

ZESZYTY NAUKOWE TOWARZYSTWA DOKTORANTÓW
UNIwersytetu Jagiellońskiego

RADA NAUKOWA

Przewodniczący Rady Naukowej

Prof. dr hab. Wojciech Nowak | Rektor Uniwersytetu Jagiellońskiego

Dr Denys Azarov | Uniwersytet Narodowy „Akademia Kijowsko-Mohylańska”

Prof. Martin Bier | East California University

Prof. dr hab. Andriy Boyko | Lwowski Uniwersytet Narodowy im. Iwana Franki

Prof. Hugh J. Byrne | FOCAS Research Institute, Dublin Institute of Technology

Dr hab. Adrián Fábíán | University of Pécs

Prof. dr hab. Maria Flis | Uniwersytet Jagielloński

Prof. dr hab. Tadeusz Gadacz | Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie

Dr Herbert Jacobson | Linköping Universitet

Prof. dr hab. Katarzyna Kieć-Kononowicz | Uniwersytet Jagielloński

Dr Miklós Kiss | University of Groningen

Dr Erdenhuluu Khohchahar | Kyoto University

Prof. dr hab. Andrzej Kotarba | Uniwersytet Jagielloński

Dr Oleksiy Kresin | Narodowa Akademia Nauk Ukrainy

Prof. dr hab. Marta Kudelska | Uniwersytet Jagielloński

Prof. dr hab. Tomasz Mach | Uniwersytet Jagielloński

Prof. dr hab. Andrzej Mania | Uniwersytet Jagielloński

Dr Kristin McGee | University of Groningen

Prof. dr hab. Karol Musioł | Uniwersytet Jagielloński

Prof. Biderakere E. Rangaswamy | Bapuji Institute of Engineering and Technology

Dr Melanie Schiller | University of Groningen

Prof. dr hab. Jacek Składzień | Uniwersytet Jagielloński

Prof. dr hab. Leszek Sosnowski | Uniwersytet Jagielloński

Prof. dr hab. Bogdan Szlachta | Uniwersytet Jagielloński

Prof. Luigia di Terlizzi | Università degli Studi di Bari Aldo Moro

Prof. Matthias Theodor Vogt | Institut für kulturelle Infrastruktur Sachsen

ZESZYTY NAUKOWE TOWARZYSTWA DOKTORANTÓW
UNIwersYTETU JAGIELLOŃSKIEGO

NAUKI HUMANISTYCZNE

~ NUMER 20 (1/2018) ~



KRAKÓW 2018

Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ
ul. Czapskich 4/14, 31-110 Kraków
www.doktoranci.uj.edu.pl/zeszyty

Redaktor naczelna:
Ewa Modzelewska

Zastępczyni redaktor naczelnej:
Iga Łomanowska

Sekretarz redakcji:
Rafał Kur

Redaktor prowadząca serii:
Joanna Stożek

Zespół redakcyjny:
Fryderyk Kwiatkowski, Ewa Modzelewska, Iga Łomanowska,
Joanna Świt, Damian Herda, Zofia Małysa, Danuta Światłoń,
Marcin Maślanka, Alicja Koterska, Monika Sagała, Natalia Cichoń

Publikacja finansowana ze środków Towarzystwa Doktorantów UJ

Współpraca wydawnicza:

WYDAWNICTWO
nowa strona

www.wydawnictwonowastrona.pl
e-mail: biuro@nowastrona.net.pl

© Copyright by Towarzystwo Doktorantów UJ
All rights reserved
Wydanie I, Kraków 2018
Nakład: 60 egz.

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

Spis treści

ARTUR GUNIA	7
Wzmocnienie poznawcze jako podstawowy problem transhumanizmu	
ANNA GRZENIA	21
Analiza problemów w tłumaczeniu tekstu starofrancuskiego na język polski na przykładzie <i>Le Devisement du monde</i> Marco Polo	
BARBARA CYREK	43
Podłoże recepcji muzeum – aspekt emotywny	
ŁUKASZ MAŃCZYK	59
Grzegorz Ciechowski, obywatel	
RAFAŁ KOŁSUT	87
Morfeusz wcielony. O powieści <i>Po tamtej stronie</i> Alfreda Kubina	
NATALIA CICHON	107
O problemie fatum i wolnej woli w epyllionie Drakoncjusza <i>De raptu Helenae (O porwaniu Heleny)</i>	
AGATA MOROZ	131
Czy Dygasiński to „polski Kipling”? O niejednoznacznych granicach ludzko-zwierzęcych podziałów w literackich światach Adolfa Dygasińskiego i Rudyarda Kiplinga	
JOANNA STOŻEK	155
Goszczyński (nie)znany. O książce Danuty Sosnowskiej <i>Seweryn Goszczyński. Biografia duchowa</i>	
INFORMACJE O AUTORACH	165

Contents

ARTUR GUNIA	7
Cognitive Enhancement as the Basic Problem of Transhumanism	
ANNA GRZENIA	21
Analysis of Difficulties in Translating of the Old French Text to Polish Language on the Example of <i>Le Devisement du monde</i> by Marco Polo	
BARBARA CYREK	43
The Base of Reception of the Museum – An Emotive Aspect	
ŁUKASZ MAŃCZYK	59
Grzegorz Ciechowski, The Citizen	
RAFAŁ KOŁSUT	87
Morpheus Embodied – Alfred Kubin’s Novel <i>The Other Side</i>	
NATALIA CICHON	107
On the Problem of Fate and Free Will in Dracontius’ Epyllion <i>De raptu Helenae</i> (<i>Rape of Helen</i>)	
AGATA MOROZ	131
Dygasiński – „The Polish Kipling”? On the Vague Boundaries between the Human and Non-Human in Adolf Dygasiński and Rudyard Kipling’s Literary Worlds	
JOANNA STOŻEK	155
Goszczyński (Un)known. Danuta Sosnowska’s Book <i>Seweryn Goszczyński. Biografia duchowa</i>	
ABOUT THE CONTRIBUTORS	165

ARTUR GUNIA

UNIwersytet Jagielloński
Wydział Filozoficzny, Instytut Filozofii
Zakład Kognitywistyki
E-MAIL: ARTUR.GUNIA@UJ.EDU.PL

Wzmocnienie poznawcze jako podstawowy problem transhumanizmu

STRESZCZENIE

Transhumanizm jest ruchem intelektualno-kulturowym, który stawia sobie za cel podniesienie możliwości człowieka dzięki wykorzystaniu zaawansowanych technologii. Prowadzone w tym nurcie badania dotyczą rozwiązań technicznych, a także obejmują liczne dyskusje filozoficzne i futurologiczne na temat nowego, ulepszanego człowieka. Jednym z podstawowych celów transhumanizmu jest wypracowanie metod usprawniających mózg i umysł człowieka, a tym samym przekroczenie wielu barier nałożonych na ludzkie poznanie. Rozwiązania te z jednej strony dotyczą osobliwości technologicznej, tj. wypracowania w pełni świadomej sztucznej inteligencji i możliwości przeniesienia świadomości na nośniki niebiologiczne. Z drugiej strony odnoszą się one do wzmocnienia poznawczego, czyli sposobów rozszerzenia, intensyfikacji i wzrostu aktualnie posiadanych przez człowieka zdolności umysłowych.

Autor zamierza przedstawić, jak rozwiązania wzmocnienia poznawczego wiążą się z koncepcją transhumanistyczną. Zarysowane zostaną dotychczasowe metody wzmacniające procesy poznawcze, z zaznaczeniem, że jest to projekt interdyscyplinarny, łączący wyniki badań nauk szczegółowych i humanistycznych. Główna analiza dotyczyć będzie kwestii, dlaczego warto wkraczać w tak subtelną sferę, jaką jest ludzki umysł, oraz dlaczego będzie to korzystne dla jednostki i społeczeństwa.

SŁOWA KLUCZOWE

transhumanizm, wzmocnienie poznawcze, antyhumanizm, osobliwość technologiczna

Transhumanizm jako antyhumanizm

Zarówno klasyczna, jak i współczesna filozofia człowieka podejmuje między innymi próbę odpowiedzi na fundamentalne pytania o naturę i pochodzenie człowieka. Pomimo że człowiek mieści się w kręgu zainteresowań koncepcji transhumanistycznych, nurt ten pozostawia te pytania bez odpowiedzi, gdyż w kontekście aktualnej kondycji ludzkości nie jesteśmy w stanie w pełni i jasno na nie odpowiedzieć. Właściwe dla transhumanizmu jest pytanie o to, jak sprawić, by człowiek stał się kimś więcej, niż jest obecnie. Zdaniem transhumanistów¹ człowiek nie potrafi odpowiedzieć na pytanie, kim jest, gdyż nałożono na niego zbyt wiele ograniczeń. Są to biologiczne limity umysłu i ciała, a także nie zawsze rozwojowa i ciągle odtwarzana kultura. Trzeba więc przekształcić człowieka, by mógł zrozumieć, kim jest. Takie podejście sprawia, że transhumanizm ma wymiar antyhumanistyczny. Nie pojawia się uwielbienie dla człowieka, lecz mamy do czynienia z dążeniem do eliminacji jego niedoskonałości, której celem jest doprowadzenie do nowej formy gatunkowej, posiadającej doskonalszą jakość ciała i umysłu. Ma to umożliwiać ciągły postęp technologiczny i ścisła symbioza ciała z technologią, czyli proces cyborgizacji.

Antyhumanizm w wymiarze transhumanistycznym nawiązuje do poglądu o końcu człowieka, który pojawił się po II wojnie światowej. Inspirowany jest on myślą filozofów postmodernistycznych, takich jak Jacques Derrida czy Michel Foucault. W tym kontekście wedle antyhumanizmu „świat i człowiek nie jest dany i nie może być poznany, a tym samym kontrolowany, wręcz jawi się jako tajemnica. Neguje zasadę intersubiektywności, człowiek wobec otaczających go sił nie odbiera siebie jako podmiotu, lecz następuje uprzedmiotowienie jednostki”². Tym samym człowiek sprawia wrażenie pewnego produktu. Jednak transhumanizm uznaje, że ten ludzki produkt należy udoskonalać. Dopiero gdy człowiek zrzeknie się swoich niedoskonałości, da to możliwość wniknięcia w istotę jego bytu. Dlatego w odróżnieniu od postmodernistycznego antyhumanizmu, w którym człowiek zdaje się niepoznawalny, tutaj wyłania się wielka chęć odnalezienia odpowiedzi na pytanie, kim on jest. Według prekursora współczesnych koncepcji posthumanistycznych i transhumanistycznych Juliana Huxleya transhumanizm to „idea przekroczenia granic człowieczeństwa. Wedle niej człowiek pragnie wiedzieć, kim jest, ale też kim więcej może się stać. Chce

¹ Transhumanista to entuzjasta filozofii transhumanistycznej.

² A. Miś, *O genezie współczesnego antyhumanizmu*, [w:] *Derridiana*, red. B. Banasiak, Kraków 1994, s. 22.

w pełni zrealizować swój potencjał, a potem go przekroczyć”³. O ile posthumanizm próbuje znaleźć odpowiedź na pytanie o to, co to znaczy być więcej niż człowiekiem oraz jacy będą potomkowie człowieka, o tyle przejście z jednego poziomu człowieczeństwa na drugi stało się zadaniem filozofii transhumanistycznej.

Transhumanizm postuluje mocną i inwazyjną przemianę ludzkiej cielesności oraz umysłowości, a także transformację otaczającego środowiska, wykorzystując przy tym zaawansowane technologie informatyczne i biotechnologiczne. Jeden z czołowych transhumanistów Max More do najważniejszych założeń owej filozofii zalicza między innymi: zwiększenie żywotności, rozszerzenie zasięgu ludzkich zmysłów, integrację człowiek – maszyna, rozbudowę pamięci oraz liczne modyfikacje genetyczne⁴. David Pearce grupuje te założenia w tak zwanych trzech superzasadach:

- superdługowieczność (*super-longevity*), czyli zastosowanie technologii w celu znacznego przedłużania życia, zwalczania chorób wieku starczego oraz poprawy ludzkiej vitalności, zwłaszcza w późniejszym okresie życia;
- superdobrobyt (*super-wellbeing*), czyli chęć zapewnienia powszechnego dobrobytu, mentalnego dobrostanu i szczęścia w wyniku eliminacji niekorzystnych stanów świadomych, ograniczenia czynników wywołujących ból, a także zmian społeczno-gospodarczych czy wprowadzenia systemów inteligentnych agentów do środowiska;
- superinteligencja (*super-intelligence*), czyli chęć poprawy ludzkiej inteligencji, co związane jest ze *wzmocnieniem poznawczym*, jak również z wytworzeniem zaawansowanej i świadomej sztucznej inteligencji oraz z możliwością przeniesienia umysłu i świadomości na nośniki niebiologiczne⁵.

Superinteligencja ma być główną cechą przyszłego człowieka. Nick Bostrom definiuje ją jako „każdy umysł, który pod względem zdolności poznawczych znacznie przewyższa człowieka dosłownie w każdej dziedzinie zainteresowań”⁶. Jeśli chodzi o przejawy superinteligencji, to odnosi się ona do wytworzenia silnej sztucznej inteligencji, która posiadałaby wszystkie atrybuty ludzkiego umysłu, czyli potrafiłaby wiernie symulować procesy

³ J. Huxley, *New Bottles for New Wine: Essays*, London 1957, s. 17 [tłum. własne].

⁴ M. More, *Transhumanism: Towards a Futurist Philosophy*, „Extropy” 1990, Vol. 6.

⁵ D. Pearce, *What is Transhumanism? – The 3 Supers*, [online] <https://www.youtube.com/watch?v=zhKzzahPrss> 2014 [dostęp: 25.10.2017].

⁶ N. Bostrom, *Superinteligencja. Scenariusze, strategie, zagrożenia*, tłum. D. Konowrocka-Sawa, Gliwice 2016, s. 45.

mentalne człowieka, a w aspektach obliczeniowych znacznie by go prześcigała. Z punktu widzenia antropologii nie pojawia się tutaj pytanie *sensu stricto* o człowieka i jego naturę, lecz o status, jaki należy przypisać twórcom (a być może istotom) sztuczno-inteligentnym. Pytanie o człowieczeństwo, w tym najbardziej podstawowe: „kim lub czym jest człowiek?”, pojawia się w innych przejawach superinteligencji, tj. w koncepcji transferu umysłu na nośniki niebiologiczne oraz w koncepcji *wzmocnienia poznawczego*.

Człowiek wobec osobliwości technologicznej

Koncepcja superinteligencji związana jest z kluczową ideą transhumanizmu, mianowicie z *osobliwością technologiczną* (*technological singularity*). Początki koncepcji osobliwości technologicznej pojawiły się już w latach pięćdziesiątych XX wieku za sprawą matematyka Stanisława Ulama. Jego rozmowa z pionierem informatyki Johnem von Neumannem dotyczyła coraz szybszego postępu technologicznego i zmian w ludzkim życiu, które to procesy zdają się dążyć do pewnego osobliwego punktu w historii naszej rasy, po którym styl życia, jaki obecnie znamy, będzie musiał ulec zmianie⁷. Termin został rozpowszechniony w latach dziewięćdziesiątych XX wieku przez autora *science fiction* Vernora Vinge, a następnie rozwinięty przez jednego z głównych teoretyków (a także praktyków) transhumanizmu Raya Kurzweila⁸. *Osobliwością technologiczną* będzie hipotetyczny punkt w przyszłym rozwoju cywilizacji, w którym postęp techniczny stanie się tak szybki, że wszelkie ludzkie przewidywania staną się nieaktualne⁹. Ray Kurzweil w książce *Singularity is Near. When Humans Transcend Biology*¹⁰ przewiduje, że już wkrótce nadejdzie okres, gdy tempo postępu technologicznego będzie tak szybkie, a jego wpływ tak silny, że dotychczasowe ludzkie życie zostanie całkowicie przekształcone. Transformacja ta nie będzie dotyczyć jedynie uży-

⁷ S. Ulam, *John von Neumann 1903–1957*, “Bulletin of the American Mathematical Society” 1958, Vol. 64 (3).

⁸ Ray Kurzweil nie tylko przedstawił koncepcje na temat *postludzkości* i przyszłości sztucznej inteligencji, lecz przewodniczył także pracom nad rozwojem pierwszego systemu rozpoznającego znaki i tekst w pliku graficznym, tzw. OCR. Jest on twórcą syntezatorów perfekcyjnie odtwarzających dźwięki instrumentów klasycznych, a także doradcą w wydziałach futurologicznych NASA oraz Google.

⁹ V. Vinge, *The Coming Technological Singularity: How to Survive in the Post-human Era*, [online] <http://ntrs.nasa.gov/archive/nasa/casi.ntrs.nasa.gov/19940022856.pdf> [dostęp: 25.10.2017].

¹⁰ Tytuł polskiego wydania: *Nadchodzi Osobliwość. Kiedy człowiek przekroczy granice biologii*.

wanych narzędzi, panujących modeli ekonomicznych czy politycznych. Przemianie ulegnie całkowicie to, co przez wieki określone było jako natura człowieka. Zdaniem Kurzweila jest to seksualność, duchowość czy stosunek do własnej śmierci. Głównym wydarzeniem, które miałoby do tego doprowadzić, jest stworzenie sztucznej inteligencji przewyższającej intelektualnie ludzi oraz mocna symbioza mózg – komputer.

Kurzweil przewiduje wydarzenia poprzedzające *osobliwość technologiczną*, w trakcie których dojdzie do usprawnienia funkcjonowania umysłu oraz które będą przyczyniać się do rozwoju sztucznej inteligencji. Zaczyna od wymienienia współczesnych dokonań, dzięki którym można mniemać, że liczne kroki w kierunku *osobliwości technologicznej* zostały poczynione. Jak pisze Kurzweil, w 2010 roku mieliśmy do dyspozycji niewidoczną technologię informatyczną, znajdującą się w naszych ubraniach, meblach oraz w przestrzeni miejskiej, która realizowała zachowania inteligentne. Innym przejawem jest błyskawiczna komunikacja dostępna w każdym czasie, z każdego miejsca na Ziemi. To również dostęp do technologii augmentalnych¹¹, dostarczających nowe informacje o rzeczywistości w formie wirtualnych komunikatów, a także immersyjne¹² przestrzenie rzeczywistości wirtualnych oddziałujące na wszystkie zmysły. Zasoby te już dzisiaj stają się coraz bardziej „naturalne” i dostosowują się w sposób „łagodny” do człowieka, głównie ze względu na swoją wysoką rozdzielczość, naturalność audio-wizualną oraz bezpośredni dostęp bez żadnych opóźnień.

Kurzweil przewiduje scenariusz na rok 2030. Rozwój nanotechnologii pozwolić ma na stworzenie nanorobotów¹³, które będą funkcjonować w mózgu, a jednym z ich zadań będzie kreowanie w pełni realistycznej, immersyjnej i całkowicie przekonującej rzeczywistości wirtualnej. Ponadto tech-

¹¹ Są to technologie poszerzające świat fizyczny, głównie odnoszące się do technologii rzeczywistości rozszerzonej (*augmented reality*), która łączący świat rzeczywisty z generowanym komputerowo. Zazwyczaj wykorzystuje się obraz z kamery, na który nałożona jest generowana w czasie rzeczywistym grafika 3D, dostępna na ekranie telefonu komórkowego, a coraz częściej w specjalnych okularach rzeczywistości poszerzonej. Zob. G. Kipper, J. Rampolla, *Augmented Reality: An Emerging Technologies Guide to AR*, Waltham 2013.

¹² Immersja jest procesem zanurzania albo pochłaniania osoby przez rzeczywistość elektroniczną. Rzeczywistość taka nie tylko oddziałuje na ludzkie zmysły, ale staje się alternatywna w stosunku do świata fizycznego, tym samym jest miejscem przeżyć egzystencjalnych, wyborów i pragnień człowieka. Zob. Sidey Myoo, *Ontoelektronika*, Kraków 2013.

¹³ Urządzenia wielkości kilku nanometrów (10^{-9} m), które mogłyby poruszać się w przestrzeni mózgu pomiędzy poszczególnymi neuronami.

nologia ta łączyłaby się z licznymi interneuronami¹⁴, co umożliwiłoby kontrolę zmysłową. Takie połączenie zapewniłoby swobodną komunikację dwustronną technologia – umysł, co pozwalałoby na sterowanie urządzeniami technologicznymi na całkowicie nowym poziomie. Przełączanie między wirtualnością a rzeczywistością fizyczną stałoby się w pełni swobodne, a człowiek mógłby posiadać kilka ciał w pełni wyposażonych w zmysły. Dodatkowo nanoroboty mogłyby dostarczać informacji o bodźcach aktualnie nieodbieranych przez ludzkie zmysły, jak analiza składu powietrza czy różne pasma fal promieniowania elektromagnetycznego¹⁵. Dostarczanie informacji o tych zjawiskach mogłoby uaktualniać zachowania bezwarunkowe bez angażowania ludzkiej intencjonalności. Technologia ta mogłaby również wpływać na bardziej subtelne stany umysłu, takie jak emocje, popędy czy doznania estetyczne¹⁶. Jak przedstawia Kurzweil, połączenia technologiczne miałyby być wydajniejsze, szybsze i pozbawione ograniczeń związanych z połączeniami naturalnych neuronów. Skoro stymulacja elektryczna neuronów już dziś jest częściowo możliwa, niebezpieczne wydają się prognozy Kurzweila, gdyż ostatecznie większość stanów mentalnych mogłaby być przeniesiona na technologie. Kurzweil uważa, że w 2040 roku inteligencja biologiczna będzie w mniejszości bądź też utraci status inteligencji¹⁷. Ostatecznie umysł znajdzie się na nośnikach niebiologicznych, na które świadomość będzie przenoszona w procesie transferu umysłu (*mind uploading*). Transfer ten, nazywany również emulacją mózgu, „to wyprodukowanie inteligentnego programu poprzez zeskanowanie i ścisłe odwzorowanie struktur obliczeniowych ludzkiego mózgu (czyli stworzenie kompletnej mapy sieci połączeń neuronalnych)”¹⁸. Istotne jest jednak, by przenosząc stany i funkcje mentalne, zachować świadomość i tożsamość ludzką. Wyłania się u Kurzweila mocno antyhumanistyczna wizja na temat tego, czy bycie człowiekiem wymaga posiadania ciała, jednego ciała, czy też świadomość ludzka jest możliwa w innej przestrzeni, nie tylko cielesnej.

¹⁴ Neuron tworzący lokalne połączenia; komórka w centralnym układzie nerwowym, która tworzy synapsy z neuronami czuciowymi i/lub ruchowymi oraz integruje sygnał czuciowy i odpowiedź ruchową. Zob. N. A. Campbell, J. A. Reece et al., *Biologia Campbell*, tłum. J. Strzałko, Poznań 2016.

¹⁵ Inne niż odbiór światła widzialnego za pomocą wzroku, np. widzenie w podczerwieni czy ultrafiolecie.

¹⁶ A. Gunia, *Wzmocnienie zmysłu estetycznego przy wykorzystaniu technologii kognitywnych*, „Medialica. Studia Multimedialne z Humanistyki” 2017, Vol. 1.

¹⁷ R. Kurzweil, *The Singularity is Near: When Humans Transcend Biology*, London 2005.

¹⁸ N. Bostrom, *Superinteligencja...*, op. cit., s. 56.

Z pewnością w przypadku zaistnienia transferu umysłu przyjdzie nam orzekać, czy mamy do czynienia z człowiekiem, czy też nie. Będzie to wymagało udzielenia odpowiedzi na pytania o naturę człowieka czy też istotę człowieczeństwa. Być może przy orzekaniu o niej odwołamy się do Maxa Schelera, dla którego istotą człowieczeństwa jest ludzki duch, w którym warstwa cielesno-życiowa nie odgrywa istotnej roli. Według niego człowiek jest filozoficzną samoświadomością, przy czym nie jest to element świata organicznego, nie najwyższy produkt rozwoju biologicznego, lecz osobowość duchowa, która zwraca się ku sobie i transcenduje świat. Jest ona „określoną klasą aktów wolitywnych i emocjonalnych, jak dobroć, miłość, skrusza, szacunek, duchowe zdziwienie, szczęśliwość i rozpacz”¹⁹. I właśnie te stany i akty miałyby podlegać możliwości transferu. Można więc przypuszczać, że cielesność wcale nie odgrywa kluczowej roli w istocie ludzkiej. Czy jednak oddzielenie w świecie fizycznym świadomości od biologicznego nośnika – mózgu – jest możliwe? A jeśli tak, to czy tożsamość zostanie zachowana, czy powstanie kopia pierwotnej świadomości, będąca nową tożsamością?

Perspektywa Kurzweila jest bardzo kontrowersyjna nie tylko od strony ontologicznej czy etycznej, ale i technicznej. Mimo ogromnego postępu w technikach informatycznych neurobiologowie są sceptyczni wobec takiej wizji. Neurobiolog David Linden, autor *Singularity if far: A Neuroscientist's view*²⁰, w odpowiedzi na książkę Kurzweila przedstawia kontrargumenty neuronaukowców. Jego zdaniem Kurzweil nie ma wiedzy o funkcjonowaniu układu nerwowego. Wytworzenie technologii do sterowania stanami mentalnymi niewątpliwie byłoby ciekawe, jednak wprowadzenie nanorobotów do układu nerwowego zakończyłoby się fiaskiem. Jakikolwiek drobne interwencje w mózgu mogłyby prowadzić do nieodwracalnych zmian bądź do zaburzenia funkcjonowania układu nerwowego. Ponadto Kurzweil uważa, że stany mentalne działają na zasadzie pewnych szablonów, które można odwzorować w reprezentacji informatycznej²¹. Neurobiologowie są tutaj sceptyczni, zauważając, że wiele funkcji umysłu nie daje się w sposób biologiczny wyjaśnić, więc jak w ogóle można mówić o możliwości zaprogramowania świadomości, gdy nie wiemy, czy jest ona jakkolwiek umiejscowiona w mózgu²².

¹⁹ M. Scheler, *Pisma z antropologii filozoficznej i teorii wiedzy*, tłum. S. Czerniak, A. Węgrzecki, Warszawa 1987, s. 82.

²⁰ Polski tytuł: *Osobliwość jest odległa. Perspektywa neuronaukowców*.

²¹ R. Kurzweil, *How to Create a Mind: The Secret of Human Thought Revealed*, New York 2012.

²² D. J. Linden, *Singularity if far: A Neuroscientist's view*, [online] <http://boingboing.net/2011/07/14/far.html> 2011 [dostęp: 25.10.2017].

Czy wzmocnienie poznawcze jest obowiązkiem człowieka?

Transhumanistyczna koncepcja superinteligencji rozpatrywana jest też z innych perspektyw, co odnosi się do *wzmocnienia poznawczego*. Podobnie jak w przypadku *osobliwości technologicznej* i transferu umysłu, *wzmocnienie poznawcze* polega na wykorzystaniu technologii w celu usprawnienia władz mentalnych człowieka. Nie neguje jednak jego fizycznego i cielesnego aspektu, nie wiąże się też bezpośrednio ze stworzeniem autonomicznej, silnej sztucznej inteligencji. *Wzmocnienie poznawcze (cognitive enhancement)* definiowane jest jako wieloaspektowe i interdyscyplinarne podejście, mające na celu usprawnienie władz poznawczych człowieka. *Wzmocnienie poznawcze* w szczególności dotyczy sposobów rozszerzenia, intensyfikacji i podniesienia jego zdolności umysłowych, w tym procesów poznawczych, emocji czy zmysłów²³. *Wzmocnienie poznawcze* to także interwencje wymagające zabiegów na ludzkim mózgu, mające poprawić jego wiedzę poprzez przyspieszenie i ułatwienie jej nabywania, przetwarzania, przechowywania, aplikacji oraz zwiększenie jej zakresu²⁴. *Wzmocnienie poznawcze* ma dotyczyć jednostek zdrowych (a więc nie jest terapią), które świadomie decydują się na przełamanie ograniczeń wynikających z natury ludzkiego umysłu.

Zanim podjęty zostanie problem znaczenia *wzmocnienia poznawczego* dla człowieka, warto rozróżnić pojawiające się bądź mogące się pojawić metody. Klasyfikuje się je ze względu na inwazyjność. Metody inwazyjne wpływają na zmiany w strukturach mózgu poprzez bezpośrednią stymulację ośrodka nerwowego²⁵, a metody nieinwazyjne działają w oparciu o plastyczność mózgu i jego zdolność do adaptacji oraz oparte są na naturalnych metodach uczenia się²⁶. Inna klasyfikacja obejmuje podział dziedzinowy – wyróżniamy w jej ramach metody:

- *neurofarmakologiczne*, dotyczące stosowania substancji psychoaktywnych poprawiających pracę mózgu związaną z procesami poznawczymi,
- *genetyczne*, obejmujące hipotetyczne wykorzystanie inżynierii genetycznej w celu redukcji popędów czy stanów lękowych oraz podniesienia in-

²³ A. Sandberg, N. Bostrom, *Converging Cognitive Enhancements*, "Annals of the New York Academy of Sciences" 2006, Vol. 1093 (1).

²⁴ M. Hauskeller, *Cognitive Enhancement – To What End?*, [w:] *Cognitive Enhancement. An Interdisciplinary Perspective*, eds. E. Hildt, A.G. Franke, Amsterdam 2013.

²⁵ K. Brukamp, *Better Brains or Bitter Brains? The Ethics of Neuroenhancement*, [w:] *Cognitive Enhancement. An Interdisciplinary Perspective*, eds. E. Hildt, A. G. Franke, Amsterdam 2013.

²⁶ M. Dresler, *Non-pharmacological Cognitive Enhancement*. "Neuropharmacology" 2013, Vol. 64.

teligencji i procesów poznawczych. Stany te są uwarunkowane dziedzicznie,

- *naturalne*, odnoszące się do optymalizacji wielu procesów życiowych, które sprzyjają usprawnieniu procesów poznawczych, między innymi odpowiednia dieta, optymalny sen, aktywność fizyczna i intelektualna,
- *prewencyjne*, polegające na redukcji czynników uniemożliwiających wykorzystanie pełnej funkcjonalności mózgu/umysłu,
- *informatyczne*, dotyczące wykorzystania technologii informatycznych w celu przeniesienia pewnych czynności wymagających inteligencji na maszyny oraz symulacji procesów poznawczych²⁷.

Odnosząc się do wymiaru antropologicznego tego zjawiska, należy zapytać, dlaczego człowiek miałby się wzmacniać i przekraczać naturalne ograniczenia oraz jaki to będzie miało wpływ na jednostkę i człowieczeństwo. Problem ten zarysowuje Nick Bostrom w jednym z fundamentalnych artykułów dotyczących transhumanizmu, zatytułowanym *Transhumanist Values*²⁸. Bostrom przedstawia epistemiczną przestrzeń, której człowiek doświadcza i o której może się wypowiadać w sposób naukowy. Nazywa ją przestrzenią ludzkich możliwości w przestrzeni całego uniwersum poznawczego (czyli tego, co może być poznane). Przestrzeń ta jest tylko drobnym wycinkiem poznanych (i ciągle poznawanych) trybów istnienia. Na ludzką naturę, jak i na świat zwierząt narzucone są liczne ograniczenia biologiczne. Są one wszechobecne i tak zakorzenione w świadomości, że umykają ludzkiemu poznaniu. Te poznawcze limity sprowadzają człowieka do platońskiej jaskini, w której może jedynie teoretyzować na temat „cieni”, czyli tworzyć uproszczone teorie dopasowane do ludzkiego mózgu. Możliwe jest poznawanie świata na wiele różnych sposobów, jednak przez niedoskonałości i bariery ludzkich władz umysłowych część z nich jest obecnie niedostępna. To, że człowiek zbyt mało wie, wynika między innymi ze słabego dostosowania ludzkiego aparatu poznawczego do zasad świata. Impas ten z biologicznego punktu widzenia jest nie do przezwyciężenia, gdyż proces ewolucji następuje bardzo powoli. Stąd też z pomocą ma przyjść nauka i zawansowane technologie²⁹. Transhumaniści wymieniają następujące najważniejsze ograniczenia natury mentalnej:

²⁷ K. Kutt, A. Gunia, G. J. Nalepa, *Cognitive Enhancement: How to Increase Chance of Survival in the Jungle?*, IEEE 2nd International Conference on Cybernetics (CYBCONF), Gdynia 2015.

²⁸ Polski tytuł: *Wartości transhumanistyczne*.

²⁹ N. Bostrom, *Transhumanist Values*, „Journal of Philosophical Research” 2005, Vol. 30 (Supplement).

- Zasięg ludzkich zmysłów – człowiek posiada pięć głównych zmysłów, których zakresy odbioru bodźców dają się wyznaczyć³⁰. Nie ma on możliwości lepszego dostrojenia czy wysubtelnienia zmysłów, nie może też wyjść poza nie³¹.
- Wydajność intelektualna – możliwości człowieka, by w pełni zrozumieć otaczający go świat, są niewystarczające. Ludzka pamięć jest ograniczona, powoli zapamiętuje i przetwarza, z kolei formułowanie sądów czy podejmowanie decyzji nie zawsze jest optymalne. Czy nie można by myśleć szybciej, wielozadaniowo, posiadać bardziej pojemną pamięć oraz wyższy iloraz inteligencji?
- Nastrój, energia i samokontrola – osobowość, temperament, szybkość działania, zdolności umysłowe, odczuwanie pozytywnego czy negatywnego nastroju w dużym stopniu zdeterminowane są genetycznie. Tym samym osiąganie pewnych wyższych celów dla wielu jednostek jest niemożliwe bądź wymaga wiele energii i treningu, by przezwyciężyć te naturalne bariery.
- Popędy i emocje – człowiek zachował wiele pierwotnych emocji i popędów, które niegdyś zapewniały mu przeżycie, a obecnie hamują pełne wykorzystanie zdolności umysłowych bądź oddalają go od szczęścia. Emocje działają autonomicznie i automatycznie³², tym samym ludzkie zachowania nie zawsze są w pełni racjonalne. Trudność w kontroli tych stanów oddala człowieka od szczęścia, często też powodując stany depresyjne.
- Nauka i komunikacja – proces nauki jest często długotrwały i bardzo żmudny, dodatkowo współcześnie człowiek zalewany jest mnóstwem informacji, z których nie sposób wybrać tych istotnych. Może to prowadzić do przeciążania ośrodków w mózgu odpowiedzialnych za przetwarzanie informacji³³.

³⁰ Przykładowo ludzki wzrok pozwala odbierać fale promieniowania elektromagnetycznego w zakresie długości 380–780 nm, z kolei słuch pozwala na odbiór fal dźwiękowych o częstotliwości w zakresie 16–20000 Hz. Granice innych zmysłów również dają się wyznaczyć.

³¹ W świecie zwierząt występują takie zmysły, jak echolokacja, elektrorecepcja, magnetorecepcja i in., które człowiekowi nie są dane.

³² Emocje działają w oparciu o autonomiczny układ nerwowy, który w przeciwieństwie do somatycznego układu nerwowego powoduje reakcje niezależne od woli. Zob. S. D. Kreibig, *Autonomic Nervous System Activity in Emotion: A Review*, "Biological Psychology" 2010, Vol. 84 (3).

³³ N. Bostrom, *Transhumanist values*, op. cit.; M. More, *A letter to Mother Nature*, [w:] *The Transhumanist Reader: Classical and Contemporary Essays on the Science, Techno-*

Należy zadać pytanie, dlaczego człowiek ma pozostawać niewzruszony w obliczu tych ograniczeń. Sama ich świadomość powinna skłaniać do ich przekroczenia, a nie utwierdzania w tym, co Fryderyk Nietzsche nazywa postawą apollinijską, zdolną jedynie do estetycznej kontemplacji i obrazowania świata³⁴. Bostrom, podobnie jak inni transhumaniści, przeciwstawia się zastojowym podejściom do natury ludzkiej, które uznają, że jest ona nieprzekształcalna. Uważa, że jeżeli ludzkość współcześnie doszła do takiego zaawansowania technologicznego, to dlaczego nie wykorzystać technologii do poszerzania możliwości i niwelowania granic nałożonych na ludzką egzystencję. Uzasadnienie tej potrzeby opiera się na bardzo prostej zasadzie: jeśli coś może zostać udoskonalone, to dlaczego do tego nie dążyć, kierując się przy tym zasadą melioryzmu, czyli przekonaniem o naturalnym dążeniu człowieka ku dobru, ku temu, co lepsze, doskonalsze. Stąd też wywieranie wpływu na ludzkie procesy poznawcze nie może być niczym nienaturalnym, gdyż w podobny sposób nienaturalne musiałyby być noszenie okularów, stosowanie insuliny, wykonywanie przeszczepów czy zażywanie witamin³⁵.

Podsumowanie

W artykule przedstawiono koncepcję *wzmocnienia poznawczego*, która ugruntowana jest w myśli transhumanistycznej. *Wzmocnienie poznawcze* ma być metodą, dzięki której będzie możliwe osiągnięcie nowego, *postludzkiego* wymiaru człowieczeństwa. Jedną z cech nowego człowieka ma być jego nowa i udoskonalona umysłowość. Ma być ona różna w takim stopniu, w jakim obecne średnie zdolności mentalne człowieka przewyższają zdolności szympanów i innych ssaków naczelnych. Na drodze biologicznej ewolucji zmiany te nie nastąpią w niedługim okresie. Potrzebna jest tu ewolucja, czy wręcz rewolucja, technologiczna, związana z cyborgizacją, czyli symbiozą ludzkiego ciała z maszynami, z reprodukcją wspomaganą inżynierią genetyczną oraz z inwazyjnym wpływaniem na biochemię mózgu. Taka chęć udoskonalania bytu ludzkiego otwiera wiele nowych pytań odnoszących się do jego natury.

logy, and Philosophy of the Human Future, eds. M. More, N. Vita-More, West Sussex 2013; D. Pearce, *Hedonistic Imperative*, [online] <https://cl.nfshost.com/david-pearce-the-hedonistic-imperative.pdf> 2004 [dostęp: 25.10.2017]; *Dialogue between Ray Kurzweil and Eric Drexler*, [w:] *The Transhumanist Reader...*, op. cit.

³⁴ Transhumanistyczny ideał postczłowieka w wielu aspektach nawiązuje do Nietzscheańskiej wizji nadczłowieka. Zob. S. L. Sorgner, *Nietzsche, the Overhuman, and Transhumanism*, "Journal of Evolution and Technology" 2009, Vol. 20 (1).

³⁵ A. Caplan, *Is Better Best?*, "Scientific American" 2003, Vol. 289 (3).

Zagadnienia związane z *osobliwością technologiczną* oraz *wzmocnieniem poznawczym* jeszcze bardziej komplikują dylemat psychofizyczny (*body-mind problem*), który dotyczy problematyki związanej ze stosunkiem ciała do umysłu i umysłu do ciała. Z jednej strony cyborgizacja stawia pytanie o to, czy bliskie elementy niebiologiczne to też element ciała. W końcu pozostają one w relacji z osobą, tworzą wież emocjonalną, służą poznaniu, a także mogą pełnić funkcję komponentu estetycznego. Z drugiej strony, w nawiązaniu do myśli Schelerowskiej, że człowiek to pewne stany mentalne, czyli że jego istota ma charakter duchowy, wolno zapytać, czy potrzebuje on biologicznego ciała, czy też da się je zastąpić przez niebiologiczny nośnik, w którym ludzka egzystencja może się aktualizować w wirtualnej sieci. Z kolei nawiązując do platońskiego ciała jako więzienia duszy, być może właśnie postęp technologiczny, wzmocnienie struktur poznawczych, a ostatecznie transfer umysłu miałyby być wyzwoleniem ze struktur ciała, gdyż aspekt cielesny, jego niedoskonałe zmysły, był i jest uznawany za przyczynę błędzenia.

Czy jednak całkowite wyzwolenie z ciała jest możliwe? Nawet transfer umysłu zakłada jakiś nośnik niebiologiczny, zapewne jakiś rodzaj pamięci komputerowej. Czy taki element też należy uznać za ciało i czy wyznaczy on nową „naturę” ludzkiego bytu? Koncepcja transferu umysłu mimo ogromnego postępu pozostaje w sferze utopii i będzie tak przynajmniej przez najbliższe dziesięciolecia. Ponadto transfer umysłu, a także *wzmocnienie poznawcze*, i w związku z nim wykorzystanie technologii każą zapytać, co jest sprawcą poznania: czy technologia, która bezpośrednio dostarcza informacji do umysłu, czy też przetworzone informacje interpretowane są przez zmysły? Nowe technologie i zjawisko cyborgizacji stawiają z nowej perspektywy pytania o granice człowieka. Być może zgodnie z założeniami transhumanistów nie zdołamy na nie odpowiedzieć, póki nie wkroczymy na poziom *postludzki*.

COGNITIVE ENHANCEMENT AS THE BASIC PROBLEM OF TRANSHUMANISM

ABSTRACT

Transhumanism is an intellectual movement postulating that thanks to advanced technologies it is possible to increase human abilities. Current research on transhumanism focus both on technical solutions as well as on philosophical discourse and futurological view about the creation of posthuman. One of the main aims of transhumanism is to develop methods that improve capabilities of human mind and brain ipso facto to overcome the limitation of human cognition. One approach is technological singularity that applies to development of strong (self-conscious) arti-

ficial intelligence and mind uploading, the second is cognitive enhancement that applies to amplification or extension of core capacities of the mind through improvement or augmentation of internal or external information processing systems.

The author intends to show how the previous solution of cognitive enhancement are connected to the transhumanism idea. Additionally, current methods of cognitive enhancement in the perspective of humanities and science will be outlined. The main analysis will concern the matter, why we should improve nature of human mind and why it will be beneficial for individuals and society.

KEYWORDS

transhumanism, cognitive enhancement, antihumanism, technological singularity

BIBLIOGRAFIA

1. Bostrom N., *Superinteligencja. Scenariusze, strategie, zagrożenia*, tłum. D. Konowrocka-Sawa, Gliwice 2016.
2. Bostrom N., *Transhumanist Values*, "Journal of Philosophical Research" 2005, Vol. 30 (Supplement).
3. Brukamp K., *Better Brains or Bitter Brains? The Ethics of Neuroenhancement*, [w:] *Cognitive Enhancement. An Interdisciplinary Perspective*, eds. E. Hildt, A. G. Franke, Amsterdam 2013.
4. Campbell N. A., Reece J. A. et al., *Biologia Campbella*, tłum. J. Strzałko, Poznań 2016.
5. Caplan A., *Is Better Best?*, "Scientific American" 2003, Vol. 289 (3).
6. *Dialogue between Ray Kurzweil and Eric Drexler*, [w:] *The Transhumanist Reader: Classical and Contemporary Essays on the Science, Technology, and Philosophy of the Human Future*, eds. M. More, N. Vita-More, West Sussex 2013.
7. Dresler M., *Non-pharmacological Cognitive Enhancement*. "Neuropharmacology" 2013, Vol. 64.
8. Gunia A., *Wzmocnienie zmysłu estetycznego przy wykorzystaniu technologii kognitywnych*, „Medialica. Studia Multimedialne z Humanistyki" 2017, Vol. 1.
9. Hauskeller M., *Cognitive Enhancement – To What End?*, [w:] *Cognitive Enhancement. An Interdisciplinary Perspective*, eds. E. Hildt, A. G. Franke, Amsterdam 2013.
10. Huxley J., *New Bottles for New Wine: Essays*, London 1957.
11. Kipper G., Rampolla J., *Augmented Reality: An Emerging Technologies Guide to AR*, Waltham 2013.
12. Kreibig S. D., *Autonomic Nervous System Activity in Emotion: A Review*, "Biological Psychology" 2010, Vol. 84 (3).
13. Kurzweil R., *How to Create a Mind: The Secret of Human Thought Revealed*, New York 2012.
14. Kurzweil R., *The Singularity is Near: When Humans Transcend Biology*, London 2005.
15. Kutt K., Gunia A., Nalepa G. J., *Cognitive Enhancement: How to Increase Chance of Survival in the Jungle?*, IEEE 2nd International Conference on Cybernetics (CYBCONF), Gdynia 2015.
16. Linden D. J., *Singularity if far: A Neuroscientist's view*, [online] <http://boingboing.net/2011/07/14/far.html> 2011 [dostęp: 25.10.2017].

17. Miś A., *O genezie współczesnego antyhumanizmu*, [w:] *Derridiana*, red. B. Banasiak, Kraków 1994.
18. More M., *A Letter to Mother Nature*, [w:] *The Transhumanist Reader: Classical and Contemporary Essays on the Science, Technology, and Philosophy of the Human Future*, eds. M. More, N. Vita-More, West Sussex 2013.
19. More M., *Transhumanism: Towards a Futurist Philosophy*, "Extropy" 1990, Vol. 6.
20. Pearce D., *Hedonistic Imperative*, [online] <https://cl.nfshost.com/david-pearce-the-hedonistic-imperative.pdf> 2004 [dostęp: 25.10.2017].
21. Pearce D., *What is Transhumanism? – The 3 Supers*, [online] <https://www.youtube.com/watch?v=zhKzzahPrss> 2014 [dostęp: 25.10.2017].
22. Sandberg A., Bostrom N., *Converging Cognitive Enhancements*, "Annals of the New York Academy of Sciences" 2006, Vol. 1093 (1).
23. Scheler M., *Pisma z antropologii filozoficznej i teorii wiedzy*, tłum. S. Czerniak, A. Węgrzecki, Warszawa 1987.
24. Sidey Myoo, *Ontoelektronika*, Kraków 2013.
25. Sorgner S. L., *Nietzsche, the Overhuman, and Transhumanism*, "Journal of Evolution and Technology" 2009, Vol. 20 (1).
26. Ulam S., *John von Neumann 1903–1957*, "Bulletin of the American Mathematical Society" 1958, Vol. 64 (3).
27. Vinge V., *The Coming Technological Singularity: How to Survive in the Post-human Era*, [online] <http://ntrs.nasa.gov/archive/nasa/casi.ntrs.nasa.gov/19940022856.pdf> 1993 [dostęp: 25.10.2017].

ANNA GRZENIA

UNIwersytet Jagielloński
Wydział Filologiczny, Instytut Filologii Romańskiej
E-MAIL: GRZENIAANNA@GMAIL.COM

Analiza problemów w tłumaczeniu tekstu starofrancuskiego na język polski na przykładzie *Le Devisement du monde* Marco Polo

STRESZCZENIE

Celem niniejszego artykułu jest przedstawienie trudności, z jakimi styka się tłumacz podczas przekładu na język polski tekstu, który w oryginale powstał w języku starofrancuskim. Na przykładzie analizy tłumaczenia II księgi *Le devisement du monde* Marco Polo, sporządzonego na potrzeby pracy magisterskiej zatytułowanej *Wokół tłumaczenia II księgi Le devisement du monde Marco Polo*, przedstawione zostaną dwa główne typy problemów wyodrębnionych podczas pracy nad tekstem. Są to trudności leksykalne oraz stylistyczne. W odniesieniu do dzieła Marco Polo istotne jest spotkanie trzech odrębnych kultur i sposobów myślenia. Chodzi tu przede wszystkim o sposób postrzegania świata przez trzynastowiecznego podróżnika, ludy, z którymi się zetknął, oraz autorkę przekładu i jego odbiorców. Przekład dzieła powstał na bazie edycji krytycznej pod kierunkiem Philippe’a Ménarda. Podczas późniejszej analizy przekładu odniosłam się również do adaptacji dzieła na współczesny język francuski sporządzonej przez Pierre’a-Yves’a Badela zatytułowanej *La description du monde*.

SŁOWA KLUCZOWE

Marco Polo, *Le devisement du monde*, przekład, trudności w przekładzie

Głównym celem badań przeprowadzonych na potrzeby niniejszego artykułu oraz pracy magisterskiej zatytułowanej *Wokół tłumaczenia II księgi Le devisement du monde Marco Polo* było przedstawienie trudności, które napotyka tłumacz podczas tłumaczenia tekstu starofrancuskiego na współczesny język polski, oraz prześledzenie możliwych rozwiązań, jakie zdecydowałam się zastosować w podjętej przeze mnie próbie przekładu dzieła Marco Polo.

Wynikiem analizy przełożonego tekstu było wyodrębnienie dwóch grup trudności. W pierwszej z nich, tj. wśród trudności leksykalnych, złożyły się nazwy geograficzne, italianizmy, zapożyczenia z języków wschodnich oraz słownictwo związane z opisem wierzeń. Do drugiej grupy, zawierającej problemy stylistyczne, zaliczyłam występujące w dziele powtórzenia, odpowiadanie sobie tekstu oryginału i przekładu na poziomie zdań oraz dwistość narratora.

Dzieło Marco Polo jest opisem podróży do Chin oraz prawie dwudziestu lat spędzonych przez autora na dworze Wielkiego Chana Kubilaja. Nadmienić należy, że powstanie *Le devisement du monde* związane jest z pobytem Marco Polo w genueńskim więzieniu. Wszystkie dostępne wersje manuskryptów (poza łacińską) zawierają w *Prologu* informację na temat tego, że dzieło narodziło się w niewoli, do której autor trafił w 1298 roku¹. Powodem uwięzienia najsłynniejszego średniowiecznego podróżnika była bitwa, która rozegrała się pomiędzy dwiema najpotężniejszymi republikami morskimi tamtych czasów, tj. Najjaśniejszą Republiką Wenecką i Republiką Genui². Podczas pobytu w niewoli Marco Polo spotkał pisarza Rustichello da Pisa, któremu opowiedział swoją historię, a ten ją spisał. Dlatego można mówić o podwójnym autorstwie dzieła.

Zanim przejdę do próby przeanalizowania trudności, które wyłoniły się podczas pracy nad przekładem tekstu Marco Polo, chciałabym wspomnieć o dwóch zasadniczych kwestiach, które towarzyszyły mi podczas podjętej przeze mnie próby. Jest to mianowicie zachowanie wierności tekstowi oryginału oraz relacja pomiędzy czytelnikiem a przekładem. Wydało mi się zasadne poruszenie tutaj tych tematów, ponieważ w poniższym artykule oraz wspomnianej pracy magisterskiej często do nich nawiązuję.

Problem wierności oryginałowi towarzyszy tłumaczom od momentu, w którym zaczęto podejmować pierwsze próby przekładu Biblii oraz tekstów greckich bądź łacińskich. Już św. Hieronim wysnuł tezę: *Non verbum e verbo, sed sensum exprimere sensu* („Nie słowo ze słowa, ale znaczenie ze znaczenia”)³. Autor *Wulgaty* twierdził, że w przypadku dzieła literackiego nie należy przekładać tekstu słowo w słowo, ale oddać znaczenie poszczególnych fraz czy też całych passusów. W kolejnych epokach kwestia ta zajmowała dużo miejsca w rozważaniach teoretyków i praktyków przekładu.

¹ M. Polo, *Le Devisement du monde*, t. 1: *Départ des voyageurs et traversée de la Perse*, sous la direction de Philippe Ménard, Librairie Droz, Paris 2001, s. 19.

² Ph. Menard, *Marco Polo: à la découverte du monde*, Edition GLENAT, Grenoble 2008.

³ M. Szarmach, *O dwu listach (LVII i LXX) św. Hieronima*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici” 1999, nr 31 (330), s. 153.

W okresie renesansu i reformacji wyodrębniły się dwie przeciwstawne teorie, mówiące, że:

1. należy tłumaczyć wiernie – pogląd ten odnosił się do epoki reformacji i przekładu tekstów biblijnych i teologicznych;
2. dzieła literackie należy przekładać swobodnie i czerpać z klasyków, przenosząc najcenniejsze elementy do własnej kultury.

Pierwszy z poglądów znacząco wpłynął na dalszy rozwój teorii przekładu w krajach ogarniętych reformacją, natomiast drugi rozwinął się szczególnie na obszarze Francji i Włoch⁴.

Badacze uważają, że do czasów II wojny światowej teorii na temat wierności oryginałowi były oparte na wciąż zmieniających się tendencjach filozoficznych, estetycznych czy też społecznych. Wśród trafnych spostrzeżeń bardzo często można było odnaleźć poglądy, które zupełnie sobie zaprzeczały. Na początku lat pięćdziesiątych XX wieku zaczęły się pojawiać prace teoretyczne, które odcinały się od wcześniejszych teorii, opierając się na osiągnięciach językoznawstwa oraz innych dyscyplin naukowych. Badania te doprowadziły Eugene'a Nidę do opublikowania w 1964 roku artykułu pt. *Towards the Science of Translating*, w którym po raz pierwszy pojawiły się pojęcia ekwiwalencji formalnej i dynamicznej. Termin ekwiwalencji można uznać za naukowe określenie zachowania wierności oryginałowi przekładanego tekstu. Według Nidy ekwiwalencja formalna polega na „skoncentrowaniu się tłumacza na komunikacie samym w sobie, zarówno jego formie, jak i treści. Głównym zaś jej celem jest to, by komunikat w języku docelowym odpowiadał w jak największym stopniu różnym elementom języka źródłowego”⁵. Definicja ekwiwalencji dynamicznej mówi zaś, że „pomiędzy odbiorcą końcowym a komunikatem powinien zaistnieć taki sam stosunek, jaki powstał pomiędzy odbiorcą inicjalnym a komunikatem”⁶. Krótko mówiąc, w pierwszym typie chodzi o to, aby jak najwierniej oddać zarówno treść, jak i formę gramatyczną komunikatu, natomiast drugi rodzaj ekwiwalencji skłania się ku wywołaniu naturalnych wrażeń u odbiorcy, który niekoniecznie musi być zaznajomiony z kulturą źródłową tekstu. Teorie Nidy bardzo mocno odcisnęły się na późniejszych teoretykach i praktykach przekładu. Mimo iż z upływem lat poglądy badaczy uległy pewnym zmianom, to pojęcie ekwiwalencji wciąż ma duże znaczenie dla tłumaczy.

⁴ J. Pienkos, *Podstawy przekładoznawstwa. Od teorii do praktyki*, Kantor Wydawniczy ZAKAMYCZE, Kraków 2003, s. 52–60.

⁵ A. Kizińska, *Ekwiwalencja w tłumaczeniu tekstów prawnych i prawniczych. Polskie i brytyjskie prawo spadkowe*, C. H. Beck 2015, s. 11.

⁶ Ibidem, s. 11 i 12.

Obecnie w translatoryce bardzo dużą rolę odgrywają tendencje zmierzające do bardziej elastycznego podejścia zarówno do przekładu tekstu literackiego, jak i tekstów pragmatycznych. Badacze często odwołują się do dzieła Hansa Josefa Vermeera z początku lat osiemdziesiątych XX wieku, dla którego proces tłumaczenia i sam jego efekt, czyli przekład, to przede wszystkim szereg podejmowanych przez tłumacza decyzji o tym, w jaki sposób przenieść pewne treści do innej językowo i kulturowo rzeczywistości⁷. Współczesne badania dają więc tłumaczowi możliwość wyboru pomiędzy wiernością oryginałowi a odejściem od niego w momencie, w którym ułatwiłoby to czytelnikowi odbiór tekstu.

Podczas pracy nad przekładem dzieła Marco Polo wybrałam jako koncepcję przewodnią użycie ekwiwalencji dynamicznej, tj. tę jej formę, która pozwala na zbliżenie się czytelnika do tekstu. Chciałam przez to uzyskać efekt, który pozwoliłby czuć się współczesnemu czytelnikowi tak, jakby miał kontakt z oryginałem dzieła.

Chciałabym jeszcze poruszyć kwestię relacji pomiędzy tekstem przekładu a jego odbiorcą. Tłumacz podczas procesu przekładu musi pamiętać, że pełni rolę swoistego łącznika pomiędzy czytelnikiem a tekstem oryginału oraz że jego zadanie polega na ułatwieniu odbiorcy zrozumienia tekstu dzieła. Przyszły odbiorca ma pełne prawo mieć pewne wymagania wobec tekstu przekładu, którym musi sprostać tłumacz. Przede wszystkim przekład powinien być sensowny, ma oddawać ducha i styl oryginału, cechować się naturalnością i swobodą wyrazu, a także wywołać podobną reakcję, jak tekst oryginalny⁸. Łatwo więc zauważyć, że w swych postulatach czytelnik wymusza niejako na tłumaczu użycie ekwiwalencji dynamicznej.

We współczesnej translatoryce wyróżnia się dwie koncepcje kładące nacisk na rolę uczestników procesu przekładu, w tym odbiorcy. Są to podejście funkcjonalne i zasada relewancji. Według koncepcji funkcjonalnej tłumacz powinien uwzględnić sytuację, w jakiej znajdują się odbiorcy tekstu, tj. stopień ich wiedzy dotyczącej danej dziedziny, poziom językowy, oczekiwania w stosunku do czytanego tekstu oraz potrzebę komunikacji z nim⁹. Zasada ta kładzie szczególnie nacisk na oczekiwania uczestników procesu

⁷ F. Schleiermacher, *O różnych metodach tłumaczenia w przekładzie Piotra Bukowskiego*, [w:] *Przekładaniec, Podręcznik Katedry UNESCO do Badań nad Przekładem i Komunikacją Międzykulturową UJ*, „Historie Przekładów”, 2/2008, nr 21.

⁸ C. Salmeri, *Relacje między oryginałem a przekładem a role uczestników przekładu (na przykładzie angielsko-polskich tłumaczeń)*, *Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie, Studia Neofilologiczne*, 2016, z. XII, s. 131.

⁹ *Ibidem*, s. 133.

komunikacji względem tekstu tłumaczenia. Co za tym idzie, tłumacz powinien pamiętać o swojej roli mediatora i zaspokoić potrzeby komunikacyjne odbiorców finalnych.

Według drugiego ze wspomnianych poglądów, tj. zasady relewancji, twórca piszący tekst ma obowiązek przyjęcia właściwych założeń co do wiedzy odbiorcy o świecie i języka, jakim się posługuje. Odbiorca oczekuje, że jego osobista interpretacja utworu przyniesie mu korzyści w postaci pogłębienia wiedzy o świecie. Zgodnie z tą koncepcją tekst przekładu musi interpretacyjnie przypominać tekst oryginału, a jego cechą konstytutywną staje się optymalna skuteczność komunikacyjna. Najważniejsze jest bowiem, aby płynąca z danego utworu informacja była relewantna dla odbiorców finalnych przy zachowaniu jasnego i naturalnego brzmienia przekładu¹⁰.

Wyżej przedstawione koncepcje pokazują, że podczas procesu przekładu ważny jest nie tylko sam tekst, ale też jego odbiorca. Rzadko spotykane są sytuacje, że tłumacz tworzy przekład dla siebie samego. Zwykle robi to dla potencjalnego czytelnika, musi więc pamiętać, że jest odpowiedzialny za ułatwienie zrozumienia dzieła odbiorcy finalnemu. Musi stosować takie zabiegi, które ułatwią czytelnikowi interpretację przełożonego tekstu. Stąd też wynikają trudności pojawiające się podczas procesu przekładu, które są nierozzerwalnie związane z chęcią zachowania przez tłumacza wierności oryginałowi dzieła oraz ułatwienia jego odbioru czytelnikowi.

