraz kakemono. Kiedy wszyscy goście wyrazili swój zachwyt, Rikyu ofiarował każdemu z nich jakąś pamiątkę. Sobie zachował tylko czarkę. „Czarka ta, skażona ustami nie-szczęścia, nigdy więcej nie posłuży człowiekowi” to rzekłszy, stłukł naczynie.

Ceremonia dobiegła końca; goście powstrzymując z trudem łzy pożegnali się ostatni raz i wyszli. Został jeden tylko, najbliższy i najdroższy, by być świadkiem końca. Rikyu zdjął szaty noszone przy ceremonii herbacianej i ostrożnie złożył je na macie, odsłaniając biały, śmiertelny strój, dotychczas ukryty. Czule spojrział na błyszczące ostrze śmiercionośnego sztyletu i zwrócił się doń tą oto wytworną strofą:

*Witaj,
O mieczu wieczności!
Poprzez Buddę,
A także Darumę
Rozszczepiłeś swą drogę.*

Z uśmiechem na twarzy Rikyu przeszedł do krainy Nieznanego²⁸.

²⁷ Tamże, s. 270.

²⁸ K. Okakura, *Księga herbaty*, tłum. M. Kwiecieńska, Warszawa 1987, s. 98–99.

Uważa się, że Sen no Rikyu dokończył dzieło pierwszych patriarchów *chanoyu*: Muraty Shuko i Takeno Joo. Już ceremonia herbaciana u Shuko, którą przedstawił Yoshimasie, odprawiana była w chacie krytej strzechą i połączona z dążeniem do oświecenia w rozumieniu zen. Otaczał on jednak szacunkiem również dworskie naczynia, sam zresztą kolekcjonował cenne sprzęty, dążąc do zmniejszenia różnic między herbatą plebejską i dworską. Soshitsu Sen twierdzi jednak, że nie dokończył on opracowania najistotniejszych zasad etykiety.²⁹ Takeno Joo położył jeszcze większy nacisk na *wabi* i – zdaniem Soshitsu Sena – wyzwolił się z dualistycznego myślenia: jednak i on dopiero wskazał kierunek w okresie przejściowym³⁰.

Rikyu szczególnie upodobał sobie wiersz:

Tym którzy tęsknią
Za wiosennymi kwiatami,
Pokaż młodą trawę,
Wyzierającą spod śniegu³¹.

Rikyu, jak już zostało wspomniane, nie pozostawił po sobie żadnego tekstu. Najlepszym źródłem są Zapiski Nampo (Namporoku), składające się z siedmiu zwojów zawierających wypowiedzi Rikyu na różne tematy sztuki herbacianej. Pierwszy rozdział zawiera ogólne informacje o historii rytuału herbaty, drugi jest opisem pięćdziesięciu sześciu spotkań, w których Rikyu występował jako gospodarz, trzeci zawiera wskazówki, jak wykorzystywać w czasie rytuału różne półki, czwarty opisuje organizację rytuału w stylu gabinetowym, piąty zawiera opis rytuału z wykorzystaniem stelaża, szósty zestawianie chińskich teorii filozoficznych *yin-yang* oraz teorii pięciu elementów z zasadami rytuału herbaty, a siódmy wskazówki i działania Rikyu, o których autor przypominał sobie po śmierci mistrza i spisał w początkach 1594 roku. Rękopis miał zostać znaleziony niemal sto lat później. W 1686 roku o jego istnieniu miał dowiedzieć się samuraj, poeta, malarz i kaligraf Tachiban Jisuzasan – zapoznał się z pierwszymi pięcioma zwojami i w 1690 roku znalazł potomka Nampo, Tokuja Sosetsu, który przechowywał wszystkie siedem zwojów. Z jego kopii sporządzonej przez Jisuzana znane są wszystkie egzemplarze Namporoku, oryginał zaś zaginął.

²⁹ S. Sen, *O duchu herbaty*, wyd. cyt., s. 137.

³⁰ Tamże.

³¹ Tenże, *Smak herbaty, smak zen*, tłum. M. Godyń, Łódź 1997, s. 74.

Soshitsu Sen przypisuje Rikyu opracowanie struktury estetyki herbacianej w pełni jako filozofii herbaty³². Jak pisze, jego podstawową intencją było dążenie, by za pośrednictwem herbaty wykonać skok w sferę wolności religijnej³³. W swoim nauczaniu Rikyu kontynuował rozpoczęte przez poprzedników osadzanie rytuału w duchu zen, uprawiając rytuał nazwany „prostym” zarówno w formie, jak i treści. Określił zasady organizacji wnętrza i jego otoczenia, koniecznym elementem czyniąc także „zroszoną ziemię” (*roji*), rodzaj ogrodu otaczającego herbaciany domek. Pomieszczeniem, w którym odprawiano ceremonię, była chata kryta strzechą, prosta zarówno na zewnątrz, jak i wewnątrz, o standardowej wielkości 4,5 maty, choć dopuszczał także odprawianie ceremonii na powierzchniach jeszcze mniejszych. Miał on mówić: „Używanie wszystkich tych wystawnych, zbytkownych wnętrz to sprawa namiętności tego świata. Wystarczy, jeśli dach nie przecieka, a podany posiłek zaspokoi głód”³⁴. Potrafił odnaleźć w sobie ducha *wabi*, mimo iż był bogatym kupcem, właścicielem firmy handlowej, wreszcie członkiem dworu Hideyoshiego. Odrzucał on wszelką ostentację, splendor i wszystko, co mogłoby rozpraszać uwagę³⁵. Rikyu określił także zasady doboru kwiatów – chabana oraz kadzidełka, używał drewnianych cebrzyków zamiast chińskich dzbanów, a do czerpania sproszkowanej herbaty zaczął używać bambusowej łyżeczki. Sam dobierał każdorazowo utensylia. Na dużą skalę wprowadził japońską ceramikę typu *raku*, *shigaraki*, *bizen*, częstokroć niedoskonałą, formowaną bez koła garncarskiego³⁶. W 1590 roku, w trakcie wielomiesięcznego oblegania zamku Odawara, podczas zorganizowanej dla generałów ceremonii herbacianej, nie mogąc znaleźć żadnego wazonu, użył on grubej łodygi bambusa, która ostatecznie zyskała status niemal relikwii w kręgu miłośników herbaty. Ważne jest jednak, by nie cenić utensyliów szczególnie ze względu na ich niedoskonałość – lecz mieć świadomość, że niedoskonałość i doskonałość to cechy ze świata rozróżnień, tracące na znaczeniu w czasie ceremonii herbacianej, w której nawet niedoskonałe rzeczy potrafią być doskonałe i dobrze spełniać swoją funkcję. Japońskie utensylia nie są lepsze od chińskich – ale nie są też gorsze, jedne i drugie kryją w sobie pięk-

³² Tenze, *O duchu herbaty*, wyd. cyt., s. 117.

³³ Tamże, s. 121.

³⁴ P. Trzeciak, wyd. cyt., s. 311.

³⁵ Tamże.

³⁶ A. Gorlich, wyd. cyt., s. 22.

no. O tym, że *wabi* nie osiąga się poprzez afektowane ubóstwo, świadczy pewna przypowieść, przytaczana przez Soshitsu Sena:

Pewnego razu Sotan Sen, zwany także „Wabi Sotan”, został zaproszony na herbatę przez możnowładcę o nazwisku Shinsai Nagai. Ponieważ Sotan słynął ze swej powściągliwości i prostoty, poczęstunek, którym podjął go Shinsai, był niezwykle skromny. Następnego dnia możnowładca spytał Sotana, jak mu się podobało przyjęcie. Sotan odparł, że owszem, było miło, ale spodziewał się, że przyjęcie w domu magnata będzie bardziej wystawne – na miarę pozycji społecznej gospodarza. Błędem było sądzić, że poprzez afektowane ubóstwo można osiągnąć ideał *wabi*.

Po jakimś czasie Shinsai znowu zaprosił Sotana na herbatę. Sotan, w przeświadczeniu, że magnat zrozumiał wreszcie sens *wabi*, zabrał ze sobą ubogiego tynkarza. Wśród wielu wyśmienitych potraw, które podano gościom, był również przepyszny świeży karp. Sotan, zauważywszy jak niewiele je biedny tynkarz, poradził mu, żeby sobie nie żałował, bo w końcu nie na co dzień trafiają mu się takie frykasy, nie powinien więc udawać obojętności. Tak więc ani bogacz, ani biedak nie zrozumieliby *wabi*, gdyby sądzili, że muszą udawać kogoś innego, niż są³⁷.

Rikyu połączył ducha herbaty z czterema podstawowymi zasadami, możliwymi do znalezienia już w wypowiedziach Muraty Shuko: harmonią, szacunkiem, czystością i wewnętrznym spokojem (*wakeisei-jaku*).

Harmonia (*wa*) przejawia się na wielu płaszczyznach: odpowiedniego doboru kwiatów, kaligrafii, utensyliów czy poczęstunku w harmonii z porą dnia i roku, wzajemnej trosce o siebie, gospodarza i gościa, wolności od pretensji, umiarze, unikaniu skrajności i pokorze. Nie odnosi się ona do ładu społecznego, jest jednością z naturą i ludźmi, trwałością w ulotności i ulotnością w trwałości. Harmonia ta oznacza zarówno idealne dopasowanie wszystkich elementów spotkania, jak i zachowanie pokory wobec przemijającego życia.

Szacunek (*kei*) nie powinien być łączony z hierarchią okresu feudalnego; wypływa on z absolutnej szczerości serca, pozwalającej otworzyć się na naturę i innych. Jak pisze Soshitsu Sen: „zasada ta skłania do głębokiego wejrzenia w serca towarzyszących nam osób i w istotę otaczających nas zjawisk”³⁸. Objawia się w gościnności gospodarza, oznacza również traktowanie z szacunkiem i ostrożnością wszystkich utensyliów i przykładanie się do codziennych czynności.

³⁷ S. Sen, *Smak herbaty, smak zen*, wyd. cyt., s. 75.

³⁸ Tamże, s. 15.

Czystość (*sei*) istotna jest w sensie zarówno dosłownym, jak i duchowym. Nie oznacza ona jednak pozbywania się rytualnego nieskalania w kontekście szintoistycznym. Mycie naczyń, czyszczenie podłóg, sprzątanie liści pozwalają oczyścić umysł i serce poprzez skupienie na wykonywanej czynności. Tak więc dbałość o czystość otoczenia oraz utensyliów pozwala równocześnie „oczyścić się” duchowo. Czynności takie są również symbolicznym zmywaniem „brudu rzeczywistości”, tak jak przejście przez ogród i obmycie się w stojącej tam misie. Porządkowanie pawilonu powinno być jednoczesnym porządkowaniem własnej duszy.

Spokój (*jaku*) jest niejako wynikiem i efektem praktyki harmonii, szacunku i czystości – nie jest jednak biernym czy martwym wyciszeniem. Jest czymś więcej niż nastrojem, jest stanem ducha przenikającym całe ciało i umysł, umożliwiającym pogłębienie relacji międzyludzkich. Jak pisze Soshitsu Sen:

[...] osoba zjednoczona z rytmem natury, wolna od materialnych trosk i nie zabiegająca o wygodę ciała, czysta i otwarta na świętą istotę wszystkiego, co ją otacza, przyrządzająca i pijąca herbatę w stanie głębokiej kontemplacji, bliska jest osiągnięcia absolutnego wyciszenia i spokoju. O dziwo jednak, ów spokój pogłębia się, gdy w mikrokosmos pawilonu herbacianego wkracza ktoś drugi i przyłącza się do gospodarza, medytującego nad filiżanką herbaty. Paradoksalnie więc trwały wewnętrzny spokój możemy odnaleźć dopiero w towarzystwie innych ludzi³⁹.

Spokój ów jest wyciszeniem zbliżonym w swej charakterystyce do tego związanego z oświeceniem.

Sen no Rikyu, zapytany o sekret *chado*, miał odpowiedzieć: „Zaparz filiżankę dobrej herbaty; ułóż węgiel tak, żeby jego płomień ogrzewał wodę; kwiatom nadaj naturalny wygląd; latem zadбай o chłód, zimą o ciepło; zrób wszystko zawczasu; przygotuj się na deszcz; okaz współbiesiadnikom wszelkie względy”⁴⁰. Według anegdoty zawiedziony tą odpowiedzią pytający odkrzyknął, że wszystko to przecież już potrafi, na co uzyskał odpowiedź, że w takim razie Sen no Rikyu chętnie zostanie jego uczniem. Odpowiedź udzielona przez Rikyu stała się wzorcem dla stworzenia „siedmiu reguł Rikyu”, które choć wydają się banalne, mogą być trudne do codziennego praktyki.

³⁹ Tamże, s. 16.

⁴⁰ Tamże, s. 31.

Pierwsza reguła: „Zaparz filiżankę dobrej herbaty” zasadniczo nie oznacza nic innego jak to, że powinna ona smakować pijącemu. Nie jest to jednak efekt, który uzyskamy wyłącznie poprzez użycie drogocennych utensyliów, najlepszej herbaty i najczystszej wody, serwując ją z techniczną wirtuozerią – kluczowe jest serce okazywane przez gospodarza gościom. Znana jest anegdota, którą przytacza również Soshitsu Sen przy okazji omówienia tej reguły. Pewnego razu Sen no Rikyu został zaproszony przez pewnego hodowcę herbaty, który był tak przejęty przyjęciem przez Rikyu zaproszenia, że z ekscytacji pogubił się nieco w trakcie ceremonii, a z drżących rąk wypadały mu przedmioty. Uczniowie Rikyu kpili z niezdarności gospodarza, lecz ten powiedział, iż było to najwspanialsze przyjęcie w jego życiu, gdyż gospodarz zechciał go ugościć z całego serca i poświęcił się temu całkowicie, tak, że nie zważał na błędy. Starania są ważniejsze od umiejętności, a zaangażowanie od zgodności z konwenansem.

Druga reguła wynikająca ze słów Rikyu brzmi: „Ułóż węgiel tak, aby jego płomień ogrzewał wodę” – należy ułożyć bryłki węgla w odpowiedni sposób i podgrzać wodę do odpowiedniej temperatury. W trakcie spotkania węgiel dwukrotnie się uzupełnia, czyniąc to w takim momencie, by woda zachowała swoją właściwą temperaturę. Jeśli jednak woda jest wystarczająco gorąca, nie należy dodawać węgielków tylko ze względu na etykietę. Zalecenie to również kładzie nacisk na zachowanie pełnej uwagi i jasności umysłu.

Zdanie „Kwiatom nadaj naturalny wygląd” związane jest z chabaną – stylem układania kwiatów w ceremonii herbaty. Nie ma on nic wspólnego z ikebana, nie rządzą nim zasady ani ograniczenia kompozycyjne, unika się kwiatów zbyt intensywnych i wyrazistych. Naturalny wygląd nie oznacza, że kompozycja jest zwykłym przełożeniem kwiatów do wazonu, nie powinna jednak zakłócać ich indywidualnego piękna, łamać czy wyginać ich łodyżek. Zasadniczo oznacza ona najczęściej jeden lub dwa kwiaty.

Związana jest z tym inna, powszechnie przytaczana anegdota – Hideyoshi był miłośnikiem powojów i dowiedziawszy się, że Rikyu ma ogród pełen kwiatów powoju, zażyczył sobie urządzenia o świcie przyjęcia herbacianego, tak by mógł zobaczyć otwierające się o wschodzie słońca kwiaty. Rikyu natychmiast przystąpił do przygotowań, kiedy jednak następnego dnia Hideyoshi przyszedł do ogrodu, nie dostrzegł w nim ani jednego powoju i wstąpił do pawilonu niezwykle rozczarowany. Tam w wazonie w tokonoma znajdował się jeden wyjątkowy kwiat, który pozwolił unaocznić jego piękno w całej okazałości.

Czwarta zasada głosi: „Latem zadbaj o chłód, a zimą o ciepło”, nie oznacza ona jednak używania wachlarzy ani klimatyzacji, lecz stosowanie środków mających wzbudzić subiektywne odczucie orzeźwienia lub ciepła. I tak latem można dla ochłody i orzeźwienia zrosić ścieżkę i zielen wodą, może nią być zroszony również żelazny imbryk. Serwowany jest zimny deser, po którym można zaznać ochłody w cieniu drzew w ogrodzie. Do temperatury może nawiązywać również kaligrafia, odnosząca się w jakiś sposób do chłodu i chabana, na przykład w postaci zroszonego wodą żdźbła trawy, towarzyszącego kwiatu. Zimą natomiast właściwie dobrane akcesoria, rozpalone paleńsko i odpowiednie światło powinny nadawać subiektywne wrażenie ciepła, można również serwować herbatę w nieco głębszej, dłużej trzymającym ciepło czarce. Ma więc to być działanie nienachalne i zgodne z naturą.

Reguła „Zrób wszystko zawczasu” oznacza, że należy się odpowiednio do ceremonii przygotować, wziąć pod uwagę nieprzewidziane okoliczności, nie trwonić czasu, zostawiając sobie jednakże chwilę na skupienie, i zachować punktualność. Ta ostatnia wymagana jest również od gości i stanowi wyraz szacunku wobec osób, z którymi się spotykamy.

Znaczenie reguły „Przygotuj się na deszcz” jest jasne: oznacza ona przygotowanie w razie ryzyka deszczu parasoli i chodaków dla gości, tak by mogli bez przeszkód spacerować w ogrodzie. Kładzie ona również nacisk na wykształcenie równowagi duchowej, pozwalającej ze spokojem odnosić się do zmiennych okoliczności.

Siądma reguła: „Okaz współbiesiadnikom wszelkie względy” oznacza uwzględnianie potrzeb drugiej osoby, dbanie o dobry nastrój i zachowanie szacunku.

