

KULTURA Media TEOLOGIA

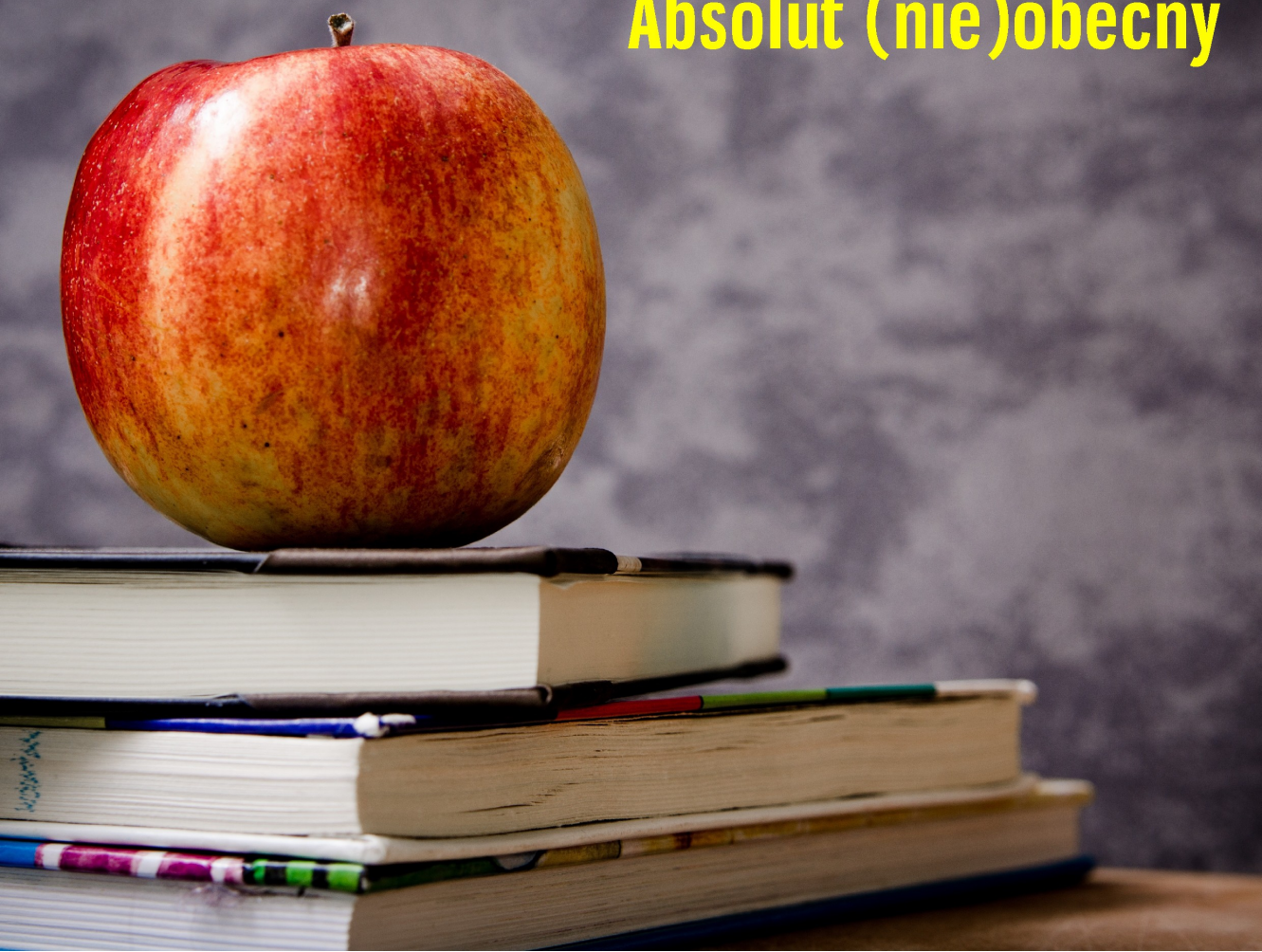
26
2016

ISSN 2081-8971

KWARTALNIK
NAUKOWY
WYDZIAŁU
TEOLOGICZNEGO
UKSW W WARSZAWIE

TEMAT NUMERU:

Absolut (nie)obecny



Szanowni Państwo!

Wiemy, że praca naukowa, choć nieraz żmudna, potrafi być źródłem wielkiej satysfakcji. Jednak jest ona pełna dopiero, gdy można wynikami swej pracy podzielić się ze światem; gdy owe wyniki są szeroko znane i komentowane. Niestety, tradycyjne papierowe czasopisma naukowe mają ograniczony zasięg i znikomą liczbę egzemplarzy. Ponadto na publikację trzeba czekać nawet kilkanaście miesięcy, co bywa powodem uzasadnionej frustracji.

Istnieje jednak proste rozwiązanie tego problemu!

Kwartalnik internetowy „Kultura-Media-Teologia” jest recenzowanym pismem naukowym, powołanym w styczniu 2010 r. i wydawanym online od czerwca 2010 r. pod adresem www.kmt.uksw.edu.pl przez Wydział Teologiczny UKSW w Warszawie. **Artykuły są zamieszczane na stronie www i w postaci pliku pdf**, co znacznie ułatwia cytowanie, umożliwiając podawanie numerów stron. Natomiast **publikacja w internecie oznacza szersze dotarcie do odbiorców**, a przez to wzrost cytowalności. **Skraca także niewymownie czas oczekiwania na publikację**, który w naszym czasopiśmie może wynieść nawet mniej niż 3 miesiące, co w wypadku czasopism naukowych jest tempem iście ekspresowym!

Ponadto artykuły opublikowane w KMT są szybko i bezproblemowo indeksowane w bazie Google Scholar Citations. Artykuły są również indeksowane w bazie Bazhum, ERIH Plus oraz IC Journals Master List (Index Copernicus).

Wszystkie artykuły publikowane w kwartalniku są recenzowane. Recenzja jest obustronnie anonimowa. Recenzenci są wybierani przez redakcję, są nimi zarówno członkowie Rady Naukowej, jak i osoby spoza niej. Recenzenci krajowi są wybitnymi ekspertami w swoich dziedzinach i mają minimum stopień naukowy doktora i znaczący dorobek w dziedzinie, do której należy recenzowany artykuł. Aby wykluczyć dowolność recenzji, dokonuje się ona w oparciu o przygotowany przez redakcję, standardowy dla wszystkich recenzji, szablon.

Kwartalnik „Kultura-Media-Teologia” spełnia wszelkie wymagania stawiane pismom naukowym. Pismo zostało umieszczone na ogłoszonej w grudniu 2015 r. liście czasopism punktowanych. Znalazło się na liście B, zaś za publikację na łamach KMT w latach 2013-2016 przyznano 8 punktów.

Nasze atuty to:

- szeroki zakres dziedzin;
- wysoka punktacja;
- szybkość publikacji;
- dopracowana szata graficzna;
- staranna redakcja;
- rozpowszechnienie artykułów i szansa na dużą cytowalność;

KULTURA MEDIA TEOLOGIA

Kwartalnik Wydziału Teologicznego UKSW w Warszawie

numer 26/2016

Absolut (nie)obecny

KULTURA – MEDIA – TEOLOGIA

KWARTALNIK NAUKOWY WYDZIAŁU TEOLOGICZNEGO UKSW W WARSZAWIE

ISSN 2081-8971

WYDAWCA: Wydział Teologiczny Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie, ul. Dewajtis 5, 01-815 Warszawa

REDAKCJA: ks. dr hab. Andrzej Adamski, prof. WSiIZ (redaktor naczelny)
dr hab. Katarzyna Flader (zastępca redaktora naczelnego)
dr Marta Jarosz (sekretarz redakcji)
dr Marek Robak
ks. dr hab. Wojciech Kluj, prof. UKSW
dr hab. Monika Przybysz, prof. UKSW
dr Dagmara Jaszewska
ks. dr hab. Dariusz Pater

Rada naukowa: ks. prof. dr hab. Stanisław Dziekoński (UKSW)
ks. prof. dr hab. Witold Kawecki (UKSW)
ks. prof. dr hab. Henryk Seweryniak (UKSW)
prof. dr hab. Jan Stanisław Wojciechowski (UJ)
prof. dr hab. Rafał Habielski (UW)
prof. dr hab. Jerzy Olędzki (UKSW)
prof. dr hab. Anna Zeidler-Janiszewska (SWPS)
prof. dr hab. Karol Klauza (KUL)
prof. dr Michał Masłowski (Université Paris IV – Sorbonne)
ks. prof. dr hab. Tadeusz Zasępa (Uniwersytet Katolicki w Ružomberku – Słowacja)
Prof. Andrius Vaišnys, Uniwersytet Wileński
Doc. Mgr. Katarína Fichnová, PhD. - Uniwersytet Konstantyna Filozofa w Nitrze (Słowacja)

Korekta: dr Marta Jarosz z Zespołem

Redaktor językowy: mgr Magdalena Olczak

Skład: ks. dr hab. Andrzej Adamski, prof. WSiIZ

Logo i okładka: ks. dr hab. Andrzej Adamski, prof. WSiIZ;
fot. na okładce: pixabay.com

Adres redakcji: „Kultura-Media-Teologia”, ul. Dewajtis 5, 01-815 Warszawa,

Kontakt: e-mail: kmt.uksw@gmail.com; <http://www.kmt.uksw.edu.pl>

Redakcja zastrzega sobie prawo skracania i redagowania tekstów oraz zmiany tytułów.
Materiałów niezamówionych nie odsyłamy. **Wersję pierwotną (referencyjną) wydawanego czasopisma stanowi publikacja online w postaci pliku *.pdf**

SPIS TREŚCI

ABSOLUT (NIE)OBECNY.....	8
<i>Małgorzata Krakowiak, Uniwersytet Śląski, Wydział Filologiczny</i>	
GŁĘBOKIE SZCZELINY DOCZESNOŚCI.ANDRZEJ STASIUK WOBEC ŚMIERCI.....	10
<i>Bogusława Bodzioch-Bryła, Akademia Ignatianum</i>	
„- SĄ ZNAKI NA NIEBIE/ - TAK, PRAWIE SAME SPACJE”.	
S@CRUM PONOWOCZESNE W NAJNOWSZEJ LITERATURZE POLSKIEJ	26
<i>Ewelina Drzewiecka, Instytut Sławistyki, Polska Akademia Nauk</i>	
SPOTKANIA POD KRZYŻEM.O MYŚLI POSTSEKULARNEJ W BADANIACH	
NAD LITERATURĄ NOWOCZESNĄ.....	54
<i>Barbara Kaszowska-Wandor, Instytut Nauk o Literaturze Polskiej im. I. Opackiego, Uniwersytet Śląski</i>	
ROZSYPUJĄCE SIĘ SŁOWA.AUGUSTYN, BERNHARD	
I PYTANIA O POSTLITERATURĘ.....	77
<i>Aleksandra Dębska-Kossakowska, Uniwersytet Śląski w Katowicach</i>	
ZWYCIĘSTWO NAD DOJMUJĄCĄ SAMOTNOŚCIĄ.HERLING-GRUDZIŃSKI	
WOBEC TAJEMNICY SAMOBÓJSTWA.....	98
<i>Michał Kazimierczuk, Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego, Wydział Teologiczny</i>	
FAUST GOETHEGO JAKO TRAGEDIA ROZWOJU NOWOCZESNOŚCI	
W UJĘCIU M. BERMANA.....	109
<i>Bartosz Wieczorek, Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie</i>	
DROGA DO ABSOLUTU PRZEZ NICOŚĆ W TWÓRCZOŚCI EMILA CIORANA.....	130

TEMAT NUMERU:

ABSOLUT (NIE)OBECNY

Małgorzata Krakowiak, Uniwersytet Śląski, Wydział Filologiczny

Głębokie szczeliny doczesności.

Andrzej Stasiuk wobec śmierci

Deep abysses of temporalness. Andrzej Stasiuk in the front of Death.

STRESZCZENIE:

ANDRZEJ STASIUK NALEŻY DO AUTORÓW ZAINTERESOWANYCH PROBLEMATYKĄ ŚMIERCI. OSCYLUJE W SWOICH TEKSTACH POMIĘDZY FASCYNACJĄ I BEZRADNOŚCIĄ WOBEC NIEJ. EKSPLOWANIE TEMATU ŚMIERCI WPISUJE SIĘ W SZERSZY KONTEKST – PRAGNIENIE DOŚWIADCZENIA CAŁOŚCI BYTU. STASIUK WERBALIZUJE TE ZAINTERESOWANIA DWUTOROWO: W PROZIE OSOBISTEJ I W FIKCJONALNYCH ZAPOŚREDNICZENIACH. W NIEOCZEKIWANYCH EPIZODACH EPIFANIJNYCH (NP. OPIS WYCHODKA Z *DUKLI*) RYSUJE SIĘ „PODPROGOWA” ŚWIADOMOŚĆ TRANSCENDENCJI. BARDZO CZĘSTO UWIDACZNA SIĘ ŻĄDANIE NAIWNEJ EMPIRII. BOHATEROWIE STASIUKA POPRZEC OBSERWACJE, PODGLĄDANIE I EKSPERYMENTOWANIE DĄŻĄ DO REIFIKACJI ŚMIERCI, PODLEGAJĄCYCH JEJ ISTOT I SAMEGO CZŁOWIEKA. NIE UZYSKUJĄ JEDNAK ODPOWIEDZI NA PYTANIA ANI O ISTOTĘ ŚMIERCI, ANI O „DRUGĄ STRONĘ”, PONIEWAŻ POPEŁNIAJĄ BŁĄD LOGICZNY U PODSTAW KTÓREGO TKWI NEGACJA TRANSCENDENCJI, KTÓREJ NIE BĘDZIE WE FRAGMENTACH ODAUTORSKICH, ALBOWIEM PISARZ DEKLARUJE SIĘ JAKO „NATURA RELIGIJNA”. BOHATEROWIE STASIUKA (I ON SAM) ZAGLĄDAJĄ W GŁĘBOKIE SZCZELINY DOCZESNOŚCI, BY POCZUĆ „ZAPACH BOGA” (R. PRZYBYLSKI, *ET IN ARKADIA EGO*). WIEDZĄ (Z KULTURY), ŻE POWINIEN BYĆ TAM WYCZUWALNY, ALE NIE SĄ ZDOLNI GO ODCZUĆ.

SŁOWA KLUCZOWE:

STASIUK, ŚMIERĆ, REIFIKACJA, RELIGIJNOŚĆ, DUCHOWOŚĆ

ABSTRACT:

ANDRZEJ STASIUK BELONGS TO THE AUTHORS INTERESTED IN PROBLEMATIC OF DEATH. HIS TEXTS OSCILLATE BETWEEN THE FASCINATION AND FEELING OF HELPLESS. EXPLORATION OF DEATH PHENOMENA IS A PART OF LOOKING FOR SENSE OF THE HUMAN BEING IN GENERAL. STASIUK EXPRESSES THIS INTEREST IN TWO WAYS: IN HIS NOVELS AND FICTIONAL ADAPTATIONS. IN UNEXPECTED EPIPHANY EPISODES (FOR EXAMPLE DESCRIPTION OF THE PRIVY IN *DUKLA*) ONE CAN SEE THE CONSCIOUSNESS OF TRANSCENDENCY. VERY OFTEN IS PRESENT THE DEMAND FOR NAÏVE EMPIRICISM. THE HEROES OF STASIUK'S WHEN OBSERVING, SPYING AND TESTING ASPIRE TO DEATH REIFICATION, AND OF COURSE TO THE HUMAN PERSON ITSELF. THEY DON'T GET ANY ANSWER ON THE QUESTIONS REFERRING TO ESSENCE OF DEATH AND WHAT IS ON THE "OTHER SIDE" BECAUSE THEY MAKE THE LOGIC MISTAKE – THE WRITER ITSELF DECLARES AS "RELIGIOUS NATURE" AND DOESN'T PRESENT THE NEGATION OF TRANSCENDENCY. THE STASIUK'S HEROES (AND HIMSELF) LOOK INTO DEEP ABYSSSES OF TEMPORALNESS TO FEEL THE "SCENT OF GOD" (R. PRZYBYLSKI, *ET IN ARKADIA EGO*). THEY KNOW (FROM THE CULTURE) THAT IT HAS TO BE THERE BUT CAN'T FEEL IT.

KEYWORDS:

STASIUK, DEATH, REIFICATION, RELIGIOUSNESS, SPIRITUALITY.

Celem niniejszego artykułu będzie prześledzenie pisarstwa Andrzeja Stasiuka pod kątem obecności w nim problematyki eschatologicznej. Pisarz od lat, w nienarzucający się sposób, wykazuje zainteresowanie złożonością bytu. Obok fascynacji materialną stroną świata znajdujemy w jego utworach tezy, a częściej – pytania o charakterze metafizycznym. Wobec tego zajmować go musi także rozumienie śmierci. W systemie poglądów Stasiuka (inaczej niż w przypadku niektórych z jego bohaterów) nie jest ona li tylko finałem życia, ale śladem jego zmiany oraz tajemniczą granicą.

Śmierć upostaciowiona

Wśród problemów podejmowanych przez Andrzeja Stasiuka ważne miejsce zajmuje śmierć. Autor oscyluje w swoich tekstach pomiędzy fascynacją a bezradnością wobec niej. Eksplorowanie tematu śmierci wpisuje się w szerszy kontekst, którym jest pragnienie doświadczenia całości bytu. Stasiuk werbalizuje owe zainteresowania dwutorowo: w fikcjonalnych zapośredniczeniach oraz w prozie osobistej. W wykreowanych przestrzeniach świat zamyka się w ramach doczesności, czym bohaterowie bywają najwyżej rozczarowani.

W subiektywnych wspomnieniach, wyznaniach i zmierzających ku esejowi literackiemu refleksjach rysuje się – z biegiem lat coraz mocniej artykułowana – potrzeba, albo raczej – przecucie transcendencji. W owych osobistych fragmentach autobiograficznych opowiadań i szkiców pojawiają się czasami dłuższy, nieporadności, ale to w nich właśnie – paradoksalnie – tkwić może szansa pisarskiego sukcesu. Nie znajdzie tu więc zastosowania atrakcyjnie brzmiąca formuła Stanisława Rośka ze wstępu do wielce przydatnej w moich rozważaniach antologii *Wymiary śmierci*:

Nastąpiła dewaluacja słów o śmierci. Dostrzec ją można zwłaszcza w wypowiedziach, które nastrajają się na wysoki ton. Nie wiadomo kiedy rozpadł się ten sposób mówienia o śmierci. Podobnie chyba z filozoficznymi dywagacjami na jej temat. W efekcie śmierć – jako kategoria ogólna – zniknęła, tak samo jak kiedyś rozpadła się *persona*. Nie ma już śmierci.

Są tylko umarli i o nich warto (i trzeba) mówić¹.

Aczkolwiek Stasiuk wiele miejsca (z upływem czasu – coraz więcej) poświęca konkretnym umarłym, to i odważa się na formułowanie czegoś na kształt „filozoficznych dywagacji” dotyczących śmierci, śmiertelności, umierania.

Zacznijmy wędrówkę po tanatologicznych zapiskach pisarza od lektury krótkiej refleksji *O starości i śmierci* z tomu *Tekturowy samolot*. Utyskiwania na kulturę współczesną, pełną panicznego strachu przed starzeniem się i umieraniem, kończy autor wspomnieniem o własnej babce. Stanowi ono kontrast wobec powszechnych zachowań ludzi, wyraźnie pozbawiających ich godności. Wszyscy muszą być piękni i młodzi. Tym samym wyzbywają się świadomości sensu życia. Aż szkoda, że zdania: „Ktoś dojrzały bądź starzejący się i próbujący uchodzić za kogoś młodszego jest zawsze

¹ S. Rosiek, *Słowo wstępne*, w: *Wymiary śmierci*, wybór i słowo wstępne S. Rosiek, Gdańsk 2010, s. 5.

żałosny”² – tak dziś zaskakującego lub wręcz kontrowersyjnego - nie wzmocnił Stasiuk odniesieniem do wypowiedzi sprzed lat Bolesława Micińskiego (mistrza eseju literackiego, a twórcą *Tekturowego samolotu* i siebie postrzega w takich kategoriach³): „Śmierć wygnana tchórzliwie z kręgu świadomości zabarwia niemniej tło psychiczne niepokojem i trwogą”⁴. Zrezygnowawszy z uwag ogólnych, wybrał osobiste wspomnienie. Tak przypominana została babka:

Moja babka była wieśniaczką. [...] Jej twarz i postać nie podlegały zmianom. Starzała się równo, spokojnie i niezauważalnie. [...] Umarła we własnym łóżku, we własnym domu. Tak sobie zażyczyła, chociaż mogła umrzeć w szpitalu. Zdaje się, że to szpital, w odróżnieniu od śmierci, budził w niej paniczny lęk. Była pierwszym martwym człowiekiem, pierwszym zimnym, nieruchomym ciałem, jakie oglądałem. Wieczorem rozmawiałem z nią, a rano już nie żyła. Spałem w pokoju obok. Nie pamiętam strachu ani jakiegokolwiek „grozy śmierci”. Pamiętam spokój pomieszany ze smutkiem. Od tamtej pory śmierć ma dla mnie twarz i wygląd mojej babki. Tak sobie ją wyobrażam⁵.

Do tego silnego doznania pisarz będzie powracał. W wydanym jedenaście lat później *Grochow* – monotematycznym zbioru o umieraniu, znów czytamy:

Potem, gdy już umarła, często wyobrażałem sobie śmierć. Mimowolna wizja była zawsze ta sama: stara kobieta o dobrotliwej i trochę ironicznej twarzy mojej babki⁶.

Upostaciowienie śmierci nie wyczerpuje bogactwa problematyki z nią związanej. Z jednej strony należy docenić osobisty walor alegorycznego obrazu, ale z drugiej – nie sposób pominąć choćby zestawienia wyobrażeń śmierci, poczynionego przez Martine Courtois. Francuska badaczka stwierdza, że aczkolwiek zachodnia kultura nie orzeka jednoznacznie płci uosobionej śmierci, to już „Język ludowy nie ma wątpliwości, że Śmierć jest kobietą [...]”⁷. Doskonale wpisywałyby się zatem w ów kod również bohaterka Stasiukowych wizji. Courtois dowodzi dalej, że:

² A. Stasiuk, *O starości i śmierci*, w: tegoż, *Tekturowy samolot*, Wołowiec 2001, s. 70.

³ W wywiadzie z 2015 roku powiedział bez cienia wątpliwości: „Prawie wszystko, co robię w życiu, robię ze świadomością, że ona [żona – przyp. M.K.] będzie miała z tym kontakt, że będzie musiała się z tym zetknąć. Opanowałem trudną sztukę eseju. Ja, prostaczek z Beskidu Niskiego, napisałem *Tekturowy samolot*, stricte intelektualną rzecz, po to, by zaimponować Monice”. *Życie to jednak strata jest* Andrzej Stasiuk w rozmowach z Dorotą Wodecką, Warszawa – Wołowiec 2015, s. 10.

⁴ B. Miciński, *Uwagi o polityce*, w: tegoż, *Pisma. Eseje, artykuły, listy*, Kraków 1970, s. 162.

⁵ Tamże, s. 71.

⁶ A. Stasiuk, *Babka i duchy*, w: tegoż, *Grochow*, Wołowiec 2012, s. 14.

⁷ M. Courtois, *Pani śmierć*, przeł. M. Ochab, w: *Wymiary śmierci*, dz. cyt., s. 110.

Zastąpienie umarłego wyobrażeniem Śmierci było o tyle korzystne, że eliminowało upiory. O wiele mniej boimy się martwego ciała w postaci alegorii niż gdybyśmy mieli spotkać na swej drodze nieboszczyka, czy to we własnym ciele, czy – częściej – w postaci kościotrupa. Można wierzyć w duchy, ale nie wierzy się we wcielenie Śmierci, gdyż jest to tylko obraz. Wraz z wynalezieniem Śmierci, która nie wymaga wiary, paradoksalnie zmniejszył się strach przed martwymi [...].⁸

Poruszamy się więc w obrębie działań magicznych – właściwych tyleż społecznościom pierwotnym, co i kulturze współczesnej. Rytualnie zamykane jest niepokojące zjawisko w ogarnialną dla człowieka formę. Nad zmaterializowaną, „uchwyconą” śmiercią wydaje się, że można zapanować. Kostucha, kobieta z kosą, dobrotliwie-ironiczne wcielenie babki to zaledwie kulturowe znaki, ale - czego? Przeznaczenia? Demiurga? Transgresji? Strażniczki granicy ontologicznej? Reifikowanie śmierci pełni funkcję obronną i magiczną zarazem.

„Sprywatyzowany” wizerunek śmierci wyraża jej akceptowanie, tradycyjnie-staroświeckie uznawanie za integralny składnik życia. Dlatego Stasiuk nie chce się zgodzić na współczesne eliminowanie umierania. Czytamy w *Fado*:

Żeby umrzeć, odchodzimy w samotność. Lecz w gruncie rzeczy jesteśmy po prostu usuwani z pola widzenia, by nie psuć humoru innym. Śmierć o której wiemy, że nadejdzie – i ta świadomość radykalnie odróżnia nas od zwierząt – stała się czymś w rodzaju wstydlivej choroby. Zamiast kształtować nasze życie i nadawać mu sens, śmierć została przepędzona gdzieś na pogranicze horroru i medycyny. I możemy się cieszyć odzyskaną zwierzęcością, która ma nam dać błogie poczucie nieśmiertelności⁹.

Myśl o teraźniejszym stosunku ludzi do życia - sformułowaną na marginesie rozważań o postawie Jana Pawła II, który „miał odwagę umierać na oczach milionów”¹⁰ – pisarz będzie jeszcze powtarzał. W wydanym dekadę później wywiadzie *Życie to jednak strata jest* opowiada o spotkaniu uprawiających *jogging* w Hamburgu:

To nieznośne uczucie, kiedy biegnie na ciebie tłum obsesjonatów, przekonanych, że będą nieśmiertelni! Że śmierć zabiegają. Ohydne. Gatunek ludzki całkiem stracił godność. Z własną śmiercią sobie nie potrafi poradzić. Zabiegać ją chce. Koniec człowieczeństwa! Ta cywilizacja zdrowia oraz nieśmiertelności jest cywilizacją śmierci. Bo nie potrafi podjąć wyzwania, nie potrafi podjąć ludzkiego wysiłku i spotkać się z prawdziwym przeznaczeniem¹¹.

⁸ Tamże, s. 120.

⁹ A. Stasiuk, *Ciało Ojca*, w: tegoż, *Fado*, Wołowiec 2006, s. 152.

¹⁰ Tamże, s. 151.

¹¹ *Życie to jednak strata jest*. Andrzej Stasiuk w rozmowach z Dorotą Wodecką. Warszawa – Wołowiec 2015, s. 18. Warto dodać, że prezentowana tu przez Stasiuka postawa ma, wbrew pozorom, bardzo długą histo-

Otrzymaliśmy ekspresywną opowieść, serio wypowiedziany sąd o poważnych sprawach – wyraz głęboko humanistycznej postawy, chciałoby się rzec, gdyby nie obawa przed patosem, zbyt mocno kontrastującym ze stylem właściwym autorowi *Murów Hebronu*. Tenże humanizm oznacza upominanie się o pełnię życia – niezafałszowanego, dalekiego od wyznawania zasady karykaturalnego solipsyzmu: jeśli nie widzę śmierci, to jej nie ma!

Potęga materialności

Mozart miał powiedzieć, że „śmierć jest kluczem, który otwiera bramę do prawdziwego szczęścia”¹². Stasiuk takowych aforyzmów nie tworzy. Czy znaczy to, że bliższe mu będzie przeciwstawne stanowisko – choćby Debray’a z niezłomną (najczęściej właściwą ignorantom) pewnością obwieszczającego:

Idea śmierci jako odrodzenia, podróży czy przejścia zrodziła się późno i była wtórna. Obrazy nieśmiertelności (bo przecież dopiero od niedawna na Zachodzie umiera się na dobre) poprzedzają doktrynę wiecznego życia. [...] Idea nieśmiertelności nie jest jakąś niezmienną trwałą daną, idea duszy również nie, i nie zawsze idą one w parze (przed rewolucją chrześcijańską życie było przede wszystkim sprawą ciała)¹³.

Niekoniecznie. Po pierwsze Stasiuka nie zajmują historyczno-filozoficzne, a ode-rwane od konkretnego doświadczenia wywody. Po drugie – aż tak pewien, że „umiera się na dobre” to on nie jest.

Régis Debray, rozważając „narodziny przez śmierć”, podzielił się z czytelnikiem jeszcze następującymi uwagami:

Być może na widok śmierci *homo faber* przemienił się w *homo sapiens*... samica z rzędu naczelnych, szympanśica, bawi się dalej ze swoim martwym małym, jak gdyby jeszcze żył albo spał. Kiedy spostrzeża, że się nie rusza, zostawia go jak rzecz pośród innych rzeczy. Wydaje się, że natychmiast o nim zapomina. Inaczej traktuje się trupa u ludzi. Nie jest już żywym człowiekiem, ale też nie jest rzeczą. Jest obecnością-nieobecnością; jest mną jako rzeczą; jeszcze istotą, ale już w stanie przedmiotu.¹⁴

rię – zdecydowanie wykraczającą poza ramy współczesności. Nauczał Epiktet z Hierapolis na początku drugiego tysiąclecia: „Źle został wychowany człowiek, który zbyt wiele czasu poświęca ciału. Przesadna gimnastyka, nadmiar jedzenia i picia – to czynności, które należy wykonywać jakby mimochodem. Cały wysiłek należy skierować zaś w stronę ducha.” – Epiktet, *Reguła moralności stoickiej*. Część 2, „Czas Kultury” nr 16, maj 1990, s. 93.

¹² MG, *Recepta na szczęście*, Warszawa 2010, s. 22.

¹³ R. Debray, *Narodziny przez śmierć*, przeł. M. Ochab, w: *Wymiary śmierci*, dz. cyt., s. 248.

¹⁴ Tamże, s. 250.

Stosunek „przedstawicieli ludzkiego gatunku” do „własnych trupów” miałby zatem stanowić jedną z ich cech dyferencjalnych. Pamiętamy zdania z *Tekturowego samolotu*: „Bo przecież jest rzeczą oczywistą, że tylko świadomość śmiertelności uczyniła z nas ludzi. Powrót do zwierzęcości nie jest domeną zabójców”¹⁵. Wydaje się, że pisarz podziela tym razem w pełni opinię filozofa i polityka, a niegdyś żołnierza z oddziałów Ché Guevary. Co znaczy jednak sformułowanie: „jest [trup] mną jako rzeczą”? Zwolennik materializmu powyższą konstatacją nie będzie ani zaskoczony, ani wzburzony. Jesteśmy materią i tylko materią. Gdy ustają czynności życiowe owa materialność jedynie się uwydatnia – dla pozostających przy życiu zmarły staje się rzeczą, którą wyróżniają (wyróżniając zarazem siebie spośród innych gatunków *zoa*) wedle wypracowanych norm kulturowych.

W pisarstwie Stasiuka podobne stanowisko – w, co trzeba dodać, strawestowanej postaci – zajmują bohaterowie *Dwóch sztuk (telewizyjnych) o śmierci*. Przypomnijmy: „[...] myśli nie mogą przejść na drugą stronę, zupełnie jakby to była rzecz. Bo to pewnie jest rzecz [...]”¹⁶. Prymitywnego bohatera nie stać na skomplikowane, wyczelowane dociekania. Jego doznania zatrzymują się na poziomie materii – „rzeczy”, którą jest martwe ciało. Mówi wprawdzie coś o „drugiej stronie” – co sugerowałoby możliwość przekroczenia racjonalnej jednowymiarowości śmierci, ale nie ma do niej dostępu wobec niezarysowanej perspektywy transcendentalnej. Fascynują go trupy – po prostu – nieważne psa, gołębia czy człowieka. Zrazu interesują go również przyczyny, dla których żywe zwierzęta nie okazują emocji na widok nieżywych pobratymców:

Na środku szosy stał pies. [...] Stał i lizał swojego przejechanego kumpla. [...] Trącał tamtego nosem, jakby chciał mu powiedzieć: „No wstawaj stary. Nie wygłupiaj się. Przecież nie będziesz tu tak leżał. To wszystko razem było jakieś takie spokojne, smutne, ale też takie, jakby się właściwie nic nie stało. [...] Ale potem sobie pomyślałem, że kumpel kumplem, ale temu żywemu mogła zwyczajnie smakować jego krew, tylko nie bardzo wiedział, jak się do tego zabrać”¹⁷.

Aż chce się powtórzyć za Debrayem, że życie to nadal tylko sprawa ciała, jak „przed rewolucją chrześcijańską”, szczególnie, gdy przeczytamy „przemyslenia” bohatera literackiego o człowieku, którego dopiero co zabił:

Był całkiem cichy i nieruchomy. Stygl. Dotknąłem go, poczułem ten chłód i wzięło mnie obrzydzenie. Nie znośmę go, gdy żył, teraz chciało mi się rzygać od jego obecności. Śmierć to było wielkie nic. Gówno. Puste w środku i trochę wstrętne. Mało się różniło od życia. Za dużo szumu dookoła tego

¹⁵ A. Stasiuk, *Koniec starej śmierci*, w: *Tekturowy samolot...*, dz. cyt., s. 23.

¹⁶ Tenże, *Solo...*, w: tegoż, *Dwie sztuki (telewizyjne) o śmierci*, Czarne 1998, s. 33.

¹⁷ Tamże, s. 9.

wszystkiego. Tyle z tego, że jak ktoś na niego czekał, to się nie doczekał. Kłopot z głowy¹⁸.

Napisałam: „o człowieku”. Morderca z *Solo* nie dostrzega jednak człowieczeństwa w swej ofierze. Tym łatwiej o urzeczowienie (a w następstwie profanację) zwłok, które wydaje się być prostą konsekwencją przyjęcia płaskiej, jednowymiarowej perspektywy rzeczywistości.

W opowieściach niefikcyjnych pisarz przybiera nieco inny ton. Nie znaczy to, że rezygnuje z rozważania materialności szczątków ludzkich. Czasami buduje refleksję na podłożu wstrząsających przesłanek. Tak jak w rozmowie z Wodecką, gdy komentuje zachowania mieszkańców Bełżca, poszukujących złota wśród rozsypanych popiołów ofiar Zagłady:

Ciekawi mnie, co myśleli. Czy traktowali te popioły jak ludzkie zwłoki? Przecież nie ograbiali trupów – przesiewali przez palce minerały. Gdzie jest granica, za którą człowiek zamienia się w nieczłowieka? Kiedy jego ciało staje się przyrodą nieożywioną? Nie usprawiedliwiam ich, bo kierowała nimi podłość. Byli ciemni, głupi i absolutnie pozbawieni współczucia. Ale jestem ciekaw ich człowieczeństwa. I czy te zwłoki, ich resztki, te popioły to były dla nich popioły ludzkie?¹⁹

Czy naprawdę ciało może się stać nieożywioną przyrodą? Rzeczą?

W opowieściach Stasiuka znajdziemy wiele dowodów na to, jak wielką wagę przykładą on do materii. W sugestywnym opisie *Zaduszek* przeczytamy o wędrówkach podejmowanych po to,

[...] by odwiedzać zakopane w ziemi szczątki, resztki tych, którzy kiedyś byli z nami. To jest plemienne i dzikie święto. Nie wystarcza nam pamięć. Musimy czuć swoich zmarłych fizycznie, musimy wiedzieć, że spoczywają półtora metra pod naszymi stopami i powoli zamieniają się w ziemię, rozkładają na pierwiastki i dostępują mineralizacji²⁰.

W napisanym kilka lat później opowiadaniu *Grochów*, poświęconym pamięci przyjaciela, którego ostatnią wolą była kremacja, autor powtórzył sąd z *Zaduszek*, potwierdzając go teraz osobistym, konkretnym doświadczeniem:

Brakuje mi go. Nawet nie dlatego, że umarł. [...] Nie żebym od razu chciał odwiedzić grób.[...] Ale chciałbym wiedzieć, że istnieje w jakiejś materialnej postaci. Leży półtora metra pod ziemią w określonym miejscu, którego już

¹⁸ Tamże, s. 30.

¹⁹ *Życie to jednak strata...*, dz. cyt., s. 91.

²⁰ A. Stasiuk, *Zaduszki*, w: tegoż, *Fado...*, dz. cyt., s. 112.

nie zmieni. [...] Mówiąc wprost, brak mi jego resztek, chociaż może to brzmieć makabrycznie. Dowodu, że żyliśmy prawdziwym życiem, nie?²¹

Potwierdzeniem życia miałyby zatem być groby, skrywające szczątki, materię – rzeczy – będące uprzednio ludźmi. Czy aby na pewno taki wniosek będzie zadowalającą odpowiedzią na pytanie Stasiuka o granicę, za którą człowiek zmienia się w nieczłowieka?

Przy wybiórczym czytaniu z łatwością wykaże się, że pisarstwo Stasiuka to świetna ilustracja i rezerwuar przykładów dla modnego dziś „nieantropocentrycznego humanizmu”, którego zwolennicy wołają o uznanie sprawczej mocy rzeczy. Wystarczy wybrać kilka zdań z książki Bjørnara Olsena, jak choćby te:

Mimo czasowych nieciągłości w relacjach z człowiekiem rzeczy istnieją i można do nich podchodzić wciąż na nowo, tak by stały się konstytutywne dla działań i wspomnień. Z powodu ich uporczywości (przeszły) świat materialny jest zawsze skierowany do przodu w naszą terażniejszość. Dlatego każda stająca się terażniejszość otrzymuje sporą część przeszłości. Również w tym sensie rzeczy mają dziejowy charakter²².

Albo sygnalizujące wręcz wolicjonalne i sprawcze właściwości przedmiotów, których niezależność ontologiczną należałoby uznać i zbadać:

Rzeczy odgrywają niezwykle istotną i niezbędną rolę w umożliwianiu zaistnienia społeczeństwa jako relacyjnego i hybrydycznego kolektywu. Bez nich instytucje i struktury po prostu nie istniałyby; wówczas sprawdziłaby się diagnoza Marksa o nowoczesnym społeczeństwie jako takim, w którym „wszystko, co stałe, rozpływa się w powietrzu”. To rzeczy umożliwiają i stabilizują społeczeństwo.

[...] Rzeczy mają własne jakości niewerbalne i są zaangażowane we własne materialne i historyczne procesy, których nie da się odsłonić, dopóki nie zbadamy ich integralności jako rzeczy²³.

Zestawiwszy przytoczone zdania z urywkami prozy Stasiuka, otrzymamy oryginalną interpretację w tonie posthumanistycznego dyskursu: materia organizuje przestrzeń (cementarze, drogi, budowle), aktualizuje i stabilizuje przeszłość (dowodzi prawdziwości życia), ustanawia modele ludzkich zachowań (stosunek do miejsc pochówku lub ich bra-

²¹ Tenże, *Grochów*, w: tegoż, *Grochów*, dz. cyt., s. 91-92.

²² B. Olsen, *W obronie rzeczy. Archeologia i ontologia przedmiotów*, przeł. B. Shallcross, Warszawa 2013, s. 189.

²³ Tamże, s. 216, 262. Nad wyraz problematyczne staje się w tej koncepcji samo określenie przedmiotu badań. Autor umieszcza we wspólnym zbiorze nie tylko wytwory ludzkie obok elementów przyrody nieożywionej, ale i organizmy żywe bądź ich skupiska (planety, liście, gąbki, rosa). Brakuje w tym panoptikum, jak się zdaje, tylko kręgowców i tym sposobem uzyskiwana jest „nierzeczowość” człowieka oraz krowy, psa etc. Zob. tamże, s. 240.



Potwierdzeniem życia miałyby zatem być groby,
skrywające szczątki, materię – rzeczy –
będące uprzednio ludźmi.
Czy aby na pewno taki wniosek
będzie zadowalającą odpowiedzią
na pytanie Stasiuka o granicę,
za którą człowiek zmienia się w nieczłowieka?

ku). To w rzeczach wreszcie kumuluje się ludzka historia, której doświadczyć można sensualnie. Przeczytamy przecież we *Wschodzie*:

Drewno i sklejka były tłuste od dotyku rąk i rzeczy, nasiąknięte zapachami i ciężkie. Życie w nie weszło i zastygło. Warstwy życia; lemkowskiżna, komunizm i teraz my, spoceni od tego ciężaru.²⁴

Wszystko to razem, to nie tylko wyraz panmaterialistycznej postawy, to prawdziwy pean na cześć rzeczy! Tylko czy wśród nobilitowanych rzeczy znajdzie się – paradoksalnie – miejsce dla umarłego człowieka? Kiedy Stasiuk pisze, że pogrzebani zmarli dostępują mineralizacji, można domniemywać, że ów proces oznacza zaszczyt; że należałoby dokonać reinterpretacji formuły „prochem jesteś i w proch się obrócisz” – również okaleczonej ze słów o potencjalnym wskrzeszeniu. Jest tylko materia. Albo: tylko materia umożliwia ludziom samoidentyfikację. Aż tak „nowoczesny” to Stasiuk nie jest. Przyznaje, że materialne ślady są dla niego ważne. Opisuje zjawiska reifikowania ciał i samej śmierci (oczywiście w odmiennych funkcjach). Prezentowane *Zaduszki* – i tu przychodzi pora na ujawnienie manipulacji tekstem – kończy jednak słowami:

Zostają puste, rozświetlone cmentarze. To jest jeden z najbardziej przejmujących widoków, jakie można zobaczyć w Polsce. Ten obraz mówi o nas więcej niż sami jesteśmy w stanie wypowiedzieć i pojąć. [...]

To tu, to tam palą się pojedyncze płomyki. W zupełnej ciemności wyglądają jak błędne ognie wiodące podróżnych na manowce i zatracenie. I w pewnym sensie tak powinno być tego Zadusznego Dnia: powinien nas wytrącić z równowagi i pozbawić rozsądku, żebyśmy mogli choć na chwilę uwierzyć w nieśmiertelność tych, nad których prochami stąpamy. I przy okazji też chociaż odrobinę we własną²⁵.

Czyżby w materialnej doczesności pojawiały się jakieś prześwity lub szczeliny?

²⁴ A. Stasiuk, *Wschód*, Wołowiec 2014, s. 12.

²⁵ Tenże, *Zaduszki*, dz. cyt., s. 114, 115.

Tropy metafizyczne

Beata Gontarz zwróciła uwagę na bardzo interesujący fragment Stasiukowej prozy. Jest to urywek z napisanej pod koniec minionego stulecia *Dukli*, w którym czytamy:

To były pozostałości miejskiego szaletu. Szare, drewniane drzwi wisiały wyłamane. Wszedłem. Nic tam nie było, tylko półmrok i szczątki. Żadnej całości, same fragmenty. [...] Tam był jasny dzień, lecz tutaj blask obumierał. Są takie miejsca, ale na ogół zdarzają się w snach. Poczulem strach. A właściwie przerażenie, zimny dotyk najstraszniejszego lęku. [...] Stałem bez ruchu i cierpła mi skóra. W tym zapomnianym i wypełnionym erozją sraczu zobaczyłem materię w ostatecznym upadku i opuszczeniu. Po prostu minuty i lata weszły w rzeczy i rozsadziły je od środka²⁶.

Badaczka skomentowała te słowa, pisząc, że „[...] nader intensywnie odbierana trywialność i turpistyczna estetyka owego wycinka rzeczywistości wywołały przeżycie o wyraźnie metafizycznym charakterze, objawiające się głębokim lękiem, takim, jaki towarzyszy spotkaniu z Tajemnicą”²⁷. Nieco dalej zasugerowała jeszcze, iż w *Dukli* zobraowano tropienie „materialnych śladów istnienia absolutnego”²⁸.

A więc jednak! Świat realny nie do końca i nie zawsze bywa poznawalny – by sparafrazować piosenkę Skaldów²⁹ – skoro i obcowanie z materią może wywołać atawistyczny lęk człowieka. Obserwator rejestruje tylko półmrok i brak całości – destrukcję rzeczy. Materia ulega rozpadowi. To wzbudza sprzeciw, niepokój, brak poczucia bezpieczeństwa, oparcia w czymkolwiek. Absolutne zanurzenie w doczesności i dostępnej empirycznie materialności, przy jednoczesnej świadomości jej kruchości musi powodować wewnętrzne konflikty. Nie każdemu i nie zawsze starczy siły na racjonalizowanie wszystkiego, co niepokoi. A może ci, którym fizykalna rzeczywistość, doczesność, materialność świata wystarcza, są albo pozbawieni wyobraźni, albo okaleczeni emocjonalnie? Autobiograficzne opowieści Stasiuka skłaniają i do takich dywagacji.

W *Dukli* zgoła epifanijne doznanie pojawiło się w chwili kontaktu z ulegającą destrukcji materią. W *Augustynie* fragmentarycznie opowiedziane zostały losy umierającego agnostyka. Tytułowy Augustyn³⁰ zachowywał konsekwentną postawę nawet zmagając się ze skutkami udaru mózgu. Odwiedzający go w domu opieki Andrzej Stasiuk tak zrelacjonował pewien, dotyczący „spraw ostatecznych”, epizod:

²⁶ Tenże, *Dukla*, Czarne 1999, s. 48.

²⁷ B. Gontarz, *Obrazy świata. Wizualne reprezentacje rzeczywistości w polskiej prozie współczesnej*, Katowice 2014, s. 167.

²⁸ Zob. tamże, s. 179.

²⁹ Chodzi o ironiczne słowa z piosenki Andrzeja Zielińskiego do słów Agnieszki Osieckiej: „Oj dana, dana, / nie ma szatana, / a świat realny jest poznawalny, / oj dana! / Życie jest formą istnienia białka, / ale w kominie coś czasem załka [...]”.

³⁰ Augustyn Baran (1944 – 2010), prozaik i dziennikarz.

Augustyn zawsze wyznawał poglądy dość antyklerykalne, a gdy dostrzegł w czyichś oczach potępienie, natychmiast przyznawał się do ideowego komunizmu. Siedząc wtedy pod drzwiami kaplicy, zapytałem go, czy nie wydaje mu się, że samo życie daje mu ostatnio szanse pojednania się z Kościołem, więc może by tak czasem dołączał do rozmodlonych niewiast w chustkach. Popatrzył na mnie z ukosa, podturlał się wózkiem do uchylonych drzwi i sprawną ręką z całej siły je zatrzaskał. A potem powrócił do nas z diabolicznym uśmiechem i bardzo z siebie zadowolony. To był znak, że choroba i kalectwo oddzieliły go od świata i od nas, ale nie dotknęły jego najgłębszej istoty. Za pomocą gestów umykał nicości. Pielęgniarki mówiły: jest uparty. Tymczasem on po prostu się nie poddawał³¹.

Na kilka spraw wypada zwrócić tu uwagę.

Wierność zasadom życiowym, jaką reprezentował Augustyn, została bezsprzecznie ukazana jako wyraz humanizmu heroicznego, na swój sposób absolutnego, bo niezakładającego perspektywy transcendentnej. Charakterystykę bohatera dopełnia jeszcze uwaga o kształcie jego kreacji artystycznych:

Czułość, groteska, ostentacyjna lubieżność, plebejska żywotność, siła wszechdobyłskiej biologii i cudowna niepowtarzalność życia. I śmiech, śmiech jako ostatnia deska ratunku przed nadciągającą nicością³².

Tym samym otrzymujemy spójny portret człowieka, który dokonał świadomego wyboru: zanurzył się w świecie, chłonał go, szukając w życiu przyjemności i nie godząc się na kompromisy. Dokonywanie wyborów jest przejawem ludzkiej wolności. Szanując godność człowieka, należy również uszanować jego wybór³³.

Stasiuka fascynował Augustyn. Jednocześnie, w kontakcie z nim – osobą, w której perspektywie Absolut pozostawał nieobecny – uświadamiał sobie dramatyzm jego sytuacji, czemu dał wyraz pisząc o próbach uciekania przed nicością. Sam też spróbował pomóc choremu w poszukiwaniu dróg owej ucieczki. Dlatego zaproponował mu modlitwę, a może i przyjęcie wiatyku. Propozycja zmiany perspektywy z nihilistycznej na metafizyczną została odrzucona. Można dla Augustyna nie istniały sakramenty, tylko rytuały, a na ich celebrowanie nie miał ochoty ani siły? Może nie znalazł w Stasiukowej propozycji nic ponad pascalski zakład? Jakikolwiek odpowiedzi nie zmieniają faktu, że w tym przypadku zabrakło „wychylenia się” poza człowieczeństwo w jego zamkniętej, „wsobnej” doczesności. Ostatni akapit *Augustyna* brzmi:

³¹ A. Stasiuk, *Augustyn*, w: tegoż, *Grochów...*, dz. cyt., s. 22.

³² Tamże, s. 24.

³³ Może stanowić otwarty problem etyczny, na referowanie którego nie ma tu miejsca: Czy zasada ta bezwzględnie winna obowiązywać w każdych okolicznościach?

Umarł w lipcu i nikogo przy nim nie było. Znalazł go sanitariusz. Pochowaliśmy go na cmentarzu z szerokim widokiem na wschód, gdzie w oddali, wśród zielonych wzgórz wił się srebrnoniebieski wąz Sanu³⁴.

Wiemy już, że dla Stasiuka ważne są funeralne rytuały. Umieranie poza domem i w osamotnieniu stanowi dlań tyleż występki przeciwko tymże rytuałom, ile znak czasów.

Jest nas coraz więcej i coraz więcej będzie nas umierać. Coraz bardziej samotnie. [...] Będziemy się pozbywać bezużytecznego życia. Skoro nauczyliśmy się je wydłużać, damy sobie prawo do jego skracania, ponieważ od jakiegoś czasu wydaje się nam, że wszystko jest w naszych rękach³⁵.

Do zanotowania tych uwag skłoniło autora obserwowanie dogorywającego starego psa.

Zarówno krytyczna diagnoza współczesności, jak i pesymistyczne przewidywania tego, co zafunduje sobie człowiek w przyszłości nie będą oznaczały w pisarstwie Stasiuka ani akceptacji eutanazji, ani – szerzej – bezdyskusyjnego uznania samotności, definiowanej egzystencjalistycznie jako wyróżnik ludzkiej kondycji, pośród eschatologicznej pustki. Granice realnego świata wydają się być coraz odleglejsze w miarę, jak coraz szczegółowiej uczy się człowiek analizować składniki materii i ich wzajemne zależności. Po co zajmować się czymś niekonkretnym, „nienaukowym”, wątpliwym? Wystarczy realności i tego, jak ją sobie zorganizujemy. Niestety, autor *Dukli* wie, że pośród materii bezpiecznego ładu nie zazna. Nie zapewnią go też same relacje międzyludzkie.

Przed wiekami napisano: „Jestem w wielkiej rozterce. Wpadnijmy raczej w ręce Pana, bo wielkie jest jego miłosierdzie, ale w ręce człowieka niech nie wpadnę! (2 Sm, 24,14)”. Założenie i przyjęcie boskich wyroków oznacza również ryzyko i wymaga odwagi, kto wie, czy nie większej niż zdanie się na ludzkie – i tylko ludzkie – decyzje. Wprawdzie Stasiuk biblijnych tekstów nie cytuje, ale wydaje się, że „po swojemu” zakłada – na przekór własnej diagnozie współczesności – transcendentny punkt odniesienia. Powiada wprost: „Mam fioła na punkcie przestrzeni i nieskończoności. Jestem naturą religijną, a tamtejsza [wschodnia – przyp. M. K.] przestrzeń ma w sobie coś z namiastki absolu-tu”³⁶. Ile w tym religijności chrześcijańskiej, w zgodzie z którą sugerował Augustynowi uporządkowanie relacji z Kościołem w obliczu śmierci, a ile przystania na asystemowe *numinosum*³⁷, może łatwiejsze do przyswojenia?

³⁴ A. Stasiuk, *Augustyn...*, dz. cyt., s. 27.

³⁵ Tenże, *Suka*, w: tegoż, *Grochów...*, dz. cyt., s. 39, 40.

³⁶ *Życie to jednak strata...*, dz. cyt., s. 124.

³⁷ Zob. R. Otto, *Świętość. Elementy irracjonalne w pojęciu bóstwa i ich stosunek do elementów racjonalnych*, Warszawa 1968.

Pozasystemowa religijność została dobrze zidentyfikowana w minionym stuleciu i koncepcja ta nadal cieszy się niesłabnącym powodzeniem. Warto sięgnąć po wywód – także dwudziestowiecznego – niemieckiego jezuitę:

Chrześcijaństwo nie jest religią, która stawia „Boga” w rachunku ludzkiej egzystencji na określonym miejscu, aby rachunek się zgadzał; jest ono raczej religią włączającą człowieka w to, co niepojęte, otaczające i przenikające jego egzystencję, co hamuje go przed utrzymywaniem za pomocą konstrukcji myślowej, że istnieje obliczalna formuła egzystencji, za pomocą której mógłby ją przejrzeć i opanować; oznaczałoby to wiarę w bałwana. Bóg jest i pozostaje niewypowiedzianą Tajemnicą. O Bogu wiadomo tylko to, czego doświadcza się przy adoracji tajemnicy³⁸.

Wyznawaniem wiary w bałwana nie był zainteresowany Augustyn, ale na nic innego nie potrafił się zdobyć. Nie hołduje jej również, jak się wydaje, Stasiuk. Nie deklaruje przy tym żadnej ortodoksyjnej religijności. Nie zamierza udawać teologa. Píše za to, że dane mu było doświadczać „rozdarcia tkaniny egzystencji”³⁹.

Tak poetycko-filozoficzne sformułowanie pojawia się w opowieści o kontaktach z duchami babki pisarza – tej samej, której twarz przybrała dlań upostaciowiona śmierć. Babka, a w ślad za nią jej wnuk-literat jawią się czytelnikowi niemal jako wcielenia człowieka pierwotnego, dla którego przestrzenie jawy, snu, mitu stanowią całość⁴⁰. Przekazują historie o zmarłych, widzianych w konkretnych miejscach, w ludzkich postaciach przez żyjących, albo o innych, zwiastujących nieszczęście, postaciach, których status pozostawał nieokreślony. Czytamy w relacji Wnuka:

W tej szarej materii pojawiały się od czasu do czasu pęknięcia, nitki wątku i osnowy rozstępowały się i przezierały przez nie zaświaty, nadprzyrodzone, w każdym razie Inne⁴¹.

W uogólniającej refleksji dodał jeszcze:

Niebawem umrą ostatnie babki, które na własne oczy oglądały świat duchów. Oglądały z wiarą i spokojem, oczywiście z lękiem też. Żywa, istniejąca nadprzyrodzona rzeczywistość odejdzie wraz z nimi. Wyjawszy rzadkie mistyczne doświadczenie wybranych, będziemy skazani na pełną wysiłku i trudną ufność

³⁸ K. Rahner, *Czy wierzysz w Boga?*, przeł. K. Napiórkowski, współpraca M. Pryt, Poznań 2015, s. 53.

³⁹ Zob. A. Stasiuk: *Babka i duchy...*, dz. cyt., s. 9.

⁴⁰ Nawiązuję tutaj oczywiście do wykorzystanego przez Michała Głowińskiego do opisu „urodzonych”, pierwotnych poetów, których rolę podjął miał Leśmian, fragmentu dzieła Giambattisty Vico: „[...] mądrość poetycka, owa pierwsza mądrość pogaństwa, musiała się rozpocząć od metafizyki, jednak nie rozumowanej i abstrakcyjnej jak dzisiejsza metafizyka erudytów, ale od metafizyki opartej na uczuciu i wyobraźni. Taka bowiem była zapewne metafizyka owych ludzi pierwotnych, całkowicie niezdolnych do rozumowania, obdarzonych ogromną zmysłowością i bogatą wyobraźnią”. M. Głowiński, *Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Bolesława Leśmiana*, Warszawa 1981, s. 16.

⁴¹ A. Stasiuk: *Babka i duchy...*, dz. cyt., s. 9.

w istnienie niewiadomego. Gładka, wypolerowana powierzchnia codzienności usłużnie podsunie nam nasze własne, płaskie odbicie jako głębię⁴².

Interesująca, szczególnie w kontekście niniejszych rozważań, jest owa obawa przed dyktatem „gładkiej codzienności”. Dla Stasiuka bezdyskusyjna doczesność to zdecydowanie za mało. Będzie więc poszukiwał w niej rys i pęknięć. Pomocna okaże się pamięć o wzorach zachowań – także tych religijnych. Zapisze wspomnienie o coniedzielnym, siedmiokilometrowym wędrownym do kościoła. Przywoła z dzieciństwa słowa *Godzinek*. Odtworzy własne uczestnictwa w papieskich mszach (tej z Placu Zwycięstwa w Warszawie 1979 roku i tej, znacznie późniejszej, z Dukli) i towarzyszące im, nie do końca uduchowione, przeżycia. Z tych rozsypanych po *Fado i Wschodzie* okruszków wspomnień dałoby się odtworzyć historię typowego dla polskich, chłopskich rodzin katolickich tradycyjnego, może trochę powierzchownego, religijnego wychowania.

Wychowanie religijne zawsze odcisnie na człowieku piętno. O jego pozytywnym aspekcie pisał, nie tając osobistych wątpliwości, cytowany już Karl Rahner:

Dla tego, komu odziedziczony przekaz podarował coś podniosłego i świętego, kogo dotknął absolutnym wezwaniem, samo to może, jako bezrefleksyjne doświadczenie i poddane refleksji uzasadnienie, uchodzić za prawdziwe wobec krytycznego sumienia i dociekliwego rozumu. Jednak przy wszelkim kwestionowaniu wiary coraz wyraźniejsze było dla mnie i wzmacniało się we mnie przekonanie, że to, co było przeżyte i odziedziczone, nie może zostać zniszczone po prostu przez pustą powszedniość, głuchotę duchową i pozbawiony światła sceptycyzm, lecz najwyżej przez coś potężniejszego, wzywającego mnie do bardziej nieodpartego światła⁴³.

Na odziedziczone wzory religijne można też odpowiedzieć radykalnym buntem. Stasiuk nie popada w skrajności. W kolejnych książkach powraca natomiast do tematów życia i umierania, fascynacji przestrzenią i upartego szukania czegoś poza materią. Poza tym, wciąż jest w drodze, dosłownie i metaforycznie. Dosłownie, bo przyznaje się chętnie do pasji podróżniczej, która zapewnia mu tworzywo literackie. Metaforycznie, bo wciąż nie dotarł do odpowiedzi na najważniejsze pytanie:

Dokąd idziemy po śmierci? Na co czekamy? W tych grobowcach z granitu i marmuru jak pałace. W mauzoleach. W pełnych przepychu domach śmierci. Przechowywani w kryptach pod rzeźbioną płytą i za kutymi drzwiami. Na cmentarzach, które są jak ciche miasta. Jakbyśmy nie wierzyli, że przyjdzie Pan, więc sami musimy się o wszystko zatroszczyć. Przechować do nie wiadomo kiedy. [...] I nie wierzymy, że Pan ponownie ulepi nas z prochu, pyłu i dymu. Że odnajdzie nas w psim oddechu. Nie wierzymy⁴⁴.