Podjęmę teraz próbę przeanalizowania wymienionych wcześniej trudności, które napotkałam podczas przekładu *Le devisement du monde*. Nie bez przyczyny trudności leksykalne zostały wymienione jako pierwsze, gdyż tłumacz styka się z nimi natychmiast po rozpoczęciu pracy, tj. już podczas pierwszej lektury dzieła. Szczególnie dużo tego typu problemów możemy napotkać, jeśli tekst spisany jest w jednej z najstarszych odmian języka. Są one spowodowane ciągłą ewolucją słownictwa, która prowadzi do dogłębnych zmian, zarówno jeśli chodzi o sposób zapisu, jak i znaczenie poszczególnych słów. Wynikiem owej ewolucji jest wyparcie pewnych terminów używanych w poprzednich epokach lub też zmiana ich znaczenia. W przypadku omawianego tekstu czynnikiem utrudniającym przekład jest jego tematyka. Autor podjął dość odległy kulturowo temat i użył terminów zapożyczonych z języków ludów zamieszkujących obecne terytorium Chin i Mongolii, ponieważ ówczesne języki europejskie nie posiadały (i wciąż w dużej mierze nie posiadają) własnych określeń na opisywane zjawiska.

¹⁰ Ibidem, s. 133 i 134.

Nazwy geograficzne

Pierwszą z trudności leksykalnych, na którą należy zwrócić uwagę, są nazwy geograficzne. O ile dzięki bogatej w komentarze nocie oraz mapie edycji krytycznej dzieła przygotowanej pod kierunkiem wybitnego francuskiego mediewisty Philippe'a Ménarda łatwo można prześledzić drogę, jaką przebył Marco Polo, o tyle sam przekład nazw stanowił pewną trudność. Opierając się na wcześniejszym przekładzie *Le devisement du monde* na język polski¹¹ oraz jego współczesnych adaptacjach na język francuski i włoski, można zauważyć, że tłumacze w różnoraki sposób zmierzali się z tym problemem. Musieli zadać sobie pytanie o efekt, jaki chcieli uzyskać. Czy kierując się chęcią ułatwienia czytelnikowi odbioru tekstu uwspółcześnia nazwy geograficzne, czy też zachowują wierność oryginałowi i pozostawia je bez zmian.

Jeśli tłumacz skłoni się ku pierwszej z przedstawionych możliwości, uzyska pewnego rodzaju hybrydę, połączenie idealnej współczesnej geografii z pozostałą częścią tekstu noszącą znamiona tekstu średniowiecznego. Natomiast druga z możliwości pozwala tłumaczowi zmusić czytelnika do większego wysiłku intelektualnego, jednocześnie dając mu szansę na odbycie własnej podróży w owe rejony świata, w poszukiwaniu współczesnych odpowiedników średniowiecznych nazw opisywanych krain. Takie postępowanie wpływa na większe zaangażowanie się czytelnika w kontakt z tekstem.

Obie z wymienionych powyżej tendencji nie są obce ekspertom przygotowującym nowe wydania dzieła. Oto tabela przedstawiająca zmiany, jakie zaszły w nazewnictwie opisywanych regionów, zaczerpnięte ze wspomnianej edycji krytycznej Ph. Ménarda oraz z adaptacji tekstu na współczesny język francuski zatytułowanej *La description du monde*, przygotowanej przez Pierre'a-Yves'a Badela.

Tabela 1: Zestawienie nazw własnych w oryginale dzieła i we współczesnej adaptacji tekstu na język francuski

Le devisement du monde	La description du monde
Espurgam	Shibargan
Balac	Balakh
Taican	Talocan

¹¹ Przekład sporządzony przez Annę Ludwikę Czerny w 1954 roku na podstawie włoskiej wersji dzieła.

Balacian	Badakhashan
Thesimur	Cachemire
Casar	Kachgar
Samartan	Samarcande
Caracan	Yarkand
Caocam	Khotan
Pera	Yutian
Basian	Nouristan
Siarciam	Tchertchen
Tangue	Tangout
Camul	Hami
Chingny Calas	Ghinghin Talas
Surtant	Suzhou
Campision	Ganzhou
Esnar	Ejinaqui
Catatron	Karakorum
Bargu	Bargouzin
Erguiul	Liangzhou
Egrigaia	Ningxia
Tendut	Tenduc
Ciandu	Chang-Tou

Źródło: opracowanie własne na podstawie: Marco Polo, *Le devisement du monde*, t. 2 : *Traversée de l'Afghanistan et entrée en Chine*, édition critique sous la direction de Philippe Ménard, Librairie Droz, Genève 2003; idem, *La description du monde*, édition, traduction et présentation par Pierre-Yves Badel, Le livre de poche, Paris 1998.

Porównując obie części tabeli, można łatwo zauważyć, iż w przypadku niektórych wymienionych nazw zmiany zaszły tak daleko, że nazwa starofrancuska i jej współczesny odpowiednik bardzo się od siebie różnią.

Przekład sporządzony na potrzeby wspomnianej pracy magisterskiej zawierał pierwotnie nazwy uwspółcześnione. Jednakże całościowa analiza przełożonego tekstu wykazała, że stał się on niespójny. W ostatecznej wersji tekstu pozostawiłam nazwy oryginalne, natomiast w przypisach umieściłam ich współczesne wersje oraz istotne informacje dotyczące położenia geograficznego opisywanych krain.

Zajmując się trudnościami z przekładem nazw geograficznych, należy również wspomnieć o występowaniu tak zwanych form konkurencyjnych, tj. różnych sposobów zapisu jednej nazwy. Ich zastosowanie w tekstach

średniowiecznych było częstą i powszechnie tolerowaną praktyką. Jednakże w umyśle współczesnego odbiorcy taki zabieg mógłby doprowadzić do pewnego rodzaju konfuzji i utrudnić odbiór tekstu. Dlatego po dokładnym rozważeniu tego problemu podjęłam decyzję o ujednoliceniu owych form, zdając sobie sprawę z faktu, że taka ingerencja doprowadzi do utraty przez przekład jednej z typowych cech tekstu średniowiecznego, a co za tym idzie zuboży go. Ponadto mam świadomość, iż odeszłam w tym wypadku od przyświecającej mi zasady, którą była wierność oryginałowi tekstu.

Wykaz 1: Formy konkurencyjne zawarte w II księdze *Le devisement du monde*

- Espurgam i Sapurgam (r. 43)
- Casar i Casacar (r. 50 i 53)
- Tartan, Carcan, Caracam (r. 51 i 52)
- Cocan i Cocam (r. 52 i 53)
- Cata, Caltay i Catay (r. 55, 71, 72 i 73)
- Lop i Lap (r. 55)
- Camul i Camuel (r. 58)
- ChinginTalas i ChingnyCalas (r. 59)
- Campision, Campsion, Campison, Campicuy (r. 60, 61, 62, 70, 71)
- Esnar i Esavar (r. 62)
- Catatron i Caracoron (r. 63 i 70)
- Thesimur i Quesimur (r. 47, 48 i 74)

Źródło: opracowanie własne na podstawie: Marco Polo *Le devisement du monde*, t. 2, op. cit.

Italianizmy

Kolejną grupą trudności, na które warto zwrócić uwagę podczas analizy przekładu dzieła Marco Polo, są wprowadzone przez autora italianizmy, tj. wyrazy, zwroty lub konstrukcje składniowe przejęte z języka włoskiego lub na nim wzorowane i wprowadzone do innego języka¹². Ponieważ w przypadku *Le devisement du monde* mamy do czynienia z podwójnym autorstwem, należy podkreślić, iż zarówno Marco Polo, jak i Rustichello da Pisa, który spisał dzieło, posługiwali się dialektami, na gruncie których powstał współczesny język włoski. Nie dziwi więc użycie w tekście zapożyczeń z owych dialektów. W analizowanym przypadku zdecydowałam się na wprowadzenie do tekstu polskich odpowiedników zapożyczonych słów, gdyż zachowanie w przekładzie italianizmów w ich oryginalnej formie działałoby niekorzystnie na zrozumienie tekstu.

¹² *Wielki słownik wyrazów obcych PWN*, red. M. Bańko, Warszawa 2003, s. 563.

Wykaz 2: Italianizmy zawarte w II księdze *Le devisement du monde* wraz z objaśnieniami w języku polskim

- *Bras* – jest to zapożyczenie nie tyle samego słowa, ile jego znaczenia jako miary długości. Również w tłumaczeniu udało się utrzymać zapożyczone znaczenie włoskiego słowa *braccio*, które literalnie oznacza ramię, a tutaj oznacza miarę długości zwaną łokciem;
- *Confines* – słowo oznaczające granicę lub też rejon przygraniczny. Jego francuskie odpowiedniki to: *les frontières*, *la région frontière* lub *les confins*;
- *Cha(s)cion* – oryginał włoski *cacciagione* (pl. zwierzyna łowna);
- *Forestier* – od staro-włoskiej formy *forestiere* (pl. dziki);
- *Grec* – termin opisujący wiatr oraz jeden z kierunków świata, tj. północny wschód;
- *Generation* – w znaczeniu rasa ludzka;
- *Seloc* – z włoskiego *scilocco* (pl. południowy wschód);
- *Souposto* – z włoskiego *sottoposto* (pl. podwładny, poddany).

Źródło: opracowanie własne na podstawie: Marco Polo *Le devisement du monde*, t. 2, op. cit.

Nazwy mongolskie zachowane w formie oryginalnej

Kolejną trudnością, wyłaniającą się podczas pracy nad przekładem dzieła Marco Polo, są wyrazy użyte w formie oryginalnej, czyli takie, które wywodzą się z języków ludów, z którymi autor wszedł w kontakt. Są to przede wszystkim pojęcia odnoszące się do typowych tradycji plemion zamieszkujących wówczas obszar dzisiejszej Mongolii i Chin oraz do ich życia codziennego. Zastosowanie takiego rozwiązania nadaje oryginałowi dzieła pewien koloryt lokalny, tj. odsyła czytelnika do rzeczywistości, z którą zetknął się podróżnik, przez co opowiadana historia staje się jeszcze ciekawsza dla odbiorcy. Jednakże patrząc przez pryzmat przekładu, użyte słowa stają się kolejnym problemem, z którym tłumacz musi się zmierzyć.

W tym przypadku postanowiłam pozostać wierna tekstowi oryginału i pozostawiłam większość pojęć pochodzących z języka Tatarów bez zmian. Jedynym wyjątkiem jest termin *nasich*, odnoszący się do pewnego typu tkaniny, która miała odpowiadać używanym we Francji brokatom. Słowo to w formie *nacis*, *nassis* bądź też *nachis* weszło do użycia w języku francuskim. Po wnikliwej analizie zidentyfikowałam ten termin jako *złotogłów*. Według *Słownika języka polskiego PWN* termin ten oznacza: „tkaninę o osnowie jedwabnej, a wątku ze złotych nici, używaną w dawnej Polsce na bogate stroje, szaty liturgiczne i do dekoracji wnętrz”¹³. Natomiast *Encyklopedia staropolska* wspomina o innych nazwach tej materii: *altembas*, *lama*, *dyma*,

¹³ *Słownik języka polskiego PWN*, t. 3, red. M. Szymczak, Warszawa 1981, s. 1032.

a ponadto podaje, że nazwa tej tkaniny została użyta przez Mikołaja Reja w *Zwierzyńcu* w formie *złotohław*¹⁴. W przekładzie zdecydowałam się na użycie słowa *altembas*, znanego również pod postacią *altembas*, które pochodzi z języka tureckiego i składa się z dwóch członów: *ałtun* (oznaczającego złoto) oraz *bez* (płótno)¹⁵.

Oto przykłady terminów pozostawionych w oryginalnej formie, wywodzących się z języka Tatarów. W rozdziale czterdziestym szóstym *Le devisement du monde* pojawia się przydomek nadawany królom z rodu Aleksandra Wielkiego, który brzmi *Zul Carnam*. Pochodzi on z języka arabskiego i nie oznacza wprost imienia Aleksander, jak mówi Marco Polo w dalszej części tekstu¹⁶. W notach do tekstu Philippe Ménard informuje, że sformułowanie to odnosi się do przydomka nadawanego Aleksandrowi Wielkiemu na Wschodzie, zawartego w Koranie i brzmiącego w oryginale *Dhul-Qarani* (fr. *Le Bicornu*)¹⁷, co można oddać w języku polskim jako „ten z dwoma rogami” lub „ten o dwóch rogach”. W przekładzie pozostawiłam formę oryginalnie zastosowaną przez Marco Polo, gdyż autor nie wspomina dalej o legendzie, w myśl której ojcem Aleksandra miało być jedno z egipskich bóstw, tj. Amon, a wspomniane rogi miały być symbolem jego boskiego pochodzenia. Należy wspomnieć, iż również Pierre-Yves Badel w swojej edycji tekstu pozostawia ten termin w oryginale, jednakże zapisuje go w inny sposób, a mianowicie: *Zoulcarnai*¹⁸.

Kolejnym zachowanym przez Marco Polo pojęciem jest *none*, które miałyby oznaczać hrabiego. Również tutaj pozostawiono wersję oryginalną słowa, gdyż następnie autor mówi: *qui vaut a dire en françois quens* („co oznacza hrabia”). Według Ménarda słowo to w języku mongolskim miałyby oznaczać młodego pana poddanego innemu, większemu od siebie władcy, mogłoby również oznaczać tytuł nadawany wysokim dygnitarzom¹⁹. Jednakże istnieją również hipotezy, iż słowo to może pochodzić z innych języków, między innymi tybetańskiego, hindi lub scytyjskiego. Również współczesna edycja francuska pozostaje tutaj wierna oryginałowi tekstu, pozostawiając słowo *none* bez zmian.

¹⁴ *Encyklopedia staropolska/Złotohław*, [online] https://pl.wikisource.org/wiki/Encyklopedia_staropolska/Z%C5%82otog%C5%82%C3%B3w [dostęp: 19.11.2017].

¹⁵ *Encyklopedia staropolska/Altembas*, [online] pl.wikisource.org/wiki/Encyklopedia_staropolska/Altembas, [dostęp: 19.11.2017].

¹⁶ M. Polo, *Le devisement du monde*, t. 2, op. cit., nota do rozdziału 46, linia 7, s. 55.

¹⁷ Ibidem, s. 4.

¹⁸ Idem, *La description du monde*, op. cit., s. 127.

¹⁹ Idem, *Le devisement du monde*, t. 2, op. cit., nota do rozdziału 49, linia 10, s. 58.

W rozdziale sześćdziesiątym trzecim, opisującym królestwo legendarnego Króla Kapłana Jana, pojawia się pojęcie odnoszące się do jego tytułu w języku mongolskim, tj. *Une Cann*. W notach do tego rozdziału znajduje się wyjaśnienie, że prawdopodobnie chodzi tutaj o pokonanego przez Czyngis-chana władcę tamtych ziem, zwanego w języku francuskim *Ong-Khan*, natomiast w nomenklaturze polskiej występującego jako *To'orił Ong-chan*. Miał on później stać się pierwowzorem legendarnego chrześcijańskiego władcy Króla Kapłana Jana²⁰. Jeśli chodzi o tłumaczenie tego passusu, pozostałam wierna zasadzie nieuwspółcześniania i pozostawiłam to określenie niezmiennione. Niemniej jednak, sugerując się wersją włoską dzieła, stworzyłam z niego jeden wyraz i tak oto powstał passus: „nazywanemu w ich języku Uncan, co oznacza Król Kapłan Jan”, brzmiący w oryginale: *c'on nommoit en leur langage Une Can*²¹. Jako ciekawostkę warto przedstawić fragment tłumaczenia tekstu na współczesny język francuski, gdzie użyto wspomnianego wyżej francuskiego odpowiednika imienia władcy: *qu'on nommait dans leur langue Ong-Khan*²².

W rozdziale siedemdziesiątym trzecim Marco Polo wspomina o dwóch krainach Ung i Mugul, których nazwy również pozostawiłam w wersji oryginalnej, gdyż autor podaje dalej: *Ung estoient ceuz du pays et Mugul estoient les Tartars; et pour ce sont ils apelé aucune foiz Mongole les Tartars* („Ung było krajem tamtejszej ludności, a Mugul zamieszkiwali Tatarzy i z tego powodu są oni często zwani Mongołami”)²³. Ph. Ménard wyjaśnia, że wspomniana ludność to prawdopodobnie Scytowie, jedno z plemion, które brało udział w wielkiej wędrówce ludów. Ponadto, ze względów fonetycznych Marco Polo nazwał te ludy Gog i Magog, co jest odniesieniem do biblijnych ludów, które miały nieść śmierć i siał terror²⁴. Nawiązania do Goga i Mago-ga pojawiają się wielokrotnie w Biblii, między innymi w Księgach Rodzaju i Kronik oraz w Księgach Izajasza i Jeremiasza, a także w Apokalipsie św. Jana²⁵.

W rozdziale siedemdziesiątym czwartym pojawia się odniesienie do czarowników parających się czarną magią. Marco Polo używa do ich określenia pojęć *tebet* i *quesimur*, które również zdecydowałam się pozostawić w for-

²⁰ Ibidem, nota do rozdziału 63, linia 13, s. 66–67.

²¹ Ibidem, s. 24.

²² Idem, *La description du monde*, op. cit., s. 153.

²³ Idem, *Le devisement du monde*, t. 2, op. cit., s. 42.

²⁴ Ibidem, nota do rozdziału 73, linie 30–36, s. 77–78.

²⁵ *Pismo Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu, Biblia Tysiąclecia*, Wydawnictwo PALLOTTINUM, Poznań 2008, Rdz 10,2; 1 Kron 1,5; 5,4; Iz 14,24–25; 17,12–14; 31,8–9; Jr 1,14; 4,5; 6,1,22; 10,22; 13,20; Ap 20,8.

mie oryginalnej. Ménard wyjaśnia, że chodzi tutaj o lamów pochodzących z Tybetu i Kaszmiru, znanych ze swej ponadnaturalnej wiedzy²⁶. Dzięki temu wyjaśnieniu łatwo można dostrzec, że pojęcia określające owych czarowników są nawiązaniem do nazw ich narodowości. Jednakże wstrzymałam się od opisowego sposobu tłumaczenia na rzecz pozostawienia owych nazw w postaci, w jakiej użył ich autor tekstu.

Słownictwo związane z wierzeniami

W *Le devisement du monde* autor opowiada o tradycjach ludów, z którymi zetknął się podczas swojego pobytu na Dalekim Wschodzie. Wiele miejsca poświęca opisom różnorodnych obrzędów i praktyk religijnych. Należy podkreślić, iż w tamtym czasie wierzenia wschodnie były prawie w ogóle nieznane Europejczykom, dlatego nie dziwi fakt, że autor opisuje zaobserwowane zjawiska przez pryzmat religii chrześcijańskiej. Analizując tekst oryginału można zauważyć, że Marco Polo traktuje tradycje religijne owych plemion z pogardą, nie stawiając ich na równi z chrześcijaństwem.

Z punktu widzenia tłumacza kwestią, którą należy tutaj poruszyć, jest deprecjonujący charakter opisu tych zjawisk i to, w jaki sposób oddać go w języku polskim. O ile we francuskim zapis słowa *le Dieu* małą literą wskazuje na pogardliwe nastawienie autora, o tyle w języku polskim miałam do wyboru dwa współczesne określenia odnoszące się do siły sprawczej lub istoty najwyższej w danej religii, tj. *bożek* lub *bóstwo*, oraz ich staropolski odpowiednik *bałwan*, który we współczesnej polszczyźnie zmienił swoje znaczenie. Ostatecznie użyty został termin *bożek*, gdyż słowo to oznacza w religiach politeistycznych istotę lub jej wyobrażenie będące przedmiotem kultu lub mniej ważne bóstwo panteonu²⁷.

Rozważałam również użycie słowa *bałwan*, które obecnie zmieniło swoje znaczenie. Zdawałam sobie sprawę, że byłoby ono tutaj najlepszym i najbliższym oryginałowi odpowiednikiem, ponieważ passus: [...] *car chascuns en tien un en sa maison, et est fais de feutres et de dras, et li font sa femme et ses enfanz*²⁸ informuje, że Tatarzy oddawali cześć figurom, które miały być wyobrażeniami bożków, a pierwotna definicja słowa *bałwan* brzmi „posąg bożka pogańskiego”²⁹. Ponadto, byłoby ono idealnym dopełnieniem określenia, jakie dobrano do pojęcia zastosowanego przez autora na określenie

²⁶ M. Polo, *Le devisement du monde*, t. 2, op. cit., nota do rozdziału 44, linia 79, s. 79.

²⁷ *Słownik języka polskiego PWN*, t. 1, red. M. Szymczak, Warszawa 1978, s. 192.

²⁸ M. Polo, *Le devisement du monde*, t. 2, op. cit., s. 32.

²⁹ *Słownik języka polskiego PWN*, t. 1, op. cit., s. 119.

pogan, tzn. *ydolatries*, które oddano jako *bałwochwalcy*. Termin ten jest bardzo mocno powiązany ze słowem *bałwan*, gdyż bałwochwalca to „w religii chrześcijańskiej człowiek oddający cześć boską bożkom, bałwanom”³⁰. Zrezygnowałam jednak z użycia tego pojęcia, ponieważ we współczesnej polszczyźnie słowo *bałwan* ma dwa następujące znaczenia:

1. figura ze śniegu podobna do postaci ludzkiej, lepiąca najczęściej przez dzieci dla zabawy;
2. pogardliwie, obelżywie o człowieku nieinteligentnym, tępym, ograniczonym³¹.

Doszłam więc do wniosku, iż zastosowanie tego terminu w przekładzie może budzić negatywne konotacje. Dlatego musiałam odnaleźć inne słowo, które wyraziłoby właściwości pogańskich bóstw podkreślone przez autora.

Powtórzenia

Drugim z typów trudności, jakie napotyka tłumacz podczas procesu przekładu, są problemy związane z warstwą stylistyczną tekstu. Pierwszym z nich jest duża ilość zawartych w *Le devisement du monde* powtórzeń. Są one jedną z głównych cech języka starofrancuskiego i nie zaburzają w żaden sposób stylistyki oryginału dzieła. Natomiast we współczesnej polszczyźnie, biorąc pod uwagę prozę, nie powinno się powtarzać tych samych wyrazów w bliskim sąsiedztwie, jeśli są one użyte w tym samym znaczeniu. Tekst zawierający takie powtórzenia mógłby zostać słusznie uznany za stylistycznie niepoprawny.

W związku z analizowaną kwestią znalazłam się na rozdrożu, mam bowiem świadomość, że zachowując formę oryginalną tekstu, tj. stosując wszystkie powtórzenia w nim zawarte, pogwałcam w pewien sposób zasady rządzące językiem przekładu. Natomiast jeśli zaniecham użycia pewnych sformułowań lub zmienię je, odejdę niejako od konwencji zachowania wierności formie, a także treści tekstu, gdyż nie wszystkie użyte zamienniki mogą w pełni odzwierciedlać intencje autora.

Oto przykłady powtórzeń w oryginale dzieła Marco Polo oraz sposób, w jaki przełożyłam je na język polski:

- *Quant l'en se part de cest chastel, l'en chevauche par biax plains et par belles costieres [...]*³² („Kiedy wyruszy się z owego zamku, jedzie się przez

³⁰ Ibidem.

³¹ Ibidem.

³² M. Polo, *Le devisement du monde*, t. 2, op. cit., s. 1.

piękne równiny i urocze doliny”) – pozwoliłam sobie tutaj zastąpić użyty dwa razy przymiotnik „piękny” terminem „uroczy”, który w tym przypadku może uchodzić za jego synonim.

- *Il y a habondance de toutes choses et y a naist coton assez, et ont vignes et jardins et possession assez*³³ („Jest tam wielka obfitość wszystkich rzeczy, mają pod dostatkiem bawełny i winnic oraz wiele ogrodów i posiadłości”) – w celu uniknięcia powtórzenia wprowadziłam tutaj frazę „mieć pod dostatkiem”.

Jednakże nie w każdym przypadku zdecydowałam się na usunięcie powtórzeń. W niektórych passusach postanowiłam zachować wszystkie zabiegi zastosowane przez autora, gdyż doszłam do wniosku, że jakiegokolwiek zmiany mogłyby niekorzystnie wpłynąć na tekst przekładu. Ponadto trzeba pamiętać, że zadaniem tłumacza nie jest poprawianie autora czy też czyszczenie tekstu z elementów, które w języku docelowym mogłyby zostać odczytane jako błędy stylistyczne, ale przełożenie go tak, aby jak najbardziej odpowiadał tekstowi oryginału.

- *Et sachiez que tout li Grant Caan et tuit cil qui sont descendu de lor premier seignour Chingins Caan sont porté ensevelir a une grant montaigne qui est apelee d'Alcay, et la ou li sir es muert, il est aportez ensevelir en la dite montaigne avec les autres, car s'il estoit .C. journees loins, seroit il a ce lui lieu aportez pour ensevelir*³⁴ („I wiedźcie, że wszyscy Wielcy Chano wie i wszyscy ci, którzy są potomkami pierwszego Pana Czyngis-chana, są grzebani na wielkiej górze, która zwie się Ałtaj i stamtąd gdzie Pan umrze, jest on zabierany, aby go pogrzebać wraz z innymi na wspomnianej górze, a nawet, jeśli owo miejsce byłoby oddalone o sto dni drogi, byłby on tam zabrany, aby go pogrzebać”).

Przypadki powtórzeń użytych przez Marco Polo można mnożyć, jednakże większość z nich opiera się na powtarzaniu tych samych przymiotników przy opisie kilku pojęć zawartych w jednym zdaniu lub na powtarzaniu kilku wyrazów w takiej samej konfiguracji w jednym akapicie tekstu. Należy podkreślić, że zmieniałam lub opuszczałam niektóre zastosowane w oryginalne słowa, jeżeli było to konieczne, aby tekst przekładu był stylistycznie poprawny, jednakże przeważnie pozostawiałam tekst w stanie nienaruszonym. Jak już wielokrotnie wspomniałam, starałam się w ten sposób zachować wierność oryginalnej formie dzieła, a ponadto kierowała mną dbałość o zachowanie pierwotnej myśli autora.

³³ Ibidem, s. 12.

³⁴ Ibidem, s. 30.

Odpowiedniość zdań tekstu oryginału i przekładu polskiego

Kolejną trudność stanowi kwestia odpowiadania sobie tekstów oryginału i przekładu na poziomie zdań. Często podczas procesu tłumaczenia odkrywa się, że zdania pochodzące z języka obcego są zbyt długie i należy je podzielić tak, aby czytelnik nie zgubił się w meandrach zawartej w nich treści. Jednakże proces dzielenia zdań musi przebiegać według pewnych określonych zasad. Należy dobrze wyczytać się w sens komunikatu, aby mieć pewność, że podczas podziału nie rozdzieli się dwóch rzeczywistości, które mają sens jedynie w tym szczególnym kontekście, stojąc obok siebie i tworząc jedną niepodzielną całość. Oto przykłady długich zdań zastosowanych przez Marco Polo, które poddałam próbie podziału, oraz tych, które pozostawiłam w stanie pierwotnym:

- *Car il ont un leur dieu que il apelent Nacigay, et dient que il est dieu terriens qui garde leur femmes et leur enfanz et leur bestes et leur blez; et il font grant honnour et grant reverence, car chascuns en tien un en sa maison, et est fais de feutres et de dras, et li font sa femme et ses enfanz*³⁵ („Mają oni bożka, który zwie się Nacigay, a powiadają, że jest on bogiem ziemi, który strzeże ich żony i dzieci, zwierzęta oraz plony. Nisko się przed nim kłaniają i oddają mu wielką cześć, a każdy z nich posiada w swym domu jego wizerunek wykonany ze skór i tkaniny, czynią także wizerunki jego żony i dzieci”)³⁶.
- *Il ont bués qui sont sauvages, et sont grant comme olifant et sont moult biaux a veoir, car il sont tuit pelu sus le dos, et sont blanc et noir et ont le poil lonc bien. III. paumes, et sont si bel que c'est merveilles*³⁷ („Żyją tam woły, które są dzikie i wielkie jak słonie, a są one rozkoszą dla oka, bowiem całe są pokryte sierścią oprócz pleców. Są czarnobiałe, a sierść ich jest długa na trzy piędzy, i są tak piękne, że aż jest to cudem”).

Oto przykłady zdań, które pozostawiono bez zmian. Jest rzeczą oczywistą, iż tak jak w przypadku poprzednich można byłoby je rozbić na dwie lub więcej części, ale również przy zachowaniu formy oryginalnej są one w pełni

³⁵Ibidem, s. 32.

³⁶ Ponadto zdanie to można podzielić na trzy odrębne zdania w taki oto sposób: „Mają oni bożka, który zwie się Nacigay, a powiadają, że jest on bogiem ziemi, który strzeże ich żony i dzieci, zwierzęta oraz plony. Nisko się przed nim kłaniają i oddają mu wielką cześć. Każdy z nich posiada w swym domu jego wizerunek wykonany ze skór i tkaniny oraz wizerunki jego żony i dzieci”.

³⁷ M. Polo, *Le devisement du monde*, t. 2, op. cit., s. 38.

zrozumiałe, a moim celem nie było poprawianie oryginału dzieła, a jedynie jego przekład i dbałość o zachowanie, gdzie tylko było to możliwe, jego specyficznego charakteru.

- *Et ceste province en est roys un du lignage Prestre Jehan; son nom est Gorge et tient la terre pour le Grant Caan mais non pas toute celle que tenoit le Prestre Jehan mais en partie*³⁸ („W owej prowincji rządzi król z rodu Króla Kapłana Jana, zwie się Jerzy i sprawuje władzę na owej ziemi z ramienia Wielkiego Chana, lecz nie na całej ziemi, która niegdyś była pod panowaniem Króla Kapłana Jana, jedynie na jej części”).
- *Puis parla au chief de piece et dist si haut que tuit cil qui entour lui estoient l'oïrent que jamais ne tenera la seignouries e il n'amende la grant honte que Prestre Jehan li avoit mandee, si chierement que jamais honte ne sera si grandement amandee, et prochainement li mousterra s'il est son serf*³⁹ („W końcu przemówił głosem tak donośnym, aby wszyscy zgromadzeni wokół usłyszeli, że nie będzie w pełni władcą, dopóki nie pomści hańby, którą mu Król Kapłan Jan zgotował, bardziej, niż jakakolwiek hańba była kiedykolwiek pomszczona, i że niebawem pokaże mu, czy jest jego sługą”).

Równie ważną kwestią, jak wymieniony wyżej problem dzielenia zdań, jest także ich łączenie. Autor kilkakrotnie używa obok siebie krótkich zdań, które można by było połączyć, tworząc jedno bardziej rozbudowane. Często taka forma budowy tekstu pojawia się, gdy Marco Polo opisuje mieszkańców różnych krain i miast.

- *Balacian est une province dont les gens aourent Mahommet. Il ont langage par eus. Et est moult grant royaumes. Et regnent par heritage*⁴⁰ („Balacian jest krainą, której ludność czci Mahometa i ma swój język. Jest to wielkie królestwo, rządzone dziedzicznie”).

Podczas próby przekładu tekstu napotkałam wiele podobnych zdań. Musiałam wówczas zdecydować, czy ich łączenie lub dzielenie wpłynie korzystnie na tekst w języku docelowym oraz czy takie zabiegi nie pozostawią trwałych śladów w postaci przekłamania treści. Dlatego po raz kolejny warto wspomnieć, że unikając użycia pewnych struktur bądź też stosując takie, które ułatwiają odbiór tekstu i czynią go przejrzystym, ryzykuje się utratę pewnej świeżości i siły oryginału.

³⁸ Ibidem, s. 41.

³⁹ Ibidem, s. 26.

⁴⁰ Ibidem, s. 4.

Dwoistość narratora

Za autora *Le devisement du monde* uważany jest wenecki kupiec Marco Polo, jednakże nie wszyscy są świadomi tego, iż tekst spisany został ręką Rustichello da Pisa. W całym tekście pojawiają się passusy, które uwidaczniają ową dwoistość narratora, a co za tym idzie ukazują postać pisarza stojącego za tym dziełem, ukrytego pod zasłoną sławy Marco Polo. Pojawienie się dwoistej natury narratora nie jest trudnością dla tłumacza, który przystępując do pracy, powinien zaznajomić się z genezą powstania dzieła, a co za tym idzie być świadomy istnienia tak naprawdę dwóch autorów. Problemem nie jest tutaj kwestia, czy ujednolicać tłumaczenie, czy pozostawić je zgodne z oryginałem, gdyż bycie wiernym pierwotnym formom użytym przez autora nie podlega dyskusji. Każde inne działanie byłoby świadomym przekłamaniem ze strony tłumacza. Jednakże w tym wypadku postawiłam się w sytuacji czytelnika, który biorąc do ręki po raz pierwszy przekład dzieła Marco Polo, niekoniecznie zna jego genezę i napotyka passusy składające się z dwóch zdań, w których autor najpierw wypowiada się w pierwszej osobie liczby pojedynczej, aby następnie przejść na pierwszą osobę liczby mnogiej:

- *Et quant l'en se part de ceste cité de Casem que je vous ai dit desus [...]. Et au chief de ces .III. journées trouve l'en une province qui a nom Balacian, du quel nous vous conterons son affaire*⁴¹ („A kiedy wyruszy się z miasta Casem, o którym wam wyżej opowiedziałem [...] A u kresu owych trzech dni spotyka się prowincję o nazwie Balacian, o której sprawach wam opowiemy”).

Wyżej przedstawiony passus mógłby zostać uznany przez uważnego czytelnika za błąd edycji lub błąd popełniony przez tłumacza. Rzadko spotyka się tekst, w którym narrator zmienia się z pierwszoosobowego mówiącego w liczbie pojedynczej na również pierwszoosobowego, ale wypowiadającego się w liczbie mnogiej. Oto jeszcze jeden przykład, który ukazuje, że nie jest to przypadek odosobniony, lecz jeden z bardzo ważnych elementów tekstu oryginału, dzięki któremu autor, tj. Rustichello da Pisa, przestaje być anonimowym skrybą.

- *Or vous ai divisé comment li Tartar orent premierement seignour Chingins Caan et comment li vainqui premierement Prestre Jehan. Si vous conterons qui regna après et de lor coustumes et de lor usances*⁴².

⁴¹ Ibidem.

⁴² Ibidem, s. 39.

Również w tym passusie narrator w pierwszym zdaniu mówi: „opowiedziałem wam”, aby w kolejnym rzec: „a teraz opowiemy wam”. Nie dziwi więc pewna konfuzja, która może zrodzić się w umyśle czytelnika i popchnąć go ku stwierdzeniu, iż tłumacz popełnił błąd podczas pracy nad tekstem przekładu.

Należy również podkreślić, iż do tekstu wprowadzono tzw. *nous de politesse*, czyli formę grzecznościową zaimka osobowego *nous*. Użycie przez autora *Le devisement du monde* liczby mnogiej ma na celu podkreślenie faktu, iż tekst posiada dwóch autorów: Marco Polo i Rustichello da Pisa. W dziele pojawiają się również fragmenty, w których pizańczyk mówi we własnym imieniu, a Marco Polo, powszechnie uznawany za jedyne go autora i narratora dzieła, pojawia się jako jeden z bohaterów tekstu. Oto przykład zaczerpnięty z drugiej księgi dzieła:

- *Or avoit messire Marc Pol un compaignon qui avoit a nom Susitar et estoit moult sges et conta le dit Turc a mesire Marc Pol comment il avoit demouré en ceste contree .III. an zpour le Grant Caan [...] („Miał Pan Marco Polo towarzysza, który zwał się Susitar, a był on człowiekiem bardzo mądrym, i opowiedział Panu Marco Polo, jak przebywał w owej krainie przez trzy lata w służbie Wielkiego Chana [...]).*

Przedstawione passusy uświadamiają, jak wielką rolę pełni Rustichello da Pisa i jak bardzo on sam, używając różnych zabiegów, pragnie stać się widoczny na tle dzieła. Jednakże jego starania mogą doprowadzić do zagubienia się czytelnika w meandrach tekstu, który może stać się dla niego niezrozumiały. Niemniej jednak, patrząc z punktu widzenia tłumacza, nie można sobie pozwolić na jakiegokolwiek zmiany kosmetyczne, aby ułatwić odbiór tekstu. Takie postępowanie byłoby sprzeczne z zasadą wierności oryginałowi, a ponadto nie tylko zaburzyłoby strukturę tekstu, lecz doprowadziłoby także do poważnych przekłamań.

Podsumowanie

Podczas pracy nad tekstem literackim, bez względu na to, z jak odległej tłumaczowi epoki pochodzi dzieło, natrafia on na pewne trudności, którym musi stawić czoło. Również podczas podjętej przeze mnie próby przekładu drugiej księgi *Le devisement du monde* natrafiłam na fragmenty tekstu, które zmusiły mnie do głębszej analizy problematycznych passusów oraz zastanowienia się nad przekładalnością pewnych sformułowań, terminów czy też form stylistycznych użytych przez autora. Ważną kwestią podczas mo-

ich rozważań stała się chęć zachowania wierności oryginałowi. Postanowiłam przedstawić czytelnikowi tekst, który byłby lustrzanym odbiciem oryginału. Aby wcielić swój zamysł w życie, pozostawiłam przede wszystkim bez zmian większość nazw geograficznych użytych przez Marco Polo. Jednakże musiałam zrezygnować z zachowania zapożyczeń z języka włoskiego, gdyż pozostawianie w tekście italianizmów, które mają swoje odpowiedniki w języku polskim, byłoby niekorzystne dla przekładu. Natomiast aby nie odchodzić jeszcze bardziej od wersji oryginalnej, pozostawiłam niezmiennione terminy pochodzące z języka Tatarów. Pozwoliłam sobie jedynie przetłumaczyć słowo *złotogłów*, ponieważ jest ono znane w polszczyźnie już od czasów średniowiecza. Zabieg ten miał na celu ułatwienie odbioru tekstu, jednocześnie nie wpływając zbyt drastycznie na przyświecającą mi zasadę wierności oryginalnej wersji dzieła. Najwięcej problemów przysporzyła mi terminologia związana z opisem napotkanych przez podróżnika różnych odłamów religii Wschodu. Przeprowadziłam dogłębną analizę językową terminów takich jak: *Bóg*, *bożek*, *bóstwo* i *bałwan*. Starłam się wyodrębnić najmniejsze niuanse znaczeniowe, aby dobrać najbardziej adekwatne odpowiedniki do słów użytych w oryginale.

Również strona stylistyczna tekstu przysporzyła mi pewnych trudności. Szczególnie problematyczne było pojawianie się częstych powtórzeń oraz budowa zdań. Autor dzieła często tworzy jednozdaniowy akapit, który jest bardzo rozbudowany, bądź – wręcz przeciwnie – rozbija zdania na bardzo krótkie. W tym przypadku musiałam zdecydować, czy nie lepiej byłoby podzielić bardzo rozbudowane zdania w celu uwypuklenia ważnych informacji, które mogłyby umknąć uwadze czytelnika podczas lektury długich zdań. Musiałam sobie również odpowiedzieć na pytanie, czy nie warto połączyć ze sobą kilku zdań dla lepszego efektu stylistycznego. Dokonałam kilku zmian, które jednakże nie mają większego znaczenia dla wierności sensowi oryginału. Są one znaczące jedynie dla stylistyki tłumaczenia. Kolejnym problemem, na jaki natrafiłam, była dwoistość podmiotu.

Głównym celem przekładu było zachowanie wierności oryginałowi. Należy podkreślić, iż mimo kilku zmian stylistycznych oraz eliminacji zapożyczeń z języka włoskiego, udało mi się pozostać wierną wersji oryginalnej tekstu, jeżeli chodzi o sferę znaczeniową. Natomiast jeśli chodzi o stronę stylistyczną, zdecydowałam się usunąć zbędne według mnie powtórzenia oraz zmienić strukturę niektórych zdań, aby ułatwić przyszłemu czytelnikowi odbiór dzieła.

ANALYSIS OF DIFFICULTIES IN TRANSLATING OF THE OLD FRENCH TEXT
TO POLISH LANGUAGE ON THE EXAMPLE OF *LE DEVISEMENT DU MONDE* BY MARCO POLO

ABSTRACT

The aim of this article is to present the difficulties encountered by a translator during the translation to Polish of the text originally written in Old French. On the example of analysis of the translation of the second book of *Le devisement du monde* by Marco Polo – prepared for the purposes of the master's thesis entitled: *Around the translation of the second book of Le devisement du monde by Marco Polo* – two main types of problems identified while working on the text are presented. These are lexical and stylistic difficulties. In relation to Marco Polo's work the encounter of three different cultures and ways of thinking is also important. It is primarily about the way the world is perceived by the thirteenth-century traveler, the peoples he came across, the author of the translation and its recipients. The translation of the work was based on a critical edition under the direction of Philippe Ménard. During the subsequent analysis of the translation, the translator referred also to the adaptation of the work to contemporary French entitled *La description du monde* prepared by Pierre-Yves Badel.

KEYWORDS

Marco Polo, *La devisement du monde*, translation, difficulties in translating

BIBLIOGRAFIA

1. *Encyklopedia staropolska/Złotogłów*, [online] https://pl.wikisource.org/wiki/Encyklopedia_staropolska/Z%C5%82otog%C5%82%C3%B3w [dostęp: 19.11.2017].
2. *Encyklopedia staropolska/Altembas*, [online] pl.wikisource.org/wiki/Encyklopedia_staropolska/Altembas, [dostęp: 19.11.2017].
3. Kizińska A., *Ekwiwalencja w tłumaczeniu tekstów prawnych i prawniczych. Polskie i brytyjskie prawo spadkowe*, C. H. Beck 2015.
4. Ménard P., *Marco Polo: à la découverte du monde*, Edition GLENAT, Grenoble 2008.
5. Pienkos J., *Podstawy przekładoznawstwa. Od teorii do praktyki*, Kantor Wydawniczy ZAKAMYCZE, Kraków 2003.
6. *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu, Biblia Tysiąclecia*, Wydawnictwo PALLOTINUM, Poznań 2008.
7. Polo M., *La description du monde*, édition, traduction et présentation par Pierre-Yves Badel, Le livre de poche, Paris 1998.
8. Polo M., *Le Devisement du monde*, t. 1: *Départ des voyageurs et traversée de la Perse*, sous la direction de Philippe Ménard, Librairie Droz, Paris 2001.
9. Polo M., *Le devisement du monde*, t. 2 : *Traversée de l'Afghanistan et entrée en Chine*, édition critique sous la direction de Philippe Ménard, Librairie Droz, Genève 2003.
10. Polo M., *Opisanie świata*, tłum. A. L. Czerny, Warszawa 2010.
11. Salmeri C., *Relacje między oryginałem a przekładem a role uczestników przekładu (na przykładzie angielsko-polskich tłumaczeń)*, Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie, Studia Neofilologiczne, 2016, z. XII.

12. Schleiermacher F., *O różnych metodach tłumaczenia w przekładzie Piotra Bukowskiego*, [w:] *Przekładaniec, Podręcznik Katedry UNESCO do Badań nad Przekładem i Komunikacją Międzykulturową UJ*, „Historie Przekładów”, 2/2008, nr 21.
13. *Słownik języka polskiego PWN*, t. 1, red. M. Szymczak, Warszawa 1978.
14. *Słownik języka polskiego PWN*, t. 2, red. M. Szymczak, Warszawa 1979.
15. *Słownik języka polskiego PWN*, t. 3, red. M. Szymczak, Warszawa 1981.
16. Szarmach M., *O dwu listach (LVII i LXX) św. Hieronima*, „Acta Univeritatis Nicolai Copernici” 1999, nr 31 (330).
17. *Wielki słownik wyrazów obcych PWN*, red. M. Bańko, Warszawa 2003.

BARBARA CYREK

UNIwersytet Jagielloński
Wydział Zarządzania i Komunikacji Społecznej
E-MAIL: CYREK.BARBARA@GMAIL.COM

Podłoże recepcji muzeum – aspekt emotywny

STRESZCZENIE

Artykuł podejmuje tematykę muzeum jako miejsca wywołującego emocjonalne reakcje odbiorcy, ze wskazaniem na aspekty muzealnictwa, które mogą być przedmiotem intencjonalnego odniesienia emocji. Przedstawione zostaną najnowsze trendy architektoniczne oraz wystawiennicze w ich emocjonalnym aspekcie. Jednym z celów artykułu jest także zwrócenie uwagi na konieczność zachowania równowagi pomiędzy emocjonalnością a refleksyjnością w muzeach.

SŁOWA KLUCZOWE

emocje, muzeum, architektura, wystawa, narracja

Wstęp

Nauka nie przyjmuje jednoznacznego porozumienia w kwestii istnienia emocji, lecz mimo to ich rola w życiu człowieka – tak w aspekcie biologicznym, jak i społeczno-kulturowym – rzadko bywa kwestionowana. Emocjonalność może być rozumiana zarówno jako uczuciowość czy wrażliwość, jak również jako pewna kwalifikacja, odwołująca się do ludzkiej psychiki. W związku z powyższym w niniejszym artykule prezentuję następującą tezę: muzeum jako twór nasycony treściami, które odwołują się do ludzkiej psychiki, może być nazwane przestrzenią emocjonalną. Celem artykułu jest wykazanie słuszności tego twierdzenia poprzez przedstawienie rozmaitych aspektów muzealnictwa w kontekście ich oddziaływania na emocje odbiorcy. Muzeum, jako przestrzeń budująca humanistyczną wizję określonej rze-

czywistości kulturowej¹, może oddziaływać na emocje odbiorców zarówno poprzez przedmiot swych zainteresowań, jak i sposób, w jaki je przedstawi.

Niniejsza praca stanowi formę refleksji nad emotywną recepcją współczesnego muzeum. Przedstawiona zostaje specyfika tego typu instytucji, która w sposób szczególny ma możliwość wzbudzić uczuciową reakcję odbiorcy. Ta z kolei ma zasadniczy wpływ na odbiór treści merytorycznych, których nadawcą jest muzeum. Metodologia pracy opiera się na analizie literatury przedmiotu oraz własnych badaniach etnograficznych, przeprowadzonych w Muzeum Historycznym Miasta Krakowa (oddziały Dzieje Nowej Huty, Kamienica Hipolitów) w okresie VII–X 2015 roku.

Ponieważ na akt poznawania-odczuwania wpływa wiele czynników, w pracy tej pominięto muzea wirtualne, które ze względu na funkcjonowanie w spłaszczonej przestrzeni mają ograniczoną możliwość oddziaływania. Z kolei wystawy plenerowe zostały pominięte, gdyż w ich przypadku odbiorca obcuje z reprodukcjami, w aranżacji ograniczanej przepisami miejskimi, zaś partycypowanie w odbiorze treści może być utrudnione przez warunki pogodowe.

1. Emocje i emocjonalność

Choć antropologia emocji jest dyscypliną stosunkowo młodą, już w starożytności emocje były w pewnym sensie przedmiotem zainteresowania filozofii. W pracach Sokratesa czy Platona nie zajmowały one jednak centralnej pozycji – lokowały się na dalszym planie jako opozycja dla rozumu, od którego miały być z natury odmienne i któremu winny zostać podporządkowane². Na tej antynomii wyrósł w zachodniej filozofii nurt, który umiejscawiał emocje po stronie natury, zaś rozum lokował po stronie kultury³.

W nauce o emocjach pojawia się wiele napięć, lecz opozycja emocje – rozum jest odzwierciedleniem dychotomii natura – kultura⁴. Catherine Lutz zauważa, iż to charakterystyczne dla Zachodu rozgraniczenie emocji i rozumu jest wyłącznie kulturowe i daje możliwość uczynienia z tych pierwszych aparatu oddziaływania społecznego. Z emocjami bowiem często wią-

¹ Zob. W. Gluziński, *U podstaw muzeologii*, Warszawa 1980, s. 283–285 i 318–331; J. Święch, *Współczesne problemy kolekcjonerstwa w muzealnictwie etnograficznym*, „Etnografia Nowa” 2009, nr 1, s. 45.

² M. Rajtar, J. Straczuk, *Wprowadzenie*, [w:] *Emocje w kulturze*, red. M. Rajtar, J. Straczuk, Warszawa 2012, s. 7–10.

³ Ibidem

⁴ Zob. C. Lutz, G. M. White, *The Anthropology of Emotions*, „Annual Review of Anthropology” 1986, Vol. 15, s. 405–436.

zane są takie pojęcia, jak nieracjonalność i subiektywność, z rozumem zaś zagadnienia racjonalności, obiektywizmu i uporządkowania. Stąd też przypisywanie większej emocjonalności klasom niższym czy kobietom, co przyczynia się do pogłębienia społecznych nierówności⁵.

U progu XX wieku badacze przyjmowali, iż niezależnie od różnic kulturowych jednostki dysponują stałym kompletem emocjonalnych reakcji, zakorzenionych w sferze biologicznej. Uniwersalistyczna koncepcja emocji została zapoczątkowana jeszcze przez Karola Darwina, który przypisywał im funkcję ewolucyjnego przystosowania⁶. Do jej utrwalenia przyczyniły się badania rozpoczęte pod koniec lat sześćdziesiątych XX wieku pod kierunkiem Paula Ekmana. Na grupie blisko 3 tysięcy osób z 37 krajów zbadano takie aspekty procesów emocjonalnych, jak mimika, intensywność reakcji, ocena poznawcza, zdarzenia wywołujące emocje. Wyniki wykazały znikomy wpływ kultury na doświadczenia emocjonalne⁷.

Krytycy koncepcji uniwersalistycznej odrzucili teorię o jedynie biologicznym pochodzeniu emocji. Ich zdaniem rozmaite kultury klasyfikują doświadczenia emocjonalne w różny sposób. Jak pisze Anna Wierzbicka: „każda kultura wytwarza inne postawy wobec uczuć, inne strategie uzewnętrzniania uczuć i inne metody radzenia sobie z uczuciami (własnymi oraz innych ludzi)”⁸.

Odpowiedzią na powyższy spór jest wieloskładnikowa teoria emocji. Ujęcie takie przedstawił Andrzej Dąbrowski w oparciu o dorobek Arystotelesa, Kartezjusza i Hume’a. Autor nazywa emocje „fenomenami złożonymi”, tym samym kwestionując badaczy, którzy sprowadzali je do jednego tylko elementu: fizjologicznego, poznawczego, behawioralnego etc. Dąbrowski definiuje emocje podobnie, jako „wieloskładnikowe stany intencjonalne”, ponieważ odnoszą się one do czegoś i ten obiekt odniesienia rejestrują oraz przedstawiają lub interpretują w dany sposób. Zarówno emocje, jak i przedmioty ich intencjonalnego odniesienia są zróżnicowane. Dąbrowski wyróżnia cztery rodzaje takich przedmiotów:

1. kategorie realne: rzeczy, istoty żywe, zdarzenia, sytuacje;
2. kategorie wewnętrzne: przekonania i mentalne treści aktów umysłowych;

⁵ C. Lutz, *Emocje, rozum i wyobcowanie*, [w:] *Emocje w kulturze...*, op. cit., s. 38–44.

⁶ Zob. A. Chojniak, *Emocje jako przedmiot badań kulturoznawczych*, „Roczniki Kulturoznawcze” 2013, t. 1, nr 4, s. 48.

⁷ L. Juang, D. Matsumoto, *Psychologia międzykulturowa*, tłum. A. Nowak, Gdańsk 2007, s. 285–314.

⁸ A. Wierzbicka, *Emocje. Język i „skrypty kulturowe”*, [w:] aedem, *Język – umysł – kultura*, Warszawa 1999, s. 189.

3. przedmioty iluzoryczne lub wywołane omamami;
4. przedmioty formalne.

Te ostatnie autor definiuje jako „właściwości konkretnych przedmiotów czy zdarzeń, ze względu na które jakiś przedmiot lub zdarzenie wyzwała emocje”⁹.

Choć nie znamy jedynej słusznej i niepodważalnej koncepcji istnienia i funkcjonowania emocji, trudno nie zgodzić się, iż są one stale obecne w życiu człowieka. Emocjonalność zaś oznacza nie tylko wyrażanie emocji, ale też powiązanie ze sferą uczuciową psychiki człowieka. Tym samym przestrzenią emocjonalną będzie miejsce stanowiące samo w sobie tudzież gromadzące w swym obszarze przedmioty intencjonalnego odniesienia emocji.

2. Muzeum a emocjonalność

Muzeum winno być miejscem przekazywania wiedzy, a także gromadzenia artefaktów i otaczania ich opieką – ma działać zarówno w zakresie rozwoju nauki i szeroko pojętej edukacji, jak i sprawować mecenat nad kulturą¹⁰. Przełom wieków XX i XXI zapoczątkował zmiany w muzealnictwie. Grupa obiektów uznawanych za warte zachowania znacznie się powiększyła, pojawiła się nowa konwencja ekspozycji i technologie multimedialne¹¹. W tym samym czasie funkcjonowała już antropologia emocji, szczególną uwagę poświęcająca ich kulturowemu aspektowi. W obliczu tych przemian zrodziły się pytania o sposób istnienia i funkcjonowania emocji w przestrzeni muzealnej.

Pominąwszy jednostkowe przywiązanie tudzież niechęć¹² (czyli aspekty ściśle psychologiczne), kulturowe oddziaływanie emocjonalne muzeów wy-

⁹ A. Dąbrowski, *Czym są emocje? Prezentacja wieloskładnikowej teorii emocji*, „Analiza i Egzystencja” 2014, t. 27, s. 132.

¹⁰ Zob. A. Krawczyk, *Po trzykroć muzeum. Idea muzeum wobec kryzysów państwa, społeczeństwa, jednostki*, „Zarządzanie w Kulturze” 2005, t. 6.

¹¹ Zob. M. Kordowska, *Współczesne muzea przyrodnicze w Polsce i ich działalność*, „Turystyka Kulturowa” 2015, nr 4.

¹² Osobiste doświadczenia mogą sprawić, iż jednostka nawiąże więź emocjonalną (o nacechowaniu pozytywnym lub negatywnym) z daną instytucją. Mowa tu o sytuacjach niewynikających *stricte* z działalności muzeum. O tym, jakie emocje wzbudza w poszczególnych osobach dana instytucja, mogą zdecydować zarówno długoletnie relacje, na przykład współpraca biznesowa, zatrudnienie w danym muzeum, jak i sytuacje przypadkowe, na przykład sposób potraktowania przez personel. Podczas pracy w Muzeum Historycznym Miasta Krakowa – Oddziale „Dzieje Nowej Huty” zauważyłam, iż niektórzy zwię-

stępować może zasadniczo na trzech płaszczyznach: rodzaju instytucji (muzea archeologiczne, etnograficzne, historyczne etc.), formy architektonicznej oraz charakteru wystawy.

2.1. Typ muzeum a jego wpływ na emocje

Rodzaj muzeum jest pierwszą determinantą emocjonalnego wymiaru jego recepcji. Instytucja muzealna może być bowiem obojętna tylko osobom, którym przedmiot jej zainteresowań jest indyferentny (pomijając rozmaite skandale i sytuacje niezwiązane z działalnością muzealną *sensu stricto*). Społeczne reakcje emocjonalne indukują najczęściej muzea sztuki nowoczesnej oraz placówki poświęcone historii. Pierwsze z nich wzbudzają liczne kontrowersje: z jednej strony są ikoną nowoczesności i podążania za trendami, z drugiej rodzą pytania o granice sztuki, niejednokrotnie szokują i są źródłem społecznych protestów. Z kolei muzea historyczne, wyodrębnione przez Zdzisława Żygulskiego jun. jako prezentujące określony zakres przeszłości historycznej¹³, przekazują konkretny obraz historii, który nie zawsze pokrywa się z powszechnymi wyobrażeniami o wydarzeniach z przeszłości.

Pierwsze polskie muzeum publiczne – Świątynia Sybilli w Puławach – było ze względu na swój charakter źródłem dumy. Stanowiło ono ośrodek podtrzymywania kulturowej tożsamości, a jego naczelną ideą była służba narodowi i społeczeństwu. Stąd też wśród ofiarodawców znaleźli się przedstawiciele wszystkich ówczesnych warstw społecznych. W tych niezwykle trudnych dla narodu polskiego czasach muzeum, które księżna Izabela Czartoryska chciała uczynić „skarbcem idei narodowych”, ze względu na swój charakter nie pozostawało Polakom obojętne¹⁴. Jego budowa i losy wzbudzały żywe emocje – społeczeństwo zaangażowało się w powstanie i rozwój placówki¹⁵ oraz przychodziło zbiorom na pomoc w sytuacjach zagrożenia ze strony okupanta¹⁶.

W obliczu braku niepodległości muzeum gromadzące przedmioty o wartości historycznej jest swoistym azylem dla kulturowej tożsamości. Dlatego

działający przychodzili kilkakrotnie na tę samą wystawę, jednak nie po to, by po raz wtóry ją zobaczyć, lecz by dyskutować z pracownikami muzeum – niekoniecznie o wystawie, ale o działalności muzeum itp.

¹³ Zob. Z. Żygulski jun., *Muzea na świecie. Wstęp do muzealnictwa*, Warszawa 1982.

¹⁴ Zob. A. Krawczyk, op. cit.

¹⁵ Z. Żygulski jun., *Muzeum Czartoryskich. Historia i zbiory*, Kraków 1998, s. 78.

¹⁶ *Muzeum Narodowe w Krakowie. Zbiory Czartoryskich. Historia i wybór zabytków*, red. M. Rostworowski, Warszawa 1978, s. 37.

emotywny aspekt recepcji takiej instytucji nie może być kwestionowany. Suwerenność państwa nie umniejsza jednak roli muzeum historycznego – daje za to większy margines swobody dla muzealników, choć wciąż bywają oni zmuszani do działania w obrębie przyjętej polityki historycznej. Ta z kolei bierze się z założeń rządzącej opcji politycznej lub presji pewnych grup¹⁷.

Historia jako nauka o przeszłości zajmuje się analizą faktów, lecz jej ambiwalentność polega na kontekście, w jakim dane zjawiska zostają ukazane. Trudno zatem wskazać wydarzenia historyczne, co do których (pod względem przyczyn, przebiegu i skutków) wszyscy historycy byłiby jednomyślni. Ta wieloaspektowość czyni przedmiotem żywych dyskusji zarówno historię, jak i muzea historyczne.

2.2. Forma architektoniczna a emocjonalny aspekt muzeów

Zrodzone na początku XX wieku koncepcje architektonicznej przestrzeni zapoczątkowały badania nad oddziaływaniem architektury na odbiorcę. To pole badawcze zostało jednak porzucone na rzecz modernistycznego funkcjonalizmu i historyzującego postmodernizmu. Współcześnie natomiast, po latach licznych eksperymentów nad formą, powraca się do koncepcji architektury poruszającej odbiorcę i wpływającej na jego odczucia. Poznanie konstrukcji przestaje być wyłącznie optyczne – zmienia się na rzecz poznawania sensorycznego i uczuciowego¹⁸. Doskonałym tego wyrazem są słowa architekta Daniela Libeskinda, autora między innymi projektu Muzeum Żydowskiego w Berlinie: „dla mnie architektura jest przede wszystkim dla ludzi. Traktuję ją jak sztukę, która nie istnieje bez publiczności i do niej jest adresowana przede wszystkim, a najbardziej uniwersalnym językiem, jakim operują ludzie, jest język emocji”¹⁹.

