

Facta Ficta

Journal of Theory, Narrative & Media



Facta Ficta
Research Centre
factaficta.org

OPEN  ACCESS

vol. 6 (2) 2020

Imaginacja

Facta Ficta

Journal of Theory, Narrative & Media

REDAKTOR NACZELNA:

Ksenia Olkusz

REDAKTORZY NUMERU:

Ksenia Olkusz, Barbara Stelingowska

SEKRETARZ REDAKCJI:

Joanna Brońka

KOLEGIUM REDAKCYJNE:

Joanna Brońka
Kinga Kamińska
Fryderyk Kwiatkowski
Barbara Stelingowska
Joanna Stokłosa
Rafał Szczerbakiewicz
Konrad Zielonka
Joanna Zienkiewicz

RADA NAUKOWA:

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

PROJEKT GRAFICZNY I SKŁAD:

Krzysztof Biliński

REDAKCJA JĘZYKOWA (J. POLSKI):

Ksenia Olkusz
Barbara Stelingowska
Joanna Stokłosa

REDAKCJA JĘZYKOWA (J. ANGIELSKI):

Joanna Zienkiewicz

KOREKTA

Ignacy Adamiak
Marianna Adamiak
Wiesław Olkusz

WYDAWCA:

Ośrodek Badawczy Facta Ficta
ul. Opoczyńska 39-9
54-034 Wrocław
e-mail: journal@factaficta.org
factafictajournal.com



Facta Ficta
Research Centre
factaficta.org

ISBN 978-83-955581-1-5

Pewne prawa zastrzeżone. Artykuły w czasopiśmie dostępne są na licencji Creative Commons BY 4.0 (uznanie autorstwa) w repozytorium Centrum Otwartej Nauki. Facta Ficta Journal wydany jest w otwartym dostępie w poszanowaniu dla ruchu wspierającego bezpłatny dostęp do wiedzy.

Facta Ficta

Journal of Theory, Narrative & Media

vol. 6 (2) 2020

Imaginacja

Ośrodek Badawczy Facta Ficta • Wrocław 2020

Spis treści

TEMAT NUMERU	Wyobrażenia u dziecka w nauce języka obcego, czyli jak wykorzystywać naturalną potrzebę fantazjowania, używania wyobraźni i kreatywności przez dziecko na lekcjach języka obcego <i>Joanna Jereczek-Lipińska, Emilia Paszek</i>	9
	Dychotomia istnienia. Średniowieczny <i>danse macabre</i> jako moralizatorska wizja współistnienia życia i śmierci <i>Karolina Janeczko</i>	27
	Harmonia, polifonia czy zgrzytliwy dysonans? O samotności w <i>Winterreise</i> Müllera, Schuberta i Barańczaka <i>Anna Leśniewska</i>	53
	Miłość jako ruch. Fenomen uwagi w analizie miłości Jose’a Ortegi y Gasseta <i>Krzysztof Ostasz</i>	71
	Zanurzenie w mieście jako remedium na pustkę w twórczości Giovanniego Agnoloniego <i>Karolina Kopańska</i>	85
	Czarna Muza Antoniego Szandlerowskiego <i>Bartosz Ejzak</i>	103
	Monodramat jako metadramat: <i>Rozmowa w domu państwa Stein o nieobecnym</i> <i>panu von Goethe</i> Petera Hacksa <i>Daria Šemberová</i>	119
	Wyobrażenia i kreacja a polityka i władza – na przykładzie prelekcji paryskich Adama Mickiewicza <i>Ewelina Głowacka</i>	131
VARIA	Wokół fenomenu wirtualnych influencerów. Zarys ogólny <i>Paulina Paślawska</i>	153
RECENZJE	Wyobrażenia – kultura – życie <i>Violetta Machnicka</i>	171



Temat numeru

Wyobrażenia u dziecka w nauce języka obcego, czyli jak wykorzystywać naturalną potrzebę fantazjowania, używania wyobraźni i kreatywności przez dziecko na lekcjach języka obcego

Joanna Jereczek-Lipińska

Uniwersytet Gdański

ORCID: 0000-0002-3347-235X

Emilia Paszek

Uniwersytet Gdański

ORCID: 0000-0003-2390-5470

Abstract

Children's imagination in foreign language learning

It is known for a long time that children have a rich imagination. This is why we cannot talk about teaching young learners without taking into this category into consideration. The paper aims to show how imagination influences the process of teaching/learning foreign languages. The first part will present the notion of imagination in a conceptual grid and introduce related concepts. It is essential to examine the stages of child development and pinpoint creativity's evolution. Furthermore, imagination is essential in learning. Right and left cerebral hemispheres are responsible for various activities of our brain. The integration of two cerebral hemispheres is crucial and there are methods which exercise this skill. Imagination has an enormous power but this power could be constructive or destructive. It is obvious that creativity builds and it is a sign of intelligence which should be stimulated exactly by activities which involve the pupils' imagination. On the other hand, creative people are often hypersensitive and children with rich imagination could be overwhelmed by

Joanna Jereczek-Lipińska, prof. UG, dr hab.; językoznawca, specjalista kwestii analizy dyskursywnej w języku (autorka publikacji o dyskursie politycznym Francji) i w dydaktyce języków obcych; publikacje dotyczą nauczania języków obcych ze szczególnym uwzględnieniem języka francuskiego jako obcego, w tym kwestie mechanizmów rozumienia i interpretacji w języku w perspektywie pojęć sensu i znaczenia; pełnione funkcje: dyrektor Instytutu Filologii Romańskiej, Kierownik Katedry Językoznawstwa i Dydaktyki.

joanna.jereczek-lipinska@ug.edu.pl

Emilia Paszek, mgr; absolwentka filologii romańskiej Uniwersytetu Gdańskiego, nauczyciel języka francuskiego i angielskiego w szkole podstawowej należącej do ogólnopolskiego programu „Budząca się szkoła”, lektorka języka francuskiego w Towarzystwie Przyjaźni Polsko-Francuskiej w Gdyni; obecnie studentka iberystyki na Uniwersytecie Gdańskim; do kręgu jej zainteresowań badawczych należą kreatywność i wyobrażenia w nauce i nauczaniu języka obcego, metody

their emotions. Furthermore, they are often distracted during lessons. There is also a phenomenon of 'fake fantasies' when an adult thinks that a child is using imagination but it is just an illusion. Additionally, a teacher's imagination is crucial in education. The authors will present an analysis of the questionnaire results concerning relations between the presence/absence of imagination and the interest of students during lessons. The last section of the article refers to the examples of activities which develop creativity in language skills.

Keywords: imagination, creativity, education, foreign languages, learning

aktywizujące, komunikacja werbalna i niewerbalna, coaching i tutoring.

latkowska.emilia@gmail.com

*Facta Ficta Journal
of Narrative, Theory & Media*



Mając na uwadze słowa, że „wyobraźnia, twórcza odwaga, ciekawość świata, poznawcza dociekliwość – są niezbędne w rozwoju dziecka, sterują jego życiem emocjonalno-intelektualnym, a więc i marzeniami” (Dymara 2010: 13) nie sposób jest mówić o nauce i nauczaniu języków obcych nie uwzględniając tych kategorii. Lekcje języka obcego to sytuacje, gdzie szczególnie istotne są wyżej wymienione cechy, a idąc dalej tym tropem możemy wysnuć tezę, że uczniowi pozbawionemu wyobraźni (potrzebnej, by zacząć nie tylko mówić, ale „myśleć” w danym języku), odwagi (która pomaga w wyzbyciu się lęku przed popełnieniem błędu), ciekawości świata (zainteresowaniem kulturą innego kraju, obyczajami, geografą, sztuką) i poznawczą dociekliwością (która stanowi dla ucznia motywację do pogłębiania wiedzy) trudno jest uczyć się języka obcego, dlatego tak dużym wyzwaniem dla nauczyciela jest stworzyć i utrzymać na lekcji atmosferę sprzyjającą wyobraźni i kreatywności.

Wyobraźnia u dzieci

Wyobraźnia to pojęcie abstrakcyjne, rozumiane wielorako, jednak zawsze niosące ze sobą pozytywne konotacje. Dowody na to znaleźć można w naszym języku.

Mądrość ludowa wielokrotnie zwracała uwagę na znaczenie wyobraźni dla samego zdrowia, a także równowagi i bogactwa jego życia wewnętrznego. W niektórych nowożytnych językach do dziś przetrwały określenia wyrażające współczucie dla osobnika bez wyobraźni jako dla kogoś ograniczonego, przeciętnego, smutnego, nieszczęśliwego, jakby odciętego od głębi swego życia i własnej duszy (Piasecka 2010: 116).

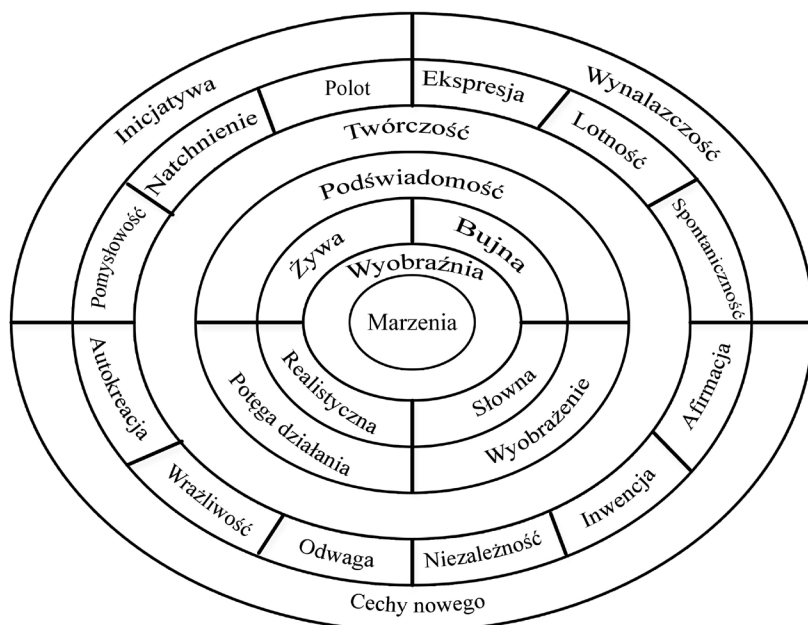
Jeśli pomyślimy o dziecku pozbawionym wyobraźni, to obraz dzieciństwa staje się jeszcze smutniejszy, ponieważ świat imaginacji jest elementem dzieciństwa. Bardzo często mówimy o dzieciach, że obdarzone są bujną wy-

obraźnią, co może tłumaczyć nawet niekiedy ich wybryki. Okres dzieciństwa jest bardzo ważnym momentem dla rozwoju i wzmocnienia wyobraźni lub dla jej eliminacji w zależności od stymulacji i percepcji inwencji i działań wspieranych w tym okresie.

Pojęcie wyobraźni

„Oznacza ona jakość, która ożywia i przenika wszelkie procesy. [...] Jest szeroka i hojna. [...] Tam, gdzie rzeczy stare i dobrze znane nabierają cech nowości, tam właśnie czynna jest wyobraźnia” (Dewey 1975: 17). Wyobraźnia to tworzenie nowych rzeczy, innowacyjność, ale również marzenia.

Wyobraźnia jest dyspozycją psychiczną, która pracuje bez przerwy. Podmiot często nie zdaje sobie sprawy z tego faktu. To właśnie wyobraźnia stanowi źródło jego marzeń sennych i marzeń na jawie, to ona podsuwa pod rozagę różne warianty rozwiązania danego problemu, to ona właśnie stanowi teren ucieczki od „szarego” życia (Górniewicz 1992: 9).



Ilustracja 1. Siatka pojęć

Źródło: Dymara 2010:187.

Siatka pojęć przedstawiona powyżej pomaga usytuować pojęcie wyobraźni. W centralnym punkcie obrazu znajdują się marzenia, wokół nich

właśnie wyobraźnia, która jest żywa (posiada wiele cech spontaniczności), bujna (przebogata, pełna), realistyczna (daje wytwory żywe, jakby wspomnienia autentyczne, rzeczy uchwytne, wiarygodne) i słowna (są to kombinacje słów, zwroty wzbudzające uczucia, tak zwana muzyka słów; Dymara 2010: 185). Wyobraźnię żywą i bujną łączy podświadomość, wyobraźnia realistyczna wiąże się z potęgą działania, a wyobraźnia słowna z wyobrażeniem. Wszystkie te pojęcia okala twórczość, a z twórczością wiążą się ekspresja, lotność, spontaniczność, pomysłowość, natchnienie, polot, autokreacja, wrażliwość, odwaga, niezależność, inwencja, afirmacja, a wraz z nimi inicjatywa, wynalazczość i cechy nowego.