⁴² Tamże, s. 13.

⁴³ K. Rahner, *Czy wierzysz ...*, dz. cyt., s. 11.

⁴⁴ A. Stasiuk, *Wschód*, dz. cyt., s. 247.

Podsumujmy rozterki pisarza literacko. Wydaje się, że Andrzej Stasiuk, zarówno, gdy mówi we własnym imieniu i kiedy oddaje głos stworzonym przez siebie bohaterom, wchodzi w rolę Adama z pseudoepigraficznego historii o pogrzebie Ewy:

Kiedy umarła Ewa, Adam postanowił pochować matkę rodzaju ludzkiego w pieczarze położonej blisko miejsca ich niegdyśszej szczęśliwości. Zaczął kopać pierwszy grób na ziemi. Nagle w nozdrza jego uderzyła niezwykła i znajoma woń. Była to woń Boga. Zaczął kopać szybciej i głębiej w nadziei, że dotrze do miejsca swego dawnego pobytu. Wtem rozległ się ogłuszający głos: „Dość!”. Przerażony Adam wrzucił ciało Ewy do jamy i zasypał ziemią. Pogrzebano go potem w tej samej pieczarze. Duch jego pilnuje bramy ogrodu, przez którą widać sączące się światło raju⁴⁵.

Stasiuk i jego postaci podobnie drażą rzeczywistość i zaglądają w głębokie szczeliny doczesności. Tak głębokie, że zmysły i pomocnicze narzędzia zawodzą. Dotychczas udało się pisarzowi wypracować zasadę życiową i zarazem pragnienie: „mieć niejasne przeżucie, że istnieje coś, co nas przekracza”⁴⁶. To i tak sporo. ■

BIBLIOGRAFIA:

1. Courtois M., *Pani śmierć*, przeł. M. Ochab, w: *Wymiary śmierci*, wybór i słowo wstępne S. Rosiek, Gdańsk 2002.
2. Debray R., *Narodziny przez śmierć*, przeł. M. Ochab, w: *Wymiary śmierci*, wybór i słowo wstępne S. Rosiek, Gdańsk 2002.
3. Epiktet, *Reguła moralności stoickiej*. Część 2, „Czas Kultury” 1990, nr 16.
4. Głowiński M., *Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Bolesława Leśmiana*, Warszawa 1981.
5. Gontarz B., *Obrazy świata. Wizualne reprezentacje rzeczywistości w polskiej prozie współczesnej*, Katowice 2014.
6. MG, *Recepta na szczęście*, Warszawa 2010.
7. Miciński B., *Pisma. Eseje, artykuły, listy*, Kraków 1970.
8. Olsen B., *W obronie rzeczy. Archeologia i ontologia przedmiotów*, przeł. B. Shallcross. Warszawa 2013.
9. Otto R., *Świętość. Elementy irracjonalne w pojęciu bóstwa i ich stosunek do elementów racjonalnych*, Warszawa 1968.
10. Przybylski R., *Et in Arkadia ego. Esej o tęsknotach poetów*, Warszawa 1966.
11. Rahner K., *Czy wierzysz w Boga?*, przeł. K. Napiórkowski, współpraca M. Pryt, Poznań 2015.

⁴⁵ R. Przybylski, *Et in Arkadia ego. Esej o tęsknotach poetów*, Warszawa 1966, s. 64.

⁴⁶ *Życie to jednak strata...*, dz. cyt., s. 155.

12. Rosiek S., *Słowo wstępne*, w: *Wymiary śmierci*, wybór i słowo wstępne S. Rosiek, Gdańsk 2010.
13. Stasiuk A., *Dukla*, Czarne 1999.
14. Stasiuk A., *Dwie sztuki (telewizyjne) o śmierci*, Czarne 1998.
15. Stasiuk A., *Fado*, Wołowiec 2006.
16. Stasiuk A., *Grochów*, Wołowiec 2012.
17. Stasiuk A., *Tekturowy samolot*, Wołowiec 2001.
18. Stasiuk A., *Wschód*, Wołowiec 2014.
19. *Życie to jednak strata jest*. Andrzej Stasiuk w rozmowach z Dorotą Wodecką, Warszawa – Wołowiec 2015.

O AUTORCE:

dr hab. Małgorzata Krakowiak, prof. UŚ – profesor nadzwyczajny w Instytucie Nauk o Kulturze i Studiów Interdyscyplinarnych UŚ w Katowicach. Zajmuje się badaniem eseistyki literackiej, krytyki artystycznej, problematyką historiozoficzną i aksjologiczną w literaturze XX i XXI wieku oraz teorią literatury.

Autorka i redaktorka książek: *Antologia polskiego eseju literackiego* (Katowice: „Książnica”, 1998), *Katastrofizm – personalizm – realizm* (Kraków: „Universitas”, 2001), *Realizm socjalistyczny w Polsce z perspektywy 50 lat* (Katowice: Wydaw. UŚ, 2001) – współred. ze S. Zabierowskim, *Świat przez pryzmat ja. T.1: Teoria i autobiograficzne rekonesanse; T.2: Studia i interpretacje* (Katowice: „Para”, 2006) – współred. z B. Gontarz, *W szkole polskich eseistów* (Katowice: „Para”, 2007), *Opowiedzieć historię* (Katowice: Wydaw. UŚ, 2009) – współred. z B. Gontarz, *Mierzenie się z esejem* (Katowice: Wydaw. UŚ, 2012), *Oblężenie. Strategia pisarska – postrzeganie świata – motyw literacki* (Katowice: Wydaw. UŚ, 2014), *Zobaczyć sens. Studia o malarstwie, literaturze i życiu* (Katowice: Wydaw. UŚ, 2014) – współred. z A. Dębską-Kossakowską, *Reprezentatywna mikroskala?* (Katowice: Wydaw. UŚ, 2016) – współred. z A. Dębską-Kossakowską.

KONTAKT: malgorzata.krakowiak@us.edu.pl

Bogusława Bodzioch-Bryła, Akademia Ignatianum w Krakowie

„– Są znaki na niebie/ – Tak, prawie same spacje”.

S@crum ponowoczesne w najnowszej literaturze polskiej

“– There are signs in the sky / – Yes, almost the same space”.

S@crum in the new postmodern Polish literature

STRESZCZENIE:

NAJNOWSZA POEZJA NADZWYCZAJ CZĘSTO SIĘGA PO SFERĘ SACRUM, ROBI TO JEDNAK W NIETYPOWY, ODWAŻNY SPOSÓB. WIERSZE T. PIÓRY, K. NIKLASIŃSKIEGO, B. SADULSKIEGO, J. BARGIELSKIEJ, P. SARNY, R. HONETA, J. KAPELI, J. STEFKA I WIELU INNYCH POETÓW XX (I XXI WIEKU) PEŁNE SĄ ODWOŁAŃ DO SFERY SACRUM. WŚRÓD CELÓW, JAKIE PRZYPUSZCZALNIE KAŻĄ ARTYSTOM SIĘGAĆ PO ELEMENTY ZWIĄZANE Z SACRUM I UMIESZCZAĆ JE W PONOWOCZESNYM, POZORNIE NIEDOSTOSOWANYM SEMANTYCZNIE I STYLISTYCZNIE KONTEKŚCIE, WSKAZAĆ MOŻNA M.IN. PRÓBĘ WYRWANIA LITERACKIEGO DIALOGU Z TRANSCENDENCJĄ Z RAM FORM SKOSTNIAŁYCH STYLISTYCZNIE ORAZ ODPowiedNIEGO WYJASKRAWIENIA OWEJ SKOSTNIAŁOŚCI. STRATEGIĘ TAKĄ MOŻNA JEDNOCZEŚNIE POSTRZEGAĆ JAKO USIŁOWANIE MAJĄCE NA CELU ZASTĄPIĆ (WYELIMINOWAĆ PRZEZ ZGORSZENIE) ODBIORCÓW PRZYWIĄZANYCH DO NORM TRADYCYJNYCH NOWYM TYPEM ODBIORCY, KTÓREGO NIE JEST W STANIE ZRAZIĆ ŁAMANIE SPOŁECZNEGO TABU.

SŁOWA KLUCZOWE:

DIALOG Z SACRUM WE WSPÓŁCZESNEJ POLSKIEJ POEZJI, POLSKA POEZJA POSTMODERNISTYCZNA, SACRUM A REKLAMA, KONTAMINACJE SACRUM ZE SŁOGANEM REKLAMOWYM, DIALOG Z TRANSCENDENCJĄ WE WSPÓŁCZESNEJ POEZJI

ABSTRACT:

THE AUTHOR WANTS TO SHOW IT WOULD BE A SUBSTANTIAL SIMPLIFICATION TO SAY THAT IN THE CONTEMPORARY CULTURE WE ARE FACING THE END OF THE DIALOGUE WITH TRANSCENDENCE. SUCH A DIALOG IS STILL TAKING PLACE ALTHOUGH DIFFERENT ARE THE WAYS OF ITS PRESENTATION IN THE TEXTS OF CULTURE. THE CITED WORKS SKETCH AN INTERESTING FEATURE OF CONTEMPORARY CULTURE IN WHICH THE SEMANTICS OF THE TERM SACRUM HAS COME FULL CIRCLE, STARTING TO MEAN ACCORDING TO THE FORMER ETYMOLOGY AND THE MEANING SCOPE ENCOMPASSING BOTH WHAT IS SACRED AND WHAT IS LABELED AS IMPIOUS (CURSED, PROFANUM). THE OBSERVED PHENOMENON MAY BE REGARDED AS A FORM OF DELIBERATE SCANDALISATION PERFORMED BY MEANS OF OFFERING THE RECIPIENT A TYPE OF MESSAGE AND MEANS OF EXPRESSION STRIKING AT A CERTAIN SOCIAL TABOO.

KEYWORDS:

DIALOGUE WITH THE SACRUM IN CONTEMPORARY POLISH POETRY, POLISH POSTMODERN POETRY, SACRUM AND ADVERTISING, BLENDING THE SACRUM WITH THE ADVERTISING SLOGAN, DIALOGUE WITH TRANSCENDENCE IN CONTEMPORARY POETRY

Celem artykułu¹ jest ukazanie że nieprawdziwe jest stwierdzenie, jakobyśmy we współczesnej poezji określanej mianem postmodernistycznej mieli do czynienia z zanikiem dialogu z transcendencją. Dialog taki wciąż bywa podejmowany, zmieniły się jedynie sposoby jego realizacji we współczesnych tekstach kultury. Autorka pragnie przybliżyć następujące aspekty współczesnej poezji, określanej często mianem postmodernistycznej: po pierwsze, dialog z transcendencją, Absolutem; po drugie, istotne przeobrażenia, jakie zaszły w jego specyfice, polegające na zmianie strategii z afirmacyjnej na strategię innego typu, opierające się na kontestacji, ironii, pozornej negacji; w końcu konsekwencje owego dialogu, polegające na ukształtowaniu się nowego typu środków wyrazu stosowanych w poezji mówiącej na temat sfery sacrum, środków uderzających w pewien rodzaj społecznego tabu. Przywoływane w artykule utwory kreślą interesujący rys współczesnej kultury, w której semantyka pojęcia *sacrum* zatoczyła koło, zaczynając znaczyć zgodnie z dawną etymologią i zakresem znaczeniowym obejmując zarówno to, co zostało uświęcone, jak i to, co określa się jako niegodziwe (przeklęte, *profanum*). Wnioski powyższe poparte zostały w głównej mierze analizą i interpretacją utworów literackich, a także rodzajem krytycznoliterackiej refleksji nad zjawiskami zachodzącymi we współczesnej literaturze pod wpływem coraz bardziej dominującej kultury masowej i rozwoju nowych mediów.

19 lat temu (czyli w momencie, kiedy można już było z pewnego dystansu spojrzeć na zmiany, które zaszły po przełomie 1989 roku) Karol Maliszewski dokonał na gruncie krytyki literackiej charakterystyki tzw. ponowoczesnego nurtu w poezji jako wyzbytego podstawowej relacji pomiędzy podmiotem a sferą transcendencji (opinia ta, prezentowana w tekstach publikowanych na łamach „Odra” w 1997 roku oraz „Studium”, powtórzona została w książce *Nasi klasycyści, nasi barbarzyńcy* w roku 1999).

Krytyk pisze: „Wierszem ponowoczesnym nazywam bezpośrednią ewokację ważnego trendu duchowego naszej współczesności. Chodzi mi o stosunek do relacji, jaka może zachodzić – a w tych wierszach właściwie nie zachodzi – między podmiotem a transcendencją. To są wiersze w sensie antropologicznym zamknięte, a w sensie socjologicznym otwarte. Rzadko (albo wcale) spotyka się w tekstach «naszych ponowoczesnych» próby dialogu z rzeczywistością transcendentną, natomiast aż gotuje się w nich od nawiązań, przywołań i odwołań środowiskowych, społecznych, lokalnych, prywatnych, mieszczących się w kręgu tzw. «małego wymiaru». Brak porozumienia z naturalną potrzebą transcendencji to jedna strona opisywanego zjawiska. Wiąże się to z centralną kwestią tak przeze mnie rozumianej ponowoczesności. [...] Dożyliśmy czasów kompletnego załamania dotychczasowego wzorca metafizycznego, kreującego proste hierarchie – układające się logicznie wokół aksjologicznego centrum. [...]”².

Dla ścisłości należy zaznaczyć, że krytyk częściowo wycofuje się ze wspomnianej tezy w książce *Zwierzę na J. Szkice o wierszach i ludziach*, w zakończeniu której

¹ Tytuł nawiązuje do: Ł. Podgórn, *Skanowanie balu*, Kraków 2012; <http://xn--ch-ppa33b.pl/skanowanie-balu/> (dostęp 10.03.2016 r.).

² K. Maliszewski, *Pożegnanie transcendencji*, „Odra” 1997, nr 12, s. 64-65.

pisze: „Stało się to, o czym myślałem, dwa lata temu na łamach «Odry», przewidując znużenie takich odbiorców, którzy nie mogą żyć bez wsparcia ze strony literatury, którzy muszą mieć przestrzeń życiowo zhierarchizowaną przez literaturę projektującą trwałą siatkę aksjologiczną. Rozpoczęło się tedy gorączkowe szukanie absolutu i transcendencji, śmielsze podnoszenie głowy przez chwilowo stłamszonych twórców tego rodzaju. Okazało się, że poezja na dłuższą metę nie może się obejść bez otwarcia na szerszą aksjologię, czytelnikowi poezji przestały wystarczać opisy wędrówek neurotycznego bohatera po drobiazgowo opisanym mieście. Pewnym trwałym potrzebom psychicznym przywrócono należne im miejsce...”³. W tekście pt. *Trzy wiersze ponowoczesne* używa natomiast krytyk określenia „Taka nietranscendentna transcendencja”⁴.

Pomimo wspomnianego wycofania się z radykalności wcześniej artykułowanych tez, rozpoznanie dokonane przez Maliszewskiego zapadło w pamięć i do dziś dźwięczy w głowie autorki niniejszych rozważań, a dzieje się tak nie tylko ze względu na siłę retorycznego wyrazu, ale i dlatego że – potocznie rzecz by można – „coś jest na rzeczy”, i silnie odczuwają to, obcujący z poezją najnowszą – XX i XXI wieku, uczestnicy współczesnej kultury humanistycznej.

Gdyby tekst niniejszy powstawał 10 lat temu, zacząłabym swoje rozważania od wiersza Marcina Świetlickiego Świat, w którym autor wpisał w figurę Absolutu własne jednostkowe „Ja”, pisząc „Na początku jest moja głowa w moich rękach./ Następnie z tego miejsca rozchodzą się koła./ Koło stół kwadratowy. Koło pokój. Koło/ Kamienica. Koło ulica. Koło miasto. Koło/ kraj. I kontynent opasany kołem./ Koło półkula. Koło. Koło wszystko./ Na samym końcu jest maleńka kropka”⁵. Świata u Świetlickiego nie rozpoczyna (jak dzieje się to w *Starym Testamencie*) Słowo, mitologiczny chaos, ani nawet – jak w *Requiem aeternam* Przybyszewskiego – chuć⁶, lecz cieleśny podmiot: „moja głowa w moich rękach”. Co więcej, Świetlicki zatacza wokół siebie kręgi. Pamiętając sięgającą „od orfizmu przez neoplatonizm po mistykę chrześcijańską aż do czasów nowożytnych”⁷ definicję Boga: „*Deus est sphaera cuius centrum ubique, circumferentia nusquam*”- (*Bóg jest sferą, której środek znajduje się wszędzie, a obwód nigdzie*)⁸ stwierdzić możemy, że symbol koła interpretowany jako znak Boga oznacza m.in. wieczność, absolut, doskonałość, ciągłość.

³ Tenże, *Zwierzę na J. Szkice o wierszach i ludziach*, Wrocław 2001, s. 307.

⁴ Tenże, *Nasi klasycyści, nasi barbarzyńcy. Szkice o nowej poezji*, Bydgoszcz 1999, s.159.

⁵ M. Świetlicki, *Schizma*, Poznań 1994.

⁶ „Na początku była chuć. Nic prócz niej, a wszystko w niej...” . S. Przybyszewski, *Requiem aeternam*, Kraków 2002.

⁷ M. Lurker, *Przesłanie symboli w mitach, kulturach i religiach*, przeł. R. Wojnakowski, Kraków 1994, s.164.

⁸ G. Poulet, *Metamorfozy czasu. Szkice krytyczne*, przeł. W. Błońska, D. Eska, A. Siemek, Warszawa 1977, s. 331. Postać alternatywna, również występująca w kulturze: „*Deus est sphaera intelligibilis, cuius centrum ubique, circumferentia nusquam*” D. Forstner OSB, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, przeł. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Warszawa 1990, s. 57.



Najnowsza poezja nadzwyczaj często sięga po sferę sacrum. Robi to też w niezwykle odważny sposób. Wśród celów, jakie przypuszczalnie każą artystom sięgać po elementy związane z sacrum i umieszczać je w ponowoczesnym, pozornie niedostosowanym semantycznie i stylistycznie kontekście, wskazać można m.in. próbę wyrwania literackiego dialogu z transcendencją z ram form skostniałych stylistycznie oraz odpowiedniego wyjaskrawienia owej skostniałości. Strategię taką można jednocześnie postrzegać jako usiłowanie mające na celu zastąpić (wyeliminować przez zgorszenie) odbiorców nieprzywykłych do takich zabiegów, przywiązanych do norm tradycyjnych, nowym typem odbiorcy, którego nie jest w stanie zrazić łamanie społecznego i literackiego tabu.

Jednak, jak już wspomniałam, tak zrobiłabym 10 lat temu, nie dziś, gdyż światopogląd wyłożony przez Świetlickiego od pewnego czasu również można uznać za zdezaktualizowany. Podmiot wypowiadający polskiej poezji schyłku XX wieku i przełomu XX/XXI nie stawia siebie w pozycji Boga, dobrze bowiem wie, że pozycja to zgola bardzo niewygodna, bo obarczona konsekwencjami wynikającymi z odpowiedzialności. Dobrze wspomnianemu lirycznemu „ja” równocześnie w pozycji podmiotu poszukującego. Poszukiwania te odbywają się jednak trochę bez gorliwości, nie za wszelką cenę, jakby mimochodem, przy okazji. A jeśli w poetyckiej przestrzeni wiersza nie zostaną uwieńczone powodzeniem – to w sumie też nic straconego.

Paradoksalne z teoretycznoliterackiego punktu widzenia okazują się skutki owych poszukiwań. Paradoksalna to poezja. Sięgając po cytaty biblijne, częstokroć po styl wzniosły, literacki patos, w konsekwencji doprowadza do tego, że nie sposób tych wierszy z równą powagą czytać, osuwają się bowiem niejednokrotnie w rodzaj literackiego żartu, kpiny, albo przynajmniej ryzykownej gry z przywoływanym sakralnym odniesieniem. Dochodzi więc do zupełnego stylistycznego przewrotu, deformacji, można by rzec, sięgając po nieco potoczne, lecz dosadne i przez to oddające istotę rzeczy, obrazowanie – wywrócenia się wiersza przez siebie samego na lewą stronę.

A więc niby-poszukiwania, niby-zapał, niby-odnalezienie... Ale refleksja literacka w tym wszystkim autentyczna. I chyba ożywcza. Bo osadzająca sacrum w najbardziej przyziemnym, często (po)nowoczesnym, a dzięki temu bliskim jednostce kontekście. Słowo stało się ciałem i zamieszkało między nami? Niby nie, a jednak...

Najnowsza poezja nadzwyczaj często sięga po sferę sacrum⁹. Robi to też w niezwykle odważny sposób. Wśród celów, jakie przypuszczalnie każą artystom sięgać po elementy związane z sacrum i umieszczać je w ponowoczesnym, pozornie niedostosowanym semantycznie i stylistycznie kontekście, wskazać można m.in. próbę wyrwania literackiego dialogu z transcendencją z ram form skostniałych stylistycznie oraz odpowied-

⁹ Pojęcie *sacrum* w literaturze rozumieć można szeroko, zgodnie z sugestią Mircea Eliadego, który terminem tym obejmował wszystko, co religijne (rodzaj rzeczywistości wspólnej dla wszystkich religii), opozycję *sacrum* – *profanum* czyniąc narzędziem badania rzeczywistości. Zob. M. Eliade, *Traktat o historii religii*, przeł. J. Wierusz-Kowalski, Warszawa 1966; M. Eliade, *Sacrum – mit – historia*, przeł. A. Tatarkiewicz, Warszawa 1974. Cyt. za: S. Sawicki, *Sacrum w literaturze*, w: tegoż, *Poetyka. Interpretacja. Sacrum*, Warszawa 1981, s. 172.

Aby ogólność tę nieco jednak uściślić, warto sięgnąć np. do rozważań Stefana Sawickiego, który skupiając się na najistotniejszym dla naszego kręgu kulturowego *sacrum* chrześcijańskim, tę obecną w literaturze kategorię uznał za hasło wywoławcze dla różnorodnych elementów sakralnych, związanych bliżej z religijną postawą, z tym, co nadnaturalne. Sawicki zastanawia się również, czy opozycja ta w ogóle istnieje, gdyż biorąc pod uwagę pewien aspekt spojrzenia na dzieje człowieka – dla historii Zbawienia wszystko zdaje się być objęte Bożym planem i jako takie może zostać uznane za święte. Sawicki zaznacza, że w perspektywie historii i kultury opozycja *sacrum* – *profanum* jest czymś zauważalnym i w sposób dynamiczny tłumaczącym interpretowaną rzeczywistość, może więc zostać w badaniach zaakceptowana i wykorzystywana. *Sacrum* więc – zdaniem badacza – może pojawiać się na polu tematycznym poprzez motywy, tematy, wątki, fabułę (pole powierzchniowe), toposy, archetypy, symbole (pole głębszych znaczeń).

Zdaniem Sawickiego, nie tylko przedmiot wypowiedzi zbliżać może poezję do religii. Czyni to często również sam charakter wypowiedzi i postawa wobec rzeczywistości: postawa kontemplacji, wniknięcia w rzeczywistość, otwarcia się na nią, poddania jej działaniu – zespolenia z nią. „W dwojaki przynajmniej sposób można rozumieć religijność poezji. Odnajdujemy w niej często to, co można by nazwać sakralnym widzeniem świata i człowieka. Widzeniem i rozumieniem: interpretacją”. Religijności – jak pisze Sawicki – można też szukać głębiej, w pobliżu funkcji i istoty tekstów poetyckich. To ostatni krąg zagadnień – najszerszy, najistotniejszy, a zarazem najbardziej dyskusyjny.

Badacz zdaje sobie sprawę z faktu, iż wskazanie problematyki „sakralnej” poprzez opozycję świętości i grzechu nie wyczerpuje zagadnienia, które jawi się jako znacznie szersze. „Literatura zawiera w sobie często bogatą i subtelą problematykę teologiczną, wyrażoną w języku egzystencjalnym, dalekim od uznanej i utrwalonej terminologii”. Autor wspomina ponadto, iż mówić można nie tylko o teologii w literaturze, lecz również o teologii literatury – wtedy zwłaszcza, gdy ani w samym utworze, ani w jego kontekście autorskim, rodzimym nie możemy się doszukać świadomej akceptacji przesłania teologicznego zawartego *implicit* w dziele, gdy chcemy nie tylko odczytać to przesłanie, lecz również odsłonić jego sens, sens określonych zjawisk literackich w perspektywach teologicznych, choćby w perspektywach biblijnej historii zbawienia. Wówczas interpretacyjny układ odniesienia przychodzi wraz z odbiorcą: czytelnikiem czy badaczem. Odbiorca jest instancją ujawniającą, współtworzącą teologiczny sens wewnętrzny i zewnętrzny utworu (słowo „teologiczny” należy rozumieć szeroko, obejmując tym terminem człowieka przeżywającego swój stosunek do Boga).

Wspomina również Sawicki o podkreślanych w badaniach literackich dążeniach do zbliżenia teologii i literatury, przywołując postać Ernsta Josefa Krzywona, który próbował wywalczyć dla badań z tego zakresu w ramach wiedzy o literaturze prawo obywatelstwa, upowszechniając termin *Literaturtheologie*.

niego wyjaskrawienia owej skostniałości. Strategię taką można jednocześnie postrzegać jako usiłowanie mające na celu zastąpić (wyeliminować przez zgorszenie) odbiorców nieprzywykłych do takich zabiegów, przywiązanych do norm tradycyjnych, nowym typem odbiorcy, którego nie jest w stanie zrazić łamanie społecznego i literackiego tabu. Skutkiem wspomnianych zabiegów okazuje się sprzeczność (zgrzyt) stanowiący o sile wyrazu artystycznego. Zabiegi te można również traktować jako wyraz chęci ukazania poprzez język dzieł literackich szumu informacyjnego, który zdominował współczesny świat i w którego obrębie funkcjonuje współczesna jednostka, implozji znaczeń. Specyfika owego języka opiera się na grze sprzeczności, jest to bowiem język utkany z najsilniej wrośniętych w ludzką codzienność przeciwstawnych typów komunikatów: z jednej strony sięgającego po elementy zaczerpnięte ze sfery *sacrum* (umiejscawiającego się po stronie matryc językowych najsilniej wrośniętych w tradycję), z drugiej natomiast – np. dykcji mediów masowych, języka reklamy¹⁰ (typ komunikatu wciąż w sferze literatury postrzegany jako stosunkowo nowy, ale już na tyle utrwalony, że łatwo przez odbiorców identyfikowany, uświadamiany i rekonstruowany). To jednocześnie próba ukazania pewnego, nieco absurdałnego i obrazoburczego rysu współczesnego świata, do którego powoli jako odbiorcy kultury zaczęliśmy się już przyzwyczajać.

Przede wszystkim jednak wspomniane zjawiska należy traktować jako ponowoczesną transpozycję dialogu ze sferą *sacrum*. Niewątpliwie mamy tu do czynienia z interesującym stanem współczesnej kultury literackiej, w którym pojęcie *sacrum* znacznie rozszerzyło swoje znaczenie (zgodnie z pierwotną jego etymologią), obejmując zarówno to, co uświęcone, jak i to, co niegodziwe (przekłète)¹¹.

„I nie chodzi tu tylko o utwory, które *explicite* zawierają teologiczne sensy, lecz i o te, które mówią o Bogu nie wymieniają jego imienia, i o te nawet, które – nie skierowane bezpośrednio ku sprawom ostatecznym – pozornie pozostają w kręgu humanistycznych postaw i wartości”. Zob. W. Benedyktowicz, *Sacrum et profanum*, w: *Mysł o. Teilharda de Chardin w Polsce*, Warszawa 1973. Za S. Sawicki, *Sacrum w literaturze*, w: *Sacrum w literaturze*, J. Gotfryd, M. Jasińska-Wojtkowska, S. Sawicki (red.), Lublin 1983, s. 172, 178, 182, 183, 184, 186, 189, 191.

¹⁰ Pisałam na ten temat w osobnym artykule. Zob. B. Bodzioch-Bryła, *Zmierzch dialogu z transcendencją czy jego ponowoczesna transpozycja? O koligacjach sacrum z reklamą i nowymi mediami*, w: *O zmierzchu myśli różne*, R. Gajewska, A. Matuszek, B. Tomalak (red.), Bielsko-Biała 2014, s. 119-138.

¹¹ Zob. tamże. Dla potrzeb niniejszych rozważań przywołuję wspomnianą argumentację raz jeszcze: Profanacja *sacrum* i sakralizacja *profanum*, tak często pojawiające się we współczesnej literaturze jako pewnego rodzaju strategie, stanowią dwie podwójne opozycje, łączące się często na zasadzie swego rodzaju kolażu, których semantyka nie ogranicza się do poziomu właściwego indywidualnemu traktowaniu owych – złożonych – kategorii, lecz skupia się i zawiera we właściwej im części wspólnej, w punkcie ich wzajemnego przecięcia się. Obejmował on będzie osobliwy sposób ich rozumienia, nie stanowiący jednak *novum*, lecz posiadający głęboko w historii religii i antropologii kultury zakorzeniony rodowód, swoistą etymologię. Pojęcie *sacrum*, wywodząc się bowiem od łacińskiego przymiotnika *sacer* / *sacra*, *sacrum*, określało pierwotnie zarówno to, co poprzez kontakt z bóstwem bądź innymi siłami nadprzyrodzonymi zostało uświęcone (i tym samym poświęcone bogom), jak i to, co zostało wyklęte, odrzucone. Obie te skrajności łączy w jedną kategorię moment wyłączenia ze sfery codzienności – bądź poprzez kontakt z *sacrum*, bądź przez wyklęcie – co sprawia, że objęte nim obiekty stają się nietykalne. Szczególną dwoistość tej kategorii zachował również grecki odpowiednik łacińskiego *sacer* – *hagios*, oznaczający zarówno coś poświęconego, jak i niegodziwego, przekłètego. A. Nossol, *Teologiczny wymiar sacrum i profa-*

Od Genesis do Apokalipsy

„Śliczni budują świat/ od ósmej do szesnastej// po szesnastej zdejmują krawaty/ oglądają świat na ekranach/ i widzą że to jest dobre// Śliczni rozumieją świat/ a ten/ drzewami się do nich śmieje// Banachowa/ ta z drugiego piętra/ mówi że nie do nich/ a z nich// Banachowa jest złośliwa/ bo bezrobotna// Śliczni budują świat/ Drzewa się śmieją” – pisze Norbert Kulesza w wierszu zatytułowanym *Genesis*, pochodzącym z tomu pt. *bogowie śpią na rusztowaniach*¹². Kulesza oczywiście kpi z elementów współkonstituujących sytuację liryczną. Utwór jest niezwykle udramatyzowany, przez co niemal narracyjny, a jego przesłanie tak wyraziste, że gdyby politycy czytali wiersze, Kulesza mógłby liczyć na bezpłatną reklamę i popularyzację utworu poprzez nośniki tzw. reklamy towaru politycznego (przez którą z partii politycznych? Tego oczywiście nie powiem.). Aluzja biblijna jest tu równie wyraź-

num, w: *Człowiek – Dzieło – Sacrum*, S. Gajda, H. J. Sobeczko (red.), Opole 1998, s. 14.

Jak zauważa Władysław Stróżewski, *sacer* (*sacra, sacrum*) – Bogu poświęcony, święty, ma pochodzenie umbryjsko-oskijskie. Od oskijskiego *sakarater* wywodzą się m.in.: *sacratu*s, *sacer* oraz *sakahiter*, które znaczy to samo co łacińskie *sancitur*, a od którego pochodzi także imię bóstwa umbryjsko-sabińskiego – *Sancus*. Z umbryjskiego *sanco* wywodzi się łacińskie *sancio, sancire, sanxi, sanctum* – znaczące: przez religijne święcenie czynić nienaruszalnym, poświęcać, stawiać, postanawiać, jak i *sanctus*, czyli uświęcony, nietykalny, nienaruszalny, święty. Wydaje się nader interesujące, iż z tego samego rdzenia wywodzi się zarówno *sacer*, jak i *sanctus*. Tyle tylko, że znaczeniowo one zaczęły się w jakimś momencie różnić. Mianowicie *sanctus* nabrał konotacji wyłącznie pozytywnych i stąd później to właściwe słowo zostało zastosowane przez chrześcijaństwo w liturgii jako imię Boga. Natomiast *sacer* jest ambiwalentny znaczeniowo i aksjologicznie, dlatego że z jednej strony znaczy: poświęcony, poświęcony bogom, ale także: poświęcony bogom podziemnym, przeznaczony na śmierć, przeklęty, ohydny, sromotny, haniebny, bezecny. Ta dwuznaczność znaczeniowa i aksjologiczna wydaje się bardzo ważna. W. Stróżewski, *O możliwości sacrum w sztuce*, w: *Sacrum i sztuka*, N. Cieślińska (red.), Kraków 1989, s. 23-24.

Podobne rozpoznanie czyni S. Sawicki (oraz przywoływany przez niego R. Caillouis), pisząc, iż świętość i grzech, dobro i zło jawią się – i w perspektywie początku, i w egzystencjalnym doświadczeniu – jako dialektycznie związane ze sobą przeciwieństwa w ramach pewnej złożonej, ważnej całości. S. Sawicki, *Sacrum w literaturze...*, dz. cyt., s. 181.

Zmaza i świętość nawet należycie rozpoznane, występują jako dwa bieguny jednego obszaru. Dlatego właśnie nawet w kulturach wysoko rozwiniętych określa się je często jednym i tym samym słowem.

R. Caillouis, *Żywioł i ład*, przeł. A. Tatarkiewicz, Warszawa 1973, s. 63. Cyt. za S. Sawicki: *Sacrum w literaturze...*, dz. cyt., s. 182.

To pochodząca z pierwotnej wieloznaczności – fascynująca z kulturoznawczego punktu widzenia – dialektyka *sacrum*, rozszczepienie na pierwiastki antagonistyczne i dopełniające się, w stosunku do których człowiek żywi odpowiednio uczucia poważania i odrazy, pożądania i trwogi. R. Caillouis, *Człowiek i sacrum*, przeł. A. Tatarkiewicz, E. Burska, Warszawa 1995, s. 39.

Sawicki podkreśla, że nurtowi świętości towarzyszy stale w literaturze nurt inny – nurt zła, który wciełać się może w różne mniej lub bardziej upersonifikowane elementy fabuły. „Ten tajemniczy związek dobra i zła, świętości i grzechu jest czymś częstym w literaturze pierwszej połowy w. XX, literaturze, którą zwykliśmy określać mianem «katolickiej». Przypomnijmy choćby powieści François Mauriac’a czy Grahama Greene’a, który docierając do istoty świętości Kościoła odsłaniał jego «moc i chwałę» w celowo skonstruowanej sytuacji największej ludzkiej słabości i największego mroku. Wydaje się też, że w całej wielkiej czy choćby znaczącej literaturze światowej zło domaga się zawsze dobra, jest jakby warunkiem ujawnienia czy zasugerowania wartości”. S. Sawicki, *Sacrum w literaturze...*, dz. cyt., s. 180.

¹² N. Kulesza, *Bogowie śpią na rusztowaniach*, 1996; online:

http://www.lagodna.strefa.pl/kulesza/bogo_pol.htm (dostęp 13.03.2016 r.).

na, co skojarzenia polityczne autorki artykułu: mimo że miejsce Logosu – Słowa, czyli staro-testamentalnego Boga (pierwszej przyczyny) – zastąpione zostało przez zbiorowego bohatera lirycznego – „Ślicznych”; miejsce dnia siódmego – z kolei przywoływanym w obrębie sytuacji lirycznej czasem „po szesnastej”, i tak najbardziej wymowny okazuje się obraz współczesnych „bogów” „po godzinach” oglądających „świat na ekranach”.

Miłosz Biedrzycki w jednym z utworów portretuje Boga stwarzającego, stosując przewrotne odwrócenie perspektywy.

sznurki tak samo. tak, każdy sznurek
ma dwa końce. marionetka też
pociąga za sznurki, tyle że z drugiej strony.
i porusza ręką lalkarza? a ten się cieszy!
nie, nie, czekaj, teraz inne wyobrażenie:
straszenie dużo, no MILIARDY takich małych kukielek
i poruszają – Bogiem.
a on se, wiesz. stwarza.
hy hy
stwarza se.

[M. L. Biedrzycki, *Inne wyobrażenie*¹³].

Można przyjąć, że myśl przewodnia utworu wynika ze znaczenia frazeologizmu ‘każdy kij ma dwa końce’, co zresztą zdradza autor na samym początku monologu lirycznego, jakby nawiązując do zaistniałej wypowiedzi uprzedniej („sznurki tak samo”) i modyfikując wspomnianą wyjściową frazę („tak, każdy sznurek/ ma dwa końce”). Nadzwyczaj plastyczny to wiersz i ciekawie można byłoby to przenoszenie punktu odniesienia, a następnie wspomniane odwrócenie perspektywy, ukazać za pomocą kamery filmowej.

Współczesna Apokalipsa¹⁴ często rozgrywa się w świecie zmediatyzowanym. Co więcej, rzec można, że dzieje się ona za sprawą mediów i poprzez media. Takie rysy przybiera np., liryczny nastrój w wierszu – manifestie Grzegorza Giedrysa pt. *Do mego rocznika*.

„Teraz gdy
Sto sześćdziesiąt znaków wystarczyłoby do tego by ocalać narody
Ocalając przy tym samych siebie

¹³ M. L. Biedrzycki, *OO*, Kraków 1994, s.19.

¹⁴ Wątek Apokalipsy, końca świata i wszelkich motywów z nim związanych – należą do najczęściej we współczesnej literaturze i kulturze powracających. Zob. m.in. następujące utwory: M. Świetlicki, *Po nocy* (z tomu *Nieczynny*), Warszawa 2003; T. Różycki, *Nie ma końca* oraz *Dies ille* (z tomu *Księga obrotów*); J. Fiedorczuk *Po (Tlen)*; P. Macierzyński, *XXX (tfu tfu)*; T. Titkow, *Kingdom come* oraz *Ostatnia prognoza (Plan B)*, a także T. Titkow, **** (tam była kiedyś)*, <http://titkow.art.pl/fuga.html#18> (dostęp 10.02.2016 r.). Z nowszych publikacji warto w tym miejscu wymienić monografię pt. *Kulturowe paradygmaty końca*, zawierającą kilkadziesiąt publikacji różnych autorów na temat kulturowych obrazów Apokalipsy i jej przekraczania. Zob. *Kulturowe paradygmaty końca. Studia komparatystyczne*, J. C. Kałużny, A. Żywiołek (red.), Częstochowa 2013.

Dopasowujemy wiersz do rozmiarów dłoni
Której już nic nie zbije w rozchwiane sine kamienie pięści

Dlatego musimy uwierzyć międzynarodowemu kapitałowi spekulacyjnemu
Wielkim korporacjom i koncernom medialnym
I układać dla nich klastry dysku twardego
W kształt najczystszych sonetów lub pieśni
I wpisywać format c: - udając że rękopisy nie płoną
Dotknąć alt+control+delete świata
Który zgładzi wszystkie jego grzechy
Udawać że nie mówią za nas demografia i ciasne rubryki statystyk

Bestia jest chociaż nie wypada wierzyć w jej istnienie
Kiedy jednak zbliży się znów do nas i doliczy do sześciu
Pokolenie wyschnie w pierwszych dziennych autobusach

Już północ
Tylko północ”.
[G. Giedrys, *Do mojego rocznika*¹⁵].

Kreśląc apokaliptyczną perspektywę, deprecjonuje poeta (po)nowoczesność, której znamienych rysów dopatruje się w powierzchowności, naskórkowości kontaktów („Teraz gdy/ Sto sześćdziesiąt znaków wystarczyłoby do tego by ocalać narody/ Ocalając przy tym samych siebie”), zaniku indywidualizmu i znaczenia jednostki na rzecz „międzynarodowego kapitału spekulacyjnego”, „wielkich korporacji i koncernów/ medialnych”, dehumanizacji humanistyki („klastry dysku twardego” układane „w kształt najczystszych sonetów lub pieśni”, „wpisywać format c: - udając że rękopisy nie płoną”), dowolnym zatracaniu pamięci („Dotknąć alt+control+delete świata/ Który zgładzi wszystkie jego grzechy”). Sugestywne zakończenie utworu w bezpośredni sposób odwołuje się do symboliki apokaliptycznej: Nie ma Bestii – jest natomiast beznamietny, obojętny, reprodukowalny System – chciałoby się rzec, czytając utwór Giedrysa, takiej jednak interpretacji sprzeciwiłby się zapewne sam poeta („Bestia jest – pisze – chociaż nie wypada wierzyć w jej istnienie/ Kiedy jednak zbliży się znów do nas i doliczy do sześciu/ Pokolenie wyschnie w pierwszych dziennych autobusach”).

Paweł Sarna specyficzną wizję Apokalipsy kreśli m.in. w wierszu *I powiedziane jest*¹⁶.

„św. Pawłowi Szyciemu
Na końcu najgorętszej drogi po jakiej ci przyszło się czołgać
napotkasz kobietę która umawiała się z tobą czasem
że od teraz będziecie dla siebie coś znaczyć. I spotkasz
najdalszych krewnych co pławić będą swe dzieci

¹⁵ G. Giedrys, *Wiersze dla dorastających dziewcząt z dobrych domów*, Toruń 2002, s. 49.

¹⁶ Wiersz dedykowany jest koledze, również poecie, Pawłowi Lekszyckiemu.

w blaszanych baliach. I zanim zapytasz czy wierzą
w nawrócenie czarownic i mężów ich i wrednych bękartów
spluną na ciebie a każdy przez lewe ramię.
I zanim powiesz że niedaleko stąd wylała rzeka
na takie miejsce jak tu i takich
odeślą cię skąd przyszedłeś. I będą mieć rację.
I jest napisane: Przez tę granicę nie będziesz przemycił
siebie. I nawet jeśli nie dotyczą cię tutaj żadne obrzędy.
I zaczniesz wierzyć w anioły.
I dowiesz się że dwa spośród wszystkich są miłosierne.
I płochliwy jest Anioł Eutanazji.
I leniwy jest Anioł Anestezji”.
[P. Sarna, *I powiedziane jest*¹⁷].

Wspomnianą aluzyjność biblijną w wierszu *I powiedziane jest* w dużej mierze komponuje sama już warstwa stylistyczna utworu, a dokładnie stylizacja językowa, którą współtworzą ciągi polisyndetoniczne, dominujący paralelizm składniowy, pozorne parafrazy cytatów biblijnych („I jest napisane...”) oraz znaczące nawiązanie do księgi Genezis (pisze Sarna: „Na końcu najgorętszej drogi po jakiej ci przyszło się **czołgać**/ napotkasz kobietę”, co stanowi w miarę wyraźną aluzję do słów, jakie wypowiada Bóg do Węża-Szatana: «...bądź przeklęty wśród wszystkich zwierząt domowych i polnych; na brzuchu będziesz się **czołgał** i proch będziesz jadł po wszystkie dni twego istnienia. Wprowadzam nieprzyjaźń między ciebie i niewiastę...”¹⁸). Dochodzi do tego przewrotna gra z symboliką apokaliptyczną, w miejscu której lokuje poeta zabobon (gest splunięcia przez lewe ramię, obraz „pławienia [...] dzieci/ w blaszanych baliach”, który dzięki zestawieniu z wyrażeniem „nawrócenie czarownic i mężów” zaczyna się odbiorcy kojarzyć z **pławieniem czarownic**), a całość realizowana jest poprzez kontaminację odniesień do polskiej rzeczywistości, dobrze (jak można domniemywać) znanej podmiotowi wypowiadającemu ze wspomnianą stylizacją biblijną. Wszystko to w połączeniu daje silnie groteskowy efekt, którego wyrazista obrazowość jednocześnie śmieszy i przeraża.

Symptomy powolnego stawania się Apokalipsy dostrzega też Grzegorz Kaźmierczak, upatrując niebezpieczeństwa w zaniku uczuć oraz ironicznym dystansie uniemożliwiającym jakąkolwiek autentyczność.

„Bez ognia i płomieni
bez krzyku i tragedii
powolny rozkład
draży nasze zmysły

¹⁷ P. Sarna, *Biały Ojciec Nasz*, Kraków 2002.

¹⁸ ST, Rdz., Upadek pierwszych ludzi, 14-15. Zob. <http://biblia.deon.pl/rozdzial.php?id=3> (dostęp 13.03.2016 r.).

Bóg nie zstąpi
sami obracamy swe uczucia w popiół
widzę w twych oczach ironię

Wzbiliśmy się na szczyt
wyżej utopijny błękit
zabiliśmy zapach swojej krwi
Dies irae nie nastąpi
Dies irae trwa”.
[Grzegorz Kaźmierczak, *Dies irae*¹⁹].

Najbardziej jednak złowrogo wybrzmiewa zakończenie utworu *Dies irae*, wskazujące na nieodwołalność tego, co dzieje się na oczach cywilizacji, zbyt silnie wtapiając się w specyfikę życia tworzących ją jednostek, by zdolne były one to spostrzec i właściwie zdiagnozować. Próżno szukać w wierszu Kaźmierczaka patosu i rozmachu obrazowania, znanych np. ze słynnego *Dies irae* Jana Kasprowicza. Poeta współczesny operuje odmiennymi środkami stylistycznymi, a siła wyrazu tegoż utworu wynika nie z wyrazistości obrazów poetyckich czerpiących z przepowiedni świętego Jana, lecz przeciwnie – z celowego niedopowiedzenia i niedookreślenia. Apokalipsa Kaźmierczaka nie następuje, a „trwa”, co więcej, dzieje się ona „Bez ognia i płomieni”, „bez krzyku i tragedii”, a „Bóg nie zstąpi”. To człowiek sam wdrapuje się ku pustce miejsca po absolicie („Wzbiliśmy się na szczyt/ wyżej utopijny błękit”).

W jednym z wierszy Tomasza Titkova zagłada nie nosi imienia Apokalipsy, lecz „Wielkiego Wygnania” i dotyczy, czy może raczej dotyka, społeczności zaludniającej przestrzeń miejskie.

„miasta
one umrą
znużeni ludzie
kiedyś je porzucą

ci których obłęd nie wygubi
porosną futrem
i wrócą na puszcze
Wielkie Wygnanie zatoczy krąg
a jego brzemie w ciszy będzie dźwięczeć

zostaną czerwone skały
na pustej planecie
popękane autostrady
które płowy mech wziął we władanie
groby budowane z kartonowych pudeł

¹⁹ G. Kaźmierczak, *Głód i przesyty*, Warszawa 1993.

i dzwony - pęknięte zatopione
co nigdy więcej nie ostrzegą
przed hordą najeźdźców ani przed zarazą

umilkły zresztą przed wiekami
i wtedy już przepowiedziały
miasta powolne umieranie

to już niedługo

strumienie powoli odwracają bieg
koty mają już kilka słów swojego języka”.

[Tomasz Titkow, *Miasta one umrą*²⁰].

Proces zagłady został zainicjowany, koniec już powoli się dokonuje, „to już niedługo// strumienie powoli odwracają bieg/ koty mają już kilka słów swojego języka”. Symptomy końca utożsamia poeta ze śmiercią, ciszą oraz wielkim wypełnianiem pustych przestrzeni formami niezdatnymi do życia: „miasta/ one umrą”, „ci których obłęd nie wygubi/ porosną futrem”, „Wielkie Wygnanie zatoczy krąg/ a jego brzemię w ciszy będzie dźwięczeć”, „zostaną czerwone skały/ na pustej planecie/ popękane autostrady/ które płowy mech wziął we władanie/ groby budowane z kartonowych pudeł”. Z tradycyjnych symptomów zapowiadających Apokalipsę pozostały jedynie dzwony, które jednak okazują się głuche, niczego więc tu nie zapowiedzą (i dzwony - pęknięte zatopione/ co nigdy więcej nie ostrzegą/ przed hordą najeźdźców ani przed zarazą// umilkły zresztą przed wiekami”.

Sacrum prywatne, sacrum osobiste

„Bóg, Bóg./ To rana a ja/ Pilnuję żeby się nie/ Zagoiła” – pisze Jolanta Stefko w wierszu *Pustelnik*²¹. W wyniku tego, że sfera sacrum (w ujęciu najbardziej tradycyjnym) została odrzucona, a w jej miejscu pozostaje brak, siłą rzeczy rozpoczyna się poszukiwanie prywatnych świętości, sacrum na własny użytek, prywatnego absolutu. Bywa, że znajdują je poeci w najdziwniejszych miejscach. Bartosz Konstrat np. na reklamowym plakacie reklamy społecznej. Prywatne przeżywanie sacrum okazuje się zazwyczaj głębokie i bolesne (jak u przywołanej przed chwilą J. Stefko), a przez to autentyczne w swych emocjach:

„Mała, brzydka dziewczynko
to ciebie zawsze zdzieralem z ulicznych plakatów
reklamujących nieczynne hospicja i domy dla głuchych,
nie miałś kilku zębów, a twoje włosy były pochłapane przez wdzierające się
w asfalt koła autobusów,

²⁰ T. Titkow, *Fuga z makiem*, Warszawa 1990; <http://titkow.art.pl/fuga.html#18> (dostęp 10.12.2015 r.).

²¹ J. Stefko, *Po stronie niczyjej*, Kraków 1998, s. 38.

nie wiedziałem, co z tobą zrobić, byłaś w tylu kopiach,
wszędzie tak samo martwa, bo pewnie umarłaś już wcześniej,
zostawiłaś po sobie tylko te uliczne zdjęcia, które później chodziła oglądać
twoja matka
zamykając w sobie powoli żalobę,
zamieszkałem z tobą na strychu,
patrzac na ciebie przez ciągle obecny półmrok, marzyłem, że pewnego dnia
objawisz mi się cielesnie,
uśmiechniesz się lub przez sen dotkniesz mojej ręki,
lecz pozostałaś martwa,
wtedy zmieniłem zdanie na twój temat:
przystałaś być moją prywatną świętą,
wyrzuciłem twój obraz,
czy to nie tak jak gdybyś ozdrowiała nagle, przypadkiem?”
[Bartosz Konstrat, *lub to*²²].

Interesujący wydaje się tu nie tylko znamieny zwrot do adresatki lirycznej („przystałaś być moją prywatną świętą”, ale i to, że mamy tu do czynienia niemal z Baudrillardowskim simulacrum²³ w podwójnym znaczeniu. Adresatka liryczna, do której zwraca się podmiot wypowiadający, jest martwa nie tylko w sensie dosłownym (choć liryczne „ja” domniemywa „pewnie umarłaś już wcześniej...”). Sam proces zwielokrotnienia, multiplikowania jej wizerunku (pisze Konstrat: „byłaś w tylu kopiach”), staje się równoznaczny z aktem oderwania kopii od oryginału, obrazu od jego realnego odniesienia, generując simulacrum. Co więcej, mamy tu do czynienia z dodatkowym gestem uśmiercenia, polegającym na wyrzuceniu z pamięci, „przystałaś być moją prywatną świętą,/ wyrzuciłem twój obraz” – pisze Konstrat. Wiersz ten zresztą przeładowany jest poetyckimi gestami uśmiercania, niszczenia, pozbywania się, skutkującymi powstaniem dojmującego poczucia braku („ciebie zawsze **zdzierałem**²⁴ z ulicznych plakatów”, mamy tu też „**nieczynne hospicja**”, „domy dla **głuchych**”, podmiot wypowiadający zwraca się do adresatki lirycznej, używając zwrotu „**nie miałaś kilku zębów**”. Trudno stwierdzić, czy liryczne „ja” próbuje w ten sposób poradzić sobie z nadmiarem emocji wynikających z faktu śmierci/ śmiertelności istot najbardziej bezbronnych – dzieci, czy też mamy do czynienia wyłącznie z próbą zapelnienia pustego miejsca po utraconym/wyrzuconym sacrum. Liryczne „ja” chce zresztą zejść w półmrok (zamieszkałem z tobą na strychu, / patrzac na ciebie przez ciągle obecny półmrok”). Półmrok, szarość, poczucie ubrudzenia („twoje włosy były pochłapane przez wdzierające się w/ asfalt/ koła autobusów”) dominują zresztą w tym wierszu. W świetle powyższych spostrzeżeń, mało prze-

²² B. Konstrat, *Thanatos jeans*, Łódź 2005. Cyt za: *Poeeci na nowy wiek*, R. Honet (red.), Wrocław 2010, s. 122.

²³ Zob. np. J. Baudrillard, *Precesja symulakrów*, przeł. T. Komendant, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, R. Nycz (red.), Kraków 1997, s. 175-189.

²⁴ Pogrubienia wprowadzone zostały przez autorkę artykułu.

konująco brzmi finałowe pytanie, na które nadzwyczaj wymownie/ dosadnie pobrzmięwa brak odpowiedzi.

Często sacrum staje się niemym i przez to bezlitosnym świadkiem lęków lirycznego „ja”. Tak dzieje się np. w jednym z wierszy Mariusza Czyżowskiego:

„a dziadek heblował,
dłutował, piłował anioły i krzyże.
I Chrystusy. Ostre zapach drewna lewitował
w powietrzu. Trociny jak skrzepy.
Zadumane anioły z wyczekującymi skrzydłami.
I ja, nocami wiszący na krzyżach,
jak Chrystus nad amboną z lekkim skrzywieniem warg.
Krzychałem. Niosło echo.
Odpowiadały kościelne dzwony.
A dziadek krzyżował Chrystusy, dłutował anioły.
Wilgotny zapach drewna lewitował
długo. Słońca zachodziły wtedy wolniej”.
[Czyżowski, ***²⁵].

Monolog liryczny w wierszu Jacka Dehnela *Prima* oparty na zwrocie do nieżyjącego adresata lirycznego, którym okazuje się matka zmarłego partnera, staje się pretekstem do rozważań – można by rzec – eschatologicznych, który to wątek znów przenika się mocno ze sferą technologii (patrz zakończenie wiersza). Brak pozostały po odejściu zmarłej osoby wypełniony zostaje z jednej strony próbą podjęcia z nią quasi-dialogu, z drugiej natomiast – fotograficznym (choć zapośredniczonym o interaktywny nośnik komputerowy) obrazem, stanowiącym tym razem nie simulacrum, lecz przerabiane (dekonstruowane?) za pomocą komputerowego programu do obróbki fotografii – zdjęcie zmarłej.

Mam pisać „ty” czy „pani”? Gdybyś żyła, pewnie
mówiłbym „proszę pani”, bo od „mamo” przecież
dzieliłoby nas wszystko (o czym zresztą nie ma
sensu pisać, bo po co? – oczywisty schemat).
Czy tam, gdzie jesteś, znają formy grzecznościowe,
wszystkie te „drogi ojczy”, „proszę z łaski swojej”,
„wasza magnificencjo”, „panie mecenasie”?
Czy jest jak na obrazach: punkt w cielistej masie
zmarłychpowstałych tkanek, wszechświatowa łaźnia
pod szczekaczką z trąb złotych, zatłoczony zaświat
nudystów? Co zostaje? Zapach? Kolor skóry?
Imię? Co się spopiela i trafia do urny,
co zjadają bakterie i larwy, i wije,
a co trafia do rajszych depozytów? Czy jest

²⁵ M. Czyżowski, *Sny, choroby*, Kraków 1997. Cyt. za R. Honet, M. Czyżowski, *Antologia nowej poezji polskiej 1990 – 1999*, Kraków 2001, s. 53.

jakiś rdzeń, nieprzerwanie istniejący? Częstka,
skrawek – jak drobny przedmiot zaciśnięty w piastkach
czterolatka, powiedzmy: dusza? I czy słyszysz
ten głos, który próbuje przeciąć pasma ciszy,
dosięgnąć cię, zapytać, przeprosić, opłakać?
Czy wolno pytać matkę swojego chłopaka
o sprawy tak intymne, własne, bliskie ciała,
jak śmierć? Czy mogą sobie tak na to pozwalać
tylko dlatego, że go widzę, jak po tobie
płacze, kadrując tamto zdjęcie w Photoshopie?
[J. Dehnel, *Prima*]²⁶.

Sacrum lokalne

Sacrum bywa też lokowane (a przez to osławiane) w kontekście tego, co lokalne, regionalne, więc w tym sensie najbliższe. Tak właśnie dzieje się w wierszu Romana Honeta pt. *wdowiec i złoty mróz*, gdzie „bóg rodzi się/ w czynszowej kamienicy – wsuwają/ mu na czoło latarkę górniczą”, a „psy wyją/ na zaśniewionych hałdach elektrowni”.

„nocą nad miastem przelewała się ryba
z cementarnym paleniskiem w pysku
bóg rodzi się
w czynszowej kamienicy – wsuwają
mu na czoło latarkę górniczą,
wręczają kij i grabie
psy wyją
na zaśniewionych hałdach elektrowni,
stróż podnosi gazrurkę, leżącą w krzewach
jak igła w oszronionej operze – ta fanfara
dla nocy i złotego mrozu
lub pieśń o wdowcu
i butach w domu pogrzebowym – kupił je wczoraj
spodobały się:
pożegnała go uśmiechnięta”.
[Roman Honet, *wdowiec i złoty mróz*]²⁷.

W innym wierszu Honet dokonuje poetyckiej kontaminacji wątku męczeńskiej śmierci Jezusa oraz ofiar Holocaustu, lokując liryczną przestrzeń wiersza Jerozolima w historycznie nieobojętnej przestrzeni KL Auschwitz.

„To miasto Go nienawidzi i On wie o tym.
(...)
Na ciemnym ołtarzu jesieni

²⁶ J. Dehnel, *Poeci na nowy wiek...*, dz. cyt., s. 49-50.

²⁷ R. Honet, *Piąte królestwo*, Wrocław 2011, s. 29.

mrok składa miękkie pająki, motyle osiwiąle
jak transatlantyki. A On na pożegnanie mówi im –
oho. Bo jutro będzie na krzyżu; umierał
będzie na samym szczycie z ustami jak futerał.

Piłat odda Go śmierci jak pogrobowca gór.
Nie unikniemy tłumów na Golgocie;
i one, i uczniowie będą powiadali –
wie pan co, panie sędzio, ale z pana chuj.
Ale On zmartwychwstanie i On wie o tym.
Koniecznie trzeciego dnia, na łąkach pożółkłych
jak starodawny zegar. I pod tarczą ciała
oczyszczonego ze śmierci jak z liści. Aliści

niezupełnie. Bo były lata z Nim rozpostarte
i są – smak pierwszych wiśni, włochate brzoskwinie
rozgryzane ukradkiem jak w gorzkim dzieciństwie
na platformach ogrodu. I On wie o tym.