Sen no Rikyu jest także autorem wiersza, w którym istotę ceremonii herbacianej wyraża w zbliżony, choć jeszcze bardziej uproszczony sposób:

Sztuka herbaty:
Zagotuj wodę,
Zrób herbatę
I wypij ją.
Nic więcej nie trzeba wiedzieć⁴¹.

⁴¹ Tamże, s. 44.

Zarówno cztery zasady ceremonii herbacianej, jak i siedem zaleceń Sen no Rikyu wykraczają w swoim wydźwięku poza samą ceremonię herbacianą, stając się zarazem pewnymi uniwersalnymi wskazówkami postępowania – człowiekiem herbaty jest się bowiem cały czas, nie tylko w trakcie ceremonii. Oto inny wiersz Rikyu, oddający jego postawę życiową i zalecenia:

Nie wstydź się
Odrzuć pychę, i ucz się, ile tylko możesz,
Od innych
Oto podstawa udanego życia⁴².

Soshistu Sen komentuje go, stwierdzając, że ścieżka pojawia się wszędzie tam, gdzie uprawia się dyscyplinę wewnętrzną⁴³. Píše również, że ścieżka herbaty jest metodą prowadzącą do odnalezienia i zaakceptowania własnego losu⁴⁴:

Sednem życia opartego na harmonii, szacunku, czystości i ciszy jest wewnętrzny spokój, będący owocem zaakceptowania własnych ograniczeń i czerpania zadowolenia z tego, co „niekompletne”. Wraz z osiągnięciem owego spokoju znikają frustracja i lęk, a w ich miejsce pojawiają się opanowanie i równowaga ducha⁴⁵.

Podobnie jak Takeno Joo, pozostawał on wierny idei *ichigo ichie*: jednej pory – jednego spotkania, w którym uczestnikom powinno towarzyszyć poczucie wyjątkowości chwili i „porozumienia serc” oraz jedności. Każde przyjęcie jest okazją, by doznać czegoś, co nigdy już się nie powtórzy – wymaga to włożenia w przygotowania i ugoszczenie gości całego serca i tego samego również ze strony gości w stosunku do gospodarza. Przyjęcie herbaciane nie jest przedstawieniem i wymaga z obu stron autentyczności. Powinno to prowadzić do stanu *mubinshu*, czyli dosłownie „bez gościa i gospodarza”, co nie oznacza naturalnie ich nieobecności, lecz zatarcie różnic między nimi poprzez osiągnięcie idealnej harmonii. Wiadomo jednak, że jest to sytuacja idealna, kiedy gospodarz może zaprosić bliskie sobie osoby, pomiędzy którymi panuje serdeczna więź, sam Rikyu zaś częściej niż faktycz-

⁴² Tamże, s. 56.

⁴³ Tamże.

⁴⁴ Tamże, s. 77.

⁴⁵ Tamże, s. 78.

nym gospodarzem był jedynie organizatorem *chanyou*, a spotkania przy herbacie dyktatorów i wasali, służące omawianiu interesów i polityki, nie sprzyjały wytworzeniu poczucia jedności i choć ostatecznie miały służyć wypracowaniu porozumienia, to jednak o zdecydowanie świeckim charakterze.

Ustalone przez Rikyu wzorce podawania i picia herbaty są niezwykle dopracowane mimo swojej zasadniczej naturalności i intuicyjności, niemniej jednak wymagają długiej nauki wiernego odtwarzania każdego gestu; dopiero opanowawszy je perfekcyjnie, można je zapelnąć żywą treścią.

Soshistu Sen pisze, że nawet staranne składanie fukusy – jedwabnej ściereczki do utensyliów – jest formą okazania wdzięczności czterem stronom świata reprezentowanym przez jej cztery rogi. Wycierając naczynia, powinniśmy zdawać sobie sprawę z więzi łączących nas z całym światem i kosmosem – bez tego wykonywane przez nas czynności staną się pustym, formalnym gestem⁴⁶.

Rikyu wprowadził także okna do domków, różnicując ich formę i wielkość tak, by wpadała do środka określona ilość światła, oświetlając przede wszystkim podłogę, zaś w domku powinien panować półmrok sprzyjający wyciszeniu i skupieniu, czemu służyły zakrywające okna *shoji* – ruchome przesłony z papieru.

Sen no Rikyu nie miał dobrych przeczuć co do przyszłości ceremonii herbacianej – obawiał się, że właściwa droga zostanie zarzucona i że właśnie wówczas ludzie będą przekonani, iż nastąpił jej rozkwit, aż stanie się ona wyłącznie doczesną rozrywką.

Herbata po Sen no Rikyu

Wspomniany Yamanoue Soji, skazany na śmierć przez Hideyoshiego, był również autorem *Zapisków*, w których opisał historię kształtowania się ceremonii herbacianej w Japonii od Muraty Shuko aż po Takeno Joo, zawierających również opis utensyliów, obrazów i kaligrafii wieszanych w tokonomie. *Zapiski* dzieliły również mistrzów herbaty na *chanoyu-mono* – ludzi sztuk herbaty, znających się na utensyliach, umiejących prowadzić rytuał i zarabiających tym na życie, *wabi suki-mono* – ludzi herbaty *wabi*, ceniących prostotę i bezpretensjonalność, i *kakon-no meijin* – wielkich mistrzów wszystkich czasów, łączących

⁴⁶ Tamże, s. 52.

cechy obu tych grup. Soji, podobnie jak Rikyu, urodził się w Sakai, długo służył u Hideyoshiego. W 1582 roku on i Rikyu byli jedynymi wpuszczonymi do głównej Sali podczas żałobnych uroczystości po śmierci Nobunagi. Ostatecznie popadł jednak w niełaskę i został skazany na wygnanie; podróżując po kraju, w 1589 roku trafił na służbę u wielkiego feudała rodu Hojo na zamku Odawara, który rok później został szturmem zdobyty przez Hideyoshiego. Przed śmiercią Hideyoshi kazał obciąć mu nos i uszy, co miało być karą za to, iż jakoby rozpuszczał podczas oblężenia plotki na temat Hideyoshiego. Wraz ze śmiercią jego i rok później Rikyu kończy się działalność mistrzów herbaty związanych z miastem Sakai.

Jak pisze Przemysław Trzeciak, po dramatycznej śmierci Rikyu praktyka ścieżki herbaty poszła dwoma torami: wśród wyższych klas organizowane były herbaty *daimyo*, będące pokazami bogactwa i cennych utensyliów, podkreślające hierarchię społeczną, drugą zaś była herbata *wabi* praktykowana przez uczniów Rikyu i jego dwóch synów: Doana z pierwszego małżeństwa i Shoana, oficjalnie uznanego przez Rikyu syna jego drugiej żony z jej pierwszego małżeństwa⁴⁷. Pierwszą szkołę założył wnuk Rikyu, Shoan, i nazwał ją Fushin-an – jego syn, Sotan, przekazał ją swojemu trzeciemu synowi Kosinowi Sosa (1619–1672) i funkcjonuje ona do dziś jako Omotesenke (przednia szkoła rodu Sen). Drugi syn Sotana, Senso Soshitsu (1622–1697), założył szkołę Konninchi-an, nazwaną potem Urasenke (tylna szkoła rodu Sen), a najstarszy z synów Sotana, Soshu (1593–1675), założył szkołę Mushanokojisenke, od nazwy okolicy, w której żył. Jego wnukowie i prawnukowie w XVII i XVIII wieku utworzyli szkołę sen. Genpaku Sotan (1578–1658), wnuk Rikyu, syn Shoana, podporządkował swoją sztukę herbaty w całości zen, nie będąc związany żadnym stanowiskiem ani zmuszony do żadnych kompromisów. Był on pustelnikiem, niekiedy przypisywane są mu również *Zencharoku* – „Zapiski o herbacie i zen”. Jednocześnie umieścił on członków swojej rodziny na dworach różnych władców feudalnych, chcąc zapewnić dalszy rozwój *chanoyu* niezależnie od rozwoju sytuacji politycznej⁴⁸. Funkcją tych szkół była przede wszystkim konserwacja tradycji: wszędzie spisywano zasady i przestrzegano ich niezmienności, co zakończyło dalszy rozwój sztuki, ale pozwoliło również przetrwać w dawnej formie.

⁴⁷ P. Trzeciak, wyd. cyt., s. 329.

⁴⁸ A. Gorlich, wyd. cyt., s. 23.

Ważną rolę w przetrwaniu herbaty *wabi* odgrywali również kapłani zen odsunięci przez Tokugawów na dalszy plan. Kapłani zen dalej traktowali rytuał jako ścieżkę ku przebudzeniu, uważając nawet, że uczestnik *chado*, który przestrzega wszystkich zasad i uzyskuje odpowiedni stan ducha, porzucając doczesne pragnienia, zbliża się do stanu oczyszczenia. Szczególne zasługi miał tu Takuan Soho (1573–1645), poeta, malarz, kaligraf i znawca sztuki herbaty, sto czterdziesty siódmy główny opat świątyni Daitokuji, który swoje rozważania spisał w *Zapiskach z pokoju herbaty wielbnego Takuana*, twierdząc, że celem rytuału jest odzyskiwanie harmonii Kosmosu, a naczelną zasadą *chanouyu* jest duch harmonijnego połączenia Ziemi i Nieba oraz przyczynienie się do ustanowienia powszechnego pokoju. Między uczestnikami ceremonii powinny panować harmonijne relacje i atmosfera wzajemnego szacunku. W wyborze utensyliów i konstrukcji domku należy unikać ostentacji, wystrzegać się należy także zbyt skomplikowanego rytuału. Powinno się zachowywać naturalne, łagodne maniere i pozostawać szczerym.

Choć pod koniec XVII wieku renesans herbaty *wabi* nastąpił też w kręgu kupców i rzemieślników, miał on już całkowicie świecki charakter mimo zachowywania typowej dla *wabi* prostoty wnętrza i utensyliów. Podwaliny pod nową „herbatę możliwych” dał współpracownik Sen no Rikyu, Furuta Oribe. Podobno Sen no Rikyu zapytany przez jednego ze swoich uczniów, Hoskawę Sensaia, kogo chciałby widzieć jako swojego spadkobiercę, wskazał właśnie na niego – co musiało być sporym zaskoczeniem⁴⁹. Furuta Oribe, urodzony w 1544 roku, był majątnym arystokratą. Pierwsza wiadomość o prowadzeniu przez niego rytuału pochodzi z 1585 roku, zaś po Wielkiej Herbacie w Kitano został współpracownikiem mistrza. Zajmował się herbatą wyłącznie z zamiłowania, a w swoich koncepcjach był nowatorski, ale całkowicie odchodzący przy tym od ducha herbaty Rikyu. Pracował na dworze Hideyoshiego i być może część nowych zasad etykiety została wprowadzona z inspiracji dyktatora, chcącego, by ceremonia lepiej odpowiadała statusowi społecznemu samurajów⁵⁰. Przesycone sakralną symboliką, skromne *roji* zastępował dekoracyjnym ogrodem pełnym rzadkich gatunków drzew i bujnie kwitnących krzewów. Wnętrza sprawiały wrażenie „mozaikowej różnorodności i dekoracyjnej wzo-

⁴⁹ P. Trzeciak, wyd. cyt., s. 335.

⁵⁰ T. Tetsuzo, *The Esthetics*, [za:] A. Kozyra, wyd. cyt., s. 310.

rzystości”⁵¹, światło wpadało przez liczne okna o różnych kształtach, a słupy domku były demonstracyjne krzywe. W tokonomie jednocześnie wieszał zwój i układał kwiaty, podczas gdy zwyczajowo w pierwszej części zwój towarzyszył piciu gęstej herbaty *koicha*, zaś kwiaty pojawiały się po przerwie i towarzyszyły rzadkiej herbacie *usucha*. Furuta rozbił rytuał na dwa pomieszczenia: właściwy pokój herbaty oraz *kusari-no ma*, „izbę w szeregu”, gdzie pito herbatę rzadką i swobodnie rozmawiano na różne tematy, a gospodarz wystawiał na pokaz swoją kolekcję utensyliów. Stosował on również kaligrafię osób żyjących, co nie było zwyczajowo przyjęte. Również ceramika stosowana przez Furutę miała nowatorski charakter – nieregularna, wieloboczna, z jednej strony prymitywnie wypalana i naturalna, z drugiej misternie zdobiona. Sam projektował własną ceramikę – *oribeyaki*, inspirowaną koreańskimi czarkami. *Oribeyaki* były kamionkami z miękkiej gliny, zdobionymi dekoracją o wzorach roślinnych i geometrycznych, o grubiej, spływającej glazurze (odchodzą one od ceramiki chińskiej, a w swoim ekscentryzmie i przeładunku, jak słusznie zauważa Trzeciak, przywołują raczej skojarzenia europejskich kubistów i surrealistów). Często specjalnie deformował jeszcze niewypalone naczynia albo rozbijał je i dawał do naprawy, by nabrały charakteru. Używał wyłącznie japońskich i nowych, robionych na zamówienie utensyliów. Jego ceremonia herbaciana nie była z całą pewnością *wabi* – nie była jednak również tradycyjną wystawną ceremonią, lecz pokazem nieskrępowanej fantazji i okazją do zabawy. Podobnie jednak jak Sen no Rikyu, Furuta Oribe został zmuszony do popełnienia seppuku, po tym, jak w czasie oblężenia zamku Osaka, siedziby rodu Toyotomi, nawiązał potajemne kontakty z obleganymi – co zostało uznane za zdradę.

Nie wiadomo, jak można odczytywać wskazanie przez Sen no Rikyu właśnie na niego. Odpowiedzią sugerowaną przez Trzeciaka jest to, że Rikyu nie był dogmatykiem i doceniał skrajnie odmienne koncepcje, wiedział również, że smak *wabi* nie odpowiada większości, wymaga namysłu, skupienia i refleksji i nie będzie w przyszłości cieszyć się powodzeniem, zaś nowatorskie koncepcje Furuty Oribe mogły zapewnić ścieżce herbacianej dalszy rozwój i popularność⁵².

Herbatę możliwych rozwijał dalej Kobori Enshu, urodzony w 1579 roku uczeń Furuty Uribe, wasal Hideyoshiego, a później Tokugawy.

⁵¹ P. Trzeciak, wyd. cyt., s. 336.

⁵² Tamże, s. 340.

Styl jego określany jest mianem *kirei sabi*, co można przetłumaczyć jako „elegancką prostotę”. Zwiększył on przestrzeń *kusari-no-ma* i upodobił ją do gabinetu *shoin*. *Roji* u niego również była rozległa i dekoracyjna. Nie przyznawał wyższości żadnemu typowi utensyliów, używając chińskich, koreańskich, japońskich, wietnamskich i holenderskich, które do Japonii przywozili żeglarze z Delft. Nie szukał w nich ani duchowości, ani ekstrawagancji, wiążąc je z estetyką Edo, jakością wykonania i elegancją formy. Trzeciak przypisuje Enschu syntezę trzech tradycji estetycznych: okresu Heian, naznaczonej wpływami chińskimi, tradycji okresu Ashikaga i herbaty gabinetowej oraz dorobku Sen no Rikyu i estetyki *wabi*. W notatkach pozostawionych przez Koboriego pisze on w duchu neokonfucjańskim „Droga herbaty to nic innego jak bezgraniczny szacunek wobec pana i ojca. Należy być im wiernym, bez gnuśności zajmować się sprawami domu i nie tracić przyjaźni ze starymi druhami”⁵³. W takiej interpretacji zanika cała jej ścieżka wiodąca ku buddyjskiemu przebudzeniu, rozwijana w Japonii od czasów Shuko, zostając podporządkowana obowiązującej w okresie Edo doktrynie neokonfucjańskiej.

Następca Hideyoshiego, Tokugawa Ieyasu, nie interesował się ceremonią herbacianą, uważając ją za luksusową rozrywkę, niegodną samurajów. W połowie XVIII wieku herbata zaczęła jednak ponownie zyskiwać na popularności wśród władców feudalnych, czego dobrym przykładem może być Matsudaira Fumai (1751–1818), który zgromadził wielką kolekcję drogocennych utensyliów herbacianych⁵⁴. W tym czasie rozwijana na dworach ceremonia herbaciana przedstawiała mieć jednak jakikolwiek związek z zen.

Jednocześnie w 1828 roku w Edo zostały wydane *Zapiski o herbatcie zen* autorstwa niejakiego Jakuana Sotaku, mnicha zen. Powstały one prawdopodobnie nie wcześniej niż pod koniec XVII wieku. Część badaczy przypisuje zawarte tam nauki wnukowi Rikyu, Sotanowi, uznającemu zasadę jedności *chado* i zen oraz popularyzatorowi herbaty w stylu szlachetnego ubóstwa *wabi*⁵⁵. Sotaku uważał, że duchem Drogi Herbaty jest duch zen, a osoba pragnąca zgłębić Ducha Herbaty powinna rozpocząć również praktykę religijną u mistrza zen⁵⁶.

⁵³ Tamże, s. 351.

⁵⁴ A. Kozyra, wyd. cyt., s. 311.

⁵⁵ Tamże, s. 312.

⁵⁶ Tamże.