Pojęcia pokrewne

Warto krótko zdefiniować pojęcia pokrewne wyobraźni, które znalazły swoje miejsce na siatce pojęć przytoczonej w poprzednim podrozdziale. Terminy te często są używane zamiennie z terminem wyobraźni, stanowią jej dopełnienie lub peryfrazę. Według wcześniej przytoczonej już autorki w pomysłowości możemy szukać nowych rozwiązań, natchnienie to nagły pomysł twórczy, polot rozumiany powinien być jako inwencja twórcza, ekspresja jest możliwa dzięki potrzebie wyrażania swoich przeżyć, myśli i uczuć, lotność to cecha bystrości i pojętności, w spontaniczności doszukiwać się możemy działania samorządnego, odruchowego, autokreacja to inaczej tworzenie aktów twórczych, wrażliwość jest cechą ludzi twórczych i jest to odkrywanie tego, co ukryte, pomijane, a jednocześnie bezcenne, odwaga jako przeciwieństwo strachu i niemocy, działanie mimo wszystko, na przekór, niezależność to samodzielność w tworzeniu, niepowtarzalność dzieł, inwencja, nazywana jest inaczej pomysłowością, wynalazczością, afirmacja to potwierdzenie i aprobowanie.

Etapy rozwoju wyobraźni u dziecka

Obserwacja rozwoju dziecka pozwala na uchwycenie i usytuowanie w czasie rodzajów aktywności twórczej, którą ono podejmuje. Ważnym wydarzeniem w życiu małego człowieka jest nauka mowy oraz dostrzeżenie znaczenia symboli.

Zabawa symboliczna pojawia się mniej więcej w tym samym czasie co mowa, ale niezależnie od niej, i odgrywa w myśleniu dzieci poważną rolę jako źródło indywidualnych wyobrażeń (poznawczych i afektywnych zarazem) i reprezentatywnej schematyzacji, również indywidualnej (Piaget 2006: 74).

Około drugiego roku życia u dzieci pojawia się myślenie animistyczne, które polega na przypisywaniu przedmiotom cech istot żywych. W trzecim roku życia w myśleniu zaczyna dominować personifikacja, która rozwija się aż do piątego roku życia dziecka, kiedy to osiąga szczytowy moment. Wraz z myśleniem animistycznym pojawiają się zabawy fikcyjne i tematyczne. Zabawy odtwórcze czyli „odroczone naśladownictwo” to wykorzystanie przez dziecko jego własnego doświadczenia w sferze percepcji i tworzenie wyobrażeń i reprezentacji zjawisk istniejących w rzeczywistości. W zabawach odtwórczych obecne są elementy symboliczne (Piasecka 2010: 124). Jean Piaget pisał o naśladownictwie opóźnionym jako o naśladowaniu pod nieobecność modelu i podawał przykład zachowania swojej córki, która obserwowała koleżankę złośczącą się i tupiącą. W trakcie trwania zdarzenia nie naśladowała jej, ale po powrocie do domu odtwarzała jej gesty i zachowanie bez żadnej własnej złości (Piaget 2006: 76). Wkrótce zabawa odtwórcza zostaje zastąpiona zabawą twórczą. Dziecko wymyśla „własny świat”, który pełen jest niezwykłych przedmiotów, postaci, zdarzeń. Jest to czas, kiedy dzieci mają swoich fikcyjnych przyjaciół utożsamiających ich ulubione cechy fizyczne i cechy osobowości. Badania Wiesławy Limont wykazały, że posiadanie fikcyjnych przyjaciół jest cechą dzieci uzdolnionych literacko (Piasecka 2010: 124). Marzenia na jawie mają swoje źródło w zabawach w naśladowanie i udawanie. Można je zaobserwować u dzieci między drugim a siódmym-ósmym rokiem życia. Marzenie na jawie tym różni się od zabawy fikcyjnej, że ma charakter bardziej subiektywny, a role i postacie odgrywane przez dzieci w marzeniach są bardziej heroiczne niż w zabawach tematycznych. „Niewinne kłamstwa”, czyli zmyślanie, to forma aktywności twórczej ganiona przez rodziców i wychowawców. Ich apogeum przypada pomiędzy czwartym a piątym rokiem życia. Jest to forma złudnie podobna do zdolności literackich i naturalna i potrzebna faza w rozwoju dziecka. Zabranianie jej lub wypieranie jest szkodliwe dla dziecka. Humor dziecięcy to zdolność do dostrzegania i wytwarzania sytuacji komicznych. Typowe wytwory humoru dziecięcego: kalambury, zabawa słowna (przekręcenie znaczenia lub wymowy słów), karykaturalne rysunki zwierząt/ludzi, naśladowanie mowy, śpiewu, manier lub czynności ludzi/zwierząt, dowcipy, „błaznowanie”, przebieranie się. (Piasecka 2010: 124-125). Z doświadczenia i obserwacji lekcji w szkole biorącej udział w projekcie „Budząca się szkoła” widzimy, jak bardzo opierając się na rozwoju dziecka można fazy te wykorzystać twórczo w edukacji biorąc pod uwagę ciekawość młodego człowieka. Wszystkich zachowań/etapów rozwoju łatwo doszukać się można na lekcjach języka obcego, ponieważ bardzo często naśladujemy jakąś postać, zakładamy elementy różnych strojów, wykorzystujemy na przykład różdżkę czy kapelusz. Humor w trakcie zajęć dopatrujemy się też na płaszczyźnie językowej. Wykorzysta-

nie humoru dziecięcego na lekcji, który powinien być środkiem, narzędziem, ale też celem do osiągnięcia autonomii (*L'humour est un excellent moyen, outil, support et but à atteindre dans cette route vers l'autonomie*) jest bardzo istotne i przybierać może dwie formy: jedną wykorzystującą zawartość tekstu (*le contenu du texte*), na przykład paradoks, karykatura, aluzja i drugą wykorzystującą znaczenie, grę słów (*le signifiant, le jeu des mots*), na przykład homoniemię, *mot-valise* (Jereczek-Lipińska 2007: 214-215). Zabawy konstrukcyjne, polegające na zagospodarowywaniu powierzchni płaskich i przestrzennych (malowanie, rysowanie, wydzieranie, budowanie konstrukcji z gotowych elementów, lepienie), wymagają od uczniów użycia wyobraźni i również są elementem lekcji języka obcego w klasach młodszych. Świetnie wpisuje się w schemat zabaw konstrukcyjnych tworzenie plakatów, map myśli, czy lapbooków, które będą opisane w ostatnim podrozdziale. Stefan Szuman dzieło rozwój dziecka na dwa okresy: wczesne dzieciństwo (3-7 lat), które cechuje swoboda i fantastyka wyobrażeniowa i drugie dzieciństwo (7-13 lat) – wyobraźnia staje się bardziej obiektywna i realna. Théodule-Armand Ribot zwraca uwagę, że istnieje faza pośrednia, tak zwana „wyobraźnia mieszana”, kiedy to fantazja traci dziecięcy charakter i staje się dojrzała. Istotnym jest przejście z pierwszego stadium cechującego się brakiem krytycyzmu, zupełną swobodą do drugiej fazy, gdzie obok wyobraźni występuje tendencja do racjonalizacji. Bardzo ważne jest, aby tę dziecięcość pielęgnować, gdyż jeśli wyobraźnia nie jest stymulowana, ulega atrofii (Piasecka 2010: 126). Stąd w pracy z dziećmi w klasach 1-3, które są w wieku przechodzenia właśnie fazy „wyobraźni mieszanej” tak ważna jest stymulacja wyobraźni, a lekcja języka obcego bogata jest w okazje do ćwiczenia i wykorzystywania fantazji, inwencji i naturalnej kreatywności dzieci.

Wyobraźnia w nauce, hemisferyczność mózgu i specjalizacje przypisywane półkulom mózgowym

Mózg ludzki posiada dwie półkule, a każda z nich zawiaduje odmiennymi rodzajami aktywności umysłu. Prawa półkula odpowiada za lewą połowę ciała oraz za funkcjonowanie lewego oka i ucha. Lewa półkula rządzi prawą częścią ciała, prawym okiem i uchem (Piasecka 2010: 52).

Tabela poniżej przedstawia poszczególne specjalizacje, za które odpowiedzialne są półkule mózgu. Wizualizacja, wyobraźnia i marzenia to aktywności przypisywane prawej półkuli.

Półkula lewa	Półkula prawa
– werbalizowanie	– wizualizacja i wyobrażenia
– myślenie logiczne i analityczne	– myślenie całościowe i holistyczne
– (analiza redukcyjna)	– intuicja
– przetwarzanie sekwencyjne	– funkcje wizualno-przestrzenne, muzyczno-tonalne
– odtwórczość	– twórczość, wglądy
– matematyczność (numery, liczby)	– emocjonalność i uduchowienie
– dosłowność	– metaforyczność
– racjonalizm	– marzenia (również senne)
– czasowość	– beczasowość
– nieciągłość, rozdzielność	– ciągłość

Tabela 1. Źródło: Piasecka 2010: 52.

Integrowanie półkul mózgowych

Żadna z półkul mózgowych nie jest przeznaczona, aby działać samodzielnie, dlatego tak ważna jest integracja, harmonijna współpraca obydwóch półkul, bo kiedy pracuje jedna, druga ma do wyboru albo współdziałać, albo wyłączyć i blokować interakcje (Piasecka 2010: 53).

Interesującą, ale również dyskusyjną, jeśli chodzi o badania potwierdzające jej efekty, jest metoda opracowana przez Paula Dennisona, amerykańskiego pedagoga. Jest to metoda oparta na kinezylogii, wykorzystująca różnorodne ćwiczenia ruchowe integrujące półkule mózgowe, wykonywanie naprzemiennych ćwiczeń ruchowych, aby pobudzić do myślenia i działania obydwie półkule. Odnośnie skuteczności, to z doświadczeń i obserwacji w projekcie „Budząca się szkoła” wynika, że inicjowanie prostych

ćwiczeń gimnastycznych przed dużym wysiłkiem umysłowym (na przykład sprawdzianem, trudnym zadaniem, wprowadzeniem nowego zagadnienia) pozwala na rozładowanie stresu, napięcia, jednocześnie powodując, że lekcje stają się bogatsze, spontaniczne, z elementami humoru. Może działać też tu efekt placebo. Rozgrzewamy się, jak przed ważnym meczem, czy zawodami, dodajemy sobie siły i pewności siebie.

Wyobraźnia jako siła konstrukcyjna

Bez wątpienia możemy stwierdzić, że wyobraźnia to potężna siła, która może kierować zachowaniem człowieka i determinować jego życie, jednak dopatrywać się można i pozytywnych, i negatywnych (przynajmniej z punktu widzenia pewnych systemów) skutków jej działania. Jeśli rozpa- trujemy dane pojęcie w kontekście szkoły, to bardzo ważne jest zwrócenie uwagi na różnego rodzaju kontakty międzyludzkie. Relacja uczeń – na- uczyciel jest wyjątkowa i to głównie od nas nauczycieli, zależy, jak będzie ona wyglądała. Wyobraźnia może stać się jednym spośród środków wykorzystywanych do jej budowania. Podczas intencjonalnego stymulowania wyobraźni nawiązujemy silne więzi emocjonalne (Górniewicz 1992: 86).

Praca wychowawcza z dziećmi w szkole i w domu rodzinnym polega między innymi na tym, aby ich potrzeby poznawcze i potrzeby twórcze zostały w pełni zaspokojone. Im bardziej dziecko interesuje się problemami otaczającego świata tym większej też wymaga stymulacji swojej wyobraźni (Górniewicz 1992: 86).

Bogata wyobraźnia, polot, bystrość umysłu to cechy dzieci o wysokiej inteligencji, ale jednocześnie właśnie te dzieci potrzebują stymulacji swojej inteligencji, stąd potrzeba wyzwań polegających na rozwiązywaniu problemów. Im trudniejsze i ciekawsze zagadnienia, tym bardziej interesujące i twórcze rozwiązania. Kiedy uczeń używa empatii, kreatywności i twórczości, zajęcia stają się atrakcyjniejsze poprzez fakt, że pobudzają chęci poznawcze. Wszystko to sprzyja nauce języków obcych, gdyż stymuluje pamięć tak potrzebną w twórczym, a nie automatycznym zapamiętywaniu słów, ich znaczeń oraz zasad gramatycznych, czyli tego wszystkiego, co składa się na dyskurs adekwatny do sytuacji.