Dla emocjonalnego odbioru architektury muzealnej kluczowe jest, aby spełniała ona trzy funkcje: wpisywała się w krajobraz i specyfikę otoczenia, własną wymową oddawała ideę mieszczącą się w niej instytucji oraz tworzyła spójną przestrzeń z ekspozycją wystawową.

Architekturę muzealną stanowić mogą budynki specjalnie w tym celu stworzone (np. Centrum Kultury Kanaków im. Jean-Marie Tjibaou), budynki zaadaptowane na potrzeby muzeum (np. Muzeum Współczesne Wrocław)

¹⁷ Zob. A. Zabłocka-Kos, *Więcej intelektu, mniej emocji. W poszukiwaniu równowagi narracji w muzeach historycznych w Polsce*, „Herito” 2013, nr 13.

¹⁸ Zob. L. Nyka, *Wewnętrzne drogi przez budynek – architektura i sfera emocji*, „Estetyka i Krytyka” 2012, nr 24.

¹⁹ D. Libeskind (w rozmowie z K. Sołoduchem), *Daniel Libeskind – architekt przyszłości*, [online] www.top10tastes.com/news/186/211/ [dostęp: 28.10.2016].

oraz kompleksy powyższych (np. Muzeum Żydowskie w Berlinie). Na etapie architektonicznego planowania muzeów emocje wzbudzają przede wszystkim czynniki urbanistyczne. Pojawiają się dyskusje na temat tego, czy powstająca forma wpisze się płynnie w charakter dzielnicy i krajobraz miasta. Nie bez znaczenia, szczególnie na polu lokalnym, jest też sposób potraktowania starych budynków, które często darzone są sentymentem. Ta swoista więź emocjonalna z miastem, zdaniem Dobiesława Jędrzejczyka, sprawia, iż miejska przestrzeń publiczna staje się przestrzenią tożsamości, która pozwala kolejnym pokoleniom na identyfikowanie się z miastem²⁰. Dlatego niezwykle ważne jest, by społeczność lokalna miała możliwość wypowiedzenia się w kwestii powstających konstruktów. Jeśli obiekt architektoniczny nie zostaje w społeczeństwie ciepło przyjęty, wzbudzenie w lokalnych odbiorcach pozytywnych emocji będzie utrudnione. Daniel Libeskind zwraca jednak uwagę na fakt, iż nie chodzi tu o powielenie tych samych wzorców, gdyż budynek nie może być pasywny – architektura powinna nie tylko czerpać z otoczenia, ale też dawać coś od siebie, zmieniać i rozwijać przestrzeń. Dzieło sztuki architektonicznej nie staje się automatycznie częścią krajobrazu, gdyż nie jest jedynie powtórką treści zastanych²¹.

Budynek muzeum może być narzędziem wywoływania emocji zarówno w aspekcie zewnętrznym (tak dla zwiedzających, jak i osób, które poznają budowlę jedynie z zewnątrz, np. przechodniów), jak i wewnętrznym. W architekturze muzealnej duży nacisk kładzie się obecnie na zewnątrz – zaobserwować tutaj można powrót do XVIII wieku, kiedy to architekci rewolucyjni wymyślili wykorzystywanie symbolicznych form dla pewnych funkcji²².

Sama bryła czy też fasada muzeum może wzbudzać emocje: surowe i skąpe budynki powodują uczucie niepokoju, przytłoczenia; barwne i nietuzinkowe mogą wywołać radość; misternie zdobione i romantyczne – wzruszenie. Ważne jest, by projekt nawiązywał do treści prezentowanych we wnętrzu gmachu. Mamy zatem do czynienia z tak zwaną architekturą mówiącą – autorzy swoim projektom przypisują liczne intelektualne teorie. Nie warto jednak w tej kwestii być zbyt przesadnym. Zawiła i wielowarstwowa symbolika dla przeciętnego odbiorcy bywa wręcz niemożliwa do odczytania²³.

O ile jednak architektoniczna koncepcja muzeum jest wtórna wobec jego przedmiotu zainteresowań (najpierw pojawia się idea instytucji, potem zaś tematem dyskusji staje się miejsce jej ulokowania), o tyle merytoryczna

²⁰ D. Jędrzejczyk, *Geografia humanistyczna miasta*, Warszawa 2004, s. 167.

²¹ D. Libeskind, *Przełom: przygody w życiu i architekturze*, Warszawa 2008, s. 56

²² Zob. A. Zabłocka-Kos, op. cit.

²³ Ibidem.

koncepcja wystawy nie jest zwykle zdefiniowana na pierwszym etapie budowy muzeum – kiedy ogłaszany jest konkurs architektoniczny. W przypadku muzeów historycznych w Polsce zdarza się nawet, iż eksponaty, mające być w danym obiekcie prezentowane, dopiero są gromadzone. Z jednej strony daje to architektom więcej swobody w działaniu, z drugiej – zmusza do stworzenia form plastycznych, dużych przestrzeni, z których w przyszłości będzie się dało wykroić właściwe dla wystawy struktury. Nieporozumienia z tym związane wywołują wiele negatywnych emocji, jak to było choćby w przypadku Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, gdzie doszło do zerwania umowy z architektem. Napięcia pojawiające się na etapie budowy instytucji nie wpływają korzystnie na jej społeczny odbiór. Nie wiąże się to jednak z emocjami wywołanymi *stricto* działalnością muzeum. Ta z kolei, zwłaszcza w aspekcie aranżacji wystaw, niejednokrotnie pokutuje za projektowanie budynku „od końca” – bez określenia precyzyjnych założeń funkcjonalnych, które powinny być znane na początku procesu projektowania²⁴. Wnętrze muzeum może stanowić przeciwieństwo zewnątrz, czym stworzy kompozycję o zamierzonej wymowie. Jednak przestrzeń muzealna musi współgrać z ekspozycją, jeśli nie jako jej integralna część (co współcześnie jest wysoce pożądane), to przynajmniej jako adekwatne tło. Dzięki temu zwiększa się siła emocjonalnego przekazu, rośnie też pewna empatia u zwiedzających, którym łatwiej przychodzi odbiór treści, wczucie się w atmosferę poznawanych czasów, utożsamienie z prezentowanymi postaciami etc. Na szeroko rozumianej architekturze muzealnej spoczywa w znacznym stopniu odpowiedzialność za społeczny odbiór instytucji oraz wpływ muzeum na emocje odbiorców.

2.3. Wystawa i emocje z nią związane

Jak zauważa Janusz Barański, z chwilą włączenia do zbiorów muzealnych przedmioty stają się bezcenne w rozumieniu niemożności ich zdobycia. Autor pisze, iż „muzea stają się tym samym inkarnacją wartości – narodowych (muzea historyczne), estetycznych (galerie sztuki), ekonomicznych (muzea przemysłu), ekologicznych (muzea przyrodnicze)”²⁵. Tam zaś, gdzie pojawiają się wartości, obecne są też emocje. Umożliwianie kontaktu ze zbiorami jest jedną z najważniejszych funkcji muzeum, zaś urządzenie wystaw to podstawowa forma jej realizacji.

²⁴ Ibidem.

²⁵ J. Barański, *Etnologia i okolice: Eseje antyperyferyjne*, Kraków 2010, s. 326–327.

2.3.1. Temat wystawy a jej emocjonalność

Bez względu na to, czy dana wystawa eksponowana jest czasowo, czy na stałe, reakcję emocjonalną odbiorców wzbudzić może tak jej problematyka, jak i sposób narracji. W przypadku tematyki emocje mogą pojawić się, gdy:

1. dojdzie do przeniesienia na wystawę uczuć kierowanych do jej przedmiotu;
2. wystawa wzbudzi emocje odwrotne do tych, które wywołuje jej przedmiot;
3. w czasie, w którym ukaże się ekspozycja, nastąpią wiążące się z jej tematem wydarzenia;
4. wystawa odbiega znacząco od charakteru muzeum.

Emocje wzbudzane przez przedmiot wystawy, to jest przez sztukę, historię, sport, naukę, przyrodę etc., mogą zostać przeniesione na samą wystawę. Jeżeli na przykład odbiorca darzy sympatią danego artystę, wystawa jego prac może spotkać się z empatią i wzbudzić pozytywne emocje. Jeśli emocjonalnie czuje się związany na przykład z klubem sportowym – wystawa jemu poświęcona wzbudzi podobne odczucia. Tak samo rzecz ma się z wydarzeniami historycznymi – jeśli powodują silne emocjonalne wzburzenie, tak samo może oddziaływać wystawa. Uczucia te, przeniesione na ekspozycję, nie muszą być pozytywne: niechęć do danego stylu w sztuce przełożyć się może na niechęć do wystawy, gniew odczuwany wobec danej postaci może przenieść się na wystawę jej poświęconą²⁶.

Sposób przedstawienia tematu może sprawić, iż odbiorca zareaguje emocjonalnie, lecz wzbudzone w nim emocje będą odwrotne do tych, jakie wywołuje w nim przedmiot wystawy. Wiele zależy tutaj od kontekstu, w jakim dane treści zostaną przedstawione. Zwiedzający muzeum mogą odnieść wrażenie, iż to, co darzą pozytywnym uczuciem, zostało przedstawione w złym świetle lub niedokładnie. Zjawisko to może mieć też odwrotny wymiar – mimo iż dany temat nie wywołuje pozytywnych emocji, to wystawa go prezentująca wręcz przeciwnie. Może to być na przykład ekspozycja dzieł sztuki nielubianego stylu w sztuce lub kontrowersyjnego artysty, ukazana w kontekście przemian społecznych lub wpływu kulturowego, dzięki

²⁶ Przykładem może być próba zniszczenia obrazu *Tahitańskie kobiety* w National Gallery w Waszyngtonie, którą niedoszła sprawczyni motywowała stwierdzeniem, iż Paul Gauguin był złym człowiekiem. Zob. *Kobieta chciała zniszczyć obraz Gauguina, bo był „złym człowiekiem”*, [online] <http://www.rmfm24.pl/fakty/swiat/news-kobieta-chciala-zniszczyc-obraz-gauguina-bo-był-złym-człowiekiem,333103> [dostęp: 29.10.2016].

czemu treści uzyskają nowy wydźwięk. Jeżeli zaś przedmiot wystawy wzbudza negatywne emocje, a kurator nie będzie się starał ukazać go w dobrym świetle, odbiorca uzyska potwierdzenie swoich uczuć i przekonań, tym samym ekspozycja wywoła w nim pozytywne emocje.

Wystawa może wzbudzić emocje ze względu na poruszaną tematykę także wówczas, gdy czas jej ukazania się zbiegnie się z wydarzeniami nawiązującymi do jej przedmiotu. Świetlanym tego przykładem jest zjawisko wzrostu zainteresowania twórczością artysty po jego śmierci. Podobnie w przypadku wystaw biograficznych – na emocje związane z wystawą mogą wpłynąć aktualne wydarzenia z życia ich bohaterów tudzież odkrycie nowych faktów na ich temat. Innym przykładem mogą być wystawy o tematyce sportowej – aktualne zwycięstwa czy porażki sportowców, którym poświęcona jest ekspozycja, mogą wzmocnić emocjonalność związaną z wystawą.

Jeżeli tematyka ekspozycji znacząco odbiega od charakteru muzeum, może to spowodować reakcję emocjonalną odbiorców. Także tutaj należy mieć na uwadze ambiwalentność zjawiska – jedni mogą być zachwyceni tym zaskakującym elementem, w innych zaś może to wywołać oburzenie czy nawet gniew. Takie sytuacje nie są jednak popularne, gdyż proces planowania wystawy jest długotrwały i zwykle sprawują nad nim pieczę najwyższe władze instytucji²⁷.

Należy przy tym pamiętać, iż wspomniane tutaj przykłady nie stanowią wyłącznych reguł indukujących emotywny aspekt recepcji muzeów. Na odbiór wystawy, również w jej płaszczyźnie emocjonalnej, składają się liczne czynniki, tworzące każdorazowo specyficzną konfigurację poznawczą.

2.3.2. Rola narracji w procesie emocjonalnego oddziaływania wystawy

Barbara Weźgowiec nazywa muzealnictwo sztuką narracji za pomocą artefaktów²⁸. Narracja w tym rozumieniu jest nieodłącznym aspektem obcowania z kulturą w przestrzeni muzealnej. W przypadku wystawy można mówić o dwóch poziomach narracji: poziomie scenariusza (prezentującego perspektywę nadawcy) oraz poziomie prezentacji fabuły (gdzie kluczowa jest perspektywa odbiorcy)²⁹.

²⁷ Pracując w Oddziale MHK „Dzieje Nowej Huty”, miałam okazję obserwować prace nad przygotowaniem wystawy *Zapomniane dziedzictwo Nowej Huty – Grębałów*.

²⁸ B. Weźgowiec, *Fabryka pamięci. O konfrontowaniu się z przeszłością w wystawie „Kraków – czas okupacji 1939–1945”*, „Biuletyn Biblioteki Jagiellońskiej” 2012, R. 62, s. 212.

²⁹ S. Waciega, *Jakie narracje w muzeum?*, [online] <http://muzeoblog.org/2009/11/18/jakie-narracje-w-muzeum/> [dostęp: 31.10.2016].

Sposób organizacji ekspozycji niejednokrotnie dyktowany jest warunkami przestrzennymi czy wymogami zabezpieczenia eksponatów. Nie należy jednak bagatelizować roli kuratorów, którzy czuwają nad konceptem. Szczególnie ważna jest tutaj selekcja materiału i sposób jego prezentacji. Jak pisze Janusz Barański: „podawana tutaj do wiadomości *informacja* bywa zwykle przedłużeniem procesu selekcji, podczas którego pominięte zostają pewne znaczenia, natomiast zostają wyeksponowane inne, czasem idealizowane czy zmitologizowane”³⁰. W przypadku treści szokujących kurator może, w odpowiedzi na głosy zaniepokojenia, przedsięwziąć środki mające na celu ostrzeżenie zwiedzających – jak to miało miejsce na przykład w Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie, gdzie *Berka* Artura Żmijewskiego odseparowano od reszty ekspozycji w osobnym pomieszczeniu, zaś na drzwiach umieszczono napis: „Praca budząca kontrowersje, przeznaczona dla osób dorosłych”³¹.

Agnieszka Zabłocka-Kos zwraca uwagę na szczególną rolę kuratora w muzeach historycznych, gdzie z założenia obiektywne wystawy nie mogą faktycznie zaistnieć, gdyż: „wystawa kreuje pewną wizję przeszłości, kształtując tym samym trwale świadomość historyczną. Niezwykle ważne jest więc, jakimi środkami do tego się dochodzi, co wybiera się z historii i jak się ją pokazuje”³². Subiektywizm w ujęciu tematu może spowodować, iż wystawa wywoła emocje, na przykład poprzez pominięcie/wyeksponowanie danego wątku lub umieszczenie treści w kontekście przez odbiorcę uważanym za niewłaściwy.

Perspektywa odbiorcy w narracji wystawy decyduje o tym, jak zwiedzający jej doświadczy zarówno na poziomie emocjonalnym, jak i poznawczym. Barbara Weźgowiec stwierdza, iż dzisiejsze muzea bazują na współuczestnictwie widza. Jej zdaniem bezpośrednie doświadczenie sensualne z otwartą koncepcją przestrzeni „odtworza pamięć i konstruuje narrację historyczną. Nowy sposób ekspozycji wyzwala w odbiorcy poczucie, że oto obcuje on z dziełem sztuki, które w wysokim stopniu ma zdolność poruszania emocji”³³.

Droga do emocjonalnego zaangażowania odbiorcy może przebiegać dwójako. Pierwszym sposobem jest formuła angażującej lakoniczności. Jej zastosowanie w wystawiennictwie polega na przyjęciu takiej oprawy dla eksponatów, która nie będzie ich przyćmiewać. Tak prowadzona narracja koncentruje się na artefaktach kulturowych, nie zaś na imitowaniu rzeczywi-

³⁰ J. Barański, op. cit., s. 330.

³¹ Zob. K. Fajkis, *Mocak wzbudza emocje*, [online] <http://www.krytykapolityczna.pl/kлубy-kp/cieszyn/20150729/mocak-wzbudza-emocje> [dostęp: 28.10.2016].

³² A. Zabłocka-Kos, op. cit.

³³ B. Weźgowiec, op. cit., s. 215.

stości, której częścią artefakty te są lub kiedyś były. Dzięki temu odbiorca ma możliwość bliższego obcowania z eksponatem, niezakłóconego przez pobudzające wszystkie zmysły otoczenie. Zabłocka-Kos stwierdza, iż wystawa „może być przeciwieństwem artystycznego rozmigotania przestrzeni, a więc koncepcją neutralną, uspokojoną, wręcz ascetyczną, nastawioną bardziej na wywołanie refleksji niż emocji. To raczej się u nas nie zdarza”³⁴. W pewien sposób nasuwa się tutaj wspomniana wcześniej opozycja rozumu i emocji – czyżby wystawa w swej oprawie bardziej ascetyczna miała wzbudzać więcej przemyśleń niż uczuć? Podanie jednoznacznej, uogólnionej odpowiedzi na to pytanie nie jest możliwe, bowiem w emocjonalnej interakcji odbiorcy z ekspozycją bierze udział wiele czynników. Wspomnieć można choćby o wymienionych wcześniej: tematyce muzeum, architekturze budynku, przedmiocie wystawy. Angażująca lakoniczność pozwala eksponatom, by mówiły same za siebie. Rolą kuratora jest jednak sprawowanie pieczy nad tą swoistą komunikacją – nie można pozostawić odbiorcy samego z artefaktem, bez odpowiedniego komentarza. Bez tego jedynie osoby posiadające odpowiednie kompetencje byłyby w stanie zrozumieć przekaz wystawy. Warto zwrócić uwagę na fakt, iż silną reakcją emocjonalną wzbudzić może nawet jeden eksponat, zaś zwiedzający po wyjściu z muzeum zapamiętują przede wszystkim te, które zrobiły na nich największe wrażenie³⁵.

Wystawa może oddziaływać emocjonalnie na odbiorcę nie tylko poprzez prezentowane eksponaty, ale też całą aranżację. Dobranie odpowiedniego otoczenia jest tutaj znamienne – może ono podkreślić charakter danego artefaktu, ale też sprawić, iż zupełnie umknie on odbiorcy. Co ważne, nie jest tu wymagana obecność multimediów. Za przykład może posłużyć Kamienica Hipolitów – oddział Muzeum Historycznego Miasta Krakowa, gdzie dokonano aranżacji wewnątrz na wzór domu mieszczańskiego. W bogato zdobionych pomieszczeniach rozmaite obrazy, meble czy elementy zastawy komponują się w spójną całość, gdzie odbiorca czuje się jak przeniesiony w czasie – zachwyt wzbudza kunszt ówczesnych rzemieślników, zaś filigranowe bibeloty potrafią wzruszyć niejednego. Jednak przy tak ogromnej liczbie eksponatów w rozmaitych kształtach i barwach nie jest możliwe, by dostrzec wszystkie przedmioty bez wielogodzinnego zwiedzania pomieszczeń³⁶.

³⁴ A. Zabłocka-Kos, op. cit.

³⁵ Podczas pracy w MHK niejednokrotnie rozmawiałam ze zwiedzającymi na temat wystaw, ci zaś zwykle ze szczególnym zainteresowaniem wypowiadali się o konkretnych eksponatach, które wydały im się najciekawsze lub najbardziej ich poruszyły.

³⁶ W oddziale tym pracowałam na stanowisku opiekuna ekspozycji. Jeszcze ostatniego dnia pracy wydawało mi się, iż niektóre eksponaty materializowały się w różnych miej-

Współcześnie dostępność nowych technologii znacznie ułatwia rekonstrukcję historycznej przestrzeni dla eksponatów. Dorota Folga-Januszewska w swoich wnioskach posuwa się nawet dalej – uważa ona, iż zmiana techniki jest jedynie pozorna, w istocie zaś zachodzi zmiana „odczuwania fizyczności zjawisk i obiektów”. Tym samym inna staje się wrażliwość w odbiorze sztuki, kultury i nauki, a zjawisko zastępowania rzeczywistości fizycznej przez „rzeczywistość reprodukcji” wkroczyło już do muzeum³⁷. Zgodnie z tymi założeniami, jeżeli narracja wystawy na poziomie prezentacji fabuły pokazuje reprodukcję przedstawianej rzeczywistości, recepcja jest łatwiejsza dla współczesnego odbiorcy – na pewno nie wymaga od niego tak dużego zaangażowania, jak w przypadku wspomnianej wyżej formy lakonicznej. Ekspozycja interaktywna, która zachęca odbiorcę do swobodnego „brania udziału” w wystawie, bardzo silnie wpływa na jego emocje. Warto jednak pamiętać, iż taka forma narracji najbliższa jest muzeom nauki (np. Centrum Nauki Kopernik) oraz historycznym (np. Muzeum Powstania Warszawskiego) ze względu na przedmiot ich zainteresowań.

Barbara Weźgowiec porównuje wystawy o bogatej medialnej aranżacji do teatru: „gra nastrojem, dźwiękiem, barwami, układ eksponatów i towarzyszące im interaktywne środki multimedialne mają wyzwoić ukryte pokłady wyobraźni i wrażliwości, uruchomić zainteresowanie i zachęcić do włączenia się w odkrywanie wystawy”³⁸. Agnieszka Zabłocka-Kos idzie o krok dalej: „przejście po takiej wystawie to coś jak gra komputerowa, tym razem nie wirtualna, ale namacalnie prawdziwa”³⁹. Obie autorki takiemu charakterowi narracji przypisują funkcję edukacyjną. Zdaniem Weźgowiec ma to na celu „budzenie odczuć i skojarzeń poprzez użycie oryginalnych obiektów i doświadczenia z pierwszej ręki, zamiast dotychczasowego, suchego przedstawiania faktów”⁴⁰. Z kolei Zabłocka-Kos jest zdania, iż muzea historyczne pełnią funkcję edukacyjną jako uzupełnienie szkolnego programu nauczania. W związku z tym mają one być nastawione przede wszystkim na odbiorcę, jakim jest uczeń. Autorka mówi, iż najnowsze instytucje tego typu są „tak konstruowane, by uczeń wyszedł z nich pełen wrażeń (nie bardzo ważnych jakich), żeby w głowie pozostał mu warkot karabinów maszynowych i resztki melodii pieśni powstańczych, które zapewne usłyszał po raz pierw-

scach, choć były tam przecież od lat. Jednak przy takiej ilości bodźców wzrokowych nie udało się ich wcześniej dostrzec.

³⁷ D. Folga-Januszewska, *Muzeum: definicja i pojęcie. Czym jest muzeum dzisiaj?*, „Muzealnictwo” 2008, nr 49, s. 201.

³⁸ B. Weźgowiec, op. cit., s. 218.

³⁹ Zob. A. Zabłocka-Kos, op. cit.

⁴⁰ B. Weźgowiec, op. cit., s. 214.

szy i ostatni”⁴¹. Wiele tu mówienia o emocjach – mniej natomiast o wiedzy. Muzeum zaś jest miejscem gromadzenia i szerzenia przede wszystkim wiedzy, czego dokonuje poprzez eksponaty. Rafał Wnuk, pracownik Muzeum II Wojny Światowej, mówi: „nie możemy nigdy działać wyłącznie na poziomie emocji. [...] Musi zostać zachowana równowaga pomiędzy emocjami a wartościami poznawczymi. [...] Muzeum musi opierać się na informacji, i to informacji rzetelnej”⁴². W procesie poznawania-odczuwania, który zachodzi w muzeum, emocje nie powinny dominować, nawet jeśli łatwiej je wywołać, niż nakłonić odbiorcę do refleksji. Emocjonalność instytucji kultury powinna wzmacniać przekaz wiedzy, nie zaś go przysłaniać.

Podsumowanie

Współcześnie większość antropologów i socjologów kładzie nacisk na kulturowy wymiar emocji, choć nie zaprzeczają oni przy tym ich biologicznym aspektom⁴³. Przykładem tego może być koncepcja wieloskładnikowa, definiująca emocje jako fenomeny złożone, wieloskładnikowe stany intencjonalne o różnorodnych przedmiotach odniesienia. Bez względu na to, czy emocje postrzegamy jako konstrukty kulturowe, czy też jako uwarunkowania biologiczne, ich rola w procesie odbioru rzeczywistości i odpowiadania na nią jest niekwestionowana.

W związku z tym, iż muzeum za pomocą gromadzonych i prezentowanych artefaktów sprawuje mecenat nad kulturą, a także poprzez wystawy kreuje pewną wizję określonej rzeczywistości kulturowej, nieodłączną jego częścią jest oddziaływanie emocjonalne na różnych poziomach. Na emotywny aspekt recepcji muzeum składają się takie kategorie, jak tematyka, ułożenie w przestrzeni miejskiej, architektura oraz sposób organizacji wystawy i jej narracja. Te ostatnie, przy wykorzystaniu odpowiednich środków komunikacji, mają szczególną możliwość zaangażowania emocjonalnego odbiorcy. Niezwykle atrakcyjnym narzędziem okazują się tutaj najnowsze osiągnięcia technologii, pozwalające na symulowanie rzeczywistości, która jest przedmiotem wystawy. Pojawiają się jednak głosy, iż nadmierna emocjonalność negatywnie wpływa na refleksyjność i odbiór informacji merytorycznej.

W przeszłości muzea stanowiły ostoję kultury wysokiej, tym samym wyznaczały własne standardy. Współcześnie, obok swych zasadniczych funk-

⁴¹ Zob. A. Zabłocka-Kos, op. cit.

⁴² R. Wnuk (w rozmowie z M. Bardlem), *Emocje, informacje, eksponaty*, [online] <https://www.tygodnikpowszechny.pl/emocje-informacje-eksponaty-15885> [dostęp: 29.10.2016].

⁴³ Zob. M. Rajtar, J. Straczuk, op. cit.

cji, zaczynają również pełnić rolę miejsc rozrywki – nie dla wybranych, jak to miało miejsce w renesansie, lecz dla masowych odbiorców⁴⁴. Tym samym coraz większy nacisk pada na emocjonalny wymiar wystaw, któremu przeciwstawia się formuła angażującej lakoniczności. Idea emocjonalności, która w ciągu ostatnich dekad przyświecała rozwojowi muzeów, stała się faktem. Instytucje te stają dziś w obliczu nowego wyzwania – dozowania emocji w taki sposób, by nie zagłuszyły one odbioru, lecz wzmocniły przekaz i skłoniły do refleksji.

THE BASE OF RECEPTION OF THE MUSEUM – AN EMOTIVE ASPECT

ABSTRACT

The study is to show museum as a space which induces emotional reactions of the receiver, indicating those aspects of the museum, which can be the subject of intentional reference of emotions. They are briefly presented the latest trends in architecture and exhibition in their emotional aspect. One of the purposes of this article is to draw attention to the need for maintaining the balance between emotionality and reflexivity in museums.

KEYWORDS

emotions, museum, architecture, exhibition, narration

BIBLIOGRAFIA

1. Barański J., *Etnologia i okolice: Eseje antyperyferyjne*, Kraków 2010.
2. Chojniak A., *Emocje jako przedmiot badań kulturoznawczych*, „Roczniki Kulturoznawcze” 2013, t. 1, nr 4.
3. Dąbrowski A., *Czym są emocje? Prezentacja wieloskładnikowej teorii emocji*, „Analiza i Egzystencja” 2014, t. 27.
4. *Emocje w kulturze*, red. M. Rajtar, J. Straczuk, Warszawa 2012.
5. Folga-Januszewska D., *Muzeum: definicja i pojęcie. Czym jest muzeum dzisiaj?*, „Muzealnictwo” 2008, nr 49.
6. Gądecki J., *Konsumpcja (w) muzeum*, [w:] *Na pokaz. Rzecz o konsumeryzmie w kapitalizmie bez kapitału*, red. K. Pietrowicz, T. Szlendak, Toruń 2004.
7. Gluziński W., *U podstaw muzeologii*, Warszawa 1980.
8. Jędrzejczyk D., *Geografia humanistyczna miasta*, Warszawa 2004.
9. Juang L., Matsumoto D., *Psychologia międzykulturowa*, tłum. A. Nowak, Gdańsk 2007.
10. Kordowska M., *Współczesne muzea przyrodnicze w Polsce i ich działalność*, „Turystyka Kulturowa” 2015, nr 4.

⁴⁴ J. Gądecki, *Konsumpcja (w) muzeum*, [w:] *Na pokaz. Rzecz o konsumeryzmie w kapitalizmie bez kapitału*, red. K. Pietrowicz, T. Szlendak, Toruń 2004, s. 157.

11. Krawczyk A., *Po trzykroć muzeum. Idea muzeum wobec kryzysów państwa, społeczeństwa, jednostki*, „Zarządzanie w Kulturyze” 2005, t. 6.
12. Libeskind D., *Przełom: przygody w życiu i architekturze*, Warszawa 2008.
13. Lutz C., White G. M., *The Anthropology of Emotions*, „Annual Review of Anthropology” 1986, Vol. 15.
14. *Muzeum Narodowe w Krakowie. Zbiory Czartoryskich. Historia i wybór zabytków*, red. M. Rostworowski, Warszawa 1978.
15. Nyka L. *Wewnętrzne drogi przez budynek – architektura i sfera emocji*, „Estetyka i Krytyka” 2012, nr 24.
16. Święch J., *Współczesne problemy kolekcjonerstwa w muzealnictwie etnograficznym*, „Etnografia Nowa” 2009, nr 1.
17. Weźgowiec B., *Fabryka pamięci. O konfrontowaniu się z przeszłością w wystawie „Kra-ków – czas okupacji 1939–1945”*, „Biuletyn Biblioteki Jagiellońskiej” 2012, R. 62.
18. Wierzbicka A., *Język – umysł – kultura*, Warszawa 1999.
19. Zabłocka-Kos A., *Więcej intelektu, mniej emocji. W poszukiwaniu równowagi narracji w muzeach historycznych w Polsce*, „Herito” 2013, nr 13.
20. Żygulski Z. jun., *Muzea na świecie. Wstęp do muzealnictwa*, Warszawa 1982.
21. Żygulski Z. jun., *Muzeum Czartoryskich. Historia i zbiory*, Kraków 1998.

NETOGRAFIA

1. Fajkis K., *Mocak wzbudza emocje*, [online] <http://www.krytykapolityczna.pl/kluby-kp/cieszyn/20150729/mocak-wzbudza-emocje> [dostęp: 28.10.2016].
2. *Kobieta chciała zniszczyć obraz Gauguina, bo był „złym człowiekiem”*, [online] <http://www.rmfm24.pl/fakty/swiat/news-kobieta-chciala-zniszczyc-obraz-gauguina-bo-byl-zlym-czlowiekiem,333103> [dostęp: 29.10.2016].
3. Libeskind D. (w rozmowie z K. Sołoduchem), *Daniel Libeskind – architekt przyszłości*, [online] www.top10tastes.com/news/186/211/ [dostęp: 28.10.2016].
4. Wacłęga S., *Jakie narracje w muzeum?*, [online] <http://muzeoblog.org/2009/11/18/jakie-narracje-w-muzeum/> [dostęp: 31.10.2016].
5. Wnuk R. (w rozmowie z M. Bardlem), *Emocje, informacje, eksponaty*, [online] <https://www.tygodnikpowszechny.pl/emocje-informacje-eksponaty-15885> [dostęp: 29.10.2016].

ŁUKASZ MAŃCZYK

UNIwersytet Jagielloński
Wydział Polonistyki
E-MAIL: LUKASZ.MANCZYK@GMAIL.COM

Grzegorz Ciechowski, obywatel

STRESZCZENIE

Przygotowanie niniejszej publikacji jest elementem pracy nad trzyczęściowym założeniem „Teksty – wersje – apokryfy”, publikowanym w kolejnych fragmentach. W ramach pierwszej części autor skupia się na klasycznej, bachelardowskiej, analizie motywów, wybierając kilka z nich (jak polityka, erotyka oraz samotność) i próbując za ich pomocą opowiedzieć osobę lidera Republiki, mającą status śpiewającego literata. Część druga to analiza i porównanie poświęconych mu narracji książkowych o charakterze reportażowym, naukowym, fabularnym oraz osobistym. Część trzecia to eksperyment z możliwością czytania Ciechowskiego inaczej, niż czyniono to dotychczas.

Publikowany w „Zeszytach Naukowych” artykuł *Grzegorz Ciechowski, obywatel* koncentruje się na politycznych wątkach autora *Nowych sytuacji* i analizie wybranych działań performatywnych w tym obszarze.

SŁOWA KLUCZOWE

Grzegorz Ciechowski, Republika, Rzeczpospolita, PRL, polityka, Res Publica, Jann Castor, Paweł Dunin-Wąsowicz, Atol Bikini, próba atomowa, Julian Kornhauser, Nowa Fala, Lawa, Adam Mickiewicz, Wojciech Mann, Krzysztof Materna, Andrzej Lepper, Łukasz Mańczyk.

1

Nazwanie Republiki „Republiką” to była prowokacja.

Istnieją świadectwa, że nazwy tej nie stworzono dopiero w związku z pierwszym koncertem formacji bez Janna Castora, 25 kwietnia 1981 roku, w trakcie „karnawału «Solidarności»” i toczonego wówczas sporu o kształt państwa. Pierwsza próba takiego nazwania zespołu miała mieć miejsce jeszcze w latach siedemdziesiątych, w ramach protoplasty R.

Res Publica miała otrzymać swoją nazwę jako trzeci wybór, po odrzuceniu przez cenzurę słów „Rzeczpospolita” i właśnie „Republika”¹. Nie ma na to jednak dowodów. Kto i kiedy miał tę nazwę zaproponować? Czy w owej chwili w składzie był już późniejszy lider R.?

I w jaki sposób (na jakiej podstawie) mogła przebiegać ewentualna cenzorska interwencja? Czy w chwili zawieszania plakatów? Druku arkuszy zawierających nazwę? W trakcie próby zamieszczenia informacji o koncercie w mediach? Rejestracji nagrań (wraz z akceptacją tekstu)?

Nie było żadnego oficjalnego wydawnictwa Res Publiki². Nie było żadnej oficjalnej, prowadzącej do wydania, a więc podlegającej cenzurze nagraniowej sesji. Nie ma również zachowanego wcześniejszego logotypu niż ten pisany przez Ludewę republikarycą.

Kombinat

Na początku był singiel *Kombinat* (1982). To jeden z bardziej charakterystycznych wierszy Grzegorza Ciechowskiego. Piotr Kopka nazywa go utworem programowym³. Pobrzmiewa w nim coś, co moglibyśmy nazwać osią dramatyczną przesłania Republiki. Paradygmat romantyczny jednostka-zbiorowość; konflikt, którego esencja tkwi w samej nazwie zespołu: repu-

¹ „Pierwotna nazwa to Republika, ale nie przeszła przez cenzurę. Próbowali drugą nazwę, też nie przeszła. Dopiero trzecie podejście, Res Publica, zostało zaakceptowane”. Por. wypowiedź Pawła Kuczyńskiego: „Myśleliśmy też nad nazwą Rzeczpospolita, czyli tak, jak chciał nazwać swój zespół Castor” (L. Gnoiński, *Republika: nieustanne tango*, Warszawa 2016, s. 81).

² Nagrania z profesjonalnych studiów były natomiast przegrywane i sprzedawane przez lidera Res Publiki w nakładach, które nie podlegały kontroli cenzury. Pierwsze oficjalne wydawnictwo powiodło się Jannowi Castorowi dopiero po odejściu z Res Publiki: w połowie 1981 roku ukazał się anglojęzyczny maksisingiel Janna Castora *You've Gotta Go / I'm Waiting / Welladay / Tell Me Why* wydany przez Tonpress. Miesiąc wydania można ustalić na podstawie numeru katalogowego S-416 i porównania z innymi wydawnictwami. Jedyne oficjalne wydawnictwo Castora w Polsce. Być może chodziło mu przede wszystkim o nagranie artystycznej wizytówki, potrzebnej do realizacji planów na Zachodzie.

Z kolei Republika pierwszy singiel zarejestrowała w marcu 1982 roku – premiera miała miejsce w maju, mniej więcej rok po wydawnictwie Castora.

Wiesław Ruciński wypowiadał się w sprawach publicznych jako prowadzący audycje w Bielany Radio: „Ja się wtedy bardzo upolityczniłem, nadawałem przez radio różne teksty i wciąż wybuchały na tym tle afery” (L. Gnoiński, op. cit., s. 11).

³ Piotr Kopka, autor pracy magisterskiej napisanej na Uniwersytecie Adama Mickiewicza w Poznaniu, stawia tezę, że chodziło o rządzącą PRL ekipę, sprawującą władzę za przyzwoleniem Moskwy.

blika jednostek przymusem wtłoczonych w państwo. Czy mamy wpływ na przynależność do republiki, na prawa nią rządzące? Kombinat jest wszechwładny, wszechwiedzący. Reglamentuje wszelkie funkcje życiowe. Romanizm znajdzie swoją kontynuację w szeroko rozumianym postmodernizmie. Zagrożenia czyhające na indywidualność to przede wszystkim podporządkowanie pieniądzwowi, wielkiej własności oraz możliwość cyfrowej inwigilacji. Możliwa jest też droga od kombinatu w PRL do pracy w korporacji, choćby warszawskim „Mordorze”⁴.

„Kombinat pracuje oddycha buduje / kombinat to tkanka ja jestem komórką”. Ten moloch pozornie wszechogarniający, lewiatan, sam w sobie jest tylko częścią większego systemu, podzbiorem podzbioru. Jak u Franza Kafki⁵ w *Zamku*, nie wiadomo, który urzędnik za co jest odpowiedzialny i kto sprawuje kontrolę nad wszystkimi. „Te biurka się ciągną aż hen po widnokrąg”. Reglamentacja jest posunięta tak dalece, że myśl o jakiegokolwiek wolności (nawet małej) jest niemożliwa: „zasypiam w szufladzie dokładnie wskazanej / nie wyrwę się [...] teraz to wiem!”. Liczy się plan, „jednostka niczym, masa wszystkim”. Taka jest świadomość masowa; taka też jest składowa świadomość poszczególnych trybików w maszynie: „kombinat pulsuje nikt nie wie że żyję / nic nie wiem o sobie mam tętno miarowe”. W refrenie obsesyjnie, miejscami może i prześmiewczo, powtarza się słowo „wiem”, zniekształcone i smutne echo *Cogito ergo sum*. Ale to refrenowe „wiem”, śpiewane z taką pasją na koncertach, powtarzane każdego wieczoru po kilkanaście razy, przestaje być oczywiste, staje się najpierw wieloznaczne, a potem jak mantra zmieniająca oblicze ziemi; rosnąca wiedza, emocja, wola; staje się zarzewiem buntu...

„Kombinat pracuje oddycha buduje!”. Rymy gramatyczne w wersji otwierającym są wszechobecne w całym rocku. Ten rym wzmacnia spójność. To samoprogramujący się marszowy rytm. Utwór ten jest skrajnie antykolektywny. Relacjonuje bunt zbiorowości, która nigdy więcej nie chce być ani taką zbiorowością, ani w ogóle zbiorowością. „Kombinat to tkanka / ja jestem – komórka” – to oświadczenie wiedzy, ale bynajmniej nie oświadczenie woli. Nie ma jednak możliwości, by tę krytykowaną formę wspólnotową zastąpić inną. Niewykluczone, że Republika używała sztafażu skrajnie ko-

⁴ Według tej analogii powstał po latach teledysk *Kombinatu*. Zaśpiewał go Tymon Tymański, a w roli korpo-boya wystąpił Bruno Ciechowski, syn artysty.

⁵ Cytowanego przez G.C. co najmniej dwukrotnie: 1) piosenka *Odmiana przez osoby (czyli nieodwołalny paradygmat Józefa K.)* – singiel promujący debiutancką płytę solową Obywatela G.C., niewłączony do niej, wydany przez Tonpress w 1987 roku; 2) piosenka *Józef K. (bohater Procesu) – Republika marzeń*.

lektywnego (własne „narodowe” barwy, flagi na koncercie), by wtopiwszy się w postkolektywną, posierpniową świadomość, wyrazić (już wtedy!) myśl skrajnie indywidualną.

Republika, Lawa, Balon

Republika, opublikowana na 1991, a gotowa jeszcze przed wprowadzeniem stanu wojennego, to przemówienie wiecowe. „Prawica razem z lewakami chcą / obalić naszej pracy wspólny dom”. Bliskie tamtym realiom, gdy narracja władzy mówiła o sojuszu „żywołu prawicowego” (i kościelnego, katolickiego) z „rewizjonistami” (tymi, którzy rewidowali zasady i sposób wcielania w życie socjalizmu), radykalniejszymi od praktyków rządzenia.

Antyrepublikańskie w wymowie? Nie, ale chodzi o republikę ludową, demokrację ludową („demolud”), w odróżnieniu do demokracji burżuazyjnej. „[...] dla nas zawsze najważniejszy lud / Ludowi zatem obiecamy znów / Że będzie rósł”. Wszak jak uczy preambuła konstytucji z 1976 roku, PRL „jest republiką ludu pracującego”. Czytamy w niej również: „Polska Rzeczpospolita Ludowa [...] urzeczywistnia idee wyzwolenicze polskich mas pracujących”. „Ustrój społeczny [...] [odpowiada] interesom i dążeniom najszerszych mas ludowych”⁶.

Najważniejsze przyniosła nowela z 10 lutego 1976 roku. Wśród protestów znany jest między innymi *List pięćdziesięciu dziewięciu*. Ciechowski miał wówczas 19 lat.

Państwo z piosenki dzieli te same co PRL fobie: „dla anarchistów u nas nie ma miejsc / dla chuliganów i faszystów też / dla ciebie też”. Państwo dla „zdrowej większości”, nie dla mniejszości, nie dla jednostki. Państwo dla nikogo.

„Polska Rzeczpospolita Ludowa stoi na straży zdobyczy polskiego ludu pracującego miast i wsi, zabezpiecza jego władzę i wolność przed siłami wrogimi ludowi”⁷.

„Ludu mój, czy widzisz już wroga? / Ludu mój, potrzeba ci wodza / Ludu mój, ja z ciebie wyrastam, ludu mój, ja wymyślę ci hasła”. „Ludu mój, rośnij i się mnoż / Ludu mój, nie uciekaj spod opieki!”. Szukanie zewnętrznych wrogów celem utrzymania i umocnienia władzy. Uosobieniem ludu, a tym samym państwa, i głównym beneficjentem staje się dyktator. Nawet nie „pierwszy sługa państwa”, jak w absolutyzmie oświeconym.

⁶ Konstytucja Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej, Dziennik Ustaw z 1952 roku, nr 33, pozycja 232 z późniejszymi zmianami.

⁷ Ibidem, art. 3, ust. 1.

W tym nagrany w 1991 roku utworze widać też siłę napędową tego organizmu: manipulację. W wyniku gry słów „republika” zmienia się w „publikę”.

O mediach mówi *Lawa*.

Skojarzenie z filmem o takim samym tytule⁸. Podtytuł: *Opowieść o Działach Adama Mickiewicza*. „Nasz naród jak lawa / Z wierzchu zimna i twarda, sucha i plugawa” – scena siódma III części *Dziadów*. „Lecz wewnętrznego ognia sto lat nie wyziębi / Plwajmy na tę skorupę i zstąpmy do głębi”. Mowa Piotra Wysockiego, przywódcy sprzysiężenia podchorążych, które doprowadziło do powstania listopadowego, ostatnia sekwencja „Salonu warszawskiego”.

Według naturalnych opracowań tą twardą skorupą mają być ci, którzy służą ówczesnej (zaborczej) władzy, uczestnicy sceny ósmej, „Balu u Senatora”. Są najbardziej widoczni jako współczesna elita. Jednak, jak uczy współczesna geologia, im głębiej, tym goręcej. I jak u Mickiewicza, tego „wewnętrznego ognia sto lat (niewoli, kłamstwa) nie wyziębi”.

Pierwsza wersja singla była grana pod tytułem *Wulkany*, co jeszcze bardziej podkreślało wybuchową atmosferę sprzed 13 grudnia 1981 roku i konkurencję różnych ośrodków. „Wulkany [politycy, związkowcy] pluja swoją lawą / i jeden by drugiego zalał”. Jak w utworze *Komunikaty*: „każde państwo każdy kraj / system napięć taki ma / nadawania swoich prawd”.

Ludzie nie interesują się historią, ale ona nimi zawsze. „*Idziesz ulicą płynie lawa [...] dogoni ciebie zaraz*”.

„*Nasz naród jak lawa, / Z wierzchu zimna i twarda, sucha i plugawa, / Lecz wewnętrznego ognia sto lat nie wyziębi; / Plwajmy na tę skorupę i zstąpmy do głębi*” (Adam Mickiewicz, *Dziady cz. III*, „Salon warszawski”).

Lawa w 1981 roku nazywała się jeszcze *Wulkany*. Oznaczała polityków, być może z obu stron dziejącego się ówczesnie Sierpnia, wulkany zalewających odbiorców informacji: „wulkany pluja swoją lawą / i jeden by drugiego zalał”.

Innego kontekstu nabrał ten utwór w chwili fonograficznej premiery dziesięć lat później, w obliczu rozwoju pluralizmu partyjnego, „wojny na górze”, pierwszych oskarżeń o zdradę.

Być może wtedy zmieniono jego tytuł na wyraźniej odsyłający do Mickiewicza?⁹ Do postmickiewiczowskiego „warszawskiego salonu”, gdy to nacechowane pojęcie zaczęło robić wtórną karierę?

⁸ *Lawa*, reż. T. Konwicki, 1989. Film zrealizowany w studiu filmowym „Perspektywa”, z którym współpracował Ciechowski.

⁹ Zmiana tytułu nie miała wydźwięku politycznego, jak w przypadku *Syberii* zmienionej na *Arktykę*. Użytkownik NoweSytuacje: „Zbyszek [Krzywański] wyjaśnił, skąd tytuł

Równie dobrze to odniesienie może być odczytane jako polemiczne. Lawa jako uosobienie narodu – przy najbardziej literalnym odczytaniu: „Nasz naród jak lawa / Z wierzchu zimna i twarda, sucha i plugawa / *Lecz wewnątrz-nego ognia sto lat nie wyziębi; / Plwajmy na tę skorupę i zstąpmy do głębi*”. „Idziesz ulicą płynie lawa [...] dogoni ciebie zaraz”. Dogoni ciebie / zaraz”. Co to znaczy „być dogonionym przez naród”? To obawa przed żywiołem nacjonalistycznym czy religijnym, co również (równolegle) podkreślała część naszego piśmiennictwa? Obawa przed powrotem różnie rozumianych demonów przeszłości wskutek przywrócenia demokracji parlamentarnej i wolności słowa?

Bez względu jednak na skalę (krajową, międzynarodową), modalność i czas emisji, „żaden z [...] [wulkanów] / nie słyszy cię / bo sam bulgocze swoją lawą gdzieś”. I ma cię gdzieś. Po ponad dziesięciu latach od powstania tekstu zwiększa się ich wyobcowanie.

Ich narracja to wyborczy *Balon* lub inna obietnica, składana w innych politycznych warunkach? Ten utwór też ma przedsierniowy rodowód. W 1991 roku mógł zabrznieć ironicznie. A czym mógł być dziesięć lat wcześniej? „Jest jeszcze większy od ratusza” (uosabiającego władzę w miasteczku, gdzie wylądował). Być może też większy od kościoła, bardzo ważnego w jego życiu, gdyż każdy mieszkaniec określany jest pojęciem wiernego. Ci od „tronu” i ci od „ołtarza”, wiodący z sobą jakieś spory, zgodnie mówią: „hej weźmy w s z y s c y jakieś szpilki / i niech uleci z niego lekka dusza”.

Nie może powieść się żadna rewolucja, a wolność pozostaje czystym, niezbrakowanym desygnatami pojęciem. „W nocy [w chwili ciemności, zwątpienia] każdy z nich / o locie na balonie śni / bo tylko we śnie każdy chce / odlecieć gdzieś polecieć gdzieś”. „Już kogut zapiał pod kościołem / i wszyscy wierni w wielkim strachu / w szlafrokach okna otwierają / bo w środku miasta stoi stoi balon”.

Kontekst wizyty to sen, szlafrok i pidżama. Następuje jednak otwarcie okien. Wraz z tym pojawiają się wątpliwości. Następuje debata, co zrobić w obliczu jego przybycia.

Nastaje kolejna noc, w trakcie której mają takie same sny, których nie wcielili w życie za dnia. Kolejny dzień zwiastuje pianie koguta. Wierni stoją w oknach. Nie wiadomo, czy dalej się boją.

pierwotny. Zapis warsztatowy na demo jako *Wulkany* wynikał z tego, iż na rynku muzycznym był już utwór o tytule *Lawa*, potem [tytuł] zmieniono” („Republika – Wulkany”, [online] <https://www.youtube.com/watch?v=AfHIFUrHYVs> [dostęp: 11.11.2017]).

Lecz nie ma już powodu ani do czynienia obserwacji, ani do ewentualnego strachu. Przybysz na niedługo zdołał się zadowolić w najważniejszym miejscu społeczności. Może pojawia się żal? Na pewno pytania. „Lecz balon zniknął gdzie jest balon / gdzie balon gdzie jest gdzie się podział”. „Nie nie nie nie zdążył żaden / pidżamy w kwiatki zapakować / już tylko przez lunetę mogą patrzeć / że gdzieś wysoko płynie / [...] ich balon / odpływa”.

Panuje, także narracyjna, zmowa milczenia, co stało się w nocy. Czy interweniował „ratusz”? Może pobliski „kościół”? A może to była oddolna inicjatywa samych mieszkańców? Samoobrona?

Niebezpieczna jest nie tylko wulkaniczna *Lawa*, ale też singlowe *Gadające głowy* goniącego podmiot liryczny trójgłowego smoka. „Zdążę uciąć jedną / już wyrasta nowych sto [...] jadowite zęby lśnią / jadowita ślina klei się do nóg i rąk”. Wspominana wcześniej manipulacja „fonetyczne mowy / opętany kociokwik / opętane łowy / czarownice idą w dym / operacja mowy / usuwanie wrogich słów”.

Gadające głowy to również dokument Krzysztofa Kieślowskiego z 1980 roku, świadectwo buzującej w młodym pokoleniu zmiany, uznany z czasem za manifest pokolenia „Solidarności”. Reżyser przepytął ogółem sto osób (na ekran „dostały się” czterdzieści cztery), stawiając im te same trzy pytania: „W którym roku się urodziłeś?”, „Kim jesteś?”, „Co jest dla ciebie najważniejsze?”.

Jakże różne są te ich „głowy”. Kieślowski portretuje zwykłych mieszkańców, natomiast Ciechowski napisał piosenkę o „parciu na szkło”, zwalczanym powiedzeniem „więcej wizji, mniej telewizji”. W języku potocznym funkcjonuje ujęcie Ciechowskiego, nie Kieślowskiego. „Gadające głowy / rozgadane wargi wciąż / gadające głowy / goni mnie stugłowy smok / zdążę uciąć jedną / już wyrasta nowych sto”. Ówczesni oficjalni politycy posługiwali się bardziej rażącą nowomową niż obecna. Zakażała, infekowała ona słuchaczy. „Gadające głowy / jadowite zęby lśnią / jadowita ślina / klei się do nóg i rąk”.

Przy tak misternie wyregulowanej tubie propagandowej średniowieczne „polowania na czarownice”¹⁰ mogłyby się na dobrą sprawę schować: „fonetyczne mowy / opętany kociokwik / opętane łowy / czarownice idą w dym”. Przy okazji dostaje się i cenzura: „operacja mowy / usuwanie wrogich słów”... W refrenie przewija się powtórzenie „ga ga ga ga... gadające głowy”¹¹.

¹⁰ Jedną z metod weryfikacji, czy oskarżona jest czarownicą, była „próba wody”. Kobietę wrzucano do rzeki. Jeśli się topiła, oznaczało to, że była niewinna. Jeśli się nie topiła (obfite fałdziste spódnice często wywoływały efekt powietrznej bańki), poddawano ją następnie „próbie ognia”, z której już nikt nie wychodził żywy.

¹¹ *Ga, Ga. Chwała bohaterom* to tytuł późniejszego od singla Republiki polskiego filmu z 1985 roku w reżyserii Piotra Szulkina.

Pochodzący z drugiego singla *Układ sił* wydaje się nieprzenikniony, nawet abstrakcyjny. „Na latawcu planetarnym / na latawcu planet planet złych [...] kontroluję układ sił”. Kim jest podmiot liryczny, skoro nie będąc ani siłą, ani przeciwsiłą, „kontroluje układ sił”? Czy jest jeszcze jakieś inne zło, trzecie mocarstwo? Siła, której zależy na utrzymywaniu chaosu? Owi symboliczni „kosmiczni Marsjanie”? A czy ten „latawiec planetarny” to aby nie NOL (Nie-zidentyfikowany Obiekt Latający), zwany z angielska UFO (*Unidentified Flying Object*)? Rok wydania singla: 1983. Co wtedy działo się w środowisku „ufo-logicznym”? Dalsze strofy zdają się potwierdzać spisek wszechświatowy, wszechkosmiczny: „jestem agentem planet złych / jestem agentem złych sił”.

Grzegorzowi Ciechowskiemu jako poloniście chyba nie umknęła wydana rok wcześniej w wydawnictwie Iskry głośna, wybitna książka Janusza A. Zajdla *Limes inferior* (1982)? To fantastycznonaukowa, gorzka w treści wizja, w której rząd oficjalny istnieje tylko na papierze, w gazecie i na telebimach, bo i tak władzę sprawują „oni”¹². Przylecieli z kosmosu. Postawili poszczególnym ziemskim rządóm ultimatum, przejmując faktyczną władzę¹³.

Układ sił może też być odległym nawiązaniem do mitu cara-batiuszki, zrzucającego odpowiedzialność za niesprawiedliwość na poddanych: car dobry, ale urzędnicy źli. Może by i chciał dobrze, ale natrafia na podwójny opór: rządzących (z tylnego siedzenia, podwykonawców jego woli), jak i samych rządzonych.

¹² Jeden z typów teorii spiskowych, wyrastający z założenia, że władzę faktyczną sprawują inne siły niż te, które się za władzę podają (np. korporacje, rody bankierskie, „grupa Bilderberg”, masoni, iluminaci, cywilizacje pozaziemskie itp.).

Przykładowo na gruncie amerykańskim od czasu zabójstwa JFK część opinii publicznej wierzy w istnienie „rządu wewnętrznego”, a spory między (oficjalnymi) największymi partiami uznawane są wedle tej grupy za atropę. Brak zaufania do władz pogłębiła też ujawniona przez „Głębokie Gardło” afera Watergate.

Stąd już tylko krok do „Strefy 52” i bohatera piosenki Republiki.

Przekonaniom, że „prawda jest gdzie indziej”, wyszli naprzeciw m.in. twórcy *Strefy mroku* – pierwsza seria w latach 1959–1964, filmy *Taksówkarz* (1976), *Bliskie spotkania trzeciego stopnia* (1977) czy późniejsze, jak *Cube* (1997) i *Matrix* (1999).

Warto zwrócić uwagę na *Układ sił* także z tego powodu, że teorie spiskowe były w 1983 roku w Polsce dużo mniej popularne niż na Zachodzie. Poprzez kanały nieoficjalnej dystrybucji kolportowano przede wszystkim treści polityczne i ambitną sztukę. Brakowało niezależnego obiegu popkultury. Źródło *Układu sił* mogło być zarówno autonomiczne, jak i pochodzić (podobnie jak *Sexy doll*) z inspiracji kulturą zachodnią.

¹³ Powieść Janusza A. Zajdla *Limes inferior* zawiera m.in. sceny przywodzące na myśl walkę z zaborcą / okupantem / hegemonem, takim, jakim w chwili pisania był ZSRR, odbywającą się w sferze propagandy. Z tym, że skala jest globalna, a przeciwnik – kosmiczny. Na przykład jeden z podwładnych otrzymuje polecenie wycięcia olbrzymiej partii syberyjskiej tajgi, bo jakiś dywersant przez wybiórczą wycinę drzew utworzył widoczny tylko z kosmosu napis „Mamy was w dupie”.

Co dopiero, gdy agent działa na zlecenie przemożnych „wrogich sił”, zewnętrznych mocarstw („planet złych”), w niesprzyjającym kontekście międzynarodowym.

Jest tak wszechwładny, że bardziej niż tak zwanego agenta wpływu przypomina namiestnika. Księcia Konstantego z poddanego carowi Rosji Królestwa Polskiego? Może któregoś z radzieckich ambasadorów? Uczestniczy w ich wyborze i samym procesie sprawowania władzy. „Podstawiani politycy / pod hipnozą ulegają mi”.

W tym utworze pojawia się jeszcze motyw układu krwionośnego (rozwinęty później w superhicie *Moja krew*). Krwioobieg gospodarczy, siatka współzależności tonuje wojny i wymusza pewien ograniczony sposób ich prowadzenia. „Powiązane z mocarstwami / układami o dostawach krwi”.

Układ sił jest antyrepublikański. Demokracja to „rządy większości”, których podstawą jest suwerenność zewnętrzna, tymczasem: „jestem agentem złych sił / ja decyduję nie wy [...] jestem agentem złych planet, złych sił”. Decyduje kolejne Trójpzymierze, Trójp porozumienie, „koncert mocarstw” lub jakiś przejściowy hegemon, podmioty inne niż państwa. Zakulisowe gry.

Amerykanie przeprowadzili niedawno badanie, na które wydano 5 milionów i 200 tysięcy dolarów. Ryby wzdręga to gatunek, który płynie zawsze w stronę żółtego światła. Eksperyment polegał na tym, by do ławicy wpuścić przedstawicieli tego samego gatunku, ale zdeterminowanych na inny wyuczony kolor, i postawić ich na czele. Możliwie najsilniejszych. Eksperyment miał prawdopodobnie dowieść tego, że ryby nie płyną w istocie za kolorem, lecz za innymi rybami, których wybory uznają za miarodajne. „Jak dobrze zorganizowana mniejszość jest w stanie sterować większością”¹⁴. Przedmiotem eksperymentu było prawdopodobnie i to, jak dużo należało tych osobników implementować, w jakim czasie, w jakich porcjach i jak reagować na zmiany zachowania stada.

Wielu obserwatorom wydało się ono kosztowne, a nade wszystko absurdalne.

4

„**Zagubienie** w industrialnym świecie, lęk przed uniformizacją i zanikiem indywidualizmu”¹⁵ – tak diagnozuje wektory twórczości lidera Paweł Dunin-Wąsowicz.

¹⁴ Max Kolonko – MaxTV, Pistolety, ryby i wiertarki – tajne eksperymenty Pentagonu, 25.11.2012, dostęp: 25.01.2016.

¹⁵ P. Dunin-Wąsowicz, *Obywatel metafory*, „Przekrój” 2002, nr 11, s. 48–53, [online] http://ciechowski.art.pl/2212_przekroj.html [dostęp: 9.11.2016].