Rozważania w *Zapiskach o herbacie zen* rozpoczyna zwrócenie uwagi na mistrza zen Ikkyu Sojuna, który uznał ceremonię herbaty za rodzaj praktyki zen. Celem Drogi Herbaty powinno być zrozumienie własnej natury. Jest ona jednym z odpowiednich sposobów prowadzących do oświecenia. Dlatego też ceremonia herbaty musi być formą medytacji. Dla Sotaku jest ona „praktyką polegającą na wejściu w medytację przy użyciu utensyliów herbacianych, ujrzeniu własnej pierwotnej natury”⁵⁷. Osoba przygotowująca herbatę powinna być całkowicie skoncentrowana na wykonywanych ruchach, zapominając o sobie, czyli doświadczając stanu nie-jaźni (*mushin*). Zwraca on uwagę, że medytacja podczas ceremonii herbacianej sprzyja koncentracji bardziej niż tradycyjna, gdyż jest się pogrążonym w wykonywaniu czynności zgodnie z wzorcami, podczas gdy siedząc w bezruchu, trudno jest utrzymać pełnię koncentracji i uchronić się przed napływem myśli rozprasających adeptę.

Sotaku gani również kolekcjonowanie drogocennych utensyliów herbacianych, które dowodzi niezrozumienia buddyjskich nauk o nieprzywiązywaniu się i nietrwałości wszystkiego. Krytykuje także te spotkania herbaciane, w czasie których goście częstowani są wybornymi potrawami i trunkami, co przysłania prawdziwy sens ceremonii. Gani również próby zaimponowania gościom poprzez wystawność czy drogocenną zastawę – co jest, trzeba przyznać, zarzutem nieustannie powtarzanym przez zwolenników herbaty *wabi*. W swoim ubolewaniu nad degeneracją ceremonii herbacianej, która stała się jedynie wystawną rozrywką, powtarza on poglądy swojego mistrza Takuana, na którego powołuje się w traktacie.

Prawdziwym naczyniem herbaty zen jest według Sotaku „jedna jaźń” – doskonała, pusta i nieskalana⁵⁸. Każdy praktykujący ceremonię herbacianą zgodnie z duchem zen stanie się nieskalanym naczyniem, czyli naczyniem jednej jaźni⁵⁹. Również osoby niewykazujące talentów na drodze herbaty powinny koncentrować się na praktyce zen, nie zważając na tych, którzy uczynili z drogi herbaty rozrywkę. Jednocześnie Sotaku zdaje się nie przywiązywać większej wagi do technicznych aspektów ceremonii herbaty, takich jak kolejność czy sposób wykonywania czynności⁶⁰.

⁵⁷ J. Sotaku, *Zencharoku*, [za:] A. Kozyra, *Estetyka zen*, wyd. cyt., s. 313.

⁵⁸ A. Kozyra, wyd. cyt., s. 319.

⁵⁹ J. Sotaku, *Zencharoku*, wyd. cyt., s. 319.

⁶⁰ A. Kozyra, wyd. cyt., s. 319.

Według Sotaku ścieżka *roji* oznacza dosłownie przejawienie własnej jaźni, czyli prawdziwej natury, czym odchodzi od tradycyjnego tłumaczenia jako „ziemi rosy” związanego z metaforą płonącego domu w Sutrze Lotosu⁶¹. Inaczej niż Rikyu, nie przywiązuje on wagi do oczyszczania się z „kurzu tego świata”, gdyż wszystko, także to, co uważamy za skalane, ma naturę buddy.

Wyrażenie ducha zen jest czymś znacznie ważniejszym niż etykieta. Nie zgadza się on też z Rikyu w tym, iż zmiany w etykiecie powinny być możliwe do wprowadzenia tylko przez osoby, które mistrzowsko opanowały wszystkie techniki⁶². Rikyu przestrzegał początkujących adeptów przed naśladownictwem „absolutnej wolności” mistrzów, gdyż tradycyjne sposoby wykonywania czynności są zazwyczaj najbardziej ekonomiczne, a ich nauka stanowi niezbędny aspekt medytacji w ruchu. Sotaku doceniał ten aspekt, uważając jednocześnie, że spontaniczność może się pojawić także przed zgłębieniem wszystkich technik, gdyż jest ona związana ze stanem nie-jaźni⁶³. Agnieszka Kozyra stwierdza:

Herbata zen nie oznacza zerwania z tradycją czy kanonami szkół chanoyu, ważne jest tylko to, by tych kanonów nie traktować jako swoistej wiedzy, czy umiejętności, czegoś na kształt sztuczek kuglarzy, które im bardziej skomplikowane i różnorodne, tym bardziej zadziwiają widza. Z drugiej strony, nie ma nic bardziej błędnego niż arogancka postawa początkującego adepta, który doszedł do wniosku, że może lekceważyć zasady ceremonii herbaty, gdyż nie są one wyrazem ducha zen. Jak zwykle w przypadku zen mamy do czynienia ze swoistą ekwilibrystyką niezbędną dla zachowania paradoksowej jedności przeciwieństw – kanonu ceremonii herbaty nie wolno ani akceptować, ani negować⁶⁴.

Źródłem różnic może być fakt, iż Rikyu nie przywiązywał aż tak wielkiej wagi do medytacji w czasie herbaty, nie uważając ceremonii herbacianej wyłącznie za praktykę religijną.

Dowodem, że rewolucja Meji nie zakończyła rozwoju ceremonii herbacianej, może być osoba Soshitsu Gengensaia (1810–1877), który będąc świadkiem upadku dawnego porządku i gwałtownych zmian w społeczeństwie, nie bał się również przeszczepić pewnych zachod-

⁶¹ J. Sotaku, *Zencharoku*, wyd. cyt., s. 321.

⁶² A. Kozyra, wyd. cyt., s. 324.

⁶³ Tamże, s. 325.

⁶⁴ Tamże, s. 326.

nich idei na grunt ceremonii herbacianej. W 1872 roku na międzynarodowej wystawie w Kioto podawał on herbatę gościom siedzącym na krzesła – sam również z niego korzystał. Istotą tej decyzji była troska o zachodnich gości i ich wygodę – wiedząc, że nie są nawykli do korzystania z mat tatami, specjalnie dla nich zaprojektował stoły oraz krzesła.

Jednocześnie jednak po 1868 roku i rewolucji Meji wielu Japończyków uznało, że należy odrzucić dawne tradycje i obyczaje. Przełom XIX i XX wieku to rozwój nacjonalizmu w Japonii, za czym szło pewne odrodzenie ceremonii herbacianej, która w 1914 roku została również włączona do obowiązkowych zajęć w szkołach żeńskich, co zmieniło tradycyjnie dotąd kojarzoną z mężczyznami strukturę chado. Mimo że głową rodu zawsze pozostawał mężczyzna, coraz więcej kobiet zdobywało stopnie mistrzowskie i zajmowało się nauczaniem⁶⁵.

Herbata współcześnie

Shin'ichi Hisamatsu, mistrz zen i ceremonii herbacianej, powiedział: „To, co dziś nazywamy ceremonią herbaty, jest zepsuciem przeszłości, bez żadnej wartości kulturowej”⁶⁶. Z taką krytyką absolutnie nie zgadza się Soshitsu Sen. Liczne zasady określone przez Rikyu są naturalnie ważne, ale pomimo że należy ich przestrzegać, nie można być do nich kurczowo przywiązany – dostosowanie się do nich ma zapewnić wolność, nie zaś ją ograniczyć. Utrwalenie pozycji, czynności i kolejności jest przekazywane z mistrza na ucznia, zapewniając ciągłość tradycji herbaty i czyniąc z niej – posługując się słowami Sena – „niematerialny skarb kultury tradycyjnej”⁶⁷. Píše on również: „gdy w sercu człowieka herbaty żyje pustka, gdy pustka żyje w jego umiejętnościach i czynnościach, etykieta przestaje być formą, a staje się wyrazem najwyższej wolności. Dopiero wtedy można poruszyć serca uczestników spotkania, wtedy też rodzi się prawdziwe piękno ciała w ruchu jako efekt wyrażania ducha herbaty *wabi* w sferze poza słowami”⁶⁸. Podkreśla on, że podążający ścieżką herbaty uczy się także

⁶⁵ A. Gorlich, wyd. cyt., s. 23.

⁶⁶ Za: P. Trzeciak, wyd. cyt., s. 362.

⁶⁷ S. Sen, *O duchu herbaty*, wyd. cyt., s. 146.

⁶⁸ Tamże, s. 145.

właściwego obchodzenia z przedmiotami, rozumienia rytmu czasu, przestrzegania dobrych manier i stosowania tego w codziennym życiu. Pozwala również osiągnąć spokój umysłu w harmonii z bliźnimi i czyni Ścieżkę Herbaty aktualną do dzisiaj⁶⁹.

Soshitsu Sen określił ceremonię herbacianą mianem idealistycznej rozrywki wykraczającej poza ten świat i strawy duchowej na wysokim poziomie⁷⁰. Jest to jednak rozrywka dążąca do zbliżenia się do ideału, co pozwala jej stać się kulturą. Jak pisze, *chanoyu* polega na przygotowaniu przez gospodarza jednej czarki herbaty dla gościa – ogród, pawilon i sprzęty służą tylko tej jednej czynności – o tym, czy zostanie ona wykonana w sposób właściwy, decyduje wzajemny stosunek między gospodarzem a gościem⁷¹. Ideałem w picu herbaty jest swobodny przeskok do innego świata. Ustalona forma, kolejność, etykieta, czynności takie jak zamiatanie i sprzątanie ogrodu, nalewanie wody do misy, palenie kadzidła czy baczne uwzględnianie zmian pory dnia i roku służą właśnie temu. Pisze on, że zintegrowanie herbaty wokół idei religijnych pozwoliło wyabstrahować ją z materialnych właściwości i wznieść jako rozrywkę na wyższy poziom⁷². Jej głównym celem, zdaniem Soshitsu Sena, jest praktykowanie i podążanie śladami buddów – zaś herbata w pierwszym rzędzie jest ofiarą złożoną Buddzie. Dopiero z takim nastawieniem jako duchową podstawą można ją podawać gościom i pić samemu⁷³.

[...] spowity ciszą, oczyszczaj serce, w miarę jak wykonujesz poszczególne czynności składające się na przyrządzenie i podanie herbaty. Zamień się w słuch, aby dotarł do ciebie szmer wody nalewanej bambusowym czerpakiem do czarki lub kociołka. Ten krystalicznie czysty dźwięk uwalnia nas od wszelkich więzów. Osiągnięcie takiego stanu ducha jest jedynym powodem, dla którego w nieskończoność powtarzamy te same ceremonialne czynności. Tak wierzył mój ojciec i dlatego przez całe życie uprawiał Chado. Parzenie i picie herbaty nie jest uwikłane w dobro i zło. Jest to proste, otwarte i szczere spotkanie ludzkich dusz, niezależne od wiedzy, doświadczenia i światopoglądu⁷⁴.

⁶⁹ Tenże, *Smak herbaty, smak zen*, wyd. cyt., s. 11.

⁷⁰ Tenże, *O duchu herbaty*, wyd. cyt., s. 35.

⁷¹ Tamże, s. 44.

⁷² Tamże, s. 111.

⁷³ Tamże, s. 118.

⁷⁴ Tenże, *Smak herbaty, smak zen*, wyd. cyt., s. 58.

Soshistu Sen pisze, że ceremonia herbaciana zawsze musi być inscenizowana wyłącznie jako herbata, jednocześnie pozostając w ścisłym związku z tym, co stanowi jej ideał⁷⁵. Oglądanie zwoju, utensyliów, wypicie czarki herbaty nie stanowią ostatecznego celu, ale nie są też wyłącznie środkiem.

Współcześnie trzy szkoły (Omotesenke, Urasenke, Mushakojisenke) mają swoje filie na całym świecie i prężnie się rozwijają. Chanoyu cieszy się wielkim zainteresowaniem zarówno uczonych, jak i turystów oraz miłośników kultury japońskiej w różnych krajach. W Polsce działają dwie filie szkoły Urasenke z Kioto, założone w Krakowie i Warszawie w 2007 roku z inicjatywy Yamaguchi Etsuko Soetsu i Sugimoto Michiru Soen, która naucza w stolicy⁷⁶. Oficjalnego otwarcia obu filii dokonał główny iemoto (głowa rodu) Urasenke, Sen Genshitsu podczas dziesięciodniowej wizyty w Polsce w 2007 roku, w czasie której odbyła się między innymi niezwykła ceremonia w Bazylice Mariackiej w Krakowie (miała ona ekumeniczny charakter): Sen Genshitsu przygotował czarkę herbaty, która następnie została ofiarowana na ołtarzu w czasie mszy świętej⁷⁷.

Obecnie w Japonii ceremonia herbaciana jest przede wszystkim okazją do spotkań towarzyskich, propagowana jest również w szkolnictwie jako element japońskiego dziedzictwa kulturowego, w dalszym ciągu zaliczana jest także do tak zwanej praktyki panny młodej⁷⁸. Mimo to w samej Japonii związki buddyzmu i ceremonii herbacianej nie zanikły, o czym świadczy fakt, że w świątyni Saihoniji w Kioto mniszki są nauczycielkami ceremonii herbaty.

Współczesna sztuka herbaciana jest z jednej strony ganiona i krytykowana za zastygnięcie w utrwalonych wzorcach, wewnętrzną martwość, stanie się wyrafinowanym pokazem kunsztu, „cepelią” tak dla Japończyków, jak i turystów. Z drugiej strony jest ona ciągle żywa w przekazach największych mistrzów, potrafiących faktycznie zespolic ją z głęboką filozofią życiową, pielęgnujących ducha harmonii, szacunku, czystości i wewnętrznego spokoju i odnajdujących w tym uniwersalne wartości. Powierzchowne rytuały, zatracenie zrozumienia prawdziwego znaczenia kultywowanych tradycji i zachowań to zjawiska obecne w wielu dziedzinach na całym świecie i powszechnie kry-

⁷⁵ Tamże, s. 126.

⁷⁶ A. Gorlich, wyd. cyt., s. 27.

⁷⁷ Tamże, s. 28.

⁷⁸ A. Kozyra, wyd. cyt., s. 347, 349.

tykowane. Sztuka dalekowschodnia nigdy jednak nie kryła się z przeświadczeniem, że formy są puste – ich nauka służy wewnętrznemu rozwojowi, który pozwala nappełnić je treścią, same w sobie nie niosą jednak żadnej głębi. Można pójść jeszcze dalej, przytaczając słynny fragment *Sutry Serca*: „Forma nie jest różna od pustki, pustka nie jest różna od formy. Forma jest pustką, pustka jest formą”⁷⁹. Zgodnie z buddyjskim przekazem rzeczy nie są trwałe i nie istnieją w sposób niezależny, ulegają nieustannym zmianom, nie zawierają niczego, co stanowiłoby ich niezmienną istotę; w tym sensie już teraz stanowią pustkę. Iluzją jest przekonanie, że można cokolwiek zdobyć czy zatrzymać na zawsze. To nie jest negatywna pustka: to nieodłączna cecha istnienia. Stąd wypływa tak obecna w zen afirmacja „tu i teraz”; pustka rzeczy jest wyzwalająca, niesie za sobą możliwość doświadczenia prawdziwej wolności i szczęścia nieuwarunkowanego od spełniania pragnień. Doskonałość jest tu i teraz – trzeba ją tylko sobie uświadomić, nauczyć się z niej czerpać. Tego też uczy ceremonia herbaciana w duchu zen, w tym sensie pozostając aktualna i żywa niezależnie od obowiązującej etykiety, form, sposobów nauczania, interpretacji.

THE HISTORY OF THE JAPANESE TEA CEREMONY

ABSTRACT

Tea Ceremony is something extremely complex and simple at the same time. On one hand, it can be regarded as an expression of philosophy, spirituality, culture and aesthetics of the Far East, can be analyzed through the lens of Zen Buddhism, also indirectly through Taoism that contributed to its development, it can be positioned in the Chinese and Japanese culture and history. This is also a stringent ceremonial with lots of extremely detailed and precise rules and principles. On the other hand – it remains a simple common activity of drinking tea in an atmosphere of friendliness and harmony, being also very universal and natural. On one hand, it is a sophisticated art, on the other – an overall way of life. The complexity does not exclude simplicity, when the simplest appears to be the most difficult. Zen and the tea ceremony are connected by the belief in the possibility of reaching a deep dimension of everyday life and finding depth in what is ordinary. Both in Zen and in Tea Ceremony, more important than the closed system of rules are few hints and own practice – it is not possible to reach their core through words or through theory. Tea Ceremony in the spirit of Zen teaches stretching for Excellence, were

⁷⁹ Tamże, s. 39.

the experience of the "here and now" enables reaching of happiness, unconditioned of fulfillment of desires - in this sense, it remains valid and alive regardless of existing etiquette, forms, methods of teaching, interpretation.

KEY WORDS

Japan, zen, tea ceremony Sen no Rikyu

BIBLIOGRAFIA

1. Gorlich A., *Ichigo Ichie: Wchodząc na drogę herbaty*, Kraków 2008.
2. Kozyra A., *Estetyka Zen*, Warszawa 2010.
3. Okakura K., *Księga herbaty*, tłum. M. Kwiecieńska, Warszawa 1987.
4. Sen Sōshitsu XV, *Smak herbaty, smak zen*, tłum. M. Godyń, Łódź 1997.
5. Sen Sōshitsu XV, *O duchu herbaty*, tłum. A. Zalewska, Poznań 2007.
6. Suzuki Daisetz Teitaro, *Zen i kultura japońska*, tłum. B. Szymańska, P. Mróz, A. Zalewska, Kraków 2009.
7. Trzeciak P., *Powieki Bodhidharmy. Sztuka herbaty dawnych Chin i Japonii*, Zalesie Górne 2009.

Michał Sokółowski – e-mail: michal.sokolowski@uj.edu.pl

JOANNA WINNICKA-GBUREK

(UNIWERSYTET ŚLĄSKI)

KILKA UWAG O MOŻLIWOŚCI SACRUM W SZTUCE WSPÓŁCZESNEJ¹

STRESZCZENIE

Artykuł składa się z trzech części. Dwie pierwsze poświęcone są dwóm przełomom, albo inaczej – zmianom paradygmatu myślenia o sztuce, stanowiącym ramy dla przemian warunkujących współczesną rzeczywistość sztuki. Pierwszy to moment powstania „ery sztuki”, po trwającej aż do nowożytności „erze obrazu”. Renesansowy humanizm zaowocował przemianą obrazów będących przedmiotami kultu religijnego w dzieła sztuki.