Wyobraźnia jako siła destrukcyjna

O pozytywnych efektach wyobraźni wyrokować można wiele, ale interesującym i istotnym faktem jest to, że wyobraźnia może nieść też negatywne dla jej właściciela skutki.

Z reguły dzieci z bogatą wyobraźnią cechuje nadwrażliwość emocjonalna, często gwałtowne, nieoczekiwane reakcje emocjonalne, zmiany stanów samopoczucia, co ma związek z wysoko rozwiniętą empatią i umiejętnością przewidzenia skutków niektórych sytuacji. Dzieci te są uczuciowo bardzo związane ze światem przyrody i światem społecznym.

Dzieci obdarzone bogatą wyobraźnią często są rozkojarzone. Jeśli coś zajmuje ich myśli, nie potrafią skupić uwagi na innym zadaniu. Cechuje je nadmierna ciekawość świata, a więc eksperymentują, chcą poznać natychmiast odpowiedzi na nurtujące ich tematy, nie dotyczące zupełnie tematu lekcji, stawiają dziwne, drażliwe pytania, niekiedy przez dorosłych mogące być postrzegane jako wścibskie. Ponadto, zaciekawione jakąś sprawą, mogą oddalić się od grupy czy opiekuna, co może prowadzić do niebezpiecznych sytuacji. Dzieci obdarzone bujną wyobraźnią są zainteresowane różnymi przedmiotami, również tymi należącymi do innych ludzi, co może skutkować nieporozumieniami i nieprzyjemnościami (Górniewicz 1992: 80-84). Interesującym zjawiskiem są „fake fantasies”. Często mylimy prawdziwe wytwory wyobraźni dziecięcej z pokazywaniem przez dziecko tego, czego oczekujemy.

Tak samo ważne jak samo fantazjowanie jest wyzbycie się tendencji do tego, aby zmuszać dziecko do fantazjowania. Bardzo obrazująca może być w tym przypadku scena w przedszkolu lub szkole podstawowej, kiedy to nauczyciel gra na instrumencie i prosi dzieci, aby były na przykład płatkami śniegu, drzewami czy ptakami. Dzieci szybko się uczą, że jeśli są proszone o pokazanie płatków śniegu, podnoszą ręce do góry i pływają po sali. Musimy zdawać sobie sprawę, że to wcale nie musi (i w większości przypadków pewnie nie jest) ich prawdziwe i osobiste wyobrażenie na ten temat. Co więcej, nie możemy w takim razie nazwać takiej sytuacji fantazjowaniem, a raczej odtwarzaniem tego, czego się od nich oczekuje, myśląc przy tym, że sprawia im to wielką radość (Holt 1968: 259)¹.

¹ Przekład własny za: „As important as fantasizing may be for children, we can't make them do it on demand, and we risk doing them a serious injury when we try. [...] I now understand more clearly a scene that is very common in preschool and early elementary grades. While an adult plays a piano or guitar, the children are invited, i.e. told, to pretend that they are trees or birds or snowflakes or wildflowers or whatever. Children quickly learn that when someone says, 'Be a snowflake,' it is their cue to wave their arms and whirl and jump about the room. [...] But we must not fool ourselves that they are really fantasizing. They are only doing what they know the adults want them to do, pretending to imagine what the adults want them to imagine, and pretending all the while that they are enjoying it”.

Wyobrażenia pedagogiczna

W dydaktyce występuje termin odnoszący się do kompetencji związanych z wyobraźnią nauczycieli i wychowawców. Jest to „wyobrażenia pedagogiczna”.

Oznacza się nim taką dyspozycję nauczycieli i rodziców, dzięki której mogą oni przewidzieć skutki podejmowanych przez siebie działań. [...] Wyobrażenia pedagogiczna ujawnia się już w momencie formułowania celów wychowawczych a potem także w procesie dobierania metod i środków ich realizacji (Górniewicz 1992: 95).

Autorki artykułu, chcąc iść o krok dalej i z „wyobraźnią pedagogiczną” połączyć wszystko to, co wypowiada do uczniów nauczyciel, czyli tak zwane „techniki klasowe” (*les techniques de classe*), do których zaliczamy wyjaśnianie (*l'explication*), polecenia (*les consignes*) i ocenianie – ewaluację (*la correction – l'évaluation*; Jereczek-Lipińska 2007: 82). Zaczniemy od wyjaśniania nieznanymi słów. Najpierw warto jest dać szansę uczniowi odniesienia się do własnej wiedzy i doświadczenia lub intuicji; może on wówczas nadać sensu poprzez wyobrażenie sobie znaczenia słowa. Dlatego ważna jest cisza, której nauczyciele tak się boją. A to właśnie ona pozwala uczniowi myśleć i szukać prawidłowej odpowiedzi. Jeśli uczniom nie uda się odnaleźć sensu słowa, nauczyciel może im pomóc w dedukcji używając danego pojęcia w kontekście, w sytuacji, może stworzyć zagadkę. Właśnie w tym momencie działa wyobrażenia nauczyciela, bo to od barwności, jasności i oryginalności przykładów zależy efekt jego działania (Jereczek-Lipińska & Paszek: w druku). Jeśli te dwie możliwości nie zadziałają, nauczyciel może odwołać się do synonimii, antonimii, parafrazy, użycia metajęzyka, rysunku, gestu lub innych form wyjaśnień (Jereczek-Lipińska 2007: 82). Kolejnym wyzwaniem dla wyobraźni nauczyciela jest wyjaśnianie zagadnień gramatycznych. Najłatwiejszą metodą, niestety przy tym również najmniej efektywną i kreatywną, jest podanie reguły, wyjaśnienie form i przytoczenie wyjątków. Podczas wyjaśniania gramatyki ważne jest to, aby „pokazać uczniom to, co na pierwszy rzut oka niewidoczne, używając przy tym narzędzi poznawczych/kognitywnych dyskursu, by zilustrować możliwości wykorzystania struktury w języku i pomóc uczniom powiązać elementy nowe z wiadomościami już nabytymi [*Rendre visible ce qui ne l'est pas au premier abord, par les outils cognitifs dans le discours, en illustrant le fonctionnement langagier et discursif d'une forme verbale donnée*]” (Jereczek-Lipińska 2007: 83). Formułowanie poleceń to kolejna z technik klasowych. Sposób, w jaki wprowadzimy i wytłumaczymy ćwiczenie, jest bardzo ważny, gdyż od tego zależy późniejsze zaangażowanie uczniów i powodzenie w realizacji zadania. Polecenie powinno być jasne, mieć pozytywny wydźwięk, wprowadzać dynamikę i angażować w pracę również nauczyciela,

dlatego zamiast mówić „zróbcie” (*faites*) powinno używać się formy „zróbmmy” (*faisons*; Jereczek-Lipińska 2007: 84). Dodatkowo, kiedy polecenie wymyślone przez nauczyciela zawiera element oryginalności i wprowadza uczniów w pozytywne zaskoczenie, motywacja do nauki rośnie. Ciekawym sposobem pracy z uczniami nieco starszymi jest metoda „odwróconej lekcji”. Jego istotę stanowi zaskakiwanie uczniów zadaniem domowym, które nie dotyczy materiału omówionego na lekcji (jak to zazwyczaj ma miejsce), ale ma związek z następną lekcją, ma być przygotowaniem się do niej. Może to być na przykład obejrzenie filmiku, wysłuchanie piosenki, przeczytanie fragmentu tekstu. Jest to interesująca metoda, gdyż tutaj uczeń sam musi pomyśleć, połączyć pewne elementy, dzięki czemu ma szansę stać się pewnego rodzaju ekspertem w danym temacie czy zagadnieniu. Ostatnią z technik klasowych jest ocenianie – ewaluacja. To chyba najtrudniejsze zadanie nauczyciela, gdyż wymaga od niego wyczucia, delikatności, ale również musi być skuteczne i dawać uczniom możliwość i wskazówki do dalszej pracy, rozwoju. Należy od razu podkreślić, że rolą nauczyciela nie jest poprawianie błędów, a sygnalizowanie ich obecności. Błędy i pomyłki są czymś normalnym i nie powinny nas martwić, a wręcz przeciwnie, są one dowodem na to, że uczeń zdobywa autonomię w posługiwaniu się językiem, nie boi się, próbuje, tworzy własne wypowiedzi (Jereczek-Lipińska & Paszek: w druku). Interesującymi metodami ewaluacji są te rekomendowane przez neurodydaktyków. Można w tym miejscu przytoczyć metodę „zielonego ołówka”, która polega na tym, by nie zaznaczać na czerwono błędów, a podkreślać na zielono to, co uczeń zrobił dobrze. Jest to metoda, która utrwala to, co jest dobre i buduje wysoką samoocenę ucznia. Kolejnym sposobem może być „ocena koleżeńska”. Czytając prace innych, uczymy się nowego, poznajemy różny od naszego punkt widzenia, zwracamy uwagę na odmienne problemy i w podpunktach wypisujemy mocne i słabe (według sprawdzającego) strony pracy. Następnie autor pracy może, lecz nie musi, wykorzystać wskazówki kolegi lub koleżanki i nanieść poprawki. Ostatnią metodą jest „ocenianie kształtujące”, będące odejściem od tradycyjnej oceny wyrażonej w postaci cyfry lub litery i sprowadzające się do opisu mocnych i słabych stron ucznia oraz, co najistotniejsze, zawierające wskazówki do dalszej pracy. Interakcje werbalne, które mają miejsce w klasie, nadają lekcji rytm i mają wpływ na efekty pracy uczniów. Jest to pole do popisu zarówno dla wyobraźni nauczyciela, jak i ucznia. Co więcej, dzieci uczą się przez naśladownictwo, dlatego im bardziej kreatywny jest nauczyciel, tym bardziej kreatywni są jego uczniowie (Jereczek-Lipińska & Paszek: w druku).

Metodologia badań

W tej części artykułu zaprezentowane zostaną metody badawcze wykorzystane do zbadania pojęcia wyobraźni u dziecka, rozumianego jako ucznia na lekcji języka obcego. Pierwszą z nich jest ankieta przeprowadzona wśród nauczycieli, a drugą obserwacja zajęć języka obcego w szkole podstawowej biorącej udział w innowacyjnym projekcie.

Częściowe wyniki ankiet przeprowadzonych wśród nauczycieli

Celem ankiety było zbadanie, jak nauczyciele postrzegają wyobraźnię ucznia na lekcji; czy uważają, że pomaga ona, czy przeszkadza w nauce. Badaniu zostali poddani nauczyciele języka angielskiego lub francuskiego jako obcego pracujący na terenie Trójmiasta. Do najważniejszych wniosków można zaliczyć to, że nauczyciele różnie postrzegają wyobraźnię ucznia na lekcji języka obcego (przykłady były bardzo różnorodne), jednak większość uważa, że pomaga ona w nauce i powinna być i jest stymulowana na lekcjach języka obcego. Według większości ankietowanych uczeń obdarzony wyobraźnią to taki, który jest przede wszystkim aktywny, który nie boi się wypowiadać, dyskutować. Wielu nauczycieli łączyło wyobraźnię ucznia z kreatywnością. Zapytani o definicję lekcji kreatywnej odpowiadali, że są to zajęcia, które pobudzają do pracy wyobraźnię ucznia, pozwalają na improwizację zarówno ze strony ucznia, jak i nauczyciela oraz w trakcie których wykorzystuje się różnorodne metody i narzędzia pracy. Wszyscy ankietowani nauczyciele odpowiedzieli, że ich lekcje są kreatywne i pobudzają wyobraźnię uczniów. Poniższy diagram ilustruje odpowiedzi nauczycieli na pytanie dotyczące użyteczności kreatywności i wyobraźni na lekcjach języka obcego. Nikt nie odpowiedział negatywnie.



Źródło: wykres własny autorek

Wyniki ankiet udowadniają tezę, że wyobraźnia jest rozumiana zawsze jako pojęcie pozytywne, a pobudzanie jej na lekcjach jest zawsze ich wartością dodaną.

