

Facta Ficta

Journal of Theory, Narrative & Media



Ośrodek Badawczy
Facta Ficta
factaficta.org

OPEN  ACCESS

NR 1 (1) 2018

Widmontologie

Facta Ficta

Journal of Theory. Narrative & Media

ZALOZYCIEL I REDAKTOR NACZELNA
Ksenia Olkusz

SEKRETARZ REDAKCJI
Fryderyk Kwiatkowski

KOLEGIUM REDAKCYJNE
Sven Dwulecki, Joanna Hańderek, Fryderyk Kwiatkowski, Barbara Szymczak-Maciejczyk, Rafał
Szczerbakiewicz, Mateusz Tokarski

RADA NAUKOWA
Gregory Claeys *Royal Holloway University of London*
Thomas Elsaesser *University of Amsterdam, University of Columbia*
Fredric Jameson *Duke University*
Raine Koskimaa *University of Jyväskylä*
Krystyna Kłosińska *Uniwersytet Śląski*
Anna Lebkowska *Uniwersytet Jagielloński*
W.J.T. Mitchell *University of Chicago*
Bernard Perron *Université de Montréal*
Marie-Laure Ryan *Independent Researcher*
Richard Saint-Gelais *Université Laval*
Werner Wolf *Karl-Franzens-Universität Graz*

PROJEKT GRAFICZNY I SKŁAD
Krzysztof M. Maj

KOREKTA
Agata Linek, Marta Szoltysik, Ewelina Mędrala-Młyńska,
Joanna Głuszek, Karolina Ferens, Elżbieta Gerwel

WYDAWCA
Ośrodek Badawczy Facta Ficta
ul. Stachiewicza 35 b m. 30, 31-328 Kraków
e-mail: journal@factaficta.org
factafictajournal.com



Ośrodek Badawczy
Facta Ficta
factaficta.org

Pewne prawa zastrzeżone. Artykuły w czasopiśmie dostępne jest na licencji Creative Commons BY 4.0 (uznanie autorstwa) w repozytorium Centrum Otwartej Nauki. Facta Ficta Journal wydany jest w otwartym dostępie w poszanowaniu dla ruchu wspierającego bezpłatny dostęp do wiedzy. W składzie wykorzystano dostępne w wolnej licencji rodziny czcionek Libre Baskerville oraz Playfair Display.

Facta Ficta

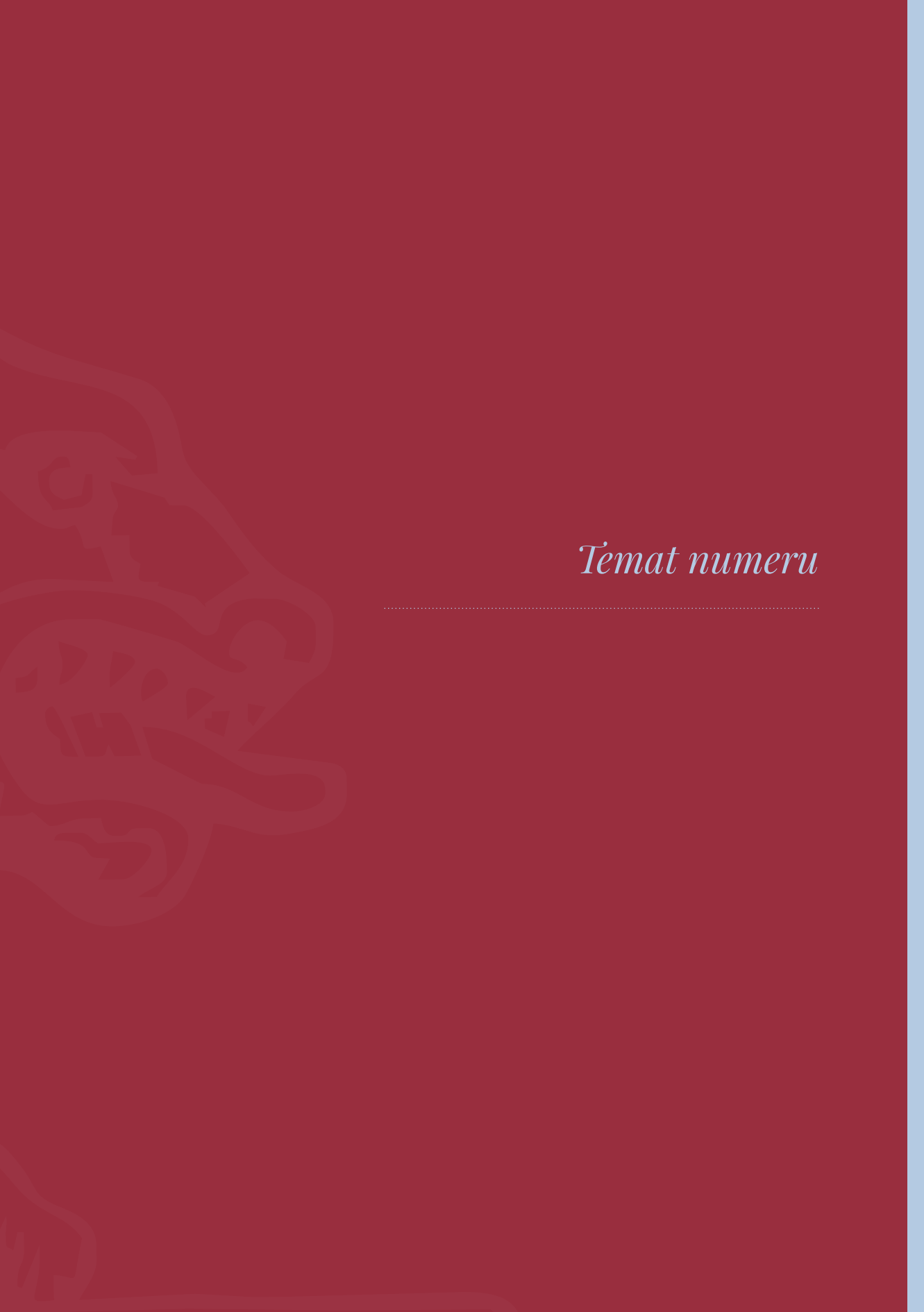
Journal of Theory, Narrative & Media

NR 1 (1) 2018

Widmontologie

Spis treści

TEMAT NUMERU	Miejsca nawiedzone Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego <i>Szymon Trusewicz</i> 4
	Meksyk nawiedzony przez historię (<i>Las paredes hablan</i> Carmen Boullosy) <i>Anna Gryglaszewska</i> 18
	Jak zgubić własny cień? Nawiedzenie przeszłością i przyszłością w musicalu <i>Mozart!</i> <i>Marek Golonka</i> 36
	Nefrytowy różaniec jako nośnik pamięci historycznej w cyklu <i>Przygody Erasta Fandorina</i> Borisa Akunina <i>Monika Kowalska</i> 54
ROZMOWA NUMERU	Powrót do przyszłości. Widmo jako pole wiedzy <i>Z Jakubem Momro rozmawiają Magdalena Lachacz i Michał Kłosiński</i> 70
KULTURA WSPÓŁCZESNA	„Ten demoniczny Bosch”. W czterechsetną rocznicę śmierci malarza <i>Ksenia Olkusz & Wiesław Olkusz</i> 96
VARIA	Niedziela nic nie zmienia <i>Marta Czapnik</i> 142
	Wykluczenie zawodowe osób starszych w Polsce – próba oceny <i>Anna Niewiadomska</i> 154
	Michel Foucault – inwigilacja <i>Remigiusz Rzyński</i> 166
PRZEKŁADY	Detonacja nadziei. O fundamentalnej frakturze opowiadania przemocy w twórczości Heinera Müllera <i>Frank M. Raddatz (przekł. Wiktoria Wojtyra)</i> 178
RECENZJE	Alice Kaplan, <i>Looking for the Stranger. Albert Camus and the Life of a Literary Classic</i> (rec. Maciej Kałuża) 206



Temat numeru

Miejsca nawiedzone Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego

Szymon Trusewicz

Abstract

In the article *Haunted places of Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki*, Szymon Trusewicz examines the poetry of Tkaczyszyn-Dycki in the light of Jacques Derrida's hauntology. The 'language of space' originated by Gérard Genette is the starting point. It suggests that some metaphors connote the space beside its original, non-spatial meaning. To describe Tkaczyszyn-Dycki, the critics use such terms as 'diversity', 'simultaneousness', 'co-presence', which – according to the Author – reveals the essential relation between the space and the language in this poetry. The poetry of Tkaczyszyn-Dycki is analyzed through the figure of anachrony and the figure of displacement. The author focuses especially on the dates of his poetry, taking into account the biography of the poet. In each following volume, the artist seems to emphasize that some poems belong to different periods of time. Thus the anachrony becomes an artistic strategy of Tkaczyszyn-Dycki. Taking into consideration some terms of Janusz Sławiński, Trusewicz claims that space in the works of the poet does not fulfil only its basic role of 'the container' for characters and plot. Tkaczyszyn-Dycki renders the communication aspect more spacious and engage it in the scenery of poem, which already contains the autobiographical places (*sensu* Małgorzata Czermińska). In consequence, it produces a solid and complex knot of life and poetic output.

Szymon Trusewicz — mgr; doktorant na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu w Białymstoku w Zakładzie Teorii i Antropologii Literatury. Interesuje się polską poezją najnowszą, teorią literatury, geopoetyką i wyobraźnią poetycką. Przygotowuje rozprawę doktorską dotyczącą twórczości Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego. Organizator cyklu konferencji Wyobrażenia przestrzenne. Członek rady redakcyjnej „Białostockich Studiów Literaturoznawczych”. Skarbnik w Oddziale Białostockim Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza.

sztr@o2.pl

*Facta Ficta Journal
of Narrative, Theory & Media*
nr 1 (1) 2018

OPEN ACCESS

Wprowadzenie

Nie sposób nazwać Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego poetą ładu i porządku. I nie ma tu nic do rzeczy wpływ strofy barokowej¹ czy oświeceniowej². Nie chodzi o maski stylizacyjne, którymi posługuje się poeta, czy o to, z jaką precyzją wyczelowane zostają poszczególne strofy; o brak kunsztu i techniki nie sposób go raczej oskarżyć. Mowa raczej o sferze horyzontu czytelniczych oczekiwań i o tym, jak poezja burzy zastany ład i porządek. Tkaczyszyn-Dycki w przekorny sposób przyznaje się do tego w *Piosence o gawronie*: „bo poezja/ musi być rozróbą musi się podobać” (Tkaczyszyn-Dycki 2014: 55)³. Z „rozróbą” w tych wierszach z pewnością mamy do czynienia, chociaż sytuacja, w której poety nie można „ani ustawić, ani pochwytać” (Śliwiński 2007: 246), jak to ujął Piotr Śliwiński, nie zawsze musi się podobać. Motyw niepochwytności autora *Kochanki Norwida* dominuje w rozpoznaniach Śliwińskiego; pisze on, że poezja ta „czytelnikom jawi się jako wyzwanie” (Śliwiński 2007: 245), a „po kolejnym odczytaniu najczęściej nie wiemy niczego ponad to, co wiedzieliśmy na początku” (Śliwiński 2007: 246); wiersze z kolei są „odporne na interpretacyjny koncept”, obserwowalna tam jest „współobecność form”, „różnorodność i równoczesność” (Śliwiński 2007: 246), ale również „rozregulowany obraz” i dowolność, którą badacz nazywa „elementem aleatoryki” (Śliwiński 2007: 248). Ponadto w odczuciu badacza Tkaczyszyn-Dycki celowo posługuje się tymi środkami, tworzy meandry, stosuje uniki, kluczy, drybluje (Śliwiński 2007: 248). Gdzie jestem – pyta Śliwiński, przyjmując maskę zdeorientowanego odbiorcy – w rzeczywistości, czy w tekście? Co lub kto jest źródłem zawartych w tej poezji doświadczeń? Nie sposób nie zauważyć, że wszystkie z użytych przez badacza kategorii mają swoją „przestrzenną mowę”, jak pisał Gérard Genette (1976: 228), podobnie jak postawione przez badacza pytania, które w istocie odnoszą się do dwóch przestrzeni – tekstowej i rzeczywistej. Czy wyrażenia takie jak „współobecność” i „równoczesność”, „uniki” i „dryblingi” mówią o czymś więcej niż tylko o przestrzennych konotacjach w dyskursie Śliwińskiego? Czy poezja Tkaczyszyna-Dyckiego, desygnat tego opisu, w swojej praktyce również mówi coś o przestrzeni? Podobnie w poezji przestrzenność może wynikać ze specyfiki języka i używanej metaforyki. Należy jednak zapytać, czy Tkaczyszyn-Dycki nie mówi w swej twórczości czegoś istotnego o świecie współczesnym, skoro jest to świat, w którym „język, myśl, sztuka współczesna uległy uprzestrzennieniu lub co najmniej dają dowody znacznego wzrostu doniosłości przestrzeni” (Genette 1976: 227).

¹ „Od zawsze [...] komentatorzy zwracali uwagę na »barokowość« wierszy Dyckiego. Oprócz odwoływania się do kanonów składniowych dawnej polszczyzny miałby poeta udowadniać swoje związki z barokiem poprzez posługiwanie się takimi strukturami wiersza, które opierają się na refrenicznym założeniu, na inwersyjnym rozwiązywaniu frazy, na stosowaniu archaicznej leksyki do opisu współczesnych krajobrazów cywilizacyjnych” (Klejnocki 2001: 7-8).

² O obecności motywów idyllicznych u Tkaczyszyna-Dyckiego i Franciszka Karpińskiego pisze Jerzy Borowczyk: „Ile razy się czyta *Sielanki* Dyckiego... Zresztą powiedzieć trzeba chyba od razu szerszej: ile się czyta sielanki, dumki, pastusze piosenki autora *Liber Mortuorum*, tyle razy ostają się w myśli pastoralne rekwiizyty” (Borowczyk 2012: 194).

³ Dalej jako: KN. Inne oznaczenia: *Oddam wiersze w dobre ręce* (Tkaczyszyn-Dycki, 2010a) – OW, *Imię i znanie* (Tkaczyszyn-Dycki, 2012) – IZ, *Nie dam ci siebie w żadnej postaci* (Tkaczyszyn-Dycki, 2016) – NDGS.

Genette, który w 1966 roku recenzuje książkę Georges Matoré'a *L'Espace humain*, czyni rozpoznania podobne do tych, które rok później obwieszcza w czasie swojego wykładu *Des Espaces Autres* Michel Foucault na konferencji Cercle d'Etudes Architecturales. Wykład Foucaulta zostanie opublikowany dopiero dwadzieścia lat później. Francuski filozof potwierdza tam współczesny wzrost zainteresowania przestrzenią: „Obecna epoka jest prawdopodobnie przede wszystkim epoką przestrzeni. Znajdujemy się w epoce symultaniczności: żyjemy w czasie umieszczania wielu rzeczy obok siebie, czasie bliskości i oddalenia, jednego obok drugiego, rozproszenia” (Foucault 2005: 118). Jak pisze Elżbieta Rybicka w pracy *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, o zainteresowaniu przestrzenią zaświadcza nie tylko heterotopia Foucaulta, ale również teorie społecznego wytwarzania przestrzeni Henriego Lefebvre'a, kłacze Gillesa Deleuze'a i Félix Guattario, praktyki przestrzenne Michela de Certeau i nie-miejsca Marca Augé (Rybicka 2014: 20). Idee te przyjęły wspólną nazwę zwrotu przestrzennego w latach dziewięćdziesiątych XX wieku (Rybicka 2014: 20-21). Rybicka zauważa, że kariera zwrotu przestrzennego oznacza zmiany w rozumieniu przestrzeni i czasu. Przestrzeń nie jest już pojmowana jako neutralny kontener, raczej jako społecznie wytwarzana, będąca efektem działań ludzkich (Rybicka 2014: 306). Coraz częściej przyjmuje więc naturę miejsca, konstelacji niezwykle gęstej, złożonej z osobistych doświadczeń egzystencjalnych, doznań zmysłowych i emocji (Rybicka 2014: 173). Czas natomiast przestał być ujmowany w opozycji do przestrzeni, stał się częścią procesu uprzestrzenniania historii (Rybicka 2014: 306-307).

Widmontologia

Pytanie o przeszłość w literaturze można sytuować w świetle widmontologii. Rozumiana bardzo szeroko, tak jak przedstawia to Andrzej Marzec w tekście *Widma, zjawy i nawiedzone teksty – hauntologia Jacques'a Derridy, czyli o pośmiertnym życiu literatury*, obejmuje wszystkie formy narracyjne (Marzec 2012: 255). Dzieje się tak ze względu na samą naturę tekstu, który dryfuje w obrębie płynnej granicy pomiędzy życiem i śmiercią. Tekst nie jest bowiem ani żywy, ani martwy i nie sposób zredukować go jedynie do fizycznego lub psychicznego wymiaru (Wolfreys 2002: xi). W takim sensie literatura jest rzeczywiście opowieścią o duchach, a widmontologia jedynie podkreśla dialektyczny charakter tekstu.

Żeby poezja Tkaczyszyna-Dyckiego nie zaginęła wśród korowodu widm, potrzeba dokonać pewnej pragmatycznej selekcji narzędzi na potrzeby interpretacji. Taką propozycję, przy okazji odczytywania literatury Holocaustu, przedstawia Aleksandra Ubertowska w artykule *Rysa, dukt, odcisk (nie)obecności. O spektrologiach Zagłady*. Zestawia ona widmoontologiczne badania poświęcone Zagładzie z teorią hauntologii zaproponowaną przez Jacquesa Derridę. Przyjęte w interpretacjach literatury holokaustycznej metody skupiają się wokół figur żydowskich duchów, zjaw, „żywych umarłych” (Ubertowska 2016: 102). Wedle Ubertowskiej wszelkie widma, zjawy czy zombie są w omówionych interpretacjach traktowane w ramach

konwencji ludycznej, w której figury te przerażają w sposób bezpieczny, zapewniając perwersyjną rozrywkę, znane doświadczenie „niesamowitego”. Dodaje ona: „trudno oprzeć się wrażeniu, że to figury epistemologicznie oswojone, estetycznie zaś dwuznacznie ocierające się o kicz” (Ubertowska 2016: 104). Tymczasem Derrida „formuluje we wspomnianych książkach wielce oryginalną koncepcję widma, bardzo odległą od potocznych mniemań na temat jego kondycji” (Ubertowska 2016: 106). Relekturze pism filozofa towarzyszy konceptualizacja pragmatycznych narzędzi, które według autorki mogą okazać się przydatne przy interpretacji posttraumatycznych tekstów literackich (Ubertowska 2016: 105). Jednym z nich jest anachronia.

Data

Jednym z trzech poruszanych przez widmontologa-Derridę tematów jest problem czasu. Nazywać to można anachronicznością, pomieszczeniem porządków temporalnych, zachodzeniem ich na siebie, „zaszczepianiem”, jak pisze Ubertowska, na sobie różnych poziomów czasowości. Derrida w *Widmach Marksa* mówi o teraźniejszości „niezespoionej lub niedopasowanej do siebie”: „Zawsze istnieje możliwość, że taka teraźniejszość nie utrzyma niczego razem, w całości, w pewnym i niezawodnym połączeniu, jakie gwarantowałby kontekst o dających się ustalić granicach” (Derrida 2016: 20).

W poezji Tkaczyszyna-Dyckiego rzeczywistość, w swojej czasowości, ulega pewnemu „zmąceniu”. Poeta przeskakuje z jednego wydarzenia na drugie i miesza różne czasy gramatyczne. Jest to widoczne w całej jego twórczości, zarówno w pierwszym tomie *Nenia*:

jaki jestem jaki będę jeżeli pokonam tę śmieszłą przestrzeń
między jednym a drugim niejasnym słowem
które wypływa albo nie wypływa z ciemności
najpierw zachorowała matka jaka jesteś
pytałem się wczoraj i dzisiaj (IV, OW, s. 12),

– jak i w wydanym w 2016 roku *Nie dam ci siebie w żadnej postaci*:

chłopiec który dokarmia
dwa wyimaginowane psy
przeszłość i przyszłość (XXII, NDCS, s. 34)

nic nam nie grozi odkąd
decydujemy się na przeszłość
którą można ustawić
w wierszu w zgrabnym szeregu (XIV, NDCS, s. 16).

Wiersz dla Tkaczyszyna-Dyckiego bardzo wyraźnie obnaża iluzję ciągłego, jednostajnego czasu. Forma wiersza posiada swój wewnętrzny układ, nazywany przez niego „przestrzenią między jednym a drugim niejasnym słowem”. W bardzo ważnym dla poety procesie pisania wiersza spotykają się ze sobą różne zdarzenia,

zarówno te przeszłe, jak i przyszłe, niczym „dwa wymaginowane psy”. Pisanie to dla Tkaczyszyna-Dyckiego mierzenie się z „wczoraj i dziś”, dokonywane w ramach pewnego porządku przestrzennego: wiersza, umysłu, ale również podróży:

tylko na dworcu można się
zatrzymać i uchwycić naglej
myśli o powrocie do domu
który według różnych źródeł
spalił się (wraz z chorobą
matki) a co najmniej zawalił
(XXIV., IZ, s. 28)

O nostalgii za domem pisze Tkaczyszyn-Dycki wykorzystując narzucaną przez język dwuznaczność „podróż”, „źródła” i „domu”. Za pomocą tych niejednoznaczności wspomnienie zostaje w tej poezji wplecione w sieć czasoprzestrzeni, rozciągniętą pomiędzy tekstem (wierszem), pamięcią (umysłem) i ciałem (podróżą). Gdyby chcieć wskazać na zajmowaną przez poetę pozycję w tym układzie, najprawdopodobniej byłaby nią bezdomność (Hoffmann 2012; Paczeński 2001; Zalewski 2001). Autor wielokrotnie opisuje siebie jako człowieka bez domu, pielgrzyma, a swoją poezję jako podróż albo włóczęgę. Zaprzestanie ruchu to przyjęcie pewnego porządku: „bo słowa również możemy / ustawić w słupki dobrać w rzędkie // żeby się sobie podobać / zanim ktoś nas przygarnie” (XIV., NDCS, s. 16).

Nie należy ograniczać zjawiska anachronii w poezji Tkaczyszyna-Dyckiego jedynie do samej treści wierszy. Autor zawsze stronił od publicznych wypowiedzi, w późniejszym czasie czyniąc z tego swoją strategię twórczą. Istnieją jednak dwa przepisane z nagrań telewizyjnych wywiady. Jeden z nich został spisany z materiałów stanowiących nagranie wieczoru autorskiego w ramach cyklu *Port Legnica w rejsie* (Tkaczyszyn-Dycki & Podczaszy 2014), druga to zapis rozmowy przed Galą Literackiej Nagrody Nike 2009 (Tkaczyszyn-Dycki 2010b). Oba stanowią cenne źródło informacji biograficznych, szczególnie jeśli porównać je z późniejszym przypisem z tomu *Imię i znamię*, wydanym w 2012 roku. *Pójście za Norwidem* to rozmowa z 2000 roku, natomiast Gala Literackiej Nagrody Nike odbyła się w 2009 roku. W pierwszej rozmowie pojawia się kilka zapowiedzi podejmowanych w późniejszej twórczości autora wątków. Przede wszystkim motyw matki jako „kochanki Norwida”, przewodni dla zatytułowanego tak tomu z 2014 roku. Wywiad oryginalnie ukazał się w roku przeprowadzenia rozmowy w „Dzienniku Portowym” (2000), ale został umieszczony na stronie przyległej do Biura Literackiego ze względu na promocję tomiku *Kochanka Norwida*. Okazało się zatem, że wywiad idealnie służący promocji nowej książki Tkaczyszyna-Dyckiego, został przeprowadzony czternaście lat wcześniej. Znaleźć tam można fragmenty, które, odpowiednio zestawione, mogłyby pełnić funkcję przypisu na wzór tego z *Imienia i znamienia*. Umieszczone w różnych zbiorach rozjaśniałyby, podobnie jak rzeczony przypis, fakty autobiograficzne stanowiące treść wierszy. Co więcej, gdyby nie data umieszczona na końcu wypowiedzi Tkaczyszyna-Dyckiego (2000), gotowi byłibyśmy uwierzyć, że jest to wywiad przeprowadzony przy okazji promocji *Kochanki Norwida*. Znaleźć tam można następującą wypowiedź:

Postanowiłem zatem bardzo gorączkowo uczynić coś, co dałoby mi tę konieczną obecność Norwida ze szkolnej okładki mojego zeszytu – z okładek spoglądał na nas poczet polskich poetów i pisarzy od Reja do Gałczyńskiego bodaj – co pomogłoby mi z miejsca zrozumieć, dlaczego matka mówi o tym człowieku jako o kimś, kto jest lub był jej bardzo bliski i potrzebny. Norwid odtąd prześladował mnie w najdziwniejszy sposób: pojawił się na maturze, potem na egzaminach wstępnych. Ciągłe usiłował ze mną rozmawiać, usiłowałem go czytać w dalszym ciągu pod wyłączne dyktando matki, w kontekście ich i tylko ich partnerstwa, dotknięcia, przygody... (Tkaczyszyn-Dycki & Podczaszy 2014).

Gdyby nie data przeprowadzenia wywiadu, można by te słowa uznać jako wypowiedziane bezpośrednio po napisaniu *Kochanki Norwida*. Pewnego rodzaju anachronię, wynikłą ze względu na datowanie, dostrzec można również w przypadku wierszy Tkaczyszyna-Dyckiego. Poeta zaczął datować niektóre ze swoich utworów od zbioru *Przewodnik dla bezdomnych niezależnie od miejsca zamieszkania* (2000), w którym pojawia się data „21 XI 1988” (OW, s. 220). Praktyka ta nie była dosyć częsta i dotyczyła wierszy z lat dziewięćdziesiątych i końca osiemdziesiątych. Wydawać by się mogło, że poeta umieszcza daty przy wierszach szczególnie oddalonych czasowo od momentu publikacji. Zmienia się to jednak w trzech ostatnich tomach. Wciąż pojawiają się tam utwory z końca lat osiemdziesiątych i z lat dziewięćdziesiątych, ale są tam również wiersze datowane na rok 2007, jak też 2011, 2012 i 2013 (przykład *Kochanki Norwida*). Tytułowy wiersz z tomu *Kochanka Norwida* podpisany jest datą „27 V 2007”, a więc siedem lat po opublikowaniu wywiadu *Pójście za Norwidem* i siedem lat przed wydaniem książki *Kochanka Norwida*. Niektóre z wypowiedzi składających się na *Pójście za Norwidem* można potraktować jako dialog z tymi w przypisie z *Imienia i znamienia*. Tkaczyszyn-Dycki mówi: „Dorastałem i wyszedłem z bardzo rozbitego, podzielonego domu, który w powojennej rzeczywistości nie potrafił się zorganizować na nowo – jako rodzina i jako dom. Wystarczy, że nadmienię, iż mój dziadek po kądzieli był w SS-Hałyczyna, zaś jego bracia w upowskiej partyzantce, w kureniami...” (Tkaczyszyn-Dycki & Podczaszy 2014). Nie sposób nie dostrzec, że echo tych słów powraca w przypisie, gdy Tkaczyszyn-Dycki, prostując wcześniejsze ustalenia pisze, że: „W Ukrainskiej Powstańczej Armii (UPA) znaleźli się wszyscy członkowie mojej rodziny po kądzieli (nie tylko dziadek i jego trzej bracia) [...]”. Wypowiedzi Tkaczyszyna-Dyckiego odnoszą się również do najnowszych wierszy z tomu *Nie dam ci siebie w żadnej postaci* (2016). W obu tekstach pojawiają się postaci Bukity Wernyhory: „uskrzydlał mnie i przeszkadzał nam / nie tylko Norwid ale i Wernyhora // czyli Bukita którego dokarmiła matka” (NCS, s. 3) oraz jedno-okiej ciotki Stempowskiej, kurierki ukraińskiego podziemia, której oko wybili Polacy z AK, prawdopodobnie jej kuzyni.

Intrygujący zbiór wypowiedzi *Pójście za Norwidem* przynosi wskazówki interpretacyjne w kwestii anachroniczności. Autor mówi:

Po dziś dzień lubię, kiedy znaczenia nawarstwiają się w czasie, wiersz się zagęszcza poprzez odkładanie go do szuflady, między papiery, które zaczynają ciążyć i denerwować, bowiem zbyt długo już leżakują, właściwie – zauważam – niewiele znaczą, wobec czego znowu muszę z irytacją wyszarpywać poszczególne zdania, sensy, obrazy, zlepiać je z czymś powiedzianym akurat tego, a nie innego dnia. To bardzo mozolne podchodzenie do tekstu.

Żeby uchwycić i zobaczyć wiersz, muszę mieć pewien dystans, pewnego rodzaju bezradność wobec tekstu (Tkaczyszyn-Dycki & Podczaszy 2014).

Potwierdza to poezja Tkaczyszyna-Dyckiego, posiadająca swoją własną pamięć, w której pewne zdania powtarzają się i, niczym refreny, powracają w nieco zmienionej formie albo tracą swój sens za sprawą erozji znaczenia i pamięci. Wiąże się z tym również inny proces, polegający na większym udziale nazw własnych w treści wiersza. Porównując współczesne kompozycje, w które wszczepiono starsze o kilkanaście lat fragmenty (o ile wierzyć podpisom), dostrzec można zagęszczanie imion, nazwisk, nazw miejscowych i dat. Zgoła zaskakujące odsłonięcie przez poetę fragmentu swojego poetyckiego warsztatu w powyższej wypowiedzi stanowi zapowiedź późniejszej strategii – anachronicznego toku wypowiedzi, w którym teksty odłożone do szuflady nawiedzają teksty współczesne.

Podstawową przyczyną przypomnienia przez wydawcę wywiadu *Pójście za Norwidem* w momencie promocji *Kochanki Norwida* jest oczywiście otwierająca całość wypowiedź:

„Jestem kochanką Norwida”, oświadczyła mi – ni stąd, ni zowąd – moja matka. Miałem jedenaście, najwyżej dwanaście lat. [...] oświadczyła mi, że jest to ktoś niesłychanie jej bliski, tak bardzo bliski, że bez względu na nieprawdopodobieństwo tej historii – chciałem w nią z dnia na dzień uwierzyć. Tak więc zrodziły się we mnie niepokój i pytanie, czy rzeczywiście może to mieć jakikolwiek związek z moją piękną matką, ze mną, z naszym wreszcie istnieniem w Wólce Krowickiej. [...] Gdyby nie Cyprian Kamil Norwid, kochanek mojej matki, nie zainteresowałbym się poezją. To był ten wstrząs. Od tego się zaczęło (Tkaczyszyn-Dycki & Podczaszy 2014).

Opisywane doświadczenie jest tu istotne nie tylko ze względu na pokrewieństwo jego treści z wierszami wydanymi w 2014 roku. Moment, w którym matka mówi o Norwidzie jako o swoim kochanku Tkaczyszyn-Dycki czyni metafizycznym początkiem swojej twórczości. Można by wskazać na inne początki: pierwszy opublikowany wiersz, pierwszy wydany tom, postrzegać debiut, za Krystyną Pietrych, nie tylko jako zapowiedź, ale także antycypację kolejnych wierszy, „emocjonalny skrót dalszego ciągu” (2012: 124). Jednak w kolejnych tekstach Tkaczyszyn-Dycki przekonuje, że początek, nawet jeśli wskazany (matka, która czyni go poetą), jest dostępny jedynie pośrednio. Kształtowana w ten sposób poezja zdaje się nawiedzać samą siebie, być swoim widmem, którego źródło gubi się w labiryncie fantazmatów. Nie byłby to proces tak uderzający, gdyby nie zasięg, który w wypadku Tkaczyszyna-Dyckiego obejmuje również sferę biografii. Widmowa struktura, w której nie sposób rozdzielić przeszłości od teraźniejszości, nie byłaby tak widoczna, gdyby nie gesty w rodzaju wypowiedzi o odkładaniu wiersza do szuflady. Chciałoby się rzec – szeroko zakrojony projekt poetycki, prowadzony od początku z żelazną konsekwencją – jednak niejasna struktura, którą buduje Tkaczyszyn-Dycki, nie pozwala dociec początku tej twórczości, mimo że pozornie się ją ujawnia.

Nieadekwatność „czasów” względem siebie powoduje, że Derrida określa teraźniejszość jako „widmową” – nawiedzaną przez widma przeszłości i przyszłości. U Tkaczyszyna-Dyckiego dzieje się to za sprawą skomplikowanej struktury

tekstów i wypowiedzi, które niczym ustawione naprzeciwko siebie lustra, tworzą wrażenie zwane przez Derridę otchłannością. Widmo bowiem, jak twierdzi filozof, ujawnia się w swojej seryjności, każde kolejne z nich jest zaczepione o inne wewnętrzne widma. Jak widać na przykładzie Tkaczyszyna-Dyckiego, język to idealne medium do zatarcia tekstu-źródła (Ubertowska 2016: 108).

Przesunięcie

Zjawisko anachroniczności, opisywane jako niedopasowanie czasów, zachodzenie ich na siebie, zaszczepianie na sobie różnych wymiarów czasowości nie wyczerpuje charakterystyki widmontologii. Pisze o tym Zuzanna Dziuban w artykule *Memory as haunting*, wskazując na jej przestrzenny aspekt. Obok figury anachronii należy, jej zdaniem, uwzględnić figurę przesunięcia (*figure of anachrony*; *figure of displacement*) (Dziuban 2014: 117). Derrida mówi o tej teraźniejszości słowami Hamleta, że jest „out of joint”, czyli niezespołona lub niedopasowana do siebie. Esther Peeren, na którą Dziuban się powołuje, dodaje, że dotyczy to nie tylko czasu, ale również przestrzeni. Widmo zawsze przybywa z innego miejsca (*spectre is always already out of place*) (Peeren 2007: 81). Peeren rozpatruje przesunięcie przestrzenne widma na przykładzie ducha, który nawiedza dom. Znajduje się on poza grobem, w nie swojej przestrzeni. W przypadku Tkaczyszyna-Dyckiego należy trzymać się jednak widm i widmontologii bardziej niż interpretacji konwencjonalnie pojmowanych duchów. Obok omawianych anachronii dochodzi tu do przesunięć obejmujących różne przestrzenie, również układu wiersza.

Janusz Sławiński w artykule *Przestrzeń w literaturze: elementarne rozróżnienia i wstępne oczywistości* wymienia dwie funkcje przestrzeni przedstawionej (scenerii) w dziele literackim: wykorzystania jej jako obszaru, w którym umieszczona zostaje sieć postaci i jako zbioru umiejscowień wydarzeń fabularnych. Badacz uzupełnia je jeszcze o trzecią funkcję, wskazując, że sposób organizacji przestrzeni w dziele zaświadcza o przyjętej przez autora strategii komunikacyjnej:

Nie ulega kwestii, że takie właściwości przestrzeni prezentowanej w dziele lub w jego partiach, jak ciągłość lub eliptyczność, usystematyzowanie lub chaotyczność miejsc i realiów, przejrzystość lub labiryntowość itp. – tłumaczyć się mogą przede wszystkim w kontekście przyjętej przez podmiot literacki strategii porozumiewania się z odbiorcą (Sławiński 1978: 20).

Sławiński, pisząc o przestrzeni w dziele literackim, zdaje się mieć na myśli przede wszystkim utwory prozatorskie. Wskazuje na to sposób, w jaki pisze o rozstawianiu scenerii przestrzeni przedstawionej w dziele i umieszczonych w niej elementach. Nawet jeżeli obok postaci, wątku fabularnego i narratora wymienia Sławiński podmiot liryczny, to więcej miejsca poświęca przestrzeni w prozie. W wypadku Tkaczyszyna-Dyckiego sytuacja jest o tyle interesująca, że sceneria spełnia tam również dwie inne wymienione przez Sławińskiego role: wyznacza obszar, w którym rozpościera się sieć postaci i stanowi umiejscowienie wydarzeń fabularnych. U Tkaczyszyna-Dyckiego układ przestrzeni podporządkowany jest

jednak wewnątrztekstowej sytuacji komunikacyjnej. Spośród wymienionych przez Sławińskiego strategii wiersze Tkaczyszyna-Dyckiego zawsze będzie cechować bardziej eliptyczność niż ciągłość, chaotyczność niż usystematyzowanie, labiryntowość niż przejrzystość. Nie ma w tym nic zaskakującego, przestrzeń przedstawiona podlega dobrze znanym prawom poetyki autora *Kochanki Norwida*, które nazwać można powtórzeniowością, wariantywnością, refrenicznością czy palimpsestowością. Również wcześniej omówione na przykładzie dat anachronizmy rozpatrywać można jako podlegające tym procesom. Być może decydująca jest przyjęta przez Tkaczyszyna-Dyckiego forma niedokończonego poematu, którą Jankowicz określa metafizyczną formułą „wiersza permanentnego”, a więc „takiego wiersza, który trwa, podaje dalej, przekazuje, odwleka (przynajmniej próbuje odwleć) koniec” (Jankowicz 2012: 208). Przekłada się to na fragmentaryzację i rozproszenie opisów poszczególnych przestrzeni po całej twórczości. Tkaczyszyn-Dycki powraca do dobrze znanych miejsc: domu rodzinnego, domów publicznych, przyjaciół, dworców, cmentarzy, województwa przemyskiego, lubaczowszczyzny, Wólki Krowickiej. Czyni to przyjmując różne strategie, które można odczytywać za Sławińskim jako „odwołujące się do jakichś umów wiążących obie strony” albo „sprzeniewierzających się tego typu umowom” (1978: 20). W przeważającej większości jednak Tkaczyszyn-Dycki buduje pewien ład przestrzenny po to, by za chwilę go zburzyć albo stworzyć jedynie jego pozór. Joanna Orska pisze, że: „porządki, podskórne »algorytmy« łączące utwory Dyckiego, pojawiają się raz po raz, by za chwilę zniknąć. By zbić z tropu poszukiwacza porządku, a może raczej, by wiersz, tom, mógł »rozpłóżyć się« w innych, nieprzewidywalnych kierunkach” (Orska 2006: 101).

Z tak nieprzewidywalnym kierunkiem mamy do czynienia również w wypadku scenerii u Tkaczyszyna-Dyckiego. Komunikatu, który wysyła poeta przy pomocy kreacji przestrzeni, nie należy rozpatrywać w ramach ciągłości lub eliptyczności, porządku lub chaosu, gdyż relacje te rozgrywają się w innym rejestrze. Niejednokrotnie Tkaczyszyn-Dycki uprzestrzennia sytuację komunikacyjną, czyniąc z niej przestrzeń przedstawioną. Poeta czyni to, wykorzystując metaforę przestrzenną. Koncept, jaki przyjmuje Tkaczyszyn-Dycki, jest prosty, ale skuteczny, w dodatku zastosowany w wyrafinowany sposób. W obrębie strof, wierszy i całych tomów zestawia on ze sobą wyrażenia, które odnoszą się do procesów mentalnych, związanych z sytuacją komunikacyjną, na przykład: idę, wracam, dochodzę. Tkaczyszyn-Dycki wykorzystuje konotowaną przez te *de facto* zleksykalizowane metafory, przestrzeń, wprowadzając określenia związane z ruchem bohatera. Tak budowana metaforyka staje się składnikiem wielu wierszy, w obrębie każdego z trzech ostatnich tomów (*Imię i znamię*, *Kochanka Norwida* i *Nie dam ci siebie w żadnej postaci*) zyskuje postaci szczególne.

Poeta wykorzystuje ją w wierszach z tomu *Imię i znamię*, w którym istotna jest rola podróży:

[...] o nieprzydatności poezji wiem
od kobiet krzyczących za matką
w Krowicy Hołodowskiej bądź w Hołodówce
i jakby tego było za mało pojechalśmy

do Wólki Żmijowskiej bądź do Żmijowisk
(*IV*., IZ, s. 8)

wszak w oderwaniu od ojczystych
stron z dala od Wólki Krowickiej
nie mieliśmy głowy do fraszek
(*XIII*., IZ, s. 17)

moją obsesją było wyjechać pójść
do baru Manhattan na Laimgrubengasse
(*XIV*., IZ, s. 18)

pierzcham do Łazienek Królewskich
lub na Kopiec Powstania Warszawskiego
i choć mu się nie daję (nie stwarzam
niniejszym podstaw) to pomyłony z innym
psem robi ze mną co chce (odmawia
mi pięknego dwuczłonowego nazwiska)
i w ślad za mną wraca się do domu
bo tylko w domu czeka na niego pełna miska
(*XX*., IZ, s. 24)

zgoła nic nie zostało po nim w dobrach Zadybie
oprócz moich skojarzeń z przysiółkiem Zady
(*XXII*., IZ, s. 26)

[...] choć w Wawci
również nikt mi nie podskoczy gdy wracając
do przysiółka napomykam o przemijaniu
(*XXIII*., IZ, s. 27)

zawsze gubiłem bądź to na pidłuhu
bądź na pastywnyku krówki i świnki
[...] gdzie jesteście
moje natchnione wierszyki (zwłaszcza moje
husiata) chodziłem za wami po ulicach
Wawci ale dotąd was nie wypatrzyłem
(*XXVII. Pastwiska*, IZ, s. 31)

z Władzią Sokalską to były naprawdę
dobre jasne dni kiedy szliśmy na przełaj
do Lisich Jam musimy bowiem pamiętać
że Sokalska nie bała się wejść do lasu
(*XXXI*., IZ, s. 35)

„Iść”, „powracać”, „przechodzić” oznacza, w przypadku tych i innych wierszy, figurę retoryczną, która wskazuje na pracę pamięci. Tkaczyszyn-Dycki wydobywa jednak ukryte w mowie znaczenia tych figur. Pokazuje, że napomknienia – powtórzeniowy, pozornie chaotyczny tok wiersza, wedle „zasadności i bezzasadności powtórzeń” – są w istocie „napomyknięciami”, pomykaniem wśród przestrzeni. Jest to z jednej strony przestrzeń wiersza, chaotycznego na pozór komunikatu, w którym „moje niedorzeczne myśli biegną / przed siebie” (IZ, s. 47),

z drugiej strony przestrzeń, która traci czysto autoteliczny wymiar za sprawą obecnych tam nazw własnych. Nie sposób mówić tu o czysto tekstowej zabawie lingwisty. Ogranicza ją przestrzeń miejsca autobiograficznego (Czermińska 2011: 188), kontekst, który jest tym bardziej intrygujący, im mniej poeta go odsłania. Niektóre z wierszy wydają się być bliższe poetyckiej zabawie, tak jak *LIII*. (KN, s. 57). To już *Kochanka Norwida*, w której koncept podróży również odgrywa znaczącą rolę:

wracałem tymczasem z Lisich Jam
od cioci Marinki siostry Bukity
omijając szerokim łukiem domostwo
ciotuchny Ludwiki i to ja byłem
tym gawronem (Jasiejo, Jasiusio
i Jasieczko) zaskoczyli mnie bowiem
w przysiółku Boble choć nie tak
łatwo można zasadzić się na Dycia
w poezji polskiej mamy wiele wierszy
o niczym ale pisać o niczym jest najtrudniej

Wiersz traci swój ludyczny charakter, gdy osadzi się go w kontekście całego tomu. Otwiera go mocne „to nie jest moje miejsce / moje miejsce jest w Wólce Krowickiej / i w sąsiedniej Borowej Górze”. Podobnie jak w poprzednim zbiorze, tak i tu autor posługuje się metaforami przestrzenno-językowymi. Tym razem jednak przestrzeń staje się również tematem. Problem swojego miejsca jest czymś więcej niż tylko tekstową grą. Kiedy poeta zamyka tomik cyklem *Zawsze u siebie*, można mieć pewność, że mówi to ironicznie. Przestrzeń, która zostaje opisana w trzech ostatnich wierszach, to „nieprzebyte mury węgorzewskiego szpitala na przeciw jednostki Ludowego Wojska Polskiego”. Zamknięta w odosobnieniu matka krzyczy po ukraińsku: „co za wstyd / nie jesteś wszak w Borowej Górze / i nikt cię stąd zwłaszcza stąd // nie zamierza wyrzucić” (KN, s. 61). Należy przypuszczać, że przestrzenią, o której mowa, tym razem w sposób bardziej zawołowany, jest nie tylko szpital psychiatryczny, ale również poezja, skoro wcześniej pada znamienne „moje miejsce jest po stronie matki” (*IV*., KN, s. 8). Obecność matki wskazuje na ważne zjawisko, które towarzyszy przesunięciom przestrzennym, widoczne w wielu powyżej cytowanych fragmentach – współwystępowanie widm pod ludzką postacią.

Widma i duchy

Rola anachronii i przesunięcia w tej poezji zdawała się zasadnicza do charakterystyki czasu i przestrzeni, w których pojawiają się zjawy. Na tak zbudowanych podstawach widmonotologii Tkaczyszyna-Dyckiego można podjąć temat widm i uniknąć opisywanego przez Ubertowską konwencjonalnego ujęcia widma jako figury oswojonej i skądinąd kiczowatej. Nawet jeżeli widma ujawniają się pod kostiumami konkretnych postaci, to w świetle wcześniejszych ustaleń ich pojawianie się to „ruch zdobywania samowiedzy przez powtórne rozpoznawanie zdarzeń,

tym razem jawiących się jako fantomatyczne” (Ubertowska 2016: 106). Ruch ten scharakteryzować można jako rwany, niespójny, różnicujący, postępujący w różnych kierunkach, częstokroć zawracający (Ubertowska 2016: 107). Dalsze odczytania wymagają sięgnięcia po narzędzia psychoanalizy, gdyż wiele wskazuje na to, że to wokół podmiotu mogłaby skupić się dalsza interpretacja. Jak pisze Jakub Momro w *Widmontologiach nowoczesności*:

Zwrot podmiotu w stronę własnej genealogii nie stanowi bowiem jedynie ruchu autorefleksji, lecz pełni też funkcję ontologiczną: zawiesza byt jednostkowy między życiem a śmiercią czy raczej między pojęciami istnienia i nieobecności, ustanawiając prawo nieskończonego ruchu między światem ducha a światem materii (Momro 2014: 50).

Podkreślane przez Momrę przesunięcie w ontologii, wynikłe z ruchu podmiotu w kierunku własnej genealogii, dostrzegł u Tkaczyszyna-Dyckiego Andrzej Sosnowski i określił jako „nierząd tymczasowości” (Sosnowski 2001: 44). Rysuje się tu już zatem inny, psychoanalitycznie zorientowany kierunek widmontologicznej interpretacji. Niezależnie od tego istotna będzie tu postać matki, ale też reszty rodziny, dalszych przodków, przyjaciela Leszka, sąsiadów, mieszkańców wsi, również w znacznie szerszym kontekście. Trzeba bowiem dla równowagi dodać, że pomimo swojej konfesyjności poezja Tkaczyszyna-Dyckiego kryje korowód widm uniwersalnych dla całej polskiej literatury. Będą nimi figury Żyda, Ukrainca, ale również homoseksualisty i chorego psychicznie. Można by zatem mówić o „prywatnych” widmach poety, tu dodać należałoby postać samego siebie z przeszłości, jak i widm wspólnych, istotnych z perspektywy pamięci zbiorowej – wypartych, przemilczanych, zapomnianych.

Źródła cytowań

- Borowczyk, Jerzy (2012), ‘Z kości piszczalka (sielanka, dumka, nekrolog)’, w: Piotr Śliwiński (red.), *Pokarmy. Szkice o twórczości Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, Poznań: Wydawnictwo Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej i Centrum Animacji Kultury w Poznaniu, ss. 189-204.
- Czermińska, Małgorzata (2011), ‘Miejsca autobiograficzne. Propozycja w ramach geopoetyki’, *Teksty Drugie*: 5, ss. 183-200.
- Derrida, Jacques (2016), *Widma Marksa. Stan długu, praca żałoby i nowa Międzynarodówka*, przekł. Tomasz Załuski, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Dziuban, Zuzanna (2014), ‘Memory as haunting’, *Hagar. Studies in culture, polity & identities*: 12, ss. 111-135.
- Foucault, Michel (2005), ‘Inne przestrzenie’, *Teksty Drugie*: 6, ss. 117-125.
- Genette, Gérard (1976), ‘Przestrzeń i język’, *Pamiętnik Literacki*: 1 (67), ss. 227-232.
- Hoffmann, Krzysztof (2012), *Dubitatio. O poezji Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, Szczecin, Bezrzecze: FORMA.

- Jankowicz, Grzegorz (2012), 'Obietnica' w: Eugeniusz Tkacyszyn-Dycki, *Podaj dalej*, Poznań: Wydawnictwo Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej i Centrum Animacji Kultury w Poznaniu, ss. 208-218.
- Klejnocki, Jarosław (2001), 'Odsłaniając kości (kilka uwag o poezji Eugeniusza Tkacyszyna-Dyckiego)', w: Grzegorz Jankowicz (red.), *„jesień już Panie a ja nie mam domu”. Eugeniusz Tkacyszyn-Dycki i krytycy*, Kraków: Ha!art, ss. 7-14.
- Marzec, Andrzej (2012), 'Widma, zjawy i nawiedzone teksty – hauntologia Jacques'a Derridy, czyli o pośmiertnym życiu literatury', w: Magdalena Garbacik i in. (red.) *Wymiary powrotu w literaturze*, Kraków: Wydawnictwo LIBRON, ss. 255–262.
- Momro, Jakub (2014), *Widmontologie nowoczesności. Genezy*, Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN.
- Orska, Joanna (2006), 'Kresy tożsamości. Na podstawie poezji Eugeniusza Tkacyszyna-Dyckiego', w: *Liryczne narracje. Nowe tendencje w poezji polskiej 1989-2006*, Kraków, ss. 99-112.
- Pacześniak, Jakub (2001), 'Ta ciemność teraz i ta ciemność potem (czyli o „rzeczach nie do pogo-dzenia” w poezji Eugeniusza Tkacyszyna-Dyckiego)', w: Grzegorz Jankowicz (red.), *„jesień już Panie a ja nie mam domu”. Eugeniusz Tkacyszyn-Dycki i krytycy*, Kraków: Ha!art, ss. 15-43.
- Peeren, Esther (2007), 'The ghost as a gendered chronotope', w: Sładja Blazan (red.), *Ghost, Stories, Histories: Ghost Stories and Alternative Histories*, Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, ss. 81-96.
- Pietrych, Krystyna (2012), 'Na granicy słowa. Transowy tok Dyckiego', w: Piotr Śliwiński (red.), *Pokarmy. Szkice o twórczości Eugeniusza Tkacyszyna-Dyckiego*, Poznań: Wydawnictwo Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej i Centrum Animacji Kultury w Poznaniu, ss. 121-134.
- Rybacka, Elżbieta (2014), *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków: Universitas.
- Sławiński, Janusz (1978), 'Przestrzeń w literaturze: elementarne rozróżnienia i wstępne oczywistości', w: Michał Głowiński, Aleksandra Okopień-Sławińska (red.), *Przestrzeń i literatura. Tom poświęcony VIII kongresowi slawistów*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, ss. 9-22.
- Śliwiński, Piotr (2007), *Świat na brudno. Szkice o poezji i krytyce*, Warszawa: Prószyński i S-ka.
- Sosnowski, Andrzej (2001), 'Liryzm Dyckiego', w: Grzegorz Jankowicz (red.), *„jesień już Panie a ja nie mam domu”. Eugeniusz Tkacyszyn-Dycki i krytycy*, Kraków: Ha!art, ss. 44-50.
- Tkacyszyn-Dycki, Eugeniusz (2010a), *Oddam wiersze w dobre ręce*, Wrocław: Biuro Literackie.

Tkaczyszyn-Dycki, Eugeniusz (2010b), 'Piosenka o zależnościach i uzależnieniach. Zapis rozmowy z Eugeniuszem Tkaczyszynem-Dyckim przed Galą Literackiej Nagrody Nike 2009', *PortalLiteracki.pl*, online <http://portliteracki.pl/przystan/teksty/piosenka-o-zaleznosciach-i-uzaleznieniach-2/> [dostęp: 30.01.2017].

Tkaczyszyn-Dycki, Eugeniusz (2012), *Imię i znamię*, Wrocław: Biuro Literackie.

Tkaczyszyn-Dycki, Eugeniusz (2016), *Nie dam ci siebie w żadnej postaci*, Kraków: Lokator.

Tkaczyszyn-Dycki, Eugeniusz, Anna Podczaszy (2014), 'Pójście za Norwidem. Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego za słowa łapie Anna Podczaszy', *PortalLiteracki.pl*, online: <http://portliteracki.pl/przystan/teksty/pojscie-za-norwidem/> [dostęp: 30.01.2017].

Ubertowska, Aleksandra (2016), 'Rysa, dukt, odcisk (nie)obecności. O spektrologiach Zagłady', *Teksty Drugie*: 2, ss. 102-121.

Wolfreys, Julian (2002), *Victorian Hauntings: Spectrality, Gothic, the Uncanny and Literature*, Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Zalewski, Cezary (2001), 'Dworce, dworce jak łóżyska wielkich rzek (podróże i przystanki Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego)', w: Grzegorz Jankowicz (red.), „*Jeśień już Panie a ja nie mam domu*”. *Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki i krytycy*, Kraków: Ha!art, ss. 58-68.

Meksyk nawiedzony przez historię (*Las paredes hablan* Carmen Boullosy)

Anna Gryglaszewska

Abstract

Anna Gryglaszewska in the article *Mexico haunted by history* ("*Las paredes hablan*" by Carmen Boullosa) offers an analysis of historiographical meta-novel written by a contemporary Latin American writer. Carmen Boullosa, using the theme of haunting of the present by the past, returns to some dramatic events in the history of her homeland which had a huge impact on the lives of many generations of her compatriots. The beginning of the Mexican's war for the independence from Spain and the bloody and full of victims revolution of 1910 are, without a doubt, the facts that have shaped the Mexican identity. Boullosa, telling the story of an impossible love three times, reinterpreted of these events, making them an important background for the action of heroes of this novel. Gryglaszewska, analyzing the novel, argues that the myth, understood by Mircea Eliade as a story rooted in the collective unconscious of humanity, serves as a base for Boullosa's fiction pivoted around the history of Mexico. According to the Aztec mythology, gods, so that the world could exist, demand human blood. This is the reason why the bloody history of the writer's homeland is marked by the stigma of suffering.

Anna Gryglaszewska — mgr; absolwentka Uniwersytetu Śląskiego. W 2010 roku ukończyła magisterskie studia polonistyczne, a w 2013 roku kolejne studia magisterskie – na kierunku: filologia – język hiszpański. Doktorantka i asystent w Instytucie Języków Romańskich i Translatoryki Uniwersytetu Śląskiego. Jej zainteresowania badawcze oscylują wokół prozatorskiej twórczości Carmen Boullosy (szczególnie historiograficznych metapowieści poświęconych dziejom Meksyku), a także szeroko rozumianej kultury i historii obszaru hispanojęzycznego.

a.gryglaszewska@gmail.com

Facta Ficta Journal
of Narrative, Theory & Media
nr 1 (i) 2018



Historia Meksyku uwikłana w mit

Widma zajmują w ponowoczesnym świecie prawdziwie uprzywilejowaną pozycję. Jak powiada Jacques Derrida (2016: 13): „Trzeba mówić o widmie, a nawet do widma, trzeba rozmawiać z widmem [...]”. Owe widma przeszłości, minionych pokoleń i naszego dziedzictwa przez nie wypracowanego, które nie chcą odejść, które rozgościły się we współczesności, by nad nią ciążyć (Derrida 2016: 179), zdają się dziś być niewidoczne. Gdy bowiem stają się widzialne, zyskują niemal cielesną formę, przestają być tym czym są (Derrida 2016: 24-25). Widmo jest jednak zawsze przyszłością – dopiero ma ukazać swą siłę, nie można „kontrolować jego nadchodzenia i odchodzenia, ponieważ zaczyna się ono od powrotu” (Derrida 2016: 32). A powraca nieustannie i natrętnie, niczym zjawia zamordowanego króla Danii, która ukazuje się Hamletowi. Robi to z premedytacją, by zburzyć nasz spokój ducha, wydrzeć nas z letargu codzienności, oszołomić, a potem brutalnie zmusić do odpowiedzialności za świat i egzystencję przyszłych pokoleń (Derrida 2016: 19-21, 46-50). Każdy powrót widma jest pierwszym zjawieniem się. Jego pierwsze zjawienie się jest zarazem ostatnim, „scenerią dla końca historii”, które – paradoksalnie – następuje i nie następuje (Derrida 2016: 31).

Jak zauważa Hayden White, w czym wtóruje mu i Derrida, człowiek ponowoczesny nie może oderwać się od historii, gdyż ta niezaprzeczalnie łączy się z teraźniejszością (Domańska 2008: 16). Przejście od teraźniejszości do przyszłości również możliwe jest tylko dzięki przeszłości, czego obydwu uczy Hegel (White 2010: 73). Modernistyczne próby ogłoszenia końca historii okazują się zatem bezcelowe (Derrida 2016: 37). Ta obecna na kartach prac White’a odżywa, ale w innej formie – jako „wielopoziomowy dyskurs”, sposób interpretacji świata (White 2010: 12), „kraj fantazji” (37), mit (57), wreszcie dzieło sztuki (39), nie zaś nauka ścisła, podobna fizyce czy biologii (Domańska 2008: 10-11). Nauczyciel historii, współczesny Chiron (Domańska 2009: 342-345), powinien zatem ukazywać swoim uczniom i studentom przeszłość jako multidyscyplinarny *bricolage* czy pole do samodzielnych poszukiwań i rozważań (Domańska 2008: 14). Twórca *Poetyki pisarstwa historycznego*, podobnie jak Jean-François Lyotard (1997: 59-77) w *Kondycji ponowoczesnej*, nie ma przy tym wątpliwości, że pamięć o niej odradza się w narracji (Domańska 2010).

Narracja jako „wypowiedź monologiczna prezentująca ciąg zdarzeń uszeregowanych w jakimś porządku czasowym, powiązanych z postaciami w nich uczestniczącymi oraz ze środowiskiem, w którym się rozgrywają” (Sławiński 1976: 258) w oczywisty sposób wiąże się z relacjami przebiegającymi na linii narrator-autor. Badając je, Gerard Genette wyróżnia trzy typy: homodiegetyczny (narrator należy do świata przedstawionego), heterodiegetyczny (narrator nie należy do świata przedstawionego) oraz metadiegetyczny (opowiadanie drugiego stopnia, narracja w narracji). Ta ostatnia jest „wiarygodną wskazówką fikcjonalności” (Łebkowska 2001: 354-357). Dorrit Cohn zwraca natomiast uwagę na dwa typy narracji: fikcjonalną i historyczną, zauważając, że ta pierwsza polega na „całkowitej jawności psychiki postaci w przypadku narratora trzecioosobowego” i jej „nieprzejrzystości

w wypadku narratora będącego jedną z postaci świata przedstawionego” (Łebkowska 2001: 362). Tym, co czyni tekst fikcyjnym jest zatem „ukazywanie wewnętrznego życia postaci”, ich myśli za pomocą mowy pozornie zależnej (Łebkowska 2001: 358-363).

Dla Lyotarda natomiast jest ona nośnikiem nie naukowej, lecz jakże ważnej, wiedzy o świecie; istotnym sposobem obrazowania wspomagającym proces poznawczy. Autor *Kondycji ponowoczesnej* przypomina, że człowiek epoki modernizmu poszukiwał wiedzy naukowej, opierającej się na pracy rozumu i doświadczeniach, odbierając tym samym tradycyjnie rozumianej narracji prawo do jej wytwarzania. Ostatecznie poniósł jednak klęskę i zmuszony był rozprawić się z „wielkimi narracjami” swej epoki (Lyotard 1997: 79-87). W postmodernizmie to historia przychodzi mu z pomocą, wspomagając pracę żałoby następującej „po utracie złudzeń dotyczących mitów burżuazyjnej i marksistowskiej historiografii” nowoczesności (Lyotard 1997: 97-119; Derrida 2016: 37). Wraz z upadkiem wielkich opowieści, których celem była legitymizacja badań naukowych oraz działań społecznych, głosu udziela się „małym narracjom”. Te wyrzekają się „pretensji do metafizycznego porządkowania świata i społeczeństwa” (Kowalska 1997: 14-15). Okazuje się także, iż „nikt nie jest właścicielem przeszłości, że każdy ma prawo do jej badania zarówno w celach teoretycznych, jak i praktycznych”, ma prawo do jej „wynalezienia” (White 2014: 37). Przeszłość zależy od jej przedstawienia (Domanińska 2010a: 23-24), a jest ono możliwe tylko dzięki narracji rozumianej jako „kompleks symboli” (White 2010: 93), „produkt inwencji” (80), „metakod” (136), ale także jako „sposób nadawania sensu światu i życiu” (10). White obrazuje pracę historyka, udowadniając, że ten zawsze, nawet wtedy, gdy próbuje nadać swym działaniom naukowy charakter, ucieka się do opowieści (White 2010: 135-170). Wydarzenia przedstawia przy użyciu języka potocznego, typowego dla ludzi wykształconych. Najpierw dokonuje selekcji faktów zawartych w kronice, podkreślając ich znaczenie lub ich go pozbawiając. Następnie przekształca je w opowiadanie poprzez operację, którą White nazywa fabularyzacją. Stąd owo przenikanie się elementów historycznych i poetyckich w historiografię (White 2010: 78-109), jej głębokie zakorzenienie w literaturze, a wreszcie poszukiwanie w niej przez czytelnika odpowiedzi na pytania o celowość ludzkiej egzystencji.

Powrót do przeszłości to jeden z najważniejszych tematów w prozatorskiej twórczości współczesnej meksykańskiej pisarki, poetki i autorki scenariuszy filmowych, Carmen Boullosy (2017). Autorka sięga nie tylko do odległych w czasie spektakularnych wydarzeń w historii swej ojczyzny, ale przedstawia także problem traumatycznego dzieciństwa i trudnego dojrzewania, naznaczonych piętnem krwawej historii Meksyku.

Boullosa tworzy swoje dzieła w duchu ponowoczesności. Utwór *Las paredes hablan* [*Ściany mówią*] (2010) to historiograficzna metapowieść. Seymour Menton (Jastrzębska 2013: 27-29) wymienia najważniejsze cechy tej postmodernistycznej powieści historycznej, zaznaczając jednak, że nie każdy utwór wpisujący się w jej poetykę musi posiadać je wszystkie jednocześnie. Są nimi: „podporządkowanie sposobu przedstawiania danego okresu w historii prezentacji idei filozoficznych

i cyklicznemu charakterowi dziejów”, „świadome zniekształcenie historii za pomocą przemilczeń, hiperbol i anachronizmów”, „fikcjonalizacja postaci historycznych”, metafikcja, intertekstualność, dialogiczność, karnawałowość, polifonia i parodia.

W opinii Lindy Hutcheon (1997: 379) jednym z najważniejszych wyznaczników historiograficznej metapowieści jest jednak metafikcja przejawiająca się w autorefleksyjności utworu. Na ową autorefleksyjność zaś, zdaniem Adrian Sary Jastrzębskiej (2008: 73-75), składają się „komentarze na temat procesu tworzenia i odbioru dzieła literackiego”, „różnorodne, intertekstualne nawiązania do innych tekstów” oraz „podejście ironiczne, które zakłada podjęcie pewnej metajęzykowej gry i pozwala autorowi i czytelnikowi zachować dystans, jednocześnie umożliwiając wypowiedzenie tego, co – pozbawione ironicznego dystansu – stałoby się niewiarygodne, anachroniczne lub banalne”. Tak rozumiana historiograficzna metapowieść staje się „rodzajem poważnie ironicznej parodii”, w której „interteksty historii i fikcji osiągają równorzędny (aczkolwiek nie równy) status w parodystycznym przeformowaniu tekstualnej przeszłości zarówno świata, jak literatury” (Hutcheon 1997: 379). Dzięki temu autor dzieła wypukla „tekstualny charakter nie tylko historii, ale i rzeczywistości jako takiej” (Jastrzębska 2008: 74).

W opinii Fernanda Ainsy (1991: 13-31) ten nowy rodzaj powieści dąży raczej do dekonstrukcji przeszłości, niż jej wiernej rekonstrukcji. Owa dekonstrukcja natomiast osiągalna jest zarówno poprzez wyśmianie i odrzucenie wszelkich poważnych interpretacji historii, jak i przez postmodernistyczną zabawę, polegającą na przemieszaniu różnych epok i obrazów. Hutcheon (2002: 168-172) zwraca uwagę na fakt, iż wspomniana wcześniej parodia w dziele literackim zostaje wypuklona między innymi poprzez nakładanie się na siebie różnych tekstów, czyli zastosowanie palimpsestu.

Celia Fernández Prieto przyznaje rację Mentonowi, zauważając, iż jednym z elementów konstytuujących historiograficzną metapowieść jest powiązanie historii z ponadczasowymi motywami mitycznymi (Jastrzębska 2013: 29).

Chociaż głównymi bohaterami powieści *Las paredes hablan* są tragiczni, fikcyjni kochankowie, a wielkie postacie z dziejów Meksyku istnieją w utworze tylko poprzez ich wspomnienie oraz tło historyczne (kształtowane przez ich działania, chociaż w powieści odnaleźć możemy jedynie załączki komentarza na temat procesu tworzenia) – bez wątpienia dzieło Boulosy jest historiograficzną metapowieścią. Świadczą o tym: obecność dialogu, nastawienie autorki na słowo cudze, parodystyczne nakładanie na siebie różnych epok i obrazów, eksperymenty z formą utworu, a nade wszystko odwołanie do rzeczywistości mitycznej.

Aby dokonać analizy utworu *Las paredeshablan*, obrazującego przebieg pierwszych walk o niepodległość Meksyku toczonych z Hiszpanią oraz krwawą, bratobójczą rewolucję meksykańską, należy zlokalizować jego położenie na literackiej mapie dzieł tejże autorki, traktujących o historii jej ojczyzny. W powieści *Llanto. Novelasm posibles* [Placz. Powieści niemożliwe] (Boullosa 1991), w której rozpoczyna się historia Meksyku, Montezuma II, ostatni władca Azteków zostaje okrutnie zamordowany przez Hiszpanów. Po latach budzi się z długiego, jak dotąd sądzono, wiecznego snu i trafia do Meksyku końca XX wieku. Nowa rzeczywistość w jakiej przyszło mu żyć jest dla niego całkowicie niezrozumiała, a on sam nie potrafi się

ukonstytuować jako podmiot. W *Duerme* [Śpi] (Boullosa 1994) przedstawione wydarzenia o charakterze magiczno-symbolicznym kontrastują z brutalną rzeczywistością epoki kolonialnej. Protagonistą powieści *Texas* [Teksas] (Boullosa 2012), której akcja rozgrywa się na tle walk meksykańsko-amerykańskich o ziemie dawnej Nowej Hiszpanii, inkorporowane później do USA, jest postać historyczna, Juan Nepomuceno Cortina, bogaty właściciel ziemski. W *El complot de los Románticos* [Zmowa romantyków] (Boullosa 2009) nośnikiem pamięci o przeszłości jest tajemniczy telegram. Jego lektura odsyła bohaterów do najważniejszych wydarzeń z dziejów kraju od momentu konkwisty. W dziele *Cielos de la Tierra* [Nieba Ziemi] (Boullosa 1997), którego akcja rozgrywa się w trzech płaszczyznach czasowych: kolonialnej, współczesnej i przyszłej, kiedy to po unicestwieniu ludzkości i jej dorobku materialno-duchowego, przestrzeń mitycznej Atlantydy zamieszkują byty dążące za wszelką cenę do doskonałości, historia Meksyku zatacza swój krąg.

U podstaw tej części prozatorskiej twórczości Carmen Boullosy, która obejmuje wymienione uprzednio powieści leży mit rozumiany przez Mirceę Eliadego (1997: 37-42) jako opowieść o prapoczątkach, uruchamiająca szereg obrazów istniejących niejako w podświadomości zbiorowej. Sytuacja historyczna człowieka (czyli czas i miejsce, w których przyszło mu żyć) w koncepcji rumuńskiego historyka religii staje się wiecznym czasem teraźniejszym, zanurzonym w nurtach mitycznego praczasu (Eliade 1998: 47-58). Dodać należy, że w wypadku wierzeń prekolumbijskiego ludu nahuatl teraźniejszość zanurzona jest w praczasie o charakterze chronologicznym i cyklicznym jednocześnie. Ścisłej mówiąc: chronologicznym w obrębie jednego, kolistego cyklu. Można zaryzykować stwierdzenie, że zestawienie wybranych powieści tworzy pewien cykl o charakterze mitycznym. Historia opowiadana przez autorkę rozpoczyna się na krótko przed podbojem imperium Azteków przez Hiszpanów (*Llanto. Novelasim posibles*), a kończy wraz z unicestwieniem ostatniej rasy, która zastąpić ma ułomną ludzkość (*Cielos de la Tierra*). Wydarzenia rozgrywające się między początkiem i końcem tej barwnej opowieści o historii Meksyku są tylko kolejnymi punktami zaznaczonymi na wielkim kole czwartego cyklu świata.

Jak zauważa Eliade (1998: 123-125), u ludów pierwotnych działania przez nie podejmowane oraz sposób ich życia są ściśle związane z naśladowaniem gestów uprzednio wykonanych przez czczone bóstwa. Nawet czyny barbarzyńskie znajdują swój wzorzec w działaniach boskich. Według wierzeń Azteków natomiast, aby świat mógł istnieć, bogowie, którzy na początku czasów przelali swą krew dla dobra ludzkości, teraz domagają się ofiary z niej od obdarzonych istnieniem śmiertelników (León-Portilla 1976: 5-26). Przyglądając się bliżej wydarzeniom ukazanym na kartach dzieł Boullosy, zauważyć można, że łączy je fakt, iż przebiegają krwawo i zawsze są naznaczone piętnem ludzkiego cierpienia.

Elementy wiedzy historycznej w *Las paredes hablan*

Carmen Boullosa w *Las paredes hablan* przywołuje dwa znamienne momenty z dziejów Meksyku. Jako że dzieł pisarki nie sposób czytać bez znajomości historii jej ojczyzny, warto zobrazować rzeczywistość meksykańską, na tle której rozgrywają się wspomniane wydarzenia.

W XVIII wieku Nowa Hiszpania, czyli dzisiejszy Meksyk, przeszła falę reform. Niestety, nadal niełatwy był los najuboższych warstw meksykańskiego społeczeństwa. Robotnicy rolni pochodzenia indiańskiego i metyskiego, zwani peonami, byli praktycznie przywiązani do ziemi swych panów (González 1986: 96-101). Urodzeni w Ameryce Kreole natomiast zaczęli sprzeciwiać się władzy rodowitych Hiszpanów. Państwo zatem wkraczało w okres buntu, do którego zachęcały wieści na temat wydarzeń na Starym Kontynencie. Kiedy w czasie wojny hiszpańsko-brytyjskiej Korona wstrzymała import towarów do Nowego Świata, okazało się, że ten poradzi sobie bez pomocy europejskiej macierzy (González 1986: 107-111). Obecny wicekról Nowej Hiszpanii, José de Iturrigaray, w narastającym konflikcie stanął po stronie Kreolów, ale szybko odsunięto go od władzy, a jego miejsce zajął Pedro de Garibay (Derwich 2014: 48-49). Na początku XIX wieku Kreole wykorzystali fakt, iż Hiszpania zmagająca się z wojskami Napoleona i podjęła walkę o niepodległość (González 1986: 108).

14 września 1810 roku ksiądz Miguel Hidalgo y Costilla w płomiennym „wezwanie z Dolores” zachęcił ludność indiańską, metyską oraz kreolską do wystąpienia zbrojnego (Derwich 2014: 52). Wkrótce ze stu tysiącami powstańców ruszył na stolicę, którą udało mu się zdobyć. Oddziały zostały jednak rozgromione, a przywódca pojmany i stracony. Tymczasem w Zacatecas Rafael Iriarte organizował kolejne zbrojne wystąpienia. Wobec narastających buntów rząd hiszpański zmuszony został do negocjowania warunków pokoju. Kreole zaczęli stawiać twarde żądania. Domagali się między innymi zrównania pozycji Hiszpanii i Hispanoameryki oraz utworzenia meksykańskiego rządu dla Meksyku. Część z postulatów została uwzględniona w konstytucji z 1812 roku, ale obowiązywała jedynie do 1814 roku. Zniesienie konstytucji doprowadziło do kolejnych walk. Tym razem Kreolom przewodniczył Augustyn Iturbide – „ojciec ojczyzny”, późniejszy szef rządu oraz cesarz Meksyku, znany jako Augustyn I. Za jego czasów wyzwolony od Hiszpanii Meksyk na krótko stał się cesarstwem (González 1986: 113-121).

Drugie tak znamienne wydarzenie w burzliwej historii Meksyku to wybuch rewolucji w 1910 roku. Spowodowany był on znużeniem społeczeństwa meksykańskiego przedłużającą się dyktaturą zasłużonego w czasie wojny z Francją generała Porfiria Díaza, który rządził krajem nieprzerwanie od 1876 roku (Dobrzycki 1986: 15-16). Aby uzyskać gwarancję poparcia swojej dyktatury u władz Stanów Zjednoczonych, otworzył on Amerykanom drogę do rynku meksykańskiego i pozwolił im na zakładanie firm. Jako że pragnął stworzyć państwo nowoczesne i podążające z duchem postępu (Dobrzycki 1986: 20-21), powołał grupę tak zwanych *científicos*, którym powierzył zadanie rozwijania nauki. Za jego czasów wzrosła liczba ludności Meksyku, pojawiły się duże, nowoczesne gospodarstwa i dokonał się przełom w przemyśle (pozwolono inwestorom prywatnym na swobodną eksploatację

bogactw naturalnych). Zaproponowane przez niego reformy wprowadziły doprowa-
dziły do rozwoju państwa, ale jednocześnie ograniczały prawa rodowitych Meks-
sykanów. Dyktator przyczynił się bowiem do wydziedziczenia wspólnot chłop-
skich, wskutek czego wielu dotychczasowych właścicieli straciło ziemię. Rewolu-
cja wymierzona była zatem przeciwko polityce przewagi cudzoziemców nad oby-
watelami kraju. Była też wojną o ziemię odebrane wcześniej społeczeństwu mek-
sykańskiemu (Dobrzycki 1986: 21-35).

Już na przełomie XIX i XX stulecia zaczęły powstawać w Meksyku pierwsze
grupy opozycjonistów. W 1900 roku założono Klub Liberalny Ponciano Arriaga,
a bracia Ricardo, Enrique i Jesús Flores Magón, reprezentujący nurt anarchistycz-
ny, redagowali czasopismo „Renacimiento”, na łamach którego namawiali do
buntu wobec porfiriatu. Założyli także Organizację Liberalnej Partii Meksykań-
skiej, domagając się polepszenia warunków pracy warstw najuboższych (Dobrzycki
1986: 40-42).

Kiedy Díaz, wbrew wcześniejszym obietnicom, po raz szósty ogłosił, iż zamie-
rza ubiegać się o fotel prezydenta, wystąpili przeciwko niemu przedstawiciele opo-
zycji na czele z bogatym finansistą Francisco Madero, chłopem o indiańskich ko-
rzeniach Emiliano Zapata oraz robotnikiem rolnym, Francisco Villą, których po-
łączył polityczny program walki z porfiriatem, zawarty w tak zwanym planie z San
Luis Potosi, zakładającym przeprowadzenie reformy agrarnej (w tym oddanie
chłopom ziemi odebranej im fałszywymi wyrokami). 20 listopada 1910 roku po-
wstańcy wystąpili zbrojnie przeciwko generałowi (Dobrzycki 1986: 49-51).

Obalenie władzy dyktatora nie zakończyło jednak rewolucji. Przejęcie władzy
przez nowego prezydenta, Madero, chociaż wiązało się z odrzuceniem prymatu
USA i ograniczeniem praw Amerykanów, nie zakończyło działań zbrojnych. Ma-
dero nie spieszył się bowiem z realizacją postanowień zawartych w planie z San
Luis Potosi, a niezadowolony z tego stanu rzeczy Zapata nie złożył broni (Grad
1979: 171-236). Dopiero jego brutalne morderstwo w wyniku spisku Venustiano
Carranzy Garzy położyło kres zbrojnym wystąpieniom chłopskim (Grad 1979:
239). Kolejne rządy dokonywały stopniowej parcelacji ziem między chłopów, ale
to w okresie prezydentury Lázara Cardenasadel Río nastąpiła faktyczna poprawa
warunków życia warstw najuboższych (Dobrzycki 1986: 241-257).

Boullosa osadza akcję powieści *Las paredes hablan* na tle owych burzliwych,
ale znamienitych w historii jej ojczyzny, wydarzeń. Autorka dzieli utwór na cztery
podstawowe części. Zaznajamiając się z pierwszą z nich, czytelnik doznaje poznaw-
czego dysonansu: poruszając się po wnętrzach wiekowych domów i napotykając
różnych jego mieszkańców, na próżno próbuje odgadnąć tożsamość bohaterów.
W części tej bowiem nakładają się i stapiają w niejasną, niezrozumiałą jeszcze dla
odbiorcy całość dwa stulecia – trzy historie, które łączy i spaja wątek miłosny oraz
imiona protagonistów. Akcja kolejnej części rozgrywa się w 1810 roku, kiedy to Kre-
ole chwytają za broń, by walczyć o niezależność Meksyku od Korony Hiszpańskiej.
Trzecia część traktuje o wydarzeniach poprzedzających wybuch wielkiej rewolucji
z roku 1910. Ostatnia część przenosi czytelnika w czasy współczesne. W 2010 roku
Meksyk nadal jest państwem niesprawiedliwości społecznej, w którym władzę spra-
wiają bogaci, wpływowi, pozbawieni skrupułów oligarchowie i mafiosi. Dzieło

Boullosy zyskuje zatem charakter parodystyczny – niczym klisze nakładają się na siebie trzy różne rzeczywistości i momenty dziejowe, a kolejne obrazy są modyfikacją i rozwinięciem początkowych.

Owa historiograficzna metapowieść jest bez wątpienia świadectwem przemian politycznych i kulturowych, jakie dokonywały się w społeczeństwie meksykańskim na przestrzeni stuleci. Wielkim zwolennikiem ideałów oświeceniowych, które docierają z Europy do Ameryki, jest w części drugiej utworu książd Acosta. Zdolny absolwent szkoły prowadzonej przez jezuitów, zafascynowany jest filozoficznymi poglądami Leibniza, Kartezjusza i Newtona oraz niezwykle odważną twórczością siostry Juany Inés de la Cruz¹. Chociaż nosi sutannę, wiedzie świecki, dość frywolny styl życia. Uwodzi kobiety (w tym Anę, matkę protagonistki Marii), a jego rozległa posiadłość, obejmująca nie tylko imponujący, wybudowany w stylu barokowym, dom, ale także winiarnię, pola winogron, owocowe sady, jest miejscem przyjemnych spotkań z przyjaciółmi przy suto zastawionym stole. Acosta reprezentuje poglądy republikańskie i jest przekonany o tym, iż Meksyk dojrzał politycznie do walki o własną wolność. Jak większość stałych bywalców jego domu (Casa Espíritu) uważa, iż „Tyrania jest przyczyną sprawiedliwej wojny [*La tiranía es la causa de la Guerra Justa*]” (Boullosa 2010: 84), w wyniku której powinno nastąpić zrównanie praw wszystkich obywateli nowego kraju, w tym deprecjonowanych dotąd Indian i Metysów. Boullosa czyni z Acosty patriotę, skrupulatnie przechowującego pamiątki przeszłości. Jego przyjaciel Federico podziwia niezwykłą kolekcję przedmiotów nabywanych przez pana domu na przestrzeni lat. Są tu: kości Cuauthémoca², grzebień ojca Bernardina de Sahagúna³, manuskrypty Nezahualcóyotla⁴, pióra z odzienia Montezumy, a nawet sandały Quetzalcoatl⁵ i kolce z kwiatu opuncji, na którym miał siedzieć orzeł wskazujący miejsce założenia stolicy azteckiego imperium.

W drugiej części utworu nie milkną echa wydarzeń historycznych, które poprzedzają wybuch wojny o niepodległość. Boullosa przedstawia sytuację polityczną Hiszpanii przełomu XVIII i XIX stulecia. Przywołuje fakty znane z historii (Tuñón de Lara, Valderón Baroque, Domínguez Ortiz 2012: 346-397), przybliżając czasy Karola IV i jego syna, Ferdynanda VII. W okresie ich panowania Hiszpania zmuszona jest do zawiązania sojuszu wojskowego z Francją. Kraj bierze udział w niszczącej dla Hiszpanii wojnie przeciwko Anglii, a pieniądze potrzebne do opłacenia wojska płyną do Korony z Nowego Świata. W bitwie pod Trafalgarem hiszpańska flota zostaje rozgromiona. Ponadto, kiedy po złożeniu przez Karola IV korony na ręce Napoleona Bonapartego cesarz Francuzów osadza na tronie Hiszpanii

¹ Twórczość mniszki Juany Inés de la Cruz obejmuje traktaty, komedie, poezję o tematyce filozoficznej i religijnej, a także sonety miłosne (Pluta 2010: 72-78).

² Cuauthémoc był ostatnim władcą imperium Azteków. Jego klęska w walce z żołnierzami dowodzonymi przez Hernána Cortésa oznaczała zdobycie miasta przez Hiszpanów i kres imperium ludu México (Grad 1979: 101-102).

³ Nezahualcóyotl to władca miasta Texcoco i poeta. W swoich utworach przypominał o znikomości ludzkiego życia i świata, a także doceniał wartość sztuki (León-Portilla 1976: 47).

⁴ Bernardino de Sahagún to franciszkański zakonnik. Jego praca misjonarska pozwoliła mu zgromadzić wiedzę na temat tradycji, obrzędów i wierzeń Azteków (Sahagún 2007).

⁵ Quetzalcoatl to mitologiczny dobroczyńca ludzkości i bóstwo czczone przez Tolteków, zwykle przedstawiane jako pierzasty wąż (León-Portilla 1976: 19-22, 29).

swego brata Józefa, Hiszpanie chwytają za broń i wypowiadają wojnę dotychczasowemu sojusznikowi.

Autorka w *Las paredes hablan* przedstawia także fakty z historii swojego kraju. Wspomina okres panowania wicekróla Joségo de Iturrigaraya – tu wuja protagonisty utworu – oraz Pedra de Garibaya, jego następcy. Wiadomo także, że Acosta i Federico nie przez przypadek przygotowują plan wystąpienia zbrojnego przeciwko Hiszpanom. Dochodzą ich bowiem słuchy o działalności księży: Hidalgo de Costilla i Morelosa.

W trzeciej części utworu ojciec Marii przechodzi swoistą metamorfozę. Jako Barnardo Goríbar jest generałem wojsk Porfiria Díaza i ministrem wojny. Jego syn, Julián, jest z kolei wysokim rangą żołnierzem, słynącym ze swej uczciwości, ale i okrucieństwa. Goríbarowie zamieszkują nowo powstały dom Casa Santo, sąsiadujący z Casa Espiritu, w którym gromadzą się przeciwnicy porfiriatu. Już wystrój budynków świadczy o tym, że jego lokatorzy reprezentują odmienne stronnictwa polityczne. W Casa Santo uwagę przykuwają panująca w nim kosmopolityczna atmosfera oraz ogromny portret dyktatora, o którym mówi się, że jest „szczodrym reformatorem zacofanego kraju, prorokiem Meksyku [*reformador generoso de unpaís atrasado, el profeta de México*]” (Boullosa 2010: 174), zaś Madero nazywa się „prowodyrem buntowniczych ruchów [*promotor de movimientos sediciosos*]” (Boullosa 2010: 175). Tu także czyta się czasopismo popierające władzę ubiegającego się o reelekcję Díaza („El Debate”) oraz organizuje wystawne przyjęcia na cześć dyktatora i innych, wpływowych gości. Już sam opis kolacji przygotowanej dla zagranicznych ambasadorów budzi zachwyt jej uczestników. Suto zastawiony stół ugina się pod ciężarem smakowitych dań: prosiąt, mięs w sosie z ziół, rosółu z czosnkiem i cebulą, ziaren kukurydzy, kielbas duszonych z aromatycznymi sosami i orzechami. Bogactwo i przepych uczyły kontrastują z ubóstwem, w jakim żyć musi większość meksykańskiego społeczeństwa. Goríbar nie rozumie powodów, dla których jego córka, wykształcona w Stanach Zjednoczonych i ubierająca się zgodnie z modą francuską, krytykuje rządy prezydenta. Próbuje ją przekonać, aby zmieniła swój stosunek do niego: „Wstydem jest ciągle kopanie koryta. Don Porfirio karmi nas, nie mówię, że konkretnie nas, ale kraj. A ci młodzi [tego – A.G.] nie rozumieją [*Es una vergüenza, siempre pateando el pesebre, don Porfirio nos da de comer, no digo a nosotros, al país, y estos jóvenes no entienden*]” (Boullosa 2010: 44). W jego opinii Díaz jest ojcem i żywicielem narodu, który wydobył kraj z ciemnoty i zacofania. Nie przeszkadzają mu ani szerząca się korupcja, ani coraz częściej organizowane strajki i wystąpienia przeciwko utrzymującej się władzy.

Właścicielami Casa Espiritu są Serránowie, zagorzali patrioci, którzy są biedniejsi niż ich sąsiedzi. W ich domu porusza się natomiast ważne tematy polityczne i czytana jest opozycyjna gazeta „La Guillotina”. W niej Esperanza, siostra protagonisty Javiera, publikuje swoje artykuły. W Casa Espiritu odbywa się też spotkanie meksykańskich feministek z przewodniczącą organizacji Córką Cuauhtémoca – Dolores Jiménez y Muro – działaczką opozycyjną i późniejszą więźniarką polityczną (Murillo 2014). Boullosa ewidentnie opowiada się po stronie zbuntowanego ludu. Sprzyja też Serránom pragnącym walczyć o lepszy byt warstw najuboższych i sprzeciwiającym się dyktatorskiej władzy Díaza.

Cykliczna natura dziejów w *Las paredeshablan*

Na tle wspomnianych wydarzeń rodzi się, a następnie co sto lat odradza, wielka miłość łącząca kochanków reprezentujących dwa przeciwstawne obozy polityczne. Oznacza to, że Boullosa miłosną historię opowiada trzykrotnie, pozwalając jej rozwijać się wraz z upływającym czasem. María i Javier, nieszczęśliwi kochankowie, niewinne ofiary zataczającej krąg historii, są mieszkańcami sąsiednich domów. W 1810 roku María jest córką księdza Acosty, któremu przyświecają niepodległościowe ideały epoki rozumu, zaś Javier – dalekim krewnym wicekróla Nowej Hiszpanii. Julián, sprowadzający na Casa Espíritu nieszczęście w postaci żołnierzy poszukujących konspiratorów, jest w swym pierwszym wcieleniu niebogatym dorobkiewiczem, zwolennikiem silnej władzy królewskiej. Kiedy żołnierze broniący władzy króla docierają do posiadłości księdza Acosty, krew niewinnych zostaje przelana po raz pierwszy (w porządku chronologicznym wydarzeń). W potyczce giną bowiem bohaterowie przygotowujący powstanie: właściciel domu, jego przyjaciel oraz Javier. María pada zemdlona na ziemię, dzięki czemu ratuje swoje życie. Jako jedyna ocalała zobowiązana zostaje do uczczenia ciał zmarłych. Następnie najprawdopodobniej bierze udział w bitwach powstańców i składa swe życie na ołtarzu ojczyzny.

Platoniczna miłość, która rodzi się w roku 1810, staje się coraz bardziej zmysłowa w następnym stuleciu. María, mieszkanka nowo wybudowanego domu (*Casa Santo*), jest tym razem córką generała Bernarda Goríbara, jednego z najzagorzalszych zwolenników porfiriatu. Javier Serrán – jej sąsiadem, wrażliwym artystą, szczerze oddanym ideałom kielkującej rewolucji. Ich platoniczne dotąd uczucie staje się bardziej intensywne, intymność – odważniejsza. Kiedy ogarnięty zazdrością i gniewem Julián Goríbar znajduje ukochaną w Casa Espíritu nagą, pozującą utalentowanemu malarzowi, w szale morduje oboje. Jego wściekłość motywowana jest bowiem nie tylko kazirodczą miłością do siostry, ale także przypadkowym udziałem teź w manifestacji przeciwko dyktaturze krwawo stłumionej przez wojska generała oraz jej udokumentowaniem na fotografiach wykonanych przez dziewczynę.

W 2010 roku María Gutiérrez, córka wpływowego i bogatego gangstera, historyk sztuki, powraca po latach spędzonych w Europie do Meksyku. Opuściła go w wieku jedenastu lat wraz z matką, uciekając przed molestującym ją ojcem. Julián w nowym wcieleniu jest prawnikiem i prawą ręką Gutiérreza. Javier Vértiz, w którym zakochuje się bohaterka, jest synem właścicieli Casa Espíritu oraz posiadaczem kolekcji cennych obrazów z epoki kolonialnej, budzących zainteresowanie intelektualistki ze względów naukowych. Wreszcie, po dwustu latach, ich uczucie znajduje cielesne spełnienie – młodzi kochankowie żyjący w XXI wieku, o wiele bardziej wyzwoleni niż w poprzednich wcieleniach, oddają się zmysłowemu unie-

sieniom na stopniach pałacu w Chapultepec, wzniesionym za czasów cesarza Maksymiliana I⁶. Wkrótce młodzi padają ofiarą spisku Gutiérreza. Javier zostaje podstępem zwabiony do jego domu, a następnie zamordowany. Marię, według plotek krążących w okolicy, zagryźć miały dobermany jej ojca.