W drugiej części sygnalizuję niektóre problemy wzajemnych relacji sztuki i religii w bliskiej nam epoce, którą Arthur Danto nazwał epoką „po końcu sztuki”. „Dziwną” sytuację, w jakiej znalazła się teraz sztuka powstająca z inspiracji religijnej, można uważać za zwieńczenie XVIII-wiecznego kryzysu Wielkiej Teorii Piękna i jednocześnie wynik procesu sekularyzacji rozumianej jako stopniowy zanik wierzeń i praktyk religijnych w nowoczesnym świecie – we współczesnym świecie sztuki nie ma miejsca dla szczerej sztuki religijnej.

Na koniec analizuję niektóre z tez będących w opozycji do tendencji wykluczających religię z przestrzeni publicznej, a tym samym ze świata sztuki.

SŁOWA KLUCZOWE

sztuka współczesna i religia, sekularyzacja, inspiracja religijna, sztuka religijna w przestrzeni publicznej

¹ Tekst jest rozszerzoną wersją referatu wygłoszonego na konferencji „Pamiędy wiara – sztuka – sztuka i kicz w przestrzeni sakralnej”, która odbyła się na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim w czerwcu 2012 roku.

INFORMACJE O AUTORCE

Joanna Winnicka-Gburek
Wydział Etnologii i Nauk o Edukacji
Zakład Edukacji Kulturalnej
Uniwersytet Śląski
e-mail: joanna.winnicka-gburek@us.edu.pl

Frazę „możliwość *sacrum* w sztuce współczesnej” można rozumieć co najmniej na dwa sposoby.

A) Z jednej strony jest to droga poszukiwania w dziełach sztuki momentów pojawiania się tego fenomenu, zaproponowana przez Władysława Stróżewskiego, którego rozważania na ten temat prowadzone z perspektywy estetyki fenomenologicznej stanowią klasykę w literaturze poświęconej tej problematyce. Ważna jest w tej koncepcji mocno akcentowana przez autora kategoria możliwości pojawienia się *sacrum* w opozycji pewności, którą gwarantowałaby jakaś dająca się opisać reguła. Stróżewski stwierdza, że nie możemy wykluczyć takiej sytuacji, w której fenomen *sacrum* pojawi się w jakimś dziele niezależnie od intencji jego twórcy, podobnie jak i możliwości przeciwnej, że nie pojawi się wcale, mimo religijnej inspiracji i użycia odpowiednich środków artystycznych. Jeśli jednak kogoś interesuje odpowiedź na pytanie o możliwość pojawienia się *sacrum* w dziele sztuki, to powinien szukać w konkretnym dziele takich cech, które są „podejrzane” o związek z fenomenem *sacrum*² – pisze filozof. Warto w tym miejscu przypomnieć ogólną definicję dzieła sztuki, którą autor posługuje się w tych rozważaniach: Dziełem sztuki, jest „taki wytwór ludzkiej działalności, który ze swej istoty musi być podmiotem określonego doboru wartości estetycznych”³. Uznanie posiadania przez dzieło wartości estetycznych wysokiej jakości za warunek konieczny rozpatrywania możliwości pojawienia się „za jego przyczyną” fenomenowi *sacrum* ogranicza w znacznym stopniu pole badawczych zainteresowań. Nie znajdując tam miejsca na przykład wszystkie te przedmioty, które posia-

² W. Stróżewski, *O możliwości *sacrum* w sztuce*, [w:] tegoż, *Wokół piękna*, Kraków 2002, s. 210.

³ Tamże, s. 211.

dają jedynie znamiona twórczości artystycznej, ani niektóre artefakty uznane za dzieła sztuki przez współczesny świat sztuki, ale nie spełniające wymogu estetyczności.

Wśród dróg prowadzących do pojawienia się sacrum jako doświadczenia estetyczno-numinotycznego Stróżewski wymienia odwzorowanie (*mimesis*) i partycypację (*methexis*). Ta ostatnia zbliża koncepcję krakowskiego filozofa do prowadzonych z perspektywy hermeneutycznej badań Hansa-Georga Gadamera nad reprezentacją⁴.

Gadamer, mówiąc o przyroście bytu dzięki dziełu sztuki, dotyka problematyki metafizyczności sztuki. Odwołuje się również do obrazów o tematyce religijnej jako tych, które najlepiej pokazują ontologiczny aspekt dzieła sztuki.

Można zatem poddawać analizie fenomenologicznej lub interpretacji hermeneutycznej dzieło sztuki pod względem pojawiania się w nim lub bycia jego sensem sacrum, czyli pojawiania się tego, „co w rzeczach odsyła do Boga”⁵, nie rezygnując jednocześnie z analiz estetycznych.

B) Drugie rozumienie tytułowej „możliwości”, którą chcę rozważyć, jest w pewnym sensie wywrotowe. Wyrażają je następujące pytania: Czy we współczesnym świecie sztuki jest miejsce dla sztuki powstającej z inspiracji religijnej? Czy możliwa jest sztuka współczesna aspirująca do bycia „tym, co odsyła do Boga” i jednocześnie uznana za sztukę przez świat sztuki?

...

Do pewnego momentu w historii kultury Zachodu sztuka stanowiła nieomalże synonim sztuki sakralnej. Najlepsi artyści wykonywali swe dzieła najlepiej, jak umieli, na zlecenia wykształconych i potężnych mecenasów, mających zwykle sprecyzowane oczekiwania. Epoka, w której obraz był przedmiotem kultu, trwająca od początków chrześcijaństwa, zakończyła się wraz z renesansem i reformacją. Hans Belting w swej ważnej książce *Obraz i kult. Historia obrazu przed epoką sztuki* nazywa ten czas „epoką obrazu”, po której nastąpiła trwająca do

⁴ Por. A. M. Niedźwiedz, *Sacrum w obrazie*, [w:] *Bóg artystów XX wieku*, red. D. Kulesza, M. Lula, M. Sawicka, Białystok 2003, s. 177–188.

⁵ J. A. Kłoczowski, *Sacrum – fascynacje i wątpliwości*, [w:] *Sacrum w sztuce współczesnej*, red. B. Major, Częstochowa 2003, s. 53.

dziś „epoka sztuki”⁶. Nastąpił wówczas kryzys dawnego pojmowania obrazu. Nadano mu nową, zupełnie odmienną wartość jako dzieła sztuki. Zaczęto dyskutować na temat jakości artystycznych wizji oraz zgodności z dominującą teorią estetyczną. Można porównać obraz po przemianie do okna, w którym mógł pojawić się zarówno święty, jak i członek rodziny artysty. Czas renesansu wyznacza jeszcze jedną ważną przemianę. Nie tylko zmieniło się postrzeganie zadań współczesnego malarstwa, ale z nowej, artystycznej perspektywy zaczęto patrzeć na obrazy będące kiedyś przedmiotem czci.

Nawiązując do obrony obrazów przed ikonoklastami Martina Lutera, a dokładnie do jej słynnego fragmentu „istnieją obrazy dwojakiego rodzaju”⁷, Belting przedstawia następującą diagnozę: Tam, gdzie radykalnie ikonoklastyczne prądy reformacyjne nie miały dostępu, obrazy pozostały w kościołach i zgodnie z pierwotną intencją artystów czy bez ich zgody zaczęły pełnić dwojaką funkcję. Obraz będący dotąd przedmiotem czci został przemieniony w dzieło sztuki. Dlatego autor proponuje, aby nie mówić o dwojakim rodzaju obrazów, ale nazwać je „obrazami o dwojakim obliczu”. W tym samym dziele można bowiem widzieć albo „siedzibę świętego”, albo uważać je za ekspresję sztuki.⁸ Zauważmy, że dopiero w konsekwencji tej zmiany na gruncie estetyki i filozofii religii mówi się o współistnieniu doświadczenia (przeżycia) religijnego i estetycznego w kontakcie z religijnym dziełem sztuki. Szuka się między nimi podobieństw i różnic zarówno w sferze warunków koniecznych do ich zaistnienia, jak i innych cech charakterystycznych⁹.

W rozdziale podsumowującym pt. *Religia i sztuka. Kryzys obrazu u progu nowożytności* znajdujemy następującą konkluzję:

⁶ H. Belting, *Obraz i kult. Historia obrazu przed epoką sztuki*, tłum. T. Zatorski, Gdańsk 2010.

⁷ M. Luter, *Kazanie o drugiej księdze Mojżeszowej (1525)*, cyt. za: H. Belting, wyd. cyt., s. 616. Obszerniejszy fragment brzmi „Bóg zakazuje bowiem obrazów, które się ustawia, wielbi i umieszcza na jego miejscu. Istnieją dwojakiego rodzaju obrazy, co sprawia, że Bóg czyni tu pewną różnicę. [...] dlatego nie zakazuje się tu żadnego innego obrazu poza obrazem Boga, który czyni się przedmiotem adoracji”.

⁸ H. Belting, wyd. cyt., s. 522.

⁹ Por. na przykład: J. Fisher, *Doświadczenie estetyczne a doświadczenie religijne*, [w:] *Ethos sztuki*, red. M. Gołaszewska, Kraków 1985; R. Scruton, *Doświadczenie estetyczne a kultura*, [w:] *Estetyka w świecie*, t. 3, red. M. Gołaszewska, Kraków 1991; M. Piróg, *Pomiędzy doświadczeniem estetycznym a doświadczeniem religijnym*, [w:] *Estetyka sensu largo*, red. F. Chmielowski, Kraków 1998.

Już sama religia, nawet jeśli zachowuje się jeszcze dość wojowniczo, nie jest tą samą religią. Walczy o zachowanie miejsca, które się jej przyznaje, i jest to ów izolowany obszar w życiu społeczeństwa i jednostki, do którego się przyzwyczailiśmy. Sztukę albo dopuszcza się do religii, albo z niej wyklucza, ale nie jest już ona fenomenem religijnym. W obszarze funkcji składających się na «sztukę» obrazy specjalizują się w pojedynczych zadaniach związanych z formowaniem osobowości i doświadczeniem estetycznym. W ten sposób zanikło ogólne pojęcie obrazu, nawet jeśli zbiorcze pojęcie «sztuki» przesłania ów podział. [...] Jego usunięcie otwierało drogę do nowego, estetycznego określenia obrazu, w odniesieniu do którego obowiązywały «reguły sztuki». Obrazy artystyczne i nieartystyczne istniały obok siebie i zwracały się do ludzi o różnym wykształceniu¹⁰.

Belting jest rzecznikiem tych historyków i filozofów sztuki, którzy tak jak on temat „obrazu i kultu” uważają za zamknięty. Spróbujmy wyodrębnić kilka jego tez dotyczących „ery sztuki”, aby zastanowić się, czy w dalszym ciągu są to cechy charakterystyczne współczesnego świata sztuki. Byłyby to: izolacja religii w społeczeństwie, niedopuszczanie lub dopuszczanie sztuki do obszaru religii (sztuka nie jest fenomenem religijnym), pojawienie się dzieł o „dwojakim obliczu”, obowiązywanie artystycznych reguł sztuki.

Wraz z rozdziałem sztuki i religii, tak jak go przedstawił Belting, na pierwszy plan wysunęła się inspiracja artystyczna, a w konsekwencji – samodzielny wybór tematu przez artystę. To bardzo ważny moment, bo artysta uwolniony od „przymusowego” niejako tworzenia obrazów przeznaczonych dla kultu mógł samodzielnie wybrać temat religijny. Dopiero wtedy mogła pojawić się sztuka religijna, czyli sztuka powstająca z indywidualnej inspiracji religijnej. Jest to ważny moment zarówno w dziejach sztuki, jak również w dziejach systematyzującej myśli o sztuce. Konieczne stało się bowiem wzbogacenie słownika potrzebnego do opisywania twórczości odnoszącej się w nowy sposób do problematyki wiary chrześcijańskiej.

Wydaje się, że współcześnie mamy do czynienia z następującymi sferami pojawiania się odniesień do religii w sztuce:

Sztuka sakralna – sztuka tworzona w celu wzbudzania przeżyć religijnych, zgodna z doktryną i wymaganiami liturgii i przeznaczona do przestrzeni sakralnej. Dzieła sztuki sakralnej mogą być zakwalifikowane jako przedmioty kultu pod pewnymi warunkami. Powinny być czytelne, zgodne z tradycyjną ikonografią chrześcijańską, czyli akcep-

¹⁰ H. Belting, wyd. cyt., s. 524.

townymi sposobami przedstawiania tematów i świętych. Wydaje się, że w dalszym ciągu przedmioty te można traktować jak „obrazy o dwójakim obliczu”, o których wspominał Belting – kultowe obrazy/wizerunki, jak i dzieła sztuki. (Odnotujmy w tym miejscu – jedynie ze względu na topograficzne sąsiedztwo na mapie twórczości mającej związek z religią – wytwory zwane sztuką kościelną, przedmioty mające znamiona twórczości artystycznej, a częściej użytkowej, które powstają na potrzeby Kościoła).

Sztuka religijna – powstająca w wyniku religijnych przeżyć artysty bądź z religijnej inspiracji, często nawiązująca do ikonografii chrześcijańskiej. Dodajmy, że inspiracja jest tu rozumiana bardziej jako natchnienie podobne do tego, które towarzyszyło ewangelistom i prorokom, niż jako formalny pomysł na dzieło. Sztuka religijna w tym rozumieniu może, ale nie musi być sztuką „odnoszącą do Boga”.

Sztuka zawierająca odniesienia do religii – do tego zbioru, szerszego niż poprzedni i zawierającego go jednocześnie – należy każde dzieło sztuki, które w jakiś sposób (poprzez symbolikę zawartą w dziele lub autokomentarz artysty) odnosi się do religii. Z racji rozmaitych miejsc i kontekstów, w jakich się pojawia (zwykle poza przestrzenią kultu, a w przestrzeniach wystawienniczych), czasem trudno rozpoznać, czy w intencjach jest krytyką czy afirmacją religii (sztuką religijną).

Świat sztuki – instytucja, która mając określone kryteria nadawania dziełom statusu artystyczności, musi czasem „zmierzyć się” z dziełem sztuki zawierającym odniesienia do religii. Niektóre z tych dzieł znajdują w instytucjonalnym świecie sztuki swoje miejsce. Istnieje zatem obszar wspólny dla świata sztuki i zbioru dzieł sztuki zawierających odniesienia do religii. Wątpliwości budzi natomiast możliwość zaistnienia współcześnie obszarów wspólnych dla świata sztuki i sztuki religijnej, nie mówiąc już o obszarze wspólnym ze sztuką sakralną.

Sztuka – obszar mający zapewne jakieś części wspólne ze wszystkimi wymienionymi powyżej zgodnie z tezą: „każda autentyczna sztuka ma bowiem charakter eschatyczny”¹¹.

¹¹ R. Rogozińska, *Inspiracje pasyjne w sztuce polskiej w latach 1970–1999*, Poznań 2002, s. 17. Przyjęta przeze mnie systematyzacja jest w głównych punktach zgodna z tą, którą proponuje Renata Rogozińska. Autorka, wymieniając kolejno sztukę religijną, kościelną i sakralną, akcentuje aspekt metafizyczny tej ostatniej oraz wskazuje ten rodzaj sztuki jako zawierający „element sacrum”.

Sztuka z inspiracji religijnej powstaje do tej pory, ale jak mówi na przykład James Elkins, „dziwne” jest jej miejsce we współczesnym świecie. W książce *On the Strange Place of Religion in Contemporary Art* przedstawił on kilka „dziwnych miejsc” pojawiania się wzajemnej alienacji sztuki i religii omówionych w następujących rozdziałach: 1. Koniec religijnej sztuki (z inspiracji szczerze religijnej), 2. Tworzenie nowych wierzeń (*New Religious Movements*), 3. Sztuka jako krytyka religii (Damien Hirst, Maurizio Cattelan, Andres Serrano, Hermann Nitsch) 4. Próba unicestwienia religii przez artystów, 5. Religia nieuświadomiona.

Będą nas tu interesować diagnozy zawarte we wstępnym rozdziale, w którym obwieszczony został koniec sztuki religijnej. Elkins odwołuje się w nim do swych doświadczeń pedagogicznych, ponieważ pracuje jako profesor w SAIC (The School of the Art Institute of Chicago), jednej z największych uczelni artystycznych w Stanach Zjednoczonych, nastawionej programowo na sztukę najnowszą. Prowadzi tam trzy fakultety (historia sztuki – teoria i krytyka, nowe dziennikarstwo artystyczne, studia wizualno-krytyczne). Krótko opisując swą macierzystą uczelnię, stwierdza, że dla studentów, którzy nie chwytają w lot przesłania takich artystów jak Andres Serrano czy Jeff Koons, nie ma miejsca na najbardziej obleganych wydziałach uczelni, takich jak malarstwo, rzeźba, film, wideo czy nowe media. Jeśli student jest człowiekiem religijnym, to albo musi jakoś pogodzić wymagania współczesnego świata sztuki ze swymi poglądami, albo pozostaje mu wybór wydziałów takich jak historia sztuki, komunikacja wizualna lub moda, na których, z oczywistych względów, przekonania religijne mają mniejsze znaczenie, a ewentualną twórczość własną inspirowaną tymi przekonaniami może i powinien zachować dla siebie.