Obserwacja

Celem badania było skonfrontowanie wyników ankiety z rzeczywistością, a obserwacja była prowadzona w Szkole Podstawowej w Pogórze, biorącej udział w ogólnopolskim projekcie „Budząca się szkoła”, opartym na założeniach neurodydaktyki². Jest to wyjątkowa szkoła, gdzie nie ma dzwonek, gdzie nie używa się czerwonego długopisu do poprawiania błędów uczniów, gdzie to głównie uczniowie są autorami pomocy dydaktycznych, z których korzystają na lekcji. Jeśli chodzi o wnioski z obserwacji, to można stwierdzić, że w klasach młodszych (I-III) wyobraźnia uczniów jest obecna i wykorzystywana na lekcjach języka obcego, przy czym im uczniowie starsi, tym wyobraźni na lekcjach jest mniej. Przyczyna takiego zachowania jest zatem problemem otwartym i wartym zbadania³. Ważną rolę w procesie edukacji odgrywa tak zwana wyobraźnia pedagogiczna⁴, czyli ta, którą wykazuje się nauczyciel. To właśnie od niego zależy, jakie narzędzia wykorzysta, jak poprowadzi ucznia. Co więcej, im bardziej kreatywny był nauczyciel w doborze różnorodnych sposobów nauczania, tym bardziej kreatywni w odpowiedziach byli uczniowie, a lekcje w dużym stopniu wykorzystujące/pobudzające wyobraźnię uczniów były dla nich atrakcyjne.

Przykłady wykorzystywania wyobraźni dziecka na lekcjach języka obcego

Wyobraźnię uczniów możemy pobudzać na wiele sposobów, co więcej sformułować można tezę, że nawet lekcje prowadzone w tradycyjny i nieatrakcyjny sposób potrafią prowadzić do pewnych form wyrażania swojej inwencji twórczej. Podkreślić należy rolę podejścia osobistego i kreatywnego w zdo-

² O projekcie i szkołach biorących w nim udział w można dowiedzieć się więcej na stronie internetowej <http://www.budzaciasieszkola.pl/>.

³ Ciekawostką jest, że nauczyciele zapytani, dlaczego tak się dzieje zaznaczali, że w starszych klasach „nie ma czasu na wyobraźnię”.

⁴ Józef Górniewicz przez ten termin rozumie „dyspozycję nauczycieli i rodziców, dzięki której mogą oni przewidywać skutki podejmowanych przez siebie działań. [...] Wyobraźnia pedagogiczna ujawnia się już w momencie formułowania celów wychowawczych, a potem także w procesie doboru metod i środków ich realizacji” (Górniewicz 1992: 95).

bywaniu postawy autonomicznej i refleksyjnej w komunikowaniu się w danym języku (Wilczyńska 2008: 14). Zgodnie z przekonaniem, że lekcje wyzwalające wyobraźnię u ucznia pozwalają mu rozwijać jego autonomiczność w posługiwaniu się językiem proponujemy przykłady ćwiczeń wykorzystujących wyobraźnię ucznia na lekcji języka obcego. Proponowane aktywności można podzielić na formy dłuższe, mogące czasowo zajmować całą jednostkę lekcyjną i na formy krótsze, będące jedynie (stałym lub wykorzystywanym okazjonalnie) elementem zajęć.

Formy dłuższe

Jedną z form pracy jest tworzenie historii. Ćwiczenie można wprowadzić i prowadzić na wiele sposobów. Autorki artykułu sugerują wykorzystać maskotkę/pacynkę; jest ona często dołączana do kursu, stanowiąc jednego z bohaterów podręcznika, choć może to też być postać zupełnie dzieciom nieznana, co wprowadzi element zaskoczenia i nowości. W wypadku lekcji prowadzonych na pierwszym poziomie kształcenia, (których dotyczą niniejsze rozważania), nauczyciel będzie pomagał dzieciom układać historię. Jako swego rodzaju przewodnik i strażnik, pilnuje, aby zachować wątek historii i uzyskać zamierzony wcześniej cel, na przykład poprzez wykorzystanie konkretnych słów czy konstrukcji. Kolejnym pomysłem jest wykorzystanie kart obrazkowych, które również są częścią wyposażenia nauczyciela. Należy wybrać kilka kart przedstawiających różne pojęcia i pozwolić zadziałać wyobraźni dzieci. Oczywiście, na tym etapie uczniowie mogą mieć problemy z tworzeniem poprawnych zdań, jednak nauczyciel może pomagać, naprowadzać, dawać przykłady innego wykorzystania danego słowa. W tworzeniu fabuły przydatne mogą być kostki „story cubes”. Jest to kilka różnych kostek, na których ścianach zamiast oczek widnieją symboliczne, proste obrazki przedstawiające rzecz lub czynność. Zadaniem biorących udział w zabawie jest rzucenie kostkami i ułożenie historii, która połączy wszystkie wyrzucone obrazki w całość. Świetnie w tym zadaniu sprawdza się praca w grupach, która pozwala na wykorzystanie techniki burzy mózgów podczas wymyślania fabuły. Na lekcjach języka obcego często wykorzystuje się piosenki. Najczęściej nauczyciele drukują tekst, włączają piosenkę i proszą uczniów o wypełnianie tekstu z lukami. Autorki tekstu proponują wykorzystanie piosenki jako całości, czyli słuchania i interpretowania nie tylko tekstu, ale również melodii. Na początku należy włączyć uczniom nagranie instrumentalne, bez słów i poprosić, by zamknęli oczy i wyobrazili sobie, o czym może być piosenka. Następnie uczniowie mogą wykonać wspólnie mapę myśli, zebrać wszystkie pomysły, słówka w języku obcym, które nasunęły się na myśl uczniom. Ważne jest, by zaznaczyć, że nie ma złych odpowiedzi, bo każdy

może mieć inne skojarzenia i na bazie danej melodii zbudować zupełnie inną historię. Ciekawe zawsze jest, ile różnych obrazów w myślach uczniów wzbudzi dany utwór. Po takim wstępie możemy wykorzystać słowa piosenki jako tekst autentyczny, zająć się jego bogactwem lingwistycznym. Warta polecenia dla osób uczących się języka obcego, jest strona Lyricstraining.com, gdzie online można wypełniać luki w tekście oglądając przy tym teledyski i dobrze się bawiąc (to propozycja dla nieco starszych uczniów, gdyż niezbędna jest tutaj umiejętność pisania słów w języku obcym w dość szybkim tempie). Kolejnym sposobem wykorzystania wyobraźni ucznia na lekcji jest tworzenie *lapbooków*, z języka angielskiego „lap” – „kolano”, „book” – „książka”, czyli w wolnym tłumaczeniu książka na kolanach. Jest to forma otwieranego plakatu, która zawiera różnego rodzaju kieszonki, koperty, składane kartki, na których można zapisać informacje lub coś do nich schować (małe karteczki, zdjęcia, a nawet własnoręcznie zrobione na słomkach lub patyczkach kukiełki). Jest to forma pracy bardzo angażująca ucznia. Nauczyciel podaje temat, na przykład „My favourite animal”, „My favourite book”, „Four seasons”, „Christmas”, a uczniowie planują swoją pracę, szukają informacji, wykorzystują szablony „okienek”, wycinają je i zamieszczają na nich lub w nich informacje. Zadanie to wspaniale pobudza wyobraźnię ucznia oraz motywuje go do działania i skupienia uwagi, co owocuje szybkim zapamiętywaniem informacji i utrwalaniem informacji już nabytych, a jego efekty pokazują, że nie tylko metody wykorzystujące nowoczesną technologię, ale również te analogowe, wymagające kolorowego papieru, nożyczek, kleju i pisaków, świetnie angażują i interesują uczniów.

Formy krótsze

Ćwiczenia pobudzające wyobraźnię uczniów mogą stanowić element lekcji, mieć formę rozgrzewki językowej, czy być wykorzystane do powtórzenia wiadomości, ale również stają się przydatne przy wprowadzaniu nowych pojęć. Tak może być w przypadku wykorzystania różdżki, kiedy to młodszymi uczniom musimy wyjaśnić funkcjonowanie na przykład pewnych form gramatycznych i ich skrótów, takich jak: „I have got” – „I’ve got”, „I am – I’m”. „Czarowanie” pobudza dziecięcą fantazję i dzięki temu są w stanie zrozumieć, a może na tym etapie nie tyle zrozumieć, co przyjąć do wiadomości, uwierzyć nauczycielowi i zacząć stosować pewne konstrukcje nie do końca dla nich zrozumiałe, bo abstrakcyjne. Kolejną zabawą, którą dzieci uwielbiają, jest „magic box” – tajemnicze pudełko, które kryje w sobie rzecz lub kartę obrazkową przedstawiającą jakieś pojęcie. Można do tej zabawy użyć piosenki *Magic box, magic box, what’s inside my magic box?* Zadaniem uczniów jest zgadywanie, co kryje magiczne pudełko. Można pudełkiem potrząsać, aby rzecz wydawa-

ła dźwięk, możemy dawać podpowiedzi dotyczące koloru rzeczy, jej wielkości, zastosowania. Jest to świetna zabawa pobudzająca wyobraźnię dzieci. Kolejnym ćwiczeniem jest zabawa z brzmieniem słowa. Założmy, że dzieci nie znają danego słowa, a my chcemy je wprowadzić i wypowiadając je, prosimy o podawanie skojarzeń, jakie budzi w nich jego „melodia”. Dzieci cechuje wyjątkowa kreatywność i to ćwiczenie również daje bardzo pozytywne, czasem zaskakujące efekty. Dzieci uwielbiają wcielać się w role, dlatego warto proponować im odgrywanie scenek. Można wykorzystać do zabawy elementy stroju, które pozwolą dzieciom wczuć się w odgrywane postaci. Można poprosić o odegranie scenek, które omawialiśmy na lekcji, ale możemy też zaproponować zmianę zachowania, cechy charakteru, stanu; na przykład z głodnego krokodyla, który występował w podręczniku, dziecko ma stać się krokodylem z bolącym brzuchem. Możliwości jest wiele, a dziecięca wyobraźnia na pewno je wykorzysta. Następną propozycją są gry słowne. Można zacząć lekcję od pytania „O czym myślę?”. Wprowadza to element zaskoczenia, pobudza dzieci do myślenia, ale również do współdziałania. W zabawy słowne świetnie wpisują się rymy – możemy poprosić dzieci o odnalezienie jak największej liczby rymów do danego słowa. Kolejną zabawą jest wymienienie wszystkich znanych słów w języku obcym rozpoczynających się na daną literę. Ćwiczeń jest wiele i to w dużej mierze zależy również od kreatywności nauczyciela jak i kiedy je wykorzysta, ponieważ kiedy prosimy ucznia, aby pracował ze swoją wyobraźnią, godzimy się na momenty nieprzewidywalne w lekcji i co za tym idzie, musimy „umieć improwizować, czyli pozwolić drugiemu działać. Nasza aktywność jest wówczas tylko reakcją na to, co się wydarzy [*Savoir improviser, c'est savoir laisser faire l'autre et tout ce qu'on fait n'est qu'une réaction par rapport à ce qui se passe*]” (Jereczek-Lipińska 2007: 110).

Głównym celem nauczyciela języka obcego jest zapewnienie uczniom warunków sprzyjających spontanicznym wypowiedziom, inspirujących krytyczne myślenie i pozwalających dać upust uczniowskiej kreatywności. Wielu nauczycielom wiadome jest, że z im młodszym uczniem mamy do czynienia, tym większa będzie jego potrzeba wyrażania swojej wyobraźni, jednak należy podkreślić, że nie tylko najmłodsi uczniowie posiadają bogatą wyobraźnię, ale również ci starsi, których potencjał w tej dziedzinie często jest niewykorzystywany. Wraz z wiekiem dzieci zaczynają się wstydzić, pojawia się u nich lęk przed tworzeniem wypowiedzi w języku obcym. Te obawy warto przezwyciężać właśnie dzięki zadaniom maksymalnie angażującym wyobraźnię uczniów. Pokazujemy uczniom, że to co tworzą jest dobre i cenne, nawet jeśli zawiera błędy, bo wyobraźnia to podstawowy czynnik i składowa niezbędna w procesie edukacji w ogóle, a w nauczaniu/uczeniu się języków obcych w szczególności. Z kolei wyobraźnia nauczyciela pozwala na stworzenie ciekawych i rozwijających zajęć, które uwzględniają kreatywność uczniów co pozwoli im na twórcze uczenie się, a nie odtwórcze odtwarzanie abstrakcyjnych treści.