Z kolei Sławomir Pietras, w 1985 roku dyrektor Teatru Wielkiego w Łodzi, przy okazji wystawienia *Republiki. Rzeczy Publicznej* wyraża się o G.C. tak: „Symbol wyalienowanej kontemplacji i nie do końca zbadanych dążeń”¹⁶.

W dzieciństwie przynajmniej raz brał udział z ojcem – dyrektorem mleczarni – w pierwszomajowym pochodzie. Na zdjęciu pochyla głowę i mruży od słońca oczy. Ponad nimi napis: „Niech żyje i zwycięża socjalizm”¹⁷. Jako nastolatek z ironią odnosił się do czynów społecznych. Zachowało się zdjęcie ze zbiorów J. Drewy: przygotowywanie płyty boiska w Tczewie. Trójka licealistów dzierży łopaty w dłoniach. G.C. upozowany na obserwatora; koleżanka z klasy, piękna Jolanta Bojarska zdaje się całować obiektyw; druga dziewczyna bierze w dłonie narzędzie i przystępuje do kopania chyba tylko po to, by wypiąć do obiektywu dżinsowy tyłek¹⁸.

Wiele ówczesnych zespołów grało „pod wolność”. Różnie rozumianą i nazywaną. Przykładowo *Andzia*¹⁹ Oddziału Zamkniętego to... gandzia. „Patrząc wkoło i jest mi źle / coraz więcej widzę i jeszcze więcej. / Muszę więc szybko z nią spotkać się, / z Andzią życie będzie łatwiejsze”.

Z jednej strony nie można rozpatrywać twórczości G.C., nie uwzględniając wcześniejszych dekonstrukcji systemu autorstwa George’a Orwella, Franza Kafki czy Kurta Vonneguta. Z drugiej: G.C. często przedstawiał ludzi, którzy ani myślą schodzić na ziemię, na poziom narodowo-państwowy (tak dosłownie w *Grawitacji*). Choć „późnego Ciechowskiego” z opisywanym tutaj dzielą lata, to jeśli się przyrzeć bliżej, wytwarza on takich samych bohaterów, o podobnych problemach, napędzanych głównie przez konflikt i przeciwności losu. Polityka jest tylko jedną z przeszkód.

Śmierć w bikini (na atolu Bikini), *Mój imperializm*, *Arktyka* (*Syberia*) to świadome nakładanie dyskursu uczuciowego na ten znany z politycznych przemówień, miłosna agitacja. Jeśli w kraju jest problem z wolnością, a można to legalnie wyrazić, artysta nie uchyla się od tego obowiązku. Uczestnicy fabuł przejmują język otoczenia i posługują się nim nawet w skrajnie nie-

¹⁶ T. Kalita, *Scena Muzyczna – Idol szuka wyludniacza – Spektakl „Republika Rzecz Publiczna”*, „Magazyn Scena” 1985, nr 5, [online] www.republika.art.pl [dostęp: 1.11.2017].

¹⁷ Grzegorz Ciechowski [lub: Grzegorz Ciechowski, 4xGC], 2011, s. 22.

¹⁸ J. Kulas, *Grzegorz Ciechowski 1957–2001. Wybitny artysta rodem z Tczewa*, Pelplin 2007, s. 56.

¹⁹ Kompozytor Andrzej Szpilman to syn Władysława Szpilmana. Jeszcze za życia ojca doprowadził do powtórnego, nieocenzurowanego wydania jego pamiętnika pod nowym tytułem: *Pianista*.

Z *Andzią* można na przykład zestawić *Zielone usta* oraz *Halucynacje R*.

adekwatnych kontekstach. Dlatego, że ich wyrażenia obnażają rzeczywiste „zniewolenie umysłu”. Następuje zatarcie się granicy między światem przedstawianym a reakcją na niego. Zabieg odwołania się do totalitarnych przedstawień w literaturze powiększa agregat możliwych kulturowych kontekstów, otwierając przed tekstem nowe retoryczne i perswazyjne możliwości. Niełatwe warunki życia ulegają dodatkowej hiperbolizji, pokazując, że – niczym w *Roku 1984* – wobec pozbawienia prywatności miłość to co najwyżej autotematyczny pastisz.

Te postacie ostatecznie pozostają jednak kochankami i zachowują swoje dążenia.

Poddane ekstremalnej próbie, pozostaną jednostkami.

Nowe

Pierwsza płyta [na której zamieszczono trzy wyżej wspomniane utwory] to było wyzwolenie się z pewnych stylów, pewnych instrumentów, żeby oznajmić: oto nowa deklaracja estetyczna, polegająca na kanciastym rytmie, na wielkiej oszczędności muzycznej, na tekście, który jest najważniejszy... W pewnym sensie sugerowanie, że nie umiemy grać za dużo i w związku z tym gramy prosto²⁰.

Była próbą głosu.

Poszukiwaniem i stopniowym rozpisywaniem się, wyrażonym poprzez minimalistyczną muzykę i sylabizowanie, które stopniowo przechodzi w coraz bardziej złożone związki składniowe.

„To nowe nowe nowe nowe sytuacje...” – zaczyna Grzegorz Ciechowski. Szermuje estetyką nowości. Ale i zaprasza, podobnie jak Beatlesi na początku *Sgt Pepper's Lonely Hearts Club Band*: „We hope you will enjoy the show”.

Ciechowski nie byłby jednak sobą, gdyby nie wieloznaczności. „Nowe sytuacje... nowe orientacje”. Orientacja to „1. umiejętność rozpoznawania określonych miejsc i kierunków w terenie; 2. rozeznanie w sytuacji, jakimś zagadnieniu oraz umiejętność ich oceny; 3. określone poglądy polityczne lub preferencje seksualne”²¹.

Nie jest to zwykły gramatyczny rym. Poza konotacjami semantycznymi jest jeszcze czasopismo o tej nazwie, a w nim tacy poeci i animatorzy kultury, jak Jerzy „Leszin” Koperski, Andrzej Krzysztof Waśkiewicz, Krzysztof Gąsiorowski, Zbigniew Jerzyna, Marek Wawrzekiewicz, Janusz Żernicki czy

²⁰ W. Królikowski, *Republika – siedem opowieści*, „Tylko Rock”, grudzień 1993, [online] http://ciechowski.art.pl/wywiad_tylkorock93.html [dostęp: 11.11.2017].

²¹ „Orientacja”, [w:] <http://sjp.pwn.pl/sjp/orientacja;2569975> [dostęp: 24.01.2016].

Edward Stachura, który funkcjonował w tym środowisku na zasadzie *outsidera*. Ludzie działający jako Orientacja Poetycka „Hybrydy”, skupiona wokół miesięcznika „Orientacje” – zeszytów Ruchu Społeczno-Kulturalnego Związku Studentów Polskich. Może nie przekonuje teza o artystycznym powinowactwie Ciechowskiego z tymi osobami, ale następujący zaraz potem cytat pomoże zakwalifikować tytułową, minimalistyczną piosenkę jako jeden z ostatnich manifestów w polskiej poezji. „Żyjemy w niezmiernie ciekawych i skomplikowanych czasach. Jesteśmy świadkami zmagania ideologii, na naszych oczach rozstrzyga się kształt świata, w dziejowej rzeczywistości tkwi jutro”²² – pisał Jerzy Koperski w 1965 roku na łamach „Orientacji”.

Te nowe sytuacje są „niewyjaśnione” niczym spiski, ale i „niewyjaśnione”, senne i będące przedmiotem pragnień (jak skomponowany też w tym czasie *Balon*) oraz iluzoryczne. Dziś byśmy to nazwali: wirtualne.

Te sytuacje „obejmą”, ale i „zdobędą”, skolonizują, jak w utworze *Mój imperializm*. Być może będą oznaczać inne czy nawet większe zniewolenie niż to, przeciw któremu ludzie tak niedawno wystąpili?

W utworze otwierającym pojawia się po raz pierwszy motyw astralny, który będzie towarzyszył liderowi Republiki praktycznie do końca (*Halucynacje, My lunatycy, Obcy astronom, Układ sił, Raz na milion lat*; również w tekstach Obywatela G.C., na przykład *Ani ja, ani ty*). „Dotykaj nowych konstelacji”. To kolejny przykład, jak antropologicznie pojemny może być tekst o zmianie, sięgający hen do przysłowiowego *końca czasów*, do eksploracji kosmosu. A może „nowe konstelacje” to autoironia i autotematyczne nawiązanie do własnej kariery?

Trzeba też pamiętać, że Republika była wychowankiem toruńskiego klubu muzycznego Od Nowa. Jej nazwa wiązała się z historią i wizją przyszłości kultury ludzi, którzy stali za powstaniem tego ośrodka. Mogła podkreślać więź między zespołem a macierzystym klubem.

Ten utwór nadaje się, może przede wszystkim, do czytania pozawerbalnego. Do kontemplacji. Jest jak mantra. Konkretyzuje się, napełnia znaczeniem, z biegiem życia każdego odbiorcy. Wtedy można sobie pozwolić na więcej. Nawet zaryzykować twierdzenie, że ważniejszego tekstu w historii polskiego rocka nie było.

²² Cytat za: W. Wencel, *Gdzie są chłopcy z tamtych lat*, podrozdział *Socromantyzm, „Nowe Państwo”*, [online] http://niniwa22.cba.pl/orientacja_poetycka_hybrydy.htm [dostęp: 11.11.2017].

Nowe sytuacje, podejście pierwsze

W kolejnym utworze z „orwellizującego” albumu, *S y s t e m i e nerwowym*, obserwujemy dalsze odradzanie się języka. Pozornie nic nieznaczące, pełne jękających się jednosylabowców z trudem przechodzących w słowa, a potem w zdania. W drugiej i trzeciej kompozycji pojedynczych sylab wciąż jest sporo, ale eksplicytnie intensyfikują się ich powiązania, łatwiejsza staje się interpretacja.

Od sylabizowania do pełnowymiarowych tekstów. Podobnych do tych, które zastał autor tekstowej warstwy *NS*, ale jednak innych, dzięki przebytej drodze.

System nerwowy można sprowadzić do zagadnień takich jak funkcja języka oraz jego zadania informacyjne i kreacyjne: „od rana / za teleksami / siadają / radosne panie / ich skronie / pofarbowane / łą-łączone / z elektrowniami”. Jesteśmy więc w trakcie tworzenia faktów medialnych na terenie globalnej wioski: „każde państwo / każdy kra-ra-ra-raj / system napięć takich ma ma ma ma / nadawania swoich pra-ra-ra-rawd”.

Ten „kraj-raj” nie jest przypadkowy. G.C. jest uważnym czytelnikiem *Roku 1984*, ale potrafi też całość kwitować humorystycznie: „system napięć akustycznych walk / system nerwów przez ocean gna [...] / komunikat elektrycznych pań”. Był ten utwór odbierany w duchu zimnej wojny, rywalizacji informacyjnej, „próby nerwów”, równowagi strachu. Jednak do naszych czasów przetrwał jako znacznie odpolityczniony, niemal jako erotyk o sekretarkach²³.

Dodatkowym elementem gry jest rejestracja tych słów w dziewiątym i dziesiątym miesiącu obowiązywania stanu wojennego, w państwowych studiach Polskich Nagrań oraz Tonpressu (na warszawskim Wawrzyszewie).

Po teleksach, sputnikach przychodzi czas na to, co zasila te rodem z XX wieku maszyny: *Prąd*, utwór spod znaku *3M* (miasto, masa, maszyna): „nie porażaj / nie porażaj mych warg / nie emituj / nie emituj swych fal”. Tytułowy prąd jest tu zaiste dziwnym kochankiem. „Moją trącję / obejmuje mój prąd / twoje iskry / przepalają mnie w głąb”. Gdyby interpretować ten utwór łącznie z *Systemem nerwowym*, można by domniemywać, że ów prąd rzeczywiście przemycia jakieś treści polityczne, uprawnione jest zatem mówienie o romansie z polityką, z „wielką” historią... *Prąd* jest dziś przede wszystkim erotykiem.

²³ Zob. też późniejszy utwór innego wykonawcy: M. Rodowicz, *Szparka sekretarka*, z albumu *Gejsza nocy*, Polskie Nagrania Muza – SX 2264, 1986.

I gdy już wybrzmiało zaproszenie do płyty („witaj w nowych sytuacjach”), gdy usłyszeliśmy, jak rodzą się i kielkują w kolejnych ludziach „komunikaty”, i że zasila to wszystko prąd – przychodzi czas na dłuższe opowieści, bliższe odbiorczym przyzwyczajeniom.

Śmierć w bikini to nie tylko oksymoroniczne zestawienie z poziomu Thanatos – Eros. „Bikini”, poza nazwą kostiumu plażowego, ma również swój desygnat geograficzny – atol Bikini – francuską kolonię, w której odbywały się próby z bronią jądrową. „W Bikini, W Bikini, W Bikini Śmierć”.

„Będzie plan” można czytać w kontekście „planu trzyletniego” (1947–1949), „planu sześcioletniego” (1950–1955) i późniejszych „planów pięcioletnich”. Pięciolatki wprowadzono w Polsce na wzór ZSRR. „Będziemy tańczyć czacze-czacze / bo taki będzie plan”²⁴. Regulacji podlega „rozkład jazdy planet”, a nawet zaloty: „a może dotknę twoich włosów / jeżeli wskaże plan / jeżeli powie mi co dalej / co dalej robić mam robić mam”. Ale i szersza koncepcja człowieka – białej tablicy (*tabula rasa*, pierwszy raz użyta w *Traktacie o duszy* Arystotelesa) i wywabianie krwi z przeszłości, poprzez historyczne białe plamy. Można zapisać wszystko od nowa: „cudowna perforacja / cudownie białych taśm / historia w końcu będzie taka / jak to zakłada plan”. Wdrukować, zaprogramować... Taśmy perforowane i dziurkowane były używane jako nośnik danych począwszy od XIX wieku. Znalazły też zastosowanie przy pierwszych komputerach. Były ośmiościeżkowe. Kodowały siedmiobitowy kod ASCII (*American Standard Code for Information Interchange*); ósma ścieżka służyła jako bit parzystości (być może metaforycznie uwzględniony przez G.C. w owym „dotykaniu włosów”). Znaki dzieliły się na drukowalne i tzw. kody sterujące, służące do kontroli urządzenia odbierającego komunikat, na przykład drukarki (por. komunikat z *Systemu nerwowego*). Do naszych czasów taśmy w większości zostały już wyparte przez bardziej pojemne nośniki, jak taśmy magnetyczne i dyski.

NS to nie tylko Orwell, ale i egzystencjalne science fiction. Szersza niż antytotytarna krytyka cywilizacji i obawy przed postępowaniem i industrializacją rodem z filmu *Metropolis* Fritza Langa (1927). Tam inżynier Freder „należący do nadrzędnej klasy myślicieli [...] odwiedza podziemia, gdzie żyją ciężko pracujący robotnicy. Zakochuje się w jednej z nich, Marii”²⁵. Jak wiele musi zrobić, by dotknąć jej włosów, skoro system nie przewiduje takiej możliwości?

Realizacja planu następuje w *Znaku* = „Wstajemy równo o godzinie DX / a przedtem wszyscy śnimy równe sny / pod kranem program mycia numer 3

²⁴ Cza-cza to taniec południowoamerykański. Taniec bez końca stanie się motywem spajającym (lejtmotywem) *Nieustannego tanga*.

²⁵ *Metropolis*, [online] <http://www.filmweb.pl/Metropolis> [dostęp: 25.01.2016].

/ Centralny Wyrównywacz nadał mi". Z historii: młodzi komunistyczni aktywiści biegali po ulicach, obcinając co dłuższe krawaty i włosy: „nierówni myślą że to źle równym być / chcą ładnie pachnieć chcą być chudzi / chcą być / Centralny Wyrównywacz wskaże nam ich / i jeszcze dzisiaj założymy im / równe buty równe zęby nos"... Może z chęci uniknięcia cenzury, a może z artystycznej obawy przed zbytnią publicystyką, akurat te dwa motywy się nie pojawiają?²⁶

Czy też znacznie szersza, właściwa także innym systemom, uniformizacja? Czytana na przykład w kontekście globalizacji?

²⁶ „[Hipisom w latach siedemdziesiątych XX wieku na komendach Milicji Obywatelskiej i w budynkach Służby Bezpieczeństwa] obcinano włosy, często bito [ich] i zastraszano" (B. Tracz, *Hipisi: zachodni bunt na Wschodzie*, [online] http://nowahistoria.interia.pl/prl/news-hipisi-zachodni-bunt-na-wschodzie,nId,1716126#.wykop.plutm_source=paste&utm_medium=paste&utm_campaign=chrome [dostęp: 25.01.2016].

Jeszcze wcześniej w Polsce pojawili się bikiniarze, pierwsza PRL-owska subkultura, odwołująca się do przedwojennych wystylizowanych „bażantów" („spodnie typu charleston, opięta jak gorset marynareczka i na łbie wieczna ondulacja, która przypominała baranie runo") oraz słuchającej jazzu „tombakowej młodzieży" z okresu okupacji.

Bikiniarzy na podstawie uchwały partii „o zwalczaniu «amerykańskiego stylu życia»" już od 1947 roku tępiły media i funkcjonariusze publiczni.

„Do zasadniczych elementów [...] stroju [bikiniarza] należała długa aż po kolana, zazwyczaj kraciasta marynarka rozcięta z tyłu aż po pierwszą krzyżową, a nazywana w języku bikiniarzy «maniozem». Dalej koszula: kolorowa, w różne wzory, z długimi mankietami, spod której koniecznie musiała wystawać podkoszulka również kolorowa i w prążki. Jednakże najważniejszym symbolem bikiniarskiego stroju był jaskrawo kolorowy krawat noszony na gumce, czyli «krawatto». Im bardziej był kolorowy i pstrokaty, tym większa była duma jego właściciela" (G. Nastalek-Żygadło, *Portret bikiniarza*, [online] <https://histmag.org/Portret-bikiniarza-6344> [dostęp: 26.01.2016]).

„Głównym zajęciem bikiniarzy była [...] «demonstracja» – eksponowanie własnego stylu i odmienności od uznanych przez władze i społeczeństwo form życia. Wyrazem owej demonstracji były wielogodzinne spacerory oraz uwielbienie dla zakazanej muzyki, jaką był jazz, któremu dawano wyraz na różnorodnych prywatkach. Jazz był remedium na szarą socrealistyczną rzeczywistość" (ibidem).

Późniejszą o trzydzieści lat subkulturą opartą na muzyce i charakterystycznym *dress code* byli fani Republiki.

Utwór *Śmierć w Bikini* łączono z atolem Bikini, nigdy z polską subkulturą bikiniarzy. Tymczasem bohaterką piosenki mogłaby być przedstawiona na bikiniarskich krawatach kobieta z wyobrażonego atolu Bikini: w towarzystwie „palm, małp i różnorodnych gadów, złotych kółek i różnych «fosforyzujących idiotycznych wzorów»" (ibidem). „Na plaży jesteś ze mną pani". Z jednym zastrzeżeniem: na krawacie przedstawiana była raczej nago. Jak ta z okładki *Republiki marzeń*, opartej na malarstwie Celnika Rousseau. Chociaż „najbardziej prawdopodobne wydaje się, że bikiniarze zawdzięczali swą nazwę krawatom, na których często widniała palma, pod którą wygrzewała się skąpo ubrana dziewczyna. Powstawał więc ciąg skojarzeń: palma – atol – bikini" (ibidem).

Nowe sytuacje to każde nowe czasy.

Jestem jak najdalej od czytania tej płyty jako świadectwa jednej minionej epoki. System sprawowania władzy ewoluuje, udoskonala się wraz z kolejnymi etapami i wynaturzeniami. Opiera się na mniej więcej takim samym antropologicznym rdzeniu i coraz lepszym poznaniu ludzkiej natury, dzięki czemu kontrola i prowadzenie przestaje być uciążliwe, a nawet dostrzegane.

Wyśmiana, a wtedy przecież skuteczna propaganda to nie tylko kino i telewizja, ale też PR XXI wieku: setki tysięcy blogów i vlogów, wortale.

Brzuch wciąż się „kolonizuje”. Kapitał ma jeszcze większą przewagę (*Mój imperializm*).

Jakąś ucieczką są senne projekcje – znów we własny, prywatny świat. „Halucynacje muszą być / optycznie będzie dobrze nam [...] omamy mamy więcej nic / fatamorgany pięknych dni” (*Halucynacje*). I życie we własnym świecie, wewnętrzna emigracja. Osiąganie odmiennych stanów za pomocą snów czy farmaceutyków: wyjście poza absurd, na bardziej przyjazną orbitę. „My lunatycy – coraz więcej lunatyków / pośród nas / my lunatycy – każdy własny wulkan / na księżycu ma / tabletki na sen to komunizm święta / dla każdego z nas [...] my lunatycy wyłączamy się z obiegu / na ten czas [...] i nikt nie pyta nas czy chcemy / bo nikt już nie budzi nas” (*My lunatycy*). Dopiero od niedawna zaczęła się u nas moda na regulowanie samopoczucia za pomocą pigułek.

Nowe sytuacje to program. Ale nie taki, z którym idzie się do wyborów, ale który po wyborach się realizuje.

Nieustanne tango, podejście pierwsze

Mogłoby się wydawać, że ta hermetyczna, spójna wizja całości z biegiem lat zaczęła się rozszczelniać. Że kolejna propozycja, *Nieustanne tango*, o wiele bardziej dzieje się „tu i teraz”, także w kontekście obywatelskim. Że o ile do odczytania *Nowych sytuacji* najbardziej adekwatnym kluczem jest powstały podczas II wojny światowej uniwersalizujący opis trzech zmagających się w śmiertelnych zapasach systemów, o tyle *Nieustanne tango* ukazuje doraźny, lokalny karnawał. Kryzysowe bachanalia, które przerwać może jedynie katastrofa. Znany z *Wesela* chocholi taniec bez końca, orkiestra na Titaniku grająca aż do zatonięcia transatlantyku... Jak w ostatniej scenie z filmu *Rejs* Marka Piwowskiego. Rozpędzony statek wycieczkowy z załogą i pasażerami, niczym papierek lakmusowy przypominający Polskę, w trakcie zabawy rozpętanej przez „kaowca” (instruktora kulturalno-oświatowego) spada z wo-

dospadu w rzeczywistość napisów końcowych. Prawda nie jest wesoła: akompaniatorzy mogą się mylić, nie podobać, lecz: „nie strzelajcie do orkiestry / jeśli oni zginą / przyjdą lepsi, przyjdą lepsi”²⁷.

Nieustanne tango tworzy klimat dziwnie płynącego czasu: po wprowadzeniu stanu wojennego, a może bardziej z poprzedzającego go „karnawału”. Ten zaś kończy odczytywana w tym kontekście *Poranna wiadomość*²⁸.

8

W 1996 roku **Republika okazała się kobietą**. „Republiką moich marzeń bądź”. Rodzina – państwo-w-państwie.

„Jak konkwistadorzy / jak odkrywcy lądów / nowi Kolumbowie zdobywają cię”.

9

Na początku **wydawało mi się, że teksty G.C. są bliskie estetyce Nowej Fali** w polskiej poezji, jej celowo uproszczonym, ostentacyjnym grom językowym, odwołującym się najpierw do codzienności, dopiero potem do warstw kultury. Paradoksalnie jednak, mimo że generowane przez rockmena, mają więcej metaforyzacji. Uciekają od dosłowności.

Porównajmy chociażby wspomniane *Nowe sytuacje* (1983) z wczesnym wierszem Juliana Kornhausera:

Na czym polega zmiana wewnętrzna?
Najpierw mówimy tym samym językiem,
co domagający się zmiany, zmiany
języka i kaloryferów, ciepłej drugiej

²⁷ Po drugiej płycie, w związku ze służbą wojskową lidera, zespół miał na dłuższy czas zamilknąć. Jednak wątpliwe jest, by ostrze tego *passusu* skierowane było właśnie w Republikan.

Por. piosenka zespołu Lady Pank *Zostawcie Titanica* ze słowami G.C.

²⁸ Do NT powrócę w części *Apokryfy*. W tej chwili jego dalsza analiza wyrzuciłaby stół do gry, którą mamy jeszcze przed sobą.

NT to też niekończąca się balanga, daleki od homeostazy stan, w którym po odniesieniu sukcesu znalazł się zespół. *Neverending* balanga, nieustająca koncertowa trasa.

Na użytek publikacji w „Zeszytach Naukowych TD UJ” należy nadmienić, że NT było interpretowane w kontekście Sierpnia oraz stanu wojennego, zaś *Poranna wiadomość* jako artystyczny zapis przeżyć poranka, gdy o jego wprowadzeniu dowiadywali się obywatele.

zmiany i zmiany kołnierzyków, mówimy
 tym samym językiem, uczciwości
 i demagogii, językiem który wrósł
 w nasze przejmujące milczenie, zmieńmy
 potem język, język zmiany i państwa,
 język pojedynczy i żarliwy na liczbę
 mnogą, bardzo mnogą, na czas przyszły,
 mówmy potem wszyscy: zmieńmy tego
 w sztafecie, zmieńmy dystans na dłuższy,
 na tak długi, aby państwo, drodzy państwo,
 drogie państwo, bardzo drogie państwo
 było metą opłacalną, mówmy tym samym
 niedrogim, kulturalnym językiem trybuny,
 życia, życia czasopisma i czasem pisma
 społecznego, społeczeństwa zmieniającego język, język na bardzo akustyczny
 [.....]
 i na tym obywatele, polega zmiana
 wewnętrzna, zmiana spraw wewnętrznych.

J. Kornhauser, *Przemówienie*²⁹

Nawet te najbardziej wydawałoby się dosłowne utwory Ciechowskiego, jak *Kombinat* czy *Będzie plan*, mają coraz bardziej widoczny uniwersalny aspekt. Widoczny z biegiem lat, gdy zaciera się kontekst macierzysty.

Być może w swoich rockowych nagraniach G.C. wyprzedził to, co w literaturze stało się po roku 1989. Wtedy to Maria Janion ogłosiła zmierzch paradygmatu romantycznego, a Marta Wyka – koniec literatury parenetycznej, postulującej ćwiczenie wzorców osobowych, koniec epoki powinności. Nie liczy się to, co zbiorowe. *Kombinat* schodzi na peryferia, marginalia. O podobnej zmianie pisał też ksiądz Józef Tischner w *Nieszczęsnym darze wolności*.

W to wszystko wpisują się już nagrane po Sierpniu, a przed 1989 rokiem *Nowe sytuacje*.

Jerzy Jarzębski w książce *Apetyt na przemianę* diagnozuje „porzucenie kodu polskości”: brak wspólnych znaków, wartości, cytatów umożliwiających porozumienie i współpracę.

G.C. od samego początku preferował trendy europejskie, ogólnościowe ponad partykularnymi, krajowymi, czym zdawał się być wcześniej tam, gdzie jako społeczeństwo znaleźliśmy się po upadku żelaznej kurtyny i następującej po nim globalizacji naszej kultury.

²⁹ J. Kornhauser, *W fabrykach udajemy smutnych rewolucjonistów*, Kraków 1973.

W jakiś chyba sposób wychodził z założenia, że polska kultura nie jest autonomiczna (jak na przykład amerykańska). Stąd pewien fetyszyzm zagranicznych zapożyczeń, nie tylko cytaty i kryptocytaty, ale i troska o zachowanie ich metek, ich obcej przynależności. Świadczy on może z jednej strony o niedorozwoju, prowincjonalizmie, z drugiej strony jednak jest szansą na wyłapywanie wszystkich kontekstów zewnętrznych, czego inne kultury, tworzone na potrzeby liczniejszych narodów, nie potrafią.

Przekucie doświadczenia tamtego nagle przerwane czasu (Sierpień), ale przede wszystkim przecucie wielkiej zmiany, która mimo to miała nadciągnąć. Projekcja nie tyle polityki, ile świadomości. Komunikat związany z tym czasem, który równocześnie okazał się uniwersalny. Zmiana jako kwintesencja losów cywilizacji i każdego człowieka jest najważniejszym problem sztuki.

10

Polityka, która wszystko instrumentalizuje, sama zostaje schwytana w pułapkę. Użyta jako sztafaż, wykorzystana jako środek do artystycznego tym razem celu.

Nawet skrajnie upolitycznione czy w inny sposób przeciążone utwory Ciechowskiego dysponują potencjałem ich interpretacji na prywatną modłę. Najjaskrawszym przykładem jest *Prąd*, który mimo nagromadzenia słownictwa technicznego i ostrego brzmienia pozostaje erotykiem i pewnie jako taki był pisany. Dopiero później następowało ukrywanie tego jądra, ale nie jego zamiana. Prymarność jednostki, bez względu na kontekst, wyziera z każdego tekstu Ciechowskiego.

Język

W minimalistycznych muzycznie *Nowych sytuacjach* język, poprzez skomplikowane zabiegi, ma imitować skarłowaciznę, znaną z rzeczywistości nowomowej, z zastawionymi na człowieka pułapkami, co dekonstruowała już Nowa Fala (wspomniany Julian Kornhauser, Adam Zagajewski, Krzysztofa Karasek). *Angsoc*, którym posługiwali się bohaterowie *Roku 1984* George'a Orwella.

Indywidualni bohaterowie *Nowych sytuacji*, jak kochankowie z *Mojego imperializmu*, pojawiają się po to, by powiedzieć o publicznym uwikłaniu języka. O zagrożeniu: „lodowce już podchodzą pod nasz dom” (*Arktyka*). Są to lodowce języka. Domowi języka grozi zlodowacenie. Sposób wyrażania rzutuje na samych użytkowników („spod twoich powiek patrzy na mnie zwierz”). Indywidualne obsesje zdają się w tym momencie podporządkowane artystycznej wizji. Ale czy ta ma w *NS* zasięg pokoleniowy, czy społeczny, narodowy, ponadgeneracyjny?

Skąd jednak zamiast „ja lirycznego” „my liryczne”? Jak to z wiersza Ewy Lipskiej: „My – rocznik powojenny otwarty na oścież – / w pełnokomfortowym stanie swojego ciała / czytamy Sartre’a i książki telefoniczne”³⁰. Poprzedziła ją między innymi Małgorzata Hillar: „My z drugiej połowy XX wieku / rozbijający atomy / zdobywcy księżyca / wstydzimy się / miękkich gestów / czułych spojrzeń / ciepłych uśmiechów”³¹.

My... Gdy lud (z piosenki *Republika*) porzuca zapatrzenie w wodza lub swoje zatomizowanie i przez chwilę jego istotę stanowi wspólnotowość, rodzą się rewolucje. Przeciwdziałanie opisała jedna z rzymskich paremii „dziel i rządź”, *divide et impera*. Także punkowcy odwołują się do hasła „nie dajmy się podzielić...”.

Troska o przyzwoite sprawowanie władzy charakterystyczna była także dla rozwijanego po stanie wojennym nurtu *reggae*, nawiązującego do tradycji starotestamentowej, oraz chociażby zespołu Kult – „ja zbiorowe” walczyło z „wielkim Babilonem”, a punktem odniesienia była zdelegitymizowana władza i zwyrodniały system nad Wisłą. W ramach skrajnie zbuntowanej przeciw systemowi konwencji w Starym Testamencie szukano analogii obywatelskiego nieposłuszeństwa czy idei sprawiedliwej władzy, respektujących prawa naturalne wywiedzione z objawień.

Było to chwilowe zjednoczenie jednostek. Nie po to, by zmienić coś w ogólności i zreformować wspólnotę, ale po to, by zmniejszyć jej kompetencje, umożliwić realizację przez jednostki ich indywidualnych wizji. Jak z symbolicznym przejściem od liderowania Republice do Obywatela G.C.

Czy przekonanie o zrzuconiu jarzma i końcu historii w dawnym rozumieniu nie było aby iluzją, jest osobnym zagadnieniem. Czy i ewentualnie jak dalece od tamtego czasu została wypełniona pustka?

³⁰ E. Lipska

³¹ M. Hillar

12

Bez względu na to, co powiedziane, sama nazwa zobowiązywała.

Zespół, który koncertował pod taką nazwą, był wyzwaniem. Na koncerty mogli przychodzić wszak republikanie, czyli zwolennicy ustroju republikańskiego³². W Sejmie PRL ogłoszono interpelację: co oznaczają czarne koszule fanów, kojarzące się z faszystowskimi, brunatnymi? Jaka funkcję spełniają czarno-białe flagi? Jaka jest ich idea i w jakiej sprzeczności stoi z polskimi symbolami narodowymi?³³

Chociaż zespół przynosił zgola inny, prywatny komunikat, to sama etykieta referowała do innych ówczesnych republik, w tym tych nieludowych, niezmutowanych. Do trójpodziału władz, wolnych wyborów.

Samo nawoływanie do większej prywatności w dobie głoszonego kolektywizmu było działaniem politycznym, gdyż dążyło do zmiany sytuacji.

Zezwalanie na popularyzację takich idei mogło mieć swoje przyczyny. Nawet w omówieniach toruńskiej formacji pojawiało się pojęcie „wentyla bezpieczeństwa”. Pytania o inspirację (tak czujnie komentowane w utworze *Układ sił*), o koncesjonowanie, być może nawet w ramach planowanej, czy odgórnie dopuszczanej, przyszłej transformacji ustrojowej. Można by też dojść do pytań o autentyczność buntu, a zwłaszcza możliwość jego wyrażenia w czasie, gdy wszystkie kanały dystrybucji były pod kontrolą³⁴.

Republika przeżyła swoje apogeum w czasie, gdy część aktorów bojkotowała telewizję, literaci nie składali oficynom nowych propozycji wydawniczych (jednak tych przyjętych do druku lub przynajmniej złożonych przed stanem wojennym nie wycofywali). Wszędzie zauważalna czy nawet domi-

³² Por. W. Kopaliński, *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*, Warszawa 1983. Pozycja ta jest „równolatkiem” płyty *Nowe sytuacje*, wydanej również w 1983 roku.

³³ „Pamiętam interpelacje w komunistycznym sejmie dotyczące rzekomych bojówek Republiki” (G. Ciechowski, rozm. przepr. J. Cieślak, „Rzeczpospolita”, 29 sierpnia 1997, nr 201, dodatek „Zbliżenie”).

„Biała flaga, czarna wstęga, Republika to potęga” – mówili z kolei o swoim zespole fani.

Por. J. Cieślak, *Piosenki jak gąbka*, 29.08.2012, [online] <http://www.rp.pl/artykul/928250-Piosenki-jak-gabka.html#ap-1> [dostęp: 26.01.2016].

³⁴ Ciechowski zmarł w 2001 roku i ominięło go zaostrzenie sporu politycznego w Polsce poczynawszy od 2005 roku. W ramach drugiej „wojny na górze”, walki politycznej między środowiskami odwołującymi się do tradycji sierpniowej, dawny nienacechowany „wentyl bezpieczeństwa” został zastąpiony „wentylem Bezpieczeństwa” (przykładowa książka wpisująca się w taką narrację: D. Kania, J. Targalski, M. Marosz, *Resortowe dzieci. Media*, Warszawa 2013, w tym krytyczne omówienie Trzeciego Programu Polskiego Radia lansującego w latach '80 Republikę – rozdział pt. „Trójka. Wentyl Bezpieczeństwa”).

nująca była podwójność postaw, owo orwellowskie „dwójmyślenie”. Walenrodzizm był w cenie. A sam system też bywał sprzeczny, zakazując tłumaczeń *Roku 1984* przy równoczesnym dopuszczeniu inspirowanych nimi piosenek do publicznego radia, a nawet pozwalaniu na drukowanie rozmów o ich „orwellowskich” inspiracjach. Republika eksploatowała się w radiowej Trójce, jak ognia unikając publicznej telewizji. W jednym z wywiadów Ciechowski tłumaczy, że ówczesna telewizja rządowa to był po prostu syf. Pierwsze pojawienie się Republiki w telewizji nazwałbym niemym wywiadem. Był to program „Muzyka, moda i...” Jacka Sylwina³⁵. Na potrzeby tego programu Małgorzata Potocka kręci *Ciało*. Wkrótce Sylwin, do grudnia współpracujący z Kombi, uważający R. za „autentyczny polski, ale niedopracowany rock’n’roll”, stanie się jej menedżerem³⁶. W ostatnich latach PRL Ciechowski pojawia się w telewizji za sprawą kolejnych teledysków Małgorzaty Potockiej.

Skandujący „Republika” fani byli próbą generalną tego, co wydarzyło się poza halami koncertowymi. W końcu w Polsce powstał ustrój republikański. Ich pokolenie zarządza nią obecnie.

13

Republika grupowała publiczność ideową, „etosową”, wewnętrznie zwartą, zdolną również do społecznej empatii, ale jedynie na swój wewnętrzny (koncertowo-fanklubowy) użytek. Nie proponowała nigdy innej kolektywnej alternatywy.

Jej fani byli bardzo zróżnicowani.

Łączyła ich głównie młodość i chęć poszukiwań.

Republika nie głosiła „*liberté, fraternité*”, a jak trzeba to *égalité*”³⁷. Nie mówiła, jak powinna wyglądać demokracja, co oznacza równość. Można nawet pokusić się o stwierdzenie, że – podobnie jak grupy punkowe – nie proponowała zwartej alternatywy lub że była ona równie wątpliwa. Paradoksalnie, w konstruktywnym myśleniu już dalej zaszedł ruch reggae, odwołując się do „ewaporacji” Babilonu w imię przywrócenia (utopijnych) fundamentów starotestamentowych.

³⁵ *Republika - pierwszy wywiad z całym zespołem w tvp*, [online] <https://www.youtube.com/watch?v=hCG6eP4GoWo> [dostęp: 27.08.2017].

³⁶ L. Gnoiński, op. cit., s. 298.

³⁷ Piosenka Andrzeja Rosiewicza *Liberté*, nawiązanie do „*Liberté, Égalité, Fraternité, ou la Mort*”, hasła rewolucji francuskiej sformułowanego 30 czerwca 1793 roku.

Czarno-białe flagi niosły skojarzenie z dwuwartościową logiko-etyką, podaniem prawdy „czarno na białym”³⁸. Nie stała za tym jednak propozycja odnowienia realnego państwa. Ta konstatacja była dla mnie lata temu zaskoczeniem, gdy po siłą rzeczy bardziej powierzchownych przesłuchaniach doszło do pierwszego pisanie o utworach. Bo nie po to tworzy się zespół o nazwie przesyczonej ideologią, żeby potem potraktować ją przewrotnie, zakpić z rządzących, opozycji, ich sporu oraz samego państwa, o które walczą? Stanąć pomiędzy nimi, a może i ponad nimi³⁹: „syreny wyją / a ja myję zęby idę spać” („Na barykadach walka trwa” – eskapizm, sen, indywidualna projekcja).

Nawet gdyby część fanów uważała działalność zespołu za upolitycznioną i skierowaną przeciw określonym siłom, to w miarę, jak zmieniało się otoczenie zewnętrzne, umierał adresat zbiorowego sprzeciwu.

Znikała jednoznaczność, która była pożywką sztuki tamtego czasu. Możliwość umownego porozumiewania się „ponad” cenzurą. Z tego, mimo prywatu prywatności, faktycznej apolityczności, zespół również korzystał. Może po prostu dla sławy?

„Nie ma o czym pisać / skończyło się [...] nie ma murów by walić w nie / upartym swym łbem”. „Nie ma murów by pisać / trującą treść / nie ma o czym pisać / bo skończyły się”.

„Nie ma kogo oskarżać / nikt nie wie kim jest / nie ma już komu wiernym być / na dobre i złe”.

³⁸ Potem dopiero ujawniła się w polskim dyskursie humanistycznym np. krytyka postkolonialna, przeciwstawiająca się nacechowanym sformułowaniom, m.in. rehabilitująca czarny jako kolor niewolnictwa.

³⁹ Nie porównując, niczym żyjąca w jeszcze trudniejszych czasach, wspomniana przeze mnie, niezaangażowana politycznie „tomabkowa młodzież”: fani jazzu w ogarniętej ludobójstwem Polsce w okresie hitlerowskiej okupacji. Zjawisko niemal zupełnie niezbadane.

Jeszcze świadectwo nie tyle dystansu, ile wściekłości w stosunku do obu walczących stron, pochodzące z okresu stanu wojennego. Zachowało się do dziś z tego powodu, że było przedmiotem lektury pracownika Głównego Urzędu Cenzury: „Wiesz, najchętniej to bym bił jedną i drugą stronę, trochę wyróżnął i swój reżim wprowadził. Wkurwia mnie już ta cała gra polityczna. Tak trochę to jestem po stronie «Solidarności», ale czy oni mają właśnie rację, to też nie wiem. Najlepiej byłoby jaką partyzantkę stworzyć i na Turbacz wypieprzyć” (autor niepodany). Por. też M. Cobel-Tokarska: „*Jak przyjdzie co do czego, to on, Wałęsa, karku nie nadstawi, tylko zwieje za granicę, a niewinni ludzie będą ginąć*”, <http://www.newsweek.pl/historia/stan-wojenny-co-pisali-sobie-w-listach-polacy-podczas-stanu-wojennego,artykuly,353460,1.html> [dostęp: 26.01.2016].

„Nie ma kogo zdradzać / skończyło się / nie ma komu już wiernym być / na dobre i złe / i nie ma kogo oskarżać / nikt nie wie kim jest / nie ma co udowodniać / nie ma przed kim i gdzie” (*Koniec czasów*).

Nieprawdą jest więc, że dopiero wraz z latami dziewięćdziesiątymi artysta przeszedł z pozycji kolektywnych na indywidualne. Etapem przejściowym nie był też czas Obywatela G.C.

Był to raczej ten sam światopogląd, różnie wyrażany, językami różniących się epok.

W tekstach pisanych po 1989 roku nie ma kontestacji, ale nie ma też poczucia zwycięstwa. Poza optymistycznym *Obywatелеm Świata*, odnoszącym się w najprostszym odczytaniu do zniesienia wiz.

W nowych, w nowy sposób opresyjnych okolicznościach, punktem odniesienia staje się tytułowe marzenie („I had a dream”, *Republika Marzeń*) oraz ponownie sen. Ten od tysiącleci był ucieczką do jakiegoś konkretnego miejsca oraz pokazywał cel możliwy do osiągnięcia. Wystarczała już nie realizacja, ale sama nadzieja i potencjalna możliwość jego osiągnięcia. Iluzja, złudzenie były największą wartością tamtego czasu, sposobem na przetrwanie. Przeczuwana zmiana jednak już nastąpiła („kiedyś wszystko to czułem / a dziś tylko wiem”). W nowych okolicznościach dalsze śnienie pozbawiono podstaw.

Może powstał nowy „Kombinat”? Ten autorytarny, oparty na socjalistycznej i komunistycznej ideologii, został zastąpiony przez ten korporacyjny? Orwella zastąpił Fritz Lang?

Nastąpiła też daleko idąca unifikacja systemów. Globalizacja. Trudno stworzyć przekonujący przedmiot dążeń, skoro runęły dawne granice. W ilustrowanym przez Obywatela G.C. filmie *Stan strachu*: „Podobno krążą gdzieś planety na których nie ma zim / Nawołują ciągle nas z daleka i nie słyszymy ich ” (*Ani ja, ani ty*). W opowiadanej rzeczywistości stanu wojennego możliwe były sceny na plaży, nad Bałtykiem. Rozmyślanie o Szwecji jako miejscu lepszego ustroju, sprawiedliwszego społeczeństwa.

Trudno wyobrażać sobie możliwość przeprowadzenia zmiany po tej, która dopiero co nastąpiła.

A może chodzi o coś więcej. Że podczas transformacji poszło coś nie tak? Szwecja dalej będzie wzorem. Jednak zmiany przeprowadzono w taki sposób, że przez dłuższy czas nie będzie tak, jak w tej Szwecji? Jednak takiej myśli twórcy ani razu nie wyraził wprost.

Zróznicowanie odbiorców, o którym wspominałem, pozwala na różne interpretacje. Także takie, które były dalekie Ciechowskiemu i jego politycznym ocenom.

Moją pierwszą wątpliwość budzi fragment: „nie ma murów by pisać / trującą treść”. Skoro na murach wypowiadali się przeciwnicy niedemokratycznego systemu, to czemu treść miała być „trująca”? Jak ta przypisana *Gadającym głowom*, czyli ówczesnym politykom? Kto był jej autorem i czyjemu interesowi służyła?

Zdradzono ideały? Kraj nie ma przyszłości? Nie ma poczucia przynależności i wspólnoty? „Tyle tylko że trwamy tu / chcemy czy nie”.

Chociaż nikt nie jest karany śmiercią za swoje przekonania. „Tyle że nie umieramy już / w pokucie za sen”.

Stan zobojętnienia. „Nie ma o czym pisać [nie ma o czym gadać] / skończyło się”.

Nie ma dawnego ducha. „Kiedyś wszystko to czułem / a dziś tylko wiem”.

Całość natomiast zatytułowana „koniec czasów”, jako ironiczny komentarz do koncepcji „końca historii”, która pośrednio zachęcała do zaprzestania interesowania się polityką, w której wszystko, co najważniejsze, właśnie się odbyło. Do postpolitycznej obojętności, z której ludzi wyrwały kolejne afery i kryzysy, wreszcie pierwsze od dłuższego czasu zmiany geopolityczne.

14

Bodaj tylko raz wypowiedział się w miarę wprost.

„Polityka... to może zabawne, ale interesuje mnie o tyle, o ile na podstawie fizjonomii konkretnego polityka potrafię określić jego przynależność partyjną. Na marginesie: ci politycy, których odbieram pozytywnie, najczęściej należą do Unii Wolności”⁴⁰.

I raz koncertowo, gdy Republika zagrała na konwencji politycznej⁴¹.

⁴⁰ *Mam słabość do siebie. Z Grzegorzem Ciechowskim rozmawia Magda Czapińska*, „Uroda” 1999, nr 8, [online] http://ciechowski.art.pl/wywiad_uroda.html [dostęp: 25.01.2016].

⁴¹ Leszek Gnoiński przytacza informację, że Republika zagrała na III Krajowej Konferencji Kongresu Liberalno-Demokratycznego, podając równocześnie mylnie, że jego liderem był Leszek Balcerowicz (L. Gnoiński, op. cit., s. 451). Niewątpliwie był jednak na parkiecie i, podskakując, był „główną atrakcją wieczoru” (W. Załuska, *Koalicja nadziei obraduje i tańczy*, „Gazeta Wyborcza” 24.02.1992).

Z kolei ostatnia jego żona, Anna Ciechowska, w dokumencie *Siódma pieczęć Grzegorza Ciechowskiego* wspomina, że dzień zaczynał od śniadania z obowiązkowym żółtym serem i lekturą „Gazety Wyborczej”.

Raz też uczestniczył w czymś, czemu w bardzo radykalnej interpretacji można by przypisać znamiona politycznego grillowania⁴².

15

A lawa płynie poprzez telewizory, drukarnie, szczekaczki na ulicach. Na końcu propagandy czai się śmierć. Jak w Pompejach, „Idziesz ulicą – płynie lawa / i lawa wszystkich już dogania / dogoni ciebie zaraz”. „Do kogo słowa te / do kogo kogo kogo / dla kogo lawa ta / dla kogo kogo kogo”.

Koresponduje z tym bodaj ostatni tekst, który Ciechowski napisał najpewniej w szpitalu, *Żyć nie umierać*. „Od kiedy nie wiem co się dzieje na świecie / mam lepiej”.

Beton, kojarzący się z niewymienialnością kadr („beton partyjny”), wiąże się trochę tak, jak zastygająca lawa.

Tu jednak „oczy sobie s a m dokładnie / zabeto – zabetonowałem”. „Gdy z głowy sobie odkręciłem anten pięć” (może tych z utworu *System nerwowy?* – właśnie, system!), „to wraca życia chęć”.

Programowaniu, wywoływaniu emocji, sterowaniu przeciwstawia ciszę własnego organizmu, mechanizm obronny. „Politycy w potylicy / już nie siedzą i nie swędzą więcej mi / i wiadomości już mi w kość nie dają: / «chodź – siad – słuchaj i drżij»”.

Przeciwstawia im stworzoną w międzyczasie, jakby na przekór, rodzinę. „Od kiedy nie wiem co się dzieje / to złodzieje czasu łukiem z dala / obcho-dzą nasz dom”.

Ten dom z *Arktyki*, któremu swego czasu narzucono zimną, nie tylko zimnowojenną, narrację, po którą znów się sięga? „Lodowce już podchodzą pod nasz dom / spod twoich [zmanipulowanych] powiek patrzy na mnie zwierz / codziennie zmywam z twarzy szron / nie wyjedziemy do cieplejszych stref”?

⁴² Program Krzysztofa Materny i Wojciecha Manna w TV Puls z udziałem G.C., w kontekście osoby Andrzeja Leppera. Zachęcam do wyrobienia sobie własnego zdania: *Grzegorz Ciechowski u MM (2001)*, [online] <https://www.youtube.com/watch?v=MYjs-ASAvVM>, [dostęp: 01.08.2017].

GRZEGORZ CIECHOWSKI, THE CITIZEN

ABSTRACT

This publication is an element of three part construction "Texts – versions – apocrypha". "Texts" are constructed on Gaston Bachelard method focused on motives like politics, erotic and loneliness. "Versions" is the analysis and comparison of all published book narrations about Grzegorz Ciechowski. "Apocrypha" is an experiment, how to analyze Grzegorz Ciechowski's creation in different ways than before.

This article "Grzegorz Ciechowski, the citizen" concentrates on politic motives of Grzegorz Ciechowski's discography and bibliography. It is supplemented by description of some performative activities connected with politics.

KEYWORDS

Grzegorz Ciechowski, Republika, republic, PRL, policy, Res Publica, Jann Castor, Paweł Dunin-Wąsowicz, atoll Bikini, atomic test, Julian Kornhauser, New Wave, Bench, Adam Mickiewicz, Wojciech Mann, Krzysztof Materna, Andrzej Lepper, Łukasz Mańczyk

BIBLIOGRAFIA PRZEDMIOTOWA

KSIĄŻKI

1. Butrym M., *Dola idola*, MAW 1985.
2. Gnoiński L., *Republika: nieustanne tango*, Warszawa 2016.
3. Grzegorz Ciechowski [lub: Grzegorz Ciechowski, 4xGC], 2011 [książka z 2 płytami CD i 2 płytami DVD – opis w dyskografii; strony nienumerowane – numeracja umowna; Z. Krzywański, wstęp, s. 3; L. Kamiński, wstęp, s. 4; W. Mann, bez tytułu, „subiektywny szkic złożony z zachowanych obrazów i wrażeń” – tekst główny, s. 5–13; dyskografia s. 14–33].
4. Kowalewski W., *Bóg zapłaciz*, Warszawa 2000.
5. Kulas J., *Grzegorz Ciechowski 1957–2001. Wybitny artysta rodem z Tczewa*, Pelplin 2007.
6. Potocka M., Pytlakowska K., *Obywatel i Małgorzata*, Warszawa 2013.
7. *Republika wrażeń : Grzegorz Ciechowski i Republika jako fenomen społeczno-kulturowy*, red. M. Jeziński, Sosnowiec 2012.
8. Stach A., *Gwiazdy, komety & czad. Republika*, Warszawa 1996.
9. Stelmach P., *Lżejszy od fotografii: o Grzegorzu Ciechowskim*, Kraków 2018.
10. Sztuczka A., Janiszewski K., *My lunatycy. Rzecz o zespole Republika*, Warszawa 2015.
11. Ziółkowski J. M., *Drogi do sukcesu*, Tczew 1997 [rozdział „Jeden z klasy ananasów”, s. 23–32].

ARTYKUŁY, WYWIADY, RECENZJE ITP.

1. Bekier C., „System nerwów przez ocean gna...?” *Polityczny aspekt pierwszego albumu Republiki* Nowe sytuacje, [w:] „Głowa mówi...”. *Polski rock lat 80.*, red. M. Jeziński, M. Pranke, P. Tański, „Prolog. Interdyscyplinarne Czasopismo Humanistyczne”, Toruń 2018.

2. Brzozowicz G., Chmiel M., *Obywatel świata*, „Gazeta Wyborcza”, dodatek „Weekend” 1992, nr 10, s. 15.
3. Butrym M. [rozmowa z G.C.], *Rock jako medium*, „Razem” 1982, z. 19/9.
4. Ciechowski G., *Literacka wyobraźnia – Grzegorz Ciechowski o płycie Nowe sytuacje*, „Non Stop” 1983, nr 8.
5. Cieślak J., *Czarna flaga*, „Rzeczpospolita” 2002, nr 72, s. A11.
6. Dunin-Wąsowicz P., *Obywatel metafory*, „Przekrój” 2002, nr 11, s. 48–53, [online] http://ciechowski.art.pl/2212_przekroj.html [dostęp: 9.11.2016].
7. Gajda K., *Szarpidruty i poeci. Piosenka wobec przemian społecznych i kulturowych ostatnich dekad*, Poznań 2017.
8. Gawłowska S., *Ciechowski po śmierci Ciechowskiego*, [w:] „Głowa mówi...”. *Polski rock lat 80.*, red. M. Jeziński, M. Pranke, P. Tański, „Prolog. Interdyscyplinarne Czasopismo Humanistyczne”, Toruń 2018, s. 182–195.
9. „Głowa mówi...”. *Polski rock lat 80.*, red. M. Jeziński, M. Pranke, P. Tański, „Prolog. Interdyscyplinarne Czasopismo Humanistyczne”, Toruń 2018.
10. Hutnikiewicz A., *List otwarty do Pani dr Anny Supruniuk*, „Głos Uczelni” 2002, nr 3, s. 28.
11. Jarosławski K., *Obywatel-republikanin z Ciechowa*, „Tygodnik Solidarność” 2002, nr 1, s. 18.
12. Kalita T., *Scena Muzyczna – Idol szuka wyludniacza – Spektakl „Republika Rzecz Publiczna”*, „Magazyn Scena” 1985, nr 5, [online] www.republika.art.pl [dostęp: 1.11.2017].
13. Kopka P., *Wstęp do Ciechowskiego*, „Piosenka” 2011, nr 10.
14. Kowszewicz B. [rozmowa], *Poezja czy tekst?*, „Poezja” 1989, nr 5, s. 19–25 [wraz z drukiem wierszy].
15. Leszczyński R., *Obywatel Republiki* [nadtytuł: *Grzegorz Ciechowski nie żyje*], „Gazeta Wyborcza” 24.12.2001, nr 300, s. 9.
16. Mańczyk Ł., *Czytanie Ciechowskiego. Grzegorz Ciechowski, bohater narracji*, [w:] „Głowa mówi...”. *Polski rock lat 80.*, red. M. Jeziński, M. Pranke, P. Tański, „Prolog. Interdyscyplinarne Czasopismo Humanistyczne”, Toruń 2018, s. 155–181.
17. Mańczyk Ł., *Grzegorz Ciechowski, Obywatel*, „Piosenka” 2008, nr 8.
18. Masłoń K., *Erotyka, polityka, republika*, „Razem” 1985, nr 51.
19. MT, *Grzegorz Ciechowski*, „Trybuna” 2002, nr 200, s. 2.
20. Supruniuk A., *Idol, mitoman czy kochanek historii?*, „Głos Uczelni” 2002, nr 1, s. 14.
21. Szczygiel M., *G.C. [Grzegorz Ciechowski] otworzył mi drzwi*, „Duży Format”: czwartkowiec „Gazety Wyborczej” 2002, nr 33, s. 14–17.
22. Szulist S., *W tonacji do zapamiętania*, „Trybuna” 2002, nr 184, „Aneks”, s. F.
23. Tański P., *Nowe sytuacje polskiego rocka. Teksty – głosy – publikacje*, Poznań 2016.

RAFAŁ KOŁSUT

UNIwersytet Jagielloński
Katedra Teatru i Dramatu
E-MAIL: RAFAŁ.KOLSUT.UJ@GMAIL.COM

Morfeusz wcielony. O powieści *Po tamtej stronie* Alfreda Kubina

STRESZCZENIE

Tekst stanowi analizę i interpretację niemal nieznaną w Polsce powieści Alfreda Kubina *Po tamtej stronie* (*Die Andere Seite*) z 1909 roku. Autor skupia się na ujęciu symbolicznym kluczowych fragmentów prozy, stosując perspektywę komparatystyczną. Szczególną uwagę autor poświęca aspektom boskości w konstrukcji postaci Klauusa Patery – jednego z głównych bohaterów powieści. Artykuł stanowi jedno z nielicznych opracowań prozy Kubina w języku polskim.

SŁOWA KLUCZOWE

Kubin, Państwo Snu, *Po tamtej stronie*

Wstęp

W listopadzie 1907 roku życie Alfreda Kubina gwałtownie się skomplikowało. Jego ojciec zmarł wówczas po długiej chorobie, a podupadła na zdrowiu żona artysty przebywała na kuracji. Osamotniony malarz spędził kilka kolejnych miesięcy odcięty od świata w swej posiadłości w Zwickledt, poświęcając czas lekturze pism dawnych mistyków Wschodu i Zachodu. Po tym jałowym okresie, w poszukiwaniu nowego bodźca do pracy wyruszył wraz z przyjacielem Fritzem von Herzmanowskim w podróż do Włoch. Po powrocie do domu rysownik odkrył u siebie niepokojącą przypadłość. „Gdy chciałem zacząć rysunek, absolutnie mi to nie szło. Nie byłem w stanie narysować powiązanych rozsądnych kresek. Przestraszony stałem przed tym nowym fenomenem, bo [...] byłem wewnętrznie całkowicie wypełniony

pragnieniem roboty”¹ – pisze w swej krótkiej autobiografii *Demony i nocne zjawy*. „Aby więc coś robić i jakoś się wyładować, zacząłem sam wymyślać i notować dziwaczną opowieść. I oto napłynęły pomysły w nadmiarze, dniem i nocą napędzając mnie do pracy, tak że już po dwunastu tygodniach moja powieść fantastyczna *Po tamtej stronie* była ukończona”². Zaledwie w ciągu czterech następnych tygodni artysta opatrzył ukończony rękopis ilustracjami. Jedyne w dorobku malarza i grafika dzieło literackie (nie licząc późniejszej, wspomnianej już autobiografii, dodawanej do kolejnych wydań powieści) stało się swoistym *intermezzo* całego jego życia – „*Po tamtej stronie* stanowi punkt zwrotny rozwoju duchowego [...]. Pisząc ją nabrałem dojrzałego rozeznania, iż nie tylko w dziwacznych, wzniosłych i komicznych momentach istnienia leżą najwyższe wartości, ale że to, co przykre, obojętne i powszednio-podrzędne, zawiera te same tajemnice”³. To właśnie od tego „dziwotworu”⁴, jak nazywa utwór Stefan Lichański, rozpoczyna się okres największej świetności rysunków Kubina: dojrzałość osiąga wówczas jego charakterystyczny, zawieszony pomiędzy ekspresjonizmem a symbolizmem styl⁵, tak pasujący do ilustrowania prozy Edgara Allana Poe’a, E. T. A. Hoffmanna czy (wiele lat później) Franza Kafki. Jego prace przestają korzystać wyłącznie z „opartej na absurdalnych zestawieniach fantastyki” (zaczepniętej z szesnastowiecznych grafik naddunajskich, gotycyzmu Caspara Davida Friedricha i symbolizmu Maxa Klinger’a⁶), zaczynają zaś prezentować „owo ogólne życie, zasnuwające się tak tajemniczo w ludziach, zwierzętach, roślinach, w każdym kamieniu, w każdym stworzonym i niestworzonym przedmiocie”⁷, co z satysfakcją odnotował artysta.