Trzykrotnie przytaczana przez Carmen Boullosę historia zdaje się być klasyczną opowieścią o walce dobra ze złem. Dobrzy to ci, którzy najpierw walczą w imię ideału wolności i niepodległości, a we współczesności wiodą spokojne życie. Żli natomiast to tacy, którzy popierając władzę królewską, a następnie dyktaturę Díaza, chcą pozostawić Meksyk w okowach niewoli. Wyrazistym przykładem czarnego charakteru jest przede wszystkim Julián, morderca kochanków, późniejszy domniemany zabójca jednego z braci Flores Magón, nawołujących do walki z porfiriatem. W wypadku Goribara-Gutiérreza jego twardy, nieugięty, niepozbowiony okrucieństwa charakter koresponduje z wzorcem władzy, jaką pragnie utrzymać.

Tymczasem historia przedstawiona przez autorkę jest czymś więcej. To opowieść o nieuchronności ludzkiego losu i bezbronności oraz samotności człowieka w obliczu ciężącego nad nim, niewidzialnego widma. Jest również opowieścią o narodzie naznaczonym piętnem bolesnej, trudnej historii, od której nie sposób się uwolnić. Posługując się językiem Derridy, stwierdzić można, iż Meksykanów prześladowają widma przeszłości (czy też prekolumbijskich bóstw), które dołącznie co sto lat ucieleśniają się, a ich powrót przypomina o cyklicznej naturze dziejów. Azteccy bogowie zmuszają bohaterów do podjęcia odpowiedzialności za świat i jego dalsze istnienie oraz do walki w imię sprawiedliwości. W tym sensie postacie powieści zmierzyć się muszą z wyzwaniem, które podejmuje również Szekspirowski Hamlet. Aby świat mógł istnieć, wygłodniały bogowie domagają się ludzkiej krwi. Nie dziwi zatem fakt, iż ta trzykrotnie zostaje przelana. Pierwsza opowieść o miłosno-wojennych losach kochanków jest jednocześnie ostatnią i nieostatnią. Ich życie i losy przydarzać się będą bowiem cyklicznie.

Tak naprawdę bowiem, chociaż mijają kolejne stulecia, a państwo wyrosło na terytorium prekolumbijskich kultur ulega przeobrażeniom i w miejscu dawnych azteckich monumentów wznoszą się nowe budynki, zdaje się, że współczesny Meksyk wciąż domaga się odnowy moralnej, odzwierciedlającej się między innymi w stosunkach społeczno-politycznych. Młody Serrán, uczestnik wydarzeń z 1910 roku, jeszcze jest entuzjastą wróćącym swemu krajowi odrodzenie i pomyślną przyszłość. Podczas intymnego spotkania z ukochaną tworzy swe największe dzieło – portret pięknej, młodej i pełnej energii Marii, symbolizującej odradzającą się ojczyznę:

W gabinecie Javiera, w świetle świec, na stojąco, María pozuje naga, nie biorąc pod uwagę czarnego kapelusza i wysokiego welonu, który go pokrywa i go wiąże u podbródka za pomocą zabawnego węzła. Za Marią, wsparte na podłodze płótno, na którym Javier namalował oniryczny pejzaż i na prawym brzegu staruchę, podobną nieco do Inés z sąsiedniego domu, odzianą w golf o długich, obcisłych rękawach, spódnice długą aż do podłogi, o włosach zebranych przy karku, zeschłej skórze i oczach błyszczących jak u umierającego. Strachliwa starucha jest starym Meksykiem. Marią, którą Javier teraz maluje w przestrzeni dla niej

⁶ Rządy cesarza Maksymiliana I z austriackiej dynastii Habsburgów w Meksyku są krótkim epizodem w historii kraju (1864-1867) (Derwich 2014: 93-98).

przeznaczonej na płótnie, w lewym rogu, jest młodym Meksykiem, z czarnym, tradycyjnym, pompatycznym, opisanym kapeluszem. Figura ta obwieszcza nadejście nowego świata, Meksyku bez uprzedzeń, nagiego, który wciąż powinien odzierać się z ciasnych idei. Cieszy swoją nagością, młodością, pięknem. Starucha siedząca na brzegu ciała ma skierowane do środka płótna, jej budowa jest inna niż tej z *Ostoniętej twarzy*. Dalej fasada kościoła zbliża się ku wnętrzu, wychodzi na publiczny plac, którego nie zawiera obraz. To płótno zaś przywołuje swe części do środka. Nie po to, by wyjść, ale wejść. W sercu środkowej części nadal nic nie ma. Przyszłość jest białą przestrzenią lub – jeśli ktoś myśli o malarzu – przyszłość jest nim: twórcą, który kontempluje przeszłość i zmianę; odtwarza je i rozważa (Boullosa 2010: 221-222)⁷.

Javier Vértiz, na początku XXI wieku oprowadzający Marię po mieście, jest już innym człowiekiem. Traci wiarę w szczęśliwą przyszłość swej ojczyzny i wydaje gorzki osąd na temat meksykańskiego społeczeństwa. Powiada: „Jesteśmy kamieniem wczorajszego dnia. Nie postępujemy naprzód [*Somos la piedra de ayer. No avanzamos*]” (Boullosa 2010: 305). W jego słowach pobrzmiwa wyraźnie brak nadziei na lepsze jutro. Społeczeństwo meksykańskie, pogrążające się w marazmie i beznadziejności życia, kierujące wzrok ku przeszłości i niemogące się od niej uwolnić, na próżno oczekuje samoistnego nadejścia zmian na lepsze. Widmo pradawnych bogów domaga się niewinnych ofiar. Los kochanków, przedstawicieli tejże społeczności, musi się zatem wypełnić, a ich krew prawdopodobnie przelać po raz trzeci.

Wspomniana krew odgrywa w utworze znaczącą rolę. Czytelnik poznaje fakty, w których mowa o śmierci głównych bohaterów, członków ich rodzin, a także przedstawicieli skonfliktowanych grup, reprezentujących meksykańskie społeczeństwo. Dowiaduje się o wybranych wydarzeniach z lat walki o niepodległość Meksyku, ofiarach wojen napoleońskich i żółtej gorączki oraz manifestacji przygotowanej przez pognębiony lud, wymierzonej w zwolenników porfiriatu i stłumionej przez wojsko przy użyciu siły. Niemniej jednak warto przywołać fragmenty powieści, w których autorka bezpośrednio wypowiada się na temat przelewu ludzkiej krwi.

W drugiej części utworu żołnierze zwalczający bunt y wobec królewskich rządów dokonują rzezi w murach Casa Espiritu. Dom, spoglądając na szereg zniszczeń dokonanych w jego wnętrzu oraz ilość pozbawionych życia ciał, ubolewa nad złem, jakie rozegrało się w posiadłości Acosty:

Ranny, opromieniony przeniknięciem metalu, znajduje Javię między ciałami rozciągniętymi na podłożu. U jego boku – María. Głowa Javię jest skąpana we krwi. Jego krew wylewa się na Marię. Casa Espiritu, ja, cierpię bardziej, spoglądając na nich, niż z powodu

⁷ Przekład własny za: „En el estudio de Javier, a la luz de las velas, de pie, María posa desnuda, excepto por el sombrero negro y el delgado velo que lo cubre y lo ata a la barbilla con un gracioso nudo. Atrás de María, apoyada al piso hay una enorme tela donde Javier ha pintado un paisaje onírico y en la orilla derecha una vieja, parecida un poco a Inés de la casa vecina, vestida de cuello alto, mangas largas y entalladas, falda larga hasta el piso, el cabello recogido en la nuca, el cutis marchito, los ojos brillando como los del moribundo. La vieja recatada es el México antiguo. María, que Javier pinta ahora mismo sobre el espacio reservado para ella en la tela, en la esquina izquierda, es el México joven, con el negro, tradicional, pomposo sombrero descrito. Esa figura promulga la irrupción de un nuevo mundo, un México sin prejuicios, desnudo, pero aún deberá despojarse de ideas obtusas. Por su desnudez, por su juventud, por su belleza, alegría. A vieja, sentada en la orilla, tiene el cuerpo orientado hacia el centro del lienzo, su construcción es diferente a la de *El rebozo* – allá la fachada de la iglesia se asoma hacia el exterior, mira hacia una plaza pública que no contiene la pintura, y en cambio este lienzo convoca a su partes al centro. No a salir: a entrar. Y en el corazón de su centro no hay nada aún. El futuro es un espacio en blanco, o, si piensa uno en el pintor, el futuro es él: un creador que contempla el pasado y la transición, los recrea y medita”.

rany. Moje serce jest przebite, dosłownie. Nie pęka, jak uczyniło to serce Acosty. Niczym trup z duszą, staje się ludzkim zegarem. Czuję upływ czasu. Wącham upływ krwi (Boullosa 2010: 154-155)⁸.

Krew w tym wypadku jest symbolem niewinnej ofiary złożonej na ołtarzu ojczyzny. Jej rozlew budzi jednak również pragnienie zemsty za przedwczesną i niesprawiedliwą śmierć owych niewinnych. Jedyną postacią ocalałą z rzezi jest protagonistka utworu, która – według krążących pogłosek – ma dołączyć później do walczących oddziałów Miguela Hidalgo. O jej udziale w walce ma świadczyć wysłana dowódcy wiadomość o następującej treści: „Z naszej strony nie przelała się kropla krwi. Wszyscy wrogowie zostali ranni, i to poważnie [*Por nuestra parte no se derramó una gota de sangre; los enemigos todos quedaron heridos, y de gravedad*]” (Boullosa 2010: 158). Krew przeciwników przelana przez obrońców niepodległości zatem przynosi chwałę powstańcom. Ich krzywda jest też, poniekąd, zemstą protagonistki za doznane cierpienia.

O tym, jak upaja widok krwi zamordowanego rywala i nieskorej do odwzajemnienia uczuć ukochanej, przekonuje się Julián. Gdy w trzeciej części powieści trafia do domu Vértizów i dokonuje zbrodni na zakochanych w sobie bohaterach, odzuwa rodzaj przerażającej ekstazy:

Ciało Marii jest prawie w całości pokryte ciałem Javiera. Między nimi – ślad jej dziewictwa, zaczerwieniona chusta, wychodząca od jej ciała. Krew ześlizguje się powoli po podłodze. Julián, odurzony, patrzy na ciemną krew. Znowu czuje to między pachwinami. To przyjemność. To strach. To dwie rzeczy mieszające się w słodkim przesyceniu świadomości (Boullosa 2010: 223-224)⁹.

Młody Goríbar, przerażony i jednocześnie podekscytowany konsekwencjami swego czynu, postrzega przelanie krwi kochanków za osobisty sukces. Dopełniona zemsta, brutalne morderstwo, popełnione w afekcie, budzi jego strach, ale i satysfakcję.

Warto podkreślić, iż nośnikiem wiedzy o przeszłości i narratorem w *Las paredes hablan* są ściany starego domu, Casa Espiritu, początkowej kryjówki rewolucyjnych konspiratorów, następnie zamieszkiwanej przez rodzinę Javiera. One także wydają osąd na temat wydarzeń, których przebieg śledzą od dwóch wieków. Upersonifikowany dom zyskuje głos, by stwierdzić:

Czas mnie trawi. Jestem kamieniem w płomieniach. Wydarzyło nam się to, czego nie potrafię wyrazić słowami. Odwołuję się do metafory: kiedy polerowaliśmy mieszkanie, ktoś

⁸ Przekład własny za: „Herida, iluminada por la penetración del metal, descubro a Javier entre los cuerpos tendidos en el piso. A su lado, María. La cabeza de Javier está bañada en sangre. Su sangre escurre sobre María. Casa Espiritu, yo, sufro más por verlos que por herida. Mi corazón está perforado, literal. No revienta, como lo hizo el corazón de Acosta. Como un cadáver con alma, se torna en un reloj humano. Siento el paso de tiempo. Huelo el correr de la sangre”.

⁹ Przekład własny za: „El cuerpo de María está casi cubierto por completo por el de Javier. Entre los dos, marca de su virginidad, el rebozo enrojecido, parte ya de su cuerpo. La sangre resbala con lentitud por el piso. Julián mira embelesado la sangre oscura. De nuevo siento esto entre las ingles. Es placer. Es miedo. Son las dos cosas entremexclándose en un dulce empalagamiento de la conciencia”.

zapalił cygaro i tlen, źródło życia, wybuchł. Pozostaje nam tylko trwać, bez oddechu, niczym więźniowie skrępowani pociskami straży, lub wystawiać się na wiatr przez okno na pustkę. Muszę nadać sobie życie za pomocą słów (Boullosa 2010: 14)¹⁰.

Z jednej strony ściany domu zapowiadają, iż historia przez nie przedstawiona będzie naznaczona piętnem wieloletnich niepokojów i nieustannych „wybuchów” meksykańskiego społeczeństwa, podejmującego walkę o wolność. Z drugiej strony mają świadomość tego, iż to społeczeństwo, nawet po jej uzyskaniu, tkwi w metaforycznym więzieniu, nie czyni kroku w przód (w czym zgadzają się z młodym Vértizem). Poza więzienną celą nie istnieje nic, co niesłoby nadzieję na pozytywną zmianę, dlatego ucieczka z niej byłaby pozbawiona głębszego sensu egzystencjalnego, pusta i jałowa, odbierającą mu ostatni punkt odniesienia. Meksykanin zatem nie może żyć w beztroskim poczuciu bezpieczeństwa; nie może również czuć się w pełni wolnym. Dlatego też i zakochani od stuleci prota- goniści utworu nie mogą uciec od prześladowającego ich przeznaczenia. Są z góry skazani na klęskę, a ich los jest tylko przykładowym losem wielu pokoleń Meksykanów. Zło, przemoc, okrucieństwo, dyskryminacja rasowa i płciowa, brak braterskich więzi były i są nadal obecne w latynoamerykańskim świecie. To powód, dla którego ludzkość zmierza ku ostatecznej zagładzie, dopełniającej się na kartach powieści *Cielos de la Tierra*.

Ściany, które mówią. Problem narracji w utworze

Należy powrócić jeszcze do kwestii narracji rozumianej tradycyjnie jako zbiór elementów składających się na fabułę utworu. Autorka stosuje narrację metadiegetyczną: to ściany zrujnowanego domu relacjonują przebieg wydarzeń, wydobywszy je uprzednio z odmętów swej pamięci. Pamięć zdaje się przywracać życie starym, opuszczonym murom. Te wnet odzyskują zdolności percepcyjne: wzrok i słuch, a nade wszystko zdolność mowy: „Odzyskuję głos. Wychodzę z mej ochryplej piersi. Pamiętam. Wiem, kim jestem. Wiem, kim byli i są ci, którzy tu żyli. Jestem kamieniem, który podnosi się z bezwładności, wybija się ponad śmierć, ucieka czasowi. Jestem Domem Ducha. Tu zabieram głos” (Boullosa 2010: 14)¹¹. Dom jest świadomy tego, iż jest nośnikiem wiedzy o przeszłych zdarzeniach: „Jestem kamieniem, który czasami się budzi. We mnie życie zaczyna się na nowo. Jestem pamięcią, która przewyższa słowa; jestem spojrzeniem [*Soy la piedra que a veces despierta. En mí, la vida recomienza. Soy la memoria que excede a las palabras, soy la mirada*]” (Boullosa 2010: 13).

Casa Espiritu nie jest narratorem wszechwiedzącym. Nie dość, że wiele spośród przytaczanych wydarzeń rozgrywa się poza granicami „percepcji” budynku,

¹⁰ Przekład własny za: „El tiempo me come. Soy una piedra en llamas. Nos ha ocurrido algo que no sé poner en palabras. Recorro a la metáfora: alguien ha encendido un cigarro cuando estábamos barnizando el piso, y el oxígeno, fuente de vida, ha estallado. Lo que nos queda es resistir brincando sin respirar, como presos bañados por balas custodias, o aventarnos por las ventanas al vacío. Tengo que darme la vida con palabras, en una lengua necesaria”.

¹¹ Przekład własny za: „Cobro voz. Me salgo de mi ronco pecho. Recuerdo. Sé quién soy. Sé quiénes eran y son los que aquí han vivido. Yo soy la piedra que se levanta de la inercia, sale de la muerte, escapa al tiempo. Soy Casa Espiritu. Aquí me doy voz”.

a ich przebieg jest domniemany, to mury domu u kresu opowieści uświadamiają sobie, że również w ich pamięci obecne są luki, miejsca puste, których nie sposób wypełnić nabytą niegdyś wiedzą o przeszłości. Wraz z upływem czasu zaciera się bowiem pamięć o tym, co minione, a przeszłość istniejąca w mglistych wspomnieniach ścian nie pozwala się odtworzyć całkowicie tak jakby była teraźniejszością. Ponadto niektóre z faktów dom pragnie przemilczeć, nie dopuszczając czytelnika do wiedzy o nich. Powiada: „Nie wiem, czy ze swej strony byłem wierny faktom i nie mówię tego tylko ze względu na osoby pojawiające się w rozwiązaniu akcji [*Por mi parte, no sé si he sido fiel a los hechos, y no sólo lo digo por los del desenlace*]” (Boullosa 2010: 345). Ma jednak świadomość tego, kim jest oraz tego, co go spotkało: „Wiem to na pewno, że się obudziłem. Uzyskałem głos. Byłem kamieniem, który podniósł się z letargu, pozostawił za sobą śmierć, wypełnił się życiem i odkrył niektóre ze swych wspomnień. Chcę ponownie zasnąć [*También sé con certeza que yo desperté. Cobré voz. Fui la piedra que se levantó de la inercia, dejó atrás la muerte, se llenó de vida y reveló algunas de sus memorias*]” (Boullosa 2010: 345).

Motyw domu, którego kamienne mury snują opowieść z dawnych lat, koresponduje z mottem utworu, świadczącym najdobitniej o dialogicznym, intertekstualnym charakterze powieści Boullosy. Jest nim fragment wiersza *Rozmowa z kamieniem* Wisławy Szymborskiej. W wierszu noblistki kamień, który w opinii Leszka Żulińskiego (1996: 24-26) jest „całością doskonale zamkniętą”, kryje w swoim wnętrzu liczne sekrety. Nie chcąc ich ujawnić swemu ludzkiemu rozmówcy, ukazuje prawdę o ograniczonych możliwościach poznawczych człowieka. Jest jednak również, od czasów Horacego, symbolem stałości, trwałości, oporu stawianego zapomnieniu i taką też pełni rolę w dziele pisarki. Casa Espiritu bowiem w ostatnich słowach dzieła dokonuje samookreślenia: „Któregoś dnia powrócę z moją pamięcią; będę kamieniem, który pamięta [*Algún día regresaré con mi memoria, seré la piedra que recuerda*]” (Boullosa 2010: 346).

Podsumowanie

Carmen Boullosa w *Las paredes hablan* prezentuje z perspektywy intelektualistki przełomu XX i XXI wieku dwa ważne wydarzenia z dziejów swej ojczyzny, które ukształtowały brutalną, pełną przemocy rzeczywistość, w jakiej przyszło żyć jej współczesnym rodakom. W tym sensie czytelnik porusza się w obrębie postpamięci, rozumianej jako pamięć odziedziczona, pamięć drugiego i kolejnych pokoleń, czyli zstępnych tej generacji, która przeżyła zbiorową traumę (Hirsh 2010: 254) – w tym wypadku wojnę o niepodległość Meksyku i bratobójczą rewolucję z 1910 roku. W utworze Meksyk zostaje ponownie nawiedzony przez niedające o sobie zapomnieć widmo przeszłości – ta bowiem nieustannie powraca, odżywa, powtarza się, czego najlepszym dowodem są losy Marii i Javiera.

Jak to jednak bywa w historiograficznej metapowieści, owa powtarzalność jest wpisana w pewną wizję świata i życia. U jej podstaw leży w tym przypadku

aztecki mit o cyklicznej naturze dziejów oraz żądnych krwi bóstwach, domagających się ciągłego jej przelewu. Dopóki bogowie zyskują pokarm, dopóty Ziemia trwa niewzruszenie, a ludzkość – uwięziona w przeszłości – powtarza dawne błędy; w pogoni za bogactwem i władzą zapomina o braterstwie i pokoju.

Należy podkreślić, że chociaż Boullosa tworzy cykl dzieł, który składa się na spójną wizję dziejów Meksyku od jego początków aż do upadku ostatniej kultury zastępującej ludzi Historii w nieokreślonej przyszłości, tak naprawdę jej opowieść jest jedynie subiektywną, alternatywną, „małą narracją”, zawieszoną w niezmierzonym przestrzeni widmowego, ponowoczesnego świata.

Źródła cytowań

- Ainsa, Fernando (1991), 'La reescritura de la historia en la nueva narrativa latino-americana', *Cuadernos Americanos*: 28, ss.13-31.
- Boullosa, Carmen (2017), 'Sobre la autora', *Carmen Boullosa. Escritora mexicana*, online: <http://boullosa.webfactional.com/esp/sobre-la-autora/> [dostęp: 10.09.2017]
- Boullosa, Carmen (1997), *Cielos de la Tierra*, México: Alfaguara, S.A.
- Boullosa, Carmen (1994), *Duerme*, Madrid: Santillana, S.A.
- Boullosa, Carmen (2009), *El complot de los Románticos*, Madrid: Ediciones Siruela.
- Boullosa, Carmen (2010), *Las paredes hablan*, Madrid: Ediciones Siruela.
- Boullosa, Carmen (1991), *Llanto. Novelas imposibles*, México: Ediciones Era.
- Boullosa, Carmen (2012), *Texas*, México: Santillana Ediciones Generales.
- Derrida, Jacques (2016), *Widma Marksa*, przekł. Tomasz Załuski, Warszawa: PWN.
- Derwich, Karol (2014), *W krainie pierzastego węża: historia Meksyku od podboju do czasów współczesnych*, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas.
- Dobrzycki, Wiesław (1986), *Mysł polityczna rewolucji meksykańskiej*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Domańska, Ewa (2008), 'A Conversation with Hayden White', *Rethinking History*: 1(12), ss. 3-21,
- Domańska, Ewa, 'A conversation with Hayden White', online: <http://www.staff.amu.edu.pl/%7Eewa/Domanska,%20A%20Conversation%20with%20Hayden%20White.pdf> [dostęp: 10.09.2017].

- Domańska, Ewa (2009), 'Hayden White: An Academic Teacher', w: Frank Ankersmit, Ewa Domańska, Hans Kellne (red.), *Re – Figuring Hayden White*, Stanford: Stanford University Press, ss. 332-347.
- Domańska, Ewa (2010), 'Hayden White: szkoła buntu', *Tygodnik Powszechny*, online: <https://www.tygodnikpowszechny.pl/hayden-white-szkola-buntu-145144> [dostęp: 10.09.2017].
- Domańska, Ewa (2010a), 'Wokół *Metahistorii*', w: White, Hayden, *Poetyka pisarstwa historycznego*, red. i przekł. Ewa Domańska, Marek Wilczyński, Kraków: Universitas, ss. 7-81.
- Eliade, Mircea (1998), *Aspekty mitu*, przekł. Piotr Mrówczyński, Warszawa: Wydawnictwo KR.
- Eliade, Mircea (1997), *Sacrum, mit, historia: wybór esejów*, przekł. Anna Tatarkiewicz, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Grad, Mieczysław (1979), *Szkice meksykańskie*, Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.
- González, Luis (1986), 'Okres kształtujący', w: D. Cosío Villegas i in., *Krótką historia Meksyku*, przekł. Stefania Szczurkova, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, ss. 96-143.
- Hirsh, Marianne (2010), 'Żałoba i postpamięć', w: *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki*, red. Ewa Domańska, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.
- Hutcheon, Linda (1997), 'Historiograficzna metapowieść: parodia i intertekstualność historii', przekł. Janusz Margański, w: Ryszard Nycz (red.) *Postmodernizm. Antologia przekładów*, Kraków: Wydawnictwo Baran i Suszyński, ss. 378-398.
- Hutcheon, Linda (2002), 'Ironia, satyra, parodia – o ironii w ujęciu pragmatycznym', przekł. Krystyna Górka, w: Michał Głowiński (red.), *Ironia*, Gdańsk: Wydawnictwo słowo/obraz/terytoria, ss.165-190.
- Jastrzębska, Adriana Sara (2013), *Jak przyszłość ukształtowała przeszłość. Metapowieść historiograficzna w Ameryce Łacińskiej*, Bielsko-Biała: Wydawnictwo Naukowe Akademii Techniczno-Humanistycznej.
- Jastrzębska, Adriana Sara (2008), 'Rola kronikarza i kroniki w kształtowaniu powieściowej rzeczywistości w hispanoamerykańskiej metapowieści historiograficznej', *Studia Litteraria Universitatis Iagellonicae Cracoviensis*: 3, ss. 73-86.
- Kowalska, Małgorzata (1997), 'Mała opowieść tłumacza', w: Jean-François Lyotard, *Kondycja ponowoczesna. Raport o stanie wiedzy*, przekł. Małgorzata Kowalska, Jacek Migasiński, Warszawa: Fundacja Aletheia, ss. 5-17.

- León-Portilla, Miguel (1976), *Dawni Meksykanie*, przekł. Maria Sten, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Liotard, Jean-François (1997), *Kondycja ponowoczesna. Raport o stanie wiedzy*, przekł. Małgorzata Kowalska, Jacek Migasiński, Warszawa: Fundacja Aletheia.
- Lebkowska, Anna (2001), *Między teoriami a fikcją literacką*, Kraków: Universitas.
- Murillo, Celeste (2014), 'Dolores Jiménez y Muro: ¿quién es esa chica?', *La Izquierda Diario*, online: <http://www.laizquierdadiario.com/Dolores-Jimenez-y-Muro-quien-es-esa-chica> [dostęp: 10.09.2017].
- Sławiński, Janusz (1976), 'Narracja', w: Michał Głowiński, Teresa Kostkiewiczowa, Aleksandra Okopień-Sławińska, Janusz Sławiński (red.) *Słownik terminów literackich*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, s. 258.
- Pluta, Nina (2010), 'Siostra Juana Inés de la Cruz – „feniks amerykański”', w: Ewa Łukaszuk, Nina Pluta, *Historia literatur iberoamerykańskich*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, ss. 72-78.
- de Sahagún, Bernardino (2007), *Rzecz z dziejów Nowej Hiszpanii*, przekł. Kamila Baraniecka, Marta Leszczyńska, Kęty: Wydawnictwo Marek Derewiecki.
- Tuñón de Lara Manuel, Julio Valderón Baroque, Antonio Domínguez Ortiz (2012), *Historia Hiszpanii*, przekł. Szymon Jędrusiak, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas.
- White, Hayden (2010), *Poetyka pisarstwa historycznego*, przekł. Ewa Domańska, Marek Wilczyński, Kraków: Universitas.
- White, Hayden (2014), 'Postmodernizm i historia', w: Hayden White *Przeszłość praktyczna*, przekł. Ewa Domańska, Kraków: Universitas, ss. 33-41.
- Żuliński, Leszek (1996), *Lekcje z Szymborską*, Bochnia: Prowincjonalna Oficyna Wydawnicza.

Jak zgubić własny cień?

Nawiedzenie przeszłością i przyszłością w musicalu *Mozart!*

Marek Golonka

Abstract

In the article *How to Get Rid of Your Shadow? Hauntings of Past and Future in »Mozart!« the Musical*, Marek Golonka utilizes the aforementioned play to present his interpretation of the artistic work of its librettist, Michael Kunze. Golonka describes Kunze's artistic career—particularly his musicals—and points at his persistence in showing historical figures as haunted by metaphorical characters designed to comment on their situation and reflect on their personality. The central point of the paper is the analysis of *Mozart!*'s most prominent storytelling device—the split of Wolfgang Amadeus Mozart into two characters: adult, contemporary-dressed Wolfgang, and the child Amadé, dressed to resemble Mozart's most iconic portraits. In this duo, Wolfgang is visible to the outside world and represents Mozart's social and emotional needs, whilst Amadé, incorporating Mozart's talent and creative needs, is visible only to his adult counterpart. Golonka interprets this split as an attempt to show Mozart both as a gifted individual and an Everyman close to the audience. He also points at how this split shows the conflict between Mozart's own needs and the standards of his father. By analyzing scenes that show Amadé's haunting presence as a burden for Wolfgang, Golonka reconstructs Kunze's interpretation of Mozart's life as a struggle against his own creative discipline that sometimes grows to an all-encompassing obsession.

Marek Golonka — mgr; doktorant w Instytucie Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego, magister kulturoznawstwa w ramach Międzyobszarowych Indywidualnych Studiów Humanistycznych i Społecznych na Uniwersytecie Warszawskim, absolwent studiów I stopnia tego kierunku na Uniwersytecie Śląskim. Zajmuje się przedstawianiem przeszłości w kulturze popularnej, teatrem muzycznym oraz wpływem studiowania na postawy i osobowość. Realizuje projekt badawczy *Przedstawianie przeszłości w teatrze musicalowym Polski i Austrii oraz jego recepcja* w ramach programu Diamentowy Grant (2015).

marek.golonka92@gmail.com

Facta Ficta Journal
of Narrative, Theory & Media
nr 1 (1) 2018



Widma Mozarta?

Widmologia zaproponowana przez Jacquesa Derridę w *Widmach Marksa* (2016) to bardzo pojemne pojęcie, dobrze nadające się do analizy szerokiej kategorii zjawisk związanych z różnego rodzaju „nawiedzeniami” – powtórzeniami, oddziaływaniem na odległość w czasie i przestrzeni, zaistnieniem przez powrót. Jako taka może dostarczać bardzo użytecznych narzędzi do analizy medium teatru i jest wykorzystywana w pracach teoretycznych z nim związanych (Lorek-Jezińska 2013: 21, Powell & Schaffer 2009: 2). Autor niniejszego artykułu, choć w niektórych fragmentach przywołuje konteksty widmologiczne, wykorzystuje jednak inną, zbliżoną, lecz wychodzącą bezpośrednio z badań nad teatrem teorię nawiedzenia. Jest nią opracowane przez Marviną Carlsona (2003: 7) pojęcie *ghostingu*, czyli przywołania i zarazem zmodyfikowania na scenie elementu znanego widzowi z innego kontekstu. Za pomocą tego pojęcia wyjaśniony zostanie sposób, w jaki musical *Mozart!* Michaela Kunzego (libretto) i Sylvestra Levaya (muzyka) przedstawia nie tylko życie Mozarta, ale także jego miejsce w kulturze, a przede wszystkim – nawiedzenie czy wręcz opętanie postaci Mozarta jako człowieka przez wyobrażenie o nim jako o muzyku.

Perspektywa Carlsona właściwa jest do zanalizowania zamkniętej całości artystycznej, jaką jest musical, lepiej od widmologicznych rozpoznań Derridy, które z założenia traktują widmo jako element otwierający tekst i dekonstruujący jego dotychczasowe rozumienie (Derrida 2016: 48). Jest też często dyskutowana w tekstach reasumujących perspektywy badania nawiedzenia i widmowości w teatrze i sztukach performatywnych (Lorek-Jezińska 2013: 13, Powell & Schaffer 2009: 1). Perspektywa *ghostingu* będzie więc kluczowa w dalszych rozważaniach, kontekst widmologii pozwoli jednak uzupełnić ją o analizę sposobów, na jakie sceniczne przedstawienie biografii Mozarta jest w stanie apelować o empatię dla niego – zgodnie z Derridańską ideą gościnności jako reakcji na spotkanie ducha – oraz złożonych sposobów, na jakie oparta na nawiedzeniu narracja spektaklu pozwala zaburzyć czasowość i ukazać status widma jako tego, co powstaje przez powrót (Derrida 2016: 32).

Rzecz o dwóch Mozartach

Poszczególne inscenizacje musicalu *Mozart!* różnią się między sobą fabułą, pierwszy akt zawsze zmierza jednak do tego samego finału: oto Wolfgang Amadeusz Mozart właśnie pokłócił się w Wiedniu z salzburskim księciem-arcybiskupem Hieronimem Colloredo i stracił posadę na jego dworze. Ubrany we współczesny strój, dorosły aktor wcielający się w dwudziestokilkuletniego Mozarta – zwany w libretcie „Wolfgangiem” – śpiewa o tym jako o wyzwoleniu.

W tym spektaklu Wolfgang nie reprezentuje jednak całej osoby Mozarta. Obok niego obecny na scenie jest również Amadé – dziecko ubrane w rokokową perukę i stereotypowo kojarzony z Mozartem czerwony strój, symbolizujące jego talent

oraz potrzebę tworzenia. Amadé jest widoczny tylko dla swojego dorosłego wcielenia, spędza większość czasu na komponowaniu i dzieli się owocami tej pracy z Wolfgangiem. Ich współistnienie nie jest jednak w pełni zgodne. W trakcie pierwszego aktu zdarzają się między nimi konflikty, zaś gdy Wolfgang uwolnił się od zewnętrznych nacisków, Amadé oczekuje od niego całkowitego poświęcenia życia i czasu na twórczość. Wolfgang orientuje się, że tak naprawdę nie jest wolny: uciekł od zewnętrznego przymusu, ale nie jest w stanie zapomnieć o wewnętrznym.

O tym odkryciu opowiada w piosence *Wie wird man seinen Schatten los* (*Jak zgubić własny cień?*). Wykonywanie jej zaczyna się na opustoszałej scenie, na której stoją tylko Wolfgang i Amadé. W miarę, jak niepokój Wolfganga narasta, tytułowe pytanie zaczyna jednak stawiać chór złożony z aktorów wcielających się w Colloredo, rodzinę Mozarta i inne postaci. Nie są oni obecni w tej chwili w swoich rolach, symbolizują raczej to, że lęk Wolfganga rozlewa się na cały jego krajobraz psychiczny. Jednocześnie Amadé rani Wolfganga piórem, by pisać jego krwią. Akt kończy się dramatycznym pytaniem Wolfganga o to, czy nigdy już nie będzie mógł uciec od swojego „cienia” – i odpowiedzią chóru, że przeznaczenie jest nie do uniknięcia.

Ta scena jest najbardziej wyrazistym przykładem tego, po jakie środki sięgnęli twórcy musicalu – librecista Michael Kunze i kompozytor Sylvester Levay – by przedstawić żywot Mozarta jako nawiedzony. Tytułowy bohater jest w ich spektaklu złożony z dwóch postaci, przy czym jedna z nich jest dla drugiej jednocześnie duchem dzieciństwa, dręczącym upiorem i stereotypowym wizerunkiem. W niektórych momentach ich konfrontacji pozostali bohaterowie zostają w nią wciągnięci, wychodząc ze swoich ludzkich ról i jak echo zwiłokrotniając lęki oraz wątpliwości Wolfganga. Mozart w tym spektaklu nie tylko jest nawiedzony, poniekąd przez siebie samego, ale także naznacza owym nawiedzeniem miejsca, w których toczy się jego życie.

W dalszej części artykułu wskazane zostaną powody, dla których twórcy musicalu zdecydowali się przedstawić losy kompozytora w opisany powyżej sposób. Pozwoli to także na skonstatowanie, jak taka interpretacja dziejów Mozarta ma się do ustaleń jego biografów oraz do współczesnych tendencji w przedstawianiu przeszłości w teatrze.

Nawiedzony teatr Michaela Kunzego

Warto rozpocząć ją od przedstawienia kontekstu powstania *Mozarta!* Jego librecista, Michael Kunze, uchodzi za najważniejszego współczesnego twórcę teatru musicalowego w krajach niemieckojęzycznych, niektórzy uważają go również za najważniejszego w Europie (Sebesta 2008: 276). Gdy spojrzeć na całość jego drogi artystycznej, imponuje ona różnorodnością, bowiem Kunze to autor popowych hitów i książek historycznych, tłumacz librett musicali od *Króla Lwa* przez *Koty* po *Upióra w Operze*, a także twórca licznych musicali, jak również pojedynczych dzieł scenicznych innych rodzajów – między innymi oratoriów i oper (Story-architekt 2009). Choć nie komponuje muzyki, we współpracy z kompozytorami – w tym Sylwestrem Levayem – jest pomysłodawcą kolejnych projektów (Levay

2015: I-011) i postrzega się go jako głównego autora dzieł muzycznych z jego librettem (Arens 2006: 80).

Przy całej tej różnorodności musicale jego autorstwa – a więc ta część jego twórczości, z której jest dziś najbardziej znany – odznaczają się bardzo spójną estetyką. Gdyby spróbować opisać teatr musicalowy Kunzego jednym słowem, brzmiałoby ono „nawiedzony”. Autor ten konsekwentnie kreuje bohaterów konfrontowanych ze swoimi sobowtórami, odbiciami i upersonifikowanymi częściami psychiki. Choć większość musicali Kunzego przedstawia żywoty postaci historycznych, w swojej interpretacji faktów z ich życia wykorzystuje koncepcję nawiedzenia dla lepszego oddania ich osobowości.

I tak na przykład cesarzowa Elżbieta Bawarska w *Elisabeth*, pierwszym musicalowym sukcesie Kunzego, w wielu scenach konfrontuje się z niewidzialną dla większości innych postaci Śmiercią, która wypowiada na głos gorzkie myśli władczyni o anachronicznym świecie Habsburgów i próbuje skłonić ją do samobójstwa (Kupfer 2012)¹. W *Marie Antoinette* tytułowa królowa wielokrotnie spotyka fikcyjną Margrit Arnaud, bliźniaczko do niej podobną paryską biedaczkę, której losy stanowią odwrócenie biografii królowej – lustrzane odbicie w dosłownym i przenośnym znaczeniu tego określenia (Kerenyi 2016). Wreszcie Wolfgang Amadeusz Mozart w poświęconym jego biografii musicalu odgrywany jest – jak wcześniej wspomniano – równocześnie przez dwóch aktorów. Dwa najbardziej uznane musicale Kunzego nieoparte na faktach – *Tanz der Vampire* (Polański 2016) i *Rebecca* (Zambello 2006) – również odwołują się do tej formuły. *Tanz der Vampire* – stworzona we współpracy z Romanem Polańskim adaptacja sceniczna jego kultowych *Nieustraszonych pogrómców wampirów* – przedstawia pojawiających się nieumarłych jako personifikacje ludzkiej drapieżności i zachłanności, a zarazem istoty nawiedzane przez wspomnienia swoich ofiar i pustkę wiecznego życia. Z kolei *Rebecca*, adaptacja słynnej powieści Daphne du Maurier, opowiada o młodej kobiecie poślubiającej wdowca po tytułowej Rebecce de Winter, próbującej dorosnąć do nowej roli życiowej mimo to, że mąż i jego służba wydają się wciąż uważać zmarłą za prawdziwą panią rodowej rezydencji. By więc osiągnąć samodzielność, główna bohaterka musi zmierzyć się z pamięcią o Rebecce, metaforycznie przedstawianą w spektaklu jako jej duch.

Począwszy od światowej prapremiery *Elisabeth* w Theater an der Wien (3 września 1992), musicale Kunzego cieszą się międzynarodową popularnością. Choć niemal nigdy nie są wystawiane w krajach anglojęzycznych – wyjątkiem była nieudana inscenizacja *Tanz der Vampire* na Broadwayu (Sebesta 2008: 279) – często sięgają po nie teatry w innych krajach, zwłaszcza w Niemczech, Japonii, Korei, na Węgrzech oraz w państwach skandynawskich (Vereinigte Bühnen Wien 2017). Jest to sytuacja w pewnym sensie kuriozalna, ponieważ Kunze tworzy musicale, które osiągają popularność w wielu częściach świata, ale nie w krajach będących kolebką

¹ Tam, gdzie to możliwe, autor tekstu odwołuje się do widzianych przez siebie inscenizacji musicali Kunzego (oglądanych na żywo lub na oficjalnych nagraniach). W innych wypadkach cytowane są inscenizacje prapremiery, do których autor artykułu dotarł na podstawie fanowskich, nieoficjalnych nagrań oraz materiałów ze stron internetowych wystawiających je teatry. Poszczególne z tych materiałów nie są cytowane jako nazbyt fragmentaryczne i efemeryczne. Tytuły spektakli są przywoływane w języku, w którym były wystawiane w cytowanych inscenizacjach.

tego gatunku. Na początku musicalowej kariery librecisty niezabieganie o anglojęzyczną inscenizację było jego świadomą decyzją – mając propozycję, by prapremiera światowa *Elisabeth* odbyła się na Broadwayu z muzyką amerykańskiego kompozytora, Kunze zdecydował się na współpracę z Węgrem, Sylwestrem Levayem i szukanie teatru gotowego wystawić musical w Wiedniu. Argumentował to tym, że tylko współpracownicy dobrze znający europejskie realia pozwolą mu odpowiednio przedstawić tę historię (Kunze 2013: 5).

Librecista nieustannie podkreśla też odrębność swoich spektakli od ogółu musicali i wyjaśnia ją za pomocą zapożyczonego z jednej z recenzji *Elisabeth* określenia „drama musicals” (Kraińska 2016: 33). Musicale dramatyczne od innych dzieł tego gatunku ma różnić skupienie fabuły na opowiadaniu historii oraz rezygnacja ze scen mających wyłącznie walor rozrywkowy (Page Wizz 2010). Kunze podkreśla, że w pracy nad spektaklami początkiem jest zaplanowanie historii, do której dopiero potem powstaje muzyka (Kraińska 2016: 33) i jest to zresztą kolejny powód, dla którego uznaje się go za ich głównego autora. Nie jest to bynajmniej pierwsza próba wydzielenia musicali skupionych na fabule od innych, gdyż we wczesnej fazie rozwoju tego gatunku rolę taką pełniło pojęcie musicalu zintegrowanego, które narodziło się wraz ze słynną *Oklahomą!* Richarda Rodgersa (muzyka) i Oscara Hammersteina II (libretto i teksty piosenek) (Knapp 2006: 123). Kategoria „drama musicalu” jest więc na pozór wtórna, można jednak uznać ją za odpowiedź na rozwój musicalu w czasach, w których Kunze zaczynał twórczość na tym polu.

Lata osiemdziesiąte w teatrze musicalowym były bowiem okresem intensywnego i międzynarodowego rozwoju tak zwanego megamusicalu – gatunku skupionego na rozmachu fabularnym i inscenizacyjnym, odchodzącego od przedstawiania aktualnych problemów na rzecz uniwersalnych fabuł osadzonych w przeszłości lub w realiach fantastycznych, a także zazwyczaj niezawierającego dialogów mówionych (Sternfeld 2006: 2; Everett & Laird 2008: 250). Wśród megamusicali znaleźć można zarówno spektakle przedstawiające wyraźnie zarysowaną fabułę – między innymi *Upiora w operze* oraz *Evitę*, której niemiecki przykład był pierwszym dziełem Kunzego związanym z teatrem musicalowym – ale także afabularne widowiska (*Koty*, *Starlight Express*). Zaznaczenie swojej pozycji wobec tego wielopostaciowego gatunku mogło być dla librecisty tym istotniejsze, że jego spektakle dzielą wiele istotnych cech z megamusicalami, są bowiem zazwyczaj inscenizowane z dużym rozmachem, zawierają bardzo mało partii mówionych, a ich fabuły często dotyczą wydarzeń historycznych bądź fantastycznych.

Megamusicale nazywa się czasami „popoperami” (Everett & Laird 2008: 250) i podobnie jak kompozytora *Kotów* oraz *Evity*, Andrew Lloyd Webbera, Kunzego uważa się za artystę działającego na pograniczu musicalu i opery (Kraińska 2016: 32). W opiniach tych dwóch twórców zaznacza się jednak charakterystyczna różnica. Otóż Webber argumentuje, że jego spektakle odznaczają się „operowym” prymatem i wyrafinowaniem muzyki jako głównego medium narracyjnego (Sternfeld 2006: 91), zaś dla Kunzego „operowość” jego dzieł wynika z opowiadania przez nie monumentalnych i zarazem udratyzowanych historii (Kraińska 2016: 32). Jed-

nocześnie Kunze odcina się od zbliżonego do „Drama Musical” tradycyjnego wagnerowskiego terminu *Musikdrama* (dramat muzyczny), twierdząc, że w jego twórczości fabuła zajmuje jeszcze ważniejsze miejsce niż u Wagnera (Kraińska 2016: 32).

Między twórczością Kunzego a klasycznymi megamusicalami występuje jeszcze jedna istotna różnica. Podczas gdy megamusicaly są zazwyczaj wystawiane na całym świecie w takim samym kształcie inscenizacyjnym (Sternfeld 2006: 4), to poszczególne inscenizacje spektakli Kunzego często znacząco się różnią – po premierze nie przestaje on pracować nad ich dramaturgią, a także dba o dostosowanie ich do lokalnych realiów kulturowych. W przypadku *Mozarta!* jako główny cel zmian podaje jednak modyfikowanie scen, które w jego opinii nie spełniają dobrze swojej roli w fabule musicalu (Kunze 2015: I-007-008); kolejne inscenizacje można więc uznać za próby opowiedzenia tej samej historii w coraz lepszy sposób.

Ponieważ relacja Wolfganga z Amadém jest w każdym ze spektakli bardzo podobna – w przeciwieństwie, na przykład, do relacji Elżbiety ze Śmiercią w *Elisabeth* (Kunze 2013: 5) – a sam Amadé zawsze ma na sobie ikoniczny kostium Mozarta, w dalszej części artykułu autor przywołuje sceny z różnych inscenizacji musicalu. Szczególnie często wspomniana zostaje inscenizacja budapeszteńska w reżyserii Gabora Miklosa Kerenyiego (premiera 22 marca 2003) oraz druga inscenizacja wiedeńska w reżyserii Harry’ego Kupfera (premiera 26 września 2015). Są to bowiem spektakle opracowane przez reżyserów mających duże doświadczenie w pracy z musicalami Kunzego, a w dodatku dobrze udokumentowane fotograficznie i wciąż dostępne dla widzów – wersja Kerenyiego jest regularnie wznawiana w Budapeszteńskim Teatrze Operetki, zaś Kupfera została zarejestrowana i wydana w formie DVD (Kupfer 2016).

Kunze twierdzi, że wszystkie jego spektakle są zasadniczo historiami o dorastaniu i wyzwoleniu, odnajdywaniu własnej drogi życiowej (Kunze 2015: I-006). Mozarta widzi on jako człowieka, któremu udało się osiągnąć niebywale wiele mimo tego, że wiele osób z jego otoczenia chciało go w różny sposób wykorzystać. Postać Amadégo stworzył Kunze, uznawszy, na podstawie listów Mozarta, że komponowanie było dla niego często trudne i odbierane jako przymus. Kunze podkreśla też, że jego zdaniem historia o samorealizacji i jej kosztach jest szczególnie ważna dzisiaj, gdy dzięki nowoczesnym technologiom każdy człowiek ma większe możliwości artystycznej ekspresji (Kunze & Levay 2015: 14).

Dziecko i dorosły, ojciec i syn

W deklaracjach Kunzego widać dwie przeciwstawne tendencje – chce on opowiedzieć historię wyjątkowych osiągnięć Mozarta, ale też pragnie, by odbiorcy mogli odnieść ją do własnego życia. W jego spektaklu Mozart powinien być zarazem geniuszem i Każdym. Efekt ten zostaje uzyskany za pomocą rozszczepienia Mozarta na dorosłego Wolfganga i „porcelanowe dziecko”, Amadégo. Jak już zostało wcześniej wspomniane, to Amadé jest ubrany w strój jednoznacznie kojarzący się z Mozartem – dziecko w czerwonej szacie i białej peruce wygląda jak miniatułka

portretu kompozytora znanego między innymi z opakowań popularnych cukierków *Mozartkugeln*. W przeciwieństwie do niego Wolfgang we wszystkich inscenizacjach ubrany jest współcześnie, widzimy go w dżinsach i z dredami (Kupfer 1999), w prostych koszulach i z szalem przywodzącym na myśl cyganerię artystyczną (Kerenyi 2003) bądź w glanach i białej bluzie z kapturem (Kupfer 2016).

Geneza tego rozdwojenia zostaje ukazana już na początku musicalu. Jego pierwsza scena przedstawia *tournée*, jakie rodzina Mozartów odbywała po Europie w pierwszych latach życia Wolfganga, w piosence *Was für ein Kind (Cóż to za dziecko!)*. To jedyna scena, w której aktor wcielający się w Amadéo przedstawia Mozarta jako człowieka, nie zaś widmo przeszłości. Ilustruje ona czynniki, które ukształtowały część osobowości kompozytora reprezentowaną przez Amadéo w jego dorosłości. Widać w niej, że kilkuletnie dziecko jest już niezwykle utalentowanym muzykiem podziwianym na arystokratycznych dworach, a także że jego ojciec, Leopold Mozart, wychowuje go do roli artysty pokornie służącego śmieszności towarzyskiej. W wielu inscenizacjach scena ta pokazuje także, jak Leopold gani syna za jego wybory lub słabości – w inscenizacji budapeszteńskiej każe mu grać, choć dziecko ma gorączkę, w nowej inscenizacji wiedeńskiej z 2015 roku krzyczy, gdy chłopak wskazuje cesarzowej Marii Teresie na kolana.

Sytuacje przedstawiane w trakcie wykonywania piosenki *Was für ein Kind* dobrze obrazują zarówno osobowość Leopolda, jak i warunki bytowe rodziny Mozartów jako zawieszonej między światem mieszczańskim a dworskim. Musical nie przedstawia dokładnie motywów i realiów rodzinnego *tournée*, dobrze oddaje jednak znaną z dotyczących Mozarta opracowań atmosferę niepewności. Wolfgang Mozart jest uważany za geniusza i z ochotą przyjmowany, jego występy nie są jednak zakontraktowane na żadną z góry ustaloną zapłatę, gdyż niższa pozycja społeczna jego rodziny nie pozwala na stawianie tego rodzaju warunków – wszelkie wynagrodzenia, jakie otrzymywali za koncerty, były uznaniowe i traktowane jak dar (Rosselli 1998: 14; Elias 2011: 80). We wszystkich inscenizacjach *Mozarta!* Leopold Mozart wkłada dużo wysiłku w zachwalanie geniuszu syna i zbieranie datków, a w nowej wiedeńskiej wersji także narzeka na to, że za występ przed Marią Teresą jego potomek otrzymał tylko znośną szatę jej dziecka. Mały Mozart ukazany jest jednak jako rozumiejący stosunkowo mało z realiów ekonomicznych wyprawy, bardzo dobrze za to widzący, że ojciec nie akceptuje niektórych zachowań i wymaga od niego poświęcenia się komponowaniu.

To, z jakiego powodu w dalszych scenach Amadéo towarzyszy swojemu dorosłemu wcieleniu jako symbol jego geniuszu twórczego, nie jest wyjaśnione wprost w fabule spektaklu. W większości inscenizacji Wolfgang albo od początku zna Amadéo i rozumie jego rolę w swoim życiu, albo odkrywa go w pierwszej scenie. Wolfgang często opowiada w piosenkach o tym, że uważa reprezentowany przez Amadéo talent za przepustkę ku lepszemu życiu i pokłada w nim ogromną wiarę – to także przeniesienie sytuacji z dzieciństwa, w której Leopold Mozart był mocno przekonany o wielkich możliwościach swojego syna. Amadéo reprezentuje te elementy życia i osobowości Mozarta, które wyniósł z dzieciństwa, i z którymi publiczność zapoznała się w piosence *Was für ein Kind*. Co interesujące, Amadéo, od pierwszych scen spektaklu przedstawiający się wizualnie jako stereotypowy obraz

Mozarta, przenika Wolfganga i całą fabułę spektaklu w sposób bardzo zbliżony do rozumienia nawiedzenia przez Derridę. Owo nawiedzenie niejako projektuje w przyszłość, zawiera w sobie potencjał przywoływania licznych stereotypów związanych z Mozartem i dzięki temu jego działanie trwa, nim zdąży się tak naprawdę zacząć (Derrida 2016: 257).

Warto zauważyć, że *Mozart!* zasadniczo nie polemizuje ze stereotypami na temat twórczości kompozytora jako takiej, po prostu pokazuje ją, w zgodzie z licznymi innymi narracjami o artyście, jako niezwykłą i w pewnym sensie nadludzką. Freddie Rokem (2010: 30) skonstatował, że w teatrze często sięga się po elementy fantastyczne, by ukazać traumatyczne wydarzenia historyczne, gdyż sam ich przebieg wydaje się czymś nie do końca rzeczywistym i na podobnej zasadzie można oprzeć tezę, że przedstawienie talentu Mozarta w osobnej postaci Amadégo wyraża przekonanie o nadnaturalności, „cudowności” muzyki kompozytora. Podział Mozarta na żyjącego Wolfganga i komponującego Amadégo nie tylko nadaje twórczości kompozytora nadprzyrodzony charakter, ale też powiela jeden z bardziej powszechnych mitów o niej. Mały Amadé podaje Wolfgangowi gotowe partytury, które zapisuje bez przerwy i bez poprawek; oto kompozytor nagle ma w dłoniach kompletny utwór, zgodnie z nieznajującym pokrycia w faktach przekonaniem, jakoby Mozart komponował w głowie i zapisywał muzykę od razu w gotowej formie (Rosselli 1998: 42).

„Magiczność” twórczości Mozarta podkreśla w spektaklu także i to, że w wielu inscenizacjach Amadé znajduje w pierwszej scenie przedmiot symbolizujący muzykę i w kolejnych scenach wykorzystuje go do komponowania. W nowej inscenizacji wiedeńskiej była to pozytywka, z której czerpał atrament do swoich kompozycji, zaś w inscenizacji budapeszteńskiej – kamerton, którym pisał niczym piórem. W obu wersjach charakter przedmiotu jako symbolu geniuszu muzycznego był podkreślony; w wiedeńskiej powiększona wersja pozytywki pojawiała się na scenie i otwierała, gdy Mozart komponował *Czarodziejski flet*, zaś w budapeszteńskiej, Amadé w niektórych scenach dyrygował za pomocą kamertonu śpiewem innych postaci.

To uproszczenie pozwala Kunzemu ukazać relację Mozarta z jego własną twórczością w bardzo dramatyczny sposób. Status muzyki kompozytora nie jest sporematyzowany, za to jej relacja do jego życia – tak. W pierwszych scenach spektaklu Wolfgang entuzjastycznie przyjmuje podawane mu przez Amadégo kompozycje, widzi w nich drogę do lepszego życia i powtórzenia sukcesów, które odnosił jako cudowne dziecko. Pierwszy kryzys następuje podczas wyjazdu do Paryża, w trakcie którego Mozart nie znajduje publiczności, a towarzysząca mu matka choruje i umiera. Dokładny przebieg tej sceny jest różny w poszczególnych inscenizacjach, w nowszych jednak zawsze ukazuje jak Mozart zaniedbuje doraźne dbanie o matkę, by za pomocą swojego talentu zarobić na jej leczenie. Gdy te próby zawodzą, atakuje on Amadégo – źródło geniuszu, w który do tej pory wierzył. W nowej inscenizacji wiedeńskiej odpycha go od pianina, w budapeszteńskiej ściąga z niego ikoniczną czerwoną szatę.

Gesty te można interpretować jako próbę rozbicia całości, jaką dla Wolfganga symbolizuje Amadé, a więc związku między muzyką a wyniesionym z dzieciństwa

przekonaniem o własnym geniuszu. Gdy twórczość po raz pierwszy okazała się rozwiązaniem nieskutecznym czy wręcz destrukcyjnym, a matka Mozarta umarła, Wolfgang rozładowuje swój gniew na postaci, która jest dla niego ucieleśnieniem owej twórczości. Gniew ten jest jednak krótkotrwały, w kolejnych scenach bohater wraca do swoich planów osiągnięcia wielkiego sukcesu dzięki muzyce. Nagły koniec tak gwałtownej złości jest o tyle zrozumiały, że, choć śmierć matki jest przedstawiona jako wydarzenie bardzo dla Wolfganga trudne, szukanie nadziei i oparcia w muzyce stanowi naturalną konsekwencję całego jego wychowania od wczesnego dzieciństwa.

Konflikt z Amadém wraca, jak już to zostało powiedziane, w finale I aktu, gdy Wolfgang wyzwala się z zewnętrznej presji i orientuje, że zamiast wolności przynosi mu to pełną zależność od Amadégo. Scena ta nie znajduje wyraźnej konkluzji poza lękiem Wolfganga, że nigdy nie uwolni się od wewnętrznej presji potrzeby tworzenia. Owa presja istotnie wpływa na niego przez cały drugi akt, w którym Wolfgang stara się prowadzić w Wiedniu normalne życie uczuciowe i towarzyskie – nie przestaje komponować i koncertować, ale także szuka przyjaciół i żeni się z Konstancją Weber. Amadé krytycznie przyjmuje poszukiwanie przez Wolfganga spełnienia poza muzyką, a z kolei Wolfgang czasami psuje swoje relacje towarzyskie pod jego presją; w jednej ze scen nagle porzuca znajomych w trakcie gry w bilard, gdy jego geniusz wręcza mu kolejną kompozycję. W finale sztuki zgon Mozarta ukazany jest jako śmierć z przepracowania – w trakcie pracy nad *Requiem d-moll* (KV 626) Amadé znów zaczyna pisać krwią Wolfganga, a wreszcie wbija pióro w jego serce, tym samym zabijając ich obu.

Drugi akt ukazuje też, w jaki sposób potrzeba komponowania Mozarta wiąże się w osobie Amadégo z potrzebą aprobaty ojca i zależnością od niego. W jednej ze scen, gdy Wolfgang orientuje się po spotkaniu z ojcem, że ten na dobre uznał go za niegodnego miłości, niewidoczny chór zaczyna wyśpiewywać krytykę pod adresem Wolfganga, zarzucając mu słabość, lenistwo i płytkość. Melodia tej krótkiej piosenki – *Mozarts Verwirrung (Pomieszenie)* – to grane w zwolnionym tempie *Dies irae*, najsłynniejsza część *Requiem*. Choć w fabule spektaklu Mozart otrzyma zlecenie na skomponowanie *Requiem* dopiero później, scena ta ukazuje muzykę z owego utworu jako prześladowającą Wolfganga. Kunze nawiązuje w ten sposób do kolejnego powszechnego przekonania na temat twórczości Mozarta, wedle którego pisał on nigdy niedokończone *Requiem* z myślą o własnej śmierci (Rosselli 1998: 150).

W inscenizacji budapeszteńskiej nawiedzanie i atakowanie Wolfganga przez muzykę Mozarta jest ukazywane w jeszcze jeden sposób. Gdy pracuje on nad *Czarodziejskim fletem*, słychać urywki kilku melodii z tej opery. Ostatnią z nich jest *Der Hölle Rache (Zemsta piekiel)*, słynna aria Królowej Nocy z II aktu. Poprzednie utwory były instrumentalne, jednak w *Der Hölle Rache* oprócz melodii słychać także koloraturę oraz następujące po niej słowa (śpiewane w każdej inscenizacji *Mozarta!* po niemiecku): „*So bist du meine Tochter nimmermehr* [a nigdy już nie będziesz moją córką]”. W *Czarodziejskim fletcie* słowa te odnoszą się do emocjonalnego szantażu Królowej wobec jej córki, w historii Mozarta można jednak czytać je jako ogólny wyraz gniewu rodzica na dziecko, bo słysząc je nagle osłabiony Wolfgang wstaje znad fortepianu i ucieka od niego. To kolejny moment w spektaklu, w którym

słynna kompozycja Mozarta zostaje zinterpretowana w kontekście jego trudnych relacji z ojcem.

Fakt, że postać symbolizująca talent Mozarta jest, w przeciwieństwie do Wolfganga, ubrana w strój z epoki, także wskazuje na to, w jaki sposób wychowanie Mozarta utrudniało mu poszukiwanie własnej drogi życiowej. Mozart jest mianowicie uważany za kompozytora, który osiągnął wielkie mistrzostwo w obrębie stylu muzycznego własnej epoki, ucząc się wyrażać za jego pomocą bardzo osobiste przeżycia, ale nie reformując go znacząco (Rosselli 1998: 4). Norbert Elias twierdził (2011: 22, 41), że fakt ten z jednej strony przyczynił się do zrozumiałości i perfekcji muzyki Mozarta, z drugiej jednak utrudnił mu wyemancypowanie się ze współczesnych mu realiów życia muzyków. W szczególności kłopotliwe dla kompozytora było, zdaniem Eliasa, to, że choć pragnął uniezależnić się od dworskiego wsparcia, spośród wszystkich gatunków muzycznych najbardziej pragnął komponować opery. Jest to zrozumiałe ze względu na wysoką rangę, jaką gatunek ten cieszył się wśród mu współczesnych, zarazem jednak uzależniało to Mozarta od dworów, od których pragnął być niezależny, gdyż w ówczesnej Europie głównie dwory arystokratyczne dysponowały możliwościami technicznymi wystawiania oper (Elias 2011: 41-42). To kolejny element biografii Mozarta, przez który Amadé staje się symbolem wyzwolenia i zniewolenia jednocześnie – daje Wolfgangowi talent, będący szansą na życie samodzielnego artysty i jednocześnie tworzy dzieła, których wykonanie jest uzależnione od wsparcia arystokracji.

Pamięć muzyki, pamięć człowieka

Zdaniem Marvin'a Carlsona (2003: 1) teatr jest sztuką, w której ogromną rolę odgrywają powroty – ponowne pojawianie się znanych już widowni fabuł, aktorów, rekwizytów i innych elementów przedstawienia. Choć żadna ze sztuk nie jest w stanie uniknąć podobieństwa do tego, co jej odbiorcy już znają (w przeciwnym razie byłaby zresztą nieczytelna), teatr wyróżnia się jednak zdaniem Carlsona specyficzną formą powrotu: na scenie zaprezentować można rzeczy nie tyle podobne do tych znanych, co wręcz takie same, ale w innym kontekście. Badacz określa ten fenomen nazwą *ghosting* i rozumie go niezwykle szeroko – jego przejawami są dlań zarówno kolejne inscenizacje znanych dramatów, jak i fakt, że ten sam aktor pojawia się w różnych, zapamiętanych przez widownię rolach (Carlson 2003: 3-4). W parze z tym formalnym aspektem sztuki teatru idzie zdaniem Carlsona to, że teatr często służył za miejsce prezentacji mitów kosmologicznych i założycielskich, a także narracji o ważnych wydarzeniach historycznych. Istotna w tego rodzaju prezentacjach jest zarówno chęć odtworzenia ważnych narracji, jak i polemika z nimi oraz negocjowanie ich nowych interpretacji (Carlson 2003: 3). Gdyby rozważać teatr jako medium z „nawiedzonej” perspektywy można dojść do wniosku, że postać Wolfganga Amadeusza Mozarta jest szczególnie wdzięcznym tematem dla tego medium – nie dość, że jest sławną postacią, związaną w dodatku

z historią opery, to jeszcze są z nim skojarzone bardzo wyraźne elementy wizualne i dźwiękowe, a więc jego stereotypowy wizerunek w czerwonej szacie i rokokowej peruce oraz liczne kompozycje wchodzące w kanon muzyki klasycznej.

Prezentacja życia kompozytora w *Mozarcie!* opiera się w dużej mierze właśnie na wykorzystaniu tych elementów w nowej konfiguracji autorstwa Kunzego i Levaya. Amadé to konglomerat owych elementów – postać odznaczająca się najbardziej klasycznym wyglądem Mozarta i komponująca jego utwory. W takiej perspektywie jego relacja z Wolfgangiem obrazuje rolę, jaką w życiu Mozarta pełniło to, co w największym stopniu po nim zostało – muzyka i ikona. Wpływ tych elementów na życie kompozytora ukazany jest w musicalu dwuznacznie, często okazując się one groźne i niszczycielskie. Owa niszczycielskość została omówiona powyżej w kontekście następstw podziału Mozarta na Wolfganga i Amadégo, warto zauważyć jednak także, iż w pewnym sensie jest ona komentarzem do tego, w jakim kształcie pamięć o *Mozarcie* trwa do dzisiaj.

Kompozytor ten jest często uważany za najwybitniejszego przedstawiciela muzyki klasycznej, a „samo nazwisko Mozarta uchodzi za symbol najwspanialszych dzieł muzycznych, jakie zna nasz świat” (Elias 2011: 9). Dowodów na to nie trzeba daleko szukać – anegdotycznym, ale wymownym przykładem statusu Mozarta jako archetypicznego muzyka jest fakt, że wytyczne edytorskie dla niniejszego czasopisma jako przykład poprawnego sposobu cytowania przywołują *XXXVIII symfonię D-dur* Mozarta (Facta Ficta Journal 2017). W biografii kompozytora John Rosselli wprost twierdzi, że tym, co ważne dla „nas” (czytelników biografii) w *Mozarcie* jest jego muzyka (Rosselli 1998: 6) i choć autor ten wskazuje na łączność między Mozartem-twórcą a Mozartem-człowiekiem, w kulturze istotnie nie przetrwało wiele faktów o *Mozarcie*, które nie byłyby związane z muzyką². *Mozart!* ukazuje ten fakt w przejaskrawiony sposób i przenosi go już w życie kompozytora, gdzie Amadé próbuje sprowadzić Wolfganga do roli twórcy, odebrać mu prawo do innych aspektów życia. Być może celowym zabiegiem jest to, że spośród pojawiających się w spektaklu fragmentów muzyki Mozarta najbardziej dręczące dla Wolfganga są te najbardziej znane – *Dies irae* oraz, w inscenizacji węgierskiej, aria Królowej Nocy.

Przykrywanie pamięci o *Mozarcie* jako człowieku przez wspomnienie go jako twórcy szczególnie ostro ukazuje piosenka *Mozart, Mozart!* wykonywana w jednej z ostatnich scen musicalu. W dwóch przywoływanych tu inscenizacjach jej umieszczenie w fabule różni się, jednak melodia i zasadnicze znaczenie tekstu są wspólne. *Mozart, Mozart!* stanowi podniosły hymn ku czci kompozytora jako artysty, summę określeń wskazujących na „boski” i „doskonały” charakter jego muzyki. W tekście tej piosenki padają stwierdzenia takie jak, „Bóg dał światu cud Mozarta [*Gott gab dieser Welt das Wunder Mozart*]”, „nic ziemskiego nigdy nie było tak doskonałe [*Nichts auf der Erde war je so vollkommen*]” czy wreszcie, niezbyt

² Autor artykułu nie przywołuje dramatu *Amadeus* Petera Schaffera ani jego ekranizacji w reżyserii Miloša Formana, gdyż – mimo, że obie te narracje są ważne dla miejsca Mozarta w kulturze współczesnej – opowiadają nie tyle o nim samym, co o reakcjach innych bohaterów na to, że sztuka tak cudowną jak muzyka Mozarta może tworzyć człowiek płytki i wulgarny. Choć to gest rozdwojenia podobny w pewnym sensie do tego uczynionego przez Kunzego – Mozart-człowiek oddala się od Mozarta-twórcy – porównanie tych sposobów prezentacji życia kompozytora przekracza ramy niniejszego artykułu. Rozważania o związkach *Amadeusa* z *Mozartem!* znaleźć można w przywoływanych w bibliografii pracach Katherine Arens (2006) oraz Katarzyny Kraińskiej (2016).

może udane stylistycznie, ale szczególnie znaczące „już jako cudowne dziecko był przeznaczony, by mienić się niczym światło [*Schon als Wunderkind war er dazu bestimmt, zu strahlen wie ein Licht*]” (Kunze 1999). Wykonanie cytowanego utworu zawsze stanowi grę z chronologią wydarzeń, połączenie postaci z życia kompozytora z komentarzem do jego pośmiertnych losów.

W budapeszteńskiej inscenizacji Kerenyiego *Mozart, Mozart!* stanowi finał całego musicalu. Tuż po zabiciu Wolfganga przez Amadégo wszystkie pozostałe postaci gromadzą się w głębi sceny wokół spękanego kamienia symbolizującego grób kompozytora. Gdy zaczynają śpiewać, Wolfgang i Amadé ożywają i kierują się ku grobowi. Amadé wchodzi nań i przechodzi dalej, znikając w głębi sceny, zaś Wolfgang nie ma sił wspiąć się na kamień i stacza się z niego, spadając ze sceny w zapadnię. Następnie najważniejsze dla życia Mozarta osoby gromadzą się na jego grobie i rzucają na niego kwiaty. Tuż przed końcem utworu z tyłu sceny, na podwyższeniu, pojawia się Amadé z kamertonem, którym dyryguje chórem w ostatnim refrenie. Niedługo później za nim pojawia się także Wolfgang, by równocześnie z „porcelanowym dzieckiem” wykonać ostatni, ucsiszający śpiewających gest.

W pewnym sensie scena ta jest więc pogrzebem Mozarta, są w niej jednak obecne postaci, których na faktycznym pogrzebie Mozarta prawdopodobnie zabrakło, w tym osoby martwe w chwili jego śmierci (Rosselli 1998: 157). Finał budapeszteńskiej inscenizacji *Mozarta!* wyraźnie pokazuje, co najlepiej ocalało z życia kompozytora, w bardzo czytelny sposób ilustruje zdolność jego muzyki i związanej z nią wizji genialnego artysty do życia dalej, podczas gdy Wolfgang – Mozart jako człowiek – dosłownie znika. Jego ostatniemu gestowi – dyrygowaniu wraz z Amadé zakończeniem utworu – przypisać można dwie przeciwstawne interpretacje: być może jest to chęć ucsiszenia własnego kultu ignorującego go jako człowieka, a być może pragnienie zakończenia swojej historii w chwili hołdu i apoteozy dla swojej twórczości, uczynienie z nich kanonicznego przesłania o sobie, a więc, *de facto*, ulegnięcie Amadému.

W nowej inscenizacji wiedeńskiej piosenka *Mozart, Mozart!* jest z kolei wykonywana tuż przed śmiercią Mozarta. Po premierze *Czarodziejskiego fletu* i kłótni z odwiedzającym Wiedeń Colloredo, Wolfgang zostaje sam. Amadé podsuwa mu kolejną kompozycję, na co Wolfgang odsuwa się od niego. Jednocześnie z tyłu sceny wchodzi na nią chór złożony z zespołu muzycznego (aktorów grających różne pomniejsze role we wcześniejszych scenach) oraz Emanuela Schikanedera, librecisty *Czarodziejskiego fletu*, i baronowej von Waldstätten, patronki Mozarta. Członkowie zespołu mają na sobie barwne kostiumy dworzan, które wcześniej nosili tylko w scenie *Was für ein Kind*. Gdy śpiewają oni *Mozart, Mozart!* w głębi sceny wyświetlone zostają projekcje związane z twórczością Mozarta – najpierw reprodukcje zapisów nutowych oraz librett jego dzieł, następnie jego słynne wizerunki i wreszcie zdjęcia współczesnych gmachów operowych, w których były i są wystawiane jego opery, w tym nieistniejącej za życia kompozytora opery w Sydney. Po wykonaniu utworu chór schodzi ze sceny, odsłaniając umierającego Wolfganga i wciąż komponującego Amadégo.

Siła oddziaływania tej sceny w bardzo dużej mierze opiera się na fenomenie *ghostingu*, bo to, że pean ku czci Mozarta jest skierowany pod adresem jego stereotypowego wizerunku jako „nadludzkiego” artysty, jest zaznaczone za pomocą bardzo wyraźnych symboli tego stereotypu, które dzięki projekcji ukazane zostają nieomal w oryginalnym kształcie. Wśród wyświetlanych portretów Mozarta nie brakuje tego, na którym oparty jest kostium Amadé, a zespół nosi kostiumy, które poprzednio pojawiły się na scenie, gdy kompozytor był dzieckiem, w tym kostium zmarłej wiele lat wcześniej, niż Mozart, cesarzowej Marii Teresy. Inscenizacja Kupfera bardzo wyraźnie zaznacza w ten sposób, że lepiej zachowała się pamięć o aspekcie Mozarta reprezentowanym przez Amadé, a jego ikoniczny wygląd jest ważnym elementem tej pamięci. Fakt, że scena ta, ukazana jako poprzedzająca śmierć Mozarta, obejmuje elementy zarówno z przeszłości (Maria Teresa), jak i przyszłości (gmach opery w Sydney) wskazuje też na ważny czynnik, dzięki któremu umacnia się omawiany stereotyp – muzyka Mozarta przedstawiana jest w ramach owego stereotypu jako ponadczasowa, transcendentna i wieczna, a tym samym zdecydowanie lepiej nadająca się do zapamiętania, niż ludzki Mozart.

Patrząc na musical Kunzego przez pryzmat wykonania piosenki *Mozart, Mozart!* można uznać Wolfganga za postać nawiedzaną jednocześnie przez swoją przeszłość i przyszłość. Jego życie ukazane jest jako walka z siłą, która dla niego stanowi bagaż dzieciństwa, ale z punktu widzenia publiczności jest jednocześnie jego spuścizną – kompozycjami i stereotypowym portretem, a więc wyraźnymi symbolami dźwiękowymi i wizualnymi, dzięki którym Wolfgang Amadeusz Mozart w ogóle istnieje w kulturze współczesnej. Wracając do teorii Carlsona zauważyć można, iż historia nawiedzonego w ten sposób Mozarta bardzo dobrze nadaje się do opowiedzenia w teatrze, gdyż ważny dla sztuki teatralnej *ghosting* – wykorzystywanie znanych publiczności elementów „nawiedzających” nowe konteksty – w tej fabule staje się dosłownym, dręczącym nawiedzeniem niczym z powieści gotyckiej.

Jednocześnie można dostrzec tu przewrotną łączność z bardzo ważnym dla derridańskiej widmontologii motywem pojawienia się ducha ojca Hamleta (Derrida 2016: 19) – choć w *Mozarcie!* to Amadé jest postacią widmową, nadnaturalną, w istocie reprezentuje on oficjalny, skupiony na twórczości odbiór postaci Mozarta. W konsekwencji to ludzki, cielesny Wolfgang staje się duchem, który powraca z inną prawdą o Mozarcie niczym duch ojca Hamleta i przedstawiając ją na scenie prosi widownię o pamięć o tym aspekcie życia kompozytora – pamięć, której przyjęcie na siebie można uznać za przejaw postulowanej przez Derridę gościnności wobec widm i ich inności (Powell & Schaffer 2009: 16). Choć w przypadku skończonej, z góry zaprojektowanej formy artystycznej, jaką jest musical trudno mówić o bardzo ważnym dla Derridy umożliwieniu widmu pojawieniu się w dowolnej postaci – kostium Wolfganga do każdej z inscenizacji zostaje z góry zaprojektowany, pozostaje niezmienny z wieczoru na wieczór i jako taki jest narzucany publiczności – warto przypomnieć, że w każdej inscenizacji jest on inny, w przeciwieństwie do kostiumu Amadégo. Sprawia to, że, przynajmniej na płaszczyźnie kilku inscenizacji widmo Mozarta jako kogoś więcej, niż tylko stereotypowo widzianego kompozytora, ma szansę zaistnieć na różne sposoby, nie przyjmując jednego, na zawsze ustalonego kształtu.

Komentarze z zaświatów

Wolfgang Amadeusz Mozart to w *Mozarcie!* postać nawiedzona przede wszystkim przez siebie samą, ale w niektórych scenach także przez własne otoczenie. Jak już zostało wspomniane, ludzie otaczający Wolfganga nabierają w niektórych scenach cech widm – pojawiają się w miejscach, w których ich obecność nie wynika z akcji sztuki, wydają się stanowić część krajobrazu psychicznego Mozarta i komentatorów o perspektywie wykraczającej poza wiedzę ich postaci. Zjawisko to najlepiej widać na przykładzie omówionej we wcześniejszej części artykułu sceny *Wie wird man seinen Schatten los*, ale zaznaczyć trzeba, że powtarza się ono kilkakrotnie w fabule spektaklu. Zbliżonym rozwiązaniem są sceny, w których aktorzy, zazwyczaj w dużej grupie, śpiewają słowa niewynikające bezpośrednio z akcji, komentujące za to sytuację Mozarta bądź siebie samych – jak w piosence *Hier im Wien (tu w Wiedniu)*, gdzie wiedeńska socjeta opowiada o przemysłowości i intryganczynie koniecznych, by przetrwać w tym mieście. Taką sceną poniekąd jest także *Mozart, Mozart!* W obu przywoływanych inscenizacjach, zwłaszcza jeśli uznać wykonującą tę piosenkę postać za przedstawicieli miłośników Mozarta.

Katarzyna Krainńska (2016: 37) interpretuje tego rodzaju sceny w *Mozarcie!* oraz innych musicalach Kunzego jako nawiązanie do Brechtowskiego *Verfremdungseffekt* (efektu obcości). Uważa ona, że częścią stylu librecisty jest ukazywanie postaci wypowiadających opinie, które są nie tyle ich własnymi myślami, co metateatralnymi komentarzami do wydarzeń scenicznych bądź diagnozami własnej sytuacji. Jest to trafne rozpoznanie, choć warto jednak uzupełnić je o fakt, że u Kunzego tego rodzaju komentarzom bardzo często towarzyszą elementy sugerujące ich nierzeczywisty, a często także groźny i złowrogi – mówiąc obrazowo – upiorny charakter. Chór w wiedeńskiej inscenizacji w piosence *Wie wird man seinen Schatten los* wykonuje choreografię opartą o sztywne i pełne napięcia gesty i jest oświetlony ostrym błękitnym światłem; w budapeszteńskiej wersji choreografia i światła są podobne, w dodatku wszyscy śpiewający są okryci całunami. W Wiedniu ruch sceniczny w piosence *Mozart, Mozart!* również jest usztywniony, tym razem jednak poszczególne gesty są zazwyczaj skierowane ku górze, symbolizując hołd dla „ubóstwionego” Mozarta. Z kolei w budapeszteńskim *Mozarts Verwirrung* chór wykonujący *Dies irae* wbiega na jego grób w kostiumach, które Wolfgang widział wcześniej w koszmarze o ojcu, a następnie nerwowo rozbiega się po bokach sceny.

Prezentowanie sytuacji Mozarta i innych bohaterów w ten widowiskowy, miejscami niepokojący sposób można zinterpretować jako próbę pogodzenia Brechtowskiego, metateatralnego komentarza z efektowną estetyką megamusicalu³. Jak zostało wcześniej wspomniane ta odmiana musicalu wniosła do niego nie tylko rozmach inscenizacyjny, ale także spowodowała odwrót od współczesności ku tematyce historycznej, metafizycznej i fantastycznej (Sternfeld 2006: 2). U Kunzego te tendencje łączą się ze sobą nawzajem oraz ze skłonnością librecisty do

³ Za dyskusję o tym aspekcie twórczości Kunzego autor serdecznie dziękuje Jolancie Leroch.

wykraczających poza przebieg akcji komentarzy, a ukazywanie postaci jako niewiedzących i nierzeczywistych okazuje się skuteczną metodą, by pogodzić Brechtowski dystans z megamusicalowym rozmachem.

Tego rodzaju cytaty z twórczości Mozarta mają także pewien potencjał widmontologiczny. Są one przywołaniem oper, mszy czy koncertów, z których dany fragment pochodzi i tym samym są otwarciem *Mozarta!* – oraz Mozarta – na intertekstualność, która pozwala dostrzec możliwość różnorodnych odczytań twórczości kompozytora i tym samym zabezpiecza ją przed ustaleniem jej znaczenia raz na zawsze, nadając jej bardziej niejednoznaczny, widmowy charakter (Lorek-Jezińska 2013: 26).

Mozart według Kunzego

Podział osoby Wolfganga Amadeusza Mozarta na dwie postaci sceniczne to rozwiązanie, które wydobywa na wierzch wiele ważnych aspektów biografii kompozytora. Obecność Amadégo pokazuje, jak mocno na całe życie Mozarta wpłynęło wychowanie na salonową sensację i niezwykle wczesne *tournée*. Dla dorosłego Wolfganga „porcelanowe dziecko” jest źródłem talentu oraz symbolem nadziei na osiągnięcie dzięki owemu talentowi niezwykle powodzenia, takiego, jakie zapamiętał z dzieciństwa. Co ważne, Amadé w swoim rokokowym stroju sygnalizuje jednocześnie to, że Wolfgang, choć pragnie uzyskać niezależność życiową i artystyczną, dąży do tego celu środkami wyrosłymi z tradycji muzyki dworskiej i jest tym samym skazany na związek z grupą społeczną, od której chciałby się wyzwolić.

„Porcelanowe dziecko” jest zarazem symbolem tego, jak wielki wpływ na całe życie Mozarta miał jego ojciec. W trakcie spektaklu widoczne jest, że Amadé próbuje narzucić Wolfgangowi życie skupione na pracy twórczej, zgodne z regułami wpojonymi przez Leopolda. Tak jak w pierwszej scenie musicalu ojciec strofował młodego syna, gdy ten robił cokolwiek poza koncertowaniem, tak w dorosłości Mozarta Amadé stara się sprowadzić egzystencję Wolfganga wyłącznie do twórczenia. Jedną z ironii życia Wolfganga jest to, że ograniczający jego życie duch przeszłości okazuje się jednocześnie jego przyszłością – *Mozart!* wyraźnie pokazuje, że to właśnie kompozycje Amadégo i jego ikoniczny wygląd są tym, co ocala je z życia bohatera.

Wydzielenie z osoby Mozarta rokokowego, genialnego Amadégo pozostawia współcześnie ubranego Wolfganga jako Każdego, postać bliską publiczności, budzącą sympatię i pozwalającą na identyfikację. Co więcej, ów Każdy od razu zyskuje w ten sposób równie wyrazistego antagonistę: stereotyp Mozarta jako genialnego kompozytora. *Mozart!* rozumieć można właśnie jako spektakl o walce z własnym stereotypem. W świecie przedstawionym spektaklu Wolfgang mierzy się z personifikacją własnej przeszłości, jednak, jak już zostało wspomniane, z perspektywy publiczności ta przeszłość jest też przyszłością, ikonami składającymi się na pamięć o Mozarcie. W odniesieniu do inscenizacji Kerenyiego można wręcz zaryzykować interpretację, że uciszając w finale chór Wolfgang pragnie uciec od Amadégo

w zapomnienie, pogodziwszy się już z tym, że zapamiętany być może jedynie jako „porcelanowe dziecko”.

To, że aktorzy wcielający się w pozostałe role wygłaszają w niektórych scenach komentarze wykraczające poza wiedzę ich postaci, pozwala zaburzyć porządek czasowy w musicalu i tym samym sprzyja prowadzeniu owej podwójnej narracji – autorskiej wizji historii Mozarta i zarazem komentarza do jego miejsca w kulturze. Tego rodzaju komentarze są w musicalu przekazywane w bardzo efektowny sposób, towarzyszy im choreografia i oświetlenie sugerujące nawiedzenie, wtargnięcie do historii sił nadprzyrodzonych. W ten sposób Kunze jest w stanie uzyskać zdystansowanie się od wydarzeń scenicznych w duchu Brechtowskiego efektu obcości bez zaburzania estetyki swojego spektaklu, który pod wieloma względami przypomina monumentalne megamusical. Sięgnięcie po estetykę nawiedzenia okazuje się rozwiązaniem pozwalającym pogodzić metateatralną narrację z walorami widowiskowymi spektaklu.

Zaryzykować można stwierdzenie, że owa estetyzacja elementów metateatralnych to jeden z kluczowych elementów twórczości Kunzego, a zwłaszcza spektakli poruszających tematykę biograficzną. Opowiadanie w teatrze o wydarzeniach historycznych często wiąże się z rozwiązaniami metateatralnymi (Rokem 2010: 26), co wynika po części właśnie z faktu, że twórcy takich przedstawień często pragną opowiedzieć naraz o przeszłości i jej wpływie na teraźniejszość. Biograficzne musical Kunzego – przede wszystkim *Mozart!* oraz *Elisabeth*, ale w pewnym stopniu również *Marie Antoinette* – traktować można jako próbę ujęcia tego rodzaju teatru w oprawę, która przyciągnie na spektakle szerszą publiczność i, mimo swojego metateatralnego charakteru, pod względem walorów widowiskowych będzie zbliżona do megamusicalu.

Co interesujące Kunze w celu osiągnięcia tego efektu stworzył metodę prezentowania na scenie postaci historycznych za pomocą konfrontowania ich z własnymi sobowtórami i odbiciami, czego najlepszym przykładem jest właśnie relacja Wolfganga i Amadé w *Mozarcie!* Choć librecista tłumaczy termin „drama musical” skupieniem swoich spektakli na fabule, można zaryzykować stwierdzenie, że pasuje on do jego twórczości z jeszcze jednego powodu; otóż stworzył on w niej wizję rozwoju człowieka, w której nawet wewnętrzne procesy zostają udratyzowane jako konflikty między upersonifikowanymi częściami jednej osoby. W większości musicali Kunzego dramat jest nie tylko podstawą, na której zbudowana zostaje muzyka i inscenizacja, ale także sposobem istnienia bohaterów: za sprawą rozbicia ich osobowości nawet bycie jest dla nich działaniem, nieustannym radzeniem sobie z byciem nawiedzonym przez siebie samego. To kolejny punkt, w którym twórczość librecisty staje się interesująca z perspektywy widmologicznej, wszak byt jest w niej postrzegany właśnie jako bycie nieustannie nawiedzanym, mierzenie się z widmowością świata (Lorek-Jezińska 2013: 22).

Źródła cytowań

- Arens, Katherine (2006), 'Glücklichist, wer [nicht] vergisst: From Museum Culture to Broadway-an-der-Wien' w: Gerd Bayer (red.), *Mediating Germany: Popular Culture between Tradition and Innovation*, Newcastle: Cambridge Scholars Press. ss. 73-91.
- Carlson, Marvin (2003), *The Haunted Stage: The Theatre as Memory Machine*, Michigan: The University of Michigan Press.
- Derrida, Jacques (2016), *Widma Marksa: stan długu, praca żałoby i nowa Międzynarodówka*, przekł. Tomasz Załuski, Warszawa: Wydawnictwa Naukowe PWN.
- Elias, Norbert (2011), *Mozart. Portret geniusza*, oprac. Michael Schröter, przekł. Bogdan Baran, Pößneck: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Facta Ficta Journal (2017), *Editorial guidelines*, online: <https://factafictajournal.com/editorial-guidelines/> [dostęp: 10.09.2017].
- Francesca, Zambello, reż. (2006), *Rebecca*, Wiedeń: Raimund Theater.
- Kerenyi Miklos, Gabor, reż. (2003), *Mozart!*, Budapeszt: Budapeszteński Teatr Operetki.
- Kerenyi Miklos, Gabor, reż. (2016), *Marie Antoinette*, Budapeszt: Budapeszteński Teatr Operetki.
- Knapp, Raymond (2006), *The American Musical and the Formation of National Identity*, Princeton: Princeton University Press.
- Kraińska, Katarzyna (2016), *Dramamusical Michaela Kunze. W stronę kultury wysokiej*, Wydział Wiedzy o Teatrze Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwewowicza w Warszawie [nieopublikowana praca magisterska].
- Kunze, Michael (1999), 'Mozart, Mozart!', w: *Mozart!*, Wiedeń: Theater an der Wien [CD z piosenkami ze spektaklu].
- Kunze, Michael (2013), 'Mir wuchs Elisabeth ans Herz', *Blickpunkt Musical Sonderheft*: 2, ss. 4-6.
- Kunze, Michael (2015), 'Ein Gleichnis für das Erwachsenwerden', *Blickpunkt Musical Sonderheft*: 4, ss. I-006 do I-009.
- Kunze, Michael, Sylvester Levay (2015): 'Michael Kunze und Sylvester Levay im Gespräch', *Mozart! Das Musical* [program spektaklu], ss. 12-15.
- Kupfer, Harry, reż. (1999), *Mozart!*, Wiedeń: Theater an der Wien.
- Kupfer, Harry, reż. (2012), *Elisabeth*, Wiedeń: Raimund Theater.
- Kupfer, Harry, reż. (2016), *Mozart!*, Wiedeń: Raimund Theater [DVD].

- Levay, Sylvester (2015), 'So spiegeln die Figuren in »Mozart!« alle etwas vom Leben wieder', *Blickpunkt Musical Sonderheft*: 4, ss. I-010 do I-014.
- Lorek-Jezińska, Edyta (2013), *Hauntology and Intertextuality in Contemporary British drama by Women Playwrights*, Toruń: Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- PageWizz.com (2010) 'Michael Kunze – Wie ein Drama Musical entsteht', *Page-wizz.com*, online: <https://pagewizz.com/michael-kunze/> [dostęp: 10.09.2017].
- Polański, Roman reż. (2016), *Tanz der Vampire*, Berlin: Theater des Westens.
- Powell Benjamin D., Tracy Stephenson Shaffer (2009), 'On the Haunting of Performance Studies', *Liminalities: A Journal of Performance Studies*, 1 (5), online: <http://liminalities.net/5-1/hauntology.pdf> [dostęp: 10.09.2017].
- Prece Paul, William A. Everett (2008), 'The megamusical: the creation, internalization and impact of a genre', w: William Everett, Paul Laird (red.), *The Cambridge Companion to the Musical* (Kindle Edition), Cambridge: Cambridge University Press, ss. 250-269.
- Rokem Freddie (2010), *Wystawianie historii. Teatralne obrazy przeszłości we współczesnym teatrze*, przekł. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, Kraków: Księgarnia Akademicka.
- Rosselli, John (1998), *The life of Mozart*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Sebesta, Judith (2008), '»Something borrowed, something blue«: the marriage of the musical and Europe', w: William Everett, Paul Laird (red.), *The Cambridge Companion to the Musical* (Kindle Edition), Cambridge: Cambridge University Press, ss. 270-283.
- Sternfeld, Jessica (2006), *The Megamusical*, Bloomington: Indiana University Press.
- Storyarchitekt.com (2009), 'Michael Kunze Biographie', online: <http://www.storyarchitekt.com/kunze/kunze.php> [dostęp: 10.09.2017].
- Vereinigte Bühnen Wien (2017), *Mozart! – Heart Blood of a Troubled Genius*, online: <http://vbw-international.at/mozart/> [dostęp: 10.09.2017].