Źródła cytowań

- Budzacasieszkola.pl/, online: <http://www.budzacasieszkola.pl/>, [dostęp 15.04.2020].
- DEWEY, JOHN (1975), *Sztuka jako doświadczenie*, przekł. Andrzej Potocki, Iwona Wojnar, Wrocław: Ossolineum.
- DYMARA, BRONISŁAWA (2010), *Dziecko w świecie marzeń*, Kraków: Impuls.
- GÓRNIOWICZ, JÓZEF (1992), *Rozwój i kształtowanie wyobraźni u dziecka*, Toruń: Wydawnictwo Naukowe „Praxis”.
- HOLT, JOHN (1968), *How Children Learn*, Londyn: Sir Isaac Pitman & Sons.
- JERECZEK-LIPIŃSKA, JOANNA, EMILIA PASZEK (w druku), ‘Un professeur créatif – un élève créatif ; comment la créativité influence le processus de l’enseignement/apprentissage des langues étrangères.’
- JERECZEK-LIPIŃSKA, JOANNA (2007), *Didactique des discours en français langue étrangère*, Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego.
- LYRICSTRAINING.COM, online: <https://lyricstraining.com/>, [dostęp 15.04.2020].
- PIAGET, JEAN (2006), *Studia z psychologii dziecka*, Warszawa: Wydawnictwo naukowe PWN.
- PIASECKA, MAŁGORZATA (2010), *Fenomen wyobraźni w edukacji. Konteksty rozwoju dzieci*, Częstochowa: Wydawnictwo im. Stanisława Podobińskiego Akademii im. Jana Długosza.
- WILCZYŃSKA, WERONIKA (2008), ‘Autonomia a rozwijanie osobistej kompetencji komunikacyjnej’, *Języki Obce w Szkole*: 6, ss. 5-15.

Dychotomia istnienia. Średniowieczny *danse macabre* jako moralizatorska wizja współistnienia życia i śmierci

Karolina Janeczko

Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie

ORCID 0000-0001-7815-9183

Abstract

Dichotomy of existence. The medieval danse macabre as a moralizing vision of the coexistence of life and death

In the article titled *Dichotomy of existence. The medieval danse macabre as a moralizing vision of the coexistence of life and death* Karolina Janeczko presents the *danse macabre* convention as an original product of medieval moralizing art and a plastic vision of the antagonism between life and death. Awareness of an inevitable end, but also of human fragility in which one can notice elements of vitality (dance) and dying (equating the living and the dead on a philosophical and symbolic level) are presented in the context of their historical, artistic and philosophical background, including historical events essential for the analysis of the issue, and the most important elements of medieval thought. In order to present in detail the genesis, character, and the social utility of *danse macabre*, the author analyzes selected aspects of dance history and its complex social functions in the first part of the text. The main section of the article presents the visions and the ways of perceiving death in philosophy and Middle Ages customs as well as the development

Karolina Janeczko, mgr; magister italianistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego; doktorantka w Katedrze Krajobrazu i Dziedzictwa Kulturowego Wydziału Historii i Dziedzictwa Kulturowego Uniwersytetu Papieskiego Jana Pawła II w Krakowie; w swoich ostatnich publikacjach podjęła tematy związane z historią i obyczajami średniowiecza oraz historią Krakowa; lektorka i tłumaczka języka włoskiego oraz czynny przewodnik miejski po Krakowie; prezes Stowarzyszenia Przewodników Turystycznych w Krakowie; w kręgu jej zainteresowań znajdują się historia i tradycje miasta Krakowa, kultura i estetyka średniowiecza oraz semiologia kultury.

ctacaroola@gmail.com

*Facta Ficta Journal
of Narrative, Theory & Media*



and reception of the already formed dance of death motif, based on selected sets of medieval iconography and literature from the fourteenth to mid-sixteenth century. The discussed examples of artistic implementations of danse macabre, primarily in the context of paintings, preserved exempla content, and the medieval Legend of the Three Living and the Three Dead, show the dance of death as a method of accepting the awareness of dying, the closeness of the dead, and the quintessence of the dualistic concept of medieval men. Despite its dramatic gravity, the dance of death is one of the most recognizable, strongly verified by historical sources motifs of the Middle Ages. Therefore, it is also a complex starting point for considerations regarding antagonisms in culture. The internal dissonance of the concept of danse macabre, understood as a vision of man's allegorical dualism and illustrated by the joint dance of the living with the dead, represents a contribution to historical and cultural studies developed by the author.

Keywords: danse macabre, Middle Ages, medieval art, death, philosophy of death

Wprowadzenie

W świetle badań prowadzonych od dziesięcioleci przez historyków, historyków sztuki, kulturoznawców i literaturoznawców średniowiecze jawi się wciąż jako epoka pełna sprzeczności. Sprzeczność ta widoczna jest już w samych próbach ustalenia ram czasowych epoki, które w zależności od przyjętych kryteriów badawczych można stosunkowo elastycznie kształtować od upadku Cesarstwa Zachodniorzymskiego po odkrycie Nowego Świata przez Krzysztofa Kolumba. Historycy uwzględniają też inne doniosłe wydarzenia, jak wynalezienie druku przez Johanna Gutenberga czy początki reformy protestanckiej (Michałowski 2012: 12), których wpływ na dzieje ludzkości był na tyle istotny, że mogą one służyć jako punkty zwrotne w procesie określania granic czasowych epoki.

Średniowiecze, zazwyczaj umownie dzielone na wczesne (do początku jedenastego wieku), pełne (od jedenastego do czternastego wieku) i późne (od piętnastego do początku szesnastego wieku), ze względu na znaczną rozpiętość czasową dostarcza również badaczom bogatego materiału w postaci zróżnicowanych doktryn filozoficznych oraz rozbudowanej estetyki, licznych sposobów postrzegania człowieka, jego kondycji cielesnej i wrażliwości uczuciowej, którą, mimo określania średniowiecza jako „mrocznych wieków”, można uznać za niemal humanistyczną. Człowiek średniowiecza to zatem istota złożona, nieustannie targana wątpliwościami: z jednej strony pragnieniem zbawienia duszy i osiągnięcia wiecznego pokoju, z drugiej, wrodzoną, ludzką chęcią doświadczenia szczęścia w trakcie ziemskiej wędrówki. Szczęście to przede wszystkim ogólnie pojęte uczucie spełnienia, samorealizacji, miłości, a jego odczuwanie odbywa się w większości dzięki percepcji czysto cielesnej, tak często dewaluowanej w filozofii religijnej zwłaszcza wczesnego średniowiecza. Ciało jawi się więc w średniowieczu jako przeszkoda w drodze do doskonałości; należy jednak zauważyć, że jest ono także etapem nie-

zbędnym w procesie formowania się chrześcijańskiej dojrzałości, ponieważ uczynione zostało na obraz i podobieństwo samego Boga. Interesująco pisze o tym aspekcie filozofii średniowiecza Jacques Le Goff w *Historii ciała w średniowieczu*:

W średniowieczu ciało jest – powtórzmy to – miejscem paradoksu. Z jednej strony chrześcijaństwo nieustannie je kielzna. „Ciało jest przebrzydłym ubiorem duszy” – mówi papież Grzegorz Wielki. Z drugiej strony jest ono gloryfikowane, mianowicie poprzez cierpiące ciało Chrystusa, i uświęcone w Kościele, mistycznym cielem Chrystusa. „Ciało jest pomieszkaniem Ducha Świętego” – mówi Paweł. Chrześcijańska ludzkość opiera się zarówno na grzechu pierworodnym (przekształconym w średniowieczu w grzech płciowości), jak i na wcieleniu; Chrystus staje się człowiekiem, aby tegoż człowieka wyzwolić z grzechu (Le Goff 2006: 28).

Antagonistyczna percepcja ciała ludzkiego jest w tym ujęciu aż nadto widoczna. Niemniej jednak, mocno akcentowana w nauce Kościoła katolickiego wizja zbawienia duszy jako nagrody za realizowanie nakazów ewangelicznych, przeważnie kosztem zaspokajania potrzeb ziemskiego ciała, sprawia, że człowiek doczesny staje niejako w pozycji drugorzędnej względem człowieka uświęconego w wieczności, do której jedyna droga prowadzi przez doświadczenie unicestwienia cielesnego. Tylko śmierć dla świata umożliwia narodzenie się do życia wiecznego; jest ona zatem bramą, przez którą każdy dążący do zbawienia musi przejść. Z ludzkiego punktu widzenia jest to budzący naturalny lęk paradoks: umrzeć, aby móc nadal żyć w nieznanym bliżej wymiarze. Warto jednak pamiętać, że ludzie średniowiecza nieco inaczej przeżywali i postrzegali doświadczenie ustawiania życia, niż ma to miejsce współcześnie. Działo się tak głównie dlatego, że zgon w dawnych wiekach był ludziom całkowicie naturalnie związany z życiem. Uwarunkowane to było przede wszystkim strukturą społeczeństwa, wysokim zaludnieniem ośrodków miejskich i wsi oraz niewystarczającą skutecznością medycyny. Zwiększaniu śmiertelności sprzyjały też trudne warunki higieniczne, nieefektywna utylizacja odpadków oraz nieświadomość zagrożeń i niestosowanie powszechnej dziś profilaktyki zdrowotnej. Średniowieczny system prawny przewidywał ponadto karę fizycznego napiętnowania, tortur bądź śmierci, a odbywające się w miejscach publicznych egzekucje miały charakter widowiska, w którym uczestniczyły całe społeczności. Śmierć była zatem powszechnie obecna tak w przestrzeni publicznej, jak jednostkowej, w domach zwykłych obywateli i na dworach możnych, gdzie często stosowaną metodą rozwiązywania kwestii sukcesyjnych, majątkowych czy afektywnych było zadawanie śmierci przez stosowanie trucizny. Przypadki otrucia członków rodzin królewskich i książęcych opisują szczegółowo liczne źródła europej-

skie (Mróz 2009: 187), co stanowi dowód swego rodzaju fascynacji śmiercią, związanej z bezpośrednim uczestnictwem w otwartym dla wszystkich spektaklu umierania oraz kształtującą tolerancję psychiczną i estetyczną ludzi średniowiecza.

Opisane powyżej aspekty mentalności średniowiecznej prowadzą do jeszcze jednego wniosku, a mianowicie, że dla przeciętnego człowieka uczestnictwo w życiu kulturalnym, religijnym i duchowym było nierozdzielnie związane z użyciem zmysłu wzroku. Polegało bowiem głównie na fizycznej obserwacji wydarzeń (uroczystości miejskich, procesji, egzekucji), przedstawień religijnych (misteriów, moralitetów) lub zgromadzonych w przestrzeni publicznej dzieł sztuki, które formowały ludzkie pojęcie świata i określały granice percepcji. Należy zauważyć bowiem, że umiejętność czytania, porównawczej analizy zdarzeń czy filozoficznej refleksji była zarezerwowana dla nielicznych: uczonych, duchowieństwa i arystokracji. Ponieważ zmysł wzroku aktywnie chłonie i pomaga utrwalić w pamięci intensywne bodźce, do jakich można zaliczyć także widok martwego ciała ludzkiego, średniowieczne obrazy śmierci, obecne w sztuce symbolicznej, nabrały w estetyce epoki istotnego sensu. Dzięki tego typu przedstawieniom, wiarygodnym i prostym w interpretacji, jako że pobranym bezpośrednio z rzeczywistości, nietrudno było przemówić do umysłu czy sumienia widzów. Z możliwości tej korzystano więc szeroko w zakresie sztuki religijnej o charakterze moralizatorskim i dydaktycznym, której głównym zadaniem było uświadomienie wiernym kruchości ludzkiego życia, równości wobec nieuchronnej śmierci oraz wizji zbawienia lub potępienia w dniu Sądu Bożego, któremu podlegać będą wszystkie ludzkie uczynki i zaniechania. Kwintesencją tego rodzaju metody nauczania przez obraz, najpierw w sztuce sakralnej, a wskutek rosnącej popularności motywu śmierci także w sztuce świeckiej, jest wykształcony w estetyce średniowiecza motyw tańca śmierci (francuskie: *danse macabre*), oparty na artystycznym paradoksie współistnienia żywych i zmarłych w prowadzącym donikąd korowodzie tanecznym. Wizja przedstawicieli wszystkich stanów porywanych do tańca przez umarłych, stawia antagonistyczny znak równości między życiem i śmiercią, zmieniając tym samym hedonistyczny motyw tańca w karykaturę nietrwałego, ludzkiego istnienia. Tak charakterystyczny dla sztuki średniowiecznej taniec śmierci to zatem symboliczne odzwierciedlenie wewnętrznych sprzeczności idei, dążeń i pragnień ludzi tej epoki, ucieleśnienie dychotomii istnienia oraz próby filozoficznego oswojenia tego, co niezależne od człowieka i nieuniknione. Zrozumienie istoty, przesłania i funkcji *danse macabre* pozwala zrozumieć także wiele z estetyki i filozofii całego europejskiego średniowiecza.