Powieść stała się granicą malarskiej wyobraźni Kubina. Od czasu jej ukończenia rysunki „austriackiego Goi” nabrały „narracyjnej swady”⁸, dzięki której wyżej od nastroju grafiki staje jej przesłanie. Ten niezwykle fenomen czasowej zmiany medium zaowocował bezprecedensową formą realizacji: jak trafnie zauważa Lichański, grafik „dał w swojej książce opowiedziane ma-

¹ A. Kubin, *Demony i nocne zjawy. Autobiografia*, [w:] idem, *Po tamtej stronie*, tłum. A. M. Linke, Warszawa 1980, s. 279.

² Ibidem.

³ Ibidem, s. 280.

⁴ S. Lichański, *Alfreda Kubina Państwo Snu*, [w:] A. Kubin, *Po tamtej stronie*, op. cit., s. 6.

⁵ Por. E. Bajer, *Terapia słowem – „opowiedziane malarstwo” Alfreda Kubina*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2016, nr 8, s. 233.

⁶ Por. J. Gondowicz, *Olśniony mrokiem*, [w:] *Mroczna strona wyobraźni – sztuka Alfreda Kubina*, red. T. Leśniak, Kraków 2008, s. 27.

⁷ A. Kubin, *Demony i nocne zjawy. Autobiografia*, op. cit., s. 281.

⁸ P. Sarzyński, *Parada szkieletów. Symbolista Alfred Kubin*, „Polityka” 2000, nr 16, s. 56.

larstwo”⁹. Trudno się z tym stwierdzeniem nie zgodzić, biorąc pod uwagę przejmującą plastyczność opisu. Kubin z litograficznym zacięciem operuje szczegółem, kreśląc słowami obrazy zadziwiająco sugestywne i namacalne, chociaż rozgrywające się w niedookreślonym świecie półsennej zwidzenia. Nic więc dziwnego, że głównym bohaterem i narratorem opowieści o upadku Państwa Snu musiał zostać rysownik, zdolny dzięki malarskiej wyobraźni odpowiednio utrwalić w pamięci nawet najbardziej odstręczające zjawiska i sceny. Artysta, który przeżył na własnej skórze (i duszy) wejście w inną rzeczywistość¹⁰. Musiał nim zostać sam Kubin.

Po tej stronie

Autor nie ukrywa swej tożsamości przed czytelnikiem – chociaż na samym początku powieści sygnalizuje, że jego narracja rozgrywa się w przyszłości (wspominając o poznaniu Klausa Patery przed sześćdziesięciu laty), liczne szczegóły (od wieku i dotychczasowego miejsca zamieszkania poczynając) wskazują na to, iż bezimiennym grafikiem, który otrzymał zaproszenie do tajemniczego imperium dawnego szkolnego kolegi, jest on sam. Sekretna kraina, stworzona sztucznie dzięki bajecznemu bogactwu i nieprawdopodobnemu nakładowi sił Patery, przyjmuje w swe niedostępne progi wyjątkownie starannie wyselekcjonowanych gości:

[...] nasi ludzie przeżywają tylko nastroje, a raczej żyją wyłącznie w nastrojach; cały byt zewnętrzny, który kształtują sobie wedle własnych pragnień, przy pomocy możliwie zestrojonej współpracy, dostarcza poniekąd jedynie surowca. Oczywiście, dba się o to, by nigdy go nie brakło. Ale obywatel Państwa Snu nie wierzy w nic poza snem – poza własnym snem. Sen pielęgnuje się u nas i rozwija, zakłócenie go byłoby zdradą główną nie do pomyślenia¹¹

– informuje bohatera jeden z europejskich agentów multimiliardera Patery, przekazujący zaproszenie do tego „schroniska dla niezadowolonych z nowoczesnej kultury”¹². Jednak nie liczy się wyłącznie dawna znajomość z krezurem, umiłowanie epok minionych czy zdolność recepcji rzeczywistości wyłącznie dzięki nastrojom – głównym powodem złożenia propozycji zamieszkania w Państwie Snu są rysunki narratora, które „wywarły wrażenie

⁹ S. Lichański, op. cit., s. 7.

¹⁰ Por. T. Baran, M. Stasiuk, *Malarz snów – Alfred Kubin*, [w:] eidem, *Na krawędzi. Między psychozą a filozofią*, Warszawa 2015, s. 101–107.

¹¹ A. Kubin, *Po tamtej stronie*, op. cit., s. 21.

¹² Ibidem, s. 21.

na mistrzu”. Zakładając, iż bohaterem jest Kubin we własnej osobie, jego dotychczasowy dorobek wskazuje na to, iż do krainy snu zaproszono twórcę koszmarów. Czyżby już wtedy „mistrz” zdawał sobie sprawę z prawdziwej, potwornej natury swojego dzieła? Czy też był to z jego strony wyszukany żart – przyjęcie na wskroś współczesnego, prekursorskiego artysty do kraju, w którym sztuka ma jedynie sens użytkowy?

Nie mamy osobnych muzeów, galerii obrazów itd. Nie gromadzimy cennych dzieł sztuki, jednak ujrzy pan niejeden niezwykły obiekt. Wszystko jest podzielone, że tak powiem – w użyciu. Nie pamiętam zresztą wypadku, by zakupiono jakiekolwiek malowidło, brąz czy inny przedmiot sztuki nowszego pochodzenia. Lata sześćdziesiąte ubiegłego stulecia stanowią ostateczną granicę¹³

– referuje wysłannik Patery. Jak zauważa Werner Hofmann: „Miasto Perła, dom wszystkich niezadowolonych z postępu i nowoczesnej kultury, jest fantastyczną parodią syntezy sztuk wiedeńskich secesjonistów, również wyszydzeniem sztuki jako strategii upiększania świata. [...] dzieło sztuki traci swój autorytet”¹⁴. W stolicy Państwa Snu „obowiązuje styl braku stylu. [...] nie ma różnicy między sztuką wysoką a niską, sztuką dla biednych i bogatych”¹⁵. Władca bowiem „z tą samą zawziętością żąda rzeczy wartościowych, co oczywistego rupiecia”¹⁶, będąc raczej „zbieraczem starożytności niż znawcą sztuki, zresztą w największym stylu”¹⁷, co przyznaje w zaufaniu jego agent. Decyzja o zaproszeniu kolejnego grafika (w Perle zamieszkuje bowiem już jeden plastyk – Castringius) do świata, który rysowników nie potrzebuje (nawet gazety ukazujące się w Państwie Snu przedrukowują na równi z tworzonymi na potrzeby artykułów ilustracjami stare drzeworyty), musiała zatem nieść z sobą inny plan. To właśnie narrator miał się stać jedynym obserwatorem i kronikarzem upadku imperium Patery.

Lekcja geografii

Państwo Snu zostało zbudowane na powierzchni trzech tysięcy kilometrów kwadratowych w tzw. niebiańskich górach – pomiędzy masywami Tien-Szan, gdzie przed laty raniony w trakcie polowania na perskiego tygrysa

¹³ Ibidem, s. 30.

¹⁴ W. Hofmann, *Über einige Motive des Romans «Die Andere Seite», 1909*, [w:] Alfred Kubin 1877–1959, München 1990, s. 104. Tłumaczenie na potrzeby niniejszego tekstu – D. Šemberová, zamieszczam za zgodą autorki.

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ A. Kubin, *Po tamtej stronie*, op. cit., s. 30.

¹⁷ Ibidem.

Klaus Patera znalazł schronienie wśród członków zagadkowego plemienia błękitnookich Azjatów. Ostatnim przystankiem na drodze do bram krainy jest Samarkanda – jedno z najstarszych miast świata sąsiaduje z państwem, które liczy sobie zaledwie kilkanaście lat. W tym najbliższym Perle bastionie „zewnątrznego świata” mieściła się też złowroga wróżba przyszłego losu wszystkich, którzy skorzystali z zaproszenia – owiane złą sławą tureckie więzienie, o którym Hugo Pratt pisze, że „jedynym sposobem, by z niego uciec, są złote sny, wywołane działaniem haszyszu”¹⁸. Obywatele Państwa Snu nie będą już mieli tej możliwości – dla nich ucieczka spod władzy „mistrza” nie będzie możliwa nawet we śnie. Cały teren imperium Patery, ukrytego pomiędzy górami, otacza olbrzymi, czarny mur, sięgający pod niebo. Wbrew słowom Penelopy z *Odysei*, która mówi o dwóch bramach prowadzących do Śnienia¹⁹, w powieści wejście jest tylko jedno – po przekroczeniu go nie można już wyjść. Jedynie żona bohatera (w postaci której można doszukać się podobieństw do pierwszej narzeczonej Kubina, przedwcześnie zmarłej na skutek choroby) w ostatnim, rozpaczliwym przeblysku przytomności przed wkroczeniem do Śnienia dostrzega więzienie, którego już nigdy nie opuści, równocześnie wróżąc własną śmierć za murem.

„Pan tego kraju daleki jest od chęci ufundowania jakiejś utopii”²⁰ – stwierdza kategorycznie wysłannik Patery. Rzeczywiście Perła, jedyne miasto i zarazem stolica Państwa Snu (nawiązująca swą nazwą do apokryficznego gnostyckiego *Hymnu o Perle*²¹), nie odbiega od dowolnej europejskiej metropolii – być może dlatego, że jest w całości zbudowana z elementów wprowadzonych ze wszystkich zakamarków Starego Kontynentu. To na wskroś sztuczny twór, architektoniczne monstrum Frankensteina. I podobnie jak istota poskładana z organów przestępców, od zarania obciążona jest grzechami mrocznej przeszłości²². Można powtórzyć za Victorem Hugo, gdy

¹⁸ H. Pratt, *Corto Maltese. Złoty dom w Samarkandzie*, tłum. M. Gurgul, Kraków 2011, s. 46.

¹⁹ „Gościu miły! / I sen bywa niekiedy ciemny i zawiły, / I nie zawsze się prawdą naszych snów majaki; / Bo, jak mówią, do krain sennych wchód dwojaki: / Bramą z kości słoniowej i bramą rogową. / Więc sny z pierwszej idące plotą to i owo, / A ich wróżby kłamliwe zawsze nas zawodzą; / Za to sny, co przez bramę rogową przechodzą, / Iszczą się i nie myślą ludzi, co śnią nimi”, cyt. za: Homer, *Odyseja*, tłum. L. Siemieński, Gdańsk 2000, s. 219.

²⁰ A. Kubin, *Po tamtej stronie*, op. cit., s. 20.

²¹ Por. J. Kurkiewicz, *Przeczcucie krachu Europy*, „Gazeta Wyborcza” 2008, nr 66, s. 16. Gnostycki tekst opisuje metaforyczną podróż, jaką odbywa człowiek do źródeł swej jaźni – perła symbolizuje zdobytą w jej trakcie wiedzę o naturze bytu.

²² Późniejszy zagorzały przeciwnik twórcy Państwa Snu, Herkules Bell, dowodził będzie złowrogoj i przekłętej natury użytych do budowy elementów: „Pałac jest zestawio-

pisał o stolicach: „Są to leje, do których prowadzą wszystkie – geograficzne, polityczne, moralne i umysłowe – zbocza kraju, wszystkie naturalne stoki i skłonności narodu; studnie cywilizacji, a zarazem, rzecz by można, jej rynsztoki”²³. Jednak w Perle tworem sztucznym są także wyselekcjonowane warstwy społeczne, sięgające od wyżyn członków rodów królewskich aż po najplugawsze niziny żebraków zamieszkujących tzw. dzielnicę francuską. Imperium nie jest więc enklawą artystów, domem bogaczy czy sanktuarium ekscentryków. Patera, zapraszając wybrańców, skomponował z nich prawdziwe, żyjące własnym życiem miasto ze snu – bliźniaczo podobne do każdego z miast świata, jednak równocześnie inne niż one wszystkie. Perła, chociaż skomponowana jest z elementów istniejących w rzeczywistości, zbudowana została na zupełnie innej płaszczyźnie: w świecie ułudy. Przebywanie w niej podobne jest do snienia: na skutek specyficznego, umiarkowanego klimatu w całej krainie nigdy nie świeci wiecznie ukryte za chmurami słońce, prawie nie ma różnic pomiędzy porami roku, a wszystkie kolory (w tym barwy roślinności) są przytłumione, w odcieniach szarości i brązów. Panuje permanentny półmrok, potęgowany posępными kolorami starych zabudowań, skąpym gazowym oświetleniem i czarnymi wodami rzeki. „Z ogólnego zmierzchu, który wszystko zacierał i wyolbrzymiał, wyskakiwały nienaturalnie plastyczne szczegóły: jakiś słup, szyld sklepowy czy furtka”²⁴. Chociaż w całościowym ujęciu domy i ulice są obce, poszczególne ich elementy niosą wspomnienia znanych już budynków, podobnie jak dobrani przez „mistrza” ludzie posiadają twarze niepokojąco znajome, widziane wcześniej na jawie lub tylko wyobrażone; twarze naznaczone chorobowym zwyrodnieniem albo piętnem cierpienia, twarze zmieniające kształty (jak oblicze gospodyni narratora przybierające każdego dnia inną formę), mające obserwatora zaburzeniami proporcji, twarze znane ze złudzeń i koszmarów. Nieliczne w Perle dzieci dbają nawet o wytwarzanie dzięki kołatom i bębnom niedookreślonych, chaotycznych dźwięków – integralnych elementów marzenia sennego.

ny ze zwalisk miejsc, które były widownią krwawych spisków i rewolucji. Patera sięgnął w swym kolekcjonerstwie do najdawniejszych czasów. Użył do swej budowli gruzu Eskorialu, Bastylii, aren starego Rzymu; za jego zachętą kradziono i zwożono tutaj kamienne bloki z Tower i Hradczyna, z Watykanu i Kremla. Wasz władca wyciągał macki wszędzie tam, gdzie była ludzka niedola. Kawiarnia z ulicy Długiej była przed pięćdziesięciu laty podejrzaną knajpą na przedmieściu Wiednia; mleczarnia – górnobawarską speluną rozbójniczą. Na młynie, zakupionym w Szwabii, ciąży od dwustu lat krew bratobójcza” (A. Kubin, *Po tamtej stronie*, op. cit., s. 163).

²³ V. Hugo, *Katedra Marii Panny w Paryżu*, tłum. H. Szumańska-Grossowa, Szczecin 1986, s. 85.

²⁴ A. Kubin, *Po tamtej stronie*, op. cit., s. 104.

Zwyczaje, obrzędy, gusła, zabawy

Jednak nie tylko w tych kwestiach życie w mieście upodabnia się do fantasmagorii. Całe państwo funkcjonuje dzięki specyficznej, zagadkowej logice, widocznej zwłaszcza w rozmytych i niemożliwych do uregulowania sferach biznesowych: „To miało się w kieszeni setki, to znów nic. Zresztą i bez pieniędzy obchodziliśmy się całkiem dobrze. Każdy musiał tylko udawać, że coś tam daje. Niekiedy można było nawet zaryzykować żądanie reszty nie zapłaciwszy nic. I tak się wszystko zawsze wyrównało”²⁵. Oparta na sile sugestii i konkretnym nastroju percepcja obywateli nadawała ton wszystkim sferom życia, podobnie jak ślepe podporządkowanie określonej społecznej funkcji. W bezużytecznym Archiwum, absurdalnym skupisku administracji, całymi dniami bezowocnie przesiadują urzędnicy i woźni, zajmując się wyłącznie mamieniem petentów i pozorną pracą nad nieaktualnymi dokumentami, zakupionymi w innych krajach i przez to niemającymi absolutnie żadnego przełożenia na sytuację w Państwie Snu; notariusze nawet nie nurzają piór w atramencie, markując wypełnianie pism. Bohater przyjmuje posadę grafika w miejscowej gazecie „Zwierciadło Snu” (cóż za ironia!), jednak jego umowa nie zobowiązuje go do wykonania choćby jednego rysunku. „Ale miałem teraz stałą posadę, byłem rysownikiem poważnego czasopisma, jednym słowem – kimś. A o to w tym kraju chodziło: coś reprezentować, cokolwiek: ostatecznie choćby złodziejaszka czy łotrzyka”²⁶. Perła funkcjonuje zgodnie z zasadami lacanowskiego porządku symbolicznego, „w którym społeczna maska liczy się bardziej niż bezpośrednia rzeczywistość noszącej ją osoby”²⁷. Nawet w fazie upadku imperium Patery, gdy dotychczasowe zawody i zależności przestają się liczyć, rysownik Castringius i kelner Antoni, rabując opuszczone domostwa, wciąż określani są jako rysownik i kelner (zarówno przez narratora, jak i siebie nawzajem), chociaż pierwszy od dawna niczego nie narysował, a kawiarnia, w której pracował drugi, leży w gruzach. Mimo iż otwarcie przyznają się do zmiany zawodu, aż do smutnego końca podczas nieudanego włamania pozostają przypisani do swej pierwotnej funkcji – Castringius wciąż tytułuje się artystą, zaś Antoni nawet w trakcie grabieży nosi swój kelnerski frak.

Poetyki snu dopełniają absurdalne sytuacje, dziwaczni goście, omyłkowo dostarczane bezwartościowe przedmioty czy groteskowe, przestarzałe ubiory wszystkich obywateli, zgodne z wymogiem umiłowania przeszłości. Jed-

²⁵ Ibidem, s. 70.

²⁶ Ibidem, s. 67.

²⁷ S. Žižek, *Lacan. Przewodnik Krytyki Politycznej*, tłum. J. Kutyla, Warszawa 2010, s. 53.

nak nad tym z pozoru pozbawionym znamion „rzeczywistej” logiki światem sprawuje pieczę inna, potężniejsza siła: moc Klausa Patery. Niedostępny, obwarowany murami Pałacu, a zarazem obecny w każdym miejscu swego państwa równocześnie, objawiający swe oblicze w twarzach przechodniów. „Patera był wszędzie. Widziałem go tak w oczach przyjaciela, jak wroga, w zwierzętach, roślinach, minerałach. Jego siła wyobraźni pulsowała we wszystkim, co istnieje: tętno Krainy Snu”²⁸. To on ucieleśnia niepojętą „sprawiedliwość” wzajemnych stosunków, to on kieruje sześćdziesięcioma pięcioma tysiącami swoich gości, a poczucie wszechwładzy „mistrza” reguluje rytm życia mieszkańców Perły. W początkowo niepojętym dla rysownika akcie wiernopoddania, zwanym „Wielkim Czaem Zegarowym”, obywatele Państwa Snu gromadzą się wokół wieży głównego zegara w mieście, by w pustym pomieszczeniu wewnątrz budowli oddać hołd władcy okrzykiem: „Oto stoję przed Tobą, Panie!”. Jak zauważa Kamila Woźniak:

[...] wewnątrz starego zegara stanowi sferę *sacrum*, która wyznacza czas metafizyczny oddziaływający na mieszkańców Perły. „Wielki Czar Zegarowy” daje ponadto możliwość obcowania z bóstwem, zbliżenia się do niego, oddania jego opiece, co przypomina pewnego rodzaju rytuały inicjacyjne, podczas których przekracza się sferę *profanum*, by wkroczyć na drogę inicjacji w rzeczywistość poświęconą bóstwu²⁹.

Pełny sens słów modlitwy objawi się przed sceptycznym protagonistą dopiero w chwili rozpaczy, gdy stanie osobiście przed łóżem Patery – cieleśnego, a jednak wszechobecnego boga ułomnego stworzenia. Boga potężnego, chociaż zupełnie bezradnego wobec wznoszonych do niego modłów. Boga wyniosłego i w pełni ludzkiego, miłosiernego i karzącego zarazem, boga ukrytego w komnatach Pałacu przed własnym narodem wybranym. Boga, do którego Edenu wślizgnął się wąż.

Morgenstern

Amerykański miliarder Herkules Bell pojawił się w Perle nieproszony. „Ten król wędlin dowiedział się, nie wiadomo w jaki sposób, o dziwnej krainie i wbił sobie do głowy, że musi zostać obywatelem tego państwa. [...] Dziwak snuł się latami po wszystkich morzach i wszystkich częściach świata szukając Państwa Snu”³⁰. Jest jedynym w imperium przedstawicielem „Nowego

²⁸ A. Kubin, *Po tamtej stronie*, op. cit., s. 145.

²⁹ K. Woźniak, *Demiurgiczne wymiary rzeczywistości. Na marginesie powieści Alfreda Kubina i Jana Weissa, „Bohemistyka”* 2017, nr 1, s. 29.

³⁰ A. Kubin, *Po tamtej stronie*, op. cit., s. 169.

Świata” i zarazem najbogatszym z mieszkańców stolicy. Po rozczarowaniu Śnieniem wyznacza sobie cel: obalenie Patery i zajęcie jego miejsca. Z niesłychaną butą i energią zabiera się do dzieła, tworząc związek „Lucyfer”, ogłaszając na krwistoczerwonym papierze (odcinającym się od szarzyzny murów i zwiastującym przyszłe pełne przemocy wydarzenia) swą proklamację i wyznaczając nagrodę za głowę „oszusta, hochsztaplera, magnetyzera”. On także jako jedyny podejmuje próbę dotarcia do świata zewnętrznego, niewiedzącego o istnieniu tworu Patery. W przeciwieństwie do wielbiącego przeszłość założyciela Perły, Amerykanin jest gorącym orędownikiem postępu (nic więc dziwnego, że nosi nazwisko wynalazcy telefonu). Bell zamierza, niczym Samael przeciw woli Jahwe, rozświecić mroczne ulice Perły i wzbudzić we współobywatelach gniew, by wyrwać ich z sennego letargu. Chce własną siłą życiową, byстрым umysłem i nieprzebrany majątkiem zakończyć sen Patery, wprowadzić do królestwa majaków rządu bezlitosnej jawy. Chce stać się dzwonem, który wszystkich obudzi.

Jednak pierwsze zwiastuny upadku Państwa Snu pojawiają się na krótko przed przybyciem Amerykanina. Z powodu długiej i nasilającej się choroby żony narrator zostaje zmuszony do zejścia w głąb studni na terenie sąsiadującej z ich mieszkaniem mleczarni, by wy badać źródło tajemnych odgłosów. Trafia do pustych, przerażających katakumb – miasta pod miastem, żyjącego własnym życiem. Życiem rozkładu. W tych ciemnych korytarzach pojawia się znieenacka widmo przeraźliwie chudego, białego konia, który na oślep galopuje przez podziemia. Zwierzę, będące w wielu kulturach symbolem równocześnie życia, płodności, jak i umierania, w tych korytarzach staje się porażająco jasnym zwiastunem: to błądy rumak zagłady, wiozący na skrwa-wionym grzbiecie Śmierć.

Po tym zdarzeniu narrator, bezsilnie obserwując przedłużającą się agonię żony, coraz wyraźniej odnotowuje kolejne elementy rozrastającej się zgnilizny, atakującej Państwo Snu. Bezkresne bagna, których część Patery przed laty osuszył, by wznieść na nich miasto, zatruwają swymi toksycznymi wyziewami atmosferę, a powietrze elektryzuje się niebezpiecznie przez stojącą nieopodal Perły górę z metalu (przypominającą notabene niszczy-cielską siłę legendarnej Góry Magnetycznej ze średniowiecznych podań). Natura zaczyna się powoli buntować wobec tworu „mistrza”.

W przeciwieństwie do widma z katakumb, ogier, którego dosiada Herku-les Bell, jest smolście czarny i (tak jak jego jeździec) obdarzony sprężysto-ściami, silnymi mięśniami. Ten niemy Arejon, podkreślający umaszczeniem symboliczny związek z domeną Snu, wiezie swojego pana na wojnę.

Patera wkrótce będzie leżał u moich stóp! – Oczy jego zalśniły złym blaskiem. Cemuż musi dla mistrza, którego tak nienawidzi, żyć jednak w skrytości ducha gorąco podziw? W tym pytaniu zawiera się cała tragiczność tego człowieka. [...] Sam dokonałby całkiem innych rzeczy dzięki swemu przedsiębiorczemu usposobieniu! Zrazu przemyślał coś na kształt spółki z «panem» i bezzwłocznie wpakowałaby w ten pomysł swe miliony. Świat można było zdobyć! – doprawdy nieco więcej niż to osiedle dla obłąkanych! I właśnie tego potężnego człowieka, któremu lizano buty w Ameryce i Europie z powodu jego złota, mistrz potraktował jak natrętnego petenta. [...] Wówczas w sercu Bella rozgorzała straszna nienawiść do Paterę. Teraz da mu odczuć swą siłę, nie potrzebuje jałmużny! Wymusi sobie uznanie!³¹

Miliarder-rzeźnik³² swoim pojawieniem się w Perle w niejasnych okolicznościach (autor nie wspomina, czy ostatecznie Bell po latach „ścigania swych chimery” został przez Paterę zaproszony, czy też sforsował bramę do Państwa Snu siłą) wywołuje ogromne poruszenie, doprowadzając nawet do wystąpienia elementu eskalacji śnienia: sobowtórów. Cienie i lustrzane odbicia niektórych obywateli imperium od jego przyjazdu zaczynają zaludniać stolicę, podążając śladem Bella, mrocznego alter ego samego Paterę. Amerykanin od początku zestawiony jest w opozycji do „mistrza: „król wędlin” ucieleśnia energię, porywczosć, triumf ciała i świata materii. Liczy się dla niego tylko zwycięstwo, władza nad Snem to w jego mniemaniu kwestia wyłącznie zręcznych zagrywek politycznych (nawet tak prymitywnych, jak pozyskiwanie zwolenników przez częstowanie ich cygarami) i odpowiednio rozdysponowanych nakładów finansowych. To wojownik i atleta, pragnący wyzwania zarówno dla swego błyskotliwego umysłu, jak i żelaznych mięśni, niepotrafiący odnaleźć w naturze praw, jakimi rządzi się imperium, jakiegokolwiek metafizyki.

I poznasz, że ja jestem Pan, gdy wywrę na Tobie mą pomstę

Podczas gdy Bell dba o swą godną mitycznego imiennika doczesną powłokę, Patera degradowuje własną fizyczność do roli naczynia, w którym z trudem mieści się jego rozrastająca się dusza. Podczas pierwszej audycji u „Pana” rysownik jest świadkiem niesamowitej metamorfozy:

³¹ Ibidem, s. 174.

³² Interesujące jest podobieństwo pewnych elementów kreacji Herkulesa Bella (mąjatek, władza i pozycja zajęta dzięki pieniądзом, ubojnie i masarnie jako źródło fortuny) do postaci Davida Yetmayera z powieści Romana Jaworskiego *Wesele hrabiego Orgaza* – także samozwańczego „mesjasza” z Ameryki, który usiłuje wyrwać z marazmu otępiąły świat i przywrócić go na właściwe tory.

Oczy zamknęły się znowu i przerażające, okropne życie wstąpiło w tę twarz. Miny ze zmiennością kameleona następowały po sobie nieprzerwanie, tysięcy, nie, sto tysięcy razy. Błyskawicznie było to kolejno oblicze młodzieńca, kobiety, dziecka, starca. Stawało się otyłe, chude, obrastało w indyjsze guzy, kurczyło się do znikomych rozmiarów, w następnym oka mgnieniu było odęte pychą, powiększało się, rozciągało, wyrażało szyderstwo, dobroduszość, złośliwą uciechę, nienawiść, okrywało się zmarszczkami i znów wyglądało jak opoka [...] zjawily się maski zwierzęce: oblicze lwa, później stało się spiczaste i chytre jak szakal, przemieniło się w rozszalałego ogiera z rozdeptymi nozdrzami, wzięło kształt ptasi, wreszcie upodobniło się do węża. [...] Znów usłyszałem ów osobliwy głos: - Widzisz, ja jestem panem! I ja także byłem w rozpacz, ale z gruzów dobra mojego zbudowałem sobie państwo! Jestem władcą!³³

Imperator, śniąc, wciela się w każdy ze snów równocześnie – na oczach rysownika wędruje po uśpionych umysłach i przybiera postać wizji, które się w nich pojawiają. Gdy jednak powraca do swej pierwotnej postaci, przyjmuje wygląd starożytnego bóstwa, efeba o złocistych lokach i pustych, lśniących oczach (jak zauważa Artur Przybysławski na podstawie ilustracji Kubina, upodabnia to oblicze Paterę do greckiego posągu³⁴), przypominających „dwa wygładzone, jasne krążki metalowe, świecące niby malutkie księżycy”³⁵. To oczy, w których odbija się otchłań: oczy lalki, martwej kukły, którą w chwili upadku imperium rozwścieczeni obywatele Perły zniszczą na ulicach miasta, odkrywając jej sztuczność. Narrator, kierowany przez tajemniczych Błękitnookich³⁶ (tych samych, którzy uratowali przed laty „mistrza” po nieudanym polowaniu), odkryje później z przerażeniem, iż jego jaźń złożona jest z niezliczonych „ja”. Patera obnaża swą metamorficzną naturę właśnie przed tym jedynym z poddanych, który jest w stanie ją zrozumieć. Jednak ego władcy jest zbiorem nie tylko aspektów jego własnej osobowości – on przeistacza się we wszystkich śniących i karmi się nimi. To dzięki ich snom może żyć.

Populista Bell, dążąc do przejęcia kontroli nad Państwem Snu „dla zasady”, nie umie dostrzec ogromu mocy, jaką dysponuje Patera. Jego banalne odezwy i polityczne sztuczki nie mogą równać się z odpowiedzią władcy Śnienia, który zsyła na swoją krainę epidemię snu – tak jak Jahwe przez sześć dni stworzył świat, tak Patera w takim samym czasie zacznie swój

³³ A. Kubin, *Po tamtej stronie*, op. cit., s. 119. Choć *Po tamtej stronie* jest jedyną powieścią, jaką Kubin napisał, przez jakiś czas pomagał Gustavowi Meyrinkowi w pracy nad jego *Golemem*. Pojawia się tam bliźniaczo podobny motyw zmiennokształtnej twarzy.

³⁴ A. Przybysławski, *Błękitne oczy Alfreda Kubina*, „Twórczość” 1998, nr 8, s. 91.

³⁵ A. Kubin, *Po tamtej stronie*, op. cit., s. 118.

³⁶ Prawdopodobnie „Błękitnoocy” są wynikiem fascynacji autora buddyzmem (należał do stowarzyszenia buddyjskiego) – wedle legendy Budda miał, niespotykane w jego stronach, błękitne tęczańki.

niszczyć. Znamienne, iż pierwsza z plag nie dotknęła zwierząt, które zachęcone biernością ludzi zaczęły kolonizować Perłę, ale też Amerykanina – najbliższego rytmowi natury i jej nieokiełznanej dzikości mieszkańca Państwa Snu. Tym razem pierwotne siły przyrody wyraźnie zaczynają wydzieierać cywilizacji zagarnięte tereny sztucznej krainy. Po pierwszej następują kolejne plagi: ataki zwierząt, owadów i wszechobecny rozpad. Dochodzi do rewolucji, której jedynymi zwycięzcami są mrówki, insekty rozkładu. Nieprawdopodobne nagromadzenie rozmaitych gatunków z najróżniejszych zakątków świata i stref klimatycznych, niemożliwe na szerokości geograficznej Państwa Snu, świadczyć może o tym, iż Patera, podobnie jak zbudował stolicę z odłamków miast świata, stworzył też własną, unikalną bioceozę. W swym proroczym śnie narrator ujrzał ludzko-zwierzęce hybrydy: zapowiedź powrotu mieszkańców Perły do prehistorycznych instynktów i odrzucenia człowieczeństwa. Najbardziej jaskrawym tego przykładem jest Melitta Lampenbogen – uwiedziona przez rysownika żona doktora, która w zastraszającym tempie wyzbywa się wszelkich zasad moralnych i etycznych, poszukując metod zaspokajania popędu, by w końcu – jako wściekła suka – zginać, zagryziona przez psa. Także domowe zwierzęta przechodzą regres; jak Giovanni Battista, uczona małpa fryzjera, która przyłącza się do stada swych pobratymców, marnując lata nauki i zatracając powolnie zdobywane ludzkie umiejętności. Niczym u straszliwych chimer doktora Moreau, tkanka zwierzęca uporczywie zaczyna zarastać elementy człowiecze. „Gdy tylko wypuszczę je z rąk, bestia natychmiast zaczyna podnosić głowę i dochodzić swoich praw...”³⁷. Rysownik, który jako jeden z nielicznych uniknął fali krwawego podniecenia, obserwuje wszystkie szczegóły rozszalałego kłębowiska:

Lecz najsilniejsze wrażenie wywarł na mnie na wpół senny, głupkowaty wyraz tych rozczzerwienionych lub pobladłych twarzy, wyraz pozwalający sądzić, że wszyscy ci biedacy nie działali pod wpływem wolnej woli. Były to automaty, maszyny, które puszczono w ruch i pozostawiono samym sobie – umysł przebywał gdzie indziej!³⁸

Przebudzenie

Gdy na rzece Negro pojawia się tajemnicza „Czarna Ryba” niczym biblijny Lewiatan, garstka ocalałych z zagłady miasta w przebiegu zdrowego rozsądku usiłuje znaleźć sposób na pokonanie stwora. Okazuje się jednak, że

³⁷ H. G. Wells, *Wyspa doktora Moreau*, tłum. E. Krasińska, Warszawa 1988, s. 91.

³⁸ A. Kubin, *Po tamtej stronie*, op. cit., s. 205.

na teren odizolowanej od świata krainy, w której czas się zatrzymał, dostał się zwiastun nowych dni – zeppelin. Kierowane chciwością i żądzą zawładnięcia Państwem Snu rządy państw Europy i Azji, zaalarmowane potajemnie przez Amerykanina, zbliżają się do ciemnych murów imperium. Jednak królestwo Patery jest w całkowitym rozkładzie – wszechobecna dzikość seksualnego ludzko-zwierzęcego rozpasania tonie we krwi i przemocy. Nad morzem ciał stoi niekwestionowany władca inferna – Herkules Bell. Chociaż po przybyciu do Perły obiecywał wprowadzenie nowego porządku, reprezentuje (wraz ze swymi zagranicznymi sprzymierzeńcami) ten stary, odwieczny: oparty na gwałcie i śmierci. Wreszcie stał się panem miasta, aktualnie zdziczałego cmentarza, na którego ruinach w spazmatycznych podrygach kopulują i mordują się jego poddani. Oficjalna władza, reprezentowana przez prezydenta (który okazuje się królem Bawarii Ludwikiem II) jest bezsilna: reaguje poniewczasie, gdy jakiekolwiek decyzje polityczne są bez znaczenia, a stolica leży w gruzach. W pełnym przepychu i zupełnie nieprzystającym do sytuacji galowym mundurze (pozbawionym niestety tylnej części spodni) Eksceleńcja ginie w wyniku eksplozji. Żadna ziemaska potęga – ani pieniądze Amerykanina, ani monarsze pochodzenie prezydenta – nie jest w stanie równać się z siłą Patery: niekwestionowanego władcy, który w pustym, strzeżonym przez zbiegłego tygrysa pałacu śni ostatni koszmar swojego Państwa. Na ulicach Perły zaś rozgrywa się istny Grand Guignol: wysłane w celu zaprowadzenia porządku wojsko zostaje stratomowane przez własne konie, lekarz-obżartuch sam staje się pokarmem dla swych pacjentów, zakonnice umierają, zgwałcone przez żebraków, którymi się opiekowały, a kapłani giną, gdy mistyczna świątynia tonie w odmętach, stając się ich trumną. Śmierć i obłąd dotykają każdego obywatela imperium, poza dwiema osobami: narratorem i Amerykaninem, przygotowującym się na moment swego triumfu. Zaburzenia poruszania się i niekontrolowane drżenie ciała, które dotyka ludzi, to spazmy miokloniczne. Ich organizmy próbują za wszelką cenę wyrwać się sile snu. Przebudzenie jest blisko. Archiwum – ostatni bastion władzy – płonie, bagno pochłania wszystkie resztki zabudowy, a ocalali z dotychczasowych katastrof, pchani wewnętrznym impulsem, popełniają samobójstwa. Patera razem z przyrodą oczyszcza ziemię, na której postawił swe małe imperium. Ponad znikającym miastem rozbrzmiewa dźwięk dzwonu³⁹. Państwo Snu przestaje istnieć.

³⁹ Dzwon w języku angielskim to *Bell*.

Umarł bóg, niech żyje bóg

Trzecia część powieści, *Upadek Państwa Snu*, jest największa pod względem objętości. Bezimienny rysownik, któremu dane było oglądać trzy ostatnie lata istnienia krainy Patery aż do jej końcowych sekund, przybył dokładnie wtedy, gdy był potrzebny. Nie mógł widzieć rozkwitu imperium, ponieważ był predestynowany do opisanego jego rozpadu w feralnym trzynastym roku od momentu stworzenia. To on, jako jedyny z zaproszonych do Perły, ujrzał też śmierć „mistrza”. Przybysławski trafnie zauważa, iż opis, jakiego (z założenia kilka dziesięcioleci po pobycie) dokonuje narrator, z zaznaczeniem, iż wie o niektórych wydarzeniach, nie będąc ich świadkiem, sugeruje swiste „odrodzenie” władcy Państwa Snu w jego opowieści:

[...] na papierze mamy nie tylko relację z przeszłości. Oprócz niej są i twory wyobraźni *in statu nascendi*. Spisywane wspomnienia z Państwa Snu przenoszą z powrotem do niego. Czyżby to była właściwa treść książki? – „Będzie mowa o tym, jak osobliwe fenomeny wyobraźni wywoływała bliskość Patery u całej zbiorowości ludzkiej. Temu to wpływowi muszę swoje jasnowidzenie przypisać”. Lecz Klaus Patera zginął przecież wraz z zagładą Państwa Snu, a więc na wyobraźnię piszącego oddziaływać mógłby właśnie tylko pod warunkiem, że spisywane wspomnienia przenoszą piszącego z powrotem do królestwa Patery – do Państwa Snu, pod warunkiem, że bieg czasu ulega odwróceniu. Patera się odradza. I oczywiście nie wiadomo, które to sceny podsunęła piszącemu obecność odrodzonego Patery. Każda scena może być nowym fenomenem wyobraźni kształtowanym przez odrodzonego Paterę. Wspomnienia nie dają się odróżnić od tego, co dzieje się teraz, wraz z ich spisywaniem⁴⁰.

Jasne jest, że twórca i władca Państwa Snu, stawiając na niegościnniej ziemi swój dziwaczny kraj, kierował się czymś więcej niżli tylko dziwaczny kaprysem multimiliardera. Zastanawiający jest także jego wpływ na poddanych po rozpoczęciu apokalipsy, którą przecież sam zapoczątkował, usypiając ludzi i pozwalając zwierzętom na przejęcie kontroli. Wszystko wskazuje na to, że zagłada nie nastąpiła na skutek utracenia kontroli Patery nad własnym stworzeniem, zaniku koncentracji czy pomyłki – odcinając się od swoich dzieci, władca snu podkreśla swoją boskość, bada granice własnej wszechmocy, ożywiając martwe ciało strażnika granicznego, by unieвозмоżliwić Bellowi otwarcie bramy wojskom rosyjskim, czy nakazując ostatnim obywatelom popełnić samobójstwo. Patera nie przegrywa walki o „rząd dusz” z Amerykaninem, który triumfuje na nagiej ziemi, gdzie niegdyś stała Perła – on nawet nie podejmuje z nim walki. Istotnie, Bell przyjął od początku dlań przygotowaną rolę Lucyfera: był trybem w wielkim planie,

⁴⁰ A. Przybysławski, op. cit., s. 88.

z góry przeznaczonym do upadku do wcześniej stworzonego piekła. Stał się węzłem na rajskim drzewie, wpuszczonym tam nie po jednak, by wy badać wierność ludzi, ale by przyczynić się do zaplanowanego zniszczenia miasta. Perła to utkana przez Paterę mandala, dzięki której najpierw miał nauczyć się panowania nad umysłami śpiących, a później, przez zniszczenie jej i samego siebie w ziemskim wymiarze, zrealizować ostatni punkt swego ogromnego planu: przenieść się do domeny Snu. „Mistrz” nie odradza się więc we wspomnieniach – on żyje wciąż, jednak na zupełnie innej płaszczyźnie. Dążył do niej przez trzysta lat istnienia państwa, w całości będącego wyłączenie niedoskonałym modelem krainy, nad którą obecnie króluje. Wybudował kopię miasta pochodzącego ze Śnienia i nadał mu jego logikę – gdy Perła znika z powierzchni ziemi, wszelkie ziemskie prawa wracają do normy, a zasnuwane wiecznymi chmurami niebo rozpogadza się. Oniryczna natura imperium była w całości dziełem władcy. Składa on ofiarę nie tylko ze swojego kraju, ale i z własnego ciała, najpierw czyniąc z niego jałowe, zmiennokształtne naczynie dla tysięcy snów, a później, podczas ostatniego spotkania z rysownikiem i gromadą Błękitnookich, sam oddaje się we władanie potężnych, nieznanych sił (Boga? Szatana? Morfeusza?), które uśmiercają jego powłokę.

Patera w ziemskim wymiarze ginie trzykrotnie – za pierwszym razem w momencie roztrząskania przez wściekły tłum wyobrażającej go woskowej lalki, pozwala uśmiercić model samego siebie, by obumrzeć razem z miastem-makieta i otworzyć sobie tym aktem bramę do wieczności. To ona czeka na niego za tajemnymi drzwiami, które przestępuje samotnie, odprowadzany wzrokiem narratora i jedynych ocalałych z zagłady: nowej rasy ludzkiej. Prawdziwych ludzi Snu. Drugi raz ginie w wizji narratora, podczas starcia z Amerykaninem: obaj antagoniści mocują się, swym ogromem przesłaniając cały świat, walcząc przy pomocy nieskończonych metamorfoz; ostatecznie osiągają jedność, tworzą wspólnie obraz czaszki Patery, która rozpada się w proch. Herkules Bell odłączony od swego wroga kurczy się i znika; zostaje po nim wyłącznie monstrualnych rozmiarów fallus, który przekształca się w tysiəcramiennego polipa – gigantycznego pasożyta, karmiącego się życiową energią wszystkich mieszkańców miasta. Patera uśmierca siebie także w porządku symbolicznym, kończąc raz na zawsze konflikt z Amerykaninem i obnażając jego prawdziwą naturę parazyta. W poprzedzającej ich walkę wizji rysownik obserwuje głowę wielbłąda, wyłaniającą się z wyrwy w miejscu, gdzie kiedyś stała Perła. Nietrudno odgadnąć, iż zwierzę, symbolizujące cierpliwość i spokój w działaniu, reprezentuje tu „mistrza”, który poświęcił niemal całe doczesne życie na realizację swego

planu, w przeciwieństwie do porywczego Amerykanina. Śmiejący się wielbłądzi łeb, chociaż absurdalny, wskazuje zwycięzcę rozpoczynającego się pojedynku.

Władca obracającego się wniwecz państwa wie, że złożenie samego siebie na ołtarzu od początku było wpisane w jądro jego istoty (znaczące nazwisko), i godzi się na pozostawienie zbędnej już cielesnej powłoki za sobą, by odrodzić się niczym feniks. Nie jest bezwolną kukiełką, sterowaną przez azjatyckich mędrców. To on jest praojcem⁴¹ Śnienia, stwórcą i protoplastą – błękit oczu nowej rasy to odbicie jego własnego, intensywnie niebieskiego spojrzenia, podobnie jak brak segmentu lewego kciuka, bez którego rodziły się dzieci poczęte w Państwie Snu – jego krew płynie w nich wszystkich. Dał, ale i odebrał życie, pozostawiając ziemię, na której stanęło jego państwo, idealnie czystą.

Niemiecka legenda opowiada o pasterzu, który przespał dwadzieścia lat w jaskini, gdzie dwunastu milczących rycerzy poczęstowało go winem⁴². Człowiek ten nazywał się Klaus Peter. Podczas gdy on został niewolnikiem snu, który odebrał mu dwie dekady życia, imiennik pasterza, Klaus Patera, w innej jaskini, otoczony milczącymi Błękitnookimi, zamierza stać się jego władcą, by uwieńczyć swój trzynastoletni plan. Przez cały ten czas uczył się i poznawał wszystkie niezbędne tajemnice śnienia, zgłębiał koszmary i podglądał marzenia. Jest gotowy, by sięgnąć po swoją gwiazdę, o którą rozpaczliwie prosił narratora, nim rozpoczął się upadek.

Ostatnie zdanie książki brzmi: „Demiurg jest dwoistością”. Narrator dostrzega, że cały wszechświat funkcjonuje dzięki permanentnej równowadze sił sobie przeciwstawnych. Wieczny *equinox* to niezbędny warunek istnienia. Ponieważ Bell i Patera są dwiema stronami tej samej monety, potęgą Yin splecioną z Yang w nieskończonym uścisku (nic dziwnego, że połączeni podczas wizyjnej walki tworzą w końcu idealny kształt kuli, nim ten przerodzi się w czaszkę), nie można zgodzić się z interpretacją, iż „mistrz” umiera, zaś Amerykanin „żyje po dziś dzień i cały świat go zna”⁴³. Równowaga byłaby wtedy zaburzona. Można uznać, że Bell – wcielenie życia – zwyciężył, dzięki czemu Patera, od zawsze skażony śmiercią (zwłaszcza w świetle słów Schopenhauera: „Trzeba by uznać nasze życie za zaciągniętą od śmierci pożyczkę, sen byłby wtedy spłatą codziennej odsetki od tej pożyczki”⁴⁴),

⁴¹ Warto zwrócić uwagę na podobieństwo nazwiska „Patera” do łacińskiego *Pater* – „ojciec”.

⁴² Oparta na micie Epimenidesa, legenda ta stała się jedną z inspiracji Washingtona Irvinga do stworzenia postaci Ripa van Wickle’a.

⁴³ A. Kubin, *Po tamtej stronie*, op. cit., s. 252.

⁴⁴ A. Schopenhauer, *Metafizyka życia i śmierci*, tłum. J. Marzęcki, Warszawa 1995, s. 30.

odszedł z tego świata, jednak byłoby to spojrzenie zbyt powierzchowne. By układ sił pozostał niezachwiany, konieczne jest istnienie obu jego części w tym samym czasie, lecz na różnych płaszczyznach. Dlatego Patera nie mógł umrzeć i rozpuścić się w nicości, pozwalając Amerykaninowi żyć. Jak mógłby zresztą umrzeć człowiek, który posiada władzę nad umarłymi (co udowodnił, ożywiając strażnika bramy)? Owszem, pozwolił Bellowi opanować świat rzeczywisty, bo ten przestał przedstawiać dla niego wartość. „Mistrz” przeniósł się do Snu. Świat materii łączy się w starciu ze światem metafizycznym. Pojedynek wciąż trwa, a dwa kolosy ciągle mocują się ze sobą przez całą wieczność.

Rosjanie wkraczają na tereny niegdyś należące do Patery. Wita ich władca pogorzeliska – odrodzony Herkules Bell, nadczłowiek, jeden z kilku ocalałych z zagłady. Na moment przed nadejściem „sojuszniczych” wojsk zrzuca zniszczoną, przestarzałą XIX-wieczną odzież, obowiązującą w Perle, i przebiera się w nowe, współczesne ubrania, które przez cały ten czas trzymał w ukryciu. Jest umiłowanym dzieckiem swoich czasów, gotowym, by powrócić do świata stojącego u progu XX wieku; stulecia, w którym rzeczywistość jak nigdy wcześniej zacznie krzyżować się ze snem lub upodabniać się do koszmaru. Można, oczywiście, interpretować powieść jako alegorię polityczną, jak czyni to Hofmann, stawiając pytanie, czy walka pomiędzy milionerami „była epizodem samozagłady zachodniej cywilizacji”, jako że „beznadzieja i beznadzieja miasta oznaczają późnoimperialny gest ówczesnej polityki bałkańskiej Austro-Węgier. Rozpad jest nie do zatrzymania, napór na Wschód może go tylko przyspieszyć”⁴⁵. Zauważyć jednak należy, że Kubin usilnie odciąga uwagę czytelnika od krajów, które obywatele imperium pozostawili za murem. Wzmianki o nich pojawiają się zaledwie kilkukrotnie, a właściwie jedynym łącznikiem z „tamtą stroną” jest Bell, przez którego działania dochodzi do zbrojnej interwencji. „Państwo Snu wydawało się niezmierzone i ogromne, reszta świata w ogóle nie wchodziła w rachubę, zapomniano o niej”⁴⁶. To wyłącznie źródło surowca, z którego wzniesiono Śnienie, gdyż, jak pisze Przybysławski, „Realność jest pożywką snu”⁴⁷. I niczym więcej. Ingerencja Amerykanina zaburza to *status quo*. Powstaje więc pytanie: która ze stron muru jest „tą drugą”, jaki świat pozostaje „po tamtej stronie”? W bardzo interesujący sposób ujmuje rzecz Hofmann, przyrównując wzajemny stosunek obu stron do relacji pomiędzy pestką owocu a jego łupiną. „W tym wypadku imperium Patery nie byłoby konstrukcją ucieczki,

⁴⁵ W. Hofmann, op. cit., s. 107.

⁴⁶ A. Kubin, *Po tamtej stronie*, op. cit., s. 137.

⁴⁷ A. Przybysławski, op. cit., s. 90.

ale elementarnym jądrem świata, którego chaotyczna plazma na ostatnich stronach powieści przybiera kosmiczne rozmiary. Wewnątrz kolosalnej, szpetnej muszli tkwi osobiwa «perła» tak zwanego nieszczęśliwego miasta⁴⁸. Stolica Snu istotnie jest zlepkiem wszystkich miast rzeczywistego świata – w momencie jej zniknięcia z powierzchni ziemi w rzeczywistości musi więc powstać wyrwa. Brama, przez którą Patera opuścił świat materialny.

Zakończenie

Gdy narrator wraca do Europy, nie jest zdolny do normalnego funkcjonowania – Państwo Snu odcisnęło na jego duszy nieuleczalne piętno, uczestnictwo w rytuale odejścia Patery skaziło go śmiercią, której pożąda jako wybawienia. Sen nie kończy się po otwarciu oczu, nie pozostaje pozbawiony konsekwencji w „realności” – jako dowód gdzieś w bezmiarze bagniska leży zatopiony nagrobek zmarłej żony rysownika. Ocaleli z zagłady powracają do świata, nad którym nikt nie czuwa, gdzie nie istnieje odgórna sprawiedliwość. „Rzeczywistość zdawała mi się ohydłą karykaturą Państwa Snu. Krzepiła mnie jeszcze tylko myśl o przemijaniu, o śmierci”⁴⁹. Amerykanin pozostawił osierocone dzieci Patery samym sobie. Tron władcy imperium stoi pusty.

Wizja rozpadu królestwa Patery nie jest wyłącznie ponurą przepowiednią dla świata, którym za parę lat wstrząśnie koszmar Wielkiej Wojny, ani historią o „kulturze, która zauważa własną kreacyjną niewydolność, kulturze doświadczającej kryzysu cywilizacji, niemogącej więcej petryfikować i porządkować napływających do niej modernizacji”⁵⁰. To opowieść, która rodzi się w wizjach i snach, spisanych przez Kubina, by się od tychże wizji uwolnić. Kronika uzupełniona cudzymi snami, pozostawionymi w umyśle autora. Historia, którą dyktuje sam Klaus Patera – nowy, pełnoprawny Władca Snu, bóg śniących. Kto wie, czy to nie jego twarz o antycznych rysach zaledwie pięć lat później zobaczy we śnie, a później przeniesie na płótno Giorgio de Chirico, malując swoją *Pieśń Miłosną*.

⁴⁸ W. Hofmann, op. cit., s. 103.

⁴⁹ A. Kubin, *Po tamtej stronie*, op. cit., s. 253.

⁵⁰ M. Szyszka vel Syska, *Błękitne sny Alfreda Kubina*, „Tygiel Kultury” 2017, nr 2, s. 129.

MORPHEUS EMBODIED – ALFRED KUBIN'S NOVEL *THE OTHER SIDE*

ABSTRACT

The main purpose of the article is to analyse and interpretate of Alfred Kubin's novel *The Other Side* (*Die Andere Seite*), 1909, almost unknown in Poland. Author is focusing on symbolistic perspective of crucial pieces of the prose with the comparative methods. Author is devoting the particular attention to aspects of the divinity in constructing the figure of Klaus Patera – one of the main characters of the novel. The article is one of few studies of the Kubin's prose in Polish.

KEYWORDS

Kubin, Dreamland, *The Other Side*

BIBLIOGRAFIA

LITERATURA PODMIOTOWA

1. Kubin A., *Po tamtej stronie*, tłum. A. M. Linke, Warszawa 1980.

LITERATURA PRZEDMIOTOWA

1. Bajer E., *Terapia słowem – „opowiedziane malarstwo” Alfreda Kubina*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2016, nr 8.
2. Baran T., Stasiuk M., *Malarz snów – Alfred Kubin*, [w:] eidem, *Na krawędzi. Między psychozą a filozofią*, Warszawa 2015.
3. Gondowicz J., *Olśniony mrokiem*, [w:] *Mroczna strona wyobraźni – sztuka Alfreda Kubina*, red. T. Leśniak, Kraków 2008.
4. Hofmann W., *Über einige Motive des Romans «Die Andere Seite», 1909*, [w:] *Alfred Kubin 1877–1959*, München 1990.
5. Homer, *Odyseja*, tłum. L. Siemieński, Gdańsk 2000.
6. Hugo V., *Katedra Marii Panny w Paryżu*, tłum. H. Szumańska-Grossowa, Szczecin 1986.
7. Kubin A., *Demony i nocne zjawy. Autobiografia*, [w:] idem, *Po tamtej stronie*, tłum. A. M. Linke, Warszawa 1980.
8. Kurkiewicz J., *Przeczucie krachu Europy*, „Gazeta Wyborcza” 2008, nr 66.
9. Lichański S., *Alfreda Kubina Państwo Snu*, [w:] A. Kubin, *Po tamtej stronie*, tłum. A. M. Linke, Warszawa 1980.
10. Pratt H., *Corto Maltese. Złoty dom w Samarkandzie*, tłum. M. Gurgul, Kraków 2011.
11. Przybysławski A., *Błękitne oczy Alfreda Kubina*, „Twórczość” 1998, nr 8.
12. Sarzyński P., *Parada szkieletów. Symbolista Alfred Kubin*, „Polityka” 2000, nr 16.
13. Schopenhauer A., *Metafizyka życia i śmierci*, tłum. J. Marzęcki, Warszawa 1995.
14. Szyszka vel Syska M., *Błękitne sny Alfreda Kubina*, „Tygiel Kultury” 2017, nr 2.
15. Wells H. G., *Wyspa doktora Moreau*, tłum. E. Krasieńska, Warszawa 1988.
16. Woźniak K., *Demagogiczne wymiary rzeczywistości. Na marginesie powieści Alfreda Kubina i Jana Weiss’a*, „Bohemistyka” 2017, nr 1.
17. Žižek S., *Lacan. Przewodnik Krytyki Politycznej*, tłum. J. Kutyla, Warszawa 2010.

NATALIA CICHON

UNIwersytet Jagielloński
WYDZIAŁ FILOLOGICZNY, INSTYTUT FILOLOGII KLASYCZNEJ
E-MAIL: NATALIA.CICHON@DOCTORAL.UJ.EDU.PL

O problemie fatum i wolnej woli w epyllionie Drakoncjusza *De raptu Helenae* (O porwaniu Heleny)

STRESZCZENIE

Drakoncjusz w epyllionie *De raptu Helenae* zastanawia się nad źródłem zła oraz właściwą przyczyną wojny trojańskiej. Swe rozważania skupia wokół roli fatum i problemu wolnej woli oraz powiązanej z powyższymi odpowiedzialności moralnej. Koncepcję fatum poeta przeplata z różnorodnymi koncepcjami religijnymi: znajdziemy u niego *signa*: *prodigia* i *auspicia*, sny prorocze, osoby o wieszczych zdolnościach i wiele innych zjawisk. Dodatkowo tragediowemu ujęciu tematu nadaje formę epicką, w której zawiera liczne wizje świata: od klasycznego, pogańskiego potraktowania mitu po wpływy religii chrześcijańskiej oraz oceny z punktu widzenia prawnika. W niniejszym artykule przeanalizuję zatem pojęcie fatum i wolnej woli w starożytności oraz skonfrontuję je z oryginalną interpretacją Drakoncjusza.

SŁOWA KLUCZOWE

Drakoncjusz, epyllion, fatum, późny antyk, wolna wola, wojna trojańska

Świat grecko-rzymski uporządkowany był według kosmicznego porządku rzeczy, kreowanego przez los spełniający się wedle różnorodnych założeń: od ładu naturalnego przez pełną przypadkowość aż po surowy determinizm¹. Poszczególne formy dywinacji rodziły z kolei możliwość wyjaśniania ludzkich decyzji w świetle zrządzeń losu. Przepowiednie to także jeden z tradycyjnych motywów zarówno epickich, jak i tragediowych, nie trudno zatem dostrzec, że problem fatum to po pierwsze idea odzwierciedlająca

¹ L. H. Martin, *Fate, Futurity and Historical Consciousness in Western Antiquity*, "Historical Reflections" 1991, No. 2/17, s. 151.

mniej lub bardziej bezpośrednio poglądy danego autora i jego spojrzenie na świat, po drugie tradycja literacka. Drakoncjusz, poeta kartagiński V wieku n.e., przeprowadzając w epyllionie *De raptu Helenae* proces Parysa i Heleny (jako prawnik, chrześcijanin i poeta doctus²), zderzył ze sobą różnorodne poglądy na te kwestie, ponadto czyniąc bezpośrednio i emocjonalnie zaangażowanego narratora jednym z bohaterów utworu, który oceniał działania innych i moralizował³.

Drakoncjusz uzupełnił cykl utworów dotyczących wojny trojańskiej o znaczący element: Homer skupił się na fragmencie przebiegu wojny, Wergiliusz na jej skutkach, Kartagińczyk z kolei usiłował doszukać się właściwej jej przyczyny⁴. Tematem dzieła uczynił *praedonis iter* (w. 1), czyli drogę zdraycy⁵: Parysa, którego uznał za źródło zła, stawiając jednocześnie pytanie o od-

² Dokładna analiza utworu jako mitu interpretowanego przez prawnika i chrześcijanina: zob. N. Cichon, *The Judgement of Paris as Examined by a Lawyer and a Christian Moralizer: Dracontius' De Raptu Helenae*, „Symbolae Philologorum Posnaniensium Graecae et Latinae” 2016, No. 1/26, s. 157–170.