I siedzi po prawicy w lepkiem strąku nieba,
Na chmurze zwichniętej jak dłoń – więc Tyżeś to?
Ty? Ta cisza połamana jak puklerz ziemi,
Ostatnia jesień KL Auschwitz – kobiety wracające wieczorem

Z naręczami bławatków i marchwi”.
[R. Honet, *Jerozolima*²⁸].

Zaakcentowaniu sfery sacrum służą tu czytelne nawiązania do wątku śmierci Chrystusa, zaimki osobowe sygnowane wielką literą, stylizacja archaizująco-bilblijna, uzyskana dzięki czytelnym nawiązaniom do Biblii („jutro będzie na krzyżu; umierał”, „Pilat odda Go śmierci”, „Nie unikniemy tłumów na Golgocie”, „On zmartwychwstanie [...] Koniecznie trzeciego dnia”), fragmentom popularnych modlitw („I siedzi po prawicy”), w końcu trzykrotnemu polisynetonicznemu powtórzeniu „i On wie o tym”. Honet umiejętnie burzy klarowność sfery sacrum, wprowadzając (najczęściej za pomocą drugiego członu porównania) elementy rozbijające jej strukturę i wartość semantyczną: „umierał/ będzie na samym szczycie z **ustami jak futerał**”, „On na pożegnanie mówi im – / **oho**”).

Scenariusze alternatywne...

Poszukiwania sacrum lokują się często w bardzo konkretnej miejskiej przestrzeni. Mariusz Czyżowski dla opisu prozaicznych czynności używa dla dookreślenia sytuacji lirycznej obrazowania nawiązującego do jednego z kluczowych motywów zaczerpniętych z Księgi Genesis:

²⁸ Tenże, *Pójdiesz synu do piekła*, Kraków 1998, s. 24.

„Wiślną w Planty, na ławeczkę
z babcią gryzącą. Czas
ucieka a ona nie przychodzi.
Jeżeli nie, to pójdę sam
na Kopiec Kościuszki. Zobaczę
w jakich dymach dzisiaj
smaży się to,
co powstało z mojego żebra”.
[Mariusz Czyżowski, ***²⁹].

Literacki kontekst tych poszukiwań okazuje się czasem tak banalny, że dostrzeżenie w jego obrębie przejawów sacrum może balansować na granicy nadinterpretacji. Tak dzieje się np. w wierszu Mariusza Czyżowskiego, który pisze: „Z sufitu w łazience pociekło/ parę żółtych kropli. Przyszli,/ przybili. Potem/ znów pociekło, tyle że,/ brunatnoczerwone jak krew”. [M. Czyżowski, ***]³⁰. Biorąc jednak pod uwagę fakt, że sfera sacrum odgrywa u Czyżowskiego dość istotną rolę, można domniemywać, że na takiej właśnie grze niejasności zależało autorowi.

Często stosowaną strategią staje się próba ponownego odczytania Biblii, szczególnie tych jej fragmentów, z którymi nie jest w stanie pogodzić się wrażliwość człowieka XX i XXI wieku. Paweł Sarna w wierszu zatytułowanym *To wzgórze nazywa się Moria* dokonuje wiwisekcji stanów emocjonalnych bohaterów parabolicznej historii o Abrahamie i Izaaku, wchodząc niejako w jej głąb, najpierw z perspektywy ojca, potem syna, w sposób, który sprawia, że odbiorcy zdaje się, jakoby miał do czynienia z obrazem świata nie tylko percypowanego, ale i odczuwanego przez obie z wymienionych postaci.

„Zawsze ma wzgórze nad sobą (...poniedziałkowe ma jasną
cerę, wtorkowe ma dużo wdzięku...), płonące wzgórze,
przeczuwa ich zapach (...środowe jest pełne niedoli,
niedoli, czwartkowe zajdzie daleko, daleko...), a usta ma pełne
siarki wyssanej z piersi (...piątkowe kochać nie umie,
nie umie, sobotnie będzie pracować, ach, ciężko...), za sobą
ma wzgórze i ostry smak kobiet, i śmiech, co dźwięczy
i zlewa się w jeden dzwon (...ale dziecię
zrodzone w Dzień Ojca jest urodziwe, pogodne,
szczęśliwe, ach, śpij spokojnie, mój synu) , i byłby gotów,
wspiąć się - wraz z Ojcem na Wzgórze - by ujrzyć ostrze,
które się wznosi.
Widzi ulicę o świetle i światło neonów na nocnej warcie,
i są po części: światło, które ogarnia, i światło, które uderza”.
[Paweł Sarna, *To wzgórze nazywa się Moria*³¹].

²⁹ M. Czyżowski, *Sny; choroby*, Kraków 1997. Cyt. za R. Honet, M. Czyżowski, *Antologia nowej poezji...*, dz. cyt., s. 52.

³⁰ Tamże.

³¹ P. Sarna, *To wzgórze nazywa się Moria*. Cyt. za: *Poezi na nowy wiek...*, dz. cyt., s. 275.

Motyw ten pojawia się również u Pawła Sarny, który w utworze pt. *Tren* następująco usensawia śmierć ojca: „Jeśli pozwolisz/ pocieszę się/ w ten sposób// teraz mogę// modlić się do Ojca”. [P. Sarna, *Tren*]³². Dopisek „Listopad 1999”, umieszczony pod wierszem sprawia, iż czytelnik domyśla się, że możemy mieć w tym przypadku do czynienia z liryką wyznania i sytuacją podmiotu autorskiego, co dodatkowo lokuje sytuację jednostkową w wymiarze sakralnym.

„Bogowie śpią na rusztowaniach”, czyli ponowoczesne pomieszenie

Istnieje grupa utworów, w przypadku których mamy do czynienia z rodzajem postmodernistycznej gry ze sferą sacrum, zabawy z optyką teocentryczną. Wiersze te przypominają karkołomne kalambury, zagadki, które odbiorca winien rozwikłać (często przedzierając się przez językowe, gęsto utkane struktury pozornej negacji), by móc zrekonstruować rodzaj swoistego światoodczuwania lirycznego „ja”. Tytułowy wiersz Norberta Kuleszy z tomu pt. *bogowie śpią na rusztowaniach* – stanowi dowód tego, w jaki sposób poddawana w wątpliwość bywa religijna natura człowieka (*homo religiosus*).

„A oni stali
tłusty obwisły Budda
podchmielony Kriszna z mikrofonem
Jezus opatulony kolczastym drutem
oniemiali

A ja wirowałem

upadłem pomiędzy czekoladowy batonik, mikrofon
i kawałek drutu
umarłem
i podniosłem się jeden w trzech osobach
oniemiały”.

[Norbert Kulesza, * * *³³]

Wielość sposobów realizowania religijności, ogląd świata współczesnego jako oferującego człowiekowi odpady, puste rekwizyty, gadżety, aż wreszcie odczuwanie samego siebie – jako jednostki zagubionej pomiędzy tym, co ponadnaturalne a tym, co najbardziej przyziemne – tak widzi własną kondycję Kulesza. Co więcej, mamy tu do czynienia z przekornym odwróceniem i kontaminacją kluczowych dla chrześcijaństwa dogmatów zmartwychwstania i Trójcy Świętej: wszak to nie kto inny, lecz podmiot wypowiadający – umiera i podnosi się jeden w trzech osobach.

³² Tamże, s. 283.

³³ N. Kulesza, *Bogowie śpią na...*, dz. cyt.

O kontaminacjach sacrum i sloganu reklamowego w literaturze po 1989 roku

Zjawisko autonomizowania się języka reklamy, czyli swoistego odrywania się pewnych jego elementów od najbardziej dla niego naturalnego kontekstu reklamowego oraz jego wnikania we współczesny tekst literacki w ostatnich latach zyskało na znaczeniu, nie tylko umacniając się frekwencyjnie, lecz zagarniając coraz to nowe obszary literatury. Slogan z wysoką częstotliwością pojawia się nie tylko w najbardziej – jak mogłoby się wydawać – podatnym na takie ingerencje tekście poetyckim³⁴ (szczególnie reprezentantów tzw. nurtu barbaryzującego), ale również prozatorskim³⁵, a także tekście współczesnego dramatu³⁶. Skłania to do uznania go za zjawisko powszechnie występujące w literaturze. Co jeszcze bardziej interesujące dla czynionych w niniejszym szkicu rozważań, wspomniany – autonomizujący się slogan reklamowy nadzwyczaj często łączony bywa przez twórców z elementami językowymi znamionującymi sferę sacrum.

W utworze Lekszyckiego pt. *Jonasz* nawiązania do sfery sacrum uobecniają się w postaci sformułowań bazujących na konstrukcji wyrażen („biblijny Jonasz”, „Bóg”, „kamery wszechmogącego”, „witryny kościelnych witraży”) i zwrotów („ktoś uzna cię za świętego/ i powiesi twe zdjęcie nad biurkiem”, „twoja strona internetowa/ będzie mieć więcej wiernych”, „wyrwać z brzucha wielkiej ryby”, „w poświęciach [...] objawiaj się”, „nauczaj,/ że dobre są tylko te rzeczy,/ którym [...] udzielasz reklamy”), w obrębie których jeden z członów zastąpiony został wyrazem rozbijającym semantyczną spójność związku wyrazowego.

„Jeśli zebrałeś dostateczną ilość głosów
i znalazłeś się po drugiej stronie
kamer wszechmogącego - możesz mówić
o dużym szczęściu. Z podglądanego

stałeś się podglądaczem, a w zależności
od tego jak zdążyłeś się «Tam» pokazać,
możesz mieć duże wzięcie. Kto wie?
Może ktoś uzna cię za świętego

i powiesi twe zdjęcie nad biurkiem,
twoja strona internetowa
będzie mieć więcej wiernych niż wszystkie
witryny kościelnych witraży.

³⁴ Szerzej na ten temat pisałam w książce *Ku ciału post-ludzkiemu... Poezja polska po 1989 roku wobec nowych mediów w nowej rzeczywistości*, gdzie w rozdziale V analizowałam 15 utworów poetyckich, w obrębie których istotną funkcję pełni slogan reklamowy, funkcjonując analogicznie do frazeologizmu w polszczyźnie mówionej. Zob. B. Bodzioch-Bryła, *Ku ciału post-ludzkiemu...*, dz. cyt., s. 161-191.

³⁵ Zob. m.in. następujące utwory prozatorskie: D. Masłowska, *Wojna polsko-ruska pod flagą białą-czerwoną*; S. Shuty, *Zwał*; B. Sławiński, *Królowa Tiramisu*; A. Stasiuk, *Władek*; *Opowieści galicyjskie*.

³⁶ Zob. m.in. M. Walczak, *Rzeka*; Lidia Amejko, *Farrago*.

Potraktuj to tak jak biblijny Jonasz,
na którego sam Bóg oddał swój głos,
żeby go wyrwać z brzucha wielkiej ryby.
W poświatach telewizorów objawiaj się

z uśmiechem na twarzy, przy czym nauczaj,
że dobre są tylko te rzeczy,
którym właśnie udzielasz reklamy".
[Paweł Lekszycki, *Jonasz*³⁷].

Wiersz Jasia Kapeli pt. *nadzieja*, pochodzący z tomu pt. *Reklama*, uznać można za rodzaj praktycznego przewodnika z cyklu *Jak osiągnąć sukces*. Celowe zaburzenie stylistyki utworu, powstające na skutek zderzenia ze sobą dwóch odmiennych typów dyskursu – modlitewno-litanijnego i reklamowego – powoduje wrażenie swoistego „zgrzytu”, dysonansu, co z kolei warunkuje o sile artystycznego wyrazu wiersza.

„nie płacz synu
kosmos Cię potrzebuje
nie wie co prawda że właśnie Ciebie
ale można temu zaradzić
brutalna kampania reklamowa
solidne public relations
nic ponad ludzkie siły
niech Twoje **logo** świeci na **bilbordach**
a Twoje **hasła** niech będą na ustach tłumu
kosmos nie może przejść obojętnie
wobec **sensownie wypromowanej marki**
tak naprawdę to dziad dość leniwy
gdy dać mu wybór woli nie eksperymentować
kupuje wypróbowane produkty
po prostu
stań się jednym z nich".
[J. Kapela, *nadzieja*³⁸].

Wiersz, nawiązujący do stylistyki *Dezyderaty*, rozpoczyna się od apostrofy („nie płacz synu/ kosmos Cię potrzebuje”), ale już w trzecim wersie wzniosły ton zostaje przekornie przełamany, najpierw zwrotem obnażającym naiwność tkwiącą w wierze w sprawiedliwość natury/świata („nie wie co prawda że właśnie Ciebie [...] tak naprawdę to dziad dość leniwy/ gdy dać mu wybór woli nie eksperymentować”), zaraz potem dyskretną zmianą dykcji na ton imitujący wypowiedź kogoś w rodzaju skutecznego trenera, szkolącego pracowników autoryzowanego salonu sprzedaży telefonów komórkowych

³⁷ P. Lekszycki, *Jonasz*, „Akcent” 2002, nr 1-2 (87-88); <http://akcentpismo.pl/pliki/nr1-2.02/lekszycki.html> (dostęp 13.03.2016 r.).

³⁸ J. Kapela, *Reklama*, Kraków 2005, s. 67.



Sezon na Słowo nigdy się w literaturze nie skończy. Biblia i jej tematy, wątki, motywy, topoty niezmiennie stanowi tak atrakcyjny i pojemny zasób inspiracji, że nawet w sytuacji pozostawania w stanie niezgody z jej polem semantycznym, inspiracją staje się sfera językowej stylizacji, gatunków, tropów artystycznych.

Biorąc pod uwagę przywołane powyżej przykłady literackie, niewątpliwie byłoby znacznym uproszczeniem stwierdzenie, że we współczesnej kulturze mamy do czynienia ze zmierzchem dialogu z transcendencją. Dialog taki wciąż bywa podejmowany, zmieniały się jedynie sposoby jego realizacji w tekstach kultury.

(„można temu zaradzić/brutalna kampania reklamowa/ solidne public relations/ nic ponad ludzkie siły”), by ostatecznie rozplynać się w utrzymanych w stylistyce gorliwej modlitwy, litanijnym zawołaniu „niech Twoje logo świeci na billboardach/ a Twoje hasła niech będą na ustach tłumu” i zakończyć wezwaniem „stań się jednym z nich”, nawiązującym do najbardziej znanych sloganów reklamowych.

Kapela jest doskonałym obserwatorem świata, a szczególnie tej jego sfery, która lokuje się w punkcie przecięcia się tego, co duchowe, transcendentne i tego, co masowe, generowane przez przestrzeń popkultury. Balansowanie na tak cienkiej granicy grozi oczywiście popadnięciem w kicz literacki, ale i z tego udaje się poecie wyjść bez uszczerbku, kicz traktuje on bowiem niczym jeden z tropów literackich, który, gdy po niego sięgnąć, w nadzwyczaj dosadny sposób obnaża bólaczki doskwierające człowiekowi egzystującemu w świecie zdominowanym przez popkulturę.

Kończy się sezon na Słowo?

„Kończy się sezon na Słowo” – pisze Jacek Gutorow w wierszu *Adoracja Grobu Pańskiego*, z tomu *Wiersze pod nieobecność*. Poetyckie egzemplifikacje pokazują jednak, że sformułowanie to oparte jest na sporym uproszczeniu. Sezon na Słowo nigdy się w literaturze nie skończy. Biblia i jej tematy, wątki, motywy, topoty niezmiennie stanowi tak atrakcyjny i pojemny zasób inspiracji, że nawet w sytuacji pozostawania w stanie niezgo-

dy z jej polem semantycznym, inspiracją staje się sfera językowej stylizacji, gatunków, tropów artystycznych.

Biorąc pod uwagę przywołane powyżej przykłady literackie, niewątpliwie byłoby znacznym uproszczeniem stwierdzenie, że we współczesnej kulturze mamy do czynienia ze zmierzchem dialogu z transcendencją. Dialog taki wciąż bywa podejmowany, zmieniły się jedynie sposoby jego realizacji w tekstach kultury. Zofia Zarebianka³⁹ już dawno zauważyła, że „zaobserwowane strategie wobec rzeczywistości sacrum oscylują od różnie przebiegającej i różnie wyrażanej negacji do często opatrzonej zastrzeżeniami, niekiedy warunkowej, akceptacji”⁴⁰. Wśród stosowanych strategii, które sytuują dzieło i wypowiadający się w jego obrębie podmiot – wobec sfery sacrum, transcendencji, szeroko rozumianego Absolutu, identyfikuje badaczka sześć najczęstszych, z czego cztery z całą stanowczością określić można mianem negatywnych⁴¹. Są to: strategia negacji, kontestacji, demistyfikacji, reinterpretacji, wreszcie (rzadko uruchamiane) strategie tęsknoty i akceptacji. Wszystkie powyższe rozwiązania umiejscawia Zarebianka w obszarze toczącej się w przestrzeni twórczości przywoływanych poetów swoistej gry z sacrum, mającej na celu poddanie go swego rodzaju próbie, a w końcu – kompromitacji lub potwierdzeniu niesionych przez nie sensów⁴².

Jest to (po drugie) niewątpliwie również próba wykreowania nowego języka (lub też chwytu artystycznego, artystycznej strategii). Mamy tu do czynienia z zagęszczeniem języka literackiego wykraczającym poza klasycznie pojmowaną funkcję poetycką – Jakobsonowską projekcję zasady ekwiwalencji z osi wyboru na oś kombinacji⁴³, z rodzajem artystycznej strategii (poetyki gorszenia), polegającej na pewnym typie gry pomiędzy sloganem (jego fragmentem, funkcjonującym analogicznie do frazeologizmu w swobodnej odmianie polszczyzny) a elementem języka sygnującym sferę sacrum, w wyniku czego powstała sprzeczność (zgrzyt) stanowi o sile wyrazu artystycznego.

Analizowany zabieg można również traktować (i to uznając za trzeci aspekt zjawiska) jako wyraz chęci ukazania poprzez język dzieł literackich szumu informacyjnego, który zdominował współczesny świat i w którego obrębie funkcjonuje współczesna jednostka. Specyfika owego języka polega na grze sprzeczności, jest to bowiem język utkany z najsilniej wrośniętych w ludzką codzienność przeciwstawnych typów komunikatów: z jednej strony sięgającego po elementy zaczerpnięte ze sfery sacrum (umiejscawiającego się po stronie matrycy językowych najsilniej wrośniętych w tradycję), z drugiej natomiast – dykcji mediów masowych, języka reklamy (typu komunikatu stosunkowo nowego, ale już na tyle w Polsce utrwalonego, że łatwo przez odbiorców identyfikowanego, uświadamianego i rekonstruowanego). To jednocześnie próba ukazania pewnego, nieco absurdalnego i obrazoburczego rysu współczesnego świata, do którego powoli jako od-

³⁹ Opisując m.in. pewne zjawiska dostrzegalne na przykładzie poezji twórców pokolenia „brulionu”.

⁴⁰ Z. Zarebianka, *Tropy sacrum w literaturze XX wieku*, Bydgoszcz 2001, s. 165-166.

⁴¹ A jednak właśnie przy udziale owej negacji realizujących swoisty dialog z *sacrum*.

⁴² Tamże, s. 167.

⁴³ Zob. R. Jakobson, *Poetyka w świetle językoznawstwa*, „Pamiętnik Literacki” 1960, nr 2 (51), s. 431-473.

biorcy kultury zaczęliśmy się już jednak przyzwyczajać. Czy bowiem Chrystus nawołujący na reklamowym plakacie do uczestnictwa w niedzielnej mszy, czy katolicki portal internetowy, na którym odbiorca zachęcany jest do przystępowania do spowiedzi (lub inne komponenty kultury masowej balansujące na granicy sacrum i profanum, często tym samym – sztuki i kiczu) nie drażnią i zgrzytają stylistycznie tak samo jak drażnią poetyckie kontaminacje stosowane przez przywoływanych poetów?

Przywoływane tu literackie egzemplifikacje kreślą więc interesujący rys współczesnej kultury, w której semantyka pojęcia sacrum zatoczyła koło, w konsekwencji czego kategoria ta zaczyna przypominać znaczenie zgodne z dawną etymologią, zakresem znaczeniowym obejmując zarówno to, co zostało uświęcone, jak i to, co zwykle określa się jako niegodziwe (przekłete). Zjawisko to nie ogranicza się zresztą wyłącznie do obszaru literatury, czego dowodem są m.in. diagnozy Krystyny Czerni, która analizując współczesną sztukę, zauważyła, iż obok plastyki o charakterze kultowym istnieją całe rejony współczesnej sztuki świeckiej, w których natrętnie powraca obecność Boga, wątków chrześcijańskich, traktowanych swobodnie, nierzadko oryginalnie, z czasem przekornie, a nawet bluźnierczo⁴⁴, a „konflikt współczesnego świata z religią znajduje swoje odzwierciedlenie także w sztuce i jest to prawdziwe, artystyczne «niebo w płomieniach», będące żywym obrazem rozgrywającej się współcześnie psychomachii⁴⁵. „Współczesna sztuka, oscylująca pomiędzy sakralizacją profanum i profanacją sacrum, staje się często ukrytym świadectwem niezwykle żywych kontrowersji i wątpliwości religijnych. Zwariowany, zliberalizowany wiek XX ogłaszając «śmierć Boga» nigdy do końca się z nią nie pogodził”⁴⁶.

⁴⁴ K. Czerni, „Antysacrum” – czyli o konflikcie współczesnej sztuki z religią, w: *Sacrum i sztuka*, N. Cieślińska (red.), Kraków, 1989, s. 186.

⁴⁵ Tamże.

⁴⁶ Tamże, s. 196. „Gerardus van der Leeuw w swojej *Fenomenologii religii* wyróżnił różne nieortodoksyjne postawy wobec *sacrum*, takie jak: religia dystansu i ucieczki, religia niepokoju, religia walki z Bogiem. Tak natomiast interpretował współczesny ateizm: «...nie ma historycznej religii bez ateizmu. Żadna religia nie jest religią ateizmu, lecz każda religia jest ateizmem, bo każda zna moment ucieczki przed Bogiem. Ateizm, tzn. najgłębsze zwątpienie, wnosi do religii skrajne napięcie i chroni ją przed skostnieniem. Dopóki jakaś religia jest żywa, ma wśród swoich wyznawców głupców, którzy mówią w sercu swoim «nie ma Boga». A pobożność tych głupców będzie wcale nie najgorsza. Egzystencjalne zwątpienie, pokrewne poczucie winy i przejawiające się w ucieczce, jest również jakimś wyznawaniem Boga, aczkolwiek zdławionym. Jest to wyznanie-ucieczka wypędzonego z raju Adama”». G. van der Leeuw, *Fenomenologia religii*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1997, s. 517.

„Wśród współczesnych artystów zdarzają się tacy, którzy interpretują tematykę chrześcijańską oryginalnie i nowatorsko; ryzykując niejednokrotnie śmiało i kontrowersyjne porównania – potrafią odwieczne problemy chrześcijaństwa zaktualizować w sposób odkrywczy i głęboki. Inni te same wątki traktują w sposób instrumentalny, czasami śmiesznie płytki, drwiący i obraźliwy. I jedni, i drudzy jednak nie chcą być wobec chrześcijaństwa obojętni, a ich stanowisko często zaliczyć można do postaw religijnych. Według znanej definicji Rudolfa Otto, *sacrum* budzi w ludziach uczucia ambiwalentne – zachwyty i lęku: *mysterium fascinans i mysterium tremendum*. Człowiek zaś broni się przed lękiem ucieczką lub próbą oswojenia, nierzadko ośmieszenia przedmiotu swego strachu. Dlatego sztuka współczesna ucieka przed tematyką religijną, a jeśli ją podejmuje, to jest to często religijność błędząca, przekorna, religijność przez negację, jakaś współczesna antyteologia”. Tamże.

Sacrum czy simulacrum?

„Wzbiliśmy się na szczyt/ wyżej utopijny błękit/ zabiliśmy zapach swojej krwi/ Dies irae nie nastąpi/ Dies irae trwa” pisze Grzegorz Kaźmierczak w przywoływanym już wcześniej wierszu *Dies irae*⁴⁷. Utopijny błękit w wyraźny sposób symbolizuje tu pustkę, miejsce niewypełnione niczym. Podobne wizje snuje Mirosław Gabryś w wierszu *Przecieki*.

„a potem ciemna płachta przykryje przedmioty. czy warto patrzeć
w niebo? tam nic nie ma. trochę białych światełek
i spokojnych snów o kolorowej zasłonie. życie jest gdzie indziej.
pod stopami jest śniegiem białym jak ściany. wiosną
już go nie będzie. spłynie do kanałów
i gdzie zamieszkamy?”
[M. Gabryś, *Przecieki*⁴⁸]

Poza powracającą w wierszu apokaliptyczną nutą („a potem ciemna płachta przykryje przedmioty”) uwagę zwraca jednoznaczność diagnoz dotyczących kwestii istnienia absolutu („czy warto patrzeć/ w niebo? tam nic nie ma. trochę białych światełek/ i spokojnych snów o kolorowej zasłonie”) oraz wyraźna opozycja pomiędzy nieistniejącym transcendentnym a namacalnymi, najprostszymi formami istnienia („życie jest gdzie indziej./ pod stopami jest śniegiem białym jak ściany. Wiosną/ już go nie będzie. spłynie do kanałów...”), które mimo że jawią się jako chwilowe, mają tę przewagę nad absolutem, że okazują się bezsprzecznie, namacalnie realne, podczas gdy absolut stanowi jedynie pustą, nieistniejącą powłokę.

W kategoriach Baudrillardowskiego simulacrum postrzega kulturowe reprezentacje sacrum Mirosław Gabryś w wierszu pt. *głos*. Utwór znów znajomo pobrzmiewa nutą apokaliptyczną, pozorną to jednak Apokalipsa, obwieszczana nie za pośrednictwem trąb, lecz przez „trąbki”. Z pozornym sacrum mamy też tu do czynienia; raczej z pustą, przemieloną przez nośniki kultury masowej kopią nieodsyłającą do żadnego oryginału. Zamiast Chrystusa mamy więc reklamę Chrystusa, przyrównaną przez podmiot wypowiedzianą do „plastikowej lalki”, która „też mówi gdy nakręcona”, zamiast niebios natomiast – „niebieski neon”. Jedynym realnym elementem w tym zalewie pozorności okazuje się „kamień w prawdziwych ustach”.

„kamień w prawdziwych ustach.
na dworcu reklamują Chrystusa
lecz plastikowa lalka też mówi gdy nakręcona.
kolejny plakat na murze.
podobno zagrają trąbki?
reguluję odbiornik. Czytam od środka

⁴⁷ G. Kaźmierczak, *Głód i przesyt...*, dz. cyt.

⁴⁸ M. Gabryś, *Legendarna czarna kropka*, Kraków 2001, s. 12.

z dołu do góry.
niebieski neon zasłania centrum miasta”.
[Miroslaw Gabryś, *głos*⁴⁹].

Wiersz silnie eksponuje sferę werbalności, a szczególnie zakłóceń w mówieniu, przekazywaniu informacji. Prócz zasygnalizowanego w tytule rzeczownika „głos”, mamy tu: „kamień w [...] ustach” (aluzję do postaci Demostenesa z Aten czy też ćwiczeń wymowy zalecanych czasem w sytuacji problemów z artykulacją), a także sformułowania: „plastikowa lalka też mówi gdy nakręcona”, „zagrają trąbki?”, „reguluję odbiornik”.

Zakończenie

Okazuje się więc, że nie gry słowne, bazujące na modyfikacji fraz o proveniencji biblijnej, nie żartobliwe, parodystyczne (niezależnie czy w dobrym czy złym guście literacko zrealizowane) deformacje biblijnych wątków, motywów, lecz właśnie gest ukazywania sacrum jako simulacrum – zdaje się najbardziej radykalną formą jego kontestacji we współczesnej polskiej poezji. Pomijając jednak wartościowanie artystycznych realizacji dialogu z sacrum, w żadnej mierze nie można uznać, że mamy we współczesnej literaturze do czynienia z nieobecnością Absolutu. Okazuje się on, i to na każdym z poziomów przywoływanych utworów, „absolutnie obecny”. ■

BIBLIOGRAFIA:

BIBLIOGRAFIA PODMIOTU

- Biedrzycki M. L., *OO*, Kraków 1994.
Gabryś M., *Legendarna czarna kropka*, Kraków 2001.
Giedrys G., *Wiersze dla dorastających dziewcząt z dobrych domów*, Toruń 2002.
Honet R., M. Czyżowski, *Antologia nowej poezji polskiej 1990 – 1999*, Kraków 2001.
Honet R., *Piąte królestwo*, Wrocław 2011.
Honet R., *Pójdiesz synu do piekła*, Kraków 1998.
Kapela J., *Reklama*, Kraków 2005.
Kaźmierczak G., *Głód i przesyty*, Warszawa 1993.
Konstrat B., *Thanatos jeans*, Łódź 2005.
Kulesza N., *Bogowie śpią na rusztowaniach*, 1996; online: http://www.lagodna-strefa.pl/kulesza/bogo_pol.htm

⁴⁹ Tamże, s. 10.

- Lekszycki P., *Jonasz*, „Akcent” 2002, nr 1-2 (87-88);
<http://akcentpismo.pl/pliki/nr1-2.02/lekszycki.html>
Poezi na nowy wiek, R. Honet (red.), Wrocław 2010.
Podgórní Ł., *Skanowanie bału*, Kraków 2012.
Sarna P., *Biały Ojcie Nasz*, Kraków 2002.
Stefko J., *Po stronie niczyjej*, Kraków 1998.
Świetlicki M., *Schizma*, Poznań 1994.
Titkow T., *Fuga z makiem*, Warszawa 1990; <http://titkow.art.pl/fuga.html#18>

BIBLIOGRAFIA PRZEDMIOTOWA

- Baudrillard J., *Precesja symulaków*, przeł. T. Komendant, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, R. Nycz (red.), Kraków 1997.
Bodzioch-Bryła B., *Ku ciału post-ludzkiemu... Poezja polska po 1989 roku wobec nowych mediów i nowej rzeczywistości*, Kraków 2006.
Bodzioch-Bryła B., *Zmierzch dialogu z transcendencją czy jego ponowoczesna transpozycja? O koligacjach sacrum z reklamą i nowymi mediami*, w: *O zmierzchu myśli różne*, R. Gajewska, A. Matuszek, B. Tomalak (red.), Bielsko-Biała 2014.
Caillois R., *Człowiek i sacrum*, przeł. A. Tatarkiewicz, E. Burska, Warszawa 1995.
Czerni K., „Antysacrum” – czyli o konflikcie współczesnej sztuki z religią, w: *Sacrum i sztuka*, N. Cieślińska (red.), Kraków 1989.
Forstner D. OSB, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, przeł. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Warszawa 1990.
Jakobson R., *Poetyka w świetle językoznawstwa*, „Pamiętnik Literacki” 1960 , nr 2 (51).
Kulturowe paradygmaty końca. Studia komparatystyczne, J. C. Kałużny, A. Żywiołek (red.), Wydawnictwo Akademii im. Jana Długosza, Częstochowa 2013.
Lurker M., *Przesłanie symboli w mitach, kulturach i religiach*, przeł. R. Wojnakowski, Kraków 1994.
Maliszewski K., *Nasi klasycyści, nasi barbarzyńcy. Szkice o nowej poezji*, Bydgoszcz 1999.
Maliszewski K., *Pożegnanie transcendencji*, „Odra” 1997, nr 12, s. 64-65.
Maliszewski K., *Zwierzę na J. Szkice o wierszach i ludziach*, Wrocław 2001.
Nossol A.: *Teologiczny wymiar sacrum i profanum*, w: *Człowiek – Dzieło – Sacrum*, S. Gajda, H. J. Sobeczko (red.), Opole 1998.
Poulet G., *Metamorfozy czasu. Szkice krytyczne*, przeł. W. Błońska, D. Eska, A. Siemek, Warszawa 1977.
Sawicki S., *Sacrum w literaturze*, w: tegoż, *Poetyka. Interpretacja. Sacrum*, Warszawa 1981.

ST, Rdz., Upadek pierwszych ludzi, 14-15. Zob. <http://biblia.deon.pl/rozdzial.php?id=3>

Stróżewski W., *O możliwości sacrum w sztuce*, w: *Sacrum i sztuka*, N. Cieślińska (red.), Kraków 1989.

van der Leeuw G., *Fenomenologia religii*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1997.

Zarębianka Z., *Tropy sacrum w literaturze XX wieku*, Bydgoszcz 2001.

O AUTORCE:

Bogusława Bodzioch-Bryła, doktor nauk humanistycznych, adiunkt w Instytucie Kulturoznawstwa Akademii „Ignatianum” w Krakowie. Jest autorką książek: *Ku ciału post-ludzkiemu... Poezja polska po 1989 roku wobec nowych mediów i nowej rzeczywistości* (2011; 2006), *Kapłan Biblioteki. O poetyckiej i eseistycznej twórczości Adama Zagajewskiego* (2009), *Z nowymi mediami w kulturze i o kulturze. Scenariusze zajęć edukacji medialnej dla nauczycieli* (2015); współautorką książek: *Przepływy, protezy, przedłużenia... Przemiany kultury polskiej pod wpływem nowych mediów po 1989 roku* (2016); *Literatura i nowe media. Homo irretitus w kulturze literackiej XX/XXI wieku* (2014, 2015), *Nowy leksykon szkolny* (2005), *Leksykon wiedzy szkolnej* (2008) oraz wielu monografii zbiorowych. Publikowała też m.in. w „Tekstach Drugich”, „Zagadnieniach Rodzajów Literackich”, „Studiach Medioznawczych”, „Perspektywach Kultury”, „Horyzontach Wychowania”, „Studia de Cultura”, „Episteme”, „Śląsku”. Jest członkiem Polskiego Towarzystwa Kulturoznawczego. Jej zainteresowania naukowe koncentrują się na opisie sytuacji zderzenia literatury ze sferą nowych mediów, dokonywanym w szerokiej perspektywie kulturoznawczej, zagadnieniach sztuki interaktywnej oraz na współczesnym przekazie reklamowym i dziennikarskim. Kontakt: boguslawa.bodzioch-bryla@ignatianum.edu.pl

Ewelina Drzewiecka, Instytut Sławistyki, Polska Akademia Nauk

Spotkania pod Krzyżem. O myśli postsekularnej w badaniach nad literaturą nowoczesną

Encounters beneath the Cross.
About the postsecular thought in the study of modern literature.

STRESZCZENIE:

CELEM ARTYKUŁU JEST WYKAZANIE POTENCJAŁU MYŚLI POSTSEKULARNEJ W BADANIACH NAD LITERATURĄ NOWOCZESNĄ NA PODSTAWIE DWÓCH UTWORÓW BULGARSKICH, RÓŻNYCH POD WZGLĘDEM FORMY ORAZ CZASU POWSTANIA, LECZ SYGNUJĄCYCH RAMY OKRESU MIĘDZYWOJENNEGO: OPOWIADANIA KONSTANTINA WELICZKOWA *Юда* (JUDASZ, 1911) ORAZ DRAMATU IWANA GROZEWY *Съдний ден* (DZIEŃ SĄDU, 1939-1940). ANALIZA KONCENTRUJE SIĘ WOKÓŁ KRYPTOTEOLOGII PISARZY, DEKONSTRUOWANEJ W OPARCIU O SENSY EWOKOWANE PRZEZ WYDARZENIE UKRZYŻOWANIA I W TYM KONTEKŚCIE – LOS ZDRAJCY.

SŁOWA KLUCZOWE:

MYŚL POSTSEKULARNA, LITERATURA, KULTURA,
NOWOCZESNOŚĆ, BIBLIA

ABSTRACT:

THE AIM OF THIS ARTICLE IS TO DEMONSTRATE THE POTENTIAL OF POSTSECULAR THOUGHT IN THE STUDY OF MODERN LITERATURE ON THE BASIS OF TWO BULGARIAN TEXTS, DIFFERENT IN FORM AND TIME OF WRITING, BUT SIGNIFYING THE FRAME OF THE INTERWAR PERIOD: THE STORY BY KONSTANTIN VELICHKOV *Юда* (JUDAS, 1911) AND THE DRAMA BY IVAN GROZEV *Съдний ден* (THE JUDGEMENT DAY, 1939-1940). THE ANALYSIS FOCUSES ON CRYPTOTHEOLOGIES OF THE WRITERS DECONSTRUCTED ON THE BASIS OF THE MEANINGS EVOKED BY THE EVENT OF THE CRUCIFIXION AND IN THIS CONTEXT – THE FATE OF THE BETRAYER.

KEYWORDS:

POSTSECULAR THOUGHT, LITERATURE, CULTURE,
MODERNITY, BIBLE

Myśl postsekularna podważa utwierdzoną w połowie XX wieku tezę o sekularyzacji, a w sposób redukcyjny uznając procesy modernizacji i „odczarowywania” świata za wzajemnie warunkujące i *dlatego* postępujące równolegle¹, poprzez przewartościowanie fundujących ją kategorii. W ten sposób na nowo stawia pytanie o projekt nowoczesny *par excellence*, nie tylko o jego zasięg i znaczenie, ale i ramy pojęciowe. Przejawia się jako spektrum różnorodnych zainteresowań i punktów widzenia, przede wszystkim w socjologii i filozofii, przy czym nigdy nie stanowi metody, a raczej pewną perspektywę. Wydaje się ponadto, że jej obecność w ramach literaturoznawstwa nie podlega już wątpliwości. Teksty literackie okazały się bowiem cennym źródłem badań właśnie nad (kulturową) relacją nowoczesność – religia.

Jako podejście badawcze ujawnia się ona w trzech odsłonach². Pierwsza – którą umownie można nazwać tematyzacją – skupia się na przejawach religii w (po)nowoczesności, traktowanych zazwyczaj w kategorii „powrotu”, stąd też widoczne jest szczególnie zainteresowanie dla religijności alternatywnej, w tym współczesnych fundamentalizmów. Badania w ramach odsłony drugiej wychodzą z założenia, że religia/teologia (to, co religijne/ to, co teologiczne) leży u podstaw każdej myśli świeckiej, tj. jawnie lub nie nawiązując do słynnej tezy Waltera Benjamina o karle pod stołem. W praktyce polega to na tropieniu religijnych paradygmatów, „kryptoteologii”, co odnosi się także do uwikłań w różnego rodzaju nie-świeckie (poza-naukowe) dyskursy. Dlatego też odsłonę tę – umownie nazwaną dekonstrukcyjną – należy uznać za szczególnie cenną z punktu widzenia historia idei. W odsłonie trzeciej dochodzi do zastosowania języka religijnego w świeckim dyskursie (i odwrotnie), co odsyła do Hegłowskiej idei „zniesienia religii w filozofii”. W nauce przejawia się to w użyciu pojęć teologicznych/metafizycznych, chociaż zawsze ze semantycznym przesunięciem, tj. nie w sensie ortodoksyjnym, a zdekontekstualizowanym. Celem ma być „trzecia droga”, nierzadko wszakże prowadząca do zlania dyskursów. W efekcie zyskuje ona charakter projekcyjny³. Z jednej strony umożliwia uchwycenie marginalizowanych dotychczas fenomenów, z drugiej jednak – może prowadzić do utraty ostrości granic między podmiotem i przedmiotem badania. Tendencja do rozmywania utrwalonych dystynkcji jest jednak wpisana niejako w podejście postsekularne i – jako efekt sprzeciwu wobec różnego typu redukcjonizmów – okazuje się mieć też potencjał pozytywny, stając się przesłanką za sprobematyzowaniem na nowo zastanych pojęć. W konsekwencji myśl postsekularna umożliwia wyjście poza już

¹ Za „klasyczną” wykładnię teorii sekularyzmu zazwyczaj uważa się wspomnianą już książkę Petera Berge-
ra *Święty baldachim* (wyd. ang. 1967). Na ten temat istnieje wszakże obszerna literatura przedmiotu i za-
kreślenie problematyki wykracza poza zakres niniejszego artykułu.

² Więcej na temat tej typologii i w ogóle zastosowania myśli postsekularnej w literaturoznawstwie i kultu-
roznawstwie zob. E. Drzewiecka, *Myśl postsekularna w badaniach slawistycznych. Próba spojrzenia*,
„Studia Litteraria Universitatis Jagellonicae Cracoviensis” 2014 t. 9 nr 1, s. 29–44.

³ W filozofii postawę tę reprezentuje na przykład Agata Bielak-Robson w książce *Mesjański witalizm*
(2012). W naukach społecznych takich prób dokonują autorzy szukający dróg skontaminowania (w róż-
nym stopniu) socjologii i teologii, w imię społecznego/religijnego zaangażowania. Por. M. Łuczewski, S.
Burdziej, *Przełom postseklarny*, „Stan Rzeczy” 2014 nr 2(5), s. 9–10.

wyjałowioną – jak się wydaje – dychotomię „religijne-świeckie”. Oferuje ożywcze spojrzenie na doświadczenie „dialektyki Oświecenia” nie tylko w ujęciu socjologicznym, ale także historii idei. Uwikłana w dyskurs (o) nowoczesności, stawia pytanie o skutki modernizacji.

I tak myśl postsekularna stanowi szczególne wyzwanie dla literaturoznawstwa jako dyscypliny⁴. Odpowiedzią staje się przemyslenie korzeni, włączenie perspektywy religijnej w dyskurs akademicki oraz problematyzacja pojęć „świeckości” i „religijności”⁵. Przejawia się to zarówno w języku opisu, nasyconym pojęciami ze słownika teologicznego (odsłona projekcyjna), jak i w przedmiocie badań, definiowanym ze względu na tematykę lub estetykę religijną (odsłona tematyzująca)⁶. Najbardziej produktywnie wydaje się wszakże uwypuklenie statusu tekstów literackich jako *źródła* dla badań nad związkami religii i nowoczesności w ogóle, tj. podjęcie problemu kryptoteologii. W tej perspektywie literaturoznawstwo może zwrócić się ku badaniom nad tłem światopoglądowym nie tylko pisarzy oraz krytyków literackich, ale i samych badaczy. Wtedy „postsekularyzm” jawi się jako podejście badawcze, ale i przedmiot badań, jeśli definiować go jako „doświadczenie sekularyzacji”⁷.

W ramach kulturoznawczo pojętego literaturoznawstwa można potraktować myśl postsekularną jako postulat do podjęcia nowych badań, takich, które doprowadzą do 1) rewaloryzacji stereotypów na temat literatur (kultur) narodowych (na przykład co do obecności i znaczenia wątków religijnych; użycia kodu religijnego); 2) reinterpretacji spuścizny twórców dotąd marginalizowanych lub też jakoby bezspornie już zaklasyfikowanych; 3) zwrócenia uwagi na uwikłania kryptoteologiczne zarówno autorów (pisarzy, krytyków), jak i badaczy, a w konsekwencji na „lokalne” doświadczenie nowoczesności. Zwłaszcza Benjaminowska teza o karle teologii pod stołem wydaje się dla literaturoznawstwa użyteczna. Badanie światopoglądów okazuje się bowiem niezwykle owocne, chociaż nie chodzi tu o świadomie przyjęty i wyznawany zespół przekonań, jakiś system ideologiczny, a kryjące się za nimi „teologiczne” podstawy, przy czym – zgodnie z kluczowym dla myśli postsekularnej przesunięciem znaczeń – to, co religijne, definiowane jest nie tyle jako to, co boskie, w sensie tradycyjnym, a to, co poza/nie-ludzkie⁸, tj. definiowane w ścisłym związku do ludzkiej kondycji, ale na zasadzie opozycji.

⁴ Pisała już o tym Karina Jarzyńska: K. Jarzyńska, *Postsekularyzm – wyzwanie dla teorii i historii literatury (rozpoznania wstępne)*, „Teksty Drugie” 2012 nr 1/2, s. 294–307.

⁵ K. Jarzyńska, art. cyt., s. 296.

⁶ K. Jarzyńska, art. cyt., s. 302. Wedle Jarzyńskiej właśnie w tym miejscu ujawnia się ryzyko lektury anachronicznej i przykładanie kategorii postsekularyzmu do tekstów sprzed połowy XX wieku. Wydaje się jednak, że zarzut ten dotyczy tylko ujęcia tematyzującego.

⁷ J. Habermas, *Wierzyć i wiedzieć*, przeł. M. Łukasiewicz, w: J. Habermas, *Przyszłość natury ludzkiej. Czy zmierzamy do eugeniki liberalnej?*, Warszawa 2003, s. 103–115; Por. M. Warchała, *Postsekularne konstelacje nowoczesności. O historycznych związkach religii i nauk społecznych*, „Stan Rzeczy” 2014 nr 2(5), s. 76.

⁸ Por. T. Sławek, *Ratujące niebezpieczeństwo postsekularyzmu*, w: P. Bogalecki, A. Mitek-Dziemba (red.), *Drzewo poznania. Postsekularyzm w przekładach i komentarzach*, Katowice 2012, s. 16.

Niniejszy artykuł ma na celu wykazanie potencjału perspektywy postsekularnej w badaniach nad literaturą nowoczesną na podstawie dwóch utworów bułgarskich, różnych pod względem formy oraz czasu powstania, lecz sygnujących ramy okresu międzywojennego. Przypadek ten okazuje się szczególnie wymowny, z jednej strony z powodu swego usytuowania na „peryferiach” nowoczesnej Europy, z drugiej – ze względu na specyfikę rozwoju, tj. trwające do XVIII wieku średniowiecze, sytuujące się w kręgu *Slavia Orthodoxa*, naznaczone wpływami kultury bizantyńskiej i osmańskiej, następnie niejako przyspieszoną modernizację na przełomie XIX i XX wieku. Bułgarskie międzywojnie jest tu szczególnie znaczące, bo naznaczone przez tzw. katastrofę narodową (tj. przegraną w II wojnie bałkańskiej oraz w I wojnie światowej)⁹ i rozpięte między resentymentem względem Zachodu a żądaniem jego „dogonienia”. Potrzeba określenia własnej tożsamości zarówno w stosunku do Zachodu, jak i Rosji, przynosi tak konieczność umiejscowienia w przestrzeni narodowej ideologii także religijnej ortodoksji, zwłaszcza wobec śladów kryzysu chrześcijaństwa jako tradycyjnej religii, również w kontekście związku naród-religia i państwo-Kościół.

W pierwszych dekadach XX wieku – w momencie umacniania nowopowstałego – „nowoczesnego” – państwa¹⁰ – zauważalna jest w Bułgarii zmiana nie tylko nastrojów religijnych, co przede wszystkim pojęcia religii, jej znaczenia w życiu społecznym i narodowym. Z jednej strony dochodzi do apologii chrześcijaństwa jako nauki etycznej głoszącej miłość bliźniego, z drugiej – do jego pragmatycznej krytyki. Pojawia się zarzut anachronizmu nie tyle posłania, ile instytucji (jako martwej, antyspołecznej). Wtedy też rozpoczyna się wzmożona dyskusja nad religijnością Bułgarów, przy czym diagnozy w tym względzie są skrajne (od ortodoksji przez herezję do ateizmu). Cechą charakterystyczną tego okresu jest powrót do istoty/korzeni bułgarskości i nacjonalizowanie prawosławia.

Oba analizowane teksty stanowią przykłady autorskich reinterpretacji narracji biblijnej i swą ideową kulminację ujawniają w scenie na Golgocie – w przestrzeni spotkania *pod Krzyżem*. Ich autorzy – artyści wszechstronni – za życia cieszą się wielkim uznaniem, jednak ostatecznie nie znajdują miejsca w ścisłym kanonie literatury narodowej. Obaj kojarzeni są z problematyką estetyczno-religijną, choć – jak wykazać ma dalsza analiza – ich kryptoteologie odsyłają do różnych systemów światopoglądowych, tj. mimo pozornie podobnych związków z szeroko rozumianą (zachodnią) tradycją okultystyczną, ich etyczne (i ontologiczne) wizje dobra i zła stoją w sprzeczności.

Dlatego też – właśnie ze względu na swą niejednoznaczność i heterogeniczność – analizowany przypadek wydaje się unaoczniać nie tylko lokalną specyfikę zjawiska, ale i fenomeny typowe dla szerszego kontekstu. Autorskie rewizje chrześcijańskiej Dobrej Nowiny odsłaniają kondycję duchową człowieka nowoczesnego i tak stają się badawczo cennymi świadectwami aksjologicznych eksperymentów pisarzy jako wyrazów do-

⁹ Więcej zob. J. Szepietowska, *Narodowa katastrofa*, w: G. Szwat-Gylybowa (red.), *Leksykon tradycji bułgarskiej*, Warszawa 2011, s. 186–188.

¹⁰ Spod panowania osmańskiego ziemie bułgarskie zostały (częściowo) wyzwolone w 1878 roku. W 1907 roku Bułgaria ogłosiła pełną niepodległość. Więcej zob. E. Drzewiecka, *Wyzwolenie (Bułgarii)*, w: G. Szwat-Gylybowa (red.), *Leksykon tradycji bułgarskiej*, Warszawa 2011, s. 340–345.



Analizowane teksty są tu bowiem uznane za źródła dla badań nie tyle nad indywidualnym doświadczeniem (nie)wiary, co związkami religii i nowoczesności w ogóle, tj. przedmiotem jest nie tematyzacja, a właśnie kryptoteologia. W tym kontekście należy zaznaczyć, że ustanowienie „prawowierności” autorów względem doktryny jest oczywiście bezpodstawne. Przedmiotem badania są ich teksty, a więc dzieła artystyczne, zaś punktem odniesienia są tu zawsze modele, a nie żywe doświadczenie (wiary). Klasyfikacja może się odbyć jedynie ze względu na świat przedstawiony.

świadczenia ideowej pluralizacji i sekularyzacji. Celem dekonstrukcji jest „*paradygmat światopoglądowy*”, a zatem konkretny horyzont aksjologiczny, udokumentowany przez dzieła literackie, nierzadko potwierdzany przez teksty innego typu, powstałe na tle procesów modernizacyjnych¹¹.

Należy przy tym dodać, że ich religijna (tu: biblijna) tematyka ma drugorzędne znaczenie. Analizowane teksty są tu bowiem uznane za *źródła* dla badań nie tyle nad indywidualnym doświadczeniem (nie)wiary, co związkami religii i nowoczesności w ogóle, tj. przedmiotem jest nie tematyzacja, a właśnie kryptoteologia. W tym kontekście należy zaznaczyć, że ustanowienie „prawowierności” autorów względem doktryny jest oczywiście bezpodstawne. Przedmiotem badania są ich teksty, a więc dzieła artystyczne, zaś punktem odniesienia są tu zawsze modele, a nie żywe doświadczenie (wiary). Klasyfikacja może się odbyć jedynie ze względu na *świat przedstawiony*. Z drugiej jednak stro-

¹¹ Argumentem przemawiającym przeciwko posługiwaniu się tym pojęciem w odniesieniu do całej nowoczesnej kultury jest fakt, że postsekularyzm jest perspektywą interpretacyjną uwarunkowaną historycznie, wyrastającą z problemów filozoficznych i społecznych, które nabrały ostrości w II połowie XX wieku. Z drugiej strony, ponowoczesność, która go wydała, pozostaje właśnie radykalizacją czy też kolejnym stadium nowoczesności pojętej szeroko, jako kulturowa reakcja na oświeceniowy projekt. Zaletą anachronicznej praktyki reinterpretacji wcześniejszych dzieł jako postsekularnych byłoby zatem dostrzeżenie ciągłości pomiędzy dziełami problematyzującymi relacje religijne/świeckie i zainteresowanymi perspektywą życia i śmierci, mądrości czy nawrócenia na przestrzeni całego *modernitas*, co z kolei mogłoby doprowadzić do nowego spojrzenia na historię literatury ostatnich dwustu lat. Zob. K. Jarzyńska, art. cyt., s. 304.

ny właśnie problem zdefiniowania prawowierności w relacji do instytucjonalnego przebiegu kanonu stanowi tu kwestię kluczową. W świetle badań postsekularnych analiza taka jest uzasadniona. Określa ona bowiem postawę światopoglądową w *relacji* do źródła. W tym sensie teksty stają się *świadectwami* ze względu na swą warstwę głęboką, dekonstruowaną w perspektywie historii idei.

Przebaczenie

Pierwszy tekst to nieznane szerzej opowiadanie Konstantina Weliczkowa (1855-1907) pod tytułem *Юда (Judas)*. Jego autor należy do najlepiej wykształconych na przełomie XIX i XX wieku Bułgarów i cieszy się autorytetem, zarówno jako artysta (pisarz, krytyk, tłumacz klasyki literatury zachodniej, malarz), jak i działacz społeczny (publicysta, działacz partyjny, minister kolejno: infrastruktury, oświaty oraz handlu i rolnictwa). W efekcie kwestia treści chrześcijańskich w jego twórczości sprowadzana jest do konstatacji, że to poezja nasycona zwrotami do Boga utrzymanymi w duchu elegijnym. Religijność poety wyrażać się ma w tęsknocie za dobrem, zainteresowaniu ludzkim nieszczęściem i cierpieniem, pragnieniu wzbudzenia u odbiorcy empatii i nadziei, głoszeniu, że jedynym pocieszeniem i zbawieniem jest mimo wszystko Bóg¹². Warto zauważyć, że w młodości wstąpił on do Łoży masońskiej, stając się jednym z pierwszych bułgarskich wolnomularzy, toteż jego stałe niepokoje duchowe mogą mieć związek z akcentowanym w tych kręgach pragnieniem samodoskonalenia moralnego oraz rozwinięcia więzi braterskich¹³. Z drugiej strony realizacja ideału wpisywała się jakoby w wizję chrześcijańską – stosunek Bułgarskiej Cerkwi Prawosławnej do środowiska masonerii był pozytywny. Weliczkow postrzegany jest przede wszystkim jako intelektualista i polityk, działający z jednej strony na przełomie epok (odrodzenia narodowego i modernizmu, postrzeganego

¹² Więcej zob. С. Попвасилев, *Константин Величков (личност и творчество)*, София 1925, s. 68–106.

¹³ Istnieją spory co do daty tego wydarzenia, ale przyjmuje się, że miało ono miejsce we Francji w 1881 roku. Weliczkow musiał utrzymywać potem kontakty z braćmi, gdyż na jego pogrzeb w Grenoble przybyli nie tylko bułgarscy, ale także francuscy masoni. Zob. Н. Недев, *Българско масонство (1807–2007)*, Пловдив 2008, s. 55–57. Na temat kształtu ideowego *bułgarskiej* masonerii zob. też И. Богданов, *Синове на вдовицата. Масонство и масони*, София 1994. Warto w tym miejscu jednak zacytować opinię protoprezbitera Cankowa: „Konstantin Weliczkow to także głęboko religijna i świadomie chrześcijańska osoba. Widzimy, jak ujawnia się to z patosem w jego poetyckich dziełach. Weliczkow wierzy w Boga, wierzy głęboko i w boski etos Jezusa Chrystusa – w miłosną i ofiarną służbę bliźniemu. Jego chrześcijańska wiara łączy się z żywym rozumem (może z tego powodu jako młodzieniec zostaje masonem) i jest przepełniony Chrystusowym ideałem służby społecznej. Konstantin Weliczkow jest tłumaczem (w pierwszej redakcji) psalmów w nowym (synodalnym) przekładzie Biblii” [„Константин Величков е също една дълбоко религиозна и съзнателно християнска личност и това виждаме с патос да се разкрива в неговите поетически творения. Величков вярва в Бога, вярва дълбоко и в божествения етос на Исуса Христа – в любовното и жертвено служение на ближния. Неговата християнска вяра се съчетава с неговия жив разум (може би от тая търса, на младини той става масон) и е проникнат от Христовия идеал на обществено служение. Константин Величков е преводач (в първа редакция) на псалмите в новия (синоден) превод на Библията”]. Zob. С. Цанков, *Българската православна църква от освобождението до настояще време*, „Годишник на Софийския университет. Богословски Факултет” 1939 т. 16, s. 224.

jako wyraz wejścia w nowoczesność), z drugiej – w stanie wewnętrznego rozdarcia między obowiązkiem obywatelskim i aspiracjami artystycznymi. Współcześnie badacze widzą w nim wzór do naśladowania oraz powód do dumy i akcentują jego „europejskość” oraz wszechstronne wykształcenie. Zostaje nazwany budowniczym nowoczesnej kultury bułgarskiej¹⁴.

Data napisania opowiadania jest nieznana. Zostało ono opublikowane już po śmierci autora, w dziełach zebranych pod redakcją Iwana Wazowa, tak więc widnieje przy nim rok 1911¹⁵. Próby dotarcia do odpowiedzi na pytanie o czas powstania pozostają nieudane¹⁶. Być może stało się to w pierwszych latach XX wieku, tj. w okresie, kiedy wydane zostały inne utwory Weliczkowa odsyłające do tekstu biblijnego. Nie bez znaczenia wydaje się w tym kontekście fakt, że właśnie wtedy na łamach redagowanego przez pisarza czasopisma „Летописи” opublikowane zostały przekłady kilku utworów poświęconych Judaszowi, w tym wiersza Semiona Nadsona *Юда*, autorstwa brata pisarza, Bogdana¹⁷. Artystyczny (i chrześcijański) potencjał opowiadania został zauważony w okresie międzywojennym, kiedy to umieszczano go w antologiach prozy, także religijnej¹⁸. W ten sposób funkcjonowało ono jako znak bułgarskiego prawosławia, choć należy przyznać, że w tego typu zbiorach występowały także takie teksty, które tylko pozornie – przez temat – realizowały przypisany ideał.

Utwór przedstawia swoistą „drogę krzyżową” apostoła-zdrajcy. Cierpiący z powodu wyrzutów sumienia Judasz podąża na Golgotę, by błagać Jezusa o przebaczenie. Jego droga jest jednak stroma i kamienista – podobnie jak ta prowadząca do pojednania. Narrator skupia się więc na opisie reakcji psychofizycznych wpinającego się mężczyzny. Początkowo jest to postać anonimowa, określana za pomocą zaimka osobowego „on”. W ciemnej nocy bohater odczuwa jedynie strach i zmęczenie, co kontrastuje z obrazem śpiącej spokojnie, zadowolonej z wymierzonej kary Jerozolimy¹⁹. Przestępcą okazuje się „wielki męczennik”, przywołany przez wspomnienie *pierwszej* drogi krzyżowej. Także Judasz upada pod ciężarem winy (tu: własnej), kuszony, aby zrezygnować, ale: „Jakaś siła

¹⁴ Р. Дамянова, Константин Величков – един от първостроителите на модерната българска култура, в: Г. Марков и др. (red.), *Константин Величков и неговото време. Национална научна конференция, посветена на 150 год. от рождението на Константин Величков, 19–20 май 2005, Пазарджик*, съст. В. Танкова, Р. Кацарова, Пазарджик 2005, s. 10–19.