Nefrytowy różaniec jako nośnik pamięci historycznej w cyklu *Przygody Erasta Fandorina* Borisa Akunina

Monika Kowalska

Abstract

The Erast Fandorin series by Boris Akunin describes adventures of a Russian sleuth named Erast Petrovich Fandorin who lives at the turn of the nineteenth and twentieth century. The series belongs to detective story genre. The nephrite rosary, which consists of twenty-five beads, is mentioned for the first time in *The Jack of Spades* and plays a very significant role in most novels of the series. It is not a typical tool of religious worship or meditation, but it helps Erast Petrovich to concentrate and to solve difficult problems. What is more, it seems to be haunted by the past. It embodies a lot of historical, legendary and spiritual energy. Being an object, a symbol and a carrier of the past, the nephrite rosary has a limited range when it comes to collective memory, because only well-educated people from the higher social classes are able to recognise the meaning of this legendary object and to perceive its importance, therefore it cannot be considered a typical *lieu de memoire* (place of memory), as understood by Pierre Nora. The aim of Monika Kowalska's paper *The Nephrite Rosary as a Carrier of Historical Memory in the „Erast Fandorin” series by Boris Akunin* is, therefore, twofold. It analyzes the historical meaning and significance of the nephrite rosary within the eponymous series as well as presents Akunin's inspirations and play with the worldhistory.

Monika Kowalska — mgr; doktorantka w Instytucie Historii Uniwersytetu Jagiellońskiego oraz Instytucie Filozofii Uniwersytetu Jagiellońskiego. Zajmuje się zagadnieniami związanymi z historią oraz sztuką Francji za panowania dynastii Kapetyngów. Koncentruje się szczególnie na problematyce symboliki i sakralizacji władzy królewskiej w średniowieczu. W obszarze jej zainteresowań badawczych znajduje się także tzw. „sztuka pamięci” oraz kultura Dalekiego Wschodu (Japonia i Tybet).

Autorka nie wyraziła zgody na publikację adresu e-mail

Facta Ficta Journal of Narrative, Theory & Media
nr 1 (1) 2018

OPEN ACCESS

Wprowadzenie

Zagadnienie kultury pamięci (*Erinnerungskultur*), pamięci zbiorowej (*collective memory*) oraz miejsc upamiętnienia przeszłości odgrywa coraz większą rolę w dziedzinie nauk humanistycznych, a szczególnie społecznych. To nader popularny przedmiot badań, zwłaszcza w odniesieniu do czasów współczesnych i pamięci o drugiej wojnie światowej. Warto w tym miejscu wspomnieć również o tak zwanej historii mówionej (*oral history*), która kilkadziesiąt lat temu zyskała swoje miejsce na gruncie nauki historycznej (Kudela-Świątek 2011: 11–22) oraz o idei widmontologii (*hauntology*) opracowanej przez Jacquesa Derridę (Derrida 2016). Nawiedzone miejsca, rozumiane jako przestrzeń opętana przeszłością i będąca najczęściej, ale nie zawsze, obiektem zainteresowania pamięci zbiorowej, jak najbardziej wpisują się w tradycję powyższych badań naukowych.

Zagadnieniem pamięci zbiorowej i kulturowej interesowali się znani badacze europejscy, między innymi Maurice Halbwachs, Pierre Nora, Paul Ricoeur oraz Aleida i Jan Assmann. Rzadziej jednak pojawia się w literaturze przedmiotu pojęcie pamięci historycznej (Roberts 1990: 341–349; Thapar 2007: 3903–3905). W niniejszym artykule stosowany będzie ów ostatni termin, który według autorki zawiera w sobie wielorakość znaczeń, obejmuje przede wszystkim pamięć historyczną, a także kulturową i społeczną. Nadto, co istotne dla problematyki nefrytowego różańca, pamięć o przeszłości nie ogranicza się do pamięci zbiorowej, dotyczy także pamięci jednostkowej, zindywidualizowanej.

Prawdopodobnie pierwszym skojarzeniem, które może nasunąć się czytelnikowi napotykającemu termin „nawiedzone miejsce”, to terytorium rozumiane jako materialna przestrzeń – dom, ruiny czy pomnik upamiętniający konkretne zdarzenie z przeszłości. Dlatego niniejszy artykuł nieco przewrotnie poświęcony jest nie konkretnej lokalizacji, lecz drobnemu przedmiotowi przesyconemu przeszłością i niejako „nawiedzanemu” przez nią. Tematyką będzie tutaj nefrytowy różaniec, którego motyw przewija się przez większość tomów detektywistycznego cyklu *Przygód Erasta Fandorina* autorstwa Borisa Akunina.

Omawiana seria powieści opisuje śledczą działalność rosyjskiego detektywa Erasta Pietrowicza Fandorina oraz jego liczne perypetie podczas odkrywania tajemnic zbrodni. Cykl obejmuje okres od lat siedemdziesiątych dziewiętnastego wieku do drugiej dekady dwudziestego stulecia. Gatunkowo zalicza się go do powieści detektywistycznych i kryminałów retro osadzonych w przeszłości. W zamysle autora całość serii poświęconej Erastowi Pietrowiczowi Fandorinowi ma składać się z szesnastu tomów. Do tej pory w Rosji i w Polsce wydano ich piętnaście. Tłumaczenie piętnastej części cyklu o tytule *Planeta Woda* pojawiło się na polskim rynku księgarskim 9 listopada 2016 nakładem wydawnictwa Świat Książki.

Boris Akunin (urodzony 20 maja 1956) jest współczesnym rosyjskim pisarzem pochodzenia gruzińskiego. Jego prawdziwe imię i nazwisko brzmi Grigorij Szalwowicz Czchartiszwili¹. „Boris Akunin” to jego pseudonim literacki odwołujący się

¹ W polskiej literaturze przedmiotu istnieje kilka studiów dotyczących osoby i twórczości Borisa Akunina (Domagalla 2008: 71–83; Wołodźko-Butkiewicz 2003: 62–78 i Zak 2007: 199–220).

do japońskiego słowa *akunin*, oznaczającego w ogólności 'złoczyńcę, łotra, złą postać' (Ford 2006: 97). Pseudonim tego pisarza jest także nawiązaniem do nazwiska Michaiła Bakunina, znanego rosyjskiego myśliciela, zwolennika anarchizmu (Norris 2012: 77). Japonia zajmuje bardzo ważne miejsce w życiu i twórczości Borisa Akunina, gdyż jest on z wykształcenia historykiem japonistą. Nefrytowy różaniec towarzyszący Erastowi Fandorinowi podczas jego pracy, można uznać za nośnik historii i pamięci o przeszłości, szczególnie tej związanej z kulturą Dalekiego Wschodu. Historia chińskich kamiennych paciorków została dokładniej opisana w opowiadaniu *Nefrytowy różaniec* umieszczonym w zbiorze krótkich form opatrzonej tym samym tytułem (Akunin 2009: 109-139).

Nefrytowy różaniec jako pośrednik między przeszłością a teraźniejszością

W cyklu powieści detektywistycznych *Przygody Erasta Fandorina* autorstwa rosyjskiego pisarza Borisa Akunina nefrytowy różaniec pełni rolę depozytariusza pamięci o przeszłości. Wątek tego przedmiotu pojawia się w większości tomów cyklu, poczynawszy od *Waleta Pikowego*. Omawiany sznur modlitewny nie jest jednak typowym narzędziem religijnego kultu lub medytacji, bowiem w cyklu *Przygód Erasta Fandorina* pełni on funkcję w dużej mierze świecką. Pomaga on protagonistom w koncentracji i sprzyja rozwiązaniu trudnych problemów napotykanym przez niego w trakcie dochodzenia. Miarowy stuk przesuwanych palcami koralików rozjaśnia umysł głównego bohatera, wprowadza go w stan skupienia, być może również go uspokaja. Zbawienny wpływ nefrytowego różańca odczuł także generał-gubernator Moskwy, książę Władimir Dołgoruki, który dzięki tym koralikom zdołał wymyślić sposób na rozwiązanie nurtującego go problemu (Akunin 2009: 119-120). Okrągłe, wykonane z nefrytu i nanizane na zwykłą nić z chwaścikami paciorki prezentują się wyjątkowo niepozornie. Z tego powodu jeden z paserów uznał nefrytowy różaniec za tandetne chińskie koraliki (Akunin 2004: 29-30). Ponadto sam Erast Pietrowicz Fandorin przyznał, że tego typu pomoce modlitewne są popularnymi przedmiotami w Chinach i Japonii (Akunin 2009: 119). Mimo zwyczajnego i niewyszukanego wyglądu, nefrytowe paciorki zawierają w sobie duży ładunek historyczny, legendarny, duchowy, a także energetyczny. W cyklu Borisa Akunina szczególnie uwypuklony został fakt, że nefrytowe paciorki emanują wonią „najprawdziwszej, autentycznej starożytności – tak pachną bizantyjskie mozaiki albo ruiny Koloseum, jest to zapach spokoju i pyłu, z domieszką piołunu” (Akunin 2009: 121). Nefrytowy różaniec składa się z dwudziestu pięciu paciorków wykonanych z nefrytu, wytartych ze starości, każdy z nich ma średnicę jednego sun (cun) – prądawnej chińskiej jednostki miary, która wynosi 3,33 centymetra. Są one więc dość spore; na jednym z koralików widnieje ideogram „te” oznaczający zarówno „żelazo”, jak i odwołujący się do imienia Wiecznie Żyjącego – mędrca Te Huang Tsy (Akunin 2009: 123, 127, 134-135). Według legendy wspomnianej w opowiadaniu, ów nefrytowy sznur modlitewny należał do chińskiego mędrca imieniem Te Huang Tsy, który poszukiwał nieśmiertelności (Akunin 2009: 137-138).

Nefrytowy różaniec w niezwykle sposób „przyciągał” wydarzenia w cyklu *Przygód Erasta Fandorina*, prowokował pośrednio lub bezpośrednio lawinę zdarzeń związanych z popełnieniem przestępstw, zwykle kradzieży lub morderstwa. Historia „nefrytowego różańca”, z okresu zanim trafił on w ręce Erasta Pietrowicza Fandorina, obfitowała w niezwykle wydarzenia, które opisane zostały szczegółowo w *Nefrytowym różańcu* – opowiadaniu wchodzącym w skład tomiku o tym samym tytule. Otóż w 1884 roku moskiewski antykwariusz Siłantij Michajłowicz Priachin kupił różaniec od chińskiego opiumisty za niewielką cenę trzech i ćwierci rubla. Wkrótce jego sklep splądrowano, a tydzień później sam handlarz antykami został zamordowany w bestialski sposób – poćwiartowany siekierą (Akunin 2009: 111-119, 136-137). Zadaniem Erasta Pietrowicza było odnalezienie motywu przestępstwa i jego sprawcy. Prowadząc dochodzenie i zastanawiając się, czego mógł poszukiwać podejrzany, Fandorin odnalazł w sklepie zmarłego antykwariusza różaniec ukryty przemyślnie wewnątrz wypchanego krokodyla (Akunin 2009: 118-119). Z powodu owego różańca główny bohater cyklu Borisa Akunina omal dwukrotnie nie został zabity. Gdy prowadził dochodzenie w jednej z obskurnych chińskich traktierni na Suchariewce, nie docenił siły oparów opium i poddał się narkotycznej wizji, w której rozmawiał z chińskim staruszkiem na szczycie góry Tai Shan. Otaczał ich dalekowschodni krajobraz, dolina z polami ryżowymi, chiński klasztor oraz niebo o niespotykanej zielono-liliowej barwie. Rozmówcą Fandorina okazał się sam mędrzec Te Huang Tsy. Oniryczna rozmowa dotyczyła takich fundamentalnych kwestii, jak życie i śmierć oraz pragnienie osiągnięcia nieśmiertelności (Akunin 2009: 126-127). W tym samym czasie, korzystając z zamroczenia Fandorina, jeden z bywalców traktierni ukradł nefrytowy różaniec. Fandorin zdołał odzyskać bezcenny przedmiot, choć w tym celu musiał stoczyć walkę z przestępcą odpowiedzialnym za wcześniejsze morderstwa (Akunin 2009: 129-133). Okazał się nim hrabia Lew Aristarchowicz Chrucki, człowiek arystokratycznego pochodzenia, wykształcony, obeznany z kulturą, filozofią i sztuką Chin. Hrabia głęboko wierzył, że sznur nefrytowych paciorków istotnie należał do mędrca Te Huang Tsy i pomógł mu uzyskać nieśmiertelność. Z tego powodu Chrucki pragnął zdobyć ten przedmiot za wszelką cenę, nie wahając się sięgnąć po środki ostateczne – ludzkie życie nie miało bowiem żadnej wartości dla arystokraty opętanego żądzą posiadania.

Według legendy opisanej w opowiadaniu Borisa Akunina Te Huang Tsy doświadczył iluminacji – najwyższej mądrości – właśnie za pomocą nefrytowego różańca. Medytował, przesuwając w palcach zielone paciorki. Podobno przeżył dwieście czterdzieści lat (trzykrotność liczby osiemdziesiąt – dziesięciokrotność liczby osiem uznawanej za szczęśliwą na Wschodzie, Akunin 2009: 121), a następnie wyzwoił się od losu zwykłego śmiertelnika i odtąd żył wiecznie. Dlatego właśnie, jak wyjaśniono w omawianym opowiadaniu, liczba nefrytowych paciorków wynosi dwadzieścia pięć, wielokrotność liczby osiem plus jeden (Akunin 2009: 137-138). Warto również zwrócić uwagę, że według zawartego w utworze podania o Te Huang Tsy, jego różaniec nigdy nie mógł przejść w ręce człowieka o złym sercu (Akunin 2009: 138).

Przygody opisane w *Nefrytowym różańcu* nie oznaczały końca perypetii Erasta Fandorina związanych z kamiennymi koralikami. W *Walecie Pikowym* sznur paciorków został ukradziony przez tytułową postać i następnie zwrócony Erastowi Pietrowiczowi. Podobnie w *Kochanku Śmierci* młody złodziejaszek z Chitrowki, Sieńka Skorik, ukradł słującemu Erasta, Masie, różaniec, sądząc, że nefrytowe koraliki mają konkretną wartość – dla przykładu: tysiąc rubli. Zaniósł je do znajomego pasciera, który ocenił je jako chińską tandetę i oszacował na sumę siedemdziesięciu kopiejek (Akunin 2004: 29-30). Dlatego Sieńka Skorik podarował różaniec swej towarzyszyce o imieniu Taszka jako korale (Akunin 2004: 39, 93). Sznur nefrytowych paciorków towarzyszy Fandorinowi jako pomoc w koncentracji przez większość dalszych tomów cyklu.

Historyczne i kulturowe inspiracje Borisa Akunina

Nefrytowy różaniec wyróżnia się niecodzienną liczbą koralików (dwadzieścia pięć) spośród tych używanych w rzeczywistości z różnych zakątków globu ziemskiego (Akunin 2009: 121). Zwrócił uwagę na ten fakt już sam Erast Fandorin, stwierdzając, że to liczba niezwykła dla Orientu, logiczna i twarda, a zatem raczej odpowiednia dla Europy. W wypadku symboliki Dalekiego Wschodu należałoby się spodziewać liczby dwadzieścia cztery, stanowiącej trzykrotność szczęśliwej liczby osiem (Akunin 2009: 121). Różaniec chrześcijański składa się zazwyczaj z pięćdziesięciu dziewięciu lub jedenastu koralików, w zależności od tego, czy mowa o dużym, czy małym różańcu (Miller 2002: I). Z kolei hinduistyczny i buddyjski sznur paciorków, zwany *mala*, ma zazwyczaj sto osiem koralików wykonanych najczęściej z drzewa sandałowego. Sto osiem jest świętą liczbą w hinduizmie i buddyzmie, poszczególne jej cyfry symbolizują Najwyższą Istotę, doskonałość i wieczność (Radha 2005: 34). Natomiast muzułmański różaniec, określane różnymi terminami jako *subha*, *tasbih* lub *misbaha*, ma trzydzieści trzy lub dziewięćdziesiąt dziewięć paciorków, jest bowiem dziewięćdziesiąt dziewięć imion Allaha (Privratsky 2013: 201).

Autorka artykułu przypuszcza, że oprócz różnorodności używanych na świecie różańców, kolejnym źródłem inspiracji Borisa Akunina mogło być również greckie *komboloi* (κομπολόι). Wskazuje na to nie tylko nietypowa, nieparzysta liczba nefrytowych koralików, lecz także sposób ich zastosowania przez Erasta Pietrowicza Fandorina. Dla głównego bohatera różaniec nie jest przedmiotem sakralnym, lecz traktowany jest przez detektywa jako pomoc w poprawie koncentracji i uzyskaniu spokoju ducha. *Komboloi* to sznur najczęściej bursztynowych paciorków, który służy w Grecji do rozładowywania napięcia, do relaksu i jako sposób na spędzanie czasu. W tym celu przesuwają się w dłoni koraliki *komboloi* w odpowiedni sposób – można zastosować metodę cichą lub głośną. *Komboloi* spełnia również rolę amuletu chroniącego przed złem. W dawnych czasach tego przedmiotu używali wyłącznie mężczyźni; dzisiaj ich monopol bywa przełamany przez płęć żeńską. Jedną z pierwszych kobiet korzystających z *komboloi* była Melina Mercouri, grecka aktorka i premier (Bonanos 2005: 250). *Komboloi* zazwyczaj składa

się z nieparzystej liczby paciorków, zwykle liczb pierwszych: siedemnastu, dwiętnastu albo dwudziestu trzech (Buchalter 2011: 131). Nefrytowy różaniec Erasta Fandorina również ma nieparzystą liczbę koralików (aczkolwiek niebędącą liczbą pierwszą), a także pełni funkcję apotropaiczną. W opowiadaniu wyjaśniającym pochodzenie nefrytowych paciorków wspomniano, że ów różaniec dwukrotnie ocalał Erastowi Pietrowiczowi życie (Akunin 2009: 138-139).

Borys Akunin, wykorzystując motyw nefrytowych paciorków, z pewnością inspirował się taoistycznym sznurem modlitewnym, na co wskazuje postać mędrca Te Huang Tsy jako pierwotnego właściciela różańca. Choć nie zostało to wyraźnie potwierdzone w opowiadaniu *Nefrytowy różaniec*, autorka artykułu sądzi, że postać Te Huang Tsy jest luźnym nawiązaniem do chińskiego uczonego i alchemika Xu Fu oraz do jego mocodawcy, chińskiego cesarza z dynastii Qin Shi Huanga, znanego w polskiej literaturze jako Szy Huang Ti. Według znanej taoistycznej legendy cesarz obawiał się śmierci i rozpaczliwie pragnął żyć wiecznie. Dlatego też Xu Fu został dwukrotnie wysłany przy udziale ogromnej liczby towarzyszy płci obójga (przekazy różnią się co do liczebności, ale zwykle podaje się trzy tysiące chłopców i dziewczynek) na Wschód w kierunku Nieśmiertelnych Wysp, aby znaleźć eliksir nieśmiertelności dla cesarza (Wong 2007: 6-35; Lee 1995: 7; Campany 2009: 122). Pierwsza podróż w 219 roku p.n.e. nie odniosła spodziewanego rezultatu. Z drugiej wyprawy odbytej w 210 roku p.n.e. Xu Fu już nie powrócił. Według legendy miał on dopłynąć do Japonii i tam się osiedlić (Lee 1995: 8-17; Zhang 2015: 95).

Jeśli chodzi o wykreowanie postaci Te Huang Tsy, kolejną inspiracją Borisa Akunina może być również słynny taoistyczny mędrzec Zhuangzi żyjący na przełomie IV i III wieku p.n.e. W angielskiej transkrypcji znany jest on jako Zhuang Zhou lub Chuang Tzu – ten ostatni zapis nasuwa bliższe skojarzenia brzmieniowe z formą Te Huang Tsy (Poo 1998: 159). Akunin w swoich powieściach nieraz odwoływał się do postaci historycznych, ukrywając je pod nieco zmienionym nazwiskiem. Przykładem takiego zabiegu jest wzorowana na Michaiile Skobielevie postać generała Michaiła Sobolewa z czwartego tomu cyklu o Eraście Pietrowiczu Fandorinie noszącym tytuł *Śmierć Achillesa* (Norris 2015: 102). Również Tai Shan, nazwa wspomnianej we wizji Erasta Piotrowicza góry, na której szczycie moskiewski detektyw znajdował się razem z Te Huang Tsy, to ewidentne nawiązanie do masywu górskiego Tien Szan (jego nazwa oznacza *Niebiańskie Góry*).

Warto jeszcze zwrócić uwagę na symbolikę nefrytu, z którego zostały wykonane paciorki różańca. Nie bez przyczyny Akunin zdecydował się na wybór tej skały. Żad, pojemny termin obejmujący często mylone ze sobą minerały nefryt i jadeit, odgrywał bardzo ważną rolę w kulturze Chin, poczynawszy od wczesnej starożytności. Używano tego kamienia między innymi do wyrobu broni, talizmanów, cesarskich emblematów, narzędzi rytualnych i przedmiotów dekoracyjnych. Dyski z żadu łączono z symboliką solarną i niebem. Wierzano, że żad ma magiczne właściwości, a także jest źródłem cnót, które przechodzą na człowieka noszącego ten minerał. Jeden z taoistycznych filozofów twierdził, że strumień cieczy wypływający spod górskich skał zawierających jadeit po dziesięciu tysiącach lat tężeje i zamienia się w przejrzystą substancję. Jeżeli doda się do tej substancji

konkretne ziele, wówczas ponownie zmieni się ona w ciecz. Wystarczy jeden jej łyk, aby pijący uzyskał dar życia przez tysiąc lat. Co więcej, eliksir życia czy też nieśmiertelności określano w taoistycznej alchemii mianem „jadeitowego napoju” (Williams 2006: 237–240). Bardzo pięknie przedstawił istotę i rolę żadu w chińskiej kulturze Konfucjusz:

W starożytnych czasach ludzie znajdowali w żadzie podobieństwo do wszystkich wspaniałych zalet. Miękki, gładki i lśniący, jawił im się jako dobroć; ładny, spójny i mocny – jak inteligencja; kanciasty, ale nie ostry i tnący – jak sprawiedliwość; zwieszający się ku dołowi (forma sznura koralików), jakby miał spaść na ziemię – jak pokora przyzwoitości; podczas uderzenia wydający dźwięk czysty i przedłużający się, ale kończący się nagle – jak muzyka; jego wady nie skrywają jego piękna; także jego piękno nie zaćmiewa jego niedoskonałości – jak wierność; jaśniejący wewnętrznym światłem z każdej strony – jak dobra wiara, promienny jak olśniewająca tęcza – jak niebo; wspaniały i tajemniczy, pojawiający się na wzgórzach i w strumieniach – jak ziemia; wyróżniający się ostro w symbolach rang – jak cnota; poważany przez wszystko pod niebem – jak droga prawdy i obowiązku (Williams 2006: 239–230)².

Zabawa Akunina z historią i pamięcią, w tym wypadku tradycją rodzinną, szczególnie wyraziście uwidatnia się w *Skrzyni na złoto* – pierwszym tomie kolejnego cyklu powieści zatytułowanego *Przygody Magistra*. Głównymi bohaterami tej serii są wnuk Erasta Pietrowicza, Nicholas Aleksandrowicz Fandorin, a także protoplasta rodu Fandorinów, Cornelius van Dorn. Nicholas jest z wykształcenia historykiem i poszukuje informacji o swoim rodzie. Szczególnie interesują go wiadomości dotyczące skarbu, o którym wspomniał w testamencie jego praprzodek, Cornelius van Dorn. W *Skrzyni na złoto* znajduje się interesująca wzmianka o szkatułce zawierającej rodzinne pamiątki, a wręcz, powołując się na sformułowanie użyte przez Nicholas, relikwie. Wśród nich leżał właśnie niepozorny nefrytowy różaniec, który babcia Nicholas, Jelizawieta Anatoliewna, postanowiła zachować. Warto wspomnieć, że wnuk Erasta Pietrowicza Fandorin, niedysponujący tą samą wiedzą, co czytelnik, stwierdził, że trudno byłoby ustalić, do którego z przodków należał nefrytowy różaniec (Akunin 2005: 13). Konstatację Nicholas Fandorin można uznać za interesujący przykład warsztatu pracy historyka i jego ograniczeń wynikających z upływu czasu. Czytelnicy cyklu Borisa Akunina mają przewagę nad latoroślą rodu Fandorinów, gdyż dzięki lekturze poprzednich tomów doskonale orientują się, że różaniec był własnością Erasta Pietrowicza.

Przy okazji poszukiwań genealogicznych Nicholas Aleksandrowicz Fandorin padają znamienne słowa narratora, że:

[...] dla Nicholas przeszłość ożywała dopiero wtedy, gdy przybierała postać i rysy konkretnych osób, które niegdyś stąpały po ziemi, oddychały tym samym powietrzem, co

² Przekład własny za: „In ancient times,” said Confucius, „men found the likeness of all excellent qualities in jade. Soft, smooth, and glossy, it appeared to them like benevolence; fine, compact and strong – like intelligence; angular, but not sharp and cutting – like righteousness; hanging down (in beads) as if it would fall to the ground – like (the humility of) propriety; when struck, yielding a note, clear and prolonged, yet terminating abruptly – like music; its flaws not concealing its beauty; nor its beauty concealing its flaws – like loyalty; with an internal radiance issuing from it on every side – like good faith; bright as a brilliant rainbow – like heaven; exquisite and mysterious, appearing in the hills and streams – like the earth; standing out conspicuously in the symbols of rank – like virtue; esteemed by all under the sky – like the path of truth and duty”.

my, dokonywały czynów szlachetnych bądź nagannych, a potem umierały i na wieki odchodziły w niebyt (Akunin 2005:11).

Można pokusić się o stwierdzenie, że Akunin uchwycił tu istotę i sedno przeszłości. Jest ona fascynująca właśnie ze względu na osobowość, słowa, uczynki i sposób myślenia ludzi żyjących w minionych czasach. Nefrytowy różaniec, niczym kryształ, skupia w sobie wiele istnień ludzkich i ich historii. Przypomina on o legendzie Te Huang Tsy i wiąże ze sobą kilka ludzkich żyć: starożytnego chińskiego mędrca, niezidentyfikowanego chińskiego pasera, Siłantija Michajłowicza Priachina, Lwa Aristarchowicza Priachina, Waleta Pikowego, Sienkę Skorika, Erasta Pietrowicza Fandorina, Jelizawiety Anatoliewny i wreszcie wnuka dwójki ostatnich, Nicholasa. Upływ wieków nie zdołał zniszczyć nefrytowego różańca, jego istnienie jest więc świadectwem ciągłości tradycji, pamięci historycznej i kulturowej.

Podsumowanie

Boris Akunin w cyklu powieści *Przygody Erasta Fandorina* wykazał się ogromną erudycją w zakresie znajomości kultury zarówno Wschodu, jak i Zachodu. Nefrytowy różaniec, ze względu na wielowymiarowość historycznych inspiracji pisarza, jest manifestacją jego rozległej wiedzy i umiejętności literackich. Omawiając rolę nefrytowego różańca w cyklu powieści o Erastie Pietrowiczu Fandorinie można wyróżnić dwa poziomy pamięci historycznej rozumianej jako całokształt refleksji i wspomnień człowieka dotyczących przeszłości. Po pierwsze, wskazać należy pamięć historyczną wewnątrz cyklu, na którą składają się wspomnienia poszczególnych bohaterów związane z nefrytowym różańcem oraz wciąż żywa pamięć o taoistycznym mędrцу Te Huang Tsy, która przetrwała przez kilka tysięcy lat. Jak starano się wykazać wcześniej, nefrytowy różaniec jest pośrednikiem między przeszłością a teraźniejszością w cyklu, emanuje zapachem i energią pradawności, której nie mogą się oprzeć niektórzy bohaterowie powieści Borisa Akunina. Można więc przyjąć hipotezę, że jest to przedmiot „nawiedzony przez przeszłość”. Nie tylko bowiem jest on owiany legendą o mitycznym cesarzu Chin oraz jego poszukiwaniach sekretu życia wiecznego, ale także stanowi rodzaj talizmanu. Pamięć o dokonaniach Te Huang Tsy przetrwała aż do dziewiętnastego wieku (i obecnie też jest żywa), a nawet do tego stopnia potrafiła zaćmić ludzki umysł, że w imię tego różańca dokonano okropnej zbrodni i podjęto próbę kolejnej. Nawet osoby nieobeznane z historią Chin w jakiś sposób odczuwały przyciąganie mało reprezentatywnych nefrytowych paciorków. Warto podkreślić, że wspomniane osoby różniły się pochodzeniem i statusem społecznym. Nefrytowy różaniec wywarł wpływ na generała-gubernatora Moskwy Włodzimierza Dołgorukiego, złodziejzka Sienkę Skorika oraz przebiegłego Waleta Pikowego. Dwaj ostatni posunęli się do kradzieży tego przedmiotu, aczkolwiek nie do końca świadomej – wszak nie wiedzieli, co zawierają skradzione Erastowi Pietrowiczowi tobołki. W obrębie cyklu Borisa Akunina nefrytowy różaniec ma znaczną wartość dla sinologów i samego Fandorina. Istotna jest też rola apotropaiczna tego przedmiotu

– dzięki niemu Erast Pietrowicz dwukrotnie uniknął śmierci. Warto w tym miejscu odwołać się do koncepcji widmontologii (*l'hantologie*) Jacquesa Derridy (2016: 19–88). Nefrytowy różaniec można uznać za ślad, inskrypcję, którą pozostawił po sobie Te Huang Tsy. To artefakt, który pozwala na przywołanie widma (*spectre*, *fantôme*) chińskiego mędrca i związanej z nim opowieści o poszukiwaniu nieśmiertelności. Wizja, której doświadczył Erast Pietrowicz w chińskiej traktierni, wpasowuje się w rozważania Derridy. Wówczas pod wpływem oparów opium nastąpiło „zjawienie się tego, co niewidoczne” – paradoksalne wcielenie się ducha Te Huang Tsy w ciało protetyczne – widmo (Derrida 2016: 205–206). Nefrytowy różaniec jest przedmiotem nawiedzonym przez istniejące i równocześnie nieistniejące (nie-obecne) widmo opowieści o Te Huang Tsy i jego osiągnięciu nieśmiertelności. Nefrytowe paciorki można byłoby porównać również do *pharmakonu* wspomnianego w *Fajdroście* Platona. Pod pojęciem *pharmakon* kryje się pismo, lek oferowany królowi Egiptu przez Teuta. Jak twierdził Teut, dzięki temu specyfikowi Egipcjanie zyskają mądrość i pamięć. Król jednak zdeprecjonował ten dar mówiąc, że jest on lekarstwem nie na wzmocnienie pamięci i wiedzy, lecz na przypomnianie rzeczy już zapomnianych (Ricoeur 2006: 188–189; Derrida 1968: 272). W opowiadaniu Akunina hrabia Chrucki pragnął pozyskać różaniec, gdyż wierzył, iż ten artefakt pozwoli mu na zdobycie wiedzy dostępnej ongiś Te Huang Tsy, a także zapewni nieśmiertelność. Nefrytowy różaniec mógłby być środkiem pozwalającym na przypomnienie sobie zapomnianego przez stulecia sposobu osiągnięcia nieśmiertelności przez chińskiego mędrca. Podobnie jak dar Teuta jest on wyrażoną pułapką, gdyż fakt posiadania nefrytowego różańca nie wystarcza, aby zdobyć nieśmiertelność, nadto ów przedmiot nigdy nie przechodzi w ręce człowieka o złym sercu. Po wtóre, pamięć historyczna zewnętrzna jest udziałem pisarza jako twórcy własnego uniwersum czerpiącego z bogatego dorobku historii i kultury światowej – ze szczególnym uwzględnieniem dziewiętnastowiecznej Rosji, starożytnych Chin oraz nowożytnej i nowoczesnej Japonii. Boris Akunin, z wykształcenia historyk japoński, twórczo wykorzystał historyczne inspiracje, dostosowując je do własnych potrzeb. Uwzględnił w swoim cyklu powieściowym buddyjskie, taoistyczne, hinduistyczne, chrześcijańskie i muzułmańskie sznury modlitewne oraz greckie *komboloi*. Sięgnął do chińskiej koncepcji nieśmiertelności oraz podróży Xu Fu na Wschód w celu zdobycia Elik siru Życia.

Na koniec rozważań nad rolą nefrytowego różańca w cyklu powieściowym Borisa Akunina, warto odnieść się również do pojęcia miejsc pamięci (*lieux de mémoire*), które zostało wprowadzone do nauk humanistycznych przez Pierre'a Norę, francuskiego historyka związanego ze szkołą Annales. Pierre Nora definiował *lieux de mémoire* następująco:

Należałoby wyjść od miejsc, w dokładnym tego słowa znaczeniu, gdzie społeczeństwo, jakiegokolwiek by ono nie było, naród, rodzina, grupa etniczna, partia, dobrowolnie i celowo składa w depozyt swoje wspomnienia lub odnajduje je jako niezbywalną część swojej tożsamości: miejsca topograficzne, takie jak archiwa, biblioteki i muzea; miejsca monumentalne, takie jak cmentarze lub realizacje architektoniczne; miejsca symboliczne, takie jak upamiętnienia, pielgrzymki, rocznice lub emblematy; miejsca funkcjonalne, takie jak pod-

ręczniki, autobiografie lub stowarzyszenia: te memoriały mają swoją historię. Ale uprawianie tej historii prowadzi szybko do odwrócenia sensu słowa, aby zdać się z pamięci miejsc na prawdziwe miejsca pamięci: państwa, środowiska społeczne i polityczne, społeczności o historycznych doświadczeniach lub pokolenia nakłonione do utworzenia swoich archiwów w zależności od różnego zastosowania pamięci (Petitier 1989: 103)³.

Na podstawie powyższego cytatu można zauważyć, że „miejsca pamięci” według Pierre’a Nory to nie tylko lokalizacje i przedmioty materialne. Mogą to być również symbole i znaki, które odwołują się do rzeczywistości duchowej, służą upamiętnieniu wydarzeń i idei z przeszłości (Szpociński 2008: 15). *Lieux de mémoire* w rozumieniu Pierre’a Nory są również chwilami historii wyrwanymi z ciągłości (ruchu) historii, a następnie z powrotem w nim umieszczonymi, zawieszonymi między życiem a śmiercią (Nora 1989: 12)⁴. Koncepcja Pierre’a Nory i jego kontynuatorów zakłada, że „miejsce pamięci” istnieje tylko wtedy, gdy zakorzenione jest w pamięci zbiorowej – państwa, narodu czy lokalnej społeczności.

Nefrytowy różaniec, chociaż odwołuje się do przeszłości, ma ograniczony zasięg w odniesieniu do pamięci zbiorowej. Jego siła oddziaływania na ludzką pamięć i zdolność ludzi do tworzenia własnej tożsamości ma charakter jednostkowy. Jedynie osoby znakomicie wykształcone i/lub pochodzące z wyższej klasy społecznej (hrabia Lew Chrucki, Erast Fandorin) były zdolne do rozpoznania wyjątkowego znaczenia tego legendarnego przedmiotu i jego doniosłej roli w przeszłości. Pozostałe osoby, które zetknęły się z nefrytowym różańcem (Włodzimierz Dołgoruki, Sieńka Skorik i Walet Pikowy), nie знаły jego mitycznej historii, choć podświadomie wyczuły jego niezwykłą moc. Z tego powodu nefrytowy różaniec raczej nie może zostać uznany za typowe „miejsce pamięci” w ujęciu Pierre’a Nory.

Nie ulega jednak wątpliwości, że nefrytowy różaniec jest nośnikiem pamięci historycznej. Pamięć (zarówno jednostkowa, jak i zbiorowa) uwarunkowana i ograniczona jest społecznymi ramami. Jak napisał Maurice Halbwachs, „nie ma pamięci, która byłaby możliwa na zewnątrz ram służących ludziom żyjącym w społeczeństwie do ustalania i odnajdywania wspomnień” (Halbwachs 1969: 123).

Również według Rene’go Mugniera i następnie Paula Ricoeura pamięć związana jest z upływem czasu, „obraca się wokół przeszłości” i „odnosi się do przeszłości” (Ricoeur 2006: 28). Warto przytoczyć w tym miejscu Paula Ricoeura analizującego Arystotelesowskie pojęcie pamięci:

„Pamięć obraca się wokół przeszłości”. Ta główna cecha ujawnia się w kontrastowym zestawieniu przeszłości z przyszłością i związanymi z nią domysłem i oczekiwaniem oraz

³ Przekład własny za: „Il s’agirait de partir des lieux, au sens précis du terme, où une société quelle qu’elle soit, nation, famille, ethnie, parti, consigne volontairement ses souvenirs ou les retrouve comme une partie nécessaire de sa personnalité : lieux topographiques, comme les archives, les bibliothèques et les musées ; lieux monumentaux, comme les cimetières ou les architectures ; lieux symboliques, comme les commémorations, les pèlerinages, les anniversaires ou les emblèmes ; lieux fonctionnels, comme les manuels, les autobiographies ou les associations : ces memoriaux ont leur histoire. Mais faire cette histoire a même vite à renverser le sens du mot pour en appeler de la mémoire des lieux aux vrais lieux de mémoire : Etats, milieux sociaux et politiques, communautés d’expériences historiques ou de générations amenées à constituer leurs archives en fonction des usages différents de la mémoire”.

⁴ Parafraza za: „Parafraza: „Indeed, it is this very push and pull that produces *lieux de mémoire* – movements of history torn away from the movement of history, then returned; no longer quite life, not yet death, like shells on the shore when the sea of living memory has receded”.

teraźniejszością i odnoszącym się do niej wrażeniem (lub spostrzeżeniem). [...] o tyle należy podkreślić, że „przedmiotem pamięci jest czas przeszły” (*when time has elapsed*), lub – krócej – pamięć „jest ściśle związana z czasem” (Ricoeur 2006: 28–29).

Jak już wskazano wyżej, nefrytowy różaniec jest odwołaniem do przeszłości na dwóch poziomach – wewnętrznym, w ramach cyklu powieściowego, oraz zewnętrznym, w zakresie inspiracji pisarza. Bogata erudycja Borisa Akunina uwidaczniająca się poprzez mnogość odniesień do światowej historii i kultury oraz jego wysublimowana zabawa z czytelnikiem sprawiają, że lektura cyklu o Eraście Fandorinie nie tylko dostarcza rozrywki, ale także skłania czytelnika do gimnastyki umysłowej.

Źródła cytowań

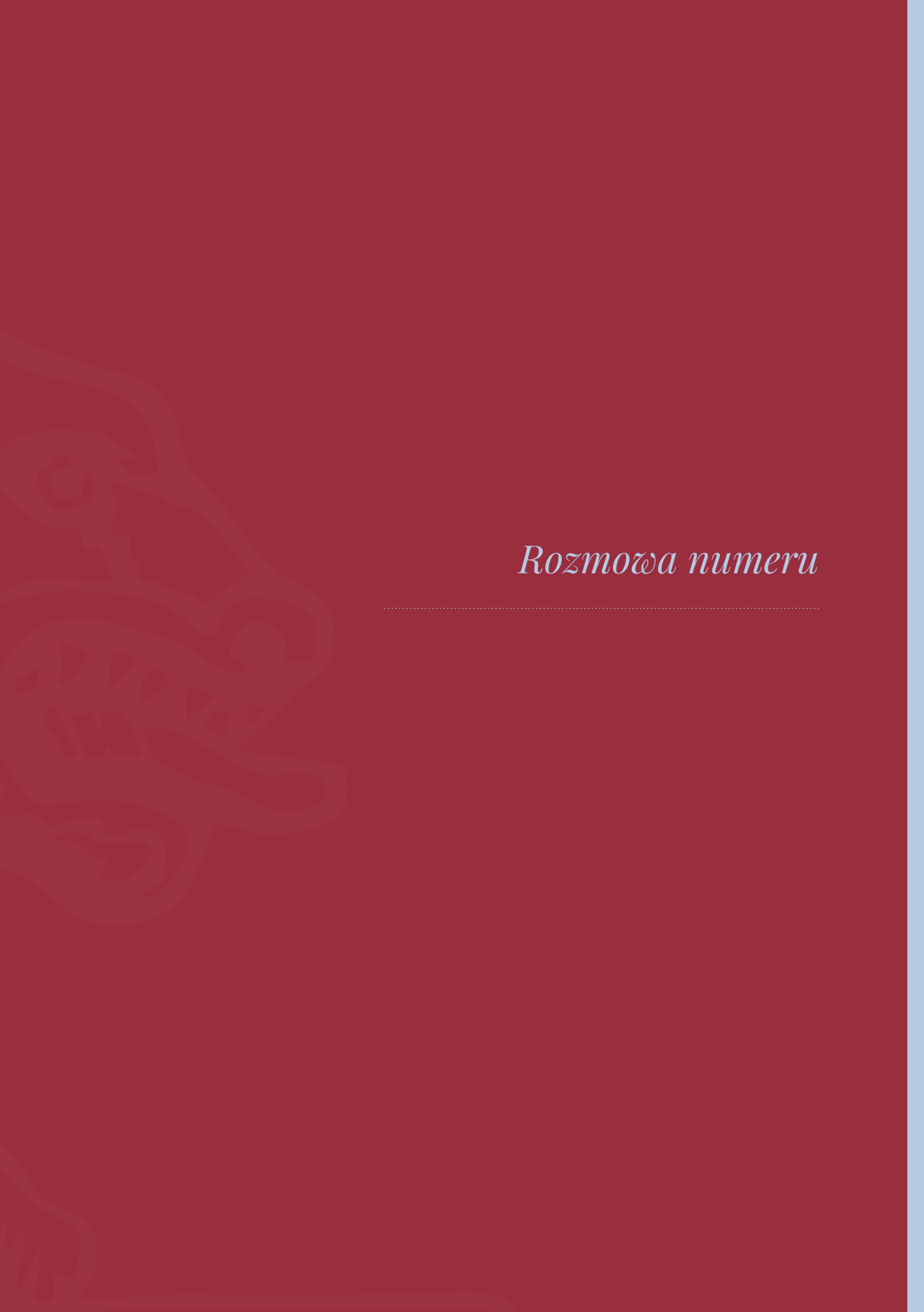
- Akunin, Boris (2004), *Kochanek Śmierci*, przekł. Elżbieta Rawska, Warszawa: Świat Książki.
- Akunin, Boris (2009), *Nefrytowy różaniec*, przekł. Ewa Rojewska-Olejarczuk, Warszawa: Świat Książki.
- Akunin, Boris (2005), *Skrzynia na złoto*, przekł. Elżbieta Rawska, Warszawa: Świat Książki.
- Buchalter, Susan I. (2011), *Art Therapy and Creative Coping Techniques for Older Adults*, London-Philadelphia: Jessica Kingsley Publishers.
- Bonanos, Christopher (2005), *Gods, Heroes, And Philosophers*, New York: Kensington Publishing Corp.
- Campany, Robert Ford (2009), *Making Transcendents: Ascetics and Social Memory in Early Medieval China*, Honolulu: University of Hawaii Press.
- Derrida, Jacques (1968), 'La pharmacie de Platon', *Tel Quel*: 32–33, ss. 257-403.
- Derrida, Jacques (2016), *Widma Marksa. Stan długu, praca żałoby i nowa Międzynarodówka*, przekł. Tomasz Załuski, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Domagalla, Anna (2008), 'Rosyjska powieść kryminalna XX–XXI wieku. (Wokół przemian gatunkowych)', w: Halina Mazurek, Jadwiga Gracla (red.), *Rusycystyczne Studia Źródłoznawcze. Z przemian gatunkowych w rosyjskiej literaturze XX i XXI wieku*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, ss. 71-83.
- Ford, James (2006), *Jōkei and Buddhist Devotion in Early Medieval Japan*, Oxford–New York: Oxford University Press.
- Halbwachs, Maurice (1969), *Společné ramy paměti*, przekł. Marcin Król, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

- Kudela-Świątek, Wiktoria (2011), 'Historyk na rozstaju dróg badawczych. Interdyscyplinarny charakter współczesnej *oral history*', w: Paweł Plichta (red.), *Przeszłość we współczesnej narracji kulturowej. Tom 2: Studia i szkice kulturoznawcze*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, ss. 11-22.
- Lee, Khoo Choy (1995), *Japan: Between Myth and Reality*, Singapore-New Jersey-London-Hong Kong: World Scientific Publishing Co. Pte. Ltd.
- Miller, John Desmond (2002), *Beads and Prayers: The Rosary in History and Devotion*, London-New York: Burns & Oates.
- Nora, Pierre (1989), 'Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire', *Representations. Special Issue. Memory and Counter-Memory*: 26, ss. 7-24.
- Norris, M. Stephen (2012), *Blockbuster History in the New Russia: Movies, Memory, and Patriotism*, Bloomington: Indiana University Press.
- Norris, M. Stephen (2015), 'Turkish Gambit', w: Birgit Beumers (red.), *Directory of World Cinema: RUSSIA 2*, Bristol-Chicago: Intellect Books, ss. 102-103.
- Petitier, Paule (1989), 'Les Lieux de mémoire, sous la direction de P. Nora. Commentaires et notes critiques', *Romantisme*: 63, ss. 103-110.
- Poo, Mu-chou (1998), *In Search of Personal Welfare: A View of Ancient Chinese Religion*, New York: State University of New York Press.
- Privratsky, Bruce G. (2013), *Muslim Turkistan: Kazak Religion and Collective Memory*, London-New York: Routledge. Taylor & Francis Group.
- Radha, Swami Sivananda (2005), *Mantras: Words of Power*, Kootenay Bay-Spokane: Timeless Books.
- Ricoeur, Paul (2006), *Pamięć, historia, zapomnienie*, przekł. Janusz Margański, Kraków: Universitas.
- Roberts, Richard (1990), 'Reversible Social Processes, Historical Memory, and the Production of History', *History in Africa*: 17, ss. 341-349.
- Szpociński, Andrzej (2008), 'Miejsca pamięci (lieux de mémoire)', *Teksty Drugie*: 4 (112), ss. 11-20.
- Thapar, Romila (2007), 'Historical Memory without History', *Economic and Political Weekly*: 42, ss. 3903-3905.
- Williams, C.A.S. (2006), *Chinese Symbolism and Art Motifs: A Comprehensive Handbook on Symbolism in Chinese Art through the Ages*, Tokyo-Rutland, Vermont-Singapore: Tuttle Publishing.
- Wołodźko-Butkiewicz, Alicja (2003), '„Projekty literackie” Borysa Akunina', *Przegląd Ruscystyczny*: 1, ss. 62-78.

Wong, Eva (2007), 'XuFu' svoyage to the Islands of Immortality', w: Eva Wong, *Tales of the Dancing Dragon: Stories of the Tao*, Boston-London: Shambhala.

Zhang, Qizhi (2015), *An Introduction to Chinese History and Culture*, Heidelberg-New York–Dordrecht–London: Springer.

Żak, Elżbieta (2007), '„Projekt literacki B. Akunina” jako forma postmodernizmu spopularyzowanego', w: Anna Gildner, Magdalena Ochniak, Halina Waszkiewicz (red.), *Postmodernizm rosyjski i jego antycypacje*, Kraków: Wydawnictwo Collegium Columbinum, ss. 199-220.



Rozmowa numeru

Powrót do przyszłości.

Widmo jako pole wiedzy

z *Jakubem Momrą rozmawiają Michał Kłosiński*

i *Magdalena Łachacz*

Michał Kłosiński: Hauntologia czy widmontologia? Czym jest widmo dla Derridy?

Jakub Momro: Rozumiem, że w drugim pytaniu kryje się coś więcej niż tylko problem filologiczny i translatorski. Oczywiście, Derridzie we francuszczyźnie udało się połączyć w jedno „nawiedzenie”, rozumiane jak najdosłowniej jako pojawianie się duchów, ich wywoływanie, zaklinanie, ale także ich przewidywanie oraz – także pojmowaną jak najściślej – ontologię. Kontaminacja tych dwóch słów, a zatem w konsekwencji tych dwóch porządków – fantasmagorycznego i metafizycznego – przynosi nie tylko niecodzienną wizję filozofii, a ściślej biorąc, dekonstrukcji, która rozbraja – jak do znudzenia powtarza Derrida – „twardą” ontologię opartą na ekonomii wymiany. Tym samym samo istnienie, sam byt jest już u zarania pewnego rodzaju fantazmatyczną fikcją, ale i sama ta fikcja jest, by tak rzec, „wbita” w nasze – poznawcze, egzystencjalne, polityczne – doświadczenia. To właśnie w tym miejscu, gdzie powraca widmo jako element wyparcia (choć mam wątpliwości, czy zawsze niosącego proklamowaną przez filozofa siłę krytyczną), trzeba przypomnieć ogromne znaczenie psychoanalizy jako nieciągłego dyskursu, który mówi ściśle o fantazji czy fantazmatycznym obrazie. Nie są one zwyczajnymi reprezentacjami, stanowiącymi medium czy zapośredniczenie naszego stosunku do świata i innych ludzi. Mówiąc ściślej, z punktu widzenia Derridy, nie są one przedstawieniami w ogóle. Kiedy zatem przeczytamy z tej perspektywy *Widma Marksa*, to okaże się, że niemal cała koncepcja (założona wizja rzeczywistości, głęboka presupozycja dotycząca świata) opiera się na dekonstrukcji jako pewnej wersji psychoanalizy.

Jakub Momro — dr hab.; filozof, literaturoznawca, tłumacz tekstów teoretycznych. Adiunkt w Katedrze Antropologii i Badań Kulturowych na Wydziale Polonistyki UJ. Redaktor serii wydawniczej „Nowa Humanistyka” i czasopisma „Teksty Drugie”. Autor książki *Widmontologie nowoczesności. Genezy*. Jego zainteresowania obejmują filozofię nowoczesną i najnowszą (Szkoła Frankfurcka, dekonstrukcja, nowe tendencje w filozofii francuskiej), relacje między teorią a dziedzinami sztuki (głównie literaturą i muzyką), antropologię dźwięku i krytyczne teorie kultury.

jakub.momro@uj.edu.pl

Facta Ficta Journal
of Narrative, Theory & Media
nr 1 (i) 2018



Wystarczy przypomnieć, jak Derrida wyklada koncepcję długu i pracy. W tym odczytaniu Marksowska krytyka ideologii i sama „krytyka krytyki” (moim zdaniem odczytywana przez Derridę, mówiąc delikatnie, niezbyt oszalałająco) spotyka się z ekonomią ostatniej obscenicznej fazy pracy żałoby, w której wszystko, łącznie z procesem historycznym, ustaje w niezmiennym panowaniu kapitału lub wtedy, gdy kwestia zadłużenia ekonomicznego splata się z genealogią filozoficznych antenatów Marksa – tego, jak dług pozostaje czymś ambiwalentnym, dzięki niemu zarówno coś dostajemy w „prezencie” (jak Marks od Hegla dostaje modalną ramę w postaci spekulatywnej opowieści), jak i coś nam ciąży (jak sama nieuchronność dialektyki).

Rzecz jasna, dług i praca to tylko dwa przykłady, które wszelako pokazują, jak dalece Derrida pozostawał zakładnikiem swojego programu czy projektu „rozbiórki” metafizycznych założeń wszystkich dyskursów, które – w mniejszym lub większym stopniu – określają nowoczesność i jej granice. Nie jest chyba zaskoczeniem, że najmocniejszy, zarówno w sensie teoretyczno-filozoficznym, jak i performatywnym, fragment z książki o Marksie to interpretacja *Hamleta*. Ujawnia się w niej cały charakter widma, rozpostartego nie tylko między obecnością a nieobecnością, życiem a śmiercią, lecz w dziwny, nieswoisty (skojarzenia z *unheimliche* są tu jak najbardziej na miejscu) sposób dotykają samej zasady projektów nowoczesnych, czyli opanowania i – by tak rzec – „upojęciowienia” czasu. Derrida mówi więc o asynchronii, jaka towarzyszy spotkaniu z Duchem Ojca w *Hamlecie*, ale również więcej: pokazując, że cała quasi-zasada widma mieści się w niewspółmierności różnych porządków czasowych (od zdarzenia jako takiego po formy historyczne), jednocześnie pokazuje, że – według niego – nie istnieje „nie-widmowa” struktura rzeczywistości. Innymi słowy, nie istnieje nic, co można byłoby ująć w formie – mniej lub bardziej trwałej – obecności. Stąd siła czasowości, sam ruch temporalizacji jest – jeśli można tak powiedzieć – pierwotny wobec każdej ontologii, a więc ostatecznie także i metafizyki.

Jeśli przyjmiemy tę czasową dominantę, to możemy zrozumieć co najmniej trzy rzeczy. Po pierwsze, jeśli czasowość jako pewnego rodzaju prymarność, niepodlegająca zasadzie reprezentacji ani nie mieszcząca się w pojęciu, poprzedza każdy język, nie tylko teoretyczny, ale również estetyczny, literacki, wizualny i tak dalej, to zakończenie książki o Marksie, musi przyjąć postać widmowego i w tym sensie utopijnego, ale także w dużej mierze quasi-religijnego zawołania o przyszłą [*à venir*], acz nieokreśloną wspólnotę imion własnych. W tym sensie raczej mają ci, którzy widzą w tego typu gestach Derridy poszukiwanie jakiegoś wyjścia z sytuacji poznawczego klinczu: odrzucenie dialektyki (przypomnijmy choćby *Glas*, w której spekulatywnemu rygoryzmowi kolumny, poświęconej rozważaniom nad rodziną u Hegla, towarzyszy rozpasany, „kwiatowy” język kolumny prawej dotyczący twórczości Geneta), odejście od fenomenologii i strukturalizmu (już we wczesnym okresie) musiało pewnie do takiego teologicznego czy postteologicznego stanowiska doprowadzić. Po drugie, jeśli sobie przypomnimy niezwykle ważną z tej perspektywy konferencję, poświęconą książce Derridy, która odbyła się tuż po jej opublikowaniu, to widać wyraźnie, jak *Widma Marksa* były – już wtedy – książką (nie tylko politycznie, ale przede wszystkim teoriopoznawczo)

zachowawczą. Być może dziś, bardziej niż wtedy, widać, jak daleko i celnie sięgała krytyka Fredrica Jamesona czy Terry'ego Eagletona. Cały problem z odczytaniem Marksa „dzisiaj”, jakiego dokonuje Derrida, polega na tym, że zasadnicze założenia jego myśli opierają się na Heideggerowskim odczytaniu problemu czasu jako pewnej formy mitycznej dziejowości. Jak przekonująco dowodzą krytycy Derridy, to przywiązanie do autora *Bycia i czasu* skutkuje tym, że widmo, które u Marksa przybierało różne formy historyczne i materialnie konkretne (to znaczy odnosiło się do warunków, w jakich może pojawić się komunizm i emancypacja), u Derridy staje się problemem nie historycznym, ale właśnie metafizycznym czy, jak mówiłem wcześniej, religijnym, czy mesjańsko-eschatologicznym. Innymi słowy, tam, gdzie u Marksa mamy do czynienia z upiorną spektralnością wymiany pieniężnej i samego pieniądza, z przemocą widma, ale dzięki temu także możliwą jego krytyką w imię emancypacji, tam u Derridy widzimy jedynie dyskursywny, lub pojęciowy fetysz widma, lub, mówiąc ściśle, widmo-fetysz. Po trzecie, najbardziej interesująca jako ogólniejszy syndrom różnych propozycji Derridy wydaje mi się niemożność zdecydowania, czy widmo jest pojęciem (nawet aporetycznym), czy figurą. Myślę, że nie chciał przenieść ciężaru na żadną ze stron. Uważam to jednak za słabość zarówno pod względem strategicznym, jak i politycznym, i – ostatecznie – filozoficznym. Jeśli przypomnimy sobie teksty z wczesnego okresu myśli Derridy, na przykład *Białą mitologię*, to doskonale widać, że dekonstrukcyjna praktyka, która sprawdza się w inwencyjnym demonatażu teoretycznej klasyki, kilkadziesiąt lat później – jak sądzę – już nie działa, nie „pracuje”.

Wydaje mi się, że najbardziej interesującą ścieżkę, którą tyleż wytycza, co podąża Derrida, to – jako się rzekło – psychoanaliza. To właśnie w jego krytycznym czy nawet nadkrytycznym czytaniu Freuda (przede wszystkim), Lacana oraz Abrahama i Török (ze względów taktycznych) odsłaniają się najbardziej interesujące aspekty widmowości jako problemu filozoficznego, poznawczego, językowego, wizualnego, zbiorowego czy wreszcie politycznego. Derrida wprawia tu w ruch (proszę mi wybaczyć techniczny termin, dla którego nie ma dobrego odpowiednika w polszczyźnie, „naddeterminację”), to znaczy pokazuje, nie tylko to, że wszelkie dystynkcje są fikcyjne czy nieoperacyjne, ale przede wszystkim, że widmo jest określane wielorako i z różnych stron oraz że w konsekwencji nie daje się zredukować tylko do jednego wymiaru. Widać to doskonale w fantastycznym dialogu, jaki Derrida toczy z psychoanalizą, wypracowując równocześnie technikę wielorakiego uwarunkowania. Gdyby bowiem prześledzić relację między rozprawą *Freud i scena pisma* (lata sześćdziesiąte XX wieku) a *Gorączką archiwum* (początek lat dziewięćdziesiątych), to widmo staje się pewnego rodzaju rozsądkiem najrozmaitszych problemów, począwszy od fantomowego charakteru samego marzenia sennego po polityczny wymiar snienia, traumy, pamięci oraz przemocy. To w takich, raczej nieoczywistych, miejscach, szukałbym u Derridy najbardziej odkrywczych realizacji myślenia widmowego.

Dopiero teraz mogę postarać się odpowiedzieć na pierwsze pytanie, które, jak powiedziałem, tylko pozornie jest czysto techniczne. Moglibyśmy się, rzecz jasna, ubezpieczyć się całą, mniej lub bardziej ukrytą w pismach Derridy, teorią przekładu

(powiedzmy od tekstu *O Wieżach Babel* do słynnej medytacji nad wykorzenieniem z języka jednego z piękniejszych tekstów filozofa, *Jednojęzyczności innego, czyli protezy oryginalnej*), ale chyba nie w tym rzecz. Kiedy kilka lat temu myślałem nad jakimś przybliżeniem w polszczyźnie dynamiki „nawiedzenia”, które może być i procesualne, i zdarzeniowe, a zarazem niesie ze sobą bardzo konkretne odniesienie do „dręczącego”, obsesyjnego komponentu nerwicy, który nie pozwala na kontakt z zasadą rzeczywistości, to – mówiąc wprost – uświadomiłem sobie, że muszę ponieść porażkę. Polszczyzna jest mało giętka filozoficznie, a ową wieloznaczność i energię, zawartą w słowie „hanter”, musiałbym oddać filologicznie za pomocą czasownika, co doprowadziłoby do narodzin lingwistycznego potworka. „Widmontologia” jest więc i świadectwem porażki (jednak chyba koniecznej), ale też i mojego uporu w próbach przekładu mimo wszystko. Tomasz Załuski w uwagach do swego (znakomitego!) tłumaczenia *Widm Marksa* pisał, że moja propozycja jest zbyt statyczna (poprzez użycie rzeczownika „widmo”), a tym samym zbyt mocno podkreśla wagę ontologii. Myślę, że poniewczasie odczytałbym swój gest mniej więcej tak: nie może być nawiedzenia bez ontologii, nie ma dręczących nas, neurotycznie opracowywanych przez podmioty i społeczeństwa, duchów przeszłości i zjaw, halucynacji przyszłości bez ontologicznego zaplecza. Bez niego nie wiedzielibyśmy nic o widmach, nie usłyszeliśmy ich, ani nie byliśmy w stanie o nich mówić. Oczywiście, poza wszystkim, moja propozycja jest wynikiem dążenia do poszerzania pasma teoretycznej czy filozoficznej polszczyzny. Wiem, że teraz tendencja jest odwrotna, aby pozostawiać w zasadzie nieprzetłumaczalne terminy w języku oryginałów. Nie muszę dodawać, że absolutna wierność tej zasadzie doprowadziłaby do sytuacji, w której tekst tłumaczenia zamieniłby się miejscami z tekstem źródłowym... Pokazują to, rzecz jasna, osławione problemy z tłumaczeniem Derridy, ale również i bliskich mu autorów, takich jak na przykład Jean-Luc Nancy, Philippe Lacoue-Labarthe, Werner Hamacher czy Alexander García-Düttman, a nawet może Catherine Malabou. Paul de Man to jednak inna sprawa, inne trudności...

Michał Kłosiński: Czy należałoby się zgodzić z tezą, że bohaterami *Widmontologii nowoczesności* są bardziej teorie Adorna, Benjamina i Derridy niż same widmontologie?

Jakub Momro: Tak, jeśli przyjmiemy wąską, dekonstrukcyjną i techniczną definicję widma jako quasi-regulatywnej idei, do której tak zwany późny Derrida się odwołuje, a w zasadzie którą fetyszyzuje. Nie, jeśli potraktować nowoczesność jako określoną formację społeczną, polityczną i kulturową, trwającą według jednych do końca lat siedemdziesiątych, według innych – aż do dziś jako pewną korektę samego procesu społecznej i estetycznej modernizacji, nie tyle w postaci rozwoju historycznego, lecz jakościowo i strukturalnie, to znaczy jako elementarny i dialektyczny proces kształtowania się ludzkiej świadomości i racjonalności. Przypomnijmy sobie *Dialektykę oświecenia* Horkheimera i Adorna. Zanim pojawi się „Dygresja o Odyseuszu”, już w samym wstępie autorzy sygnalizują, że to

właśnie mitologiczny bohater jest wcieleniem paradoksu myślenia – Odys, posługując się mową, dystansuje od siebie naturę, wygrywa kolejne potyczki, ale zarazem fetyszyzuje samo to myślenie. Można więc powiedzieć, że już u zarania, a więc w samym węźle czy splocie dialektycznym, w którym zawiązują się myślenie i jego irracjonalna odwrotność, nowoczesność jest widmowa co najmniej z dwóch powodów. Po pierwsze, dlatego że separacja podmiotu od zewnętrznego świata jest fantomową protezą, wtórnie ustanawiającą świadomość. Innymi słowy, jednostka (ale też i społeczeństwo) musi zapomnieć o swych regresywnych, afektywnych czy przedjęzykowych korzeniach życia po to, by ustabilizować się jako panująca podmiotowość – panująca, a więc i neurotyczna. Widmo, do pewnego stopnia działające jako zakaz reprezentacji, ale też zwielokrotniona w swej iluzoryczności fantazmatyczna podstawa poznania i egzystencji, powoduje, że nie sposób znaleźć jakiegoś krytycznego miernika wiedzy.

Po drugie, dialektyka oświecenia jako zasada współczesności, a nie konkretna książka, w tym sensie pozostaje antykantowska, że tam, gdzie w *Krytyce czystego rozumu* znajdujemy granice teoriopoznawcze, tam Adorno szuka spektralnych połączeń między pojęciami, figurami językowymi i obrazami. Dialektyka zastępuje pytanie o granice i źródło pytaniem o poznawczą praktykę. Bez wątpienia łączy się ono z tym, co „inne” (w sensie heglowskiej konieczności istnienia, by tak rzec, „drugiej strony” danego zjawiska). Innymi słowy, kiedy Adorno będzie kilkadziesiąt lat później pisał *Teorię estetyczną*, to jego nieustanne wahania między socjologią i politycznością sztuki a jej autonomią, nawet doprowadzone do skrajności, zdają sprawę właśnie z takiej „praktyki teoretycznej”, to znaczy poszukiwania trzeciego elementu w spekulatywnej układance, trzeciego elementu, którym jest sztuka, ale sztuka, która realizuje się w swej widmowej obecności. Powiedziałbym zatem, że ten element widmowy jest dla nowoczesności czymś nieredukowalnym. Jeśli zrezygnujemy ze źródłowości doświadczenia albo wiary, że taki wgląd w istotę rzeczy może się udać, to sama nowoczesność jako dialektyka świadomości, racjonalności, panowania i tego, co jednostkowe, co jest imieniem własnym i co odzywa się w różnych chwilach, jak gdyby pochodziło z innego świata, okazuje się nie tyle – jak chciałby Habermas – projektem, jakoś tam stabilnym zamiarem zmiany świata i myślenia, ile spektrum możliwości, które określają naszą teraźniejszość.

Wydaje mi się więc, że autorki i autorzy, o których pisałem, niezależnie, czy będzie to Elfriede Jelinek, czy Walter Benjamin (z jego koncepcją „źródła” nowoczesnej melancholii), próbują sobie poradzić z tym samym problemem czasu i jego „drugiej” strony, czyli widmowej historii i widmowej przyszłości; zadają pytanie, co zrobić z nami samymi i czasem naszych imion w świecie nie tylko odczarowanym, ale przede wszystkim rozpraszanym i scalanym na powrót w najróżniejszych spekulatywnych i materialnych praktykach (życia politycznego i społecznego, a także w działaniach artystycznych). Toteż nie ma jednej widm ontologii. Jasne, że Derrida dał piękny wyraz swojej obsesji widmowości, która z jednej strony napędzała jego pisarstwo i myślenie niemal od samego początku, z drugiej stała się wyrazem prawdy, głoszonej przez niego samego, że „nie istnieje nienarcyzm”, czyli absolutny narcyzm i jakieś jego zupełne przeciwieństwo. Dość przypomnieć wszystkie rozważania, medytacje nad kwestią autobiografii, ale także przedsięwzięcia

artystyczne, w których brał udział, jak choćby film, który dziś chyba zestarzał się potężnie, *Ghost Dance*. W innym zaś filmie Derrida opowiada, skrótowo i jak dla mnie przejmująco, gasząc swoją sprawność retoryczną, historię Narcyza i Echa. Czy istnieją od tych, naznaczonych śmiercią kochanków, pełniejsze wcielenia widm, akustycznych i wizualnych, językowych i obrazowych, jednostkowych i powszechnych? Jeśli „dialektyka oświecenia” rozpoczyna się wraz z peregrynacjami Odyseusza, to równie dobrze może brać swój początek z tej nieprzeniknionej metamorfozy. Tak, nowoczesne widmontologie to opowieści o metamorfozach czasu.

Michał Kłosiński: Jednym z podstawowych problemów *Widmontologii nowoczesności* jest rola negatywności w myśleniu o podmiotowości nowoczesnej. Co było inspiracją w wyborze właśnie tego pojęcia?

Jakub Momro: Powiedziałbym, że to nie jest kwestia wyboru tego (czy jakiegokolwiek innego) określonego terminu, to nie jest także sprawa dobrze ugruntowanej teorii i empirycznego sprawdzenia jej dowodliwości. Nowoczesności w najróżniejszych odmianach (także tych skrajnie witalistycznych), jak sądzę, nie da się zrozumieć bez „pracy negatywności”, pracy – a nie kategorii. Jeśli wcześniej mówiłem o dialektyce, to negatywność stanowi, oczywiście, naczelny problem, rzekłbym nawet, fetysz każdej dialektyki: od Hegła, przez Adorna do, powiedzmy, Catherine Malabou, czy z innej strony, Georges Didi-Hubermana. Pierwsza rzecz, znów pozornie techniczna, pozwala uchwycić prymarną zasadę dialektyczną: dialektyka nie jest, nie może być reprezentacją, nie podlega prawu reprezentacji. To bodaj największy problem epistemologiczny, estetyczny i egzystencjalny *Fenomenologii ducha*. A tym samym: czy nie stanowi to głównego problemu różnych opowieści o widmach (od tych historii wyśrubowanych teoretycznie do współczesnych nam obiektów popkultury, złożonych z różnych gatunków i uruchamiających różne modalności)? Jeśli dialektyka widmontologiczna rozbraja i dekomponuje logikę przedstawienia, to negatywność jest czymś wpisanym w sam proces tworzenia i odczytywania czy nawet doświadczania spektrów, zjaw i powidoków.

Trzeba jednak pamiętać, że z bliskiego z punktu widzenia dialektyki, ruchu myśli, który w zasadzie się nie zatrzymuje, negatywność jest po prostu zderzeniem z tym, co – przynajmniej na pierwszy rzut oka – niemożliwe. Tak jest u Hegła, dla którego matrycę tej sytuacji stanowi wysilek, jaki wkłada podmiot w przeobrażenie lęku, towarzyszącego „patrzeniu śmierci prosto w oczy”, w pojęcie. Wszelako już w samej tej metamorfozie, w plastycznym ruchu, jakby powiedziała Malabou, coś zostaje: Slavoj Žižek nazwie to resztką, Lacan – lamellą, Agamben – głosem wobec śmierci, wreszcie Derrida – widmem. Śmierci nie sposób przedstawić, można ją układać w najprzeróżniejsze konstelacje, montować z różnych języków, obrazów i głosów. To wszystko jednak tylko i aż – bo tylko to mamy – jakieś nieuchwytnie ślady po tej „scenie pierwotnej” nowoczesności. Negatywność jest zatem na pewno siłą krytyczną (testujemy i legitymizujemy dzięki niej nasze myślenia), ale nie ma prawa do nieskończoności.

Wymowny przykład stanowi tu Adorno. Jego wielowątkowa myśl, rozciągająca się od skrajnie katastroficznego ikonoklazmu, wzmocnionego Szosa, do apoteozy

radykałnego dzieła sztuki, któremu odmawia się prawa do istnienia, uzmysławia, jak wierność rozmaitym figurom tego, co negatywne – rozpacz, nieobecności, niemożliwości, odmowy i oporu – zamienia te właśnie figury w fetysze, nienaruszalne warunki możliwości. Ostatecznie i paradoksalnie u Adorna, zwłaszcza u tego późnego, nie ma „widm krytycznych”, które dzięki kwestionowaniu „tego, co jest”, jak zwykł mawiać autor *Dialektyki negatywnej*, uruchomiłyby jakieś inne sposoby myślenia, ale także inne formy doświadczenia. Druga pod tym względem ważna postać to Maurice Blanchot, dla którego cała żywotność heglowskiej dialektyki została zamieniona w *neutrum* – owo widmo skryzalizowane, nieruchome, puste miejsce w systemie języka, monument i grobowiec znaczenia. W esejach, ale także w dziełach literackich Blanchot zmierza do tego, żeby jak najmocniej podkreślić ową wyzerowaną, ochłodzoną, do pewnego stopnia nieludzką czy, jak podpowiada wiele z jego prac, szaloną negatywność. To, co u Adorna było ostatecznie wymaganiem etycznym wobec myśli, sztuki, społeczeństwa i polityki, ta przeszacowana, ale do bólu uczciwa, wierność całkowitej nieobecności, imieniu własnemu, które nawet nie jest, nie może stać się widmem, u Blanchota staje się inną formą ontologii – literatury czy, szerzej, pisania. Sądzę, że dopiero interpretacja Derridy, uzupełniająca w kongenialny sposób praktykę „*récit*” (choćby fantastyczna analiza *Sza-leństwa dnia*), czyli opowiadania, przywróciła krytyczną siłę „projektowi negatywnemu” Blanchota.

Innymi słowy, negatywność będąca nieodłącznym elementem myślenia nowoczesnego nie jest nigdy „na zewnątrz” nas, nie nadchodzi skądinąd. Podobnie widmo – nie jest tylko obrazem jakiegoś zewnętrznego świata, który atakuje nas czymś niepodlegającym oswojeniu, czymś, co powoduje, że czas i świat wypadły ze swych torów. To jest coś tyleż „w nas”, co „przychodzi” nie wiadomo skąd. Różne próby widmontologiczne zmierzają do tego, żeby jakoś rozpoznać siłę i znaczenie tych enigmatycznych symptomów. Świadczą o tym i spekulacje, i popkulturowa codzienność.

Michał Kłosiński: Widmontologia skłania mnie jako miłośnika zarówno Derridy, jak i Baudrillarda, do zapytania o problem etyki wymiany ze zmarłymi, który obecny jest w horyzoncie kryptologii oraz widmontologii.

Jakub Momro: To rzeczywiście wielki i poważny problem. Genealogia krypty jest doskonale znana, choć w polskiej humanistyce – na poważnie – obecna szczątkowo. Nicolas Abraham i Maria Török wykonali gigantyczną pracę materiałową, badając najrozmaitsze zjawiska kultury (głównie literatury) i kliniczną, ale też – z mojego punktu widzenia najistotniejszą – pracę spekulatywną. W książce *L'écorce et le noyau* (tytuł jest wieloznaczny, ale zasadniczo chodzi o stosunek wnętrza do zewnątrz, „kory” do „pestki”) demonstrują zarazem drobiazgową, niekiedy oszałamiającą bogactwem skojarzeń (znacznie przekraczającym horyzont Freuda), interpretację symptomów, na przykład Hamleta, jak i koncepcję transfenomenologii, rytymizacji nieświadomego, inkorporacji i introjekcji czy wreszcie: obiektu „ja” jako obiektu utraconego. Masz oczywiście rację, że pośród tych wszystkich ujęć na plan pierwszy wyłania się krypta, która, co wydaje się najważniejsze, nie jest

po prostu metaforą czy metonimią jakiejś konkretnej utraconej rzeczy czy osoby ani nawet konkretnego mechanizmu psychologicznego, na przykład obrony czy, mówiąc ściślej, wyparcia. Krypta, zaburzając podział na wewnątrz i zewnątrz, nie tylko jednak destabilizuje wewnętrzną spójność podmiotu, ale działa tak, aby uruchomić myślenie w kategoriach – znów – „trzeciego elementu”, to znaczy trzeciego języka, znaczenia, pojęcia, obrazu. Toteż widmo nie jest po prostu „innym” wszystkich tych elementów, ale czymś, co wylaniając się z materii językowej, pojęciowej czy wizualnej tworzy heterogeniczną przestrzeń życia. Abraham i Török mówią o anasemii, „złamanym” symbolu i kryptonośności energii w systemie języka, siły, która rodzi nowe sensory, niedające się sprowadzić do czegoś już znanego. Derrida w obszernym wstępie do książki Abraham i Török o dziwnym słowniku „słów pogrzebanych żywcem”, czyli „werbiarzu” słynnego Człowieka-Wilka, z całą mocą podkreśla ten „przyszłościowy” wymiar życia. Można więc powiedzieć, że widmo, o ile „jest”, to „jest” tylko w czasie niespójności i asynchronii oraz w języku „kryptycznym”: zaszyfrowanym i oczekującym na intersubiektywne uznanie.

Derrida trafia w samo sedno widmowej psychoanalizy, a może więcej: psychoanalitycznej teorii wiedzy, kiedy pyta o to, w jaki sposób odczytać coś z tego szyfru, który pozostawili nam zmarli, jak oddać im sprawiedliwość, nie kładąc ich na zawsze do krypty-grobowca ani nie mówić „za nich”, ani nawet „w ich imieniu”, nie uprawiać brzuchomówstwa nieswoich historii; jak potraktować marzenia sennie, które – jak w programie transfenomenologii – przenikają się i raz po raz przypominają o beczasowej nieświadomości; jak wreszcie pogodzić pragnienie żywych i obecność zmarłych, nie tyle jednak zamkniętych w krypcie, ile znajdujących w niej swojej miejsce? Seria pytań zdaje się nie mieć końca, bodaj dlatego, że analiza Derridy, choć eliptyczna i często manieryczna, jest niezwykle ważna. Krypta, według trojga autorów, istotnie pokazuje, że między czasem zmarłych i żywych działa nieświadomość, która ustanawia prawa, jak to nazywa w pewnym miejscu Derrida, już nie tyle asynchronii czy anachronizmu, lecz „achronii”. Analizy, które możemy przeczytać w *Forach. Kanciastych słowach Abrahama i Török*, są doniosłe właśnie dlatego, że Derrida przenosi ciężar z pamięci i traumy na samo „miejsce”: nie miejsce w systemie symbolicznym czy w biegu historii, lecz miejsce jako takie. To podstawowe pytanie o kryptę i relację między żywymi i zmarłymi daleko wykracza poza psychoanalizę, problematyzuje bowiem ekonomię pamięci i traumy oraz historycznego przeniesienia. Chodziłoby zatem o kryptę jako miejsce widm, zjaw i ech, ale też możliwości, w których sprawiedliwość zmarłym oddana zostanie nie w regresywnym geście upamiętniania, lecz w perspektywnym geście emancypacji, zapowiedzi zupełnie innej formy życia w doświadczeniu przyszłych generacji. Czyż o tym samym nie pisał Marks? Czy nie o tym ostatecznie jest poświęcona mu książka Derridy?

Michał Kłosiński: W tym kontekście interesuje mnie opracowanie problemu krypty w dyskursie Derridy, Nicholasa i Török wobec problemu negatywności słowa Shibolet z eseju poświęconego Paulowi Celanowi. Czy w omawianym tu przez nas rozumieniu Derrida próbuje włamać się do krypty Celana, czy raczej pokazać, że negatywność jego szyfru opiera się w pewnym punkcie podobnym lekturom?

Jakub Momro: Powiedziałbym, że książka o Celanie i szybolecie czy raczej, jak pewnie chciałby sam Derrida, o szybolecie jako/w/poezji, jest na pozór wariacją na znane Derridiańskie tematy: imię własne, sygnatura, pismo (mieniące się niemal wszystkimi sensami: od gramatycznego po erotyczne), kontekst, instytucja, a także – *last but not least* – nowoczesne formy zniewolenia. Ale to tylko zasłona dymna. W istocie Derrida w swej lekturze Celana mówi o dwóch rzeczach, które, przynajmniej od pewnego momentu działalności, determinują jego myśl, czyli o czasie i sekrecie. Cały esej przenika na wskroś obsesją czasu, czasowości, historyczności poezji i myślenia, ich ścisłego związku; jak gdyby każde możliwe znaczenie rzeczywiście obracało się wokół „zagadki daty”, swoistego „miejsca czasu”, miejsca, z którego się wyłania i gdzie ma swój kres. Wydaje mi się, że to, co filozof już na początku książki określa jako „równoczesność”, dotyczy właśnie tego, że krypta mimo wszystko jest nieszczelna, że zawsze – nawet z tak zgęstniałego, wsobnego, a jednocześnie, mówiąc brzydko, ale wprost: intertekstualnego poety, jakim jest Celan – coś do nas dochodzi, jakieś głosy i głoski, jakieś obrazy i językowe figury, sensy i brzmienia czy – jak mówi Derrida – „inkantacje”. W tym miejscu trzeba być jednak ostrożnym. W eseju o Celanie raz za razem, ale wtedy, gdy pojawia się pojęcie krypty (zarówno jako miejsca, jak i jako szyfru), znika jakakolwiek możliwość lektury hermeneutycznej. To odrzucenie hermeneutyki przez Derrida, zwłaszcza w kontekście takiej poezji, jest jednak raczej logiczną konsekwencją dekonstrukcji niż nagłym zerwaniem z teorią lektury proponowaną w mniej lub bardziej tradycyjnie czy nowatorsko rozumianej hermeneutyce. Wiersze Celana pokazują (na szczęście nie tylko Derridzie), że sama praktyka, a nawet samo pojęcie interpretacji w przypadku znaczącej części tekstów, praktyk artystycznych czy obiektów estetycznych jest, mówiąc ogólnie, mało przydatne. Innymi słowy, tu w ogóle nie chodzi o sens, bardziej o materialność literatury, o zmierzanie się z idiomem, czyli tak naprawdę o odkrycie nowych możliwości w „instytucji literatury”.

Jeśli zatem nie interpretacja, to co? Takie pytanie pada najczęściej wtedy, kiedy zaczyna się mówić o najrozmaitszych kryzysach dyscypliny, tak jakby model hermeneutyczny był jedyny i cokolwiek rozwiązywał... Czytanie Celana, podpowiada Derrida, to nie jest kwestia metody ani objaśniania. Lecz nie chodzi również o mnożenie zastrzeżeń o niemożliwości lektury. Znow – coś trzeciego, ale w żadnym razie nie „pomiędzy”, rodzaj interwencji w ciało tekstu, niczym obrzezanie, naznaczenie, czyli równoczesne znanie pisma i doświadczenia. Czytanie stałoby się zatem rodzajem wtargnięcia i naruszenia integralności tekstu, powiedziałbym, z pełną odpowiedzialnością, najpierw teoriopoznawczą (poezja przechowuje w sobie zjawy i upiory, ale również ślady, detale, których warto się ucześcić przy czytaniu), a następnie, egzystencjalną i polityczną zarazem.

Jeśli Derrida w wielu miejscach, także w książce o „zagadce daty”, pisał, że każdego rodzaju krypta jest co najmniej ambiwalentna, bowiem skrywa w sobie zarówno „złe”, jak i „dobre” obiekty, to trzeba też dodać, że zagadka oraz sekret literatury i psychoanalizy, archiwum i historii, pisma i głosu, zakładają fundamentalną przemoc. A zatem z tej perspektywy Celan, jego imię własne, metonimia jego po-

ezji, nie są jakimś tajemniczym zakątkiem w krypcie, co zakładałoby jakiś niedający się wyczerpać zasób znaczeń i figur, ale nie stanowi również całkowitego otwarcia tej krypty. Wydaje mi się, że pod koniec eseju, gdy Derrida zastanawia się nad kwestią czy możliwością „pisania niczego” (a nie „o niczym”), dotyka tego problemu zarazem precyzyjnie filozoficznie, jak i, by tak rzec, „współczulnie” z samym Celanem i jego mroczną poezją – „współczulnie” nie znaczy emocjonalnie czy nawet empatycznie, lecz blisko w sensie materialności myślenia i pisanania, tak jak mówimy o komplementarności dwóch części układu nerwowego. Polityczność zaś nie polegałaby na odnowie i uruchomieniu nowych konfiguracji zaangażowania, lecz na „zajęciu pozycji”. To sformułowanie, które pożyczam od Didi-Hubermanna z jego książki o Brechcie, pozwala zobaczyć dwie rzeczy równocześnie. Z jednej strony, kiedy zajmujemy pozycję, to w pewien sposób nasze działanie jest reaktywne: zdarzenie, kontakt z innymi ludźmi wymusza na nas opowiedzenie się po jakiejś stronie, z drugiej – zajęcie pozycji nie jest tym samym, co zajęcie stanowiska, ugruntowanego w światopoglądzie czy ideologii, lecz tworzy mniej lub bardziej gęstą sieć gestów i działań, poddanych refleksji lub afektywnych czy wrażeniowych.

Struktura kryptyczna stawia nas właśnie w takiej sytuacji konieczności zajęcia miejsca wobec wszystkiego, co nas otacza, być może – jak w genialnych tekstach Celana – zajęcia równocześnie wielu różnych pozycji. Jasne, to zadanie niemożliwe, ale chyba tak ostatecznie pojmował je Derrida jako pewien horyzont czytania, pisanania i filozofii. Wydaje mi się, że właśnie przy okazji psychoanalizy oraz jej dekonstrukcyjnego suplementu można dostrzec coś, co – mam wrażenie – często umyka. Widmo, myślenie w horyzoncie widmontologicznym, uruchamianie spektralnej wyobraźni nie jest niewinne – teoretycznie, językowo i politycznie. Widmo pojmowane jako temat czy z założenia poręczna kategoria stosowana w naukach humanistycznych wydaje mi się, nie ukrywam, śmiertelnie nudną zasadą sprowadzającą coś niezwykle złożonego i ważnego w naszej aktualności do tematycznego rekwizytu. Ale za takim podejściem kryje się coś innego, znacznie bardziej niebezpiecznego. Widmo może wydawać się na pozór neutralnym pojęciem, oswojonym obrazem czy zestawem postaci nawiedzających nas w koszmarach i na jawie, w różnych odmianach kulturowych – wydaje się, ale nie jest, bowiem „działa” równocześnie jako symptom oraz okazuje się zawsze konkretnym zawężeniem dialektyki. Zagrożenie widziałbym w podejściu, które ustanawia podmiot jako heglowską „piękną duszę”, która z dystansu lamentuje nad śmiercią Innych i rozprawia nad koniecznością etyki w świecie, w którym tej etyki nie można sobie wyobrazić. Widmo jest w sensie ścisłym niemożnością właśnie takiej formy jednostkowości, która przyjmuje raz na zawsze daną pozycję i z niej bada, pozornie eksperymentuje i mówi. Widmo i krypta, ta nierozłączna para, wymuszają naprawdę wiele przesunięć w naszej teoretycznej wyobraźni. Zjawia to nie tylko wcielona, poplątana – nasza współczesna – czasowość i historia, nieświadomość i marzenia senne, lecz również wielka elipsa ontologiczna – skrócone życie, domagające się lub nie, uzupełnienia, to sekret szczątkowych znaczeń, który musimy wydrzeć. Pewnie gdzieś w tym miejscach sytuowałbym możliwość lektury widmowej.

Magdalena Łachacz: Widmo pojawia się także przy okazji analizy kategorii krypty jako głos, który jednostkowość musi naśladować w innej przestrzeni, przestrzeni kryptycznej, po to, by wypowiedzieć się „we własnym języku o sytuacji, w której nie ma do siebie dostępu”. W *Widmontologiach nowoczesności* pada przy tym odwołanie do przykładu *Dzieci umarłych* Elfriede Jelinek. Czy podobne głosy umarłych dzieci rozlegają się w polskojęzycznej literaturze? Nasuwa się tu bowiem kluczowe pytanie o sposób postrzegania problematyki widmontologii w polskiej literaturze.

Jakub Momro: *Dzieci umarłych* to jeden ogromny językowy performans, który rządzi się, jak sądzę, tylko jedną zasadą, czyli właśnie kryptą. W Pani pytaniu wybrzmiewa coś bardzo ważnego. Widmo psychoanalityczne, o którym mówiliśmy do tej pory, koncentruje się na miejscu, przestrzeni i nieświadomości, która, przynajmniej wyjściowo, u Freuda, jest bezczasowa. To z tej krypty wyłaniają się wszystkie dziwactwa językowe, owe „anasemie”, których nie można odczytać (w tym sensie *Traumdeutung* nie jest sennikiem nowoczesności, raczej: gigantyczną pracą materiałową, konceptualną i literacką, która wykazuje, że tytułowej traumy-snu nie da się zidentyfikować). Jelinek koncentruje się i niejako wbija w nasze ciało nóż niczym bohaterce w finałowej scenie z ekranizacji *Pianistki* Hanekego. Ale samo pojęcie czy doświadczenie rany nie wystarcza, można nawet powiedzieć, że nawet sama śmierć i umieranie jako proces nie wystarczają pisarce. Widma pojawiają się wtedy, gdy świat jest już po katastrofie i traumie. Na scenie pozostają odizolowane figury, usiłujące wypłuć z siebie jakąkolwiek formę mowy, coś powiedzieć, a przez to odnieść się do czegoś. Wydaje mi się, że taka spektralizacja świata, dokonywana przez Jelinek, idzie w zupełnie innym kierunku niż u jej wielkiego poprzednika, czyli Thomasa Bernharda. Autor *Kalkwerku* nienawdził świata i, napędzany wieloznacznością resentymentu, tworzył quasi-muzyczne teksty, które wciągały hipnotycznym rytmem. Tymczasem, w najskrzyniejszej postaci właśnie w *Dzieciach umarłych*, Jelinek nie daje nam, czytelnikom, szans, ale nie dlatego, że neurotyczny język spowija całą rzeczywistość, jest wręcz odwrotnie: nowoczesność z tej książki-monstrum to świat ziszczonej, a nie metaforyzowanej posthistorii, w której wszystko, co żyje, tkwi w stanie całkowitego wyobcowania.