Elkins modyfikuje nieco definicję instytucjonalną, obnażając jednocześnie jej codzienną praktykę: „Sztuką jest wszystko to, co jest wystawiane w galeriach głównych miast, kupowane przez muzea sztuki współczesnej, pokazywane na biennale i documenta, o czym się pisze w takich magazynach jak «Artforum», «October», «Flash Art», «Parkett» lub «Tema Celeste»”¹². Krytyk z rozbijającą szczerością przyznaje, że odwoływanie się do tej koncepcji zwalnia go z odpowiedzi na pytanie, czym sztuka była, jest i czym powinna być. Insty-

¹² J. Elkins, *On the Strange Place of Religion in Contemporary Art*, Routledge NY, London, 2004, s. 1.

tucjonalna definicja sztuki, jego zdaniem, mówi jednak coś ważnego o istocie sztuki współczesnej. Z zakresu tej nazwy zostaje bowiem wykluczona cała sztuka otwarcie religijna. Takiej sztuki nie spotkamy w galeriach, nie jest kupowana przez muzea sztuki współczesnej, nie jest wystawiana na światowych biennale ani nie wspomina się o niej w prestiżowych specjalistycznych pismach o sztuce¹³.

Na uwagę zasługuje fakt, że autor wśród „rodzajów sztuki”, które nie mają swojego miejsca w instytucjonalnym świecie sztuki, wymienia jednym tchem sztukę religijną obok „sztuki pamiątkarskiej”, projektowania graficznego, sztuki komercyjnej i sztuki dziecka.

Rodzi się w tym miejscu wątpliwość dotycząca tego, co wspólnego ma sztuka „otwarcie religijna” z pozostałymi odrzucanymi przez świat sztuki rodzajami twórczości. Z jednej strony jest to użyteczność rozumiana tak, jak w wyrażeniu „sztuka użytkowa”, z drugiej kiczowata łatwość połączona z nieudolnością w artystycznym obrazowaniu lub – jak w „sztuce dziecka” – spontaniczna twórczość, mająca tylko zewnętrzne znamiona twórczości artystycznej. Jeśli bowiem sięgniemy do instytucjonalnej definicji dzieła sztuki, na którą powołuje się Elkins, przekonamy się, że w odróżnieniu od wszystkich innych wymienionych przez niego twórczych aktywności tylko sztuka religijna (w przeciwieństwie do sakralnej) spełnia wymóg definicji dotyczący „bycia kandydatem do oceny”.

Wykluczając, jak widać hurtowo i bez szczegółowego uzasadnienia jednostkowych przyczyn, różne rodzaje „twórczości” ze świata sztuki, jego funkcjonariusze przemierzają drogę odwrotną do tej, którą zaproponował Arthur Danto w *Art World*. Tam chodziło o pytanie, jak odróżnić zwykły przedmiot od dzieła sztuki, czyli o wyodrębnienie dzieła sztuki spośród innych przedmiotów. Pretekstem były słynne *Brillo boxes* Andy’ego Warhola, a jako przykład służyły dwie prace wykonane niezależnie od siebie przez artystów pop-artu Roberta Rauschenberga i Cleasa Olenburga, obie zatytułowane *Łóżko*. Danto w celu

¹³ Diagnoza Elkinsa dotycząca pokazywania sztuki religijnej na znaczących światowych przeglądach wymaga aktualizacji. Już w 2009 roku przewodniczący Papieskiej Rady ds. Kultury, kardynał Gianfranco Ravasi, zgłosił za pośrednictwem mediów niecodzienną propozycję, mającą przyczynić się do zmniejszenia dystansu między sztuką a religią. Zaproponował, aby na Biennale w Wenecji powstał pawilon, który będzie sygnalizował gotowość do podjęcia dialogu między obu dziedzinami. W 2013 roku, po raz pierwszy w 110-letniej historii Biennale, Stolica Apostolska miała swój pawilon, którego kuratorem był Antonio Paolucci, dyrektor Muzeów Watykańskich.

uatrakcyjnienia wywodu stworzył postać Testadury (twardogłowego), przysłowiowego głupka, parweniusza i ignoranta w dziedzinie sztuki – „który nie jest świadomy, że są to dzieła sztuki i bierze je za rzeczywistość prostą i czystą. Smugi farby na łóżku Rauschenberga przypisuje niechłujności właściciela, a zwężenie łóżka Olenburga bierze za wyraz nieudolności budowniczego lub może kaprys tego, kto je «zamówił»”¹⁴. Zachęcanie Testadury do dokładniejszego przyjrzenia się przedmiotowi artystycznemu nie doprowadzi do innej reakcji. Nie wykrzyknie nagle po iluminacji: „Tak, to rzeczywiście jest dzieło sztuki!”. Łóżko będzie dla niego zawsze łóżkiem, pudło będzie pudłem, a abstrakcyjna forma – barwną plamą. Jego ogląd współczesnej rzeczywistości artystycznej się nie zmieni, dopóki nie nauczy się teorii artystycznej identyfikacji, nie ukonstytuuje widzianego przedmiotu jako dzieła sztuki. *Świat sztuki* jest esejem o teorii, która umożliwia zaistnienie dzieła sztuki. W koncepcji Danto to niezorientowany odbiorca jest osobą, którą trzeba oświecić.

Teoria nie tylko mówi: „jest dziełem”, ale często wyraża zdanie przeciwne: „nie jest dziełem sztuki”. Teoria tłumaczy artystom, którym ciągle się wydaje, że zadaniem sztuki jest „orientacja w świecie, rozjaśnianie egzystencji i metafizyka” oraz doskonałość przedstawienia¹⁵, że są w błędzie. A jednak obrazy Barnetta Newmana czy Jerzego Nowosielskiego, choć były tworzone ze „szczerze” deklarowanej i wyrażanej inspiracji religijnej, kandydowały do oceny i znalazły swoje miejsce w instytucjonalnym świecie sztuki. Stało się to za sprawą ich wysokiej jakości artystycznej. Okazuje się, że restrykcyjna teoria pozostaje wobec takich dzieł bezradna¹⁶.

Instytucje świata sztuki zainteresowane są jedynie takimi jej przejawami, które mogą zostać potwierdzone przez obowiązującą teorię. To teoria ma decydujący głos. W *The Strange Place of Religion in Contemporary Art* znajdujemy opis działania tego mechanizmu. Choć rzecz dzieje się w Stanach Zjednoczonych, chyba można sobie taką sytuację wyobrazić w każdym innym miejscu, w którym realizowany jest nowoczesny program artystycznego kształcenia akademickiego według współczesnych reguł zachodniej kultury.

¹⁴ A. C. Danto, *Świat sztuki*, [w:] A. C. Danto, *Świat sztuki. Pisma z filozofii sztuki*, tłum. L. Sosnowski, Kraków 2006, s. 38.

¹⁵ A. Anzenbacher, *Wprowadzenie do filozofii*, tłum. J. Zychowicz, Kraków 2003, s. 37.

¹⁶ W cytowanej wcześniej książce Rogozińskiej można znaleźć wiele przykładów dzieł sztuki niepoddających się „restrykcyjnej” teorii.

Studentka wydziału grafiki namalowała obraz, którego religijna inspiracja była czytelna na pierwszy rzut oka, czyli jak mówi Elkins, prezentowała „treści otwarcie religijne”. W książce nie jest zamieszczona reprodukcja pracy, ale z zabarwionego ironią opisu wnioskujemy, że mimo dużej sprawności technicznej autorki obraz był po prostu niedobry. Na obrazie została przedstawiona planeta Ziemia, z której dziesiątki postaci wyciągało swe powiększone, złożone jak do modlitwy dłonie w kierunku białej kuli, oraz jedna ogromna dłoń wyciągnięta w kierunku Ziemi (krytyk porównał Ziemię do jeża, a jasną okrągłą formę do UFO)¹⁷. Ponieważ Elkins, którego studentka obdarzyła zaufaniem, został poproszony o ocenę nieformalnie, już po swoich zajęciach teoretycznych, czuł się w obowiązku stanowczo odradzić jej pokazywanie tej pracy prowadzącemu pracownię, wyrażając zdziwienie, że w ogóle miała taki zamiar. Przecież na zajęciach dyskutowano wspólnie teksty takich autorów jak Ronald Barthes, Clemente Greenberg czy Michael Foucault, w których sentymentalizm jednoznacznie był utożsamiany z kiczem. Pomijając tu przebieg rozmowy, podczas której, co znamienne, każde z partnerów pozostało przy swoim zdaniu, zwróćmy uwagę na zastosowanie przez krytyka słowa „sentymentalizm”.

Sentymentalizm ma raczej zabarwienie pejoratywne – to przesadna wrażliwość, czułościowość. Warto zastanowić się jednak, kiedy wrażliwość i uczuciowość są uważane za przesadne, jakie stosuje się kryteria w przypadku klasyfikacji uczuć. Analizując diagnozy Elkinsa dotyczące miejsca religii we współczesnej sztuce, można dojść do konkluzji, że to głównie uczucia religijne są czułościowe. Przedstawiciele świata sztuki nie bawią się w sentymenty – w znaczeniu dosłownym i w przenośni.

Główna teza Elkinsa brzmi zatem następująco: we współczesnym świecie sztuki nie ma miejsca dla *s z c z e j* sztuki religijnej. Z punktu widzenia świata sztuki wyznacznikiem współczesności i współczesnej sztuki jest złożoność.

¹⁷ Dodajmy tu dla porządku, że dla Arthura Danto dobre dzieło sztuki a) jest o czymś, b) znaczenie zostało fortunnie wyrażone w dziele za pomocą właściwych środków artystycznych. Praca studentki Elkinsa spełniła, jak się wydaje, tylko ten pierwszy warunek. Nie ulega również wątpliwości, że nie spełniała kryteriów możliwości pojawienia się fenomenu *sacrum* według Władysława Stróżewskiego.

Jeśli dzieło sztuki o tematyce nawiązującej do religii chciałoby pretendować do bycia przedmiotem artystycznym, musiałoby, zdaniem Elkinsa, spełnić kilka warunków: a) pierwiastki religijne powinny być głęboko ukryte i zakamuflowane, b) dzieło powinno być wieloznaczne, autokrytyczne i pokazywać wątpliwości autora, c) powinno być przepełnione ironią, która jest ważnym wyznacznikiem współczesnej sztuki akceptowanej przez świat sztuki¹⁸. Analizując powyższe wymagania, można dojść do wniosku, że byłoby najlepiej, aby artysta tworzący z inspiracji religijnej stosował techniki subwersywne. Jednakże religia i wywrotowość są pojęciami należącymi do zupełnie innych paradygmatów myślenia.

...

Charles Taylor, jeden z najznakomitszych filozofów współczesnych, przyznający się otwarcie do swego katolicyzmu, mówi wprost o dominujących prądach nowoczesnej filozofii i kultury, które definiują się w opozycji do chrześcijaństwa jako formacji, którą należy przezwyciężyć i odłożyć na zawsze do lamusa historii, jeśli oświecenie, liberalizm czy świecki humanizm mają zatriumfować¹⁹. To właśnie uprzedzenia religijne środowisk akademickich i szerzej – przedstawicieli kultury intelektualnej – stanowiły grunt dla sformułowania postulatów prywatności religii. Praktykujący katolicy powinni uważać się za outsiderów.

Taylor w *Obliczach religii dzisiaj* szuka aktualnych treści w *Doświadczeniu religijnym* Williama Jamesa. Jak wiadomo, znajduje je, ale poddaje zdecydowanej krytyce główną jego tezę, robiącą dziś karierę we wpływowym kręgu kultury, że prawdziwa religia to indywidualne (powiedzielibyśmy prywatne) doświadczenie.

Poprzez izolację religii następuje w sposób naturalny izolacja sztuki religijnej. Religia katolicka opiera się na pewnym rodzaju zbiorowej więzi, którą Taylor opisuje w następujący sposób:

Chodzi o więź, która opiera się na tym, że Kościół jest wspólnotą sakramentalną; część tej mocy wyraża określenie „mistyczne ciało”. Z pewnego punktu widzenia jest to tylko jeden z aspektów więzi opartej na wspólnym sposobie

¹⁸ J. Elkins, wyd. cyt., s. 47.

¹⁹ Ch. Taylor, *Katolicka nowoczesność?*, tłum. A. Pawelec, „Znak” 2003, nr 12, s. 20.

życia Kościoła. Wyraźniej ukazuje się tu jednak idea, że życie Boga przenika nasze życie i że przenika je pełniej, intensywniej i bardziej bezpośrednio za sprawą naszych praktyk. Chodzi tu o cały szereg praktyk, z tymi, które można by nazwać etycznymi, lub ogólniej – uczynkami miłosierdzia włącznie, lecz więź ta zyskuje pewną intensywność w znakach ustanowionych po to, by ją manifestowały, a które nazwane są sakramentami²⁰.

Ta więź, którą Taylor nazywa sakramentalną, jest autentycznie zbiorowa i jest częścią więzi zakładającej wspólny sposób życia. Zbiorowe życie sakramentalne jest tą więzią.

Doświadczenie religijne w chrześcijaństwie należy do tych doświadczeń, które zmieniają swoją jakość wtedy, gdy są dzielone z innymi ludźmi. Postulat prywatności religii, w sposób modelowy realizowany przez funkcjonariuszy świata sztuki, wydaje się rodzajem wykluczenia niemałej grupy ludzi z przestrzeni publicznej.

Problem manifestowania wiary czy też mówiąc bardziej ogólnie, obecności religii w nowoczesnym świecie stanowi temat wiodący w *Epoce świeckiej* Taylora²¹. Autor nie tylko akceptuje tytułową świeckość sfery publicznej, ale również przytacza szereg przekonujących argumentów za takim stanem rzeczy. Fakt bezpowrotnego końca epoki, w której władza polityczna i cała organizacja społeczeństwa była podporządkowana wierze, jest niezaprzeczalny. Taylor słusznie dowodzi, że nie oznacza to końca religii osobistej. Wręcz przeciwnie, fakt sekularyzacji przestrzeni publicznej, czyli w tym rozumieniu uwolnienie jej od zewnętrznej religijnej organizacji, stwarza zupełnie nowe możliwości zaistnienia religii, a więc i sztuki powstającej z religijnej inspiracji w tejże przestrzeni. Filozof uważa, że

Nowoczesność jest świecka, lecz nie w często stosowanym luźnym znaczeniu tego słowa, które oznacza nieobecność religii. Świeckość wyraża się w tym, że religia zajmuje inne miejsce w porządku, zgodnie z koncepcją, wedle której wszelkie działanie społeczne odbywa się w czasie świeckim²².

Wróćmy na koniec do kilku тез Hansa Beltinga wyodrębnionych w pierwszej części artykułu. Śledząc to, co dzieje się we współczesnym świecie sztuki, trzeba zgodzić się, że rządzi nim dość sztywne

²⁰ Ch. Taylor, *Oblicza religii dzisiaj*, tłum. A. Lipszyc, Kraków 2002, s. 23.

²¹ Tenże, *A Secular Age*, Cambridge, London 2007.

²² Tenże, *Nowoczesne imaginaria społeczne*, tłum. A. Puchejda, K. Szymański, Kraków 2010, s. 259.

reguły, na podobieństwo tych wypracowanych w starożytności, a odkrytych na nowo w renesansie. Jedną z tych nowych reguł, których trzeba przestrzegać, jest zgodne z aktualną teorią artystyczną niedopuszczanie sztuki religijnej do własnego obszaru. Teoretycy świata sztuki unieważniają tym samym tezę Beltinga o obrazach o „dwojakim obliczu” i raczej akceptują – parafrazując stwierdzenie wielkiego reformatora protestanckiego, Martina Lutra – istnienie tylko „obrazów dwojakiego rodzaju”. Do jednego rodzaju należałyby dzieła zakwalifikowane jako sztuka przez przedstawicieli instytucji przywiązanych do zsekularyzowanego modelu kultury zachodniej, do drugiego sztuka powstająca z religijnej inspiracji. Pokazywanie przez artystów sztuki tworzonej z religijnej inspiracji w religijnych enklawach byłoby doskonałym wypełnieniem postulatu prywatyzacji religii, który jak się wydaje, współczesny świat sztuki uznał już za swą regułę.

Zaproponowane zagadnienie i wybrane przykłady pokazują sposoby myślenia o nieodwracalności pewnych zjawisk dotyczących możliwości pełnoprawnego zaistnienia sztuki religijnej w świecie sztuki. Wypada pamiętać o prawdzie, którą można by zalecić ekspertom od diagnoz artystycznych: nie ma żadnych cezur historycznych, które zmieniłyby człowieka nie do poznania²³.

SOME COMMENTS ABOUT THE POSSIBILITY OF THE SACRED IN CONTEMPORARY ART

ABSTRACT

This article consists of three parts. The first two parts have been devoted to two breakthroughs, in other words, to changes the paradigm of thinking about art, which constitutes the framework for transformations determining contemporary reality of art. The first one is the moment when “the era of art” started after “the era of the image” lasting until the modern times. Renaissance humanism led to the transformation of images being objects of religious worship into works of art.

²³ Por. J. Casanova, *Religie publiczne w nowoczesnym świecie*, tłum. T. Kunsz, Kraków 2005, s. 43. Autor przeciwstawia sekularyzacji i prywatyzacji religii depriwatyzację, przez którą rozumie powrót religii do sfery publicznej społeczeństw, w których funkcjonuje. Casanova dowodzi, że ukazywanie procesu sekularyzacji „jako stopniowy zanik wierzeń i praktyk religijnych w nowoczesnym świecie odtwarzają w istocie mit, który każe postrzegać historię jako stopniową ewolucję ludzkości od władzy przesądu do rządów rozumu, od wiary do niewiary, od religii do nauki. To mityczne ujęcie procesu sekularyzacji zasługuje istotnie na «desakralizację»”.