¹⁵ К. Величков, *Пълно събрание на съчинения*, т. 4, ред. Ив. Вазов, София 1911, s. 167–170.

¹⁶ Nie ma o nim wzmianki ani w dzienniku pisarza, ani w jego korespondencji. Można jedynie wskazać, że podobne pod względem przesłania utwory występują w całej twórczości pisarza.

¹⁷ Семьон Надсон, *Юда* (1901, бр. 11); Émile Gebhart, *Последната нощ на Юда* (1903, бр. 23–24); *Юда. Вероподобно любовно сказание от Беттина Уелч* (1903, бр. 6).

¹⁸ *Zob. Българска белетристика. Антология*, ред. В. Йорданов, София 1922, s. 137–140; *Кандило пред иконата. Отбрани разкази от български писатели за деца и юноши*, съст. А. Каралийчев, София 1938, s. 42–45.

¹⁹ Chwyt personifikacji wielkiego miasta odsyła zarówno do tradycji biblijnej, jak i poetyki modernistycznej. Chrystus wydaje się jego *ofiara*, można zaryzykować stwierdzenie, że dochodzi tu do bestiaryzacji, która – obok autorskiej koncentracji na rysie psychologicznym bohatera – wskazywałaby na ślady estetyki modernizmu.

poza nim go podnosiła i wzywała, by podązał do przodu, i się jej podporządkował”²⁰. Zarówno „nieznana siła”, jak i „straszne widzenie” (krzyży na Golgocie) stanowią swego rodzaju ślad stylizacji modernistycznej. Ukrzyżowany Jezus jest w oczach zdrajcy równie łagodny i pokorny jak wtedy, kiedy go z własnej woli powołał. Wizja Chrystusa na krzyżu stanowi kluczowy moment opowiadania: „W tej ciemności oddzielił się jasny krzyż, a zawieszone na nim ciało Chrystusa zaświeciło, jakby go rozjaśniła niewidzialna światłość. I męczennik podniósł swe oczy i dobre, łagodne spojrzenie skierował ku niemu. Patrzył na niego, poznał go i zobaczył on, że jego usta drgały, i usłyszał on słowa, które przebiły ciemność i dotarły do niego. Jezus mówił, że mu przebacza, i prosił, by do niego przyszedł” (s. 461-462)²¹.

Spotkanie Judasza i Jezusa jest dramatyczne i rodzi niepewność. Napięcie uzyskane jest w dwojaki sposób: przez kontrast światłość-ciemność, skądinąd biblijny, odsyłający do słów Chrystusa z J 8,12 („Ja jestem światłością świata. Kto idzie za Mną, nie będzie chodził w ciemności, lecz będzie miał światło”); jak również przez użycie tego samego zaimka „on” w stosunku do obu postaci. Judaszowi wydaje się, że Jezus mu przebacza i woła do siebie. Poczucie winy nie pozwala mu w to uwierzyć, więc pełen wątpliwości zaczyna wołać o przebaczenie. Dopiero wtedy ujawnione zostaje jego imię. Pada ono z ust jednej z kobiet klęczących pod krzyżem. Zdemaskowanie zdrajcy rodzi wśród obecnych oburzenie. Wszyscy zakładają, że przyszedł on czerpać satysfakcję z cierpienia swej ofiary. Napiętnowany przez modlących się zostaje wyprowadzony przez strażę. Okazuje się, że tylko kiedy pozostawał anonimowy mógł cieszyć się nie tylko doświadczeniem osobistego spotkania, ale też swoistą równością dostępu do Ukrzyżowanego. Jego rozpoznanie niejako zaprzepaściło szansę na uzyskanie przebaczenia.

Scena przepędzenia Judasza spod krzyża stawia zatem pytanie o jego potępienie, czy też o istotę nawrócenia. Bez brzemienia złej sławy grzesznik – jako bezimienny mężczyzna wspinający się pod górę – budzi (u odbiorcy) litość. Rozpoznany jako największy przestępca staje się w oczach ludzi przeklęty. Wydaje się, że Welickow buduje tu napięcie między pogłębionym odbiorem tego problemu przez bardziej wrażliwego czytelnika a reakcją tłumu, choćby to była społeczność wiernych. Sygnalizuje on istnienie przepaści między osobistą prawdą Judasza a powszechną opinią społeczną; sugeruje wręcz, że nawrócenie zdrajcy nie jest niemożliwe, czym pobudza do refleksji moralnej. Chrześcijanie mają jednoznacznie negatywny obraz Judasza, zbudowany zarówno w oparciu o gest zdrady, jak i samobójstwa, pisarz natomiast przypomina, że ostatnie chwile upadłego apostoła są jednak tajemnicą.

²⁰ „...някаква сила извън него го дигаше и го викаше да върви напред и той ѝ се подчиняваше”. Cyt. wg: К. Величков, *Юда*, w: И. Сестримски (red.), *Съчинения в пет тома*, т. 2, София 1986, s. 461. Wszystkie cytaty według tego wydania. Numery stron będą podawane w nawiasie. Tłumaczenie moje – E.D.

²¹ „В тая тъмница кръстът се отдели ясен и тялото на Христа, увиснало на него, светна, като да бе го озарила невидима светлина. И мъченикът издигна очите си и благ, кротък поглед устреми в него. Той гледаше в него, той го беше познал и той видя, че устните му трепераха, и той чу думи, които пробиха тъмнината и стигнаха до него. Исус му казваше, че го прощава, и го молеше да иде при него”.

Przyczyna samobójstwa Judasza pozostaje w opowiadaniu Weliczkowa niejasna. Może ono stanowić zarówno akt rozpacz, jak i swoistą odpowiedź na rzekome wezwanie Ukrzyżowanego²². Jeśli wizję przebaczonego Jezusa potraktować jako urojenie człowieka targanego poczuciem winy, co miałoby podstawy w opisie jego umęczenia, a zwłaszcza w uwadze na temat pchającej go „nieznanej siły”, to gest targnięcia się na własne życie byłby znakiem szaleństwa. W tekst wydaje się wpisana sugestia, że Judasz powiesił się, ponieważ sądził, że Jezus nie tylko mu przebaczył, ale też do siebie przywołał: „Judasza wstał i utkwiał wzrok w Jezusie i znów zobaczył, że Jezus na niego patrzy, i znów usłyszał, że go do siebie woła, i zapragnął krzyknąć, ale głos zamarł w jego ustach i gorzki szloch rozdarł jego piersi” (s. 462)²³. Wraz z opuszczeniem przez Judasza miejsca kaźni jego perspektywa epistemiczna zostaje jednak zastąpiona przez obiektywny punkt widzenia, tak że kwestia stanu psychicznego zdrajcy w momencie śmierci ulega zawieszeniu. Narrator tylko zaznacza, że Jezus spojrział w stronę, z której dobywał się jego szloch, a potem powtarza pogłoskę, jakoby zdrajca się powiesił, a więc informację o jego samobójstwie przekazuje w sposób podwójnie zapośredniczony: „Nazajutrz o świcie rozniósł się w Jerozolimie słuch, że w nocy Judasz się powiesił” (s. 462)²⁴. Autor, pokazując odrzucenie Judasza, być może czyni tu aluzję, iż potępienie ma miejsce tylko w opinii społecznej. Nie bez podstaw jest też podejrzenie, że to właśnie *ono* było w istocie przyczyną samobójstwa. Fakt, że w tekście Weliczkowa kwestia przebaczenia ze strony Jezusa pozostaje w sferze domysłów, wydaje się celowym zabiegiem. Przypomina, że Boże wyroki wymykają się ziemskim taksonomiom, a zarazem stanowi przestrożę, aby – w myśl nauki Chrystusa – nie wyrokować w sprawie losu grzesznika (por. Mt 7, 1), gdyż leży on poza horyzontem ludzkiego poznania.

Opowiadanie odsyła zatem do tajemnicy Bożego miłosierdzia, co rzuca nowe światło na „szloch Judasza”, który może wyrażać nie tylko desperację, ale i szczerzy żal, prowadzący do ekspiacji – tak jak to było w przypadku św. Piotra (por. Mt 26, 60-75). Warto tu zwrócić uwagę na przesłanie formułowane przez pozostałe utwory prozatorskie au-

²² Co ciekawe, istnieje przekaz apokryficzny, który samobójstwo zdrajcy „wyjaśnia” pragnieniem spotkania z Chrystusem w zaświatach. Koptyjskie *Dzieje Andrzeja i Pawła* informują, że Judasz po zdradzie wyznał swój grzech Jezusowi i za jego poleceniem udał się na pustynię w celu odpokutowania winy. Szatan zmusił go jednak do oddania hołdu. Chciał więc raz jeszcze poprosić Jezusa o przebaczenie, ale nie zdążył, ponieważ zaczął się proces. Powiesił się zatem, licząc, że spotka go w świecie podziemnym. Jezus zstąpił do piekieł, ale Judasza nie wyprowadził. Zdrajca – z powodu swej słabości na pustyni – ma czekać do Sądu Ostatecznego. Podaję według streszczenia [w:] M. Starowieyski (red.), *Apokryfy Nowego Testamentu*, t. 2., *Apostołowie*, cz. 2, s. 932n. Również Sergiusz Bułgakow, ujmując czyn Judasza w perspektywie osobistej tragedii, ale i ofiarnej miłości (!) w jego samobójstwie widzi akt służący wejściu do zaświatów, ściśle związany z Ukrzyżowaniem Jezusa, tj. stwierdza, że to zdrajca był pierwszym, którego Syn Boży spotkał po zstąpieniu do piekieł. Zob. S. Bułgakow, *Dwaj wybrańcy. Jan i Judasz – „Umilowany uczeń” i „syn zatracenia”*, przeł. H. Paprocki, „Wiadomości Polskiego Autokefalicznego Kościoła Prawosławnego” 1982 z. 2, s. 42–43.

²³ „Юда се изправи и вторачи пак поглед в Исуса и видя пак, че Исус го гледаше, и чу пак, че го викаше при себе си, и поиска да извика, но гласът замря в устата му и горки ридания продаха гърдите му”.

²⁴ „На другия ден още в зори мълва се пронесе в Йерусалим, че Юда се обесил през нощта”.



Przyczyna samobójstwa Judasza pozostaje w opowiadaniu Weliczkowa niejasna. Może ono stanowić zarówno akt rozpacz, jak i swoistą odpowiedź na rzekome wezwanie Ukrzyżowanego. Jeśli wizję przebaczonego Jezusa potraktować jako urojenie człowieka targanego poczuciem winy, co miałyby podstawy w opisie jego umęczenia, a zwłaszcza w uwadze na temat pchającej go „nieznanej siły”, to gest targnięcia się na własne życie byłby znakiem szaleństwa.

tora, parafrazujące wątki ewangelijne. W opowiadaniu *Сълзуме (Łzy)* apostołowie zadają Chrystusowi pytanie, co jest największym dobrem od Boga. Jezus na widok konduktu żalobnego odpowiada, że łzy, gdyż tylko one przynoszą ulgę, neutralizując destrukcyjne działanie smutku (rozpacz): „Trudno spierać się o hierarchię dóbr, które Bóg dał człowiekowi. Wielkimi dobrami są dla człowieka i rozum, i zdrowie, i wiara, i nadzieja. Ale nad nimi wszystkimi i nad wszystkimi innymi, z których Bóg pozwolił człowiekowi korzystać, panuje smutek. Jego nic nie może odsunąć, dopóki człowiek żyje na ziemi, a może on zniszczyć wszystko. Może złamać najsilniejszy rozum. Może nadwyreżyc najbardziej krzepkie zdrowie, podważyć i oszukać najtwardszą wiarę. Może przyćmić najjaśniejszą nadzieję. Kiedy w nas wnuknie, ulgę możemy poczuć jedynie we łzach. Bez łez jesteśmy bezsilni, żeby go przewyciężyć. (...) Największym dobrem, które Bóg dał człowiekowi, są łzy”²⁵.

Myśl ta odsyła do chrześcijańskiego pojmowania płaczu jako środka duchowego oczyszczenia i nawrócenia. Łzy skrucy stanowią pierwszy krok do pokuty i pojednania. Ich niezwykłą wartość ilustruje opowiadanie pod tytułem *Безверникът и раят (Bezbożnik i raj)*, w którym pokazane są okoliczności wpuszczenia do raju bezbożnika, tj. uzyskania przez niego przebaczenia. Okazuje się, że do jego zbawienia wystarczył jeden dobry uczynek oraz wstawiennictwo wiernego (modlitwa). Tym, co przechyliło szalę jego

²⁵ „Тежко е да се спори за предимство между благата, които Бог е дал на човека. Блага велики са за човека и умът, и здравето, и вярата, и надеждата. Но над всички тях и над всички други, с които Бог е позволил на човека да се ползува, властна е тъгата. Нея нищо не може да отклони, додето човек живее на земята, и тя може всичко да разруши. Тя може да сломи най-бодрия ум. Тя може да прояде най-крепкото здраве. Тя може да разклати и да заблуди най-твърдата вяра. Тя може да помрачи най-светлата надежда. От нея, когато проникне в нас, ние можем да намерим облекчение само в сълзите. Без силите ние сме безсилни да я надделедем. (...) Най-голямото благо, което Бог е дал на човека, са сълзите”. Цит. wg: К. Величков, *Сълзуме*, „Летописи”, 1901, бр. 2, s. 26.

grzechów, była bowiem *jedna* wdowia łza, gdyż – jak śpiewają aniołowie – „Bóg jest wielki, Bóg jest miłosierny...”²⁶.

Obraz Judasza w opowiadaniu Weliczkowa jest niejednoznaczny, niejako zawieszony między stanem szaleństwa a nawróceniem. W konsekwencji jego samobójstwo nie podlega *de facto* żadnej ocenie, co w perspektywie nauki Kościoła stanowi punkt newralgiczny. Mimo to wydaje się, że pisarz unika pułapki ujęcia heterogenicznego. Sugeruje odczytanie zgodne w swej istocie z chrześcijańskim przesłaniem. Ortodoksja bezwzględnie potępia gest targnięcia się na życie, ale jednocześnie pozostawia miejsce dla współczucia i zatroskania o człowieka, który się go dopuścił²⁷. Sugestia zaś, że samobójstwo Judasza mogło być spowodowane zaburzeniem psychicznym, z jednej strony wpisuje się w modernistyczne – psychologizujące – próby naświetlenia dramatu apostoła-zdrajcy, z drugiej – antycypuje współczesną w Kościele tendencję do pojmowania (ale nie i usprawiedliwiania!) samobójców w związku z tajemnicą cierpienia²⁸. Weliczkow nie wypo-

²⁶ „Бог е велик, Бог е милослив...”. Cyt. wg: K. Величков, *Безверникът и райа*, „Летописи”, 1900, бр. 13, s. 254.

²⁷ Kościół prawosławny, widząc w samobójstwie jako odrzuceniu Bożego daru życia grzech najcięższy, naucza, że samobójcy *sami* skazują się na potępienie. W konsekwencji nie mają oni prawa do prawosławnego pogrzebu (wyjątek czyni akt popełniony wskutek *stwierdzonej* choroby psychicznej), ani też nie są wspomniani w modlitwie wspólnotowej Kościoła. Samym gestem odłączyli się od Kościoła, a nie będąc rozgrzeszonymi, ani też pogrzebanymi zgodnie z rytuałem – pozostają bez nadziei na przebaczenie na Sądzie Ostatecznym. Kościół dopuszcza jednak modlitwę osobistą za samobójcę, jak i oferuje specjalne modlitwy za *bliskich* samobójców. Więcej zob. Ошестой заповеди, в: Мит. Филарет, *Пространный христианский катихизис Православных Кафолических Восточных Церквей*, Варшава 1930, s. 115–117; Patr. Paweł (Stojczawicz), *Bez nadziei na pokutę. O grzechu samobójstwa*, przeł. D. Fionik, „Przegląd prawosławny” 2000, nr 10, s. 15–18; Архим. Лазар (Абашидзе), *Грехът и покаянието в последните времена*, София 1998, s. 34–37. Por. *Как да се молим за самоубийците*, Канон за самоволно лишителите се от живот, Света Гора 2005. Z drugiej strony jednak w Sobotę Mięsopustną Kościół prawosławny modli się za wszystkich zmarłych. Ponadto w teologii podkreśla się to, że nie może on *osądzać* (i *zasądzać* o losie grzesznika), a jedynie z pokorą pozostawiać jego los Bogu, jako że tylko on wie, w jakim stanie człowiek rozstał się z życiem. Zob. np. Т. Хопко, *Църквата и самоубийците*, прев. П. Сивов, <www.pravoslavie.bg/Биоетика/Църквата-и-самоубийците>. W świetle nauki ortodoksji Judasz, popełniając samobójstwo, po pierwsze uniemożliwił własne nawrócenie (i zaprzepaścił szansę na uzyskanie Bożego przebaczenia), po drugie – powiększył swój grzech przez akt zabójstwa. Jego los objaśnia św. Jan Chryzostom w homiliach na *Ewangelię według św. Mateusza* oraz mowie o pokucie. Ukazując śmierć zdrajcy jako efekt szatańskiego podstępu, wskazuje on na niebezpieczeństwo zwątpienia w Boże miłosierdzie i nawołuje do podjęcia pokuty. To samobójstwo, a nie zdrada, pozbawiło Judasza wszystkiego, gdyż zamknęło drogę do nawrócenia, deformując akt pokuty. Judasz mógł bowiem dostać przebaczenia Jezusa, skoro ten nad nim płakał i do końca się o niego starał, dyskretnie upominając. Nauczając, że samobójstwo jest grzechem i przynosi potępienie, św. Jan Chryzostom odrzuca też twierdzenie, jakoby stanowiło akt skruchy. Jednocześnie jednak apeluje, aby – idąc za przykładem Jezusa – opłakiwać zdrajcę i modlić się za niego, bo to on, a nie ofiara jego niegodziwości, doświadczył prawdziwego nieszczęścia. Zob. *Homilia LXXXVI*, w: Jan Chryzostom, *Homilie na Ewangelię według św. Mateusza*, cz. 2, przeł. J. Krystyniak, A. Baron, Kraków 2001, s. 490–498; *O pokucie homilia I*, w: Jan Złotousty, *Dwadzieścia homilij i mów*, przeł. T. Sinko, Kraków 1947, s. 125–137.

²⁸ Zob. np. Т. Хопко, art. cyt. Warto dodać, że autor jest teologiem i kapłanem w Cerkwi Prawosławnej w Ameryce. W Kościele katolickim tendencje te są dużo silniejsze, co wyraża się chociażby w fakcie, że według nowego Kodeksu Prawa Kanonicznego samobójcy mają prawo do pogrzebu kościelnego, o ile za

wiada się tu jednak wprost. Stawia tylko pytania, zmuszając niejako odbiorcę do podjęcia własnej refleksji. I właśnie w wyborze milczenia jako odpowiedzi (postawie moralnej) manifestuje swą – wydaje się – głęboką ortodoksyjność²⁹.

Dzień Sądu

Drugi analizowany utwór stanowi dramat *Съдний ден. Мирова драма в седем картини* (*Dzień Sądu. Dramat światowy w siedmiu odsłonach*) Iwana Grozewa (1872–1957). Jego autor to nie tylko aktywny popularyzator doktryny teozoficznej (jako tłumacz i wydawca), ale też popularny poeta i dramaturg okresu międzywojennego³⁰. W drugiej dekadzie stulecia wstępuje on do loży masońskiej „Зора” (1918), po czym założył własną lożę mieszaną „Богомил” (1926). Chociaż za życia cieszy się dość dużym uznaniem, a nawet zyskuje miano jednego z „filarów literatury bułgarskiej”³¹, jego twórczość nie znajduje miejsca w kanonie kultury narodowej. Ze względu na ezoteryczne zainteresowania i w dużej mierze hermetyczną estetykę jest on przez literaturoznawców pomijany i dopiero w ostatnich latach na fali postmodernistycznego zainteresowania peryferiami staje się przedmiotem badań, z jednej strony jako pisarz nie-kanoniczny, z drugiej – przedstawiciel „zapomnianego” nurtu w kulturze bułgarskiego modernizmu.

Pisany w obliczu wybuchu II wojny światowej (1939–1940), *Съдний ден* stanowi ostatnie dzieło Grozewa. W efekcie jawi się nie tylko jako kontynuacja, ale i synteza jego poglądów filozoficzno-estetycznych. Opublikowany najpierw w odcinkach na łamach czasopisma „Родно изкуство”, a następnie – już po 1944 roku (a więc wyzwoleniu przez Armię Radziecką) – jako oddzielne wydanie, nie doczekał się reakcji ze strony krytyki literackiej – być może z powodu prowadzonych przez Bułgarię od 1941 roku działań wojennych, zaś w komunizmie, podobnie jak cała spuścizna autora, uległ zapomnieniu.

Dramat składa się z siedmiu *obrazów* czterech różnych czasoprzestrzeni, sygnujących kluczowe etapy w dziejach ludzkości: podnóża Golgoty w chwili ukrzyżowania Jezusa, pałacu cesarza Nerona podczas prześladowania chrześcijan oskarżonych o podpalenie Rzymu, średniowiecznego zamku w Hiszpanii w czasie procesu inkwizycji przeciwko heretykom i nowoczesnego miasta zachodnioeuropejskiego podczas wojennego oblężenia. Tekst ma budowę szkatułkową: otwiera go i zamyka scena odsyłająca do współczesności, czyli okresu II wojny światowej. Elementami spinającymi konstrukcję są powtarzające się obrazy i sformułowania, wskazujące na umowny (symboliczny) cha-

życia byli praktykujący i nie dawali publicznie zgorszenia (kan. 1184 § 1 KPK). Kościół katolicki naucza też, że nie należy tracić nadziei dotyczącej wiecznego zbawienia samobójców i nawołuje do modlitwy w ich intencji (por. KKK 2283). Biorąc pod uwagę opinie psychiatrów, że samobójca nie jest w pełni świadomości, uznaje, iż zaburzenia psychiczne lub strach przed cierpieniem mogą zmniejszyć jego odpowiedzialność (por. KKK 2282).

²⁹ O postawie milczenia wobec czynu Judasza jako tajemnicy dzieła szatana mówi też Nikołaj Głubokowski: Н. Глубоковски, *Към проблемата за предателството на Юда*, „Философски преглед” 1937, кн. 2, s. 182.

³⁰ W latach 1928–1929 wysunięto w Bułgarii jego kandydaturę do Nagrody Nobla.

³¹ Zob. Ж. Нурижан, *Стожери на българската литература*, ч. 2, София 1940, s. 37–49.

rakter bohaterów, będących w istocie wcieleniami tych samych, kluczowych dla przesłania artystycznego figur Poety, Uczonego, Księcia (władza świecka), Biskupa (władza duchowa) i Sługi³². W tym kontekście pierwsza odsłona ma charakter wprowadzenia, rysującego występujące między nimi konflikty ideowe: sztuka a nauka, herezja a ortodoksja (wolny duch proroczy a opresywna instytucja). Głównym jednak motywem przewodnim, nadającym utworowi Grozewa wydźwięk uniwersalny, jest postać Izraela-Ahasfera. Mit Żyda Wiecznego Tułacza wpisuje się w autorskie poszukiwania uniwersalnego klucza do odczytania dziejów świata i służy wyłożeniu historii ludzkości w duchu teozofii.

Motyw Ahasfera, tj. Żyda *skazanego* na wieczną ziemską tułaczkę za obrazę Chrystusa, odsyła do tradycji apokryficznej i w tym sensie sytuuje się w orbicie tekstu biblijnego³³. Funkcjonująca na Zachodzie w kronikach średniowiecznych i literaturze jarmarcznej postać ze względu na noszone przez nią przekleństwo samotnej tułaczki do czasu powtórnego przyjścia Jezusa odczytywana była jako oznaka zbliżającego się końca świata. Refleksja nowożytna przyniosła jej ujęcia jako figury narodu żydowskiego, a nawet całej ludzkości. W efekcie ugruntowała się ona w literaturze pięknej, najpierw przyjmując funkcję narratora opowieści historiozoficznej, a następnie w okresie romantyzmu stając się metonimią tragicznego losu człowieka, korespondującą zarówno z historią Kaina, jak i Syna marnotrawnego. Podobnie jak w legendzie, w dramacie Grozewa Ahasfer, pojawiając się w każdym akcie, sygnuje kluczowe momenty w rozwoju chrześcijaństwa (tj. świata). Zgodnie ze wzorcem zachodnioeuropejskim jest on nie tylko *wtajemniczonym* komentatorem wydarzeń, co przede wszystkim teozoficznym symbolem, kumulującym niejako wszystkie dotychczas ewokowane w sztuce europejskiej sensy. Można mówić jedynie o ogólnym podobieństwie do powieści awanturniczej Eugeniusza Sue *Żyd wieczny tułacz* (wyd. bułg. 1889) ze względu na światowy wymiar misji Ahasfera oraz negatywny stosunek do Kościoła katolickiego³⁴.

Związek narracji z przekazem biblijnym zaznaczony jest także bezpośrednio, tj. nie tylko przez powtarzające się wspomnienia Ahasfera z jego spotkania z Jezusem, ale

³² Ich imiona za każdym razem odsyłają do konkretnych postaci historycznych, pochodzących jednak z różnych epok, co wzmacnia umowność ich dialogów. Zob. Ц. Георгиева, *Unio mystica и българският символизъм*, Велико Търново 2008, s. 249–253.

³³ Pierwotny wariant legendy nawiązywał do Ewangelii (Mt 16, 28 i J 18, 10; 21, 22) i jako winnego wskazywał poganina, identyfikowanego z Malchosem, dowódcą rzymskiej straży, która pojmała Jezusa w Ogrójcu. Wariant średniowieczny, rozpowszechniany na Zachodzie od XIII wieku przez środowiska monastyczne, bohaterem uczynił już Żyda, który miał znieważyć Syna Bożego podczas Drogi Krzyżowej, i z jednej strony służył narracji antysemickiej, z drugiej – wobec epizodu jego chrztu, wskazywał na potrzebę nawrócenia ludu żydowskiego. Imię Ahasfera, odsyłające do króla Medów i Persów Aswerusa z *Księgi Ester*, utwierdziło się w XVII wieku. Więcej zob. W. Piotrowski, *Legenda o Ahasferze w literaturze polskiej*, Słupsk 1996; *Legenda o Ahasferze – antologia tekstów*, oprac. W. Piotrowski, Piotrków Trybunalski 2008; Ц. Георгиева, *Евангелието в литературата на българския модернизъм*, Велико Търново 2005, s. 66–72.

³⁴ Warto zauważyć, że podwójne imię *Izrael-Ahasfer* bohater nosi tylko w czasoprzestrzeni aktualnej autorowi, co wynika zapewne z antysemickiego kontekstu wojny. Natomiast obecność postaci Nerona być może wskazywałaby na znany, ale nie tłumaczony na język bułgarski poemat Roberta Hamerlinga *Ahaswer w Rzymie* (1866). Zob. W. Piotrowski, dz. cyt., s. 98–101, 211–217.

też przez wprowadzenie oddzielnej, quasi-ewangelijnej sceny. Co istotne jednak, nie parafrazuje ona samej Męki Chrystusa, a ukazując postaci drugoplanowe, buduje do niej rewaloryzujący komentarz. Akt drugi ma budowę dwudzielną: najpierw przedstawia u podnóżu Golgoty dialog dwóch złoczyńców, Judasza i Barabasa, potem – szereg rozmów między świadkami wydarzeń, którzy reprezentując najważniejsze grupy społeczne, wyrażają w istocie poglądy całej ludzkości. Zgodność z kanonem przejawia się zarówno pod względem struktury fabularnej, jak i funkcji bohaterów. Judasz jest jednym z apostołów, który zdradza swego Nauczyciela pocałunkiem (por. Łk 22, 47–48). Widok Ukrzyżowanego wzbudza w nim jednak przerażenie. Na jego stan emocjonalny, ale też rozmiar występu wskazuje autorskie porównanie do „spłoszonego drapieżnika” oraz stwierdzenie, że pociemniał i emanuje chłodem, co odsyła do tradycyjnego obrazu upadłego anioła. Czuje się on wyobcowany nie tylko ze wspólnoty ludzkiej, ale też własnego „ja”: „Ja nie wiem, co się ze mną dzieje... Od tamtej chwili, kiedy On – Nauczyciel – podał mi kawałek chleba, wszedł we mnie... ktoś inny... Ja nie wiem, co czynię... Obca wola porusza moimi członkami, duch straszny mówi ustami mymi... Nie, ja go nie wydałem – ktoś inny go wydał – na ukrzyżowanie...”³⁵.

Aluzja do momentu wejścia w Judasza podczas Ostatniej Wieczerzy szatana (zob. J 13, 27) może być odczytana zarówno w świetle założeń psychologizmu – jako oznaka niepoczytalności i/lub wyrzutów sumienia, jak i dosłownie – jako sugestia, iż zdrajca był w istocie jedynie narzędziem w rękach kosmicznego wroga Chrystusa. Druga interpretacja w dużej mierze odpowiadałaby ujęciu kanonicznemu, ale negacja wolnej woli przeczy nauce Kościoła. Judasz, zaskoczony skutkami zdrady, nie może znieść swej winy. Bieg „w dół”, po zboczu Golgoty staje się obrazem jego upadku.

W tym kontekście spotkanie z Barabaszem na *skrzyżowaniu* dróg, niejako w jej cieniu, ma wymiar symboliczny. Okazuje się bowiem, że żydowski rozbójnik widzi w przestępstwie Judasza przyczynę swej amnestii. Ich rozmowa opiera się na zastosowaniu chwytu ironii, a autorski punkt widzenia wyraża zdrajca. Barabasz, przyznając z radością, że ukrzyżowany został człowiek niewinny, co czyni go ofiarą zastępczą za wszystkich słabych i zniewolonych, wychwala najpierw zdrajcę, a następnie arcykapłanów jako dobroczyńców narodu. Dług wdzięczności wobec apostoła ma obowiązywać także jego spadkobierców, co przywodzi na myśl tradycyjne formuły przekleństwa. Kiedy zdrajca uświadamia sobie, że mimowolnie przyczynił się do wyzwolenia i skonsolidowania grupy niewolników i przestępców, popada w rozpacz: „O, Judaszu, cóżes ty uczynił, Judaszu! Sprzedałeś Bogoczłowieka za kilka wzgardzonych srebrników – by stał się ofiarą, niewinną ofiarą, za odkupienie nic niewartego, wzgardzonego żywota przestępców. (...) Raduj się, Barabaszu, świętuj, o ciemny synu ziemi, Bóg przyszedł na ziemię cierpieć i umrzeć za ciebie... Przez jego podniesienie na krzyżu twoje łańcuchy zostały zniszczo-

³⁵ „Аз не знам, що става с мене... От оня миг, когато Той – Учителят – ми подаде зальк хляб, в мене влезе... някой друг... Аз не знам, какво върша... Чужда воля движи членове ми, страшен дух говори през устата ми... Не, аз не го предадох – някой друг го предаде – на разпятие...”. Cyt. wg: И. Грозев, *Съдний ден. Мирова драма в седем картини*, София 1945, s. 23. Wszystkie cytaty według tego wydania. Numery stron w nawiasach. Tłumaczenie moje – E.D.

ne i odrzucone. (...) Tak, ja – Judasz, ja wam zgotowałem to święto, ja wam Go wydałem, o mali ludzie, co to pragniecie krwi Bogoczłowieka! Czyż nie powiedział wam On: »kto spożywa ciało moje i pije krew moją, będzie miał życie wieczne?« (s. 24)³⁶.

Na pierwszy plan wysuwa się tu symbolika krwi. Judasz, nawiązując ironicznie do słów Jezusa z Ostatniej Wieczerzy (J 6, 53–54) sugeruje, że Bogoczłowiek stał się ofiarą nie tyle swych formalnych wrogów, co upadłej części ludzkości, która wykorzystała jego śmierć w celu odwetu za doznane krzywdy. W tym świetle wyzwolony i rządnym władzy Barabasz jest jej metonimią, a w ostatecznym rozrachunku – figurą Kościoła, który wierząc w rzekomą chwałę Ukrzyżowania, funkcjonuje w oparciu o politykę rewanżyzmu. O ile bowiem Barabasz widzi w wydarzeniu Golgoty misterium wyzwolenia i błogosławiony początek nowej ludzkości, o tyle Judasz – krwawą ucztę drapieżników: „O, słyszę wokół krzyża wilczy skowyt i szum trzepoczących skrzydeł drapieżników... (...) O poczwary wszystkich ziem, chodźcie wszystkie na Golgotę, tam jest dla was uczta: przygotowałem wam ofiarę... Rozszarpcie ciało Bogoczłowieka tak, jak rozerwaliście jego szaty, wyrwijcie jego serce i skosztujcie Jego ciepłej krwi, żebyście się wzmocnili i dokonali swego sławnego wyczynu” (s. 25)³⁷.

Idea życiodajnej mocy krwi zostaje udosłowniona i potraktowana w myśl typowego dla wspólnoty pierwotnej rozumienia aktu spożywania ofiary (lub pokonanego wroga) jako nabywania nowych (jej własnych) sił vitalnych. Obraz Golgoty jako krwawej uczty przyszłych wyznawców jakoby błędnie pojętej osoby Chrystusa³⁸ potwierdza antykościelną wymowę tekstu i wpisuje się w nowożytnie oskarżenia religii chrześcijańskiej o zdradę pierwotnego przykazania miłości i szerzenie w świecie przemocy w imię fałszywego Boga³⁹. Momentem kulminacyjnym ironicznej wymowy „biblijnej” sceny dramatu jest fakt, że to największy grzesznik stał się przyczyną zwycięstwa. Następuje odwrócenie funkcjonującego w tradycji patrystycznej ujęcia zdrady apostoła jako winy szczęśliwej (*felix culpa*). Odczytanie to najpierw zostaje przewrotnie podkreślone po-

³⁶ „О, Иуда, какво стори ти, Иуда! Ти продаде Богочовека за няколко презряни сребърника – да стане жертва, невинна жертва, за изкупление на нищожния презрян живот на престъпниците... (...) Радвай се, Варава, възликувай, о тъмен син на земята, един Бог е дошел на земята да страда и да умира за тебе... С Неговото издигане на кръста твоите вериги се строшиха и паднаха... (...) Да, аз – Иуда, аз ви устрой това празненство, аз ви Го предадох, о дребни люде, що жадувате за кръвта на Богочовека! Не каза ли сам Той: »който яде плътта ми и пие кръвта ми, ще има живот вечен?«”.

³⁷ „О, аз чувам около кръста вълчи вой и шум от размахани крила на хищници... (...) О гадове от всички земи, елате всички на Голгота, там има за вас пиршество: аз ви приготвих жертва... Разкъсайте тялото на Богочовека, както раздрахте ризите му, изтръгнете сърдцето му и се опитайте с Неговата топла кръв, за да заякнете и да извършите своя славен подвиг...”.

³⁸ Por. występujące w protestanckiej egzegezie rozgraniczenie „Jezus historyczny” i „Chrystus wiary/Kościoła”.

³⁹ Pogląd autora na instytucję kościelną prezentuje opublikowany w tym samym numerze czasopisma, co dramat *Съдний ден*, artykuł *Ренесанс* („Родно изкуство” 1940, бр. 2, 3), w którym religia (jako *zewnętrzný kult*) uznana jest za źródło przemocy. Grozew widzi w Kościele (a zwłaszcza Inkwizycji) nie tylko przeciwnika rozwoju myśli ludzkiej (nauki), ale wręcz prześladowcę wyznawców pokoju i harmonii (głosicieli prawdy). Najostrzejszy tego wyraz w dramacie stanowi porównanie Kardynała Bartolomeo do Metistofelesa.

przez wprowadzenie obrazu Judasza jako wybawiciela (zbawcy) zniewolonej ludzkości (Barabasa), po czym wobec heterodoksyjnego ujęcia chrześcijaństwa jako źródła zła całkowicie zreinterpretowane. Przyczyniając się do śmierci Bogoczłowieka, staje się on pierwszym ogniwem wielkiego łańcucha przemocy. Jego dramat polega na tym, że jako jedyny to sobie uświadamia. Niczym Kain, *pierwszy* morderca i bratobójca, we wstydzie pragnie się ukryć przed Stwórcą. Sam siebie przeklina i popełnia samobójstwo. Stwierdzenie, że stryczek wokół szyi uratuje go przed upadkiem w przepaść ponownie ma wymowę ironiczną i z jednej strony przywołuje na myśl konkordystyczny obraz śmierci Judasza, łączący dwa przekazy biblijne (Mt 27, 5-6, Dz 1, 18-19), z drugiej – intensyfikuje tragizm bohatera, sytuując jego *przekleństwo* w planie Bożego przeznaczenia.

Kosmiczny wymiar zdrady potwierdzają kolejne akty dramatu, przedstawiające prześladowania przez władzę instytucjonalną ludzi niewpisujących się oficjalny model świata, a więc *heretyków*, nazwanych przez autora – ustami Ahasfera – „najwierniejszymi uczniami Chrystusa”. I tak, powtarzające się w historii świata dzieło Golgoty, tj. „zabijania Boga w człowieku”, polega na przelewaniu niewinnej krwi, a ostatecznie niszczeniu ziemi. Głosząc, że dzieje świata to dzieje przemocy, Grozew formułuje swe oskarżenia zarówno wobec jej przedstawicieli formalnych, jak i pozostających na ich służbie poetów i uczonych, którzy poprzez swe dzieła artystyczne i techniczne wynalazki stymulują jakoby wpisaną w naturę człowieka żądzę krwi⁴⁰. Spinające utwór obrazy światowego konfliktu zbrojnego i wielkich kataklizmów naturalnych są czytelnymi znakami zbliżającej się *katastrofy*. Aktualna rzeczywistość wojenna i przewidywany przez pisarza bunt przyrody stają się skutkiem ogólnoludzkiego grzechu. Apokaliptyczną perspektywę interpretacyjną nadaje konstatacja, że światem rządzi „Nadbestia” (*Свръхзвяр*)⁴¹, ale zbliża się jej koniec. Paradoksalnie, to Bogobórca (Izrael-Ahasfer) przeklina ludzi jako dzieci *Kaina*, wieszcząc im karę Bożą. Wojna okazuje się więc zarazem odplata, jak i zwiastunem Sądu Ostatecznego. Oczekiwanie Ahasfera na Paruzję wynika nie tylko z pragnienia własnej śmierci, ale i oczyszczenia zdeprawowanego świata. Katastroficzna wizja utworu ma wszakże wydźwięk optymistyczny, gdyż zakłada zniszczenie doczesnej niesprawiedliwości i nastanie wiecznego pokoju (tj. zbawienie), symbolizowane w ostat-

⁴⁰ Postęp techniczny przedstawiony jest jako efekt czarnej magii, co odsyła do ujęcia kultury europejskiej jako dzieła faustycznego (diabelskiego) i znajduje potwierdzenie w artykule *Ренесанс*, w którym autor mówi wprost, że chociaż renesans przyniósł Europie niewątpliwie rozwój myśli ludzkiej (postęp wiedzy), to nie towarzyszył mu rozwój ducha (postęp serca), tak więc w czasach mu współczesnych panuje w istocie moralny upadek.

⁴¹ Zob. twierdzenie Grozewa: „Nauka dnia jutrzejszego będzie nauką o Nadczłowieku, a Sztuka – wyższą alchemią duchową („Науката на утрешния ден ще бъде наука за Свръхчовека, а Изкуството – висша духовна алхимия”). Cyt. wg: И. Грозев, *Новото изкуство*, „Хиперион” 1922, кн. 6-7, s. 386. Teksty Grozewa potwierdzają ezoteryczne odczytanie idei Nadczłowieka jako doskonałego stadium ludzkości. Por. „W człowieku toczy się wściekła walka między homi animalis i homo sapiens, albo – wedle Nietzschego – Nadczłowiek obecny w każdym z nas musi przezwyciężyć Nadbestię. Człowiek duchowy musi zatriumfować nad człowiekiem empirycznym” („У човека произхожда бясна борба между homi animalis и homo sapiens, или – според Ницше – Свръхчовекът у нас трябва да преодолее Свръхзвяра. Духовният човек трябва да възтържествува над емпиричния човек”). Cyt. wg: Ж. Нурижан, dz. cyt., s. 48. Nadludzie są zatem nauczycielami, którzy wspomagają postęp ludzkości.



Z drugiej strony, utożsamienie ziemi (życia) z piekłem ma charakter wyraźnie gnostycki, a więc radykalnie pesymistyczny. Przedmiotem krytyki okazuje się (ludzkie) zło świata doczesnego. W tej perspektywie powtórne przyjście Chrystusa to dopiero zejście do piekieł, tj. akt poprzedzający według nauki chrześcijańskiej jego zmartwychwstanie i wniebowstąpienie.

nim akcie przez zawarty w Europie rozejm: „Ja widzę go wszędzie – ten wielki Męczennik, który ukrzyżowany jest za świat i cierpi cierpieniami całego rodu ludzkiego... (...) On przychodzi, w największe nieszczęście On przychodzi... (...) I sprawiedliwi, i grzeszni – wszystkich On pokryje swą ognistą mantiją... Bo on jest – samym Miłosierdziem, które przenika do najstraszniejszego ludzkiego piekła...” (s. 20)⁴².

Z drugiej strony, utożsamienie ziemi (życia) z piekłem ma charakter wyraźnie gnostycki, a więc radykalnie pesymistyczny. Przedmiotem krytyki okazuje się (ludzkie) zło świata doczesnego. W tej perspektywie powtórne przyjście Chrystusa to *dopiero* zejście do piekieł, tj. akt poprzedzający według nauki chrześcijańskiej jego zmartwychwstanie i wniebowstąpienie.

Przesunięcie planów temporalnych potwierdza reinterpretację wydarzeń paschalnych, zasygnalizowaną w „biblijnym” akcie drugim, w którym ukrzyżowanie Jezusa – wbrew nauce Kościoła – przedstawione jest jako wydarzenie dla ludzkości haniebne. Ahasfer, będąc jego jedynym żyjącym świadkiem, pełni więc rolę nie tylko proroka, ale i *sumienia* świata. Jest przy tym świadkiem *prawdziwym*, tj. męczennikiem cierpiącym za prawdę. Wplątany w łańcuch przemocy współuczestniczy w męce Chrystusa nie tylko ze względu na doświadczenia własne, ale i innych. Współodczuwany przez niego z prześladowanymi ból czyni jego mękę tożsamą z męką całego świata. W tym świetle staje się wcieleniem i Ukrzyżowanego, i Ludzkości. Figura Wiecznego Tułacza symbolizuje więc w tekście Grozewa tragizm kondycji ludzkiej. Ujęcie dziejów świata w porządku cierpienia ukazuje teozoficzną perspektywę interpretacyjną. Jeśli bowiem rzeczywistość jest wielką Golgotą, to Paruzja (Zejście do Piekieł) jest Zmartwychwstaniem, pojętym jako kosmiczna transformacja, a więc gnostyckie zbawienie. Zarówno ludzka udręka, jak i boska interwencja, wpisane są wtedy w naturę wszechświata i stanowią soteriologiczną

⁴² „Аз го виждам навсякъде – великият Страдалец, който е разпънат за света и страда със страдания на целия човешки род... (...) Той идва, в най-голямото нещастие Той идва... (...) И праведни и грешни – всички Той ще покрие със своята огнена мантия... Че той е – самата Милост, която прониква в най-страшния човешки ад...”.

konieczność. Istniejące na ziemi piekło ma charakter zbawczy, a wina Judasza jest faktycznie „szczęśliwa” i wynika z odwiecznego *przeznaczenia*. Potrzeba zainicjowania zbawczej męki (Chrystusa *jako* świata) poprzez przelanie niewinnej krwi zdejmując z *pierwszego* Bogobójcy odpowiedzialność.

W ten sposób, mimo kanoniczności fabuły autorska wykładnia wydarzeń paschalnych ma wydźwięk wyraźnie heterodoksyjny. Teozoficzny kontekst ideowy poświadcza zarówno kreacja Ahasfera (*alter ego* pisarza) jako kabalistycznego maga, wtajemniczonego w reguły kosmosu i zjednoczonego z nim w cierpieniu, jak i nasycenie tekstu elementami znanymi z tradycji ezoterycznej. Na szczególną uwagę w tym względzie zasługuje ujęcie herezji jako doktryny jedynie prawdziwej, a zatem w tym przypadku przekonanie o autentyczności religii synkretycznej, zrównującej wykluczone przez Kościół tradycje duchowe. Postawa ta jest *par excellence* heretycka, jako że zakłada nie tylko prawo do skorygowania prawdy (kanonu), ale też jej wyłącznego reprezentowania⁴³. Okultystyczną scenerię dramatu budują ponadto tytuły „heretyckich” dzieł oraz aluzje do nauk zakazanych, a zwłaszcza obraz Chrystusa jako Lucyfera i związana z nim symbolika ognia⁴⁴. Płomień ma bowiem działanie jednocześnie destrukcyjne i puryfikujące, dzięki czemu prowadzi ostatecznie do duchowego (alchemicznego) zjednoczenia. W tym sensie kończące każdy akt ekspresjonistyczne wizje ognia (a zwłaszcza płonących krzyży i stosów)⁴⁵ i apokaliptyczne proroctwa Ahasfera należy odczytywać nie tylko jako wyraz piekielnej rzeczywistości ludzkiej, ale też jako zapowiedź kosmicznego oczyszczenia. Skoro „zbawcze” bogobójstwo wyraża się w „zabijaniu boga w człowieku”, człowiek nosi w sobie boską cząstkę, a nawet ma potencjalnie boską tożsamość. Z ujęcia przelewu krwi jako niszczenia świata wynika wszakże boski charakter całego kosmosu, co ujawnia monistyczną myśl teozoficzną, a to z jednej strony potwierdza istotową niespójność doktryny, z drugiej – domyka autorską kreację Chrystusa jako Ludzkości i Wszechświata jednocześnie. Charakterystyczne dla utworu przeplatanie się płaszczyzn czasowych w połączeniu z panteistycznym modelem rzeczywistości sprawia, że Ahasfer jest figurą totalną: zarówno bluźnierczą częścią ludzkości, jak i ludzkości w ogóle, i w tym sensie – wcieleniem gnostyckiego Zbawiciela (Nauczyciela)⁴⁶.

⁴³ Zob. np. G. K. Chesterton, *Heretycy*, przeł. J. Rydzewska, Żabki 2004, s. 7.

⁴⁴ Por. zacytowaną w akcie 3 maksymę alchemiczną: *Scias enim summum artis secretum in igne consistere* (s. 55).

⁴⁵ Na ekspresjonistyczny rozmach autorskiej wizji składają się też uwagi w didaskaliach na temat muzycznego tła wydarzeń w postaci rewolucyjnych dźwięków symfonii Ludwiga van Bethoveena (nr 3 i 9) oraz *Marsylianki*, zwiastujących stworzenie nowego Królestwa Bożego na ziemi. Swoistą jej kulminacją jest gigantyczna figura Chrystusa oddzielającego się od krzyża i schodzącego z otwartymi ramionami do skąpanego w ogniu świata.

⁴⁶ Typologicznie bliską, choć na poziomie idei zupełnie obcą myśli gnostyckiej, propozycję odczytania figury Żyda wiecznego tułacza daje Jan Grosfeld. Jak zauważa, Ahasfer jako personifikacja wspólnoty ukaranej, ale i w ogóle człowieka cierpiącego (z powodu swej bezbożności) odsłania typ religijności naturalnej, opartej na relacji zbrodnia-kara. Tymczasem jego wędrówka może być postrzegana także jako heroiczny akt Wyjścia, czy raczej ciągłego wychodzenia *poza* siebie. W tym świetle figura Żyda (tułacza) wciela ideę samozaprzeczenia na drodze ku Bogu. Jako nosiciel misji przywrócenia utraconego – tj. boskiego

W tej perspektywie utwór Grozewa, zawierający apokaliptyczny obraz Sądu Ostatecznego (*Dzień Sądu*), przedstawia dramat kosmicznej odnowy na drodze Męki. Artystyczna próba uobecnienia (powtórzenia) wydarzeń zbawczych w siedmiu historycznych odsłonach, łącząca perspektywę kosmogoniczną z eschatologiczną, głosząca odkupienie (za grzech bogobójstwa) poprzez akt stworzenia (nowego) świata, niczym w biblijnej *Księdze Rodzaju*, w siedem dni (*Światowy dramat w siedmiu odsłonach*), staje się tekstem *rytualnym* i realizuje autorską koncepcję sztuki świątynnej: „Pierwszym dramatem była liturgia, w której to wyrażała się Światowa ofiara – ofiara Boga-Słowa, który przyjął ciało, aby podnieść i zbawić upadłą duszę ludzką. Dla Greka scena była skałą straceń, skąd słuchać było stękania Prometeusza, tak dla chrześcijańskiego mistyka teatr wyobrażał Golgotę, gdzie odbywało się dzieło odkupienia”⁴⁷. Przesłanie ma zaś ostatecznie wymiar dydaktyczny: ludzkość musi się w ogniu piekielnym oczyścić i uszlachetnić: „Renesans, który jest związany z kulturą serca, dopiero musi się rozpocząć: ludzkość musi przejść przez piekło cierpienia, aby się oczyściła i ulepszyła, a zwłaszcza aby się wyzwoliła ze swego egoizmu – przyczyny wszystkiego zła na świecie”⁴⁸. Krytyka przemocy przy jednoczesnym uzasadnieniu obecności cierpienia potwierdza jego heterogeniczny charakter. U podstaw doktryny teozoficznej leży bowiem przekonanie o swoistej współzależności Dobra i Zła. Judasz – zdeterminowany przez boski zamysł – niejako *poza* własną wolą wypełnia swe przeznaczenie, wydając na śmierć Bogoczłowieka. Właśnie jako zbrodniarz przyczynia się do odkupienia świata, jego upadek jest bowiem niezbędnym elementem kosmicznej układanki.

Zakończenie

Przełom XIX i XX wieku oraz pierwsze dekady nowego stulecia przebiegają w Bułgarii pod znakiem starcia dwóch wykluczających się światopoglądów: teistycznego (i jego ezoterycznych parafraz), reprezentowanego głównie przez chrześcijaństwo, ale także teozofię, oraz ateistycznego, przejawiającego się w zdobywającej coraz większą popularność myśli lewicowej. Początki modernizacji państwa zostają naznaczone doświadczeniem sekularyzacji, w perspektywie której konfesyjna przynależność przestaje być gwaran-

– wymiaru człowieczeństwa okazuje się on właśnie figurą *totalną*, bo sygnującą jednocześnie uniwersalny i eschatologiczny wymiar egzystencji. I tak jawi się *nauczycielem* (ludzkości). Zob. J. Grosfeld, *Żyć wieczny tułacz*, „Studia Bobolanum” 2011 nr 2, s. 5-27.

⁴⁷ „Първата драма е била богослужение, в което се е представляла Мирова жертва – жертвата на Бога-Слово, който приема плът, за са издигне и спаси паднала човешка душа. За гърка сцената е била лобна канара, от където са се слушали въздишките на Прометея, както за християнския мистик театъра е представлял Голгота, където се е извършвало делото на изкуплението”. Cyt. wg: H. X., *Изкуство и религия. Беседа на Ив. Грозев*, „Хиперион” 1923, кн. 4-5, s. 284. Mowa jest tu tylko o upadłej duszy, co odsłania kontekst gnostycki.

⁴⁸ „Ренесансът, който е свързан с културата на сърдцето, тепърва трябва да започне: човечеството трябва да мине през горнилото на страданията, за да се пречисти и облагороди и главно да се освободи от своя егоизъм – причина за всички злини в света”. Cyt. wg: И. Грозев, *Ренесанс*, „Родно изкуство” 1940, бр. 3, s. 1. Stwierdzenie to ostatecznie potwierdza ludzki wymiar ziemskiego piekła.

tem skutecznych ram pojęciowych, a tylko jedną ze światopoglądowych opcji. Zmiana warunków wyznawania wiary wiąże się z antropologizacją, a w rezultacie immanentyzacją przekazu eschatologicznego, ale i przewartościowaniem modelu religijnego pośrednictwa. Równolegle obok siebie występuje postulat poszukiwań bezpośredniego kontaktu z *sacrum* oraz hasło śmierci Boga pojętego jako projekcja ludzkich ideałów. Obie postawy łączyła paradoksalnie idea *odnowy*, choć definiowana w oparciu o różne założenia ideowe. Wpływ modernizmu *religijnego* przejawiał się w podjęciu problemów egzystencji ludzkiej w odniesieniu do fenomenu wiary i autorytetu.

Oba przywołane tu teksty stanowią autorską parafrazę wątków biblijnych, w których kluczowe miejsce zajmuje wydarzenie Golgoty. Sytuują się w kontekście problemów etycznych, odnosząc się do kwestii wiarołomności i przemocy. Ich autorzy reprezentują różne pokolenia i różne sposoby radzenia sobie z egzystencjalnym niepokojem. Wychodzą z tradycji religii prawosławnej, ale funkcjonują w środowisku wolnomularskim i/lub ezoterycznym. Ściśle związani z myślą zachodnioeuropejską, aktualizują (choć na różne sposoby) estetykę modernistyczną (w szerokim sensie, odsyłającym do zachodniego rozumienia pojęcia modernizm). Z punktu widzenia badań ściśle bułgarystycznych analiza literackich parafraz autorstwa Weliczkowa i Grozewa w ujęciu komparatystycznym okazuje się wskazywać na semantyczną elastyczność wątków biblijnych w warunkach bułgarskiego międzywojnia, ale też potwierdza potrzebę nowego spojrzenia na spuściznę tych autorów, także w perspektywie historii idei. Ich recepcja nakazuje zwrócić uwagę także na uwikłania kryptoteologiczne krytyków i badaczy. Nie ma tu jednak miejsca na prześledzenie dziejów funkcjonowania tych pisarzy w XX-wiecznej kulturze bułgarskiej. Nie mniej, ujęcie synchroniczne odsłania konsekwencje „lokalnego” doświadczenia nowoczesności, właśnie poprzez sensory ewokowane przez *parafrazę* religijnej narracji.

Zarówno utwór Weliczkowa, jak i Grozewa odrzucają światopogląd materialistyczny, jednak w różny sposób sytuują *sacrum*. Dokumentują duchowy „głód”, aczkolwiek rozwiązania szukają w innych wymiarach metafizycznej refleksji. Na ich paradygmat światopoglądowy wskazuje w nich interpretacja Ukrzyżowania i w tym świetle – zła. Oba pośrednio stawiają pytanie o instytucję Kościoła (czy wspólnoty kultycznej) oraz rolę religii jako takiej. Co istotne jednak, fenomeny te zdają się definiować w sposób niejednoznaczny. Opowiadanie Weliczkowa, może właśnie dlatego że krótkie i lakoniczne, wskazuje w odniesieniu do grzechu i miłosierdzia na istnienie tajemnicy, skupia się na osobistej stronie doświadczenia, choć sygnuje i moment metafizyczny. Zawiesza pytanie o wspólnotę ludzką w kontekście jej (niedoskonałych, bo zewnętrznych) sądów moralnych. W centrum uwagi znajduje się jednostka oraz jej droga ku odkupieniu – poprzez cierpienie, wyrzuty sumienia i nawrócenie. Ostateczną instancją jest spojrzenie *osoby* Ukrzyżowanego, co odsłania fundament o charakterze chrześcijańskim. Natomiast u Grozewa odniesieniem jest przestrzeń duchowej czy przeduchowanej jedni, tak więc krytyka wymierzona jest wprost w ludzkie (niedoskonałe, bo materialne) instytucje oraz zniewalającą żądzę władzy. Na pierwszym planie stoi los ludzkości. W tym kontekście uwidacznia się tu współzależność dobra i zła oraz histo-

riozoficzny determinizm w postępie ku doskonałości wybranych. Utwór wpisuje się w gnostycki model interpretacyjny⁴⁹.

Istotne jednak, że w centrum świata przedstawionego obu pisarzy znajdują się te same kategorie: nawrócenia i/lub potępienia. Zgodnie z Ewangelią akcent położony jest (choć pośrednio) na problemy wiary i moralności, zaś swoistym znakiem eschatologicznym jest figura zdrajcy. Utwór Weliczkowa pozostawia miejsce dla przebaczenia, które jako dar Boży znajduje się poza wiedzą i wolą innych. Niemniej wskazany zostaje negatywny, choć uzasadniony aspekt stygmatyzacji. U podstaw dramatu Grozewa znajduje się natomiast kosmiczny determinizm, tak więc to odwieczna rola w dualistycznie pojętym świecie decyduje o losie Judasza. Skazany na swój los, służy wyższej sprawie, ale jego osoba traci na znaczeniu.

W efekcie Spotkanie pod Krzyżem staje się zarówno w sensie fabularnym, jak i ideowym miejscem węzłowym. W ramach świata przedstawionego odsłania Judaszowi (bez)sens jego czynu. Dla odbiorcy staje się znaczącą kulminacją i punktem odniesienia dla sensów ewokowanych przez dzieło. Jednocześnie staje się metaforą ideowych przesunięć, do jakich dochodzi w warunkach fermentu światopoglądowego, częściowo na mocy negocjacji znaczeń, kiedy to na grunt chrześcijański (prawosławny) wkraczają alternatywne konceptualizacje rzeczywistości. Konceptualizacje, których rekonstrukcja czy też dekonstrukcja możliwa jest dzięki uruchomieniu perspektywy postsekularnej, problematyzującej (osobiste) doświadczenie sekularyzacji oraz tropiącej uwikłania kryptoteologiczne na poziomach głębokich. ■

BIBLIOGRAFIA:

- Apokryfy Nowego Testamentu*, t. 2., *Apostołowie*, cz. 2, red. M. Starowiejski.
Bułgakow S., *Dwaj wybrańcy. Jan i Judasz – „Umiłowany uczeń” i „syn zatracenia”*, przeł. H. Paprocki, „Wiadomości Polskiego Autokefalicznego Kościoła Prawosławnego”, 1982, z. 2, s. 23–43.
Chesterton G. K., *Heretycy*, przeł. J. Rydzewska, Ząbki 2004.
Drzewiecka E., *Herezja Judasza w kulturze (po)nowoczesnej. Studium przypadku*, Kraków 2016.
Drzewiecka E., *Mysł postsekularna w badaniach sławistycznych. Próba spojrzenia*, „Studia Litteraria Universitatis Iagellonicae Cracoviensis” 2014 t. 9 nr 1, s. 29–44.
Drzewiecka E., *Wyzwolenie (Bułgarii)*, w: G. Szwat-Gyłybowa (red.), *Leksykon tradycji bułgarskiej*, Warszawa 2011, s. 340–345.