Wielofunkcyjność tańca w antycznej i średniowiecznej tradycji Europy

Taniec, definiowany jako „odpowiednio zestawione ruchy ciała, wykonywane w określonym rytmie i zgodne z towarzyszącą im muzyką” (Encyklopedia.pwn.pl 2020) stanowi jeden z najgłębiej zakorzenionych w kulturze środków wyrażania emocji i metod komunikacji, także tej duchowej, zwróconej w kierunku świata pozaziemskiego. W rozbudowanej literaturze teorii i historii tańca pojawia się jednak interesujące stwierdzenie, że do jego zaistnienia nie wystarczy jedynie sekwencja określonych ruchów, z których większość mogłaby służyć w praktyce także innym celom (co ma miejsce na przykład w tańcach plemiennych, naśladujących ruchowo pracę na roli, polowanie bądź udział w bitwie). Do stworzenia tańca niezbędna jest bowiem choreografia, czyli artystyczne komponowanie ruchów ciała, gestów i mimiki tak, by stawały się tańcem, a nie tylko imitacją zachowań lub czynności wykonywanych poza sferą estetyczną (Grzybowski 2012: 163). Sam termin „choreografia” ma swoje korzenie w słowie *choreia* (starogreckie: *χορεία* – „taniec”), które zgodnie z platońską wizją świata oznaczało „zgodność ruchu ciała i ruchu głosu jako odbicia duszy” (Zwolski 1978: 11). Grecka *choreia*, czyli taneczny korowód śpiewających dla uczczenia bóstwa lub istotnego wydarzenia, była zatem połączeniem muzyki, rytmicznego ruchu ciała i śpiewu, co wyraźnie wpisuje się w starogrecki wzorzec harmonii sztuk oraz model wszechstronnej edukacji młodych ludzi, u których od dzieciństwa ćwiczono nie tylko *gymnastika* – fizyczną sprawność i gibkość ciała – ale też biegłość umysłu, czyli *musike* (Ziopaja 2015: 163). To antyczne przekonanie o niezbędnym współistnieniu elementów tanecznej celebracji wydarzeń, takich jak muzyka, ruch i śpiew, stanęło u podstawy nowożytnej percepcji zjawiska tańca. Nawet w świadomości niezwiązanego ze sztuką człowieka taniec nie istnieje bez muzyki, a muzyka z kolei budzi w tańczących pragnienie melodyjnego, artystycznego operowania głosem, co prowadzi do powstania pieśni. Starożytny rodowód tańca jako artystycznej formy hołdu składanego bogom i ekspresyjnego wyrażenia emocji pozwala zatem postawić tezę, że jest on wpisany w istotę człowieka i jego kulturę, która w wypadku krajów europejskich bierze początek właśnie w tradycji greckiej. Warto nadmienić, że w tradycji innych kontynentów taniec, zwłaszcza z podkreśleniem dynamicznych ruchów nóg i miednicy, zajmuje równie wysoką pozycję w kulturze, odgrywając istotną rolę magiczną w odpędzaniu złych mocy czy dzikich zwierząt (Sobolewska-Drabecka 1960: 98), religijną – we wzmocnieniu przekazanej przez bóstwa energii życiowej – oraz czysto praktyczną, co ma miejsce chociażby w pierwotnej wersji azjatyckiego tańca brzucha, którego zadaniem było łagodzenie bólu przed porodem (Drózd 2012: 8).

W europejskim średniowieczu taniec utrzymał swój wyjątkowy status w hierarchii środków wyrazu emocjonalnego i artystycznego, intensyfikując wszakże i inne aspekty funkcjonalne oraz estetyczne, zwłaszcza o charakterze ludycznym, apotropaicznym oraz rytualnym. Związane było to przede wszystkim z intensyfikacją potrzeby rozrywki w zdominowanym licznymi zakazami i nakazami życia, kultywowaniem zróżnicowanych wierzeń, silnie zakorzenionych w tradycji ludowej, a także rozkwitem symbolizmu i zamiłowania do nadawania przedmiotom, gestom czy ruchom ukrytych znaczeń i szczególnej mocy, mającej zapewnić ściśle określony skutek. Tańczono zatem podczas uroczystości rodzinnych i oficjalnych, w karczmach, w dni świąteczne i w karnawale, o którym najstarszą, historyczną wzmiankę zanotowano już w 965 roku, we Włoszech (Kapinos 2014: 6). Wbrew pozorom, ogólny stosunek hierarchów katolickich do tańców czy zabaw nie był wówczas całkowicie negatywny, choć wypaczające rzeczywistość parodie i maskarady krytykowało wielu wybitnych przedstawicieli Kościoła (Heers 1995: 49). Niemniej należy zauważyć, że inscenizacje kostiumowe i przedstawienia z użyciem masek, wzbogacone prostymi układami choreograficznymi, pełniły w dydaktycznej misji Kościoła średniowiecznego konkretną i istotną funkcję: służyły upowszechnieniu znajomości Ewangelii, postaci świętych, ukazaniu właściwych postaw, lecz także napiętnowaniu postaci godnych pogardy i złych duchów, którym widzowie mogli dokładnie się przyjrzeć i dzięki temu pojąć, jak wyglądałby świat bez Boga. Tego rodzaju wizualne oddziaływanie na rzesze odbiorców było niezwykle silne; dodatkowo, obrazy te przypomniano całorocznie w treściach kazań czy listach hierarchów kościelnych, piętnujących niewłaściwe zachowania tak osób świeckich, jak i duchowieństwa (Dudzik 2005: 32). Warto również przypomnieć, że sam karnawał był i jest ściśle powiązany z kalendarzem kościelnym (poprzedza czterdziestodniowy okres Wielkiego Postu przed Świętami Wielkanocnymi), pozwalając na widoczne, sugestywne oddzielenie tego, co ludzkie od tego, co boskie i duchowe.

W kulturze średniowiecza jednak bale i maskarady tolerowane były głównie w sferze świeckiej, podczas gdy – nierzadki wcale – udział duchowieństwa w tego typu rozrywkach był zdecydowanie piętnowany, o czym informują już trzynastowieczne źródła w postaci listów pasterskich i statutów synodalnych, także polskich (Fijałek 1997: 33). Biskupi i legaci papiescy nawiązują w nich do upadku obyczajów i wątpliwych moralnie zachowań niektórych duchownych, którzy uczestnicząc w świeckich zabawach stają się źródłem zgorszenia, podlegając w związku z tym nawet karze ekskomuniki (Konarska-Zimnicka 2012: 85). Wyjątkowym złem było jednak w oczach kościelnych hierarchów uczestnictwo duchownych w zabawach i przedstawieniach przedrzeźniających Kościół, a szczególnie w tańcach odbywających się na ziemi poświęconej, czyli w samych kościołach lub w ich bezpośrednim

sąsiedztwie; wspomina o tym problemie arcybiskup gnieźnieński Janisław w paragrafie piętnastym dekretów synodu uniejowskiego z 1326 roku, co odnotowuje Sylwia Konarska-Zimnicka:

Dekrety uniejowskie arcybiskupa gnieźnieńskiego Janisława w paragrafie piętnastym zabraniają nie tylko duchownym, ale i świeckim brania udziału we wszelkich maskaradach i widowiskach, podczas których uczestnicy naigrywają się z Kościoła, obyczajów i czci duchownych, oraz w zabobonnych obrzędach i zabawach tanecznych, które zwykły odbywać się właśnie na cmentarzach albo wręcz w obrębie kościoła, głównie w okresie Bożego Narodzenia. Niewątpliwie ustawodawcy mogli mieć na myśli Święta Głupców oraz Święto Osła, które przecież za główną scenę dla swych widowisk obierały właśnie świątynie i place dookoła nich (Konarska-Zimnicka 2012: 90).

Geneza opisanych w cytowanym fragmencie obchodów Święta Osła oraz Święta Głupców tkwi w średniowiecznym stosunku do ludzi umysłowo chorych, uważanych z jednej strony za budzących odrazę „szaleńców”, z drugiej zaś za wieszczących, „mówiących głosem Boga” wybranych. Te doroczne święta, obchodzone tłumnie we Francji, Anglii oraz Włoszech i zakazane dopiero przez Sobór Trydencki, odbywały się w okresie karnawałowym. Polegały na symbolicznym upodabnianiu się zdrowych do obłąkanych, żyjących w swoim pozbawionym norm świecie i tym samym odwracaniu porządku rzeczy we wszystkich dziedzinach życia, burzeniu hierarchii, wyśmiewaniu świętości. W Świętach Głupców uczestniczyli również duchowni niższego stanu, przebijający się w kościołach za biskupów, odgrywający niekiedy nieobyczajne sceny, by potem wraz z innymi członkami społeczności przenieść się na ulice miast, gdzie wspólnie tańczono i oddawano się zabawom (Bielewska 2009: 5).

Kolejnym przedmiotem krytyki kościelnych hierarchów były wspomniane powyżej tańce cmentarne, rozpowszechnione w tradycji średniowiecznej nie tylko wśród świeckich, lecz także wśród duchowieństwa. Zwyczaj ten stanowił element kultu zmarłych i powszechnego wówczas, mimo sprzeczności z nauką Kościoła, przekonania o istnieniu równoległego świata duchów, które budziły zabobonny lęk u ludzi średniowiecza. Odbywające się na cmentarzach rytualne tańce trzymających się za ręce osób różnych płci i w różnym wieku, nawiązujące tradycją i formą do antycznych płaśów przy grobach wielkich bohaterów (Barański 1999: 43), miały zatem na celu zażegnanie potencjalnego niebezpieczeństwa i nawiązanie duchowego kontaktu z przodkami. Takie symboliczne zbliżenie światów żywych i zmarłych, którzy według ludowych wierzeń również tańczyli nocami na cmentarzach (Schmitt 2002: 178), miało miejsce także wskutek powszechnego w średniowieczu postrzegania cmentarza jako miejsca paradoksalnie pełnego przeja-

wów życia doczesnego. Często nieogrodzone nawet cmentarze sąsiadowały lub wręcz łączyły się z targowiskami, przejmowały funkcje rynku jako miejsca spotkań, sądów czy egzekucji oraz stanowiły obszar azylu dla przestępców i wyjętych spod prawa (Ariès 1989: 73). Wśród szczątków umarłych umawiano spotkania, przeprowadzano rozmowy handlowe, organizowano zatem także i tańce (Le Goff 2006: 104). Taki stosunek do miejsca wiecznego spoczynku i przebywających tam zmarłych umożliwiał, po pierwsze, oswojenie wszechobecnej w średniowieczu śmierci, po drugie zaś symboliczne zaskarbiecie sobie przychylności umarłych, mogących stanowić, w myśl ówczesnych przekonań, zagrożenie dla żywych.

Nietypowym, choć interesującym aspektem kultury tańca w kulturze średniowiecza były tak zwane choreomanie, czyli manie taneczne, udokumentowane już w pismach Paracelsusa, a dopiero w wieku dziewiętnastym zdefiniowane naukowo jako swoiste zaburzenie psychofizyczne. Istotą manii tanecznych, utożsamianych niejednokrotnie z płasawicą świętego Wita, była chorobliwa potrzeba tańca, mająca charakter lokalnie występujących epidemii. Choreomania objawiała się wskutek zaistnienia emocjonalnie poruszających okoliczności, ewentualnie jako efekt wierzeń ludowych, czego najbardziej znanym przykładem jest występujące w południowych Włoszech zjawisko tarantyzmu (Prochwicz & Sobczyk 2011: 277). Według lokalnej tradycji przymus wyczerpującego, chaotycznego i trwającego nawet kilka dni tańca wywoływało ugryzienie jadowitej tarantuli, a jedynym sposobem uratowania życia było wydalenie trucizny wraz z potem. To silnie zakorzenione w ludowej mentalności przekonanie zaowocowało powstaniem dynamicznych, południowowłoskich tańców, jak neapolitańska *tarantella* i *pizzica* z regionu Salento (Puglia). Jednak według dostępnych obecnie rezultatów badań ugryzienie pająka mogło mieć w tej tradycji jedynie sens symboliczny, nawiązujący do znanego wielu kulturom rytuału inicjacji, a także wizualnego odtworzenia śmierci i ponownego narodzenia (Polverini & Barbon 2005: 190). Podobnie dynamiczny i nieskoordynowany charakter miały często opisywane przez naocznych świadków kryzysy taneczne, pojawiające się wzdłuż popularnych w średniowieczu szlaków pielgrzymkowych, głównie na terenach Niemiec, Niderlandów i Włoch, podczas których dotknięci taneczną manią podróżni ujawniali wszelkie objawy charakterystyczne – według ówczesnych przekonań – dla utraty zmysłów, odurzenia lub wręcz opętania: nadreaktywność, rzucanie się na ziemię, ekstazę i tym podobne. Uczestnikami kryzysów tanecznych byli jednak nie tylko miejscowi, lecz także przybysze z odległych krajów Europy. Jako że podróżni ci mogli być potencjalnymi członkami sekt propagujących, przykładowo, nieznaną w innych rejonach kult tańca, przypisanie ich niezrozumiałych dla pozostałych ruchów i zachowań manii, epidemii albo wręcz opętaniu, nabiera nieco więcej sensu. Ponieważ jednoznaczna

interpretacja kryzysu tanecznego jest wciąż zadaniem niełatwym, warto zapoznać się z dostępnymi we współczesnej literaturze wynikami badań naukowych, przeprowadzonych w celu uzasadnienia tego zjawiska i krytycznej oceny jego genezy. Badania te dotyczą dobrze udokumentowanych źródłowo epizodów, jak kryzys taneczny z doliny Renu (1347) lub ze Strasburga (1518), w którym wzięło udział kilkaset osób. Wśród naukowych analiz wymienionych powyżej przypadków na uwagę zasługują ustalenia przedstawione przez Katarzynę Prochwicz i Artura Sobczyka:

Wydaje się, że ta powszechna podatność na sugestię, a co za tym idzie prawdopodobieństwo wystąpienia zbiorowej histerii, szczególnie nasilały się w okresach kryzysów społecznych, wojen i klęsk żywiołowych. Sugeruje to, że stres psychologiczny był jedną z istotnych przyczyn manii tanecznych. Występowanie szczególnie licznych przypadków tego zaburzenia przypada na okres bezpośrednio po epidemii dżumy, która w XIV wieku spustoszyła średniowieczną Europę, zabijając jedną trzecią ludności kontynentu. Dobrze udokumentowany epizod manii tanecznej, który wystąpił w 1374 roku w dolinie Renu, zbiegł się z niezwykle tragiczną w skutkach powodzią, natomiast okres poprzedzający epidemię tańca w Strasburgu w 1518 roku kroniki historyczne opisują jako czas głodu i zimna, w trakcie którego tysiące głodnych rolników przybyło pod bramy miasta, a ceny chleba osiągnęły poziom najwyższy od lat. Ludzie wierzący w możliwość opętania ulegali przekonaniu, że zostali opanowani przez diabła, gdy doświadczany przez nich stres okazał się tak silny, że zawodziły mechanizmy adaptacyjne. Epidemie dancing manii stanowiłyby więc formę zbiorowej histerii, która rozprzestrzeniała się w Europie w czasach, gdy sprzyjały temu warunki społeczne i kulturowe (Prochwicz & Sobczyk 2011: 278).

Przedstawione powyżej zróżnicowane aspekty kultury tańca antycznego i średniowiecznego pozwalają zatem określić go nie tylko jako formę wyrazu artystycznego czy okazania radości, lecz także sposób na oswojenie trudnej do zaakceptowania rzeczywistości, zapewnienie ochrony, pozyskanie przychylności bóstw i duchów, a nawet ratowanie zagrożonego życia. Taniec średniowieczny skupia więc w sobie elementy życia i śmierci, jest manifestacją zdrowia, lecz także histerycznej parodii i obłąkania, łącznikiem świata ziemskiego z zaświatami, apoteozą cielesnej sprawności i aktem desperacji śmiertelnie chorego człowieka. Świadomość tych złożonych funkcji i kulturowej wymowy ogólnego zjawiska tańca jest natomiast kluczem do prawidłowej interpretacji jego szczególnej odmiany, jaką stanowi średniowieczny taniec śmierci. Abstrakcyjny, a jednocześnie uderzająco materialny, wprowadził do świadomości ludzi praktykujących liczne odmiany tańca nową, porażającą realną wizję towarzyszącą im na co dzień śmierci.

Obraz, pojęcie i rozumienie śmierci w świadomości ludzi średniowiecza

Śmierć oraz fizyczne unicestwienie ludzkiego ciała jako klucz do zbawienia stanowią jedną z wnikliwiej omawianych koncepcji filozofii i estetyki średniowiecza, pozostających pod silnym wpływem myśli chrześcijańskiej (Bołoz 2005: 173). Wizja śmierci ciała i ziemskiego człowieka, prowadząca do zmartwychwstania i uświęcenia duszy, jest zatem znacząco obecna w twórczości epoki. Szeroko analizowane w kluczu eschatologicznym ciało średniowiecznego człowieka jest jednakże samo w sobie tworem paradoksalnym (fakt ten podkreślono już we wprowadzeniu do niniejszego artykułu), ponieważ z jednej strony zostało stworzone na obraz i podobieństwo samego Boga, z drugiej zaś stanowi poważną przeszkodę do osiągnięcia świętości. Jest zatem jednocześnie i dobre, i złe. Niemniej jednak, niemal wszystko to, co cielesne i związane z ziemskim bytem człowieka, ma w piśmiennictwie i sztuce średniowiecza status niższy w porównaniu do wizji pośmiertnego uświęcenia ciała i duszy zbawionych. W konsekwencji, skoro ziemskie ciało człowieka postrzegane było jako nietrwałe i niedoskonałe, filozofia średniowiecza w podobnym duchu klasyfikowała wszelkie choroby i ułomności tegoż ciała, uznawane powszechnie za dopust Boży i karę za popełnione grzechy, własne lub rodziców. Cierpiące ciało było zatem obrazem chorej, skażonej duszy. Szczególnie dramatycznym dowodem takiego sposobu myślenia było traktowanie osób dotkniętych trędą, nierzadko uważanych za spłodzone w okresach, gdy stosunki seksualne małżonków były zakazane (w wigilie świąt lub w czasie Wielkiego Postu), a zatem nieczyste duchowo, pokutujące za ciężki grzech rodziców. Wykluczenie ze społeczności i zmuszenie do życia w odosobnieniu tworzy wizję trędowatego jako swego rodzaju heretyka, predestynowanego do duchowej i fizycznej śmierci oraz stanowiącego moralne zagrożenie dla zdrowych na ciele i duszy (Le Goff 2006: 90). Jeśli zatem filozofia średniowieczna zakładała widoczną kategoryzację ludzi na dobrych i złych, powołanych i niepowołanych do zbawienia, również śmierć podlegała podobnym założeniom: była lepsza lub gorsza, mniej lub bardziej skutecznie prowadziła do Boga. Najbardziej obawiano się w średniowieczu śmierci złej, nagłej – wskutek otrucia, niespodziewanego ataku dzikich zwierząt lub sił nieczystych – oraz dogłębnie potępianego przez Kościół samobójstwa, zamykającego zmarłemu drogę do zbawienia. Negatywną konotację miał też zgon bez świadków, który groził pozostawieniem ciała w nieznanym miejscu, bez pogrzebu. Według średniowiecznych wierzeń ludowych niepogrzebany zmarły mógł nawiedzać okolicę, w której zastała go śmierć, pozostając w zawieszeniu między światem żywych i umarłych (Pączkowska 2016: 65). Śmierć dobra, bohaterska, na polu bitwy, w obronie wartości chrześcijańskich lub po przyjęciu sakramentów świętych, zwiększała

natomiast znacznie szanse umierającego na osiągnięcie szczęścia wiecznego (Mróz 2009: 186). Dla współczesnego człowieka taki tok myślenia pozostaje przeważnie niezrozumiały, jednak europejskie średniowiecze podtrzymało i utrwaliło w swej tradycji koncepcję dobrej i złej śmierci, co znalazło odzwierciedlenie w oryginalnych poradnikach dla umierających i towarzyszących im osób. Pełniły one, zwłaszcza w wyższych warstwach społecznych, istotną rolę dydaktyczną. Umrzeć dobrą śmiercią i ustrzec się od potępienia duszy pomagały zatem tworzone przez teologów traktaty *Ars moriendi* lub *Ars bene moriendi* (czyli: sztuka umierania, sztuka dobrej śmierci), z których największy wpływ na świadomość Europejczyków miały trzy, z pierwszej połowy piętnastego wieku: *Opusculum tripartitum de praeceptis decalogi, de confessione et de arte moriendi* (autorstwa Jana Gersona z Paryża), *Ars moriendi ex variis scripturarum sententiis collecta cum figuris ad resistendum in mortis agone diabolice suggestioni valens cuilibet christifideli utilis ac multum necessaria* (przypisywany Mateuszowi z Krakowa, wykładowcy teologii na Uniwersytecie w Pradze) oraz *Speculum artis bene moriendi de temptationibus, poenis infernalibus, interrogationibus agonisantium et variis orationibus pro illorum salute faciendis* (przypisywany włoskiemu humaniście, kardynałowi Domenico Capranica; Zapła 2015: 69; 69-83). Do porad pisanych dołączano też bogate zbiory dokładnie opisanych ilustracji, pokazujących z bliska śmierć oraz walkę sił dobra i zła o duszę umierającego. Należy zatem ponownie podkreślić istotną rolę zmysłu wzroku oraz wyobraźni w kształtowaniu świadomości religijnej ludzi średniowiecza, którzy nawet jeśli nie posiadali umiejętności czytania, już poprzez samo oglądanie obrazów doświadczali dydaktycznego wpływu traktatu. Szczegółowe ilustrowanie tekstów zapewniało poprawne zrozumienie treści teologicznych, skłaniało do refleksji i starań w celu dokonania właściwego wyboru. Moralizatorska wymowa utworu zyskiwała tym samym nową siłę wyrazu.

Około połowy czternastego wieku jednym z najbardziej popularnych motywów mortalnych stał się triumf śmierci, inspirowany katastrofalną pandemią dżumy, która od 1347 roku spowodowała śmierć tysięcy osób w całej Europie. Mimo że nie był to pierwszy taki przypadek w historii kontynentu (należy wspomnieć tu przede wszystkim o „dżumie Justyniana” z lat 541–543, która z Egiptu przedostała się na obszary europejskie basenu Morza Śródziemnego), czarna śmierć z połowy czternastego wieku pozbawiła życia blisko połowę populacji ówczesnej Europy i na około dwieście lat zmieniła całkowicie strukturę jej zaludnienia (Gliński & Grzegorzczak 2019: 18). Zbierająca żniwo we wszystkich warstwach społecznych dżuma oraz jej łatwe do zidentyfikowania symptomy, trwale znaczące ciała chorych, spowodowały, że w świadomości zbiorowej społeczności europejskiej epidemia stała się synonimem złej śmierci oraz manifestacją Bożego gniewu.

Wysoka umieralność i niemożność zapobieżenia chorobie sprawiły, że zjawisku wszechobecnej śmierci wyobraźnia ludzka nadała sugestywny kształt szkieletu, ukazując go jako potężny byt, którego nie sposób przebłągać ani zatrzymać. W połączeniu z ludową wyobraźnią wizja ta zaowocowała powstaniem budzących grozę obrazów triumfującej śmierci, przedstawianej jako koścista królowa w złotej koronie i pod postacią szkieletu ludzkiego, powożącego wozem pełnym martwych ciał, dosiadającego białego szkieletu konia i godzącego w ludzi wszystkich stanów strzałami zarazy. Sugestywny motyw triumfu śmierci przetrwał w wyobraźni i kulturze masowej również w następnych stuleciach, nie tylko dzięki uniwersalizmowi przesłania o nieuchronności przemijania, lecz także wskutek popularyzacji wymownych obrazów śmierci w powszechnie dostępnej sztuce sakralnej – w dekoracji malarskiej kościołów klasztornych i parafialnych, a także murów i kaplic cmentarnych¹. Znany już motyw triumfującej śmierci zaczęto potem szybko rozbudowywać poprzez dodanie realistycznych wyobrażeń żywych ludzi, od których śmierć odbiera należny jej trybut w postaci insygniów władzy ziemskiej, świeckiej i duchownej. W otoczeniu centralnie umieszczonej postaci śmierci przedstawiano wykonujące jakoby jej polecenia ludzkie szkielety, a także epatujące rozkładającym się ciałem postaci zmarłych². Wokół postaci pojawiały się ponadto symbole wanitatywne, jak wypełzający z grobowca lub oplatający szyję człowieka wąż, symbol grzechu, ale i przemijania. Realistyczne odwzorowywanie w postaciach zmarłych różnych faz rozpadu ciała świadczy tu przede wszystkim o zainteresowaniu człowieka średniowiecznego samym zjawiskiem cielesnej śmierci i fizycznymi zmianami zachodzącymi w ciele ludzkim po jego obumarciu. Zwłaszcza w późnych wiekach średnich dochodzi zatem do swoistej laicyzacji śmierci i fascynacji człowieka jej czysto ludzkim wymiarem, czyli stopniowym rozkładem ciała, który, mimo że budził naturalny wstręt, był jednocześnie, jak sama śmierć, nieodłącznym elementem ówczesnej rzeczywistości (Barański 1999: 46). Przerażające, a zarazem inspirujące dla średniowiecznych umysłów przedstawienia śmierci i zmarłych ingerujących w świat i sprawy żywych, stały się wizualną podstawą wykształcenia bodaj najmocniej kojarzącego się ze średniowieczną sztuką wanitatywną i moralizatorską obrazu tańca śmierci – *danse macabre*. Jego liczne wyobrażenia zaczęto z upodobaniem umieszczać w kościołach i na cmentarzach, a w wiekach późniejszych także na ilustracjach ksiąg, ko-

¹ Dobrze zachowane przedstawienia motywu triumfu śmierci z epoki średniowiecznej i renesansowej znajdują się w Galleria Regionale di Palazzo Abatellis, (Palermo, Sycylia, około 1450), w Oratorio dei disciplini (Clusone, Bergamo, Włochy, około 1484), na Campo Santo w Pizie (Włochy, około 1350) oraz w Muzeum Prado (Peter Breugel starszy, Triumf Śmierci, 1562).