³ Analizując eposy miniaturowe, można dojść do wniosku, że autor (narrator) pragnie przekazać czytelnikowi nie tylko fabułę, ale między wydarzenia wpłata również swe spostrzeżenia – komentuje, ocenia pod względem moralnym, mniej lub bardziej bezpośrednio wyraża własną opinię, nierzadko zwraca się bezpośrednio do bohaterów, tym samym wyrażając sądy na ich temat. Nie opowiada zatem ponownie znanej historii, lecz reinterpretuje ją, mając na uwadze własną wizję świata i praw nim rządzących. Zwłaszcza łaciński epyllion jest bardzo subiektywny, a pełen emocji stosunek narratora do opowiedzianej historii determinuje strukturę całego tekstu oraz sposób odbioru lektury przez czytelnika. Można uznać to za jedną z cech konstytutywnych eposu miniaturowego. Jako pierwszy wskazał ją Alessandro Perutelli, nazywając ją *narrazione commentata* (A. Perutelli, *La narrazione commentata: studi sull'epillio latino*, Piza 1979, s. 44–68. Więcej na ten temat zob. też: A. M. Wasyl, *Genres Rediscovered: Studies in Latin Miniature Epic, Love Elegy, and Epigram of the Romano-barbaric Age*, Kraków 2011, s. 19).

⁴ Początkowo poeta zastanawia się jedynie nad *raptus causa*: przyczynami porwania Heleny. Rozważa różne możliwości: wspomina sąd Parysa, który miał miejsce przed czasem narracji utworu, następnie przytacza historię Hezjone (przetrzymywanej przez Telamona, Helena miałyby zatem zostać porwana w odwecie). W trakcie utworu poszerza jednak swe wyjaśnienia na tyle, że zaczyna doszukiwać się *causa belli*, podczas gdy u starożytnych sąd Parysa powszechnie uważany był jedynie za powód porwania, a nie całej wojny trojańskiej. Drakoncjusz prezentuje zatem szersze spektrum, szukając jednocześnie przyczyny wojny.

⁵ Droga i podróż to temat *Odysei* oraz *Eneidy*, a zatem motyw charakterystyczny dla epiki. Jednak drakoncjuszowy Parys pod niemal każdym względem różni się od opisywanych przez Homera i Wergiliusza herosów. Jest przeciwieństwem epickiego bohatera, ponieważ jego czyn doprowadził do zniszczenia – nie tylko jego samego, ale i całego miasta – podczas gdy Odyseusz i Eneasza skończyli swą drogę szczęśliwie. R. Simons, *Dracontius und der Mythos. Christliche Weltansicht und pagane Kultur in der ausgehenden Spätantike*, München, Leipzig 2005, s. 223.

powiedzialność człowieka za jego czyny w kontekście fatum jako czynnika determinującego ludzkie decyzje. Parys jawi się w dziele tego autora jako postać tragiczna, a sam epyllion wydaje się tragedią w epickiej formie: wskazuje na to nie tylko przedstawienie głównego bohatera jako tragicznego, którego wszelkie czyny prowadzą do spełnienia się fatum, lecz także quasi-dramatyczna budowa drakoncjuszowej epiki, zdecydowanie dalekiej od tradycyjnej epiki homeryckiej. Poeta wybrał jedynie kilka scen, na których skupił swą uwagę i rozwinął w pełni ich dramatyczny potencjał, pomijając mniej istotne elementy historii oraz przejścia między poszczególnymi scenami. Wprowadził niewielką liczbę bohaterów występujących pojedynczo lub w niewielkich grupach, wkładając w ich usta typowe dla tragedii długie monologi⁶.

Podobnie jak w chrześcijańskich *Laudes Dei* Drakoncjusz pytał o to, kto jest odpowiedzialny za los człowieka (miejsce fatum zajął w tych utworach Bóg), tak w mitologicznym epyllionie zastanawiał się nad tym, jakie znaczenie miały zrządzenia fatum i wolna wola Parysa⁷. Ostatecznie odpowiedzialność za wojnę trojańską Kartagińczyk przypisał Parysowi. W poemacie

⁶ O cechach tragediowych w epyllionie łacińskim zob. A. M. Wasyl, op. cit., s. 21–23. Więcej na temat charakteru epyllionu, zwłaszcza łacińskiego, zob. m.in. szereg artykułów w: *Brill's Companion to Greek and Latin Epyllion and Its Reception*, eds. M. Baumbach, S. Bär, Leiden, Boston 2012; a także: D. Bright, *The Miniature Epic in Vandal Africa*, London 1987; J. Styka, *Estetyka epyllionu*, [w:] *Studia nad literaturą rzymską epoki republikańskiej*, Kraków 1994, s. 157–167; C. U. Merriam, *The Development of the Epyllion Genre Through the Hellenistic and Roman Periods*, Roman Periods, Lewiston 2001; S. Bär, *Inventing and Deconstructing Epyllion: Some Thoughts on a Taxonomy of Greek Hexameter Poetry*, [w:] *Stereotyped Thinking in Classics. Literary Ages and Genres Re-Considered*, ed. C. Walde, "Thersites" 2015, No. 2, s. 23–51. Zob. też omówienie problematyki genologicznej związanej z epyllionem: N. Cichoń, *Epyllion w badaniach naukowych – antyczne genus mixtum?*, „Terminus” 2016, nr 4/41, s. 311–331.

⁷ Nie jest pewne, które z utworów powstały wcześniej: czy najpierw poeta napisał utwory mitologiczne, a potem dopiero zwrócił się do Boga, czy dzieła te się przeplatały (poza omawianym *De raptu Helenae* zalicza się do zbioru utworów mitologicznych również *Hylas*, *Verba Herculis*, *Controversia de statua viri fortis*, *Deliberativa Achillis* oraz *Medea*. Ponadto Drakoncjusza uważa się za autora epyllionu *Orestis Tragoedia*. Część z tych utworów postrzega się jedynie za „szkolne ćwiczenia”, napisane przed momentem przełomowym w życiu poety, czyli pobytem w więzieniu, w którym powstały między innymi dzieła chrześcijańskie – niektóre jednak, między innymi *De raptu Helenae*, a także *Medeę* czy *Orestis Tragoedia*, ocenia się na bardziej zaawansowane, powstałe nawet po wyjściu z więzienia. Więcej na temat biografii Drakoncjusza zob. m.in.: D. Kuijper, *Varia Dracontiana*, Amsterdam 1958, s. 7–22. Analiza biografii poety w odniesieniu do chronologii jego utworów: zob. D. Bright, *The Chronology of the Poems of Dracontius*, [w:] *Renaissance Readings of the Corpus Aristotelicum: Proceedings from the Conference Held in Copenhagen 23–25 April 1998*, ed. M. Pade, Copenhagen 2001, s. 193–206.

los został przepowiedziany przez Zeusa, jednak poeta nie wspominał ani razu o motywach, jakie kierowały bogiem pragnącym zesać wojnę⁸: ukazał natomiast złego człowieka, którego działań nie ograniczyła jego wolna wola. Treść woli boskiej zawarł poeta w licznych przepowiedniach i koncepcjach religijnych. Według antycznej idei przepowiedni pojawiły się w jego utworze zarówno zapowiedzi dotyczące zdarzeń przyszłych, jak i odniesienia do przeszłości wyjaśniające wydarzenia współczesne bohaterom⁹. Wszystkie z nich kreowały zawieszenie, oczekiwanie, trzymając wiodący motyw historii w tajemnicy przed głównymi bohaterami, podobnie jak w twórczości Homera, Apoloniusza z Rodos czy Wergiliusza¹⁰.

Idea fatum i wolnej woli w starożytności

Przed przystąpieniem do analizy poszczególnych passusów epyllionu Draconcjusza oraz analizy jego koncepcji fatum i wolnej woli przybliżyć należy

⁸ Zeusa jako boga odpowiedzialnego za wojnę będącą sposobem na zaradzenie przeludnieniu Ziemi podają m.in.: Apollod. *Bibl.* 3.1–2, *Schol. ad Il.* 1.5, Eur. *Hel.* 36–40, Eur. *Orestes*, 1639–1642, *Cypria* fr. 1. W późniejszym czasie ta przyczyna konfliktu zanikła w literaturze. Reeves przypuszcza, że wynikało to z mentalności ludzi: przestano wykorzystywać jedynie bogów do wyjaśniania zjawisk, a opisywane historie miały być urocze, szlachetne i pouczające. W teorii przeludnionej Ziemi i zesłania z tego powodu wojny działającej na ludzi brakowało wszystkich trzech cech, natomiast historia Parys jako przepukionego sędziego spełnia te zasady. Zob. J. D. Reeves, *The Cause of the Trojan War: A Forgotten Myth Revived*, "The Classical Journal" 1966, No. 5/61, s. 211–214 oraz M. Christopoulos, *Casus Belli: Causes of the Trojan War in the Epic Cycle*, "Classics" 2011, No. 6, [online] <https://chs.harvard.edu/CHS/article/display/3367> [dostęp: 16.01.2018]. Draconcjusz nie dostrzegał winy także w Helenie (nie została ona porwana, lecz odeszła dobrowolnie, usprawiedliwiając się rozkazem fatum, ww. wersy), podczas gdy jego poprzednik tworzący w tematyce wojny trojańskiej Wergiliusz (notabene wspomniany przez poetę w proemium jako jeden z jego mistrzów, zob. ww. wersy) wyraźnie wskazuje na *scelus Lacenae* (zbrodnię Lacedemonki) – według Eneasza i Deifobosa to ona była przyczyną ich nieszczęścia (Verg. *Aen.* 2.576 i 6.511). Jednak w większości utworu nie widać związku między porwaniem Heleny a wojną. Szczegółowa interpretacja koncepcji fatum i zbrodni Heleny u Wergiliusza: zob. J. B. Garstang, *The Crime of Helen and the Concept of Fatum in the Aeneid*, "The Classical Journal" 1962, No. 8, s. 337–345. W tragediach greckich Helena była zaś najważniejszym ogniwem prowadzącym do cierpień Trojan i Greków. W jeszcze wcześniejszych źródłach winni byli głównie bogowie (zob. Hom. *Il.* 3.164–165).

⁹ S. Guerrieri, *Scene di profezia nel De raptu Helenae di Draconzio: riprese di moduli epici e tragici (Romulea VIII 119–212)*, „Aitia” 2016, No. 6, ak. 9, [online] <https://aitia.revues.org/1599> [dostęp: 06.01.2018].

¹⁰ C. H. Moore, *Prophecy in the Ancient Epic*, "Harvard Studies in Classical Philology" 1921, No. 32, s. 109.

ideę tego zjawiska w starożytności. Jest to pojęcie o proveniencji greckiej – u Homera występuje wyrażenie μοῖρα (*moira*) utożsamiane z miarą życia, czyli losem przeznaczonym poszczególnym osobom, który planują (właściwie: przędą – ἐπικλώθω (*epiklotho*), zamiennie ἐπινέω (*epineo*))¹¹ bogowie i Mojry. W Iliadzie μοῖρα wiąże się głównie ze śmiercią bohatera w wyznaczonym momencie¹², w Odysei zaś wyraża wyroki przeznaczenia, dzięki którym Odyseusz powraca do Itaki¹³. Już wtedy zatem fatum jest siłą zło-wieszczą, co zostanie spotęgowane w literaturze posthomeryckiej¹⁴, a niekiedy pojmowane będzie jako zjawisko potężniejsze niż bogowie¹⁵. Obok określenia μοῖρα spotykamy się także z pojęciem εἴμαρτο (*heimarto*) oznaczającym „zostało przydzielone”, od którego wywodzi się termin tłumaczony jako „przeznaczenie”: εἴμαρμένη (*heimarmene*)¹⁶.

Z wymienionymi wyżej pojęciami znaczeniowo łączy się łaciński termin fatum, wywodzący się od czasownika *fari* oznaczającego „mówić”. Pierwotne znaczenie fatum to przepowiednia, „to, co zostało (za)powiedziane”; znajdujemy je w tym użyciu u Plauta (*Bacch.* 950 n.) oraz Enniusza (*Trag.* 58), a także u Horacego (*Sat.* 9.29–30), choć częściej używa go on w znaczeniu czynnika sprawczego nadającego kształt wydarzeniom – zwykle będzie to siła złowieszcza przesądzająca o śmierci czy działająca destrukcyjnie (*Carm.* 2.17.24–25; 4.13.23 i in.).

Pierwszą pełną definicję fatum przekazuje Cyceron w dialogu *De divinatione*. Nawiązuje do wspomnianego określenia εἴμαρμένη, wyjaśniając je następująco: „fatum autem id apello, quod Graeci εἴμαρμένη id est ordinem seriemque causarum cum causae causa nexa rem ex se gignat”¹⁷. W jego rozumieniu zatem wszystkie zdarzenia są wynikiem łańcucha przyczynowo-

¹¹ Zob. Hom. *Il.* 20.127 n.; 24.209 n.; 24.525 n.; *Od.* 1.16 n.; 3.208 n.; 4.207 n. i wiele innych passusów.

¹² Zob. m.in. Hom. *Il.* 4.486.

¹³ Zob. m.in. Hom. *Od.* 5.41 i 113–114. Więcej na temat pojęcia μοῖρα i roli przeznaczenia w twórczości Homera, a także Hezjoda zob. m.in. P. Świercz, *Jedność wielości: świat, człowiek, państwo w refleksji nurtu orficko-pitagorejskiego*, Katowice 2008, s. 310–317.

¹⁴ S. Śnieżewski, *Uwagi nad filozofią historii w Ab Urbe Condita Liwiusza: Felicitas, Fortuna Fatum*, [w:] idem, *Koncepcja historii rzymskiej w Ab Urbe Condita Liwiusza. Aspekt filozoficzno-polityczny*, Kraków 2000, s. 55.

¹⁵ Przykładem może być Prometeusz skowany Ajschylosa (*Prom.* 515 n.) oraz wzmianki u Herodota (*Hist.* 1.91).

¹⁶ Zob. Hom. *Il.* 21.281; *Od.* 5.312. Śnieżewski, op. cit., s. 55.

¹⁷ Cic. *Div.* 1.125: „fatum zatem nazywam to, co Grecy [nazywają] εἴμαρμένη, czyli porządkiem i ciągiem przyczyn, gdy przyczyna z przyczyną powiązana rzecz z siebie rodzi” [tłum. wł.].

skutkowego, podobne zdanie na ten temat mieli stoicy¹⁸. Rozważania dotyczące tej kwestii zawarł Ciceron także w dialogu *De fato*, w którym wskazywał między innymi na opozycję między tymi, którzy uważają, że działanie fatum nie pozostawia miejsca na istnienie wolnej woli i odpowiedzialności, gdyż wydarzenia są nie do uniknięcia, a tymi, wedle których umysł ludzki odgraniczony jest od fatum i dzięki temu człowiek może do pewnego stopnia decydować o swym losie (*De fato* 39 i n.). Ta teoria jest istotna zwłaszcza w kontekście utworu Drakoncjusza i Parysa, który odpowiedzialny jest za zło mimo działania fatum. Mediatorem w rozmowie ciceroniańskiego dialogu jest Chrysippos, który twierdzi, że fatum rzecz jasna odgrywa rolę, gdy ludzie podejmują decyzje, należy jednakże zwrócić uwagę na to, że wyraża ono przyczynowość, a nie konieczność: w ten sposób znaczenia nabiera wolna wola¹⁹. Zagadnienie tejże zostanie objaśnione szerzej w dalszej części artykułu.

Przybliżając ideę fatum w literaturze łacińskiej nie sposób nie wspomnieć o *Eneidzie* Wergiliusza, w której los stanowi najważniejszy problem utworu oraz wyraża filozofię samego poety; jest to produkt świadomej intencji literackiej, pełen ideologii i polityki (w porównaniu do *Iliady* czy *Odysei* – bardziej obiektywnych, gdzie zainteresowanie leży głównie w dramatycznej narracji, a rola fatum ma zupełnie innych charakter)²⁰. W pojęciu Wergiliusza przepowiednie i fatum dają zatem nie tylko element zawieszenia czy oczekiwania katastrofy, nie tylko mają budować napięcie i porządkować fabułę²¹ – odgrywają one także rolę czysto ideologiczną. Fatum w *Eneidzie* nie działa niezależnie od postawy człowieka, pozostawia pewne pole dla przypadku czy działań ludzkich²² – stoicy bowiem pozwalali na pewną swobodę ludzkich działań, jednak moc indywidualnego wyboru była zni-

¹⁸ Np. Sen. *Ben.* 4.7.2. Stoicką definicję fatum daje także Tacyt: *Ann.* 6.22. Więcej na ten temat: zob. Śnieżewski, op. cit., s. 55 i 58.

¹⁹ Cic. *De fato* 41. Chrysippos dzieli przyczyny na *causae perfectae et principales* (wystarczające same w sobie we wszystkim, co powodują – w sytuacjach, które muszą się wydarzyć) oraz *causae adiuuantes et proximae* (konieczne do wywołania danego efektu, jednak niekoniecznie go wywołujące). Oddziela on zatem fatum od konieczności i podkreśla, że przyczyny, do których fatum się odnosi, mogą należeć do drugiej z wymienionych kategorii. Ludzkie zachowanie zatem determinowane jest przez fatum tylko wtedy, gdy dana rzecz musi się wydarzyć. Dla bardziej szczegółowej interpretacji tego zagadnienia zob. A. J. Kleywegt, *Fate, Free Will, and the Text of Cicero*, "Mnemosyne" 1973, No. 4/26, s. 342–344.

²⁰ C. H. Moore, op. cit., s. 100.

²¹ Ibidem, s. 101–102.

²² Śnieżewski, op. cit., s. 56.

koma, wszelkie działania miały być ściśle powiązane z fatum, co przypomina budowę tragedii. Fatum dla stoików to synonim opatrności, czyli Jowisza – jego wola identyfikuje się z losem²³. Bohaterowie mniej lub bardziej chętnie muszą się tej woli podporządkować²⁴, ponieważ fatum wyraża wiarę w postanowiony, niezmienny bieg wydarzeń²⁵. Staje ono jednak, jak zauważa Józef Korpanty, po stronie tego, kto reprezentuje wartości moralne (Verg. *Aen.* 10.11–113), stanowi zatem wypadkową różnych tendencji i działań, człowiek zaś nie jest całkowicie poddany konieczności – bogowie mogą zmienić swe nastawienie do ludzi, a jednostka może w ten sposób zmienić swój los²⁶.

Przed stoikami i wspomnianymi już wzmiankami w dialogu Cyclerona *De fato* starożytni nie dyskutowali szeroko na temat wolnej woli. Odpowiedzialność za złe czyny przypisywali raczej niewiedzy niż wolności (zob. Plat. *Prot.* 435c4–e6). Wyjątkiem jest Epikur, który zdawał się zauważać już problem odpowiedzialności moralnej. W *Liście do Menoikeusa* (Ἐπιστολὴ πρὸς Μενουκέα (*epistole pros Menoikea*) 133) twierdził, że rzeczy dzieją z konieczności (ἀνάγκη), przypadku (τύχη) bądź z decyzji nas samych (παρ' ἡμᾶς). O ile konieczność eliminuje odpowiedzialność, a przypadki są niestałe, to nasze własne działania są autonomiczne i winić bądź chwalić powinniśmy samych siebie. Dlatego Epikur uważany jest za pierwszego filozofa, który poruszył problem wolnej woli²⁷.

²³ Dla epikurejczyków natomiast Zeus/Jowisz nie był równoważny z fatum rządzącym światem, lecz mu podporządkowany. Arthur Pease zauważa, że u Wergilusza Jowisz nie zawsze jest wszechpotężny jako wcielenie fatum. Problemem godnym poruszenia według niego jest jednak nie stoickość poety, lecz kwestia determinizmu – połączenia siły boskiej i ludzkiej wolności, więcej na ten temat: zob. A.S. Pease, *Virgilian Determinism*, "The Classical Weekly" 1921, No. 1/15, s. 4.

²⁴ Zauważamy, że Eneasz nie zawsze chętnie poddaje się narzuconemu mu losowi, zob. m.in. Verg. *Aen.* 4.361, gdy Eneasz musi pozostawić Dydonę: „Italiam non sponte sequor” („do Italii nie z własnej woli się udaję” [tłum. własne]).

²⁵ Verg. *Aen.* 8.334. Józef Korpanty zauważa, że fatum u Wergilusza odpowiada dokładnie temu, co wyrażano przez greckie określenie εἰμπαρμένην: wpływa na konieczność pewnych wydarzeń (na przykład upadku Troi i powstania w wyniku tego Rzymu) czy nieuchronność śmierci. Istnieje także fatum indywidualne dla osób i narodów, to zaś utożsamiać można z pojęciem μοῖρα. Oba rodzaje mogą działać obok siebie i popadać ze sobą w sprzeczność (zob. Verg. *Aen.* 1.238 i 7.293). J. Korpanty, *Obraz człowieka i filozofia życia w literaturze rzymskiej epoki augustowskiej*, Warszawa, Kraków 1985, s. 21–23.

²⁶ Ibidem.

²⁷ A. A. Long, D. N. Sedley, *The Hellenistic Philosophers. Translations of the Principal Sources with Philosophical Commentary*, Vol. 1, Cambridge 1987, s. 107.

Bardziej szczegółowe rozważania na temat odpowiedzialności znajdziemy u Cyserona. Jego pozycja nie jest całkiem różna od epikurejskiej – łączy bowiem determinizm z odpowiedzialnością człowieka za jego decyzje i działania. Jak zostało powiedziane wyżej, w pojęciu stoików wszystkim rządzi los, a prawa naturalne kontrolują także ludzki umysł: wszystko jest łańcuchem zdarzeń i nie może wydarzyć się inaczej niż „powinno”. Jednocześnie wskazać można na dwie odmiany determinizmu (zob. Cic. *De fato* 41 i n.) – bardziej radykalna odmiana nie pozostawia miejsca na odpowiedzialność, druga zaś pozwala na obecność „tego, co od nas zależy”. Nie jest to jasne wskazanie istnienia wolnej woli, przywołuje jednak skojarzenia ze współczesną ideą kompatybilizmu. Rozważania te zostaną skonfrontowane z pojęciem fatum i wolnej woli w epyllionie Drakoncjusza.

Fatum i koncepcje religijne w *De raptu Helenae*

W epyllionie Drakoncjusza, poza koncepcją fatum i problemem wolnej woli, pojawiają się także powiązane z powyższymi różnorodne koncepcje religijne, w większości związane z przepowiadaniem przyszłości. Poeta odwołuje się do głównej idei, jaką znajdziemy w *Eneidzie*, czyli do *fata deum (deorum)*²⁸ stanowiących wypowiedzi (przepowiednie) bogów. Pojawiają się także *signa*, które w znaczeniu religijnym określają sytuacje wskazujące na boską obecność i boskie działania, często zapowiadające nadchodzące wydarzenia²⁹. Do *signa* zaliczymy wszelkie *prodigia* czy *auspicia*, pojawiające się w omawianym epyllionie kilkakrotnie. *Prodigia* to znaki prorocze, zarówno o znaczeniu pozytywnym, jak i – częściej – negatywnym³⁰. Były one formą *auspicia oblativa*, co oznacza, że nie były poszukiwane przez obserwatora, lecz nagle mu się ukazywały (w przeciwieństwie do *auspicia imperativa*)³¹. *Auspicia* rozumiane były jako przepowiednie z lotu ptaków³², a także ogólnie jako omen, przecucie³³. Pojawia się u Drakoncjusza także pojęcie *vates* ozna-

²⁸ Już Serwiusz w komentarzu do *Eneidy* spostrzega, że *fata deum* oznaczają „to, co mówią bogowie”, zob. Servius, *Note to Aeneid* 2, 54, [w:] Virgil, *Aeneid* 2: A Commentary, ed. N. Horsfall, Leiden 2008, s. 91.

²⁹ Odniesienia do *signa* znajdziemy m.in. we wspomnianym już dialogu Cyserona *De divinatione* (1.35 i 2.70).

³⁰ Zob. m.in. Cic. *Verr.* 2.4.49; Verg. *Aen.* 5.639; Cic. *Pis.* 4.9 i in.

³¹ V. Rosenberger, *Republican Nobles: Controlling the Res Publica* [w:] *A Companion to Roman Religion*, ed. J. Rüpke, Oxford 2007, s. 293; A. Lintott, *The Constitution of the Roman Republic*, Oxford 2002, s. 103.

³² Zob. Cic. *Div.* 1.48.

³³ Zob. Cic. *Sen.* 4.11; Verg. *Aen.* 11.347; Cic. *Div.* 1.38. Więcej na temat *auspiciów* i ich rodzajów zob. J. Linderski, *The Libri Reconditi*, „Harvard Studies in Classical Philology” 1985, No. 89, s. 226–227.

czające zarówno proroka czy też wróżbitę, jak i (dawniej) poetę: w drugim znaczeniu przywrócone zostało do użytku przez Wergiliusza³⁴. U Drakoncjusza *vates* występuje jako starzec odczytujący ukazujące się Parysowi *auspicia*; nazwany tak jest również Helenus, brat Parysa o wieszczych zdolnościach.

Wizja Parysa – zapowiedź wojny

Epizod przedstawiający powrót Parysa jako królewskiego potomka do Troi można podzielić na dwie części. Część początkowa, która ma na celu ukazanie bohatera w negatywnym świetle, opisuje go jako pasterza, który mając dość pasterskiego życia, porzuca je i udaje się do miasta pośród negatywnych znaków: *signa*. Po wydaniu osądu nad boginiami (w. 31–38) Parys ma w pogardzie lasy, pastwiska, muzykę fletu (w. 61–62). Nie cieszy go nawet widok żony, nimfy frygijskiej Ojnone, ponieważ ujrzał stojącą przed nim nagą Wenus (w. 63). Nie chce już być pasterzem, pragnie zejść z góry Ida i odnaleźć mury Troi – tak rozkazuje mu rozum i los: *mens et fata iubent* (w. 68), robi to zatem nie tylko świadomie (świadomie wybiera zło, nie zdając sobie sprawy z jego skutków), ale i wedle zrzędzenia tego, co zapowiedzieli bogowie. Ustalony los jest według Drakoncjusza niemożliwy do zmiany, zwłaszcza kiedy bogowie pragną ukarać tych, którzy popełnili błąd:

[...] sic ira polorum
Saeuit et errantes talis uindicta coercet?
Compellunt audere uirum fata, impia fata,
Quae flecti quandoque negant, quibus obuia nunquam
Res quaecunque uenit, quis semita nulla tenetur
Obuia dum ueniunt, quibus omnia clausa patescunt³⁵.

Nie zwalniało to jednak Parysa z odpowiedzialności – dla Drakoncjusza jako prawnika nieznanomość prawa była zbrodnią. Czyn bohatera zdeterminował los innych, czyn popełniony dobrowolnie, nawet jeśli bez pełnej

³⁴ Zob. Verg. *Aen.* 7, 27 i 9, 34. Więcej na ten temat zob. A. Sperduti, *The Divine Nature of Poetry in Antiquity*, "Transactions and Proceedings of the American Philological Association" 1950, No. 81, s. 209–240.

³⁵ Drac. *Rom.* 8.55–8.60: „Jak cierpienie przygniata bóstwa, tak i gniew niebian szaleje i spada zemsta na tych, którzy błędzą. Spełniają się męża losy, złe losy, jakich nie podobna zmienić, a nic nie stoi im na zawadzie, cokolwiek się zdarza, ich nadejścia nie zatrzyma żadna ścieżka, wszystko zamknięte otworem im stoi” [wszystkie cytaty z Drakoncjusza podaję w niniejszym artykule w przekładzie własnym].

świadomości możliwych konsekwencji – przez przekupionego sędziego, którego można spotkać w realnym życiu³⁶. Warto dodać, że autor, wspominając osąd Parysa, pomija motyw nagrody, jaką zaproponować miała mu Wenus, mimo że ten element mitu należał najprawdopodobniej do kanonu i w tej wersji znany był każdemu odbiorcy. Poeta bardziej skupia się na tym, że bohater był złym sędzią, pragnąc ukazać nie tyle romantyczną historię, co opowieść o *nefas*, z tragicznym finałem – jak w tragedii, a nie eposie³⁷.

Gdy Parys zbliża się do granic miasta, oczami wyobraźni dostrzega grozę i zniszczenie. Jego wizja zapowiada straszny los dla Troi:

[...] intactae procumbunt culmina turris,
Ingemit et tellus, muri pars certa repente
Concidit et Scaevae iacuerunt limina portae;
Tunc Simois siccauit aquas, crystallina Xanthi
Fluminis unda rubet, sudat pastore propinquo
Palladium uel sponte cadunt simulacra Mineruae³⁸.

Pojawia się zatem wizja upadania murów, wież i Skajskiej Bramy, ziemia jęczy, rzeka Simois wysycha, a fale Ksantosu czerwienią się od krwi poległych³⁹. Były to dwie rzeki trojańskie wypływające z góry Ida, wspomniane przez Drakoncjusza nieprzypadkowo, symbolizować miały bowiem cierpienie Trojańczyków⁴⁰. Przepowiednię kończy upadek posągu Pallady, który stał w Troi, by chronić miasto.

Parys dociera do Troi w dzień, w którym mieszkańcy jak co roku wznoszą modły do Jowisza i Minerwy oraz składają im ofiary, prosząc o przychylność (*dies festus*). Obecny jest Priam wraz z synami: Hektorem, Politesem, Troilusem, Helenusem, a także Hekuba i Kassandra. Parys, przemawiając do krewnych, wyrzeka się wszelkiej zbrodni (w. 96–99) – wówczas jego rodzęństwo o wieszczych zdolnościach przemawia kolejno, aby ostrzec mieszkańców przed niebezpieczeństwem, jakie ściągnie na nich brat.

³⁶ A. M. Wasyl, op. cit., s. 35.

³⁷ Ibidem, s. 34.

³⁸ Drac. Rom. 8.72–8.77: „Upadają wierzchołki niewzruszone wież; jęczy też ziemia, stojąca część muru nagle się burzy i upadają progi Skajskiej bramy; wtedy Simois wysycha z wód, kryształowe ksantyjskiej rzeki czerwienieją fale, gdy pasterz się zbliża, a zroszony posąg Pallady niczym sam z siebie upada” [tłum. własne].

³⁹ Zob. Hom. *Il.* 21.211 i n. Achilles wrzucił do rzeki Ksanthos tak wiele ciał poległych wrogów, że woda zafarbowwała się na czerwono od ich krwi.

⁴⁰ R. Simons, op. cit., s. 232.

Przepowiednia Helenusa

Scena przepowiedni Helenusa, Kassandry i Apollona w swej strukturze przypomina spektakl teatralny⁴¹ – wypowiadają się dwie osoby, jedna po drugiej, ich mowy są pełne emocji (wykrzyknień, oksymoronów, pytań retorycznych), co wpasowuje się w konwencję dramatu. Na końcu niczym *deus ex machina* pojawia się Apollo. Rola narratora ogranicza się jedynie do krótkiego przedstawiania, co robią poszczególne postaci – wychodzą ze świątyni, stają przed ołtarzem.

Pierwszy „na scenie” pojawia się *vates* Helenus mający prorocze zdolności (znany z *Iliady* jako doskonały wróżbita, Hom. *Il.* 6.76):

[...] Pater impie, pessima mater,
Quid pietas crudelis agit, quid perditis urbem?
Haec est illa tuo fax, mater, prodita somno,
Quae simul incendet Troiam regnumque parentum
In sortem dabit illa nurus [...] ⁴².

Bohater nazywa ojca *impius*, co można rozumieć na kilka sposobów: Priam jest występny, niegodziwy, ale i przeciwny bogom, rodzinie bądź ojczyźnie. Wieszcz nawiązuje ponadto do proroczego snu Hekuby, przed narodzinami Parysa śniła ona bowiem, że urodzi pochodnię, od której spłonie całe miasto. Helenus pragnie przekonać matkę, iż właśnie tę pochodnię przyniesie ze sobą jej przyszła synowa. W dalszej części przemowy zapowiada on, co następuje – jak cała Grecja sprzysięgnie się przeciw Troi, by zemścić się za porwanie Spartanki – przybędą okręty Danaów, zadrżą do-ryckie obozy, Achilles natrze na cytadelę trojańską, zginą Hektor i Troilus:

[...] Coniurat⁴³ in arma
Graecia tota dolens raptum punire Lacaenae,
Litora nostra petent Danaï cum mille carinis,

⁴¹ A. M. Wasyl, op. cit., s. 80. Camillo Morelli w całym utworze widzi strukturę tragedii, podkreślając, że na 655 wersów utworu aż 231 to wypowiedzi bohaterów, zawsze poruszające, pełne emocji, przez co utwór traci na epickości na rzecz cech dramatu (C. Morelli, *Studia in seros Latinos poetas. II. De compositione carminis Dracontii quod est De raptu Helenae*, „Studi Italiani di Filologia Classica” 1912, No. 19, s. 114).

⁴² Drac. *Rom.* 8.120–8.124: „Ojcie bezbożny, matko nieszczęsna, dlaczego powoduje wami miłość okrutna, dlaczego niszczyście miasto? To jest twoja pochodnia, matko, przepowiedziana we śnie, która zapala Troję, królestwo przodków; ze swym losem przyniesie ją twa synowa” [tłum. własne].

⁴³ „Coniurat, fremunt, vexat, pugnant, furis” – w przytoczonym passusie Drakoncjusz używa czasu teraźniejszego do przedstawienia wizji wydarzeń, jakie nastąpić mają w przyszłości, co Guerrieri określa jako „presente profetico pro futuro” (S. Guerrieri, op. cit., ak. 10).

Dorica castra fremunt, iam Pergama uexat Achilles,
 Iam pugnant Danaï, iam cernimus Hectora tractum,
 Troile, iam per bella furis, iam sterneris audax
 Ante annos, animose puer, uirtute proteruus⁴⁴.

Ostrzeżenia bohatera nie znajdują odzewu – przywodzi to na myśl epizod opisany w *Eneidzie*, kiedy Laokoon ostrzegał Trojan przed drewnianym koniem, jednak ci nie chcieli mu uwierzyć (Verg. *Aen.* 2.40–49). Helenus zdaje sobie sprawę ze swej bezsilności, a także jest świadom nieodwracalności losu, który rządzi światem. Wie, że jego rozpaczliwe wołania nie powstrzymają tego, co musi się wydarzyć:

Sed quid fata veto, quid fixos arceo casus⁴⁵,
 Cum nihil adversis prosit prudentia signis?⁴⁶

Refleksja wieszczka na temat nieodwracalności losu pokrywa się ze wspomnianym wyżej spostrzeżeniem narratora poczynionym w proemium (w. 57–60). Podkreślał on, że do czynu popycha człowieka fatum, którego nie jest w stanie zmienić – jednostka kroczy przez życie ustalonymi już ścieżkami.

Przepowiednia Kasandry

Mowa Kasandry przepełniona jest liryzmem, nie brak w niej cierpienia i atmosfery nadchodzącej zagłady. Jest jednocześnie dużo mniej spójna niż mowa Helenusa, więcej w niej emocji, co zgadza się z cechami zwykle przypisywanymi tej postaci⁴⁷. Jej wypowiedź podzielić można na cztery części, które tematycznie przeplatają się jednak ze sobą i pokrywają: najpierw przewiduje nieszczęścia czekające Troję (część pierwsza: w. 137–151), następnie żali się na swój los wieszczki, w której słowa nikt nie wierzy (część druga: w. 152–159). Tuż po tym powraca jeszcze do prorocत्व wojennych (po-

⁴⁴ Drac. *Rom.* 8.124–8.130: „Sprzysięga się armia grecka cała ze smutkiem, aby ukarać porwanie Spartanki, do brzegów naszych dobiją Danaowie z tysiącem okrętów, doryckie brzęczą obozy, już Achilles twierdzą dręczy, już Danaowie walczą, już widzimy ciało Hektora ciągnięte, Troilusie, już przez wojnę szalejesz, już odważny powaliłbyś na ziemię młody, pełen ducha chłopcze, zuchwały w męstwie” [tłum. własne].

⁴⁵ Niemal identyczne wyrażenie znajduje się u Stacjusza, na którym Drakoncjusz wielokrotnie wzorował się w swej twórczości: Stat. *Theb.* 3.646: „sed quid vana cano, quid fixos arceo casus?”

⁴⁶ Drac. *Rom.* 8.131–8.132: „Lecz czemu przeczę przeznaczeniu, po cóż powstrzymuję los już ustalony, gdy żadna mądrość nie pomaga na nieprzychylne znaki?”

⁴⁷ R. Simons, op. cit., s. 234. Również Drakoncjusz pisze o niej: „furibunda sacerdos” (Drac. *Rom.* 8.134: „szalona kapłanka”).

dobnie jak Helenus przepowiada śmierć Hektora i Troilusa) oraz stara się przekonać słuchających do zabicia Parysa (część trzecia: w. 155–182). Na końcu odnosi się w swej przepowiedni do wydarzenia z przeszłości, mianowicie do sądu tego ostatniego nad boginiami (część czwarta: w. 166–168)⁴⁸.

[...] Quid, mater iniqua,
Quid, pater infelix, quid funera nostra paratis?
Immemor heu pietas: uni pia mater haberis
Pastoremque foves, sed multis impia constans
Regibus [...] ⁴⁹.

Passus ten ściśle koresponduje z wypowiedzią Helenusa. Nazywa on ojca bezbożnym (*impius*), matkę natomiast nieszczęsną (*pessima*). Kasandra odwrotnie: matka jest *iniqua* – niegodziwa, ojciec zaś *infelix* – nieszczęśliwy. Liryczności jej przemowie dodaje pytanie retoryczne, wieszczka woła bowiem bezsilnie: „dlaczego szykujecie nasze groby?” Kolejny wers (137) jest istotny dla kwestii pojmowania zła przez narratora – sugeruje bowiem, że nie tylko Parys był winien jako jednostka i nie tylko jego błąd był źródłem zła dla ludzkości. „Bezbożna” była również jego matka, która go popierała, sprzyjała mu, przyjęła do królewskiego domu. Była dobra dla niego, dla jednej osoby, lecz tym samym stała się niegodziwa dla wielu władców, ponieważ wszystkie te działania ostatecznie doprowadziły do strasznej wojny.

Dalsza część przepowiedni brzmi jeszcze bardziej okrutnie, jeszcze więcej w niej silnych emocji: Kasandra widzi płonąca Troję i podkreśla, że o ogień dba sam król – godząc się na przyjęcie Parysa (w. 144–145)⁵⁰. Nieszczęsną synową prowadziła Bellona, bogini wojny oraz Jowisz (w. 147). Zginie Parys, zostanie zabity również Priam (w. 148–151), dlatego wieszczka nawołuje mieszkańców, aby wypędzili tego pierwszego poza mury (w. 159–161), on

⁴⁸ Provana określił cały passus zawierający przemowę Kasandry (w. 135–182) jako „una breve, ma perfetta suasoria”, czyli ćwiczenie retoryczne, rodzaj przemowy tworzonej przez ucznia, w której postać historyczna bądź literacka wyraża swoje uczucia, emocje, przemyślenia co do postępowania. Według uczonego wskazuje na to forma wypowiedzi Kasandry: wielokrotne anafory *quid* (w. 212 i 135–136) oraz *iam* (w. 127–129 i 144–145). Przemawia podobnie jak Helenus, jednak jej wypowiedź jest bardziej rozwinięta pod względem retoryki, liryzmu, uniesień, bogatsza jest również treść, Kasandra wspomina bowiem o śmierci Parysa i Priama. E. Provana, *Blossio Emilio Draconzio. Studio biografico e letterario*, Torino 1912, s. 47 i 69.

⁴⁹ Drac. Rom. 8.135–8.139: „Dlaczego, matko wroga, dlaczego, ojcie nieszczęsny szykujecie nasze groby? Ach, miłości niewdzięczna: dla jednego będziesz matką kochającą; pasterza otaczasz troską, lecz pozostajesz niegodziwa dla wielu władców” [tłum. własne].

⁵⁰ Na podobny paradoks zwraca uwagę Seneka: Sen. Tro. 55–56: „caret sepulcro Priamus et flamma indiget ardente Troia”.

bowiem „wzniesie miasto umarłym: mortibus urbem congeret” (w. 162–163). Kasandra jednak, podobnie jak Helenus, od razu zdaje sobie sprawę z tego, że jej przepowiednia nie zostanie wysłuchana⁵¹. Pyta: „sed quid vana cano?” (w. 152: „lecz po cóż na próżno śpiewam?”), po czym stwierdza: „provida non credor” (w. 159: „nie uwierzą w [me] prorocstwa”).

Przepowiednia Apollina

Drakoncjusz wkłada w usta Apollina wieszczą mowę przeciwną srogim słowom Helenusa i Kasandry, czym ratuje Parysa od wygnania, a nawet śmierci⁵². Bóg roztacza przed Trojańczykami wizję rządzenia światem z woli Jowisza, zapewnia tym samym „tragedii” *laetus exitus*:

Troianos regnare placet, qua solis habena
Ostendunt tolluntque diem, qua vertitur axis
Frigidus et zona flammatur sole corusco.
Troianis dabitur totus possessio mundus,
Tempore nec parvo Troum regnabit origo.
Fata manent, conscripta semel sunt verba Tonantis,
‘imperium sine fine’ dabit⁵³.

Kartagińczyk po raz kolejny nawiązuje do nieodwracalności losu. Zostało postanowione, że światem będą rządzić Trojańczycy – w ich posiadaniu będzie cała Ziemia. Słowa w w. 199: „imperium sine fine” zostały przez poetę zaczerpnięte najprawdopodobniej z I księgi *Eneidy*, gdzie znajduje się identyczne wyrażenie: „imperium sine fine dedi” (Verg. *Aen.* 1.279). Czy w tych słowach Apollo przepowiada wieczne trwanie Imperium Rzymskiego? Trudno powiedzieć, czy na pewno jest to tak jednoznaczna aluzja odnosząca się

⁵¹ Zob. Eur. fr. 62 oraz Enn. fr. 17, 34–36. Kasandra jest wieszczką, jednak nikt nie wierzy w jej przepowiednie. Jest to kara zrzucona na nią przez Apollona, po tym jak nie odwzajemniła jego miłości – dał jej dar widzenia przyszłości, lecz równocześnie sprawił, że nikt jej nie wierzył.

⁵² *Deus ex machina* jako rozwiązanie dramatu opisane zostało u Horacego: *Ars Poet.* 190–192; wielokrotnie korzystał z tego motywu w swych tragediach Eurypides. Więcej na ten temat w twórczości Drakoncjusza zob. S. Guerrieri, op. cit., ak. 18 i G. Bretzigheimer, *Dracontius’ Konzeption des Kleinepos De raptu Helenae (Romul. 8)*, „Rheinisches Museum für Philologie” 2010, Bd. 153, s. 382.

⁵³ Drac. *Rom.* 8.193–8.199: „Pozostawiono, że Trojańczycy będą rządzić tam, gdzie słońca cugle się wznoszą i sprawiają, iż wstaje dzień oraz tam, gdzie obraca się biegun zimny i pali się strefa słońcem drżącym. Trojańczykom dany jest cały świat we władanie, przez długi czas rządzić będzie ród Trosa. Te losy są niezmiennie, spisane zostały raz słowa Grzmiącego, że da im panowanie bez końca” [tłum. własne].

właśnie do wielkości Rzymu, należy bowiem wziąć pod uwagę, że Drakoncjusz żył i tworzył w epoce wandaliskiej, kiedy rzymskie panowanie w północnej Afryce dobiegło końca, czy raczej – jak zapewne chcieli wierzyć jej rzymsko-afrykańscy mieszkańcy – zostało poważnie zachwiane i pozostała jedynie niewielka nadzieja na pokonanie barbarzyńskich najeźdźców i przywrócenie władzy Rzymian. Może w tych słowach poeta pragnął dać czytelnikom właśnie tę nadzieję – losy (*fata*), które rządzą światem (oznajmione przed wiekami przez samego Apollina) mówią, że ród Trosa z woli boskiej będzie miał w posiadaniu całą ziemię. Należy zatem wierzyć, że przepowiednia się spełni, zwłaszcza że *fata manent* (w. 196) – losy są niezmienne⁵⁴.

Po słowach pokrzepienia dla mieszkańców Troi Apollo zwraca się bezpośrednio do Kasandry i Helenusa. Nawołuje, by powstrzymali swój gniew w stosunku do brata. Według niego sędzia nieśmiertelnych nie może zginąć od osądu śmiertelnika, ponieważ los na to nie pozwoli:

Mortali diuum periet quo iudice iudex?
Nec hoc fata sinunt. Pudor est uoluisse nocere
Et non posse tamen. Pigeat, iam nemo minetur
Quem Clotho, quem Lachesis, quem uindicat Atropos ingens⁵⁵.

Apollo wyraźnie wskazuje na definitywność losu: Parys nie może umrzeć z rąk mieszkańców Troi, ponieważ wtedy nie zrealizowałby się dalszy ciąg przepowiedni, czyli władza Trojańczyków nad całą Ziemią. Ponadto według niego próby walki z losem są haniebne: chcieć pokonać los ze świadomości niemożności jego pokonania to hańba, tak samo jak brak obaw przed tym, co dla człowieka szykują Kloto, Lachesis i Atropos odpowiedzialne za porządek życia człowieka, przeznaczenie, nieubłagane prawa świata. Dlatego fatum nie wolno się przeciwstawiać.

W ostatniej części przemowy bóg wstawia się za Parysem, broniąc jego wychowania pasterskiego: przyznaje, że nawet on sam był niegdyś pasterczem, pilnował bydła, śpiewał. Następnie, aby przybliżyć innym pasterski

⁵⁴ Jest to typowe *aition* założenia miasta, ponadto cecha tragedii eurypidejskich, gdzie dotycząca tego przepowiednia wkładana jest właśnie w usta boga. O założeniu Rzymu z woli boskiej u Eurypidesa zob. F. Jouan, *Les légendes chez Euripide, "Humanitas"* 1995, Vol. 47, s. 139–150 oraz S. Scullion, *Tradition and Invention in Euripidean Aitiology, "Illinois Classical Studies"* 1999–2000, No. 24–25, s. 217–233.

⁵⁵ Drac. Rom. 8.200–8.203: „Miałby zginąć sędzia bogów przez sędziego śmiertelnego? Nie pozwoli na to los. Haniebne jest chcieć szkodzić, a jednak nie móc. Hańbą powinno być to, że już nikt się nie obawia, kogo Kloto, kogo Lachesis, kogo obroni wielka Atropos” [tłum. własne].

los, wspomina historię, jaką spotkała go, gdy przez rok służył na dworze Admeta jako pasterz-niewolnik⁵⁶, przywołując tym samym mit o Alkestis. De Bustamante zauważa w historii jej śmierci i wskrzeszenia aluzję do wspomnianego wyżej przyszłego odrodzenia Troi, do powstania na jej gruzach Imperium Rzymskiego⁵⁷.

Apollo ukrywa ważny element, mianowicie nie wspomina o wojnie jako skutku działań Parysa, skupiając się jedynie na rezultacie bardzo daleko sięgłym: hegemonii Trojan jako przyszłych Rzymian. Bóg manipulujący prawdą jest typowo dla epyllionu zdemoralizowany, a dla chrześcijańskiego czytelnika jest niemal anty-bogiem, przeciwieństwem dobrego, miłosiernego Boga, któremu można zaufać⁵⁸.

Auspicia oblativa na Cyprze

Helena i Parys poznają się na Cyprze, gdzie bohater zostaje wyrzucony ze statku podczas burzy. W drodze do pałacu Menelaosa spogląda w kierunku świątyni, widząc tłum ludzi wznoszących modły do Wenus (ponownie mamy do czynienia z *dies festus*). W tym czasie na niebie pojawiają się wieszczce ptaki – łabędzie, gołębie, kania oraz jastrzęb:

Interea niuei uolitant per litora cycni
 Flumine contempto, placidas hinc inde columbas
 Molliter intendunt omnes per inane uagari;
 Quas insanus agit rapidusque sequente uolatu
 Milvus insontes cunctas clamore fatigat,
 Quas super accipiter uolitans grauis imminet ales⁵⁹.

⁵⁶ Apollo przebywał na dworze Admeta, ukarany przez Zeusa (ten zabił wcześniej Aklepiosa, syna Apollona, który doszedł do takiej wprawy w leczeniu ludzi, że zaczął wskrzeszać umarłych – pragnący zemsty Apollo zabił cyklopów i za to ukarał go Zeus zsyłając na służbę do Admeta). Król ożenił się z Alkestis, córką Peliasa. Jedną z przysług, jakie wyrządził mu wówczas Apollo, było uzyskanie przyrzeczenia u Mojr, że Admetowi zostanie przedłużone życie, jeśli w wyznaczonej, ostatniej godzinie życia ktoś z jego krewnych zgodzi się umrzeć za niego. Spośród całej rodziny przystała na to jedynie Alkestis i dobrowolnie odeszła do świata umarłych. W uznaniu za tak godny pochwały czyn Herakles przywrócił ją do życia. Zob. Z. Kubiak, *Mitologia Greków i Rzymian*, Warszawa 2008, s. 267–268.

⁵⁷ J. M. D. de Bustamante, *Draconcio y sus Carmina Profana: estudio biográfico, introducción y edición crítica*, Santiago de Compostela 1978, s. 196–197.

⁵⁸ A. M. Wasyl, op. cit., s. 58–59.

⁵⁹ Drac. Rom. 8.453–8.458: „W tym czasie białe łabędzie latają nad brzegiem gardząc rzeką, tam też łagodne gołębicę zamierzają poszybować w przestworzach; za nimi podąża, śledząc ich lot, szalona, drapieżna kania, krzykiem nęka je wszystkie niewinne, a ponad nimi jastrzęb latając ciężkimi skrzydłami im grozi” [tłum. własne].

Łabędź to ptak przypisywany czasem Apollinowi (między innymi przez Cycerona, *Tusc.* 1.73.), jednak częściej uważa się go za ptaka Wenery, wspomina o tym Horacy w *Odach* (*Od.* 3.28.13–15; 4.1.10). Widok łabędzi można uznać za zapowiedź przybycia Wenus. Gołębie są ptakami niosącymi różnorodne wróżby, ale najczęściej oznaczają one małżeństwo, miłość, przyjaźń, lojalność⁶⁰. Zachowanie kani i jastrzębia stanowić może metaforę przesładowania kobiety przez kochanka⁶¹.

Po tym, jak wieszczę ptaki pojawiły się na niebie, nadchodzi prorok (*vates*) z rodu Melamposa, który przybył na Cypr z okazji święta. To słynny wróżbita z Argos; miał trzech potomków, którzy byli jego następcami w wieszczczeniu: Polyfidesa, Teoklymenosa oraz Amfiaraosa⁶². U Stacjusza pojawia się jeszcze jedno imię, Tiodamas (*Theb.* 8.278–8.279), i najprawdopodobniej jego miał na myśli Drakoncjusz, jako że wielokrotnie opierał się w swym utworze na jego dziełach – w powyższym *passusie* także zauważyć można podobieństwa językowe czy zapożyczenia całych wyrażień⁶³.

Wieszcz wyjaśnia Parysowi, że łabędzie oznaczają, że jego przyszła małżonka pochodzi z rodu Jowisza (w. 464), jednak sokół równocześnie zapowiada straszne losy: *horrida fata* (w. 465). Twierdzi, że ptak wzywa Disa (boga świata podziemnego, męża Prozerpiny, w którego orszaku znajdowały się Furie i Libitina, bogini śmierci) oraz jest darem Marsa, grozi zatem okrutną wojną (w. 466–469).

Parys w odpowiedzi na objaśnienia ze strony wieszczki wzywa w modlitwie Wenus, którą prosi o potwierdzenie jedynie wróżb niesionych przez łabędzia i gołębicę (w. 475). Stwierdza także, że należy powstrzymać złowróżbego ptaka (w. 476). W jego słowach uwidacznia się zarówno nieświadomość siły, jaką ma fatum (nie zdaje sobie sprawy z nieodwracalności losu), jak i pycha – spośród przepowiedni wybiera tylko te, które mu się podobają, czyli te zwiastujące małżeństwo, i o ich realizację wznosi modły.

Spotkanie Parysa i Heleny

Parys i Helena zachwyceni swą urodą wypytują się nawzajem o pochodzenie. Kobieta, dowiedziawszy się, że Parys – tak samo jak ona – pochodzi z rodu Zeusa, rzecze do niego: „*sis mihi tu coniux et sim tibi dignior uxor.*

⁶⁰ R. Simons, op. cit., s. 267.

⁶¹ Ibidem. Podobnie u Owidiusza: *Met.* 5.604–605 i 11.773.

⁶² Dracontius Blossius Aemilius, *Œuvres: Poèmes Profanes VI–IX. Fragments*, vol. 4, ed. É. Wolff, Paris 1996, s. 160.

⁶³ C. Morelli, op. cit., s. 108.

Hon nam fata iubent vel nos hoc Iuppiter urget”⁶⁴. Bohaterka natychmiast zdaje sobie sprawę z tego, że Parys jest jej przeznaczony – co istotne – nie jako kochanek, lecz małżonek, dodaje bowiem: „post thalamos primi cui debent fata secundum”⁶⁵.

Pamiętając równocześnie o swym mężu Menelaosie, Helena stara się usprawiedliwić i twierdzi, że czynić w ten sposób rozkazują jej losy (*fata iubent*), albo nawet przepowiedział to wcześniej sam Zeus (*Iuppiter urget*) i on kieruje ją w stronę ucieczki i zawarcia nowego małżeństwa. Wyjaśnia to następująco: zostało ustalone, że kobieta ma opuścić męża jeszcze żywego, a nie dopiero po jego śmierci szukać nowego wybranka (w. 538). Te słowa usprawiedliwiają nie tylko ją samą, lecz także Parysa, który teraz już całkowicie może wyrzec się zbrodni, za wszystkim bowiem stoją bogowie, którzy przepowiedzieli im taki los. Rozumując w ten sposób, trudno doszukać się w ich czynach jakiegokolwiek zbrodni. Tuż po tej rozmowie Parys dobrowolnie zabiera Helenę na statek: nie dochodzi do porwania – losy nakazały im być razem i oboje zgodzili się na ich nadejście z ochotą, nie czyniąc nic wbrew własnej woli⁶⁶. Zatem oprócz tego, że nad Parysem władzę sprawowało fatum, jego winę pomniejszył współudział Heleny w ucieczce. Jednak cudzołóstwo popełnili w pełnej świadomości, stąd zapewne tak wielka zemsta Greków⁶⁷.

Hektor i Troilus: wizja śmierci

Tuż po opisie radosnego powitania Parysa w Troi przez rodziców narrator nagle zmienia nastrój. Zauważa, że Hektor oraz Troilus nie dzielą radości Priama i Hekuby z powrotu bohatera, a następnie mówi wprost o śmierci, którą przyniesie wojna:

[...] praesagia sensus
Concutiunt animosque [in] viri: Mors ore cruento
Inter Troianos discurrit saeva caterva

⁶⁴ Drac. *Rom.* 8.533–8.534: „obyś był mi mężem, a ja twą godną żoną. To nam losy rozkazują albo nas Zeus do tego kieruje” [tłum. własne].

⁶⁵ Drac. *Rom.* 8.539: „Losy nakazują mi po małżeństwie z pierwszym pojąć drugiego” [tłum. własne].

⁶⁶ Słownictwo użyte przez Drakoncjusza wskazywałoby jednak na porwanie: *rapere*, *raptor*, *rapina*, *sequi*, *sequax*, *vestigia* (w. 541–585), jednak w w. 556 poeta zawarł wyrażenie będące kluczem do zrozumienia jego interpretacji: „volens rapitur” – „[Helena] jest porywana, chcąc [tego]”.

⁶⁷ G. Bretzigheimer, op. cit., s. 397.

Heu quantos raptura viros, quae fata datura
Aut quantas per bella nurus videre parata!⁶⁸

Podobnie jak wcześniej Helenus i Kasandra byli wrogo nastawieni do brata i roztaczali przed zgromadzonymi straszne wizje nadciągającej wojny, tak teraz Hektor i Troilus wyrażają swe przeczucia⁶⁹, że również oni okażą się w przyszłości ofiarami czynu Parysa.

W końcowych wersach utworu pojawia się kolejne nawiązane do proroczego snu Hekuby:

Ite pares sponsi, iam somnia taetra probastis
Matris et ornati misero flammastis amore
Ostensam sub nocte facem, qua Troia cremetur,
Qua Phryges incurrant obitum sine crimine mortis⁷⁰.

Z ostatnim zaś zdaniu *De raptu Helenae* Drakoncjusz zawarł myśl przewodnią utworu: wojna to kara, jaką pociąga za sobą zbrodniczy czyn Parysa: „crimen adulterii talis uindicta sequatur: zbrodnia cudzołożnika taką zemstę za sobą pociąga” (w. 655). Złamanie praw boskich i ludzkich przez jego jednego zdeterminowało los innych, doprowadziło do wielkiej wojny niosącej śmierć wielu niewinnym ludziom.

...

Fatum stanowiło dla Drakoncjusza coś więcej niż ustanowiony porządek świata czy proroctwo. Było w jego poemacie wszechobecne, istotną rolę odgrywało także w innych epyllionach Kartagińczyka⁷¹ oraz w utworach chrześcijańskich, gdzie jego miejsce przejął Bóg⁷². Narrator *De raptu Helenae* rolę fatum przypisuje jednak głównie Apollinowi (w. 190–191) oraz Jowiszowi (w. 533–534), a nawet samej Helenie (w. 534–535) odpowie-

⁶⁸ Drac. *Rom.* 8.626–8.630: „Przeczucia zmysłami i duszami mężów wstrząsają: Śmierć z obliczem strasznym między Trojanami się szerzy, jej srogi orszak. Ach! Ilu mężów porwie, jakie będą ich losy? A ile kobiet owdowieje na wojnach?” [tłum. własne].

⁶⁹ Wolff podkreśla, że *praesagium* nie oznacza przepowiedni, wróżby, lecz przeczucie, podobnie jak u Owidiusza (*Met.* 15.879). Dracontius Blossius Aemilius, op. cit., s. 171.

⁷⁰ Drac. *Rom.* 8. 648–651: „Idźcie razem małżonkowie, skoro już potwierdzają się straszne sny matki, zdobni w niegodziwą miłość, płonący od trzymanej nocą pochodni. Już Troja płonie, już Frygijczycy biegną ku zagładzie nie popełniwszy zbrodni, która zasługuje na śmierć” [tłum. własne].

⁷¹ Zwłaszcza *Rom.* 8 (*Medea*) oraz *Orestis Tragoedia*.

⁷² *Satisfactio* oraz *De laudibus Dei*.

działnej za realizację przepowiedzianego losu⁷³. Skoro było ono wszechobecne, można przypuszczać, że poeta postanowił zachować klasyczny, pogański charakter mitu – jednocześnie jednak Parys i Helena wydają się w pełni odpowiedzialni za własne czyny⁷⁴. To, co czyni Parys, oczywiście determinowane jest przez fatum (wręcz *impia fata*, złe losy, w. 57–60), aczkolwiek nie ogranicza ono jego wolnej woli, wpływając jedynie na wydarzenia będące poza umysłem ludzkim, a pomijając działania wynikające z własnych, osobistych decyzji człowieka. Parys zatem podejmuje świadome decyzje (w. 67–68), za które – wedle filozofii stoickiej – staje się moralnie odpowiedzialny.