⁴⁹ Pojęcie gnozy (względnie gnostycyzmu) zyskało w ostatnich latach wielką popularność, zajmując miejsce w szerokim dyskursie humanistycznym. W sensie podstawowym odnosi się do zjawisk z zakresu historii religii, lecz w stosowanym tu znaczeniu ma ono wymiar ahistoryczny i określa typ doświadczenia egzystencjalnego, generalnie wyrażający się w skrajnie dualistycznym spojrzeniu na świat.

- Grosfeld J., *Żyd wieczny tułacz*, „Studia Bobolanum” 2011 nr 2, s. 5–27.
- Habermas J., *Wierzyć i wiedzieć*, przeł. M. Łukasiewicz, w: J. Habermas, *Przyszłość natury ludzkiej. Czy zmierzamy do eugeniki liberalnej?*, Warszawa 2003, s. 103–115;
- Jan Chryzostom, *Homilie na Ewangelię według św. Mateusza*, cz. 2, przeł. J. Krystyniacki, A. Baron, Kraków 2001.
- Jan Złotousty, *Dwadzieścia homilij i mów*, przeł. T. Sinko, Kraków 1947.
- Jarzyńska K., *Postsekularyzm – wyzwanie dla teorii i historii literatury (rozpoznania wstępne)*, „Teksty Drugie” 2012 nr 1/2, s. 294–307.
- Legenda o Ahasferze – antologia tekstów*, oprac. W. Piotrowski, Piotrków Trybunalski 2008;
- Łuczewski M., Burdziej S., *Przełom postseklarny*, „Stan Rzeczy” 2014 nr 2(5), s. 9–10.
- Patr. Paweł (Stojczawicz), *Bez nadziei na pokutę. O grzechu samobójstwa*, przeł. D. Fionik, „Przegląd prawosławny” 2000 nr 10, s. 15–18.
- Piotrowski W., *Legenda o Ahasferze w literaturze polskiej*, Słupsk 1996.
- Sławek T., *Ratujące niebezpieczeństwo postsekularyzmu*, w: P. Bogalecki, A. Mitek-Dziemba (red.), *Drzewo poznania. Postsekularyzm w przekładach i komentarzach*, Katowice 2012, s. 9–24.
- Szepietowska J., *Narodowa katastrofa*, w: G. Szwat-Gyłybowa (red.), *Leksykon tradycji bułgarskiej*, Warszawa 2011, s. 186–188.
- Warchała M., *Postsekularne konstelacje nowoczesności. O historycznych związkach religii i nauk społecznych*, „Stan Rzeczy” 2014 nr 2(5), s. 75–92.
- Архим. Лазар (Абашидзе), *Грехът и покаянието в последните времена*, София 1998.
- Богданов И., *Синовете на вдовицата. Масонство и масони*, София 1994.
- Българска белетристика. Антология*, ред. В. Йорданов, София 1922.
- Величков К., *Безверникът и раят*, „Летописи” 1900, бр. 13, s. 254.
- Величков К., *Сълзите*, „Летописи” 1901, бр. 2, s. 26.
- Величков К., *Юда*, в: К. Величков, *Пълно събрание на съчинения*, т. 4, ред. Ив. Вазов, София 1911, s. 167–170.
- Величков К., *Юда*, в: К. Величков, *Съчинения в пет тома*, т. 2, ред. И. Сестримски, София 1986, s. 460–462.
- Георгиева Ц., *Unio mystica и българският символизъм*, Велико Търново 2008.
- Георгиева Ц., *Евангелието в литературата на българския модернизъм*, Велико Търново 2005.
- Глубоковски Н., *Към проблемата за предателството на Юда*, „Философски преглед” 1937, кн. 2, s. 180–182.
- Грозев И., *Новото изкуство*, „Хиперион” 1922, кн. 6-7, s. 380–400.
- Грозев И., *Ренесанс*, „Родно изкуство” 1940, бр. 3, s. 1.
- Грозев И., *Съдний ден. Мирова драма в седем картини*, София 1945.

- Дамянова Р., *Константин Величков – един от първостроителите на модерната българска култура*, в: *Константин Величков и неговото време. Национална научна конференция, посветена на 150 год. от рождението на Константин Величков, 19–20 май 2005, Пазарджик*, съст. В. Танкова, Р. Кацарова, ред. Г. Марков и др., Пазарджик 2005, s. 10–19.
- Как да се молим за самоубийците, Канон за самоволно лишилите се от живот*, Света Гора 2005.
- Кандило пред иконата. Отбрани разкази от български писатели за деца и юноши*, съст. А. Каралийчев, София 1938.
- Мит. Филарет, *Пространный христианский катихизис Православных Кафолических Восточных Церквей*, Варшава 1930.
- Н. Х., *Изкуство и религия. Беседа на Ив. Грозев*, „Хиперион” 1923, кн. 4-5, s. 283–285.
- Недев Н., *Българско масонство (1807–2007)*, Пловдив 2008.
- Нурижан Ж., *Стожери на българската литература*, ч. 2, София 1940.
- Попвасилев С., *Константин Величков (личност и творчество)*, София 1925.
- Хопко Т., *Църквата и самоубийците*, прев. П. Сивов, <www.pravoslavie.bg/Биоетика/Църквата-и-самоубийците>.
- Цанков С., *Българската православна църква от освобождението до настояще време*, „Годишник на Софийския университет. Богословски факултет” 1939, т. 16, s. 1–372.

O AUTORCE:

dr Ewelina Drzewiecka – doktor nauk humanistycznych w zakresie kulturoznawstwa i magister teologii ogólnej; adiunkt w Instytucie Sławistyki PAN oraz w Centrum Cyrylo-Metodejskim przy Bułgarskiej Akademii Nauk. Autorka monografii „Śmierć Judasza w Biblii i tradycji chrześcijańskiej” (Verbinum, 2012), „Herezja Judasza w kulturze (po)nowoczesnej. Studium przypadku” (Universitas, 2016), a także wielu artykułów naukowych, publikowanych w kraju i za granicą, współautorka haseł do „Leksykonu tradycji bułgarskiej” (red. G. Szwał-Gylybowa, 2011). Zainteresowania badawcze: kultura bułgarska, tradycja judeochrześcijańska, historia idei.

Kontakt: ewelina.drzewiecka@gmail.com

Barbara Kaszowska-Wandor, Instytut Nauk o Literaturze Polskiej im. I. Opackiego,
Uniwersytet Śląski

Rozsypujące się słowa. Augustyn, Bernhard i pytania o postliteraturę

Scattering words. Augustine, Bernhard and the postliterary condition

STRESZCZENIE:

PRZEDMIOTEM ARTYKUŁU JEST ZNACZĄCY NURT WSPÓŁCZESNEJ LITERATURY, KTÓRY MOŻNA OPISAĆ JAKO „ANTYLITERATURĘ” LUB „POSTLITERATURĘ”. JEGO CECHĄ WYRÓŻNIAJĄCĄ JEST RADYKAŁNE ZAKWESTIONOWANIE SENSU WŁAŚCIWEGO LITERATURZE PISANIA. DZIELA TEGO TYPU PROGRAMOWO ODWOŁUJĄ SIĘ DO TWÓRCZOŚCI THOMASA BERNHARDA. W ARTYKULE ZOSTAJE POSTAWIONE PYTANIE O IDEĘ, JAKĄ KRYJE SIĘ ZA NEGATYWNYMI GESTAMI, KTÓRE PROWADZĄ M.IN. DO PODWAŻENIA OBECNEGO W DZIELE AUTORSKIEGO GŁOSU. AUTOR ARTYKUŁU STAWIA TEZĘ, ŻE DLA WŁAŚCIWEGO ODCZYTANIA OWYCH DZIEŁ KONIECZNIE JEST UMIESZCZENIE ICH W SZERSZYM KONTEKŚCIE FILOZOFICZNEJ I TEOLOGICZNEJ TRADYCJI KWESTIONOWANIA WARTOŚCI LITERATURY. PRZYWOŁANE ZOSTAJE PRZY TYM ŁACIŃSKIE POJĘCIE FIGMENTUM, KTÓRE NIEOCZEKIWANIE OKAZUJE SIĘ PRZYDATNE W INTERPRETACJI NAJNOWSZYCH TEKSTÓW LITERACKICH. TEZĘ ILUSTRUJĄ ODWOŁANIA DO POWIEŚCI LÁSZLÓ KRASZNAHORKAI I GREGA BAXTERA.

SŁOWA KLUCZOWE:

POSTLITERATURA, ANTYLITERATURA, BEZBOŻNOŚĆ
POEZJI, FIGMENTUM, ENFER

ABSTRACT:

THE ESSAY EXAMINES THE SIGNIFICANT CURRENT OF CONTEMPORARY LITERATURE, WHICH COULD BE DESCRIBED AS “ANTI-LITERATURE” OR “POSTLITERATURE”. THE THEME COMMON TO SUCH WORKS SEEMS TO BE A RADICAL REJECTION OF THE VERY SENSE OF LITERARY WRITING. IT IS POINTED THAT THESE WORKS PROGRAMMATICALLY ACCEPT THE PATRONATE OF THOMAS BERNHARD. THE ARTICLE INTERROGATES THE IDEA HIDDEN BEHIND THE NEGATIVE GESTURES, WHICH SELF-DENY THE INDIVIDUAL AUTHORIAL VOICES AS WELL. THE MAIN ARGUMENT IS THAT SUCH WORKS SHOULD BE READ IN A WIDER CONTEXT OF THE PHILOSOPHICAL AND THEOLOGICAL TRADITION OF THE NEGATION OF LITERATURE. SUCH READING FOCUSES ON THE LATIN CONCEPT OF FIGMENTUM, WHICH UNEXPECTEDLY APPEARS TO BE INSIGHTFUL FOR THE READING OF THE NEWEST LITERARY WORKS. THE ILLUSTRATION OF THE THESIS IS THE ANALYSIS OF THE NOVELS OF LÁSZLÓ KRASZNAHORKAI AND GREG BAXTER.

KEYWORDS:

POSTLITERATURE, ANTI-LITERATURE, LITERARY IMPIETY,
FIGMENTUM, ENFER

Spróbujmy wyobrazić sobie piekło literatury¹. Nie mamy tu jednak na myśli ani literatury piekielnej, ani też piekła poetów lub powieściopisarzy, którzy cierpią męki z powodu tego, co nieopatrznie napisali. Chodzi o piekło literatury jako metaforyczne miejsce jej potępienia. Piekło takie opisuje między innymi Richard Millet w swojej książce *L'enfer du roman. Réflexions sur la postlittérature*. Francuski czytelnik nie był zapewne zdziwiony tym określeniem. W języku francuskim piekło to część biblioteki, w której gromadzono książki zakazane, a więc te, których ze względu na ich szkodliwość nie należy czytać i które trzeba pozostawić poza zasięgiem wzroku i ręki. Piekło literatury mogłoby być więc stanem jej wyczerpania, gdy nie ma już książek, po które sięgnąć warto (które są nieszkodliwe) lub gdy uznano, że w istocie takich książek nigdy nie było. Dla francuskiego filozofa piekłem literatury jest jednak wyłącznie literatura współczesna w swoim dominującym, najsilniej widocznym i najczęściej komentowanym nurcie. Piekłem literatury jest bowiem faktycznie właściwy jej obecnie stan niemożności jej istnienia. Konstrukcja powyższego zdania brzmi niezręcznie, jednak to ten rodzaj agramatyzmu, który tak bliski jest współczesnej literaturze. Powyższe zdanie w sposób nieudolny naśladuje nie tyle niezręczną, co wręcz doskonałą w swej językowej graniczności formułę Bartleby'ego: *I would prefer not to* (wolałbym nie). Kopista Melville'a może zostać uznany za rzecznika owego niezwykłego pochodzenia współczesnych pisarzy, którzy woleliby móc nie pisać. W przeciwieństwie do Bartleby'ego nie mogą oni jednak ani przestać pisać, ani tym bardziej znaleźć naprawdę przekonującego argumentu, który nadałby sens praktyce, jaką nieustannie podejmują. Walter Muschg w swojej książce², która jest wielką medytacją nad możliwymi początkami literatury, zauważa, że jednym z takich początków była z pewnością magia. Być może literackie frazy były pierwotnie magicznymi zaklęciami, za pomocą których próbowano „radzić sobie z rzeczywistością”, wierząc, że człowiek może przymusić obce siły do służenia sobie³. Muschg przywołuje fragment fińskiej *Kalevali*, w której bohater wchodzi do głowy olbrzyma Vipunena przez jego usta, znajdując „słowa” i „sentencje”, zmuszając go do śpiewania dniami i nocami pieśni o „porządku wszelkich cudów”⁴. Jak konstatuje Muschg „Zachodnia sztuka jest po części magią, którą sobie

¹ Badania zostały sfinansowane ze środków Narodowego Centrum Nauki przyznanych w ramach finansowania stażu po uzyskaniu stopnia naukowego doktora na podstawie decyzji nr DEC-2013/08/S/HS2/00287.

² W. Muschg, *Tragiczne dzieje literatury*, tłum. B. Baran, Warszawa 2010.

³ Stephen Greenblatt w zakończeniu swojej książki *Renaissance Self-Fashioning* zauważa, że nigdy nie pozbyliśmy się takiego myślenia. Opisuje swoją rozmowę ze współpasażerem samolotu. Jego rozmówca twierdzi, że podróżuje do syna, który jest w stanie paraliżu, nie może mówić. Jego ojciec obawia się, że nie będzie mógł zrozumieć życzenia swojego syna, by zakończyć jego życie, poprzez odłączenie od respiratora. Dlatego prosi Greenblatta, by ten spróbował bezgłośnie, samymi ruchami warg wypowiedzieć formułę „Chciałbym umrzeć”. Badacz nie jest w stanie tego uczynić. Jak stwierdza, chodzi nie tylko o obawę, że zamiary tego człowieka mogą być inne niż te, które wypowiada, może np. okazać się terrorystą. Chodzi także o to, że człowiek wierzy, że wypowiedane przezeń słowa mają moc sprawczą.

⁴ W. Muschg, dz. cyt. s. 34.

przyswoiła. Magiczna literatura jest samoobjawieniem człowieka”⁵. Millet twierdzi jednak, że współczesna literatura, zwłaszcza powieść, nie ma już żadnej mocy działania, a tym bardziej nie jest miejscem samoobjawiania się człowieka. Oderwana od wszelkich swoich źródeł, oddana na pastwę odbiorcy – kulturowego nomady, straciła jakąkolwiek tożsamość. Nie wiadomo, czym głosem mówi i kogo obraz miałaby ukazywać. Może tym samym zostać odesłana jedynie do owego piekła literatury, najdalszego zakątka biblioteki, ukrytego głęboko za regałami z książkami o gotowaniu, uprawie ogrodu i psychologii sukcesu.

W poniższym tekście chcemy jednak spojrzeć na to piekło współczesnej literatury w zupełnie inny sposób, pytając prowokacyjnie, czy to źle, że pewna ważna część współczesnej literatury wydaje się traktować wyłącznie o swoim zniszczeniu albo o własnej niepewności czy przypadkiem wolałaby nie istnieć. Pytamy zatem, czy to źle, że literatura nie wierzy już w literacką magię. Jednocześnie chcemy w tych rozważaniach wykroczyć poza pewien wciąż się reprodukujący paradygmat mówienia o literaturze nowoczesnej, która ma nieustannie i programowo unicestwiać samą siebie, chcemy mianowicie wyjść poza ideę sztuki krytycznej (jak wierzę, tylko w jej zwulgaryzowanej wersji, redukującej złożoność myślenia Adorno). Tezą niniejszego tekstu będzie stwierdzenie, że w takiej próbie wyobrażania sobie piekła literatury chodzi bowiem tak naprawdę o poszukiwanie możliwości przywrócenia literaturze jej powagi i znaczenia jako specyficznego ludzkiego głosu. Co więcej, refleksja taka wywodzi się z potrzeby odzyskania pewności, że lepiej jest, by ten literacki głos raczej istniał niż nie istniał. Mówiąc najprościej, chodzi o to, by móc uznać jego istnienie za dobre⁶ i nieprzypadkowe. Przedmiotem naszego zainteresowania nie staną się zatem teksty, które afirmują literaturę, zwłaszcza teoretyczne traktaty i eseje o funkcjach i społecznej użyteczności kultury książkowej. Wręcz przeciwnie, skupimy się na dziełach, które wydają się być wielkim przekleństwem rzucanym nie tylko na świat, ale i na literaturę. To powieści, które jej bluźnią, nie wierzą w nią i próbują wymazać same siebie, jak powieść Thomasa Bernharda *Wymazywanie*, która może zostać tu uznana za jeden z literackich wzorców takiego pisania. By wykroczyć poza wspomniany nowoczesny paradygmat sztuki krytycznej, musimy w takiej narracji chronologicznie wykroczyć dość znacznie poza literaturę współczesną czy nawet nowoczesną lub nowożytną. Zanim dojdziemy zatem do najnowszego z włączanych do owego nurtu dzieł – powieści Grega Baxtera *Lotnisko w Monachium* (to właśnie ta książka określona została przez krytyków mianem „piekła powieściopisarzy”), przywołamy znacznie starsze przykłady deprecjonowania literackiego sensu. Jak twierdzi Maurice Blanchot, literaturę rozumie się tylko wtedy, gdy się ją deprecjonuje⁷, chodzi zatem o pokazanie pewnej ciągłości takich prób „poważnego” (nie magicznego i życzeniowego) myślenia o działaniu tekstu

⁵ Tenże, s. 36.

⁶ Por. Gen. 1,12. Wszystkie obecne w tekście cytowania z Pisma Świętego, o ile nie zaznaczono inaczej, pochodzą z „Biblii Tysiąclecia”, Poznań, Warszawa: Pallotinum 1971.

⁷ Por. M. Blanchot, *Literatura i prawo do śmierci*, w: *Wokół Kafki*, tłum. K. Kocjan, Warszawa 1996, s. 8.

literackiego. Naszym zamiarem nie może być tu oczywiście zreferowanie wielowiekowego nurtu negacji literatury, to przekroczyłoby możliwości niniejszego tekstu. Chcemy jedynie wskazać na wybrane wątki, które ze szczególną siłą powracają we współczesnej refleksji i znacząco dopełniają interpretację owego bluźnierczego nurtu współczesnej literatury.

Pokusa zajmowania miejsca

Ks. Józef Sadzik pisze we wstępie do Miłosza tłumaczenia Ks. Psalmów:

"Wszakże tak jesteśmy skonstruowani, że stale będziemy podejmowali próby wyjaśnienia tego, co nie jest możliwe do wyjaśnienia. Na tym beznadziejnym zajęciu, zupełnie nieużytecznym w sensie praktycznym, niektórzy ludzie spędzają całe życie. Nazywamy ich filozofami. W moim rozumieniu, bardzo blisko myśliciela, jeżeli nie nierozdzielnie z nim trzusi się poeta"⁸.

To przekonanie o być może daremnym, ale jednak wspólnym trudzie, jaki podejmują poeta i filozof, także teolog, było zawsze bliższe raczej temu pierwszemu. Filozof (o teologu nie wspominając) nieustannie umacniał granicę, jaka dzieliła go od poety i tego rodzaju mądrości, której skarbnicą miałyby być Homer⁹. Filozofowie gorąco protestują przeciw obiegowemu (jak zdają się świadczyć ich pisma) nazywaniu Homera filozofem. Seneka żartuje, że grono tych, którzy nazywają Homera filozofem, nie jest w ogóle w stanie ustalić wspólnej definicji filozofii¹⁰. W dzisiejszych trudnych do policzenia pracach, eksploatowany jest nieustannie wątek Platonskiego wygnania poetów z filozoficznego państwa, a przecież Platon w swojej krytyce poezji nie jest odosobniony. W tekstach filozofów i w filozoficznej doksografii powraca nieustannie ów motyw szkodliwości poezji i nie chodzi tu tylko (raczej w małym stopniu) o krytykę imaginacji, poetyckiego zmyślenia jako kłamstwa, czyli o to, że poezja opisuje rzeczy nieistniejące. Przecież także w starożytnej teorii prawa akceptowano konieczność istnienia tzw. *fictiones legis* – fikcji prawnych, których istotą było akceptowanie określonych fikcyjnych założeń, tak, jak gdyby były one prawdziwe i opieranie na nich interpretacji prawnej norm¹¹. W filozo-

⁸ J. Sadzik, *O psalmach*, w: *Księga Psalmów*, tłum. Cz. Miłosz, Paris: Éditions du Dialogue 1982, s. 11.

⁹ Por. M.T. Cyceon, *Rozmowy tuskulańskie* (I,1,3), tłum. J. Śmigaj, Warszawa 2010, s. 10: „U Greków przecież najdawniejszą odmianą ludzi wykształconych byli poeci: Homer i Hezjod żyli przed założeniem Rzymu, Archiloch zaś za panowania Romulusa (...)”.

¹⁰ Jakże aktualne pozostaje to spostrzeżenie. Por. L.A. Seneka, *List 88*, w: *Listy moralne do Lucylusza*, tłum. W. Kornatowski, Warszawa 1998, s. 355: „Ażeby cię przypadkiem nie przekonać, że Homer był filozofem, ci, co tak twierdzą, zostają w sprzeczności ze wszystkimi innymi, którzy również występują z takim twierdzeniem”.

¹¹ Na przykład wyrodney spadkobierca traktowany jest tak, jak gdyby w momencie dziedziczenia nie żył, a wyzwalany niewolnik, jak gdyby był człowiekiem wolnym – zdolnym do zawierania umów. Bez takiego założenia istnienia kontrfaktycznego przecież stanu, niemożliwe byłoby zastosowanie określonej normy prawnej, zmieniającej *status quo*.

ficznej krytyce poezji chodziło zatem nie tyle o jej „fikcyjność”, co o to, co starożytni filozofowie nazywają bezbożnością. Plutarch, powołując się na Demokryta, wskazuje, że owa bezbożność polega na ukazywaniu zamiast bogów „ludzkich widziadeł”¹². Już Dio- genes Laertios opisuje nam owo piekło nie tyle poezji, co nieodpowiedzialnych poetów, pisząc że „Pitagoras zstąpił do Hadesu i widział tam przywiązaną do spiżowego słupa i wyjącą duszę Hezjoda, a także zawieszoną na drzewie i oplecioną węzami duszę Home- ra. Obaj poeci zostali ukarani za to, co mówili o bogach”¹³.

Poeta jest dla filozofa kimś w rodzaju wiejskiej baby skwapliwie chwytającej każdą plotkę po to, by uczynić z niej zgrabną opowieść, którą mogłaby dalej z powodzeniem przekazać. Sztuka poetycka ma raczej utrwalać wyobrażenia tłumu, niż przekazywać rzeczywistą wiedzę o świecie bogów i ludzi, a tak z kolei definiowana jest przecież filozofia. Poezja dokonuje zatem różnego rodzaju niebezpiecznych substytucji. Nie tylko zastępuje Boga jego ludzkim, coraz mniej adekwatnym, wyobrażeniem, ale także zastępuje rzeczy ważne i pożyteczne (*euchresta*), rzeczami błahymi i bezużytecznymi (*dyschresta*). Ten ostatni wątek jest silnie eksponowany w pismach stoików, dla których czytanie poetów i zajmowanie się gramatyką (a zatem także objaśnianiem poetów) to „uleganie ob- cym wpływom”¹⁴. Często ta krytyka dotyczy sztuk słowa w ogóle, a zatem także retoryki. W równym stopniu są więc one porównywane do przekupstwa. Jednak to dla filologa i gramatyka rezerwują, zwłaszcza rzymscy, stoicy szczególnie rodzaj swojej krytyki. Gra- matyk jest zatem według Epikteta kimś, kto lubuje się w pustostlowiu, nie tylko stwarza pozory rzeczywistości, ale z upodobaniem w owych pozorach zamieszkuje, czyniąc z własnego życia widowisko oparte na fałszu. Dla Epikteta poeta to z kolei człowiek uda- jący filozofa i tak dalece zapamiętujący się w tym zajęciu, że sam zaczyna wierzyć w tę samodzielnie stworzoną iluzję. Poecie wydaje się, że podejmuje wiele spraw, podczas gdy żadnej z nich nie rozumie. Epiktet z charakterystyczną dla siebie dosadnością pisze o owcach, które wszak nie muszą zwracać swej paszy, by pokazać, jak wiele zjadły¹⁵. Se- neka z równie zjadliwą ironią lituje się nad „mędrce” Didymusem i jego pełnym po- święcenia oddaniem się swojej pracy: „Oto gramatyk Didymus napisał cztery tysiące ksiąg. Litowałbym się nad nim, gdyby przeczytał ich aż tyle”¹⁶. Nie trzeba właściwie do- dawać, że ostrze krytyki jest tu skierowane przeciwko charakterystycznemu dla poetów i ich interpretatorów odgrywaniu roli mędrca (*ostentatio sapientiae*) i gromadzeniu

¹² Por. εἰδωλα w: Plutarch, *Περὶ δεισιδαιμονίας* [*De superstitione*], 165 f, w: *Moralia*, vol. 2, London: William Heinemann Ltd. 1928.

¹³ D. Laertios, *Żywoty i poglądy słynnych filozofów* (VIII 21), tłum. I. Krońska i inn., Warszawa 2006, s. 480.

¹⁴ Zob. tenże, s. 365: „Antystenes mówił nawet, że ci, którzy osiągnęli pewien stopień mądrości, nie powin- ni zajmować się gramatyką i literaturą, aby nie ulegać obcym wpływom”.

¹⁵ Epiktet, *Encheiridion*, w: *Diatryby. Encheiridion, z dodaniem Fragmentów oraz Gnomologium Epik- towego* tłum. L. Joachimowicz, Warszawa 1961, s. 46. Wiemy już dziś, że chodzi raczej o ucznia zapisują- cego nauki Epikteta, a zachowane teksty przypisywane są Epiktetowi jedynie zgodnie z tradycją, tak też używam jego imienia w niniejszym tekście.

¹⁶ Seneka, dz. cyt., s. 364.

„zbędnych śmieci naukowych”¹⁷. Właśnie Seneka i Epiktet są tymi, którzy najbardziej bezpośrednio formułują bardzo poważne i w istocie dramatyczne pytanie o znaczenie owej gramatyki (dziś powiedzielibyśmy po prostu literatury jako sztuki słowa i sztuki interpretacji), której ludzie są w stanie oddać wiele lat swojego życia, nie zastanawiając się czemu miałyby to służyć. Dlaczego ponosimy niemałe wydatki, by kształcić nasze dzieci w szkołach gramatycznych, pyta Seneka, a za nim potem św. Augustyn. Czy naprawdę wierzymy, że czytając Homera i Wergiliusza uczą się one kierować swoim życiem i czynić je bardziej szczęśliwym?¹⁸ Także poeta – Horacy wykpiwa bezlitośnie owych poetów i gramatyków, którzy biegają po całym Rzymie z odczytami własnej twórczości, niemal polując na tych, którzy zechcieliby ich posłuchać¹⁹. Epiktet twierdzi, że owe nieustanne lektury nie są w stanie przynieść nam żadnego pożytku dlatego tylko „że nigdy nie czytaliśmy, że nigdy nie pisaliśmy w tym celu, żeby w działaniach naszych czynić zgodny z naturą użytek z narzucających się nam wyobrażeń, ale poprzestajemy na tym, że rozumiemy, o czym w księdze jest mowa, oraz że potrafimy wytłumaczyć to innym”²⁰. A zatem możliwa jest wartościowa lektura poety, która jednak nie może być jedynie badaniem słów i rozkoszowaniem się nimi. Jak obrazowo oddaje to Seneka „Na tej samej łące wół szuka trawy, pies zająca, a bocian żaby”²¹, odnosząc się do dwóch typów lektury Wergiliusza – filozoficznej i filologicznej. Kończąc ów, przedstawiony w największym tylko skrócie i wyborze, wątek krytyki poezji, filologii, gramatyki, zauważmy na koniec jedynie, że bardzo często owe ataki miały na celu po prostu krytykę ludzkiej pychy²². To ją właśnie skrywać miano pod pozorami z jednej strony poezji, która obiecuje mówić więcej niż rzeczywiście jest w stanie przekazać, z drugiej zaś strony wszechstronnej, mozolnie gromadzonej wiedzy gramatycznej. Zauważmy jeszcze, że rozpoznania filozofów wydają się tym bardziej zasadne, jeśli weźmiemy pod uwagę rolę, jaką faktycznie pełniły szkoły

¹⁷ Tenże, s. 363.

¹⁸ Por. Epiktet, *Diatryba* IV,4, dz. cyt., s. 370-371: „Ale odpowiedz no mi, w jakim to celu chcesz czytać? Bo jeśli przez czytanie zmierzasz ku temu, by mieć rozrywkę duchową lub nabyć jakichś wiadomości, jesteś człowiekiem drętym i godnym politowania. Jeżeli jednak przez czytanie zdążasz do właściwego celu, to coś innego jest owym celem niżeli pomyślność? A jeśli znowu czytanie nie przyczynia ci pomyślności, to jaki z niego pożytek”.

¹⁹ Por. „gna za głupcem i mędrcom, recytator srogi;/ a kogo złapie, trzymaj, czytaniem zabija,/ bo, póki krwią niesyta, nie puści pijawka”. Horacy, *Sztuka poetycka* (w. 474-476), w: *Dzieła wszystkie*, tłum. A. Lam, Warszawa 1996.

²⁰ Epiktet, *Diatryby*, dz. cyt., s. 372-373.

²¹ Seneka, List CVIII, w: dz. cyt., s. 515.

²² Do tego motywu powróci zresztą, nawiązując właśnie do cytowanego tekstu Epikteta, Erazm z Rotterdamu, krytykując swojego Cycerończyka i jego bezużyteczny trud osiągnięcia nieskazitelnego stylu Arpinaty. Krytyka pustej erudycji nasili się zresztą począwszy od wieku XVII, dotykając samej poezji, która wielokrotnie oskarżana jest o bycie jedynie zbiorem topiki i sentencji. Końcowym ogniwem tego procesu będzie pojęcie literackiej sentencjonalności, które to czyni Adorno ostrzem swojej krytyki tekstów, jedynie udających prawdziwą literaturę. Adorno, podobnie jak wielu innych nowoczesnych teoretyków literatury wierzy przy tym, że jest w stanie odróżnić ową prawdziwą, „żywą” literaturę od jej własnej imitacji.

gramatyczne w procesie samoidentyfikacji społecznych elit w okresie późnej starożytności i następnie podobną rolę szkół humanistycznych²³. W tym kontekście idei gramatyki jako pomocniczego narzędzia społecznej stratyfikacji, Izokratesowe porównanie niewykształconych do trzody nabiera jednak dodatkowego, niechcianego znaczenia.

Filozoficzna topika krytyki poezji i gramatyki podjęta zostaje przez pisarzy chrześcijańskich. Czytając świętego Augustyna nieustannie spotykamy argumenty, które czerpie od owych krytyków poezji i gramatyki, jak choćby we fragmencie *Wyznań*, gdzie stwierdza:

„Wolałbym dziś wyzbyć się wszelkich wspomnień o wędrówkach Eneasza i innych tego rodzaju baśniach niż umiejętności czytania i pisania. W drzwiach szkół gramatycznych wiszą kotary. Czy osłaniają one jakąś czcigodną tajemnicę? Nie, osłaniają pomyłkę. [...] Ci, co handlują literaturą, ci, co kupują taki towar – niechże już wszyscy wobec mnie zamilkną [...]”²⁴.

By uniknąć pojęciowego anachronizmu uściślijmy najpierw, co jest przedmiotem krytyki Augustyna. Oczywiście nie literatura, w owym absolutnym sensie, jaki nadała jej nowoczesność. Augustyn i jego współcześni znają termin *literatura* jednak odnosi się on, choć jeszcze z rzadka, do ogółu tekstów, które zostały napisane, a najczęściej jak u Tertuliana²⁵ jako *seculari litteratura* stoi w opozycji do *scriptura*, a zatem tego, co święte – głosu Boga i jego proroków. Augustyn nie mówi zatem o literaturze w ogóle, a o gramatyce. Przywołany fragment jest ważnym ogniwem w tradycji pism *contra grammaticos*²⁶. Pamiętamy jednak, że starożytna gramatyka składała się jeszcze z dwóch części – elementarnej nauki czytania i pisania i z „objaśniania poetów”. To właśnie (częściowo i z wieloma ograniczeniami) uprawnia nas do zestawiania jej ze współczesną refleksją na temat literatury. Augustyn deprecjonuje zatem ów drugi przedmiot pracy gramatyków, nazywając go kolejno pomyłką, towarem, który się nabywa, niedorzecznościami, widowiskiem²⁷, pustką, cieniem. Jak owa druzgocząca krytyka ma się do licznych fragmentów, w których Augustyn ujawnia swoją fascynację słowem pisanim, do jego obrony sztuki

²³ R.A. Kaster, *Guardians of Language: The Grammarian and Society in Late Antiquity*, Berkeley · Los Angeles · Oxford 1997, s. 14: „Whatever its other shortcomings, the grammarian's school did one thing superbly, providing the language and mores through which a social and political elite recognized its members.” Tamże: “During the first five centuries of our era, the grammarian's school was the single most important institution, outside the family, through which the governing classes of the empire perpetuated and extended themselves”.

²⁴ Św. Augustyn, *Wyznania*, tłum. Z. Kubiak, Kraków 1996, s. 36.

²⁵ Por. Tertulian, *O widowiskach*, fragm. 18, w: *Wybór pism*, tłum. W. Myszor, Warszawa 1970.

²⁶ Por. m.in. Sextus Empiricus, *Przeciw gramatykom*, w: *Przeciw uczonym*, tłum. Z. Nerczuk, Kęty 2007, s. 34-92. Jeszcze w XIX wieku pisane są takie teksty, por. choćby przykład, który zapewne spodobałby się Bernhardowi Joseph Samassa, *De Stultitia Quorundam, Qui Se Ciceronianos Vocant. Contra Grammaticos E Borussia in Austriam Accersitos Directum*, Pestini, 1858.

²⁷ To także deprecjonujące określenie, podobnie jak u Boecjusza. Por. *O pocieszeniu jakie daje filozofia*, tłum. W. Olszewski, Warszawa 1972.

słowa jako narzędzia danego nam przez Boga?²⁸ Dla pisarzy chrześcijańskich spór o wartość poezji i ludzkiej twórczości opartej na słowie wykracza poza filozoficzne *imaginarium*. Z jednej strony konfrontują się oni z licznymi biblijnymi ostrzeżeniami przed zwodniczym słowem, które może sprowadzać człowieka na manowce. To znaczące, że to właśnie u św. Augustyna znajdujemy wielokrotnie przykłady użycia terminu *figmentum*²⁹ w odniesieniu do ludzkiej sztuki słowa (*poetica figmenta*). To termin używany w łacinie poklasycznej (wcale nie tak często)³⁰. Byłby on zbliżony do dzisiejszego sposobu użyciu słowa fikcja. Oba te wyrazy wyraźnie odsyłają przy tym nadal swoim źródłosłowem do czynności formowania czegoś w glinie (a więc niejako „z prochu”). Co istotne, ten sam termin został użyty przez św. Hieronima w jego tłumaczeniu ks. Izajasza. Mowa tu jednak o słowie głupca, które niweczy samo siebie, niejako rozsypuje się w proch i nicłość³¹. To jedno z najbardziej stanowczo sformułowanych ostrzeżeń przed możliwą znikomością ludzkiego działania, o ile odwraca się ono od swego źródła czyli Boga. Podobne ostrzeżenie w Nowym Testamencie możemy znaleźć m.in. w drugim liście św. Pawła do Tymoteusza, gdzie chodzi już nie tylko o to, że słowo jest bezużyteczne. Literalnie rzecz biorąc ma ono swój użytek (pojawia się tu właśnie greckie *chresimon*), ale to użytek groźny – najbardziej dosłownie „wiedzie ono ku zniszczeniu”. Św. Paweł poucza tu bowiem Tymoteusza, by w centrum wypowiedzianych przezeń słów był zawsze Bóg, a zatem by On niejako zamieszkiwał ludzkie słowa. Jeżeli tak nie będzie, staną się one jedynie źródłem zniszczenia.

„To wszystko przypominaj, dając świadectwo w obliczu Boga, byś nie walczył o same słowa, bo to się na nic nie przyda, [wyjdzie tylko] na zgubę słuchaczy. [ἐπ' οὐδὲν χρησίμων ἐπὶ καταστροφῇ]”³².

²⁸ Pamiętamy, że Augustyn jako moment początkowy w swoim procesie nawrócenia wskazuje lekturę Hortensjusza, zaginionego już dialogu Cycerona. Liczni badacze wyrażają opinię, że spośród zachowanych tekstów późnoantycznych żadne nie są świadectwem tak wnikliwej lektury Wergilusza jak komentarze Augustyna. Por. m.in. S. McCormack, *The Shadows of Poetry: Virgil in the Mind of Augustine*, Berkeley: University of California Press 1998.

²⁹ Por. Hasło *ficile* w: *A Dictionary of Greek and Roman Antiquities*, red. W. Smith i inni, London: John Murray 1890, dostępny w: <http://www.perseus.tufts.edu/> (data dostępu 1.03.2016): „anything made of earth or clay, earthen, fictile. In Greek the special word for moulding in soft materials, πλάσσω, with its derivatives πλάσμα, πλάστης, πλαστική, was gradually applied only to clay, in which sense the words plastes and plastic passed into Latin. [...] The Latin equivalent of πλάσσω is fingo, which originally was applied only to the moulding of soft stuffs, but later was used for statuary of all kinds as opposed to pingo: in this extended sense we have also factor and figmentum, but the usual application of factor is confined to modelling in clay, just as fictor, figlinus, figulus refer only to work in clay”.

³⁰ Powraca potem w formie powtarzanego pytania *Quare prohibetur Christianus poetica figmenta legere* (m.in. w *Sentenciach* Izydora, III,13.1). Por. Izydor z Sewilli, *Sententiae libri III*, tekst dostępny w: The Latin Library, <http://www.thelatinlibrary.com/isidore.html> (data dostępu 1.03.2016).

³¹ Por. Iz 29, 16: „perversa est haec vestra cogitatio quasi lutum contra figulum cogitet et dicat opus factori suo non fecisti me et figmentum dicat fictori suo non intellegis”. Cyt. za: *Biblia Sacra Vulgatae editionis*, Sixti V Pontificis Maximi jussu recognita et edita 1598, URL: <http://vulsearch.sourceforge.net/>, (data dostępu 10. 11. 2015).

W tym kontekście pisze tu także św. Paweł o tych, którzy odwróca się od prawdy i zwróca swe uszy ku zmyślonym opowieściom [καὶ ἀπὸ μὲν τῆς ἀληθείας τὴν ἀκοὴν ἀποστρέφουσιν, ἐπὶ δὲ τοὺς μύθους ἐκτραπήσονται]³².

Właściwie, ukazana tu alternatywa nie pozostawia żadnego *tertium*, albo w słowach ludzkich jest miejsce dla Boga, są Jego mieszkaniem, albo też stają się niebezpieczne. Tkwi tu już nie tylko idea ponownego rozsypania się w proch, bezużyteczności, ale też owego stanu piekła jako opozycji wspólnego domu Boga i stworzeń. Ideę tekstu, tym razem dosłownie, tekstu poetyckiego, który ma stanowić dom – świątynię, budowaną przez człowieka dla Boga znajdujemy najbardziej bezpośrednio w Psalmie XXII. To Psalm, który nazywany jest *Skargą opuszczonego przez Boga*. Już na samym jego początku znajdujemy przeciwstawienie słów *bezbóżnych* (tutaj dosłownie jako słów tego, kto jest opuszczony przez Boga) – słowom, w których mieszka Bóg. W tłumaczeniu Miłosza wersetu 4 wyeksponowany został ów obraz zamieszkiwania Boga w pieśni pochwalnej: "Przecie Ty, Święty, mieszkasz w pieśniach pochwalnych Izraela." Obraz ten znika niestety w wielu tłumaczeniach (w tym w *Biblii Tysiąclecia*) wraz z kluczową tu opozycją dwóch rodzajów słowa poetyckiego – lamentu, skargi i hymnu – pochwały. Ambiwalencja, z jaką Augustyn (oczywiście nie tylko on, ale cały szereg ojców Kościoła i pisarzy chrześcijańskich) traktuje poezję i piśmiennictwo w ogóle ma swoje źródło właśnie w tej opozycji słowa, w którym mieszka Bóg i słowa, w którym jest on nieobecny³⁴. Metaforycznie można by powiedzieć, że dla Augustyna to opozycja nieba i piekła literatury, bo słowo pozbawione Boga staje się „niczym”. Ten sposób myślenia jest dobrze widoczny między innymi w komentarzu Augustyna do Ps. LXX³⁵, gdzie pisze o ludzkim podążaniu przed albo za Bogiem oraz o usuwaniu się tak, by zrobić miejsce dla Boga. Tutaj także tłumaczy, na czym polega rzeczywista szkodliwość słowa zastępującego Boga i niepozostawiającego dla Niego miejsca. Mowę taką nazywa po prostu pochlebstwem, a polega ona na chwaleńcu człowieka w taki sposób, że przypisuje się mu wyłączną zasługę (a zatem wyłączając Boga). To Bóg ma być zawsze wywyższony w słowie, które wypowiada człowiek, gdyż, przypomina Augustyn, to z Boga jest nasze zbawienie, a nie z nas sa-

³² Por. Tm 2,14. Tekst grecki cytuję zgodnie z wydaniem: *The Greek New Testament*, red. K. Aland i inn., Stuttgart: United Bible Societies 2014.

³³ Por. Tm. 4,4.

³⁴ Taka świadomość trwa przez wieki w kulturze europejskiej a jej przykład, zupełnie innego rodzaju przywołuje w swoich esejach o śródziemnomorskiej architekturze Mileta Prodanović. Opisuje on kościół La Martorana w Palermo, gdzie przy wejściu znajduje się postać Bogurodzicy trzymającej zwój z tekstem. Jest tu napisane w języku greckim: „O, Synu, ochroń od wszelkich nieszczęść Jerzego, pierwszego wśród Twych archontów, który wybudował mi ten dom od fundamentów, chroń także całą jego rodzinę. Opuść mu wszystkie grzechy, albowiem Ty, o Słowo, jako jedyny Bóg, masz moc.” Por. M. Prodanović, *Oko wędrowca*.

Także tutaj zatem człowiek w swoim dziele buduje dom dla Boga (i Jego Matki), dosłownie w postaci budowanej świątyni, ale i w owym krótkim tekście, w którym niejako zaprasza Boga do zbudowanego domu, wiedząc, że bez Boga dzieło to rozsypie się w proch podobnie jak jego fundator. Istotą tego gestu jest każdorazowe uznanie Boga za faktycznego autora dobrego ludzkiego dzieła.

³⁵ Św. Augustyn, *Objaśnienia Psalmów*, t. 3, tłum. J. Sulowski, Warszawa 1986.

mych. Mowa pochlebca jest tu zatem tym, co nazwaliśmy piekłem – miejscem, w którym nie ma miejsca dla Boga³⁶. Sam człowiek jest bowiem według Augustyna sierotą, wdową i Łazarzem, a więc tym, kto jest zawsze niesamodzielny i potrzebuje Bożej pomocy. Nie możemy niestety w tym miejscu poddać tego ogromnie interesującego Augustynskiego komentarza rzetelnej analizie, ponownie skupiamy się jedynie na elementach, które będą nam potrzebne, gdyż oświetlają w szczególny sposób teksty literatury współczesnej. Przywołamy zatem jeszcze jeden tylko, bardzo frapujący jego wątek. Augustyn tłumaczy, jak to możliwe, że chrześcijanin poddany uciskowi ze względu na swą wiarę, bez wahania życzy w modlitwie swoim prześladowcom (zalicza do nich także, a może przede wszystkim owych pochlebców), by zostali „pomieszani i złęknieni”. To nie jest złe życzenie (a więc złorzeczenie), ale pragnienie by zostali zawróceni ze swej drogi. Tylko stan pomieszania i lęku stanie się dla nich początkiem nawrócenia. Dopiero od tego momentu przestaną oni, jak pisze Hipponita, iść przed Bogiem, a zaczną podążać za Nim. Augustyn wskazuje przy tym, że takim człowiekiem idącym przed Bogiem jest także chrześcijanin, który unika cierpienia i ludzkiego oskarżenia, we własnym mniemaniu umiejętnie lawirując między prawdą i kłamstwem. Człowiek taki uważa się przy tym za niezwykle roztropnego, a nawet mądrego, sądząc że samemu sobie zawdzięcza własne chwilowe szczęście. W istocie sam siebie oszukuje i zastępuje Boga.

Już te z konieczności ogromnie pobieżne analizy pozwalają chyba zauważyć, że jeśli jest coś, co naprawdę łączy filozoficzną i późniejszą, chrześcijańską już krytykę poezji to będzie to ostrzeżenie przed ludzką pychą. Chodzi tu o pychę, jaka może rodzić się z operowania słowami wykraczającego poza codzienną, zwykłą komunikację. To pokusa, która w równym stopniu czai się w słowie poetyckim, co oratorskim, filozoficznym i teologicznym. Pamiętamy lęk Izajasza w momencie, gdy Bóg każe mu głosić swoje proctwo. Ów lęk zostaje usunięty dopiero wtedy, gdy anioł wypala usta Izajasza, być może wypala z nich przede wszystkim grzech pychy.

Połamana zabawka

Dopiero teraz powracamy do współczesnych tekstów literackich, których wspólną cechą wydaje się dokonywane w nich nieustannie kwestionowanie własnego głosu. To literatura, która w szczególny sposób, niejako z upodobaniem eksponuje własny stan rozpadu. Trudno byłoby policzyć dzieła, w których pojawia się autotematyczny motyw zaniechanego, niedokonanego, na różne sposoby zmarnowanego dzieła. Bohater powieści Igora Štiksa *Krzesło Eliasza* – pisarz „w średnim wieku” nękany jest powracającym snem,

³⁶ W tych, z konieczności najbardziej skrótowych, egzemplarycznych jedynie rozważaniach nie możemy odnieść się do wielu istotnych wątków. Z założenia wyłączyliśmy tu głosy broniące wartości literatury. Nie podejmujemy zatem w ogóle wątku prób stworzenia „chrześcijańskiej gramatyki” jak w przypadku Klemensa z Aleksandrii i jego kontynuatorów. Nie ma tu także miejsca na jedno z ważnych rozpoznań tego, czym mogłoby być *niebo literatury*. Znajdujemy je m.in. w *Filokaliach* w ich ciągłym wezwaniu „miej Boga nieustannie na myśli”, ten sposób rozumienia literatury jako specyficznej sztuki pamiętania i przypominania (a więc wszystkiego tego, co nie jest Pismem – *scriptura*) dominuje w tradycji monastycznej”. Por. *Filokalia. Teksty o modlitwie serca*, tłum. J. Naumowicz, Tyniec 2012.



Augustyn tłumaczy, jak to możliwe, że chrześcijanin poddany uciskowi ze względu na swą wiarę, bez wahania życzy w modlitwie swoim prześladowcom (zalicza do nich także, a może przede wszystkim owych pochlebców), by zostali „pomieszani i złęknieni”. To nie jest złe życzenie (a więc złorzeczenie), ale pragnienie by zostali zawróceni ze swej drogi. Tylko stan pomieszania i lęku stanie się dla nich początkiem nawrócenia. Dopiero od tego momentu przestaną oni, jak pisze Hipponita, iść przed Bogiem, a zaczną podążać za Nim.

w którym widzi swoją własną książkę, otrzymaną dopiero co od wydawcy. Książka okazuje się zupełnie nieczytelna i niejako rozsypuje się na jego oczach. Bohater powieści Łászló Krasznahorkaia *Wojna i wojna* pragnie przepisać znaleziony przez siebie rękopis w taki sposób, by zapewnić mu nieśmiertelność. Także to dzieło okazuje się niewykonalne, pomimo że bohater poświęca mu całe swoje życie. Podobnie w powieści Grega Baxtera *Lotnisko w Monachium* ojciec narratora jest historykiem, który tak długo pisze swoją książkę o Średniowieczu, aż ta przestaje być komukolwiek potrzebna. Zauważmy, że tego typu motywów nie można uznać za prostą kontynuację romantycznego motywu nieskończonego, otwartego dzieła, które jest nieustannie dopisywane i przepisywane, zawsze pozostając fragmentem. To nie doskonały w swojej zwartości i kompletności fragment, który Schlegel w słynnym aforyzmie porównał do jeża. Wydaje się, że jest wprost przeciwnie. Chodzi o dzieło, które zostało z różnych powodów porzucone, pozostając raczej sugestią tego, czym mogłoby być. Szczególnym, niemal emblematycznym przykładem zaniechanego dzieła mogą być korsykańskie eseje W. G. Sebald, których podstawowym tematem jest nie tyle śmierć i żałoba, co zjawisko eliminowania pamięci o nich we współczesnej kulturze. Pisarz przerwał pracę nad owym cyklem, podejmując zapewne inne, uznane za pilniejsze dzieła. Wobec jego nieoczekiwanej, przedwczesnej śmierci projekt pozostał na zawsze niedokończony, choć nieliczne zachowane fragmenty świadczą jak wiele zostało utracone. Moglibyśmy mnożyć przykłady takiego obrazu, który jest ważnym elementem *imaginarium* współczesnej literatury. Być może odwołania do takiego motywu stanowią czasem bezrefleksyjnie ponawianą grę, ale bywają także świadectwem autentycznego zwątpienia we własny głos. W tym ostatnim przypadku odsyłają zatem nadal do swojego prawzorca z Ks. Izajasza – opisu rozsypujących się słów głupca, które świadczą przeciwko swojemu twórcy. Być może to właśnie przywołane po-

wyżej dawne głosy, które pozornie oddziela już od nas przepaść zapomnienia lub niezrozumiałości, pozwalają w pogłębiony sposób zrozumieć nowe doświadczenia pustki i rozpadu, eksplorowane nieustannie w najnowszych dziełach literackich. Nie tylko rzeczywistość przedstawiona w owych tekstach opisana jest jako stan rozpadu, ale rozkładowi podlega sam język owych opisów. Język ten dotyka nieustannie swoich granic. Rozpada się zatem już sama konstrukcja syntaktyczna, porządek zdań i rozdziałów zastępuje logorea. To dzieła, w których jak się wydaje, głównym przedmiotem opisu staje się agonia samej literatury. Za literackie wzorce takiego pisania uznać musimy przede wszystkim powieści Thomasa Bernharda i Henry Millera. Miller stwierdza na samym początku swojej obmyślanej jako skandal powieści *Zwrotnik raka* „Wszystko, co było literaturą, opadło ze mnie. Bogu dzięki, nie trzeba już pisać żadnych książek. No a to? To nie tyle książka, co paszkwil, oszczerstwo, niegodna potwarz”³⁷. Zarówno Miller, jak i Bernhard wielokrotnie porównują swoją mowę do przekleństwa, które dotyka niemal wszelkich sfer rzeczywistości. U Bernharda to przekleństwo - złorzeczenie dotyczy paradoksalnie w najsilniejszym stopniu tego, co powinno być najbardziej własne i intymne, a więc domu i rodziny. Bardzo liczni współcześni pisarze *expressis verbis* akceptują literacki patronat Bernharda. Najnowszym przykładem może być młody amerykański pisarz Greg Baxter. Jego utwory budzą wśród krytyków skrajne emocje, zauważmy, że z podobną recepcją spotkały się wcześniej utwory samego Bernharda³⁸. Zarówno dzieła Bernharda, jak i Baxtera określano były mianem nieudanych eksperymentów literackich, czy po prostu niewydarzonej literatury (*failed literature*). Konfrontując się z podobnymi dziełami trudno nie zadać podstawowego pytania o sens takiego pisania. Innymi słowy, dlaczego ktoś miałby pisać po to, by wyrazić własną wolę niepisania. Czy taka anty-literatura nie powinna w końcu zmierzać do milczenia zamiast nieustannie na nowo obwieszać ten sam negatywny gest?

Zanim odpowiemy na to pytanie, podkreślmy jeszcze jedną rzucającą się w oczy cechę tej literatury. To wyjątkowo eksponowany związek między dziełem i jego autorskim komentarzem, ale także nieustanne przekraczanie granicy między tworzonym dziełem i własną narracją autobiograficzną. Wyjątkowo jaskrawym przykładem może być twórczość właśnie Grega Baxtera. Po okresie pisarskich niepowodzeń (jego debiutancka powieść przeszła bez echa), wydaje prowokacyjnie autobiograficzny tom *Przygotowanie do śmierci* [*A Preparation for Death*]. Traktuje to jako gest wyzwania rzuconego literackiej tradycji, odwrócenie zwykłego porządku, w którym takie dzieła wolno pisać jako zwieńczenie własnego dorobku. Innymi słowy, pisarzowi wolno pisać o sobie samym dopiero wtedy, gdy uprawnia go do tego jego „dzieło”. Chodzi jednak także o wyzwanie innego rodzaju. W tytułowej formule Baxter przeciwstawia się także starożytnej tradycji filozoficznej, która ponadto uznawała literaturę za rodzaj substytucji, podstawienia rzeczy nieważnych w miejsce tego, co istotne.

³⁷ H. Miller, *Zwrotnik raka*, tłum. L. Ludwig, Warszawa 2005.

³⁸ Nie wspominając tu już o pisarstwie Millera, które budzi sprzeciw także z zupełnie innych przyczyn, łamię bowiem liczne granice obyczajowe i estetyczne. Prowokacje Bernharda oparte są na innego rodzaju środkach wyrazu, choć być może u obu tych pisarzy za rozpaczliwą negacją w równym stopniu kryje się pragnienie przywrócenia światu jego ładu, moralnego i estetycznego.

U Boecjusza sztuki sceniczne, otaczające łożę umierającego, zostają przepędzone jako te, które odciągają go od myślenia o śmierci. Tylko filozofia była wszak tą, która może przygotować człowieka do dobrej śmierci. Czy to, o czym pisze Baxter rzeczywiście jest rodzajem takiego *preparatio*? Nie, jeżeli za emblemat takiego pisania uznać opowiadanie Tolstoja *Śmierć Iwana Iljicza*. Byłaby to zatem taka książka, w której na wszystko to, co ludzie uznają za ważne, spogląda się raz jeszcze oczami umierającego człowieka. Człowiek, o którym pisze Baxter (i którego chciałby prowokacyjnie nazwać samym sobą) umiera w zupełnie inny sposób. Na miejsce opisów fizycznego cierpienia, które nieoczekiwanie dotyka człowieka, Baxter serwuje nam hedonistyczne opisy dobrze znane choćby z Millera, opatrzone sporą dawką Bernhardowskiego fatalizmu. Mimo to, jego proza, mamy tu już na myśli także później wydane powieści, ma swój wewnętrzny punkt ciężenia. Wszystko to, co zostaje opisane staje się bowiem jedynie czymś „zamiast” i jako takie odsyła nieustannie do pustego miejsca, którego nie udaje się niczym zapełnić. Za taką wielką wariację na temat współczesnego świata jako fasadowych praktyk ukrywających pustkę trzeba uznać przede wszystkim najlepszą chyba jak dotąd powieść Baxtera *Lotnisko w Monachium*³⁹.

Pograżone w gęstej mgłę lotnisko staje się miejscem kilkugodzinnego zatrzymania setek ludzi. Zostają oni nieoczekiwanie oderwani od swoich zwyczajnych, zaplanowanych czynności. Starają się zatem robić coś w zamian, w jakikolwiek sposób zagospodarować ofiarowany nieoczekiwanie „pusty” czas. Bohater Baxtera (który od początku do końca powieści pozostaje bezimienny) uświadamia sobie jednak, że w istocie wszystko to, co w życiu robił jest serią takich zastępczych czynności, substytutów działania. Każda zmiana, której w swoim życiu dokonywał była czymś „innym”, niekoniecznie lepszym, raczej przypadkowym. Co więcej, wydaje się mu, że uczestniczy w wielkim spektaklu w rodzaju teatru absurdu, w którym wszyscy odgrywają serię przypisanych scenariuszem czynności, w ogóle nie zastanawiając się nad ich sensem. Sytuacja bohatera jest tym bardziej szczególna, że jest tutaj po to, by przewieźć ciało swojej zmarłej siostry na miejsce jego pochówku. Podróżując w tym celu wraz z ojcem, uświadamia sobie, że nie potrafi przeżywać żałoby, tak jak nie umiał przeżywać wspólnego życia. Jednak także jego praca jest jedynie czymś „zamiast”. Choć pragnąłby być lekarzem, został konsultantem do spraw marketingu, a więc specjalistą od „kreowania” rzeczywistości. To oczywiście rodzaj ironicznego przekształcenia figury pisarza. Dowiadujemy się zresztą, że bohater od wielu lat kompulsywnie niemal sporządza codzienne notatki. Być może jego sytuację najlepiej opisuje zdanie, którym posłużył się opisując początek swojego pobytu w Berlinie: „...w gruncie rzeczy tylko czekaliśmy. Czekaliśmy z nadzieją, że w każdej chwili coś się wydarzy (13)”.