In the second part some of the problems of mutual relations between art and religion in more recent times, called by Arthur Danto the era “after the end of art”, have been indicated. The “strange” situation in which the art arising from religious inspiration is now might be considered the culmination of eighteenth-century crisis Grand Theory of Art and at the same time the result of the process of secularization understood as the gradual disappearance of religious beliefs and practices in the modern world – sincere religious art has no place in the art world.

At the end of the paper some of the theses which are in opposition to the trend of exclusion of religion from the public space, and thus from the world of art, have been discussed.

KEY WORDS

contemporary art and religion, secularization, religious inspiration, religious art in public space

BIBLIOGRAFIA

1. Anzenbacher A., *Wprowadzenie do filozofii*, tłum., J. Zychowicz, Kraków 2003.
2. Belting H., *Obraz i kult. Historia obrazu przed epoką sztuki*, tłum. T. Zatorski, Gdańsk 2010.
3. Casanova J., *Religie publiczne w nowoczesnym świecie*, tłum. T. Kunsz, Kraków 2005.
4. Danto A. C., *Świat sztuki*, [w:] tegoż, *Świat sztuki. Pisma z filozofii sztuki*, tłum. L. Sosnowski, Kraków 2006.
5. Elkins J., *On the Strange Place of Religion in Contemporary Art*, Routledge NY, London 2004.
6. Fisher J., *Doświadczenie estetyczne a doświadczenie religijne*, [w:] *Ethos sztuki*, red. M. Gołaszewska, Kraków 1985.
7. Kłoczowski J. A., *Sacrum – fascynacje i wątpliwości*, [w:] *Sacrum w sztuce współczesnej*, red. B. Major, Częstochowa 2003.
8. Niedźwiedz A. M., *Sacrum w obrazie*, [w:] *Bóg artystów XX wieku*, red. D. Kulessza, M. Lula, M. Sawicka, Białystok 2003.
9. Piróg M., *Pomiędzy doświadczeniem estetycznym a doświadczeniem religijnym*, [w:] *Estetyka sensu largo*, red. F. Chmielowski, Kraków 1998.
10. Rogozińska R., *Inspiracje pasyjne w sztuce polskiej w latach 1970–1999*, Poznań 2002.
11. Scruton R., *Doświadczenie estetyczne a kultura*, [w:] *Estetyka w świecie*, t. 3, red. M. Gołaszewska, Kraków 1991.
12. Stróżewski W., *O możliwości sacrum w sztuce*, [w:] tegoż, *Wokół piękna*, Kraków 2002.
13. Taylor C., *A Secular Age*, Cambridge, London 2007.
14. Taylor C., *Katolicka nowoczesność?*, tłum. A. Pawelec, „Znak” 2003, nr 12.
15. Taylor C., *Oblicza religii dzisiaj*, tłum. A. Lipszyc, Kraków 2002.

WOJCIECH RUBIŚ
(UNIwersYTET JAGIELLOŃSKI)

ZAGADNIENIA TRANSMEDIALNOŚCI¹
W SZTUCE WSPÓŁCZESNEJ. WOKÓŁ KSIĄŻKI
SZTUKI W PRZESTRZENI TRANSMEDIALNEJ
POD REDAKCJĄ TOMASZA ZAŁUSKIEGO

RECENZJA KSIĄŻKI

Sztuki w przestrzeni transmedialnej, red. T. Załuski, Akademia Sztuk Pięknych
w Łodzi, Łódź 2010, 282 strony.

INFORMACJE O AUTORZE

Wojciech Rubiś
Instytut Filozofii
Uniwersytet Jagielloński
e-mail: w.rubis@gmail.com

Pojęcie transmedialności

Transmedialność, jak podaje Tomasz Załuski, to zjawisko kultury, a także jedno z zagadnień współczesnej estetyki oraz praktyki artystycznej, w której na pierwszy plan wysuwa się problematyka otwartości twór-

¹ Termin zaczerpnięty z: R. W. Kluszczyński, *Transmedializm. O twórczości Ryszarda Waśki*, [w:] tegoż, *Obrazy na wolności. Studia z historii sztuk medialnych w Polsce*, Warszawa 1998, s. 87–97.

czej, rozumianej jako brak granic dla określenia tego, co sztuką jest, a co nie jest (tak zwana otwartość pola praktyk artystycznych²). Mamy więc do czynienia z okolicznością, w której dosłownie każdy przedmiot może pretendować z sukcesem do bycia dziełem sztuki. Uwagę w tej kwestii podaje cytowany w omawianej pozycji Thierry de Duve, który pisze, że „nie powinniśmy nigdy przestać zastanawiać się nad lub martwić się faktem, że dziś w sposób zupełnie uprawniony każdy może być artystą, nie będąc ani malarzem, ani pisarzem, muzykiem, rzeźbiarzem, filmowcem”³. De Duve ma tu na myśli fakt, że sztuka w tradycyjnym rozumieniu posiadała granice nie tylko co do form wyrazu (wszelkiej, jeśli można to tak ująć, zewnętrzności), ale również reguły wewnętrzne, które zawsze definiowały i radykalnie oddzielały od siebie dziedziny sztuk takie jak rzeźba, malarstwo czy architektura. I konsekwentnie, nic, co nie mieściło się w granicach tak rozumianych obszarów twórczych, nie mogło zostać uznane za sztukę.

De Duve, jak słusznie wskazuje Załuski, nie daje więc wyjaśnienia dotyczącego zjawiska transmedialności sztuki, ale właściwie stawia pytanie i relacjonuje aktualny stan rzeczy w ramach tak zwanej świata sztuki. Do odpowiedzi na pytanie o zjawisko transmedialności zbliża się Jean-Luc Nancy, który wprowadza do dyskusji nad sztuką ideę wzajemnej partycypacji sztuk⁴, która mówi, że nie istnieje jedność sztuk lub jedność sztuki jako takiej, lecz mamy raczej do czynienia ze zbiorem odrębnych „praktyk artystycznych”, „sztuk”, „dzieł”, „technik” czy „strategii”⁵. Tym sposobem docieramy właśnie do istoty transmedialności – Nancy uważał, że każda ze sztuk może być współcześnie modelem dla drugiej sztuki, tak więc transmedialność (zbliżona do intermedialności w rozumieniu Dicka Higgsga), to praktyka łącząca w sobie różne cechy różnych sztuk, sytuująca się pomiędzy już znanymi bądź dopiero odkrywanymi typami praktyk artystycznych.

Jeśli przyjmiemy, że medium sztuki jest połączeniem materiału i technologii, które zastosowane zostały w dziele sztuki, to tradycyjny sposób ich użycia łączy się z wysokim stopniem skonwencjonalizo-

² Por. T. Załuski, *Transmedialność?*, [w:] *Sztuki w przestrzeni transmedialnej*, red. T. Załuski, Łódź 2010, s. 9.

³ T. de Duve, *Postduchampowski ład. Uwagi o kilku znaczeniach słowa «sztuka»*, tłum. K. Pijarski, „Obieg” 2008, nr 1–2, s. 50.

⁴ T. Załuski, wyd. cyt., s. 10.

⁵ Por. J.-L. Nancy, *Dziki śmiech w gardzieli śmierci*, tłum. T. Załuski, „Kresy” 2002, nr 1 (49), s. 26.

wania w praktykach sztuki lub szeroko pojętej kultury⁶. Intermedialność tym różni się od transmedialności, że w znacznym stopniu akcentuje sam proces lub też akt syntezy mediów, a jednocześnie odsyła stale do dynamicznego charakteru przejścia od jednego medium do drugiego, akcentując przy tym heterogeniczność, a więc niejednorodność i różnicowanie powstałego w ten sposób artefaktu.

Zwolennicy poglądu o transmedialności sztuki współczesnej popierają twierdzenia o konwergencyjnej naturze sztuki, zgodnie z którą należałoby zaprzeczyć, że relacje między poszczególnymi mediami polegają na konkurencji: stare media wypierane są z dziedziny twórczości artystycznej przez media nowe. Raczej jest tak, że zachodząca konwergencja, czyli powstawanie zbieżności, wchodzi ze sobą w coraz bardziej złożone i różnorodne relacje, tworząc nową jakość w sztuce. Tomasz Załuski twierdzi, iż

[...] ma to ścisły związek z faktem, że pojedynczy środek technologiczny może dziś pełnić funkcje, które w przeszłości były rozłożone na kilka odrębnych technologii, a funkcje niegdyś spełniane przez pojedynczą, wyspecjalizowaną technologię mogą dziś być realizowane za pomocą wielu różnych narzędzi medialnych⁷.

Współcześnie medium rozumie się więc jako połączenie technologii komunikacyjnej z systemem społeczno-kulturowych praktyk osadzonych w określonym sposobie użycia.

Bez wątplenia uznać można, że zjawisko transmedialności stanowi silny katalizator przemian w dziedzinie kultury i sztuki, będąc jednocześnie wyrazem wzrastającego znaczenia różnych form interakcji i uczestnictwa w samym akcie tworzenia sztuki. Transmedialność jest tym samym pewnym rodzajem demokracji, która realizuje się w ramach sztuki. Wielokrotnie będzie chodziło tu o użycie komputera, który staje się dziś formą łączącą i zapośredniczącą chyba wszystkie gatunki sztuk i rodzaje produkcji kulturowej. Komputer stanowi też kod lub język, z pomocą którego zachodzi przekaz kulturowy w obrębie różnych mediów. Logika systemu komputerowego ustala płaszczyznę i język, w ramach których prowadzony może być proces kodowania i dekodowania (czyli spisania i odczytania) treści kulturo-

⁶ Por. J. Jenkins, *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, tłum. M. Bernatowicz i in., Warszawa 2007, s. XV.

⁷ Por. T. Załuski, wyd. cyt., s. 12.

wych; media i sztuka przeobrażają się w dane komputerowe (sprawdzone są do ciągu liczbowego), znacząco ułatwiając cały proces transmediowania sztuki. Jednocześnie, co warto już teraz podkreślić, tak rozumiana transmedialność, prowadzona z użyciem języka komputerowego, istotnie wpływa na nasz własny sposób pojmowania i rozumienia świata, a także po prostu na sposób bycia w tym świecie⁸.

Transmedialność stanowi dla artysty i odbiorcy sztuki warunek możliwości praktyk twórczych w zreorganizowanej przestrzeni medialnej. Załuski twierdzi przy tym, że sama transmedialność nie jest na razie celem samym w sobie sztuki, nie jest też głównym, a już na pewno nie jedynym obiektem poszukiwanym przez artystów. Pojęcie transmedialności służy współcześnie między innymi do swobodnego i twórczego zredefiniowania pojęcia medium jako niestałego, zmiennego i procesualnego.

W perspektywie znaczących zmian dotyczących sztuki współczesnej warto zaznaczyć, że swoje (istotne) miejsce zachowuje w niej jeszcze tradycja. Właśnie ona, stojąc za procesem redefiniowania medium, powinna być utrwalona jako stały punkt odniesienia dla perspektywy twórczej. Tradycja powinna się stać przedmiotem aktywnego dziedziczenia i powinna zostać podtrzymana jako jeden z ważnych obiektów reinterpretowanych przez inwencję twórczą artysty.

Zagadnienia sztuki współczesnej w aspekcie jej transmedialności

Do głównych zagadnień i problemów badawczych, które wyłaniają się z koncepcji sztuki transmedialnej, zaliczyć można: 1. aspekt historyczny oraz aktualność pojęcia tradycji i jej związki ze zjawiskiem transmedialności; 2. wewnętrzną strukturę zjawisk transkulturowych; 3. przyszłość sztuki w dobie technologii i informatyki – jak wiele w sztuce, jej istocie i odbiorze może zmienić komputer. Do tych trzech, być może przypadkowo podanych zagadnień, dochodzi wiele szczegółowych kwestii związanych z rozszerzaniem granic sztuki i konkretnymi realizacjami idei transmedialności.

⁸ Tamże, s. 15.

Technologia i sztuka

Zmianę medium i problematykę z nią związaną oddać można łatwo na przykładzie zmiany między znakami naturalnymi (obrazami) a znakami konwencjonalnymi (słowami)⁹. Jeśli w przypadku sztuki mamy do czynienia z dziełem, które stworzone zostało w języku naturalnym (obraz malarski), a współcześnie do malarskiego dzieła sztuki dodaje się komentarz krytyczny i opisowy, który w ogromnym stopniu uzasadnia dany przedmiot jako dzieło sztuki (malarskie), to pytanie, jakie wyłania się z tej sytuacji, brzmi: „Czy przekład wizualności na język konwencjonalny pociąga za sobą utratę wymiaru wzrokowego dla tego dzieła sztuki?”. Pytanie to oczywiście może być różnorodnie interpretowane i rozumiane. Nie zawsze chodzi w nim o dosłowną niewidoczność przedmiotu materialnego. Może to być kwestia oddziaływania treści wzrokowych, może przypominania sobie ich, albo też – w przypadku skrajnym – konstruowania zupełnie innego, nowego dzieła sztuki. Mówimy tu *tylko* o medium, czy może *aż* o medium?

Jeden z angielskich podręczników do estetyki tak definiuje pojęcie medium:

W najogólniejszym sensie medium jest środkiem przekazywania pewnej materii czy treści ze źródła do miejsca jej odbioru. Funkcją tak pojętego medium jest mediacja. [...] Medium artystyczne jest przypuszczalnie czymś, co pośredniczy w przekazywaniu treści dzieła odbiorcy¹⁰.

Z perspektywie tak rozumianego medium rodzą się kolejne pytania o naturę sztuki. Postawmy na przykład pytanie, czy w ocenie dzieła sztuki w ogóle można abstrahować od medium, innymi słowy: czy medium może być przedmiotem innej, osobnej oceny niż dzieło sztuki. Kolejno, sięgając już do bardzo zaawansowanych rozważań dotyczących bycia dzieła sztuki, a pytając o rzeczy naprawdę „palące” w kontekście sztuki komputerowej: Czy posiadanie medium jest warunkiem koniecznym zaistnienia dzieła sztuki? Czy można jakimkolwiek sposobem oddzielić treść dzieła sztuki od jego medium? Co ciekawe, choć kwestia medium wydaje się teraz – po przedstawieniu powyż-

⁹ Por. M. Salwa, *Czy medium można oddać «sprawiedliwość»?*, [w:] *Sztuki w przestrzeni transmedialnej*, wyd. cyt., s. 20 i n.

¹⁰ D. Davies, *Medium in Art*, [w:] *The Oxford Handbook of Aesthetics*, Oxford 2003, s. 181, [za:] M. Salwa, wyd. cyt., s. 22.

szych uwag – bardzo zasadnicza dla teorii i ontologii sztuki, to istnieją takie teorie sztuki, które zagadnienie medium znacząco marginalizują. Pierwszym przykładem, który przywołuje Mateusz Salwa, jest tradycyjna ingardenowska fenomenologia. Ta znacząca na gruncie polskim estetyka uczy, że dzieło sztuki dzieli się na podstawę ontyczną (medium – czy wyłącznie?) oraz na właściwe dzieło sztuki, czyli przedmiot intencjonalny, który nie jest przedmiotem zmysłowym i w przedmiocie takim jedynie się urzeczywistnia. Właściwym obiektem doświadczenia estetycznego jest tu przedmiot intencjonalny, a nie jego podstawa bytowa, czyli – konkludując – istota dzieła sztuki nie mieści w sobie konieczności posiadania medium. Drugi przykład dotyczy również dobrze znanej i silnie oddziałującej teorii estetycznej, czy raczej filozofii sztuki, mianowicie koncepcji Arthura C. Danto. Koncepcja Danto wpisuje się w tradycję amerykańskiej estetyki post-analitycznej oraz estetyki instytucjonalnej, w której jeszcze na progu XXI wieku poszukiwano definicji dzieła sztuki. Danto uważał, że pośród kilku identycznych przedmiotów może być tak, że tylko jeden jest dziełem sztuki. Dla przykładu, gdy mamy do czynienia z trzema kartkami papieru i na każdej z nich widnieje zielona plama farby, jedna wykonana przez dziecko, druga powstała przypadkowo, trzecia zaś namalowana przez artystę, to tylko tę trzecią kartkę wolno nam nazwać dziełem sztuki. Czego dowodzi ten przykład? Że medium znów nie konstytuuje definicji dzieła sztuki i nie wchodzi w zakres okoliczności, które decydowałyby o tym, co jest dziełem, a co nim nie jest.

W książce *Sztuki w przestrzeni transmedialnej* autorzy zwracają uwagę na grunt dla transmedialności, jakim jest sztuka nowych mediów. Wprowadzenie cyfrowych technik medialnych w znacznym stopniu zmieniło praktykę artystyczną w jej wymiarze strukturalnym, jej narzędzia i ogólny charakter, jak i szeroko pojęte społeczno-kulturowe procesy komunikacyjne. Właściwie jednak, gdy zastanowimy się nad samym pojęciem nowych mediów, dojść możemy do wniosku, że jest to swoisty worek, do którego dziś już wrzuca się niemal całą kulturę, i tak naprawdę nowe media już dawno przestały być nowe, tracąc niejednokrotnie swój nowatorski i przełomowy charakter. Świadczy to i dobrze, i źle o samej transmedialności, bo chociaż pojęcie nowych mediów znacząco się już postarzało, to można sądzić lub spodziewać się, że zjawisko transmedialności w ramach nowych mediów zdążyło się już wykształcić i rozwinać, przyjmując specyficzny, może bardzo interesujący, charakter.