Dlatego tak trudno z pewnością powiedzieć, gdzie jest zasada tej prozy, jak można przełamać tę alienację. Najczęściej działa to na zasadzie dystansu i efektu obcości, ale bez brechtowskiego rewolucyjnego ciężaru. Przedziwne, ale te postaci-upiory są samą kryptą, ową kryptą ruchomą, o której mówili Abraham, Tórk i Derrida. To tak jak gdyby głos tego, kto się wypowiada, unosił się w nieznanym kierunku, jak gdyby sam ten głos oddzielał się nie tylko od ciała, ale stawał się jakimś bezładnym brzmieniem, chaosem dźwięków, znamieniem ostatecznego wydziedziczenia. Jelinek w tej widmowej skrajności (chodzi też przecież o pokoleniową i cielesną kwestię dziedziczenia widma, to w końcu „dzieci umarłych”) znajduje sposób na to, by mówić o historii, trochę za Kleistem, jako o wielkim młynie, który mieli wszelką materię. Zarazem ta historia jest bardzo konkretna, choć trzeba sporego wysiłku, żeby do tych szczegółów się dogrzebać. Nawet tam, gdzie widmo

mogłoby się okazać jakimś wyjściem, jakimś nowym, jeszcze nieuformowanym życiem, to i tak okazuje się, że ostatecznie nic się nie może wyłonić z tej historyczno-materialnej magmy albo krypty. Nie znam żadnej innej książki czy innego tekstu, który byłby bardziej bezwzględny w rejestracji widma jako symptomu jednoznacznie negatywnego. Myślę, że *Dzieci umarłych* leżą w najciemniejszym i najbardziej sekretnej kącie krypty, że jako takie są „kryptyczną ścianą” dwudziestowiecznej literatury. Nie sposób dalej przesunąć granic literatury... Muszę więc też przyznać, że – nawet zapominając na chwilę o książce Jelinek – nie widzę w polskiej literaturze najnowszej przedsięwzięć o choćby zbliżonej skali. Z pewnością dlatego, że taki rodzaj pisania zakłada jakiś rodzaj szaleństwa egzystencjalnego, wyjścia poza literaturę dobrze skrojoną, czyli taką, w której duchy, zjawy, widma są raczej metaforycznym sztafażem, poręczną figurą. Gdy nie wiadomo na przykład, jak opowiedzieć o przeszłości, wyciągamy duchy z pamięci i minionego czasu, które usprawiedliwiają cały literacki projekt.

To, o czym mówię, nie jest jakimś zarzutem. Mam po prostu wrażenie, że nie wymyśliliśmy jeszcze własnych – i zbiorowych, i idiosynkratycznych – widm, które niosłyby ze sobą potencjał krytyczny: mamy albo widma polityczno-destrukcyjne społecznie (nie muszę chyba wskazywać, jak działa to w polskiej zbiorowości dzisiaj), albo prywatne historie, opowiadające kolejne dekady, jako fantomową przestrzeń nostalgii (lata osiemdziesiąte, dziewięćdziesiąte i tak dalej, w zależności od tego, na kiedy przypada młodość danego pokolenia) albo nienaruszalne traumy. Takie widma niewiele robią z naszą krytyczną wiedzą, stają narcystycznie wsobne lub politycznie obsceniczne wtedy, gdy żałoba nie może się skończyć i robi z nas samych „żywe upiory”, które nie wiedzą, w jakim momencie historycznym się znajdują.

Książka Jelinek to także, z pewnością, odrodzenie jakiejś formy pisania modernistycznego, co jest gestem anachronicznym w każdym sensie tego słowa, głównie jednak pozytywnym, niejako w myśl dawnej zasady Schillera: „Żyj ze swą epoką, ale nie bądź jej wytworem”. Szukałbym rewoltujących zapewne gdzieś indziej: może w niektórych prozach Leopolda Buczkowskiego, w różnych fragmentach Białoszewskiego czy Różewicza. A zatem bez zaskoczeń, chyba...

Michał Kłosiński: To jak w ogóle brzmi widmowy głos?

Jakub Momro: Relacja między widmem a głosem pozostaje w najgłębszym sensie polityczna i dlatego widmo, jako różnego rodzaju wcielenia głosu, a nie widmo wizualne, będące wynikiem odbicia, refleksji, powtórzenia obrazu czy reprezentacji, jest z jednej strony o wiele bardziej niebezpieczne, z drugiej – o wiele intensywniejsze i wieloznaczne. Co więcej, widmo akustyczne, jeśli można tak powiedzieć, usuwa problem, który dręczył przez całe życie Derridę, czyli kwestię zapętlonego i, właściwie w punkcie wyjścia, aporetycznego stosunku pisma do głosu – widmo to głos praktykowany, którego nie da się traktować jako pełnej obecności ani zjawiskowego potwierdzenia metafizyki. Jeśli bowiem zjawą jest materialna, ową dziwną materialnością bez substancji, to głos – jego brzmienie, osobliwość – stanowi najjaskrawsze wcielenie widma. Innymi słowy, głos jest widmem.

Wydaje mi się, że tę uduziwniającą, niesamowitą naturę głosu w pełni uchwyciła psychoanaliza, zarówno w wydaniu Freuda, ale zwłaszcza – Lacana. To on właśnie zrozumiał, że głosu nie można przypisać ani do sfery podmiotowej, ani do przestrzeni czystego zewnątrz, jakichś zaświatów nawiedzających racjonalne podmioty. Przeciwnie: głos jako widmo jest w nas, jest nami samymi, stanowi tę część, nad którą nie panujemy i boimy się do niej przyznać, która odzywa się nie wtedy, gdy intencjonalnie tego pragniemy. Stąd polityczne znaczenie głosu jako elementu czy raczej: serii figur, obrazów i doświadczeń, które pokazują, że tak naprawdę żadne wyparcie nie jest ostateczne, że każde wyparcie jest konieczną porażką podmiotowości – nie sposób unieważnić efektu obcości, jaki towarzyszy nam słuchaniu (swojego) głosu.

Dość przypomnieć, co Slavoj Žižek czy Mladen Dolar mówią o głosie, kiedy analizują opery i filmy, masowe koncerty i słynne dzieła, tzw. poważnej muzyki; dość przypomnieć sobie słynną scenę z filmu Chaplina, czyli przemówienie go-librody-dyktatora, który niezależnie od tego, czy będzie wypowiadał te same treści co Hitler, czy afektywnie oddziaływał na tłum głosząc dobrą nowinę humanistycznej miłości i pokoju, ostatecznie pozostaje tym samym pustym elementem w strukturze znaczeń, który można wypełnić każdym ideologicznym przekazem. Ale nie chodzi tu tylko o sterowanie emocjami tłumu przez charyzmatyczną jednostkę, lecz o to, że głos – śpiewany i wykrzyczany, szeptany i celebrowany jako śmiech i jako pieszczota – nie ma żadnego „zewnątrz”, dla głosu nie ma żadnego zewnętrznego układu odniesienia: niszczy wszystko, co byłoby jakkolwiek metafizyczną sankcją. Polityka widmowych głosów polegałaby zatem nie na radykalnym otwarciu na inność, jak chciałby Derrida, lecz na rozpoznaniu warunków i refleksji nad skutkami, jakie wywołuje głos w przestrzeni publicznej. Przecież jedna z fundamentalnych opowieści myśli zachodniej, czyli Augustiańskie soliloquium to fantastyczna, ale i potwornie perwersyjna rozmowa z własnym widmem, którego nie można uśmiercić, ponieważ to ono właśnie, a nie sam podmiot w swej substancjalnej zborności, ustanawia warunki brzegowe rzeczywistości czy prawdziwości „wyznań”. A zatem nawet tam, gdzie wydawałoby się, że chodzi o ustanowienie autobiografii subiektywności, która chce opowiadać o sobie „jako o sobie samym”, wyłącznie o własnym istnieniu poprzez strukturę narracji i autobiografii, coś pęka na podstawowym poziomie ontologicznym. Augustyn nie opowiada po prostu o sobie, lecz tworzy politykę własnego „ja”, pokazuje praktykę własnego życia zamkniętego w kolejnych zwrotach do swych, jakby powiedział Michel Foucault, sobowtórów.

W wyjaskrawionej postaci powróci to, oczywiście, u Rousseau, który im bardziej będzie chciał być sam dla siebie, tym bardziej pozostanie zależny od świata na zewnątrz, który nie jest stały, lecz uzależniony od konkretnych zmian społecznych i decyzji politycznych. Jeśli wrócimy na chwilę do analiz Žižka, to łatwo zrozumieć, że widmo polityczne staje się z miejsca widmem ideologicznym, że rewolucja w imię widma przyszłej fundamentalnej zmiany nie daje się pomyśleć bez odkrycia ideologicznej „mgły”, w jaką spowite jest każde zjawisko społeczne. W jednym z miejsc swojego filmu (*Perver's Guide to Ideology*), Žižek krótko analizuje występ jednego ze swych ulubionych zespołów, Rammsteina. Energia takiego

przedstawienia i cały sztafaż (ubiór muzyków, organizacja sceny, pozycje, jakie muzycy przyjmują) z jednej strony służą temu, by wśród publiczności wywołać niemal biologiczny, organiczny krzyk naśladujący głos wokalisty, by możliwa była choćby chwilowa identyfikacja z „bogami” obecnymi na scenie, z drugiej – ten sam zestaw elementów przedstawienia i ci sami, tak samo zachowujący się muzycy, wywołuje przerażający spektakl pełnego utożsamienia z głosem, który przemocą dyscyplinuje ciała i zachowania. Nie chodzi jednak o to, by powiedzieć, że każde użycie głosu jest faszystowskie lub protofaszystowskie lub że głos – wspólny, czy nawet współdzielony z innymi, było nie było, obcymi ludźmi podczas konkretnego zgromadzenia – staje się spoiwem tworzącym tymczasową, ale organiczną wspólnotę. Nie, głos jest widmem, który wyznacza granice między zaangażowaniem a krytyką ideologii; jego dziwność przekracza te opozycje i – być może – jest jedynym, trudnym do utrzymania na dłużej niż chwilę, miejscem krytycznym. Ostatecznie to brzmienie głosu decyduje o tym, czy zachowamy się jak Althusseriański policjant, który do innego będzie wołał władczo: „Hej! Ty!”, czy raczej zaprosimy go do świata komedii omyłek, jak to robi nieustannie Chaplinowski bohater.

Michał Kłosiński: Czy literatura oscylująca pomiędzy zewnątrz a wewnątrz może wyjść poza zasadę krzyku?

Jakub Momro: Wydaje mi się, że z krzykiem, który mnie faktycznie fascynuje od dość dawna, jest chyba tak, że nie tylko problematyzuje on granicę między duchem a ciałem, a więc między świadomością i intencją a wrażeniowością, afektywnością i zmysłowością, lecz stanowi pewną formę ekspresji. Nie chodzi jednak o to, że ów krzyk, jak u Becketta, Jelinek, Bernharda, Wittgensteina jako dominanta pewnej „upiornej” części popkultury stanowi spojenie formy i ciała, jest po prostu afektywnym wyładowaniem, erupcją skumulowanych emocji. Gilles Deleuze, który nie tylko bodaj najintensywniej z bliskich nam filozofów, ale również najprecyzyjniej pisał o krzyku, wskazywał na spinozjańską ścieżkę myślenia: krzyk jest ważny dlatego, że jako energia, *conatus* jest życiem samym, immanencją, w której odpowiedniość między duchem a ciałem pozostaje niehierarchiczna. Krzyk jest właśnie taką wersją immanencji, akustyczno-materialnym centrum, wokół którego może budować się literatura, ale również: krzyk jest niemal krystalicznym przykładem „stawania się”. Deleuze pięknie pokazał to, choćby w *Krytyce i klinice* czy *Logice sensu*. Jeśli zatem widmo jest ruchem, który dekomponuje zasadę przyczynowości, rozbija logikę pierwszeństwa świadomości i wglądu nad ciałem oraz kwestionuje ontologiczną hierarchię, to krzyk zapewne okaże się jednym z wielu obrazów immanencji. Można pomyśleć o wielu „widmach-immanencjach”, co zwalnia nas z konieczności szukania uzasadnień dla widmowego, żywo-martwego istnienia. Krzyk to nie punktowy moment ekspresji, lecz jedna z jej zasad. Krzyk nie jest upiorny, straszny czy dziwny, w każdym razie nie jest to najważniejsza jego funkcja z punktu widzenia widmontologii. Dlatego też nie ma potrzeby wykraczać poza jego zasadę...

Magdalena Łachacz: We wstępie do *Widm Marksa* Derrida mówi o tym, jak i czy „nauczyć (się) żyć”, czyli być z widmami. W partiach *Widmontologii* poświęconych podmiotowi pada zaś, między innymi, nawiązanie do metafory rozdarcia. Czy wywoływanie widm to wobec tego zapraszanie do siebie, do „ja”, bólu? W jaki sposób odnieść kategorię widma do kategorii (nowoczesnego) podmiotu?

Jakub Momro: Chciałem nieco przelicytować ten wątek negatywny po to, żeby pokazać zarówno moc zawołania Derridy, jak i jego dość zasadniczo zachowawczy filozoficznie oraz konserwatywny politycznie wymiar. Życ z widmami: co to miałyby oznaczać? Kiedy? Dziś, czyli zmagać się, ale i doświadczać na nowo w innej sytuacji politycznej, estetycznej i poznawczej pozornie „tego samego” życia. A może, nieco za Benjaminem, składać w geście krytycznym coś, co pochodząc z przeszłości nie może się w żaden sposób, choćby na moment scalić? Jeśli Derrida tak często mówi o tym, że najważniejsza jest chwila dziwnego czasu, ów moment wywracający świat do góry nogami, doznawana heterogeniczność, to uczymy się żyć, ale w laboratorium, testując najróżniejsze języki, sposoby życia społecznego i techniki poznania, jednak nie proponując nowych form życia. Derrida jest tu całkowicie teoretycznie „niewywrotny” w tym sensie, że musimy uznać ten archimedowski punkt asynchronii, rozstrojenia czasu, żeby widmo jakoś do nas dotarło, żeby pozmieniało coś w różnych rejestrach naszych doświadczeń. Przypomina to – i moim zdaniem rację mają pod tym względem krytycy Derridy – Heideggerowską koncepcję czasu, który nieuchronnie związany jest z byciem, a nie „życiem”, byciem, które jest jeszcze większą złudą niż ten „zobiektywizowany” i – w ten sposób negatywny – czas-przedmiot. „Nauczyć (się) żyć” z widmami – pełna zgoda, ale nie na modłę historii pisanej według Heideggerowskiego przepisu, w którym wraz z każdym słowem pojawia się mityczny wytrych. Derrida traci więc pewną możliwość pomyślenia Marksowskiego projektu jako czegoś, co w praktyce zmienia konkretne materialne warunki sytuacji społecznej, ale również warunki krytycznego, spektralnego życia w konkretnym momencie historycznym. I chyba stąd też moja przekorna i do pewnego stopnia rozmyślna wierność negatywności, nadkrytyczności, neurotycznej podejrzliwości. Mam takie poczucie, że życie z widmami, jako pewna egzystencjalna forma, nie jest czymś, co może uruchomić emancypacyjny horyzont. Nie wystarczy bowiem proklamować konieczność wcielenia czy ucieleśniania widma oraz jego kanibalistycznej inkorporacji. Spotkanie z widmem, w tej konkretnej chwili, w której się wydarza, nie jest chyba wyłącznie pozytywnym doświadczeniem... Innymi słowy, moja niezgoda na filozoficzne rozstrzygnięcia Derridy przekłada się na opór wobec utraty krytycznej czujności, ale także na jego założenie, że nauka życia nie znajduje żadnych ograniczeń, że nie ma granicy pracy sublimacyjnej.

Otóż sądzę, że i teoretycznie, i właśnie „życiowo” Derrida się myli: sublimacja ma swój kres, dochodzi do punktu, w którym staje się niewiarygodna i niewydolna. To jest ta chwila, w której upada porządek symboliczny, a widmo staje się obrazem porażki wyparcia i zarzewiem refleksji nad czasem, który nawet nie tyle przepadł bezpowrotnie, co – niemal jak tortura – przebiega nam przed oczami i odczuwamy go cielesnie „tu i teraz”. Być może zatem gra i pismo jako słynna

dyseminacja zawsze musiały odnieść zwycięstwo w potyczkach z różnymi praktykami myślenia i sztuki, literatury i teatru, polityki i sztuk wizualnych, a nawet architektury i muzyki. Już od wczesnych tekstów o Rousseau, Lévi-Straussie, Freudzie, Artaudzie, Mallarmé'm, Platonie, Joycie, Jabèsie, wspomnianym wcześniej Celanie, widać, że w analizach Derridy siła negatywności musi ponieść porażkę z narcystycznym widmem, widmem „ja” wszechobecnego w tekście i analizie.

To ostatnie sformułowanie brzmi może nieco dziwnie, ale – jak sądzę – ma swoje uzasadnienie zarówno, powiedzmy, przyziemne, w codziennym doświadczeniu, jak i nieco bardziej spekulatywne. W przywołanym wyżej filmie *Ghost Dance* przynajmniej w jednej scenie Derrida kokietuje i stara się uwodzić czy, mówiąc nieco bardziej neutralnie, grać z sytuacją filmowania, patrzenia, kadrowania, zachowywania się przed kamerą i tak dalej. Oczywiście, kiedy filozof mówi, niemal fenomenologicznie analizując tę sytuację, że tak naprawdę jesteśmy w widmowej relacji między osobami a techniką, rejestrującą to spotkanie, ma rację, ale jedynie co do struktury. Dla Derridy bowiem, który uznawał, że struktura narcystyczna jest nie tylko nie do przekroczenia, ale i konieczna do tego, aby żyć, pozycja podmiotowa, w której subiektywność uznaje ważność swego istnienia poprzez przejście i wcielenie prawa negatywności, jest nie do zaakceptowania. Wydaje mi się, że niezbyt korzystną rolę odegrał tutaj projekt Heideggera *Destruktion*, w którym cała wielka tradycja idealizmu została wrzucona do jednego worka jako nauka, która zapomina o byciu. Tymczasem to sam Marks, w najlepszych partiach analiz Derridy, podpowiada filozofowi dialektyczne użytki, jakie można zrobić z myślenia i praktyki.

Ale też rewolucja i widmo wymuszają nie tyle przeformułowanie zasady narcyzmu, co jej prawdziwą, rzeczywistą dekonstrukcję. Rana, będąca zarówno figurą, jak i znamię doświadczenia, to oczywiście koncept Hegla przejęty i rozwinięty przez jego najbardziej pojętnych uczniów (Adorna czy Žižka) i – jako taki – wydaje mi się, że dobrze pokazuje widmowy charakter doświadczenia nowoczesnego. Hegel mniej więcej powiada tak: „raną i powiązaniem z nią bólem jest rozpoznanie własnej świadomości, a więc pola własnej niewiedzy”. Zarazem jednak dialektyczny wysiłek myślenia może spowodować, że to właśnie sam podmiot – ustanawiający się w akcie zablizniania tego pęknięcia – za sprawą myśli, która z miejsca staje się działaniem, jakoś stara się z nią poradzić, jakoś ją zasklepić, nie tyle zapomnieć o bólu, ile znieść go w jakąś sensowną formę. Z tej perspektywy widmo jest właśnie w tym negatywnym pęknięciu, w kryzysie i na granicy myślenia. Widmo nie znika więc nigdy, ale nie każda jego forma jest istotna; podmioty nowoczesne są widmowe albo nimi się stają, co oznacza, że nie tyle stają się mniej realne, bowiem to one właśnie wyznaczają, co jest realnością, a co nie jest. Dlatego pojawia się rana – figura języka i literatura, element nowoczesnej pojęcio-wości, zamię i cielesny ból, ale zarazem coś, od czego chcemy uciec. Innymi słowy, podmiotowi nowoczesnemu nie wystarczy praktykowanie i terminowanie na zapleczu prawdziwego życia, nie ma też dla niego wartości życie prolongowane; taki podmiot nie musi się uczyć czegoś, co „wreszcie” przerodzi się w egzystencjalną, poznawczą czy polityczną prawdę. Dzieje się tak chyba dlatego, że

widmo żyje w swoistej formie, czyli w postaci narosłych na ciele blizn, skrywających w i na sobie historię o tym, że – by użyć pięknego sformułowania Derridy – „od zawsze już” jesteśmy dłużnikami tej niepoliczalnej gromady zjaw. „Od zawsze już”, czyli zarazem tych widm, które pojawiają się w naszej teraźniejszości, jak i tych, które zapowiadają jakąś przyszłość – ta czasowa asymetria jest kondycją współczesności.

Magdalena Łachacz: *Widmontologie nowoczesności* poświęcone są przede wszystkim genezom. Niemniej jednak w koncepcji Derridy pobrzmiewają wątki eschatologiczne. Jak połączyć źródło z „ontologią resztek” (*Widma Marks’a*)?

Jakub Momro: Jak już zdążyliście się Państwo zorientować, Derridiańska eschatologia, zwłaszcza wtedy, gdy filozof kluczy między retoryką, rodem z teologii negatywnej, a mesjanicznym tonem nieokreślonej nadziei, przekonuje mnie chyba najmniej, zarówno filozoficznie, jak i politycznie. Filozoficznie – dlatego, że zbyt łatwo oddaje pole spekulacji teologicznej, która u samego Derridy stanowi dziwny konglomerat problemów z „końcem metafizyki” oraz judaistycznego „otwarcia” w postaci różnych figur nadziei. Politycznie – dlatego, że niekiedy porażające swą intensywnością analizy czasowości zamykają się na problem historii i realnej – materialnej – zmiany społecznej. Derrida jako krytyk musi zatem, jak słusznie zauważył Habermas, „przelicytować krytykę źródeł” (a więc w istocie Heideggera) po to, by uprawomocnić całą dekonstrukcję, która w ścisłym sensie nie jest ani techniką czytania, ani nawet „rozbiórką” metafizyki czy hegemonicznych kategorii zachodniego myślenia, lecz transcendentalizmem, tyle że ze stępieniem ostrzem krytycznym – z mniejszymi pretensjami do wiedzy i badania „warunków możliwości” poznania, dzięki czemu Derrida może utrzymać swoją fiksację na punkcie aporii, ale też refleksji o ograniczonym zasięgu. Obsadzenie „marginesów” i „resztek” nie jest więc kwestią świadomego wyboru, lecz przede wszystkim radykalnych konsekwencji, jakie dla swej ontologii wyciąga z dekonstrukcji czasowości.

Dwa przykłady. Pierwszy z literatury a drugi – z filozofii i psychoanalizy. W słynnej, cytowanej niemal przy każdej okazji, choć – jak mi się zdaje – dość powierzchownie rozumianej rozmowie z Derekiem Attridge *Ta dziwna instytucja zwana literaturą*, Derrida mówi o doświadczeniu wahania, nierozstrzygalności i – ostatecznie – bezradności podczas prób lektury krótkich, gęstych utworów prozatorskich Samuela Becketta. Wydaje mi się, że poza techniczną wartością tego fragmentu, kiedy możemy zobaczyć, dlaczego literatura wytwarza pojęcia, a nie tylko to, że filozofia jest utkana z metafor, można dostrzec jakiś podstawowy problem z tym, co umyka nam podczas patrzenia i czytania, w trakcie analizy tekstu i postawienia społecznych diagnoz, tworzenia pojęć i rozmowy o swoich snach.

To tu mieści się widmo: nie przychodzi po prostu z przeszłości jako monstralna odpowiedź na nieudane wyparcie naszych pragnień, lecz dzieje się w samej aktualności, kiedy napotykamy na poznawcze przeszkody, których nie sposób pominąć lub którym nie można już zaordynować normalnych środków znieczulających, jakimi dysponuje tradycja filozoficzna czy naukowa. To, co się wytrąca z tego widmowego momentu ani cielesnego, ani duchowego, jest właśnie owa

resztką, materialność języka, jak u Becketta zawierająca się w jednej powtarzanej bez końca eliptycznej frazie czy – u wspomnianego wcześniej Celana – w sekretnych funkcjach daty. Ale to, co sprawdza się u Derridy, kiedy mówi o czasie w literaturze, sztuce czy teorii, nie działa w perspektywie społecznej czy politycznej. To chyba jest cena, jaką Derrida musiał zapłacić za to niekończące się „podbijanie stawki” w grze o unieważnienie problemu genezy (która nie jest tym samym, co przednowoczesne „źródło”, *arché*). Taka jest cena za to, że widmo nie jest ani neutralnym, ani centralnym miejscem w ekonomii politycznej; jest istotne o tyle, o ile pozwala rozpoznać, jak chciałby sam Marks, symptomy przesilenia i rewolucji, a nie sygnały realnych zmian w obrębie materialnych podstaw życia społecznego, kiedy obieg kapitału przeobraża się w maszynę cyrkulacji coraz mniej realnych obiektów wymiany...

Benjamin, którego nośność koncepcji jest z tego punktu widzenia zrozumiała, kiedy w cytowanych zawsze i wszędzie tezach historiozoficznych mówi o zadaniu mesjańskim, nie tyle jak o rysowaniu jakiegoś nieokreślonego horyzontu przyszłości czy otwartości na zdarzenie, lecz w każdym z fragmentów wskazuje (choć trzeba przyznać, że w sposób intelektualnie nieoczywisty), jak zaprzepaszczone możliwości życia, ale przede wszystkim: konkretne klasy społeczne i grupy ucisku mają stać się szansą, legitymizacją i poznawczą ramą działania „tu i teraz”. Na tym polega „czesanie historii pod włos”, tym jest poszukiwanie „barbarzyństwa w każdym dokumencie kultury”. Widma są więc upiorami dla władzy, ale także, kiedy już się pojawiają i je słyhać, stać się mogą wezwaniem do emancypacji. Drugi przykład. W wydanym całkiem niedawno po polsku tomie rozmów z Élisabeth Roudinesco Derrida mówi o Nowej Międzynarodówce jako o przymierzu między zmarłymi i żywymi w imię nowej przyszłości. Wydaje się, że to interesujące przekierowanie dekonstrukcji w jej widmowym wymiarze na tory szerokiego myślenia i polityczności. Ale tu także widać pewien regresywny ruch, który zatrzymuje się, na przykład w rozumieniu Freudowskiej, a dość przecież skomplikowanej, logiki czasowości. Wiadomo, że „naznaczenie wsteczne” jest wyjątkowo trudnym problemem teoretycznym, ale dla Freuda pozostaje on w pierwszym rzędzie zagadnieniem klinicznym, z którego wyłaniają się kłopoty epistemologiczne, zaś dla Derridy przede wszystkim jest to kwestia pytania o czasowe granice psychoanalizy jako teorii, a w dalszej mierze praktyki i doświadczenia. Powiedziałbym, że o ile – przynajmniej deklaratorywnie – Derrida obstaje przy wywrotowości widma, przypisanej mu niejako własności subwersywnej, widma wyrwywającego nas wraz z każdym swym nadejściem z utartych kolein życia, o tyle nie mówi o praktyce życia z widmami – nie o czasie, jaki te widma ustanawiają, nie kontekście, lecz o praktyce i życiu widmowym, życiu i jego formach. Z tej perspektywy cała retoryka resztek, szczątków, a nawet – jednak – śladów „pracuje” na rzecz mitologizacji samego wielokształtnego procesu dekonstrukcji, a więc także na rzecz teoretycznego istnienia widm i zjaw, akustycznych powtórzeń i halucynacji... Wydaje mi się, że Derrida, pisząc o mesjaniczności, za Kantem (ale przeciw niemu), o apokaliptycznym „tonie w filozofii” czy nawet badając fantomowy charakter głosu u Husserla, nie jest – i pewnie nie może być – wierny widmom, którym poświęcił tak wiele uwagi w swych, zwłaszcza późnych pismach. A zatem

to nie „ontologia resztek” jest ważna, bowiem istotniejsza wydaje się pewna forma „połatanego” bycia, o której tak łatwo zapomnieć, choć to właśnie ona – czysta heterogeniczność – przecinając na wskroś podział na poznanie i życie, technikę i materię, bezpośredniość doświadczenia i językowy system, stanowi ostatecznie widmo: formę poza eschatologią i mesjanizmem, źródłem i złożonym procesem powstawania pojęć, polityką i podmiotową autonomią. Wydaje mi się, że jeden z trafniejszych przykładów tak rozumianego widma Derrida daje w słynnej *Białej mitologii*, kiedy meandryczne rozważania o znaczeniu heliotropu kończy tak oto: (pozwalam sobie przytoczyć kilka zdań, bo są naprawdę kapitalne): „Zawsze jest w jakiejś książce zasuszony kwiat, którego nie znajdziemy w żadnym ogrodzie; i żaden język, z racji niekończących się powtórzeń, nie zawrze w swej strukturze analogii. Żadnej ontologii nie uda się pomieścić tego dodatkowego kodu, który przecina swą przestrzeń, nieustannie przesuwając ogrodzenia, płacząc ścieżki, otwiera okrąg” (Derrida 2002: 336). Kwiat, którego nie ma w żadnym ogrodzie, żyje innym życiem, ale jest to istnienie „zasuszone” – życie między potencjalnością a materialną wegetatywnością.

Magdalena Lachacz: W kontekście widm istotny wydaje się również problem dziedziczenia. Jak można – i czy w ogóle jest to możliwe – dziedziczyć literaturę, w której rozbrzmiewają widmowe głosy opowiadające historię zranień, pęknięć? Jak robić to, podtrzymując, teraz, wspólnotę (*maintenant la communauté*)? Czy istnieje coś takiego jak widmowa literatura?

Jakub Momro: Wydaje mi się, że w Pani pytaniu zawierają się co najmniej dwie niezwykle istotne sprawy. Po pierwsze – zagadnienie „widmowego dziedziczenia”, po drugie – problem dzisiejszej wspólnoty i pewnego rodzaju historycznej nieciągłości. Niezależnie od tego, do jakich sposobów myślenia będziemy się odwoływać (psychoanalizy, dekonstrukcji, współczesnych trybów dialektycznych, zwłaszcza wypracowanych przez Žižka i Malabou), zawsze trafiamy na ten sam problem rozstrzygnięcia, dość zasadniczego, może nawet brutalnego: czy zasadą widma jest pamięć, czy raczej historia i przyszłość? Wybór pierwszej możliwości dość znacznie ogranicza krytyczny potencjał różnych wersji widmontologii. Powód jest jeden i, z punktu widzenia strategicznego, dość prosty: krytyka wymierzona w pamięć, w jej mechanizmy, formy politycznych użytków, zasady międzypokoleniowego przepływu zawsze, by tak rzec, gra na polu tej pamięci i poważnie ogranicza możliwość użycia widma – użycia, a nie fetyszyzowania, pokazania dialektycznych sprzeczności, które różne praktyki widmontologiczne mogłyby pozwolić dostrzec. Jednym słowem, jeśli potraktujemy widmo w całej tej złożonej dynamice (tak jak to mistrzowsko, moim zdaniem, robi Žižek), to pamiętanie, upamiętnianie, zapisywanie i odczytywanie śladów tego, co minione, staje się najwyżej tylko jedną, i to słabą, częścią widmowego doświadczenia. Z tego też względu chyba trudno mówić o wspólnocie w kontekście widma. Jeśli miałyby to być zbiorowości ukonstytuowane na pamięci o zmarłych, którzy stają się widmami, to nie muszę chyba mówić, że taki dewastujący model widmontologii jest dziś obecny na ulicach. Jeśli zaś przyjąć, że chodzi o pewne zabiegi krytyczne służące

„pokazywaniu prawdy”, zapomnianej, wypartej, odrzuconej przez daną wspólnotę, uruchamianie krytycznych procedur pamięci, to wydaje mi się jednostronnym działaniem, które pokazuje, że samo pojęcie wspólnoty jest – szczególnie dziś i zwłaszcza w Polsce – mocno podejrzane. Wspólnota jest widmowa w strukturalnym sensie, już nawet nie fantazmatyczna (nie produkuje już zbiorowych fantazmatów), tylko właśnie cielesnie upiorna, materialna w najbardziej dotkliwym i realnym sensie tego słowa, oblepia i osacza, jak coś, czego chcemy się pozbyć, choć wiemy, że nie mamy nic poza tym. Sądzę, że nie powinniśmy o tym potwornym – w sensie dosłownym i politycznym – aspekcie widma zapominać. Jeśli ktoś dzisiaj mówi o wspólnotach, jak na przykład Jean-Luc Nancy, to robi to ostrożnie, szuka jakichś rejestrów w politycznej wyobraźni i sposobów konceptualizacji tak, aby uniknąć i esencjalizacji (wspomniany Nancy całą swą ontologię oparł na niewymazywalnym „byciu-z”), i naiwnej relacyjności z Innym (co niestety często robi Derrida). W tym sensie, rzecz jasna, każda dialektyczna koncepcja krytyki nie może jednokierunkowo traktować, na przykład popkultury czy kultury narodowej, musi uznać te formy zarówno za symptomy, jak i produkcje ideologii. Innymi słowy, nie tylko jest tak, że kultura popularna zapewnia nam eskapistyczne rozładowanie i dobrze naoliwiony prosty mechanizm desublimacji, odsuwający w niepamięć rzeczy-widma nie do zniesienia, lecz również tak, że produkcja tych widm okazuje się nieuchronnie ambiwalentna, ich geneza i, by tak rzec, performatywna moc zmiany społecznych wyobrażeń, są również skuteczne właśnie dlatego, że nie dają się uzasadnić za pomocą jednej przyczyny.

Wspomniany przeze mnie przed chwilą Nancy całą swoją koncepcję „rozdzielonej wspólnoty” opiera na literaturze, ale nie literaturze jako dyskursywnej instytucji ze swą tradycją ani nie jako prostym doświadczeniu, które prędko staje się w najlepszym razie mitem. Jeśli literatura jest dla niego tak ważna, to dlatego, że nie będąc powtarzalnym, dającym się reprodukować modelem rzeczywistości, staje się sprawą „świata” – tego, jak wygląda „tu i teraz”, jak się zmienia, jak kształtuje naszą zmysłowość i możliwości społecznej partycypacji. Nancy proponuje więc wizję literatury, niemal wyzbytą widma, a więc pozbawioną jakiegos perwersyjnego czy nieoznaczonego elementu myślenia i życia, ale dzięki temu kształtującą przyszłość w jej namacalnym, zmysłowym i praktycznym, politycznym wymiarze. Innymi słowy, przeobraża regresywną i złowrogą pamięć (jak w fantazmacie pamięci absolutnej) w historię, którą trzeba opowiedzieć, historię o realnym świecie zmysłowym jednostek – już poza zasadą upiornego widma. Nie chodzi zatem o to, by nie pamiętać, lecz o to, by móc zapomnieć, a tym samym wygnać zjawy, które nie pozwalają żyć. „Z czego zrobione jest jutro”, zaczyna swój wstęp do dialogów z Derridą Roudinesco, cytując wers z Hugo. Pamięć widmowa jest obsesyjna i regresywna, opresyjna, choć subtelniej niż proste odwołania do tradycji unieważnia pytania o przyszłość, zmianę społeczną, rewolucję. Widmowe archiwum – czy można sobie wyobrazić coś bardziej upiornego? Spektralna przyszłość może być „wyzwolielska” w tym sensie, że daje rozmaite szanse na pomyślenie i zapewne wstępne doświadczenie innego porządku historii we wszystkich jej nieciągłościach oraz niejasnościach. Dlatego też tylko na pozór paradoksalnie brzmią pomysły, pojawiające się choćby w *Gorące archiwum*, gdzie Derrida kładzie

nacisk na przyszłościowy wymiar archiwum, na jego fantomową właściwość polegającą na tym, że nie istnieje ono bez wsparcia ze strony protezy, suplementu, dopełniania. To tu, w przyszłości, zmieniającej perspektywę historyczną, pojawia się myśl o dziedziczeniu; nie jako prostej transmisji międzypokoleniowej wiedzy, ile jako osłabieniu historycznego determinizmu. Chodzi więc o pomyślenie – dzięki czasowi jako widmu – nowych warunków i praktyk wolności, o faktyczne „wyzorczyzmowanie” duchów, które wyjątkowość każdego zdarzenia historycznego zamieniają w element, choćby i nawet „wielokierunkowej pamięci”.

Magdalena Lachacz: Ostatnio ukazało się sporo tekstów oraz prac poświęconych specyficznym, uznanym za widmowe, aspektom praktyk artystycznych i codzienności, by wspomnieć *Polską Bibliotekę Widmową* Pawła Dunina-Wąsowicza czy *Duchologię polską* Olgi Drendy. Wspomniane występują z „polskim” w tytule. Czy nie mamy we współczesnym dyskursie do czynienia z fantazmatem końca, zjawy i z wyłączaniem się ze wspólnoty podmiotów powracających do przeszłości po to, by zaktualizować terażniejszość?

Jakub Momro: Trudno w tym wypadku oceniać porównawczo projekty Dunin-Wąsowicza i Drendy. Jeśli byłoby tak, że rzeczywiście mamy do czynienia z mocnymi proklamacjami końca czy kresu (choć wątpię, czy tego typu wyobrażenia współcześnie jeszcze działa), to być może wymyślanie archiwum z nieistniejącej literatury jest pewnego rodzaju ćwiczeniem epistemologicznym i, powiedzmy, estetycznym. Z punktu widzenia tego, co duchy z przeszłości robią z nami dzisiaj, bardziej interesujący, choć mniej inwencyjny, jest projekt Olgi Drendy, który wszelako jest pewnego rodzaju symptomem traktowania widma jako poręcznej kategorii wyjaśniającej nostalgię za określoną dla każdej „generacji” minioną epoką jako ideologię, która kształtuje i tę nostalgię, i możliwą krytykę czy wyjawienie tych ideologicznych sprzeczności z perspektywy dzisiejszej. W tym sensie trudno jednak mówić o pewnego rodzaju pracy przywracania zapomnianych języków i głosów, raczej: o retromanii oraz towarzyszącej jej specyficznej ekonomii libidinalnej, która każdy materiał historyczny jest w stanie przerobić na fetysz. Takie strategie są z pewnością bardzo atrakcyjne, ale sprowadzają cały wysiłek poznawczy i krytyczny wpisany w różne projekty widmontologiczne do „tematu”, zewnętrznego problemu, a ostatecznie do poznawczego stereotypu. W tym sensie kontrprzykładem dla książki Drendy jest znakomite studium Magdy Szczesniak *Normy wi-dzialności. Tożsamość w świecie transformacji*.

Michał Kłosiński: Jaki byłby zatem status widmontologii jako dyskursu krytycznego w narracjach postmodernistycznych i bardziej nam współczesnych?

Jakub Momro: Zakładając, że z zasady nie ma i nie może być jednej widmontologii, pewnie różne dyskursy, bliskie i dalekie Derridzie, bliższe i dalsze zjawom z konkretnych epok historycznych, rozmaicie by działały w dzisiejszej sytuacji teoretycznej i politycznej. Byłbym wierny zasadzie traktowania widma jako czegoś, co problematyzuje nie tylko nasze sposoby pojmowania czasu, lecz również

jako czegoś, co sprawia, że czas odsłania sprzeczności życia – estetyczne, psychiczne, poznawcze i ideologiczne – które nie podlegają żadnej formie refleksyjnego „egzorcyzmu”. Widmo jest naszym własnym, wpisanym w nas anachronizmem postrzegania świata i życia, w związku z czym może być krytyczne o tyle, o ile pokazuje, że współczesność stanowi niemożliwy do rozwiązania supeł różnych modalności czasu. Jeśli opowiemy się po jednej ze stron, przyszłości czy przeszłości, a nawet aktualności, to widmo jako pewne – mówiąc w ogromnym skrócie – strategiczne pojęcie krytyczne traci swoją moc. Takie spojrzenie uchyla, jak sądzę, problem postmodernizmu, ponowoczesności, późnej nowoczesności, retoryki końca, spełnienia czasów i ideologii, apokalipsy i tak dalej.

Magdalena Łachacz: Na sam koniec – czy widmologia, biorąc pod uwagę wpisaną w nią konstrukcyjną zasadę niespójności, może być uznawana za metodologię badawczą?

Jakub Momro: Oczywiście, w sensie ścisłym widmologia nie jest funkcjonalna jako pewien ogólny metajęzyk; można jej użyć („użytek” traktuję tu jako pewną konieczną i pozytywną praktykę) do badania najrozmaitszych sfer życia i kultury czy polityki. Niebezpieczeństwo kryje się w tym, że nawet jeśli przyjmiemy, że widmologia czy – w węższym sensie – widmontologia (jako pewna praktyka filozoficzna) nie jest uniwersalnym językiem, to rzuca nas w dwie niedające się pogodzić ekonomie dyskursu: albo widmologiczne podejścia są zbyt „mocne”, to znaczy obejmują niemal całość pola wiedzy i w tym sensie pozostają niewywrotne, albo są zbyt „słabe”, dotyczą owych ontologicznych „resztek” i skazują nas na mitologizację i fetyszyzację bezpośredniego doświadczenia, choćby skupiało się ono w śladowej materialności i zmysłowości. Wydaje mi się jednak, że widma, wokół których cały czas krążymy w naszej rozmowie, są krytyczne i dialektyczne zarazem. Oznacza to mniej więcej tyle, że zjawy, duchy, powidoki, echa i tysiąc jeszcze innych widmowych wcieleń, tych dziwacznych inkorporacji bez ciała, nie tylko rozbijają nasze poznawcze automatyzmy, ale przede wszystkim pozwalają inaczej myśleć o naszych lekturach, obserwacjach i pojęciach – równocześnie i zmiennie, ale zarazem na tyle ściśle, na ile się da. W natchnionym fragmencie z *Pasaży* Benjamin oddaje tę myśl tak: „Być dialektykiem znaczy mieć wiatr historii w żaglach. Żaglami są pojęcia. Jednak nie wystarczy dysponować żaglami. Rozstrzygające znaczenie ma sztuka ich ustawiania” (Benjamin 2005: 521).

Źródła cytowań

Benjamin, Walter (2005), *Pasaże*, przekł. Ireneusz Kania, Kraków: Wydawnictwo Literackie.

Derrida, Jacques (2002), ‘Biała mitologia. Metafora w tekście filozoficznym’, przekł. Janusz Margański, w: Jacques Derrida, *Marginesy filozofii*, przekł. Adam Dziadek, Janusz Margański, Paweł Pieniążek, Warszawa: Wydawnictwo KR.



Kultura współczesna

„Ten demoniczny Bosch”.

W czterechsetną rocznicę śmierci malarza

Ksenia Olkusz & Wiesław Olkusz

Abstract

The article „*This Demonic Bosch*”. In *Four-Hundredth Anniversary of Painter's Death* by Ksenia Olkusz and Wiesław Olkusz concerns the reception of Hieronymus Bosch in contemporary popular literature. Bosch inspirations are traced in Michael Connelly's or Jeffrey Lindsay's crime fiction, as well as in fantasy genre, represented here by Polish writer Jarosław Grzędowicz. Many writers exhibit interests in Bosch's biography which, in turn, becomes interwoven in their storytelling. These tendencies come not only from the long-observed liaisons between literature and visual arts, but are also a consequence of the increasing popularity of mysterious works of art following Dan Brown's bestselling novel *The Da Vinci Code*. In at least a decade after the premiere of Brown's work, many subsequent books has already proved to be clearly inspired by his concept. This type of novel requires to recall paintings we do not know much about or biographies of painters that are still incomplete or lack precise account of their lives. Accordingly, the oeuvre of Hieronymus Bosch—an enigmatic figure and author of disturbing artworks alike—is presented as a prodigious source of story ideas.

Ksenia Olkusz — dr; historyk, krytyk i teoretyk literatury. Redaktor merytoryczna czasopisma naukowo-literackiego „Creatio Fantastica”. Jej zainteresowania badawcze obejmują studia nad literaturą i kulturą popularną, w tym szczególnie fantastyką grozy, kryminałem oraz transfiksionalnością i transmedialnością. Autorka książek: *Materializm kontra ezoteryka* (2007, 2017) i *Współczesność w zwierciadle horroru* (2010) i ponad stu artykułów naukowych z zakresu teorii i historii literatury i kultury.

ksenia.olkusz@factaficta.org

Wiesław Olkusz — prof. dr hab.; profesor w Katedrze Historii Literatury, Komparatystyki i Antropologii Literackiej Uniwersytetu Opolskiego. Autor sześciu książek, w tym *Hreczkosiej – literat – pasjonat nauki. O paremiologicznych fascynacjach Józefa Blizińskiego* (2016) oraz *Szczęśliwy mariaż literatury z malarstwem. Rzecz o estetycznych fascynacjach Marii Konopnickiej* (1984) – za którą otrzymał Nagrodę Towarzystwa im. Marii Konopnickiej. Jego zainteresowania naukowe obejmują związki literatury z kulturą Orientu, paremiologię i paremiografię oraz literaturę popularną.

Facta Ficta Journal
of Narrative, Theory & Media
nr 1 (1) 2018

OPEN ACCESS

...ludzkość jest po to,
 Żeby zaopatrywać i zaludniać Piekło,
 Którego istotą jest trwanie [...]
 Czesław Miłosz, *Ogród Ziemskich Rozkoszy*

Wprowadzenie

Problematyka związków sztuki ikonicznej z literaturą ma nader szacowny rodowód. Pierwociny tego zagadnienia pojawiają się bowiem już w dziełach Arystotelesa, Cycerona, Filostrata Starszego i Horacego, konkretyzując się w postaci hasła *ut pictura poesis* oraz cytowanego przez Plutarcha stwierdzenia Symonidesa z Keos, że malarstwo jest niemą poezją, a poezja mówiącym malarstwem (Praz 1981: 7). W dobie renesansu ideę „pokrewieństwa malarstwa i literatury” czy „sztuk siostrzanych” dopracowano, odwołując się do orfickiej koncepcji pierwotnej jedności sztuk i zarazem ustalając wspólne płaszczyzny obu dziedzin działalności artystycznej. Ich homologiczność dokumentować miała obecność inskrypcji tytułowej, a przede wszystkim narracji, prezentującej akcję i stany emocjonalne, w literaturze zdarzeniowość i emotywność wyrażane przez słowo, w malarstwie natomiast definiowane przez elementy pikturalne. Refleksy tej koncepcji, podniesionej do rangi zasady, zjawiają się później w romantycznej idei syntezy sztuk, zwłaszcza w przemyśleniach Charlesa Baudelaire’a oraz Eugène’a Delacroix (*correspondance des arts*), żywotność swą potwierdzając i w kolejnych epokach – współczesnego piśmiennictwa naukowego nie wyłączając¹.

Przeświadczenie o ścisłych koneksjach sztuk plastycznych z literaturą w praktyce konkretyzowało się w postaci wzajemnych inspiracji: malarze bądź to ilustrowali wątki mitologiczne i biblijne (Pasierb 1990), bądź też interpretowali przysłówia i sentencje² czy wreszcie sięgali do współczesnych tekstów, a z kolei pisarze transponowali dzieło ikoniczne na utwór werbalny, tworząc rodzaj ekfrazy rozumianej jako „zwracanie na coś uwagi, pokazywanie, wykazywanie, wyjaśnianie, wypowiadanie się (o obrazie) w pięknym stylu, poddawanie myśli (na temat obrazu), rozpatrywanie, rozważanie, wykrywanie czegoś (na obrazie)” (Popowski 2004: 33)³.

Z upływem wieków ten klasyczny typ ekfrazy, definiowanej czy to jako część tekstu, czy jako samodzielny gatunek liryczny lub epicki ewoluował, ulegając jednocześnie wewnętrznemu różnicowaniu, dzieląc się zatem na ekfrazę informacyjną, dyskursywną, inwokacyjną, ekstatyczną i syntetyczną (Grodecka 2009: 33). Najbardziej produktywny wariant, jakim jest ekfaza informacyjna, jest jednocześnie i najbardziej plastyczną, zmienną formą, w której:

¹ Jak żywotne są kwestie korespondencji sztuk, świadczy znacząca liczba publikacji książkowych, wydanych w Polsce w ciągu pierwszych lat XXI wieku (Wysłouch 2001; Bajda 2003; Poprzącka 2003; Dziadek 2004; Bobrowska, Fita & Malik 2004; Balbus, Hejmej & Niedźwiedz 2004; Stawowy 2004; Cieślak 2006; Skwara, Wysłouch 2006; Ruszar 2006; Heck 2008; Grodecka 2009).

² Tak czynił na przykład Hieronim Bosch (Alpatow 1977: 90: „Wraz z diabelskimi potworami wprowadził do malarstwa niderlandzkiego [...] zabawną nieprzystojność przysłów i porzekadeł”; Genaille 1976: 109: „jest on [Bosch] nie tyle wizjonerem, co fantastą właśnie, świadomie czerpiącym motyw z [...] ludowych żartów, zabaw, moralitetów, sztuk odgrywanych w zapusty w ludowym teatrze flamandzkim”) czy Pieter Breugel („Ilustrując ludowe przysłówia, aforyzmy i fantastyczne opowieści, Breugel nawiązywał do tradycji i repertuaru ikonograficznego sięgającego, poprzez sztukę średniowiecza, do początków chrześcijaństwa” (Bianco 2010: 41).

³ Na temat historii ekfrazy pisał także Michał Paweł Markowski (1999 a; 1999 b: 11-13).

Opisy stają się bardziej swobodne, przedstawiają obraz w «przekrzywionym» zwierciadle, przeradzają w swobodne wariacje, uruchamiając różnego typu asocjacje. [...] Ekfrazą obrazu wzbogaciła się o elementy jego genezy, anegdota odtwarzająca moment powstania płótna okazała się bardziej ekspresywna niż sam opis tego, co zostało namalowane (ta zasada jest współcześnie wykorzystywana przez autorów powieści «ożywiających» obrazy, np. Deborah Moggach *Tulipanowa gorączka* czy Tracy Chevalier *Dziewczyna z perłą* (Grodecka 2009: 33, 166)⁴.

Wzmiankowane przez Annę Grodecką „powieści «ożywiające» obrazy” wydają się z kolei sytuować w pobliżu dynamicznie rozwijającej się literatury „apokryficznej”, którą cechuje eksploracja nieznanych wątków z biografii sławnych artystów oraz reinterpretowanie (nadinterpretowanie) ich dzieł. Poszukiwania atrakcyjnych czytelniczko życiorysów malarzy konkretyzują się tedy w postaci powieści, prezentujących twórczość oraz sensacyjne wydarzenia z życia takich malarzy jak Alessandro Botticelli (na przykład Mary Jane Beaufrand, *Primavera*; Marina Fiorato, *Tajemnica Botticellego*), Michelangelo Merisi da Caravaggio (choćby Andrea Camilleri, *Kolor słońca*; Peter Dempf, *Testament Caravaggia*; Desmond Seward, *Caravaggio. Awanturnik i geniusz*), Paul Cezanne (między innymi Barbara Corrado Pope, *Kamieniolom Cezanne’a*; Thomas Swan, *Polowanie na Cezanne’a*), Michelangelo Buonarroti (na przykład Paul Christopher, *Notes Michała Anioła*; Philipp Vandenberg, *Spisek sykstyński*), Johannes van Eyck (przykładowo Jean-Daniel Baltasat, *Nadworny malarz*), Rembrandt van Rijn (wśród nich zwłaszcza Christopher, *Duch Rembrandta*; Alex Connor, *Sekret Rembrandta*; Lynn Cullen, *Córka Rembrandta*; Luigi Guarnieri, *Żydowska naręczona*; Wacław Holewiński, *Droga do Putte*; Jörg Kastner, *Zabójczy błękit*; Daniel Silva, *Sprawa Rembrandta*) czy Leonardo da Vinci (Samuel Black, *A ziemia płonie*; Dan Brown, *Kod Leonarda da Vinci*; Jack Dann, *Katedra pamięci*; Martín Caparrós, *Tajemnica markiza de Valfierno*; Javier Sierra, *Tajemna Wieczerza*; Diane S. A. Stuckart, *Dama z portretu* oraz *Gambit królowej*; Thomas Swan, *Falszywy da Vinci*; Cameron West, *Sztylet Medyceuszy*; David Zurdo, Ángel Gutiérrez, *Ostatnia tajemnica Leonarda da Vinci* oraz *Tajny dziennik Leonarda da Vinci*). Jak wskazuje zdecydowana większość inskrypcji tytułowych wymienionych powieści, wpisują się one przede wszystkim we wzorzec utworów sensacyjnych, począwszy do kryminałów, poprzez różne odmiany thrillerów (religijny, polityczny, historyczny, thriller fiction), a na powieściach szpiegowskich skończywszy.

Sygnalizowany eksplorowanie biografii możliwy jest zwłaszcza w odniesieniu do tych twórców, których życie bądź to obfitowało w burzliwe wydarzenia czy epizody dramatycznie odmieniające warunki ich egzystowania, bądź przeciwnie – owiane było mgłą tajemnicy, pozwalającej na snucie najbardziej fantastycznych domysłów, a także w relacji do obrazów, których geneza, skomplikowana symbolika

⁴ *Notabene*, determinowana zarówno ewoluowaniem pojęcia, jak i preferencjami metodologicznymi migotliwość semantyczna terminu „ekfraz”, a także szeroki zakres posilkowania się nim przez literaturoznawców, skłania do sięgnięcia po uściślające propozycje terminologiczne autorstwa Barbary Bobrowskiej (2004). Wychodząc z założenia, iż w tekście prozatorskim werbalizacja „treści” i „formy” dzieła ikonического jest rodzajem intertekstualności, i nawiązując do koncepcji Mieczysława Wallisa, badaczka wprowadziła zamienne terminy, takie jak enklawa ikoniczna i enklawa quasi-ikoniczna. Pierwszy z nich definiuje jako obecność w utworze epickim „dzieł ikonических, danych jednak nie wprost, lecz eksplikowanych za pośrednictwem medium języka, «opowiedzianych» przez narratora” B. Bobrowska 2004: 46, zaś określenie enklawa quasi-ikoniczna odnosi się do obrazowych twórców imaginacyjnych, rzekomo zrealizowanych w systemie znaków ikonических, które proponuje interpretować jak rzeczywiste dzieła sztuki, w identyczny sposób określając ich status i funkcje w całym tekście.

czy enigmatyczność treści uprawniały do doszukiwania się w nich zakodowanych przesłań. Splot takich uwarunkowań determinował też zainteresowanie się twórców literatury popularnej Hieronimem Boschem. Zafascynował on przede wszystkim niebanalnymi metodami percepcji i prezentacji świata, niepokojącym, synkretycznym stylem oraz podejmowaną tematyką⁵. Istotną zachętą wydaje się też – jak konstatuje Wilhelm Fraenger – „suma błędnie nadanych tytułów, fałszywych interpretacji, dzieł opacznie przypisywanych Boschowi bądź nieprzypisywanych mu wcale i wielka niepewność towarzysząca chronologicznemu porządkowaniu jego prac, [co – przyp. K.O., W.O.] wydaje dostatecznie fatalne świadectwo dotychczasowej bezzradności historii sztuki w ocenie niderlandzkiego malarza” (Fraenger 2010: 9), jak również tajemnicza, pełna luk i niedopowiedzeń biografia tego artysty. Przyczyną chyba jednak najistotniejszą, determinującą niemalą liczbę i różnorodność, także w polskiej literaturze wysokoartystycznej⁶, odniesień do Boscha, jest zauważalny od drugiej połowy XX wieku wzrost zainteresowania jego twórczością⁷, coraz bardziej rozpoznawalną i uznawaną za niezwykłą, pełną skomplikowanej, średniowiecznej jeszcze proveniencji, symboliki, realizowanej nowoczesnymi już, renesansowymi środkami. Takie odczytanie koreluje ze spostrzeżeniami Ericha H. Gombricha konstatującego, że „po raz pierwszy i być może jedyny w historii znalazł się artysta, któremu udało się nadać konkretny, namacalny kształt obawom prześladowającym ludzi średniowiecza. Być może było to możliwe tylko w tym właśnie momencie, kiedy stare idee były nadal żywe, ale nowy duch wyposażał twórcę w środki pozwalające na przedstawienie widzialnej rzeczywistości” (Gombrich 2009: 359).

W kręgu idiomatycznych formuł – od aluzji do enklawy ikonicznej i quasi-ikonicznej

Jednym z najwyraźniejszych przejawów fascynacji twórczością bądź osobowością niderlandzkiego malarza są dość liczne aluzje, przybierające kształt stereotypowych epitetów bądź mniej lub bardziej rozbudowanych porównań, rozsiane w powieści o innej niż malarska tematyce. Spetryfikowana wyobraźnia pisarska, odwołując się do tradycyjnej interpretacji ikonologicznej, w myśl której mistrza

⁵ Ehrenfried Kluckert napisał: „Upiorna wyobraźnia, wizje z marzeń sennych, niesamowite diabelskie stwory – tak badacze usiłują uchwycić pojęciowo świat Hieronima Boscha” (Kluckert 2007: 424).

⁶ Egzemplifikują je stosunkowo liczne ekfrazy poetyckie między innymi autorstwa Romana Brandstaettera (*Hieronim Bosch*), Tadeusza Bonifacego Chrzanowskiego (*Hieronimus Bosch*), Marty Kwaśnickiej (*Bosch*), Agnieszki Lisak (*Kuszenie świętego Antoniego – Muzeum Prado*), Czesława Miłosza (*Ogród Ziemskich Rozkoszy*), Tadeusza Różewicza (*Syn marnotrawny. Z obrazu Hieronima Boscha*) czy Jerzego Stanisława Sity (*Okręt błaznów*), tekst piosenki Jacka Kaczmarskiego (*Hieronim Bosch*), a także utwór prozatorski Lecha Majewskiego (*Metafizyka*), którego znaczną część wypełniają bardzo indywidualne, odbiegające od kanonicznych, interpretacje *Ogródu rozkoszy ziemskich*, dokonywane przez główną bohaterkę powieści. Notabene, powieść ta została zekranizowana w 2004 roku w koprodukcji polsko-włoskiej. Autorem scenariusza i zdjęć, a także reżyserem oraz współproducentem (wraz z Guidem Cerasuolo) filmu zatytułowanego *Ogród rozkoszy ziemskich* był Lech Majewski.

⁷ Jan i Anna Romein stwierdzili, iż: „Ponowne odkrycie Boscha i moda na niego nastąpiły stosunkowo niedawno. Jeśli nawet znaczną część tej popularności przypiszemy snobizmowi i spekulacjom handlowym, to i tak pozostanie realny związek między -ciemnym- Boschem a mroczną epoką bez praw i bezpieczeństwa, jakie gwarantują nam nasze czasy. Czy Bosch oznacza dla nas wiek XV, dlatego że widzimy w nim więcej związku z tą epoką, że jego świat wizji przykuwa uwagę współczesnych artystów i literatów, psychiatrów i spirytystów?” (Romein & Romein 1973: 16).

z s'Hertogenbosch obdarzano mianem „malarza diabłów” czy epitetem „piekielny”⁸, konkretyzuje się w postaci idiomatycznych formuł. Owe inkrustacje potwierdzają i utrwalają automatyzm kojarzenia nazwiska Bosch z twórcą dziwnych obrazów, wypełnionych przez hybrydycznymi, wywodzącymi się z koszmarów sennych postaciami, malarzem pandemonium ludzkiego i przerażających wizji. Prymarna funkcja tego rodzaju odniesień sprowadza się wówczas do zasygnalizowania apokaliptycznego wymiaru otaczającej bohatera rzeczywistości, amplifikowania poczucia zagrożenia, emanującego z diabolicznych budowli, co znakomicie egzemplifikuje fragment powieści Douglasa Prestona i Lincolna Childa *Kult*: „Kościół wyglądał groźnie i obco, niczym średniowieczna budowla z obrazów Boscha [podkreśl. – K. O., W. O.], zgarbiony i masywny, najęzony prymitywnymi przyporami, które wysuwały się daleko do przodu, zanim wbiły się w ziemię” (Preston, Child 2012: 378). Cytowany *passus* nie pozwala wprowadzić na zidentyfikowanie konkretnego dzieła (może to być bowiem aluzja zarówno do gotyckich budowli z prawego skrzydła tryptyku *Wóz z sianem*, jak i ruin kościoła z *Sądu Ostatecznego*), niemniej jednak kieruje wnikliwego odbiorcę kultury do semantyki Boschowskich przedstawień architektonicznych, będących antytezą „niebiańskich budowli [jakimi są – przyp. K. O., W. O.] z kamieni chciwości wznoszone diabelskie domostwa” (Bosing 2005: 50). Opis kościoła pełni także funkcję profetyczną, jako że obiekt ten okazuje się być miejscem, w którym gromadzą się – odprawiając krwawe obrzędy – wyznawcy nowego kultu.

O dwoistości sfunkcjonalizowania aluzji do twórczości Boscha mówić można również w odniesieniu do zamieszczonego w *Mistyfikacji* Prestona opisu zniszczenia budynków, dopełnionego refleksją jednego ze świadków swistego Armagedonu:

Przyszedł mu na myśl *Sąd Ostateczny* Hieronima Boscha. Wschodni kraniec płaskowyżu [...] zmienił się w ogromny słup opalizującego ognia [...] otoczony setkami pomniejszych ognisk pożogi. [...] Ludzie krążyli bez celu na tle tego upiornego pejzażu albo biegali, szlochając i pokrzykując (Preston 2007: 500).

W cytowanym fragmencie jawny „gest semiotyczny” (Cieślukowska 2005), jakim jest przytoczenie tytułu tryptyku⁹, odwołuje się do Boschowskiej semantyki infernalnego krajobrazu jako areny eschatologicznego dramatu, fizycznych cierpień doświadczanych przez grzeszną ludzkość¹⁰. Zarazem fakt, że obraz zniszczeń

⁸ Walter Bosing zauważył, że: „[...] Felipe de Guevara w pierwszej pochwalnej wobec kunsztu Boscha pracy wydanej około 1560 roku, pisał: «Większość ludzi uznawała go tylko za twórcę potworów i chimery». Mniej więcej pół wieku później holenderski historyk sztuki Carel van Mader opisywał to malarstwo jako «przeziwne i wyjątkowe fantazje, rzadziej oglądane z przyjemnością, częściej ze strachem»” (Bosing 2005: 7). Z kolei Virginian konkludowała: P. Rembert: „Interpretatorzy artysty i jego prac zbudowali mu, przez blisko pięć wieków, dzielących nas od jego śmierci, reputację *faiseur de diables* (twórca diabłów; Gossart). [...] Niderlandzki historyk sztuki Mark van Vaeckenwyck (1567) nazwał Boscha «twórcą diabłów, który nie ma sobie równych w kreowaniu demonów»” (Rembert 2006: 11).

⁹ *Notabene*, referencyjność między dziełem ikonocentrycznym a utworem literackim nie została tu precyzyjnie określona, jako że Bosch jest autorem dwóch tryptyków identycznie zatytułowanych i znajdujących się w wiedeńskiej Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste oraz w monachijskiej Alte Pinakothek.

¹⁰ Jak napisała Alessia Devitini Dufour „U Boscha piekło staje się miastem ogarniętym wiecznym ogniem”. Również Bosing zauważył, że: „Erotyczny sen *Ograda rozkoszy* ustępuje przed koszmarem rzeczywistości przedstawionym na prawym skrzydle tryptyku [...]. Budynki nie płoną, lecz eksplodują w mrocznym tle, płomienne refleksy zamieniają wodę w krew” (Bosing 2005: 57).

i chaosu nasuwa protagoniście skojarzenia z dziełem sztuki definiuje też bohatera, określając jego horyzont intelektualny.

Z równie jawnym – przez zacytowanie tytułu tryptyku – odniesieniem do kolejnego obrazu Boscha, znanego też pod obocznym tytułem *Tysiącletnie królestwo*, spotyka się czytelnik *Kodu Leonarda da Vinci* Dana Browna:

Zalesiony teren parkowy znany jako Lasek Buloński paryżanie nazywali różnie, ale ci, którzy dobrze znają miasto, mówili, że to „ogród ziemskich rozkoszy”. To określenie nie zawiera jednak szczególnie pochlebnych treści. Każdy, kto widział kiedyś płótna [sic!] Boscha ilustrujące ziemskie rozkosze, zrozumie aluzję – jego obraz o tym samym tytule, podobnie jak Lasek Buloński, ukazuje świat ciemny i zwyczajny, jak czyszczenie dla świrusów i fetyszystów. Wijące się alejki Lasku Bulońskiego roją się nocą od setek błyszczących ciał do wynajęcia, kłębią się od „ziemskich rozkoszy”, które zaspokajają najgłębsze niewypowiedziane pragnienia mężczyzn, kobiet i wszystkiego, co pomiędzy (Brown 2004: 202).

Odniesienie do środkowej części tryptyku ma tu – co resztą wyrażone jest *expressis verbis* – dokumentować niezmienną grzeszną naturę człowieka, potwierdzaną tożsamością piętnasto- i dwudziestowiecznych bachanaliów czy fallicznego tumultu, co oczywiście równoznaczne jest z interpretacją dzieła niderlandzkiego malarza. W doszukiwaniu się moralizatorskich intencji zdaje się podążać Brown tropem takich na przykład badaczy, jak Walter Bosing, konstatujący, iż „wbrew pozorom nie jest to apoteoza [...] niewinnej seksualności. [...] To, co Bosch chciał pokazać w *Ogrodzie rozkoszy* to raj fałszywy, raj, którego przemijalne piękno prowadzi do grzechu i potępienia, tak jak opisywała to średnio-wieczna literatura” (Bosing 2005: 51, 56).

Skojarzenia z *Ogrodem rozkoszy ziemskich*, notabene podobnie jak w powieści Prestona waloryzujące protagonistę jako konesera sztuki, pojawiają się też w utworze Jeffa Lindsaya¹¹, zaświadczać żywotność tego kierunku interpretacji twórczości Boscha, zgodnie z którym człowiek ukazywany jest jako istota biologiczna, której funkcje fizjologiczne decydują o rodzaju jego postawy wobec życia (Bockowska 1974: 8). Nie dziwi zatem, że orgiastyczny charakter wieczoru kawalerskiego, w którym uczestniczy tytułowy bohater powieści, skomentowany jest przezeń jednoznacznie właśnie dzięki przywołaniu nazwiska niderlandzkiego mistrza: „przyjęcie, które rozgrywało się wokół mnie, wyglądało, jakby zaaranżował je Hieronim Bosch” (Lindsay 2006: 155). Co więcej, pierwszoosobowy narrator nie poprzestaje na tej ogólnikowej konstatacji, lecz w wyniku swobodnej asocjacji skojarzeń potwierdza – uszczegóławiając – jej zasadność. Wyartykułowane bowiem *expressis verbis* poczucie homologiczności wywołane jest obecnością w domu Dextera fontanny, wokół której gromadzą się roznegliżowane postacie, podobnie jak w dziełach Boscha dokumentujące erotyczne rozpasanie¹². Wreszcie końcowy etap tych skojarzeń stanowi relacja protagonisty, pragnącego uwolnić się od niechcianych zalotów uwodzicielki. *Passus* informujący, że „Camilla gotowa była zaciągnąć

¹¹ Właściwie Joffreya P. Freundlicha.

¹² Czytamy: „W *Ogrodzie rozkoszy* znajdziemy więcej szczegółów niż w tradycyjnej ikonografii, której tematem były ogrody miłości, są tu bowiem na przykład fontanny i domy uciech wokół jeziora. [...] *Ogród rozkoszy* pod wieloma względami odpowiada konwencjonalnym przedstawieniom ogrodów miłości, których mieszkańcy zachowywali się jednak o wiele dyskretniej. Rzadko ukazywano nagich ludzi uprawiających gry miłosne w wodzie” (Bosing 2005: 53).

[Dextera] za fontannę z ponczem, gdzie niewątpliwie czekała zgraja z ptasimi dziobami, żeby pomóc jej [...] zniewolić [narratora – przyp. K.O., W.O.]” (Lindsay 2006: 155), jest czytelną aluzją i do symbolicznych sensów, jakich nośnikiem jest fontanna, i do semantyki licznych scen kuszenia¹³, i wreszcie do znaczeń, zakonodowanych w hybrydycznych istotach, personifikujących grzech rozpusty.

Do tego najbardziej rozpoznawalnego, a zarazem enigmatycznego i niepokojącego komponentu wielu obrazów Boscha, jakim są antropo- i zoomorficzne stwory¹⁴, szczególnie chętnie nawiązują twórcy fantastyki grozy, co najpełniej egzemplifikują wpisujące się w ten model literatury opowiadania Jarosława Grzędowicza. I tak w *Opowieści terapeutę*, której akcja zgodnie z kanonicznym wzorcem fantastyki grozy rozgrywa się w ambiwalentnej przestrzeni¹⁵, przekroczenie świata realnego, wzbudzającego w narratorze (a także oczywiście i w czytelniku) obrzydzenie, przerażenie i lęk¹⁶, dokumentuje rodzaj manifestacji spirytystycznej, bliskiej ujęciom znanym z późnopozytywistycznych powieści czy młodopolskich nowel Stefana Grabińskiego¹⁷. Co istotne, forma ektoplazmatyczna kojarzona jest przez bohatera właśnie z jednym ze stworzeń, charakterystycznych dla bestiariusza Boscha:

Zielony dym sął się z jej [pacjentki – przyp. K. O., W. O.] ust, gęsty jak ze świecy dymnej, zlał się w kierunku podłogi jak ciecz i zgęstniał w niewielką chmurę. [...] Chmurka dymu zgęstniała jeszcze bardziej, a wtedy zobaczyłem w niej sylwetkę. Niewielką, na wpół ludzką, a na wpół żabią, jak z obrazu Boscha. Stworzenie wyszczerzyło do mnie trzy rzędy ostrych jak igły zębów i zasyczało, cofając się w kąt gabinetu pod okno (Grzędowicz 2003: 126).

Sfunkcjonalizowanie tej aluzji ma ambiwalentny charakter. Jeśli uznać za Noëlem Carrollem, że w skład instrumentarium grozy wchodzi zwierzęta „fobiczne”, które powszechnie wzbudzają odczucia obrzydzenia, wstrętu czy awersji, to oczywiście „doskonałymi kandydatami na potwory są istoty pelzające” (Carroll 2004: 88), gady i płazy. Jednocześnie kontaminacja cech płazich i ludzkich, mająca zasygnalizowane przez narratora zaplecze w wyobraźni artystycznej Boscha, pełni nie tylko funkcję lękotwórczą, ale też i odwołuje do znaczeń, jakie niderlandzki malarz nadawał hybrydycznym istotom. W swej masie wizualizowały one

¹³ Warto podkreślić, iż „Dla średniowiecznych moralistów [i Boscha], którzy w tych sprawach raczej nie byli łaskawi dla niewiast, to właśnie kobieta, idąc za przykładem Ewy, zawsze była stroną nakłaniającą mężczyznę do grzechu i rozwiązłości” (Bosing 2005: 56).

¹⁴ Rembert dokonała następującej konkluzji: „Możliwe, że Bosch uznał, iż demoniczny świat pozbawiony jest elementów realnych i stworzył własną, niezwykłą krainę; w tym uniwersum każda istota jest kombinacją różnych elementów, oddaje się najdziwniejszym czynnościom i znajduje w osobiwym otoczeniu. [...] jego niesamowite hybrydy stanowiły ekspresyjne opracowanie tego samego tematu, jaki wybierali średniowieczni artyści. Dziwne efekty, jakie uzyskał, można częściowo tłumaczyć pragnieniem przedstawienia szatańskiego świata poprzez odwracanie i „udziwnianie” świata normalnego. Tworzył istoty, czynności i sceny tak osobiwe i nieziemskie, jak tylko się dało; nadawał im jednak wiarygodność, ukazując je z technicznym mistrzostwem, które w innym razie wykorzystywałby do produkowania iluzji rzeczywistości” (Rembert 2006: 73-74).

¹⁵ Warto przytoczyć konstatację Manuela Aguirre’a, dowodzącego, że warunkiem kreowania grozy jest istnienie „z jednej strony sfery racjonalności [...], z drugiej świata «Inności», *numinosum*, tego co poza zdolnością ludzkiego pojmowania” (Aguirre 2002: 17).

¹⁶ Seweryna Wysłouch zauważyła: „podstawowym wyróżnikiem fantastyki [...] jest obecność zjawisk nadprzyrodzonych, sprzecznych z empirią, które niespodziewanie wdzierają się do codzienności [...], wywołując atmosferę grozy i przerażenia” (Wysłouch 1977: 136).

¹⁷ Więcej na ten temat pisała Ksenia Olkusz (2017) oraz Artur Hutnikiewicz (1958, 1980).

zło, kryjące się w każdym aspekcie życia, jednostkowo zaś – jak na przykład rospucha – „kryły diabła we własnej osobie” (Devitini Dufour 1998: 54).

Podobne sfunkcjonalizowanie uzasadnia obecność aluzji do kolejnych istot hybrydycznych, jakimi w *Obolu dla Lilith* są humanoidalne „demony nagłej śmierci”. Monstrualne „ptasioludzkie” poczwary, dokumentując istnienie „świata pomiędzy”, zaświadczać mają zarazem wizjonerski charakter dzieł Boscha, w osobliwy sposób łączącego realizm z symbolizmem (Rembert 2006: 19), co zresztą *expressis verbis* wyartykułowane jest i przez pierwszoosobowego narratora:

Widuję tu przeróżne stwory. Są groteskowe i pokraczne, półludzkie i karykaturalne, ale kiedy się na nie patrzy, wydają się wystarczająco realnie. Zazwyczaj nie mogę spokojnie patrzeć na obrazy Hieronimusa Boscha [sic!]. To wszystko wygląda zbyt znajomo (Grzędowicz 2004: 29).

Otwierający się w surrealistyczno-groteskowych obrazach Boscha świat sennych koszmarów raz jeszcze – przynajmniej według „deklaracji” autorskiej – pobudził wyobraźnię Grzędowicza. Owo rzekome źródło inspiracji dokumentuje w *Czarnych motylach* opis rysunku tworzonego przez ilustratorkę utworów dla dzieci:

Ścieżką wędrują kwadratowe stwory, podobne do niesionych wiatrem brudnych płacht. Każda jest wydepta jak żagiel, a na środku odciska się wrzeszcząca wściekle tępą głową, niczym sztandar z *Wojny postu z karnawalem* Boscha. To pewnie Pożeracze Marzeń. Strona trzydziesta druga (Grzędowicz 2003: 353).

Zacytowana inskrypcja tytułowa, mająca na celu zdefiniowanie uprawianej przez kobietę działalności ikonicznej wskazuje jednak wyraźnie, iż nie o dzieło Boscha tu idzie. Autorem bowiem *Walki Karnawału z Postem* (bo taki jest właściwy tytuł obrazu eksponowanego w salach wiedeńskiego Kunsthistorisches Museum) jest Pieter Breugel starszy, a niefortunne przekłamanie można tłumaczyć istotnym podobieństwem dzieł obu niderlandzkich malarzy¹⁸.

O tym, że ikonograficzna zawartość obrazów Boscha, obfitujących w przedstawienia groteskowych czy fantasmagorycznych istot, stanowi rodzaj przydatnej rekwizytorni, do której tak chętnie i często zaglądają współcześni twórcy fantastyki, najdobitniej jednak świadczy tetralogia Grzędowicza zatytułowana *Pan Lodowego Ogrodu*. Wpisuje się ona w schemat gatunku hybrydycznego, łączącego w sobie elementy *fantasy* oraz *science fiction*¹⁹, który można by zatem określić mianem *fantasy „przemieszania”* (Trębicki 2007: 118-119), *science fantasy*²⁰

¹⁸ Jak zauważyła Devitini Dufour: „Bardzo wielu naśladowców Boscha przejmowało motywy z jego twórczości, nie umiając jednak uchwycić jej istoty. Tylko jeden artysta, Pieter Breugel starszy [...] zagłębiał się w jego świecie, czyniąc go punktem wyjścia własnej, oryginalnej twórczości” (Devitini Dufour 1998: 130).

¹⁹ Na temat tendencji do przenikania się czy też interferencji *fantasy* i *science fiction* trafnie wypowiada się Kinga Stanaszek-Bryc (*notabene*, za przedmiot rozważań biorąc właśnie *Pana Lodowego Ogrodu* oraz *Park Jurajski* Michaela Johna Crichtona), konstatując między innymi: „dochodzi do mieszanina się struktur, czego coraz liczniejsze przykłady można odnaleźć zarówno w literaturze, jak i w filmie. Charakterystycznym motywem w tego typu dziełach jest np. doprowadzenie rozwoju technicznego do takiego poziomu, że zostaje zakłócona równowaga świata przedstawionego, a w efekcie następuje na przykład powrót do magii, eksplorowanie magicznego świata równoległego czy postawienie bohaterów wobec wskrzeszonej przeszłości. Tworzy to dodatkowe kłopoty definicyjne, trudno bowiem orzec, które cechy są istotniejsze – te scharakteryzowane dla *fantasy* czy dla *science fiction* – i jakie kryteria zastosować, by to ustalić” (Stanaszek-Bryc 2012: 71).

²⁰ Pisał o tym Andrzej Niewiadomski oraz Antoni Smuszkiewicz: „[Termin ten – przyp. K. O., W. O.] określa jedną z odmian fantastyki, która w swym współczesnym kształcie wywodzi się po części z fantastyki naukowej, ale jakby przez przekorę nawiązuje do fantastyki baśniowej, a także do baśni jako gatunku oraz czerpie

czy *techno-fantasy*. Owo zakwalifikowanie gatunkowe niejako *a priori* wyznaczyło kierunek inspiracji, źródło pomysłów fabularnych czy charakter wyobraźni, konkretyzując się zarówno w postaci aluzji i cytatu, jak i rozbudowanego opisu, będącego mniej lub bardziej dokładnym odwzorowaniem wybranego fragmentu (epizodu) narracyjnych obrazów niderlandzkiego malarza. W tym drugim wypadku pisarz fabularyzuje wizje Boscha, które w dziele literackim stają się ważnym składnikiem świata przedstawionego: czasoprzestrzeni, bohaterów z ich zainteresowaniami, charakterem, systemem wartości i biografią, wreszcie rodzajem *envoi*, czyli przesłania ideowego.

W najbardziej czytelnej dla odbiorcy postaci fakt referencyjności między dziełem ikonicznym a utworem literackim jest – wielokrotnie zresztą – sygnalizowany bądź to poprzez przywołanie (przybranego lub prawdziwego) nazwiska malarza, *notabene* często z definiującym go epitetem („natrętnie przypominały postaci z obrazów Boscha. Te same karykaturalne rysy, taki sam sadystyczny surrealizm”; „[van Dyken] nazywał się Aaken. Aaken. Hieronimus van Aken, zwany Bosch”; „upiory – jakby prosto z płócien [sic!] szalonego Holendra”; „sylwetki maszerujących zwierzolutdzi. Pokracznych, pokręconych, jak z płócien [sic!] Boscha”; „Wyglądały paskudnie. [...] jak demony z płócien jakiegoś oszalałego Holendra” (Grzędowicz 2005: 103, 108, 123, 141 i 515); „piekielny boschowski Disneyland”; „w twoim stylu jest Bosch. [...] Ty kochasz naćpany surrealizm i szesnastowiecznych holenderskich mistrzów” (Grzędowicz 2007: 110 i 617), bądź tytułu jego dzieł („potwór prościutko z *Ogrodu rozkoszy ziemskich*”; „stylistyka zbroi i pancerzy charakterystyczna dla piętnastego wieku. [...] Dalej *Ogród rozkoszy ziemskich* [...], znaczy tu, za tym wzgórzem, będziemy mieli... [...] – O, Chryste miłosierny. *Muzyczne piekło*” (Grzędowicz 2005: 45, 530-531).

Tego rodzaju tryb informowania o homologiach między obrazami a rzeczywistością przedstawioną w *Panu Lodowego Ogrodu* uzyskuje jeszcze wariantową postać, *expressis verbis* uzasadniającą obecność tych podobieństw. Oto bowiem kreatorem świata na planecie zamieszkałej przez antropoidalną cywilizację okazuje się Pier van Dyken, szalony, naznaczony piętnem zła i obsesją władzy lingwista kulturowy i filozof, członek ziemskiej ekspedycji wysłanej na Midgaard. Ukrywając przed jednoosobową ekipą ratunkową swą tożsamość za prawdziwym nazwiskiem malarza (Jeroen Anthoniszoon van Aken), znanego jako Bosch, za pomocą magii wciela w rzeczywistość na Midgaardzie wizję malarską, w przewrotny sposób motywując wybór źródła inspiracji: „Stwarzam, bo chcę. Bo ten świat daje mi taką władzę. A Ogród jest cudowną alegorią władzy, jaką zdaniem Boscha, Bóg miał nad ludźmi. Piekło i niebo. Ogród rozkoszy i ogród cierpienia. [...] Nagroda i kara” (Grzędowicz 2005: 536).

motywy mitologii, podań ludowych, legend, sag bohaterskich czy średniowiecznych poematów rycerskich. [...] Stąd w nowej odmianie fantastyki powrót do magii, będącej odwiecznym sposobem wyjaśniania świata, ale także powrót do źródeł ładu moralnego i tęsknota do form wyrażających triumf dobra nad złem” (Niewiadomski, Smuszkiewicz 1990: 287-288), a także Grzegorz Trębicki: „[*Science fantasy* to rodzaj – przyp. K. O., W. O.] wysokiej fantasty (*high fantasy*), która oferuje naukowe wytłumaczenie dla istnienia wtórnego świata, jak również zazwyczaj dla portalu, którym można przejść ze świata pierwotnego do wtórnego. Jednak, gdy znajdujemy się już w świecie wtórnym, który stanowi właściwe miejsce akcji, wszystkim zaczyna rządzić przyczynowość magiczna i pozostaje to nieracjonalne, niewyjaśnione przez naukę. W *science fantasy* jako konwencji literackiej nacisk pada na magiczny świat wtórny” (Trębicki 2007: 138) oraz Marek Pustowaruk (2009: 197).

Zdefiniowana tu Boschowska koncepcja świata ambiwalentnego²¹, w którym działają zanimizowane oraz spersonifikowane siły dobra i zła, przekłada się oczywiście na sposób kreacji i działania powieściowych bohaterów. Mroczną stronę istnienia, domenę Szatana, reprezentuje tedy van Dyken, kreator owego ogrodu cierpienia, permanentnie naruszający porządek świata i powołujący do życia znane z obrazów Boscha piekielne poczwary, mające „cudaczne, zabie, rybie, gadzie i końskie pyski, [...] lśniące grzbiety, pokryte guzami podobnymi do wrzodów, z kolcami lub gładkie, [...] ryje i mordy pełne kłów [i wyglądające] trochę jak morskie kraby z żelaza, a trochę jak ludzie” (Grzędowicz 2005: 141, 434). Wszechobecne są zwłaszcza postacie dzieci-krabów, które – podobnie jak w dziełach renesansowego malarza – egzemplifikują pandemonium. Ich obecność zaświadcza istnienie destrukcyjnych sił materii, zmagających się z wartościami duchowymi, będąc probierzem zalet moralnych bohaterów nieustannie nękanych przez demony. Otoczony korowodem krabopodobnych stworów van Dyken przypomina też nekromantę²² z *Kuszenia świętego Antoniego* (tak zwany tryptyk lizboński), przy czym personifikowana w powieści Grzędowicza nieprawość jest elegancka, odziana w koszulę, modny, czarny garnitur i fantazyjnie narzucony na ramiona płaszcz (można go porównać do *image'u* Szatana we współczesnym filmie, na przykład w *Adwokacie diabła* czy *Constantine*), sugerując jednoznacznie, iż walka dobra ze złem ma miejsce także *hic et nunc*.

W opozycji do van Dykena – maga, alchemika, czarownika i nekromanty, w Boschowskich obrazach kondensujących najgorsze cechy osobowości, takie jak pycha, egoizm czy żądza władzy – kreowana jest postać Drakkainena. Uosabiając wartości pozytywne, zwłaszcza skutecznie przeciwstawiając się złu, w swojej głębokiej wierze w Dobro oraz początkowym osamotnieniu we wrogiej przestrzeni bohater ten przypomina świętego Antoniego z tryptyku lizbońskiego. W dziele tym (w bocznym skrzydle) postać anachorety ukazana jest na tle opuszczonej fortecy, ostatniego schronienia i zarazem miejsca, w którym do śmierci dręczyli świętego niewidzialni wrogowie, ponieważ „to w tej zrujnowanej budowlu (zamku, forcie, opactwie) nekromanta przywoływał swoje bestie” (Rembert 2006: 124), a także zbierali się wyznawcy kultu Szatana i odbywały się sabaty czarownic. Epizod zainspirowany opowieścią znaną ze *Złotej legendy* Jakuba de Voragine’a i z *Żywotu świętego Antoniego* autorstwa świętego Atanazego Aleksandryjskiego²³ ilustruje niezłomność pustelnika, który mimo wypuszczenia nań wszystkich demonów piekła pozostał wierny wartościom chrześcijańskim, spoglądając w stronę

²¹ Jak pisała na ten temat Anna Boczkowska: „W dziele Boscha [...] dostrzegamy [...] głęboki, bezwzględny podział między światem Chrystusa i światem Szatana, rajem i piekłem, zbawionymi i potępionymi [...]” (Boczkowska 1974: 12); jak i Janos Véghe: „Jego [Boscha – przyp. K. O., W. O.] pesymistyczna opowieść mówi o upadku człowieka, o jego drodze od ziemskich rozkoszy do straszliwości piekła” (Véghe 1979: 54) oraz Kluckert: „Ścisły związek między codzienną agresją i diabelską karą, która musi nieodmiennie nastąpić, to główny temat Hieronima Boscha” (Kluckert 2007: 425).

²² Jak dowodzi analizująca tryptyk Virginia Pitts Rembert, „nekromanci [...] posiadali moc władania nad umarlymi” (Rembert 2006: 107) i takie też zdolności wykazuje van Dyken, w czwartym tomie posyłając do walki zabitych w trakcie oblężenia Lodowego Ogrodu wojowników Ziemi Węzy.

²³ Rzec dotyczy tak zwanego piątego kuszenia świętego wizjonera, które tak opisuje święty Atanazy Aleksandryjski: „przeciwnik każdego dobra [...] zwołał swoje psy i kipiąc wściekłością rzekł: «Widzicie, że nie zwabiłimy go grzechem nieczystości ani nie przestraszyliśmy biciem, co więcej śmieje nas wzywa do walki. Pojdźmy go w jeszcze inny sposób». A diabłu łatwo przybrać różne postacie, aby czynić zło. Nocą przeto demony wywołały taki hałas, iż miało się wrażenie, że chwieje się cały grobowiec. Zdawało się, że demony rozwały wszystkie cztery ściany i wtargnęły do środka w postaci różnych dzikich zwierząt i płazów. [...] Antoni zaś, bity i kłany przez nie, cierpiał straszliwe męki cielesne, ale bez lęku i z czujnością w duszy [...]” (Rembert 2006: 90).

Boga. Zobrazowany przez Boscha w ten sposób dramatyczny fragment biografii świętego wyraźnie koresponduje ze sceną kuszenia, obecną w powieści Grzędowicza. Tutaj adwersarzami są oczywiście van Dyken i Drakkainen; ten ostatni w obliczu przeważających sił wroga, egzemplifikowanych przez krabopodobne istoty i przemienionych w zombie wojowników Ziemi Węży, demonstruje heroizm równy heroizmowi pustelnika. Podobnie też jak święty z obrazu Boscha Drakkainen wyrzeka się pokus cielesnych, symbolizowanych w obu dziełach przez kapłana o szczerzej twarzy czytającego księgę.

Wrażenie owych homologii amplifikuje jeszcze pojawienie się w powieściowej przestrzeni takich jej komponentów jak cytadela i most. W środkowej części tryptyku *Kuszenie świętego Antoniego* widz dostrzega opuszczoną fortecę Pispir na Górze Zewnętrznej, w której mieszkał pustelnik pośród oblegających go bestii. Budowla ta jest zarówno alegorią makrokosmosu alchemika i kabalisty, jak i Wielkiego Dzieła, a owa dwoistość znaczeń potwierdza się w interpretacjach i działaniach powieściowych bohaterów. W rozumieniu Drakkainena dotarcie do twierdzy Cierń stanowi finalizację powierzonej mu przez dowództwo misji, jaką jest ewakuacja z Midgaardu ekipy eksploratorów obcej planety oraz oczyszczenie jej ze Zła powołanego do życia przez van Dykena, dla którego z kolei cytadela to gwarancja zdobycia magicznej, uniwersalnej formuły, pozwalającej zapanować nad całą planetą. Warunkiem wejścia do cytadeli jest przekroczenie mostu, jako że „według alchemicznej frazeologii mistrz mógł dotrzeć do kamienia filozoficznego jedynie, gdy przekroczył most zwodzony; był on otwarty wyłącznie dla osób o wielkich zdolnościach” (Rembert 2006: 139). Obrazowym unaocznieniem trudności, jakie wiązały się z przejściem mostu, jest szczegółowy opis tej konstrukcji przypominającej diabelskie maszyny znane z dzieł Boscha:

[warownia] Cierń [była] gigantycznym fraktalem z żelaza. Obracających się obręczy, kos, wahadeł, kół zębatach i mimośródów. [...] obiekt zaczął zmieniać kształt jak monstualna układanka z kutego żelaza i elementów mostowych. Olbrzymie kształty obracały się z szumem powietrza i ogłuszającym zgrzytem, po czym ustawiały się jeden przed drugim, dopasowując się płaskimi, najeżonymi ogromnymi nitami, pokładami i tworząc most. Był nieruchomy, ale za chwilę jego powierzchnia mogła się rozdzielić i rozpaść, zamieniając się w płataninę wirujących części (Grzędowicz 2005: 533-534)²⁴.

Z kolei nadzwyczajne zdolności, jakie charakteryzują Drakkainena – koman-dosa, łączącego psychofizyczne cechy oraz umiejętności japońskich samurajów i skandynawskich herosów – pozwalają mu na szczęśliwe pokonanie przeszkody, w czym raz jeszcze przypomina świętego wizjonera z tryptyku lizbońskiego, jak też i bohaterów bajki magicznej, którzy pomyślnie przechodzili wszelkie próby kwalifikujące.

Z misją Drakkainena wiązały się nadto dwa kolejne istotne składniki *uniwersum* Boscha: topos człowieka-drzewa oraz topos wędrowca. Pierwszy z nich pojawia się w prawym skrzydle *Ogrodu rozkoszy ziemskich*, zatytułowanym *Piekło*²⁵ oraz

²⁴ Wszystkie dopiski pochodzą od autorów.