Możemy uznać tę narrację za jeszcze jeden opis beznadziejnej kondycji współczesnego człowieka, jego zagubienia, bezwolnego podporządkowania samego siebie absurdalnym konsumpcyjnym praktykom. A jednak bohater Baxtera nie przestaje sporządzać swoich notatek. Składają się one głównie z zapisywanych cudzych cytatów dotyczących

³⁹ G. Baxter, *Lotnisko w Monachium*, tłum. J. Polak, Poznań 2015. Odwołując się do fragmentów powieści, podaję numery stron w nawiasach, bezpośrednio w tekście.

sztuk wizualnych, architektury, historii, muzyki. W jednym ze swoich rozbudowanych ekskursów (194), bohater odnosi się do współczesnej muzyki, powołując się na słowa Adorno, że nowa muzyka (czyli muzyka dodekafoniczna) wydaje się brać na siebie cały mrok i winę tego świata. Jest już tylko pojmwaniem rozpacz. Cytat ów natychmiast opatruje licznymi podobnymi sentencjami na temat współczesnych sztuk „niepięknych” takich, które (jak stwierdza) cytując z kolei Cage’a zmierzają ku piekłu. Czy zatem całą powieść Baxtera można uznać za przykład takiego właśnie dzieła, które „zmierza ku piekłu” (metaforycznie: piekłu współczesnego świata albo dosłownie: owemu działowi książek niepotrzebnych lub szkodliwych)? Tylko jeden wyraz w całej powieści zostaje graficznie wyodrębniony poprzez jego zaznaczenie majuskułą. To właśnie pojawiające się w kontekście tych rozważań określenie „BEZUŻYTECZNY”. Do czego ono się odnosi? Bohater opisuje w ten sposób muzyka, który nie doświadczył granic muzyki, granice te uosabia tu muzyka dodekafoniczna. Baxter bardzo wyraźnie nawiązuje w tym miejscu do koncepcji sztuki teoretyków frankfurckich. Chodzi zatem o sztukę, która może zachować swoją rolę, swój realny wpływ na rzeczywistość tylko wtedy, gdy będzie niszczyła i przekraczała własne środki ekspresji. Czy w tym kontekście rozumieć należy gest bohatera, który wyniszcza sam siebie, głodzi się, zadaje sobie rany? Wydaje się, że chodzi jednak o ironiczny dystans wobec owej apokaliptycznej wizji *postsztuki* i towarzyszących jej ostentacyjnych gestów nieustannej prowokacji. Co znaczące, książkę zamyka wspomnienie powrotu do hotelu w Szkocji. To szczególne miejsce, które ojciec bohatera wybrał na miejsce rodzinnych spotkań. Spotkania te nie dochodziły jednak nigdy w pełni do skutku, zawsze ktoś pozostawał nieobecny. W końcu okazało się, że jest już na nie za późno, umarła matka a potem siostra bohatera – Miriam. On sam powraca myślami do ostatniego samotnego pobytu w Szkocji. Wszystko dzieje się inaczej niż w planach ojca; miejsce, które zwykle rezerwował przy stole jest zajęte. Książkę zamyka opis wyprawy łodzią, w czasie której bohater odczuwa nagłą potrzebę poznania tego, co znajduje się poza zasięgiem jego wzroku, w ukrytej za cyplem części jeziora. Nieoczekiwanie opis staje się niezwykle sensualny, bohater odczuwa zapach wody, jej konsystencję, zimno, ciężar. W tym samym momencie wydaje mu się, że słyszy muzykę, „dobiegającą gdzieś z gór lub spomiędzy drzew”, czuje także, że muzyka ta „przemienia się w drzewa i góry” (316). Opis ten kontrastuje w niezwykle sposób z całą dotychczasową narracją, z jej klaustrofobicznością, poczuciem osaczenia i ciągłego powtarzania. Tę końcową scenę możemy zinterpretować jako jeszcze jedną literacką iluzję. Możemy jednak także odczytać ją, nawiązując do obrazu św. Augustyna, dla którego stan upadku – lęku i rozproszenia był, jak pamiętamy, koniecznym stanem przygotowania do „zawrócenia”⁴⁰. Nieprzypadkowo chyba Baxter wśród swoich literackich mistrzów wymienia właśnie Augustyna⁴¹, pokazując, że w literaturze jest miejsce nawet na takie nieoczekiwane spotkania Bernharda, Schönberga,

⁴⁰ Bohater Baxtera zastanawiając się nad tym, co interesuje go w muzyce Berga (ucznia Schönberga), dochodzi do wniosku, że to spokój, którego źródłem jest lęk (s. 202).

⁴¹ Por. G. Baxter, *Greg Baxter's top 10 memento mori*, „The Guardian”, tekst dostępny online <http://www.theguardian.com/books/2010/jul/21/glen-baxter-top-10-memento-mori> (10.01.2016).



Bohater Baxtera (który od początku do końca powieści pozostaje bezimienny) uświadamia sobie jednak, że w istocie wszystko to, co w życiu robił jest serią takich zastępczych czynności, substytutów działania. Każda zmiana, której w swoim życiu dokonywał była czymś „innym”, niekoniecznie lepszym, raczej przypadkowym. Co więcej, wydaje się mu, że uczestniczy w wielkim spektaklu w rodzaju teatru absurdu, w którym wszyscy odgrywają serię przypisanych scenariuszem czynności, w ogóle nie zastanawiając się nad ich sensem.

Adorno, Augustyna. Negatywne gesty anty-literatury mogą być zatem w pogłębionej lekturze uznane za odrzucenie literackiego pochlebstwa. Tekst który eksponuje własną niekompletność i rozpad być może najlepiej opisuje ludzką rzeczywistość jako dotkniętą szczególnym brakiem i samego człowieka w jego nieusuwalnie sierocym stanie.

Aby pokazać, że takie łączenie zupełnie niespodziewanych głosów nie jest obecnie czymś wyjątkowym, odwołajmy się do jeszcze jednego tylko przykładu – twórczości węgierskiego pisarza László Krasznahorkai. Krasznahorkai zapytany w jednym z wywiadów, dlaczego w żadnej ze swych powieści nie używa normalnego porządku składniowego, pozwalając swoim zdaniom rozrastać się do granic rozdziałów, odpowiada znamienicie: „Kiedy mówimy, wypowiadamy ciągle, nieprzerwane zdania a ten rodzaj mowy nie potrzebuje kropki. Tylko Bóg potrzebuje kropki i na końcu jej użyje, jestem tego pewien”⁴². Bohater jednej z jego powieści *Wojna i wojna*⁴³ w stanie alkoholowej gorączki wypowiada długi monolog na temat świata, pozbawionego już doszczętnie dobra, w którym wszystko skazane zostało na zagładę. W samym środku owego monologu umieszcza Krasznahorkai właśnie poezję. Dawniej, mówi jego bohater - Korim, była ona mową, w której znajdowało schronienie wszystko to, co szlachetne i piękne. Nieprzypadkowo w tym miejscu odkrywamy głęboko schowane i jak się wydaje, ironiczne nawiązanie do pierwszej *Elegii Duinejskiej* Rilkego⁴⁴. Bohater zwraca się do siedzącego obok przypadkowego i zapewne pijanego człowieka, mówiąc, że szuka anioła, któremu mógłby

⁴² L. Krasznahorkai, A. Ginsberg, *The Disciplined Madness* [wywiad], tekst dostępny online: <https://www.guernicamag.com/daily/laszlo-krasznahorkai-the-disciplined-madness/> (10.11.2015).

⁴³ L. Krasznahorkai, *Wojna i wojna*, tłum. E. Sobolewska, Warszawa 2012. W polskim wydaniu nie uwzględniony został dodatkowy fragment powieści *Izajasz przyszedł*. W jego analizach korzystam z wydania angielskiego *War and war*, tłum. G. Szirtes, New York 2006, s. 257-280.

przekazać swoje apokaliptyczne proroctwo (to samo zdanie pojawia się także później w powieści). To właśnie z elegii Rilkego daje się odczytać ów obraz poezji jako miejsca, w które człowiek może się schronić, gdyż świat który go otacza nie jest i nie będzie nigdy jego domem⁴⁵. Jednak po lekturze powieści Krasznahorkaia wydaje się, że jego bohaterowie szukają takiego schronienia nadaremno. W końcu swojego (pijackiego jednak, o czym nie powinniśmy zapominać) monologu Korim unieważnia tę romantyczną wizję poezji. Porównuje ją do produktów w sklepie rzeźniczym, których data ważności dawno minęła. Trudno o większą dosadność, niż to porównanie poezji do nieświeżego mięsa. Porównuje ją jednak także do ogniska, które późną jesienią pali się na tyłach ogrodu, spalając wszystkie bezwartościowe roślinne resztki, jakie pozostały po lecie, połamane gałęzie, suche liście. Jakże daleka jest ta metaforyczna wizja od obrazu gorejącego krzewu, w którym objawił się Mojżeszowi Bóg. Wydaje się, że w tekście Krasznahorkaia Bóg nie mówi już wcale. Mówi wyłącznie Korim, który jest po trochu wszystkim: rozczarowanym niedoszłym głównym archiwistą, człowiekiem dotkniętym trudną do zdiagnozowania chorobą psychiczną, tym, od którego wszyscy odwracają się „jak od płonącego domu”, wreszcie kimś, kto nieustannie ucieka przed ludźmi, którzy chcą go skrzywdzić. A jednak ów rozgorączkowany monolog, jaki wypowiada Korim opatrzone zostaje przez Krasznahorkaia znaczącym tytułem *Izajasz przyszedł*. Czy Korim jest więc także po części prorokiem?⁴⁶ Naprawdę, w tak sformułowanym pytaniu, chodzi o to, czy literacki głos jest nadal częścią owej niedostępnej jeszcze całości, o której w *Hymnie o miłości* pisze św. Paweł⁴⁷.

Niemal cały tekst Krasznahorkaia zdaje się temu przeczyć. Korim próbuje przekazać swoją opowieść o czterech wędrowcach wszystkim przypadkowo spotkanym rozmówcom, z których duża część w ogóle go nie słucha. Znacząca jest już pierwsza otwierająca powieść scena. Korim siedzi w półmroku na kładce przerzuconej nad torami, otoczony przez siedmiu chłopców. Po raz pierwszy próbuje ująć wszystko to, co mu się zdarzyło w formie spójnej opowieści. Jednak chłopcy nie są dziećmi, które chciałyby słuchać opowieści na dobranoc. To młodocieni bandyci, którzy czekają na przejeżdżający pociąg, by obrzucić go kamieniami i zabić przypadkowego pasażera. Opowieść Korima uznają za dowód jego obłąkania, przez co przestają w ogóle zwracać na niego uwagę i w

⁴⁴ Początek I elegii brzmi „Któż, gdybym krzyczał, usłyszałby mnie z anielskich zastępów?” Por. także „Osobliwe/, ujrzyć wszystko, co było związane, jak luźno/ trzepoce w przestrzeni.” Cytuję za wydaniem: *Elegie duinejskie i Sonety do Orfeusza*, tłum. A. Lam, Warszawa 2011.

⁴⁵ „und die findigen Tiere merken es schon./ daß wir nicht sehr verlässlich zu Haus sind/ in der gedeuteten Welt.” Istniejące polskie tłumaczenia dość mocno ingerują tu w pierwotny sens, którego dosłownie brzmienie to: I sprytnie zwierzęta już to spostrzegły, że właściwie nie jesteśmy w domu w tym obmyślonym świecie”. Ale to robocze tłumaczenie także nie jest w stanie oddać sensu wyrazu *verlässlich* w jego związku z czasownikiem *verlassen*, a więc porzucić i opuszczać kogoś i coś. Przymiotnik *verlassen* odnosi się z kolei do stanu opuszczenia, spustoszenia, samotności.

⁴⁶ I Kor, 13,9: „Po części bowiem tylko poznajemy, / po części prorokujemy./ Gdy zaś przyjdzie to, co jest doskonałe, / zniknie to, co jest tylko częściowe”.

⁴⁷ I Kor, 13,12: „Teraz widzimy jakby w zwierciadle, niejasno;/ wtedy zaś zobaczymy twarzą w twarz./ Teraz poznaję po części,/ wtedy zaś poznam tak, jak i zostałem poznany”.



Krasznahorkai zapytany w jednym z wywiadów, dlaczego w żadnej ze swych powieści nie używa normalnego porządku składniowego, pozwalając swoim zdaniom rozrastać się do granic rozdziałów, odpowiada znamienne:

„Kiedy mówimy, wypowiadamy ciągle, nieprzerwane zdania a ten rodzaj mowy nie potrzebuje kropki. Tylko Bóg potrzebuje kropki i na końcu jej użyje, jestem tego pewien”.

końcu pozwalają mu uciec. Także w dalszych scenach powieści nieliczni, uważni słuchacze nie wiedzą, co zrobić z tą dziwną opowieścią. Wydaje się ona nie posiadać właściwego adresata, a jednak w pewnym stopniu staje się im bliska, tak jak gdyby miała jakiś ukryty związek z ich własnym życiem. Sam Korim nieustannie zastanawia się nad znaczeniem swojej opowieści. Jak mówi wielokrotnie, musi ona przecież czemuś służyć, chociaż jej do końca nie rozumie. Stopniowo ta opowiadana przez Korima historia zaczyna coraz bardziej przypominać narrację Krasznahorkaia. W końcu rozsypuje się, stając się już tylko chaotycznym (jak się wydaje), w żaden sposób niezhierarchizowanym ciągiem nazw – ludzi, zwierząt, miejsc, czasów, przedmiotów. Czy chodzi tu o powrót literatury do jej początków nie tyle mitycznych i magicznych, co znacznie bardziej przyziemnych? Za pierwsze literackie zapisy możemy przecież uznać inskrypcje, które często stanowią inwentarze tego, co człowiek chciałby ocalić od zapomnienia. Ten trop wydaje się uzasadniony, szczególnie gdy sięgniemy do autorskiego komentarza Krasznahorkaia, poprzedzającego jego dzieło. Pisarz opowiada tu o momencie, w którym po raz pierwszy „zobaczył” postaci swojej powieści. Idąc opustoszałą ulicą nocnego Berlina napotyka czasem spojrzenia idących z naprzeciwka przechodniów. To właśnie w tych spłoszonych, czy jak pisze „zmarnowanych” spojrzeniach dostrzega swoich czterech wędrowców. Są oni, stwierdza pisarz, wiecznymi uchodźcami, Ale także dokonują nieustannej inwentaryzacji tego, co trzeba ocalić w owym świecie wojny. W podobny sposób interpretuje ową opowieść sam Korim. Według niego, została ona stworzona tylko po to, by ów nieznany autor (nie możemy wykluczyć, że jest nim w istocie on sam), mógł „wyprowadzić do rzeczywistości” swoich czterech wędrowców, którzy uosabiają tu wszystko to, co jest dobre, piękne i prawdziwe, a co on sam określa po prostu jako szlachetność. To ostatnie słowo jest znaczące. *Nobilitas* pojawia się przecież w licznych humanistycznych traktatach, które w nawiązaniu do Cycerona, przeciwstawiają pozorne ziemskie szlachectwo – szlachetności duszy. Czy jednak w powieści Krasznahorkaia nie chodzi tylko o ironiczne wyśmianie humanistycznych iluzji, że można ową szlachetność zaszczerpić w świecie, tak jak zaszczerpia się szlachetną odmianę na pniu zwykłego drzewa rodzące-

go kwaśne owoce i brzydkie kwiaty? Wprowadzona tu metafora jest nieprzypadkowa. W tekście Krasznahorkaia odkrywamy bowiem jeszcze jedną głęboko ukrytą literacką aluzję⁴⁸. Chodzi o poprzedzające niektóre fragmenty jego dzieła motto „Gdyby kwiaty miały skrzydła, uciekłyby od człowieka”⁴⁹. To nawiązanie do esejów Maeterlincka. Belgijski pisarz z przełomu wieków pisze o człowieku jako nieudolnym naśladowcy roślin. Dla rośliny korzenie są funkcjonalnym odpowiednikiem skrzydeł, sprawiają, że roślina jednocześnie głęboko wrasta w ziemię, w której została posadzona, ale i stopniowo zwraca się ku innej, już nie podziemnej a słonecznej rzeczywistości. Koniec końców, powieść Krasznahorkaia, pomimo ogromnego ładunku negatywności, zwątpienia i rozpaczki okazuje się wielokrotnie dokonywać czegoś, co moglibyśmy porównać do artystycznej anamorfozy. W owych naprawdę licznych miejscach (przywołaliśmy tu tylko jeden przykład) narracja ta nieoczekiwanie otwiera się, ukazując zupełnie inny obraz świata, jak w śnie Korima o rajskim ogrodzie. Ciągłej ironii, z jaką traktuje pisarz swojego bohatera, towarzyszy bowiem w równym stopniu rodzaj przywiązania i miłości, choć trudno byłoby powiedzieć, że ostatecznie jest w stanie go ocalić i „wyprowadzić” ku rzeczywistości. Dzieje się wręcz przeciwnie, dla Korima nie ma w tym świecie miejsca, tak jak nie ma go dla jego czterech aniołów. Tekst, który Korim chce unieśmiertelnić, ginie wraz z nim. Pod adresem strony internetowej, na której miał go zapisać „na wieki” znajdujemy tylko informację o skasowaniu wszystkich danych ze względu na brak płatności. Powieść Krasznahorkaia można odczytać jako ironiczne wyszydzenie wszystkich stworzonych przez wieki mitów literatury, jej wpływu na rzeczywistość, funkcji etycznych i wychowawczych. Mimo to Krasznahorkai ostatecznie nie dyskredytuje w podobny sposób samej literatury. Wręcz przeciwnie, odrzucając jej uproszczone, wyidealizowane obrazy, próbuje przywrócić powagę pytaniu o sens literatury w zdeprawowanym ludzkim świecie. Z jednej strony tekst Krasznahorkaia usuwa i unieważnia sam siebie, tak jak Korim kolejno unieważnia własne interpretacje swojej opowieści. Z drugiej strony, Krasznahorkai podejmuje w powieści złożoną intertekstualną grę, nie pozwalając nam zatrzymać się na powierzchniowej warstwie tej fabuły. Za każdym razem, gdy powieściowy głos kwestionuje i wyśmiewa sam siebie, w tym samym momencie w ukryty sposób oddaje głos innemu tekstowi, tak jak oddał go Rilkemu, Maeterlinckowi, Okakuro Kakuzo i wielu innym. Ten gest oddawania własnego, autorskiego głosu jest szczególną formą rezygnacji z własnego miejsca. Dość często jest on interpretowany jako dramatyczny akt zwątpienia we własny głos i poczucie jego nieautentyczności. Owe głosy zdawałyby się zatem mówić wyłącznie o tym, że wolałyby nic nie mówić. Właśnie dlatego miałyby się chować za cu-

⁴⁸ Nie jestem tu w stanie podjąć analizy skomplikowanej konstrukcji dzieła Krasznahorkaia, które po wnikliwej analizie okazuje się prawdziwym labiryntem literackich głosów.

⁴⁹ Krasznahorkai podaje nam jedynie inicjały M.M., które, o ile wiem, jak dotąd nie zostały przez nikogo rozszyfrowane jako inicjały Maurice’a Maeterlincka. Sądzono, że Krasznahorkai sam wymyślił to motto lub, błędnie przypisywano je Mikłósowi Mészöly. Bezpośrednie źródło cytatu znalazłam w esej *Sur la mort d'un petit chien* z 1904 roku. Krasznahorkai wyraźnie nawiązuje jednak także do fragmentu późniejszej o trzy lata książki Maeterlincka *Inteligencja roślin*.

dzymi głosami – siecią literackich motywów, nawiązań, cytatów. A jednak można spróbować odczytać je zupełnie inaczej, jako gest wycofania się, by zrobić miejsce.

Niemiecki pisarz W.G. Sebald odbierając parę miesięcy przed swoją niespodziewaną śmiercią nagrodę w Stuttgarcie, mówił o śnie, jaki wielokrotnie do niego powracał. Śniło mu się mianowicie, że został „zdemaskowany jako zdrajca i hochsztapler”⁵⁰. Sen jest oczywiście wyrazem niepokoju o status własnej praktyki pisania, ale zapewne także współczesnej literatury w ogóle. Nie chodzi przy tym o zbanalizowaną ideę wyczerpania literackiego głosu, jego skazania na nieustanne powtarzanie, która to idea miałaby w wyjątkowy sposób charakteryzować współczesną kulturę. Literatura od zawsze postrzegała samą siebie jako szczególny stan wyczerpania i ograniczenia, a własne istnienie niejako na przekór takiej jej diagnozie. Być może chodzi raczej o to, co miał na myśli Thomas Bernhard pisząc o pisarzu jako literackim pośredniku rzeczywistości [*Realitätenvermittler*]⁵¹. Bernhard stawia bowiem niepokojące pytanie o to, gdzie przebiega granica między interesami samego pośrednika i strony, którą ten ma reprezentować. Być może pisarze i gramatycy zamiast obruszać się na filozofów powinni uznać, że są oni ich największymi sojusznikami właśnie wtedy, gdy obmyślają owo piekło literatury, które jest może raczej jej zbawionym czyścem. Wydaje się, że taki sojusz projektują właśnie ci pisarze, którzy akceptują patronat Bernhardowskiej anty-literatury. Ów moment, w którym literatura rozpada się, porzucając własne imię, nie jest przecież najbardziej niezwykłym z momentów, które wylicza w swojej elegii Rilke i które nazywa „osobliwymi”. Rilke pisze tu, że przecież można „nawet własne imię/ porzucić niczym połamaną zabawkę”. Można to zrobić, a czasem, jak pouczał św. Augustyn, okazuje się to zbawienne (*xrēstós*). ■

BIBLIOGRAFIA:

- Augustyn św., *Objaśnienia Psalmów*, t. 3, tłum. J. Sulowski, Warszawa 1986.
Augustyn św., *Wyznania*, tłum. Z. Kubiak, Kraków 1996.
Baxter G., *Greg Baxter's top 10 memento mori*, „The Guardian”, tekst dostępny online <http://www.theguardian.com/books/2010/jul/21/glen-baxter-top-10-memento-mori> (10.01.2016).
Baxter G., *Lotnisko w Monachium*, tłum. J. Polak, Poznań 2015.
Baxter G., *A preparation for Death*, Dublin 2010.
Bernhard T., *Wymazywanie*, tłum. S. Lisiecka, Wołowiec 2004.
Biblia Sacra Vulgatae editionis, Sixti V Pontificis Maximi jussu recognita et edita 1598, URL: <http://vulsearch.sourceforge.net/>, (10.11.2015).
Blanchot M., *Literatura i prawo do śmierci*, w: *Wokół Kafki*, tłum. K. Kocjan, Warszawa 1996.
Boecjusz, *O pocieszeniu jakie daje filozofia*, tłum. W. Olszewski, Warszawa 1972.

⁵⁰ W.G. Sebald, *Próba restytucji*, w: *Campo Santo*, tłum. M. Łukasiewicz, Warszawa 2014, s. 297.

⁵¹ T. Bernhard, *Wymazywanie*, tłum. S. Lisiecka, Wołowiec 2004, s. 508.

- Cyceron M.T., *Rozmowy tuskulańskie*, tłum. J. Śmigaj, Warszawa 2010.
- Empiricus Sextus, *Przeciw gramatykom*, w: *Przeciw uczonym*, tłum. Z. Nerczuk, Kęty 2007, s. 34-92.
- Epiktet, *Diatryby. Encheiridion, z dodaniem Fragmentów oraz Gnomologium Epiktetowego*, tłum. L. Joachimowicz, Warszawa 1961.
- Greenblatt S., *Renaissance Self-fashioning*, Chicago 2005.
- Hasło fictile* w: *A Dictionary of Greek and Roman Antiquities*, red. W. Smith i inn. London: John Murray 1890 (dostępny w: <http://www.perseus.tufts.edu/> (1.03.2016)).
- Filokalia. Teksty o modlitwie serca*, tłum. J. Naumowicz, Tyniec 2012.
- Horacy, *Sztuka poetycka*, w: *Dzieła wszystkie*, tłum. A. Lam, Warszawa 1996.
- Izydor z Sewilli, *Sententiae libri III*, tekst dostępny w bazie: The Latin Library, <http://www.thelatinlibrary.com/isidore.html> (data dostępu 1.03.2016).
- Kaster R.A., *Guardians of Language: The Grammarian and Society in Late Antiquity*, Berkeley · Los Angeles · Oxford 1997.
- Krasznahorkai L., Ginsberg A., *The Disciplined Madness* [wywiad], tekst dostępny online: <https://www.guernicamag.com/daily/laszlo-krasznahorkai-the-disciplined-madness/> (10.11.2015).
- Krasznahorkai L., *War and war*, tłum. G. Szirtes, New York 2006.
- Krasznahorkai L., *Wojna i wojna*, tłum. E. Sobolewska, Warszawa 2012.
- Laertios D., *Żywoty i poglądy słynnych filozofów*, tłum. I. Krońska i inn., Warszawa 2006.
- Maeterlinck M., *Inteligencja roślin*. Tłum. F. Mirandola, Warszawa 1992.
- Maeterlinck M., *Sur la mort d'un petit chien*, w: *Le double jardin*, Paris : E. Fasquelle, 1904.
- McCormack S., *The Shadows of Poetry: Virgil in the Mind of Augustine*, Berkeley: University of California Press 1998.
- Melville H., *Kopista Bartleby*, tłum. A. Szostkiewicz, Warszawa 2009.
- Miller H., *Zwrotnik raka*, tłum. L. Ludwig, Warszawa 2005.
- Millet R., *L'enfer du roman. Réflexions sur la postlittérature*, Paris: Gallimard 2010.
- Muschg W., *Tragiczne dzieje literatury*, tłum. B. Baran, Warszawa 2010.
- Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, Poznań: Pallotinum, Warszawa 1971.
- Plutarch, *O przesądach*, w: *Moralia*, vol. 2, London: William Heinemann Ltd. 1928.
- Prodanović M., *Oko wędrowca*, tłum. M. Petryńska, Sejny 2008.
- Rilke R.M., *Elegie duinejskie i Sonety do Orfeusza*, tłum. A. Lam, Warszawa 2011.
- Sadzik J., *O psalmach*, w: *Księga Psalmów*, tłum. Cz. Miłosz, Paris: Éditions du Dialogue 1982.

- Samassa J., *De Stultitia Quorundam, Qui Se Ciceronianos Vocant. Contra Grammaticos E Borussia in Austriam Accersitos Directum*, Pestini, 1858.
- Sebald W.G., *Próba restytucji*, w: *Campo Santo*, tłum. M. Łukasiewicz, Warszawa 2014.
- Seneka L.A., *Listy moralne do Lucyliusza*, tłum. W. Kornatowski, Warszawa 1998.
- Štiks I., *Krzesło Eliasza*, tłum. D. Cirlić-Straszyńska, Warszawa 2009.
- Tertulian, *O widowiskach*, w: *Wybór pism*, tłum. W. Myszor, Warszawa 1970.
- Tolstoj L., *Śmierć Iwana Iljicza*, w: *Trzy opowieści*, tłum. J. Iwaszkiewicz, Warszawa 1975.
- The Greek New Testament*, red. K. Aland i inn., Stuttgart: United Bible Societies 2014.

O AUTORCE:

dr Barbara Kaszowska-Wandor, pracownik Instytutu Nauk o Literaturze Polskiej im. Ireneusza Opackiego UŚ. Zajmuje się filozofią literatury. Autorka prac na temat posthumanizmu, relacji między humanistyką i przyrodoznawstwem, poetyki wspólnoty. W 2012 roku obroniła na Uniwersytecie Jagiellońskim rozprawę doktorską poświęconą pojęciu wczesnej nowożytności. Obecnie w ramach grantu NCN realizuje projekt „*Res publica (post) litteraria? Pojęcia literatury, czytania, kultury literackiej – współczesne rewizje znaczeń*”. Kontakt: b.kaszowska@interia.pl

Aleksandra Dębska-Kossakowska, Uniwersytet Śląski w Katowicach

Zwycięstwo nad dojmującą samotnością. Herling-Grudziński wobec tajemnicy samobójstwa

Triumph over poignant solitude. Herling-Grudziński relates to a secret of suicide.

STRESZCZENIE:

W ARTYKULE PODJĘTY ZOSTAJE PROBLEM SAMOBÓJSTWA W TWÓRCZOŚCI GUSTAWA HERLINGA-GRUDZIŃSKIEGO. AUTORKA ODWOŁUJE SIĘ DO ZAPISÓW Z *DZIENNIKA PISANEGO NOCĄ*, BIOGRAFICZNYCH FAKTÓW, DO KTÓRYCH PISARZ POWRACA, ALE PRZEDĘ WSZYSTKIM DO LITERACKIEJ KREACJI *SZCZYT ŁATA. OPOWIEŚĆ RZYMSKA*, ABY ZREKONSTRUOWAĆ DROGĘ PISARZA DO ZBLIŻENIA SIĘ DO TAJEMNICY SYTUACJI GRANICZNEJ, „KIEDY – JAK SAM TO WYRAZIŁ – PORAŻA NIEMOTA WSZECHŚWIATA”, „WTRĄCAJĄC LUDZKIE SERCA W NIEODWRACALNY GĄSZCZ CIEMNOŚCI”. BOHATEROWIE TEGOŻ UTWORU, ALE PRZECIEŻ I WIELU INNYCH CZĘSTO POZOSTAJĄ W MOCY OTCHŁANI. W TEJ SYTUACJI – KIEDY „GĘSTNIEJĄ DO MAKSYMUM ZASŁONY SKRYWAJĄCE BOGA” – BOHATER I ZARAZEM NARRATOR *SZCZYTU ŁATA* ODNOSI JEDNAK ZWYCIĘSTWO NAD DOJMUJĄCĄ PUSTKĄ I SAMOTNOŚCIĄ.

SŁOWA KLUCZOWE:

GUSTAW HERLING-GRUDZIŃSKI, OPOWIADANIE, SAMOBÓJSTWO, ŚMIERĆ, METAFIZYKA

ABSTRACT:

THE PROBLEM OF SUICIDE OF HERLING-GRUDZIŃSKI IS TAKEN INTO ACCOUNT IN THE ARTICLE. REFERRING TO RECORDS OF *DZIENNIK PISANY NOCĄ*, BIOGRAPHICAL FACTS WHICH AUTHOR RECALLS BUT MOST IMPORTANTLY, HE RECALLS LITERARY CREATION *SZCZYT ŁATA. OPOWIEŚĆ RZYMSKA* A PATH OF WRITER IS RECONSTRUCTED TO APPROACH TO A SECRET OF BOUNDARY SITUATION „WHEN – AS HE EXPRESSED THIS HIMSELF – DUMBNESS OF UNIVERSE SHOCKS”, “PUTTING HUMAN HEARTS INTO IRREVOCABLE MORASS OF DARKNESS”. CHARACTERS OF THIS WORK REMAIN IN POWER OF ABYSS BUT ALSO MANY OTHERS. IN THIS SITUATION – WHEN „CURTAINS WHICH COVER THE GOD THICKEN TO THE UTMOST” – A CHARACTER AND ALSO NARRATOR OF *SZCZYT ŁATA* TRIUMPHS OVER POIGNANT VACUUM AND SOLITUDE.

KEYWORDS:

GUSTAW HERLING-GRUDZIŃSKI, STORY, DEATH, METAPHYSICS

Hybrydyczny model prozy Gustawa Herlinga-Grudzińskiego wymyka się utartym schematom genologicznym. Zdaniem Zdzisława Kudelskiego pisarz „w opowiadaniach tworzy zbliżony do prozy poetyckiej niemal odrębny gatunek, na pograniczu noweli, eseju i przypowieści”¹. Herling zdaje się zacierać granice gatunków. Tendencja ta nie dotyczy tylko konkretnych utworów – opowiadania czy eseju. Ogarnia ona całą twórczość emigracyjnego pisarza. Zaproponowany przez niego model dziennika wchłonął przecież samodzielne, czasem fikcyjne formy prozy. Ta organiczna całość, jaką stał się *Dziennik pisany nocą*, nie znajduje odpowiednika w literaturze polskiej. Co więcej, jest tożsama z poruszaną przez pisarza problematyką, wyrażaną w rozmaitych gatunkach literackich: diarystycznych zapisach, eseistycznych rozważaniach czy poetyckich, hybrydycznych opowiadaniach.

Niniejszy artykuł stanowi tylko próbę rekonstrukcji poglądów pisarza dotyczących samobójczego doświadczenia, jest interpretacyjną propozycją ukazania drogi biegnącej ku przybliżeniu się do istoty problemu. Obszarem badawczym dla omawianej kwestii czynię zatem zarówno biografię pisarza, jak i jego niefikcyjne wypowiedzi oraz opowiadania.

1

Pomiędzy ludzką nędzą a godnością człowieka rozpościera się literackie bogactwo prozy Gustawa Herlinga-Grudzińskiego. Sytuacja graniczna stanowi epicentrum opowieści. Pomiędzy życiem a śmiercią rozgrywają się dramaty wykreowanych i przywołanych przez pisarza postaci. Konsekwentnie od *Innego świata* po opowiadania ostatnie Herling stawia swych bohaterów w sytuacjach ekstremalnych, niejednokrotnie na granicy życia i śmierci.

Doświadczenie śmierci jest organicznie zrośnięte z twórczością autora *Dziennika pisanego nocą*, ale przede wszystkim z biografią Grudzińskiego. Należał bowiem do wspólnoty „zarażonych śmiercią”², ale wbrew powszechności tego doświadczenia, tak charakterystycznego dla urodzonych w okolicach 1920 roku, śmierć w pisarstwie Herlinga stała się tematem jednostkowego i oryginalnego rozwiązania twórczego. Śmierć staje się przedmiotem refleksji na stronach *Dziennika pisanego nocą*, tematem eseistycznych rozważań, wreszcie stanowi ważne ogniwo opowiadań.

W pisarstwie autora *Innego świata* bynajmniej nie dziwi ilość zaczernionego problemem śmierci papieru, ale wśród jej obrazów, pojawia się także i ten, bodaj najbardziej dramatyczny – obraz śmierci samobójczej. Samobójstwom właśnie i stanom przedsamobójczym poświęconych jest wiele stron dziennika, samobójstwa pisarzy, artystów – zostają skrętnie odnotowane przez pisarza, refleksje o istocie tego rodzaju śmierci goszczą na kolejnych stronach diariusza, czasem inspirowane myślą Dostojewskiego³ stanowią próbę rekonstrukcji mechanizmów prowadzących człowieka na skraj otchłani:

¹ Z. Kudelski, *Pielgrzym Świętokrzyski. Szkice o Herlingu-Grudzińskim*, Lublin 1991, s. 112.

² Parafraza wyrażenia z opowiadania J. J. Szczepańskiego, *Buty*. „Tygodnik Powszechny” 1947, nr 6. Termin odnotowany przez H. Markiewicza i A. Romanowskiego w: *Skrzydlate słowa*, Warszawa 1990, s. 717.

Obojętne, jak to nazwiemy – martwą pogodą, depresją czy czarną passą. Choćby się przeżywało takie okresy regularnie, za każdym razem odzywa się w nas głos: nie, z tego już nie wybrnę, to koniec. Groza martwej pogody, próżni, której nie zakłóca najłżejszy podmuch wiatru, tkwi właśnie w przekonaniu o jej nieodwracalności. (...) Gdy stan depresyjny przedłuża się w rozpacz, duszę ogarnia noc. Czasem zapala się w niej światełko wiary, częściej dojrzewa samobójstwo, które być może wolno określić jako akt religijności negatywnej. Człowiek jest porażony (i przerażony) poczuciem własnej skończoności i dwojako na nie reaguje: albo z pokorą oddaje się w ręce Boga, albo z wściekłością kieruje rękę przeciw sobie⁴.

Mechanizm samobójstwa z powodów metafizycznych szczególnie interesuje pisarza. „Taki gest dojrzewa w ciszy serca, podobnie jak wielkie dzieło”⁵ – pisał Albert Camus.

2

Problem samobójstwa zaznacza się już u początków twórczości Herlinga-Grudzińskiego. Tym doświadczeniem naznaczona jest również prywatna biografia pisarza: 3 listopada 1952 roku samobójczą śmiercią zginęła żona pisarza Krystyna Herling-Grudzińska⁶. To tragiczne doświadczenie na trwale złączyło się z pisarskim światem Grudzińskiego. Niemą obecnością żony naznaczone zostały diarystyczne zapisy. Na stronach dziennika pojawia się jako K. *Cieniom K.* zadeedykowany został esej *Rembrandt w miniaturze*, jej wspomnienia, już nie skryte umieszczone zostały w licznych – późnych opowiadaniach: w *Portrecie weneckim* (1993) czy *Zimie w zaświatach* (1998). Jednakże sam problem samobójstwa znalazł najpełniejsze rozwinięcie w utworze *Szczyt lata. Opowieść rzymska* (1996).

W *Rozmowach w Neapolu* pisarz wyjaśnia Włodzimierzowi Boleckiemu:

Mógłbym powiedzieć, że byłem z tym opowiadaniem „w ciąży” przez wiele lat. To moja pierwsza tak dokładna i tak złożona próba zmierzenia się oko w oko z problemem, a nawet z tajemnicą samobójstwa. Mówiłem o nim zawsze mimochodem, a tym razem postanowiłem podjąć ten temat otwarcie. Moim zdaniem to mi się nie udało. Ale powiem więcej, uważam za sukces tego opowiadania, że mi się nie udało (...) ⁷.

W opowiadaniu tak charakterystyczna dla Herlinga spiętrzona struktura narracji została opatrzona dodatkową ramą – ramą przytoczeń z *Dziennika pisanego nocą*. Wprowadzone do utworu autocytały z całą mocą wskazują na organiczną całość dzieła pisarza.

³ O wpływie twórczości F. Dostojewskiego na pisarstwo G. Herlinga-Grudzińskiego zobacz: T. Sucharski, *Dostojewski Herlinga-Grudzińskiego*, Lublin 2002.

⁴ G. Herling-Grudziński, *Dziennik pisany nocą 1973-1979*, Warszawa 1995, s. 88.

⁵ A. Camus, *Dwa eseje. Młot Syzyfa. Artysta i jego epoka*, tłum. J. Guze, Warszawa 1991, s. 12.

⁶ Krystynie Herling-Grudzińskiej poświęcono pracę. Zobacz: J. Bielska-Krawczyk, *Cienie K. Krystyna Herling-Grudzińska i jej obrazy*, Toruń 2009.

⁷ G. Herling-Grudziński, W. Bolecki: *Rozmowy w Neapolu*, Warszawa 2000, s. 34.

Ważkim elementem poetyki opowiadań Grudzińskiego jest stylizacja na autentyk – w utworze pomiędzy przywołane fragmenty dziennika, wprowadzono dwie kolejne relacje. Utwór tym samym staje się swoistym montażem literackim zbudowanym z własnych i cudzych przytoczeń. Znamienne dla prozy Herlinga odwołanie do autentyku osiągnęło w utworze kulminację, ponadto, nie bez znaczenia jest fakt, że temat samobójstwa – atrakcyjny dla literatury, jakże bardzo literacki właśnie, zostaje konsekwentnie i świadomie pozbawiony wyznaczników literatury. Pisarz dokłada wszelkich starań, by nieliteracko przedstawić problem. Akty samounicestwienia, nie stanowią zatem ani rozładowania napięć, ani kulminacji narastającego dramatu, pisarz nie korzysta także z doświadczeń prozy psychologicznej, by choć zbliżyć się do tajemnicy ludzkiej kondycji. Interesują go fakty, stąd podaje swemu czytelnikowi kolejne dokumenty – pozornie zobiektywizowane relacje cudze i własne. Herling zdaje się świadczyć, tym samym, że problem samobójstwa stanowi dla niego nie literackie, nie estetyczne, ale głębokie, egzystencjalne doświadczenie.

Punktem wyjścia staje się zatem cytat z dziennika. W przytoczeniu, pod datą 15 sierpnia 1977 roku Herling łączy fakty: wskazuje na pogańskie święto, obchodzone 15 sierpnia, które w kalendarzu katolickim stało się świętem Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny. Już w pierwszych słowach utworu odwołuje się do metafizycznego porządku świata, łącząc je z osobliwą, zasłyszaną informacją: wzrostu ilości samobójczych śmierci właśnie w dniu szczytu lata, czyli w *Ferragosto*. Przestrzenia, w której rozgrywa się ów dramat, jest Rzym. Cytatowi z dziennika konsekwentnie towarzyszą kolejne zabiegi, by wskazać na autentyzm przedstawionych wydarzeń. Stylizacja na autentyk obejmuje obszerne przytoczenie policyjnego raportu, w którym skrętnie odnotowano okoliczności towarzyszące dziewięciu samobójstwom, które popełniono nocą z 15 na 16 sierpnia. Przytoczenie, jaki stanowi Raport Kwestury, pozornie tylko odbiera głos narratorowi. Policyjne notatki zostają przez opowiadającego omówione i skomentowane. Narrator dostrzega i podkreśla obecność pytań stawianych na marginesach policyjnego raportu:

Popełnili samobójstwo w szczelnie zamkniętej kuchni, otworzywszy gaz (...) zgon nastąpił około trzeciej nad ranem. Między małżonkami na podłodze leżała zdechła papuga. Zdechła prawdopodobnie wcześniej, bo wyjęto ją z klatki. Podoficer nazwał to, co zaszło, „tragedią samotności” i dodał nawet, że być może śmierć papugi popchnęła do „desperackiego kroku” bezdzietne małżeństwo. Kapitan postawił na marginesie mały znak zapytania zwykłym ołówkiem⁸.

Obok *tragedii samotności* starszego małżeństwa, raport ujawnia okoliczności kolejnych samobójstw: czterdziestoletniego duchownego, w przypadku którego podoficer „zaryzykował podejrzenie związku homoseksualnego. I przy tym zdaniu kapitan postawił mały znak zapytania zwykłym ołówkiem” (Sz., s. 593.), ponownie samobójstwo małżeństwa

⁸ G. Herling-Grudziński, *Szczyt lata. Opowieść rzymska*, W: Idem, *Dziennik pisany nocą 1993-1996*, Warszawa 1998, s. 591. Następne cytaty pochodzące z tego utworu oznaczę w tekście skrótem (Sz., s.).

emerytów, które także nazwane zostało *tragedią samotności*. „I tutaj kapitan opatrzył to twierdzenie małym, ledwo widocznym pytajnikiem” (Sz., s. 593.), śmierć pary Amerykanów, przy czym w tym przypadku przed samobójczą śmiercią chłopaka, dziewczyna została przez niego uduszona. „W raporcie podoficera widać było słabo słowa *tragedia miłości* wytarte gumką. Podoficer rzymskiej kwestury miał, jak widać – komentuje narrator – nieodpartą potrzebę ujawniania, w biurokratycznej prozie raportu, swojej osobistej wrażliwości”. (Sz., s. 594.) Ósme i dziewiąte samobójstwo zostało popełnione przez parę dojrzałych kochanków. Zażyli oni śmiertelną dawkę środków nasennych. „Chwilowo nic nie wiemy. Kapitan nareszcie przypieczętował raport wielkim znakiem zapytania”. (Sz., s.595.)

3

Szczyt lata zdaje się być zbudowany tylko z przytoczeń. Poza Raportem Kwestury, pojawia się cytat kolejny. Tym razem jest to raport komisji powołanej do wyjaśnienia tej jakże niecodziennej sytuacji wzrostu czynów samobójczych przypadających na dzień *Ferragosto*. Trzyosobowej komisji psychologów z Uniwersytetu Rzymskiego, w jej składzie znalazł się także ksiądz czyniący swą posługę wśród narkomanów, wyznaczono zadanie rozwiązania tajemniczych samobójstw, wskazania ich racjonalnych motywów oraz wyjaśnienia ich wystąpienia właśnie 15 sierpnia. Bazująca na policyjnym raporcie komisja poszukuje zatem motywacji dla popełnianych czynów. Efekty jej pracy komentuje narrator, wyrażnie wartościującymi sądami. Niemniej ustalenia komisji odsłaniają przed czytelnikiem szczątkowe biografie samobójców. I tak, faktycznie, wedle relacji sąsiadów potwierdzono samotność i opuszczenie pierwszej pary małżonków. Na podstawie lektury dziennika duchownego komisja orzekła, „że przyczyną samobójstwa było załamanie się mężczyzny pasją bez hamulców”. (Sz., s. 598.) Młoda Amerykanka bezskutecznie starała się o dziecko, zaś u jej zabójcy wykryto początki AIDS. Cierpiąca na rozstrój nerwowy kobieta, odkręciwszy kurek gazu, przyniosła śmierć także swemu mężowi. Śmierć pary dojrzałych kochanków członkowie komisji określili mianem *Romeo i Julia czasów pogardy*. Zrekonstruowane przez komisję biografie, ukazały życie bohaterów naznaczone wstrząsającym doświadczeniem II wojny światowej. Ona – więźniarka oświęcimskiego obozu, poddawana bestialskim eksperymentom medycznym, on – zesłany do Workuty, do Rzymu powrócił dopiero w 1960 roku. Ich dramat – relacjonuje narrator – doprowadził komisję „(...) do przyjęcia zasady: milczenie jest jedyną alternatywą nieprzenikalności materii i ułomności języka”. (Sz., s. 603.) Świadomość ta bliska jest przecież autorowi opowiadania. W *Gruzach* przecież czytamy: „Nie próbuję nawet ich opisać, zawsze dbałem o wstydlivość słów”⁹. Kilka stron dalej zaś pisarz przytacza biblijne słowa:

„Czego usta twoje nie są zdolne wymówić tak by w głosie twoim dźwięczała pewność, tego nie mów wcale; i módl się bezgłośnie zamiast paplać po próżnicy”¹⁰.

⁹ G. Herling-Grudziński, *Gruzy*, w: Idem, *Dziennik pisany nocą 1980-1983*, Warszawa 1996, s. 140.

¹⁰ Ibidem, s.143.

Przekreślając literackość opowiadania, Herling po raz kolejny zdaje się wskazywać na niemożność dotarcia do prawdy ludzkiego serca. Staje raczej po stronie modlitwy i milczenia. Komisja próbuje jednak sformułować konkluzje, zostają one poddane wartościującym sądom narratora:

Psychologiczne akcenty były w konkluzjach komisji skąpe i kruche: (...) pustka wyludnionego miasta i wyludnionej kamienicy; odruch spojrzania na minione życie i rozrachunku, rzadki w normalnych okolicznościach całego roku; nieokreślony strach (...). Na tle miałkiej i dość bezbarwnej sumy przedstawionych konkluzji zabrzmiał niespodziewanie mocno apel księdza: odnotujcie w konkluzjach, że nikt z wyjątkiem nieszczęsnego Monsignora (...) i może Miriam z rzymskiego getta, nie czuł żywego związku z Bogiem, nie wyprowadzam z tego zbyt daleko idących wniosków, myślę jednak, że wśród wszystkich waszych konkluzji moja jest bogatsza i głębiej wrośnięta w rzeczywistość ludzkiego życia. (Sz., s. 604-605.)

Duchowny zresztą dodaje: „(...) zatruty kwiat duszy opuszczonej przez Boga rośnie powoli, nikt poza Bogiem nie potrafi go wykarczować.” (Sz., s. 605.) Narrator pozostawia tę wypowiedź bez komentarza. Ale poza swym metafizycznym aspektem uwaga ta wskazuje wyraźnie na procesualny charakter aktu samozagłady.

„Samobójstwo czy też usiłowanie samobójstwa nie jest zwykle aktem przypadku, lecz trwającym niekiedy całymi tygodniami, miesiącami czy latami ciągiem wzajemnie ze sobą powiązanych myśli i czynników. Dlatego też omawiając to zjawisko wprowadzamy termin zachowania suicydalne, przez który rozumiemy ciąg reakcji, jakie wyzwolone zostają w człowieku z chwilą gdy w jego świadomości samobójstwo pojawia się jako antycypowany, pożądany stan rzeczy, a więc jako cel”¹¹.

Wskazane przez Raport Kwestury i potwierdzone w konkluzjach komisji eksperckiej motywy samobójczych aktów wskazują w większości wypadków na ich procesualny charakter, nie można również pominąć zdiagnozowanych, ale i podejrzewanych chorób psychicznych (nerwica, depresja) ofiar samozagłady. Właśnie one są wskazywane jako najczęstsza przyczyna samobójstwa¹². Więźniarkę oświęcimskiego obozu i zesłańca Workuty, ofiary dwóch totalitaryzmów łączy przeszłość, a zwłaszcza wspólne doświadczenie piekła obozu, mimo upływu lat wciąż dostrzegalny jest w ich życiu KZ-syndrom, bowiem, jak wskazuje Antoni Kępiński:

„Już pierwsi badający, którzy wkrótce po wojnie zajmowali się stanem zdrowia byłych więźniów, zwrócili uwagę na istnienie takich cech, co pozwoliło im na ujęcie ich wspólną nazwą „astenii postępującej”, „astenii poobozowej” lub

¹¹ B. Hołyst, *Na granicy życia i śmierci*, Warszawa 1994, s. 40.

¹² Ibidem, s. 49.

„zespołu obozu koncentracyjnego” (KZ-syndrom). Fakt ten jest o tyle, interesujący, że obserwowane zmiany chorobowe, będące następstwem pobytu w obozie, były przecież różnorodne w obrazie somatycznym, jak i psychicznym”¹³.

I choć, jak podkreślał Kępiński, w wielu przypadkach wskazanie bezpośredniego związku przyczynowego stanu chorego z pobytem w obozie wymagało dokładnej analizy, to „każdego, kto zetknął się z ludźmi z obozu, uderza jakieś ich nieokreślone podobieństwo. Są oni różni i cierpią na rozmaite dolegliwości, będące następstwem ich przebywania w obozie, jednak mają coś wspólnego”¹⁴. W przypadku wykreowanej przez pisarza pary postaci znamienne jest fakt, że w owej wspólnotcie niedoli – bo przecież byli więźniowie, jak na podstawie badań klinicznych wykazywał Kępiński – „czują się dobrze wśród swoich (...), w tej wspólnotcie znika ich poczucie osamotnienia i niezrozumienia przez innych”¹⁵, nie znajdują ukojenia. I choć w ujęciu Herlinga-Grudzińskiego, samobójcza śmierć wymyka się wszelkim próbom racjonalizowania – pisarz już w pierwszych słowach utworu wpisuje ją w metafizyczny porządek – to przecież wyłuskane przez ekspertów domniemane motywy, wydają się być symptomatyczne. Obok wskazanego powyżej syndromu poobozowego są to zakażenie wirusem HIV oraz, wedle przypuszczeń policyjnego raportu, potwierdzonych w pracach komisji, homoseksualizm duchownego, precyzyjniej: nie tyle skłonności homoseksualne, ile – wedle orzeczenia psychologów „przyczyną samobójstwa było załamanie się mężczyzny ogarniętego pasją bez hamulców.” (Sz., s.598.) Oba zjawiska wyraźnie zaznaczyły się w świadomości społecznej z wielką siłą w drugiej połowie XX wieku. Z początkiem lat osiemdziesiątych amerykańscy naukowcy zarejestrowali nową jednostkę chorobową – AIDS (ang. *Acquired Immune Deficiency Syndrome* – zespół nabytego upośledzenia odporności), wywoływaną przez wirus HIV. „Pojawienie się tej nowej choroby stało się dla społeczeństw zachodnich zaskoczeniem i wstrząsem”¹⁶. Odkrycie samej choroby, ale i skali epidemii, która ogarnęła cały świat stały się wydarzeniem globalnym. „AIDS stał się szybko wydarzeniem światowym, dotyczącym nie tylko czarnych Afrykanów, ale białych przedstawicieli bogatych społeczeństw wysokorozwiniętych”¹⁷. Chorobę szybko określono mianem „dżumy XX wieku”. Ale jak każda wcześniejsza, niezrozumiała do końca przez medycynę, szybko przyjęła kostium metafory. Susan Sontag zauważa: „Z powodu niezliczonych ozdobników metaforycznych, które uczyniły z raka synonim zła, wielu ludzi traktowało tę chorobę jako coś wstydliwego, a zarazem coś, co należy ukrywać, jak również niesprawiedliwość, zdradę ze strony własnego ciała. Dlaczego ja? – woła z goryczą chory na raka. W przypadku AIDS wstyd wiąże

¹³ A. Kępiński, *Rytm życia*, Kraków 1973, s. 95.

¹⁴ Ibidem, s. 95-96.

¹⁵ Ibidem, s. 99.

¹⁶ W. Magdzik, *Choroby zakaźne na przełomie wieków XX i XXI. W, Zdrowie publiczne w zmieniającej się Europie i Polsce*, Red. J. Nosko, Łódź 2004, s. 66.

¹⁷ S. Sontag, *Choroba jako metafora. AIDS i jego metafory*, tłum: J. Anders, Warszawa 1999, s. 170.

się z przypisaniem choremu winy; przyczyna skandalu nie jest wcale niewiadoma. Nie jest to przypadłość tajemnicza, z pozoru uderzająca na oślep. Zachorować na AIDS oznacza zostać zdemaskowanym (...). Choroba ujawnia tożsamość, która w innym przypadku pozostałaby może ukryta przed sąsiadami, współpracownikami, rodziną, przyjaciółmi”¹⁸.

I choć zjawisko homoseksualizmu znane był już w starożytności, sam termin użyty został po raz pierwszy w końcu XIX wieku, wiązał się z pejoratywnymi konotacjami, zaś jako kwestia społeczna zaznaczyła się w latach sześćdziesiątych ubiegłego wieku. Jak zauważa Michel Foucault:

„Homoseksualizm okazał się jedną z postaci seksualności z chwilą, gdy z zakresu praktyk sodomicznych przeniesiono go na swego rodzaju androgynię wewnętrzną, na hermafrodytyzm duszy. Sodomitą był odszczepieńcem, homoseksualista jest teraz gatunkiem”¹⁹.

W opowiadaniu Herlinga skłonności homoseksualne ujawnia osoba duchowna. Co więcej, niemożność zapanowania nad nimi, jest postrzegana przez członków komisji eksperckiej jako przyczyna samobójstwa. Kościół katolicki, jak i większość kościołów chrześcijańskich nie akceptuje aktywności homoseksualnej, wedle doktryny kościoła kontakty homoseksualne są grzechem. W opowiadaniu grzechem tym bardziej wymownym, bo popełnionym przez osobę konsekrowaną. Ale – co należy wyraźnie podkreślić – wskazywane motywy nie wychodzą poza sferę domysłów. Co więcej, mimo wymowności wskazywanych, choć jedynie domniemanych, motywów samobójczych, dla Herlinga istota śmierci ma wymiar metafizyczny. Dlatego postawione w pierwszych słowach utworu pytanie, dotyczące czasu, w którym popełniono te zbrodnie, pozostaje bez odpowiedzi. Wobec niewiadomego, pisarz, sam – jako autor *Dziennika pisanego nocą* zamyka kompozycyjną ramą pozornie cudze przytoczenia.

4

Tej stylizacji na autentyk towarzyszy wypowiedź prywatna, bardzo intymna. Ponownie w opowiadaniu pojawia się cytat z dziennika. Herling-Grudziński powraca w nim do przeżyć własnych, doznanych przed laty w dniu *Ferragosto*:

Miasto było wyludnione, żar niesamowity. Leżałem nago na mokrym barłogu (...). Nie umiem już dziś odtworzyć biegu moich myśli, ale pamiętam, że pełzały tam i na powrót przez obszar minionych lat, i że była w nich wzbierająca stopniowo wściekłość (według Kierkegaarda główna twarz rozpacz). Około szóstej wieczorem wyczułem coś trudnego do

¹⁸ Ibidem, s. 112.

¹⁹ M. Foucault, *Historia seksualności*, tłum: B. Banasik, T. Komendant, K. Matuszewski, Warszawa 2000, s. 45.

określenia, dziurę w czasie, wsysającą pompę otchłani. Stałem przy oknie, z odrętwienia wyrwał mnie ból w rękach zaciśniętych na klamkach żaluzji. (Sz., s. 606.)

Wyludniony Rzym pojawia się w wielu wypowiedziach Herlinga, znamienne, że obrazy te dotyczą tuż powojennego czasu, można zatem przypuszczać, mimo braku dokładnego wskazania czasowego, że i to doświadczenie odwołuje się do okresu tuż po zakończeniu wojny. Czasu dalej bolesnego dla pisarza, jak i dla wielu innych o podobnej mu biografii. I tu odwołanie do przeżyć osobistych staje się świadectwem zwycięstwa nad dojmującą samotnością. Pisarz bowiem, wyrwa się z letargu:

Nie pozostawało mi nic innego, jak włączyć się bez celu po Rzymie aż do świtu. (...) miasto było zupełnie puste. (...) Niemy Rzym poruszył w moich myślach „niemy wszechświat” Pascala z jego „Myślami”. (Sz., s. 607.)

I dalej:

Odtwarzając w pamięci Pascalowskie strzępy myśli, stawałem wciąż wobec pytania: a jeśli uczucia, które wsączają się do ludzkich serc, ulegną tak silnej kondensacji, takiemu napięciu, że zgasiwszy wszystkie światła, wtrąca ludzkie serca w nieodwracalny gąszcz ciemności? (...) I przyszło mi wówczas do głowy, że to właśnie odbywa się u niektórych w noc szczytu lata, gdy poraża „niemota wszechświata” i gęstnieją do maksimum zasłony skrywające Boga, podsuwając przejmujący lęk Jego nieobecności (...). Bolały mnie jednak dalej, słabiej, lecz uporczywie, ręce, którymi opierałem się ssącej dziurze przepaści ulicznej. Ile, w tę noc, osób broniło się tak samo przed pokusą odejścia lub nagłym strachem nicości? (Sz. s., 608.)

Pisarz przywołuje zatem Pascalowską myśl:

Znajomość Boga bez znajomości własnej nędzy rodzi pychę. Znajomość własnej nędzy bez znajomości Boga rodzi rozpacz. Znajomość Chrystusa jest pośrodku, ponieważ w niej znajdujemy i Boga, i swoją nędzę.” (Sz., s. 607.)

Pisarz jasno wskazuje drogę odparcia pokusy samozniszczenia: odnajdując w sobie świadomość istnienia rzeczywistości metafizycznej. Św. Augustyn pisał: „Chcę poznać Boga i duszę. Czy nic więcej? Nic zgoła.”²⁰ Bowiem: „poznanie prawdy prowadzi do poznania Boga i duszy”²¹.

Zauważmy, że podobny mechanizm współtworzy poetykę opowiadania. Nie znajdując odpowiedzi na pytanie dotyczące wzrostu ilości samobójstw w dniu szczytu lata, ani w raporcie kwestury, ani w konkluzjach komisji psychologów, narrator zagląda w głąb siebie i podejmując tę drogę zbliża się do tajemnicy.

²⁰ Augustyn św, *DIALOGI filozoficzne*, tłum. A. Świderkówna, Kraków 1999, s. 244.

²¹ Ibidem, s.246.

O nastaniu świtu Herling notuje:

Wschód słońca obejmował swoimi ramionami Rzym. Wyszedłem schodami narzecza na bulwar, śmiejąc się po cichu pod nosem (...) Wspiąłem się okrężną drogą do Pincio (...). Oparłem się całym ciałem o balustradę, która pozwalała mi zawsze (...) obejmować zachwyconym wzrokiem Rzym: plac Hiszpański, Condotti, Tybr, św. Piotr. Słońce rozpryskiwało się jak woda z wodowozu. Ulice, bulwar i place poczerniały od przechodniów (...). (Sz., s. 608-609.)

Pisarz odwołując się do Pascala, musiał także pamiętać o myśli sąsiedniej:

Nie ma na świecie nic, co by nie ujawniało albo nędzy człowieka, albo miłosierdzia Boga, albo niemocy człowieka bez Boga, albo potęgi człowieka z Bogiem²².