Marcin Składanek komentuje:

Gwałtowny rozwój cyfrowych technologii reprezentacji oraz dystrybucji treści medialnych, zapoczątkowany na dobre na początku lat osiemdziesiątych, w naturalny sposób ułatwił i zintensyfikował rozwój praktyk transmedialnych; dziś nie ma już absolutnie żadnych technologicznych barier, które stałyby na drodze transferu pomiędzy mediami. Co więcej, strategie transmedialne przestały być domeną eksperymentów artystycznych, a stały się strategiami powszechnymi i powszechnie stymulowanymi¹¹.

Sam fakt częstego występowania zjawiska transmedialności nie przesądza jeszcze o istnieniu dobrych narzędzi jego opisu. I tak na przykład stwierdzić można, że co do współczesnych strategii medialnych, język ich opisu opiera się w dużej mierze na dyskursach przejścia¹². Należy przez to rozumieć, że porównując sztukę dawną z nowymi, na przykład komputerowymi nośnikami treści intencjonalnych, przenosi się starą metodologię i język na grunt współczesnych praktyk artystycznych, które z wielkim trudem da się pomieścić w tradycyjnej typologizacji (jeśli w ogóle jest to możliwe). Ze względu na swoją odmienność, nowość, a także niespotykaną w sztuce dawnej transmedialność, artefakty współczesnej kultury powinny być opisywane za pomocą kategorii dyskursu nowomiedialnego. Czy jednak taki dyskurs w ogóle istnieje? Może być i tak, że sztuczne wprowadzanie nowych kategorii jest procedurą zbędną i kontrowersyjną, a język opisu sztuki powstawać powinien dopiero za dziełami sztuki.

Warto w tym miejscu wspomnieć o trzeciej teorii estetycznej czy też teorii sztuki, w której rezygnuje się praktycznie ze znaczenia medium. Teoria ta tym różni się od poprzednich, że o ile Ingarden i Danto być może nie zdawali sobie w pełni sprawy z konsekwencji swoich tez (co oczywiście nie podważa ich ewentualnej słuszności czy wartości), o tyle Lev Manovich – bo o nim tu mowa – oparł swój wywód właśnie na określeniu i podważeniu roli medium w sztuce współczesnej. Jego badania dotyczyły sztuki od lat siedemdziesiątych do lat dziewięćdziesiątych XX wieku. Pisał on w swoim artykule *Post-media Aesthetics*, że „w ostatnim trzydziestoleciu XX wieku rozmaite prze-

¹¹ M. Składanek, *Transmedialność i postmedialność – dialektyka konwergencji oraz dywergencji w nowych mediach*, [w:] *Sztuki w przestrzeni transmedialnej*, wyd. cyt., s. 73.

¹² Por. tamże, s. 74.

miany kulturowe oraz osiągnięcia technologiczne wspólnie pozbawiły znaczenia kluczowe pojęcie nowoczesnej sztuki – pojęcie medium”¹³. Jednym z powodów tego załamania znaczeniu medium ma być pojawianie się nowych technologii cyfrowych, które wniosły w obszar świata sztuki nowe metody definiowania mediów. Tak więc media mogą odnosić się do materiału, do tworzywa sztuki w najprostszym rozumieniu, ale mogą też być określane na podstawie odmienności platform dystrybucji przekazu (na przykład wielość kanałów informacyjnych, wielość sposobów przekazania jednej treści). Manovich uważa, że estetyka tradycyjna nie poradzi sobie swoimi kategoriami z opisem sztuki post-medialnej, komputerowej, dlatego proponuje stworzenie nowej estetyki, w której będzie można konsekwentnie i definitywnie odrzucić funkcję i wartość medium, a dzięki temu skupić się na sposobie, w jaki dzieła sztuki organizują treść i strukturują doświadczenie estetyczne widza.

W obrębie kultury internetu i nowych mediów dochodzi do realnej konfrontacji tego, co nowe, z tym, co tradycyjne. Na płaszczyźnie rozumienia i odczytania sensów ścierają się tendencje konwergencyjne i dywergencyjne sztuki. Obydwa zjawiska, wektorowo różne, pokazują dynamiczność, z jaką przenikają się technologia, platformy dystrybucji i strategie komunikowania oraz modele kreatywne odbiorców sztuki. Kreatywność odbiorcy wzrasta dodatkowo w przypadku nowych mediów ze względu na rozproszony charakter doświadczenia, a rozproszenie to znów skutkuje koniecznością zastosowania horyzontalnego modelu interpretacyjnego i opisowego (w odróżnieniu od tradycyjnego modelu linearnego). Poszukiwanie dawnych modeli rozumienia i komunikacji w ramach sztuki komputerowej i sztuki nowych mediów wydaje się dziś pracą archeologa. Logika produkcji cyfrowej tworzy znów coraz bardziej skomplikowane i oddalone od tradycji obiekty kultury, a więc stwierdzenie wyłącznie niejednorodności danego systemu komunikacji niewiele już może wnieść do dyskursu o nowych mediach, o ich działaniu i implikacjach, a nawet kontekstach kulturowych i społecznych.

¹³ L. Manovich, *Post-media Aesthetics*, [online] www.manovich.net [dostęp: 11.06.2014].

Podsumowanie

Intermedialność, według Tomasza Załuskiego oraz autorów książki, to cecha sztuki współczesnej i – szerzej – działań komunikacyjnych wewnątrz kultury, która opiera się na przekraczaniu zasady jednolitości medium, a nawet zasady obowiązku jego zaistnienia. Intermedialność prowadzi do skomplikowania języka komunikacji kulturowej i oddziela sztukę współczesną od tradycji poprzez zastąpienie linearnego sposobu rozumienia horyzontalnym. Opisane zjawisko znacząco przyczyniło się do przełamania wewnętrznych i zewnętrznych granic sztuki poprzez umożliwienie wzajemnego partycypowania różnych sztuk w sobie wzajemnie. Transmedialność pojawia się wszędzie tam, gdzie komputer lub technologia nowych mediów zapośredniczają gatunki produkcji kulturowej, tworząc tym samym nowy kod kulturowej komunikacji.

Prezentowana książka składa się z czterech części: 1. „Medium – transmedialność – postmedialność”, 2. „Sztuki bycia poza sobą: działania, spektakle, konteksty”, 3. „Technologia, poetyki i polityki *graphie*”, 4. „Mobilność – między nadzorem a emancypacją”. W ramach tych części opublikowano dwadzieścia cztery artykuły: Mateusza Salwy „Czy medium można oddać «sprawiedliwości»?”, Krzysztofa Pijarskiego „Czy fotografia liczy się jako malarstwo? Michael Fried i los(y) medium po modernizmie”, Agnieszki Rejniak-Majewskiej „Kondycja postmedialna» i wynajdywanie medium według Rosalind Krauss”, Wioletty Kazimierskiej-Jerzyk „Transmedialność jako poziom lektury”, Konrada Chmieleckiego „Od estetyki intermedialności do estetyki transmedialności. Perspektywy refleksji nad sztuką w kontekście problematyki konwergencji mediów i transgresji kulturowej”, Marcina Składanka „Transmedialność i postmedialność – dialektyka konwergencji i dywergencji w nowych mediach”, Magdaleny Moskalewicz „Eksperymenty transmedialne w Polsce na przełomie lat 60. i 70. Studium przypadku Jerzego Rosołowicza”, Tomasza Załuskiego „Integracja sztuk i transmedialność w «Działaniach» KwieKulik”, Łukasza Guzka „Teoria kontekstualna a procedura transmedialna”, Kazimierza Piotrowskiego „Skopofilia a problem transmedialności w sztuce”, Marty Raczek „Płynne granice płynnych dzieł. Działania intermedialne z wykorzystaniem wideo jako przykład kreowania transmedialnej praktyki odbiorczej”, Małgorzaty Butterwick „«Prawda ma strukturę fikcji» czyli sztuka jako symptom (*sinthome*)”, Ewy Wójtowicz „Pętla

(loop) jako model transmedialnego dialogu”, Moniki Murawskiej „Przełom dźwiękowy w teorii filmu zamknięciem systemu klasycznych dzieł sztuki”, Bartosza Korzeniowskiego „Hybrydyczność/hybrydowość. O relacji tekstu i obrazu na przykładzie medium komiksowego”, Ewy Wojdyniak-Dębińskiej „Transmedialność w grafice współczesnej”, Agnieszki Gralińskiej-Toborek „Transmedialne strategie street artu – obrona czy utrata tożsamości?”, Moniki Kędziory „Écriture photographique féminine. Transmediacja w twórczości Francesci Woodman”, Marty Koszowy „Fotografia jako medium doświadczenia rzeczywistości we współczesnej literaturze polskiej”, Moniki Górskiej-Olesińskiej „Poezja nomadyczna”, Magdaleny Karkowskiej „Media lokacyjne jako transmedia w przestrzeni publicznej”, Anny Nacher „Bio Mapping Christiana Nolda – transmedialna retoryka wędrowca”, Macieja Ożoga „Inwigilacja jako sztuka, sztuka wobec inwigilacji. Technologia CCTV w performance’ach Steve’a Manna i Michelle Teran” oraz Piotra Zawojskiego „Interaktywne i immersyjne granice obrazów audiowizualnych – T_Visionarium”. Książka wzbogacona jest obszernym wstępem oraz ilustracjami. Jej recenzentem jest prof. dr hab. Grzegorz Dziamski.

Wojciech Rubiś – e-mail: w.rubis@gmail.com

NATALIA ANNA MICHNA
(UNIwersYTET JAGIELLOŃSKI)

SPRAWOZDANIE Z MIĘDZYNARODOWEJ SESJI
NAUKOWEJ „WITKACY 2014: CO JESZCZE JEST
DO ODKRYCIA?”, SŁUPSK, 17–20 IX 2014

INFORMACJE O AUTORCE

Natalia Anna Michna
Instytut Filozofii
Uniwersytet Jagielloński
e-mail: natalii26@gmail.com

Międzynarodowa sesja naukowa „Witkacy 2014: co jeszcze jest do odkrycia?” odbyła się w dniach 17–20 września 2014 roku w Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku. Konferencja była piątym już spotkaniem badaczy i pasjonatów artystycznej oraz filozoficznej twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza, odbywającym się w ramach cyklu „Witkacy 2009–2014”. Organizatorami konferencji byli Marzenna Mazur, Dyrektor Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku, oraz Janusz Degler, opiekun naukowy sesji. Swoją wiedzą i profesjonalizmem organizatorów wsparła także kustosz słupskiej Kolekcji Witkacego, Beata Zgodzińska.

Tegoroczna konferencja zamykała cykl sesji naukowych „Witkacy 2009–2014”. Pierwsza sesja odbyła się w 1994 roku pod kierunkiem Janusza Deglera, druga miała miejsce w 1999 roku, jej opiekunem naukowym była Anna Żakiewicz. Trzecia sesja została zorganizowana

w roku 2004, jej opiekunem naukowym był Józef Tarnowski. Przedostatnia, czwarta sesja odbyła się w 2009 roku, ponownie pod opieką Janusza Deglera. Tomy referatów z wszystkich czterech sesji zostały wydane drukiem.

Miejsce, w którym odbywały się wszystkie sesje naukowe, nie pozostaje bez znaczenia dla ich przedmiotu. To właśnie w Słupsku, w Muzeum Pomorza Środkowego, znajduje się największa w Polsce kolekcja dzieł Stanisława Ignacego Witkiewicza, która liczy obecnie ponad dwieście sześćdziesiąt obiektów. Ponad połowa z nich eksponowana jest na wystawie stałej. Z okazji tegorocznej sesji w trzech salach wystaw czasowych zaprezentowane zostały także pozostałe dzieła Witkacego. Uczestnicy konferencji mogli zatem zobaczyć całość słupskich zbiorów prac artysty. Oprócz dzieł malarskich wystawiona została także część archiwaliów związanych z życiem i artystyczną działalnością Witkacego.

Należy podkreślić, że tegoroczna sesja została zorganizowana w 75. rocznicę śmierci Witkacego, który odebrał sobie życie 18 września 1939 roku, po wkroczeniu na teren Polski wojsk radzieckich. Słupskie spotkanie witkacologów wpisało się tym samym w ogólnopolskie obchody 75-lecia śmierci artysty, nad którymi patronat honorowy objęło Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego, a patronat medialny sprawowała TVP Kultura. Rocznicą ta stała się także pretekstem do uświetnienia sesji naukowej wydarzeniami towarzyszącymi. Referenci mieli okazję wziąć udział w widowisku multimedialnym poświęconym twórczości Witkacego, obejrzeć premierowy spektakl teatralny, uczestniczyć w otwarciu Wielkoformatowej Galerii Stanisława Ignacego Witkiewicza oraz zobaczyć muzealne zbiory prac artysty.

Konferencję otworzyła krótka przemowa Gospodyni wydarzenia, Marzenny Mazur, Dyrektor Muzeum Pomorza Środkowego. Dyrektor Mazur podkreśliła, że tradycja spotkań polskich i zagranicznych witkacologów jest jednym z najważniejszych wydarzeń kulturalnych w Słupsku i świadczy o niesłabnącej fascynacji twórczością Witkacego zarówno w jego ojczystym kraju, jak i za granicą. Następnie głos zabrał opiekun naukowy sesji Janusz Degler, który witając coraz liczniejszą „rodzinę witkacologów”, wyraził nadzieję na pielęgnowanie tradycji spotkań przez kolejne jej pokolenia.

Tematyka pierwszej tego dnia serii referatów skupiała się między innymi na zagadnieniach z dziedziny historiozofii, filozofii dziejów, a także pedagogiki. Wystąpienie Lecha Sokoła zatytułowane *Witkacy*

i świat nowoczesny dotyczyło stosunku Witkacego do przemian, które nastąpiły w pierwszych dekadach XX wieku. Następnie Kamil Gorzka wygłosił referat dotyczący aktualności katastroficznej wizji Witkacego jako jednej z propozycji teorii historiozoficznych. Barbara Forysiewicz w referacie pt. *W obronie indywiduum: Witkacy a koncepcja nowego wychowania* poruszyła kwestie związane z dziedziną pedagogiki. Kolejny referat, autorstwa Ireny Górskiej, nosił tytuł *Witkacy wobec aisthesis*, a zamykające pierwszą część sesji wystąpienie Józefa Tarnowskiego traktowało o ukrytych inspiracjach Witkacego.

Po krótkiej przerwie rozpoczęła się druga część referatów, którą otwarło wystąpienie Anny Krajewskiej pt. *Kot Schrödingera – kotki Witkacego. Kwantowe światy w Czystej Formie*. Kolejny referent, Wojciech Sztaba, analizował witkiewiczowską *Metafizykę dwugłowego cielenia*, poszukując w dziele elementów teorii Czystej Formy. Wojciech Tomasiak wygłosił z kolei pasjonujący wykład z pogranicza literaturoznawstwa i historii fizyki, zatytułowany *Co powiedział Lenart? O jednym nieskomentowanym miejscu „Szalonej lokomotywy”*. Następnie wystąpiła Marta Skwara, która zabrała uczestników konferencji w pasjonującą podróż po świecie *Matki*, jednego z najsłynniejszych dramatów Witkacego. Kolejny referent, Przemysław Pawlak, zaprezentował krótki wykład zatytułowany *Szewskie wciórności, czyli historia o chwalebnym misterium męki*. Drugą część sesji zamknęło żywiołowe wystąpienie zagranicznego gościa, Giovanniego Pampiglione, który odchodząc od wcześniejszego zamiaru wygłoszenia komunikatu o *Swoim włoskim Witkacym*, podzielił się ze zgromadzonymi wspomnieniami związanymi z postacią wybitnego polskiego teatrologa i znawcy Witkacego, Konstantego Puzyny.

Pierwszy dzień obrad zakończył się prezentacją książki Anny Żakiewicz *Młodość chłopczyka* (Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2014). Spotkanie z Autorką poprowadził wydawca książki Stanisław Rojek. Autorka barwnie opowiedziała o swojej pracy nad wydaniem książki poświęconej przede wszystkim malarskiej twórczości Witkacego, także tej jeszcze nieodkrytej. Po prezentacji uczestnicy konferencji mieli okazję zwiedzić wystawę stałą prac Witkacego pod opieką kustosz Kolekcji Witkacego, Beaty Zgodzińskiej. Na koniec referenci zostali zaproszeni do Czerwonego Spichlerza (stary budynek znajdujący się nieopodal Muzeum) na widowisko multimedialne pt. *Usłyszeć i zobaczyć Witkacego*. Autorzy widowiska, Tomasz Giczewski i Michał Giedroń, zaprezentowali niezwykle spektakl dźwięku,

wokalu i obrazu. Wariacje wizualne na temat wybranych dzieł malar- skich Witkacego wzmocnione zostały przez autorskie kompozycje muzyczne twórców spektaklu i sugestywny kobiecy wokal. Dodatkowo w tle wyświetlane były fragmenty regulaminu „Firmy portretowej S. I. Witkiewicz”. Widowisko miało swoją premierę w maju 2014 roku podczas słupskiej Nocy Muzeów.

Drugi dzień sesji rozpoczął wystąpienie Kazimierza Piotrkow- skiego pt. *Podwójne przyczynowanie IP. Paradoks moralności S. I. Wit- kiewicza*. Kolejny referat, zatytułowany *Moralistyczne aspekty publi- cystyki Witkacego*, wygłosiła Justyna Borkowska, po niej wystąpił To- masz Bocheński z referatem pod znamienym tytułem *Witkacy o po- żądaniu*. Wystąpienie Jana Gondowicza wpisało się w pełni w wątek rozpoczęty przez Bocheńskiego i dotyczyło Witkiewiczowskich per- wersji. Na koniec tej części sesji wystąpił psychiatra Bogusław Ha- brat, analizując fakty z życia i twórczości Witkacego jako przykłady zaburzeń psychicznych wskazujących na schizofreniczny charakter artysty.