²⁵ O czym pisali Bosing „Pośrodku piekła [...] stoi «człowiek-drzewo». [...] «Człowiek-drzewo» spogląda przez ramię do tyłu, z widoczną melancholią obserwując przegnicie własnego ciała. [...] Znaczenie tej w równej

w studiach rysunkowych, takich jak *Człowiek-drzewo* (Wiedeń, Graphische Sammlung Albertina) oraz *Pole ma oczy, a las uszy* (Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett). W powieści odniesienia do dendrologiczno-humanoidalnych twórców pojawiają się trzykrotnie, w mniej lub bardziej jednoznaczny sposób pozwalając wyrokować o inspiracjach konkretnym dziełem niderlandzkiego malarza. Dwa spośród tych opisów odsyłają przede wszystkim do ryciny ilustrującej przysłowie, co egzemplifikują następujące *passusy*:

Drzewo rośnie pośrodku dziedzińca, mało dziwny pień z beczkowatym wybrzuszeniem pośrodku, przypominającym pierś mężczyzny. Przyjrzał się uważniej i zauważył, że wyrastające z niego konary także miały wyraźną linię mięśni ramion – barki, bicepsy, nawet żyły na przedramionach. Im dłużej patrzył, tym więcej widział szczegółów. Żebra, sutki, obojczyki, grdykę – wreszcie zobaczył też twarz. [...] Oczy patrzyły na niego z jakimś obłąkanym cierpieniem” (Grzędowicz 2005: 48-49).

[...] wszystkie wyglądają jakby połknęły człowieka o twarzy wykrzywionej bólem. Gałęzie przypominają sięgające ku niebu ramiona. Poszczególne posągi zastępyły w różnych pozach niczym w zdrewniałym, tanecznym korowodzie. [...] Niektóre pnie [...] mają pośrodku dziuplę w kształcie rozszarpanej okrągłej ramy” (Grzędowicz 2007: 27).

Przyznać jednak trzeba, że poza zwerbalizowanym odtworzeniem istotnych szczegółów z ryciny oraz pełnieniem funkcji lękotwórczej opisy te w niewielkim stopniu odwołują się do złożonej semantyki ikonicznego przedstawienia. Mają one bowiem przede wszystkim dokumentować magiczną moc kreatora zła.

Bardziej skomplikowany znaczeniowo jest epizod przeobrażenia Drakkaina w drzewo. W opisie tej transformacji dostrzec można zarówno inspirację germańskimi mitami (zwłaszcza toposem Yggdrasilla²⁶), jak i wzmiankowanymi wcześniej dziełami Boscha, w których pojawia się wyobrażenie człowieka-drzewa. Mitotliwa semantyka tego toposu pozwala też łączyć go z serią „medytacyjnych” obrazów o tematyce hagiograficznej, takich jak *Święty Hieronim w modlitwie* (tytuł oboczny: *Pokutujący święty Hieronim*), *Święty Jan na pustyni*, *Święty Jan na Patmos* czy *Święty Krzysztof*. Dzieła te stanowią bowiem apologię egzystencji w kontemplacji, w swej wymowie korespondując blisko z mistycyzmem Mistrza Ekharta. Pograżenie się w sobie, zanegowanie „nie-ja” równoznaczne z odrzuceniem wszelkich pokus i zagrożeń płynących ze świata zewnętrznego sprzyja iluminacji, gwarantującej odnalezienie Boga. Takie właśnie rozumienie kontemplatywności zawiera się w scenie przebiccia Drakkaina włócznią Odyna i wskutek tego przeobrażenia w drzewo. Owa magiczna transformacja – wbrew intencjom van Dykena – nie tyle powoduje unieruchomienie, stagnację czy letarg przeciwnika, co raczej pozwala mu na osiągnięcie najwyższego stopnia poznania, będącego – niczym

mierze zagadkowej, jak i tragicznej postaci, do dziś pozostaje niejasne” (Boring 2005: 58) oraz Devitini Dufour: „Postać człowieka-drzewa zawiera wiele aluzji do procesów alchemicznych; w jego wydrażonym ciele materia ulega przemianie, a kolor czarny, biały i czerwony to nawiązanie do stadiów podgrzewania rtęci” (Devitini Dufour 1998: 93).

²⁶ Wedle hasła opracowanego przez Gerharda J. Bellingera: „Yggdrasill [...] – drzewo światów, jesion, który dotyka wszystkich dziewięciu światów, a stoi pośrodku Midgard. [...] Yggdrasill jest drzewem przeznaczenia, które nie przestanie się zielenić, dopóki istnieją światy; kiedy zadrży, będzie to oznaczało, że nadchodzi ragnarök [sic!]” (Bellingner 2003: 426).

żarliwa modlitwa świętych – skutecznym orężem w walce z wszechobecnym i ekspansywnym złem.

Z kolei archetypowy wzorzec *homo viator*, po wielokroć wyzyskiwany przez Boscha²⁷, poświadczany jest w powieści Grzędowicza w zróżnicowany sposób, multiplikujący tym samym charakter pełnionych funkcji. Jego obecność dokumentuje nie tylko fakt posiłkowania się przez Drakkainena pseudonimem Nocny Wędrowiec, ale przede wszystkim inspirowanie się po części semantyką dzieła Boscha, zatytułowanego *Wędrowiec*. Obraz przez historyków sztuki interpretowany jest jako ilustracja pesymistycznego poglądu na istotę ludzką, której żywot grzeszny i nędzny, zasługujący zatem na potępienie, jest tym bardziej tragiczny, iż spełnia się bez woli ofiary, w uczynkach swych kierowanej złowieszczymi wpływami kosmosu (Boczowska 1974: 10). Grzędowicz, rezygnując z części pierwszej tej lekcji, w identyczny sposób motywuje postępowanie Drakkainena. Bolesna, pełna trudów i pokus peregrynacja tego bohatera nie jest bowiem rezultatem podjętej przezeń decyzji, lecz została narzucona z zewnątrz przez nakazujące mu uratować członków misji ziemskie dowództwo. Pozbawiony decyzyjności (do pewnego przynajmniej momentu) i „wrzucony” do wrogiej przestrzeni jest – podobnie jak Boschowski wędrowiec – tylko pionkiem w kosmicznej rozgrywce. Pozostaje mu jedynie akceptacja poleceń przełożonych, realizowana poza jego wolą.

Inspiracja Boschowskimi wędrowcami determinuje też konstrukcję fabuły *Pana Lodowego Ogrodu*. Jest to o tyle uzasadnione, iż większość dzieł niderlandzkiego twórcy ma narracyjno-fabularny charakter. Podobnie tedy jak w tryptykach *Kuszenie świętego Antoniego*, *Wóz z sianem* czy *Ogród rozkoszy ziemskich*, gdzie widz „prowadzony” jest od epizodu do epizodu, w powieści czytelnik towarzyszy Drakkainenowi w jego wędrówce po krainie stworzonej i rządzonej przez van Dykena. Poszczególne etapy owej peregrynacji, odpowiadające wybranym sekwencjom ikonycznym (*notabene*, najpełniej zaświadczanym przez inskrypcję tytułową ostatniego rozdziału pierwszego tomu powieści – *Ogród rozkoszy ziemskich*), znaczone są przez detale o symbolicznej najczęściej wykładni.

Pierwszym obrazem, jaki dostrzega Drakkainen w trakcie podróży, są dziwaczne, zgeometryzowane góry oraz zanurzone w wodzie kule, których znaczenie wiąże się ze starym flamandzkim przysłowiem („Szczęście jest jak szkło, łatwo się tłucze”; Devitini Dufour 1998: 46), korelując tym samym z sytuacją, w jakiej się znalazł powieściowy bohater. Kolejne fragmenty przestrzeni, którą egzemplifikują „Jakieś bulwiaste budynki, ni to gigantyczne dynie, ni to bulwy, ni pękate dzbanki. [...] Piaszkowe, dziwaczne budowle i kwadratowa wieża, zwieńczona cienką, czarną szubienicą” (Grzędowicz 2005: 527), zaplecze swoje posiadają w prawym skrzydle *Wozu z sianem* oraz w obrazie centralnym tryptyku *Kuszenie świętego Antoniego*, a ich ogląd stanowi zapowiedź rozpoznania przez Drakkainena genezy pomysłów kreacyjnych jego adwersarza: „Gdzieś już widział coś takiego. Miał to męczące poczucie już od dawna. Coś znajomego, ale poza zasięgiem pamięci. [...] Coś jak

²⁷ Warto obejrzeć pod tym kątem dzieła zatytułowane: *Wędrowni handlarz* (zewnątrzna strona skrzydeł tryptyku *Wóz z sianem*); *Święty Jakub* (lewe zewnętrzne skrzydło *Sądu Ostatecznego*); *Wędrowiec*.

déjà vu. Część dziwnego przecucia, które dręczyło go już od kilku dni” (Grzędowicz 2005: 527).

Moment iluminacji następuje jednak dopiero wtedy, gdy bohater dostrzega – inspirowane lewym skrzydłem tryptyku (*Raj Pierwotny*) – „obląkane twory [...], przypominające jakieś dziwaczne fontanny, budynki i sadzawki, wśród których snuje się mgła” – motywy znaczące, będące relewantnym składnikiem dawnego sposobu przedstawiania ogrodów miłości (Grzędowicz 2005: 523)²⁸. Chodzi tu zarówno o topos wody, który na trwałe wpisał się w symbolikę miłości, jak i – przede wszystkim – o niezwykle fontannę. Osobliwa kontaminacja korpusu kraba z subtelną tkanką roślinną właściwie jest interpretowana przez powieściowego bohatera jako Fontanna Życia z Raju Pierwotnego²⁹, ujawniając jego kompetencje jako konesera sztuki i jednocześnie uzasadniając pojawienie się w tekście dalszych reminiscencji z madryckiego tryptyku. Są to quasi-sereniczne motywy, obecne w scenie centralnej *Ogrodu rozkoszy ziemskich* i egzemplifikujące w dziele Boscha jeden z głównych występów, jakim jest grzech rozpusty. Popołniają go liczne nagie postacie, oddające się igraszkom miłosnym, wśród których na plan pierwszy wysuwa się para spółkująca w gigantycznych białych, kulistych strukturach³⁰, przypominających hiperbolizowane owoce – czytelne symbole erotycznej aktywności³¹. Należałoby też w tym miejscu zaznaczyć, że kolejne opisy cielesnych uciech zawierają wyraźne sugestie interpretacyjne, bliskie lekcjom więszości historyków sztuki, co najpełniej egzemplifikuje następujący fragment powieści:

U stóp wzgórza kłębiły się setki nagich ciał Ludzi Węży. Właśnie kłębiły. Tak bez sensu. To nawet nie była jakaś konkretna orgia. Wili się po sobie jak robaki, taplali bezymyślnie w sadzawce wokół cielistej, obracającej się fontanny. [...] nie zwracali na niego uwagi. Łazili to tu, to tam, jak naćpani albo zahipnotyzowani³² (Grzędowicz 2005: 529).

Jeśli środkowa część tryptyku Boscha ilustruje drogę, jaką przebywa człowiek krocząc od jednego grzechu do drugiego, od jednej rozkoszy do następnej, to prawe skrzydło ukazuje tragiczne konsekwencje permanentnego ulegania pokusom. Zgodnie tedy z prawem odwetu ukaranie dokonuje się w piekle, nazywanym często

²⁸ Bosing pisał: „są tu [...] fontanny i domy uciech wokół jeziora. Wiele elementów tego obrazu, migoczące, przedziwne ukształtowane formy są w rzeczywistości o wiele bardziej fantastyczne niż fontanny, budynki ze złota, kryształu i z innych kosztownych materiałów, które poeci umieszczali w ogrodach miłości. [...] Asocjacja miłości z wodą była za czasów Boscha już na trwałe osadzona w tradycji” (Bosing 2005: 53).

²⁹ Jak czytamy u Grzędowicza: „Te jaskraworóżowe, psychodeliczne fontanny, wyglądające jak skomponowane z wypręparowanych, rozciętych narządów i fragmentów kolczastych pancerzy homarów. [...] To jest Ogród Rozkoszy Ziemskich! To – wskazał na cielistą fontannę – jest Fontanna Życia, czy Radości [...]” (Grzędowicz 2005: 528, 530).

³⁰ Czytamy: „Na szczycie wzgórza zobaczył kolejną, kulistą banie jak cienki, biały owoc. Był wielki jak namiot, w środku para Ludzi Węży kopulowała mechanicznie, choć z zapamiętaniem, taplając się w rozgniecionym na różową miazgę mięszu owocu” (Grzędowicz 2005: 528-529).

³¹ Kontynuując myśl Bosinga „Najbardziej interesujące są [...] ogromne wydrążone owoce i lupiny, w których widać pelzających ludzi. Bax widzi w tym grę słów – «schel», czy «schil» oznacza lupinę owocu, ale także kłótnię. Idąc za tym, ten, który siedzi w «schel», czyli w lupinie, znajduje się z kimś w stanie kłótni, co można również rozumieć jako miłosne przekomarzanie się lub miłosną walkę. Poza tym puste lupiny symbolizują również bezwartościowość. Bosch nie mógł wybrać dla grzechu bardziej stosownego symbolu – przecież w końcu Adam popadł w grzech właśnie przez owoc” (Bosing 2005: 53).

³² Pisał Végh: „Wprowadzenie tak wielkiej ilości postaci zajętych podobnymi czynnościami łatwo mogło zmienić obraz w scenę bachanalii, gdyby Bosch nie przepoił go specyficznym, sennym nastrojem, w którym postacie poruszają się z niepewnością i nieświadomością lunatyków. [...] Postaci te zachowują się tak, jak gdyby pozostawały w rajskim stanie niewinności – czy też może zubożeni – im potworność grzechu? [podkr. – K. O., W. O.]” (Végh 1979: 54).

„muzycznym” ze względu na fakt torturowania ludzi przez moce infernalne za pomocą instrumentów, co również ma konotacje erotyczne³³. Ów obraz ludzkości upadłej i zdegenerowanej, ziemskiego królestwa Szatana, powtórzony jest zatem w powieści Grzędowicza. Podobnie jak widz oglądający tryptyk, również Drakainen podczas swej wędrówki kontempluje z przerażeniem kolejne epizody i sceny, składające się na koszmar rzeczywistości Ludzi Węży oraz dokumentujące raz jeszcze i kreatywną moc adwersarza, i źródło inspiracji, trafnie identyfikowane przez Nocnego Wędrowca:

Patrzył na ludzi, wkręcanych w gigantyczną lirę korbową, na ogromną, baniastą kobzę, wyglądającą jak wyrwany z ciała olbrzyma krwawy narząd, naszpikowany olbrzymimi fujarkami. Pod nogami przechodził mu hełm. Baniasty, zamknięty przyłbica, na dwóch krzywych, karlich nogach. Na szczycie hełmu dyndała odrąbana stopa, przeszyta strzałą. – Ciebie też już gdzieś widziałem (Grzędowicz 2005: 531).

Odwolań do prawego skrzydła tryptyku pełniących funkcję lękotwórczą i zarazem definiujących immoralizm van Dykena jest tu zresztą znacznie więcej. Konkretyzują się one zarówno w postaci rozbudowanych, łatwych do zidentyfikowania na obrazie, narzędzi i sposobów kaźni, na przykład:

[...] miał dobry widok na kłębowisko ciał, tortury, huczące ognie i doły kloaczne, i tarzających się wśród tego tatuowanych nieszczęśników” (Grzędowicz 2005: 532-533); „Śnię o grupie upiornych muzykantów. Kapeli z piekła rodem siedzącej na beczkach i zydlach wystawionych na polanie i grających cudaczną, hałaśliwą muzykę. Chudy flecista o twarzy jak czaszka szczura, pokryty purpurowymi wrzodami stwór podobny do wzdętej, człeko-kształtnej ropuchy, grający na dudach i człowiek-homar w kolczastym, szkarłatnym pancerzu kręcący korbą liry czy teorbanu” (Grzędowicz 2005: 391).

– jak i przestrzeni, w jakiej torturowano ludzi, na przykład:

Nad równiną było wyraźnie ciemniej. Zbierały się nad nią czarne chmury, a w oddali, wśród zrujnowanych ruder, płonęły pożary, podświetlając szubienice” (Grzędowicz 2005: 351); „[S]łychać – przyp. KO, WO] przeraźliwy huk pożaru. Płoną drewniane chaty, w podwozi iskier wala się strzechy, ogień smaga czarne niebo” (Grzędowicz 2007: 392)³⁴.

– czy wreszcie semantyki muzyki piekiel, między innymi: „piekło pełne [było] zgłębku, piskliwych, kakafoicznych tonów fujarek i kobz” (Grzędowicz 2005: 533); „Muzyka jest głośna i piskliwa, niemal głośniejszy przeraźliwy huk pożarów” (Grzędowicz 2007: 392)³⁵. Należy też podkreślić, że podróż przez infernalną krainę

³³ Czytamy u Bosinga: „Z muzycznymi instrumentami utożsamiano często określone wyobrażenia erotyczne, i tak kobza, którą Brant nazywał instrumentem głupców, była synonimem męskich organów płciowych, a gra na lutni i gra miłosna oznaczały w pewnych przypadkach jedno i to samo. Rozpusztę średniowieczni moralści często nazywali muzyką ciała” (Bosing 2005: 60).

³⁴ *Notabene* – jak dowodzi Alessia Devitini Dufour – motyw ciemności rozświetlanej funami pożarów jako domeny Szatana jest jednym z najczęściej występujących w twórczości Boscha, pojawiając się zarówno w prawym skrzydle tryptyku *Tysiącletnie królestwo*, jak i w *Sądzie Ostatecznym*, *Kuszeniu świętego Antoniego*, *Wozie z sianem* oraz w *Piekle*. Pisał o tym także Bosing: „Erotyczny sen *Ogrodu rozkoszy* ustępuje przed koszmarem rzeczywistości przedstawionym na prawym skrzydle tryptyku, które jest najbardziej wstrząsającą wizją piekła. Budynki nie płoną, lecz eksplodują w mrocznym tle, płomiennne refleksy zamieniają wodę w krew” (Bosing 2005: 57).

³⁵ O tym również wzmiankował Bosing: „Piekielna muzyka na obrazie Boscha pozbawiona jest harmonii, brzmi nieprzyjemnie i jest absolutnym przeciwieństwem boskiego porządku” (Bosing 2005: 60).

Drakkainen pokonuje opancerzonym wozem drabiniastym³⁶, który to pojazd – podobnie zresztą jak i kierunek wędrówki (w stronę *dominium* Szatana) oraz zgraja mordujących się nawzajem ludzi – nasuwa wyraźne skojarzenia z innym jeszcze tryptykiem Boscha: *Wozem z sianem*.

Tak znacząca i dobrze umotywowana w opowiadaniach i powieści Grzędowicza liczba odniesień do obrazów niderlandzkiego malarza potwierdza nie tylko atrakcyjność tej sztuki dla twórców literatury fantastycznej. Dokumentuje ona bowiem także szczególną estymę, jaką wobec dorobku ikonicznego Boscha żywi autor *Pana Lodowego Ogrodu* oraz specyficzny tryb inspirowania się obrazami, który określić by można jako próbę deszyfracji treści i przesłań moralnych, w niektórych fragmentach powieści przybierającej kształt przekładu subiektywnie rozumiejącego. Konkretyzuje się on nie tyle w postaci mniej lub bardziej jawnego odsłaniania sensów poszczególnych detali (jak fontanna, forteca, most, zoomorficzne stwory), co przede wszystkim konstruowania biografii bohaterów i relacji przestrzennych w zgodzie (lub w sposób polemiczny) z przesłaniami myślowymi malarza. Idzie tu zarówno o wpływy fatalistycznej postawy filozoficznej Boscha, mającej swe źródła w doktrynie świętego Augusta i francuskich jansenistów (zwłaszcza koncept wzajemnego przenikania się sfery *sacrum* i *profanum*)³⁷, jak i o pogłosy idei transcendencji, łączonej z kategorią transgresyjności w myśl zasady, wedle której „może [...] zachodzić relacja, która przyjmując istnienie sfery «poza» (na przykład poza powszednimi doświadczeniami realności), czyni ją obszarem opanowywanym odpowiednimi do tego celu środkami i metodami magicznymi” (Handke 1994: 17).

Daleko bardziej enigmatyczny czy mało dostrzegalny jest natomiast rodzaj nawiązań do sztuki holenderskiego malarza w twórczości jednej z najpopularniejszych polskich autorek *fantasy*, Anny Brzezińskiej. Na trop ten naprowadza przede wszystkim wypowiedź pisarki, która dokonując autocharakterystyki *Wód głębokich jak niebo* zasugerowała, iż „opowiadania [te] są bardzo malarskie, tyle że czasami więcej w nich Boscha niż prerafaelitów” (Brzezińska 2013). W zamieszczonych w zbiorze opowiadaniach „o świecie pełnym piękna i okrucieństwa, gdzie miłość często oznacza zniewolenie, a prawda okazuje się jedynie ułudą” (Brzezińska 2005: okładka) bliska Boschowskiej zdaje się być zarówno ta antynomiczność rzeczywistości, porządek, w którym ściśle wyznaczone zostało miejsce dla piękna i brzydoty, radości i cierpienia, potępienia i zbawienia³⁸, jak i mroczny klimat,

³⁶ Wedle opisu narratora: „Wóz miał nabijane kołcami burty z poczemiałego drzewa, wzmocnionego żelaznymi kłapami. [...] Wóz toczył się wśród obłędu, Węże czepiali się szprych i obręczy, usiłowali wspinać na burty, prując ciała o kolce, po czym odpadali i koła przetaczały się po nich” (Grzędowicz 2005: 532, 533). Warto w tym kontekście powołać się na Boczkowską, konstatującą, że: „Wóz z sianem przedstawiony przez Boscha, otoczony zgrają ludzi różnych stanów grabiących siano, mordujących się nawzajem, to symbol nadmiernego pożądania nietrwałych dóbr materialnych, symbol zapomnienia o miłosierdziu i prawdach wiary” (Boczkowska 1974: 22).

³⁷ Przytaczając konkluzję Boczkowskiej: „Doktryna świętego Augusta, której wyznawcą był Hieronim Bosch, nie została ostatecznie przyjęta jako oficjalna doktryna Kościoła katolickiego. Wiemy, jaki los spotkał we Francji w siedemnastym wieku skrajnych zwolenników augustianizmu, tak zwanych jansenistów [...]; zostali przez papieża wyklęci [...]. Tragizm poglądów i przeżyć jansenistów znalazł swój nieśmiertelny wyraz w *Myślach* Błażeja Pascala [...]. W dziele tym dominuje uczucie trwogi wynikającej ze świadomości prawd wiecznie niedostępnych dla umysłu człowieka i poczucie bezsilności wobec zła, cierpienia i śmierci – tego wszystkiego, co genialną siłą wyobraźni potrafił wyrazić w swych dziełach dwadzieścia lat przed nim Hieronim Bosch” (Boczkowska 1974: 13).

³⁸ Pisał o tym choćby Gemaille: „Artysta zestawia rzeczy odrażające z uroczymi, piękny sen z koszmarem, tworzy nową, sataniczną wizję Piekła i Raju” (Gemaille 1976: 111).

tak daleki przecież od serenicznych wizji malarzy włoskiego Trecenta i wczesnego Quattrocenta.

W literaturze obcej podobne Grzędowiczowskiemu zauroczenie malarstwem Boscha przejawia Michael Connelly, amerykański autor cyklu powieści kryminalnych, w których kunsztowny system aluzji inicjuje nazwanie detektywa imieniem i nazwiskiem, jakim sygnował swoje dzieła niderlandzki artysta. Owe homologie nie sprowadzają się oczywiście tylko do zasygnalizowania identyczności nazwisk, lecz zgodnie z poetyką aluzji³⁹ wciągają czytelnika w świat skojarzeń, przynoszących istotne komponenty charakterystyki pośredniej powieściowego bohatera. Jeśli zatem w potocznej opinii Bosch definiowany jest jako moralista, rejestrator mrocznej strony psychiki ludzkiej, co determinowane było „ciemnym obliczem czasów”, w których żył⁴⁰, to *eo ipso* wykładnia taka „rozciąga się” i na powieściowego bohatera, detektywa mającego „poczucie miśi” oraz świadomość degrengolady współczesnego społeczeństwa i infernalnej rzeczywistości, w jakiej jest ono zanurzone. Takie utożsamienie czasoprzestrzeni przybiera zresztą często kształt jawniejszej sugestii, konkretyzując się czy to w postaci opisu Los Angeles w czasie zamieszek na tle rasowym⁴¹, czy jako zwerbalizowane uzasadnienie powodów wyboru prezentu, jakim matka obdarowała Harry’ego Boscha. Przesyłając tedy synowi reprodukcję *Ogródu rozkoszy ziemskich* (*notabene*, wzmiankowaną jeszcze w kilku powieściach Connelly’ego jako stały element wyposażenia mieszkania detektywa), jednoznacznie skonstatowała, iż obraz „przypomina jej Los Angeles, tych wszystkich wariatów” (Connelly 1995: 140)⁴². Z kolei detektyw obdarowany reprodukcją odnosi się do niej z ogromną estymą, w interpretacji *Tysiącletniego królestwa* zbliżając się do wykładni Fraengera⁴³. Ta – wielokrotnie podkreślana – afirmacja twórczości renesansowego malarza nie wynika zresztą tylko z faktu traktowania otrzymanej reprodukcji w kategoriach sentymentalnej pamiątki, bowiem zaplecze swoje znajduje w aurze intelektualnej, w jakiej wyrastał detektyw, tak wspominający dzieciństwo:

Pamiętam, jak wszedłem do gabinetu, który [ojciec – przyp. K. O., W. O.] urządził sobie w domu, gdy zaczynał chorować. Na ścianie wisiał obraz w ramach, a właściwie reprodukcja [...] *Ogród rozkoszy ziemskich*. Dla małego dziecka dziwny i straszny... Pamiętam, jak posadził mnie sobie na kolanach, kazał mi patrzeć na obraz i mówił, że wcale nie jest

³⁹ Konrad Górski zauważył, iż: „[W odbiorze aluzji literackiej – przyp. K. O., W. O.] nie chodzi o stwierdzenie ani historycznego faktu, że między dwoma tekstami istnieje związek genetyczny, ani psychologicznego faktu, że wyobraźnia i pamięć autora dzieła późniejszego ulega sugestii myśli i obrazów zawartych w utworze dawnej napisanym [lub namalowanym], lecz o zrozumienie sposobu, w jaki działa dany tekst przez tak czy inaczej zaznaczone jego powiązanie z innym tekstem [obrazem – przyp. K. O., W. O.] [podkr. – K. O., W. O.]” (Górski 1973: 277).

⁴⁰ Jak pisał Johan Huizinga: „Był to okres straszliwej depresji, gorzkiego pesymizmu. Mówiliśmy już o nieustannym strachu, w jakim żyli ludzie w tym stuleciu, o poczuciu stałego zagrożenia w postaci niesprawiedliwości i przemocy, o stałej obawie przed piekłem i Sądem Ostatecznym, zarazą, ogniem i głodem, przed diabłem i czarownicami” (Huizinga 1998: 34).

⁴¹ Czytamy o tym u Connelly’ego: „Widziałem [...] jak paliło się całe miasto. [...] Zupełnie jak na obrazie Hieronima Boscha” (Connelly 2007: 104), a także w jego *Schodach Aniołów* (Connelly 2000).

⁴² Na uwagę zasługuje również następujący fragment: „To jest Los Angeles, współczesny Ogród Rozkoszy Ziemskich. Czyhają tu te same pokusy i demony. Nie musisz ruszać się z miasta, żeby znaleźć przykłady: policjanci handlują narkotykami, okradają banki, nawet mordują” (Connelly 2013: 162).

⁴³ Czytamy znów u Connelly’ego: „[na płótnie ukazany został] obrót wielkiego koła, [którego – przyp. K. O., W. O.] nikt nie uniknie” (Connelly 2008: 33). Pisał o tym także Fraenger: „Sygnaturą *Tysiącletniego królestwa* jest [...] prawo cyrkulacji i wiecznego powrotu [podkr. – K. O., W. O.]” (Fraenger 2010: 60).

straszny. Że jest piękny. Próbował nauczyć mnie imienia i nazwiska malarza. Hieronim Bosch (Connelly 2009: 401-402).

Notabene na podstawie tego cytatu można też domniemywać, że i wybór imienia dla przyszłego policjanta z Los Angeles nie był przypadkowy, lecz stanowił rodzaj hołdu dla niestandardowej twórczości niderlandzkiego artysty.

Nadanie głównemu bohaterowi cyklu powieści kryminalnych imienia i nazwiska tożsamego z nazwiskiem piętnastowiecznego malarza, będąc jednym z jawnych sygnałów intertekstualności, stwarza możliwość definiowania horyzontu intelektualnego interlokutorów detektywa. Stałym tedy składnikiem fabuły wielu powieści są rozmowy prowadzone przez protagonistów, prezentujących zróżnicowane kompetencje kulturowe. Probierzem poziomu wiedzy rozmówców, ich cenzusu wykształcenia w pierwszym z wariantów dialogu staje się wówczas specyficzna reakcja na dane osobowe policjanta (w pewnym okresie życia prywatnego detektywa) z Los Angeles: zniekształcanie imienia czy nieumiejętność kojarzenia z twórcą obrazów, jak ma to miejsce w trakcie rozmowy z agentem Catesem: „Zatrzymali człowieka, który po prostu tam podjechał. Prywatny detektyw z Los Angeles. Nazywa się Huromibus Bosch. [...] – To znaczy Hieronimus Bosch? – zapytała Rachel. – Jak ten malarz? – No tak. Malarza nie kojarzę, ale wartownik właśnie tak powiedział” (Connelly 2013A: 125)⁴⁴.

Równie często w powieściach Connelly’ego pojawiają się epizody zaświadcujące równoprawność interlokutorów i odsłaniające ich wysokie kompetencje intelektualne. Taki wariant dyskursu, w który wpisany jest zarazem i element wartościowania (czy to rozmówcy, czy twórczości malarza) egzemplifikują następujące *passusy*: „to glina z Los Angeles, Hieronymus Bosch. Jak ten malarz, nie? Co malował różne dziwadła” (Connelly 2013B: 92); „Hieronimus Bosch – odczytał [agent – przyp. K. O., W. O.] z legitymacji. – Czy to nie był taki szurnięty malarz? [...] Bosch uśmiechnął się do niego. – Niektórzy uważają tego malarza za mistrza okresu renesansu” (Connelly 2008: 92); „[Buddy Lockridge – przyp. K. O., W. O.] Uniósł brwi pytająco na widok pełnej formy mojego imienia. – Hieronymus Bosch. Jak ten stuknięty malarz, nie? – Rzadko ktoś rozpoznawał to imię. W ten sposób dowiedziałem się czegoś o Buddym Lockridge’u [podkr. – K. O., W. O.]. – Niektórzy mówią, że szurnięty, inni, że dosyć dokładnie przepowiedział przyszłość” (Connelly 2013A: 22).

Najpełniej wciąganie czytelników w świat skojarzeń wizualnych, wiążących się z twórczością Boscha, ma jednak miejsce w powieści Connelly’ego, zatytułowanej *Ciemność mroczniejsza niż noc*. Utwór wpisuje się w niebagatelną liczbę tekstów, których fabuła oparta jest na identycznym koncepcie, jaki stanowi czerpanie przez morderców inspiracji ze sztuki ikonicznej⁴⁵. Inscenizacja miejsca zbrodni, a zwłaszcza upozowanie ciał ofiar stanowi wówczas wierną rekonstrukcję sfery przedstawieniowej obrazów znanych artystów, będąc albo swoistym podpisem

⁴⁴ Ponownie w *Ołowianym wyroku*: „Powiedziałeś, Hieronimus Bosch? Jak ten malarz? – Drugie pytanie nieco zbilo go z tropu. – Nie wiem o żadnym malarzu. Ale tak się nazywa. Dziwacznie moim zdaniem” (Connelly 2009: 38).

⁴⁵ Warto wspomnieć tu Clausa Cornelisa Fischera *I nie wódz nas na pokuszenie*, Grzędowicza *Pocalunek Loisetty*, Michaela White’a *Sztukę morderstwa* czy Jean-Christophe’a Grangé’a *Las cieni* oraz Anny Klejzerowicz *Sąd Ostateczny*.

zabójcy, albo wyrazem chęci dorównania – choć w innym tworzywie – pierwotnym, albo wreszcie rodzajem tropu, kierującego śledztwo na fałszywe tory. W powieści Connelly’ego, w której *notabene* pojawia się znamienne stwierdzenie, że „zabójstwo jest komunikatem, który morderca przekazuje ofierze, a policja reszcie świata” (Connelly 2012: 33), obecna jest trzecia z zasygnalizowanych wyżej motywacji zbrodniarza. Ponieważ jego celem jest skierowanie podejrzeń na detektywa Boscha, przeto upozowaniu zwłok w odwróconej pozycji płodu towarzyszą właśnie „komunikaty”, jakimi są: figurka sowy oraz taśma z napisem *Cave Cave D[omin]us Videt* (Strzeż się, strzeż się, Bóg patrzy). Obecność na miejscu zbrodni tych artefaktów i próba wyjaśnienia ich semantyki stanowi pretekst do inkrustowania powieści zarówno faktami z życia malarza, jak i informacjami o charakterze jego twórczości, a wreszcie i rozbudowanymi enklawami ikonicznymi. Należy przy tym podkreślić, że medium przekazującym – tak prowadzącemu śledztwo, jak i czytelnikowi – spore *quantum* wiedzy o Boschu jest kustosz muzeum, co oczywiście gwarantować ma wiarygodność zaprezentowanych treści.

Zgodnie z obowiązującą w klasycznym kryminale zasadą dedukcji pierwszym tropem dla detektywa staje się ustawiony naprzeciwko ofiary posążek sowy, której konterfekt – według lekcji zaproszonego do współpracy historyka sztuki – najczęściej pojawia się na obrazach Breugla, Jacoba Cornelisa van Oostsanena, Albrechta Dürera i Boscha⁴⁶, przy czym wzmianka o tym ostatnim determinuje pojawienie się obszerniejszych charakterystyk osobowości i twórczości malarza:

Disponował jednym z najbardziej niekonwencjonalnych typów wyobraźni [...]. Jego dzieła nasyczone są zapowiedziami zguby i ognia piekielnego, ostrzeżeniami przed karą za grzech. Ujmując rzecz zwięźle, obrazy Boscha zawierają przede wszystkim wariacje na jeden temat: że szaleństwo rodzaju ludzkiego wiedzie nas wszystkich do piekła jako ostatecznego celu naszej wędrówki. [...] Żeby w pełni zrozumieć jego sztukę, [należy] pamiętać, gdzie i w jakich czasach żył. Jego dzieła naszpikowane są scenami pełnymi przemocy, wizjami tortur i męczarni, ale w tamtej epoce nie było to niczym niezwykłym. Bosch żył w brutalnych czasach, i to wyraźnie widać w jego obrazach. Widać także średniowieczną wiarę w istnienie demonów. Wszędzie czai się zło. [...] Każdy obraz jest oknem duszy i wyobraźni artysty. Nawet bardzo mroczna i wstrząsająca wizja jest czymś, co go wyróżnia i nadaje jego dziełom unikalny charakter. W przypadku Boscha widzę przez nie duszę artysty i wyczuwam jego udrękę (Connelly 2012: 108-110)⁴⁷.

Tak precyzyjne zdefiniowanie twórczości Boscha nadaje właściwy kierunek śledztwu. Sugeruje bowiem prowadzącemu dochodzenie konieczność poszukiwania w obrazach holenderskiego mistrza źródeł inspiracji mordercy, której to

⁴⁶ Czytamy: „Mam tu malarza nazwiskiem Breugel, który przedstawił na obrazie bramę piekieł jako olbrzymią twarz. Z brunatną sową w nozdrzach. [...] Jako symbol zła wykorzystali sowę jeszcze dwaj artyści: Van Oost[s]anen i Dürer. [...] W dziełach tego gościa [Boscha – przyp. K. O., W. O.] aż roi się od sów. Nie potrafię wymówić jego imienia. Piszę się je: H-I-E-R-O-N-Y-M-U-S” (Connelly 2012: 96).

⁴⁷ Warto zwrócić uwagę także na następujący fragment: „Nazwisko malarza brzmi: Jerome van Aeken. Pochodził z Niderlandów i uważa się go za jednego z najwybitniejszych twórców północnoeuropejskiego renesansu. Ale malował obrazy mroczne, pełne potworów i upiornych demonów. I sów. [...] Krytycy piszą, że w jego twórczości sowa jest symbolem zła, zagłady, upadku ludzkości” (Connelly 2012: 160-161). Na wszechobecny motyw sowy zwracał też uwagę Paweł Cwikła: „[Sowy – przyp. K. O., W. O.] wskazują drogę, sprawują pieczę lub tkwią posagowo, obejmowane przez uspokojonych tym ludzi. Każda z pozycji, postaw, układów wzajemnych coś oznacza” – i dalej – „Wydaje się, że szczególne znaczenie ma w tryptyku Boscha sowa. [...] Sowa strzegąca źródła życia w Raju będzie wyrażać raczej tajemną wiedzę i czujność [...], posiadającą umiejętność szybowania nocą ptak symbolizować może więcej niż bystre lub nawet jasnowidzące oko. Sięgać może w głąb odwiecznego planu, w którym zapisane są zdrada, kłamstwo i grzech jako nieodłączne koszty obdarowania człowieka wolną wolą” (Cwikła 2010: 55-56).

metody skuteczność w finale powieści zostanie *expressis verbis* potwierdzona⁴⁸. Kolejne zatem etapy śledztwa wiążą się właśnie z inkorporowaniem do fabuły enklaw ikonicznych. Opis bowiem treści dzieł Boscha równoznaczny jest z sukcesywnym odnajdywaniem istotnych tropów, posuwających naprzód detektywistyczne dociekania, co egzemplifikują enklawy ikoniczne odnoszące się do *Leczenia głupoty*, *Siedmiu grzechów głównych* i *czterech rzeczy ostatecznych*, *Sądu Ostatecznego* i *Ogrodu rozkoszy ziemskich*. Pierwszy z wymienionych obrazów przywoływany jest w powieści dwukrotnie, przy czym o ile inicjalną enklawę wypełnia sumienne referowanie przedstawionych scen, alegorii i znaków malarskich, o tyle druga ma już charakter egzegetyczno-interpre-tacyjny, objaśniający alegoryczny sens dzieła Boscha. Opis utrzymany w konwencji detalizującej pozwala zasygnalizować istotne podobieństwa zachodzące między obrazem a rzeczywistością powieściową:

[...] na kolejnej stronie zobaczył [detektyw McCaleb – przyp. K. O., W. O.] obraz przedstawiający trzech ludzi, zgromadzonych wokół siedzącego mężczyzny. Jeden ze stojących wsuwał coś, co przypominało prymitywny skalpel, w ranę na ciemieniu mężczyzny. Obraz miał kolisty kształt. W górnej i dolnej części biegly jakieś napisy. [...] McCaleb [...] uważnie przyjrzał się obrazowi, zwłaszcza miejscu przeprowadzania operacji. Było zbliżone do tego, w którym odkryto ranę na głowie Edwarda Gunna (Connelly 2012: 111)⁴⁹.

Z kolei wykładnia obrazu, a zwłaszcza znajdującego się na nim napisu, naprowadza na trop zbrodniarza, który nabywając statuettę sowy posiłkował się znaczącym pseudonimem (Lubbert Das), obciążającym detektywa Boscha:

To się nazywa *Leczenie głupoty*. W średniowieczu wierzano, że po usunięciu kamienia z mózgu można uleczyć człowieka z głupoty i fałszu. [...] Powiodła [kustosz] palcem wokół obrazu. Na zewnętrznej czarnej obwódce wypisano niegdyś ozdobne złote litery, które obecnie zbladły i stały się prawie nieczytelne. – W tłumaczeniu brzmi to następująco: «Panie, wydobądź ten kamień. Nazywam się Lubbert Das». Opracowania krytyczne na temat twórcy tego obrazu zaznaczają, że w owym czasie imię Lubbert miało znaczenie ironiczne i oznaczało zбочeńca albo głupca (Connelly 2012: 160)⁵⁰.

Podobne sfunkcjonalizowanie oraz wiarygodność zreferowanych treści i przesłań dzieła ikonicznego znamionuje kolejne dwie enklawy, przywołujące mało znane dzieło Boscha (lub pochodzące z jego warsztatu), jakim jest *Siedem grzechów głównych*. Ich włączenie w tkankę powieściowej fabuły nie tylko zresztą posuwa akcję naprzód, ale przy okazji poszerza horyzont intelektualny czytelnika, a tę migotliwość ról enklaw znakomicie egzemplifikują następujące fragmenty utworu Connelly'ego:

⁴⁸ Jak czytamy w powieści Connelly'ego : „Według wstępu, jest to [Sztuka ciemności – przyp. K. O., W. O.] praca o artystach, dla których ciemność stanowiła ważny nośnik wrażeń wizualnych. [...] Rozdział o Hieronimie Boschu jest dość długi. I bogato ilustrowany. [...] Ilustracje zawierały wszystkie obrazy, do których nawiązywał morderca: *Leczenie głupoty*, *Siedem grzechów głównych* z okiem Boga, *Sąd Ostateczny* i *Ogród rozkoszy ziemskich*” (Connelly 2012: : 396).

⁴⁹ Bosing pisał o tym następująco: „Wśród bujnego letniego krajobrazu widzimy chirurga zajętego wycinaniem jakiegoś przedmiotu z głowy przywiązanego do krzesła mężczyzny. Operacji przyglądają się mnich i kobieta” (Bosing 2005: 28).

⁵⁰ Ponownie odwołując się do Bosinga: „Za czasów Boscha operacja wycinania kamienia z głowy była przyjętym zabiegiem znachorskim, który miał zapewnić pacjentowi cierpiącemu na chorobę psychiczną uleczenie z szaleństwa. [...] Imię Lubbert w holenderskiej literaturze oznacza człowieka nieprzeciętnie głupiego” (Bosing 2005: 28).

[...] obraz [...] miał kształt koła z rozmieszczonymi przy zewnętrznej obwódce siedmioma odrębnymi scenami i podobizną Boga pośrodku. Na złotym kręgu, oddzielającym Go od pozostałych scen, wypisano cztery łacińskie słowa [...]. [Jest to – przyp. K. O., W. O.] Błat stołu, przeznaczony prawdopodobnie dla domu zakonnego albo osoby duchownej. Wyobraża oko Boga. Bóg znajduje się w centrum i spoglądając w dół, widzi te obrazki, siedem grzechów głównych. [...] to ma być oko Boga, który widzi wszystkie grzechy świata. [...] Rozpoznajesz słowa, wypisane pośrodku, wokół tęczówki? – Strzeż się, strzeż się...[...] (Connelly 2012: 112-113, 160)⁵¹.

Finalizujące enklawę zdanie jest oczywistym odwołaniem do słów zapisanych na znalezionej w miejscu zbrodni taśmie, tym samym zbliżając detektywa do rozwiązania zagadki kryminalnej.

W żmudnym procesie dochodzenia do prawdy najistotniejszą jednak rolę pełnią opisy dwóch najbardziej znanych tryptyków Boscha. Pierwszym z nich jest *Sąd Ostateczny*, przy czym wszystkie enklawy odnoszą się tylko do prawego skrzydła, jakim jest *Piekło*, co oczywiście zdeterminowane jest tematyką i aurą emocjonalną utworu kryminalnego. Inicjalny opis⁵² pełni przede wszystkim rolę egzemplifikacji mrocznej wyobraźni malarza, korelującej z rzeczywistością, jakiej przyszło doświadczać badającym zbrodnię detektywom. *Notabene*, takie sfunkcjonowanie enklawy amplifikuje też poprzedzająca ją enklawa quasi-ikoniczna, będąca zreferowaniem treści kopii rzekomego dzieła Boscha lub jego ucznia i wykorzystująca najbardziej znane komponenty wielu obrazów mistrza z s'Hertogenbosch:

McCaleb popatrzył na obraz [*Piekło* – przyp. K. O., W. O.], mierzący około czterech na sześć stóp. Był to mroczny pejzaż płonącej wsi, której mieszkańców dręczyły i zabijały stwory nie z tego świata. Górne kwatery malowidła, pierwotnie przedstawiające rozgwieżdżone niebo, były uszkodzone. McCaleb zauważył część obrazu, przedstawiającą nagiego mężczyznę z opaską na oczach, wspinającego się po drabinie na szubienicę i poganianego przez dzierżące włócznie ptasiopodobne stwory (Connelly 2012: 104).

Pozostałe dwie enklawy ikoniczne, obok – wynikającej z wierności opisu – funkcji poznawczej, pełnią przede wszystkim rolę motoru akcji czy klucza interpretacyjnego, pozwalającego już nie tylko zidentyfikować źródło inspiracji mordercy, ale także odkryć motywy nim kierujące.

Identyczną strategię włączania do tkanki fabularnej dzieła ikonicznego, „opowiedzianego” przez medium, jakim jest bądź to kustosz muzeum, bądź detektyw McCaleb, zaobserwować można w odniesieniu do enklaw nawiązujących do najbardziej rozpoznawalnego tryptyku Boscha⁵³. Pierwsza zatem, najlapidarniejsza,

⁵¹ Bosing pisał na ten temat: „Znajdujący się dzisiaj w Prado drewniany blat stołu, na którym artysta namalował uporządkowane na planie koła alegoryczne sceny przedstawiające siedem grzechów głównych i cztery rzeczy ostateczne prezentuje bardzo szczegółowe omówienie человеческого losu. Koło jest symbolem boskiego oka, w którego źrenicy widzimy Chrystusa wychylającego się z grobu i pokazującego swoje rany. Wokół źrenicy napisano słowa: «Cave, cave Deus videt» – «Strzeżcie się, strzeżcie się, Bóg widzi». [...] Na obrazie Boscha oko Boga odbijało w sobie siedem grzechów głównych, działało jak lustro pokazujące oglądającemu jego własną duszę, zeszeconą przez występki” (Bosing 2005: 25-26).

⁵² Brzmiały: „Piekło [...] było ciemnym miejscem, w którym ptasiopodobne stwory rozszarpały potępionych, chwytowały i kładły na patelniach przygotowanych do wsunienia w ogniste piece. [...] wszystko to są wytwory wyobraźni jednego faceta [...]” (Connelly 2012: 12).

⁵³ Napisał o tym Ćwikła: „Obraz jest dla wielu ludzi rozpoznawalny (jako najczęściej obok dzieł Petera Breugela [sic!], reprodukowany między innymi w artykule Ćwikły m.in. na okładkach książek) i zwraca uwagę fantasmagorycznością wikładającą jego niespokojnych bohaterów” (Ćwikła 2010: 55).

mikronarracja, ogranicza się do czystej faktografii, w skład której wchodzi informacja o lokalizacji *Ogrodu rozkoszy ziemskich*, kompozycji dzieła oraz jego aurze emocjonalnej. Introdukcyjny charakter tej enklawy uwidacznia się zwłaszcza na tle enklawy następnej, najbardziej z kolei rozbudowanej, w której szczegółowość opisu idzie w parze z interpretacją tryptyku, co egzemplifikuje następujący *passus*:

Lewe skrzydło ukazywało sielankową scenę umieszczenia przez Stwórcę Adama i Ewy w raju. Niedaleko nich rosła jabłoń. Środkowa, największa część tryptyku przedstawiała dzieśiątki nagich postaci, tańczących i spółkujących w niepoohamowanej żądzy, dosiadających koni, pięknych ptaków i fantastycznych stworzeń widocznych w jeziorze, w górnej części obrazu. Wreszcie prawe, mroczne skrzydło stanowiło zakończenie. Piekło, miejsce udręku i tortur, rządzone przez ptaki-potwory i inne paskudne istoty. [...] Mamy tu Adama i Ewę, ich szczęśliwe życie przed zjedzeniem jabłka. Środek pokazuje to, co nastąpiło po upadku: życie pozbawione zasad. Wolność wyboru prowadzi do nieczystości i grzechu. Dokąd to wszystko zmierza? Do piekła. [...] Ziemi raj. [...] Adam i Ewa są tu przedstawieni przed upadkiem. Sadzawka i fontanna pośrodku symbolizują obietnicę życia wiecznego. [...] Palec [kustosz – przyp. K.O., W.O.] zatrzymał się pod małym, ciemnym otworem w centrum fontanny. Z mroku wyzierała głowa sowy. [...] Jak widzisz, nie jest to idealny raj. Zło czyha i wiadomo, że w końcu zwycięży. [...] Wskazała dwa wyraźne wizerunki sowy i dwa inne, podobne do nich stworzenia. [...] Ten obraz zawiera mnóstwo symboli. To [tzn. sowa] jest jeden z bardziej oczywistych. Po upadku wolność wyboru prowadzi człowieka do rozpusty, łakomstwa, głupoty i chciwości, a największym grzechem w świecie Boscha jest lubieżność. Człowiek obejmuje sowę; akceptuje zło. [...] A potem za to płaci. [...] ostatnia część tryptyku ukazuje piekło bez ognia. Jest to raczej miejsce niezliczonych katuszy i wiecznego cierpienia. Miejsce ciemności. [...] *Ciemność mroczniejsza niż noc* (Connelly 2012: 113-115).

Najpełniejszym potwierdzeniem rangi enklawy jako istotnego składnika świata przedstawionego kryminalnej powieści, elementu nie tyle ją „upiększającego”, co wnoszącego do niej znaczące treści, jest wreszcie enklawa trzecia. Słowo-klucz, którym jest „lubieżność”, egzemplifikowana przez referowane raz jeszcze w ostatniej mikronarracji detale obrazu, staje się źródłem iluminacji, odkrycia, kim jest prawdziwy zabójca, poprzez współnika kierujący fałszywe tropy w stronę Harry’ego Boscha: „To on wpadł na pomysł, żeby wyglądało jak na obrazie [...] – David Storey” (Connelly 2012: 423)⁵⁴.

Znacząca w powieści Connelly’ego liczba enklaw, jak i szczegółowość zawartych w nich opisów obrazów Boscha, obok realizowania podstawowej dla utworu kryminalnego funkcji, spełnia też zadania edukacyjno-poznawcze. Amplifikowane są one jeszcze przez *passusy*, w których powieściowi bohaterowie odwołują się do uznanych przez historyków sztuki kompendiów, niejednokrotnie zresztą komentując zawarte w nich tezy i koncepty myślowe:

Większy [album – przyp. K. O., W. O.], zawierający kolorowe reprodukcje obrazów, opracowali R. H. Marijnissen i P. Ruyffeloere. Autorem drugiego, w którym znalazły się szersze opisy obrazów, był Erik Larsen. [...] na temat Hieronymusa Boscha istniały najrozmaitsze, niekiedy sprzeczne, opinie. Książka Larsena przytaczała wypowiedzi uczonych, którzy nazywali Boscha humanistą, a także pewnego naukowca, który uważał malarza za

⁵⁴ Czytamy dalej: „[David Storey – przyp. K. O., W. O.] reżyser znany z filmów ociekających seksem i przemocą i przeznaczonych wyłącznie dla widzów dorosłych, [...] oskarżony o [gwałt i – przyp. K. O., W. O.] zamordowanie młodej aktorki, którą zabrał do siebie po premierze swego najnowszego dzieła” (Connelly 2012: 76).

członka heretyckiej sekty, wierzącej, iż ziemia jest piekłem rządzonej przez Szatana. Uczni wszcześli dysputę na temat ukrytych znaczeń pewnych obrazów, kwestii autorstwa Boscha, ewentualnych podróży malarza do Włoch i jego zapoznania się z dziełami doby renesansu” (Connelly 2012: 136).

Wzmiankowani Roger H. Marijnissen i Peter Ruyffeloere to autorzy niepublikowanej w Polsce pracy *Hieronymus Bosch. The Complete Works* (1987); również kompendium Erika Larsena, zatytułowane *Bosch. The Complete Paintings by the Visionary Master* (Hartford 1998), jest nieznane polskiemu czytelnikowi – w przeciwieństwie do dzieła kontrowersyjnego historyka sztuki, w powieści niewymienionego z nazwiska. Jest nim Wilhelm Fraenger (Fränger), autor najbardziej prowokującej interpretacji, w pracy *Hieronymus Bosch. Das Tausendjährige Reich* (Coburg 1947) tłumaczący malarstwo Boscha przez pryzmat światopoglądu średniowiecznej sekty adamitów. Rzecz przy tym charakterystyczna, że o ile w *Ciemności mroczniejszej niż noc* (podobnie zresztą, jak i w utworach wcześniej przywoływanych pisarzy) protagoniści wyraźnie dystansują się od konceptów Fraengera, o tyle jego teorie chętnie podchwyczone zostały przez twórców powieści apokryficznych, zwłaszcza sensacyjno-kryminalnych, co jednoznacznie sugerują inskrypcje tytułowe utworów. Wydaje się, że ten trop pisarzom końca dwudziestego i początków dwudziestego pierwszego wieku podsunął Theun de Vries, który – jak czytamy na skrzydełku okładki –

[...] w postaci Melchiora Hinthama, bohatera powieści [...], przedstawia życie jednego z najoryginalniejszych artystów wszystkich epok i kontynentów – flamandzkiego malarza z przełomu XV i XVI stulecia, Hieronima Boscha, znanego również jako Hieronim van Aken. Obok tego protagonisty powieści, człowieka pełnego wewnętrznego żaru, widnieje wspaniała sylwetka wielkiego pana van den Caudenberg, Wielkiego Mistrza Bractwa Wolnych Duchów, który uwodzi żonę malarza [...]. W tę bujną scenerię autor wtapia szczególne opisy słynnych dzieł Boscha (de Vries 1973: 52).

Powieści „apokryficzne”

Reprezentatywnym przykładem wnikliwej lektury prac Fraengera jest *Tajemnica Hieronima Boscha* autorstwa Petera Dempfa. Akcja tego utworu rozgrywa się na dwóch płaszczyznach czasoprzestrzennych (w brabantkim miasteczku s’Hertogenbosch w 1510 roku oraz w Madrycie roku 1998), a punktem wyjścia sensacyjnej fabuły staje się pozorny akt wandalizmu, jakim jest oblanie kwasem *Ogródu rozkoszy ziemskich*. Odsłonięta w ten sposób inskrypcja („Natura się zmienia, Prawda zabija” (Dempf 2005: 143)) i tajemne znaki wyjaśniają nie tylko motywy postępowania zamachowca, fanatycznego mnicha hiszpańskiego, ale także stanowią pretekst do inkorporowania rzetelnych informacji o genezie, recepcji oraz lokalizacji „jednego z najbardziej tajemniczych i znaczących dzieł malarstwa na świecie [...]” (Dempf 2005: 5). Czytelnik powieści już na wstępie dowiaduje się tedy, iż obecność *Tysiącletniego królestwa* w madryckim Prado jest efektem fascynacji władcy Hiszpanii, Filipa II, malarstwem Boscha, estymy, która skonkretyzowała

się w postaci kolekcji, liczącej trzydzieści dzieł niderlandzkiego malarza⁵⁵. Podobną funkcję egzegetyczną i poznawczą zarazem pełnią *passusy* przynoszące informacje o pierwszych interpretatorach tryptyku, próbujących wyjaśniać obsesyjną wręcz fascynację ultrakatolickiego władcy twórczością artysty podejrzanego o herezję:

[...] już w 1599 roku mnich z zakonu hieronimitów, José de Sigüenza, podjął walkę o przywrócenie dobrego imienia Boscha, broniąc go przed zarzutem kacerstwa. W ten sposób sprowadził całą naukę na manowce. Nie da się bowiem z pobożności Filipa, męża stanu i kolekcjonera, wyciągnąć wniosków co do prawowierności malarza Boscha [...]. Tym samym obraz naznaczono stygmatem ortodoksyjności i zamknięto dostęp bezstronnym analizom. Pokolenia naukowców usiłowały podważyć interpretacje obrazu jako dzieła o treści katolicko-ortodoksyjnej, ale wszystkie te próby zakończyły się fiaskiem (Dempf 2005: 159)⁵⁶.

Końcowa konstatacja, aluzyjnie nawiązująca do domysłów historyków sztuki⁵⁷, dotyczących przekonań religijnych niderlandzkiego mistrza – domniemanego propagatora fatalistycznej doktryny świętego Augusta, zwolennika *devotio moderna*, członka Bractwa Wspólnego Życia, Bractwa Najświętszej Marii Panny czy wreszcie depozytariusza objawień millenarystów – równoznaczna jest z akceptacją kontrowersyjnej teorii Fraengera. Podążanie tropem sugestii niemieckiego historyka sztuki konkretyzuje się zatem w postaci sensacyjnej opowieści o Boschu, który podczas walk o władzę między Radą Miejską, Inkwizycją, dominikanami i różnymi sektami opowiada się po stronie adamitów (Bractwa Wolnego Ducha), a ten akces dokumentować ma właśnie w zaszyfrowany sposób *Ogród rozkoszy ziemskich*. Jest on rodzajem tajemnej księgi, ilustracją rytuału oraz ideologii Braci i Sióstr Wolnego Ducha, według której kobiety i mężczyźni są sobie równi⁵⁸,

⁵⁵ Czytamy w kompendium Jahna: „Filip II (1556-1598) był prawdziwym znawcą sztuki [...]. Malarstwo niderlandzkie stało się [...] przedmiotem jego kolekcjonerskich zamiłowań. Powiązania Hiszpanii ze sztuką niderlandzką sięgały późnego średniowiecza. [...] Ważną rolę odgrywały [...] związki dynastyczne Niderlandów z koroną hiszpańską oraz osobiste skłonności wręcz fanatycznie pobożnego króla, szukającego w obrazach niderlandzkich nie tylko wyrazu naiwnej wiary i uroczystej adoracji, lecz i pełnego wybijanej fantazji obrachunku z grzesznikami. Filip II zakupił całą kolekcję prac Hieronymusa Boscha [...]” (Jahn 1974: 7) oraz Fraengera: „W tym samym czasie, gdy nad niderlandzkimi prowincjami unosiły się kłęby dymu ze stosów, po których wstępowało do nieba begardzi, adamici, lucyferani i następcy osławionego «Bractwa Wolnego Ducha», agenci Jego Królewskiej Mości skupowali obrazy Hieronymusa van Aken, Boschem zwanego, bądź też rekwirowali je dla swego króla [...]” (Fraenger 2010:8).

⁵⁶ Pisała o tym także Rembert: „pierwsze wnikliwe opracowania poświęcone twórczości Boscha [zawdzięczamy – przyp. K. O., W. O.] mnichowi José de Sigüency, który zinventaryzował posiadane przez króla obrazy niedługo po śmierci Filipa w 1598 roku. Poczuł się w obowiązku wytlumaczenia obsesyjnej fascynacji władcy Boschem. Możliwe, że brat José bał się niebezpiecznego zainteresowania Inkwizycji – w każdym razie napisał żarliwą obronę malarza, podkreślając jego ortodoksję i wierność naturze: «Wśród tak licznych niemieckich i niderlandzkich obrazów, rozproszonych po naszym domu (Eskorial), jest wiele obrazów Hieronima Boscha; z różnych powodów chciałbym się skupić na tym malarzu, bowiem jego geniusz zasługuje na to, mimo że ludzie wypisują absurdy o jego twórczości... ludzie ci nie patrzą zbyt uważnie i z tego powodu uważam, że Bosch jest niesłusznie oskarżany o herezję. Mam zbyt wysokie mniemanie o pobożności i żarliwości religijnej króla, naszego fundatora, aby przypuszczać, że – gdyby to była prawda – ścierpaliby on jego obrazy w swoim domu, w celach klasztornych, w swojej komnacie, w pomieszczeniach kapituły oraz w zakrystii, a przecież wszystkie te pokoje są nimi ozdobione.»” (Rembert 2006: 11-12).

⁵⁷ Można znaleźć następujące konkluzje: „Możliwe, że twórczość Boscha wywodziła się z ducha sekt rozpowszechnionych w Niderlandach, zwłaszcza Braci Wspólnego Życia, którzy zwalczali zepsucie świata I jego pokusy” (Alpatow 1977: 90); „Dla odczytania tych scen [z *Ogrodu rozkoszy ziemskich*], wyjaśniania ich ikonografii egzegeci sięgali do alchemii, magii i dziejów herezji, a malarze dzisiejsi upatrują w nich ilustracji teorii Freuda [...]” (Genaille 1976: 111); „Według niektórych hipotez miał Bosch należeć do jakichś tajnych związków lub sekt ezoterycznych i to dla ich członków stworzył swoje tajemnicze motywy i diabelskie stwory. Nie wiemy o tym nic pewnego, choć takie przypuszczenia cieszą się popularnością” (Kluckert 2007: 424).

⁵⁸ Czytamy u Dempfa: „Uznawali się za ucieleśnienie Ducha Świętego. Ani urodzenie, ani stan, ani płeć, ani majątek nie dla nich nie znaczyły. Dlatego kobieta występuje jako równorzędna partnerka w kręgu braci” (Dempf 2005: 137) oraz Fraengera: „Brukselscy *homines intelligentiae* należeli do radykalnego odłamu Wolnego Ducha, tak zwanych adamitów. Tytułując się «ludźmi ducha», opierali pojęcie *intelligentia* na scholastycznej definicji, przeciwstawiającej empirycznemu poznaniu poprzez *ratio* (myślenie dyskursywne) inteligencję jako «ponadmysłową siłę poznawczą, zgłębiającą to, co jeszcze nie zostało stworzone» (poznanie intuicyjne). Słowo *homines* znaczy tu «po prostu ludzie», rości więc prawo do godności ludzkiej, niepodlegającej ze względu na podobieństwo Adama do Boga, żadnym ograniczeniom narzuconym przez urodzenie,

a „śmierć ma swój kres i rozpocznie się królestwo Chrystusa, gdzie dwoje staje się jednym” (Dempf 2005: 214)⁵⁹. Za Fraengerem mentorem malarza i pomysłodawcą zakodowanej w tryptyku za pomocą skomplikowanych symboli ezoterycznej wiedzy⁶⁰ czyni Dempf wielkiego mistrza Bractwa, żydowskiego mieszkańca s’Her-togenbosch, Jacoba van Almaengiena⁶¹, który w powieści zresztą okazuje się być kobietą. Taka zamiana płci nie jest bez znaczenia; w sposób bowiem pełniejszy ilustruje ona adamięką koncepcję *Androgyne*, uzasadniając akt wandalizmu, dokonanego przez fanatycznego mnicha oraz sugeruje inne jeszcze możliwości odczytania użytych przez Boscha symboli. Tryptyk nabiera wówczas cech orędzia, spisane w niepoznanym jeszcze języku, którego zrozumienie – zgodnie z przytoczonym w powieści imperatywem epistemologicznym najwybitniejszego mistyka flamandzkiego czternastego wieku, Jana van Ruysbroeka⁶² – jest możliwe tylko dzięki intuicji i kontemplacji. Będąc rodzajem przesłania, adresowanego przez *homines intelligentiae* do przyszłych pokoleń, legatem prawd odwiecznych, znanych ludzkości od zarania (w czasie dominacji matriarchatu) jest dzieło to fałszywie interpretowane przez Kościół, reprezentujący męski punkt widzenia (między innymi ideę linearności dziejów, doktrynę grzechu pierworodnego popełnionego przez pramatkę ludzkości i tym samym degradującego kobietę⁶³). W tym kontekście pozacerebralne poznanie, prezentowane przez współczesną wojującą feministkę i – oczywiście – potomkinię Almaengiena jest równoznaczne z właściwą interpretacją tryptyku i tym samym zdemaskowaniem wielowiekowego spisku męczyzn, chcących zachować sankcjonowaną przez Kościół hegemonię:

Ogród rozkoszy ziemskich wieści koniec Kościoła, koniec hegemonii męczyzn. [...] Boicie się władzy, jaką mamy nad wami w takich [to jest w momencie miłosnych uniesień] chwilach! Dlatego Kościół potępia ciało i jego zmysłowość. Nie jesteście panami swoich zmysłów, ulegacie fascynacji kobiecością. A Kościół jest społecznością męczyzn pełnych lęku (Dempf 2005: 369, 381).

stan, pozycję i majątek. Wyższe pojęcie *homo* znosi też rozróżnienie między męczyzną i kobietą. Do kręgu braci kobieta wkracza jako równorzędny partner – wyzwolona od ubezwłasnowolnienia, na które skazał ją Kościół, i od lekceważenia, które wyklejó jej ród jako «furtkę szatana» i podało w wątpliwość na synodzie w Macon, czy kobietę można w ogóle uważać za człowieka, nie wspominając już o potępieniu rodzaju kobiecego w *Młocie na czarownice*” (Fraenger 2010: 16-17).

⁵⁹ Warto również odwołać się do tekstu Mirosława Piróga, pod tytułem, *Bracia i Siostry Wolnego Ducha* (Piróg 2009).

⁶⁰ Jak pisał Fraenger: „zgodnie z podwójnym znaczeniem słowa «symbol» – uosabiają [obrazy – przyp. K. O., W. O.] nie tylko «znaki», lecz także «wyznanie wiary». [...] Dla społeczności, będącej jego zleceniodawcą, symbole Boscha były całkowicie zrozumiałe, zarówno jako wyobrażenia, jak i wyznania, lecz nie były takimi dla ogółu, który należało trzymać z daleka od kultowej tajemnicy. [...] Zagadkowa powłoka stanowiła osłonę przed niebezpieczeństwem grożącym ze strony obcych, a jednocześnie miała szczególny urok dla wtajemniczonych, którzy pojmywali intencje i sens całej sprawy” (Fraenger 2010: 10, 12).

⁶¹ Fraenger dokonał także następującej konkluzji: bidem, s. 239-240: „Dochodzimy do wniosku, że [pomysłodawca – przyp. K.O., W.O.] był Żydem wyznającym wiarę chrześcijańską. [...] Nazywał się on Jacob van Almaengien, a po chrzcie przybrał nazwisko Philips van Sint Jan [podkr. oryg.]” (Fraenger 2010: 239-240).

⁶² Czytamy u Dempfa: „czy to nie u Jana van Ruysbroeka powiedziano, że «tam, gdzie kończą się zmysły, zaczyna się prawda? [...] Jeśli człowiek nie może pojąć rzeczy, niech stanie się beczynny, wtedy rzecz pojmie jego»” (Dempf 2005: 93).

⁶³ Dempf napisał także, iż: „Kościół i jego męscy przedstawiciele znają jedynie ruch postępujący do przodu, od narodzin do końca, po kres ludzkiego życia, w raju. Nie istnieją żadne cykle, żadne krążenia, lecz jedynie nieskończone posuwanie się czasu do przodu. Przekonanie zakorzenione w pojęciu linearności. [...] A kobiety [...] myślą inaczej. Są bliżej idei ciągłego krążenia choćby z powodu menstruacji i intensywnie odczuwanej zmiany między okresem płodności i niepłodności. [...] Zapewne dlatego absolutna większość idei linearności wywodzi się z patriarchatu i opiera się na strukturach patriarchalnych” (Dempf 2005: 265).

Inspirowana teoriami Fraengera fabuła powieści jest oczywiście często inkrurowana zarówno ikonicznymi, jak i – prawdopodobnie – quasi-ikonicznymi enklawami, które zawierają nie tylko zwerbalizowany opis dzieł plastycznych, ale także – a nawet przede wszystkim – ich interpretację, zgodną z rozpoznaniem niemieckiego historyka sztuki. Tego rodzaju lekcje inicjuje jedyna w utworze Dempfa enklawa quasi-ikoniczna, jaką jest mikronarracja prezentująca treści znajdującego się w kościele w s'Hertogenbosch tryptyku o tematyce biblijnej. Ta zilustrowana rzekomo przez Boscha⁶⁴ opowieść o składającej pokłon królowi Dawidowi Abigail stanowi w powieści jedynie pretekst do zasygnalizowania zarówno nietypowej wyobraźni van Akena i jego nieortodoksyjnych interpretacji świętych przekazów, jak i powodów, dla których niderlandzki malarz podejrzewany był o szerzenie myśli heretyckich:

Abigail przed Dawidem. Czy ta kobieta musi być naga? Czy musi klęczeć tak zalotnie, że trudno powstrzymać wodze fantazji? A gdzie tu wiara i medytacja? Czyż nie jest to raczej pokaz dla pożądlivych oczu, jak i cała reszta tutaj? [...] A jeśli znajduje tu swoje odzwierciedlenie przesłanie grupy heretyków? Nagość jako fałszywie zrozumiana pozostałość raju. A co, jeśli wielu wierzy, że i my żyliśmy jeszcze w raju, ponieważ Bóg nasz Pan stworzył zło i dobro równocześnie i uczynił je sobie równymi. Nie było ani drzewa poznania dobrego i złego pośrodku krainy szczęśliwości, nie było wygnania z raju ani cherubinów z płonącymi mieczami, strzegących drogi do drzewa poznania, w ogóle nie było grzechu na tym świecie (Dempf 2005: 97-98)⁶⁵.

Zasadność rozpoznania docieklwego przedstawiciela Świętej Inkwizycji potwierdza jedenaście enklaw ikonicznych, z których aż dziesięć odnosi się do *Ogrody rozkoszy ziemskich*. Pierwsza z nich ma charakter wyjątkowy, albowiem potencjał opisowo-interpretacyjny dotyczy skrzydeł zewnętrznych tryptyku, nawet w albumach i kompendiach naukowych sporadycznie omawianych i reprodukowanych. Iluzoryczna zatem wiedza czytelników o treści przedstawienia, a co za tym idzie i programie ikonograficznym *Trzeciego dnia stworzenia*, wpływa na sumiennność referowania poszczególnych detali, realizowanych techniką *grisaille* oraz ich lekcję:

Były to dwie wielkie tablice, stanowiące zewnętrzne skrzydła tryptyku. Cały obraz wypełniała kula ziemiska, jak gigantyczna mydlana bańka albo kryształowa kula. W jej środku zamknięto otoczoną morzami bezludną tarczę ziemi, unoszącą się na mrocznej półkuli podziemnego świata. Trzeci dzień stworzenia. Ziemia i wody oddzieliły się od siebie, wyrosła bujna roślinność. Z nieba o ciężkich chmurach na nowo powstały łąd padały promienie światła. [...] Rośliny były wynaturzone, góry dziwaczne, a formy przypominały przyrządy z laboratorium

⁶⁴ Zdecydowana większość historyków sztuki nie wzmiankuje o takim dziele. Być może, iż źródłem konceptu Dempfa są dość enigmatyczne informacje o projektach witraży, które Bosch sporządził dla katedry świętego Jana w rodzinnym mieście, zniszczonych wkrótce, jako uwłaczających świętości miejsca (Ćwikła 2010: 57), lub – co bardziej prawdopodobne – przytoczone przez Fraengera słowa Ludwiga van Baldessa: „Z późniejszego, co prawda, źródła (1610) dowiadujemy się, że dla głównego ołtarza kościoła świętego Jana w s'Hertogenboschu malarz namalował dzieło przedstawiające stworzenie świata w czasie sześciu dni, historię Abigail, zbliżającej się z darami do króla Dawida [podkreśl. – K. O., W. O.] oraz króla Salomona oddającego część swej matce Batszebie” (Fraenger 2010: 432-433). Notabene, Fraenger kwestionuje sugerowaną przez Baldessa lokalizację dowodząc, że cztery (sic!) tablice przeznaczone były do kaplicy Bractwa Najświętszej Marii Panny.

⁶⁵ Z kolei Ćwikła pisał: „Jak wiadomo ze Starego Testamentu, poczucie wstydu było pierwszym efektem zdrady, jakiej wobec Boga dopuścili się Adam i Ewa. Uświadomiwszy sobie, co zrobili, pierwsi rodzice poczuli rozglądając się za figowymi liśćmi” (Ćwikła 2010: 59). *Notabene*, na zachowanej w prywatnych zbiorach w Austrii kopii (być może obrazu Boscha) Abigail w postawie stojącej jest odziana w bogaty strój, a jej gesty i mimika dalekie są od prowokacyjnej kokieterii, co jakimś stopniu wydaje się uprawniać do nazwania cytowanej mikronarracji enklawą quasi-ikoniczną.

alchemika: kolby, części alembiku, rurki, destylatory. [...] A nad tym wszystkim króluje Pan Bóg. To On stworzył świat w chemicznej retorcie – *Ritornar el segno*, powrót do praznaku: wody spod nieba zebrały się i odsłoniły ziemię, i ląd stał się suchy, tak czytamy u Mojżesza. Tutaj twórcza wilgoć rodzi życie. Dlatego świat musi być szary. [...] *Ipse dixit et facta sunt. Ipse mandavit et cerata sunt*. I łacinę, i Biblię Petroniusz znał na tyle dobrze, by przypomnieć sobie te fragmenty i skojarzyć ze znakami literowymi umieszczonymi w górnej części tablicy, a zacerpniętymi z Księgi Psalmów. – «On powiedział i stało się. Bo On rozkazał i zostało stworzone! Chwalcie Go, najwyższe niebios a i wody nad niebiosami! Niech chwałą imię Pańskie» (Dempf 2005: 55-56)⁶⁶.

W sumiennie realizowanej enklawie znaczące jest pominięcie jednego wprawdzie tylko detalu, o tyleż jednak istotne, iż zbliża ono interpretację *Trzeciego dnia stworzenia* do supozycji formułowanych przez Fraengera. Zamiast tedy, obecnego w dziele Boscha, obrazu Stwórcy trzymającego w ręku księgę, co oznacza, że moc kreacyjna Boga wyrażała się poprzez Słowo, w mikronarracji prezentacja zawartości treściowej zewnętrznych skrzydeł tryptyku koncentruje uwagę czytelnika na alchemicznych odniesieniach, w sferze teologicznej przechodzących w rodzaj chiliizmu (Fraenger 2010: 27)⁶⁷. Imputowane zatem Boschowi w enklawie nawiązanie do Mojżeszowego obrazu świata pełni ambiwalentną funkcję. Z jednej strony sugeruje, iż „malarz oznajmia, jakby na marginesie, że chodzi tu o obraz kultowy bractwa Wolnego Ducha” (Fraenger 2010: 27), z drugiej natomiast antycypuje formułowane później w powieści *expressis verbis* informacje o pomysłodawcy i mentorze malarza, parającego się alchemią i kabalistyką oraz propagującego judeo-chrześcijański mesjanizm w duchu Joachima z Fiore⁶⁸.

Notabene, wielokrotnie wzmiankowana w powieści – za Fraengerem – rola Almaengiena jako zleceniodawcy narzucającego malarzowi tematykę obrazów (Dempf 2005: 93, 267)⁶⁹, dopełniona jest jeszcze supozycją, inspirowaną conceptami innych historyków sztuki. Podążanie tym tropem najwyraźniej dokumentuje epizod rozgrywający się w pracowni Wielkiego Mistrza Wolnego Ducha, jednoznacznie

⁶⁶ Czytamy u Bosinga: „Na zewnętrznych stronach skrzydeł, w szarych, mrocznych barwach dokonuje się akt stworzenia świata, pomiędzy chmur spogląda sam Stwórca. [...] Bosch przedstawił akt stworzenia zgodnie z biblijnym opisem, według którego Bóg słowem powołał świat do życia. [...] Słowa psalmów, które można odczytać na górnej krawędzi tablicy (Psalm 33.9), mówią o jego dziele: «Ipse dixit et facta sunt, ipse mandavit et cerata sunt», co w tłumaczeniu z łaciny brzmi: «Jak On mówi, tak staje się: jak rozkazuje, tak zaczyna istnieć». Światło zostało już oddzielone od ciemności, deszczowe chmury zbierają się nad suchym lądem, który stopniowo wyłania się z mglistych wód. Z wilgotnej ziemi zaczynają wyrastać drzewa i dziwaczne, pół-roślinne, pół-mineralne formy, podobne do tworów egzotycznej flory, którą widzimy we wnętrzu tablic – jest to ziemia trzeciego dnia stworzenia” (Bosing 2005: 56-57).

⁶⁷ Fraenger rozwinął tę myśl: „[...] Bosch [...] reprezentuje postawę *ritornar al. Segno* – tak charakterystycznego dla Renesansu «powrotu do praznaku». Głównej wizji obrazu – wilgotnego chmurnego pejzażu nie można bowiem wywieść z Wulgaty, gdzie nie znajdujemy żadnej wzmianki o mglistej atmosferze. [...] Jego idea obrazu jest zdeterminowana t e k s t e m p i e r w o t n y m [tj. I *Księgą Mojżeszową*] [podkreślenie oryginalne]” (Fraenger 2010: 25-26).

⁶⁸ Czytamy dalej u Fraengera: „Zgodnie z uniwersalno-historycznym ewolucjonizmem tej teorii dzieje świata rozpoczęło królestwo Ojca, objawione w bojaźni prawa Starego Testamentu. To królestwo Ojca przemigło, a po nim nastąpiło królestwo Syna, które spełniło się w Nowym Testamencie jako Mądrość Krzyża i trwa nadal, by w czasach Benedykta, wielkiego fundatora zakonu, przejść wstępnie, a w roku 1260 już całkowicie w królestwo Ducha Świętego. To ostatnie królestwo będzie trwało w pokoju czystej miłości, samotnej kontemplacji i stanie oświecenia, w którym martwa litera obydwu Testamentów ożyje w czysto duchowym rozumieniu *Evangelium aeternum*” (Fraenger 2010: 27).

⁶⁹ A także na kolejnych stronach: „Miłość anielska, miłość seraficzna bez cielesnego zespolenia, tylko w jedności z Bogiem, musi stać się wzorcem. I wy ją namalujecie”; „idee Boscha przedstawione na tym obrazie [*Tysiącletnim królestwie*] powstały pod wpływem Jakuba van Almaengiena. Był nawróconym żydem [sic!] i uczonym. Z tego można wnosić, że obraz zawiera także treści kabalistyczne”; „On [tj. Almaengien] miał wiedzę, ale brakowało mu wizji. Jeśli ktoś przez całe życie zajmuje się prawdą i jej przejawami, ten traci wyczucie fantastyki. Jakubowi van Almaengien brakowało twórczej fantazji. Do zasyfrowania swoich idei potrzebował obrazów. [...] wykorzystał do tego mnie” (Dempf 2005: 355). Pisał o tym także Huizinga: „W każdym zamówieniu na dzieło sztuki krył się zawsze jakiś cel praktyczny, jakieś określone zadanie życiowe” (Huizinga 1998: 296).

zaświadczający różnorodność sposobów, jakich się imał mentor Boscha, pragnąc pobudzić wyobraźnię malarza:

Petroniusz podszedł bliżej i przeczytał przepis na jakąś maść z różnych ingrediencji, jak bylica, wilcza jagoda, naparstnica i bielun, marek wąskolistny, pięciornik i tojad. W recepturze podano, jak przygotowywać poszczególne zioła i suszone rośliny, w jakich proporcjach mieszać je z oliwą, jak długo warzyć. Petroniusz podejrzewał, że chodzi tu o skład środka, pod którego wpływem mistrz Bosch miał swoje wizje fantastycznego świata (Dempf 2005: 252)⁷⁰.

Dwuplanowość przestrzenno-czasowa powieściowej fabuły determinuje ambiwalencję sposobów inkorporowania i sfunkcjonalizowania enklaw, odnoszących się do kolejnych części tryptyku. W rzeczywistości szesnastowiecznej pretekstem do pojawienia się enklawy jest bądź to prezentacja procesu twórczego, bądź – znacznie częściej – opis tak zwanej mszy adamitów. Z kolei w świecie dwudziestowiecznym mikronarracje stanowią część swoistego procesu śledczego, mającego wyjaśnić genezę aktu wandalizmu, jakim było oblanie kwasem tryptyku. W epizodach odtwarzających moment powstawania tryptyku rola medium przypada fikcyjnej postaci, jaką jest Petroniusz, uczeń Boscha. Potencjał informacyjny takiej enklawy zasadza się przede wszystkim na detalizującym opisie poszczególnych komponentów dzieła, które wykładnię swoją uzyskają dopiero w mikronarracjach drugiego typu. Ten tryb prezentacji zawartości treściowej tryptyku dobrze egzemplifikuje enklawa, odnosząca się do lewego skrzydła *Ogródu rozkoszy ziemskich*, to jest *Ogródu w Edenie*:

Malowidło było podzielone na trzy plany różniące się barwami [...]: na dole, w części utrzymanej w delikatnych zielonkawych odcieniach, Jezus wiódł Ewę do Adama. Pośrodku, w części zielonkawożółtej, dominował twór przypominający wodotrysk, o tym samym czerwonym zabarwieniu, co szaty Zbawiciela, a na niebieskim tle znów ukazywał się, tym razem kolorowy świat retort z obrazu pokazującego trzeci dzień stworzenia (Dempf 2005: 75).

Znacznie bardziej oczywiście rozbudowane są enklawy, w których werbalizacja treści i formy dzieła ikonicznego łączy się z jego interpretacją⁷¹. Wielokrotnie tedy sygnalizowana w powieści Fraengerowska teza, że „ołtarz urzeczywistniał w pełni fundamentalną formułę Wolnego Ducha «o jedności dwojga w jednym ciele». [Był dziełem reprezentującym – przyp. K. O., W. O.] świat idei bractwa tak obszernie, że dokument plastyczny zdaje się rekompensować stratę wolnodusznego piśmiennictwa” (Fraenger 2010: 136)⁷², konkretyzuje się w postaci epizodów ukazujących wtajemniczanie nowicjuszy w nauki Bractwa. W tego

⁷⁰ I dalej: „Na niskiej drewnianej ławie spoczywał [...] Hieronim Bosch. Ramiona i nogi przytwierdzone miał mocnymi rzemieniami do ławy. Półnagie ciało lśniło, jakby nasmarowane oliwą. Głowa [...] obwiązana była chustą dla ochrony przed zranieniem. Z ust wyciekała piana, a ciało skrecało się w konwulsjach. [...] W tej chwili [Bosch – przyp. K. O., W. O.] nie przebywa na tym świecie. Jest gdzieś daleko, między niebem a piekłem. Da Bóg, a znajdzie raj” (Dempf 2005: 73-74).

⁷¹ Tak pisał o tym Ćwikła: „tym, co zawsze wyróżniało Braci Wolnego Ducha, była praktyka zrzucania ubrań na czas odbywania obrzędów sakralnych i wspólnej lektury Biblii. Chcieli być w tym podobni Adamowi i Ewie. Epifaniusz pisze, że wyznawcy Adama mieli swoje «kościół czy raczej kryjówki i pieczary» w ogrzewanych podziemiach [...], gdzie zbierali się zwykle wokół ognia. Składali swe ubrania w przedsionku, po czym «mężczyźni i kobiety, nadzy jak ich Pan Bóg stworzył» wchodzili do piwnicy. Tam odbywało się czytanie Pisma i modły [...]” (Ćwikła 2010: 59).

⁷² Czytamy także u Dempfa: „tryptyk nie będzie niczym innym, jak tylko księgą, vademecum”; „w obraz wpisana jest nauka adamickiego bractwa braci i siostr Wolnego Ducha!”; „Poświęcony ołtarz stanowi najlepszą

rodzaju enklawach, *notabene* wprowadzanych charakterystyczną zapowiedzią (na przykład: „kaznodzieja przystąpił już do objaśniania obrazu mistrza Boscha” (Dempf 2005: 223)⁷³), sukcesywna wizualizacja czy unaocznianie poszczególnych części tryptyku łączy się immanentnie z ich lekcją, potwierdzającą dydaktyczny wymiar dzieła Boscha i zarazem objaśniającą podstawowe kanony wiary gnostycznej sekty:

Muszle, ryby, raki – to właśnie one sugerują łączenie się płynów, męskich i żeńskich, łączenie się ich w jednym ciecie. Muszlę uznawano za symbol miłości przez jej podobieństwo do wagi. Gdy artysta musiał odziać postać kobiecą [...] wówczas umieszczał na jej łonie muszlę jako wyobrażenie pochwy. Bóg przecież stworzył ostrygę, a diabeł małża. Czy mężczyzna w lewej dolnej części malowidła nie dźwiga na plecach swej przeklętej niedoli w postaci małża, w którym odbywał się akt płciowy, a twórcze nasienie skrzystalizowało się w trzech perłach? [...] Czyż nie mówiłem o kuszeniu? Otóż ten człowiek niesie pokutę na swoich plecach. [...] Ciężar szatańskiej pożądliwości przygniata człowieka i ogranicza jego zdolność do miłości, ale człowiek musi dźwigać ten ciężar. Obraz jednak nie jest po to, aby nam unaocnić grzech, lecz piękno wspólnoty braci i siostr Wolnego Ducha. Miłość jest językiem tego obrazu, wszechogarniająca miłość, którą Bóg okazał człowiekowi w raju. [...] Nasza wiara nie dzieli ludzi na wierzących i oczekujących zbawienia oraz tych, którzy płodzą i dlatego spadnie na nich klątwa. Wola płodzenia i wola Boża są dla nas jednym. Te sześć osób tutaj ucieleśnia doskonałą uniwersalną liczbę sześć, wynik pierwszej liczby żeńskiej i pierwszej męskiej, dwa razy trzy. Czy bowiem świat nie został stworzony w sześć dni? Młodzieniec trzyma w dłoni jajowaty owoc. Trójlistne rośliny na owocu ukazują nam, że chodzi tu o dzieło przypiętowane boską trójjednością. Ta nubijska istota to oblubienica z *Pieśni nad pieśniami*, gdzie czytamy: «Śniada jestem, lecz piękna... jak zasłony Szalma. Nie patrzcie tak na mnie, że śniada jestem, że opaliło mnie słońce». Czy kolor jej skóry nie ucieleśnia dziewiczej ziemi? Na głowie trzyma porzeczkę na znak swej płodności. Z jej łona wyrasta roślina niewinności. Tych sześć osób przyjęło owoc, owoc świata, który przekazują dalej. Spojrzenie jednej z kobiet sięga wwyż ku nowo stworzonej ziemi, ku rajowi Pana, skąd przyfruwa gołąb i siada na wyciągniętej dłoni. Czy tych sześć osób nie służy siły boskiego stworzenia? Przyjmują dary ducha i płodności, aby przekazać je nowemu światu. Ani słowa o grzechu, nic o klątwie, nic o wygnaniu, jak to często słyszymy z ust naszej fałszywej matki, Kościoła (Dempf 2005: 170-171).

Ten z konieczności przydługi, choć i tak znacznie skrócony, cytat wraz z kolejnymi czterema enklawami, przedstawiając drogę zbawienia „wskazaną przez nową religijną naukę miłości, przez erotyczne misterium [oraz – przyp. K. O., W. O.] dając w ten sposób wartościujący obraz idei, że wiara chrześcijańska i uległość naturze są do pogodzenia i że dawną przepaść między duchem i popędem można pokonać przez inne pojmowanie boskości natury, mimo śmierci i szatana” (Fraenger 2010: 15) wiernie odtwarza kierunek interpretacji zaproponowany przez Fraengera⁷⁴, zaświadczać erudycyjny charakter powieści Dempfa, wpisać nie weń także funkcji poznawczej.

gwarancję przetrwania naszej idei”; „w nim kryje się credo naszej wspólnoty: gdyż śmierć ma swój kres i rozpocznie się królestwo Chrystusa, gdzie dwoje staje się jednym” (Dempf 2005: 92, 211, 213-214).

⁷³ Także u Fraengera czytamy: „Widz reprezentuje [...] gminę Wolnego Ducha, która niegdyś zbierała się przed tym obrazem [...]”; „plan pierwszy należy traktować jako prowincję pedagogiczną, gdzie odbywa się systematyczne nauczanie bractwa Wolnego Ducha” (Fraenger 2010: 105, 109).

⁷⁴ Pisał Fraenger: „Przyjrząwszy się tym bagnistym wodom, dostrzegamy i tutaj rozrzucone perły. Mają one głębokie znaczenie, które można wywieść z perłowej muszli, niesionej przez starszego mężczyznę do wody i służącej za mieszkanie parze zakochanych. W tej muszli odbywa się stosunek płciowy, a jego symbolem są trzy lśniące perły na jej krawędzi. Stanowią one zatem krystalizację twórczego nasienia. [...] w lewym rogu obrazu

Podobnie artystycznym przetworzeniem tez i rozpoznań niemieckiego historyka sztuka są kolejne dwie enklawy, inkorporowane do tych fragmentów powieści, w których akcja toczy się na początku szesnastego wieku. Wizualizacja sztychu *Krajobraz z człowiekiem-drzewem* pełni tu jednak inną jeszcze, niż wcześniej prezentowane enklawy, funkcję. W obydwu wypadkach przynoszą przede wszystkim rejestrację doświadczeń percepcyjnych, są opisem indywidualnych emocji pobudzanych przez dzieło sztuki i prowadzących kontemplujący je podmiot do poznania, „samoodgadnięcia własnego sensu” (Fraenger 2010: 40), co znakomicie egemplifikuje następujący *passus*:

On [Petroniusz – przyp. K. O., W. O.] oglądał samego siebie, człowieka-drzewo o splaszczzonej twarzy, otępiałym wzroku i smutnych bruzdach wokół ust. Czuł się tak, jakby był w środku pustej i w mroku otaczającej go nocy rozpoznał nagle, że jego wydrążone ciało stało się naczyniem występku i płytkiej uciechy, karczmą głupców, którzy wcisnęli mu w dłoń dudy jako sztandar błaznów i żartownisiów. [...] Zastygł nieruchomo w miejscu, on jako obumarłe drzewo poznania [...] (Dempf 2005: 319).