Dlatego też, choć pisarz nie pretenduje do tego, by odsłonić tajemnicę *ferragosto*, wyznaje:

Dla mnie szczyt lata, jest i będzie, póki istnieje świat, porą przesilenia naszego życia z naszą śmiercią. (Sz., s. 609). ■

BIBLIOGRAFIA

- Augustyn św, *Dialogi filozoficzne*, tłum. A. Świderkówna, Kraków 1999.
- Bielska-Krawczyk J., *Cienie K. Krystyna Herling-Grudzińska i jej obrazy*, Toruń 2009.
- Camus A., *Dwa eseje. Mit Syzyfa. Artysta i jego epoka*, tłum. J. Guze, Warszawa 1991.
- Foucault M., *Historia seksualności*, tłum: B. Banasik, T. Komendant, K. Matuśzewski, Warszawa 2000.
- Herling-Grudziński G., Bolecki W.: *Rozmowy w Neapolu*, Warszawa 2000.
- Herling-Grudziński G., *Dziennik pisany nocą 1973-1979*, Warszawa 1995.
- Herling-Grudziński G., *Gruzy*, w: Idem, *Dziennik pisany nocą 1980-1983*, Warszawa 1996.
- Herling-Grudziński G., *Szczyt lata. Opowieść rzymska*, W: Idem, *Dziennik pisany nocą 1993-1996*, Warszawa 1998.
- Holyst B., *Na granicy życia i śmierci*, Warszawa 1994.
- Kępiński A., *Rytm życia*, Kraków 1973.
- Kudelski Z., *Pielgrzym Świętokrzyski. Szkice o Herlingu-Grudzińskim*, Lublin 1991.
- Magdzik W., *Choroby zakaźne na przełomie wieków XX i XXI. W, Zdrowie publiczne w zmieniającej się Europie i Polsce*, Red. J. Nosko, Łódź 2004.

²² B. Pascal, *Myśli*, tłum: T. Żeleński, Warszawa 1997, s.45.

- Markiewicz H. , Romanowski A. w: *Skrzydlate słowa*, Warszawa 1990.
Pascal B., *Myśli*, tłum: T. Żeleński, Warszawa 1997.
Sontag S., *Choroba jako metafora. AIDS i jego metafory*, tłum: J.Anders, Warszawa 1999.
Sucharski T., *Dostojewski Herlinga-Grudzińskiego*, Lublin 2002.
Szczepański J. J., *Buty*. „Tygodnik Powszechny” 1947, nr 6.

O AUTORCE:

dr Aleksandra Dębska-Kossakowska - adiunkt w Instytucie Nauk o Kulturze i Studiów Interdyscyplinarnych UŚ w Katowicach. Zajmuje się badaniem literatury modernistycznej, literatury dokumentu osobistego oraz związków literatury ze sztukami plastycznymi.

Autorka i redaktorka książek: „Jan Józef Szczepański, Gustaw Herling-Grudziński wobec sztuki” (Warszawa: „Neriton”, 2009), „Literackie reprezentacje historii: świadectwa - mediatyzacje - eksploracje” (Katowice: Wydaw. UŚ, 2013) - współaut. z B. Gontarz i M. Wiszniowską, „Zobaczyć sens. Studia o malarstwie, literaturze i życiu” (Katowice: Wydaw. UŚ, 2014) - współred. z M. Krakowiak, „Reprezentatywna mikroskala?” (Katowice: Wydaw. UŚ, 2016) - współred. z M. Krakowiak.

Kontakt: aleksandra.debska-kossakowska@us.edu.pl

Michał Kazimierczuk, Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego, Wydział Teologiczny

***Faust* Goethego jako tragedia rozwoju nowoczesności w ujęciu M. Bermana**

Goethe's *Faust* as a tragedy of the development of Modernity
in thought of M. Berman

STRESZCZENIE:

MARSHALL BERMAN JEST AMERYKAŃSKIM FILOZOFEM, ZAJMUJĄCYM SIĘ PROBLEMATYKĄ NOWOCZESNOŚCI. INSPIROWANY MARKSIZMEM BADACZ, ŚLEDZI PRZEMIANY NOWOCZESNEGO DUCHA W NOWOŻYTNEJ HISTORII. WEDŁUG BERMANA TRAGEDIA GOETHEGO ZAJMUJE WYJĄTKOWE MIEJSCE W LITERATURZE EUROPEJSKIEJ. WYNIKA TO Z TEGO, ŻE ZDANIEM AUTORA *THE POLITICS OF AUTHENTICITY*, W LOSACH FAUSTA, OGNISKUJĄ SIĘ MODERNIZACYJNE DYLEMATY ROZWOJU JEDNOSTKI I SPOŁECZEŃSTWA NA PRZEŁOMIE XIX WIEKU. W SWOIM NOWATORSKIM ODCZYTANIU XIX WIECZNEJ TRAGEDII GOETHEGO, TRAKTUJE PROCES SAMOPOZNANIA GŁÓWNEGO BOHATERA, JAKO KOMPOZYT TRZECH STADIÓW. KULMINACJĄ DUCHOWEGO ROZWOJU FAUSTA JEST ETAP, KTÓRY BERMAN OKREŚLA MIANEM „DEVELOPERA”, ROZGRYWAJĄCY SIĘ W DRUGIEJ CZĘŚCI TRAGEDII. BERMAN WYCHODZI POZA KANONICZNĄ DROGĘ INTERPRETACJI FAUSTA W KLUCZU ROMANSU GŁÓWNEGO BOHATERA Z MAŁGORZATĄ, PORZUCA TAKŻE TEOLOGICZNĄ ŚCIEŻKĘ INTERPRETACJI DRAMATU GOETHEGO. DIABELSKI PAKT ZAWARTY MIEDZY FAUSTEM A MEFISTOFELEM JEST NOWYM MANIFESTEM SPRZYMIERZENIA SIĘ LUDZKICH MARZEŃ O PEŁNI I MROCNymi POTĘGAMI POSTĘPU TECHNICZNEGO.

SŁOWA KLUCZOWE:

GOETHE, FAUST, NOWOCZESNOŚĆ, ARCHETYP NOWOCZESNOŚCI, ROMANTYZM.

ABSTRACT:

MARSHALL BERMAN IS AN AMERICAN PHILOSOPHER, DEALING WITH QUESTIONS OF MODERNITY. INSPIRED BY MARXISM PHILOSOPHER FOLLOWS CHANGES OF THE MODERN SPIRIT IN MODERN HISTORY. ACCORDING TO BERMAN, THE TRAGEDY OF GOETHE OCCUPIES A UNIQUE PLACE IN EUROPEAN LITERATURE. ACCORDING TO THE AUTHOR *POLITICS OF AUTHENTICITY* THE FATE OF FAUST FOCUSED DILEMMAS OF MODERNIZATION AND SOCIAL DEVELOPMENT AT THE TURN OF THE NINETEENTH CENTURY.

IN HIS NOVEL READING OF THE NINETEENTH CENTURY GOETHE'S TRAGEDY, BERMAN TREATS THE PROCESS OF SELF-DISCOVERY OF THE MAIN CHARACTER, AS A COMPOSITE OF THREE STAGES. THE CULMINATION OF THE SPIRITUAL GROWTH OF FAUST IS THE STAGE, THAT BERMAN CALLED „DEVELOPER”, WHICH TAKES PLACE IN SECOND PART OF THE TRAGEDY. BERMAN GOES BEYOND THE CANONICAL WAY OF INTERPRETATION OF FAUST IN KEY AFFAIR OF THE MAIN CHARACTER OF MARGARET, ALSO ABANDONS IT THE PATH OF THEOLOGICAL INTERPRETATION OF GOETHE'S DRAMA. DEVILISH PACT BETWEEN FAUST AND MEPHISTOPHELES, IS A NEW MANIFESTO ALLIANCE BETWEEN HUMAN DREAMS OF FULLNESS, AND DARK POWERS OF TECHNOLOGICAL PROGRESS.

KEYWORDS:

GOETHE, FAUST, MODERNITY, ARCHETYPE OF MODERNITY, ROMANTICISM.

Wydawać by się mogło, że o Fauście napisano już niemal wszystko. Trwająca do-
brze ponad półtora wieku odyseja re-lektury jaką przeszedł najslawniejszy
obok *Cierpień młodego Wertera* utwór literacki Goethego, zdaje się wyczerpał
swoją impet. Na drodze re-lektury, Faust przybierał wiele masek i wywoływał antagoni-
styczne oceny moralne¹. Był odsądzany od czci i wiary przez filozofów konserwaty-
wnych, którzy dostrzegali w nim przede wszystkim zaprzętą sobą *nihilina*, doprowa-
dzającego do śmierci niewinną Małgorzatę. Inni z kolei, sławili Faustowski pęd samopo-
znania, a tytaniczne wysiłki (anty?)bohatera, stawiali za wzór odwagi, który dzięki po-
mocy mrocznych potęg, przeobraża świat w niespotykanej wcześniej prędkości. Diabel-
ski pakt z Mefistofešem analizowali nawet prawnicy, wśród których do dziś, nie ustalili
się konsensus, co do tego, jaka jest oficjalna treść szatańskiego układu i kto *summa sum-
marum* może być uznany za pokonanego/wygranego².

M. Berman odżegnuje się od kanoniczno-teologicznych wykładni *Fausta*, w któ-
rych rola i znaczenie głównego bohatera sprowadzałyby się do statusu fatalistycznej ma-
rionetki na planie Bosko-diabelskiego *experimentum*. Marksizujące podejście Bermana
do tragedii mistrza z Weimaru zasadza się na przesunięciu problematyki utworu w sferę
polityczno-społeczną z kwestii teodycei, która, co warto podkreślić, jako forma odczyta-
nia, już pod koniec XIX wieku, trąciła wielu współczesnym naiwnością³. Uznanie bohate-
ra Goethego za prekursora tragedii rozwoju oznacza, że to w egzystencjalnych dążeniach
Fausta a nie w postaci Mefistofelesa czy zakulisowego Absolutu, który pełni w tragedii
rolę bezosobowej *deus ex machina*, Berman dostrzega *spiritus movens* narracji. Nie bez
znaczenia jest ten „interpretacyjny gest” autora *Wszystko co stałe...*, w ramach którego
możolnie konstruowana z historycznych alegorii i metafor tragedia Goethego znosi swój
gatunkowy ciężar na rzecz wątku *stricto* fabularnego, którego osią ewolucja duchowa
Fausta. Jednakże Berman daleki jest także, od szlaku interpretacyjnego wytyczonego
przez O. Spenglera, który jako pierwszy w 1918 roku w *Der Untergang de Abendlandes*
utożsamiał tzw. nowożytnego ducha zachodu z mitem faustycznym, gdzie koronną cechą
jest dążność do panowania nad nieograniczoną przestrzenią, tj. światem jako takim⁴.

To, co czyni z Fausta archetypową postać *modernitas*, a z tragedii Goethego arcy-
dzieło, to zdolność adaptacji literackiej figury do wykazania rodzącej się na gruzach feu-

¹ W. Szturc, *Faust Goethego. Ku antropologii romantycznej*, Kraków 1995, s. 26.

² Wielce pouczającą analizę struktury paktu pomiędzy Mefistem a Faustem, przeprowadził m.in. Emil Steiger. Zob. E. Steiger, „*Faust I*” Goethego, w: H. Markiewicz (red.), *Sztuka interpretacji*, t. 1, Wrocław 1971, s. 398-400. Wielość interpretacji sztuki Goethego, przenosi się także na inne przestrzenie kultury, w tym m. in. teatralne adaptacje. Przykładem zróżnicowania, jaki w powojennej recepcji *Fausta* miał miejsce na deskach Polskiego teatru jest ostatnio wydana monografia B. Paprockiej-Podlasiak *Faust J. W. Goethego na scenach Polskich. Grotowski – Szajna – Jarocki*, Toruń 2012.

³ Podobnie do sprawy podchodził sam Goethe, który w pełni aprobował Kantowską krytykę dowodu teleologicznego, wyznając jednocześnie, że popularna w XVIII wieku filozofia teleologiczna jest dlań wprost odstręczająca. Zob. E. Cassirer, *Rousseau, Kant, Goethe*, tłum. E. Paczkowska-Łagowska, Gdańsk 2008, s. 72.

⁴ O. Spengler, *Zmierzch Zachodu, Zarys morfologii historii powszechnej*, tłum. J. Marzęcki, Warszawa 2014, s. 120-121.

dalnego świata nowoczesnej duchowości. W tym sensie Berman zdaje się o wiele bliższy interpretacjom Schopenhauera czy Nietzschego, którzy naczelną linię dramatu dostrzegali w egzystencjalnym „rozdwojeniu” Fausta, którego los wypełniony jest dylematami etycznymi granic wolności, w nieznanym wcześniej wymiarze⁵. W tym sensie inkarnacja Fausta jako ikony nowoczesności ujawnia się w procesie dojrzewania i wychodzenia człowieka z epoki zawinionego dzieciństwa, w myśl oświeceniowej formuły Kanta⁶. Sprawia to, że Bermanowskie odczytanie przesłania Goethego nie wyczerpuje się w dramatycznym położeniu Małgorzaty stanowiącym zwieńczenie I części dramatu, bądź w rozpoczynającym tragedię Boskim imprimatur. Klamrą spajającą dramat jest duchowa ewolucja Fausta, której kulminacją i zwieńczeniem jest utworzenie gigantycznego placu budowy w drugiej części dramatu, gdzie dopełnia się jego los.

Dla Bermana, który wychodzi z pozycji - jak ujmuje to A. Bielik-Robson - „romantycznego marksizmu”, szczytowym punktem narracji jest iście prometejski projekt rzucenia wyzwania beznamiętnym prawom natury przez Fausta, bowiem przenosi on problematykę tragedii z wymiaru jednostkowego oscylującego wokół monadycznego indywiduum, na grunt refleksji politycznej i społecznej⁷. Przypomnijmy, że czytelnik odnajduje odizolowanego Fausta w gotyckiej izbie, zanurzonego pośród arsenału ksiąg, w bliżej nieokreślonym miasteczku, gdzie rytm życia społecznego wyznacza religijne święto, zaś wieńcząca dramat scena odbywa się na planie wielkiej budowy, dla której pozaliterackim tłem są szumnie zapowiadane w drugim dziesięcioleciu XIX wieku projekty modernizacyjne⁸. Rozpiętość akcji dramatu w uznaniu Bermana odzwierciedla nie tylko duchową drogę Fausta, lecz również modernizacyjny przełom rozbicia relacji, na których spajał się ład feudalnego porządku i społecznej hierarchii średniowiecznej Europy⁹. Bieguny wyznaczone przez początkową i końcową scenę są zatem figuratywno-metaforycznym pejzażem kontrastu, pomiędzy którymi rozgrywa się faktyczny dramat modernizacyjnych turbulencji. Zarówno iluzorycznie harmonijny kosmos feudalnej

⁵ W. Szturc, *Faust Goethego...*, dz. cyt., s. 25.

⁶ I. Kant, *Cóż to jest oświecenie*, tłum. I. Krońska, w: *Kant*, „Myśli i ludzie”, Warszawa 1966, s. 164-165.

⁷ A. Bielik-Robson, *Życie i cała reszta: Marshalla Bermana marksizm romantyczny*, w: M. Berman, *Wszystko co stałe rozplywa się w powietrzu. Rzecz o doświadczeniu nowoczesności*, tłum. M. Szuster, Kraków 2006, s. XXVII.

⁸ Berman słusznie zwraca uwagę, iż Goethe żywo interesował się projektami inżynierskimi, w jakie obfitował przełom XVIII/XIX wieku. Wystarczy wymienić rozbudowę portu w Bremie w latach 1829-1829, czy rozpoczętą w 1818 roku regulację górnego Renu oraz plany budowy Kanału Sueskiego i Panamskiego. Fausta jako literacką figurę tzw. wydzierania ziemi morzu, czyli spektakularnego rozwoju urbanistycznego XIX wieku i stosunku do „ekosystemu” ukazuje m.in. niemiecki badacz dziejów starego kontynentu Jürgen Osterhammel. Zob. J. Osterhammel, *Historia XIX wieku. Przeobrażenie świata*, pod red. W. Molik, Poznań 2013, s. 515-518. O torach początkowej recepcji Fausta, jako literackiej figury oraz polityczno-filozoficznego kontekstu epoki pisze S. Dietzsch. Zob. S. Dietzsch, *Faust Klingemanna - Konteksty Epoki*, w: A.E.F. Klingemann, *Faust. Tragedia w pięciu aktach*, tłum. E. Lubomirski, Ł. Zabielski (red.), Białystok 2013, s. 35-49. Na temat stosunku Goethego do idei filozoficznych początku XIX wieku. Zob. J. Krakowski, *Miedzy Kantem na Goethem. Esej o wczesnej filozofii Hegla*, Wrocław 1994, s. 24-35.

⁹ M. Berman, *Wszystko co...*, dz. cyt., s. 50.

wspólnoty, jak i quasisoteriologiczna obietnica samorozwoju, uwypuklają wzajemną niesprowadzalnością moment radykalnego podmiotowego przewartościowania (zerwania?), u podstaw której rodzi się nowoczesność. W ramach czeluści oddzielającej obydwie widmowe światy, tj. pomiędzy oderwaną od społecznej dystrybucji dóbr i wymiany zaciśniętej gotyckiej izby a wieńczącym akcję błotnistym polem targanym zastępami szpadli, krystalizuje się właśnie nowoczesna Iliada ducha. Motorem tych przemian jest vitalne pragnienie permanentnego rozwoju Fausta, które nie odnajduje już spełnienia w warstwie gnostycznych spekulacji izolujących bohatera od cierpienia feudalnej gramatyki dnia powszedniego. Berman ową ewolucję Fausta szereguje w trzy stadia, wśród których wyróżnia kolejno: marzyciela, kochanka, developera. Celem artykułu jest opis wymienionych stadiów oraz krytyczna ocena interpretacji M. Bermana.

1. Marzyciel, Kochanek - ponowne narodziny

Tym, co sprawia, że Berman nadaje pierwszemu stadium rozwoju Fausta określenie marzyciela (*dreamer*), jest przeżywanie przez Fausta własnego losu w wyizolowanym społecznie horyzoncie „wewnętrznego rozwoju”. Słynny monolog Fausta otwierający tragedię Goethego jawi się jako wielkie oskarżenie ludzkiej kondycji i związanej z nią ograniczonością wobec nieprzekraczalnej tajemnicy bytu. Otoczony wszelakimi artefaktami umysłowego życia, spędzający czas na intelektualnych poszukiwaniach i poszerzaniu horyzontów Faust dochodzi do wniosku, że trud zdobywania wiedzy okazuje się nieefektywny, zaś poświęcone lata intelektualnego wysiłku sprawiły, iż odizolował się od zewnętrznego świata wypełnionego gwarem życia, emocji i trosk. Wiedza, która jawiła się uczonemu jako droga spełnienia, okazuje się więzieniem ducha, przykuwając Fausta do ciasnej gotyckiej izby będącej symbolem rozwarstwowanego społecznie świata średniowiecza, w którym specjalizacja cechowa, w tym także naukowa, separuje jednostki od tłumów, osadzając „podmiot wiedzy” w roli niezaangażowanego społecznie obserwatora¹⁰.

Zrezygnowany, posiadłszy pełną wiedzę epoki, w tym także tę z obszarów alchemii, przywołuje Ducha Ziemi, który widząc płochliwą reakcję Fausta każe mu poszukać ducha swojej miary, rzucając w stronę zlekniętego uczonego ironiczny epitet: *Übermensch*. Jak zaznacza Berman, owo nabrzmiałe w ciągu następnych dwóch stuleci sformułowanie, które robi potężną karierę dorabiając się dziesiątek interpretacji, nie ma w tym kontekście wymiaru metafizycznego i moralnego. Wbrew temu, co na pierwszy rzut oka możemy sądzić, nie stanowi pochwały dla tytanicznego wysiłku człowieka nowoczesnego, co raczej kpiący zwiastun jego nieuchronnej katastrofy i daremności wysiłków na drodze do stania się „kimś więcej”. Jak dopowiada Berman, Go-

¹⁰ Tamże, s. 53. Warto zaznaczyć, że Hegel w swych *Wykładach z estetyki*, podejmuje i rozwija analogiczną myśl, określając Fausta jako tragedię absolutnie filozoficzną. Jak zaznacza A. K. Haas, rozdział między wiedzą a vitalnością życia, który wypowie do pragnącego zdobycia wiedzy studenta Mefistofeles: „*Mój przyjacielu, każda teoria jest szara, ale zielone - życia drzewo złote*”, odbiła się w recepcji tragedii u autora *Fenomenologii Ducha*, który stosował metaforę *grau in grau* swych wywodach. Zob. A. K. Haas, *Interkulturalne związki I części Fausta Goethego z filozofią i ich (nie)obecność w polskich przekładach*, „Rocznik Przekładoznawczy” 2005 nr 1, s. 34.



Słynny monolog Fausta otwierający tragedię Goethego jawi się jako wielkie oskarżenie ludzkiej kondycji i związanej z nią ograniczonością wobec nieprzekraczalnej tajemnicy bytu. Otoczony wszelakimi artefaktami umysłowego życia, spędzający czas na intelektualnych poszukiwaniach i poszerzaniu horyzontów Faust dochodzi do wniosku, że trud zdobywania wiedzy okazuje się nieefektywny, zaś poświęcone lata intelektualnego wysiłku sprawiły, iż odizolował się od zewnętrznego świata wypełnionego gwarem życia, emocji i trosk.

ethański Duch mówi raczej Faustowi, aby starał się być *Menschem*¹¹. Echem przestrogi, jakiej Duch ziemi udzielił Faustowi, będzie swoiste memento Mefistofelesa: „*Zawsze tym będziesz - czymś jest...*”¹², które towarzyszyć będzie Faustowi, przez całą drogę jego duchowej epopei.

Wzbierająca fala beznadziei, dla której tłem jest noc, doprowadza Fausta do aktu negacji ostatecznej. Gdy przykładą kielich z przygotowaną trucizną do ust, pracownię zalewa blask światła, a mury zaczynają drżeć, czego źródłem są dzwony kościelne obwieszczające poranek Zmartwychwstania. Myliłby się jednak ten, kto wraz z anielskimi śpiewami obwieszczającymi wypełnienie się Paschy Chrystusa uznałby, że chrześcijańskie orędzie o zmartwychwstaniu ratuje Fausta. Tym, jak podkreśla Berman, co wzbudza w nim witalną siłę życia i daje mu ponowne narodziny ducha odrywając czarę z trucizną od ust, nie jest wcale Chrystus, lecz dźwięki dzwonów, które przywracają zatarte w pamięci bohatera wspomnienie dzieciństwa¹³. „Jaki dźwięk pełny, jakież jasny ton/Cza-

¹¹ M. Berman, *Wszystko co...*, dz. cyt., s. 54.

¹² W celu uniknięcia nieporozumień, w artykule korzystam z trzech przekładów Goethego sądząc, że różnicę pomiędzy Polskimi tłumaczeniami, pomimo gigantycznej pracy A. Pomorskiego, E. Zegadłowicza czy chociażby F. Konopki, żeby wymienić niektórych, nie pozwalają wybrać bezapelacyjnie jedynie słusznej translacji całości. Zob. K. Ćwiklak, *Polskie przekłady Fausta Johanna Wolfganga Goethego: studium porównawcze*, „Pamiętnik literacki” 1999 t. XV z. 2. 90, s. 153-176. Tym samym, zaraz po cytowanej frazie umieszczam w kwadratownym nawiasie nazwisko tłumacza, a w przypisie dolnym, odnoszę się jedynie do tytułu i strony, z której ów cytat jest zaczerpnięty. J. W. Goethe, *Faust*, dz. cyt., s. 57.

¹³ M. Berman, *Wszystko co...*, dz. cyt., s. 56.

rę przemocą od ust mi odkłania? /Czyż już zwiastuje mi ten głuchy dzwon/Pierwszą go-dzinę Święta Zmartwychwstania?...”¹⁴ [W. Kościelski].

Ten, jak ujmuje Berman, „zapomniany obszar jestestwa” powraca do Fausta ze zdwojoną siłą sprawiając, że fala beztroskich wspomnień radości i tęsknoty lat dziecinnych przywraca go światu zewnętrznemu i wypędza za mury „'grobowca” pracowni. Teologiczna próba interpretacji tego „egzystencjalnego zmartwychwstania” Fausta okazuje się więc jedynie symbolicznym kostiumem, pod którym kryje się, zdaniem Bermana, uzyskana łączność z utraconym dzieciństwem¹⁵. Powrót do tłumu skrzętnie odpychanego podczas samotnego zgłębiania wiedzy, licznie gromadzącego się na miejskich placach i błoniach, sprawia Faustowi początkowo radość, co podkreślają głoszone przez niego tyrady na cześć życia. Jednakże, spotkanie z dawno niewidzianymi ludźmi, uprzątnia mu bolesną przeszłość, która zmusiła go do zamknięcia się w swej gotyckiej pracowni. Znajome postacie przypominają z wdzięcznością i uznaniem Faustowi o praktykowaniu przez niego wspólnie z ojcem medycyny. Faust, który nie umie ukryć przed sobą swego niezadowolenia z powodu owej praktyki, która jego zdaniem zabiła więcej osób niż zdołała uratować, powraca zrozpaczony do pracowni. „Więcej niż dżuma sama psując krwi/ Z rąk moich własnych trutkę brali chorzy/ Oni pomarli- a jam musiał dożyć/Że świat morderców dwóch bezczelnych czci...”¹⁶. [F. Konopka].

W uznaniu Bermana jest to moment istotny. Każę bowiem zwrócić uwagę, iż w pragnieniach Fausta zagościły niedające się pogodzić tendencje. Z jednej strony, przywrócony przez kościelny dzwon społeczny wymiar życia, skażony nieefektywną praktyką lekarską uprzątnia mu, że nie może pogodzić samozadowolenia i trwania w łonie wspólnoty. Z drugiej strony, duchowa rewolta, jaką dzierży w swym umyśle, nie pozwala mu już na działalność w społecznej próżni, jaką była pracownia. Można wręcz stwierdzić, że Faust pozbawiony zostaje wszelkiego oparcia, kontekstu, który zdawało się dopiero co na nowo odzyskał. Swej „roli” nie widzi już ani w osamotnionej gotyckiej celi, ani w bezowocnym życiu społecznym, stąd musi poszukać dla siebie takiej formy realizacji, która umożliwi funkcjonowanie, w którym - parafrazując samego Fausta - dwie dusze mają mieszkanie¹⁷.

Owo dialektyczne napięcie, w którym przebija się oświeceniowy charakter nauki z jej zamiarem „poprawy” bytu społecznego oraz indywidualna pasja poznania, sprawiają, że powracając do pracowni, Faust otwiera Nowy Testament i dokonuje korekty prologu z ewangelii św. Jana. Janowe „Na początku było słowo” pod wpływem re-interpretacji Fausta uzyskuje postać „Był na początku czyn”, co oznacza, że bohater Goethego wpisując się w XIX-wieczny konflikt intelektualny na terenie Niemiec, roz-

¹⁴ J.W. Goethe, *Faust...*, dz. cyt., s. 27.

¹⁵ M. Berman, *Wszystko co...*, dz. cyt., s. 57. Berman omawiając ów przy tym fragment uwagę, iż fenomen dźwięku dzwonów skrywających „czas utracony” opisany przez Goethego jest symptomatyczny dla późniejszych opisów literackich Prousta czy psychologicznych analiz Freuda, w których bodziec sensualistyczny otwierał pamięć na wymiar utraconej jedności z dzieciństwem.

¹⁶ J.W. Goethe, *Faust*, dz. cyt s. 45.

¹⁷ M. Berman, *Wszystko co...*, dz. cyt., s. 60



A zatem, Janowy prolog o Logosie nabiera w ujęciu Fausta charakteru swoistego manifestu aktywizmu. Idea Boga, który definiuje się poprzez aktywność stworzenia oznacza w istocie dla Fausta podszept do naśladowania, a nie tylko biernej kontemplacji aktu twórczego. Mgliste jeszcze dla Fausta konsekwencję płynące z nowego przekładu Teodycei pomaga mu wyciągnąć ujawniający się Mefistofeles, który podważa „czystość” Boskiego aktu twórczego.

grywany pomiędzy starotestamentalnym Bogiem czynu a nowotestamentowym Bogiem słowa, ob staje przy pierwszym, zarazem radykalnie rozrywając pierwotny kontekst teologiczny tekstu. Ten inicjacyjny gest ma w ujęciu Bermana oznaczać nie tylko przeorientowanie indywidualnego objawienia Faust wyrażonego za pomocą kodu świata chrześcijańskiego, ale stanowi przede wszystkim jawną polemikę z biblijnym *creatio ex nihilo* i przedustawną harmonią stworzenia¹⁸. Nie jest to jednakże polemika teoretyczna, lecz wezwanie zawierające implicite postulat zmiany traktowania bytu, który neguje samozadowolenie poznawcze, wynikające z nienaruszalnej Boskiej pieczęci. A zatem, Janowy prolog o Logosie nabiera w ujęciu Fausta charakteru swoistego manifestu aktywizmu. Idea Boga, który definiuje się poprzez aktywność stworzenia oznacza w istocie dla Fausta podszept do naśladowania, a nie tylko biernej kontemplacji aktu twórczego. Mgliste jeszcze dla Fausta konsekwencję płynące z nowego przekładu Teodycei pomaga mu wyciągnąć ujawniający się Mefistofeles, który podważa „czystość” Boskiego aktu twórczego¹⁹.

Mefisto wytyka Faustowi naiwność, podkreślając, że każda twórczość powstaje na gruncie rzeczywistości już istniejącej, w której rozgrywa się to, co „(...) jedynie godnym jest aby zginęło” [W. Kościelski]²⁰. Jak twierdzi Berman, paradoks tak zarysowanej dialektyki czynu przez ducha który „(...)ciągle przeczy”²¹, polega na tym, iż Faust, aby dopełnić inkarnacji własnej osobowości w przestrzeni twórczej, musi współdziałać z siłami destrukcji, gdyż te sprzęgnięte są nierozdzielnie z każdym aktem kreacji. Mówiąc

¹⁸ Tamże.

¹⁹ Tamże, s. 61.

²⁰ J. W. Goethe, dz. cyt., s. 44.

²¹ Tamże, s. 44.



Wbrew podszeptom diabła Faust nie wciela się w rolę Don Juana, lecz dzięki uzyskaniu fizycznej i materialnej niezależności może z perspektywy odnieść się do „małego świata”, który postanowił opuścić, nie mogąc się w nim zadomowić. Od teraz podstawowym motorem działań Fausta, od którego zależy powodzenie nie jest uzyskany status społeczny, lecz wiara w siebie, którą Mefisto tuż po zawarciu paktu sugeruje Faustowi onieśmielonemu wobec otwierających się możliwości.

inaczej, chcąc tworzyć i przekształcać rzeczywistość Faust musi pozbyć się marzenia o nieskazitelnosci aktu twórczego, czego nie zdołał dokonać w chwili, w której wspominał z wyrzutem swoją medyczną praktykę²². Poczucie winy, jakie wezbrało w Fauście na wspomnienie o nieefektywnej medycznej pomocy, musi ulec sukcesywnemu wyparciu, jeżeli bohater faktycznie pragnie uczestniczyć w boskiej roli tworzenia. Twórcze życie i związany z nim proces, jak głosi dictum Mefistofelesa, wymaga ofiar. Tylko ten, kto zdolny jest porzucić cugle skrupułów i zaakceptować nowoczesną dialektykę twórczą, będzie mógł w istocie działać swobodnie.

Novum Fausta i jego *differentia specifica* jako postaci literackiej zasadza się na tym, iż pragnienie samorozwoju, które potwierdza, zawierając pakt z diabłem, oscyluje wokół pomnażania siebie samego, symbolicznego kapitału nowoczesnej ekonomii samorozwoju²³. Ale zaznaczyć trzeba, że postulat samorozwoju, jaki deklamuje przed obliczem Mefista Faust, nie jest wizją konwencjonalnego bycia-w-świecie, polegającego na jak największej akumulacji danych zmysłowych i intelektualnych. Radykalizm Faustycznego programu jest swoistym manifestem nowoczesnego ducha *par excellence*, bowiem sięga aż do możliwości samozagłady Ja²⁴. „Duchem najwyższej i najgłębiej sięgnę/sercem

²² M. Berman, *Wszystko co...*, dz. cyt., s. 62.

²³ Tamże, s. 63.

²⁴ Tamże, s. 64. Odkrywamy tu drugie dno tragiczności Fausta, który usiłując ustanowić sam proces dążenia jako cel, nie traci z oczu jego finalnego niepowodzenia. Mordercza ironia, jaka spełnia się w ekonomii samorozwoju Fausta, polega nie tyle na „ślepej wierze” w rozwój, którą odziedziczyły wielkie projekty modernizacyjne XX wieku. W uznaniu Bermana taka interpretacja jest mylna i określa ją jako pseudofaustyczne odczytanie Goethego.

swym ludzkie dole i niedole sprzęgnę/ O jestestwo ludzkości mnożąc swe jestestwo/ Aż, jako ona, obróć się w nicestwo..”²⁵. [A. Pomorski]

To z kolei sprawia, że ekonomia samorozwoju Fausta, jest znacznie bardziej złożona, niż podszeptwana przez Mefistofelesa oferta, w której głównym towarem jest zmysłowość, status materialny oraz szybkość. Dzięki pomocy mrocznych potęg, jakie reprezentuje Mefisto, Faust z łatwością pokonuje podstawowe przeszkody modernizacyjne swego wieku, jaką jest opór przestrzeni przemierzając świat z zawrotną prędkością. Szykowny strój oraz odwar odmładzający sporządzony przez czarownicę na życzenie Mefista są tymi elementami, które szatańska postać oferuje uczonemu jako swoisty bilet wstępu do świata samorozwoju. Jednak to, że, jak zaznacza Berman, zmianie ulega społeczny status Fausta, który dzięki odmłodzeniu, nieskrępowanej mobilności i środkom finansowym zapewnionym przez Mefista pozostaje gotowy do podróży, nie oznacza wcale, że najistotniejszy diabelski dar jest wykreowany sztucznie²⁶. Wbrew podszeptom diabła Faust nie wciela się w rolę Don Juana, lecz dzięki uzyskaniu fizycznej i materialnej niezależności może z perspektywy odnieść się do „małego świata”, który postanowił opuścić, nie mogąc się w nim zadomowić. Od teraz podstawowym motorem działań Fausta, od którego zależy powodzenie nie jest uzyskany status społeczny, lecz wiara w siebie, którą Mefisto tuż po zawarciu paktu sugeruje Faustowi onieśmielonemu wobec otwierających się możliwości²⁷. „Mój przyjacielu, wszystko się znajdzie w potrzebie/Żyć się nauczysz, kiedy zyskasz wiarę w siebie...”²⁸. [W. Kościelski]

Berman, w odróżnieniu od zwolenników kanonicznej interpretacji roli Małgorzaty, jakiej dorobił się wiek XIX i początek XX ukazując bohaterkę jako bierną ofiarę hedonistycznego *experimentum mediatis* Fausta podkreśla, iż wbrew temu, do czego czytelnicy zostali przyzwyczajeni, interpretacja taka jest nie słuszna. Według autora „Wszystko co stałe...” Małgorzata jest nie tylko postacią ze wszech miar dynamiczną i świadomą pętających ją ograniczeń, lecz jej dramatyczny los winno się odczytywać

²⁵ J.W. Goethe, *Faust...*, dz. cyt., s. 72-73.

²⁶ M. Berman, *Wszystko co...*, dz. cyt., s. 66.

²⁷ M. Berman, *Wszystko co...*, dz. cyt., s. 67. Intrigujące ujęcie Mefistofelesowskiego wskazania przez M. Bermana znajduje zaskakujące spełnienie w wymiarze neoliberalnej utopii demokratycznej, w której magiczne zaklęcie: „uwierz w siebie” ma poczesne zastosowanie, wypełniając znaczną przestrzeń marketingu i idei autorytetów pop-kultury. Takie wyciąganie wniosków z podszeptu Mefista byłoby jednakże zbyt pochopne, bowiem nie odkrywa ono tego, co interpretacja Bermana zdaje się nie mówić wprost. W spełniającej się nowoczesności społeczeństw zmodernizowanych, która wyraża się w lapidarnym codziennym doświadczeniu ludzkim, sprowadzającym się do tego, że „(...) wszystko co stałe, rozplywa się w powietrzu...”, wiara w zewnętrzną, niezależną od podmiotu instancję zdaje się narażona na znacznie większy heroizm, niż moglibyśmy pozornie sądzić. Wraz z demitologizacją świata jako rozumnej całości i wyparciem mediacji bytu, czyli koncepcji ontycznego logosu projektowi samorozwoju ludzkiego pozostaje jedynie wiara we własne możliwości. Ten ambiwalentny stosunek do świata, wpisany w romantyczno-oświeceniowy projekt auto-deifikacji, który u progu XIX wieku ochrzczono nihilizmem, staje się dla „po-nowoczesnego” człowieka jedynie trywialnym banałem codzienności. Por. M. Werner, *Wobec nihilizmu. Gombrowicz. Witkacy*, Warszawa 2009, s. 75.

²⁸ J. W. Goethe, *Faust...*, dz. cyt., s. 65.

przede wszystkim, jako nieudolne zmaganie z feudalnym system społecznym małej wspólnoty (*Gemeinschaft*)²⁹.

Obdarowywana przez Fausta kosztowną biżuterią świadomie ukrywa ją przed światem i własną matką wiedząc, iż ludzie tworzący środowisko małego miasteczka nie wybaczą jej posiadania kosztowności bez złorzeczenia i snucia podejrzeń o niemoralnym sposobie ich pozyskania. Ten odruch samo-zachowania zadaje po części kłam twierdzeniom traktującym Małgosię jako niedoświadczone surowych realiów świata życia dziecko. Zdaniem Bermana Małgorzata zachowując ostrożność broni swej niewinności, która zapewnia jej gwarant uczestnictwa w ułożonym bycie wspólnoty. Jednakże, jak zaznacza Berman, owa wydawać by się mogła cnotliwa stro-na działań Małgorzaty nosi w sobie janusowe oblicze feudalnego układu społecznych asymetrycznych relacji kobieta-mężczyzna. A zatem, na obawę Małgorzaty przed Faustem i jej zapobiegliwość możemy patrzeć także, jako na wykwit presji małomiasteczkowej rzeczywistości, w której pozycja kobiety naznaczona była brzemieniem wolności mężczyzny oraz inwigilacją otoczenia³⁰. Będąca uosobieniem chrześcijańskich cnót i dobroduszości Małgorzata uczy się dzięki romansowi z Faustem, który daje jej odczucie niezasłużonego wyróżnienia, uczy się na nowo wartościować stosunek do siebie samej³¹.

To, co paradoksalnie będzie źródłem jej zguby, czyli pełna oddania miłość do Fausta, jest zarazem pierwszym etapem jej wykroczenia z mentalnych struktur małego świata, pod których pręgierzem finalnie upada. Gnuśny, lecz poukładany świat Małgorzaty, w której kobiecość utożsamiona była *per se* z niewinnością, ulega rozbiciu dzięki wkroczeniu osoby z poza jej świata i klasy. Faust będący uosobieniem wysokiej pozycji społecznej posiadający wykształcenie i obycie świata sprawia, że Małgorzata uczy się być kochana i chciana oraz dostrzega własne ułomności³². Berman zwraca uwagę, iż scena, w której Małgorzata przyozdabiając się w podarowany przez Fausta naszyjnik spogląda na siebie w lustrzanym odbiciu, jest dla niej momentem przełomowym, bowiem ujrzana postać budzi w niej autorefleksję o tym, iż może być kimś innym, niż jest³³. „Gdybym choć te kolczyki miała! / Jak się inaczej w nich wygląda! / Na cóż nam młodość i uroda? /Wszystkiego tego przecie szkoda/ Gdy i tak nikt nas nie po-

²⁹ M. Berman, *Wszystko co...*, dz. cyt., s. 77.

³⁰ Tamże, s. 69.

³¹ Tamże, s. 70.

³² Znaczenie przewagi pozycji społecznej i intelektualnej Fausta wobec Małgorzaty oraz wypływające z tego konsekwencje porzucenia cnotliwego dziewczęcia, zaznacza wyraźnie już Kierkegaard, z tą jednakże różnicą, iż dla autora *Albo-albo* dramat Małgorzaty oscyluje wyłącznie wokół relacji miłości do Fausta, który stał się formą jej dążenia i oparcia. Refleksja dotycząca, delikatnie rzecz ujmując, nieprzychylnego otoczenia osamotnionej Małgosi, które domaga się na kobiecie linczu, niemalże nie występuje i skwitowana zostaje lapidarnym sformułowaniem: „(...) jej otoczenie staje się jej coraz bardziej obcym”. S. Kierkegaard, *Wycinanki z czarnego papieru*, w: *Albo-albo*, t. I, tłum. I. Iwaszkiewicz, A. Buchner, Warszawa 2010, s. 214.

³³ M. Berman, *Wszystko co...*, dz. cyt., s. 69.

żąda...”³⁴ [W. Kościelski] Jak się później okaże, lekcja transgresji, którą dzięki mrocznym potęgom jest w stanie odrobić Faust, okaże się ponad siły Małgorzaty. A zatem, fiasko owego romansu konstytuuje się już u jego podłoża. Małgosia zaintrygowała Fausta właśnie z powodu niewinności i niedostępności, przez co uczony traktuje Małgorzatę jako najczystsze uosobienie cnoty i łagodności starego świata, który przecież dopiero co od siebie odsunął opuszczając mury pracowni. Świat życia Małgorzaty, wraz z jej skromnym domowym inwentarzem, dewocyjna matka i gotycka katedra, do której regularnie zdąża na msze i spowiedź, uosabia wszystko to, przeciwko czemu Faust buntuje się w początkowej fazie tragedii. Z kolei, podkreśla Berman, to przeciwko czemu Małgorzata prowadzi podwójną grę, czyli poczuciu winy względem społecznych wymagań oraz autentycznym odczuciu grzechu pozostaje dla niej, w odróżnieniu od wyzwolonego Fausta, rzeczą niemożliwą do przekroczenia. O ile skruszenie murów starego porządku w wypadku Fausta zasadza się na świadomości tworzenia nowych wartości, o tyle zguba Małgorzaty polega właśnie na próbie przekroczenia ram moralnych za pośrednictwem autentyczności uczucia, przy jednoczesnej próbie sprostania „wartościom starym”.

Seksualna aberracja, w wyniku której Małgorzata zachodzi w ciążę, jest źródłem społecznej zguby w świecie, w którym majątny i młody Faust niezwiązany ziemią i wykonywanym zawodem, cieszyć się może pełną wolnością w odróżnieniu od kobiety, której los wydany zostaje na łaskę wspólnoty³⁵. Przygnana do katedry wyrzutami sumienia i poczuciem hańby Małgorzata czuje się coraz bardziej przytłoczona zabudową świątyni,

³⁴ J. W. Goethe, *Faust...* dz. cyt., s. 94.

³⁵ Tamże, s. 76. Jak konkluduje Berman, myśl socjologiczna drugiej połowy XX wieku, doskonaląc narzędzia krytyczne pozwalające badać przemiany w życiu seksualnym i rodzinnym na przestrzeni XVI-XVIII wieku, nie pozostawia złudzeń, co do rzekomo idyllicznych stosunków panujących w małych wspólnotach Europejskiego Zachodu. Co intrygujące, historycy na których dokonania powołuje się Berman, E. Shorter i L. Stone wykazują że na przełomie XIX wieku występuje wyraźna tendencja wśród młodych, nawiązywania intymnych więzi przekraczających barier klasowe i religijne. Literatura piękna XIX stulecia również nie pozostaje dłużna wobec procederu nierówności. Klasycznym przykładem tragicznego losu porzuconej ciężarnej kobiety, która próbuje wytrwać ekonomicznie i psychicznie w utrzymujących się jeszcze feudalnych stosunkach wymiany jest postać Fantyny wykreowana przez W. Hugo w *Nędznikach*. Tragiczny los Fantyny zmusza ją, aby w czasach Francuskiej restauracji, ukryć dziecko z „nieprawnego łoża u żadnych zysku właścicieli karczmy, którzy z bezbronnej, a później bezrobotnej matki postanawiają wydusić jak najwięcej pieniędzy. Wraz z rosnącymi wydatkami dotyczącymi nieprawdziwych chorób córeczki, które zgłasza zdruzgotanej matce małżeństwo karczmarzy Fantyna dochodzi do ściany sprzedając dwa przednie zęby. To oszpecenie siebie będzie stanowiło moment przełomowy, bowiem jedynie co sprawiało, że Fantyna pomimo utraconej reputacji mogła budzić jeszcze uwagę, był jej wygląd zewnętrzny. Ekonomiczny impas niemogącej zadowolić rosnących wydatków zgłaszanych przez opiekunów dziecka przyparta do muru Fantyna postanawia sprzedawać swoje ciało. W wyniku awantury z żandarmem mającą być niesłusznie osadzona w areszcie zostaje uratowana przez mera J. Valentina, który jako skruszony galernik zbieg postanawia zwrócić córkę matce. „Dzieje Fantyny cóż to takiego? To społeczeństwo kupujące sobie niewolnicę. A kto jest sprzedaje? Bieda (...) Niewolnictwo istnieje nadal, ale gnębi już tylko kobietę i nazywa się prostytutką. Gnębi kobietę to znaczy wdzięk, słabość, piękno, macierzyństwo. To chyba największa hańba człowieka...”, W. Hugo, *Nędznicy*, t.1, tłum. K. Byczewska, Warszawa 1956, s. 249.

hukiem organów oraz strzelistym sklepieniem, które zdaje się pętać ją niczym klatka³⁶. „Ciasno mi!/Murów filary/Duszą mnie!/Sklepienia/Tłoczą mnie!- Powietrza!...” [W. Kościelski]³⁷.

W uznaniu Bermana rozpacz Małgorzaty w katedrze, której efektem jest omdlenie i późniejsze popadnięcie w stan graniczący z obłędem, stanowi krytykę gotyckiej wizji świata, która staje się niedającym się unieść brzemieniem dla autentyczności uczucia. Nawet brat Małgorzaty Walenty, który staje w obronie zhańbionej siostry i wyzywa Fausta na pojedynek, nie jest w ujęciu Bermana, żadnym gwarantem dla siostry. Wręcz przeciwnie. Walenty, który jako podrzędny żołdak poczucie własnej dumy czerpał ze sławionej bogobojności i cnotliwości siostry, staje się kolejnym ogniwem w łańcuchu społecznego napiętnowania bezbronnej kobiety. Umierając, raniony śmiertelnie przez wspomaganego przez Mefistofelesa Fausta, wygłasza ostatkiem sił siostrze tyradę o zgubie, jaką na siebie zaciągnęła, przepowiadając jej społeczne wykluczenie. Sam, przekonany o własnym żołnierskim etosie, obwieszcza, że podąża wprost chwały bożej. „(...) Niech w piersi serce ci się strważy/ Gdy będą ci spoglądać w oczy!/ Łańcuch cię nie ozdobi złoty!/ Nie staniesz już koło ołtarza./ Nie będziesz strojna jak od święta/ Tanecznej zażywać ochoty!/ W ostatnim kącie, gdzieś w pomrocy,/ skryjesz się między tłum żebraczy,/ A gdy ci nawet Bóg przebaczy,/ Będziesz na ziemi tej przekłeta...”³⁸ [W. Kościelski].

Więść o wtrąceniu Małgorzaty do więzienia przekazana przez Mefista odrywa Fausta od uciech i tańca i każe mu ratować porzuconą niewiastę. Mefistofeles spełnia wszelkie formalne warunki, aby ucieczka z więzienia mogła się powieść, jednakże Małgorzata poddaje się osądowi bożemu i umiera. Choć, jak nadmieniał Berman, jej sposób stawienia czoła tragedii ubrany jest w najszlachetniejsze wartości starego świata, jakim są poświęcenie i czysta miłość, to droga obrona przez Fausta, którego punktem wyjścia jest autoafirmacja własnego Ja i jego nieustanna ekspansja okazuje się *summa summa-rum* skuteczniejsza³⁹.

Faust, zaznacza Berman, nie wyobraża sobie porzucenia zdobytej wolności na koszt Małgorzaty, jednakże nie mogąc z nią żyć wspólnie pragnie, aby ona żyła dalej. Przejmująca agonia Małgosi, podczas której ani razu nie obwinia Fausta o swą zgubę wywołuje u uczonego dojmujące poczucie żalu. Jak podsumowuje Berman, w zamkniętym świecie, z którego Małgorzata nie potrafiła się wydostać, nie ma miejsca dla Fausta, którego credo przypieczętowane diabelskim paktem można streścić: *Nigdy się nie zatrzymuj!* Rozwój, którego pragnął Faust wymaga ofiar, co Mefistofeles kwituje lapidarnym: „(...) Nie ona pierwsza...”⁴⁰. [A. Pomorski]

Faust w takiej optyce zostaje, zdaniem Bermana, jedynie częściowo rozgrzeszony, bowiem to nie on doprowadził w istocie do śmierci Małgorzaty, lecz uczynił to mały,

³⁶ Tamże, s. 76.

³⁷ J. W. Goethe, *Faust*, dz. cyt., s. 132-133.

³⁸ J. W. Goethe, *Faust*, dz. cyt., s. 130-131.

³⁹ M. Berman, *Wszystko co...*, dz. cyt., s. 75.

⁴⁰ J. W. Goethe, *Faust*, dz. cyt., s. 194.

duszny świat wspólnoty, w której Małgorzata nie miała oparcia⁴¹. Zdaniem Bermana brutalna lekcja, jaką odbiera Faust od miłości Małgosi polega na tym, że wiążąc się z innymi i mając na względzie osobisty rozwój, musi wziąć odpowiedzialność za umożliwienie rozkwitu drugiej osobie, bowiem inaczej pozostanie odpowiedzialny za jej zgon⁴².

2. Developer - dialektyka nowoczesnego rozwoju

Faust, zdaniem Bermana, przechodzi w drugiej części tragedii kulminacyjny moment swego rozwoju, któremu autor *Wszystko co stałe...* nadaje miano developera. Berman nie wybrał owego określenia tak nachalnie narzucającego współczesne konotacje przypadkowo, bowiem finalne stadium rozwoju Fausta znamionuje człowieka czynu *par excellence*. Jak stwierdza A. Bielik-Robson, dopiero w drugiej części dramatu rozpoczyna się prawdziwie demoniczna przygoda, której tematem będzie rywalizacja z Bogiem⁴³. Na czym ona polega? Otóż, dotąd Faust jako marzyciel prowadził wyizolowane społecznie życie jednostkowe, w którym prym wiodły teoretyczne dywagacje. Wyzwalając się z gotyckich ram swej pracowni i przypieczętowując pakt z Mefistofelesem nawiązuje więź miłości z Małgorzatą, która wprowadza bohatera w drugie stadium kochanka (*Lover*). Miłość Małgorzaty, której rozbita dusza lawiruje pomiędzy nieudaną próbą radykalnej transgresji porządku feudalnego świata poprzez czyste uczucie, a szacunkiem dla wartości, które po przekroczeniu zwyczajów małomiasteczkowej wspólnoty według najbliższych bezpowrotnie utraciła, kończy się dlań śmiercią. Trzeci etap będący zwieńczeniem ewolucji głównego bohatera polega na ostatecznym wcieleniu w życie idei samorozwoju w wymiarze politycznym, społecznym. Jak stwierdza Berman, życie Fausta jako developera (*Developer*) rozbija ograniczony dotąd horyzont bycia Fausta z prywatnego (intymnego) na publiczne, ze wspólnoty zastanej na organizację, z akademickiego oddalenia chłodnych teorii i intymnej relacji bliskości, w ramiona aktywizmu społecznego⁴⁴.

Jednakże zanim to nastąpi, w drugiej części tragedii pisanej przez poetę z Weimar w latach 1825-1831 znajdujemy Fausta w duchowym impasie wywołanym stratą

⁴¹ M. Berman, *Wszystko co...*, dz. cyt., s. 77. W podobnym duchu pisze także T. Mann, kiedy analizuje problematykę relacji Fausta i Małgorzaty. „Zapewne historia Małgosi jest też tragedią ducha, który przy szyderczej asyście diabła dopuszcza się zabójczej w skutkach winy wobec piękna i Goethe bardziej, niż kiedykolwiek jest tu rewolucjonistą, w imię uczucia zbuntowanym przeciw okrucieństwu, z jakim ludzka społeczność karze piękno ulegające wyższym urokom ducha, przez ducha uwiedzione...”. T. Mann, *O Fauście Goethego*, tłum. M. Łukasiewicz, „Literatura na świecie” 1996 nr 5-6 (298-299), Warszawa 1996, s. 170.

⁴² M. Berman, dz. cyt., s. 74. Można powiedzieć, że interpretacja Bermana jest w tym fragmencie nadzwyczaj optymistyczna i wyraźnie sprzyja Faustowi. Przekonanie o tym, że Faust jest w stanie z miłości Małgorzaty wyciągnąć naukę o odpowiedzialności, a nie jedynie trapiący go wyrzut sumienia, jest bardzo ciężki do wykazania na podstawie tekstu tragedii. Przyznać trzeba, że większość komentatorów nie jest w tym aspekcie tak życzliwa Faustowi, jak wydaje się być Berman. Zob. A. Janicka, *...Z punktu widzenia Małgosi. Faust i kobiety*, w: H. Kurowska, J. Ławski (red.), *Postacie i motywy faustyczne w literaturze Polskiej*, T.2, Białystok 2001, t. s. 53-63.

⁴³ A. Bielik-Robson, *Życie i cała reszta...*, dz. cyt. s. XXVII.

⁴⁴ M. Berman, *Wszystko co...*, dz. cyt., s. 78.

Małgorzaty⁴⁵. Faust przyglądający się w beczynnym zamyśleniu morzu rytmicznie obmywającemu brzeg zostaje zasypywany przez Mefistofelesa nowymi pomysłami samorealizacji. Jednakże, jak zaznacza Berman, wszystkie one wydają się Faustowi wtórne, co ów wymownie kwituje ziewaniem. Majestat natury, który ukrywa w sobie niezmierzoną siłę żywiołu, zaczyna ożywiać znudzonego Fausta, który wyrwany z melancholijnego spoczynku obwieszcza Mefistofelesowi, że postanawia wytoczyć niemym siłom ukrytym w naturze ostateczny bój. Ten, wydawać by się mogło z początku, absurdalny pomysł, który niemalże automatycznie przywołuje skojarzenia z osławionym bohaterem Cervantesa Don Kichotem i jego walką z wiatrakami, jest jednakże niedorzeczny pozornie⁴⁶. Faust wytyczając projekty modernizacyjne wprzęgnięcia morza w służbę człowieka i uczynienia z jałowej, niezaludnionej dotąd ziemi, żyznej przestrzeń wypełnionej miastami napędzanymi energią wodną, wywołuje u Mefistofelesa oszołomienie. Zalecana Faustowi przez diabła w pierwszej części tragedii wiara w siebie przyprawia teraz Mefista o zawrót głowy.

Cytując autora *Wszystko co stałe...*: „(...) protegowany, przerósł mistrza. Faust chce bowiem ruszyć z posad cały świat...”⁴⁷. Jak dopowiada Berman, ów fragment dramatu jest istotny nie tylko z powodu tego, że Mefistofeles nie ma, dobitnie rzecz ujmując, nic szczególnego do powiedzenia, lecz także dlatego, że to Faust wpada na pomysł podboju przyrody, wbrew pomysłom podszeptowanym przez Mefista. Tym samym, Berman uznaje, iż moment ten jest przełomowy dla utworu Goethego w tym sensie, iż wyraża syntezę romantycznej idei samorozwoju bohatera z nowym społecznym rozdziałem pracy, który Faustowski plan industrializacji wymusi na robotnikach. Mówiąc inaczej, w skoncentrowaniu się dążeń Fausta na podboju przyrody, mającym zarazem przeobrazić feudalny system pracy w zorganizowany mechanizm współdziałania, ziszcza się zapowiedź syntezy myśli indywiduum i działania w obszarach wpływu społecznego, która w początkowej fazie tragedii, skłoniła Fausta do ucieczki od „zewnątrznego świata”⁴⁸.

Nowa forma działalności Fausta potrzebuje zatem człowieka nowego typu, wielkiego planisty i nadzorca projektu, stąd Berman nazywa trzecie stadium Fausta mianem Developera. Owo stadium jednakże, jak zauważa Berman, wnosi ze sobą zagrożenia na niespotykaną wcześniej skalę, bowiem oddziaływanie Fausta nie ogranicza się już tylko do bezpośrednich intymnych relacji, jak miało miejsce w przypadku Małgorzaty, która

⁴⁵ Tamże, s. 78. Berman w swej interpretacji kieruje się losami samego Fausta, odrzucając szczegółową analizę alegorycznych i baśniowych scen, postaci i symboli, w których Faust nie ma bezpośredniego uczestnictwa, bądź które wydają się autorowi nie wpływać w sposób istotny na bieg fabularny Faustowskiego rozwoju. Stąd, zajmujące ponad połowę II części sceny rozgrywające się w starożytności, dotyczącej Heleny Trojańskiej, nie są przedmiotem analizy tragedii przez Bermana.

⁴⁶ O XVIII wiecznych romantycznych odczytaniach powieści Cervantesa obszernie pisze I. Krupecka w monografii: *Don Kichote w krainie filozofów. O kichotyzmie pokolenia '98 jako poszukiwaniu nowocześniejszej formuły podmiotowości*, Toruń 2012, s. 44-64.

⁴⁷ M. Berman, *Wszystko co stałe...*, dz. cyt., s. 80.

⁴⁸ Tamże, s. 81.

była *nolens volens* pierwszą ofiarą idei rozwoju. Tymczasem status Developera, wiążący się ze politycznym wymiarem architektury społecznej, ukrywa w sobie grę anonimowości na stykach relacji projektanta - wykonawcy - lokalnej wspólnoty. W akcie czwartym w zamian za pomoc Cesarzowi, Mefistofeles i Faust dostają od władcy *carte blanche*, na mocy której mają do dyspozycji pokaźną liczbę robotników i środki na zabudowanie nadmorskiego regionu. To oznacza, że Faustowska *idea fixe* tytanicznej budowy wpręgnięcia sił natury w karby rozwoju modernizacyjnego może zostać wcielona w życie⁴⁹.

Kluczem, jak powie Berman do odczytania *differentia specifica* Goethańskiego budowniczego na tle jego późniejszych XX wiecznych adeptów z krwi i kości jest to, iż podczas budowy robotnicy Fausta nie używają dobrodziejstw najnowszych odkryć naukowych, lecz prostych szpadli i kilofów. „Za dnia zgrzyta oszukańczo/ Szpadel, kilof, tłum się roi/ A nocą ogniki tańcza/ I Nazajutrz tama stoi/ Z ludzi składano ofiary/ Nocą niósł się jęk z namiotów/ Spłynęły ogniste wary/ I z rana kanał gotów...”⁵⁰. [A. Pomorski] W tym zabiegu Berman dostrzega podkreślenie roli organizacji pracy, która w morderczym tempie pociąga upadek naturalnych barier ludzkich, utrzymywanych przez pejzaż feudalizmu. Rozmywa się przede wszystkim rozgraniczenie pracy na rytm dnia i nocy, przez co robotnicy Fausta pracują niemalże bez wytchnienia, co prowadzi do licznych ofiar.