Poematy Drakoncjusza pełnić miały funkcje moralizatorskie, poeta doszukiwał się w dawnych mitach nowych, ponadczasowych morałów przekładających się na otaczającą go rzeczywistość – zastanawiał się, gdzie leży źródło zła i grzechu: na ile ich przyczyną było ciężące nad człowiekiem fatum, a na ile czynił on zło z własnej woli. Okazuje się, że nawet jeśli ludzie nie są w pełni wolni w swych wyborach, to są odpowiedzialni lub współodpowiedzialni za zło, jakie czynią, i za jego konsekwencje, ponieważ ich działania są moralnie złe (uwidaczniają się w tej teorii idee filozofii stoickiej): Parys nie stara się, by jego czyny były dobre, i nie sprzeciwia się złu, popełnia przestępstwa, jest skorumpowanym sędzią, cudzołoży, łamie zasady gościnności. Mimo że jawi się jako bohater tragiczny – cokolwiek nie uczyni, doprowadzi to do negatywnych skutków – ponosi za to wspomnianą już odpowiedzialność moralną.

Wyraźnie dostrzec można także wpływy wiary chrześcijańskiej poety, które uwypuklają swoistość zawartej w utworze wizji świata powstałej na styku różnych tradycji nie tylko filozoficznych, lecz także religijnych. Drakoncjusz jako chrześcijanin piętnuje fałsz i obłudę, a także ukazuje wielkość okrucieństwa, jakie niesie ze sobą wojna – Grecy w jego mniemaniu mszczą się za cudzołóstwo, a błąd jednego człowieka wpływa na los innych, niewinnych ludzi: za złe czyny musi przyjść nieunikniona kara. Trudno nie zauważyć w powyższej interpretacji podobieństwa do chrześcijańskiej koncepcji grzechu⁷⁵. Dla Drakoncjusza jako prawnika jednostronna ocena moralna nie była jednak wystarczająca – należało rozważyć inne możliwe przyczyny wojny, a dopiero na końcu, niczym po rozprawie sądowej, wydać ostateczny wyrok: winien był Parys⁷⁶.

⁷³ R. M. Agudo Cubas, *Los Epilios de Draconcio: De Raptu Helenae e Hylas*, „Cuadernos de filología clásica” 1978, No. 14, s. 304; A. M. Wasyl, op. cit., s. 38.

⁷⁴ R. M. Agudo Cubas, op. cit., s. 266 i 270.

⁷⁵ N. Cichon, op. cit., s. 169.

⁷⁶ Ibidem, s. 159; G. Bretzigheimer, op. cit., s. 363.

Wiara w obecność i moc fatum to także znak czasów, w jakich żył i tworzył Kartagińczyk: w dobie upadającego Rzymu pragnął on umieścić znany mu świat w ramach tak stałych i niezniszczalnych jak los, który dawno został ustalony przez bogów i nie ma przed nim odwrotu. W przypadku historii opisaney w *De raptu Helenae* z powodu zbrodni Parysa doszło do wojny, wśród jej skutków znalazło się jednak założenie Rzymu: jeśli człowiek uwierzyłby, że upadek imperium też był częścią boskiego planu, łatwiej byłoby mu tę trudną sytuację zaakceptować⁷⁷. Ludzie bez wątplenia potrzebowali wówczas wsparcia, pocieszenia i lekcji moralnych opartych na tradycji klasycznej, jednak odmiennych od tych sprzed wieków. Jak stwierdził trafnie Edwards, analizując czasy wandalskie i morały w poezji Drakoncjusza: „this sense that the world is morally opaque, at least to carnal minds, could only have been deepened by the Vandal occupation of Africa”⁷⁸. W tym kontekście należy doszukiwać się oryginalnego spojrzenia na fatum, wolę ludzką i lekcje płynące z twórczości tego poety: mimo że fatum determinuje decyzje ludzkie, człowiek świadomie dąży do zła⁷⁹. Nie jest to zatem klasyczne potraktowanie mitu – Drakoncjusz, oparłszy się na stoickiej idei fatum (wskazał na łagodniejszą formę determinizmu oraz moralną odpowiedzialność), jednocześnie ujawnił wpływ wiary chrześcijańskiej na interpretację pogańskiego mitu⁸⁰, nadając wszystkiemu silny rys moralizujący⁸¹.

⁷⁷ M. J. Edwards, *Dracontius the African and the Fate of Rome*, „Latomus” 2004, No. 63, s. 152.

⁷⁸ Ibidem, s. 159: „poczucie, że świat jest nikły pod względem moralnym, przynajmniej dla zwykłych umysłów, mógł być jedynie pogłębiony przez okupację wandalską Afryki” [tłum. własne].

⁷⁹ A. M. Wasył, op. cit., s. 38.

⁸⁰ Drakoncjusz piętnował fałsz i obłudę, ukazał wielkość okrucieństwa, jakie niesie ze sobą wojna, oraz wskazywał na to, że Grecy mszczą się za cudzołóstwo. Bogowie byli nie mniej źli niż człowiek – manipulowali losem, jak Apollo reprezentujący fałszywe bóstwo pogańskie. Być może w ten sposób poeta usiłował ukazać marność wiary pogańskiej, pisząc utwory mitologiczne jako chrześcijanin (M. J. Edwards, op. cit., s. 148). Z jego utworu przebijają chrześcijańskie wartości: Kartagińczyk podkreślił, że za złe czyny przychodzi nieunikniona kara. Wpływ chrześcijaństwa widać także w postrzeganiu przez niego wolnej woli: kiedy człowiek lekceważy wszelkie znaki wieszczące nadciągające zło i wciąż podejmuje decyzje prowadzące do tragedii, staje się on źródłem zła.

⁸¹ R. M. Agudo Cubas, op. cit., s. 268–269.

ON THE PROBLEM OF FATE AND FREE WILL IN DRACONTIUS' EPYLLION *DE RAPTU HELENAE (RAPE OF HELEN)*

ABSTRACT

Dracontius in his epyllion *De raptu Helenae* reflects on the source of evil and he seeks to find the proper cause of the Trojan War. In his reflections he focuses on the role of fate, the problem of free will and the moral responsibility. Dracontius's concept of fate is interspersed with various religious concepts – in the poem one can find *signa: prodigia* and *auspicia*, prophetic dreams, people with divine powers and many other ideas. In addition, Dracontius puts a tragic theme in an epic form, and besides that he combines many different visions together: from the classical, pagan conception of the myth to the Christian religion and also the lawyer's point of view. In this article I will analyze the idea of fate and free will in antiquity and I will confront it with Dracontius's original interpretation of the subject.

KEYWORDS

Dracontius, epyllion, fatum, late antiquity, free will, Trojan war

BIBLIOGRAFIA

ŹRÓDŁA

1. Aischylos, *Prometheia*, ed. H. J. Mette, Heidelberg 1953.
2. Apollodorus, *The Library*, Vol. 1, ed. J. G. Frazer, London 1995.
3. Cicero Marcus Tullius, *Contre L. Pison*, ed. P. Grimal, Paris 1966.
4. Cicero Marcus Tullius, *De divinatione; De fato; Timaeus*, ed. O. Plasberg, Stuttgart 1977.
5. Cicero Marcus Tullius, *De senectute; De amicitia; De divinatione*, ed. W.A. Falconer, London 1959.
6. Cicero Marcus Tullius, *Tusculan Disputations*, ed. J. E. King, Cambridge 1927.
7. *Ciceronis Marci Tullii Actionis in Verrem secundae sive Accusationis libri IV, V*, ed. C. F. W. Müller, Leipzig 1912.
8. *Cornelii Taciti Libri qui supersunt*, ed. S. Borzsák, K. Wellesley, Leipzig 1992.
9. Dracontius Blossius Aemilius, *Œuvres: Poèmes Profanes VI–IX. Fragments*, Vol. IV, ed. É. Wolff, Paris 1996.
10. Ennius, *The Tragedies of Ennius: The Fragments*, ed. H. D. Jocelyn, Cambridge 1967.
11. Epicurus, *The Extant Remains*, ed. C. Bailey, Oxford 1926.
12. Eurypides, *Oedipus-Chrysippus. Other Fragments*, ed. C. Collard, Cambridge 2009.
13. *Herodoti Historiae*, Vol. 1, ed. H. B. Rosén, Leipzig 1987.
14. Homer, *The Iliad*, Vol. 1, ed. A. T. Murray, London 1954.
15. Homer, *The Iliad*, Vol. 2, ed. A. T. Murray, London 1957.
16. Homer, *Odyssey. Books 1–12*, ed. W. W. Merry, Oxford 1899.
17. Horatius Quintus Flaccus, *Gawędy; Listy; Sztuka poetycka*, red. O. Jurewicz, Wrocław 1988.
18. Horatius Quintus Flaccus, *The Odes*, ed. K. Quinn, Houndmills 1987.

19. *Platonis Opera*, ed. J. Burnet, Oxford 1903.
20. Ovidius Publius Naso, *Metamorphoses*, ed. R. Merkel, Leipzig 1912.
21. Seneca Lucius Annaeus, *Moral Essays*, Vol. 3, ed. J. W. Basore, London, New York 1935.
22. Seneca Lucius Annaeus, *Tragoediae*, ed. R. Peiper, Leipzig 1921.
23. *Stati Publici Papini Thebais et Achilleis*, ed. E. H. W. Garrod, Oxford 1962.
24. Wergiliusz Publisz Maro, *Eneida*, tłum. Z. Kubiak, Warszawa 1998.
25. Vergilius Publius Maro, *The Bucolics, Aeneid and Georgics*, ed. J. B. Greenough, Boston 1900.

OPRACOWANIA

1. Bär S., *Inventing and Deconstructing Epyllion: Some Thoughts on a Taxonomy of Greek Hexameter Poetry*, [w:] *Stereotyped Thinking in Classics. Literary Ages and Genres Re-Considered*, ed. C. Walde, "Thersites" 2015, No. 2, s. 23–51.
2. Bretzigheimer G., *Dracontius' Konzeption des Kleinepos De raptu Helenae (Romul. 8)*, "Rheinisches Museum für Philologie" 2010, Bd. 153, s. 361–400.
3. Bright D., *The Chronology of the Poems of Dracontius*, [w:] *Renaissance Readings of the Corpus Aristotelicum: Proceedings from the Conference Held in Copenhagen 23–25 April 1998*, ed. M. Pade, Copenhagen 2001, s. 193–206.
4. Bright D., *The Miniature Epic in Vandal Africa*, London 1987.
5. *Brill's Companion to Greek and Latin Epyllion and Its Reception*, eds. M. Baumbach, S. Bär, Leiden, Boston 2012.
6. Bustamante J. M. D., *Draconcio y sus Carmina Profana: estudio biográfico, introducción y edición crítica*, Santiago de Compostela 1978.
7. Christopoulos M., *Casus Belli: Causes of the Trojan War in the Epic Cycle*, "Classics" 2011, No 6.
8. Cichoń N., *The Judgement of Paris as Examined by a Lawyer and a Christian Moralist: Dracontius' De Raptu Helenae*, "Symbolae Philologorum Posnaniensium Graecae et Latinae" 2016, No. 1/26, s. 157–170.
9. Cubas Agudo R. M., *Los Epilios de Draconcio: De Raptu Helenae e Hylas*, „Cuadernos de filología clásica" 1978, No. 14, s. 263–328.
10. Edwards M. J., *Dracontius the African and the Fate of Rome*, "Latomus" 2004, No. 63, s. 151–160.
11. Garstang J., *The Crime of Helen and the Concept of Fatum in the Aeneid*, "The Classical Journal" 1962, No. 8, s. 337–345.
12. Guerrieri S., *Scene di profezia nel De raptu Helenae di Draconzio: riprese di moduli epici e tragici (Romulea VIII 119–212)*, „Aitia" 2016, No. 6.
13. Jouan F., *Les légendes chez Euripide*, „Humanitas" 1995, vol. 47, s. 139–150.
14. Kleywegt A. J., *Fate, Free Will, and the Text of Cicero*, "Mnemosyne" 1973, No. 4/26, s. 342–349.
15. Korpanty J., *Obraz człowieka i filozofia życia w literaturze rzymskiej epoki augustowskiej*, Warszawa, Kraków 1985.
16. Kuijper D., *Varia Dracontiana*, Amsterdam 1958.
17. Linderski J., *The Libri Reconditi*, "Harvard Studies in Classical Philology" 1985, No. 89, s. 207–234.
18. Lintott A., *The Constitution of the Roman Republic*, Oxford 2002.

19. Long A. A., Sedley D. N., *The Hellenistic Philosophers. Translations of the Principal Sources with Philosophical Commentary*, Vol. 1, Cambridge 1987.
20. Martin L. H., *Fate, Futurity and Historical Consiousness in Western Antiquity*, "Historical Reflections" 1991, No. 2/17, s. 151–169.
21. Merriam C. U., *The Development of the Epyllion Genre Through the Hellenistic and Roman Periods*, Roman Periods, Lewiston 2001.
22. Morelli C., *Studia in seros Latinos poetas. II. De compositione carminis Dracontii quod est De raptu Helenae*, „Studi Italiani di Filologia Classica” 1912, No. 19, s. 82–120.
23. Moore C. H., *Prophecy in the Ancient Epic*, "Harvard Studies in Classical Philology" 1921, No. 32, s. 99–175.
24. Perutelli A., *La narrazione commentata: studi sull'epillio latino*, Piza 1979.
25. Pease A.S., *Virgilian Determinism*, "The Classical Weekly" 1921, No. 1/15, s. 2–5.
26. Provana E., *Blossio Emilio Draconzio. Studio biografico e letterario*, Torino 1912.
27. Reeves J. D., *The Cause of the Trojan War: A Forgotten Myth Revived*, "The Classical Journal" 1966, No. 5/61, s. 211–214.
28. Rosenberger V., *Republican Nobiles: Controlling the Res Publica*, [w:] *A Companion to Roman Religion*, ed. J. Rüpke, Oxford 2007, s. 292–303.
29. Scullion S., *Tradition and Invention in Euripidean Aitiology*, "Illinois Classical Studies" 1999–2000 (24–25), s. 217–233.
30. Simons R., *Dracontius und der Mythos. Christliche Weltsicht und pagane Kultur in der ausgehenden Spätantike*, München, Leipzig 2005.
31. Sperduti A., *The Divine Nature of Poetry in Antiquity*, "Transactions and Proceedings of the American Philological Association" 1950, No. 81, s. 209–240.
32. Styka J., *Estetyka epyllionu*, [w:] idem, *Studia nad literaturą rzymską epoki republikańskiej, Estetyka satyry republikańskiej, Estetyka neoteryków*, Kraków 1994, s. 157–167.
33. Śnieżewski S., *Uwagi nad filozofią historii w Ab Urbe Condita Liwiusza: Felicitas, Fortuna Fatum*, [w:] idem, *Koncepcja historii rzymskiej w Ab Urbe Condita Liwiusza. Aspekt filozoficzno-polityczny*, Kraków 2000, s. 28–83.
34. Świercz P., *Jedność wielości: świat, człowiek, państwo w refleksji nurtu orficko-pitagorejskiego*, Katowice 2008.
35. Wasyl A. M., *Genres Rediscovered: Studies in Latin Miniature Epic, Love Elegy, and Epigram of the Romano-barbaric Age*, Kraków 2011.
36. Virgil, *Aeneid 2: A Commentary*, ed. N. Horsfall, Leiden 2008.

AGATA MOROZ

UNIwersytet Warszawski
Wydział Polonistyki, Wydział Neofilologii
E-MAIL: AGATA.MOROZ@STUDENT.UW.EDU.PL

Czy Dygasiński to „polski Kipling”? O niejednoznacznych granicach ludzko-zwierzęcych podziałów w literackich światach Adolfa Dygasińskiego i Rudyarda Kiplinga

STRESZCZENIE

Niniejszy artykuł ma na celu weryfikację utrwalonego w polskim literaturoznawstwie przekonania o analogiczności pisarstwa Adolfa Dygasińskiego oraz Rudyarda Kiplinga, którzy po dziś dzień w świadomości czytelników funkcjonują przede wszystkim jako autorzy tekstów poświęconych związkom człowieka ze światem natury. Nasuwające się automatycznie skojarzenia pomiędzy oboma pisarzami sprzyjają bowiem formułowaniu pochopnych wniosków i niezbyt fortunemu określaniu Dygasińskiego mianem „polskiego Kiplinga”. Jak zostaje tu wykazane, dokładniejsza lektura ich utworów wyraźnie wskazuje na dzielące ich różnice, wynikające nie tylko z odmiennego zaplecza kulturowego, a co za tym idzie odmiennych uwarunkowań historycznych i geograficznych kształtujących światopogląd autorów, lecz także z kontrastujących ze sobą zapatrywań na kwestię relacji „ludzkiej” i „nie-ludzkiej” natury.

SŁOWA KLUCZOWE

Dygasiński, Kipling, natura, człowiek, zwierzęta, ludzki, nie-ludzki, ekokrytyka

Zdawać by się mogło, że Adolf Dygasiński i Rudyard Kipling – dwaj autorzy z przełomu XIX i XX wieku piszący o zwierzętach – powinni mieć ze sobą wiele wspólnego. Współcześni badacze w swoich pracach bardzo często posługują się w odniesieniu do Dygasińskiego mianem „polski Kipling”, niemniej jednak właściwie żaden z nich nie podjął się jak dotąd próby zweryfikowania zasadności tej pozornie oczywistej analogii. Agata Skała, powołując się w przypisach na tekst Antoniego Sygietyńskiego, wymienia to

określenie jedynie jako przykład jednej z wielu nadawanych polskiemu pisarzowi etykiet¹. Mirosława Radowska-Lisak ogranicza się zaś do stwierdzenia, że „Adolf Dygasiński [...] nieprzypadkowo jest nazywany polskim Kiplingiem”², i przytoczenia nazwisk Sygietyńskiego i Sienkiewicza jako autorów, którzy na przełomie XIX i XX wieku zwracali uwagę na podobieństwa i różnice między oboma pisarzami. Wacław Forajter i Paweł Tomczok z kolei posługują się tym sformułowaniem wyłącznie jako alternatywnym określeniem Dygasińskiego³. Spośród wszystkich najistotniejszych powojennych opracowań dotyczących twórczości autora *Zająca* kwestię tę nieco obszerniej sygnalizuje bodaj tylko monograficzna publikacja Danuty Brzozowskiej, niemniej i tu zauważenie różnic dzielących obu autorów zostaje skomentowane dość pobieżnie:

Kipling pokazywał zwierzęta dalekich, egzotycznych krajów, przy tym obdarzał je cechami ludzkimi, ludzką mowę na przykład. A Dygasiński na skromnym podwórku wiejskiego obejścia dostrzegał moc emocjonujących zdarzeń, w tłumie wiejskich kundli wykrywał najróżniejsze *charaktery i typy*, pokazywał dramaty starzejących się gąsiorów i kur, które wysiedziały kaczęta – a wszystko z pełnią realizmu, bez żadnych uczłowiczających środków⁴.

Przywiązanie badaczy do określania Dygasińskiego mianem „polskiego Kiplinga” jest bez wątpienia pokłosiem ożywionej debaty, toczącej się wokół tego porównania na początku XX wieku, kiedy to twórczość Anglika zaczynała zdobywać popularność na gruncie polskim. Do najważniejszych uczestników tej dyskusji należał Antoni Sygietyński, który krytycznie odniósł się do stwierdzeń Ignacego Matuszewskiego padających w przedmowie do polskiego wydania *Księgi dżungli* (wówczas zatytułowanej *Księga puszczy*) z roku 1900, jakoby Kipling, obok takich pisarzy jak Pierre Loti czy Wacław Sieroszewski, należał do grona pisarzy reprezentujących „egzotyzm w powieści”. Według Sygietyńskiego bowiem wychowany w Indiach Rudyard Kipling to przede wszystkim „zoolog swego rodzaju”, a egzotyczna flora i fauna stanowią jego naturalne środowisko życia, które obserwuje przenikliwym spojrzeniem angielskiego realisty z istotną dozą czułościowego romantyzmu, czyniącego z niego kogoś na kształt nowoczesnego Ezopa.

¹ A. Skała, *Adolf Dygasiński – niepoprawny pozytywista. Między tradycją a rzeczywistością*, Lublin 2013, s. 249.

² M. Radowska-Lisak, *Bajki zwierzęce Adolfa Dygasińskiego*, [w:] *Bajka zwierzęca w tradycji ludowej i literackiej*, red. A. Mianeki, V. Wróblewska, Toruń 2011, s. 219–220.

³ P. Tomczok, W. Forajter, *Zajac, lis i ludzie. O jednej powieści Adolfa Dygasińskiego*, „Teksty Drugie” 2011, nr 3, s. 166.

⁴ D. Brzozowska, *Adolf Dygasiński*, Warszawa 1957, s. 143.

Z tego też powodu zasadne zdaje mu się zestawienie autora *Księgi dżungli* z Adolfem Dygasińskim, choć ponownie nie zgadza się z Matuszewskim, sugerującym wyższość Kiplinga nad polskim pisarzem wyłącznie ze względu na ów fascynujący egzotyzm i bardziej atrakcyjny materiał obserwacyjny. Zdaniem Sygietyńskiego w tym zestawieniu to właśnie Dygasiński kunsztem literackim i wrażliwością przewyższa Kiplinga, wprowadzającego na scenę bohaterów zwierzęcych w formie typów, a nie, tak jak autor *Bel-donka*, jako indywidualne osobniki, odmiany typów⁵. Głos w dyskusji zabrał też Henryk Sienkiewicz, podobnie jak poprzednik, zaznaczając, że „zanim się odezwał Kipling, myśmy już mieli Dygasińskiego, znacznie głębiej niż *Księga dżungli* wpatrzonego w brata-zwierzę”⁶.

Wacław Borowy w tekście poświęconym *Godom życia* zauważa, że utrwalone w ówczesnej krytyce zestawianie Dygasińskiego z Kiplingiem miało zazwyczaj na celu wykazanie wyższości polskiego pisarza. Nawet wydany w 1937 roku ich francuski przekład opatrzone był opaską z napisem, jakoby było to „arcydzieło polskiego Kiplinga”. Na obwolucie polskiego wydania z roku 1925 umieszczona zaś była rekomendacja samego Stanisława Przybyszewskiego, głosząca że „U nas Kipling jest wielkim, a nikt się może nad tym nie zastanowił, że Dygasiński o całe niebo od niego wyższy”⁷. Także Zenon Przesmycki w artykule nekrologicznym o Dygasińskim ogłoszonym w „Chimerze” w roku 1902, stwierdzał: „Gdy różni Kiplingowie pozostali w miejscu, nie zdołali wyjść z granic jakiejś aposteriorycznej, ku zewnętrzności raczej zwróconej psychologii życia, on rozrósł się niby dąb krzepki, spotężniał, wyogromniał”⁸. Co ciekawe, sam Borowy dość sceptycznie odnosi się do zasadności porównywania obu autorów, a jeśli chodzi o *Gody życia*, to stwierdza wprost, że utwór ten „daleki jest artystycznie od Kiplingowskiej *Księgi puszczy*”⁹.

Z przedwojennych opracowań poruszających zagadnienie relacji zachodzących między twórczością polskiego i brytyjskiego pisarza warto również wspomnieć o studium Kazimierza Czachowskiego wydanym w roku 1939 w setną rocznicę urodzin Adolfa Dygasińskiego. Krytyk, odnosząc się do słów prof. Romana Dyboskiego, jakoby „już na długo przed Kiplingiem mia-

⁵ A. Sygietyński, *Porachunki. Egzotyzm w powieści: Rudyard Kipling a Dygasiński*, [w:] idem, *Pisma krytycznoliterackie*, oprac. T. Weiss, Kraków 1971, s. 548–562.

⁶ Cyt. za: A. Grzymała-Siedlecki, *Autor „Trylogii” jako pan Sienkiewicz*, [w:] idem, *Niepospolici ludzie w dniu swoim powszednim*, Kraków 1962, s. 15.

⁷ W. Borowy, *O „Godach życia” Dygasińskiego. Jedna z legend krytyki literackiej*, [w:] idem, *Studia i szkice literackie*, t. 1, Warszawa 1982, s. 284.

⁸ Ibidem.

⁹ Ibidem, s. 285.

ła Polska w późniejszym twórcy *Godów życia* swego własnego Kiplinga¹⁰, stwierdza, że „słuszniej Kiplinga nazywać by można angielskim Dygasińskim”¹¹, ponieważ polski pisarz – ten „psycholog duszy zwierzęcej” – już kilkanaście lat przed Anglikiem swoją twórczością dowiódł, że „z otaczającej nas przyrody i z rodzimego świata zwierzęcego wydobyć można nie mniej potężną wizję poetycką, niż później uczynił to Kipling za pomocą tworzywa egzotycznego, które już samo przez się wzmacnia zaniepokojenie czytelnika”¹².

Ocena wyższości jednego pisarza nad drugim jest zatem, jak widać, kwestią dość subiektywną, ale nie tylko do literackiego kunsztu sprowadzają się zasadniczo dzielące ich różnice. Warto byłoby więc w tym miejscu przyrzeć się dokładniej, co tak naprawdę łączy, a co dzieli literackie światy Dygasińskiego i Kiplinga.

Portrety ludzi, portrety zwierząt – portrety równoległe?

Adolf Dygasiński wraz ze swoimi nowatorskimi poglądami na kwestię praw natury i obowiązków człowieka wobec niej już od chwili debiutu literackiego w roku 1883 nieustannie nastroczał problemów interpretacyjnych. Agata Skała słusznie zauważa, że prawdopodobnie żadnemu innemu twórcy nie przyklejono aż tylu etykiet, co właśnie Dygasińskiemu – nazywano go bowiem „poetą wsi i świata zwierzęcego, piewcą natury, modelowym polskim naturalistą, pisarzem obserwatorem” lub bardziej poetycko: „Homerem walki o byt czy polskim Kiplingiem”¹³. W związku z tym stwierdzenie, że to właśnie autor *Zająca* jako pierwszy uprzywilejował w literaturze bohatera zwierzęcego na tyle, aby nadać mu rangę równorzędną z bohaterami ludzkimi, jest wprawdzie truizmem, ale nie może go zabraknąć w jakiegokolwiek próbie naukowego opracowania jego prozatorskiego dorobku.

Źródła zainteresowania Dygasińskiego światem pozaludzkiej przyrody tradycyjnie upatruje się przede wszystkim w jego związkach z darwinizmem i naturalizmem. Jako pisarz, ale też przyrodnik i pedagog, rzeczywiście był on głęboko zafascynowany odkryciami twórcy teorii ewolucji, tą – cytując Ryszarda Koziółka – „największą narracją XIX wieku”¹⁴, doceniając nie tylko wpływ Darwina na rozwój nauk biologicznych, lecz także przeło-

¹⁰ Cyt. za: K. Czachowski, *Adolf Dygasiński. W setną rocznicę urodzin: 7 marca 1839–1939*, Warszawa 1939, s. 21.

¹¹ Ibidem.

¹² Ibidem, s. 22.

¹³ A. Skała, *Adolf Dygasiński – niepoprawny pozytywista...*, op. cit., s. 249.

¹⁴ R. Koziółek, *Kompleks Darwina*, „Teksty Drugie” 2011, nr 3, s. 11.

mowe znaczenie jego badań dla filozofii, przyczynowego rozumienia procesu rozwojowego całego świata oraz przełamania dualistycznego podziału między człowiekiem a resztą natury. W latach osiemdziesiątych Dygasiński uczestniczył w kampanii toczącej się w Polsce w obronie myśli darwinowskiej atakowanej przez środowiska konserwatywne, sam pisząc liczne teksty na ten temat¹⁵. Zwłaszcza jego wczesne utwory charakteryzują się wyraźnie deterministyczną wizją losów zarówno ludzi, jak i zwierząt, a także zastępowaniem pogłębionych portretów psychologicznych postaci ściśle behawiorystycznym opisem ich zachowań. Dodatkowo naukowego charakteru dodawały tym tekstom liczne komentarze odautorskie, całkowicie pozbawione sentymentalizmu czy idealizacji świata przedstawionego. Jak zauważa Jolanta Sztachelska, obranie takiego tonu wypowiedzi w utworze zarówno wskazywało na dydaktyczne i popularyzatorskie przyzwyczajenia autora *Zajqca*, który miał za sobą lata praktyki publicystycznej, jak i ujawniało poszukiwania własnego języka literackiego, łączącego elementy gawędy, stylu naukowego i lirycznego opisu¹⁶.

Adolf Dygasiński nie był wszakże pisarzem stricte naturalistycznym. Według Ewy Paczoskiej kluczem do zrozumienia jego związków z myślą Darwina z jednej, a z naturalizmem z drugiej strony jest wszakże właśnie jego „osobność”, wynikająca w głównej mierze z odnalezienia w tej poetyce ujścia dla własnej pasji społecznej i naukowej. Nie była to więc w jego przypadku jedynie danina płacona epoce, ponieważ dla Dygasińskiego pisarz-naturalista to przede wszystkim pilny obserwator rzeczywistości na różnych jej piętrach¹⁷. Autor *Godów życia* zapożyczał pewne elementy z tego prądu literackiego, aby za ich pomocą mówić o świecie w zupełnie nowy sposób, przyjmując perspektywę nie całkiem jednak zdystansowanego obserwatora skomplikowanych relacji pomiędzy gatunkami. Jeżeli więc chce się mówić o naturalizmie tego autora, to zawsze z adnotacją, że jest to naturalizm „nieczysty”, twórczo przetworzony i zindywidualizowany. Pisarz bowiem nie tylko przyznawał światu poza-ludzkiej natury pełną autonomię, lecz także stworzył dla niego zupełnie osobny typ narracji, stanowiący opozycję względem tego, co Eric Baratay nazywa „ludzką historią zwierząt”, związaną z ich materialnym wykorzystywaniem przez człowieka na prze-

¹⁵ J. Z. Jakubowski, *Zapomniane ogniwo. Studium o Adolfie Dygasińskim*, Warszawa 1978, s. 144–145.

¹⁶ J. Sztachelska, *Od Darwina do mitu. Rzecz o Adolfie Dygasińskim*, „Litteraria Copernicana”, 2009, nr 2/4, s. 24–25.

¹⁷ E. Paczoska, *Adolf Dygasiński – drogi i bezdroża naturalizmu*, [w:] J. Kulczycka-Saloni, D. Knysz-Rudzka, E. Paczoska, *Naturalizm i naturaliści w Polsce: poszukiwania, doświadczenia, kreacje*, Warszawa 1992, s. 157–158.

strzeni dziejów oraz miejscem poszczególnych gatunków w społecznych wyobrażeniach i kulturze – czyli innymi słowy względem takiego spojrzenia na historię, w którym zwierzę stanowi jedynie pretekst do mówienia o człowieku, samo zaś nadal pozostaje anonimowe¹⁸. Charakterystyczny dla Dygasińskiego styl opisu losów zwierzęcych bohaterów zakłada bowiem uwzględnienie celowości i doniosłości faktu ich istnienia niezależnie od ludzkiego wartościowania ich przydatności czy atrakcyjności. A zatem powaga tematu nie wynika tu bezpośrednio z paralelizmu pomiędzy światami „ludzkiej” i „nie-ludzkiej” natury i doszukiwaniu się w portretach zwierząt portretów ludzi, ale raczej z uznania samodzielnej, autotelicznej wartości świata przyrody niewymagającej usankcjonowania przez człowieka.

Można jednak zapytać, czy człowiek w ogóle jest w stanie mówić o innych gatunkach, wyzbywając się ludzkiej perspektywy. Eric Baratay zwraca uwagę na rozróżnienie pomiędzy antropomorfizmem, u którego podstaw leży przecież chęć zrozumienia „obcego”, a antropocentryzmem, traktującym człowieka jako jedyny idealny byt i definiującym wszystko w odniesieniu do niego¹⁹. Zastosowanie antropomorfizacji w literaturze jest wszak nieuniknione, jako że dopiero znalezienie jakiegokolwiek płaszczyzny wspólnych doświadczeń pozwala człowiekowi nawiązać relację z innymi gatunkami i wykazać się względem nich empatią. W pisarstwie Dygasińskiego przykłady tak rozumianego „uczłowieczania”, ujawniającego się chociażby w posługiwaniu się w odniesieniu do zwierząt pojęciami zarezerwowanymi zwyczajowo dla ludzi, można znaleźć w wielu utworach, chociażby w noweli *Co się dzieje w gniazdach*: „Po wykończeniu reparacji gniazda żona bocianowa zniosła pięć jaj. Użyłem wyrazu żona, ponieważ w zacnej, monogamicznej rodzinie ptasiej, gdzie wierność małżeńska przestrzegana jest jak najtroskliwiej, należy się uszanowanie płci żeńskiej”²⁰. W przytoczonym fragmencie osobiwie antropomorficzny sposób opisu świata ptaków nie jest wyrazem ignorancji narratora/autora czy braku umiejętności decentralizacji własnego punktu widzenia, ale raczej chęci oddania poza-ludzkiej przyrodzie należnego szacunku, uznania jej własnej sfery sacrum, z pełną świadomością umowności i niedoskonałości tak bezpośredniego przełożenia siatki pojęciowej z jednego opisu świata na drugi.

Zjawiskiem szczególnym jest też zaakcentowanie przez Dygasińskiego równorzędności strachu, cierpienia czy śmierci wszystkich żyjących gatun-

¹⁸ E. Baratay, *Zwierzęcy punkt widzenia. Inna wersja historii*, tłum. P. Tarasewicz, Gdańsk 2014, s. 15–17.

¹⁹ Ibidem, s. 51.

²⁰ A. Dygasiński, *Co się dzieje w gniazdach*, Warszawa 1908, s. 9–10.

ków. Jak zauważa Agata Skała, autor *Beldonka* niewątpliwie wychodził z założenia, że zwierzęta mają świadomość swojego „ja”, i często ukazywał je w sytuacjach ekstremalnego napięcia emocjonalnego, dodatkowo spotęgowanego ich bezradnością wynikającą z wykształcenia mniej zaawansowanych niż u człowieka strategii obronnych²¹. Szczególnie często opisywał cierpienie zwierzęcych rodziców przyglądających się śmierci własnych dzieci, co wydaje się nieprzypadkowe, jako że jest to rodzaj emocji wspólny dla „ludzkich” i „nie-ludzkich” gatunków, wywoływany nie tylko uwarunkowaniami kulturowymi, lecz także jednym z najbardziej podstawowych instynktów. Kiedy w noweli *Co się dzieje w gniazdach* bocian uświadamia sobie, że cała jego rodzina zginęła w pożarze, narrator bynajmniej nie różnicuje powagi ludzkiego i zwierzęcego dramatu: „Dzień zastał smutnego ojca bujającego nad zgłiszczami pełnymi zgrozy, dzień złożył mu nieomyłne dowody, iż się spełniło srogie nieszczęście. Na jednej ze spalonych do połowy belek przystanął, podumał gorzko przez chwilę. Co czuł, któż to wie? Czuł może dotkliwiej niż niejeden człowiek”²². Także brutalny, naturalistyczny opis śmierci potomstwa mysikrólika z *Godów życia* wydaje się dodatkowo poruszający właśnie ze względu na uniwersalność tragedii ojca patrzącego na „cmentarzysko dzieci”²³ – określenie to niekoniecznie musi być więc uznane za zabieg antropomorficzny, jest to bowiem przede wszystkim próba uchwycenia stanów emocjonalnych, które mogą występować ponad gatunkowymi podziałami.

Tym, co przede wszystkim różni śmierć zwierzęcych bohaterów ukazywanych w utworach Dygasińskiego od równie tragicznych losów ludzi, jest właśnie bezgłos zwierzęcej historii, skazujący jej bohaterów na obojętność i brak zrozumienia, choć przecież uświadomienie sobie współistnienia tych wydarzeń nakazuje zakwestionowanie zasadności obdarzania współczuciem tylko jednej ze stron. W *Autobiografii ośła* umierający z wyczerpania koń dzieli się z głównym bohaterem gorzką refleksją na temat zwierzęcej doli: „Większą część swego życia strawiłem bowiem, zarabiając na sławę w służbie Marsa, drugą część obróciłem na użyteczną pracę przy pługu... Patrz, taki jest koniec sławy i zasługi! Opowiedz przynajmniej światu o moich cierpieniach; opowiedz, żeś widział bohatera, konającego w błocie na środku drogi!”²⁴

²¹ A. Skała, *O psiej perspektywie, ośle autobiografii i etosie kukułki. Uwagi o pisarstwie Adolfa Dygasińskiego*, „Wiek XIX. Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza” 2014, nr 7/49, s. 375–376.

²² A. Dygasiński, *Co się dzieje w gniazdach*, op. cit., s. 44–45.

²³ Idem, *Gody życia*, Warszawa 1903, s. 92.

²⁴ Idem, *Autobiografia ośła*, [w:] idem, *Krańcowy. Nowele*, Warszawa 1893, s. 121.

Można by odnieść wrażenie, że ton wypowiedzi bohatera sugeruje zasadność posługiwania się w odniesieniu do zwierząt pojęciami, takimi jak osamotnienie, duma, rozgoryczenie na tej samej zasadzie, jak w przypadku człowieka. Adolf Dygasiński był jednak świadomy powierzchowności rozumianej w ten sposób międzygatunkowej empatii. W liście do córki mówi bowiem: „Tylko nad nią [tzn. nad naturą] zbyt po ludzku nie czuj, nie ubolewaj, gdyż w niej tego nie ma; ona jest sama sobą, inną od naszych książkowych wyobrażeń”²⁵. Pisarz akceptuje tym samym fakt utopijności wszelkich pragnień pełnego zrozumienia „nie-ludzkiej” przyrody i w pewnym sensie usprawiedliwia także nieustanne przenikanie się antropomorfizmu z czysto obiektywnymi opisami w swoich „zwierzęcych” utworach – zarówno jedno, jak i drugie przedstawienia są w równym stopniu jego własną literacką wizją świata natury; autor nie rości sobie prawa do formułowania ostatecznych wniosków w kwestiach i tak niedostępnych ludzkiemu poznaniu.

Portrety zwierząt u Dygasińskiego często wykraczają poza utrwalone w kulturze schematy automatycznego przypisywania danym gatunkom cech na zasadzie prostego przyporządkowania rodem z oświeceniowej bajki czy też wartościowania zwierząt w zależności od ich rasy. Jerzy Płomieński słusznie nazywa autora *Beldonka* „rewelatorem psychologizmu zwierzęcego”, który w postaciach swoich poza-ludzkich bohaterów akcentował „inteligencję, solidarność gatunku, głos atawizmu, instynkty osobnicze i społeczne, uchylając się jednak od metody moralnego wartościowania [...] opartej na ludzkich normach moralnych”²⁶. Dygasiński pozwala bowiem zwierzętom nie spełniać ludzkich oczekiwań. Obecne w jego twórczości przykłady „uczłowieczania” zwierzęcych bohaterów są raczej dowodem różnorodnych prób nawiązania porozumienia pomiędzy dwoma odrębnymi światami, a nie wyrazem antropocentrycznej skłonności do oceniania wszystkiego w odniesieniu do samego siebie. Jak natomiast prezentowani są w tych utworach bohaterowie ludzcy? Czy w jakimś stopniu ulegają oni procesowi „uzwierzęcenia”?

Tym, co zdaje się wspólną cechą zdecydowanej większości stworzonych przez Dygasińskiego postaci ludzkich, jest wszechobecna przemoc, która stanowi ich naturalny sposób radzenia sobie z wszelkimi przejawami sprzeciwu, nieposłuszeństwa czy zagrożenia tak ze strony zwierząt, jak i ze strony drugiego człowieka. Kolejni właściciele psa, osła czy zająca z przy-

²⁵ Cyt. za: A. Skała, *O psiej perspektywie...*, op. cit., s. 373.

²⁶ J. E. Płomieński, *Problematyka ludowa w twórczości Adolfa Dygasińskiego*, „Radowista” 1939, nr 1–2, s. 3.

woływanych tu już tekstów literackich wykazują się względem nich oraz pozostałych zwierząt ze swoich gospodarstw zaskakującym wręcz okrucieństwem, niemalże nieustannie bijąc je, okaleczając i wreszcie pozbawiając życia z całkowicie automatyczną obojętnością. Człowiek u Dygasińskiego zdaje się stale prowadzić własną, jednostronną walkę o uległość „nie-ludzkiej” natury, chce odcisnąć na niej trwałe piętno i czerpie satysfakcję z poniżania jej lub przyglądania się skutkom rozporządzania jej istnieniem, jakby chcąc podkreślić swoją zwierzchnią pozycję w hierarchii wszelkich ziemskich bytów i równocześnie zaprzeczyć pierwotnej jedności całego świata natury.

Niemniej jednak nie wszyscy ludzcy bohaterowie przyjmują tu względem przyrody pozycję agresora. Jakub Malwa z powieści *Zajęc*, wykazujący się głębokim zrozumieniem i umiłowaniem natury, a także niechęcią do stosowania wobec niej przemocy, uznawany jest we wsi za nieszkodliwego dziwaka, pocziwego gawędziarza, którego słuchać mogą co najwyżej dzieci. Mimo to, to właśnie jego historia „O zajączku sprawiedliwym” w symboliczny sposób zamyka i podsumowuje całą powieść, uwydatniając paradoksalną postawę człowieka oczekującego wdzięczności od niegodziwie traktowanej przez siebie natury, i jego zdziwienie, gdy uświadamia sobie, że „ludzie nauczyli swojskie zwierzęta niewdzięczności, niesprawiedliwości”²⁷. Morał ten rozumieją jednak zapewne wyłącznie słuchające Malwy dzieci, które u Dygasińskiego często stają się swoistymi mediatorami pomiędzy światami „ludzkiej” i „nie-ludzkiej” natury, czymś w rodzaju spajających je ogniów.

Jak widać, procesy „uczłowieczania” bohaterów zwierzęcych i „uzwierzęcania” bohaterów ludzkich przebiegają w twórczości tego autora na zupełnie odrębnych zasadach i nie są od siebie uzależnione. Nadrzędnym celem obu jest jednak bez wątpienia zakwestionowanie tradycyjnego modelu świata, zakładającego słuszność funkcji zwierzchniej człowieka wobec wszystkich innych gatunków oraz niepodważalność ludzkiej perspektywy, uznawanej za jedyny słuszny ogląd rzeczywistości.

Akceptacja poza-ludzkiej podmiotowości a międzygatunkowe porozumienie

Ze względu na silne wyróżnienie przez Adolfa Dygasińskiego problematyki związanej bezpośrednio z postaciami zwierzęcymi można odnieść wrażenie, że najsłuszniejszą strategią badawczą, mającą na celu powiązanie twór-

²⁷ A. Dygasiński, *Zajęc*, Warszawa 1900, s. 257.

czości autora *Zająca* ze współczesnymi badaniami nad obecnością tematyki relacji „ludzkiej” i „nie-ludzkiej” natury w literaturze, byłoby przyporządkowanie jej do obszaru tak zwanych *animal studies*, czyli studiów nad zwierzętami, których głównym zamierzeniem jest śledzenie rozmaitych form ich obecności w kulturze. Nie należy jednak zapominać o tym, że refleksja na temat zwierząt zawsze powiązana jest z szeroko rozumianym namysłem nad przestrzenią „poza-ludzkiej” przyrody oraz prawami i obowiązkami człowieka wobec niej, same zwierzęta stanowią zaś jej najbardziej ożywiający, a przez to najbardziej dostępny ludzkiemu poznaniu element, przez co naturalną koleją rzeczy to właśnie ten typ stosunków wydaje się z badawczego punktu widzenia najciekawszy i jednocześnie najbardziej możliwy do oceny. Warto więc włączyć te rozważania na temat międzygatunkowych zależności w szerszy kontekst krytyki ekologicznej, jako że w utworach tego pisarza stosunek człowieka do zwierząt jest swoistą metaforą stosunku do natury w ogóle. W związku z tym, po prześledzeniu stworzonych przez Dygasińskiego portretów ludzkich i zwierzęcych bohaterów, należałoby przyjrzeć się bliżej specyfice relacji zachodzących między nimi w jego światach przedstawionych.

Szczególnie istotna wydaje się tu kwestia komunikacji. Choć nie da się zaprzeczyć tezie o pierwotnej jedności źródeł całej natury, to jednak przekonanie o możliwości pełnej komunikacji z królestwem flory i fauny nie jest niczym więcej niż naiwnym ludzkim marzeniem o pastoralnym rodowdzie. Życie psychiczne zwierząt jest z gruntu niewyrażalne i wymyka się ludzkim możliwościom poznawczym, w związku z tym wszelkie próby znalezienia wspólnej płaszczyzny doświadczeń emocjonalnych natury „ludzkiej” i „nie-ludzkiej” skazane są na przefiltrowanie przez percepcję człowieka i dlatego nie można rościć sobie pretensji do wyrażania niepodważalnych i ostatecznych stwierdzeń na ten temat. Ta pokora wobec własnych ograniczeń interpretacyjnych i językowych jest jedną z najważniejszych cech autorskiego stanowiska Adolfa Dygasińskiego, a jednocześnie wyrazem jego poważania dla odrębności poza-ludzkiej perspektywy.

Kwestia języka zdaje się zajmować bardzo istotne miejsce w literackim uniwersum autora *Wilka, psów i ludzi*. W jego utworach próżno szukać scen ukazujących próby nawiązania międzygatunkowego dialogu, co samo w sobie jest już odejściem od bajkowego schematu, dla którego charakterystyczne są przecież postaci zwierząt czy roślin nie tylko rozmawiających ze sobą nawzajem w standardowy, antropomorficzny sposób, lecz także potrafiących komunikować się z człowiekiem za pomocą jego własnej mowy. Brak możliwości przeprowadzenia aktu tradycyjnie rozumianej komunikacji po-

między światami ludzi i zwierząt wskazuje zarówno na ich przyrodzoną odrębność, jak i na ograniczenia oraz niedoskonałości samego języka ludzkiego, którego zaawansowana funkcjonalność służyła przecież do tej pory za argument definitywnie przesadzający o wyższości człowieka nad wszystkimi innymi, mniej ewolucyjnie rozwiniętymi gatunkami. Uświadomienie sobie tego faktu automatycznie ustawia ludzi na zupełnie innej niż dotąd pozycji wobec reszty świata naturalnego, który wszak sam operuje niezliczoną ilością języków, a każdy z nich pełni bardzo istotną funkcję, na własny, unikalny sposób, wyrażając komunikaty, potrzeby i emocje wszystkich stworzeń żyjących na Ziemi.

W utworach Adolfa Dygasińskiego próżno doszukiwać się gotowych odpowiedzi na pytania o jedyny właściwy model postawy względem reszty świata naturalnego, jednakże jasno wynika z nich przekonanie o konieczności uświadomienia sobie istnienia rozległej sieci międzygatunkowych zależności, której właściwe funkcjonowanie warunkuje przetrwanie wszystkich istot żywych na ziemi, ponieważ rozwój nastąpić może dzięki współpracy, a nie walce. Wbrew pozorom pisarz wcale nie głosi przekonania o ludzko-zwierzęcym podobieństwie i równorzędności. W artykule *W niewoli u człowieka* zauważa: „Nie o to chodzi, ażeby człowiek stawiał zwierzęta na równi ze swym gatunkiem; on tylko nie powinien uczyć się na zwierzętach okrucieństwa, które w następstwie stosuje do ludzi”²⁸. Cała historia świata bowiem to według Dygasińskiego dzieje ludzkiej żądzy podboju wszystkich potęg przyrody. Choć początkowo bezbronny i uzależniony od natury człowiek sam był niejako niewolnikiem zwierząt, z czasem osiągnął poziom zaawansowania cywilizacyjnego pozwalającego mu objąć rolę ich pana – zapomniał przy tym jednak, że zyskując władzę nad światem przyrody, powinien stać się także jej opiekunem i karmicielem. On zaś zdaje się zważać jedynie na własne prawo do eksploataowania i ciemienia jej wedle własnego uznania, bez jakiegokolwiek poczucia odpowiedzialności: „przez całe wieki człowiek do szczęścia dąży, a w cierpieniu się krwawi”²⁹.

Autor *Zajęca* piętnuje przede wszystkim ludzką pychę, niepozwalającą człowiekowi zaakceptować jakiegokolwiek punktu widzenia, który nie byłby w pełni zbieżny z jego własnym, a oprócz tego także zupełnie irracjonalną i niekorzystną z czysto pragmatycznego punktu widzenia wrogość pomiędzy sobą a wszystkim tym, co „poza-ludzkie”. A zatem sedno tej protokrytycznej postawy pisarza zawiera się właśnie w przeświadczeniu

²⁸ Idem, *W niewoli u człowieka*, „Dodatek Miesięczny do Czasopisma Przegląd Tygodniowy Życia Społecznego, Literatury i Sztuk Pięknych” 1887, nr 8, s. 300.

²⁹ Ibidem, s. 295.

o jedności natury, która aby przetrwać, musi w całej swej złożonej i skomplikowanej różnorodności wypracować metody współpracy (widać wyraźnie, że ta idea zbieżna jest również z pozytywistyczną koncepcją organicznej struktury świata).

Adolf Dygasiński wniósł zatem do polskiej literatury o wiele więcej niż tylko własną interpretację naturalizmu czy oryginalny sposób poetyckiego obrazowania przyrody. Jego utwory sygnalizują początek rewolucji, dokonującej się w kulturze europejskiej przełomu XIX i XX wieku, kiedy to człowiek musiał nie tylko na nowo zdefiniować swoje miejsce w świecie naturalnym, lecz także w odmienny sposób spojrzeć na wszystkie „nie-ludzkie” gatunki, z którymi, jak się nagle okazało, łączy go o wiele więcej, niż do tej pory chciał sądzić. Autorowi obce są jednak naiwne próby doszukiwania się w przyrodzie sielankowej idei powrotu do pierwotnego przymierza wszystkich istot żywych. Wyłaniający się z jego tekstów namysł nad skomplikowanymi relacjami „ludzkiej” i „nie-ludzkiej” natury wskazuje na pragmatyczne uzasadnienie zarówno konieczności odejścia od antropocentrycznego wartościowania całego świata naturalnego, jak i zaprzestania jego bezwzględnego, okrutnego wykorzystywania, którego nie można usprawiedliwiać już przez nadane człowiekowi prawo do czynienia sobie ziemi poddaną.

Jak i po co czytać dziś „zwierzęce” utwory Kiplinga

Po przeanalizowaniu przykładów ludzkich i nie-ludzkich bohaterów Dygasińskiego należałoby teraz przyjrzeć się bliżej światom przedstawionym w „zwierzęcych” utworach Rudyarda Kiplinga. Choć dla obu autorów umiejscowienie w świecie zwierząt akcji staje się pretekstem do snucia rozważań na temat kwestii w równej mierze dotyczących człowieka, takich jak konflikt instynktów i wolnej woli czy problem międzygatunkowego porozumienia, u Kiplinga, w przeciwieństwie do Dygasińskiego, poza-ludzka natura nigdy nie staje się autonomicznym bytem badanym niezależnie od powiązań ze sferą ludzkiego doświadczenia i w sposób możliwie wolny od antropocentrycznej perspektywy. Obecnie powstaje niewiele nowych opracowań dotyczących literackiego dorobku autora *Księgi dżungli*, które stawałyby sobie za cel coś więcej niż tylko sytuowanie go w obrębie literatury imperialno-kolonialnej, jeśli zatem chciałoby się wprowadzić do istniejącego stanu badań perspektywę ekokrytyczną, warto najpierw przyjrzeć się bliżej czynnikom determinującym dotychczasową recepcję twórczości Kiplinga. Zabieg ten pozwoli zidentyfikować możliwości interpretacyjne tych utworów dotychczas pomijane przez krytyków i jednocześnie pomoże usta-

lić, w jakim stopniu użycie narzędzi badawczych krytyki ekologicznej w odniesieniu do utworów tego pisarza można w ogóle uznać za uzasadnione.

Jakiegolwiek próby włączenia Kiplingowskich obrazów świata natury do rozważań z nurtu ekokrytyki czy nawet *animal studies* muszą zawsze być ograniczone świadomością kontekstu imperialnego. Rudyard Kipling nie pisał bowiem o zwierzętach bezpośrednio po to, by wyrazić refleksję na temat poza-ludzkiej przyrody – za pośrednictwem przystępnej formy bajki zwierzęcej chciał przede wszystkim postulować własny program odnowy społecznej i sposoby jego wdrażania. Jak zauważa John McClure, perspektywa udanej realizacji tego planu była już jednak u progu XX wieku bardzo mało prawdopodobna ze względu na skomplikowaną sytuację polityczną w brytyjskich koloniach, dlatego też chęć stworzenia w utworach sytuacji umożliwiającej ukazanie specyficznego ukierunkowanego procesu dojrzewania bohaterów wymagała od pisarza odejścia od konwencji realistycznej na rzecz konwencji bajkowej³⁰. Jednoznaczne zakwalifikowanie Rudyarda Kiplinga do grona bajkopisarzy jest wszelako kolejnym problemem współczesnej recepcji jego twórczości. W tradycyjnych bajkach zwierzęta funkcjonowały jako alegoryczne przedstawienie ludzkich postaw i cech charakteru, a stałość i jednoznaczność takich przyporządkowań – na przykład lis zawsze symbolizował chytrość, lew odwagę, zając lekkość, baran głupotę itd. – kontynuowały wywodzące się jeszcze ze starożytności prezentowanie postaci zwierzęcych w konwencjonalny i ściśle antropocentryczny sposób³¹. Bajka to gatunek łączący walory dydaktyczne z humorystycznymi, uprawiany w historii przez największych myślicieli, chcących dotrzeć do jak najszerzego grona odbiorców. Nie są to więc bynajmniej utwory przeznaczone wyłącznie dla odbiorcy dziecięcego, a mimo to nawiązujące w znacznym stopniu do tradycji bajki zwierzęcej opowieści Kiplinga – które przyniosły mu największą sławę, a które, wbrew pozorom, stanowią dość niewielką część jego literackiego dorobku – początkowo postrzegane były jako wyraz degradacji jego pisarskiego talentu i społecznego znaczenia ze względu na stopniowe zawężanie się pola jego literackich zainteresowań od człowieka przez dziecko aż po zwierzę³².

Jak zauważa Bonamy Dobree, nie tworzył on bajek w obawie przed społecznym niezrozumieniem lub sprzeciwem wobec bardziej bezpośredniego przekazu, ponieważ jako realista nie zamierzał unikać nawet najbardziej

³⁰ J. McClure, *Kipling & Conrad. The Colonial Fiction*, Cambridge, Massachusetts and London 1981, s. 58.

³¹ „Bajka” (hasło), [w:] *Literatura polska. Encyklopedia PWN*, Warszawa 2007, s. 45.

³² J. M. S. Tompkins, *The Art of Rudyard Kipling*, London 1965, s. 59.

niewygodnej prawdy. Od samego początku był zafascynowany bajką jako środkiem artystycznego wyrazu. W jednym ze swoich utworów poetyckich zatytułowanym *The Fabulists* (*Bajkopisarze*) stwierdza wprost, że prawda nie jest sprzymierzeńcem tłumu, w związku z czym tylko za pośrednictwem bajki można powiedzieć to, co na co dzień zostaje przemilczane, ponieważ publiczność słuchać będzie tylko tego, kto dostarczy jej rozrywki³³. Słuszne wydaje się więc spostrzeżenie Joyce M. S. Tompkins, która twierdzi, że forma bajki zwierzęcej rzeczywiście mogła dać pisarzowi szansę najpełniejszego zintegrowania jego niezwykle wyobraźni oraz artystycznych ambicji. Z jednej strony bowiem brak konieczności podporządkowania fabuły regułom prawdopodobieństwa daje nieograniczone pole dla realizacji własnej poetyckiej wizji i programu edukacyjnego, z drugiej strony natomiast świadomość niewielkiej płaszczyzny możliwych porównań pomiędzy zwierzętami i ludźmi pod względem wyglądu i zachowań pozwala na równoczesne obserwowanie podobieństw i różnic między tymi dwoma światami bez wykraczania poza utrwalone w kulturze bezpieczne i sprawdzone schematy³⁴.

Co więcej, filozoficzny wydźwięk „zwierzęcych” utworów Kiplinga i ich morał dotyczą przede wszystkim człowieka, nie roszcząc sobie pretensji do przekazywania prawdy na temat poza-ludzkiej natury, niemniej jednak na ich podstawie można w dość dokładny sposób odtworzyć obraz tego, w jaki sposób społeczeństwo angielskie z przełomu XIX i XX wieku postrzegało rolę przyrody oraz prawa i obowiązki człowieka względem niej.

Z takim właśnie założeniem należy przystępować do jakiegokolwiek próby zbadania problematyki relacji pomiędzy „ludzką” i „nie-ludzką” naturą w zwierzęcych opowieściach Rudyarda Kiplinga. Jakkolwiek w odniesieniu do twórczości Dygasińskiego nie wydaje się słuszne, aby uzasadniać jego zainteresowanie tematyką zwierzęcą wyłącznie wyborem poetyki naturalistycznej, to w przypadku Kiplinga obecność zwierzęcych bohaterów umotywowana jest właśnie przede wszystkim konwencją bajkową oraz imperialistyczną perspektywą narracyjną i powiązaną z nią bezpośrednio hierarchiczną wizją struktury społecznej. W związku z tym świadomość istnienia wspomnianych czynników zawsze musi towarzyszyć refleksji nad światem przyrody w utworach autora *Księgi dżungli*, jako że w oderwaniu od nich nie da się rzetelnie odtworzyć przyczyn takiego właśnie ukształtowania zasad jego istnienia w tych tekstach.

³³ B. Dobree, *Rudyard Kipling. Realist and Fabulist*, London, New York and Toronto 1967, s. 145–146.

³⁴ J. M. S. Tompkins, op. cit., s. 64.

Ludzkie szczenię i małpi lud, czyli nieostre granice ludzko-zwierzęcych podziałów

Na potrzeby niniejszego artykułu warto byłoby także bliżej przyjrzeć się innym funkcjom, jakie przyroda pełni w świecie przedstawionym Kiplinga, jak również miejscu zajmowanym w niej przez człowieka. Oczywiście najciekawszego i najbogatszego materiału obserwacyjnego dostarczają w tej kwestii oba tomy *Księgi dżungli*, czyli opublikowane kolejno w roku 1894 oraz 1895 zbiory opowiadań o chłopcu wychowywanym w dżungli przez dzikie zwierzęta. Utwory te to, jak wiadomo, historie, które można interpretować na wielu różnych poziomach, jednakże zawarte w nich wskazania moralne zawsze pozostają w sferze enigmatycznego niedopowiedzenia. Jak zauważa Charles Carrington, każdy czytelnik sam musi ostatecznie zdecydować, kim naprawdę jest główny bohater, Mowgli, i gdzie powinno być jego miejsce: w dżungli czy w wiosce, a także jakie alegorie zawarte są w portretach poszczególnych zwierzęcych bohaterów (tak wyraźne wpisanie *Księgi dżungli* w tradycję bajki zwierzęcej jednoznacznie wskazuje wszak na konieczność ich podwójnego odczytywania) oraz jaka jest rzeczywiście natura Prawa regulującego życie wszystkich mieszkańców dżungli i spajającego ją w harmonijną całość, z przyzwoleniem jednak czasem na okrucieństwo w ramach określonych zasad³⁵. Zwierzęcy świat Kiplinga to bowiem przestrzeń w mimetyczny sposób odwzorowująca hierarchiczną strukturę społeczną świata ludzkiego, choć można również zaryzykować stwierdzenie odwrotne: prezentując międzygatunkowe relacje poza-ludzkiej przyrody w taki właśnie sposób, autor chciał wskazać na „naturalny” rodowód systemu opartego na sieci rasowo-klasowych zwierzchności i podległości, a przez to uzasadnić jego słuszość.