Po krótkiej przerwie wystąpieniem Marka Rudnickiego pt. *Witkacy and Schopenhauer on Suffering* rozpoczęła się druga część obrad. Kolejna referentka, Ewa Wąchocka, w swoim wystąpieniu podążyła *Tropami „grzesznych” namiętności w teatrze Witkacego*. Ewa Szkud- larek opowiedziała natomiast o Witkiewiczowskim teatrze mody. Tę część sesji zamknął referat Katarzyny Taras *Witkacy i „Morfina” Twar- docha*.

Tego samego dnia, w przerwie obrad, odbyła się inauguracja 17. Ogólnopolskiego Konkursu Interpretacji Dzieł Stanisława Ignacego Witkiewicza „Witkacy pod Strzechy”. Organizatorami Konkursu były Towarzystwo Kultury Teatralnej, Oddział Okręgowy Teatru Rondo w Słupsku oraz Słupski Ośrodek Kultury.

Ostatnią część obrad drugiego dnia sesji wypełniły cztery referaty skoncentrowane na filozoficznej twórczości Witkacego. Pierwszy z nich wygłosiła Aneta Jabłońska. Wystąpienie zatytułowane *„Tak – to jest pewne, że sam fakt istnienia jest potworny”. O genezie filozofii tragi- zmu Witkacego i sposobach jej przewyższania na podstawie „622 upadków Bunga”, „Pożegnania jesieni” i „Nienasycenia”* stanowiło uporządkowany przegląd źródeł pesymistycznego myślenia artysty i możliwych dróg ucieczki od zdeprawowanego świata. Katarzyna Wojewódzka opowiedziała o światopoglądowym dojrzewaniu Witka- cego, a Daniel Kalinowski o stosunku Witkiewicza do orientalnej meta-

fizyki. Sesję zamknęło krótkie wystąpienie Jakuba Gryzowskiego pt. *Czysta Forma w filmie*.

Po podsumowującej obrady dyskusji referenci mieli okazję zwieźć wystawę czasową prac Witkacego, ponownie pod kuratelą Beaty Zgodzińskiej. Wieczorem odbyła się także premiera sztuki *W małym dworku* w wykonaniu zespołu Nowego Teatru im. Witkacego w Słupsku. Reżyserem był Linas Zaikauskas, znany i ceniony litewski reżyser teatralny. Premiera miała symboliczny wymiar, ponieważ Nowy Teatr obchodził w tym roku 10-lecie działalności artystycznej. Dzień zakończył „Wieczór niespodzianek i odkryć”, podczas którego zaprezentowane zostały między innymi materiały fotograficzne z poprzednich sesji Witkacowskich. Wieczór poprowadził opiekun naukowy sesji Janusz Degler.

Trzeci dzień sesji stanowiły cztery serie referatów. Pierwszą z nich otwarło wystąpienie Ewy Makarczyk-Schuster i Karlheinz Schustera pt. *Nauki ścisłe w Czystej Formie*. Następnie z referatem pt. „Tygrysi skok w przyszłość nowej sztuki...” *Witkacowskie inspiracje twórczością Tadeusza Micińskiego* wystąpili Edyta i Rafał Foltynowie. Trzy kolejne krótkie wystąpienia miały charakter komunikatów. Wystąpienie Martyny Jarząbek pt. *(Z)mowa Wisielców: „Wariat i zakonnica” a „Romans Siedmiu Braci Śpiących w Chinach” Tadeusza Micińskiego* dotyczyło twórczej relacji Micińskiego i Witkacego. Izabela Curyłło-Kłag wygłosiła komunikat pt. *Witkacy a Wyndham Lewis*, wskazując na analogie w życiu i twórczości Witkiewicza oraz brytyjskiego artysty Lewisa, natomiast Anna Al-Araj starała się odpowiedzieć na pytanie, czy Witkacy był „mistykiem bez Boga”. Pierwszą serię referatów zakończyło wystąpienie Natalii Jakubowej *Wielkie aktorki pobierają naukę Sztuki przez wielkie S (Eleonora Duse – d’Annunzio i Irena Solska – Witkacy)*.

Po krótkiej przerwie zaprezentowane zostały kolejne referaty i komunikaty, których tematyka koncentrowała się wokół zagadnień związanych z twórczością pisarską Witkacego. Rozpoczęła Magdalena Baraniak referatem zatytułowanym *Witkacy – szyderca antyromantyczny? Widma i trupy w „Macieju Korbowie i Bellatrix” S. I. Witkiewicza oraz w „Beatryks Cenci” J. Słowackiego*. Kolejna referentka, Marta Łowejko, wygłosiła komunikat *Parodie oraz autoparodie S. I. Witkiewicza*. Następnie wystąpiły Karolina Czerska z komunikatem „*Szewcy*” *Tadeusza Kantora* i „*Szewcy*” *Witkacego. O związkach partytury z tekstem dramatu*, dokonując analizy Kantorowskiej interpretacji i adap-

tacji sztuki Witkiewicza, oraz Natalia Anna Michna z komunikatem *Katastrofizm jako forma autowykluczenia u Ortegi y Gasseta i Witkacego*. Druga część obrad zakończyła się referatem Magdaleny Bizior-Dombrowskiej oraz Macieja Dombrowskiego pt. *Dwugłos nie-polemiczny wokół kolejnego tomu „Dzieł zebranych”*, stanowiącym krótki przegląd trudności edytorskich, jakie napotkali Autorzy w trakcie pracy nad wydaniem zebranych dzieł Witkacego.

Trzecią serię stanowiły referaty poświęcone malarskiej działalności Stanisława Ignacego Witkiewicza. Pierwszy z nich, zatytułowany *„Kuszenie św. Antoniego” – nowe spojrzenie na stary motyw ikonograficzny w malarstwie Witkacego*”, wygłosił Piotr O. Scholz. Następnie Paweł Polit zaprezentował referat *Pojęcie dotyku i retoryka linii. Kilka obrazów Witkacego*. O jednej z najsłynniejszych firm portretowych w historii opowiedziała Anna Żakiewicz w wystąpieniu pt. *Sposób na życie, czyli filozoficzne, artystyczne i społeczne aspekty fenomenu Firmy Portretowej S. I. Witkiewicz*. Następnie Dorota Niedziałkowska oraz Jerzy Kupczyk, podobnie jak przedmówczyni analizując Witkiewiczowskie portrety, przygotowali wystąpienie zatytułowane *„Jestem chyba wcieleniem tatrzańskiego króla węzów”*. Motywy gadzie w malarstwie S. I. Witkiewicza na przykładzie wytworów Firmy Portretowej. Tę część zamknął referat Marii Stopyry *Pastelowe wizerunki S. I. Witkiewicza a jego nietradycyjna wizja portretowania. Dzieła Witkacego w zbiorach Muzeum Okręgowego w Rzeszowie*.

Ostatnią część wystąpień tego dnia rozpoczęła Małgorzata Zawadzka referatem pt. *Portret Anny i Jarosława Iwaszkiewiczów pędzla Witkacego – coś jeszcze jest do odkrycia*. Światosław Lenartowicz w krótkim komunikacie opowiedział o *Powrocie witkacowskich dam, czyli londyńskich darach dla Muzeum Narodowego w Krakowie*. Komunikat wygłosiła również Beata Zgodzińska, która w wystąpieniu *Duża kolekcja i małe odkrycia, czyli o celowości ekspozycji, pytania i podróżowania* podkreśliła rolę, jaką współcześnie odgrywają instytucje muzealne w promowaniu i odnajdywaniu zapomnianych dzieł sztuki. Następnie Ewa Homowska wygłosiła referat pt. *Performer Witkacy, czyli komponowanie wypadków*”, a trzeci dzień sesji zakończyło wystąpienie Marka Średniawy *Witkacy i Warhol – od Firmy do Fabryki*, będące interesującym komparatystycznym zestawieniem twórczości dwóch wielkich artystów.

Na koniec dnia referenci zostali zaproszeni do udziału w odsłonięciu trzech dzieł Witkacego w ramach miejskiej inicjatywy utworzenia

Wielkoformatowej Galerii Stanisława Ignacego Witkiewicza w Słupsku. Wydarzenie uświetniły występy artystycznej grupy Witkacy Cacy oraz pokaz sztucznych ogni.

Ostatni dzień sesji stanowiły dwie krótkie serie referatów i komunikatów. Pierwszą z nich otworzyło wystąpienie Alwidy A. Bajor pt. *Witkacy w Syłgudyszkach*. Następnie Stefan Okołowicz wygłosił referat pt. „*Będę załatwiał sprawy polityczne*”. Nieznane fotografie, obrazy i listy Stasia Ignacego, a Małgorzata Vrazić zaprezentowała komunikat zatytułowany *Eklektycznie o Witkiewiczach i Lovranie*. Kolejny referent, Krzysztof Dubiński, opowiedział o *Lejbgwardyjskich tajemnicach Witkacego*. Pierwsza część sesji zakończyła się wystąpieniem zatytułowanym *Listy ekonomiczne S. I. Witkiewicza oraz jedna z ich adresatek – Zofia Mikucka*, autorstwa Tomasza Pawlaka.

Druga i ostatnia już część referatów rozpoczęła się prezentacją Anny Kroplewskiej-Gajewskiej pt. *Wpływ S. I. Witkiewicza na środowisko artystyczne Torunia w latach 20. XX wieku*. Następnie referat pt. *Nieodkryty uczeń S. I. Witkiewicza* wygłosił Antoni Winch, a całą konferencję zamknęło wystąpienie Ewy Łubieniewskiej zatytułowane *Aktor w metafizycznej rekwizytorni Witkacego*.

Po krótkiej dyskusji na temat zaprezentowanych wystąpień Organizatorzy zakończyli piątą międzynarodową sesję naukową poświęconą Stanisławowi Ignacemu Witkiewiczowi „Witkacy 2014: co jeszcze jest do odkrycia?”. Sesja miała charakter otwarty i odbyła się w przyjaznej, choć ściśle naukowej atmosferze. Swoją obecnością zaszczytili ją najwybitniejsi polscy i zagraniczni witkacolodzy, a pośród nich Lech Sokół, Wojciech Sztaba, Tomasz Bocheński, Jan Gondowicz, Anna Żakiewicz, Giovanni Pampiglione oraz sam opiekun naukowy wydarzenia, Janusz Degler.

Magdalena Górecka – ur. w 1986 roku, absolwentka filologii polskiej na Uniwersytecie Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, obecnie doktorantka w Zakładzie Literatury Współczesnej, przygotowuje pracę na temat historii alternatywnych. Redaktor tematyczny czasopisma naukowego „Acta Humana”. W latach 2012–2014 wykonawca w projekcie badawczym „Geopoetyka” w Instytucie Badań Literackich PAN. Publikowała w czasopismach „Acta Humana”, „Akcent”, „Literaturoznawstwo”, a także w tomach zbiorowych (między innymi *Po zaborach, po wojnie, po PRL – polski dyskurs postzależnościowy dawniej i dziś* pod red. H. Gosk i E. Kraskowskiej; *Sekundy (i) epoki. Czas w literaturze polskiej po 1989 roku* pod red. M. Mips i Ż. Nalewajk).

Jan Miklas-Frankowski – dr, adiunkt w Instytucie Filozofii, Socjologii i Dziennikarstwa Uniwersytetu Gdańskiego. Zainteresowania naukowe: twórczość Czesława Miłosza, współczesny reportaż polski.

Bartosz Wójcik – doktorant w Instytucie Filozofii UJ. Przygotowuje rozprawę poświęconą ontologii Niczego w myśli Hegla. Interesuje się klasyczną filozofią niemiecką, teoriami krytycznymi, dekonstrukcją, postsekularyzmem, marksistowską krytyką społeczną i socjologią literatury. Najważniejsze publikacje: *Mieszczanin odnaleziony. O powinowactwach (nie) z wybór Lukácsa i Manna* („Kronos” nr 3/2012); *Žižek w cyberprzestrzeni* („Teksty Drugie”, nr 1/2 2013); *Heglista Marek Siemek. Filozoficzna samowiedza marksizmu* („Kronos” nr 2/2013).

Mateusz Zimnoch – prezes Ośrodka Badawczego Facta Ficta, zajmującego się filozoficznymi uwarunkowaniami kultury współczesnej. Obecnie kończy doktorat z zakresu nauk o mediach na Uniwersytecie Warszawskim. Stale współpracuje z *International Association for Literary Journalism Studies*, w tym jako członek rady naukowej czasopisma „Literary Journalism Studies”. Jest redaktorem naczelnym czasopisma „Facta Ficta”, zastępcą redaktora naczelnego „Naukowego Przeglądu Dziennikarskiego”, współpracuje również z maga-

zynami popularnonaukowymi „Spectrum” oraz „Creatio Fantastica”. Zajmuje się filozofią faktu i fikcji, myślą ponowoczesną, współczesną faktografią i historią idei. Publikował m.in. na łamach „Literary Journalism”, „Ruchu Literackiego”, „Kultury i Historii”, „Zeszytów Prasoznawczych” czy miesięcznika „Znak”.

Jerzy Hanusek – dr, pracuje w Instytucie Filozofii UJ. Członek Międzynarodowego Stowarzyszenia Krytyków Sztuki (AICA). Publikacje z zakresu logiki matematycznej, historii logiki, krytyki i teorii sztuki.

Natalia Juchniewicz – doktorantka Instytutu Filozofii Uniwersytetu Warszawskiego oraz Interdyscyplinarnych Studiów Doktoranckich Szkoły Wyższej Psychologii Społecznej (socjologia).

Michał Koza – doktorant literaturoznawstwa na Uniwersytecie Jagiellońskim, redaktor naczelny czasopisma naukowego „Polisemia”. Zajmuje się związkami literatury i filozofii, literaturą najnowszą oraz krytyką literacką. Publikuje między innymi w „Popmodernie” i „E-splocie”.

Jakub Niedźwiedzki – uzyskał tytuł licencjata Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie. Jest studentem I roku studiów magisterskich na Polonistyce w ramach Międzyobszarowych Indywidualnych Studiach Humanistycznych i Społecznych Uniwersytetu Warszawskiego.

Artur Przybysławski – dr hab., wykładowca języka tybetańskiego i filozofii buddyjskiej w Katedrze Porównawczych Studiów Cywilizacji Uniwersytetu Jagiellońskiego, tłumacz (z języka tybetańskiego i angielskiego). Stypendysta Fundacji na Rzecz Nauki Polskiej, nagrodzony wyróżnieniem Stowarzyszenia Tłumaczy Polskich. Autor książek *Coincidentia oppositorum* (Gdańsk: słowo/obraz terytoria 2004), *Buddyjska filozofia pustki* (seria „Monografie Fundacji na Rzecz Nauki Polskiej” 2009), *Pustka jest radością, czyli filozofia buddyjska z przymrużeniem (trzeciego) oka* (Warszawa: Iskry 2010).

Michał Sokołowski – urodzony w Katowicach w 1990 roku, absolwent Porównawczych Studiów Cywilizacji na Uniwersytecie Jagielloń-

skim w Krakowie. Jego praca magisterska poświęcona była ceremonii herbacianej: jej filozofii, rozwojowi, przemianom.

Joanna Winnicka-Gburek – dr, adiunkt, Uniwersytet Śląski, Wydział Etnologii i Nauk o Edukacji, Zakład Edukacji Kulturalnej. Zainteresowania badawcze: estetyka, teoretyczne problemy krytyki artystycznej, krytyka personalistyczna, historia sztuki najnowszej.

Wojciech Rubiś – filozof, kognitywista, jazzman, sideman, kompozytor i dyrygent, doktorant w Instytucie Filozofii Uniwersytetu Jagiellońskiego. Interesuje się teorią strun, filozofią społeczną oraz cybernetyką.

Natalia Anna Michna – magister filozofii, doktorantka w Pracowni Retoryki Logicznej Instytutu Filozofii Uniwersytetu Jagiellońskiego. Obecnie pisze pracę doktorską na temat idei katastroficznych w Europie na przełomie XIX i XX wieku w Hiszpanii i Polsce. Absolwentka Instytutu Cervantesa w Krakowie. Zainteresowania: filozofia hiszpańska, filozofia sztuki, estetyka, historia sztuki, literatura iberoamerykańska.

Teksty należy dostarczać:

- w postaci ostatecznej, gdyż Redakcja przekazuje Wydawcy tak zwany maszynopis gwarancyjny, wykluczający zmiany na etapie produkcji;
- w znormalizowanej wielkości maksymalnie jednego arkusza wydawniczego (40 tys. znaków, czyli 22 strony znormalizowane; 1 strona to 1800 znaków);
- ze streszczeniami w języku polskim i angielskim (do 900 znaków);
- ze słowami kluczowymi w języku polskim i angielskim;
- z bibliografią uporządkowaną alfabetycznie;
- bez justowania, dzielenia wyrazów i stosowania twardych spacji;
- z przypisami skrajnie uproszczonymi (por. standard pisma), umieszczonymi na dole strony;
- z cytataми zaznaczonymi jedynie „cudzysłowem”;
- z jedynym akceptowalnym wyróżnieniem w postaci s p a c j o w a n i a.

Na końcu tekstu powinna się znaleźć nota o Autorze wraz z afiliacją oraz adres kontaktowy.

Redakcja zastrzega sobie prawo do wprowadzenia zmian w tekście:

- w takiej sytuacji przewidziana jest korekta autorska.

W nocie autorskiej należy podać następujące informacje:

- tytuł naukowy;
- nazwa reprezentowanej instytucji;
- adres pocztowy oraz elektroniczny.

Materiałów niezamówionych Redakcja nie zwraca.

Teksty niekompletne (pozbawione abstraktów, słów kluczowych, bibliografii lub noty o Autorze) n i e b ę d ą brane przez Redakcję pod uwagę.

