

*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”. JEJ CECHĄ WYRÓZNIAJĄCĄ JEST RADYKALNE ZAKWESTIONOWANIE SENSU WŁAŚCIWEGO LITERATURZE PISANIA. DZIEŁA 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 wyobrażenia 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 za „Biblią 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 trzodzi 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 miałby 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 filozoz-

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

⁹ Por. M.T. Ciceron, *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 wyrodny 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 wyjąca 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 szczególny rodzaj swojej krytyki. Gramatyk jest zatem według Epikteta kimś, kto lubuje się w pustostłowi, 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. εἴδωλα 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 Epikte- 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 niemalże 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 cóż 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, trzyma, 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 wyzbyc się wszelkich wspomnień o wędrownkach 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 pisanym, 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 poklasykowej (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 χρήσιμον ἐπὶ καταστροφῆ]”³².

²⁸ Pamiętajmy, że Augustyn jako moment początkowy w swoim procesie nawrócenia wskazuje lekturę Horacjusza, zaginionego już dialogu Cicerona. 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 *fictile* 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 ficator, figlinus, figulus refer only to work in clay”.

³⁰ Powraca potem w formie powtarzanego pytania *Quare prohibetur Christianus poetica figmenta legere* (m.in. w *Sentencjach* 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 odwrócą się od prawdy i zwrócą swe uszy ku zmyślonym opowieściom [καὶ ἀπὸ μὲν τῆς ἀληθείας τὴν ἀκοὴν ἀποστρέψουσιν, 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 *bezbożnych* (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 Augustyńskiego 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.

Polamana 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” nękanym 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 László 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 logoreia. 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 określane 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 pojnowaniem rozpaczy. 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 niepożrebnych 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 Krasznahorkaia. 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”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/, ujrzeć 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 Rilke, 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 Miklósowi Mészöly. Bezpośrednie źródło cytatu znalazłam w eseju *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 miałyby 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 zbawiennym czyścicem. 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 diuinejskie 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.
- Tołstoj 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