Prezentowana tu lekcja epistemologii, bliska zarówno upanisadowym imperatywom (Michalski 1991: 22), jak i średniowiecznemu platonizmowi, a zwłaszcza flamandzkiemu mistycyzmowi Ruysbroeka, najpełniejsze jednak zaplecze znajduje oczywiście w spekulacjach Fraengera, który tak konstatawał: „praktykowane przez joginów «skupienie» było dobrze znane wyznawcom Wolnego Ducha, których zgromadzenia polegały najwyraźniej na ćwiczeniach, koncentracji i ezoterycznych doświadczeniach” – i dalej – „jest [ono – przyp. K. O., W. O.] instrukcją, jak naprawdę należy patrzeć na dydaktyczne znaki na jego [to jest. Boscha – przyp. K. O., W. O.] obrazie i zgłębiać ich treść” (Fraenger 2010: 40).

Równie wnikliwą lekturę kontrowersyjnego kompendium Fraengera potwierdza siedem enklaw, pretekstowo włączanych do fabuły, prezentującej dwudziestowieczny Madryt. Wszystkie werbalizują treści *Ogrodu rozkoszy ziemskich*⁷⁵, przy czym animowanie wyobraźni czytelnika idzie tu w parze z rodzajem bardzo rozbudowanej, kilkustronicowej egzegezy, próbą wyjaśniania ikonografii za pomocą odniesień do średniowiecznych bestiariuszy, kabalistyki, astrologii, alchemii czy numerologii⁷⁶. Ich status i sfunkcjonalizowanie znacząco różni się od omawianych wcześniej enklaw, stanowiąc wszakże rodzaj ważnego *pendant*. O ile bowiem

widzimy sześciuosobową grupę, a w niej młodego mężczyznę, trzymającego obiema rękami gruszkowaty twór. Twór ten przypomina ogromne, wszechpotężne jajo, zamknięte w torebce nasienniej, z czego wynika jednoznacznie, iż jest ono symbolem testykularnym. To biologiczne odniesienie zostało jednak od razu uduchowione, ponieważ powłokę zdobi bogaty wzór koniczyny. Trójlistna koniczyna jest utrwalonym symbolem Trójcy Świętej [...]. Nagromadzona pod tak boskimi pieczęciami potęga wyzwała się w postaci wlatującego ptaka, którego mężczyzna [...] wypuszcza na wolność. [...] Grupa ta wyraża więc pochwałę płodności, lecz nie jako naturalnego procesu zmysłowego, a ponadzmysłowej tajemnicy – siły boskiej. Scena rozgrywa się w obecności Nubijki, która nierzadko obulbienia z *Pieśni nad pieśniami* (1,5) prezentuje się jako *nigra* [...] *sed Formosa*. Owe Murzynki, pojawiające się tak licznie na obrazie, można niewątpliwie uważać za przedstawicielki niewinności, w której nadal tkwi tropikalna pierwotna przyroda” (Fraenger 2010: 104).

⁷⁵ Ewenementem wśród nich jest enklawa, w której na trop właściwej deskrypcji ukrytych poza symbolami sensów *Piekle* naprowadza aluzyjne odniesienie do sztychu *Pole ma oczy, a las uszy*. Dempf pisał: „Dotknął palcem skrzydła z piekłem w miejscu, gdzie znajdowały się uszy nadnaturalnej wielkości, przepolowane nożem. – Słuchac! – Potem wskazał na człowieka-drzewo. – Widzieć! – Wreszcie wskazującym palcem pozakreślał koła wokół scen umieszczonych w dolnej partii obrazu. – Czuć! – powiedział z naciskiem. – «Lasy mają uszy, pola mają oczy», tak się nazywa jeden ze sztychów Hieronima Boscha. [...] Bosch był prorokiem. Wiedział, że ktoś przejrzy jego podstęp. W tym piekle wzrok i słuch zostają unicestwione, zniszczone. Głusi i ślepi idziemy przez ten świat, to nam chciał powiedzieć. [...] On tu pokazuje wzlot i upadek [...]. Ludzie przykuci do muzyki, jeden po drugim, wpadają do piekła graczy, a siniebieski diabeł pożera ostatnią rzecz, jaką posiadają – ich dusze. Słuchanie, widzenie i czucie giną jako występki” (Dempf 2005: 367).

⁷⁶ Czytamy dalej u Dempfa: „Bosch podpisywał się: Jheronimus Bosch. To daje w sumie pięćdziesiąt dziewięć ta sama uwaga, co poprzednio – w powieści zapis cyfrowy, nie słowny, gdy się doda wszystkie wartości

cel tamtych mikronarracji zasadza się na ujawnieniu genezy tryptyku, zleceniodawcy, a przede wszystkim programu ideowego dzieła, o tyle funkcją dopełniających je enklaw jest zdefiniowanie zagrożeń i konsekwencji, jakie zwłaszcza dla Kościoła katolickiego może mieć eksplikacja i upublicznienie wizjonerskich przesłań, zakodowanych przez Boscha i uzasadniających drastyczność czynu dwudziestowiecznego dominikanina: „To wszystko są herezje. Takie dzieła w ogóle nie powinny oglądać światła dziennego. Trzeba je trzymać w ukryciu przed ludźmi, żeby nie prowadziły ich na manowce” (Dempf 2005: 268)⁷⁷.

Niespokojne czasy, w których żył Bosch, pełne dramatycznych wydarzeń politycznych, wojen, sporów religijnych, zamętu światopoglądowego, przemian ekonomicznych i społecznych, wreszcie odkryć geograficznych, w radykalny sposób zmieniających mentalność ówczesnych ludzi, stanowią także tło powieści Yvesa Jégo i Denisa Lépéeego, zatytułowanej *Tajemnica Boscha*. W przeciwieństwie jednak do erudycyjnego i bogatego w detale dzieła Dempfa, w którym wątek sensacyjny posiada rzetelne umotywowanie w badaniach naukowych, w utworze francuskich pisarzy (czego zresztą autorzy nie ukrywają) intryga kryminalna ma całkowicie fikcyjny charakter, inspirowany spiskową teorią dziejów. Fabuła odsłania zatem mechanizm skomplikowanych machinacji i gier politycznych, prowadzonych zarówno przez króla Francji, Ludwika XII, jak i wszechpotężne bractwo malarzy Południa, którym przewodniczył Leonardo da Vinci. Pierwszy z wymienionych konspiratorów dąży do podważenia autorytetu i władzy papieża, Juliusza II oraz zdyskredytowania niemieckiego cesarza Maksymiliana, na ziemiach którego szerzy się „zaraza Reformacji”. Z kolei Toskańczyk pragnie osłabić pozycję malarzy Północy, których zmysłowa, emocjonalna sztuka znajdowała coraz większe grono zwolenników, odbierając tym samym zamówienia przedstawicielom malarstwa zrygoryzowanego i zintelektualizowanego. Sposobem pozwalającym zrealizować dalekosiężne plany Ludwika XII jest zlecenie okrutnych i świętokradczych (bo mających miejsce w kościele) morderstw, przy czym krwawa inscenizacja ze zmasakrowanych szczątków ludzkich i zwierzęcych wyraźnie jest inspirowana mrocznymi obrazami Boscha⁷⁸, a tego rodzaju sugestie z oczywistych

liczbowe. Teraz biorąc z tego sumę składającą się na tę liczbę, otrzymuje się czternaście, a odejmując to od pięćdziesięciu dziewięciu i dzieląc przez dziewięć, otrzymujemy w wyniku pięć. [...] Będzie jeszcze ciekawsze, gdy od czternaście odejmiemy liczbę liter nazwiska Boschi, czyli pięć. Wtedy mamy dziewięć. Ta z kolei liczba symbolizuje niewymawialne imię Boga składające się z dziewięciu liter. [...] Określenie Bosch zawiera zatem symbolikę stwórcy”; „W tradycji judeochrześcijańskiej funkcjonuje silne przekonanie o związku, jaki zachodzi między wiecznym krążeniem a liczbą siedem: siedem dni tygodnia, siedem sakramentów, siedem okresów życia, siedem wielkich świąt religijnych. Stosowano również liczbę siedem podniesioną do potęgi. [...] Cały żydowski kalendarz opiera się na układach siódmokowych: siedem dni tygodnia, siedem okresów po pięćdziesiąt dni. znany jest nawet tak zwany Wielki Rok, liczący siedem razy po siedem tysięcy lat, a u kresu każdego z nich kończy się pełny cykl rozwoju cywilizacji i zaczyna się nowy”; „Ryba to symbol Chrystusa. Lew, którego dosiada, podkreśla osobę, bo jest królewskim zwierzęciem. W fizjologii i średniowiecznym bestiariusz, stawia się go na równi z Chrystusem. A poza tym istnieje dalszy związek między Chrystusem a tym pochodem zwierząt. W pismach alchemicznych oznacza on bowiem, że istota Boga jest jak koło!” (Dempf 2005: 154, 268, 278).

⁷⁷ Jak zauważył Huizinga: „Wielkie niebezpieczeństwo, tkwiące [w herezji adamiów] polegało na konkluzji [...], że dusza doskonała, która ogląda i miłuje Boga, nie może już grzeszyć. Ponieważ została pochłonięta przez Boga, nie ma już własnej woli; pozostała jedynie wola boska, przeto, jeżeli nawet dusza idzie za swymi skłonnościami, to nie ma w tym żadnego grzechu” (Huizinga 1998: 268).

⁷⁸ Czytamy w powieści: „Na nagim korpusie mężczyzny i jego członkach widoczne były rany, a jedno ramię i jedna noga zostały odcięte, podobnie jak głowa. W jej miejsce zatknęto głowę ptaka. [...] Natomiast druga kukła miała twarz, która z pewnością była twarzą ludzką, zanim poddano ją okrutnym torturom. Zmasakrowana została przyszyta do korpusu świni, na który włożono ubranie [...]” (Jégo & Lépée 2007: 15). Cytowany fragment, egzemplifikujący infernalne cierpienia kapłanów – ofiar zbrodni – wyraźnie koresponduje z detalami znajdującymi się w dolnej części prawego skrzydła *Ogrodu rozkoszy ziemskich (Piekle)*. Idzie tu zarówno o postać, określaną jako Pożeracz dusz, jak i fragment zatytułowany przez Fraengera *Zakonnicą wydłużającą spadek*. W tym ostatnim wypadku nie mamy wprawdzie do czynienia z hybrydyzacją postaci, ale

powodów rozpowszechniane są przez zwolenników Leonarda da Vinci, imputujących niderlandzkiemu artyście szerzenie antykościelnych, heretyckich poglądów⁷⁹ oraz tworzących – *notabene* zgodnie z sądami epoki⁸⁰ – reputację *faiseur diables*, piekielnych spektakli i przerażających wizji⁸¹.

Sugerowanie homologii między scenerią zbrodni a obrazami implikuje obecność w tkance powieściowej enklaw ikonicznych i quasi-ikonicznych, które nie tylko werbalizują elementy treściowe i formalne dzieł sztuki, ale także w istotny sposób współtworzą fabułę, są motorem akcji, nierzadko też stanowią świadectwo recepcji obrazu, definiującej horyzont intelektualny i moralny autora komentarza. Ten rodzaj sfunkcjonalizowania enklawy najpełniej egzemplifikuje *passus* o ambiwalentnym zresztą charakterze: w części pierwszej stanowi on skrótową prezentację struktury i tematyki tryptyku (co *expressis verbis* potwierdza przywołanie tytułu dzieła Boscha), a także informuje o sprofanowaniu świętej przestrzeni, natomiast partia finalna przynosi konkluzję śledczego, trafnie dopatrującego się podobieństw między starannie zaaranżowaną przez morderców sceną a treścią prawego skrzydła *Sądu Ostatecznego*:

Zawieszony nad głównym ołtarzem [tryptyk Boscha – przyp. K. O., W. O.] przedstawiał w części centralnej dzień Sądu Ostatecznego, na lewym skrzydle raj, a na prawym – wizje piekła. Ledwo widoczne fragmenty lewego [...] skrzydła obrazu były poplamione krwią, podobnie jak twarz Chrystusa w części środkowej. Tylko skrzydło przedstawiające piekło pozostało nietknięte. Przepelnione cierpieniem twarze potępionych i radosne oblicza ich sprawców odcinały się wyraźnie w świetle pochodni zatkniętych w uchwytych zamieszczonych na murach. [...] uwagę Rosendala przykuło podobieństwo między czterema umieszczonymi zwłokami i postaciami widniejącymi na pierwszym planie obrazu (Jęgo & Lépée 2007: 143).

Inne sfunkcjonalizowanie cechuje enklawę ikonyczną, w warstwie przedstawieniowej odwołującą się do *Kuszenia świętego Antoniego* i być może inspirowaną lekturą *Schilder Boeck* Karela van Mandera, książki o malarstwie napisanej w 1604 roku na wzór dzieła Giorgia Vasariego. Obecność tego fragmentu, obok oczywistego zwerbalizowanego przypomnienia treści obrazu, ma na celu ujawnienie okoliczności powstawania dzieła, datowania, zdefiniowania techniki malarskiej⁸², a przede wszystkim – niezwykle istotną w kontekście późniejszych wydarzeń – skrótową charakterystykę osobowości i twórczości Boscha:

zachowany został antyklerykalny akcent, w obrazie Boscha sygnalizowany nakryciem łba świni zakonnym czepkiem.

⁷⁹ W *Tajemnicy Boscha* czytamy dalej: „Na jego płótnach pełno jest potworów i dziwnych istot. Coś takiego nie mogło się zrodzić w umyśle chrześcijanina! Musimy [...] dobrze się zastanowić, czy powinniśmy tolerować tego rodzaju obrazy we wnętrzach naszych świątyń!” (Jęgo & Lépée 2007: 56).

⁸⁰ Jak zauważył Bosing: „Felipe de Guevara w [...] pracy wydanej około 1560 roku pisał: «Większość ludzi uznawała go tylko za twórcę potworów i chimery». Mniej więcej pół wieku później holenderski historyk Carel van Mander opisywał to malarstwo jako «przedziwne i wyjątkowe fantazje, rzadziej oglądane z przyjemnością, częściej ze strachem»” (Bosing 2003: 7).

⁸¹ Autorzy *Tajemnicy Boscha* napisali: „Toż to prawdziwa perwersja ukazywać człowiekowi czarne otchłanie jego duszy. [...] Bosch i jemu podobni nurzają nas w błocie”; „[Bosch – przyp. K. O., W. O.] jest opętany przez diabła” (Jęgo & Lépée 2007: 71, 121).

⁸² Boczkowska zauważyła: „Według siedemnastowiecznej relacji Carela van Mandera [sic!] artysta szkicował całość kompozycji ołówkiem na białej zaprawie. Następnie kładł na płótno cienką warstwę jasnej podmalówki i na tym podkładzie rozprowadzał szybko płaskim pędzlem przejrzyste warstwy kolorów” (Boczkowska 1974: 7).

Nie dbając o opinię innych malarzy i gardząc zdaniem zleceniodawców, Bosch żył po to, by tworzyć dziwaczne monstra, przerażające twarze i potwory pojawiające się nie wiadomo skąd. [...] Piekły go oczy i bolała ręka, ale nie mógł oderwać wzroku od rodzącego się dzieła. Już widział, jak pokrywa je bielą, przez którą prześwitują czarne kolory. Wyobrażał sobie barwy szat, karnację świętego Antoniego, czerwone policzki i słomkowożółtą rybę wijącą się na pierwszym planie... (Jégo & Lépée 2007: 44-45).

Bardziej skomplikowany charakter mają stworzone na potrzeby sensacyjnej fabuły dwie enklawy quasi-ikoniczne, przy czym kwalifikowanie pierwszej z nich do obrazowego tworu imaginacyjnego uprawomocnia się dopiero w wyniku lektury enklawy drugiej. Pozornie bowiem fragment pierwszy jest tylko utrzymanym w konwencji detalizującej zrelacjonowaniem makabrycznego odkrycia:

Do dwóch spośród trzech krzyży przybite były dwa zmasakrowane ciała, czerwonawa masa, w której trudno było rozpoznać ludzkie członki. Ukrzyżowano je głową w dół, odziano w szaty przypominające habity franciszkanów i dominikanów. Spośród nich, zamiast ludzkich, wystawały rogi kozła i świni [sic!]. W środku, na trzecim krzyżu, przybito baranka (Jégo & Lépée 2007: 46).

O tym, że jest to opis warstwy zdarzeniowej swego dzieła sztuki, jakie stanowi starannie zaaranżowana przestrzeń z upozowanymi ciałami i to dzieła inspirowanego konkretnym (choć w rzeczywistości nienotowanym przez historyków sztuki dziełem Boscha) czytelnik dowiadyuje się dopiero z mającej charakter *pendant* enklawy drugiej:

To, co łączy trzy sceny, to elementy znajdujące się na szkicach, jakie wykonałem przed wielu laty z myślą o namalowaniu pewnego obrazu. Miał on być dodatkiem do wcześniejszego płótna [sic!], zatytułowanego *Ogród ziemskich rozkoszy*. Ten nowy obraz miał przedstawiać gehennę i zamierzałem nazwać go *Ogród mąk*. [...] Zachowałem jeden szkic, ale nawet jeśli obraz nie istnieje, istnieje owoc moich studiów – dwa panele w szarej tonacji (Jégo & Lépée 2007: 129-130).

Tak więc enklawa pierwsza, wizualizując rezultat twórczej pracy zbrodniarzy działających na zlecenie Ludwika XII, *ex post* objaśnia zarazem treść paneli niderlandzkiego malarza i uzasadnia fakt rzucania nań podejrzeń:

[...] złe języki oskarżały Hieronima o to, że był inspiratorem zbrodni, które rozszerzyły się na całą Brabancję. – Niektórzy powoływali się nawet na jego złowróżbne szkice. [...] Podobieństwo scen masakry do rysunków mistrza nie pozostawiało żadnych wątpliwości (Jégo & Lépée 2007: 301).

Obecność obydwu enklaw jest niezwykle istotna; współtworząc fabułę dają one klucz interpretacyjny całego tekstu. Skonstatowanie bowiem podobieństw między treścią paneli (znaną tylko nielicznym) a inscenizowanymi zbrodniami pozwala w finale powieści zdemaskować sprawców zbrodni i ich zleceniodawcę, a także zrehabilitować Boscha.

Na uwagę w tej wielowątkowej powieści sensacyjno-historycznej, prezentującej bogatą galerię postaci rzeczywistych (dominikanin Nicolaa van Rosendal, biskup Sionu, Mateusz Schiner, papież Juliusz II, król Anglii, Henryk VIII, król Francji, Ludwik XII, cesarz niemiecki Maksymilian, władcy Hiszpanii – Karol V

i Filip Piękny, Bramante, Giorgione, Leonardo da Vinci, Michał Anioł Buonarroti, Rafael Santi, Tycjan, Luigi i Ginevra Benci) zasługuje też próba zarysowania konterfektu Boscha, co stanowi w piśmiennictwie popularnym interesujący wyjątek. Podstawą literackiego przedstawienia jest „Portret artysty, być może autoportret, który zachował się w późniejszych kopiach” (Bosing 2005: 12), pokazujący artystę w podeszłym już wieku, na krótko przed jego śmiercią w 1516 roku. W tym kontekście opis wyglądu malarza również można traktować jako swoistą enklawę ikonyczną, precyzyjnie wizualizującą rysunek z *Recueil d'Arras*, przechowywany w Bibliothèque de la Ville:

Bliski sześćdziesiątki, niski, chudy mężczyzna o garbatym nosie [...]. Lata spędzone dzień po dniu w tej wielkiej sali na parterze, służącej mu za pracownię [...], wyłobiły zmarszczki w kącikach jego oczu i ust. Kosmyki włosów wyrywane się spod filcowej czapki nie były już gęste i z czasem stały się całkiem białe (Jégo & Lépée 2007: 44).

Jeszcze większe niż ma to miejsce w powieści francuskich pisarzy położenie nacisku na element sensacji cechuje utwór autorstwa Caroliny Anny van Roben [właściwie Karoliny Łaby⁸³] i Johna Gleasona, znamienne zatytułowanej *Bosch. Tajemnica namalowana rzeczywistością*. Jego fabuła – podobnie jak w *Kodzie Leonarda da Vinci* Browna czy powieści Dempfa – osnuta jest wokół enigmatycznych przesłań zaszyfrowanych w dziełach holenderskiego malarza. Treść niedającego się jednoznacznie zakwalifikować gatunkowo utworu (grawituje on bowiem w stronę pastiszowo ujętej powieści *science fiction*, kryminalnej, zwłaszcza w jej odmianie sensacyjno-awanturkowej⁸⁴, dziennikarskiej⁸⁵ i pornograficznej⁸⁶) wypełniają podejmowane przez głównego bohatera (Mikołaja) próby wyjaśnienia intrygujących anachronizmów, które odnajduje on na obrazach Boscha (takich na przykład jak hełm niemieckiego żołnierza z pierwszej wojny światowej, bobsleje, współczesny kształt butów, szklane rury czy kula ziemiska w *Trzecim dniu stworzenia*, dzieło powstałym przed ogłoszeniem przez Kopernika teorii heliocentrycznej). W trakcie zatem amatorsko prowadzonego dochodzenia profetyzm malarza tłumaczony jest posiadaniem przez niego tak zwanego koraktora, czyli rodzaju maszyny do podróżowania w czasie. Ten wątek, w pewnym stopniu inspirowany powieściami George'a Wellsa, splata się ściśle z wątkiem obecnym także w powieści Dempfa. Sugeruje on przynależność twórcy *Tysiącletniego królestwa* do Bractwa Wolnego Ducha i wprowadzanie w arkana praktyk orgiastyczno-religijnych

⁸³ Wedle informacji zamieszczonej na okładce.

⁸⁴ W rozumieniu sprecyzowanym przez Annę Martuszeuską (2006: 467).

⁸⁵ Wedle definicji Jacka Kolbuszewskiego (2006: 450-452).

⁸⁶ Zwłaszcza w wariacie pornografii „genitalnej”, sprowadzającej „seks wyłącznie do techniki i pozycji przy stosunku” (Jastrzębski 2006: 445). Warto zwrócić uwagę na zamieszczony na okładce powieści reklamowy anonus autorstwa Leszka Bugajskiego: „Rzecz osnuta jest wokół interpretacji obrazów tytułowego malarza Hieronima Boscha van Aakena [sic!]. Autorzy sprawnie wplatają w powieściową intrygę prawdziwe zdarzenia bulwersujące czytelników gazet, jak na przykład afera z klasztorem betanek w Kazimierzu Dolnym. Elementów układanki jest tu zresztą wiele, bo i malarstwo Boscha, i tajne stowarzyszenie przykościelne, i hitlerowcy ukrywający skarby w dolnośląskiej kopalni, i spisek, i matactwa watykańskich funkcjonariuszy itd., itd. Są uczucia, seks, mistycyzm, zdrada” (van Roben, Gleason 2010).

przez Jacoba van Almaengiena, którego zresztą potomkinią jest towarzysząca Miłkołajowi w próbach rozwikłania tajemnicy Boscha Iza/Sara⁸⁷, co *notabene* tłumaczy jej seksualny apetyt, dając pretekst do inkorporowania do powieści pornograficznych epizodów.

W tym kontekście *Ogród rozkoszy ziemskich* okazuje się stanowić realizację programu ideowego ezoterycznej sekty⁸⁸, co jednoznacznie dokumentuje treść piętnastu epistoł; ośmiu o instruktażowym charakterze adresowanych do wykonawcy tryptyku, trzech skierowanych do jego żony, Alyet Goyaerts van den Meervenne oraz czterech do księcia Filipa II Pięknego, którego fascynacja twórczością Boscha tłumaczona jest przynależnością Habsburga do adomitów. Z formalnego punktu widzenia epistoły te mają charakter listu-wtrętu powieściowego⁸⁹, na co wskazują też jego zewnętrzne oznaki: obecność apostrofy do odbiorcy, formuł grzecznościowych, podpisu, ale także i funkcja adresata czy indywidualny styl nadawcy. Ich treść z kolei pozwala je kwalifikować do enklaw ikonicznych, albowiem jest ona adekwatna zarówno do zawartości przedstawieniowej tryptyku, jak i Fraengerowskiej interpretacji ikonograficznej. Znamionną egzemplifikację takiego sfunkcjonalizowania wszystkich enklaw ikonicznych stanowi fragment listu, którego treść odnosi się do epizodu ze środkowej części dzieła Boscha, nazwanego przez historyków sztuki *Pochodem triumfalnym wokół wody życia*:

[...] centralną część obrazu stwórz w podobnych odcieniach jak te, którymi ubarwiłeś lewe skrzydło. [...] Wszelako owa jasność nie dotyczy wszystkich szczegółów. Pamiętaj! Jeroenie, że w tym fragmencie dzieła najważniejsze jest tłumne zbiorowisko nagich istot ludzkich, zaś wśród nich trzy osoby muszą być czarne. Niech wszyscy staną w południowej części ogrodu. Jeden po lewej, jeden po prawej i jeden w środku. Poza kolorytem i wyraźnie afrykańskimi rysami nie powinni odróżniać się od pozostałych dzieci Adama. Niech współmieszkańcy Ogrodu nie okazują wobec nich wyższości z racji swojej białej rasy, niech traktują ich jak równych sobie i niech na równych prawach dzielą z nimi rajske szczęście. W Królestwie Tysiącletnim ma panować pełne braterstwo (van Roben, Gleason 2010: 210-211).

O ile celem rozbudowanych enklaw zawartych w epistołach jest zdefiniowanie roli Almaengiena i wykładnia programu ideowo-ikonicznego dzieł Boscha, o tyle w drugiej płaszczyźnie czasoprzestrzennej powieści odniesienia do obrazów, przybierające postać aluzji, pełnią oczywiście inne, o dwoistym zresztą charakterze,

⁸⁷ Co zostaje wyjaśnione w przytoczonym fragmencie: „Jacob Almaengien [był] między innymi mecenasem Boscha, Wielkim Mistrzem Bractwa, intrygantem, bankierem, przedsiębiorcą, powiernikiem Habsburgów i moim praprzodkiem” (van Roben, Gleason 2010: 248).

⁸⁸ Również w tej powieści czytamy: „wczoraj z van Akenem omawialiśmy szczegóły. Treść obrazu musi wyrażać ideę naszego Bractwa. Znajdzie się na nim wizja Tysiącletniego Królestwa, rajskiej szczęśliwości, naturalnej pierwotnej niewinności dzieci Adama”. W innych jeszcze miejscach sugeruje się, że mentor, jakim miał być Almaengien, narzucał Boschowi nie tylko tematykę, ale także i kolorystykę oraz kompozycję: „Słusznie postąpiłeś, zasięgając mojej rady w kwestii barw, w jakich ma być ukazany Raj Królestwa Tysiącletniego. [...] roztropnie uczyniłeś, nie działając w tej sprawie na własną rękę, tylko oczekując jasnych wskazówek”; „podam Ci ogólne wskazówki co do centralnej części obrazu. Ma ją zajmować rozległy ogród, z licznymi wodnymi zbiornikami i wspaniałą roślinnością [...]”. Tutaj także wprowadź przeróżną zwierzynę i ptactwo. Mogą to być istoty realne, ale mogą też być fantastyczne [...]” (van Roben, Gleason 2010: 136, 169). Z kolei według Fraengera: „zagnatwane wizje sennie uważano dotąd za tak oczywiste wytwory fantazji samego malarza, że jego nazwisko stało się z czasem synonimem groteskowości. Teraz jednak widzimy, że idee obrazu wcale nie pochodzą od malarza, lecz od jego mentora, gruntownie wykształconego, planującego z rozmachem, a przy tym sprawdzającego dokładnie każdy szczegół i nieomylnie zmierzającego do celu” (Fraenger 2010: 132).

⁸⁹ Potwierdza to artykuł Martuszeńskiej, w którym pisze: „Tak pojety list przystaje [...] do struktury powieści opartej na założeniach weryzmu, pozostaje w niej jednak przytoczeniem, jednym z elementów tej struktury, nie uzyskuje samodzielności dzieła” (Martuszeńska 1975: 146).

funkcje. Pierwszy, a zarazem i najczęściej pojawiający się rodzaj nawiązań, stanowią wzmianki o pewnych detalach, których obecność na obrazach holenderskiego mistrza dowodzić ma jego profetycznej wiedzy, uzyskanej dzięki koraktorowi. Taki charakter mają na przykład aluzje do *Śmierci skąpca*, na którym to obrazie wśród innych przedmiotów znajduje się skrzynia, identyczna z odnalezioną przez parę współczesnych bohaterów powieści w Złotym Stoku i prymarnie zawierająca koraktor⁹⁰, czy do *Włóczęgi* (zapewne chodzi tu o *Wędrowca* z lat 1510-1516)⁹¹, który „musiał powstać już po domniemanej śmierci Boscha, ponieważ wyraźnie odwołuje się do ogłoszenia dziewięćdziesięciu pięciu tez Lutra, co nastąpiło w 1517 roku” (van Roben, Gleason 2010: 180). Tropienie zatem tych detali wraz z ich fantastyczną lekcją determinuje sensacyjny charakter powieści, zapowiadany już przez jej podtytuł, stając się wehikułem akcji. Natomiast drugi wariant aluzji przybiera postać dokonywanej przez parę bohaterów enumeracji dzieł Boscha (*Trzeci dzień stworzenia*, *Kuszenie świętego Antoniego*, *Śmierć skąpca*, *Wóz z sianem*, *Sztukmistrz* [właściwy tytuł: *Szarlatan*] czy maszkarony z katedry świętego Jana w s’Hertogendbosch), definiując zatem poziom ich erudycji oraz informując czytelnika o sporej części dorobku artystycznego niderlandzkiego malarza.

Nawiązania do twórczości Boscha w sensacyjno-erotyczno-dziennikarskiej powieści manifestują się nadto na poziomie inskrypcji tytułowych wszystkich rozdziałów. Ich korelacja z obrazami holenderskiego mistrza jest dość luźna; sprowadza się ona do profetycznego zasygnalizowania aury emocjonalnej i zawartości treściowej czterech segmentów narracyjnego utworu. I tak rozdział pierwszy, zatytułowany *Kuszenie świętego Antoniego* na zasadzie *à rebours* definiuje Mikołaja, niepotrafiącego się oprzeć awansom czynionym mu przez Izę Brzozowicz/Sarę Almaengien; tytuł części drugiej – *Ogród rozkoszy ziemskich* – w pewnym sensie odnosi się do „komunizmu miłosnego”, rozwiązłości erotycznej czy bezpruderyjnych zachowań, cechujących wszystkich bohaterów powieściowych; inskrypcja segmentu trzeciego – *Śmierć skąpca* – to prefiguracja losów Hardenne’a, holenderskiego uczonego, ukrywającego przed Mikołajem wyniki swoich dociekań naukowych, wreszcie tytuł rozdziału ostatniego – *Syn marnotrawny* – w jakimś stopniu mógłby dotyczyć albo Izy/Sary (jej powrotu na „łono” Bractwa Wolnego Ducha), albo też – ze względu na inny tytuł tego samego obrazu (*Wędrowiec*) i związaną z nim inną też lekcję⁹² – charakteryzować Mikołaja.

⁹⁰ Opis owego momentu brzmi: „Iza szybko odnalazła reprodukcję *Śmierci skąpca*. Pracowali w milczeniu, biorąc kolejne odbitki i porównując je z reprodukcją. Po chwili Iza wyjęła notatnik, w którym zapisała wymiary skrzyni, oraz linijkę, którą zaczęła mierzyć skrzynię na obrazie. Sprawdziła proporcje szerokości, wysokości i głębokości oraz wielkości elementów zamka i zdobień. [...] Skrzynie były identyczne” (van Roben, Gleason 2010: 184).

⁹¹ Obraz ten znajduje się w Museum Boymans-van Beuningen w Rotterdamie i o takiej właśnie lokalizacji dzieła informuje narrator powieści.

⁹² O owej lekcji pisała Boczkowska: „Charakterystyka człowieka spod znaku byka, zawarta w siedemnastowiecznym traktacie *Chrześcijańska Astrologia* Williama Lilly, najlepiej określa treść obrazu Boscha, świadcząc jednocześnie o trwałości symboliki astralnej: «Człowiek spod znaku byka – pisze Lilly – jest rozwiażyły, sprośny w towarzystwie kobiet, kazirodczy, cudzołożnik, wędrowiec bez wiary i poszanowania praw. [...] Jest człowiekiem niedbałym zarówno o sprawy tego świata, jak i religii.»” (Boczkowska 1974: 20).

Podsumowanie

Konkretyzująca się w multilateralny sposób fascynacja twórców *fantasy*, kryminałów czy powieści „apokryficznych” malarstwem Boscha niewątpliwie przyczynia się do wzrostu zainteresowania tą sztuką przez konsumentów literatury popularnej. Wpisana w te teksty funkcję poznawczo-edukacyjną, chęć przekazania odbiorcy mniejszego czy większego *quantum* wiedzy o niderlandzkim malarzu w istotny też sposób realizuje praktyka zamieszczania reprodukcji fragmentów jego dzieł na okładkach książek, bądź – jak ma to miejsce w wypadku edycji powieści Dempfa – w postaci dołączonych wkładek. Tego rodzaju działania edytorów determinowane są oczywiście także w równym stopniu względami komercyjnymi (jako że okładka stanowi przecież jeden z rudymenarnych środków rywalizowania o względy potencjalnych nabywców książki), co egzegetycznymi (kiedy to zamieszczona na obwolucie ilustracja koreluje z treścią utworu, jest podporządkowana tekstowi, syntetycznie wizualizując treści wnoszone przez słowo). Przykładem tak sfunkcjonalizowanego projektu graficznego są okładki dwóch książek. W pierwszej z nich (mowa o *Tajemnicy Boscha* Jégo i Lépeé) Andrzej Kuryłowicz posiłkował się fragmentem *Sądu Ostatecznego* oraz obrazu zatytułowanego *Chrystus niosący krzyż*, uznając treści tych dzieł za prostą transformację sensów wnoszonych przez utwór literacki. Podobnie postąpił Maciej Sadowski, projektant okładki powieści *Bosch. Tajemnica namalowana rzeczywistością*, kompilujący w nowej konfiguracji cztery epizody środkowej części tryptyku *Tysiącletnie królestwo*, a mianowicie *Łóżnicę weselną z muszli perlorodnej*, *Bramę raju*, *Parę miłosną w pomarańczy* oraz *Niezdolną parę*.

Znacznie częściej jednak odbiorca literatury popularnej styka się z rodzajem okładki, w której ilustracja jest „stroną współbrzmiającą” (Okon 1993: 417), kiedy ma miejsce „przekraczanie granicy między ilustracją i figuracją, to znaczy genetycznym uzależnieniem obrazu od słowa” (417). Tak na przykład postąpił projektant okładek dwóch powieści kryminalnych Romaina Sardou (*Ale nas zbaw ode złego* oraz *I odpuść nam nasze winy*), tekstów treściowo niezwiązanych z tematyką malarzką, wszakże kreujących rzeczywistość opresyjną, w której człowiek jest zagrożony w swym bycie, choć głównie przez siebie samego, co oczywiście znakomicie współgra z tematyką i aurą emocjonalną obrazów Boscha. Dlatego też w obu wypadkach ilustrację stanowią fragmenty prawej części *Ogródu ziemskich rozkoszy*, to jest ziemskiego królestwa Szatana. Notabene, podobne skojarzenia warunkuje wyzyskanie fragmentu *Kuszenia świętego Antoniego* – nawet w przypadku edycji tekstów naukowych – co zaświadcza okładka zbioru *Słabość i siła. Społeczno-kulturowe mechanizmy kreowania emocji* pod redakcją Bożeny Płonki-Syroki i Marka Szymczaka (Płonka-Syroka, Szymczak 2010).

Równie zasadne wydaje się wyzyskanie przez projektanta okładek trylogii *Znak Elfów* Sigbjørna Mostue’a fragmentów *Tysiącletniego królestwa* (epizod znany pod tytułem *Drzewo poznania*), *Wozu z sianem* (górna część wewnętrznego skrzydła tryptyku, zatytułowana *Piekło*) oraz *Kuszenia świętego Antoniego* (tablica środkowa, za-

tytułowana *Chór duchów zemsty*), raz jeszcze dobitnie poświadczające, że w potocznym odbiorze Boscha kojarzy się jako najwybitniejszego kreatora świata fantastycznego, wizjonera, zapładniającego także wyobraźnię współczesnych twórców.

Źródła cytowań

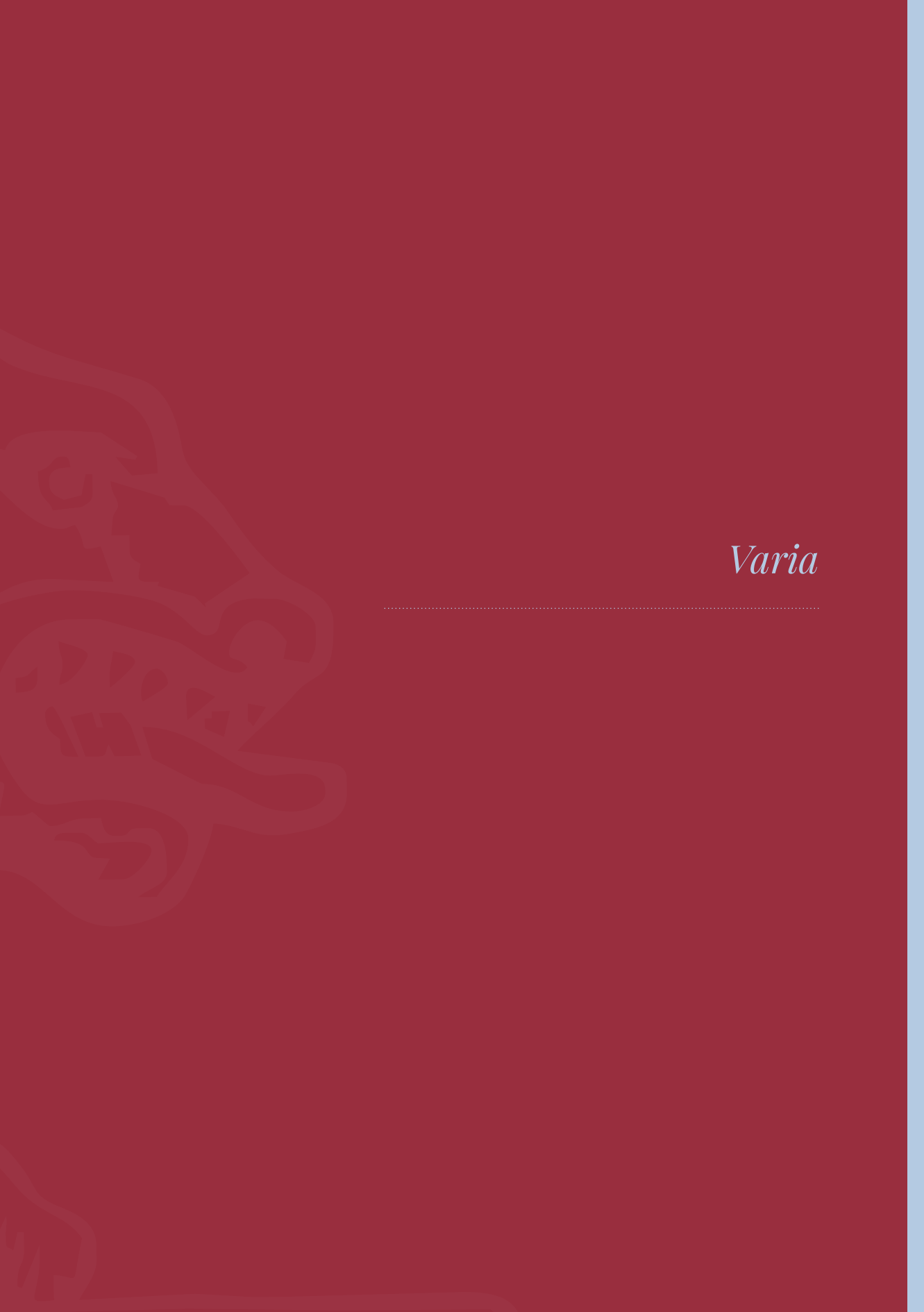
- Aguirre, Manuel (2002), 'Geometria strachu. Wykorzystanie przestrzeni w literaturze gotyckiej', przekł. Agnieszka Izdebska, w: Grzegorz Gazda, Agnieszka Izdebska, Jarosław Pluciennik (red.), *Wokół gotycyzmów: wyobrażenia, groza, okrucieństwo*, Kraków: Universitas, ss. 15-32.
- Alpatow, Michaił (1977), *Historia sztuki*, przekł. Maria Kurecka, t. III, Warszawa: Arkady.
- Bajda, Justyna (2003), *Poezja a sztuki piękne: o świadomości estetycznej i wyobraźni plastycznej Kazimierza Przerwy-Tetmajera*, Warszawa: Wydawnictwo DiG.
- Balbus, Stanisław, Andrzej Hejmej, Jakub Niedźwiedź (2005), *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*, Kraków: Universitas.
- Bellinger, Gerhard J. (2003), 'Yggdrassil', w: Gerhard J. Bellinger, *Leksykon mitologii. Mity ludów i narodów świata*, przekł. Janina Szymańska-Kumaniecka, Warszawa: Muza, s. 426.
- Bobrowska, Barbara (2004), 'Enklawy quasi-ikoniczne w powieści Bolesława Prusa *Dusze w niewoli*', w: Barbara Bobrowska, Stanisław Fita, Jakub A. Malik (red.), *Literatura i sztuka drugiej połowy XIX wieku. światopoglądy – postawy – tradycje*, Lublin: Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, s. 45-84.
- Bobrowska, Barbara, Stanisław Fita, Jakub A. Malik (2004), *Literatura i sztuka drugiej połowy XIX wieku. Światopoglądy – postawy – tradycje*, Lublin: Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego.
- Boczkowska, Anna (1974), *Hieronim Bosch*, Warszawa: Arkady; Berlin: Henschelverlag.
- Bosing, Walter (2005), *Hieronim Bosch ok. 1450-1516. Między niebem a piekłem*, przekł. Ewa Wanat, Warszawa: Edipresse, Taschen.
- Brown, Dan (2004), *Kod Leonarda da Vinci*, przekł. Krzysztof Mazurek, Warszawa: Wydawnictwo Albatros.
- Brzezińska, Anna (2005), *Wody głębokie jak niebo*, Warszawa: Agencja Wydawnicza RUNA.
- Carroll, Noël (2004), *Filozofia horroru albo paradoksy uczuć*, przekł. Mirosław Przyłipiak, Gdańsk: Słowo/obraz terytoria.

- Cieślak, Robert (2006), *Poezja wobec kryzysu władzy wzroku: studia o słowie, obrazie i percepcji*, Szczecin: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego.
- Cieślakowska, Teresa (2005), *W kręgu genologii, intertekstualności, teorii sugestii*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Connelly, Michael (1995), *Czarne echo*, przekł. Bogumiła Nawrot, Marcin Łakomski, Warszawa: Amber.
- Connelly, Michael (2000), *Schody Aniołów*, przekł. Jarosław Cieśla, Warszawa: Prószyński i S-ka.
- Connelly, Michael (2007), *Echo Park*, przekł. Łukasz Praski, Warszawa: Prószyński i S-ka.
- Connelly, Michael (2008), *Punkt widokowy*, przekł. Łukasz Praski, Warszawa: Prószyński i S-ka.
- Connelly, Michael (2009), *Ołowiany wyrok*, przekł. Łukasz Praski, Warszawa: Prószyński i S-ka.
- Connelly, Michael (2012), *Ciemność mroczniejsza niż noc*, przekł. Ewa Horodyska, Warszawa: Prószyński i S-ka.
- Connelly, Michael (2013A), *Kanał*, przekł. Wojciech M. Próchniewicz, Warszawa: Prószyński i S-ka.
- Connelly, Michael (2013B), *Muzyka z kufru*, przekł. Łukasz Praski, Warszawa: Prószyński i S-ka.
- Ćwikła, Paweł (2010), 'Ogród rozkoszy ziemskich czyli problem Epifaniusza', *Op-cje*: 2, ss. 52-61.
- Dempff, Peter (2005), *Tajemnica Hieronima Boscha*, przekł. Anna Bender, Warszawa: Twój Styl.
- Devitini Dufour, Alessia (1998), *Bosch. Między rzeczywistością a światem wizji*, przekł. Anna Wiczorek-Niebielska, Warszawa: Przedsiębiorstwo Wydawnicze „Rzeczpospolita” S. A.
- Dębski, Eugeniusz, Jarosław Grzędowicz, Maciej Jurewicz (2004), *Demony*, Lublin: Fabryka Słów.
- Dziadek, Adam (2004), *Obrazy i wiersze: z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Fraenger, Wilhelm (2010), *Hieronim Bosch*, przekł. Barbara Ostrowska, Warszawa: Wydawnictwo Arkady.
- Genaille, Robert (1976), *Sztuka flamandzka i belgijska*, przekł. Halina Andrzejewska, Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.

- Gombrich, Ernst Hans Josef (2009), *O sztuce*, przekł. Monika Dolińska, Irena Kosowska, Dorota Stefańska-Szewczuk, Agnieszka Kuczyńska, Poznań: Dom Wydawniczy REBIS.
- Górski, Konrad (1973), 'Aluzja literacka. Istota zjawiska i jego typologia', w: Ewa Miodońska-Brookes, Adam Kulawik, Marian Tatara, *Stylistyka polska. Wybór tekstów*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Grodecka, Aneta (2009), *Wiersze o obrazach. Studium z dziejów ekfrazy*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza.
- Grzędowicz, Jarosław (2003), *Księga jesiennych demonów*, Lublin: Fabryka Słów.
- Grzędowicz, Jarosław (2005), *Pan Lodowego Ogrodu*, t. I, Lublin: Fabryka Słów.
- Grzędowicz, Jarosław (2007), *Pan Lodowego Ogrodu*, t. II, Lublin: Fabryka Słów.
- Handke, Ryszard (1994), 'Fantastyka wobec transcendencji', w: Anna Martuszevska (red.), *Fantastyka, fantastyczność, fantazmaty*, Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego.
- Heck, Dorota (2008), *Interakcje sztuk: literatura, malarstwo, ekfaza. Studia i szkice*, Wrocław: Wydawnictwo GAJT.
- Huizinga, Johan (1988), *Jesień średniowiecza*, przekł. Tadeusz Brzostowski, Warszawa 1998.
- Hutnikiewicz, Artur (1958), *Twórczość literacka Stefana Grabińskiego (1887-1936)*, Toruń: Towarzystwo Naukowe w Toruniu.
- Hutnikiewicz, Artur (1980), 'Stefan Grabiński i jego dziwna opowieść', w: Stefan Grabiński, *Nowele*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Jahn, Johannes (1974), *Galeria Prado*, przekł. Egbert W. Skowron, Warszawa: Wydawnictwo Arkady.
- Janos, Véghe (1979), *Malarstwo niderlandzkie XV wieku*, przekł. Maria Augustynowicz-Kertész, Warszawa: WAiF.
- Jastrzębski, Jerzy (2006), 'Pornografia i literatura erotyczna', w: Tadeusz Żabski (red.), *Słownik literatury popularnej*, Wrocław: Towarzystwo Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej, s. 445.
- Jégo, Yves, Denis, Lépée (2007), *Tajemnica Boscha*, przekł. Krystyna Kowalczyk, Warszawa: Wydawnictwo Albatros.
- Kluckert, Ehrenfried (2007), 'Malowidło gotyckie. Malarstwo tablicowe, ściennie i książkowe', w: Rolf Toman (red.), *Gotyck. Architektura – rzeźba – malarstwo*, przekł. Agna Baranowa, [bm]: H.F. Ullmann.

- Kolbuszewski, Jacek (2006), 'Powieść dziennikarska', w: Tadeusz Żabski (red.), *Słownik literatury popularnej*, Wrocław: Towarzystwo Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej, ss. 450-452.
- Lindsay, Jeff (2006), *Dekalog dobrego Dextera*, przekł. Radosław Januszewski, Warszawa: Amber.
- Martuszevska, Anna (1975), 'List, pamiętnik i dziennik w strukturze powieści pozytywistycznej', *Teksty*: 4 (22), ss. 129-147.
- Martuszevska, Anna (2006), 'Powieść kryminalna', w: Tadeusz Żabski (red.), *Słownik literatury popularnej*, Wrocław: Towarzystwo Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej, s. 467.
- Markowski, Michał Paweł (1999a), 'Ekphrasis. Uwagi bibliograficzne z dołączeniem krótkiego komentarza', *Pamiętnik Literacki*: 2, ss. 229-236.
- Markowski, Michał Paweł (1999b), *Pragnienie obecności. Filozofia reprezentacji od Platona do Kartezjusza*, Gdańsk: Słowo/obraz terytoria.
- Okoń, Wincenty (1992), 'Ilustracja literacka', w: Alina Brodzka, Mirosława Puchalska, Małgorzata Semczuk, Anna Sobolewska, Ewa Szary-Matywiecka (red.), *Słownik literatury polskiej XX wieku*, Wrocław: Ossolineum, s. 417.
- Olkusz, Ksenia (2017), *Materializm kontra ezoteryka: drugie pokolenie pozytywistów wobec „spraw nie z tego świata”*, Kraków: Ośrodek Badawczy Facta Ficta.
- Piekarski, Edward (1990), *Biblia w malarstwie*, Warszawa: Penta.
- Płonka-Syroka, Bożena, Marek, Szymczak (2010), *Słabość i siła. Społeczno-kulturowe mechanizmy kreowania emocji*, Wrocław: Oficyna Wydawnicza Arboretum; Wydawnictwo Akademii Medycznej.
- Popowski, Remigiusz (2004), 'Starożytny przewodnik po neapolitańskiej pinakotece', w: Filostat Starszy, *Obrazy*, przekł. Remigiusz Popowski, Warszawa: Prószyński i S-ka.
- Poprzęcka, Maria (2003), *Twarzą w twarz z obrazem. Materiały Seminarium Metodologicznego Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Nieborów (24-26 października 2002)*, Warszawa: SHS.
- Praz, Mario (1981), *Mnemosyne. Rzecz o powinowactwie literatury i sztuk pięknych*, przekł. Wojciech Jekiel, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Preston, Douglas (2010), *Mistyfikacja*, przekł. Robert P. Lipski, Warszawa: Burda Publishing Polska.
- Preston, Douglas, Lincoln, Child (2012), *Kult*, przekł. Danuta Górka, Warszawa: Wydawnictwo Albatros.

- Pustowaruk, Marek (2009), *Od Tolkiena do Pratchetta. Potencjał rozwojowy fantasy jako konwencji literackiej*, Wrocław: Polskie Towarzystwo Ludoznawcze.
- Rembert, Virginia Pitts (2006), *Hieronim Bosch*, przekł. Maria Zawadzka, Warszawa: Firma Księgarska Jacek i Krzysztof Olesiejuk.
- Romein, Jan, Anna Romein (1973), *Twórcy kultury holenderskiej*, przekł. Jerzy Hummel, Joanna Kajetanowicz, Anna M. Komornicka, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Ruszar, Józef Maria (2006), *Zmysł wzroku, zmysł sztuki. Prywatna historia sztuki Zbigniewa Herberta. Materiały z Warsztatów Herbertowskich (jesień 2005)*, t. I, II, Lublin: Wydawnictwo Gaudium.
- Skwara, Marek, Seweryna Wysłouch (2006), *Ut pictura poesis*, Gdańsk: Słowo/obraz terytoria.
- Stanaszek-Bryc, Kinga (2012), 'O powstawaniu gatunków, czyli o genologii literatury *fantasy* i *science fiction*', w: Anna Gemra, Halina Kubicka (red.), *Związki i rozwiązki. Relacje kultury i literatury popularnej ze starymi i nowymi mediami*, Wrocław: Uniwersytet Wrocławski, Towarzystwo Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej.
- Stawowy, Renata (2004), *„Gdzie jestem ja sama”: o poezji Anny Świrszczyńskiej*, Kraków: Universitas.
- Trębicki, Grzegorz (2007), *Fantasy. Ewolucja gatunku*, Kraków: Universitas.
- Wysłouch, Seweryna (1977), 'Anatomia widma', *Teksty*: 2, ss. 135-157.
- Wysłouch, Seweryna (2001), *Literatura i semiotyka*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Vries, Theun de (1973), *Diabelskie poczwary czyli Rzecz o żywocie i dziełach Melchiora Hinthama*, przekł. Wanda Kragen, Kraków: Wydawnictwo Literackie.



Varia

Niedziela nic nie zmienia

Marta Czapnik

Abstract

The aim of the paper *Sunday Changes Nothing* is to analyze the lifestyles of social groups at risk of poverty and social exclusion, with a particular emphasis on their time management skills. The article is a review of the literature in this area, enriched by five-year-old field observation. Although today poverty is treated as a correlate of many factors, researchers fail to notice these correlations exhaustively. Poverty does not have to be the result of the lack of effort, but, in some cases, can be a consequence of anomie affecting a given social group. Hence, poverty studies pay more and more attention to the lack of prospective thinking that accompanies a variety of social groups—single mothers, long-term unemployed, disabled, or homeless people. Sustained dependence and discomfort leads to many disorders, such as neutralization, malaise, and even depression. A sense of senselessness, lack of adequate living conditions, or unproductive daily routine has devastating ramifications and results in being subordinated to external factors. This lifestyle restricts needs and submits all the efforts to survivability. Different social groups living in poverty—impoverished workmen, clients of DPS, or homeless—deal with it in individually in different ways. They all, however, share the same inability to manage their time efficiently, thus hindering capability to rest, and, in consequence, significantly reducing the quality of life.

Marta Czapnik — doktorantka w Instytucie Stosowanych Nauk Społecznych Uniwersytetu Warszawskiego i członkini Polskiego Komitetu European Anti-Poverty Network. Absolwentka socjologii (I i II stopnia) oraz kulturoznawstwa (I stopnia). Publikowała dotąd na łamach „Trzeciego Sektora” oraz „Roczników Teologicznych. Praca Społeczna”. Jej zainteresowania badawcze obejmują zjawisko bezdomności oraz problematykę inkluzji społecznej. W swojej pracy stara się łączyć wiedzę naukową z praktyką.

marta.czapnik2@gmail.com

Facta Ficta Journal
of Narrative, Theory & Media
nr 1 (1) 2018

OPEN ACCESS

Wprowadzenie

Niedziela na gruncie etymologii języków słowiańskich nawiązuje do konieczności odpoczynku, powstrzymania się od jakiegokolwiek aktywności. W języku prasłowiańskim *ne dělati*, oznaczało ‘nie działać’, ‘nie pracować’ (Dzimira 2016: 76). Z kolei języki germańskie – angielski i niemiecki – określają *Sunday* i *Sonntag* jako ‘dzień słońca’ (Dzimira 2016: 85), co odsyła do mitologicznego wyprowadzenia materii z ciemności. Języki romańskie wprost zapożyczają swoją nazwę od *dies dominicus* (łac. Pan), *domingo* (hiszp.), *dimanche* (franc.), *domenica* (wł.) – definiując etymologicznie niedzielę jako ‘dzień Pana’ (BiblicalCyclopedia.com 2017). Wszystkie te przykłady, jak i powstałe na ich podstawie związki frazeologiczne (na przykład *month of Sundays* – ang. ‘mnóstwo czasu’) (Dictionary.com 2017) odsyłają do szczególnej roli niedzieli jako konstruktu, definiującego ramy czasu wolnego.

Należy zatem zastanowić się, czy słowa Elżbiety Tarkowskiej, mówiące o tym, że „niedziela nic nie zmienia” (Tarkowska 1994: 50), można utożsamiać z logiką funkcjonowania określonych grup społecznych, których mieszkańcy Domów Pomocy Społecznej (DPS) są tylko przykładem. Trzeba zanalizować również to, czy stosunek do niedzieli będącej pierwszym – a zarazem ostatnim – dniem tygodnia, mówi coś o tysiącach ludzi skazanych na wykluczenie. Mowa tu o pogrążonych w marazmie, bezrobotnych, którzy utracili wiarę w etos pracy; o samotnych matkach pobierających zasiłki; czy w końcu o bezdomnych, utożsamianych z życiową niezaradnością. W artykule tym zostanie podjęta próba odpowiedzi na pytanie, będąca pokłosiem badań realizowanych przed osiemdziesięciu laty przez Paula Lazarsfelda, Marię Jahodę oraz Hansa Zeisela, zebranych w książce *Bezrobotni Marienthalu*. Zrekonstruuje się tu przede wszystkim zakres, w jakim – na gruncie nauk społecznych – występuje korelacja pomiędzy ubóstwem a orientacją temporalną doświadczających jej jednostek.

Ludzie, o których mowa, nie stanowią wyodrębnionej grupy społecznej, wymykając się współczesnym podziałom. Chodzi o szczególną kategorię osób, której cechą dystynktywną pozostaje poczucie bezkierunkowości stanowiące skutek bezrobocia, bezdomności, wieku, niepełnosprawności czy samotnego rodzicielstwa. Dlatego w artykule uwagę poświęci się konsekwencjom chronicznego wyczerpania będącego następstwem tych anomii. Dla jednostek doświadczających tego stanu – choć nie bez wyjątków – dni tygodnia wraz z ich społecznymi funkcjami utraciły znaczenie. Niedziela przestała być punktem orientacyjnym, bo nie oddziela życia zawodowego od czasu wolnego. W ich poczuciu każdy dzień powtarza ten sam porządek, w którym „nic się nie stanie, to jest gdzie albo będzie to samo, albo, jeśli coś się stanie, postrzegającemu jest wszystko jedno, czyli taki się stanie, jakby się nic nie stało” (Kołakowski 2009: 96). Ich egzystencję można – za José Ortegą y Gassetem – nazwać „życiem w rezerwie” (Gasset 1995: 44). Za marazmem kryje się jednak coś, co badacze i praktycy społeczni wolą utożsamiać dziś z eufemistycznymi hasłami apatii i zobojętnienia. Chodzi o zmęczenie, u podstaw którego leży brak sensu podejmowania jakiegokolwiek aktywności psychicznej i fizycznej. Choć, jak konkluduje autor *Buntu mas*, „żyć, to znaczy musieć

robić coś określonego, czyli wypełnić jakieś zadania; im bardziej zatem się od tego uchylamy, tym pustsze staje się nasze życie” (Gasset 1995: 44).

Rzecz o zmęczeniu

Jak twierdzi Joanna Urbańska:

Na poziom odczuwalnego na co dzień zmęczenia mogą mieć wpływ, po pierwsze, skrajnie wikłający i niestabilny ekosystem, po drugie, obniżone możliwości jednostki, wynikające ze złego stanu zdrowia fizycznego i psychicznego (zarówno obiektywnego, jak i subiektywnego), starszego wieku, jak i niższego wykształcenia (Urbańska 2010: 69).

Badaczka zwraca uwagę na zależność istniejącą pomiędzy kondycją jednostki a odczuwaną przez nią znużeniem. Sytuację tę kształtuje nie tylko podjęty przez nią trud, ale – co ważne – także czynniki psychofizyczne, długość życia i poziom uzyskanego wykształcenia. Urbańska podkreśla też, że w badaniach nad zmęczeniem odchodzi się dziś od klasycznego rozumienia tego terminu, coraz częściej zwracając uwagę na subiektywne oceny dotyczące przeżywanej sytuacji. Przystaje się je odczytywać wyłącznie w kategoriach biologicznych, jako konsekwencję podjętej aktywności, ale analizowane jest ono także w kontekście długotrwałej beczynności. W takich przypadkach jego podłoże ma charakter psychologiczny wiążący się z apatią, monotonią, poczuciem znużenia i działaniem silnego stresu. I choć – jak zgodnie przyznają naukowcy – „sen jest najbardziej fizjologiczną formą odpoczynku” (Jethon 1997: 247), to w kontekście analizowanych przypadków ma on znaczenie drugorzędne. Dzieje się tak dlatego, że osoby w opisywanych przypadkach, pomimo deficytów na wielu polach, mają jednak czas konieczny na odpoczynek. Jednak jego nadmiar wcale nie musi neutralizować stanu wycieńczenia, a niekiedy jest wręcz jego katalizatorem.

Czas w kulturze konsumpcji („czas to pieniądz”), ciągłych zmian („wyścig z czasem”) i postępu („iść z duchem czasu”) pozostawia w tyle jednostki, które nie podporządkują się jego rygorom. Jest on koniecznym warunkiem regeneracji. W sensie dosłownym, jak i przenośnym czas nie znajduje synonimu. Pojęcie czasu wolnego traci sens w stosunku do opisu tych grup. Obowiązki omawianej grupy bowiem sprowadzają się do „zabijania” i „trawienia” czasu. Czas ludzi biednych przedstawiany jest jako nieplanowany i nieustrukturyzowany. To też czas, który nie przedstawia wartości zarówno dla swoich właścicieli, jak i dla innych. Ilustruje to przykład bohatera książki Tomasza Rakowskiego *Lowcy, zbieracze, praktycy niemocy. Etnografia człowieka zdegradowanego*, który ubiega się o zapomogę z miejscowego ośrodka pomocy społecznej. W tym celu musi on uzyskać „kartę «aktywności poszukiwania pracy» – trzeba było zdobyć miesięcznie około dziesięciu pieczętek firm o odmowie przyjęcia do pracy, co przy opłatach za przejazd w poszukiwaniu tych firm praktycznie stawało się zupełnie nieopłacalne” (Rakowski 2009:129). Bezrobocie staje się więc pretekstem do badania efektywności wydatkowania środków publicznych i daje podstawy pracownikom administracji do swobodnego gospodarowania czasem swoich klientów. Dzieje się

tak, ponieważ brak pracy i rodzącego go konsekwencje w postaci marazmu i apatii bywają utożsamiane z lenistwem. Potwierdzają to liczne diagnozy dotyczące między innymi stereotypu osób bezdomnych prowadzone przez Bognę Bartosz i Ewę Błażej, wedle których nieróbstwo i cwaniactwo (takich określeń używają Bartosz i Błażej) to tylko nieliczne z pejoratywnych określeń przypisywanych powszechnie tej grupie (Bartosz & Błażej 1995: 50).

Monotonia contra nieprzewidywalność jutra

Osoby doświadczające biedy i ubóstwa przyjmują tymczasem indywidualne strategie radzenia sobie z problemami. Choć każdorazowo uzależnione one są od ich predyspozycji, można tu mówić o pewnych tendencjach. To *continuum* odnosi się z jednej strony do stresu związanego z permanentną niepewnością jutra, a z drugiej – do monotonii związanej z jego przewidywalnością.

Pierwsza z kategorii dotyka głównie długotrwale bezrobotnych, osób starszych, niepełnosprawnych, zamieszkujących domy pomocy społecznej oraz bezdomnych schroniskowych, których życie koncentruje się na zaspokojeniu podstawowych codziennych potrzeb (jak głód czy sen). W ich przypadku apatia wynika ze znużenia otoczeniem i z braku impulsów do zmiany. To zmęczenie stanowi wypadkową bezsilności i niemocy. Na drugim biegunie sytuują się osoby doświadczające wyczerpania z racji dynamiki sytuacji życiowej. Mowa tu przede wszystkim o kłoszardach niekorzystających z opieki instytucjonalnej oraz chronicznie bezrobotnych kobietach dźwigających na swoich barkach odpowiedzialność za całą rodzinę. Osoby te nie traktują czasu jako elementu zmiany, bowiem nastawienie prezentystyczne nie pozwala im wybiegać w przyszłość. Dla obydwu tych kategorii „zawężenie czasu i przestrzeni społecznej jest doświadczeniem trudnym i męczącym. Również trudne i męczące są wysiłki polegające na wyścigu z czasem” (Tarkowska 1992: 80).

Wycieńczająca niemoc

Pierwszymi, którzy zwrócili uwagę na tak wyraźny związek biedy ze zmęczeniem, byli badacze terenowi Marie Jahoda, Paul Lazarsfeld i Hans Zeisel, którzy w latach trzydziestych dwudziestego wieku przeprowadzili pionierskie badania społeczności w austriackiej osadzie pofabrycznej (Lazarsfeld, Jahoda & Zeisel 2007). Marienthal był wówczas oddaloną o kilkadziesiąt kilometrów od Wiednia osadą industrialną dotkniętą przez bezprecedensowe bezrobocie. Zamknięcie lokalnego przedsiębiorstwa, miejsca pracy tysięcy robotników, poskutkowało nie tylko zburzeniem dotychczasowych podstaw funkcjonowania wspólnoty, ale także ładu społecznego dotkniętych bezrobociem jednostek. W symptomatycznie brzmiącym rozdziale *Společnost zmęczona* autorzy wskazują na powolną degradację miejscowej ludności: „naszym oczom ukazuje się jakaś przytępiona jednostajność” (Lazarsfeld, Jahoda & Zeisel 2007: 106). Ludzie w Marienthalu przestali czytać książki,

interesować się polityką, w końcu – ograniczyli też podróży do pobliskiego Wiednia z kwitającym życiem kulturalnym. Badacze określali owych mieszkańców jako grupę apatyczną, a „głównym kryterium tej postawy jest pozbawione energii, bezczynne przyglądanie się. Nie robi się żadnych planów. Nie ma nadziei” (Lazarsfeld, Jahoda & Zeisel 2007: 123). Ich zdaniem żyli tam „ludzie, którzy przyzwyczaili się posiadać, robić i oczekiwać mniej niż dotychczas uważano za konieczne do życia” (Lazarsfeld, Jahoda & Zeisel 2007: 106). Brak pracy zubożył, skazując na marazm i bezczynność. Jednocześnie to, co wydaje się w tym wszystkim najistotniejsze, to fakt, że nadmiar czasu mieszkańców w żaden sposób nie przekładał się na podniesienie jakości ich życia. Ludzie ci funkcjonowali bowiem jakby poza czasem:

Moglibyśmy pomyśleć, że przy całej nędzy bezrobocia nieograniczony czas wolny jest przecież wygraną człowieka. Ale jeśli się przyjrzeć bliżej, to czas wolny okaże się darem tragicznym. Oderwani od pracy i pozbawieni kontaktu ze światem zewnętrznym, robotnicy utracili materialne i moralne możliwości zagospodarowania czasem. Oni, którzy nie muszą już się spieszyć, niczego też nie rozpoczynają i z wolna ześlizgują się w wypierające uregulowaną egzystencję chaos i pustkę (Lazarsfeld, Jahoda & Zeisel 2007: 135).

Sześciedziesiąt lat później Tarkowska analizując perspektywy temporalne bohaterów książki, zwracała uwagę, że:

Ludzie ci mają właściwie nieograniczony czas wolny [podkr. oryg.] i nie robią nic; dają się zauważyć upadek wielu sfer aktywności. [...] Uderzająca jest popularność ulicy wśród bezrobotnych. Jest ona atrakcyjna jako miejsce poza domem, a także miejsce, gdzie zawsze coś się dzieje i coś może się wydarzyć. W życiu codziennym bezrobotnych niewiele się dzieje; zapomnieli już jak to jest, gdy człowiek się spieszy [...]. Ich życie stało się stopniowym odchodzeniem od uporządkowanego do niezdyscyplinowanego i w znacznym stopniu pustego życia. Tracąc poczucie kontroli nad swym życiem, stracili też poczucie odpowiedzialności za nie (Tarkowska 1994: 112).

Analogiczne obserwacje odnotował w stosunku do badanych przez siebie ofiar transformacji – kopaczy z biedaszybów czy rolników – Rakowski. Opisywani przez niego mężczyźni doświadczają tego samego rodzaju marazmu i zmęczenia, co austriaccy spauperyzowani robotnicy. Strategie radzenia sobie z nadmiarem czasu są analogiczne. Towarzyszy im chęć nadania sensu swojej bierności. Dlatego mimo faktycznego braku zajęcia, „mężczyźni cały czas coś załatwiają, umawiają się «na robotę», do sąsiada, na betonowanie studni, na kładzenie drenów do szamba” (Rakowski 2009: 71). W opisie książki czytamy, że przedstawieni w niej ludzie „nieustannie coś zbierają, gromadzą, odkładają na potem i na czarną godzinę, kolekcjonują, porządkują, przerabiają, wydobywają, oczyszczają, naprawiają i transformują” (Krajewski 2012). Choć ich bezrobocie nie jest bezczynne, jest zdezorganizowane. Brak im spójności i ukierunkowania.

Zarówno w badaniach polskich, jak i austriackich, niezwykle ważną rolę w funkcjonowaniu tych rodzin odgrywają kobiety. Dla nich wolne chwile są okazją do wytężonej pracy nad planowaniem budżetu i zagospodarowaniem ograniczonych środków finansowych. Jak twierdzi Ewa Charkiewicz, w kontekście rodzin doświadczających biedy:

Ubóstwo przyczynia się do „głodu czasu” kobiet, które oprócz pracy domowej, opieki nad dziećmi i chorymi czy starszymi członkami rodzin, zajmują się dorywczą pracą zarobkową. Wraz z dziećmi uprawiają zbieractwo, wynajmują się z nimi do prac w gospodarstwach rolnych w zamian za żywność, zajmują się jej produkcją i przygotowaniem posiłków. Spędzają więcej czasu na zakupach w poszukiwaniu najtańszych produktów, poświęcają go też na pozyskanie pożyczek i środków z pomocy społecznej, wreszcie na uczestnictwo w szkoleniach i programach aktywizacji zawodowej (Charkiewicz 2011: 30).

Z kolei Tarkowska podkreśla rolę kobiet jako „menedżerek ubóstwa” (Tarkowska 2006: 14) i filarów biednych rodzin, gdyż to „one zarządzają pieniędzmi rodziny, aby skromny budżet się domknął, podejmują różne strategie, często czasochłonne i męczące, niekiedy upokarzające, aby uzupełnić brakujące środki, spełniają wszystkie domowe obowiązki i działania” (Golinowska, Tarkowska & Tołpińska 2005: 179). W trajektoriach kobiet doświadczających biedy i skrajnego ubóstwa widoczny jest także brak możliwości regeneracji. Życie w ciągłym stresie, krzątaniu, nieprzespane noce i wynikająca z nich bezsilność prowadzą do powolnego wyczerpania.

Należałoby więc zwrócić uwagę na różnice w perspektywach temporalnych u kobiet i mężczyzn. Bez pogłębionych badań na ten temat trudno stwierdzić, na ile te rozbieżności są znaczące. Pojedyncze świadectwa opisywane przez badaczy wskazują, że choć kobiety podejmują się niezwykle pracochłonnych działań, ich bezproduktywność jest wysoka. Okupione wysiłkiem zakupy czy kilkugodzinne kolejki w specjalistycznych poradniach nie pozwalają na długofalową zmianę, a zaspokajają jedynie bieżące potrzeby. Ich czas, choć całkowicie wypełniony, jest w gruncie rzeczy porą, w której brakuje punktów zwrotnych. To poczucie bycia zajęтым jest jednak potrzebne, zarówno biednym, jak i obserwatorom. Potwierdza ono bowiem – mimo ciężącego na bezrobotnych piętna – ich społeczną i kulturową przydatność.

Wszystkie opisane powyżej problemy, odnoszące się zarówno do kobiet, jak i do mężczyzn, ukazują, że bezrobocie jest tylko pozornym nadmiarem czasu i nie ma nic wspólnego z odpoczynkiem. Uzyskiwane świadczenia (na przykład zasiłek) nie wystarczają na zaspokojenie wszystkich potrzeb, a gdy niemożliwa staje się ich dalsza redukcja, bezrobotni podejmują się alternatywnych prób zwiększenia swoich dochodów (choćby poprzez zbieractwo czy żebractwo), co uniemożliwia im aktywne poszukiwanie legalnej pracy i w konsekwencji pogłębia tylko ich marginalizację.

Uciążliwa bezradność

Innym przykładem grupy, którą charakteryzuje analogiczny mechanizm, są mieszkańcy Domów Pomocy Społecznej. Beneficjentami domów są osoby „wymagające całodobowej opieki z powodu wieku, choroby lub niepełnosprawności, nie mogące samodzielnie funkcjonować w codziennym życiu” (MRPiPS.gov.pl 2016). Są to, co należy podkreślić, jednostki występujące w podwójnie trudnej roli społecznej – osób z konieczności bezrobotnych oraz silnie zależnych.

Trudności w dotarciu do mieszkańców, a także ograniczenie wynikające z ich stanu, uniemożliwiają weryfikację panujących tam warunków oraz strategii radzenia sobie z czasem wolnym. Na podstawie istniejących materiałów możemy jednak założyć, że model działania tych placówek wyzwala „marazm i bierność” (Grabusińska 2013: 43), ponieważ oparty jest na pasywnym odbiorze dostarczanych usług, bez angażowania odbiorców w ich współtworzenie.

Nadmiar czasu, który w odmiennych okolicznościach mógłby zostać efektywnie zagospodarowany, w tym wypadku ogranicza. Dochodzi więc do paradoksalnej sytuacji, w której w trosce o komfort podopiecznych, zostają oni – celowo czy też nie – podporządkowani rygorowi rutyny. Jak twierdzi bowiem Tarkowska: „zwykły dzień w domu pomocy społecznej dla ludzi przewlekłe chorych jest monotony, skoncentrowany wokół zaspakajania najbardziej podstawowych potrzeb” (Tarkowska 1994: 51). Na problem redukcji potrzeb znajdujących potwierdzenie między innymi w ofercie zajęć kierowanych do mieszkańców pisała z kolei Sienkiewicz-Wilowska (Sienkiewicz-Wilowska 2013: 8). Stąd, jak zauważają badacze, wynika narastający problem szukania alternatywnych form (jak alkohol) ucieczki od nudy (Goleński, Kijak & Mesjasz 2011). Można sądzić, że do analogicznych przypadków dochodzi też w innych placówkach zbiorowego zakwaterowania, które działają w obszarach redukcji deficytów (jak szpitale psychiatryczne). W konsekwencji może to prowadzić do wegetatywnej formy funkcjonowania.

Wyczerpująca tułaczka

W tym kontekście konieczne wydaje się uzupełnienie niniejszych rozważań o kondycję osób bezdomnych – grupy, która funkcjonuje w skrajnie wyniszczających i degradujących warunkach bytowych. Według Danuty M. Piekut-Brodzkiej:

Niebezdomny żyje w schemacie czasowym: czas pracy, czas po pracy, przerwy, czas obowiązków domowych, sen. Bezdomny nie żyje w narzuconym rytmie podziału czasu. Nie musi przebywać w określonych godzinach w miejscu pracy, nie ma obowiązków śpi, kiedy jest okazja, nawet w ciągu dnia. [Bezdomni i niebezdomni – M.Cz.] różnią się *przeżywaniem czasu*, zależnym od treści ludzkiego życia i warunków, w których egzystują (Piekut-Brodzka 2006: 129).

W przeciwieństwie do klientów domów pomocy społecznej i posiadających schronienie bezrobotnych, bezdomni nie mają żadnych obowiązków i dysponują nieograniczonym czasem wolnym. Dlatego odczuwany przez nich rodzaj zmęczenia może mieć inne podstawy. O ile w przypadku utraty pracy czy podeszłego wieku apatia i zmęczenie mają przede wszystkim charakter psychologiczny, o tyle podłożem wycieńczenia osób bezdomnych jest kompilacja czynników zewnętrznych i wewnętrznych. Brak możliwości regeneracji i ciągła walka o przetrwanie podporządkowuje życie zaspokajaniu podstawowych potrzeb bytowych. Jednak nawet te, z braku odpowiednich warunków, nie mogą zostać spełnione.

Nie oznacza to, że osoby doświadczające wykluczenia mieszkaniowego nie odczuwają braków w wymiarze psychologicznym. Jednak zdają się one wtórne wobec tak silnych deprivacji na poziomie fizycznym. Dlatego też „w przypadku

bezdolnych stan zdrowia musi być rozpatrywany integralnie zarówno w aspekcie zdrowia fizycznego, jak i psychicznego” (Przymeński 2001: 95). Jeśli uwzględnić czynniki związane z niedożywieniem, brakiem snu i problemem używek, kwestia ta nie budzi wątpliwości. W tym kontekście oczywisty wydaje się powszechny w tym środowisku problem niepełnosprawności. Stanowi on niekiedy efekt tak pojmowanego, opisanego wcześniej, stylu życia, częściej jednak bywa rozpatrywany jako splot wypadków lub niezamierzonych działań. Jak zauważa Maciej Dębski: „kondycja zdrowotna osób bezdomnych pogarsza się wprost proporcjonalnie do długości czasu pozostawania w bezdomności” (Dębski 2008: 234). Można zatem przypuszczać, że „szczególnie zły stan zdrowia jest charakterystyczny dla bezdomnych przebywających poza schroniskami” (Lech 2007: 67)

Osoby bezdomne zmuszone są zaspokajać swoje potrzeby w różnych, często oddalonych od siebie, miejscach. Ciągłe muszą o coś zabiegać albo na coś czekać. W dodatku „niczego nie można gdzieś zgromadzić. Wszystko trzeba nosić przy sobie” (Declerck 2004: 32). Zasady obowiązujące bezdomnych są takie same, bez względu na szerokość geograficzną. Zmienia się tylko rozlokowanie i godziny przyjęć placówek oferujących im wsparcie. Dlatego kloszard¹ musi cały czas się przemieszczać, co w konsekwencji powoduje problem z poruszaniem się. Odmrożenia palców, zapalenia skóry, owrzodzenie podudzi, otwarte rany, z których sączy się krew, w końcu gangrena i amputacja – to bardzo często przydarza się tym, którzy przemierzają długie dystanse bez odpowiedniego obuwia.

Choć powyższe problemy są wynikiem licznych zaniedbań ze strony bezdomnych, to w sposób symboliczny ukazują kryzys bezdomności, zmuszającej dotkniętych nią ludzi – niczym Baumanowskich turystów (Bauman 2000: 92-121) – do bycia w ciągłym ruchu. Służyć temu ma także peryferyjna lokalizacja ośrodków wsparcia dla bezdomnych. Dlatego też Marcjanna Nózka zauważa, że „bezdolne życie niesie za sobą wiele niewygód” (Nózka 2006: 126). Brak komfortu nie ma jednak charakteru incydentalnego, ale jest stanem permanentnym. Z uwagi na utrwalający się przez lata schemat dyskomfortu, bezdomni nie potrafią przyjąć też oferowanej pomocy. Obrazuje to fragment reportażu Sylwii Sałwackiej, w którym jeden z jej rozmówców opowiada, że:

Gdyby ktoś mi teraz zaproponował łóżko, nie wiem, czy bym się do tej propozycji przymerzył. Kolega, też bezdomny, opowiadał ostatnio, że był u znajomych i oni mu zaproponowali nocleg. Ale nie umiał się już położyć, wołał spać na krześle. Łóżko mu już nie leżało (Sałwacka 2014).

Bezdolny może zaspokajać swoje potrzeby tylko w sytuacji, gdy zyskuje na to chwilową możliwość. Jego regeneracja jest więc całkowicie uzależniona od czynników zewnętrznych, na które nie ma żadnego wpływu. Przykładem tego są dworce kolejowe w całej Polsce, na których bezdomni drzemają zamiast spać – zgodnie z nakazem, by „nie wykorzystywać dworca w celach noclegowych” (Sałwacka 2014). Schemat funkcjonowania kloszardów Patrick Declerck opisuje następująco:

¹ Autorka artykułu używa tego słowa celowo, odnosząc się do tytułu książki Patricka Declercka *Rozbitkowie. Rzecz o paryskich kloszardach*.

Alkohol niedożywienie, przemęczenie... To wszystko składa się na chroniczne znużenie, wyczerpanie. Alkohol i spowodowane nim zmęczenie to dwie podstawy takiego życia. Kiepsko się śpi na ulicy. Wszystko cię budzi: policja, straż miejska, koszmary, zimno i deszcz. Po kilku dniach wszystko zaczyna się mieszać: dni, noce godziny, daty (Declerck 2004: 28).

Z jednej strony, autor zwraca uwagę na wyniszczająca dynamikę funkcjonowania bezdomnych; z drugiej, badacze podkreślają towarzyszącą im apatię. Ich życie, choć ciężkie, jest niepozbawione pewnej rutyny. Jak zauważyła Nózka:

[...] codzienne życie osoby bezdomnej wydaje się monotonne, aktywność tych ludzi koncentruje się bowiem wokół spraw fundamentalnych dla ludzkiej egzystencji, o które co dnia na nowo, zazwyczaj w oparciu o wcześniej wypracowany schemat, należy zabiegać" (Nózka 2006: 221).

Wydaje się, że oba te modele w zależności od sytuacji wzajemnie się uzupełniają, skazując bezdomnych na wyczerpującą tułaczkę. Zobojętnienie udziela się również osobom korzystającym ze wsparcia placówek pomocowych, gdzie czas podlega restrykcjom określonym przez wewnętrzne regulaminy. Potrzeby, takie jak sen czy głód, realizuje się tu – podobnie jak w domach pomocy społecznej – w ściśle określonych godzinach. Poza tym czasem beneficjenci – w większości bierni zawodowo – mają swobodę wyboru. Jak wskazują przykłady, brak umiejętności zarządzania czasem powoduje u nich narastające poczucie rezygnacji. Rozmówczyni Beaty Szluz – bezdomne kobiety przebywające w schroniskach – „poddawały się biegowi wydarzeń, a [ich – M.Cz.] głównym zadaniem było przeczekaanie kolejnego dnia” (Szluz 2010: 293). Autorka wskazywała, że respondenci spędzali większość dnia przed telewizorem, gdyż ich największym problemem „był nadmiar czasu i monotonia” (Szluz 2010: 294). Okazuje się, że choć ich podstawowe potrzeby zostały zaspokojone przez instytucje, nie wyeliminowało to poczucia znużenia. Choć czas, jakim dysponują w sensie dosłownym, jest ich czasem wolnym, nie zapewnia im to możliwości prawdziwej regeneracji. Wspomniana bierność sprawia, że, tak samo jak w przypadku kloszardów, wegetację beneficjentów schronisk, „trudno nazwać konstruktywnym społecznie sposobem życia” (Oliwa-Ciesielska 2006: 136).

Zakończenie

Ponieważ bieda nie jest postrzegana jako styl życia, nie zauważa się, że zarówno trwanie w niej oraz próby przezwyciężenia tego stanu, są długotrwałym procesem, wymagającym wysiłku i determinacji. Odchodząc współcześnie od klasycznego rozumienia zmęczenia, badacze coraz częściej wskazują na poza fizjologiczne podłoża tego zjawiska. Jednocześnie w dyskusji pomija się kondycje grup funkcjonujących poza rynkiem pracy, zakładając *implicite*, że stanowi ona cenę oferowanej im pomocy. Ubóstwo nie jest korelowane z wysiłkiem, ale z zwinionym lenistwem, co uniemożliwia dotkniętym nim osobom postrzegać siebie w kate-

gorii ludzi zmęczonych. Tymczasem, jak słusznie zauważyła Joanna Urbańska „negatywne czynniki środowiskowe powodują pogorszenie kondycji człowieka oraz wpływają na poziom odczuwanego przez niego zmęczenia” (Urbańska 2010: 48).

Źródła cytowań

- Bartosz, Bogna, Ewa Błazej (1995), *O doświadczeniu bezdomności*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar.
- Bauman, Zygmunt (2000), *Globalizacja. I co z tego dla ludzi wynika*, przekł. Ewa Klekot, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Charkiewicz, Ewa (2011), 'Kobiety i ubóstwo', *Nowy obywatel*: 2, online: <https://nowyobywatel.pl/2011/04/30/kobiety-i-ubostwo/> [dostęp: 10.09.2017].
- Declerck, Patrick (2004), *Rozbitkowie. Rzecz o paryskich kłoszardach*, przekł. Anna Głowacka, Jarosław Kaczmarek, Warszawa: Wydawnictwo Literackie MUZA SA.
- Dębski, Maciej, Sylwester Retowski (2008), *Psychospołeczny profil osób bezdomnych w Trójmieście*, Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego.
- Dictionary.com (2017), *Month of Sundays*, online: <http://www.dictionary.com/browse/month-of-sundays--a> [dostęp: 10.09.2017].
- Dzimira, Karolina (2016), *Kalendarz i język*, online: http://math.uni.wroc.pl/fmw/sites/default/files/upload_attach/kalendarz.pdf [dostęp: 10.09.2017].
- Gasset, José Ortega y (1995), *Bunt mas*, przekł. Piotr Niklewicz, Warszawa: Wydawnictwo Literackie MUZA SA.
- Goleński Wojciech, Adam Kijak, Krystian Mesjasz (2011), *Alkoholizm w domach pomocy społecznej. Raport z badania jakościowego przeprowadzonego w woj. Opolskim*, online: <http://ois.rops-opole.pl/download/ALKOHOLIZM%20w%20DPS-ach.pdf> [dostęp: 10.09.2017].
- Golinowska, Stanisława, Elżbieta Tarkowska, Irena Tołpińska (2005), *Ubóstwo i wykluczenie społeczne*, Warszawa: Wydawnictwo IPiSS.
- Grabusińska, Zuzanna (2013), *Domy pomocy społecznej w Polsce*, online: https://irss.pl/wp-content/uploads/2013/12/domy_pomocy_spo%C5%82ecznej_w_polsce.pdf [dostęp: 10.09.2017].
- Jahoda, Marie, Paul Lazarsfeld, Hans Zeisel (2007), *Bezrobotni Marienthalu*, przekł. Robert Marszałek, Warszawa: Oficyna Naukowa.
- Jethon, Zbigniew (1977), *Zmęczenie jako problem współczesnej cywilizacji*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.

- Kołakowski, Leszek (2009), *Mini wykłady o maxi sprawach. Trzy serie*, Kraków: Znak.
- Krajewski, Marek (2011), 'Narzędzie wielofunkcyjne. O książce Tomasza Rakowskiego *Lowcy, zbieracze, praktycy niemocy*', *Stan Rzeczy*, online: <http://www.stan-rzeczy.edu.pl/wp-content/uploads/2013/05/SR1-281-291.pdf> [dostęp: 10.09.2017].
- Lech, Adam (2007), *Świat społeczny bezdomnych i jego legitymizacje*, Katowice: Śląsk Wydawnictwo Naukowe.
- BiblicalCyclopedia.com (2017), *Dies Dominicus*, online: <http://www.biblicalcyclopedia.com/D/dies-dominicus.html> [dostęp: 10.09.2017].
- MRPiPS.gov.pl (2016), *Domy Pomocy Społecznej*, online: <https://www.mpips.gov.pl/pomoc-spoleczna/formy-udzielanej-pomocy/dom-pomocy-spolecznej/> [dostęp: 10.09.2017].
- Nóżka, Marcjanna (2006), 'Włóczęgostwo: zjawisko społeczne i interwencja socjalna', w: *Zeszyty Pracy Socjalnej*: 11, ss. 167-177.
- Oliwa-Ciesielska, Monika (2006), *Piętno nieprzypisania. Studium o wyizolowaniu społecznym bezdomnych*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Piekut-Brodzka, Danuta M. (2006), *Bezdomność*, Warszawa: Chrześcijańska Akademia Teologiczna.
- Przymeński, Andrzej (2001), *Bezdomność jako kwestia społeczna w Polsce współczesnej*, Poznań: Akademia Ekonomiczna.
- Rakowski, Tomasz (2009), *Lowcy, zbieracze, praktycy niemocy. Etnografia człowieka zdegradowanego*, Gdańsk: Słowo / obraz terytoria.
- Salwacka, Sylwia (2014), 'Bezdomni na nowym dworcu – nocleg za bilet do Kiekrza', *Wyborcza.pl*, online: http://poznan.wyborcza.pl/poznan/1,36001,15324-505,Bezdomni_na_nowym_dworcu___nocleg_za_bilet_do_Kiekrza.html [dostęp: 10.09.2017].
- Sienkiewicz-Wilowska, Julia (2013), 'Samopoczucie w okresie późnej dorosłości u uczestników terapii zajęciowej w dziennych domach pomocy społecznej', *Studia Psychologiczne*: 3 (51), ss. 19-34.
- Szluz, Beata (2010), *Świat społeczny bezdomnych kobiet*, Rzeszów: Bonus Liber.
- Tarkowska, Elżbieta (1992), *Czas w życiu Polaków. Wyniki badań, hipotezy, impresje*, Warszawa: Polska Akademia Nauk. Instytut Filozofii i Socjologii.
- Tarkowska, Elżbieta (1994), *Życie codzienne w domach pomocy społecznej*, Warszawa: Polska Akademia Nauk. Instytut Filozofii i Socjologii.

Tarkowska, Elżbieta (2006), 'Młode pokolenie z byłych PGR-ów: Dziedziczenie biedy czy wychodzenie z biedy?', *Polityka Społeczna*: 11-12, ss. 13-16.

Urbańska, Joanna (2010), *Zmęczenie życiem codziennym: środowiskowe i zdrowotne uwarunkowania oraz możliwości redukcji w sanatorium*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.

Wykluczenie zawodowe osób starszych w Polsce – próba oceny

Anna Niewiadomska

Abstract

The position of the elderly in the labor market has changed in the last decade, which resulted not only from the cyclical changes in employment, but also from the solutions in the system of social benefits. The analysis of the indicators describing the level of economic activity of the elderly who are still of working age, undercovers an incomplete use of their professional potential. What is more, the elderly experience professional exclusion as expressed in the inability or impossibility of full and effective participation in the labor market more often than the younger generations. Anna Niewiadomska's article *Professional Exclusion of the Elderly-An Attempt At Its Assessment* attempts to identify the main causes and the scale of occupational exclusion of elder people.