Analizę tej złożonej przestrzeni warto zacząć od symboliki imion poszczególnych bohaterów oraz wzajemnie nadawanych sobie przydomków. Jest to kwestia szczególnie istotna, ponieważ sam pisarz zdawał się przywiązywać do niej dużą wagę – do pełnej edycji swych dzieł (tzw. *Sussex Edition* z roku 1937) dołączył w ramach autorskiej noty pełną listę pojawiających się na kartach powieści nazw własnych, w tym imion, wraz z adnotacjami, jak należy je wymawiać i co oznaczają³⁶. Zawarte tam informacje wyraźnie sygnalizują niejednoznaczne granice ludzko-zwierzęcych podzia-

³⁵ Ch. Carrington, *Rudyard Kipling. His Life and Work*, Harmondsworth and Ringwood 1970, s. 259–260.

³⁶ *The Jungle Books. Kipling's list of names in the stories*, [online] http://kiplingsociety.co.uk/rg_junglebook_names.htm [dostęp: 10.03.2017].

łów w świecie Kiplinga: główny bohater zostaje przez swoich wilczych opiekunów nazwany imieniem Mowgli, które w języku dżungli ma znaczyć „żaba”, bo właśnie to zwierzę przypomina wilkom mały człowiek. W adnotacjach autor zaznacza, że sam wymyślił to imię i w żadnym języku nie ma ono nic wspólnego z żabą. Inne zwierzęta w dżungli wielokrotnie określają też Mowglię mianem *Man-cub*, co w polskich edycjach *Księgi dżungli* często tłumaczone jest jako *ludzkie szczenię* – tak naprawdę jednak w języku angielskim termin *cub* używany jest w odniesieniu do młodych dzikich ssaków. Widać zatem wyraźnie, że jedyny człowiek w dżungli od samego początku charakteryzowany jest przez zwierzęta przy użyciu pojęć odnoszących się wyłącznie do ich własnego świata: jego imię to Żaba, a gatunek to ludzkie młode. Jak zauważa Sue Walsh, wyczuwalna nieadekwatność tych określeń staje się tu sygnałem zakłócenia dotychczas klarownej i logicznej kategoryzacji świata mieszkańców dżungli oraz świeżo przez nich odkrytych ograniczeń ich własnego języka³⁷.

Inaczej wygląda to w przypadku imion samych zwierząt, które w większości zapożyczone zostały z języka hindi i oznaczają po prostu gatunki tych zwierząt, choć czytelnik nieznający tego języka automatycznie uznaje je za indywidualne imiona – Bagheera znaczy więc tyle, co pantera, Baloo to niedźwiedź, Hathi to słoń, a Shere Khan to Król Tygrys. Można więc odnieść wrażenie, że świat „nie-ludzkiej” przyrody nie ma w zwyczaju posługiwać się w odniesieniu do samego siebie nazwami własnymi, składa się on bowiem, w przeciwieństwie do świata „ludzkiej” natury, z typów stworzeń, a nie indywidualnych jednostek. Nawet w przypadku wilków, których imiona różnią się od siebie, mamy do czynienia raczej z przydomkami odnoszącymi się do ich cech charakterystycznych (na przykład Raksha znaczy demon, a Akela to samotnik), służącymi do rozróżnienia ich w stadzie. Co jednak zaskakujące, w odniesieniu do poszczególnych gatunków zwierzęta używają skrajnie antropocentrycznego terminu *log*, czyli lud – na przykład *bandar-log* (małpi lud) albo *gidur-log* (szakali lud) – a wszyscy mieszkańcy dżungli określani są wspólnym terminem *Jungle People*, czyli lud dżungli. Można tu zatem dostrzec pewien paradoks: zwierzęcy bohaterowie, mówiąc o człowieku, używają określeń zaczerpniętych z własnego świata, natomiast mówiąc o samych sobie, posługują się siatką pojęciową zapożyczoną ze świata ludzkiego.

Błędem byłoby jednak doszukiwanie się w tym fakcie dowodów na istnienie pierwotnej jedności świata ludzkiego i zwierzęcego w utworach Ki-

³⁷ S. Walsh, *Kipling's Children Literature. Language, Identity and Constructions of Childhood*, Surrey 2010, s. 52.

plinga. Choć postaci zwierząt są w *Księdze dżungli* poddane silnej antropomorfizacji, perspektywa zawarcia przez nie długotrwałego przymierza z człowiekiem, mimo dobrych chęci i wysiłku z obu stron, jest raczej wątpliwa. Człowiek ma w sobie bowiem wrodzoną potrzebę dominacji nad resztą świata naturalnego, której nie jest się w stanie oprzeć, a zwierzęta są świadome swojej podległości względem niego, w związku z tym braterstwo i równość, w jakiej Mowgli żyje z innymi mieszkańcami dżungli, jest pozorne lub co najwyżej chwilowe. W świecie nie-ludzkiej natury nie ma miejsca dla człowieka, może on zatrzymać się tu tylko na chwilę, jeśli bezwzględnie podporządkuje się prawom natury, ale i tak prędzej czy później będzie musiał wrócić do sfery kultury, która jest mu przypisana przez uniwersalny porządek świata. Philip Mason słusznie zauważa, że:

Mowgli nie może należeć do dżungli. [...] W którąkolwiek stronę się zwróci, zawsze odstaje od reszty, samotny na swojej wyspie niczym Crusoe czy Prospero, niczym heroiczny biały człowiek pośród tysięcy tubylców, którzy rozpoznają jego nieznośną wyższość, ponieważ jest odporny na ich magię³⁸.

Mimo deklarowanej przynależności do wilczego stada Mowgli od samego początku żyje w dżungli jakby z boku, przez brak poczucia więzi z ludzką wioską i jednocześnie świadomość odmienności od reszty zwierząt staje się jednostką autonomiczną, ale też bardzo samotną, nękaną wątpliwościami na temat własnej, skomplikowanej tożsamości. Jego niezwykle status sprawia, że żyje w otoczeniu istot, które są jednocześnie jego braćmi i sługami – w jednej ze scen Bagheera zauważa: „Tyś z dżungli i nie z dżungli. [...] Ja zaś jestem tylko czarną panterą, lecz kocham ciebie, braciszku”³⁹. Jak stwierdza McClure, określenie „Bracie”, którym zwracają się do siebie nawzajem Mowgli i zwierzęta, tylko pozornie jest wyrazem łączącej ich zażyłości, tak naprawdę jeśli człowiek odnosi się w ten sposób do leżącej u jego stóp pantery, relacja ta ma w sobie więcej z feudalnego poddaństwa niż autentycznej więzi opartej na wzajemnym szacunku i równości⁴⁰. Mowgli nie reprezentuje bowiem wzorcowej postawy moralnej zarówno względem zwierząt, jak i ludzi. Jego zachowaniem kierują emocje obce poza-ludzkim stworzeniom, na przykład potrzeba zemsty czy nieuzasadnione okrucieństwo, a ze względu na stan zawieszenia pomiędzy dwoma światami, w którym stale trwa, jest w stanie pokonać tygrysa niedostępnym dla nie-ludzkiej przyrody ogniem

³⁸ P. Mason, *Kipling. The Glass, the Shadow and the Fire*, New York 1975, s. 168.

³⁹ R. Kipling, *Druga księga dżungli*, tłum. J. Czekalski, Warszawa 1965, s. 176.

⁴⁰ J. McClure, op. cit., s. 60-62.

i jednocześnie przy pomocy zwierzęcych sprzymierzeńców doprowadzić do zniszczenia wioski oraz przepędzenia jej mieszkańców, którzy kiedyś źle i niesprawiedliwie go potraktowali. Chłopiec jawi się w tych opowieściach raczej jako despotyczny władca, który szczerze rozdziela swoje łaski, lecz dla wrogów zawsze pozostaje bezwzględny.

Można zatem łatwo zauważyć, że zwierzęcy świat Rudyarda Kiplinga, z hierarchiczną strukturą, surowym kodeksem obyczajowym oraz podziałem na dobrych i złych obywateli, ma za zadanie przede wszystkim w mimetyczny sposób odwzorowywać świat ludzki, a jego twórca bynajmniej nie stawia sobie za cel przedstawiania naukowej prawdy na temat życia i zachowań poszczególnych gatunków poza-ludzkiej natury. Ukazane tu portrety dzikich mieszkańców dżungli nie wykraczają poza granice stereotypowych przyporządkowań głęboko zakorzenionych w tradycji bajki zwierzęcej, trudno byłoby więc w samym fakcie uczynienia przez Kiplinga zwierząt głównymi bohaterami jego utworów doszukiwać się podstaw do nazywania go autorem w szczególny sposób zainteresowanym nie-ludzką naturą jako taką. Z tego też powodu w przypadku jego utworów, w przeciwieństwie do tekstów Adolfa Dygasińskiego, przeprowadzanie jakichkolwiek analiz w nurcie *animal studies* czy, w szerszym sensie, ekokrytyki nie wydaje się zasadne. Alegoryczne opowieści, w których świat zwierzęcy już z założenia ma być zwierciadłem świata ludzkiego, a sieć relacji łącząca jego mieszkańców ma przede wszystkim w metaforyczny sposób ukazywać mechanizmy funkcjonowania kolonialnego imperium, nie stanowią materiału do badań dla krytyki ekologicznej, podobnie jak nie stanowi go na przykład *Folwark zwierzęcy* George'a Orwella. Bliższe przyjrzenie się temu, w jaki sposób autor *Księgi dżungli* prezentuje ludzkich i nie-ludzkich bohaterów dowodzi jedynie, że uznaje on za oczywistość takie kwestie, jak zwierzęczość człowieka nad resztą świata naturalnego, niemożność pełnego przekroczenia granic międzygatunkowych podziałów oraz istnienie mrocznej, zwierzęcej części ludzkiej psychiki. Pojawiające się w utworach Kiplinga refleksje wynikające ze spotkania ludzkiej i nie-ludzkiej natury zawsze dotyczą bowiem tylko i wyłącznie człowieka.

Język, mit i prawo dżungli wobec problemu pogodzenia natury i kultury

Choć sposób prezentowania świata poza-ludzkiej natury jest w *Księdze dżungli* podporządkowany z jednej strony konwencji baśniowej, a z drugiej ograniczeniom leżącej u jego podstaw polityczno-społecznej alegorii, pod

kilkoma istotnymi względami wyraźnie wykracza on poza te utarte literackie schematy. Należy bowiem zwrócić uwagę na to, że zwierzęcy świat Kiplinga manifestuje swą odrębność poprzez zogniskowanie wokół trzech kluczowych dla jego zrozumienia zagadnień: języka, mitu i prawa.

Miedzy sobą mieszkańcy dżungli posługują się swym własnym „językiem dżungli”, który także dla wychowującego się wśród nich Mowgliego staje się pierwszym językiem i naturalnym środkiem komunikacji. Fakt posiadania przez zwierzęta odrębnego języka wskazuje na wysoki poziom zaawansowania tworzonej przez nie kultury i społeczności – wyjątek stanowi tu jedynie małpi lud, który w przekonaniu pozostałych stworzeń zasługuje na pogardę także z tego powodu, że nie ma własnego języka, a w zamian za to kradnie podsłuchane przypadkiem u innych słowa, przez co ich mowa jest całkowicie pozbawiona sensu. Kiedy Mowgli przeprowadza się do ludzkiej wioski czuje się bardzo nieswojo przede wszystkim ze względu na brak znajomości ludzkiego języka. W jednej ze scen zauważa: „Na cóż mi się zda być człowiekiem, skoro nie rozumiem ludzkiego języka? Obecnie jestem tutaj tak samo bezradny i niemy, jakim byłby człowiek u nas w dżungli. Trzeba mi się nauczyć mówić po ludzku”⁴¹. Przez kolejne trzy miesiące zaczyna więc intensywnie zgłębiać tajniki mowy własnego gatunku, dzięki czemu z czasem staje się kimś w rodzaju tłumacza, za pośrednictwem którego mogą być przekazywane informacje pomiędzy światami ludzi i zwierząt.

Widać tu zatem wyraźnie kolejną istotną różnicę pomiędzy specyfiką wizji relacji ludzkiej i nie-ludzkiej przyrody w utworach Kiplinga i Dygasińskiego. Autor *Zająca* zdawał się wyrażać przekonanie, że życie psychiczne zwierząt jest z gruntu niewyrażalne i przez to wymyka się ludzkim możliwościom poznawczym, w związku z czym nawet gdyby potrafiły mówić w naszym języku, nie byłibyśmy w stanie ich zrozumieć. Rudyard Kipling jest pod tym względem w *Księdze dżungli* znacznie bliższy konwencji bajkowej, dla której charakterystyczne jest to, że zwierzęta porozumiewają się zarówno ze sobą, jak i z człowiekiem w standardowy, z gruntu antropomorficzny sposób. Język zwierząt jest tu językiem jak każdy inny, a w odpowiednich okolicznościach również człowiek może się go po prostu nauczyć.

Tym, co czyni zwierzęcy świat Kiplinga wyjątkowym, jest też oczywiście Prawo Dżungli, czyli ogół zasad regulujących życie wszystkich mieszkańców tropikalnego lasu. Jak zauważa Charles Carrington, idea uniwersalnego prawa determinująca światopogląd pisarza została przez niego zaczerpnięta ze słynnego eseju *Self-reliance* (w polskim tłumaczeniu: *Poleganie na sobie*)

⁴¹ R. Kipling, *Księga dżungli*, tłum. J. Czekalski, Warszawa 1965, s. 53.

Ralpa Walda Emersona. Tekst ten rozpoczyna się enigmatyczną poetycką strofą, mówiącą o porzuconym dziecku wykarmionym piersią wilczycy – w kolejnych wersach traktatu autor radzi swojemu wyrzutowi, będącemu metaforą każdego człowieka zagubionego w dżungli życia, aby zaakceptował wyznaczone mu przez boską opatrność miejsce na ziemi i w społeczeństwie, lecz jednocześnie zawsze wierzył w siebie, swoją siłę, a także polegał wyłącznie na sobie i w pełni korzystał z wolnej woli⁴². Choć z biegiem czasu powszechnie przyjęło się używać terminu „prawo dżungli” w odniesieniu do ogółu pojęć wywiedzionych z darwinizmu społecznego i związanych z nieustanną walką o byt oraz przetrwaniem najsilniejszych i najlepiej przystosowanych jednostek, w samej *Księdze dżungli* termin ten ma o wiele głębsze znaczenie. Jest to bowiem rodzaj umowy społecznej, opartej na takich cnotach, jak lojalność, dotrzymywanie słowa, odwaga, powściągliwość, samodyscyplina i szacunek dla innych stworzeń. Do jego najważniejszych wskazań zaliczają się między innymi poszanowanie przywódców stada oraz respektowanie zespołu norm określających zasady polowania, zachowania się w sytuacjach wyjątkowych, a także przyjętych reguł postępowania z człowiekiem. Społeczeństwo staje się tu czymś na kształt złożonej sieci wzajemnych zobowiązań, w której każdy ma wykonywać swoją pracę najlepiej, jak potrafi⁴³.

Warto również zauważyć, że choć sama idea prawa wydaje się konceptem skrajnie ludzkim, to granica pomiędzy tym, co w świecie Kiplinga uznawane jest za naturalne prawo wynikające z uniwersalnego porządku świata, a co za prawo stworzone później przez człowieka, jest bardzo niejednoznaczna. Cały czas należy bowiem mieć na uwadze obecność kolonialnej alegoryzacji świata przedstawionego. Najwyżej ceni się tu tych, którzy stoją na straży przestrzegania Prawa Dżungli, natomiast jednostki, które nie chcą poddać się zasadom określonym przez Prawo, skazane są na pogardę i wykluczenie ze społeczności. Tygrys Shere Khan, zabijając ludzi i podkreślając przy tym: „Polowałem dla przyjemności, nie z głodu!”⁴⁴, nie tylko świadomie przekracza najważniejsze lokalne tabu, lecz także sprowadza niebezpieczeństwo na innych mieszkańców dżungli związane z możliwością odwetu ze strony ludzi.

Jak stwierdza Jopi Nyman, Prawo Dżungli ma więc wyraźnie kolonialny rodowód. Perspektywa jego naruszenia wiąże się z karą wymierzoną przez

⁴² Ch. Carrington, op. cit., s. 394–395.

⁴³ K. Amis, *Rudyard Kipling and His World*, London 1975, s. 55.

⁴⁴ R. Kipling, *Druga księga dżungli*, [w:] idem, *Księga dżungli; Druga księga dżungli*, tłum. J. Birkenmajer, Warszawa 1995, s. 202.

uzbrojonego białego człowieka. Widać więc wyraźnie, że sposób rozumowania zwierząt u Kiplinga oparty jest na przeświadczeniu, że dla wszystkich bardziej korzystne będzie, jeśli rdzenni mieszkańcy dżungli podporządkują się kolonialnej władzy. Wzorem tubylczej postawy jest zatem rodzina wilków, która przyjęła, wykarmiła i wychowała ludzkie dziecko, poczytując to sobie za zaszczyt. Za skrajnie naganną uznawana jest zaś postawa Shere Khana, którego ludożercze nawyki służą tu za przykład zakazanych form tubylczego oporu, zasługującego na surową karę. Jego ataki na Mowgliego są zaś symbolem opozycji zagrażającej autorytetowi kolonialnego władcy⁴⁵. Surowe egzekwowanie Prawa jest bowiem dla mieszkańców dżungli gwarantem ładu społecznego i obyczajowego; pozwala także uniknąć chaosu i niekontrolowanych zachowań – a przecież „szaleństwo jest największym nieszczęściem, jakie spaść może na dzikie stworzenie”⁴⁶.

Pochodzenie Prawa Dżungli owiane jest tajemnicą. Wprawdzie w otwierającym *Drugą księgę dżungli* opowiadaniu *Skąd wziął się strach* słoń Hathi przytacza Mowgliemu „opowieść starszą niż sama dżungla” o tym, w jakich okolicznościach po raz pierwszy pojawiła się w zwierzęcej społeczności konieczność wprowadzenia prawa – miało to miejsce w chwili, gdy ówczesny władca dżungli, Pierwszy z Tygrysów, stracił panowanie nad sobą i w afekcie zabił kozła. Ma ona jednak raczej charakter ludowej legendy niż autentycznej historii wyjaśniającej przyczyny jego powstania. Świat poza-ludzkiej przyrody jest bowiem u Kiplinga nie tylko źródłem prawa, lecz także źródłem pierwotnych mitów, wyjaśniających funkcjonowanie świata naturalnego oraz specyfikę relacji ludzkiej i nie-ludzkiej natury.

Już sam tytuł *Księga dżungli* sugeruje czytelnikowi, że oto ma do czynienia z mistyczną, niemal świętą księgą, zawierającą tajemnice egzotycznego lasu i jego mieszkańców. Można odnieść wrażenie, że dzięki takiemu tytułowi natura uzyskuje tutaj rangę sacrum, a jej dzieje spisywane przez lata w tej formie mogą dostarczyć odpowiedzi na liczne zagadki świata na co dzień niedostępnego pełnemu ludzkiemu poznaniu. *Księga dżungli* zawiera chociażby własną, alternatywną przypowieść o pochodzeniu zła – historię upadku pierwszego zwierzęcia. We wspomnianym opowiadaniu *Skąd wziął się strach* pierwsze morderstwo popełnione przez jedno ze zwierząt nosi znamię grzechu pierwotnego: w jego wyniku zaprowadzona zostaje wrogość wśród różnych gatunków zwierząt, które do tej pory żyły ze sobą w pokoju i przyjaźni. Wraz z pojawieniem się w dżungli Śmierci pojawia się

⁴⁵ J. Nyman, *Postcolonial Animal Tale from Kipling to Coetzee*, New Delhi 2003, s. 42–43.

⁴⁶ R. Kipling, *Księga dżungli*, [w:] *Księga dżungli; Druga księga dżungli*, tłum. J. Birkenmajer, Warszawa 1995, s. 6.

w niej także Strach upostaciowiony w osobie Bezwłosej Istoty, czyli człowieka. Co ciekawe, z legendy wynika, że człowiek nauczył się zabijania i strachu względem innych gatunków właśnie od zwierząt: śmierć owej Bezwłosej Istoty staje się dla współplemieńców dowodem na niebezpieczeństwo, jakie czyha na nich ze strony świata nie-ludzkiej przyrody, w związku z czym od tej pory zaczynają postrzegać go jako swojego wroga. Jest to zatem podwójny grzech pierworodny, definitywnie zrywający z jednej strony przymierze zwierząt ze sobą nawzajem, a z drugiej przymierze zwierząt z człowiekiem.

Choć Rudyard Kipling chętnie korzysta z utartych schematów bajki zwierzęcej i kolonialnej alegorii, bliższa lektura jego utworów w szczególnie sposób skoncentrowanych wokół relacji ludzkiej i nie-ludzkiej natury nigdy nie dostarcza jednoznacznych odpowiedzi na pytania o jedyny słuszny, wzorcowy model tych stosunków. Kwestie związane z granicami międzygatunkowych podziałów oraz wątpliwościami co do tego, ile w człowieku jest ze zwierzęcia, a ile w zwierzęciu człowieka, ostatecznie zawsze pozostają tu niedopowiedziane. Pewne jest natomiast, że dla angielskiego pisarza przyroda stanowi przede wszystkim źródło mitu i prawa, a także swoiste zwierciadło, w którym człowiek dostrzec może prawdę na temat własnego pochodzenia oraz tajemnic ludzkiej natury, instynktów i kodeksu moralnego.

Niezależnie od subiektywnej oceny wyższości artystycznej jednego autora nad drugim utwory Adolfa Dygasińskiego i Rudyarda Kiplinga w sposób szczególnie skoncentrowane na problematyce relacji pomiędzy „ludzką” a „nie-ludzką” naturą stanowią dwa niezwykle ciekawe przykłady literackiej odpowiedzi na dokonujący się w drugiej połowie XIX wieku przełom światopoglądowy, który definitywnie zmodyfikował dotychczasowe wyobrażenia na temat pozycji człowieka względem reszty świata naturalnego. Choć wybór tematyki zwierzęcej – oryginalny i nieoczywisty jak na epokę, w której przyszło im żyć i tworzyć – bez wątpienia sprzyja zestawianiu obu autorów oraz charakterystycznych dla ich pisarstwa strategii mówienia o skomplikowanych międzygatunkowych relacjach, to dokładniejsza lektura porównawcza ich tekstów wyraźnie wskazuje na szereg zasadniczo dzielących ich różnic. Automatyczne określanie Adolfa Dygasińskiego mianem „polskiego Kiplinga”, tak często pojawiające się w naukowych i publicystycznych tekstach zarówno na przełomie XIX i XX wieku, jak i współcześnie, jest wprawdzie wygodnym skrótem myślowym, ale wydaje się jednak zbyt uproszczeniem zagadnienia relacji zachodzących pomiędzy tekstami jednego i drugiego pisarza. Oczywiście, problematyka relacji pomiędzy „ludzką” a „nie-ludzką” naturą w ich twórczości to zagadnienie bardzo

złożone i nieograniczające się wyłącznie do poruszonych tu kwestii. Z tego też powodu głównym celem niniejszego artykułu była przede wszystkim chęć odpowiedzi na najważniejsze pytania bezpośrednio wynikające z konfrontacji dwóch tak odmiennych projektów literackich, a jednocześnie obalenie kilku mitów i stereotypów od lat ciążących nad dorobkiem literackim tak Dygasińskiego, jak i Kiplinga.

DYGASIŃSKI – „THE POLISH KIPLING”?

ON THE VAGUE BOUNDARIES BETWEEN THE HUMAN AND NON-HUMAN
IN ADOLF DYGASIŃSKI AND RUDYARD KIPLING’S LITERARY WORLDS

ABSTRACT

The main purpose of this paper is to verify the idea founded in Polish literary studies that the writings of Adolf Dygasiński and Rudyard Kipling can be classified as analogous. Up to this day the two authors are perceived to have been preoccupied mainly with the relationship between humans and the natural world and thus the automatic association between them fosters the formulation of superficial conclusions and the unfortunate title of “the Polish Kipling” commonly used in reference to Dygasiński. As it is exemplified here, a closer reading of their respective texts highlights numerous differences between them resulting not only from their different cultural backgrounds as well as distinct historical and geographical conditions influencing their worldviews, but also from their contrasting stances on the relationship between human and non-human nature.

KEYWORDS

Kipling, Dygasiński, nature, animal, people, human, non-human, ecocritics

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA PODMIOTOWA

1. Dygasiński A., *Autobiografia osła* [w:] idem, *Krańcowy. Nowele*, Warszawa 1893.
2. Dygasiński A., *Co się dzieje w gniazdach*, Warszawa 1908.
3. Dygasiński, *Gody życia*, Warszawa 1903.
4. Dygasiński, *Zajęc*, Warszawa 1900.
5. Dygasiński A., *W niewoli u człowieka*, „Dodatek Miesięczny do Czasopisma Przegląd Tygodniowy Życia Społecznego, Literatury i Sztuk Pięknych” 1887, nr 8.
6. Kipling R., *Księga dżungli; Druga księga dżungli*, tłum. J. Birkenmajer, Warszawa 1995.
7. Kipling R., *Druga księga dżungli*, tłum. J. Czekalski, Warszawa 1965.

BIBLIOGRAFIA PRZEDMIOTOWA

1. Amis K., *Rudyard Kipling and His World*, London 1975.
2. *Bajka zwierzęca w tradycji ludowej i literackiej*, red. A. Miancki, V. Wróblewska, Toruń 2011.

3. Baratay E., *Zwierzęcy punkt widzenia. Inna wersja historii*, tłum. P. Tarasewicz, Gdańsk 2014.
4. Borowy W., *Studia i szkice literackie*, t. I, Warszawa 1982.
5. Brzozowska D., *Adolf Dygasiński*, Warszawa 1957.
6. Carrington Ch., *Rudyard Kipling. His Life and Work*, Harmondsworth and Ringwood 1970.
7. Czachowski K., *Adolf Dygasiński. W setną rocznicę urodzin: 7 marca 1839–1939*, Warszawa 1939.
8. Dobree B., *Rudyard Kipling. Realist and Fabulist*, London, New York and Toronto 1967.
9. Grzymała-Siedlecki A., *Niepospolici ludzie w dniu swoim powszednim*, Kraków 1962.
10. Jakubowski J. Z., *Zapomniane ogniwo. Studium o Adolfe Dygasińskim*, Warszawa 1978.
11. Koziołek R., *Kompleks Darwina*, „Teksty Drugie” 2011, nr 3.
12. Kulczycka-Saloni J., Knysz-Rudzka D., Paczoska E., *Naturalizm i naturalści w Polsce: poszukiwania, doświadczenia, kreacje*, Warszawa 1992.
13. *Literatura polska. Encyklopedia PWN*, Warszawa 2007.
14. Mason P., *Kipling. The Glass, the Shadow and the Fire*, New York 1975.
15. McClure J., *Kipling & Conrad. The Colonial Fiction*, Cambridge, Massachusetts and London 1981.
16. Nyman J., *Postcolonial Animal Tale from Kipling to Coetzee*, New Delhi 2003.
17. Płomieński J. E., *Problematyka ludowa w twórczości Adolfa Dygasińskiego*, „Radostowa” 1939, nr 1–2.
18. Skała A., *Adolf Dygasiński – niepoprawny pozytywista. Między tradycją a rzeczywistością*, Lublin 2013.
19. Skała A., *O psiej perspektywie, ośle autobiografii i etosie kukułki. Uwagi o piarstwie Adolfa Dygasińskiego*, „Wiek XIX. Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza” 2014, nr 7/49.
20. Sygietyński A., *Pisma krytycznoliterackie*, oprac. T. Weiss, Kraków 1971.
21. Sztachelska J., *Od Darwina do mitu. Rzec o Adolfe Dygasińskim*, „Litteraria Copernicana” 2009, nr 2/4.
22. *The Jungle Books. Kipling's list of names in the stories*, [online] http://kiplingociety.co.uk/rg_junglebook_names.htm [dostęp: 10.08.2017]
23. Tomczok P., Forajter W., *Zając, lis i ludzie. O jednej powieści Adolfa Dygasińskiego*, „Teksty Drugie” 2011, nr 3.
24. Tompkins J.M.S., *The Art of Rudyard Kipling*, London 1965.
25. Walsh S., *Kipling's Children Literature. Language, Identity and Constructions of Childhood*, Surrey 2010.

JOANNA STOŻEK

UNIwersytet Jagielloński
Wydział Polonistyki
E-MAIL: JOANNA.STOZEK@STUDENT.UJ.EDU.PL

Goszczyński (nie)znany. O książce Danuty Sosnowskiej *Seweryn Goszczyński. Biografia duchowa*

STRESZCZENIE

Rozważania przedstawione w artykule dotyczą książki Danuty Sosnowskiej *Seweryn Goszczyński. Biografia duchowa*. Celem pracy Sosnowskiej jest opis biografii duchowej Goszczyńskiego, a nie interpretacja tekstów literackich. Książka *Seweryn Goszczyński. Biografia duchowa* utrzymana jest w konwencji „śledztwa biograficznego” i przynosi istotne reinterpretacje dotychczasowych ustaleń badaczy na temat pisarstwa i biografii Goszczyńskiego. Wydana w 2000 roku praca pozostaje wciąż najnowszą publikacją naukową poświęconą w całości postaci Seweryna Goszczyńskiego.

SŁOWA KLUCZOWE

romantyzm, biografia, literatura dokumentu osobistego, dziennik, towianizm

1

Wydana w 2000 roku książka Danuty Sosnowskiej *Seweryn Goszczyński. Biografia duchowa*¹ pozostaje wciąż najnowszą publikacją poświęconą w całości postaci niesłusznie zapomnianego pisarza doby romantyzmu. Praca Sosnowskiej, która ukazała się niemal 30 lat po opublikowaniu książki Janiny Sosnowskiej *Goszczyński. Opowieść biograficzna*, przynosi zupełnie nowe spojrzenie na biografię autora *Zamku kaniowskiego*. Sosnowska podkreśla nowatorstwo własnego ujęcia tematu: „nie znalazłam wśród licznych ujęć biograficznych problematyki takiego, które w pełni odpowiadałoby moim zamierzeniom”². Co zatem oryginalnego dodaje autorka do biografii Seweryna Goszczyńskiego?

¹ D. Sosnowska, *Seweryn Goszczyński. Biografia duchowa*, Wrocław 2000.

² Ibidem, s. 10

2

Książka została podzielona na 12 rozdziałów. Autorka we *Wstępie* jednoznacznie określa granicę własnych zainteresowań badawczych. Celem Sosnowskiej jest opis biografii duchowej Goszczyńskiego, a nie interpretacja tekstów literackich, które badaczka traktuje wyłącznie jako dokument „ewolucji duchowej”:

Toteż jego [Goszczyńskiego – przyp. J. S.] prace były dla mnie materiałem do odtworzenia biografii duchowej. Piszę „duchowej”, a nie intelektualnej, gdyż ewolucja poety nie ograniczała się do sfery sądów racjonalnych. [...] Dokonałam „radykalnego oczyszczenia” biografii poety z tych faktów, które wydawały mi się nie dość istotne dla opisu jego ewolucji duchowej³.

Taka koncepcja widoczna jest konsekwentnie w całej książce. Porządek analizy wyznacza chronologia życia pisarza i jego kolejne doświadczenia: młodość spędzona w Humaniu, udział w powstaniu listopadowym, działalność konspiracyjna, pobyt na Podhalu, emigracja, akces do towiańczyków, odejście z Koła Sprawy Bożej i ostatecznie powrót do kraju.

Należy wyraźnie podkreślić, że publikacja Sosnowskiej, utrzymana w konwencji „śledztwa biograficznego”, przynosi istotne reinterpretacje dotychczasowych ustaleń badaczy na temat pisarstwa i biografii Goszczyńskiego. Na szczególną uwagę zasługuje fakt, iż badaczka już na początku swojej pracy podaje w wątpliwość utrwalony w tradycji historyczno-literackiej sposób postrzegania pisarza jako modelowego reprezentanta romantyzmu:

Długie życie – urodzony w 1801 roku poeta zmarł w 1876 – pozwoliło mu przejść przez różne fazy romantyzmu i funkcjonować także wtedy, gdy romantyczne wartości były już w odwrocie. Mimo to, niektórzy biografowie podkreślali niezmiennność duszy romantyka, jaka miała cechować poetę. Zbyt jednak sztywne to ujęcie⁴.

Sosnowska we *Wstępie* deklaruje także, że niejednokrotnie w toku analizy „wypełnia milczenie Goszczyńskiego”⁵, dlatego w omawianej książce, obok obserwacji, które wyprowadzone są z tekstów autobiograficznych, odnajdzie czytelnik także rozważania nad alternatywną autobiografią Goszczyńskiego.

³ Ibidem, s. 12.

⁴ Ibidem, s. 5–6.

⁵ Ibidem, s. 9.

3

Badaczka interpretuje „biografię wewnętrzną” Goszczyńskiego jako porządek budowania i kolejno przezwyciężenia czterech mitów: przyrody, geniusza, ojczyzny i religii. Sosnowska podkreśla: „Osłabienie porządkującej siły jednego z nich [mitów – J. S.] oznacza wchodzenie w mit inny”⁶.

Takie syntetyczne spojrzenie na rozwój duchowy pisarza stanowi istotne *novum* w literaturze przedmiotu. Sosnowska, odtwarzając z pism Goszczyńskiego jego biografię duchową, odnajduje w niej pragnienia odnalezienia „wielkiej całości” – koncepcji, która zniesie rozdzarcie między czynem a ideą.

Jednocześnie taki sposób ujęcia problemu porządkuje wywód autorki oraz stanowi podstawę kompozycji – analiza kolejnych pism autobiograficznych ujawnia bowiem istotne rysy ewolucji duchowej pisarza.

Celem Sosnowskiej nie jest jednak całościowa analiza pism Goszczyńskiego. Podczas swych rozważań dokonuje ich wyraźnej selekcji. Badaczka deklaruje, że skupia się jedynie na tych utworach, które mają istotne znaczenie „odtworzenia” duchowych rozterek człowieka, na którego ewolucję „wpływały i typowe doświadczenia pokolenia, i indywidualne przeżycia”⁷. W związku z tym rodzi się pytanie, dlaczego tak niewiele miejsca zajmuje w analizie Sosnowskiej *Dziennik podróży do Tatrów*? Dziariusz ten stanowi przecież istotny dokument przemian świadomości autora wskutek konwersji.

4

Tym, co może wzbudzić zdziwienie, jest sam sposób doboru materiału badawczego. Badaczka poddała analizie nie tylko pisma autobiograficzne Goszczyńskiego (*Dziennik Sprawy Bożej*⁸, *Dziennik podróży do Tatrów*, *Listy*, *Noc belwederska*, *Podróż mojego życia*), ale także twórczość literacką „nieautobiograficzną” i publicystykę. Co więcej, równoważnym materiałem do analiz są teksty autobiograficzne osób z otoczenia pisarza (między innymi Ludwika Jabłonowskiego, Ludwika Nabelaka, Maurycego Mochnackiego).

⁶ Ibidem, s. 6.

⁷ Ibidem, s. 6.

⁸ Warto od razu zaznaczyć, że nadrzędnym problemem dla Sosnowskiej jest ewolucja duchowa Goszczyńskiego w okresie przynależności do Koła Sprawy Bożej. W związku z tym szczególnie miejsce w analizie zajmuje *Dziennik Sprawy Bożej*. Takie ujęcie problemu znajduje wyraz w samej kompozycji książki – okresowi towianistycznemu poświęconych zostało 8 rozdziałów.

Taka metoda selekcji materiału z pewnością pozwala Sosnowskiej na przyjęcie szerszej perspektywy, a także pogłębienie duchowego portretu Goszczyńskiego, niemniej trudno oprzeć się wrażeniu, że niejednokrotnie interpretacja danego utworu (zwłaszcza) poetyckiego jako tekstu autobiograficznego nie znajduje potwierdzenia w przywoływanym dziele, lecz stanowi wynik arbitralnej decyzji badaczki. Znamienne, że kategoria paktu autobiograficznego Lejeune'a nie pojawia się na kartach książki Sosnowskiej, a autorka swoje interpretacje uzasadnia jedynie deklaracją Goszczyńskiego, którą autor zawarł we wstępie do jednego ze zbiorów poezji (tom ten został opublikowany już po konwersji):

Do uznania literackich tekstów Goszczyńskiego za bezpośredni wyraz jego osobistych przeżyć i przemyśleń upoważniło mnie po trosze wyznanie samego autora. Widział on w swoich wierszach rodzaj „duchowego pamiętnika”. W przedmowie do jednego z wydań poezji pisał: „Najwłaściwiej cały ten zbiór jest jakoby częścią pamiętników rymowanych mojego życia i moralnego, i ziemskiego, rodzaj spowiedzi z przeszłości”⁹.

Jednak klucz biograficzny stosuje Sosnowska z taką samą konsekwencją do analizy tekstów pochodzących sprzed okresu towianistycznego (także utworów z czasów młodości).

Obszerny materiał badawczy pozwala Sosnowskiej na rozpatrywanie „biografii duchowej” Goszczyńskiego na szerokim tle historycznym oraz społecznym. Badaczka słusznie zauważa, że w egzystencji autora *Zamku kaniowskiego* szczególne znaczenie odegrały romantyczna religia przyjaźni oraz doświadczenie życia we wspólnocie. Goszczyński już od czasu młodości funkcjonował w grupie szkolnych przyjaciół, potem wśród spiskowców, by ostatecznie stać się częścią wspólnoty Koła Sprawy Bożej¹⁰. Informacje historyczne (losy wybranych spiskowców galicyjskich, a nawet liczba wydanych egzemplarzy „Ziemonii”) stanowią tło dla analiz Sosnowskiej. Podczas lektury trudno nie odnieść wrażenia, że w niektórych fragmentach przedmiotem badań jest biografia społeczna, nie zaś biografia duchowa Goszczyńskiego.

⁹ D. Sosnowska, op. cit., s. 10–11.

¹⁰ Warto zwrócić uwagę na fragment, w którym Sosnowska opisuje analogię między Towarzystwem Demokratycznym Polskim a Kołem Sprawy Bożej (zob. ibidem, s. 103). To niewątpliwie nowatorskie ujęcie problemu, które pozwala na nowo zinterpretować okoliczności konwersji Goszczyńskiego.

5

Warto zaznaczyć, że Sosnowska podaje w wątpliwość także odczytywanie biografii pisarza jako wzorcowej realizacji „mitu Tyrtejskiego”. Dokonując szczegółowej analizy doświadczenia udziału w powstaniu listopadowym, odsłania skomplikowaną sytuację jednostki w obliczu wielkiej historii:

[Goszczyński – J. S.] nie zdawał sobie sprawy, że również jego własna powstańcza biografia zawierała zgrzyty, naruszające patos egzystencji tyrtejskiego poety. Zaczął dobrze: udział w ataku na Belweder zapewnił mu sławę romantycznego wieszcz-żołnierza. Znalazł się w gronie sprawiedliwych, o których już zawsze będzie pamiętała Historia. [...] Jednak wgląd w szczegóły tej, z pozoru jednolitej, powstańczej biografii poety ujawnia wiele zastanawiających kwestii¹¹.

Trudno polemizować ze stanowiskiem badaczki. Istotnie, Goszczyński zapisał się w tradycji jako belwederczyk i poeta romantyczny. Dopiero szczegółowe rozważania Sosnowskiej pozwalają zrewidować dotychczasowe poglądy (czy raczej stereotypy) i tym samym dostrzec, jak bardzo skomplikowana oraz niejednorodna była biografia autora *Dziennika podróży do Tatrów*.

6

Książka Seweryn Goszczyński. *Biografia duchowa* przynosi również odkrywcze i interesujące odpowiedzi na pytanie o źródła kryzysu twórczego, którego doświadczył Goszczyński. Według Sosnowskiej to niezrealizowany zamiar stworzenia eposu romantycznej oraz marzenie o byciu poetą religijnym doprowadziły do „atrofii jego twórczych możliwości”¹². Tezy te znajdują potwierdzenie w listach oraz w *Dzienniku Sprawy Bożej*. Wydaje się zatem, że w świetle tych analiz należy wreszcie zrezygnować z hipotez, które zakładają, że zamilknięcie Goszczyńskiego-towiańczyka, podobnie jak innych literatów – członków Koła Towiańskiego, było wynikiem zakazu pisania, jaki miał obowiązywać wśród wyznawców towianizmu.

Po lekturze książki Sosnowskiej wydaje się, że właśnie fragmenty dotyczące towianizmu stanowią najmniej interesującą i udaną część tej publikacji. Badaczka deklaruje, że nie zamierza oceniać ani szczegółowo zajmować się Kołem Sprawy Bożej („Osoba i działalność Andrzeja Towiańskiego prowokowała i wciąż prowokuje namiętne spory. Nie było moim zamiarem

¹¹ Ibidem, s. 56.

¹² Ibidem, s. 15.

dołączenie ani do grona oskarżycieli, ani obrońców”¹³), by za chwilę stwierdzić: „za przyczynę patologizowania się zgromadzenia uznaję ideowe założenia towianizmu i niemożliwe do pogodzenia sprzeczności nauki Mistrza”¹⁴. Sosnowska bardzo przekonująco polemizuje z ustaleniami Krzysztofa Rutkowskiego z książki *Braterstwo albo śmierć*, ale pozostałe fragmenty pracy, które zawierają informację o antropologii towianistycznej, zdecydowanie odstają od poziomu publikacji Aliny Witkowskiej¹⁵, Doroty Siwickiej¹⁶ czy Adama Sikory¹⁷. Nie jest to oczywiście zarzut, gdyż omawiana praca dotyczy Seweryna Goszczyńskiego, nie zaś Koła Sprawy Bożej czy Andrzeja Towiańskiego, niemniej uwagi dotyczące towianizmu niejednokrotnie „rozbijają” wywód autorki i mogą być dla czytelnika mało przekonujące.

7

Zdecydowanie czas przynależności do Koła Sprawy Bożej stanowi dla Sosnowskiej najbardziej istotny okres w biografii Goszczyńskiego. Warto nadmienić, że badaczka podejmuje refleksję nad przyczynami konwersji pisarza. Sosnowska nawiązuje do poglądów Witkowskiej z *Towiańczyków*, ale jednocześnie twórczo je rozwija:

Alina Witkowska zastanawia się nad stanem świadomości Goszczyńskiego, opuszczającego Galicję. I sugeruje, że jeśli już wówczas przeżywał on kryzys światopoglądowy, to wejście do Koła Sprawy Bożej okazuje się decyzją dużo mniej zaskakującą. [...] Tę sugestię potwierdzają listy pisarza, jego późniejsze wspomnienia i pisane w tym okresie teksty literackie. Świadczą one, że poeta zdawał sobie sprawę z dojścia do jakiegoś kresu w dotychczasowych wysiłkach, choć świadomość tę starał się tłumić¹⁸.

Sosnowska znajduje potwierdzenie tej tezy w pismach autobiograficznych Goszczyńskiego. Stanowisko badaczki umożliwia zupełnie nowe spojrzenie na jego biografię, która istotnie nie straciła spójności i „nie przełamała się na pół” wskutek konwersji. Obserwacje autorki pozwalają także na zmianę sposobu postrzegania pism autobiograficznych pisarza z okresu towianistycznego.

¹³ Ibidem, s. 19.

¹⁴ Ibidem, s. 22.

¹⁵ A. Witkowska, *Towiańczycy*, Warszawa 1989.

¹⁶ D. Siwicka, *Ton i bicz. Mickiewicz wśród towiańczyków*, Wrocław 1990.

¹⁷ A. Sikora, *Posłannicy słowa. Hoene-Wroński, Towiański, Mickiewicz*, Warszawa 1967.

¹⁸ D. Sosnowska, op. cit., s. 96–97.

Interesującym wątkiem książki Sosnowskiej, dotąd nieobecnym w literaturze przedmiotu, jest relacja Goszczyńskiego z Mickiewiczem. Badaczka zwraca uwagę na ewolucję, jaka nastąpiła w relacji obu twórców – od pierwszych wypowiedzi krytycznoliterackich do wspólnego dla literatów doświadczenia przynależności do Koła Sprawy Bożej i późniejszego odejścia ze wspólnoty.

8

Zdziwienie mogą budzić jednoznaczne opinie autorki, które niejednokrotnie są sądami *a priori*, niewynikającymi bezpośrednio z pism Goszczyńskiego. Przykładowo trudno zgodzić się ze zdecydowanym stwierdzeniem Sosnowskiej, że pisarz traktował udzielaną mu pomoc finansową „z oczywistością”¹⁹ oraz nie doceniał ludzi go wspierających. Korespondencja Goszczyńskiego świadczy o czymś zgoła odmiennym – serdeczne podziękowania za okazane wsparcie materialne pojawiają się niemal z taką samą częstotliwością, jak prośby o pomoc finansową²⁰. W innym miejscu czytamy o „obsesji demonologicznej” oraz przekonaniu pisarza o istnieniu diabła²¹. Mało przekonująco wybrzmiewa również „pamiętnikarskie” odczytywanie *Zamku kaniowskiego* jako przykładu literackiej ewokacji „rozrachunków Goszczyńskiego”²² oraz literalna interpretacja zapisków Goszczyńskiego-neofity w kluczu psychoanalizy Freuda²³. Trudno zgodzić się również ze stwierdzeniem, że pisarz „nie wykonywał od wejścia do Koła żadnej pracy zawodowej”²⁴. Goszczyński pełnił funkcję bibliotekarza w Szkole Polskiej w Batiognolles, o czym pisze wprost w *Dzienniku Sprawy Bożej*²⁵.

Zastanawiający jest również brak krytycyzmu Sosnowskiej wobec decyzji edytorskich dotychczasowych wydawców pism Goszczyńskiego. Badaczka, zgodnie z wnioskami Stanisława Pigońa²⁶ z 1924 roku (!), analizuje *Podróż mojego życia* jako jeden, spójny tekst. Dzisiaj bardziej zasadne wydaje się rozpatrywanie *Chronologii mojego życia*, *Podróży mojego żywota* oraz *Zapisków do moich pamiętników* jako autonomicznych tekstów, utrzymanych w poetyce fragmentu czy brulionu. Podobnie dzieje się we fragmen-

¹⁹ Ibidem, s. 32.

²⁰ Zob. m.in. ibidem, s. 27–29.

²¹ Ibidem, s. 140.

²² Ibidem, s. 170.

²³ Zob. *Listy Seweryna Goszczyńskiego (1832–1875)*, red. S. Pigoń, Kraków 1937, s. 173.

²⁴ D. Sosnowska, op. cit., s. 238.

²⁵ Zob. S. Goszczyński, *Dziennik Sprawy Bożej*, t. 1, Warszawa 1984, s. 583.

²⁶ Zob. S. Pigoń, *Wstęp*, [w:] S. Goszczyński, *Podróż mojego życia. Urywki wspomnień i zapiski do pamiętnika. 1801–1842*, Wilno 1924.

tach dotyczących *Dziennika podróży do Tatrów*. Sosnowska opiera analizę jedynie na edycji dziennika opracowanej przez Stanisława Sierotwińskiego²⁷. Wydaje się, że uczynienie kontekstem rozważań także fragmentów diariusza, które zostały opublikowane w prasie²⁸, pozwoliłoby na rozbudowanie analizy oraz pogłębienie oceny znaczenia podróży „do Tatrów” dla dalszego duchowego rozwoju Goszczyńskiego.

9

Podczas lektury książki Sosnowskiej rodzi się zasadnicze pytanie o odbiorcę tej publikacji. Badaczka z jednej strony sięga do prac Richarda Rorty’ego, Isaiaha Berlina, nawiązuje do antropologii filozoficznej romantyzmu, przywołuje teksty literackie polskich romantyków, z drugiej zaś trudno nie odnieść wrażenia, że celem książki jest popularyzacja postaci Seweryna Goszczyńskiego. Pisarz zostaje przez Sosnowską porównany do... Batmana²⁹, a rozumienie ascezy w Kole Towiańczyków jest objaśnione przez analogię do postu od słodczy³⁰. W wielu fragmentach praca zbliża się do wypowiedzi kolokwialnej, a badaczka nie przedstawia argumentów na potwierdzenie swoich tez, lecz jedynie opisuje własne odczucia³¹. Książka Sosnowskiej nie poddaje się jednoznacznym kwalifikacjom i sytuuje się pomiędzy literaturą popularno(naukową) a tekstem naukowym.

10

Nie ulega jednak wątpliwości, że omawiana książka przynosi istotną rewizję portretu Seweryna Goszczyńskiego. Nie ma na rynku wydawniczym pracy, która stanowiłaby przeciwwagę dla tej publikacji. Książka *Seweryn Goszczyński. Biografia duchowa* pozostaje wciąż najbardziej aktualną i kluczową pracą poświęconą Goszczyńskiemu.

²⁷ S. Goszczyński, *Dziennik podróży do Tatrów*, red. i wstęp S. Sierotwiński, Wrocław 1958.

²⁸ Wśród fragmentów dziennika, które opublikowane zostały w prasie przed 1842 rokiem, najbardziej istotne wydają się *Wyjtki z dziennika podróży po zachodniej części Galicji*. Zob. S. Goszczyński, *Wyjtki z dziennika podróży po zachodniej części Galicji*, „Muzeum Domowe albo czytelnia wieczorna. Dzieło poświęcone historii, statystyce, moralności, naukom, sztukom pięknym i literaturze krajowej”, Warszawa 1835; idem, *Wyjtki z dziennika podróży po zachodniej części Galicji*, „Ziemia” 1834, nr 1.

²⁹ „Podziw dla umiejętności Goszczyńskiego przeżycia w warunkach nieustannej obawy jest aż zabawny: z ówczesnych świadectw wygląda ku nam postać dziewiętnastowiecznego Batmana – nawet „nietoperzowa” symbolika się zgadza” (D. Sosnowska, op. cit., s. 75).

³⁰ Zob. ibidem, s. 158.

³¹ Zob. ibidem, s. 123.

GOSZCZYŃSKI (UN)KNOWN.

DANUTA SOSNOWSKA'S BOOK *SEWERYN GOSZCZYŃSKI. BIOGRAFIA DUCHOWA*

ABSTRACT

The article considers Danuta Sosnowska's book *Seweryn Goszczyński. Biografia duchowa*. The book's author attempts to describe the spiritual biography of Goszczyński rather than to interpret his literary output. The volume as a whole follows the convention of a 'biographical investigation' and brings up significant reinterpretations of the previous scholarly findings concerning Goszczyński's life and writings. Having been published in 2000, this work remains the most recent academic publication wholly dedicated to Seweryn Goszczyński.

KEYWORDS

Romanticism, biography, personal document literature, diary, Towianism

BIBLIOGRAFIA

1. *Listy Seweryna Goszczyńskiego (1832–1875)*, red. S. Pigoń, Kraków 1937.
2. Pigoń S., *Wstęp*, [w:] S. Goszczyński, *Podróż mojego życia. Urywki wspomnień i zapiski do pamiętnika. 1801–1842*, Wilno 1924.
3. Goszczyński S., *Dziennik podróży do Tatrów*, red. i wstęp S. Sierotwiński, Wrocław 1958.
4. Goszczyński S., *Dziennik Sprawy Bożej*, t. 1, Warszawa 1984.
5. Goszczyński S., *Wyjątki z dziennika podróży po zachodniej części Galicji*, „Muzeum Domowe albo czytelnia wieczorna. Dzieło poświęcone historii, statystyce, moralności, naukom, sztukom pięknym i literaturze krajowej”, Warszawa 1835.
6. Goszczyński S., *Wyjątki z dziennika podróży po zachodniej części Galicji*, „Ziemia” 1834 nr 1, s. 2.
7. Sikora A., *Posłannicy słowa. Hoene-Wroński, Towiański, Mickiewicz*, Warszawa 1967.
8. Siwicka D., *Ton i bicz. Mickiewicz wśród towiańczyków*, Wrocław 1990.
9. Witkowska A., *Towiańczycy*, Warszawa 1989.

Informacje o autorach

Natalia Cichoń – absolwentka filologii klasycznej, doktorantka na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Jagiellońskiego. Swe badania skupia wokół literatury późnego antyku, zwłaszcza eposów miniaturowych, interesuje się ponadto epithalamiami antycznymi oraz historią Afryki Północnej. Spośród najnowszych publikacji na uwagę zasługują jej badania nad historią epyllionu pt. *Epyllion w badaniach naukowych – antyczne genus mixtum?* wydane w czasopiśmie „Terminus” (2016, t. 18, z. 4/41, s. 311–331), a także praca dotycząca omawianego epyllionu Drakoncjusza: *The Judgement of Paris as Examined by a Lawyer and a Christian Moralist: Dracontius’ De raptu Helenae* wydana w „Symbolae Philologorum Posnanien-sium” (2016, t. 26, z. 1, s. 157–170).

Barbara Cyrek – doktorantka w Instytucie Dziennikarstwa, Mediów i Komunikacji Społecznej UJ, absolwentka Wydziału Humanistycznego Akademii Górniczo-Hutniczej.

Anna Grzenia – absolwentka studiów licencjackich w zakresie filologii romańskiej oraz studiów magisterskich w zakresie języków i kultury krajów romańskich, doktorantka w Instytucie Filologii Romańskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie specjalność literaturoznawcza. Zainteresowania badawcze: średniowieczna literatura francuska i włoska; francuska literatura XIX w, w szczególności powieść historyczna i miejsce historii w powieści; przekład literacki; sztuka średniowiecznej Francji i renesansowej Italii.

Artur Tomasz Gunia – doktorant w Zakładzie Kognitywistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Absolwent filozofii na Uniwersytecie Śląskim oraz informatyki i ekonometrii na Uniwersytecie Ekonomicznym w Katowicach. Jego zainteresowania dotyczą zagadnień trans- i posthumanizmu, badań nad możliwością poszerzenia zdolności poznawczych człowieka oraz filozofii postmodernistycznej. Wybrane publikacje: A. Gunia, B. Indurkha, *A Prototype to Study Cognitive and Aesthetic Aspects of Mixed Reality Technologies*, 2017 IEEE 3rd International Conference on Cybernetics (CYB-CONF), Exeter 2017; A. Gunia, *Dlaczego stajemy się cyborgami – problem adaptacyjności umysłu i ciała do wytworów technologii*, [w:] *Umysł i poznanie*, red. M. Jakubiak, M. Kaszubowska, Szczecin 2015; K. Kutt, A. Gu-

nia, G. J. Nalepa, *Cognitive Enhancement: How to Increase Chance of Survival in the Jungle?*, IEEE 2nd International Conference on Cybernetics (CYBCONF), Gdynia 2015.

Rafał Kołsut – teatrolog, historyk komiksu i animacji, doktorant Wydziału Polonistyki UJ, autor tekstów z zakresu *cartoon studies*.

Łukasz Mańczyk, autor trzech książek poetyckich (*służebność światła*, Homini, nagroda Iłakowiczówny za debiut roku; *affirmative*, Trci Trg, Belgrad 2006; *pascha 2007/punkstop*) oraz *Biserki*, pierwszej w Polsce książki, której bohaterką jest tłumaczka, a tematem proces tłumaczenia (Universitas, nagroda krakowskiej książki miesiąca wrzesień 2015). Doktorant na Wydziale Polonistyki UJ – otwarty przewód doktorski pt. *Andrzej Sosnowski – gry z patosem*.

Agata Moroz – absolwentka filologii polskiej (magisterium 2017) oraz filologii angielskiej (licencjat 2017, obecnie studia magisterskie) na Uniwersytecie Warszawskim przygotowująca się do podjęcia studiów doktoranckich w zakresie literaturoznawstwa na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Tłumaczka, nauczycielka j. polskiego i j. angielskiego, członkini Koła Literatury i Kultury Modernizmu UW, z którym współorganizowała konferencje studencko-doktoranckie: „Młody wiek XIX?” oraz „Krytyka (literacka, teatralna, artystyczna...) między 1864 a 1939 rokiem”. Jej zainteresowania badawcze obejmują polską i anglosaską literaturę przełomu XIX i XX wieku, ze szczególnym uwzględnieniem twórczości Oscara Wilde’a i zagadnienia dandyzmu, a także krytykę ekologiczną i *animal studies*.

Joanna Stożek – doktorantka na Wydziale Polonistyki Uniwersytet Jagielloński. Prowadzi badania dotyczące pism autobiograficznych Seweryna Goszczyńskiego. Publikowała m.in. w magazynie „Maska”, roczniku „Studia Poetica” oraz w „Zeszytach Naukowych Towarzystwa Doktorantów UJ”. Obecnie przygotowuje rozprawę o formach pisarstwa autobiograficznego w twórczości Seweryna Goszczyńskiego.

ZESZYTY NAUKOWE TOWARZYSTWA DOKTORANTÓW UJ NAUKI HUMANISTYCZNE

Czasopismo naukowe wydawane od 2010 roku jako półrocznik, a od 2016 roku jako kwartalnik przez Towarzystwo Doktorantów Uniwersytetu Jagiellońskiego. W ramach serii humanistycznej „Zeszytów Naukowych TD UJ” publikowane są teksty z różnych dyscyplin, głównie filozofii, literaturoznawstwa, kulturoznawstwa, teorii czy historii sztuki, filmoznawstwa, teatrologii. Na łamach czasopisma publikujemy:

- artykuły naukowe,
- opracowania będące wynikiem badań empirycznych,
- raporty i komunikaty,
- recenzje i omówienia tekstów ważnych dla danej dyscypliny,
- sprawozdania z konferencji, sympozjów, sesji naukowych, warsztatów.

Teksty publikowane na łamach „Zeszytów Naukowych” poddawane są procedurze recenzowania opisanej na stronie internetowej www.doktoranci.uj.edu.pl/zeszyty/pliki-do-pobrania, ponadto informuje się, że Redakcja zgodnie z wytycznymi Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego prowadzi działania antyghostwritingowe.

Osoby zainteresowane opublikowaniem tekstu w „Zeszytach Naukowych TD UJ” proszone są o nadsyłanie materiałów w języku polskim lub w jednym z języków kongresowych. Do druku przyjmowane są wyłącznie prace oryginalne, wcześniej niepublikowane. Materiały powinny zawierać dodatkowo streszczenia w języku polskim i angielskim, słowa kluczowe w języku polskim i angielskim oraz bibliografię, a także notę o Autorze wraz z afiliacją i adresem mailowym. Redakcja zastrzega sobie prawo do wprowadzania zmian w tekście. Na ostatnim etapie przygotowywania publikacji przewidziana jest także korekta autorska i autoryzacja.

Kontakt z redakcją: zeszytyhumanistyczne@gmail.com
Adres redakcji: ul. Czapskich 4/14, 31-110 Kraków