W miarę zbliżania się prac do końca Faust nie przestaje być dumny ze swego osiągnięcia, zaś cierpienia i ofiary ludzkie wśród robotników zdają się dlań niknąć wraz z wyczekiwaniem z satysfakcją efektem końcowym. Faust po raz pierwszy, jak stwierdza Berman, czuje się wśród społeczeństwa „wolnych ludzi” zamieszkujących przeobrażony własną pracą świat, jak u siebie⁵¹. „Wspólnota spieszenie łąta zaś wyłomy/ Którymi żywioł ciśnie się łakomy/ Tak, tak, w ten pewnie wierzę dziś niezbiecie - to cała mądrość na tym globie/ Kto co dzień ją zdobywać musi sobie/ Tak w oblężeniu, w walce z grozą świata/ Dzieciom, mężczyznom, starcom - schodzą lata/ chcę widzieć mrowie, że się trzdzi:/ Na ziemi wolnej stać wśród wolnych ludzi...”⁵². [A. Pomorski]

Tym jednakże, co sprawia, że Faust pozostaje nienasycony jest fakt, iż podczas inspekcji odnowionej okolicy dostrzega porzucony pas ziemi wijący się wzdłuż morskiego brzegu, który zamieszkuje para staruszków: Filemon i Baucis. Ich skromna chatka z kapliczką i dzwonem, służąca za schronienie dla rozbitków, była jedynym miejscem czyniącym przed przybyciem Fausta tę niezaludnioną ziemię ludzką. Jednakże myśl o tym, że para staruszków stoi na przeszkodzie w ukończeniu dzieła przebudowy, a zajmowany przez nich plac właśnie plac) uniemożliwia budowę wieży obserwacyjnej, nie daje Faustowi spokoju. Dźwięk dzwonów, który w pierwszej części tragedii odwiódł Fausta od samobójstwa przywracając mu błogość dzieciństwa, staje się teraz źródłem gniewu.

Owa symboliczna inwersja, jakiej podlega motyw dzwonu, jest ostatnim aktem Faustowskiej ewolucji. Indywidualny bunt wobec stagnacji społecznej zrezygnowanego

⁴⁹ Tamże, s. 82.

⁵⁰ J.W. Goethe, *Faust*, dz. cyt. s. 469.

⁵¹ M. Berman, *Wszystko co...*, dz. cyt., s. 83.

⁵² J.W. Goethe, *Faust*, dz. cyt. s. 487.



Chwila, w której Faust dowiaduje się od Mefista o zbrodni, zdaje się niemym echem momentu, w którym dowiedział się o losie pozostawionej przez niego Małgorzaty. Kiedy Faust wypędza Mefista oskarżając go o zbrodnię jest w pełni świadomy, że źródło winy tkwi w jego braku odpowiedzialności i troski o los staruszków, reprezentantów starego świata zadomowionego w Boskim ładzie natury, któremu ośmielił się rzucić wyzwanie. Nie bez powodu w jednej z ostatnich scen Goethe wprowadza na scenę cztery kobiece widma uosabiające Biedę, Nędzę, Winę i Troskę, z czego tylko tej ostatniej nie udaje się Faustowi od siebie skutecznie odpędzić.

uczonego z pierwszej części tragedii przemienia się w zakamuflowaną przemoc, której ostrze zostaje wymierzone w ostatni przejaw starego świata. Nie bez znaczenia jest fakt, iż w potocznych oskarżeniach Fausta pod adresem pary staruszków Goethe wkłada swojemu bohaterowi w usta nie tylko te dotyczące nieprzyjemnego dźwięku dzwonu, lecz także starej prostej chaty, kościoła oraz lipowego gaju. Chata ukazująca prostotę i skromność zamieszkiwania w świecie, kościół jako religijna pieczęć ładu i celowości bytu oraz lipowy gaj, który wyraża rytm koegzystencji natury, są tymi elementami, wobec których Faust występuje w pierwszej części tragedii. „....Przeklęty dzwon! Wszak zbyt okrutnie/ Rani niby podstępny strzał./ Przed sobą mam swój ład bezkresny, Zaś z tyłu drażni mnie strapienie,/ Nieznośnym dźwiękiem przypomina,/ Że kraj ten nie jest całkiem mój/ Lipowy gaj, brunatna chata/ Zmurszały kościół - nie są moje...”⁵³. [B. Antochewicz] Symptomatyczne jest także podejście Fausta do próby przekonania pary staruszków, który proponuje drogą handlowo-prawną wykup ziemi, jednakże ta spotyka się z odmową. Faust niemogący pogodzić się z niepełną realizacją marzenia zleca Mefistofelesowi „pozbycie się” sędziwego małżeństwa. Co więcej, dialog z Mefistem prowadzony jest przez Fausta w taki sposób, że ów nie chce poznać ewentualnych szczegółów planu usunięcia. W momencie wydania diabłu polecenia interesuje go jedynie efekt końcowy,

⁵³ Tenże, Faust..., dz. cyt., s. 218.

a nie sposób, w jaki zostanie to uczynione⁵⁴. Tym razem to diabeł dostał *carte blanche*. W uznaniu Bermana zabicie bezbronnych staruszków, których literacki gorset Goethego stroi w chrześcijańskie cnoty stanowi wręcz paradygmatyczny wzór anonimowości nowoczesnego oblicza zła.

Pozostawienie Mefistowi tzw. wolnej ręki, zdaniem Bermana, nie zwalnia Fausta z odpowiedzialności za śmierć Filemona i Baucis. Zawołane zło nowoczesności, które otwiera przed czytelnikiem działania developerskie Fausta zasadza się na tym, iż odpowiedzialność za popełnione winy, rozmywa winę w zapośredniczeniu złożonej organizacji i przyjmowanych w niej rolach⁵⁵. Mówiąc dobitnie, Berman chce powiedzieć, że to, co skryte jest pod płaszczem literackiego kostiumu usunięcia niewygodnych staruszków, przybierze wymiar ciała i krwi w XX wiecznych projektach modernizacyjnych, wyrывая zakorzenione w tradycji wspólnoty i przemieniając je w arenę realnych ludzkich cierpień na niespotykaną skalę. Anonimowość, jaką zyskał Faust zostając developerem ujawnia się teraz w swym najmroczniejszym wymiarze.

Chwila, w której Faust dowiaduje się od Mefista o zbrodni, zdaje się niemy echem momentu, w którym dowiedział się o losie pozostawionej przez niego Małgorzaty. Kiedy Faust wypędza Mefista oskarżając go o zbrodnię jest w pełni świadomy, że źródło winy tkwi w jego braku odpowiedzialności i troski o los staruszków, reprezentantów starego świata zamkniętego w Boskim ładzie natury, któremu ośmielił się rzucić wyzwanie. Nie bez powodu w jednej z ostatnich scen Goethe wprowadza na scenę cztery kobiece widma uosabiające Biedę, Nędzę, Winę i Troskę, z czego tylko tej ostatniej nie udaje się Faustowi od siebie skutecznie odpędzić. To, co dla Fausta staje się ciężarem i powodem do strapienia, Mefisto kwituje lapidarnie jako *nihil novi* : „Odwieczne dzieje, wciąż na nowo/ to samo co, z winnicą Nabotową...”⁵⁶. [A. Pomorski] Jak podkreśla Berman, nawiązanie przez Mefista do historii króla Achaba z Pierwszej Księgi Królewskiej sugeruje pychę i niepokonowaną wolę mocy, która oślepiętego rządzi tworzenia Fausta doprowadzi do fizycznej ślepoty, pozostawionej przez zjawę Troski. Dźwięk dzwonu zatem, który w pierwszej części tragedii przywrócił Faustowi utracony kontakt z dzieciństwem i wydał go ponownie światu, wraz ze zniszczeniem kaplicy Filemona i Baucis zwiastuje jego zgubę, ponieważ anihiluje ostatni kontekst odniesienia dla podjętej walki z żywiołami natury⁵⁷.

Pogłos dzwonów przykuwający Faustowskie myśli ku idylli dzieciństwa wraz ze zniszczeniem ostatniej przestrzeni reprezentacji starego porządku traci jakąkolwiek rację bytu. Tym samym, Faust doprowadzając do zguby sędziwe małżeństwo wydaje zarazem wyrok na własne Ja, które nie mogąc ostatecznie wyzwolić się od przeszłości, traci dla niej bezpowrotnie wszelki kontekst. Wieża obserwacyjna, która miała powstać w miejscu chatki staruszków staje się pomnikiem pychy, która przypomina zarazem o tym, że Faust nie może zgodnie z zawartą z Mefistem umową spocząć w dążeniu. Para-

⁵⁴ M. Berman, *Wszystko co...*, dz. cyt., s. 87.

⁵⁵ Tamże, s. 86.

⁵⁶ J. W. Goethe, dz. cyt., s. 475.

⁵⁷ M. Berman, *Wszystko co*, dz. cyt., s. 89.

doksalnie więc to, co mogłoby się dokonać w wieży obserwacyjnej w momencie kontemplatywnego napawania się osiągniętym stanem rzeczy, dokonuje się na polu pełnego błota, gdzie ostatnim dźwiękiem towarzyszącym ziemskiej egzystencji Fausta jest metaliczny pogłos szpadli i kilofów.

To jednak, że Faust musi umrzeć, jak podkreśla Berman, wpisane jest w głębszą logikę faustowskiej ekonomii samorozwoju. Niszcząc ostatni przednowoczesny skrawek świata usuwa zarazem podstawę dla siebie jako Developera, biorąc swoją siłę z potrzeby przekształcania *status quo*. Jego rola, którą wypełniał bunt przeciwko zamkniętemu w feudalnych formach społeczeństwu, która przyjmowała gnuśną formę bycia wyłączoną ze sfery autokreacji, wraz z likwidacją staruszków dobiega spełnieniu⁵⁸. Filemon i Baucis, których obecności nie umiał usprawiedliwić, są znakiem tego, że nie toleruje najmniejszego cienia wątpliwości, które harmonijne życie staruszków rzucało na jego modernizacyjny projekt. Oślepiiony przez widmo Troski dostrzega już tylko nieskończoną ciemność, jednakże nawet kalectwo pcha go w ostatnią marszrotę na plac budowy, gdzie Faust nie tracąc wigoru i popędzając jeszcze do wzmożonego wysiłku robotników, dopełnił swój żywot.

Faust na mapie *modernitas*

W ujęciu Bermiana dylematy sformułowane w literackich szatach przez Fausta Goethego u progu XXI wieku nabierają niespotykanej wręcz żywotności. Klauzula paktu z diabłem, w której zastrzega się, że jeżeli Faust kiedykolwiek powie „chwilo trwaj” („*Verweile doch, du bist so schön*”), to zostanie zgładzony, zostaje egzekwowana każdego dnia wobec milionów ludzi⁵⁹. Szczególnie nurtująca w romantyczno-marksistowskiej interpretacji Bermiana jest kategoria tzw. *people in the way*, która narodziła się wraz z rozwojem modernizacyjnym, a którą w dramacie reprezentują Filemon i Baucis. Sędziwe małżeństwo przedstawia ludzi, których świadomy opór wobec procesów modernizacyjnych tworzy w tragedii Goethego zapowiedź nowoczesnej arytmetyki cierpienia, archetyp ofiary postępu⁶⁰. Przekleństwem współczesnych nam Filemonów i Baucis stanie się zatem anonimowość megalomańskich projektów przebudowy, pod którymi znikną bez wieści nieraz całe światy i analogicznie, jak w dramacie Goethego, wykonawca wyrządzając realną krzywdę wykpi się tzw. „poleceniem z góry”.

Drugim aspektem nowoczesności, który wyziera z interpretacji Bermiana, jest widmo gigantycznego placu budowy pod wpływem którego zanika odnotowywany przez Marksa w *Kapitale*⁶¹ rytm nocy i dnia, a razem z jego przerywaniem, dochodzi do nadwyrężającej ludzkie siły, masowej eksploatacji robotników. To mroczne zaplecze politycznych projektów modernizacyjnych XX wieku, które jak chociażby wymieniana

⁵⁸ Tamże, s. 90.

⁵⁹ Tamże, s. 100.

⁶⁰ A. Bielik-Robson, *Życie i cała...*, dz. cyt., s. XXVII.

⁶¹ „Obalone zostały wszelkie szranki ustalone przez przyrodę i obyczaj, wiek i płeć, dzień i noc...”. K. Marks *Kapitał*, t. I, tłum.. H. Lauer, M. Kwiatkowski, J. Heryng, L. Selen, Kielce 2010, s. 398.

przez Bermana stalinowska budowa kanału Białomorskiego (1932-1934), w ramach której życie straciło tysiące robotników, stanowi nieodłączną ambiwalencję ukrywającą się "rozdwójonej duszy" Fausta. To jednakże, jak zaznacza Berman, że modernizacyjny projekt Stalina i przypadek gospodarki Związku Radzieckiego uznać należy za dzieło pseudofaustyczne, klasyfikujące je do roli absurdu a nie tragedii, jaką przeżywa developer - Faust to fakt, iż finalnie projekt stalinowski okazał się fiaskiem, czego nie można powiedzieć o budowie Fausta⁶². Szukając niedalekich autorowi *Fausta* historycznych analogii ironicznie można stwierdzić, że Faust gospodaruje w swej developerskiej misji rolę na podobną do tej, jaką przyszło pełnić modernizatorowi Rosji Piotrowi I, który na początku XVIII wieku rozpoczyna budowę Petersburga, mającego być dla Wschodu „oknem na Europę”. Miasto powstające w rytmie katorżniczej walki z żywiołem i osuszania bagiennych terenów tak samo, jak ma to miejsce w tragedii Goethego, pochłania życie rzeszy robotników⁶³.

Trzecim elementem doświadczenia tragedii rozwoju przez Fausta jest wmontowana w linię nowożytnego projektu podmiotu ambiwalencja spowodowana brakiem ostatecznego, tj. metafizycznego zakotwiczenia. Faust, który łączy w sobie kategorię jakościową na zasadzie kontradycji wielkości i małości, staje się momentem narodzin bazowego doświadczenia człowieka nowoczesnego. Owo doświadczenia ulotności, które Berman oddaje w tytule swej książki posiłkując się Markowską konstatacją, zasadza się na nieustannym poczuciu kruchej pewności budowanego przez Ja z mozołem świata, którego fundamentem ma być nowoczesny podmiot, osadzony w trybach zmodernizowanego społeczeństwa wymiany dóbr i usług. Paradoxem rewolucji, jaką pociąga za sobą Faust jest to, iż anihilując resztki świata unicestwia zarazem część własnego Ja, która należy do największych wartości starego porządku, dając tym samym nieodparty dowód, że ochoczo rozgłaszana Kantowska formuła wyjścia z zawinionej niedojrzałości zawiera w sobie obietnicę przygody, której losy mogą obrócić się przeciwko jej najzagorzalszym zwolennikom.

Faust wybierając wizję samodoskonalenia - używając warsztatu semantycznego Nietzschego - *poza dobrem i złem*, jako pionier postępu stoi jeszcze „okrakiem” pomiędzy przenikającymi się lękami i pychą, tendencjami romantyzmu i oświecenia. Lękami przed zapierającym dech w piersiach osiągamymi techniki niosącej za sobą nową organizację społeczeństwa i utratą kosmicznego zadomowienia, a pychą oślepiającego postępu, w którym jedynym gwarantem celu i trwania jest pozbawione zakorzenienia Ja. Słabość interpretacji Bermana, w której autor pomija znaczną część metafor i alegorii ukrytych pomiędzy dialogami baśniowych i historycznych postaci w dziele mistrza z Weimaru, stanowi paradoksalnie o jej żywotnej sile i nośności.

To, co w tragedii Goethego jest literackim kostiumem scenografii, obciążonym plejadą kreacji postaci i miejsc demoniczno-baśniowego świata, w interpretacji Berma-

⁶² M. Berman, *Wszystko co...,* dz. cyt., s. 98.

⁶³ L. Wiśniewska, *Faust, cogito i Pan Cogito Herberta*, w: H. Kurowska, J. Ławski (red.), *Postacie i motywy Faustyczne w literaturze Polskiej*, T. II, Białystok 2001, t. s. 337.

na traci swój ciężar na rzecz wyeksponowania pęknięć zapowiadających jutrzeźkę modernizacji. Szybkość przemierzania lokacji oferowana przez Mefistę już w drugiej połowie XIX wieku gwarantowała oplatająca coraz bardziej gęsto stary kontynent, sieć torów kolei żelaznych, stając się nowym *mysterium tremendum* literackich gorsetów, z *Bestią ludzką* Emila Zoli na czele⁶⁴. Napój na odmłodzenie, który Faustowi waży czarownica na polecenie Mefisty, zapewniający odmłodnienie oraz obietnica diabła o znalezieniu pięknej kobiety, pozbawiony swego zaświatowo-literackiego kontekstu mógłby służyć jako opis powszedniej oferty reklamowej produktów, obiecujących wzmocnienie vitalności i potencji. Dla Bermana nicią przewodnią *Fausta* jest wyboista droga auto-rozwoju głównego bohatera, ziszczająca się na ogromnym placu budowy, w jakie w mgnieniu oka, przeobraził się na stałe krajobraz XX/XXI wieku. Faust tym samym staje się nie tylko archetypem nowoczesności, dla której radykalne przyspieszenie jest już naturalnym *dictum* codzienności i niewymuszonym odczuciem obywateli społeczeństw zmodernizowanych, ale przede wszystkim punktem auto- krytyki dla wymykających się okiełznaniu „podziemnych potęg” rozwoju. Jednakże auto-krytyki, która nie pozwala zarówno bezkrytycznym orędownikom przyszłości, jak i piewcom idylliczności utraconych światów pozostać w wygodnym niewzruszeniu zajmowanych przezeń obozów. Wraz z ginącym światem społecznym Małgorzaty ginie także cień, który zasnuwał rzekomo moralną wyższość starego porządku, dławiącego autentyczność indywiduum. Współ z sędziwym małżeństwem znika ostatni punkt, z którego można by na mocy kontrastu podejmować weryfikację nowych, zurbanizowanych form bycia. Wspólnie zaś ze śmiercią Fausta rodzi się potrzeba radykalnej krytyki nowoczesności, w łonie której wykwitły nowe, subtelniejsze, lecz nie mniej opresyjne formy panowania i przemocy, mające na swoje usługi ogromny arsenał środków. Nowoczesność stanowi dla Bermana nieustanne pole konfrontacji, w którym głębokie odczucie ambiwalencji dopadające Fausta w gotyckiej pracowni staje się brzemieniem szarej codzienności wysoko zmodernizowanych społeczeństw. Jednakże, poczucie ulotności i niemożliwość powrotu do naiwnej wiary w przedustawną harmonię nie może być zezwoleniem na dezercję podmiotu z osobistej odpowiedzialności za rozwój swój i swoich bliskich. ■

BIBLIOGRAFIA

- Berman M., *Wszystko, co stałe, rozplywa się w powietrzu. Rzecz o doświadczeniu nowoczesności*, przeł. M. Szuster, Kraków 2006.
- Cassirer E., *Rousseau, Kant, Goethe*, przeł. E. Paczkowska-Łagowska, Gdańsk 2008
- Dietzsch S., *Faust Klingemanna- Konteksty epoki*, w: A.E.F. Klingemann, *Faust. Tragedia w pięciu aktach*, przeł. E. Lubomirski, red. Ł. Zabielski, Białystok 2013.
- Goethe W.J., *Faust, cz. I*, przeł. W. Kościelski, Kraków 2010.

⁶⁴ Zob. W. Tomasiak, *Ikona nowoczesności. Kolej w literaturze polskiej*, Toruń 2015, s. 69-112.

- Goethe W.J., *Faust*, cz. I, przeł. F. Konopka, Wrocław 2000.
- Goethe W.J., *Faust*, cz. II, przeł. B. Antochewicz, Wrocław 1981.
- Goethe W.J., *Faust*, przeł. A. Pomorski, Warszawa 1999.
- Hugo W., *Nędznicy t. I*, przeł. K. Byczewska, Warszawa 1956.
- Haas A., *Intertekstualne Związki i części Fausta Goethego z Filozofią i ich (nie)obecność w polskich przekładach*, Toruń 2005.
- Kierkegaard S., *Albo-Albo*, przeł. J. Iwaszkiewicz, Warszawa 1982.
- Krakowski J., *Między Kantem a Goethem. Eseje o wczesnej filozofii Hegla*, Wrocław 1994.
- Krońska I., *Kant. Myśli i ludzie*, red. Z. Kuderowicz, Warszawa 1966.
- Krupecka I., *Don Kichote w krainie filozofów. O Kichotyzmie pokolenia '98 jako poszukiwaniu nowoczesnej formuły podmiotowości*, Toruń 2012.
- Mann T., *O Fauście Goethego*, przeł. Łukasiewicz M. Warszawa 1996.
- Markiewicz H., *Sztuka interpretacji*, Wrocław 1971.
- Marks K., *Kapitał, t. I*, przeł. H. Lauer, Kielce 2010.
- Paprocka-Podlasiak B., *Faust J. W. Goethego na scenach Polskich. Grotowski – Szajna – Jarocki*, Toruń 2012.
- Osterhammel J., *Historia XIX wieku*, przeł. zbiorowy pod red. W. Moli, Poznań 2013.
- Spengler O., *Zmierzch Zachodu*, przeł. J. Marzęcki, Warszawa 2014.
- Szturc W., *Faust Goethego Ku Antropologii Romantycznej*, Kraków 1995.
- Tomasik W., *Ikona nowoczesności. Kolej w literaturze polskiej*, Toruń 2015.
- Wasiewicz J., *Oblicza Nicości z dziejów Nihilizmu europejskiego w XIX w*, Wrocław 2010.
- Werner M., *Wobec nihilizmu. Grombrowicz, Witkacy*, Warszawa 2009.
- Wiśniewska L., *Faust, cogito i Pan cogito Herberta*, w: *Postacie i Motywy Fauścyczne w literaturze Polskiej*, red. H. Krukowska, J. Ławski, Białystok 2001.

O AUTORZE:

Mgr Michał Kazimierczuk - absolwent wydziału Filozofii Chrześcijańskiej Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego. Doktorant IV roku Wydziału Teologicznego w katedrze Filozofii religii. Tematem pracy doktorskiej, pisanej pod kierunkiem ks. prof. UKSW dr hab. Tomasza Stępnia, jest koncepcja podmiotowości i czasu świeckiego w myśli Ch. Taylora. Zainteresowania badawcze: niemiecka filozofia XIX/XX wieku, problematyka nihilizmu i nowoczesności.

Kontakt: absolutnieobecny@gmail.com

Bartosz Wieczorek, Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie

Droga do Absolutu przez nicłość w twórczości Emila Ciorana

The Road to the Absolute through Nothingness in the Works of Emil Cioran.

STRESZCZENIE:

W ARTYKULE PODDANE ZOSTAŁY ANALIZIE POGŁĄDY RUMUŃSKIEGO MYŚLICIELA EMILA CIORANA ZWIĄZANE Z PROBLEMEM ISTNIENIA I POZNANIA ABSOLUTU. CIORAN BARDZO DUŻO UWAGI POŚWIĘCAŁ JUŻ OD PIERWSZYCH SWOICH PRAC PROBLEMATYCE BOGA, WIDZĄC W NIEJ SPRAWĘ KLUCZOWĄ DLA LUDZKIEJ EGZYSTENCJI. W ARTYKULE ZESTAWIONO JEGO DROGĘ DO ABSOLUTU POPRZECZ NICOŚĆ, NEGACJĘ WSZELKICH OKREŚLEŃ ABSOLUTU Z TEOLOGIA NEGATYWNĄ, REPREZENTOWANĄ W CHRZEŚCJAŃSTWIE PRZEZ DIONIZEGO AREOPAGITĘ, MISTRZA ECKHARTA I MIKOŁAJA Z KUZY. DLA AUTORÓW TYCH NAJWYŻSZĄ FORMĄ POZNANIA BOGA JEST NIEWIEDZA. PODOBNY SCHEMAT ROZWAŻAŃ O BOGU ODNAJDIEMY U CIORANA, CHOĆ ODŻEGNUJE SIĘ ON OD WIARY W BOGA. WYKORZYSTUJE ZAŚ METODĘ TEOLOGII NEGATYWNEJ, ABY POKAZAĆ, IŻ POJĘCIE BOGA I NICOŚCI SĄ SYNONIMAMI. BÓG WYKRACZA BOWIEM POZA WSZELKIE LUDZKIE KATEGORIE POZNAWCZE. W ARTYKULE PRZEDSTAWIONA JEST TEZA, IŻ POSTAWA CIORANA OSCYLOWAŁA MIĘDZY DWOMA SKRAJNOŚCIAMI, RAZ ZDAJE SIĘ SKŁANIAĆ DO TEZY, IŻ POPRZECZ NICOŚĆ DOCHODZIMY DO ABSOLUTU, RAZ BLIŻEJ MU DO STWIERDZENIA, IŻ OSTATECZNIE DĄŻĄC DO ABSOLUTU ODKRYWAMY NICOŚĆ.

SŁOWA KLUCZOWE:

ABSOLUT, NICOŚĆ, TEOLOGIA NEGATYWNA, NEGACJA

ABSTRACT:

THE ARTICLE HAVE BEEN ANALYZED THE VIEWS OF A ROMANIAN PHILOSOPHER EMIL CIORAN RELATED TO THE PROBLEM OF EXISTENCE AND KNOWLEDGE OF THE ABSOLUTE. FROM THE FIRST OF HIS WORKS, CIORAN PAID A LOT OF ATTENTION TO PROBLEMS OF GOD, SEEING IN IT A KEY PRIORITY FOR HUMAN EXISTENCE. THE ARTICLE SUMMARIZES HIS PATH TO THE ABSOLUTE THROUGH NOTHINGNESS, NEGATION OF ALL DEFINITIONS OF THE ABSOLUTE OF A NEGATIVE THEOLOGY REPRESENTED IN CHRISTIANITY BY DIONYSIUS THE AREOPAGITE, MEISTER ECKHART, NICHOLAS OF CUSA. FOR THESE AUTHORS, THE HIGHEST FORM OF KNOWLEDGE OF GOD IS IGNORANCE. A SIMILAR SCHEME OF CONSIDERATIONS ABOUT GOD CAN BE FOUND IN CIORAN'S WORKS, EVEN THOUGH HE REJECTS THE FAITH IN GOD. HOWEVER, HE USES THE METHOD OF NEGATIVE THEOLOGY IN ORDER TO SHOW THAT THE CONCEPT OF GOD AND NOTHINGNESS ARE SYNONYMOUS. GOD GOES BEYOND ALL HUMAN COGNITIVE CATEGORIES. THE ARTICLE PRESENTS THE THESIS THAT CIORAN'S ATTITUDE OSCILLATED BETWEEN TWO EXTREMES – ONE TIME HE SEEMS TO OPT TO THE THESIS THAT THROUGH NOTHINGNESS WE REACH THE ABSOLUTE, AND IN OTHER SITUATION HE IS CLOSER TO FOUND THAT WHILE SEARCHING THE ABSOLUTE, WE FINALLY DISCOVER NOTHINGNESS.

KEYWORDS:

ABSOLUTE, NOTHINGNESS, NEGATIVE THEOLOGY, NEGATION.

Twórczość eseistyczna Emila Ciorana, intelektualisty rumuńskiego pochodzenia stanowi jeden z największych szczytów eseistyki francuskiej i światowej zarazem. Jej zaś niezmiennym tematem, podejmowanym już w pierwszych utworach Ciorana był Absolut traktowany jako najwyższy i konieczny punkt odniesienia dla człowieka, przy jednoczesnym zanegowaniu wszelkich dotychczasowych dróg dotarcia do niego. Dla Ciorana „Bóg jest tym, co trwa nadal mimo oczywistości, że nic nie jest warte pomysłenia”¹. U Ciorana, mistrza paradoksu, Absolut leży w tle wszystkich jego rozważań, choć sam autor deklaruje się jako ateista. Jego jednak żarliwa twórczość, najwyższa waga stawianych problemów, pasja niemal religijna wyraźnie skierowana jest na poszukiwanie Absolutu, jako jedynej i ostatecznej odpowiedzi na wszelkie ludzkie pytania. Cioran, współczesny Hiob, walczy z Bogiem, oskarża Go, osądza Go, gdyż nie godzi się na świat i życie ludzkie w jego obecnej postaci. Będzie więc wygłaszał pochwałę samobójstwa i zo-hydział życie ludzkie, lecz wiadomo, że książki jego uratowały od samobójstwa kilka osób, a dla wielu jego literatura jest wielką duchową pociechą, gdyż odnajdują w niej autentyczność i prawdę, za którą nie stoi żadna ideologia czy instytucja tylko życie autora. Jak celnie pisze M. Jakubik: „(...) w twórczości Ciorana odniesienie Boga jest paradoksalne, ponieważ nijak nie może się on w stosunku do Boga określić. Raz odżegnuje się od niego, nie wierzy w jego obecność, innym razem zaś tylko powątpiewa, jednocześnie poświęcając mu całe stronicę swych teologicznych książek”².

Drogą do Absolutu jest dla Ciorana radykalne odrzucenie wszelkich pojęć, systemów filozoficznych i religijnych, które mają już gotowe odpowiedzi na ostateczne pytania, gdyż wedle niego tylko odrzucając wszystko, co nam się jawi jako droga do Absolutu mamy możliwość dotarcia doń naprawdę. Cioran „nie zajmuje się niczym, co mogłoby uchodzić za teorię, doktrynę, spekulację, utopię, soteriologię. Argumentując w sposób skrajnie subiektywny, wykracza poza żelazne tabu filozoficzne”³. Bliski jest tu on myślicielom apofatycznym i niemieckim mistykom chrześcijańskim, którzy odrzucali wszelkie pozytywne stwierdzenia o Bogu, jako niezdolne do Jego ujęcia. W szaleńczym niemal ruchu negacji Cioran obala wszystko, co może zatrzymać go w drodze do Absolutu. Wydaje się, że chce osiągnąć absolutną wolność od wszystkiego, gdyż ona dopiero ustanawia prawdziwy związek z Absolutem. Niczym starożytny filozof Diogenes⁴, szukający z lampą człowieka na rynku, Cioran szuka we współczesnym świecie Boga odrzucając wszystkie drogi wypracowane przez religie czy filozofie, gdyż żadna nie jest jego indywidualną drogą, żadna nie jest jego doświadczeniem, żadna z nich nie zagwarantuje mu też dojścia do celu, gdyż może okazać się tylko teoretycznym konstruktem bądź złudzeniem. Cioran jest mistykiem-poszukiwaczem, którego domeną jest wątplenie. Nie stara się uciekać od swojego

¹ E. Cioran, *O niedogodności narodzin*, tłum. I. Kania, Kraków 1996, s. 94.

² M. Jakubik, *Wątki religijne w twórczości Emila Ciorana*, Gdynia 2012, s.222.

³ B. Mattheus, *Cioran. Portret radykalnego sceptyka*, tłum. R. Reszke, Warszawa 2008, s. 63.

⁴ „Nie było człowieka bardziej szczerego niż on; to rzadki przypadek połączenia szczerości i przenikliwości, a jednocześnie przykład tego, czym moglibyśmy być, gdyby naszych pożądań i działań nie hamowały edukacja i hipokryzja”. E. Cioran, *Zarys rozkładu*, tłum. M. Kowalska, Warszawa 2006, s.93.

egotyzmu i porywów duszy prowokowanych jego własnym temperamentem⁵. Aforystyka Ciorana, posługującego się modelową francuszczyzną, porównywaną do stylu Pascala uprawia sztukę myślenia wykrzyknikowego⁶, nagłych okrzyków, parkosyzmów bólu i rozpacz. Cioran, współczesny Hiob i Diogenes zarazem napisze o sobie: „Chciałem być mędrce, jakiego jeszcze nie było – jestem szaleńcem wśród szaleńców”⁷.

To szaleństwo jednak wyraźnie Cioranowi schlebia, bo czyż nie za szaleńca brany był jedyny jego idol, wspominany wyżej Diogenes, o którym pisał: „Nie dowiemy się, co utracił Diogenes, człowiek, który ośmielił się na wszystko, który wszystkie swoje najintymniejsze myśli obrócił w czyn, z niespotykaną zuchwałością, jakby był jakimś bogiem poznania, sprośnym i niewinnym zarazem”⁸. Rumuński myśliciel podkreśla, iż Diogenes posiadał niezwykle dar do obdzierania wszystkiego z fałszywych pozorów, do negacji. „Jedyny Diogenes nie proponuje nic” pisze Cioran zestawiając jego myśl z dziełem Sokratesa i Platona⁹.

1. Bóg jako problem

Cioran, urodzony w 1911 r. rumuńskim mieście Rasinari w domu prawosławnego duchownego o Bogu pisze obsesyjnie. Choć deklaruje niewiarę, to nie może pozbyć się samej idei Boga. Odróżnia przy tym Boga od demiurga, którego oskarża o wszelkie zło, jakie związane jest ze stworzeniem¹⁰. „Stworzenie było pierwszym aktem sabotażu”¹¹. Posługuje się wciąż paradoksem, gdyż nie wierzy w rozum i ludzkie zdolności poznawcze. Można wręcz powiedzieć, iż za obraźliwe uznałby, jeśli istnienia Boga dałoby się dowodzić. Jest to dla niego sprawa osobista, życiowa, która wymaga radykalnego albo-albo, a nie zasłaniania się pojęciami, zza których jego zdaniem wyziera zawsze ludzkie „ja”, jego lęki i nadzieje.

Cioran, „bezbożny mistyk”¹², „witalistyczny antyfilozof”¹³ w młodości porażony zostaje rozpaczą i wieloletnią bezsennością, co na stałe zaważy na jego twórczości. W wieku dwudziestu paru lat pisał: „W tej chwili nie wierzę absolutnie w nic i nie mam żadnej nadziei”¹⁴. W innym miejscu pisze: „Są dusze, których sam Bóg nie potrafi zba-

⁵ A. Jasiek, *Emile Michel Cioran - próba obcowania z mistyką*, „Krytyczny Magazyn Internetowy” nr 25 2006 r., <http://stare.verte.art.pl/mysl/emilemichelcioran/>.

⁶ B. Mattheus, *Cioran. Portret radykalnego sceptyka*, tłum. R. Reszke, Warszawa 2008, s. 133..

⁷ Tamże, s. 129.

⁸ E. Cioran, *Zarys rozkładu*, tłum. M. Kowalska, Warszawa 2006, s.93.

⁹ Tamże, s.94.

¹⁰ „Trudno, a nawet niemożliwością jest wierzyć, iż w skandalu stworzenia maczał palce dobry Bóg, „Ojciec””. E. Cioran, *Zły demiurg*, tłum. I. Kania, Kraków 1995, s. 4.

¹¹ E. Cioran, *Sylogizmy goryczy*, tłum. I. Kania, Warszawa 2009, s.117.

¹² B. Mattheus, *Cioran. Portret radykalnego sceptyka*, dz. cyt., s. 107.

¹³ Tamże, s. 118.

¹⁴ E. Cioran, *Na szczytach rozpacz*, tłum. I. Kania, Kraków 1992, s. 83.

wić, nawet gdyby ukląkł i zaczął się za nie modlić”¹⁵ i w innym miejscu: „Urodzony jako rekonwalescent, nigdy nie wykurowany z choroby bycia (...)”¹⁶.

”Bóg jest, nawet jeśli Go nie ma”¹⁷ – w tym paradoksalnym zwrocie Ciorana możemy odnaleźć bardzo wiele jego poglądów, które jednak nie ułożą nam się w żaden system, gdyż Cioran był z natury antysystemowy, ale ukażą nam temperaturę jego umysłowości i drogi jego myśli, które krążą wokół Absolutu. Z zacytowanego zwrotu możemy wywnioskować, iż Bóg jest dla Ciorana pewną ostateczną ideą porządkującą ludzkie myślenie, a sprawą mniej ważną jest, czy odpowiada jej coś pozaumysłowego. W innym miejscu w podobnym tonie Cioran napisze, że gdyby nie było Boga, to należałoby go wymyślić. Zdanie ”Bóg jest, nawet jeśli Go nie ma” oznacza też pewną granicę zdolności języka do wyrażania tego, co pozaempiryczne, całkowicie inne, do czego nazwanie nie mamy żadnych narzędzi językowych. Ba, takie narzędzie są z natury nieprawdziwe, gdyż każą nam myśleć o czymś nazwanym przez dane pojęcie, jako czymś w jakiś sposób istniejącym, a więc ograniczają jakąś rzeczywistość do jej językowego wyrazu. Tymczasem dla Ciorana wszelkie językowe kategorie są omyłne, są ludzkimi próbami wyrażenia niewyrażalnego. Dlatego też z tak wielkim upodobaniem śledzi Cioran rozważania mistyków, którzy chcąc wyrazić niepoznawalną siłą rzeczy popadają w sprzeczność. Ceni ich za to i podziwia, ale raczej za sam wysiłek, za włożony trud, niż za uzyskane efekty, które także według nich są zawsze liche i odległe od rzeczywistości mistycznej, której doświadczyli.

I wreszcie, rozważany zwrot ”Bóg jest nawet jeśli Go nie ma” może być wyrazem najwyższej afirmacji Absolutu, na jaką może wznieść się język literackiego paradoksu. Byłby to zwrot podobny do koanu zen, który w sprzecznej, niejasnej formule zawiera myśl, która ma wychodzić poza nasze schematy myślenia, aby otworzyć nas na prawdę, która jest niedyskursywna, która wymyka się naszym pojęciom, a która otwiera nasz umysł na inną rzeczywistość i na mądrość płynącą z jej przyjęcia.

„Czy można uczciwie mówić o czymkolwiek oprócz Boga lub siebie samego?”¹⁸ – zapytuje Cioran. W tej myśli można usłyszeć echo augustyńskiego pragnienia poznania Boga i własnej duszy, czyli dwóch najbardziej fundamentalnych spraw dla człowieka, ale pokazuje ona przede wszystkim, jak wielką wagę przywiązuje Cioran do kwestii Boga, która jest sprawą równie go poruszającą, jak jego własne życie. Warto zauważyć, że Cioran pisze tu o uczciwości. To ważna uwaga, gdyż cały swój ekshibicjonizm, z jakim pisze o swych obsesjach, lękach, swej rozpacz, nudzie życia przenosi na płaszczyznę relacji z Bogiem. Także tu chce być absolutnie uczciwy i bezkompromisowy, gdyż jest to dla niego sprawa fundamentalna. Bóg go obchodzi, porusza, ale i irytuje. Cioran ociera się o bluźnierstwo, może nawet kilka razy je popełnia, ale zawsze w imię uczciwości, w imię wyrażenia własnych, aktualnych odczuć związanych z Bogiem, z którym Cioran

¹⁵ E. Cioran, *Sylogizmy gorzkości*, tłum. I. Kania, Warszawa 2009, s. 174.

¹⁶ E. Cioran, *Brewiarz zwyciężonych*, tłum. A. Dwulit, M. Kowalska, Warszawa 2004, s. 24.

¹⁷ E. Cioran, *O niedogodności narodzin*, tłum. I. Kania, Kraków 1996, s. 148.

¹⁸ E. Cioran, *Sylogizmy gorzkości*, dz. cyt., s. 99.



Trudno jest sprecyzować dokładnie cioranowskie rozumienie nicości. Raczej nie po drodze mu z rozumieniem jej w kategoriach metafizycznych, jako jakiegoś braku, „istniejącej” pustki. Droga przez nicość do Absolutu to w jego wydaniu raczej odrzucenie wszelkich znanych pojęć odnoszących się do Absolutu i dróg Jego poznawania. Cioran tak bardzo chce zachować czystość i wyjątkowość Absolutu, iż nie odważa nazywać się go żadnymi ludzkimi pojęciami.

wadził się całe życie. Pisał: „Przychodzi chwila, w której każdy mówi sobie: „albo Bóg, albo ja”¹⁹. Oddaje to dobrze powagę, z jaką Cioran podchodzi do Boga, czyniąc z Jego istnienia czy nieistnienia osobistą kwestię życiową, przed którą każdy wrażliwy człowiek powinien stanąć. Większość niestety posiada tylko wiedzę o Bogu czy religii, sam Bóg ich jednak nie interesuje. „Ludzie nowocześni, których całe doświadczenie religijne polega już tylko na niepokojach erudycji ważą Absolut, studiują jego odmiany, własne zaś dreszcze umiejscawiają w sferze mitów. (...) Przestawszy się modlić, rozwodzimy się w komentarzach do modlitw. Nie ma już wykrzykników, są tylko teorie”²⁰. Wiara stała się religią, systemem, który ma dawać ludziom poczucie bezpieczeństwa i związku z Bogiem, podczas, gdy oddala ich od Niego, niszcząc ich potrzebę indywidualnego przeżywania obecności Boga. „Ongiś pod impulsem miłości bądź nienawiści człowieka zapuszczał się w Boga, który z niewyczerpanej Nicości, jaką był, teraz stał się jedynie – ku wielkiej desperacji mistyków i ateuszy – problemem”²¹.

Trudno jest sprecyzować dokładnie cioranowskie rozumienie nicości. Raczej nie po drodze mu z rozumieniem jej w kategoriach metafizycznych, jako jakiegoś braku, „istniejącej” pustki. Droga przez nicość do Absolutu to w jego wydaniu raczej odrzucenie wszelkich znanych pojęć odnoszących się do Absolutu i dróg Jego poznawania. Cioran tak bardzo chce zachować czystość i wyjątkowość Absolutu, iż nie odważa nazywać się go żadnymi ludzkimi pojęciami. Bliskie jest mu na pewno buddyjskie pojęcie pustki, które często źle jest interpretowane przez myślicieli zachodnich jako nicość, niebyt, do którego mają dążyć buddyści. Nie ma tu miejsca na omawianie myśli buddyjskiej w tym

¹⁹ Tamże, s.114.

²⁰ Tamże, s.114-115.

²¹ Tamże, s.115.

aspekcie, ale warto zauważyć, iż doktryna powszechnej pustki, choćby w myśli Nagardjuna, opiera się na odrzuceniu wszelkich pojęć i systemów filozoficznych, gdyż wedle tego myśliciela język nie może wyrazić Absolutu²².

Takie rozumienie drogi do Absolutu przywołuje na myśl dzieło Pseudo-Dionizego Areopagity, Mistrza Eckharata czy Mikołaja z Kuzy, dlatego też należy zwrócić się w ich kierunku, aby choć trochę zdefiniować cioranowskie rozumienie pustki. Trzeba też nadmienić, jak należy rozumieć użyte w tytule artykułu słowo „droga”. Przede wszystkim chodzi tu o wymiar dynamiczny, aktywny, konsekwentny wysiłek podejmowany w określonej sprawie – metodyczne dążenie do czegoś. Ten aspekt wybija się w myśli Ciorana. Nie ma jednak u niego rozumienia drogi, jako przejścia określonych etapów, które umożliwia dotarcie do celu. Takie rozumienie byłoby w sprzeczności z całą jego „filozofią”.

2. Teologia negatywna

Cioran szuka ratunku, może nawet zbawienia, choć jego wrodzony sceptycyzm i pasja niszczenia wszelkich pewników ostatecznie nie pozwalają mu sformułować żadnego pozytywnego twierdzenia²³.

Pasja negacji wszystkiego w podążaniu ku prawdzie jest wpisana w styl Ciorana. Nigdy nie jest to negacja dla niej samej, ale zawsze stoi za nią pragnienie dotarcia do głębszej rzeczywistości. „Nie znam nikogo, kto by negocwał tyle, co ja”²⁴ – pisał o sobie. I dodawał: „Każdy odważny umysł jest bezlitosny i cyniczny, zawsze wątpi i zawsze szydzi”²⁵. Nawet w jednej z niewielu aforyzmów o strukturze modlitwy wołał: „Nie pragnę niczego, niczego, niczego...Panie!”²⁶.

Odmowa, negacja, zaprzeczenie, brak działania utożsamiane są z reguły z czymś negatywnym, czymś, co jest przeszkodą w rozwoju człowieka czy kultury. Faktycznie jednak negacja jako postawa umysłowa jest wielką siłą, której efekty zobaczyć można w różnych sferach ludzkiej aktywności, takich jak poezja, matematyka czy mistyka. Poeta odmawiając codziennemu językowi możliwości wyrażania przeżywanych przez siebie treści, które wykraczają daleko poza sferę informacyjną języka, pragnie dotrzeć do prawdziwego Słowa, które wolne jest od niedoskonałości i skażeń języ-

²² M. Eliade, *Historia idei i wierzeń religijnych*, t. 2, tłum. S. Tokarski, Warszawa 1994, s. 148-150.

²³ „Chciałem odnaleźć zbawienie. Lecz wszystkie wierzenia śmiertelnych nakłaniały mnie, bym się zaparł samego siebie. Od Wed po Buddę i Chrystusa – znajdowałem jedynie wrogów mojej konieczności. Oferowały mi odkupienie, jeśli stanę się nieobecny, wszystkie nakazywały mi, bym wyrzekł się samego siebie”. E. Cioran, *Brewiarz zwyciężonych*, dz. cyt., s. 22.

²⁴ E. Cioran, *Zeszyty 1957-1972*, tłum. I. Kania, Warszawa 2004, s. 664.

²⁵ E. Cioran, dz. cyt., s. 52.

²⁶ E. Cioran, *Zeszyty 1957-1972*, dz. cyt., s. 155. Inny, bardzo pozytywny jak na Cioran fragment brzmi: „Ta odrobina światła w każdym z nas, z jakiegoś praczasu, sprzed naszych narodzin, sprzed wszystkich narodzin – oto czego należy strzec, jeśli chcemy nawiązać kontakt z ową odległą światłością, z którą zostaliśmy rozdzieleni; dlaczego – nigdy nie będziemy wiedzieć”. E. Cioran, *O niedogodności narodzin*, tłum. I. Kania, Kraków 1996, s. 124.

ka praktycznego. Matematyka z kolei, odwracając się od poznawania rzeczywistości i budując swój gmach na bazie założeń i aksjomatów, jest radykalną formą poznawczego odwrócenia się od świata.

W mistyce chrześcijańskiej istnieje potężny nurt pragnący dotrzeć do Boga poprzez drogę negacji. Teologia negatywna (apofatyczna) uznająca w punkcie wyjścia całkowitą odrębność bytową Boga od całej rzeczywistości stworzonej pragnie zbliżyć się do Boga poprzez postępujący po sobie szereg negacji, które mają nie dopuścić do tego, aby Bóg był określany terminami, które odnoszą się do stworzeń²⁷. Przypisywane Bogu pozytywne określenia odnoszą się do Niego w nieskończenie małym stopniu, gdyż pochodzą one z cech świata zmysłowego. „Żadne więc z określeń pozytywnych, które jakby rzutują na Niego coś, co oznaczają, nie może Mu być przysądzone, jako że nie jest On w większym stopniu czymś niż wszystkim”²⁸. Każde określenie szczegółowe ma przy tym swoje przeciwieństwo, tak więc gdy np. nazywamy Boga prawdą to nasuwa się pojęcie fałszu, więc określenia takie nie oddają absolutnej doskonałości Boga. Krótkie przedstawienie głównej idei teologii negatywnej pozwoli zobaczyć wielkie podobieństwa z cioranowską drogą do Absolutu. Warto zaznaczyć, iż w mistykach chrześcijańskich Cioran się rozczytywał.

Wielkimi mistrzami teologii negatywnej są Pseudo-Dionizy Areopagita, Eckhart i Mikołaj z Kuzy. Według Pseudo-Dionizego teologia pozytywna czyli katafatyczna, zaczyna od nazywania Boga w sposób najbardziej ogólny, a kończy na tym, co szczegółowe. Nazwy rzeczy nigdy nie są adekwatne w stosunku do Boga, ale jednak bardziej jest On dobrem niż np. drzewem. Tak więc, jeśli używamy coraz to liczniejszych nazw Boga, to naturalną drogą oddalamy się od nazw najbardziej adekwatnych, a zbliżamy się zdaniem Areopagity do coraz bardziej odległych: „przy potwierdzaniu zaczynamy od tych określeń, które są najwznioślejsze, i następnie przez pośrednie dochodzimy do najmarniejszych”.

Teologia negatywna czyli apofatyczna wychodząc od tego, że Bóg nie jest w najmniejszym stopniu podobny do np. drzewa, przez kolejne tego rodzaju zaprzeczenia dochodzi do stwierdzenia, że niepojęty Bóg nie jest nawet dobrem czy bytem. Według Eckharta Boskość jest niepojmowalna i nienazywalna i dlatego można mówić o niej tylko w terminach negatywnych: „Ja twierdzę, że poznanie czegoś w Bogu i nadanie Mu odpowiedniego do tego imienia równa się zapoznaniu Go. On jest ponad imionami i ponad naturą, (...) nauczmy się wyzbywać złudzenia, że możemy nadać Bogu jakiś imię, którym byśmy Go wystarczająco wysłowili i wywyższyli. On jest ponad imionami i niewy-

²⁷ „(...) a zaprzeczając wszystkiemu wnosimy się ku określeniom najwyższym, poczynając od najskromniejszych i kończąc na najznakomitszych”. Pseudo-Dionizy Areopagita, *Teologia mistyczna* w: tenże, *Pisma teologiczne*, tłum. M. Dzielska, Kraków 1997, s.166. „A jeśli nie jest On ani dobrocią, ani bytem, ani prawdą, ani jednym, czymże zatem jest? - Nicością. Nie jest tym ani tamtym. Jeśli myślisz, że jest czymś, On tym nie jest”. Eckhart, cyt. za. J. Piórczyński, *Mistrz Eckhart. Mistyka jako filozofia*, Wrocław 1997, s.42

²⁸ Mikołaj z Kuzy, *O oświeconej niewiedzy*, tłum. I. Kania, Kraków 1997, s.103.



Bóg jest tak bardzo oddalony od świata, że różni się całkowicie od wszystkiego, co stworzone. Dlatego określenie adekwatne Boga jakimś imieniem jest niemożliwe. Można tylko dążyć do poznania Boga drogą zaprzeczeń. Wpierw zaprzeczamy, że Bóg może być poznany przez zmysły, dalej - przez rozum i wreszcie zaprzeczamy, że Bóg jest jakimś naszym zaprzeczeniem. Bóg jest bowiem rzeczywistością, która wszystko przekracza. Eckhart pisze: „Ta najdoskonalsza przyczyna wszystkiego jest bowiem ponad wszelkim potwierdzeniem i ponad wszelkim zaprzeczeniem; wyższa nad wszystko, całkowicie niezależna od wszystkiego i przenosząca wszystko”.

słowiony”²⁹. Ostatecznie i paradoksalnie stwierdza on: „Czemu paplesz o Bogu? Cokolwiek mówisz o Nim, jest nieprawdą”.

Bóg jest tak bardzo oddalony od świata, że różni się całkowicie od wszystkiego, co stworzone. Dlatego określenie adekwatne Boga jakimś imieniem jest niemożliwe. Można tylko dążyć do poznania Boga drogą zaprzeczeń. Wpierw zaprzeczamy, że Bóg może być poznany przez zmysły, dalej - przez rozum i wreszcie zaprzeczamy, że Bóg jest jakimś naszym zaprzeczeniem. Bóg jest bowiem rzeczywistością, która wszystko przekracza. Eckhart pisze: „Ta najdoskonalsza przyczyna wszystkiego jest bowiem ponad wszelkim potwierdzeniem i ponad wszelkim zaprzeczeniem; wyższa nad wszystko, całkowicie niezależna od wszystkiego i przenosząca wszystko”³⁰. Uznanie tego twierdzenia o niepoznawalności Boga jest najwyższą możliwą formą poznania Boga - niewiedzą. W niej, ponad intelektem, w mistycznej ciemności pojawia się dopiero pewne poznanie Boga, ale nie można określić jego natury.

²⁹ Eckhart, cyt. za., J. Piórczyński, dz. cyt., s.32

³⁰ „Ta najdoskonalsza przyczyna wszystkiego jest bowiem ponad wszelkim potwierdzeniem i ponad wszelkim zaprzeczeniem; wyższa nad wszystko, całkowicie niezależna od wszystkiego i przenosząca wszystko”. Pseudo-Dionizy Aeropagita, *Teologia mistyczna* w: tenże, *Pisma teologiczne*, tłum. M. Dzielska, Kraków 1997, s.170

To skrótowe przedstawienie kilku idei wielkich mistrzów teologii apofatycznej pokazuje, co od nich zaczerpnął do swojej myśli rumuński filozof. Ciorana z omówionymi teologami łączy bowiem:

przekonanie o braku możliwości nazwania Absolutu za pomocą pojęć językowych
przekonanie o niepoznawalności i niepojmowności Absolutu
przekonanie, iż „niewiedza” jest najwyższą formą poznania Absolutu.

Zakończenie

Metoda teologii negatywnej jest niewątpliwie Cioranowi bliska, choć nie porusza się on w kręgu chrześcijaństwa, ale próbuje własnej drogi do Boga, który jest ponad wszystkim, nie jest zawarty w żadnym ze znanych nam pojęć i rzeczywistości, a więc jest nicością. „Czy Boga moglibyśmy spotkać, gdyby był naturą, osobą lub czymkolwiek innym? Tyle jedynie możemy powiedzieć: jego głębia nie ma kresu.” – stwierdza Cioran.³¹ Podziwia mistyków, inspiruje się nimi. Woła: „(...)gdybyśmy mogli, jak oni, wspiąć się ku prawdziwej nicości!”³². Mistycy nie zadawałają się oczywistościami i ludzkimi pojęciami, w swej pasji wyrażenia doświadczonej boskości nie mają sobie równych. Mówią o boskiej nicości, aby uchronić Boga przed sprowadzeniem Go do zwykłego pojęcia, definicji. Cioran pisze: „Z jaką zręcznością odgraniczają Boga, (...) odzierają z jego atrybutów, w które się zaopatrują, aby go... odtworzyć!”³³. Do czego jednak prowadzi ta cioranowska pasja do obdzierania Boga z wszelkich atrybutów? Czym jest owa wspomniana nicość? Na to pytanie trudno znaleźć zadawałającą odpowiedź ze względu na styl pisarstwa Ciorana. Jego „książki roją się od sprzeczności, których nie da się ująć w żaden systematyczny wykład. Bardziej interesuje go rozbijanie złudzeń, obdzieranie z iluzji, wybijanie z kolein”³⁴. Jest w tym podobny do wspomnianego starożytnego filozofa Diogenesa, choć w rozważanej kwestii, czyli drodze do Absolutu poprzez nicość jest on bogatszy od Diogenesa o całe wielki rozwój myśli filozoficznej i religijnej, zwłaszcza zaś mistyki chrześcijańskiej, w której się rozczytywał. Zna też pojęcie nicości i pustki obecne w tradycji buddyjskiej. Wie więc doskonale przed jakim fundamentalnym dylematem staje na swojej drodze: „Dojść do Boga poprzez nicość i odkryć nicość poprzez Boga to dwie różne sprawy”³⁵. Jego postawa oscylowała między tymi dwoma skrajnościami, i raz zdaje się skłaniać do tezy, iż poprzez nicość dochodzimy do Absolutu, raz bliżej mu do stwierdzenia, iż ostatecznie dążąc do Absolutu odkrywamy nicość. Cioran podprowadza nas do tego problemu, wskazuje różne możliwości, ale ostatecznie z wrodzonym sobie sceptycyzmem nie czyni ostatniego kroku. ■

³¹ E. Cioran, *Zmierzch myśli*, tłum. A. Dwulit, Warszawa 2004, s.226.

³² E. Cioran, *O obcowaniu z mistykami*, tłum. K. Jarosz http://www.gnosis.art.pl/e_gnosis/punkt_widzenia/cioran_o_obcowaniu_z_mist.htm

³³ Tamże.

³⁴ M. Piróg, *Cioran, czyli o trzeźwości spojrzenia* http://www.gnosis.art.pl/e_gnosis/aurea_catena_gnosis/pirog_cioran_czyli_o_trzezwosci.htm

³⁵ E. Cioran, *Zmierzch myśli*, dz. cyt., s.151.

BIBLIOGRAFIA

- Cioran - w pułapce istnienia*, red. S. Piechaczek, Opole 2014.
- Cioran E., *Brewiarz zwyciężonych*, tłum. A. Dwulit, M. Kowalska, Warszawa 2004.
- Cioran E., *Na szczytach rozpacz*, tłum. I. Kania, Kraków 1992.
- Cioran E., *O niedogodności narodzin*, tłum. I. Kania, Kraków 1996.
- Cioran E., *O obcowaniu z mistykami*, tłum. K. Jarosz.
- Cioran E., *Sylogizmy gorzkości*, tłum. I. Kania, Warszawa 2009.
- Cioran E., *Zarys rozkładu*, tłum. M. Kowalska, Warszawa 2006.
- Cioran E., *Zły demiurg*, tłum. I. Kania, Kraków 1995.
- Cioran E., *Zmierzch myśli*, tłum. A. Dwulit, Warszawa 2004.
- Jakubik M., *Wątki religijne w twórczości Emila Ciorana*, Gdynia 2012.
- Jasiek A., *Emile Michel Cioran - próba obcowania z mistykiem*, w: „Krytyczny Magazyn Internetowy” nr 25 2006 r., <http://stare.verte.art.pl/mysl/emilemichelcioran/>
- Mattheus B., *Cioran. Portret radykalnego sceptyka*, tłum. R. Reszke, Warszawa 2008.
- Mikołaj z Kuzy, *O oświeconej niewiedzy*, tłum. I. Kania, Kraków 1997.
- Piórczyński J., *Mistrz Eckhart. Mistyka jako filozofia*, Wrocław 1997.
- Piróg M., *Cioran, czyli o trzeźwości spojrzenia*
http://www.gnosis.art.pl/e_gnosis/aurea_catena_gnosis/pirog_cioran_czyli_o_trzezwosci.htm
- Pseudo-Dionizy Aeropagita, *Teologia mistyczna*, w: Tenże, *Pisma teologiczne*, tłum. M. Dzielska, Kraków 1997.

O AUTORZE:

Bartosz Wieczorek - absolwent filozofii i politologii Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego. Wykładowca Szkoły Wyższej im. Bogdana Jańskiego w Warszawie. Publikował w „Przeglądzie Filozoficznym”, „Studia Philosophiae Christianae”, „Znaku”, „Zeszytach Karmelitańskich”, „W drodze”, „Jedności”, „Frondzie”, „Przeglądzie Powszechnym”, „Studia Bobolanum”. W latach 2000-2002 sekretarz redakcji miesięcznika społeczno-kulturalnego „Emaus”. Prowadzi Klub Miłośników Filmu Rosyjskiego „Spotkanie” w Warszawie (www.spotkanie.waw.pl). Autor słuchowisk radiowych.
Kontakt: bartosz.wieczorek@poczta.fm