Anna Niewiadomska — dr nauk ekonomicznych ze specjalnością w zakresie polityki społecznej; pracownik naukowo-dydaktyczny w Katedrze Makroekonomii i Finansów na Wydziale Ekonomii i Zarządzania Uniwersytetu Zielonogórskiego. Jej zainteresowania badawcze obejmują problematykę rynku pracy, ekonomiczne konsekwencje procesów demograficznych oraz zjawisko migracji. Autorka publikacji *Aktywność zawodowa osób starszych w wybranych krajach Europy Środkowej* (2016) oraz współautorka *Socjoekonomiki starzenia się współczesnych społeczeństw* (2015).

a.niewiadomska@wez.uz.zgora.pl

Facta Ficta Journal
of Narrative, Theory & Media
nr 1 (i) 2018



Wprowadzenie

Polska, podobnie jak większość krajów europejskich, doświadcza istotnych zmian demograficznych. Ich kierunek i dynamika postrzegane są przede wszystkim w kategoriach ogromnego wyzwania, przed którym stoi współczesne państwo. Zmieniające się proporcje demograficzne wywołują konieczność opracowania nowej strategii rozwoju społeczno-ekonomicznego państwa, uwzględniającej pełniejsze wykorzystanie potencjału osób starszych. Można przyjąć, że ze względu na przewidywaną wysoką dynamikę starzenia się społeczeństwa w Polsce potrzeba podniesienia efektywności działań i rozwiązań sprzyjających zwiększeniu zaangażowania zawodowego osób starszych jest szczególnie pilna.

Dodatkowo przesądza o tym fakt, iż Polska znajduje się w grupie krajów o niskim wskaźniku aktywności zawodowej dojrzałej części zasobów pracy. Sytuacja osób starszych na rynku pracy uległa w ostatnich latach zasadniczym zmianom. Dojrzały wiek personelu stał się w pewnym zakresie czynnikiem sprzyjającym jego ekskluzji. W niniejszym opracowaniu podjęto próbę określenia istoty oraz skali zjawiska wykluczenia zawodowego starszych ludzi. Wykorzystując literaturę przedmiotu oraz dostępne dane statystyczne, zastosowano dwa podejścia do problemu. Z jednej strony przeprowadzono analizę poziomu aktywności zawodowej tych osób, dokonując przy tym identyfikacji skali bezrobocia długotrwałego wśród osób starszych. Z drugiej strony natomiast podjęto próbę określenia głównych przyczyn wykluczenia zawodowego wskazanej grupy. Rozważania dotyczące problemu wykluczenia zawodowego zostały przeprowadzone w odniesieniu do osób starszych znajdujących się w wieku produkcyjnym.

Wykluczenie społeczne a wykluczenie zawodowe – interpretacja pojęć

Zdefiniowanie kategorii wykluczenia – w tym wykluczenia zawodowego – jest pierwszym, a zarazem kluczowym krokiem do jego pomiaru. Z uwagi na złożoność i wielowymiarowość tego zjawiska, nie jest to proste zadanie. Warto zwrócić uwagę, że obok terminu 'wykluczenie' w literaturze przedmiotu stosuje się określenia: 'marginalizacja', 'ekskluzja', 'dyskryminacja'. Omawiane pojęcie rozumiane jest jako brak możliwości uczestniczenia w ważnych społecznie aspektach życia społecznego, między innymi gospodarczym, politycznym czy kulturowym (Szacka 2003: 310; Krawczyk-Blicharska, Nowak 2010: 217). Najczęściej spotykanym terminem jest wykluczenie społeczne, często interpretowane jako zjawisko będące efektem procesu „ukształtowanego przez miejsce jednostki w strukturze społecznej przez przeszłe doświadczenia życiowe i oczekiwania” (Faliszek 2008: 71). Postrzeganie wykluczenia społecznego jako procesu sprawia, że każdy jego etap ma swoje własne przyczyny i charakterystykę, wywołuje określone skutki i jest zarazem załącznikiem izolacji jednostki.

Jak podkreśla Paweł Kubicki, proces wykluczenia społecznego należy rozumieć jako trajektorię, której początkiem jest zdarzenie powodujące pogorszenie się sytuacji życiowej jednostki – bądź grupy – i jednocześnie uruchamiające szereg zdarzeń przyczyniających się do jej dalszej degradacji. Początkowo proces ten nie wpływa w istotny sposób na codzienność wykluczonej osoby, ale wraz z upływem czasu ulega on intensyfikacji, oddziałując negatywnie na coraz więcej obszarów życia (faza II). Jednostka jest w pełni wykluczona, gdy nie może samodzielnie poprawić swojego losu, a zmiana jej sytuacji życiowej jest całkowicie uzależniona od pomocy z zewnątrz (faza III) (Kubicki 2011).

Z drugiej strony, wykluczenie społeczne oznacza stan równoznaczny z relatywną deprywacją dającą początek długotrwałego procesu nieuczestniczenia w różnych wymiarach życia społeczno-gospodarczego.

Przegląd definicji i interpretacji kwestii wykluczenia społecznego pozwala na wskazanie kilku cech, które je opisują. Zalicza się do nich:

- (1) ograniczenie uczestnictwa zarówno w życiu społecznym, jak i jego kluczowych obszarach oraz aspektach;
- (2) ograniczony dostęp do zasobów, instytucji, systemów społecznych, który uniemożliwia integrację i uczestnictwo;
- (3) coraz bardziej okrojony zakres realizacji praw socjalnych;
- (4) ubóstwo i wielowymiarowa deprywacja;
- (5) kumulowanie się czynników ryzyka w konkretnych obszarach i zbiorowościach;
- (6) szybkie pogarszanie się sytuacji jednostki czy też zbiorowości w szerokim zakresie (Szarfenberg 2010).

Wykluczenie zawodowe stanowi jeden z wymiarów wykluczenia społecznego odnoszącego się do rynku pracy. Wiąże się ono z niezdolnością bądź niemożnością pełnego i skutecznego uczestnictwa jednostki (grupy) na rynku pracy. Innymi słowy, jest to sytuacja, w której jednostka bądź grupa nie może uczestniczyć lub nie jest uznawana za pełnego i równego uczestnika rynku pracy. Można przyjąć, że przejawem całkowitego wykluczenia zawodowego jest sytuacja, w której wejście lub powrót na rynek pracy są całkowicie zablokowane. Efektem długotrwałej ograniczonej możliwości znalezienia zatrudnienia jest obniżenie samooceny pracownika. Z biegiem czasu może się to przerodzić w szersze pojęte wykluczenie społeczne.

Podobnie jak w przypadku ekskluzji społecznej, tak i w odniesieniu do wykluczenia zawodowego złożoność zjawiska nie pozwala na łatwe uogólnienia.

Niemniej jednak, podejmując próbę wyjaśnienia jego istoty, należy zwrócić uwagę na dwie kluczowe kwestie. Otóż z jednej strony wspomniane wykluczenie jest rozpatrywane w kategoriach partycypacji w sferze zatrudnienia. W tym przypadku akcentuje się brak uczestnictwa bądź jego ograniczenie. Biorąc pod uwagę fakt, iż aktywność na rynku pracy stanowi jeden z ważniejszych obszarów życia społecznego, utrudniony dostęp do niego sprawia, że jednostka nie może spełnić swojej powinności wynikającej z obowiązujących norm życia społecznego. Ową powinnością jest uczestnictwo w procesie pracy.

Z drugiej strony, ekskluzja zawodowa może być rozpatrywana jako zjawisko, którego skala jest uzależniona nie tylko od obiektywnej sytuacji na rynku pracy – uwarunkowanej zmienną koniunkturą – ale również od czynników bezpośrednio związanych z jednostką. W węższym ujęciu wykluczenie zawodowe może być kategorią odnoszącą się do problemów z dostępem do rynku pracy określonych grup społecznych, na przykład długotrwale bezrobotnych, osób starszych, niepełnosprawnych, psychicznie chorych.

Równocześnie w analizie wykluczenia zawodowego pojawia się problem ujmowania go jako ekskluzji w sytuacji konieczności bądź dobrowolnego wykluczenia. Innymi słowy chodzi o to, czy jest ono efektem sytuacji przymusowej, czy też może być rezultatem świadomego poszukiwania alternatyw, rozumianego jako przejaw indywidualnie realizowanej wolności, na przykład samowykluczanie się osób kończących wcześniej aktywność zawodową ze względu na sprzyjające ku temu rozwiązania prawne. Trudno nie zgodzić się z opinią Janusza Czapińskiego, który twierdzi, że „pojęcie wykluczenia społecznego jest od początku kontrowersyjne, a wraz z rosnącą popularnością w środowisku badaczy i polityków staje się coraz mniej jednoznaczne” (Czapiński 2012: 129).

Zawężając rozważania dotyczące wykluczenia zawodowego do osób starszych¹, należy wspomnieć o dyskryminacji, będącej pojęciem często przywoływanym w analizie czynników sprzyjających wykluczeniu tej grupy z rynku pracy. W ogólnym rozumieniu dyskryminacja oznacza rozróżnianie i nierówne traktowanie, wybiórczą ocenę. Istotne jest to, że podstawą takiego nierównego – a jednocześnie nieuzasadnionego i niesprawiedliwego – traktowania nie są indywidualne cechy osobowościowe czy też zachowania jednostek, ale ich przynależność do konkretnych kategorii lub grup społecznych (Tabin 2005: 494). W odniesieniu do osób starszych dyskryminacja ze względu na wiek bywa często określana mianem ageizmu. Jej istotą jest wyznawanie irracjonalnych poglądów i przesądów dotyczących jednostek lub grup w oparciu o ich wiek. Przyjmuje się stereotypowe założenia na temat fizycznych lub umysłowych cech ludzi z określonej grupy wiekowej i zwykle wyraża się je w sposób poniżający. Najczęściej ageizm kieruje się przeciwko ludziom najstarszym (Tabin 2005: 421).

Wykluczenie zawodowe osób starszych może być spowodowane narzuconą przez innych ludzi optyką postrzegania siebie oraz swojej sytuacji. To bardzo niebezpieczny proces, a brak pracy może być jego finałem lub dopiero początkiem. Współczesny człowiek funkcjonuje w gospodarce wolnorynkowej, w której jest jednocześnie towarem i sprzedawcą tego towaru, a jego samoocena uzależniona jest od tego, na ile sprawnie potrafi się na owym rynku poruszać. Jeśli posiada zatrudnienie, czuje się pełnowartościowym członkiem społeczeństwa; jeżeli go nie ma, postrzega siebie jako bezużytecznego i niepotrzebnego.

¹ W polskiej statystyce publicznej, zgodnie z podziałem ludności według ekonomicznych grup wiekowych, za osobę starszą uznaje się taką, która znajduje się w wieku poprodukcyjnym. Zgodnie z powyższym, za takąową uważa się jednostkę, która ukończyła lat sześćdziesiąt – w przypadku kobiet, bądź sześćdziesiąt pięć lat – w przypadku mężczyzn. Podjęcie decyzji o stopniowym podnoszeniu i zrównaniu wieku emerytalnego ma zniwelować wspomnianą różnicę. W niniejszym opracowaniu przyjęto, że termin „osoba starsza” będzie używany w odniesieniu do ludzi znajdujących się w starszych grupach wieku produkcyjnego.

Poziom aktywności zawodowej osób starszych

Przynajmniej od dekady można zauważyć w Polsce znaczący wzrost zainteresowania badaczy i polityków kwestią aktywności zawodowej osób starszych. Przesądza o tym kilka względów. Po pierwsze, niski poziom zaangażowania zawodowego osób w starszych grupach wieku produkcyjnego, w szczególności kobiet. Po drugie, rosnący udział tych jednostek w społeczeństwie, co stanowi ogromne wyzwanie dla finansów publicznych państwa. Po trzecie, konieczność realizacji strategii wzrostu gospodarczego sprzyjającego włączeniu społecznemu, która jest określona w *Strategii Europa 2020*. We wspomnianym dokumencie zakłada się, że państwa członkowskie Unii Europejskiej powinny dążyć do tego, aby do roku 2020 wskaźnik zatrudnienia ludności w grupie wiekowej od 20 do 64 lat osiągnął poziom 75%. W wypadku Polski jest to cel niemożliwy do osiągnięcia (w tej perspektywie). Z tego względu uznano, że bardziej realne jest uzyskanie wzrostu aktywności zawodowej do poziomu 71%.

Polska znajduje się w grupie państw o stosunkowo niskim poziomie aktywności zawodowej ludności. W przypadku współczynnika tej aktywności wśród osób starszych w wieku od 55 do 64 lat dane z ostatnich kilku lat wskazują na trend wzrostowy, co oznacza, że odsetek osób chcących pracować rośnie. Są to zarówno jednostki już pracujące, jak i bezrobotne, zaliczające się do przytoczonej grupy wiekowej (Tabela 1).

	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015
Ogółem	27,2	28,1	29,7	31,6	32,3	34,1	36,9	38,7	40,6	42,5	44,3
Kobiety	35,9	28,4	41,4	44,1	44,3	45,2	47,8	49,3	51,3	53,1	54,2
Mężczyźni	19,7	19,0	19,4	20,1	21,9	24,2	27,2	29,2	31,0	32,9	35,5

Tabela 1. Współczynniki aktywności zawodowej Polaków w wieku od pięćdziesięciu pięciu do sześćdziesięciu czterech lat w latach 2005-2015 (wartość procentowa)²

Częściowo jest to efektem znacznego obniżenia się poziomu bezrobocia (Szulski 2014: 13). Warto dodać, że w kwestii średniego poziomu zaangażowania zawodowego osób w wieku produkcyjnym pomiędzy Unią Europejską a Polską nadal utrzymuje się pewna różnica. Na wysunięcie istotnych wniosków pozwala bliższa analiza współczynników aktywności zawodowej w grupie pięćdziesięciolatków (Tabela 2). Mimo ogólnej tendencji wzrostowej w badanym okresie można zauważyć pewną prawidłowość, polegającą na spadku współczynników aktywności zawodowej zarówno w przypadku kobiet, jak i mężczyzn w wieku okołoemerytalnym. Wśród kobiet znaczny spadek tej aktywności odnotowano w grupie wiekowej od 55 do 59 lat, odpowiednio z 71,2 do 36,3% w 2010 roku, z 72 do 42,2% w roku 2011, z 73,2 do 46,6% w 2012 roku oraz z 73,6 do 52,1% w 2013 roku. W przypadku mężczyzn wyraźny spadek wskaźników zaangażowania zawodowego odnotowywany jest w grupie wiekowej między 60 a 64 rokiem życia. Warto przy tym

² Opracowanie własne na podstawie: Eurostat, online: <http://ec.europa.eu/eurostat/data/database> [dostęp: 1.02.2018]

zauważyć, że zmniejsza się skala wspomnianych spadków, co przekłada się na zmniejszenie luki w poziomie aktywności zawodowej w populacji pięćdziesięcioletków. Nieznacznie również zaczyna rosnąć poziom tej aktywności w grupie wiekowej od 60 do 64 lat.

Wiek	2010			2011			2012			2013		
	O	M	K	O	M	K	O	M	K	O	M	K
50-54	75,2	79,5	71,2	75,8	79,5	72,0	77,0	81	73,2	76,6	79,8	73,6
55-59	49,8	64,6	36,3	54,0	66,9	42,2	57,1	68,4	46,6	60,8	70,8	52,1
60-64	20,1	28,4	13,0	22,5	32,7	13,8	24,1	35,7	14,2	27,6	41,2	16,0
65+	4,8	7,8	3,0	4,9	7,8	3,0	4,8	7,7	3,0	4,5	7,2	2,9

Legenda: O – ogółem; M – mężczyźni; K – kobiety

Tabela 2. Współczynniki aktywności zawodowej osób starszych w latach 2010-2013 (wartość procentowa)³

Przytoczone dane wskazują na potrzebę przyjrzenia się bliżej kilku ważnym aspektom. Po pierwsze, należy zastanowić się nad źródłami stosunkowo niskiego poziomu aktywności zawodowej osób starszych w Polsce. Po drugie, trzeba poszukiwać czynników mających wpływ na obserwowany od kilku lat wzrost zaangażowania zawodowego – chociażby osób w wieku okołoemerytalnym. W literaturze przedmiotu podkreśla się, że wczesna dezaktywizacja zawodowa osób starszych może wynikać między innymi z:

- (1) pogorszenia się warunków na rynku pracy, co związane jest z dużym wpływem młodych pracowników w czasie wejścia na rynek pokolenia wyżu demograficznego,
- (2) zachęt finansowych do szybszego przechodzenia na emeryturę, zawartych w publicznych programach emerytalnych, jak również w programach skierowanych do niepracujących, takich jak zasiłki dla bezrobotnych i renty chorobowe,
- (3) tego, w jakim wieku istnieje możliwość uzyskania prawa do świadczeń emerytalnych (Nyce & Schieber 2011: 248).

W przypadku Polski spadek udziału osób starszych na rynku pracy jest częściowo konsekwencją przyjęcia w latach dziewięćdziesiątych rozwiązań propagujących wcześniejsze przechodzenie na emeryturę. W latach osiemdziesiątych XX wieku zastosowało je wiele krajów wysoko rozwiniętych, próbując poradzić sobie z kryzysem zatrudnienia. Jak pokazała praktyka, nie rozwiązało to problemu, natomiast doprowadziło do znacznego spadku ilości pracujących osób w starszych grupach wieku produkcyjnego (Szatur-Jaworska 2006: 155-157). O ile w latach dziewięćdziesiątych ustanowienie prawa do wcześniejszych emerytur było formą zachęty do szybszego odchodzenia z rynku pracy, o tyle rozpoczęte w 2008 roku

³ Opracowanie własne na podstawie źródeł: GUS online: <http://stat.gov.pl/obszary-tematyczne/rynek-pracy/pracujacy-bezrobotni-biemi-zawodowo-wg-bael/aktywnosc-ekonomiczna-ludnosci-polski-w-latach-2010-2012,5,3.html> oraz <http://stat.gov.pl/obszary-tematyczne/rynek-pracy/pracujacy-bezrobotni-biemi-zawodowo-wg-bael/aktywnosc-ekonomiczna-ludnosci-polski-w-latach-2013-2015,5,4.html> [dostęp 10.09.2017].

stopniowe wygaszanie przywilejów emerytalnych można uznać za wyraźny komunikat, że czas wczesnej dezaktywacji zawodowej powoli się kończy (Niewiadomska 2012: 83-93). Jednakże nowelizacja ustawy z 17 grudnia 1998 roku o emeryturach i rentach z Funduszu Ubezpieczeń Społecznych (Dz.U. z 2016 r. poz. 887) przywróciła poprzednie granice wieku emerytalnego, co w sposób istotny może wpłynąć na poziom aktywności zawodowej osób starszych.

Aktualnie wskaźnik zatrudnienia starszych mężczyzn i kobiet powoli rośnie (Tabela 3), lecz z drugiej strony można zauważyć wzrost liczby bezrobotnych osób powyżej pięćdziesiątego roku życia (Tabela 4).

	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015
Ogółem	27,2	28,1	29,7	31,6	32,3	34,1	36,9	38,7	40,6	42,5	44,3
Kobiety	35,9	28,4	41,4	44,1	44,3	45,2	47,8	49,3	51,3	53,1	54,2
Mężczyźni	19,7	19,0	19,4	20,1	21,9	24,2	27,2	29,2	31,0	32,9	35,5

Tabela 3. Wskaźnik zatrudnienia kobiet i mężczyzn w wieku od pięćdziesięciu pięciu do sześćdziesięciu czterech lat w Polsce w latach 2000-2013 (wartość procentowa)⁴

Lata	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015
Udział osób 50+ w ogólnej liczbie bezrobotnych	15,9	18,8	21,7	21,6	20,7	21,6	22,3	22,8	24,3	26	27,5

Tabela 4. Udział osób w wieku powyżej pięćdziesiątego roku życia w ogólnej liczbie bezrobotnych w latach 2005-2015 (wartość procentowa)⁵

O skali trudności w powrocie do pełnej aktywności zawodowej osób starszych świadczy choćby wydłużający się czas pozostawania w grupie bezrobotnych. Analiza danych obrazujących trwałość bezrobocia wskazuje, że jeśli osoby starsze znajdą się w rejestrach urzędów pracy, to zazwyczaj pozostają bez pracy przez dłuższy czas niż pozostali bezrobotni (Tabela 5).

Okres pozostawania bez pracy (w miesiącach)	1	1-3	3-6	6-12	12-24	> 24
Bezrobotni powyżej 50 roku życia	7,2	14,5	11,8	16,1	17,1	33,5
Bezrobotni ogółem	10,2	19,2	15	15,9	15,4	24,3

Tabela 5. Struktura bezrobotnych według czasu pozostawania bez pracy w końcu 2015 (wartość procentowa)⁶

Wśród bezrobotnych powyżej pięćdziesiątego roku życia w latach 2011-2015 dominowały osoby poszukujące pracy przez czas dłuższy niż dwadzieścia cztery miesiące. Zwraca przy tym uwagę wzrost ich liczby ze 104 tysięcy osób w roku

⁴ Opracowanie własne na podstawie: Eurostat, online: <http://ec.europa.eu/eurostat/data/database> [dostęp: 10.09.2017].

⁵ Opracowanie własne na podstawie: Departament Rynku Pracy MPiPS, *Osoby powyżej 50 roku życia na rynku pracy w 2015*, online: <http://www.mpips.gov.pl/analizy-i-raporty/raporty-sprawozdania/rynek-pracy/so-bypowyzej50rokuycianarynkuprac/rok-2015/> [dostęp: 10.09.2017].

⁶ Opracowanie własne na podstawie: Departament Rynku Pracy MPiPS, *Osoby powyżej 50 roku życia na rynku pracy w 2015*, online: <http://www.mpips.gov.pl/analizy-i-raporty/raporty-sprawozdania/rynek-pracy/so-bypowyzej50rokuycianarynkuprac/rok-2015/> [dostęp: 10.09.2017].

2011 do 125,1 tysiąca w roku 2012, a następnie do 140,7 tysiąca w 2013 roku oraz 143,7 tysiąca w roku 2015. Oznacza to, że w tym okresie co czwarty bezrobotny powyżej pięćdziesiątego roku życia ponad dwa lata pozostawał w ewidencji bezrobotnych. Łącznie osoby pozostające bez pracy ponad dwanaście miesięcy stanowiły ponad 44% bezrobotnych w wieku powyżej pięćdziesięciu lat w roku 2012 oraz 45,5% w 2013 roku. Natomiast w roku 2015 już 50,6% osób powyżej pięćdziesiątego roku życia, poszukiwało pracy dłużej niż rok.

Podsumowując przegląd danych obrazujących poziom zaangażowania zawodowego osób starszych, można zauważyć zarówno pozytywny trend objawiający się wzrostem wskaźników zatrudnienia, jak i budzący niepokój rosnący udział tych ludzi wśród długotrwale bezrobotnych.

Przyczyny oraz przejawy wykluczenia zawodowego osób starszych

Mimo odnotowywanego w ostatnich latach wzrostu aktywności zawodowej osób powyżej pięćdziesiątego roku życia, nadal należy ona do najniższych w Europie. Przyczyny takiego stanu rzeczy są złożone. Obok uwarunkowań o charakterze makroekonomicznym czy polityczno-prawnym, które zasygnalizowano wcześniej, należy wspomnieć o tych związanych bezpośrednio z pracownikami oraz pracodawcami. Zakładając, że czynniki te wywołują częściowe bądź całkowite ograniczenie dostępu jednostki (grupy) do rynku pracy, można je potraktować jako źródło wykluczenia zawodowego.

Analiza literatury poświęconej temu zagadnieniu oraz omówienie wyników badań prowadzonych wśród uczestników rynku pracy w Polsce wskazuje, że jednym z kluczowych czynników sprzyjających wykluczeniu zawodowemu osób starszych jest czasami brak akceptacji dla ich aktywności zawodowej. U podstaw owej niechęci znajdują się między innymi:

- (1) obawy młodych osób przed konkurencją na rynku pracy i długotrwałym zajmowaniem miejsc pracy przez osoby starsze;
- (2) tradycyjne postrzeganie starszych pracowników jako posiadających bogatsze doświadczenie, jednakże mniej kreatywnych i dynamicznych, mających problemy z adaptacją do nowych sytuacji (Kubicki 2011: 11).

Stereotypowe podejście do kwestii wieku pracowników przekłada się na konkretne działania, mające znamiona nierównego traktowania, a więc dyskryminacji na rynku pracy. Do działań ograniczających dostęp osób starszych do zatrudnienia bądź sprzyjających nierównemu ich traktowaniu należą przykładowo:

- (1) podawanie w ogłoszeniach o pracę maksymalnego wieku poszukiwanego pracownika bądź stosowanie ukrytych ograniczeń wiekowych, co już na etapie rekrutacji albo selekcji eliminuje osoby dojrzałe;
- (2) ograniczone zainteresowanie pracodawców inwestowaniem w kapitał ludzki dojrzałych pracowników, co przejawia się w znacznie rzadszym ich dele-

gowaniu na kursy podnoszące kwalifikacje bądź doborem kursów wynikających raczej z bieżącej potrzeby, aniżeli z chęci podniesienia poziomu innowacyjności lub kreatywności pracownika;

- (3) spadek zainteresowania zatrudnieniem osób zbliżających się do tak zwanego wieku ochronnego, który chroni pracownika przed zwolnieniem⁷.

Przejawem bezpośredniego wykluczenia zawodowego ze strony pracodawców jest rozwiązywanie stosunku pracy z pracownikami po osiągnięciu przez nich wieku emerytalnego. W tej kwestii wypowiedział się Sąd Najwyższy, który w uchwale z 2009 roku (Uchwała z 21.01.2009 r., 2 PZP 13/08.) stwierdził, że wypowiedzenie pracownikowi umowy o pracę zawartej na czas nieokreślony wyłącznie z powodu osiągnięcia przez niego wieku emerytalnego stanowi bezpośrednią dyskryminację ze względu na wiek. W pewnym zakresie czynnikiem ograniczającym pełne i skuteczne uczestnictwo osób starszych w rynku pracy są limity wiekowe wykonywania poszczególnych zawodów. Nie ulega wątpliwości, że w przypadku niektórych profesji ustanowienie takich limitów jest wskazane i uzasadnione, jednakże wątpliwości budzą regulacje, które zakładają pewien automatyzm w odbieraniu możliwości wykonywania zawodu po osiągnięciu określonego wieku (Kędziora 2010: 7).

Z perspektywy pracodawcy mniejsza atrakcyjność osób dojrzałych wiekowo wiąże się również z wyższymi kosztami, jakie musi ponosić. Pracownik o długim stażu, zatrudniony w oparciu o umowę o pracę oraz objęty czteroletnim okresem ochronnym generuje zdecydowanie wyższe koszty dla przedsiębiorstwa niż osoby młode – często zatrudniane na podstawie umów na czas określony. Z tego też względu w owej konkurencji międzypokoleniowej na rynku pracy osoby starsze niejednokrotnie przegrywają, czego potwierdzeniem jest – między innymi – wysoki poziom bezrobocia długotrwalego w tej grupie.

Źródła wykluczenia zawodowego starszych ludzi można upatrywać również w dynamicznych zmianach zachodzących w świecie pracy, a związanych z postępującą globalizacją. Szybkie tempo zmian technologicznych dyktuje także nowe wymagania kompetencyjne (jak chociażby obsługa nowoczesnych maszyn, urządzeń elektronicznych, komputera i tym podobne). Starsi pracownicy posiadają mniej umiejętności poszukiwanych obecnie przez pracodawców, niż osoby młode wchodzące na rynek pracy i nie zawsze potrafią nadrobić owe braki, czy też zrekomensować je doświadczeniem zawodowym. Z badań przeprowadzonych wśród pracodawców wynika, że mają oni świadomość zalet płynących z zatrudniania doświadczonych zawodowo osób starszych, równocześnie jednak wskazują na niedostatek pewnych kompetencji dojrzałych pracowników, zwłaszcza w porównaniu z młodszymi kandydatami. Podstawowymi ich wadami są: niższy poziom wykształcenia, nieznajomość języków obcych, brak umiejętności obsługi komputera, niechęć do uczenia się i problemy z przyswajaniem wiedzy, problemy zdrowotne czy ograniczona sprawność fizyczna (Krzyżanowska 2008: 31).

⁷ Zgodnie z art. 39 Kodeksu Pracy: „Pracodawca nie może wypowiedzieć umowy o pracę pracownikowi, któremu brakuje nie więcej niż cztery lata do osiągnięcia wieku emerytalnego, jeżeli okres zatrudnienia umożliwia mu uzyskanie prawa do emerytury z osiągnięciem tego wieku” (RegioPraca.pl 2017).

Poszukując przyczyn wykluczenia zawodowego osób starszych należy również wspomnieć o uwarunkowaniach wiążących się z osobą wykluczoną. Wskazana w badaniach niechęć do uczenia się wśród starszych ludzi wiąże się nie tylko z cechami przypisanymi danej jednostce, ale również z brakiem nawyku stałego dokształcania się. W poprzednim okresie nie funkcjonował rozwinięty system kształcenia przez całe życie, więc starsi pracownicy dopiero dzisiaj uczą się funkcjonowania na rynku pracy, na którym zachodzą dostosowania popytowo-podażowe wymuszające większą elastyczność i umiejętność adaptacji ze strony pracownika. Warto dodać, że wspomniany ageizm widoczny w stereotypach oraz uprzedzeniach wobec osób starszych może wpływać na ich obraz w samopostreganiu, prowadząc tym samym do autodyskryminacji. W przypadku ludzi starszych najczęściej przejawia się to zaniżonym poczuciem własnej wartości, rezygnacją z przysługujących praw i możliwości rozwoju, a także pogodzeniem się z gorszym traktowaniem, również w sferze zatrudnienia, co prowadzi do stopniowego wykluczenia zawodowego.

Podsumowanie

Kwestia wykluczenia zawodowego osób starszych jest coraz istotniejsza, zwłaszcza ze względu na rosnącą świadomość skutków wynikających z aktualnych zmian demograficznych. Warto podkreślić, że przez długi czas ten problem nie był widoczny, chociażby z uwagi na przyjęte w latach dziewięćdziesiątych rozwiązania, które ułatwiały wcześniejsze odejście z rynku pracy. Z dzisiejszej perspektywy jednoznacznie widać, że ograniczenie dostępu starszych osób do zatrudnienia niesie ze sobą szereg negatywnych konsekwencji społeczno-ekonomicznych. Wykluczenie zawodowe jest zjawiskiem złożonym i wielowymiarowym, niepozwalającym na daleko posunięte uogólnienia. W przypadku starszych ludzi owo wykluczenie w sposób istotny wiąże się z różnymi przejawami dyskryminacji bezpośredniej – zarówno na etapie rekrutacji, jak również w trakcie zatrudnienia. Według większości badaczy, kluczową rolę w tym procesie odgrywają postawy pracodawców, jak i osób starszych.

Źródła cytowań

- Czapiński, Janusz (2012), 'Pojęcie wykluczenia społecznego', w: Irena E. Kotowska (red.), *Rynek pracy i wykluczenie społeczne w kontekście percepcji Polaków. Diagnoza Społeczna 2011*, Warszawa: Ministerstwo Pracy i Polityki Społecznej, ss. 129-154.
- MpiPS.gov.pl, *Osoby powyżej 50 roku życia na rynku pracy w 2013*, online: <http://www.mpips.gov.pl/analizy-i-raporty/raporty-sprawozdania/rynek-pracy/-sobypowyzej50rokucianarynkupracy/rok-2013/> [dostęp: 10.09.2017].
- Faliszek, Krystyna (2008), 'Partycypacja i wykluczenie w społeczności lokalnej', w: Kazimiera Wódz, Sabina Pawlas-Czyż (red.), *Praca socjalna wobec nowych*

obszarów wykluczenia społecznego: modele teoretyczne, potrzeby praktyki, Toruń: Wydawnictwo Edukacyjne „Akapit”.

Kędziora, Karolina (2010), ‘Wprowadzenie przez polskich przedsiębiorców systemów zarządzania wiekiem. Możliwości i braki’, *Analizy. Raporty. Ekspertyzy*: 7, online: <http://interwencjaprawna.pl/docs/ARE-710-zarzadzanie-wiekiem.pdf> [dostęp: 10.09.2017].

Krawczyk-Blicharska, Małgorzata, Przemysław, Nowak (2010), *Poradnictwo społeczno-zawodowe formą przeciwdziałania wykluczeniu społecznemu*, w: Magdalena, Piórunek (red.), *Pomoc – wsparcie społeczne – poradnictwo. Od teorii do praktyki*, Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek, ss. 203-232.

Krzyżanowska, Lucja (2008), *Dezaktywizacja osób w wieku około emerytalnym* [załącznik 10a: *Raport z wywiadów indywidualnych z pracodawcami*], Warszawa: Ministerstwo Pracy i Polityki Społecznej, online: <http://www.mpips.gov.pl/-userfiles/File/Raporty/dezaktywizacja/zal.10a.pdf> [dostęp: 10.09.2017].

Kubicki, Paweł (2011), *Ubóstwo i wykluczenie osób starszych*, Warszawa: EAPN Polska, online: <http://www.eapn.org.pl/wp-content/uploads/2013/07/Ubostwo-i-wykluczenie-oso%C5%82b-starszych.pdf> [dostęp: 10.09.2017].

Niewiadomska, Anna (2012), ‘Ograniczenie przywilejów emerytalnych a aktywność zawodowa osób starszych w Polsce’, *Studia Ekonomiczne. Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Ekonomicznego w Katowicach*: 111, ss. 83-93.

Nyce, Steven A., Sylvester J. Schieber (2011), *Ekonomiczne konsekwencje starzenia się społeczeństw*, przekł. Agata Kliber, Paweł Kliber, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

Szacka, Barbara (2003), *Wprowadzenie do socjologii*, Warszawa: Wydawnictwo Oficyna Naukowa.

Szarfenberg, Ryszard (2010), *Marginalizacja i wykluczenie społeczne- panorama językowo-teoretyczna*, online: http://rszarf.ips.uw.edu.pl/pdf/miws_panorama.pdf [dostęp: 10.09.2017].

Szatur-Jaworska, Barbara (2006), ‘Aktywność ekonomiczna człowieka starego’, w: Barbara Szatur-Jaworska, Małgorzata Dzięgielewska, Piotr Błędowski, *Podstawy gerontologii społecznej*, Warszawa: Oficyna Wydawnicza, ss. 141-160.

Szukalski, Piotr (2014), ‘Zagrożenia dla aktywności osób starszych na rynku pracy w Polsce’, w: Piotr Szukalski, Barbara Szatur-Jaworska (red.), *Aktywne starzenie się przeciwdziałanie barierom*, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, ss. 11-28.

Tabin, Marek, red. (2005), *Słownik socjologii i nauk społecznych*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

Michel Foucault – inwigilacja

Remigiusz Rzyński

Abstract

In November 1958, Michel Foucault arrived in Poland and became the first director of the French Cultural Centre at the University of Warsaw. He spent less than a year in Warsaw. Beside his work at the Centre and interactions with the world of culture and science, Foucault was also meeting boys. With some he was just friends, with others he was involved emotionally and erotically. Foucault had a particular relationship with Jurek. After all, Jurek collaborated with the secret service, and led to the situation in which the police entered the hotel room and caught the lovers. Homosexuality was not illegal in Poland, nevertheless Foucault was forced to leave the country. The author of the article *Michel Foucault. Surveillance* (who has recently published a reportage book *Foucault in Warsaw*) uncovered the identity of Jurek and reconstructed the daily life of Michel Foucault in Warsaw. He also discovered the secret service files containing information about the homosexual groups in communist Poland which include records concerning Foucault. They reveal, among others, Foucault's private address, his favourite cafés and night clubs, as well as details covering whom he met with and how did he spent his free time. The author also tracked down the living witnesses of Foucault's stay in Warsaw and interviewed them. These reminiscences reveal the personality of young Foucault. Remigiusz Rzyński's text brings up these biographical reveries, commenting on Foucault's perception of Poland as well as the many other of his liaisons with the country.

Remigiusz Rzyński — dr hab., wykładowca akademicki, zajmuje się teorią gender i *queer*, autor książek *Rzecz niemożliwa. Fragmenty o pisaniu i kochaniu* (2010), *Wariatki. Zygmunta Freuda przypadki kobiece* (2011). W 2017 roku opublikował reportaż pt.: *Foucault w Warszawie*. Tłumaczył m.in. *Czarne słońce. Eseje o depresji i melancholii* Julii Kristevej (2007), Umberto Eco *Doświadczenie przekładu* (2006) oraz fragmenty *Bytu i nicości* Jean-Paul Sartre'a (2007). Jego zainteresowania obejmują kulturę nienormatywną, reportaż i współczesną literaturę amerykańską.

remigiuszrzyński@gmail.com

Facta Ficta Journal
of Narrative, Theory & Media
nr 1 (1) 2018



[...] Tematyka „wyobcowania”, znajdująca się w samym centrum pracy Foucaulta, w rzeczy samej nadawała ton dyskusjom filozoficznym w latach pięćdziesiątych.

Didier Eribon, *Michel Foucault. Biografia*

Wprowadzenie

Instytut Francuski w Warszawie powołano 27 kwietnia 1925 roku (Frybes & Marciak 2008: 15). Mieścił się w Pałacu Staszica (obok Uniwersytetu Warszawskiego) i był nazywany warszawską Sorboną. W czasie wojny Instytutem formalnie kierował dyrektor sprawujący tę samą funkcję w placówce w Pradze. Po drugiej wojnie światowej – 27 maja 1946 roku – otwarto Instytut Francuski w Krakowie. Jego siedzibą stał się Pałac Lubomirskich, a dyrektorem został Jean Bourilly. Otwierano kolejne filie, aż w styczniu 1950 roku – za sprawą nacisków Związku Socjalistycznych Republik Radzieckich – całkowicie zawieszono działalność placówki. W 1953 roku umarł Józef Stalin, kilka lat później, w 1958 roku, do władzy we Francji doszedł ponownie generał de Gaulle. Niecałe dwa miesiące później Francja ogłosiła nową konstytucję i stała się V Republiką. Powstał odpowiedni klimat, by idea frankofilskiego ośrodka w Warszawie się odrodziła, dzięki czemu otwarcie Ośrodka Kultury Francuskiej w Polsce stało się możliwe. Miejsce to od początku budziło w Polakach wiele emocji, było zupełnie inne niż wszystko, co znali z otaczającej ich codzienności. Tak atmosferę Ośrodka opisywał Antoni Libera:

Już przy wejściu uderzał tu całkiem inny zapach – przyjemny, delikatny, swoiście oduurzający: subtelna (nie „słodka”) konwalia, zmieszana z oparami szlachetnego tytoniu... gitanoń i gauloisów. Następnie wzrok napotykał liczne drobiazgi biurowe niewidywane nigdzie indziej – zmyślnie i estetyczne, zgoła pociągające: kolorowe pinezki i gumki recepturki; lśniące, kształtne spinacze w owalnym pojemniku [...] rolki taśmy klejącej (przejrzystej lub matowej) w zgrabnych, poręcznych opakowaniach... i wreszcie całą kolekcję jednorazowych BIC-ów – głównie prostych, kanciastych, z przezroczystego tworzywa (o różnobarwnych zatyczkach – niebieskich, czerwonych i czarnych) – i skuwkach w tych samych kolorach... Z tą galanterią współgrały stojące na półkach książki oraz gazety i pisma, rozłożone starannie na lekko pochyłym blacie. Chodzi o to, że książki nie były oprawione w jednaką, burą tekturę lub obłożone papierem – starym, pakowym, siermiężnym, jak w innych bibliotekach; a grzbiety ich okładek (lub nierzadko obwolut) mieniły się kolorami i lśniły laminatem lub sztywnym celofanem, jakich w żadnym z państw stron Układu Warszawskiego nie używano w produkcji oprawy druków zwartych. Z kolei periodyki, a nawet gazety codzienne („Le Figaro”, „Le Monde”) odznaczały się innym niż krajowe papierem i charakterem druku. Papier był cienki i gładki, a przy tym wcale mocny, druk zaś – wyraźny i kształtny, wygodny i miły dla oka (papier gazet krajowych był szorstki, łykowaty i bardzo łatwo się darł, druk zaś nie trzymał linii, skakał na wszystkie strony i miał niezgrabny krój liter, poza tym się rozmazywał. O zdjęciach i ilustracjach nawet nie ma co mówić (Libera 2005: 212-213).

Pierwszym dyrektorem Ośrodka Kultury Francuskiej został Michel Foucault. Posadę tę otrzymał dzięki wstawiennictwu Georgesa Dumézila, znawcy mitologii indoeuropejskich. W listopadzie 1958 roku Foucault przyjechał do Polski ze Szwecji, gdzie sprawował funkcje dyrektora Maison de France w Uppsali, akademickim miasteczku położonym niecałe sto kilometrów od Sztokholmu. Dumézil sam

przebywał w Uppsali w latach trzydziestych. To on wstawił się za młodym filozofem i zaproponował jego kandydaturę jako idealną na tak odpowiedzialne stanowisko.

Podróż do Szwecji

W 1955 roku stanowiska administracyjno-kulturalne w Moskwie, Waszyngtonie i Sztokholmie były dla Francji priorytetowe. Moskwa i Waszyngton są oczywiste; w przypadku stolicy Szwecji chodziło o nagrodę Nobla. To właśnie w tym okresie Foucault „pragnął się wyrwać z Francji”, jak pisał Didier Eribon (Eribon 2005: 110). Przez trzy lata Foucault przebywał więc w „szwedzkiej nocy” (Foucault 1999: 14), dzięki której miał czas na pracę i mógł skoncentrować się na pisaniu doktoratu.

Propozycja wyjazdu na północ wydawała mu się na tyle atrakcyjna, że nie wahął się długo. Tym bardziej, że w tym czasie cierpiał z powodu problemów, jakie zaczęły pojawiać się w jego związku z Jacques'em Barraquéem oraz – w szerszym kontekście – przez nastawienie społeczeństwa do homoseksualizmu. Uważał, że nawet kraj wyzwolony, jakim była wówczas Szwecja rządzi się uprzedzeniami podobnymi do tych, jakie można zaobserwować w społeczeństwach poddanych opresji ustroju. Miał na myśli to, że w tak małej społeczności, jaka występowała na Uppsali, zwłaszcza biorąc pod uwagę środowisko akademickie, Foucault nie mógł realizować swoich pragnień. Jego tożsamość seksualna krystalizowała się bowiem nadal w środowisku problematycznym, pełnym uprzedzeń i nieadekwatnych wobec własnej natury zasad. Opresja kulturowa jest cechą zarówno całych społeczeństw, jak i poszczególnych jednostek.

Szwecja okazała się nieidealna, ale spędzony w niej czas nie był całkowicie zmarnowany. Przeciwnie, Foucault realizował tam wiele projektów. Na przykład niewątpliwie inspirowany własnymi preferencjami – niekoniecznie literackimi – kurs zatytułowany: *Miłość od Sade'a do Geneta*, który odbywał się zawsze przy pełnej sali, nierzadko z udziałem noblistów. Zapraszał też znakomitych gości, w tym przede wszystkim Alberta Camusa, Marguerite Duras, a dwukrotnie także Rolanda Barthesa. W czasie jednego z wakacyjnych pobytów w domu odkrył *La Vue* Raymondona Roussela. Odkrycie to stało się przyczynkiem do napisania jedynej krytycznoliterackiej książki Michela Foucaulta. W Szwecji intensywnie pracował nad doktoratem, który dokończył w Polsce, a ostateczny kształt nadał mu w Hamburgu. Pięcioletni okres podróży był czasem poświęconym pracy badawczej, pisaniu i badaniu własnej seksualności.

Michel Foucault poszukiwał relacji z homoseksualistami nie tylko w sferze intymnej, ale także intelektualnej. Jak zauważył David Macey, okres świąteczny 1955 roku był dla filozofa obfity w ważne wydarzenia. Z jednej strony praktycznie rozstał się z Barraquéem, a z drugiej – poznał Barthesa (Macey 1994: 81), którego przedstawił mu Robert Mauzi. Barthes był starszy od Foucaulta, lecz – podobnie jak on – niedawno opublikował swoją pierwszą ważną książkę, to jest *Poziom zero pisania* (1953). Ponadto pisał, między innymi do „Esprit” i „France Observateur”, swe krótkie

formy, które niedługo miały zostać wydane pod wspólnym tytułem: *Mitologie* (1957). Inaczej niż w przypadku Barthesa, *Choroba umysłowa a psychologia*, czyli pierwsza książka Foucaulta, nie przyniosła mu sławy, a autor w przyszłości uważać ją będzie za najgorszą swoją publikację.

Paryż dla Barthesa i Foucaulta był – pomimo pokutujących jeszcze w społeczeństwie i świecie akademickim uprzedzeń wobec homoseksualizmu – miejscem poznawania siebie, a także przestrzenią wypełnioną badaniami i lekturami. Myśliciele często jadali razem w Dzielnicy Łacińskiej i wspólnie odwiedzali popularne wśród homoseksualistów lokale mieszczące się w Saint-Germain. Mimo że ich przyjaźń – jak mówił Eribon – „zatruta była jadem rywalizacji intelektualnej i osobistej” (Eribon 2005: 118), to właśnie Foucault przygotował Barthesowi miejsce w Collège de France w 1973 roku. Po tym wydarzeniu, gdy obaj mieli już ustaloną pozycję intelektualną – bo seksualnie zapewne nadal w jakiś sposób ze sobą rywalizowali – ich przyjaźń mogła realizować się w pełni. Zakończył ją tragiczny wypadek Barthesa, w wyniku którego zmarł 26 marca 1980 roku (wkrótce po Jeanie-Paulu Sartrze).

Między Sztokholmem i Paryżem Foucault przemieszczał się swoim legendarnym sportowym jaguarem z białą karoserią i czarnym, skórzanym wnętrzem. Żył wówczas jako *bon vivant*, jednak brakowało mu słońca. Uważał się za współczesnego Kartezjusza pozbawionego jednak swojej królowej Krystyny.

Pod upartym słońcem polskiej wolności

We wstępie do pierwszego wydania *Historii szaleństwa* z 1961 roku, pominiętym w wydaniu polskim z 1987 roku, Foucault napisał, że praca nad nią zaczęła się w „szwedzkiej nocy”, a zakończyła pod „upartym, jasnym słońcem polskiej wolności” (Foucault 1999: 14)¹. Nie było to jednak słońce, za którym Foucault tęsknił najbardziej. Do przyjaciela pisał:

Wiesz, że Ubu dzieje się w Polsce, to znaczy nigdzie. Jestem w więzieniu: to znaczy, z drugiej strony, co jest jeszcze gorsze. Na zewnątrz: niemożliwość wejścia; obdarty ze skóry do kości, ledwo podnoszę głowę, tylko na tyle, aby zobaczyć tych, którzy są w środku i którzy kręcą się w kółko. Nic nie można dla nich zrobić, poza patrzeniem przy kolejnym przejściu i przygotowaniem uśmiechu. A w między czasie dostali kopa, chociaż nie mają siły, by cokolwiek z tym zrobić. Ten uśmiech nie jest stracony, ktoś inny weźmie go i będzie tym razem nosił. Znad Wisły wznoszą się nieprzerwane chmury. Nie wiadomo już, gdzie jest światło. Ulokowano mnie w socjalistycznym pałacu. Pracuję nad moim *Szaleństwem*, które w tym zawrotnym delirium stanie się być może nieco nazbyt tym, czym od początku miało być (Foucault 2001: 27).

Socjalistyczny pałac wspomniany przez Francuza to Hotel Bristol, jeden z najlepszych, najbardziej luksusowych adresów w powojennej Warszawie. Dziś

¹ Przedmowa, którą wspomniano powyżej, przedrukowana jest jedynie w kompletnym wydaniu angielskim. Wydania aktualne *Historii szaleństwa* zazwyczaj podają jedynie wstęp z 1972 roku, gdzie słów o „upartym słońcu polskiej wolności” nie ma. Przedmowa ta została przedrukowana po polsku w wydaniu z 1999 roku (Foucault 1999: 14).

wiadomo, że rzeczywiście jego pokój był bardzo skromny, dlatego nad doktoratem pracował w hotelowej kawiarni. Kilka miesięcy mieszkał na Krakowskim Przedmieściu, po czym przeniósł się do prywatnego mieszkania przy ulicy Rutkowskiego, czyli Chmielnej². Zajmował niewielkie mieszkanie naprzeciwko kina Atlantic, blisko dopiero co wybudowanego Pałacu Kultury i Nauki. Owo mieszkanie mieściło się przy ulicy pełnej lokali, sklepików i w pobliżu kultowej sauny „Diana”. Przy tej samej ulicy mieszkał też Zygmunt Mycielski – kompozytor, którego Foucault poznał prawdopodobnie przez Étienne’a Burin des Roziarsa.

Étienne’a Burin des Roziarsa, ambasadora Francji, filozof poznał na początku swojego pobytu w Warszawie. Wkrótce zaczęli się przyjaźnić, a ambasador wspomagał Foucaulta we wszystkim, co dotyczyło polskiej kultury i obowiązków dyrektora Ośrodka. Des Roziars był zdeklarowanym gaullistą, co szczególnie niepokoiło tajne służby w Polsce. On i wszyscy jego współpracownicy byli nieustannie inwigilowani. Attaché kulturalnym był Jean Bourilly, który jednak wziął urlop, by napisać doktorat, a jego obowiązki przejął nieformalnie Foucault. Ambasador, który z czasem nabrał zaufania do filozofa i czuł podziw dla jego talentu, planował zaproponować mu to stanowisko na stałe, lecz w wyniku komplikacji spowodowanych problemami Foucaulta z bezpieczeństwem, jego zamiar nie doszedł do skutku.

Wiele osób wspomina Michela Foucaulta jako człowieka wyjątkowo miłego i uprzejmego. Des Roziars opisywał filozofa następująco: „Zachowałem w pamięci młodego człowieka, uśmiechniętego, sympatycznego, odprężonego, szczęśliwego w związku z podjęciem nowej pracy, z której znaczenia i związanych z nią trudności już przedtem zdawał sobie sprawę” (Eribon 2005: 133).

Z kręgu osób zajmujących się filozofią, szczególną sympatią darzył Foucault dyrektora Polskiej Akademii Nauk w latach 1956-1962, Tadeusza Kotarbińskiego, z którym łączyło go zainteresowanie Husserlem i Brentano. Kotarbiński umożliwił Foucaultowi wypożyczanie książek z biblioteki zarządzanej przez niego instytucji.

Foucault aktywnie udzielał się w warszawskich środowiskach frankofilskich. Des Roziars wspominał: „Był obecny na wszystkich imprezach kulturalnych, gdziekolwiek się odbywały, spoglądając na dyplomatyczną pompę z niejaką wyrozumiałością i rozbawieniem” (Eribon 2005: 126). Zarówno to, jak i zainteresowanie kwestią zamknięcia, wykluczenia i władzy spowodowało na niego kłopoty. Odkrył, że członkowie Polskiej Partii Socjalistycznej to w istocie radzieckie marionetki. Zainteresowała się nim milicja i Służba Bezpieczeństwa. W końcu został złapany w pułapkę, którą zastawił na niego młody student filologii francuskiej i tłumacz, a prywatnie agent służb i kochanek Foucaulta. Jego tożsamość jest nieznana. David Macey pisze, że ojcem kochanka Francuza był oficer Armii Krajowej, zamordowany w Katyniu (Macey 1994: 86). Ceną za możliwość studiowania była właśnie konspiracyjna miłość, której zdrada była od początku zaplanowana. Foucault, przyłapany w niedwuznacznej sytuacji w hotelowym pokoju, dostarczył wystarczających dowodów niestosownego – według polskich władz – zachowania.

² Ulicą Henryka Rutkowskiego nazwano pewien odcinek ulicy Chmielnej.

Podobna sytuacja miała miejsce już wcześniej w Krakowie, gdzie Foucault prowadził wykłady o Apollinairze. Brał udział w wystawie profesora Żurowskiego w związku z czterdziestą rocznicą śmierci poety. W czasie pobytu Foucaulta w Małopolsce towarzyszyła mu wysłanniczka francuskiego Ministerstwa Edukacji. Pewnego razu, nie mogąc go nigdzie znaleźć, weszła nieoczekiwanie do jego hotelowego pokoju, w którym znalazła zastępcę attaché kulturalnego z młodym mężczyzną, którego filozof poznał poprzedniego wieczoru (Macey 1994: 87).

W świątecznym okresie 1958 roku Foucault oddał pierwszą wersję doktoratu do oceny Georgesu Canguilhem, którego opinia zawiera się w jednym zdaniu: „Nic tu nie zmieniaj, to jest doktorat” (Macey 1994: 87).

Historia szaleństwa była próbą zrozumienia siebie, swojej inności, która stanowiła jednocześnie tożsamość. Wyznaczała także początek badań nad seksualnością. Wszyscy, którzy znali Foucaulta, twierdzili, że doktorat napisał o sobie, po to, żeby zrozumieć kim jest jako „wykluczony”. Doktorat filozofa jest bowiem o wyeliminowaniu i budowaniu norm – społecznych, naukowych, prawnych – które umożliwiają takie wykluczenie.

Mimo że wiązał z Polską dalekosiężne plany – chciał, między innymi, rozwinąć działalność frankofilską i kulturową, osobiście przeprowadzać nabór slawistów na stanowiska w różnych instytucjach, zajmować się siatką Instytutów Francuskich w Warszawie, Krakowie i innych miastach – musiał opuścić Warszawę w trybie natychmiastowym. Eribon skomentował to następująco:

I tym razem Foucault wyjechał ze znakomitym świadectwem pracy, które Jean Bourilly napisał w tonacji dytyrambiczej pochwały: „To jasny, precyzyjny i przenikliwy umysł, człowiek doskonale wykształcony, dysponujący poza tym poczuciem wielkiego autorytetu. Może w wyborny sposób piastować ważne funkcje za granicą, czy to w oświacie, czy to w administracji. Prowadząc uniwersyteckie centrum edukacyjne w latach 1958-1959, musiał się zmierzyć z wieloma trudnościami, zarówno materialnymi (centrum nie dysponowało lokalem, on sam nie miał prawie przez miesiąc prywatnego mieszkania), a także dotyczącymi samej natury i właściwych celów działalności centrum. Mimo to potrafił stworzyć dobrą bazę, na której może się szczęśliwie rozwijać ta nowa instytucja współpracy polsko-francuskiej” (Eribon 2005: 127).

Nie wspominał ani słowem o rzeczywistych problemach, z jakimi się borykał, o faktycznych powodach wyjazdu i o atmosferze, w której Michel Foucault przebywał przez rok w Polsce.

Wyjazd z Polski

Tymczasem na stanowisku dyrektora Centrum Francuskiego zastąpił filozofa Pierre Arnaud (kryptonim: „Przezorny”). Określano go (podobnie jak ambasadora des Roziersa) jako pracownika „kapitalistycznej misji uniwersyteckiej” i – między innymi z tego powodu – również on został poddany inwigilacji.

Arnaud urodził się w 1931 roku w Saint-Rafaël. Do Warszawy przyjechał 17 października 1959 roku. Był więc w tym samym wieku co Foucault i piastował analogiczne stanowisko. Zamieszkał przy ulicy Rutkowskiego trzydzieści dwa,

mieszkanie dwadzieścia siedem. Decyzja o rozpoczęciu inwigilacji nastąpiła 22 grudnia 1960 roku. Notatka służbowa głosiła, że Pierre Arnaud jest pracownikiem Generalnej Dyrekcji do spraw Kulturalnych i Technicznych przy francuskim Ministerstwie Spraw Zagranicznych od 1958 roku. Wcześniej przebywał w Dublinie i Nowym Jorku. W 1959 roku otrzymał samodzielne stanowisko w Księstwie Monako, ale wkrótce został przeniesiony na własną prośbę do stolicy Polski właśnie na stanowisko dyrektora Ośrodka Kultury Francuskiej przy Uniwersytecie Warszawskim.

Ponadto „z posiadanych materiałów wynika, że P. Arnaud w swej działalności jako kierownik Ośrodka Kultury Francuskiej już dawno przekroczył dozwolone umową granice” (Ryziński 2017: 103)³. Pomimo zgody na działalność Ośrodka przy Uniwersytecie, jego władze objęły swoją aktywnością teren całego kraju. Poza tym, Arnaud był jednym z nieoficjalnych kierowników inspirujących (w porozumieniu z Ambasadą Francuską) działalność Polskiego Towarzystwa Popierania Współpracy Naukowej z Francją, którego ośrodki środowiskowe grupowały pracowników naukowych prawie wszystkich wyższych uczelni z terenu całej Polski – zdaniem Służby Bezpieczeństwa – wykorzystując je dla celów polityki francuskiej. Fakty te nie podobały się polskim służbom, chociaż ostatecznie pracę Ośrodka oceniono w sposób pozytywny. Arnaud opuścił Polskę 1 kwietnia 1961 roku. Co ważne, zrobił to z własnej woli. Sprawę o kryptonimie „Przezorny” zakończono.

Pozostaje jeden szczegół. Arnaud, według oficera Służby Bezpieczeństwa, „w czasie pobytu utrzymywał szereg kontaktów intymnych z Polkami” (Ryziński 2017: 103)⁴. Mimo to, uwaga ta w żaden sposób nie wpłynęła na pobyt dyrektora w Warszawie.

Różnice między pierwszym i drugim dyrektorem Ośrodka Francuskiego w Polsce są dwie. Po pierwsze, Arnaud posiadał akta dokumentujące jego inwigilację, a Foucault – nie. Po drugie, mimo informacji o intymnych kontaktach obu, tylko Foucault został zmuszony do opuszczenia kraju. Można więc powiedzieć, że powodem nie jest utrzymywanie kontaktów z obywatelami czy obywatelkami Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej, ale nastawienie państwa do homoseksualistów. Bardzo ważny jest właśnie ten, mogłoby się wydać, nieistotny niuans. To nie homoseksualizm Foucaulta był powodem przymusowego wyjazdu filozofa z Polski – tak jak intymne kontakty z Polkami, w przypadku Arnauda, nie były powodem zakończenia jego działalności. To stosunek władz do rodzaju tych kontaktów przesądził o losach pierwszego dyrektora Ośrodka Francuskiego w Polsce.

Nie spełniły się plany Foucaulta względem Polski. Nie wyszło też nic z jego pragnień związanych z wyjazdem do Berkeley w Kalifornii lub do Japonii. Ostatecznie 1 listopada 1959 roku Foucault wyjechał z Warszawy do Hamburga, gdzie przez kilka miesięcy prowadził wykłady o teatrze francuskim oraz organizował przedstawienie Jeana Cocteau pod tytułem *Szkola wdów*, za co autor podziękował mu osobistym listem. Przede wszystkim zaś kierował Instytutem Francuskim oraz w towarzystwie Barthesa, Robbe-Grilleta, czy Jeana Bruce’a często odwiedzał dzielnicę

³ Teczka Arnaud, sygnatura: IPN BU 01224/247.

⁴ Jak wyżej.

rozrywki Sankt Pauli. W niektórych klubach i lokalach, w których odbywał się striptiz, znany był klienteli i obsłudze jako „Herr Doctor”. Odkrył tam transwestytyzm, dzięki czemu niedługo później napisał swój doniosły tekst o Herculine Barbin (Foucault 1978). Do Polski wrócił jeszcze dwukrotnie: w 1962 i 1982 roku.

Źródła cytowań

Eribon, Didier (2005), *Michel Foucault. Biografia*, przekł. Jacek Levin, Warszawa: Wydawnictwo KR, ss. 110-133.

Foucault, Michel (1972), *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris: Gallimard.

Foucault, Michel (1978), *Herculine Barbin, dite Alexina B*, Paris: Gallimard.

Foucault, Michel (1987), *Historia szaleństwa w dobie klasycyzmu*, przekł. Helena Kęszycka, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.

Foucault, Michel (1999), *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, przekł. Ta-deusz Komendant i inni, Warszawa: Fundacja Aletheia.

Foucault, Michel (2001), *Dits et écrits*, Paris: Gallimard.

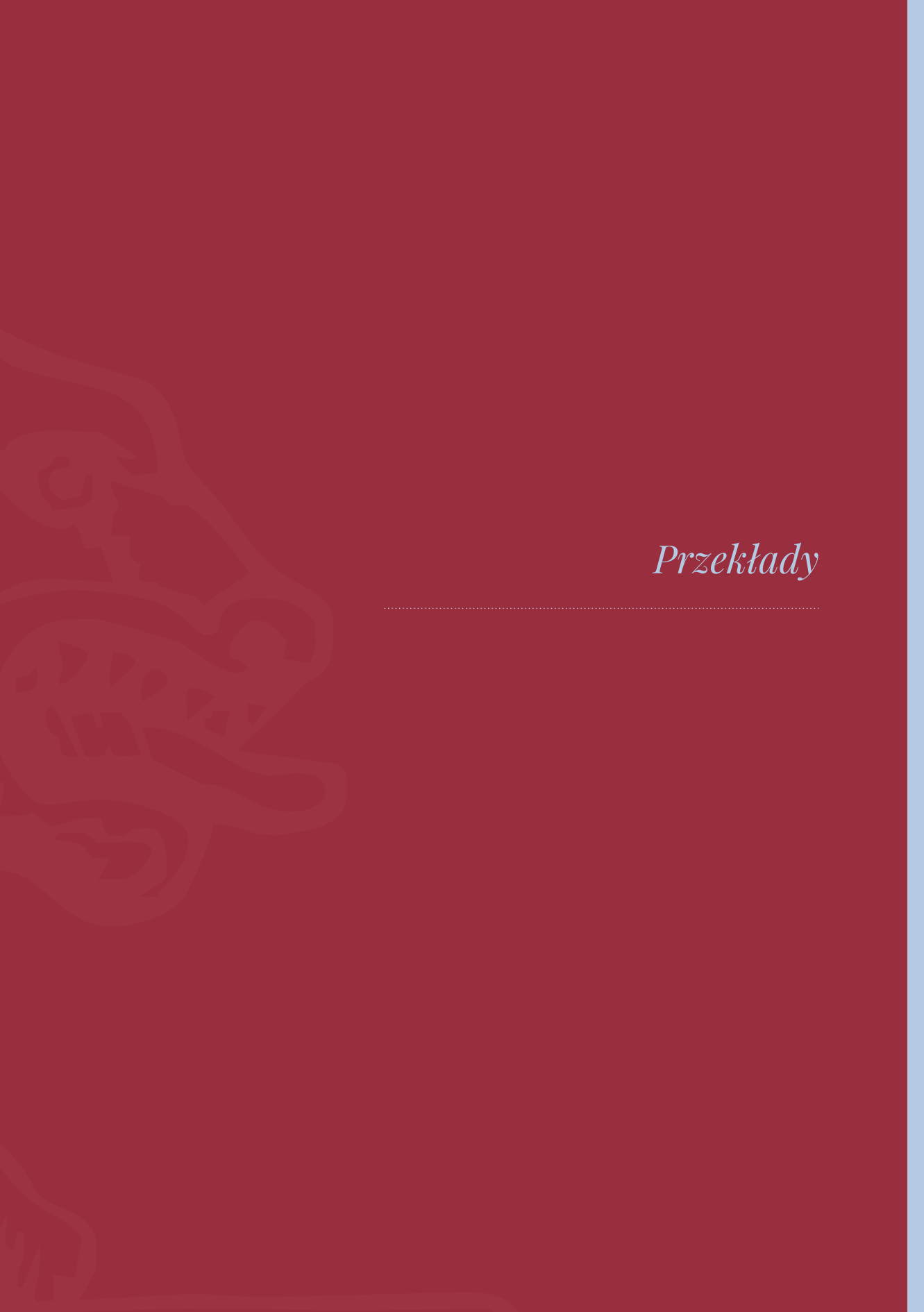
Foucault, Michel (2009), *History of Madness*, przekł. Jonathan Murphy, Jean Khalfa, London-New York: Routledge.

Frybes, Marcin, Dorothea Marciak (2008), *Un Institut dans la ville. Instytut Francuski w Warszawie od 1925 do 1990*, Warszawa: Instytut Francuski.

Libera, Antoni (2005), *Madame*, Kraków: Znak, ss. 212-213.

Macey, David (1994), *The Lives of Michel Foucault*, London: Vintage.

Ryziński, Remigiusz (2017), *Foucault w Warszawie*, Warszawa: Dowody na Istnienie.



Przekłady

Detonacja nadziei.

O fundamentalnej frakturze opowiadania przemocy w twórczości Heinera Müllera

Frank M. Raddatz

Abstract

In the paper, *Detonation of Hope*, translated by Wiktoria Wojtyra, Frank M. Raddatz attempts to explain the origins of Heiner Müller's late texts, renowned for their non-dialogue characteristics that have become the basis for the post-dramatic theater. However, this basis has been corrupted by the capitulation to violence now deeply integrated onto it. Furthermore, in *Hamletmachine*, Müller utilized post-utopian aesthetics as a manifestation of the thwarted hope of the end to violence in history. This fundamental structure of his narrative of violence is preceded by the long struggle against violence and the possibility of overcoming or eradicating it entirely. A profound shock ensues from a sensitization stemming from the regulation of violence set against a pandemic. However, this only succeeds until the moment in which the fight against bestiality will give way for a new desire for violence. History, it turns out, becomes a *cul-de-sac* as represented by the renaissance of the ice-age which marks a farewell to a utopian world free of violence. At the same time fails an alliance of art and politics. The same alliance, that on behalf of The Absolute Other once hammered out the historical expectations horizon.

Frank M. Raddatz — dr; publicysta, dramaturg i reżyser teatralny. Członek redakcji pisma „Theater der Zeit”, publicysta w „Lettre International”. Wykładowca akademicki na kilku uczelniach: Uniwersytecie Hanowerskim, Kolońskim, a także Uniwersytecie Jana Gutenberga w Moguncji i Heinricha Heinego w Düsseldorfie. Autor licznych książek, m.in.: *Botschafter der Sphinx* (2006) czy *Brecht frisst Brecht* (2007). Do jego najnowszych publikacji należy *Performative Strategien 1: Acting Cities* (z Sylvią Rothweiler).

Facta Ficta Journal
of Narrative, Theory & Media
nr 1 (1) 2018

OPEN ACCESS

Wprowadzenie

Ja koło szubienica stryczek dyby knut katorga
Ja przed moim rewolwerem twarzą do kamieniołomu
Ja mój rewolwer wycelowany w mój kark.
Świadom, że moimi rękami rewolucja zabija
Żeby wypłenić koło szubienicę stryczek dyby knut katorgę
I nieświadom tego przed moim rewolwerem człowiek
Ja między dłonią i rewolwerem, palcem i spustem
Ja luka w mojej świadomości, na naszym froncie (Müller 2008: 73).

HamletMaszyna Heinerja Müllera ukazała się w 1977 roku. Chociaż długo wydawało się niepojęte, co łączy oryginał Szekspira z wielowymiarowymi, surrealistycznymi obrazami Müllera, wkrótce jednak gigantyczne przedsięwzięcie przepisywania i opisywania angielskiego pierwowzoru okazało się sukcesem na światową skalę. Inszenizacje w Paryżu, Tokio i Nowym Jorku poświadczały zjawisko wiru, w który wciąga ten skromnych rozmiarów utwór. Ten innowacyjny, także pod względem formalnym, tekst teatralny na równi pobudzi Roberta Wilsona do jego scenicznej realizacji, co zainspiruje dźwiękowe pejzaże grupy Einstürzende Neubauten oraz stanie się bodźcem dla muzycznej aranżacji Wolfganga Rihma. Symboliczny grom przeszył światowy krajobraz teatralny, wyzwalał burzę związków, która poszukuje sobie podobnych.

Na umocnienie historii sukcesu tego „syntetycznego fragmentu”, jak nazwał Müller luźne albo wręcz zupełnie niepowiązane bloki tekstu swojej sztuki, wpłynął niewątpliwie także namysł teoretyków teatru. Do ojcostwa Müllera przyznawały się wówczas także nowe formy performatywne, które w latach dwutysięcznych zaczynały zyskiwać rozgłos pod unifikującym hasłem postdramatyczności. Ze względu na budowę *HamletMaszyny*, na którą nie składają się ani dialogi, ani ciągła narracja, dramat ten obwołano aktem założycielskim nowej performatywnej formy sztuki, zaś Heiner Müller, który przez całe życie samego siebie określał mianem dramaturga, został wyniesiony do rangi „klasyka postdramatyczności” (Florian Vaßen). Jeśli za kryterium postdramatyczności przyjąć niedialogiczność, stwierdzić należy, że sztuka Müllera w dużej mierze napisana jest dialogicznie, jednak sam autor mówił w kontekście *HamletMaszyny* o „niemożliwości, by z dostępnego materiału przejść do dialogów”¹. By zadecydować o tym, czy zmiana paradygmatu, wobec której sytuuje się teatr u progu dwudziestego pierwszego wieku, właśnie w osobie Heinerja Müllera odnajduje swojego protoplastę, należy zbadać motywację kierującą Müllerem, gdy wprowadzał do *HamletMaszyny* strefę wolną od dialogu. By zrozumieć, z jakimi przewartościowaniami ta ważka cezura wiązała się obrębem dramatycznej kompozycji, warto przyjrzeć się źródłom inspiracji, z których czerpie poetyka Müllera.

¹ W wielu wypadkach autor tekstu nie lokalizuje cytatów, wskutek czego niekiedy niemożliwe było ich zidentyfikowanie. Tam, gdzie nie było ewentualności dokładnego wskazania źródła, zachowano więc oryginalny zapis z brakującymi adresami bibliograficznymi.

Kołyska przemocy

Nie jest tajemnicą, że kosmos, na który otwiera twórczość dramatyczna Heinera Müllera, przepelnia przemoc. Müllerowscy astronomowie są zgodni co do genetycznych przyczyn szczególnego napięcia scenariuszy przemocy. Pod koniec lat osiemdziesiątych ukazał się zbiór jego tekstów *Explosion of a Memory* opatrzony podtytułem – *Heiner Müller NRD*. Z wielkim wybuchem, który odcisnął piętno na jego twórczej biografii – wspomnieniach z dzieciństwa – Müller zaczyna oficjalnie zaznajamiać czytelników na początku lat osiemdziesiątych. Summę tych wspomnień obejmuje obszerny wywiad przeprowadzony z autorem przez Sylvera Lothringera (Müller 1996).

LOTHRINGER: Czy Pańskie sztuki pozwalają uwolnić się od historii, jednocześnie o niej nie mówiąc? Wspomnienie ojca, wojny, amerykańskiego obozu jeńców, wszystkich tych murów i ogrodzeń – czy to te wspomnienia są źródłem Pańskiego nieustającego obrażenia z historią?

MÜLLER: Tak sądzę. Tak.

W tekście *Der Vater (Ojciec)* z 1958 roku Müller opisuje pierwotną katastrofę, która wytyczy kierunek jego twórczości, naznaczając ją nieprzemijającą przemocą – ta w późniejszych sztukach, za sprawą stopienia broczących krwią obrazów rzeczywistości w poetycką intensywność, osiągnie nieznane dotąd punkty wrzenia.

31 stycznia 1933 o godzinie czwartej rano mój ojciec, funkcjonariusz Socjaldemokratycznej Partii Niemiec, został wyrwany z łóżka. Zbudziłem się, niebo za oknem jeszcze ciemne, hałas głosów i kroków. W sąsiednim pomieszczeniu książki zrzucano na podłogę. Słyszałem głos ojca, dobiegał wyraźniej od obcych głosów. Podniosłem się z łóżka i zbliżyłem do drzwi. Przez szparę w drzwiach zobaczyłem, jak jakiś mężczyzna uderzył ojca w twarz. Drżąc ze strachu, z kocem naciągniętym po szyję, leżałem w łóżku, gdy otworzyły się drzwi do mojego pokoju. W drzwiach stał mój ojciec, za nim obcy ludzie, wysocy, w brązowych mundurach. Było ich trzech. Jeden powstrzymywał ręką drzwi. Promień światła padał ojcu na plecy, nie mogłem dojrzeć jego twarzy. Słyszałem, jak cicho wypowiedział moje imię. Nie odpowiedziałem i leżałem zupełnie bezgłośnie. Potem usłyszałem słowa ojca: „śpi”. Drzwi zamknęły się. Słyszałem, jak go wyprowadzali, a potem krótki krok mojej matki, która wróciła sama.

Do narodzin saksońskiego Orfeusza dochodzi zatem wraz z początkiem Trzeciej Rzeszy na bitewnym polu o nazwie Niemcy. Gdy w 1989 roku Müller konstatuje: „Zostałem wrzucony w historię”, w rzeczywistości mowa jest o wtargnięciu politycznego terroru do sfery dzieciństwa. Od samego początku jego autorskie „Ja” pozostaje w nierozzerwalnym związku z historycznymi konfliktami epoki. Wchodzi w historyczny spór z sięgającymi daleko wstecz antycypacjami i brzemieniami w skutki przyszłości, która prowadzi do drugiej wojny światowej, a później do podziału Niemiec oraz do okresu zimnej wojny. W konsekwencji zarysowują się także główne tematy jego twórczości, które sam dramatopisarz widzi zogniskowane wokół „Klinczu rewolucji i kontrrewolucji”.

„Terror, o którym piszę, nie dochodzi z Niemiec, ale jest to terror z duszy”².

„Terror, o którym piszę, dochodzi z Niemiec”.

Tym samym wschodnioniemiecki heros teatru w punkowej tonacji trafia w sedno problemu. To szok odpowiada za szczególny rodzaj dyspozycji autora wobec przemocy, która – zależnie od punktu widzenia obserwatora – objawia się zniuansowana jako rozpad lub idiosynkrazja, fatalne powinowactwo lub obsesja. Sam Müller swój impuls twórczy opisuje słownictwem, które skłania się ku przemocy: „Sądzę, że moim najsilniejszym bodźcem jest redukcja rzeczy do szkieletu, odzieranie ich z mięsa oraz całej powłoki”. Niewyobrażalny napór wydarzeń historycznych w Niemczech wiąże się z mięsem ciała, w które – niczym w korpus tekstu – wpisują się katastrofalne zaniechania i dramaty z rzeczywistej historii. Napór ten ustanawia także ów rodzaj wrażliwości, która upoważnia autora, by podtrzymywać pierwotne więzi z twórcami z różnych epok oraz ich wizjami okrucieństwa. Przyglądając się żołnierzom własnej armii, maltretującym więźnia, Makbet Müllera przywołuje fragment z *Metamorfóz* Owidiusza:

CZEMU MI MNIE ODBIERASZ, KRZYKNAŁ MARSJASZ, LECZ
MIMO KRZYKU BÓG SKÓRĘ Z NIEGO ŚCIAĞNAŁ
I WTEDY OCZOM SIĘ UKAZAŁA POD
RANĄ WIELKĄ PŁĄTANINĄ MIĘŚNI I
TĘTNIC GĘSTWINA DOTĄD SKRZĘTNIE SKRYTA
TAK ŻE RĘKOM DOSTĘPU DO WNĘTRZNOŚCI
NIC JUŻ NIE BRONIŁO (Müller 2000 a: 72–73)³.

Müller nie waha się spiąć lukiem wizji przemocy zawartych w tekstach greckiego i rzymskiego antyku, Szekspira i Kleista, Baudelaire’a i klasyki awangardy, młodego Bertolda Brechta, Gottfrieda Benn’a, Ernsta Jüngera czy Ezry Pounda i innych twórców literatury światowej. Przynależność do ideologicznych obozów kurczy się do rozmiaru arabesek, wyimaginowane światy nie są przecież niczym więcej, niż kamieniołomami, z których, dzięki intertekstualnym zabiegom, wydobywa się materiał, by wydestylować z niego owe metafory, które – jak mówił Müller, trawestując Artauda – same pozostając same „pod czarnym słońcem tortury” (Müller 1990: 22)⁴, strzegą nieustającej siły promieniowania. To szerokie spektrum odniesień bierze się z pragnienia, by nie tylko podtrzymać zażyłość z przemocą, lecz także, by z poziomu bycia jej przedmiotem awansować do poziomu jej sprawy: „Moje role to ślina i spluwaczka nóż i rana zęb i gardło szyja i stryczek” (Müller 2000 b: 72–73).

Jeśli przywołać formułę Carla Schmitta – „to sam wróg jako postać stanowi nasze pytanie” (Schmitt 2016: 96) – Müller swojego wroga zidentyfikował pod postacią przemocy. Dramatopisarz nie jest tylko kronikarzem własnej epoki, który konflikty swoich czasów przekształca w sceny, lecz jest także napędzany przez

² W brzmieniu, jakie nadał mu Stanisław Wyrzykowski, odnośny fragment *Przedmowy* autora do *Arabesek* jest następujący: „W licznych moich utworach wprowadziłem tematem jest groza, ale groza ta poczęła się nie z Niemiec lecz z duszy [...]” (Poe 1922: 5) (przyp. tłum.).

³ Zapis oryginalny.

⁴ Przekład za: „Unter der Sonne der Folter, die alle Kontinente dieses Planeten gleichzeitig bescheint, blühen [Artauds] Texte”.

pragnienie, by stać się zarówno suwerenem przemocy, tworzącym na planie symbolicznym, jak i aktywnym elementem owego kierunku na planie politycznym, co do którego twórca żywi nadzieję, że położy on kres panującym stosunkom przemocy. Ta koncepcja dysponowania przemocą jako jej suweren, przy zachowaniu pamięci o doświadczonym cierpieniu poza rzeczywistością historyczną, wytwarza porwijące sprzężenie literatury, przemocy i utopii. Wypowiedź: „Dobre teksty wciąż wyrastają z mrocznego podłoża, lepszego świata nie będzie bez przelewu krwi”, odnosi się przede wszystkim do genezy twórczości samego Müllera.

Traumatyzujące spotkanie z przemocą pozostawia pokiereszowanym oblicze takiej poezji, której centralnym motywem jest splót polityki i przemocy. *Misja* (1979) w niekończącym się zapętleniu zaklina paraliżujący sojusz przemocy i emancypacji: „REWOLUCJA JEST MASKĄ ŚMIERCI ŚMIERĆ MASKĄ REWOLUCJI” (Müller 1981: 51). Wokół tych krwawych prawspółrzędnych krystalizuje się struktura złożona z często zapierających dech metafor, z nowego języka i środków wyrazu, które nadają *écriture* Müllera jej osobny błysk ciemności. Jeśli ta linia argumentacji przekonująco prowadzi na dziedziniec poezji historycznych piekieł, każe ona zarazem pytać, co skłoniło Müllera, by – parafrazując słowa, w których Nietzsche odwoływał się do Eurypidesa – wieść „walkę na śmierć” dramatu i popełnić „samobójstwo” jako dramatopisarz. Na to pytanie odpowiedzi udzielić może już sam bliższy ogląd rozżarzonego jądra przemocy: estetyczna i historyczno-polityczna fraktura musi się wtedy objawić jako pęknięcie w samym fundamencie stosunków przemocy. W przedśionku tej twórczości istotnie drzemie niema, ponieważ nieskomentowana ani przez autora, ani w poświęconej mu refleksji teoretycznej, rewizja stosunku wobec przemocy. Stanowi ona rodzaj radykalnego zwrotu, który pociąga za sobą zniesienie budującego dialogi napięcia, zarazem powodując w dziele nieodwracalne pęknięcie. Dopiero zrozumienie tego przełomu pozwala pojąć owo wyczerpanie formy dialogicznej, które wciąż nie nudzi się teatrologii, uchodzi za akt założycielski od dawna przez nią celebrowanej postdramatycznej formy sztuki oraz objawia, o jakie dziedzictwo twórca upomina się w konkretnym przypadku za pomocą tej formy.

Kres przemocy jako funkcja utopijna

Denn im ewigen Eis ist die Welt fest verankert
Bo w wiecznym lodzie zamocowany jest świat
Josif Brodski

Müller programowo wykorzystuje obrazy przemocy w służbie utopijnego „Po co?": „Bo zabijać to udzielać lekcji / Którą trzeba odrobić, żeby ono się skończyło” (Müller 2008: 69). To postulat ujmujący na nowo teleologiczny zamysł historii, który wcześniej autoryzowali już Hegel oraz Marks – w tym ujęciu jej cel utożsamiony zostaje z kresem przemocy. Ktokolwiek zechce osuszyć krwawe grzęzawisko historii,

musi zmierzyć się z niewytłumaczalnością przemocy. Tylko praktyka wywiedzioną z głębokiego rozpoznania jej natury może utorować wyjście ze skażonej przemocą prehistorii. „Przemoc zmieniała kierunek / Zaczyna się historia człowieka” – brzmią słowa jednego z tekstów poetyckich, odnoszących się do walk z tamtego okresu, takich jak wojna w Wietnamie. Teatr i literatura służą *studium generale* przemocy. Wpisując się w tradycję epickiego teatru Brechta, teatr okrucieństwa Müllera podsuwa szereg efektów dydaktycznych. „Wiedząc, że chlebem powszednim rewolucji / jest śmierć jej wrogów [...]” – głosi fragment z rewolucyjnej sztuki *Mauzer* (1970), zanim trybunał rewolucyjny przejdzie do działania. *Hamlet Maszyna* (1977) kończy się nobilitacją przemocy w funkcji epistemologicznego narzędzia: „Kiedy uzbrojona w rzeźnicki nóż przejdzie przez wasze sypialnie, wtedy poznacie prawdę” (Müller 2000 b: 94). Także słowa wprowadzające do adaptacji zatytułowanej jako *KOMENTARZ DO SZEKSPIRA – Anatomia Tytusa Fall of Rome* (1983/85) – studium rzezi lokalizują w kontekście skutecznego efektu dydaktyzacji: „Ludzkości / Żyły otworzyć jak książkę / W strumieniach krwi kartkować” (Müller 2000c: 95). Jednak ta metaforyczna logika jest zwodnicza. Potok krwi, który toruje sobie drogę przez literackie studium okrucieństwa, w żadnym razie nie płynie tak jednostajnie, jak to się wydaje na pierwszy rzut oka. Zanim przemoc w końcu zatopi cały krajobraz, upłyną stulecia na budowaniu śluz i tam, by wyregulować jej nurt. Na początku różnica między historycznym *continuum* przemocy i wolnym od niej jutrem nie tylko wytwarza owe napięcia, konflikty i antynomie, które rozżarzają Müllerskie komory spalania, lecz także kształtuje nową relację wobec języka jednego z najdosadniejszych leksykalnie niemieckich autorów, a tym samym także relację wobec całej tradycji literackiej. Nieczystość granic przemocy sprawia, że zadanie to wymaga niezmierniej precyzji w opisie:

Albowiem słowa muszą zostać czyste.
Bo można miecz złamać i można złamać
Człowieka, wszelako słowa słowa
Wpadają bezpowrotnie w tryby świata
Tłumaczyć rzeczy, bądź przeinaczając.
Dla ludzi zabójcze jest przeinaczenie
(Müller 1978: 101).

Niewinność i historia

Do szarej strefy moralności, w której rezyduje przemoc, w pierwszej kolejności przynależy motyw winy. Zanim zabijanie jednoznacznie stanie się wątkiem głównym, w uwerturze przemocy do głosu dochodzi najpierw wątek winy i niewinności, osadzony w kontekście wielkiego „Innego” – utworzenia społeczeństwa socjalistycznego. Niewinność nie stanowi dla Müllera żadnej alternatywy, podobnie zresztą jak dla Hegla i Slavoję Žižka. W tekście *Mniej niż nic* Slavoj Žižek przywołuje „nieładną” kłótnię z Bernhardem-Henrym Lévyem. Obydwaj w konflikcie bośniackim opowiadają się po stronie Bośniaków. Jednak gdy nadarza się sposobność zastrzelenia serbskiego żołnierza, który w oblężonym Sarajewie strzela do ludności

cywilnej i którego łatwo dokładnie namierzyć za pomocą celownika optycznego, Lévy się waha. Dla Žižka to obstawanie przy niewinności równa się „czystej obłudzie”. Mianowicie, kto chce tworzyć historię, nie może zrzucić „nieuniknionej brudnej roboty” na innych. Konkluzja Žižka: „By w pełni zaangażować się etyczno-politycznie, konieczne jest porzucenie „wewnętrznego pokoju» we własnej, subiektywnej autentyczności” (Žižek 2016). Konsekwencję takiej postawy, pod którą podpisałby się nie tylko Hegel, ale także Müller, odrzuca tekst *Szosa wołokołamska I. Rosyjskie otwarcie* (1983/84), najbardziej bezpośredni wyraz znajdując w słowach: „Miłość do życia bez wojny i śmierci” (Müller 2009b: 114). W sztuce tej komentant Armii Czerwonej, dokonując egzekucji na młodym rosyjskim żołnierzu, daje wszystkim ku przestrodze odstraszący przykład w obliczu napierających na Moskwę oddziałów Wehrmachtu. Pole eksperymentu historii nie jest areną dla pięknoduchów – jak w *Fenomenologii ducha* Hegel z dezaprobatą odniósł się do wszelkich sygnałów podświadomości, które każą wierzyć, że można wydostać się z poczucia winy, które powstaje za sprawą interwencji i działania.

W rozdziale *Fenomenologii ducha* pod tytułem *Sumienie, piękna dusza, zło i jego wybaczenie* Hegel podnosi sprzeciw wobec wzbraniającego się od działania marzycielstwa, które według filozofa „znika niczym jakaś bezpostaciowa mgła, która rozplywa się w powietrzu” (Hegel 2002: 419). Jego polemika wymierzona jest przeciw grze na zwłokę na krok przed przepaścią, która otwiera się, kiedy uczucia i rozum nie dają się pogodzić. Gdzie Hegel przestrzega przed wykrzywionym stosunkiem wobec rzeczywistości – a więc przed przyzwoleniem dla czynu złego lub moralnie wątpliwego, nawet jeśli panuje jasność co do ich nieuchronności, by móc oddać się niepodważalnej czystości sumienia – także Müller opowiada się za głębokim odarciem z iluzji, którą spowita jest europejska strefa komfortu: „Tylko wzrastający napór rzeczywistego doświadczenia rozwija umiejętność spoglądania prawdzie w oczy, które może stać się końcem polityki, zaś początkiem nowej historii człowieka”.

Wspomniana antynomia niewinności i historii staje się tematem *Filokteta* – sztuki powstałej między 1958 a 1964 rokiem, która wyznacza początek zmagani Müllera z tematyką przemocy. Wszechobecność wojen i przemocy zasklepia niebo nad wyspą Lemnos, na której Grecy porzucają jednego ze swoich niegdyś najzdolniejszych łuczników – Filokteta. Tutaj młody Neoptolemos, uosobienie niewinności, pod przewodnictwem Odyseusza ma pojąć, że ten, kto chce wygrać wojnę trojańską, bądź też zapisać się w historii po stronie zwycięzców, musi „ubrudzić sobie ręce” (Žižek 2016). W tym przypadku oznacza to niewyrzekanie się kłamstwa, jeśli wybór nieprawdy niesie za sobą większe korzyści. Kłania się tutaj prawdziwa historia z generałem Colinem Powellem na czele, który, jak wiadomo, składał fałszywe zeznania przed Radą Bezpieczeństwa ONZ. Otwarcie socjalistycznego odcinka historii także nie należy do przedsięwzięć romantycznego ducha i kryształowych ideałów. Martwych jeszcze łatwiej zinstrumentalizować niż żyjących. To lekcja, która domaga się trybutu złożonego także z autorskiego „Ja”, które musi pojąć, że „nie można pozostać Indianinem tam, gdzie chce się coś wskórać za pomocą sztuki. Wszyscy strzelamy bez przygotowania, zaś wskóranie czegoś w sztuce, oznacza oskórowanie, od samego siebie począwszy”. Nie myślenie życzeniowe, lecz

plamiąca ręce praktyka prowadzi do celu. Trybut splecany ścieraniu się różnych rzeczywistości pociąga za sobą deziluzję, co z tragizmem ustawia egzystencję pod nieczystą gwiazdą socjalizmu. Przemiana przerażającej rzeki lodu jestestwa (Nietzsche), „prądu zimnego” (*Kältestrom*) w „prąd ciepły” (*Wärmestrom*) (Ernst Bloch)⁵, wymaga heroizmu, który żąda od bohaterów zrzeczenia się ich prawa do subiektywności: „Ja luka w mojej świadomości”. W sztuce o wznoszeniu socjalizmu w NRD pod tytułem *Budowa*, opowiadającej o powstawaniu dwóch elektrowni, bohater rozpoznaje siebie jako moment epokowej przemiany: „Jestem pontonem między epoką lodowcową a komuną”. Sednem dramatycznego zadania autora jest pomiar parametrów tego proletariackiego herosa, świadomie zmieniającego historię, jego podwójnej tożsamości, rozdartej pomiędzy moralnymi pobudkami a koniecznością wystawienia jej na teatralną próbę, lecz także wyznaczenia granic między prawomocnością i legitymizacją uprawianej przez niego przemocowej praktyki w szarej strefie historycznego „jeszcze nie”. Raz splamiona heroiczna świadomość może zostać oczyszczona tylko za pomocą krwi.

Ten warunek *sine qua non*, że tylko przemoc ratuje od przemocy – strategia, która nie pozostawia podmiotu bez szwanku – wyposaża poetykę Müllera w siłę, która popycha na rzadko dotąd przemierzane terytoria nieubłaganej historycznej ontologii, niełatwo dając się powiązać z utopijnym ideałem. Podczas gdy realnosocjalistyczny prom coraz moźliwiej wlecze się naprzód między epoką lodowcową a komuną, rozgrywana scenicznie walka z przemocą coraz śmielej wysuwa się na pierwszy plan. W naturze przemocy leży nie tylko fakt, że rzadko daje się ona rozstrzygnąć w stanie niewinności (wojny postrzegane jako chirurgiczne ingerencje bądź wojny dronowe tylko pozorują nową niewinność niezmiennie okrutnych zbrojnych interwencji), ale także wykazuje się wypieraną na różne sposoby wirulencją.

Epidemia przemocy

W 1987 roku Müller powraca do początków swojej twórczości, takimi słowami zapowiadając jeden ze swoich wierszy – powstały na początku lat pięćdziesiątych tekst *Problem, jak przemoc rodzi się z faktu jej przeżycia lub doświadczenia*.

I MIĘDZY ABC A DWA RAZY DWA
Gwizdząc obszczywaliśmy szkolne ściany
Nauczyciel, rozgestykulowany
WSTYDU NIE MACIE. A jakże, ni cna.

Pod wieczór na drzewo, gdzie się jeden gość
Powiesił, wleźliśmy. Stało
Już głośno. Mówiliśmy: TEMU SIĘ UDAŁO,

⁵ Autorem obydwu terminów jest Ernst Bloch (Bloch 1954–1959). Więcej na ten temat w książce Anny Czajki *Człowiek znaczący nadzieja: o filozofii Ernsta Blocha* (Czajka 1991: 39) (przyp. tłum.).

GDZIE RESZTA? Z GAŁĘZI DO ZIEMI
MIEJSKA DOŚĆ (Müller 2007: 13)⁶.

Powieszony napędza pożądanie – pragnienie kolejnych śmierci. Zaklęty krąg. O ile samo autobiograficzne doświadczenie urodzonego w 1929 roku dramaturga-rza niewiele o tym mówi, o tyle jego liryka opowiada o magii złamanego tabu, o wkroczeniu obcego, który perforuje porządek codzienności, umożliwiając przedostanie się do niej wirusa o niewyobrażalnej zjadliwości, a którego teoretyk tragedii, René Girard, obarcza winą za epidemiczny charakter przemocy.

Zarówno społeczności prymitywne, jak i cywilizowane nigdy nie zdołały zidentyfikować zarazku wywołującego zarazę, który odpowiada za przemoc. Cywilizacja okcydentalna jest tym mniej zdolna, by go wyizolować i zbadać, gdyż jej namysł nad chorobą był dotąd powierzchowny (Girard 2012).

Przemoc jest zaraźliwa. Nawet, gdy pozostaje w ukryciu. Archaiczny antyk znalazł tę cechę przemocy. Po powrocie do *polis* nie tylko wojownicy musieli odprawiać wielogodzinne tańce przed poległymi w mieście dotąd, aż energie zezwierzęcenia się wyczerpały, lecz już młodzieńcom w okresie dojrzewania wpajano umiejętność wytyczania jasnej granicy wobec tego, co nieludzkie. Jak wyjaśnia Jean-Pierre Vernant, ten aspekt polowania:

[...] właśnie w życiu młodzieńca spełnia istotną rolę w wychowaniu, w owej *paidei*, która przygotowuje go do życia w *polis*. Sytuujące się na pograniczu dzikiego i ucywilizowanego, polowanie wprowadza chłopca w świat dzikich zwierząt. Odbywa się ono jednak grupowo oraz podlega dyscyplinie; to rodzaj sztuki kontrolowanej – podyktowanej ścisłymi regułami, zobowiązaniami i nakazami. Jednak gdy owe społeczne i religijne normy zostaną przekroczone, łowczy oddalający się od tego, co ludzkie dziczeje, stając się tak nie-ludzki, jak zwierzęta, na które poluje (Vernant 1988).

Podobny przykład takiego zezwierzęcenia można odnaleźć w *Metamorfozach* Owidiusza – w opowiadaniu o myśliwym Akteonie, który został zamieniony w jelenia przez Artemidę, a następnie rozszarpany przez własne psy gończe – spuszczając przemoc z łańcucha, sam został przez nią dogoniony i pochłonięty. Paradoks ten zajmował Müllera do końca życia, o czym zaświadcza zdanie, które autor zapisał w roku własnej śmierci (1995): „Dzisiejszej nocy byłem we śnie Akteonem”. Antyk stanowi dla Müllera zarówno arenę scenicznych problematykacji, jak i miejsce akcji przemocy fundacyjnej, która – sięgając aż po naszą teraźniejszość – stanowi podwalinę *continuum* przemocy. „Tantal, król Frygii, kradnie pokarm bogów, zarzyna Pelopsa – swojego syna, częstując nim bogów” – Müller takimi słowami rozpoczyna *Tekst Elektry* (*Elektratext*) (1969), w którym mityczne prapoczątki ukazane zostają jako pasmo aktów okrucieństwa, sięgając aż po śmierć Klitajmestry. „Od dwudziestu lat Klitajmestra śni ten sam sen: wąż spija mleko

⁶ Wiersz w niemieckim oryginale brzmi: „UND ZWISCHEN ABC UND EINMALEINS / Wir pißten pfeifend an die Schulhauswand / Die Lehrer hinter vorgehaltner Hand / HABT IHR KEIN SCHAMGEFÜHL. Wir hatten keins. // Als Abend wurd wir stiegen auf den Baum / Von dem sie früh den Toten schnitten. Leer / Stand nun sein Baum. Wir sagten: DAS WAR DER: / WO SIND DIE ANDERN? ZWISCHEN AST UND / ERD IST RAUM”.

i krew z jej piersi. W dwudziestym roku Orestes wraca do domu do Myken, ofiarnym toporem zabija Agjistosą, a po nim jego matkę, która z odkrytą piersią stoi przed nim i błaga o litość” (Müller 1998 a: 197–198). Ani słowa nie ma jednak o tym, że dokładnie w tym momencie powołuje się historia teatru, zaś tragedie, zwłaszcza *Oresteja*, przelamują mityczny horyzont niekończącej się zemsty. Twórczość Müllera przenika przerażenie epidemicznym charakterem przemocy. „Niektórzy wisieli na latarniach, język wywalony, na piersiach tabliczka: Jestem tchórzem” (Müller 1976: 53). To zaraza przemocy jest fundamentem artystycznego uniwersum Müllera. Na otwartej scenie zbiera żniwo z żywych, po których umarli jeszcze długo głodują u podnóża historii. Niedająca się wypełnić zaraza szaleje w historycznym *continuum*, które wykuwa ludzkość na kole przemocy.

Krótką, raczej niepozorną sztuką *Horacjusz*, powstała w 1968 roku po *Filokecie*, porusza problem niepohamowanego wybuchu przemocy podczas służby ojczyźnie. Dokładnie w momencie, gdy przemoc staje się dozwolona, ponieważ jej użycie jest konieczne, Müller stawia pytanie, gdzie kończy się jej dopuszczalna granica oraz kiedy wkracza na niczym nieuzasadniony obszar. Materiał źródłowy sięga wczesnej historii Rzymu i został uprzednio zaadaptowany zarówno przez Pierre’a Corneille’a, jak i Bertolda Brechta. Osią dramatu jest walka, w której miasta Alba i Rzym właśnie rozstrzygały między sobą spór o władzę, gdy „przeciwko zwaśnionym ruszyli Etruskowie zbrojną potęgą” (Müller 1978: 96). Skłócone strony jednoczą się w obliczu wspólnego zagrożenia i, zamiast zderzać ze sobą własne wojska, wystawiają do walki parę wojowników. W wersji Müllera cały konflikt rozstrzyga się w pojedynku dwóch wystawionych przez strony mężów, w którym to Rzymianin zwycięża, zadając śmiertelny cios Kuriacjuszowi. Tekst ten nabiera scenicznej nośności, ponieważ zwycięski Rzymianin zabija także własną siostrę, która nie chce dołączyć do świętujących, gdyż tym, który zginął w pojedynku, był jej narzeczony.

Wtedy Horacjusz podniósł ramię drżące jeszcze od ciosu,
Którym przed chwilą zabił Kuriacjusza
Oplakiwanego teraz przez jego siostrę,
I wbił miecz, na którym krew oplakiwanego
Jeszcze nie wyschła
W pierś tej, co po nim płakała.
I krew jej połała się strugą na ziemię. On zaś rzekł:
Idź do tego, którego bardziej miłujesz niż Rzym (Müller 1978: 97).

Rzymianin zabija siostrę w afekcie, zaś lud rzymski musi rozsądzić: „Czy jako zwycięzca ma być uwieńczony, / Czy jako zbrodniarz stracony Horacjusz” (Müller 1978: 97). Co ma większą wagę: zasługa dla ojczyzny czy zbrodnia? Ten moralny dyalekt Müller rozwiązuje za pomocą właściwej jego twórczości antynomii:

Oto zwycięzca. Jego imię: Horacjusz.
Oto morderca. Jego imię: Horacjusz.
Wielu mężów jest w jednym mężu.
Jeden mieczem wywalczył zwycięstwo dla Rzymu,
Drugi mieczem zabił swoją siostrę.
Bez powodu.

Każdemu to, na co zasłużył.
Zwycięzcy laur. Mordercy topór (Müller 1978: 99).

Takie rozstrzygnięcie interpretatorzy twórczości Müllera najczęściej odnoszą do ambiwalentnej roli Stalina, jaką odegrał on w historii socjalizmu. Sama sztuka oparta jest na raczej prostej mechanice. Na płaszczyźnie politycznej użycie przemocy jest tyleż konieczne, co nieuniknione. Jest jednak niedozwolone, kiedy wymyka się spod kontroli, stając się narzędziem w rękach jednostek wiedzionych subiektywną żądzą. Nie to, kto jest sprawcą przemocy, decyduje o jej prawomocności, lecz na jakim polu się jej używa.

Regulatyw przemocy

Ten sam regulatyw, na którym opiera się sztuka *Horacjusz*, obowiązuje także w *Mauzerze* – kolejnej sztuce, za pomocą której Müller kontynuuje dziedzictwo Brechtowskiego *Lehrstück*. Utwór powstał w 1970 roku. Jego miejscem akcji jest rosyjska wojna domowa, która wybuchła w następstwie rewolucji październikowej. Kat A rewolucji – Mauzer, nazwany tak po niemieckim pistolecie – doświadcza moralnego dylematu wobec konieczności zlikwidowania trzech chłopów, podejrzanym o działalność antyrewolucyjną.

Ich wrogowie to moi wrogowie, wiem to
Ale ci, którzy stoją przede mną, twarzą do kamieniołomu,
Tego nie wiedzą, a ja, który to wiem,
Nie umiem inaczej zaradzić ich niewiedzy
Niż posyłając kulę (Müller 2008: 68).

Przemoc ma podwójną naturę – konieczne jest zarówno jej rozniecanie, jak i regulacja. Kiedy Mauzer decyduje się puścić chłopów wolno – „Mówię: wasi wrogowie to nasi wrogowie. / Mówię: wracajcie do swojej pracy” (Müller 2008: 68) – sam zostaje zlikwidowany przez trybunał rewolucyjny i zastąpiony przez nowego kata. Jednak także jego następca ponosi porażkę. Nie staje się tak dlatego, by natchodziły go moralne wątpliwości co do własnych czynów, wprost przeciwnie – ulega on fascynacji przemocą.

Tratuję to, co zabiłem
Tańczę skacząc dziko na moich trupach
Nie wystarczy mi że zabijam to, co musi umrzeć
Żeby rewolucja zwyciężyła i skończyło się zabijanie
To musi całkiem przestać istnieć na dobre
Zniknąć z powierzchni ziemi
Dla nadchodzących posprzątny stół (Müller 2008: 74-75).

Kiedy dla kata kolejne trupy przestają być „ciężarem”, a stają się „zdobyczą”, konieczna jest kolejna interwencja chóru kontrolnego. Kiedy znika instancja, która mogłaby położyć kres przemocy, dochodzi do jej epidemicznego rozprzestrzenienia, o czym była już mowa – do kryzysu przemocy. O tym, że przewidziane sankcje

są poważne, przekonują zarówno tekst *Horacjusza*, jak i przypadek kata A. Także B zostaje zlikwidowany. Dobro sprawy wymaga przemocy, jednak ten, który ją ucieleśnia, stoi przed niebezpieczeństwem nieodwracalnego samozniszczenia oraz ściągnięcia na siebie winy. W równej mierze dotyczy to starożytnego Rzymu, co ojczyzny realnego socjalizmu.

Strukturalne pokrewieństwo z *Horacjuszem* jest tutaj ewidentne. Obie sztuki podejmują problematykę różnicy między legitymizowanym a niedozwolonym, ponieważ niekontrolowanym, zabijaniem – jednak osadzają ten akt w odmiennych kontekstach. Zarówno w *Mauzerze*, jak i w *Horacjuszu* rozpetana przemoc mocą chóru podlega regulacji w momentach, kiedy wydostaje się spod kontroli, prowadząc do aktów samowoli w stosowaniu przemocy przez bohaterów obydwu dramatów. Dylemat dotyczący destrukcyjnej siły rozkazów wydawanych przez wspólnotę, które obciążają ludzką substancję jednostki, długotrwale ją niszcząc, komunikowany jest pomiędzy reprezentującym ogół chórem a bohaterem, któremu powierzono wykonanie polecenia.

Lecz kiedy twoja ręka stała się jednym z rewolwerem
A ty stałeś się jednym ze swoją pracą
I zatraciłeś jej świadomość, świadomość
Że trzeba ją wykonać tu i dzisiaj
Żeby już nie musiał jej wykonywać nikt inny
Twoje miejsce na naszym froncie było luką
I nie ma już dla ciebie miejsca na naszym froncie (Müller 2008: 77).

Do zadań chóru należy zarówno przypominanie o konieczności stosowania przemocy, jak i egzekucja egzekutorów przemocy, kiedy ci zatracają wewnętrzny dystans wobec własnych krwawych praktyk oraz świadomość nieludzkiego charakteru popełnianych czynów, ponieważ w owych momentach zanika ich ludzkość, jednocześnie doprowadzając do wypaczenia misji historii.

Pięć krótkich scen sztuki *Bitwa. Sceny z Niemiec* (1951-1974) zaświadcza, że ta dwoistość paradoksalnego motywu przewodniego może dojść do głosu także bez interwencji chóru. Akcja dramatu rozgrywa się w narodowosocjalistycznych Niemczech między 1933 a 1945 rokiem. W końcowej fazie drugiej wojny światowej rozpanoszyła się przemoc. W groteskowo zatytułowanej drugiej scenie *Wiernego miatem druha* kilku żołnierzy Wehrmachtu skanduje rymy na ośnieżonej rosyjskiej pustyni w czasie, gdy zjada jednego ze swoich: „Teraz koleżeństwo / Wesprze siłę bojową, pokrzepi nasze męstwo” (Müller 1980: 267). W *Weselu u drobnomieszczan* ojciec rodziny zabija strzałem z pistoletu żonę i córkę na wieść o samobójczej śmierci Hitlera: „Führer nie żyje. Życie zdradą stanu jest” (Müller 1980: 268). W kolejnej scenie żona rzeźnika zabija męża, któremu właściwie spieszy na pomoc, gdy ten chce się utopić ze strachu przed karą za popełnioną zbrodnię wojenną. Akcja ratunkowa przeradza się w pojedynek: „Zabiłam. Zabiłam. On albo ja” (Müller 1980: 273). W ostatniej scenie⁷ domownicy denuncjują młodego żołnierza, który na ich polecenie podniósł białe prześcieradło, oskarżając go o zdradę stanu wobec przybyłych SS-

⁷ Scena ta nosi tytuł *Prześcieradło, czyli niepokalane poczęcie*.

manów: „Panowie, zostawcie nas. To zrobił on” (Müller 1980: 274). Nawet jeśli z tych kotłów serwuje się raczej rozgotowaną zupę przemocy, rzeczony regulatyw dochodzi do głosu w scenie pierwszej pod tytułem *Noc długich noży*.

Zezwierżenie na skutek przemocy

W noc pożaru Reichstagu były komunista odnajduje swojego brata, prosząc go o śmierć: „O śmierć cię proszę tylko, o nic więcej” (Müller 1980: 263), po tym, jak został poddany torturom przez nazistów i przebrany za szpicla: „Gdy kogoś wygarniali, kazali iść ze sobą / Wystrojonemu. To znaczyło: jestem kapuś” (Müller 1980: 265). Były komunista zdążył już w międzyczasie oddać się na usługi przemocy:

Buty to też coś, i wreszcie sam nie jesteś:
Machasz pałą, a inni wrzeszczą (Müller 1980: 265).

Zatrącający o absurd układ sceniczny opiera się na rzeczywistym zdarzeniu, które F.C. Weiskopf opisał w *Księdze anegdot* (*Das Anekdotenbuch*) opublikowanej w 1949 roku. W scenę układa się dialog dwóch antypodycznych bohaterów, którzy w myśl ukutej przez Maurice'a Blanchota formuły „zerwanej zażyłości” (*eine zer-rissene Innigkeit*) zostają obrazowo ukazani jako bracia. Przemoc ponownie objęła podmiot we władanie po to, by można jej było doświadczyć jako ekstatycznego celu samego w sobie. W miejsce chóru tym razem to świadomość proletariackiego bohatera przynosi refleksję, że łatwo stać się suwerenem przemocy, jeśli w porę nie zostanie ona okiełznana. Zakłęcie Goethego „Miotło, rusz się! / W kąt, starucha! / Duchy słuchać! / Znikły czary. / Odtąd moim sprawom służcie, / Gdy rozkażę ja – mistrz stary” (Goethe 1984) przed zakrwawionym horyzontem historii staje się wyrokiem śmierci wydanym na świadomość zagrożoną utratą autonomii i zezwierzaniem.

Tak było. Zobaczyłem, co mam w sobie.
Noc długich noży pyta: kto kogo.
Ja jestem jednym i drugim jestem.
(O jednego za dużo. Kto kogo przekreśli).
Weź rewolwer – zrób, czego nie zrobię,
Niech nie będzie psa, tylko martwy człowiek (Müller 1980: 265).

Epatowanie rozbuchaną przemocą w *Nocy długich noży* zostaje ujarzmione w sposób podobny, jak to się dokonuje w *Horacjuszu* czy *Mauzerze* – bohater zostaje unieszkodliwiony. W dramacie *Bitwa* epidemiczna natura przemocy ukazana zostaje jako siła nieodparta, dzięki czemu świadomość refleksyjna – *Zobaczyłem, co mam w sobie* – może tymczasowo przezwyciężyć fascynację przemocą i na krótko zadziałać fabułowtórco.

Różne miejsca akcji prezentują niezmienny w swej istocie regulatyw przemocy. Nieodzowność stosowania przemocy w rozwiązywaniu politycznych konfliktów spotyka się z przyzwoleniem, jednak jej praktykowanie niesie za sobą opisaną przez René Girarda w kontekście antycznej tragedii ryzyko zainfekowania,

które nie dopuszcza, by ostatecznie pękło *continuum* przemocy. Jednak, jak potwierdzają przykłady chóru rewolucji oraz brata komunisty A, wcielenie tego regulatywu możliwe jest także dzięki eksponentom tego radykalnego marzenia o społecznej emancypacji, którzy działają mimo ciężącego nad nimi zagrożenia. Wszystkie sceny co do jednej przenika przemoc, wyrastająca z wnętrza kolektywu – niezależnie od tego, czy chodzi o rzymskich obywateli, rosyjskich rewolucjonistów, braci, towarzyszy, członków rodziny, współmałżonków czy domowników, co jednoznacznie potwierdza, że kontaminacja przemocą stanowi właściwy temat twórczości Müllera. Gdy do akcji zaprzęgnięty zostaje znoszący wszelkie zahamowania afekt, nieodzowne staje się nie tylko powołanie mechanizmu regulacyjnego działającego na usługach historii, ale także wielkiego Innego, społecznej przyszłości. Jeśli instytucje państwowe czy też dobra wspólnego przestają sprawować tę funkcję, jak to się stało w erze narodowego socjalizmu, i ponadto, jeśli sam chór pod postacią rozmaitych zbiorowości (współmieszkańców, rodziny, wojska) także zostanie zainfekowany, to instancja sprawczej mocy ogółu wyklucza się i obowiązek zarządzania przemocą przenosi się na jednostkową świadomość polityczną. Orzeczenie lekarskie i medykalizacja pozostają identyczne i jednoznaczne aż do roku 1974.

Rzeczywista przemoc nie rodzi się z przemocy wyrządzonej komuś, ale z przemocy, którą samemu się wyrządza, wykraczając jednak poza horyzont wyznaczany przez generację, która jednocześnie dopuściła się, ale i sama doświadczyła zbrodni oraz zniszczenia w nieznanym dotąd wymiarze. Georg Wiegghaus dostrzega kwintesencję *Bitwy* Müllera w „archaicznym prawie wilków” (Wiegghaus 1981). Genia Schulz mówi zaś o „Prarzezi, w której brat zabija brata” i konkluduje: „Wszystkie te sceny z Niemiec łączy fakt, że wzajemne wyrzynanie się jawi się jako oczywisty warunek własnego przeżycia” (Schulz 1990). Jost Hermand pisał o „ogólnym zjawisku brutalizacji, za sprawą którego całe Niemcy zamieniły się w jedną rzeźnię, w której zostali już tylko rzeźnicy i zaszlachtowani” (Hermand 1999: 42). Zróżnicowanie obrazów przemocy w twórczości Müllera nieustannie wymyka się recepcji, dlatego też wcześniej nie dostrzeżono, że jej rozpętywanie ściśle powiązane jest z jednoczesnym programem jej tłumienia. To hermeneutyczne trudne sąsiedztwo miało wykrzywić ów bilans epokowy (*Epochen-Bilanz*), o którym pisał Frank Hörnigk (1989).

Wszystkie te metody doświadczania opierają się na nieuniknionym paradoksie Müllera, w myśl którego, by znieść przemoc, należy zastosować przemoc, ponieważ jest ona czymś, co wewnętrznie określa zarówno podmioty, jak i społeczeństwa, i nie jest na nie nakładana jedynie czysto zewnętrznie. I jeśli utopijny cel świata pozbawionego przemocy kiedykolwiek ma zostać osiągnięty, to przemoc – ze względu na jej epidemiczny charakter – nie może być stosowana bez instancji regulującej. Wymienione sztuki rozwijają tę dwoistość przemocy w warstwie narracyjnej. Zasada dialogiczności nie napotyka ograniczeń, toteż nie ma powodu, by mówić o Müllerze jako autorze postdramatycznym. Wprost przeciwnie. Uwolnienie przemocy i jej dozowanie w każdym kolejnym utworze budują sceniczno-dramatyczne uniwersum, przeszywane przez antagonistyczne napięcia.

Tama pęka

SOMETHING IS ROTTEN IN THIS AGE OF HOPE.

(Müller 2000 b: 87)

Wraz z utworem *Noc długich noży* pęka ostatnia tama przemocy. Nagle i bez wyjaśnienia dominująca dotąd tematyka regulacji przemocy zostaje unieważniona i odtąd niczym niehamowany rozlew krwi przybiera takie rozmiary, że w 1985 roku w *Anatomii Tytusa Fall of Rome* niemal niekończącą się falą przemocy zalewa pozbawioną nadziei teraźniejszość, w utworze przebraną w kostium imperium rzymskiego. Opublikowana w 1977 roku *HamletMaszyna* przynosi ze sobą słyszalną na całym świecie eksplozję owej utopijnej energii, która dotąd nie tylko napędzała, ale i kanalizowała proces twórczy Müllera. Owych dziewięć stron zostaje przyjętych z aplauzem, nie ujmując jednak nieokiełznanym fantasmagoriom owego jednoznacznego przesłania, które objawia się czytelnikowi także w postutopijnym wieku dwudziestym pierwszym. Śmierć utopii staje się widowiskiem. O ile napięcie w Müllerowskich tekstach służyło antycypowaniu świata pozbawionego przemocy – nawet, jeśli środkami przemocy – z którego wylaniał się dialog, o tyle *Hamlet-Maszyna* zarówno formalnie, jak i treściowo zrywa z dotychczasową poetyką Müllera. *HamletMaszyna* wyprowadza na świat bez przyszłości – „z tyłu (za mną) ruiny Europy” (Müller 2000 b: 87) – w którym zdany na samego siebie podmiot za pomocą serii przekroczonych tabu wskazuje na własne stłumione pragnienie.

Zatrzymałem kondukt, podważyłem wieko trumny mieczem, przy czym pękła klinga, tępy kikutem wreszcie się udało, i rozdzieliłem martwego rodzica CIAŁO LUBI ŁĄCZYĆ SIĘ Z CIAŁEM pomiędzy otaczających mnie nędzarzy. Żaloba przerodziła się w wesele, wesele w mlaskanie, na pustej trumnie morderca sadowił wdowę POMÓC CI WEJŚĆ WUJU SZERZEJ NOGI MAMO. Położyłem się na ziemi i słuchałem, jak świat krąży po orbicie pośród miarowo postępującego rozkładu (Müller 2000 b: 87).

To opis surrealistycznej scenerii – preludium, mające wprowadzić wątek kanibalski, w którym Hamlet ograbia zwłoki ojca, co spotyka się z aprobatą społeczeństwa: „Żaloba przerodziła się w wesele, wesele w mlaskanie”. Temat postaw nieludzkich znany jest również z innych tekstów Müllera, jednak zarówno w *Bitwie*, jak i w *Germanii Śmierci w Berlinie* wciąż jednoznacznie przypisywany był faszystowskiemu Niemcom oraz ustrojowi imperialnym. W jadłospisie znajdowali się dotąd żołnierze Wehrmachtu, to zjadani przez własnych towarzyszy – jak w *Bitwie* – to przez martwych lub żywych dowódców – jak w *Germanii Śmierci w Berlinie*. Wojna żywi się mięsem żołnierzy i prowadzi do odczłowieczenia, jak głosi powszechnie znana wykładnia tej symboliki.

HITLER: Śniadanie!

(Strażnik odchodzi. Żołnierz. Hitler go zjada, kończąc na głowie. Kicha, pluje i wyciąga z ust włosy)

Rozkazałem, aby moich ludzi golić, zanim dostanę ich na posiłek. „Świństwo!”

(Müller 2009 a: 53–54).

Kolejna scena w *Germanii Śmierci w Berlinie* rozgrywa się pod Stalingradem.

Żołnierz 1: Daj rękę, towarzyszu.

(Wyrыва mu rękę. Młody Żołnierz krzyczy. Zmarli śmieją się i zaczynają obgryzać jego rękę.)

Żołnierz 3: *(oferując mu rękę)*: Nie jesteś głodny?

[...]

Żołnierz 1: Następnym razem będziesz pierwszy. W tym kotle starczy mięsa dla wszystkich.

Głosy: Vive l'empereur.

Niech żyje cesarz.

ŻOŁNIERZ 1: To Napoleon. Przychodzi co trzecią noc.

(Napoleon przechodzi obok. Błady i gruby. Ciągnie za nogi żołnierza swojej Wielkiej Armii.)

W porządku [...]. Naprawdę nie chcesz jeść? (Müller 2009 a: 42).

Nowe pragnienie przemocy

HamletMaszyna wyznacza nowy sposób kodowania elementów w Müllerowskiej poetyce – w jego *imagerie*, jak powiedziałby Adorno. Odtąd wykroczenia wobec norm cywilizacyjnych pozostaną bez echa. Nie ma już instancji, która mogłaby zadać kres serii złamanych tabu. Kolejne wykroczenie wobec obywatelskiego kodeksu zachowań stanowi pochwalana przez Hamleta kopulacja królewskiej pary, do której dochodzi w miejscu publicznym. W krajobrazie nadwyreżonych kulturowych standardów drogę na powierzchnię torują sobie również pewne archaiczne gesty, biorące się z tego, co nieświadomione; także politycznie. W punkcie kulminacyjnym antyedypalna rewolta zwraca się przeciw fundamentalnemu dla cywilizacji tabu oraz przeciw psychologicznym podwalinom okcydentalnej świadomości: „Teraz wezmę cię, matko, mojego ojca niewidocznym śladem” (Müller 2000 b: 89). Utopijny horyzont tajemnicy zostaje pochłonięty przez wszystko to, co archaicznie niezmiennie, a złożone z wypartych i stabuizowanych odruchów. Projekt historii – nośnik nadziei w czystej postaci – okazuje się ślepym zaułkiem. Tym samym obieg życia wyradza się do postaci jego pustej symulacji i przechodzi w świat wiecznego powrotu, który wobec braku przyszłości wytwarza już tylko rozkład – „i słuchałem jak świat krąży po orbicie pośród miarowo postępującego rozkładu” (Müller 2000 b: 87). Już tylko Ofelia ma w sobie antagonistyczną siłę, dzięki której wciąż obrusza się na jej społeczny los. Przynajmniej przy założeniu, że anatomia jest losem, jak uważał Zygmunt Freud.

OFELIA [Chór/Hamlet]

To ja, Ofelia. Której nie chciała rzeka. Kobieta na stryczku Kobieta z przeciętymi żyłami Kobieta ze śmiertelną dawką NA WARGACH ŚNIEG Kobieta z głową w piecyku gazowym. Wczoraj przestałam się zabijać. Jestem sama z moimi piersiami moimi udami moim łonem. Druzgoczę narzędzia mojej niewoli krzesło stół łóżko. Niszczę pole bitwy które było moim domem. Otwieram na oścież drzwi, żeby wpuścić wiatr i krzyk świata. Rozbijam okno. Zakrwawionymi rękami drę fotografie mężczyzn których kochałam i którzy posługiwali się mną w łóżku na stole na krześle na ziemi. Podkładałam ogień pod

moje więzienie. Ciskam w ogień moje suknie. Wrywam sobie z piersi zegar który był moim sercem. Wychodzę na ulicę odziana w swoją krew (Müller 2000 b: 89).

Müller splata próby samobójcze drugiej żony, poetki Inge Müller, która odbiera sobie życie w roku 1966, z epizodem z pożycia małżeńskiego Ulrike Meinhof. Oparta na wątku autobiograficznym dublerka klasycznej postaci Ofelii buntuje się przeciw odwiecznemu samobójstwu i obiera kierunekznaczony śladami Meinhof, który od epoki historycznej wiedzy do terroryzmu. Jednak złamanie antycznego wzorca, jak oczekiwałby tego dyskurs genderowy, nie otwiera żadnej nowej cezury, a jedynie wiąże się z epilogiem projektu nowej historii.

OFELIA (*podczas gdy dwóch mężczyzn w fartuchach lekarskich owija ją i wózek od góry do dołu w bandażę*)

Tu mówi Elektra. W sercu ciemności. W słońcu tortur. Do metropolii świata. W imieniu ofiar. Wyrzucam z siebie wszelkie nasienie, jakie przyjąłem. Mleko moich piersi zamieniam w śmiertelną truciznę. Unieważniam świat zrodzony ze mnie. Duszę świat ze mnie zrodzony między udami. Grzebię go w swoim łonie. Precz ze szczęściem pokory. Niech żyje nienawiść, pogarda, bunt, śmierć. Kiedy uzbrojona w rzeźnicki nóż przejdzie przez wasze sypialnie, wtedy poznacie prawdę.

Mężczyźni wychodzą. Ofelia pozostaje na scenie, siedzi nieruchoma w białym opakowaniu (Müller 2000 b: 94).

Zdanie „Kiedy uzbrojona w rzeźnicki nóż przejdzie przez wasze sypialnie, wtedy poznacie prawdę”, wypowiedziała Susan Atkins, członkini amerykańskiej sekty satanistycznej, znanej pod nazwą Rodzina Mansona, która w roku 1969 dokonała wielu morderstw w Stanach Zjednoczonych. Tym cytatem kończy się sztuka. Ostatnie słowo należy do apoteozy przemocy i okrucieństwa. Przemoc nie jest już kontrahentem sprawczego historycznie podmiotu, lecz to na terytorium posthistorii objawiają się patologiczne rysy bohaterów. Co rozpoczęło się pod hasłem rewolty w imieniu emancypacji kobiet, osunęło się w negację matczyności. Zapewniona dzięki odtwarzalności macierzyństwa przyszłość wprost podlega unieważnieniu: „Unieważniam świat zrodzony ze mnie. Duszę świat ze mnie zrodzony między udami. Grzebię go w swoim łonie” (Müller 2000 b: 94).

Historia jako ślepa uliczka

Jesteśmy na końcu projektu nowej historii i nawet jeśli nie wycelowaliśmy dokładnie w punkt, to dotarliśmy do naszej teraźniejszości, w której słońce tortur znowu mocno świeci. Rezerwy utopii się wyczerpały. Nawet jeśli skojarzenie tematu emancypacji kobiet i woluntarystycznych aktów przemocy wydaje się niestosowne wobec teraźniejszej epoki terroryzmu, światowa codzienność dostarcza potwierdzeń, że terroryzm coraz bardziej okupuje próżnię powstałą po implozji niezrealizowanego projektu historii.

Rację bytu wciąż ma także druga teza zasadnicza dla tej sekwencji – nie sposób przewidzieć, jak po śmierci utopii może objawić się cywilizacyjnie nowe. Z perspektywy historii nowe jest tylko dogasanie horyzontu nadziei w obrębie *Przymiarek do socjalizmu*, jak Müller wielokrotnie nazywał niefortunne społeczno-polityczne eksperymenty wdrażane w Europie Wschodniej.

Przedostatnia scena wraz ze zdaniem: „Nadzieja nie spełniła się” (Müller 2000 b: 91) ostatecznie kładzie kres setkom lat walk o lepszą przyszłość. Napędzany utopią projekt historii sam przechodzi do historii. „Dekorację stanowi pomnik. Przedstawia on w stokrotnym powiększeniu człowieka, który przeszedł do historii. Skamielina nadziei. Jego nazwisko jest wymienne. Nadzieja nie spełniła się. [...] jego pomnik leży na ziemi” (Müller 2000 b: 91). Erozja utopijnej nadziei zachwiewa także centrum całego tekstu. Czy nadzieja ta skamieniała wraz z krwawym stłumieniem powstania na Węgrzech w 1956 roku, na co wskazuje kryptotytuł czwartej sceny – *Burda w Peszcie Bitwa o Grenlandię*, który – obojętne, czy nawiązuje do epidemiczności przemocy – na pewno jednak ponownie sięga po metaforę epoki lodowcowej, której obszar wpływów chciał ominąć socjalistyczny prom, zmierzający w kierunku komuny? Jej przedsiębiorstwo zostaje wstrzymane, zaś filozof, który zamiast świat interpretować, zapragnął go zmieniać, na nowo układa się w rzeczywistości i wyradza w oprawcę.

HAMLET KSIĄŻĘ DUŃCZYKÓW I ŻER DLA ROBAKÓW
BRNĄC OD DZIURY DO DZIURY KU OSTATNIEJ DZIURZE
SMĘTNIE Z WIDMEM NA PLECACH KTÓRE GO SPŁODZIŁO
ZIELONY JAK CIAŁO OFELII W POŁOGU
ROZDZIERA BŁAZEN TUŻ PRZED TRZECIM PIANIEM
KURA
SWOJĄ BŁAŻEŃSKĄ SZATĘ FILOZOFA
WPĘŁZA GRUBY OPRAWCA DO PANCERZA

Wstępuje w zbroję, rozpolawia toporem głowy Marksa Lenina Mao. Śnieg. Epoka lodowcowa
(Müller 2000 b: 93–94).

Projekt ludzkości o nazwie historia, względnie próba położenia kresu przemocy, zostają unieważnione. „Głowy Marxa Lenina Mao” nie potrafiły wskazać drogi wyjścia ze spirali przemocy. W *HamletMaszynie* uchwycony zostaje ów moment, kiedy wygasa roszczenie realizacji takiego porządku, który nie jest ufundowany na przemocy, ani nie niesie za sobą kolejnych jej wybuchów.

Można tylko spekulować o historycznych pobudkach, które kierowały Müllerem, by zapoczątkować ten radykalny zwrot w połowie lat siedemdziesiątych. Tak czy owak trudno jednoznacznie stwierdzić, czy sam Müller przeczuwał, jakiej wymowy nabierze jego tekst, jeśli jego program głosił wyższość metafor nad jej autorem. Nie ulega jednak wątpliwości, że wciąż zajmowały go losy historycznego projektu.

Pieśni pożegnania

W sztuce *Misja*, po raz pierwszy zaprezentowanej na scenie w 1979 roku, pobłyскуje ostatni promyk nadziei na wyblakłym utopijnym horyzoncie. To dramat oparty na dialogach, którego podtytuł *Wspomnienie rewolucji*⁸ otwiera retrospektywne spojrzenie na temat, dający początek najważniejszym rozpoznaniom. W centrum sztuki znajduje się bowiem problem zdrady pierwszego świata, która doprowadza do upadku rewolucji na Jamajce oraz stoi za wypowiedzeniem ponadpodziałowej solidarności, jaka niegdyś oświecała wspólne marzenie o wolnej i zjednoczonej ludzkości. Sytuacja wyjściowa przypomina tę z *Mauzera* – rewolucja musi zabijać, by zwyciężyć: „Wielu umrze w tej klatce zanim wykonamy naszą pracę. Wielu umrze w tej klatce, ponieważ wykonujemy naszą pracę” (Müller 1981: 51). Także gdy wprowadzony zostaje wątek rozkoszy płynącej ze stosowania przemocy: „To nie strach wstrząsa moimi nerwami tylko radosna wizja tańca. Słyszę werble, choć jeszcze się nie odezwały” (Müller 1981: 57). Najważniejsza zmiana, jaka zachodzi w tych pieśniach pożegnania, dotyczy stosunku do przyszłości. Ideały Rewolucji Francuskiej – Wolność, Równość, Braterstwo – nie posiadają już żadnej mocy, by kreować historię: „Na tych koniach dobrze się nam jechało, z powiewem jutra u skroni. Teraz wieje wiatr wczorajszy. [...] My zaś potrzebujemy czasu, żeby odwołać czarną rewolucję, tak dokładnie przygotowaną, na zlecenie przyszłości, która znowu jest już przyszłością, jak wszystkie poprzednie” (Müller 1981: 57). Niegdyś otwarty horyzont zamyka się nad Europą i światem Zachodu.

Były rewolucjonista Debuissou – naznaczony piętnem zdrady – podobnie jak Hamlet przechodzi na stronę władzy. Podczas gdy w *HamletMaszynie* przyznawano kobiecie ostatki potencjału stawienia oporu, *Misja* pyta o antagonistyczną rolę Trzeciego Świata oraz jego stosunek wobec natury, na który nie wywarła wpływu okcydentalna racjonalność. Ostatnia, również duchowa, możliwość brzmi: „Skoro żywi nie potrafią już walczyć, będą walczyć umarli. Z każdym uderzeniem serca rewolucji ciało na powrót przyobleka ich kości. Krew wraca do żył, życie wypełnia ich śmierć. Bunt umarłych będzie wojną krajobrazów, naszą bronią będą lasy, góry, morza i pustynie świata” (Müller 1981: 58). Niegdyś rewolucyjny, kojarzony z przymysłem, proletariacki podmiot ustępuje miejsca „wilkowi, który przybywa z południa”, jak Müller heroizująco określił bohaterów mającej nastąpić nowej wędrówki ludów w mowie wygłoszonej na okoliczność wręczenia mu Nagrody Büchnera w 1985 roku.

Zmiana paradygmatu, która dokonuje się wraz z *HamletMaszyną*, uwidacznia się w *Misji* za sprawą nowego kodowania kolejnych motywów. W *Bitwie* zarażony pragnieniem przemocy brat opisuje samego siebie za pomocą metafory sportowca bliźniaka: „Ja jestem jednym i drugim jestem” (Müller 1976: 47). Ten sam motyw pojawia się także we fragmencie prozy, którym Müller przestrzeliwuje dialogiczną strukturę *Misji* – zabiegiem zastosowanym przez niego już wcześniej w *Cemencie* (1972): „Zrzucam ubranie, to, co zewnętrzne, już się nie liczy. Kie-

⁸ W przekładzie Jacka St. Burasa podtytuł zostaje pominięty (przyp. tłum.).

dyś spotkam tego drugiego, mojego antytezę, sobowtóra o twarzy ze śniegu. Jeden z nas przeżyje” (Müller 1981:56). Tę samą konstrukcję *Doppelgängera* znamy już ze sztuki *Bitwa*. W utworze zarażone „Ja” jest do egzystencjalnej dyspozycji. Jednak w przeciwieństwie do *Horacjusza*, *Mauzera* czy *Bitwy*, zakończenie sztuki pozostaje otwarte. Nieobecna jest w niej przeciwwaga w postaci regulujących mocy (chóru, brata), które we wcześniejszych sztukach interweniowały w bieg historii. Odzyskanie stanu niewinności – „twarzy ze śniegu” – pozostaje zatem pod znakiem zapytania. Kiedy tylko unieszkodliwieni zostaną Horacjusz, kat z *Mauzera* i brat z *Bitwy*, dlatego, że ich ludzka substancja uległa zniszczeniu, nadarza się okazja, by spotworniały sobowtór opuścił scenę jako zwycięzca, ponieważ instancja regulacyjna przestała już działać.

Spotworniały jest z pewnością Aaron, czarny charakter *Anatomii Tytusa Fall of Rome* (1986). Jego pojawienie się unicestwia ostatki utopii, które w *Misji* miały jeszcze moc wirulentną. Aaron w roli agenta wszechogarniającej destrukcji intonuje pieśń nad pieśniami ku rozkoszy przemocy.

Tysiące czynów strasznych rozdzieliłem
Tak lekką ręką jakbym strącał muchę
I nic mi bardziej dziś nie żżera serca
Jak myśl, dlaczego nie rozdzieliłem ich
dziesięć tysięcy więcej (Müller 2000 c: 163).

Już żadna przeciwna instancja nie podejmuje się interwencji, by poskromić rozpanoszone okrucieństwo. Każdy stara się przebić przeciwnika w niegodziwości – „SZALEŃSTWO URASTA DO GWIEZDNYCH WOJEN” – skanduje chór, gdy przeobrazeniu ulega miejsce utopijnego celu: „Chcę zmienić niebo w krwawy pęcherz” (Müller 2000 c: 135).

Horyzont bez przyszłości

Nieobecność poezji jest nieobecnością szczęścia.

Georges Bataille

Zmiany w horyzoncie przemocy unaoczniają dokładnie to, co niesie ze sobą zapisany w *HamletMaszynie* rozrachunek: „Mój dramat już się nie odbędzie” (Müller 2000 b: 91). Dramatopisarz nie tylko porzuca dramatyczną formę, ale także przede wszystkim wyznaje, że jedność przeciwności, z której jego sztuka czerpie napięcie, a ściślej – harmonia rozniecanej i zarazem ujarzmianej przemocy – nie jest już napędzana utopią w przestrzeni historycznej. To z tektonicznego napięcia fundamentów czerpią wszelką siłę sceniczne i dialogiczne konstrukcje jego sztuk. Bez wiary w możliwy kres przemocy ich oddziaływanie byłoby osłabione.

Germanista Peter Szondi już w twórczości Czechowa i Strindberga dostrzegł powolne wysychanie dramatycznego strumienia. Mimo że jego obecność jest wyróżnikiem tekstu dramatycznego, z każdym kolejnym dialogiem, każdą decyzją czy działaniem, prowokując kolejne spiętrzenia, coraz mniej otwiera się na przyszłość. Proces ten swój punkt kulminacyjny częściowo osiąga w luźno powiązanych strukturach dramatyczno-dialogicznych Samuela Becketta.

Jest jeszcze drugie – umotywowane politycznie i wyposażone w socjalistyczny horyzont oczekiwań – ramię czasu wyznaczone przez nazwiska Brechta i Müllera, które pod koniec lat siedemdziesiątych rozbija się o niedający się sforsować mur, kiedy to sejsmografy teatru rejestrują całkowite przesłonięcie horyzontu przyszłości. Podobnych wniosków dostarcza cały szereg sztuk z późniejszego okresu twórczości Müllera, które na torze równoległym wobec tematyki przemocy tropią antagonizność płci. Horyzont historyczny tylko tymczasowo objawia się w jego sztukach – jest niemal nieobecny zarówno w *Kwartecie*, *Gnijącym Brzegu Materiałach do Medei* *Pejzażu z Argonautami* (1982), jak i w *Opisie obrazu* (1984). Wprost przeciwnie. W odniesieniu do *Opisu obrazu* Müller mówi *explicite* o „eksplozji wspomnienia w obumarłej strukturze dramatycznej” (Müller 1985: 71). Sztuka opowiada o trzech bohaterach: Mężczyźnie, Kobiecie i Ptaku, którzy ostatecznie na siebie napadają i zabijają się. Tekst, którego struktura nie jest zorganizowana ani dialogicznie, ani scenicznie, za to zbliża się do prozy, za sprawą swojej formy wyraźnie sygnalizuje, że przedstawione w nim konflikty w żaden sposób nie niosą ze sobą większych konsekwencji dla przyszłości. Za pomocą odautorskiego komentarza: „Akcja jest dowolna, ponieważ skutki są przeszłością” (Müller 1985: 71) Müller wyznacza kierunek swojego stylu już poza dramatycznością – a ściślej rzecz ujmując – walka płci przestaje być generatorem dramatycznych przemian. Kiedy w jego scenicznych tekstach akcentuje się zamknięcie horyzontu przyszłości, narasta sceptycyzm, czy wobec takiego ujęcia w ogóle możliwy jest żyjący teatr: „Kto chce stworzyć teatr żyjący, ten musi mieć wizję świata. Dziś pozostało już tylko jego apokaliptyczne wyobrażenie, które jest wypierane. Nie ma już żadnej idei przyszłości”.

W utworach poprzedzających *HamletMaszynę* wyobrażenia Müllera oscylowała między nakręcaniem spirali przemocy a tworzeniem instancji, która byłaby zdolna ją okiełznać i unieważnić. Dramatyczna równowaga staje się osiągalna dzięki zasadzie dialogiczności. Dialog spina klamrą przeciwieństwa oraz wytwarza dramaturgiczną dynamikę. Kiedy tylko Müller przestaje praktykować jedność przeciwieństw i przemoc niepowstrzymanie się rozlewa, rozpada się także struktura dialogiczna. Sprzeczności między przemocową rzeczywistością a marzeniem o jej kresie ostatecznie tracą antagonistyczną moc, by wreszcie, mówiąc za Rancière’em, „dokonać absolutnej transformacji stosunków w obrębie zbiorowej egzystencji” (Rancière 2007: 21). Tym samym sztuka zostaje włączona w obszar postutopijnej teraźniejszości, w której w jedno zlewają się koniec ruchu społecznej transformacji z końcem sztuki:

Teraz objawia się jak blisko spokrewnione są sztuka, teologia i utopia. To właściwie wszystko jedno, czy substancję definiuje się metafizycznie, czy określa utopią. Projekcja, wyobrażenie, idea rzeczywistości innej od panującej gdzieś się zatracą. Nie ma szczególnej różnicy, czy ten punkt odniesienia osadza się w czasie, czy postrzega go religijnie. Jednak to, że istnieje jeszcze coś innego, jest warunkiem sztuki. Jeśli innego już nie ma, także obecne przestaje być interesujące, wymyka się opisowi. Relacja ta teraz odpada. Sztuka żyje dzięki napięciu. Nie da się napiąć liny, gdy jest zamocowana tylko z jednego końca. Wtedy reszta jedynie nędznie zwisa nad przepaścią. Tancerz na linie stoi beczynn timer. Coś takiego właśnie wtedy ma miejsce (Müller 1998 b).

Wraz z utopią rozpada się ów alians sztuki i polityki, który w imieniu absolutnego Innego wykuwały horyzonty oczekiwania. Fundamentalna cezura, która wyznacza koniec teatru politycznego dwudziestego wieku. Czas pokaże, czy ów zanik utopii jest tylko przejściowy. Prawdopodobne też fakt ten zapisze się jako przyrost świadomości, co w odleglejszej perspektywie być może stworzy perspektywę przeformułowania estetyki politycznej. Dziś wiemy już, że przemoc jest silniejsza, niż wierzono na początku optymistycznej nowoczesności. Prectmoc jest granicą postępu. Teatr od czasów Ajschylosa intensywnie przygląda się niewytłumaczalnej przemocy oraz jej przemożnej posturze. Rzuca ona okropny cień, którego najlepsza fraza nie jest w stanie ująć w karby, jednak przy największym wydatku siły potrafi zapędzić go w lustro sztuki. Jak pięknie wyraził to Müller w jednym z przeprowadzonych przeze mnie wywiadów z: „Kto, patrząc w lustro, nie widzi siebie, ten jest wampirem!”.

Przełożyła Wiktoria Wojtyra

Źródła cytowań

- Blanchot, Maurice (2016), *Przestrzeń literacka*, przekł. Tomasz Falkowski, Warszawa: Fundacja na Rzecz Myślenia im. Barbary Skargi.
- Bloch, Ernst (1959), *Das Prinzip Hoffnung. Tom 1, 1954-1959*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Czajka, Anna (1991), *Człowiek znaczy nadzieja: o filozofii Ernesta Blocha*, Warszawa: Wydawnictwo FEA.
- Girard, René (2012), *Das Heilige und die Gewalt*, Ostfildern: Patmos.
- Goethe, Johann Wolfgang (1984), *Uczeń czarnoksiężnika*, przekł. Hanna Januszewska, Warszawa: Nasza Księgarnia.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (2002), *Sumienie, piękna dusza, zło i jego wybaczenie*, w: *Fenomenologia ducha*, przekł. Światosław Florian Nowicki, Warszawa: Fundacja Aletheia, s. 99-113.
- Hermant, Jost (1999), 'Deutsche fressen Deutsche', w: *Mit den Totenreden*, Jost Hermant, Helen Fehervary (red.).
- Hörnigk, Frank (1989), *Heiner Müller Material*, Göttingen: Steidl.
- Müller, Heiner (1976), 'Traktor', przekł. Michał Sprusiński, *Dialog*: 8, ss. 46-64.
- Müller, Heiner (1978), 'Horacjusz', przekł. Jacek Stanisław Buras, *Dialog*: 2, ss. 96-102.
- Müller, Heiner (1980), *Bitwa. Sceny z Niemiec*, przekł. Michał Sprusiński, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.

- Müller, Heiner (1981), 'Misja', przekł. Jacek Stanisław Buras, *Dialog*: 7, ss. 48-59.
- Müller, Heiner (1985), 'Opis obrazu', przekł. Jacek Stanisław Buras, *Dialog*: 10, ss. 68-71.
- Müller, Heiner (1990), 'Unter der Sonne der Folter, die alle Kontinente dieses Planeten gleichzeitig scheitern, blühen [Artauds] Texte', w: Frank Hörnigk (red.), *Müller, Heiner, Artaud, die Sprache der Qual*, Heiner Müller Material, Leipzig: Philipp Reclam-Verlag.
- Müller, Heiner (1996), 'Ich glaube an Konflikt. Sonst glaube ich an nichts. Gespräch mit Sylvère Lothringer', w: *Gesammelte Irrtümer I*, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, ss. 96-106.
- Müller, Heiner (1998 a), 'Elektrertext', w: *Gedichte*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, ss. 197-198.
- Müller, Heiner (1998 b), *Werke 1-12*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Müller, Heiner (2000 a), 'Makbet', w: *Makbet. HamletMaszyna. Anatomia Tytusa*, przekł. Elżbieta Jeleń, Jacek Stanisław Buras, Monika Muskała, Kraków: Księgarnia Akademicka.
- Müller, Heiner (2000 b), 'HamletMaszyna', w: *Makbet. HamletMaszyna. Anatomia Tytusa*, przekł. Elżbieta Jeleń, Jacek Stanisław Buras, Monika Muskała, Kraków: Księgarnia Akademicka.
- Müller, Heiner (2000 c), 'Anatomia Tytusa', w: *Makbet. HamletMaszyna. Anatomia Tytusa*, przekł. Elżbieta Jeleń, Jacek Stanisław Buras, Monika Muskała, Kraków: Księgarnia Akademicka.
- Müller, Heiner (2007), 'Und zwischen ABC und Einmaleins', w: *Gedichte 1949-89*, Berlin: Alexander Verlag.
- Müller, Heiner (2008), 'Mauzer', w: Bertolt Brecht, *Decyzja*, Heiner Müller *Mauzer*, przekł. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, Kraków: PangaPank.
- Müller, Heiner (2009 a), *Germania Śmierci w Berlinie*, przekł. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, Kraków: PangaPank.
- Müller, Heiner (2009 b), 'Szosa Wołokołamska', w: *Cement, Szosa Wołokołamska*, przekł. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, Kraków: PangaPank.
- Müller, Heiner (2014), *Warten auf der Gegenschräge: gesammelte Gedichte*, Kristin Schulz (red.), Berlin: Suhrkamp.
- Poe, Edgar Allan (1922), *Arabeski*, t. I, przekł. i wstęp Stanisław Wyrzykowski, Warszawa: Nakład Towarzystwa Wydawniczego w Warszawie.
- Rancière, Jacques (2007), *Estetyka jako polityka*, przekł. Julian Kutyła, Paweł Mościcki, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.

Schmitt, Carl (2016), *Teoria partyzanta. Uwagi na marginesie »Pojęcia polityczności«*, przekł. Maciej Kropiwnicki, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.

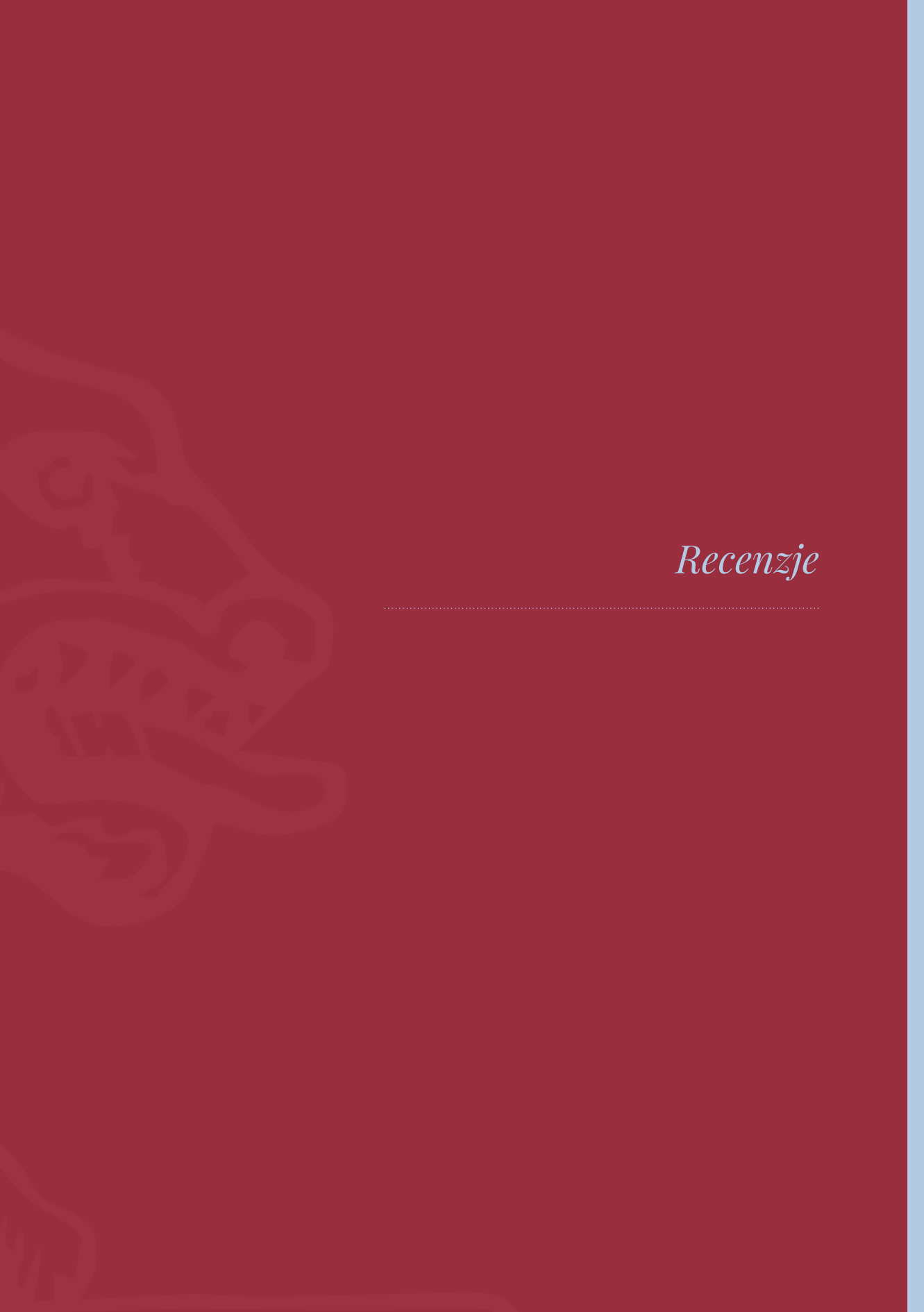
Schulz, Genia (1990), *Heiner Müller*, Stuttgart: Metzler.

Storch, Wolfgang (1987), *Explosion of a Memory. Heiner Müller DDR*, Berlin: Hentrich.

Wieghaus, Georg (1981), *Heiner Müller*, München: Beck.

Vernant, Jean-Pierre (1988), *Tod in den Augen*, Frankfurt am Main: Fischer.

Žižek, Slavoj (2016), *Wenigeralsnichts: Hegel und der Schatten des dialektischen Materialismus*, przekł. Frank Born, Berlin: Suhrkamp Verlag.



Recenzje

Looking for the Stranger. Albert Camus and the Life of a Literary Classic.

Esaj recenzyjny o monografii Alice Kaplan

Maciej Kałuża

Reviewed book

Alice Kaplan

Looking for The Stranger, Camus and the Life of a Literary Classic

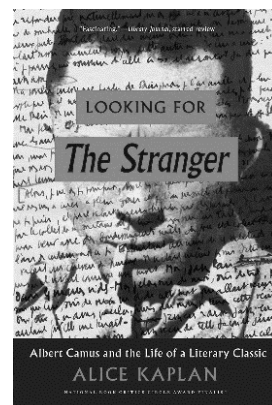
Chicago: University of Chicago Press 2016

ISBN: 978-022-6565-36-1, 288 s.

Book cover © by University of Chicago Press

Maciej Kałuża — dr; pracuje Instytucie Filozofii i Socjologii na Uniwersytecie Pedagogicznym im. KEN w Krakowie. Założyciel Polskiego Stowarzyszenia Alberta Camusa (albertcamus.pl) i badacz twórczości literackiej, dramatycznej i filozoficznej Camusa. Zainteresowany przede wszystkim etycznym wymiarem powojennej myśli francuskiej, obecnie kończy pracę nad monografią poświęconą koncepcji człowieka zbuntowanego Camusa.

mkaluza@up.krakow.pl



Facta Ficta Journal
of Narrative, Theory & Media
nr 1 (i) 2018

OPEN ACCESS

DOI: 10.5281/zenodo.1171172

Praca powstała w wyniku realizacji projektu badawczego nr 2013/09/D/HS1/00873, finansowanego ze środków Narodowego Centrum Nauki.

Published by Facta Ficta Research Centre in Kraków under the licence Creative Commons 4.0: Attribution 4.0 International (CC BY 4.0). To view the Journal's policy and contact the editors, please go to factafictajournal.com

Czym jest monografia Kaplan? Przede wszystkim wynikiem imponującego dochodzenia badaczki, rezultatem podróży po Algierii, archiwach manuskryptów Camusa. Co niezwykle ważne i cenne – Kaplan nie jest autorką, dla której waga odkrycia albo rygor metody wyznaczają priorytety; książka jest bowiem fantastycznie napisana i przez ową chronologiczną podróż od pierwszych szkiców do *Obcego*, który do ponad siedemdziesięciu lat inspiruje czytelników, wędruje się z prawdziwą przyjemnością. Niektóre odkrycia badaczki, których zdradzać jednak nie będę, konstruują wręcz nieprawdopodobne *post scriptum* do historii Meursaulta i bezmiennego Araba; umieszczone w zakończeniu monografii informacje są dla miłośników prozy Camusa prawdziwą gratyfikacją za poświęcony książce czas. Gdyby jednak trzeba było odpowiedzieć na pytanie – komu książkę Kaplan rekomendować – byłoby to ogromnie trudne. Momentami wydawać by się mogło, że książka ta jest dla osób zaznajomionych już z biografiami Camusa, zwłaszcza z przywoływanymi przez Kaplan dziełami Herberta Lottmana (1996) lub Oliviera Todda (1999). Jeśli jednak przyjąć taką perspektywę, znaczna część książki – przede wszystkim zaś jej pierwsze rozdziały – jest w zasadzie skrótem z badań biograficznych, rozległej opracowanych gdzie indziej.

Czytając książkę momentami mamy wrażenie, że – pomimo przyjętej metody stworzenia „biografii” samej powieści – autorka nie może odseparować jej historii od życiorysu samego pisarza i *de facto* skupia się na wydarzeniach z życia Camusa, a nie *Obcego*. W efekcie, dość często, czytelnik obeznany z dziełami Lottmana, Todda lub Zaretsky’ego (2013) czy McCarthy’ego (1982) natrafia na fakty znacznie szczegółowiej opisane w biografiach myśliciela. Co więcej, kompleksowość opisu literackiej drogi Camusa ma nad książką Kaplan tę przewagę, iż – zwłaszcza w wypadku obszernej i najbardziej rozległej biografii Todda – pozwala na wyznaczenie przez czytelnika własnej trajektorii, ustalenia indywidualnej wagi opisanych faktów, podczas gdy dzieło Kaplan, skoncentrowane wyłącznie na *Obcym*, ogromną ilość wydarzeń z życia Camusa całkowicie pomija, arbitralnie uznając ich brak związku z genezą powieści. Nie byłaby to oczywiście wada, gdyby – przykładowo – sprawa zaangażowania Camusa w działalność Partii Komunistycznej i jego zadania związane z rekrutacją arabskiej ludności do szeregów owej partii nie były warte wspomnienia, zwłaszcza jeśli brać pod uwagę społeczno-polityczny kontekst zabójstwa Araba przez Meursaulta, interpretowany krytycznie przez obszerny nurt teorii postkolonialnej. Tam natomiast, gdzie kwestia partycypacji Camusa w działaniach komórki partyjnej zostaje wspomniana przez autorkę, pojawiają się poważne wątpliwości co do przyjętej przez Kaplan wersji wydarzeń. Nie podzielam chociażby opinii autorki, że zachęta Greniera – mentora Camusa – do zaangażowania się w działania partii komunistycznej była aktem cynizmu, albowiem sam Grenier szczegółowo opisał w pamiętnikach powody takiej, a nie innej rady, udzielonej młodemu Camusowi i sąd badaczki ujawnia raczej jej wyraźną niechęć do Greniera i jego roli w literackim rozwoju kariery Camusa.

Gdy Kaplan podejmuje się analizy powieści, nie zaś historii jej twórcy, konkluzje wzbudzać mogą ambiwalentne odczucia. Raz bowiem świadczą o ogromnej wiedzy badaczki, innym razem przeradzają się we wnioski powierzchowne i dyskusyjne. Przykładowo: wedle badaczki, słynne pierwsze zdania powieści: „*Aujourd'hui, maman est morte. Ou peut-être hier, je ne sais pas. J'ai reçu un télégramme de l'asile: «Mère décédée. Enterrement demain. Sentiments distingués.» Cela ne veut rien dire. C'était peut-être hier*” (Camus 1942: 9)¹ wskazują, że Meursault nie przeżywa się zbyt tym (Kaplan 2016: 66), kiedy umarła jego matka. W języku francuskim jednakże „maman”, to zdrobnienie, odpowiednik polskiego ‘mama’ albo ‘mamusia’, co przeczy argumentom na temat obojętności bohatera. Opisując zaś rozwój postaci Meursaulta, Kaplan konkluduje, iż bohatera, w intencji autora, charakteryzować ma zmysłowy związek ze światem i brak relacji z ludźmi. Ale to spore uproszczenie, bo wyrokować o skomplikowanych relacjach Meursaulta w ten sposób, to w zasadzie przyznać rację oskarżycielom z powieściowego sądu.

Trudno wyjaśnić, skąd autorka wzięła informację o tym, jakoby francuski termin „Mauresque” – użyty przez narratora *Obcego* (Camus 1942: 50) – był słowem, które „konotuje świat seksualnej egzotyki, kurtyzan w kolonialnym haremie” (Kaplan 2016: 80). Być może słowo takie skojarzenia budziło sto lat temu w imperialnej Francji, niełatwo jednak zrozumieć sens takiego objaśnienia w książce z 2016 roku. W zasadzie uwaga ta uznana być może za kontynuację postkolonialnych krytyk Camusa, od dzieła Nory i O'Briena poczynawszy, a prowadzących dochodzenie przeciwko Camusowi między innymi za bezimiennność Araba na plaży. Kochanka Raymonda pozostaje Mauretanką, Camus pozbawia ją imienia i nadaje jej poprzez określenie „Mauresque” egzotyczny, wręcz orientalistyczny aspekt. Problem jednak w tym, że Kaplan, jako tłumaczka *Algerian Chronicles* Camusa (2015), doskonale zdaje sobie sprawę z akcentowanej przez filozofa krytycznej postawy wobec kolonializmu. Z jednej strony więc mamy orientalizm wyrażany przez Meursaulta, z drugiej zaś antykolonialnego pisarza. Aby trudność rozwiązać, autorka określa postawę Meursaulta i samo zabójstwo na plaży „rewersem” (Kaplan 2016: 85) autobiograficznych aspektów dzieła, odwróceniem własnych sądów w przestrzeni literackiej, co sugerowałoby, że Camus celowo odbiera imię Arabowi i „orientalizuje” kochankę Raymonda. To intrygująca propozycja interpretacji. Kilkanaście stron wcześniej, czytelnik dowiaduje się, że samobójstwo w hotelu podczas europejskich podróży zainspirować mogło Camusa do napisania *Mitu Syzyfa*. Potrzeba powiązania faktów z życia Camusa z jego literackimi i filozoficznymi dziełami kontrastuje tu wyraźnie z wspomnianą wyżej wizją dystansu z *Obcego*; zakłada, dość popularną skądinąd, koncepcję literatury, która jest po prostu przetworzeniem własnych doświadczeń na język artystyczny. Kaplan uznaje za sensowne, by zasugerować, iż kobieta, która faktycznie popełniła samobójstwo w hotelu w 1940 roku mogła być istotną inspiracją dla *Mitu Syzyfa* (Kaplan 2016: 78), tak, jakby ogromna ilość notatek Camusa, napisanych przed 1940 rokiem, a zdradzających ogólniejsze zainteresowanie autora tym problemem, nie była wystarczającym

¹ W przekładzie polskim: „Dzisiaj umarła mama. Albo wczoraj, nie wiem. Dostałem depechę z przytulku: «Matka zmarła. Pogrzeb jutro. Wyrazy współczucia.» Niewiele z tego wynika. To stało się być może wczoraj”.

bądź przekonującym punktem odniesienia. Raz więc autor opisuje własne wrażenia w twórczości po to, by w innym momencie tworzyć z owych przeżyć „rewersy”. Jeśli tak, to w zasadzie konkluzją pozostaje tylko stwierdzenie, że Kaplan nie ma „klucza” do Camusa lub, co bardziej prawdopodobne, że owe klucze ma, ale zmienia je w zależności od kontekstu.

Jedna kwestia wydaje się szczególnie warta omówienia, w odniesieniu do dzieła autorki: otóż wywód autorki skoncentrowany jest przede wszystkim na relacji *Obcy* – *Mit Syzyfa*, tak, jak gdyby wiążące i nadal obowiązujące były wnioski z klasycznej recenzji Jeana-Paula Sartre’a (1943). Ale mamy 2018 rok i przy całym trudzie włożonym w ukazanie ogromnego znaczenia *Kaliguli* (żeby wymienić tylko nazwiska badaczy: Jamesa Arnolda i Sophie Bastien) dla cyklu absurdałnego Camusa – *Obcy*, *Mit Syzyfa*, *Kaligula* – ta selektywność budzi zastrzeżenia. Jeśli bowiem, jak zasadnie wskazuje Kaplan, istnieje relacja pomiędzy znaczeniem *Obcego* i *Mitu Syzyfa*, to dlaczego, choćby pokrótce, nie podjąć tematu utworów dramatycznych i związku ujętych w nich motywów z badaną powieścią?

Paralelna lektura analizy Kaplan i *Obcego* napotyka na pewne trudności interpretacyjne, gdy podjęta zostaje jedna z najważniejszych kwestii, jaką jest słynna scena zabójstwa, dokonanego przez Meursaulta na plaży. Nakreślony przez Kaplan opis tego istotnego fragmentu skupia się na związku przyczynowo-skutkowym pomiędzy nożem Araba a strzałami z pistoletu Meursaulta, oferując wyjaśnienie, które przekonałoby z pewnością każdego prokuratora, ale niezwykle ubogie, jeśli chodzi o jego znaczenie i sens literacki. W owym wyjaśnieniu (Kaplan 2016: 83) badaczka kompletnie pomija bowiem pośrednictwo, absurdałną interwencję w zdarzenia słońca. Wedle Kaplan, swoista wadliwość sceny na plaży została przez Camusa skorygowana dopiero po sugestjach Malraux, (Kaplan 2016: 123). Ale fragment wskazany przez Kaplan jako dodany przez Camusa później nie uzasadnia mocnej tezy badaczki, że scena z „nieprzekonującej” stała się dzięki interwencji „najmocniejszą, fizyczną sceną książki” (Kaplan 2016: 124). Sposób, w jaki autorka ukazuje sens zabójstwa dokonanego przez Meursaulta, ogranicza scenę z plaży, prawdopodobnie wbrew zamierzeniu samej autorki, do politycznego i społecznego opisu rasowych konfliktów w Algierii. Podobna redukcja, dokonywana przez lata w odniesieniu do *Dżumy*, spowodowała produkcję niezliczonych tekstów na temat bezpośredniego związku powieściowej zarazy z hitlerowską okupacją. Jednakże, obok tych dwóch wymienionych społecznych i politycznych sensów, w obydwu powieściach, wedle *explicite* wyrażonego sądu Camusa, znajduje się głębszy metafizyczny aspekt rozważań o absurdałności kondycji ludzkiej: „*Dżuma* ma sens społeczny oraz metafizyczny. To dokładnie to samo. Ta sama dwuznaczność jest również w *Obcym*” (Camus 1964: 50). Korekty dokonane w tekście *Obcego* mogły wzmocnić albo uwypuklić metafizyczny aspekt powieści, trudno jednak do końca zgodzić się z autorką, iż powieść obnaża swoją pełnię jedynie w wyniku dokonywanych na manuskrypcie zmian, w postaci dodania jednego akapitu.

Historia *Obcego* w okresie okupacji oferowana przez Kaplan, urzeka dramatyzmem losów książki i jej autora, uwikłanych, jak miliony innych obywateli francuskich, w dantejskie sceny ewakuacji mieszkańców Paryża i terroru narzuconego przez władze okupacyjne. Kaplan znakomicie odtwarza także dylematy pisarzy,

wplątanych w moralne konflikty związane z napięciem pomiędzy potrzebą publikowania utworów a faktem istnienia nazistowskiej cenzury i kolaboracji wydawnictw francuskich. Gdy jednak, podejmując się opisu losów filozoficznej koncepcji Camusa z *Mitu Syzyfa*, autorka opisuje sens rozważań myśliciela, jej analiza jest bardzo powierzchowna; zdaje się wyrażać przekonanie, iż sens dzieła daje wyrazić się po prostu w przyjęciu przez człowieka postawy, w której wobec absurdu należy zaakceptować bezsens ludzkiej egzystencji, co badaczka określa jako „życie przez brak sensu”. To odczytanie, dość powszechne wśród czytelników *Mitu Syzyfa*, pomija jednakże niuanse rozważań Camusa, ich niekonsekwencje, napięcia i interpretacje, które, gdy wzięte poważnie pod uwagę, prowadzić mogą ku zupełnie odmiennym wnioskom. Prawdą jest, że Camus postuluje iż absurdalne życie jest lepsze, gdy zaakceptuje się absurd, nie ucieka przed nim w wiarę w istnienie wyższego sensu. Ale owa postawa jawnie i wyraźnie zakłada, iż człowiek musi stale z nonsensem się konfrontować, zmagać, nie poddawać brakowi sensu i codzienności w rozpacz, a ciągłym kwestionowaniu, oponowaniu przeciwko temu, co rozumowanie absurdalne odsłoniło. Co więcej, kilka stron dalej Kaplan (2016: 105) sama odnosi się do rozważań Camusa o twórczości niedorzecznej, które jednoznacznie ukazują potrzebę stałego odnoszenia się człowieka – poprzez kreację – do odnalezienia sensu w życiu, pomimo doświadczenia absurdu.

W bardzo wielu miejscach analiza Kaplan sięga do źródeł, które w badaniach myśli i twórczości Camusa są już w zasadzie standardem, przykładowo, opierając się w dużej mierze na korespondencji Camusa z Jeanem Grenierem. Autorka ma z całą pewnością prawo do krytyki ambiwalentnych komentarzy Greniera odnoszących się do wartości *Obcego*, co zresztą robi gorliwie i całkowicie zasadnie. Komentując odpowiedź Camusa na krytyki Greniera, Kaplan ze zdań mentora Camusa, dotyczących wpływu Kafki na drugą część *Obcego*, niesłusznie wyciąga jednakże wniosek, iż, zdaniem Greniera, *Obcy* jest „nadmiernie wtórny wobec Kafki”. Grenier w dostępnych listach nie napisał nic, co dawałoby podstawę do wysnucia takiego wniosku. Przeciwnie, wskazując na wpływ Kafki na dzieło Camusa, który, – co szczerze zaznacza – przeszkadza mu w tym dziele, wyraźnie wskazuje na pewną przewagę Camusa nad wielkim pisarzem: „Motyw dzielony z Kafką: absurdalność świata, bezużyteczność buntu – ale w twojej powieści widać początki oporu wobec tych, którzy oskarżają twojego bohatera o to, że nie ma on serca” (Camus & Grenier 2003: 34). Badając odpowiedź Camusa na wpływy Kafki na *Obcego*, autor wyjaśnił Grenierowi, iż w jego przekonaniu „postaci i wydarzenia z *Obcego* są zbyt zindywidualizowane, zbyt codzienne, aby grozić powiązaniem z symbolami Kafki” (Camus & Grenier 2003: 37). Odpowiedź ta, wedle Kaplan oznacza, iż *Obcy*, w przeciwieństwie do *Procesu*, nie jest alegorią (Kaplan 2016: 116). Należałoby jednak dokładniej przyjrzeć się sposobowi, w jaki Camus rozpatruje koncepcję symbolu w odniesieniu do twórczości Kafki. W *Micie Syzyfa* (Camus 2004: 170, 172), Camus opisuje *Proces* i *Zamek*, jako powieści symboliczne, w których istnieją „nieustanne przejścia od naturalności do niezwykłości, od tego co indywidualne, do tego, co powszechne, od tragiczności do codzienności, od absurdu do logiki” (Camus 2004: 171). Wedle Camusa „Symbol zakłada dwa plany, dwa światy idei i doznań[...] u Kafki dwa światy to codzienność z jednej strony,

nadnaturalny niepokój z drugiej” (Camus 2004: 171). Wedle tej interpretacji, Kafka, poprzez dzieło literackie, jakim jest powieść *Proces*, dokonuje rzeczy niesłychanie trudnej, to znaczy ukazuje jednocześnie obydwa światy, jak i wzajemnie ich relacje i oddziaływania. Camus różnicę widzi w tym, że on na temat warstwy powszechnej milczy. Ale – tutaj mniemanie autora recenzji różni się od opinii komentatorki – to nie oznacza, że wydarzeń codziennych z *Obcego* nie można wiązać z warstwą „nadnaturalnego niepokoju”, że ta powieść wymaga skupienia się na samym konkretnym. Uznając za wiążącą odpowiedź Camusa, udzieloną Grenierowi w 1941 roku, autorka arbitralnie uznaje, że czytanie *Obcego* jest jednowymiarowe: „Meursault, idący do domu z pracy aby ugotować ziemniaki ma znikomy związek z Kafkowskim światem symbolicznym, a jedynie z tym co banalne i dziwne” (Kaplan 2016: 116). Sprawa jest znacznie bardziej skomplikowana niż wynikałoby to z relacji Kaplan. Camus bowiem chce uwolnić się od związku *Obcego*, z całością, swoistą metafizyką, którą wyczytał w lekturach Kafki. Zachwycony i niewątpliwie zainspirowany *Procesem*, jest poniekąd rozczarowany swoim zrozumieniem roli, jaką w twórczości Kafki odgrywa *Zamek* (Camus 2004: 180-181). Niechęć Camusa do traktowania poważnie relacji pomiędzy *Obcym* a twórczością Kafki wynika z jego przekonania – nie w tym sensie, że *Obcy* nie może prowadzić poza konkret, ale że miałby prowadzić poza ów konkret w stronę symboliki ujętej w następujący sposób: „Dzieło Kafki jest uniwersalne [...w tej mierze, w jakiej ukazuje wzruszającą twarz człowieka uciekającego od ludzkości, czerpiącego ze sprzeczności racje wiary i racje nadziei z rozpacz [...]] jest ono uniwersalne, ponieważ wychodzi od inspiracji religijnej” (Camus 2004: 180-181).

Skupienie na konkretnym, które Camus chce wyrazić poprzez *Obcego*, ucieka od tak rozumianej uniwersalności: „Dziełem tragicznym może być takie, które nie dając żadnej nadziei wieczności, opisuje życie człowieka szczęśliwego. Im bardziej porywające jest życie, tym bardziej absurdalna jest myśl o jego utracie” (Camus 2004: 181). Camus wskazuje na moc konkretnego w przekonaniu, że dzieło Kafki w ostatecznym rozrachunku od owego konkretnego się oddala. Nie oznacza to jednak, jak się zdaje, że *Obcy* w intencji Camusa przedstawia sam konkret, ale że tego skupienia na codzienności nie można uogólnić w sposób, w jaki operowanie absurdem przez Kafkę podporządkowuje się ostatecznie nadziei. Bardzo szczegółowo autor recenzji opisuje ten właśnie wątek z tego powodu, że zdradza on zasadniczy problem z analizą dzieł wielkich pisarzy. Otóż często można spotkać się z postawą apriorycznego założenia, że wszystko co stworzył Camus było wielkie i w związku z tym wszelka krytyka jest traktowana bardzo podejrzliwie. Przecież jak można „Wielkiego Camusa” krytykować? Jednak w 1941 roku Camus nie był jeszcze wielki, Grenier nie wiedział, że pisze do przyszłego noblisty i wykazując szereg dobrych i złych stron utworu, chciał przypuszczać być nie narcyzem (lub zgadzając się częściowo z interpretacją Kaplan, nie tylko narcyzem), ale kimś, kto zdaje sobie sprawę z faktu, że trafił mu się rzadki diament i musi doradzić, jak nie zniszczyć szlifierskiej obróbki. Zapewne ukazując i opisując szczegółowo krytyki Greniera, (i kontrastując je z entuzjazmem, wyrażonym przez Pascala Pia i André Malraux), Kaplan pragnie nadać mentorowi Camusa rolę powieściowego schwartzcharak-

teru, którego pokonanie jest koniecznym etapem w walce o niezależność młodego artysty. O ile literacko taki obraz jest pociągający, redukuje on skomplikowane relacje Camusa i Grenierado zbyt jednowymiarowego obrazu, w którym fakt, że ten sam krytyczny list spowodował (albo utwierdził) Camusa w przekonaniu o niedoskonałościach pierwszej części *Kaliguli*, jest po prostu przemilczany.

Omawiając – należy dodać, że bardzo wnikliwie i interesująco napisaną – rozległą recepcję *Obcego* w okupowanej Francji – Kaplan zauważa, że słynna krytyka Sartre'a z 1943 roku zawiera konkluzję, jakoby Camus był lepszym pisarzem niż filozofem i przytacza, niestety niedokładnie, opinię o lekturach filozofów współczesnych Camusowi, konkludując, że zdaniem Sartre'a, Camus ich nie rozumiał. Sartre napisał jednak w 1943 roku nie dokładnie to, o co posądza go Kaplan, ale i znacznie więcej:

Camus nie bez kokieterii cytuje teksty Jaspersa, Heideggera, Kierkegaarda, chyba nie zawsze dobrze je rozumiejąc. Ale jego prawdziwi mistrzowie są gdzie indziej: tok jego wywodów, jasność myśli, typ stylu eseistycznego i pewien szczególny rodzaj słonecznej złowieszczości – uporządkowanej, ceremonialnej i zrozpaczonej – wszystko to zdradza klasyka, człowieka kultury śródziemnomorskiej. Wszystko, nawet metoda („jedynie równowaga oczywistości iliryzmu pozwala osiągnąć zarazem wzruszenie i jasność – każe myśleć o starych „namiętych geometriach” Pascala, o Rousseau; przypomina o wiele bardziej choćby Maurrasa – innego człowieka Południa, od którego Camus różni się przecież pod tyloma względami – niż niemieckiego fenomenologa czy duńskiego egzystencjalistę (Sartre 1947: 101).

Autor recenzji byłby znacznie bardziej ostrożny w formułowaniu opinii, jakoby przekonanie Sartre'a na temat znikomych kompetencji filozoficznych Camusa było zatem tak ewidentne w 1943 roku, choć oczywiście, lektura jego słynnego listu do Camusa z 1952 roku nie pozostawia złudzeń co do tego, co myślał o autorze *Człowieka zbuntowanego* dziewięć lat później. Kaplan zupełnie przeinacza także sens wypowiedzi Sartre'a na temat relacji Kafka-Camus uznając, że wedle tego pierwszego, proza Kafki jest symboliczna, a proza Camusa przyziemna, (Kaplan 2016: 159). Sartre napisał jednak coś zupełnie innego:

Ktoś powiedział mi: „To Kafka pisany przez Hemingwaya”. Wyznam, że nie znalazłem tu Kafki. Camus ma zupełnie ziemskie spojrzenie. Kafka – to powieściopisarz niemożliwej transcendencji, dla niego świat naładowany jest znakami, których nie rozumiemy; istnieje odwrotna strona dekoracji. Dla Camusa natomiast dramatem człowieka jest nieobecność wszelkiej transcendencji (Sartre 1947: 102).

Sartre'owi nie chodziło zatem o skonfrontowanie prozy symbolicznej z prozą, nazwijmy ją, realistyczną, ale o zderzenie prozy, w której symbol odsyła poza świat, w transcendencję, z prozą, w której człowiek sprzeciwia się nostalgii za tym, do czego odsyłałby symbolizm Kafki, dążąc do afirmacji tego, co obecne w tym świecie. W efekcie, sądzić należy, Sartre nawiązywał dokładnie do tego, co Camus starał się ukazać w esej o Kafce.

Pozostając w temacie relacji Camusa z Sartrem i szerzej – z francuskim egzystencjalizmem – w wywodzie Kaplan pojawia się dość wyraźnie niezrozumienie w kwestii tego, co miał Camus na myśli w *Micie Syzyfa*, gdy stwierdzał, że utwór

ten jest antyegzystencjalny (Kaplan 2016: 191). Camusowi nie chodziło bowiem ewidentnie o Sartre'a (który w *Micie* pojawia się wyłącznie w formie aluzji do *Młodości*). Odnosił się on do bowiem przede wszystkim do krytyki refleksji, którą *explicito* omawiał w *Micie Syzyfa*, to jest myśli Jaspersa, Szestowa, Husserla i Kierkegaarda.

Kaplan bardzo interesująco z kolei podejmuje bliższe współczesności interpretacje i recepcje *Obcego*, związane z krytyką postkolonialną; w intrygujący i przekonujący sposób ukazując kontrapunkt dla zbyt daleko idących oskarżeń. Niejako dopełnieniem tego wniosku jest opisana przez badaczkę historia (związana z wynikiem jej prac w algierskich archiwach), związana z poszukiwaniem postaci będącej pierwowzorem literackim dla bezimiennego Araba na plaży – ten element badań Kaplan to z całą pewnością jeden z najbardziej interesujących i oryginalnych aspektów przeprowadzonego przez nią dochodzenia, faktycznym – nie zaś jedynie, jak w przypadku powieści Kamela Daouda (2013), literackim – oddaniem zamordowanemu w powieści człowiekowi jego tożsamości.

Wrażenie, jakie pozostawia lektura opracowania Kaplan jest następujące. Mamy wybitną badaczkę twórczości Camusa, nieprawdopodobnie wręcz bogactwo materiału badawczego i pasjonującą historię. Jest to opowieść świetna, przenikliwa i nowatorska, która jednakowoż momentami staje się niebawale powierzchowna, selektywna i dyskusyjna. Jest pisana dla kogoś, kto chce dowiedzieć się więcej o *Obcym*, ale oferuje narrację „sprasowaną” do jednej formy, tak, jak gdyby na temat napięć społecznych, językowych, filozoficznych w *Obcym* nie toczyły się zażarte dyskusje od siedemdziesięciu pięciu lat. Tę wątpliwość autor recenzji odczuwa nie z tego powodu, że w pewnych miejscach się z Kaplan nie zgadza, albo że na temat *Obcego* ma inne zdanie, lecz dlatego, że – powracając do korespondencji Greniera z Camusem – czasami warto krytykować książki dobre wiedząc, iż mogłyby być lepsze, niezależnie od porozumienia czytelnika z autorem, gdyby ukazywały ono, co sam Camus najbardziej w literaturze cenił, to znaczy różnorodność.

Źródła cytowań

Camus, Albert (1942), *L'Étranger*, Paris: Gallimard.

Camus, Albert (1964), *Carnets II, 1942-1951*, Paris: Gallimard.

Camus, Albert, Jean Grenier (2003), *Correspondence 1932-1960*, Lincoln: University of Nebraska Press, ss. 34-37.

Camus, Albert (2004), *Mit Syzyfa i inne eseje*, Warszawa: Muza.

Camus, Albert (2015), *Algerian Chronicles*, Cambridge: Harvard University Press.

Daoud, Kamel (2013), *Meursault, contre-enquête*, Alger: Éditions barzakh.

Kaplan, Alice (2016), *Looking for The Stranger, Camus and the Life of a Literary Classic*, Chicago: University of Chicago Press.

Lottman, Herbert (1996), *Albert Camus: A biography*, Corte Madera: Ginkgo Press.

McCarthy, Patrick (1982), *Camus*, New York: Random House.

Sartre, Jean-Paul (1947), *Situations*, Paris: Gallimard.

Todd, Olivier (1999), *Albert Camus, une vie*, Paris: Gallimard.

Zatetsky, Robert (2013), *A Life Worth Living: Albert Camus and the Quest for Meaning*, Cambridge: Harvard University Press.



Czasopismo jest indeksowane w Repozytorium Centrum Otwartej Nauki (CEON) na licencji Creative Commons BY 4.0 (uznanie autorstwa). Redakcja „Facta Ficta Journal” wspiera również projekt OpenAIRE, pozyskując numery DOI nie od komercyjnych agencji, lecz z bazy Zenodo, finansowanej przez Komisję Europejską w ramach programu „Horyzont 2020” i administrowanej przez Europejską Organizację Badań Jądrowych CERN.

Propozycje artykułów sformatowanych wedle obowiązujących w czasopiśmie wytycznych i opatrzonych streszczeniami w (języku polskim i angielskim), listą słów kluczowych (w języku polskim i angielskim) oraz biogramem (w języku artykułu) redakcja przyjmuje w trybie ciągłym pod adresem journal@factaficta.org

Szczegółowe wytyczne edytorskie znajdują się na stronie factafictajournal.com w zakładce Editorial guidelines

Artykuły niespełniające wymogów nie będą przyjmowane

Redakcja „Facta Ficta Journal” nie praktykuje pobierania tzw. opłat publikacyjnych od Autorów, uważając, że jest to sprzeczne z idealami ruchu Open Access. Przesłanie tekstu do redakcji nie wiąże się z żadnymi opłatami przez cały okres trwania procesu recenzyjnego i redakcyjnego. W ramach walki z nieetycznymi praktykami w piśmiennictwie akademickim, redakcja czasopisma wdraża nadto procedury zwalczające zjawiska *ghostwriting* oraz *guest authorship*, a wszelkie podejrzenia plagiatu zgłasza odpowiednim władzom. Szczegóły dotyczące obowiązujących w „Facta Ficta Journal” standardów etycznych i procedur recenzenckich znajdują się na stronie factafictajournal.com w zakładce Submission process.

W kolejnych numerach

Thomas Elsaesser & Fryderyk Kwiatkowski

Film History as Media Archaeology

Ksenia Olkusz

Wandering Monsters.
Serial Peregrinations and Transfictionality

Sarah E. Beyvers & Jonathan A. Rose

Right up Mainstream
Collective Creatorship and Fan
Participation in the Deadpool (2016) Universe

Jordan Browne

Narrative mechanics
World-building Through Interaction