² Triumf śmierci w dekoracji freskowej Campo Santo w Pizie (Włochy, około 1350)

deksów i modlitewników, jak w zachowanym rękopiśmiennym egzemplarzu z Rouen (druga połowa piętnastego wieku, Normandia, Francja), na którego marginesach wyobrażono liczne emblematy i obrazy śmierci: owiniętych białymi całunami zmarłych, czaszki, pracującego grabarza oraz niezidentyfikowaną postać w błękitnym całunie, interpretowaną jako dusza czyścowa lub potępiona (Schmitt 2002: 206-207). Sztuka makabryczna święciła triumfy na niezwykle popularnych również w szesnastym wieku drzeworytach, wykonywanych w pracowniach europejskich mistrzów: Albrechta Dürera, Pietera Breugela (starszego) czy Hansa Holbeina (młodsze), autora *Der Totentanz* (1528, Bazylea) – najbardziej znanej serii drzeworytów o tematyce religijnej i wanitatywnej, wykorzystującej motyw *danse macabre* (Pączkowska 2016: 70-71). Malarska wizja tańca śmierci rozwinęła się jednak najpełniej w sztuce barokowej, bogatej w symboliczne znaczenia i kultuwujące z powodzeniem średniowieczny motyw nieuchronności odejścia i równości wobec majestatu śmierci³.

Traumatyczne doświadczenia codzienności, epidemii, śmiertelnych chorób, a także silnie zakorzenione wierzenia ludowe i filozofia religijna epoki, oparta na wizji kary i sądu sprawiły, że w umysłach artystów średniowiecznych narodził się zatem nowy, ekspresyjny trend sztuki makabrycznej (Le Goff 2006: 108), zdolnej wywołać w społeczeństwie długotrwały efekt wizualny i dydaktyczny. Postacie zmarłych i żywych połączono w proroczym *danse macabre*, korowodzie lub kręgu tanecznym, używając antagonizmu jako czytelnego dla wszystkich środka wyrazu – złączonych w tańcu żywego człowieka i trupa, którzy mimo wzajemnego wykluczania się na płaszczyźnie fizycznej, współistnieli w wymiarze symbolicznym.

„Czym my jesteśmy, wy będziecie” – geneza literacka i przesłanie moralne *danse macabre*

Etymologia terminu *danse macabre* nie została dotąd precyzyjnie określona. Człon *macabre* wywodzi się prawdopodobnie z języka arabskiego, od słowa *maqbarah* lub *macbourah*, które oznacza cmentarz; możliwa jest też etymologia łacińska, od słowa *macer* i greckiego *chorea*, dającego w dopełniaczu liczby mnogiej *macrorum chorea* – taniec wiotkich, zasuszonych postaci (Pinier 2012: 14).

Najwcześniej datowane w sztuce europejskiej przedstawienia *danse macabre* znajdują się na terenie Francji. Pierwsze to pochodząca z 1485

³ Najbardziej znanym polskim barokowym przedstawieniem „tańca śmierci” jest malowidło z krakowskiego kościoła świętego Bernardyna ze Sieny (malarz nieznan, czwarta ćwierć siedemnastego wieku).

roku i wykonana przez Guyota Marchanda kopia wcześniejszych wyobrażeń z 1424 roku z nieistniejącego już Cmentarza Niewiniątek (*Cimetière des Innocents*) w Paryżu. Drugie, to trzyczęściowy fresk o długości dwudziestu sześciu metrów, namalowany na ścianie kościoła opactwa de la Chaise-Dieu (region Owernia-Rodan-Alpy, środkowa Francja) między rokiem 1440 a 1470 i ukazujący schematyczny układ tańczących w parach żywych i umarłych (Pinier 2012: 14). Oba te przedstawienia, a także inne, licznie zachowane średniowieczne malowidła w tej konwencji, ukazują precyzyjnie artystyczną wizję paradoksalnego połączenia przeciwności, jakim jest wyobrażenie zmarłych nie tylko przypominających żywych ludzi, lecz przede wszystkim uczestniczących wraz z nimi w tańcu, kojarzonym przecież z ruchem i żywotnością. U podstaw wyjątkowości motywu *danse macabre* tkwi bowiem ludzkie odczuwanie istoty tańca jako ostentacji życia, manifestacji fizycznego dobrostanu i wewnętrznej radości. Warto przywołać tu zróżnicowanie funkcji i recepcji tańca, o których wspomniano powyżej, a zatem nie tylko jego wartość ludyczną, lecz także silną konotację rytualną, apotropaiczną i symboliczną, przejawiające się w średniowiecznej wierze w niezwykłą moc korowodu oddalającego zło, wzmacniającego więzi międzyludzkie oraz niwelującego wszelką hierarchię społeczną. Uczestniczący w nim, radośni ludzie bliscy są Bogu (Bielerzewska 2009: 6), mają płynącą ze wspólnoty siłę, a taneczny trans uzdrawia ciało i pozwala im wejrzeć w niezrozumiałe wcześniej tajemnice świata duchowego. Wprowadzenie do tej uświęconej antyczną tradycją rzeczywistości odrażających postaci zmarłych burzy jednak nieodwracalnie ten harmonijny układ, nadając mu moralizatorski charakter przepowiedni o kruchości życia i zapowiedzi końca. Ponownie zatem dochodzi do zderzenia się dwóch kontrastów: życiodajnej mocy ruchu i mrocznej symboliki śmierci, przed którą taniec miał przecież chronić. Świat zmarłych przenika do świata żywych, apoteozę życia zakrywa maska rozkładu, a w pływający korowód wkrada się widoczny w przedstawieniach postaci ludzkich strach. Znamienne jest bowiem, że postacie umarłych przejawiają znacznie większy dynamizm ruchów niż postacie żywych. Zmarli unoszą w tańcu nogi, ramiona, otwierają usta jak do głośnego śmiechu, niekiedy grają na instrumentach muzycznych, podczas gdy żywi odwracają ze wstrętem głowy, mocno przywierają do ziemi stopami, a ramiona unoszą sztywno w geście nie radości, lecz obrony. Ułożenie postaci odzwierciedla zatem ponownie zakorzeniony w tradycji lęk przed zmarłymi i bliskim z nimi kontaktem.

Stosunek człowieka średniowiecza do zmarłych to jednak nie tylko podsycany przez rozmaite wierzenia strach. Należy zauważyć, że w społeczeństwie tego okresu zmarli cieszyli się także znacznym szacunkiem, co znajduje potwierdzenie w popularności legend, podań i opowieści, których bohaterami byli umarli wdzięczni za pamięć i modlitwę w ich intencji. Jako

przykład tego motywu warto przytoczyć tu krótkie opowiadanie o charakterze dydaktycznym, zwane również egzemplum (łacińskie: *exemplum*), zilustrowane w rękopisie *Złotej legendy* Jakuba z Voragine, o którym wspomina Jean-Claude Schmitt w książce *Duchy. Żywi i umarli w społeczeństwie średniowiecznym*:

Był człowiek, który miał w zwyczaju modlić się za umarłych, kiedy przechodził przez cmentarz. Pewnego dnia, kiedy ucieka przed nieprzyjaciółmi, groby się otwierają, zmarli wychodzą i spieszą mu z pomocą. Przedstawienie znakomicie oddaje dramatyzm sceny [...] jedni zmarli ledwo się wychylają ponad mogiły, inni już biegną tuż za napastnikami (Schmitt 2002: 207).

Podobnym, istotnym dla twórczości średniowiecznej utworem tej konwencji jest *Legenda o trzech żywych i trzech zmarłych*, uznawana ponadto za literacki pierwowzór motywu *danse macabre*. Powstała ona prawdopodobnie w wieku jedenastym lub dwunastym, w kręgu kultury orientalnej, a jej najstarszą zachowaną wersję spisał we Francji pod koniec trzynastego wieku Baudoin de Condé w stu sześćdziesięciu dwóch wersach (Kralik 2011: 136; 133-154). Bohaterami legendy są trzech młodzieńcy z wyższych warstw społecznych (według niektórych wersji także duchowni), na których drodze staje trzech umarłych, będących ich pośmiertnymi sobowtórami. Podobnie jak w przytoczonym powyżej przykładzie, zmarli nie są tu jedynie martwymi szczątkami: poruszają się, przemawiają do żywych, uświadamiając im nie-trwałość ziemskiego istnienia i przypominając epitafijną maksymę: „Czym wy jesteście, my byliśmy; czym my jesteśmy, wy będziecie”. Stworzony przez nieznanego autora legendy temat umarłych nawiedzających żywych i podejmujących z nimi moralizatorską dysputę na tematy ostateczne upowszechnił się nie tylko w literaturze, lecz również w malarstwie i sztuce iluminatorskiej, inspirując średniowiecznych twórców *danse macabre*. Warto też podkreślić, że motyw ten ewoluował i zmieniał się wraz ze średniowieczną rzeczywistością. Po wygaśnięciu epidemii dżumy stopniowo zanikła popularna w czternastym wieku konwencja przedstawiająca śmierć jako triumfującego na polu bitwy wodza umarłych. Zaczęto na powrót otaczać ją postaciami ludzkimi w kontekście już nie batalistycznym, a codziennym, zbliżonym do literackiego pierwowzoru, co zaowocowało powstaniem malarskiej wizji metaforycznego tańca na pograniczu światów i podkreśleniem jego filozoficznej wymowy.

Świadomość genezy motywu *danse macabre*, znaczenia zjawiska tańca oraz nieprzypadkowego połączenia postaci właśnie w korowodzie tanecznym pozwala również z pełnym zrozumieniem rozważyć kwestie efektu psychologicznego oraz dydaktycznego, jaki przedstawienia tańca śmierci

wywierały na widzach. Uwzględniając filozofię epoki i priorytety człowieka średniowiecznego, można wyróżnić wśród nich trzy główne aspekty:

- (1). pogodzenie się z losem oraz wizualne osvajanie śmierci;
- (2). obietnicę zrównania stanów i nastania powszechnej sprawiedliwości;
- (3). pragnienie przemiany i żal za grzechy skutkujące nawróceniem.

W odniesieniu do pierwszego z wymienionych, należy przede wszystkim przywołać opisany już obraz średniowiecznej „rzeczywistości śmierci”, ponownie podkreślając, że z obumieraniem i rozkładem człowiek ówczesny stykał się niemal codziennie. Biorąc pod uwagę stałe zagrożenie epidemiologiczne i niską skuteczność medycyny, nietrudno zatem zrozumieć ludzką bezsilność i frustrację wobec nieuchronności śmierci. Ponieważ jednak w rozumieniu chrześcijańskiej eschatologii śmierć dla świata jest jedyną drogą potencjalnie prowadzącą do radości zbawienia, makabryczne obrazy tańczących zmarłych mogły wzbudzić w średniowiecznym widzu paradoksalne uczucie akceptacji nieuniknionego, także poprzez wizualne skojarzenie śmierci z tańcem. Ze względu na pozytywną konotację tańca we wszystkich warstwach społecznych, podobnie uniwersalną wymowę mógł mieć zatem i „taniec śmierci”, w którym zmarli przybierali podobne do ludzkich pozy, a tym samym upodabniali się do żywych w sposób niejako również pozytywny, osvajając w ten sposób widok martwego ciała i wizję samego odejścia. Taka filozofia przyzwyczajania do zjawiska śmierci już we wczesnym wieku, którą współczesna nauka określa jako tanatopedagogikę, czyli wychowanie ze świadomością śmiertelności, wpisanej w naturę bytu ludzkiego (Binnebesel 2016: 141), pozwalała na akceptację eschatologicznego wymiaru przemijania oraz wyciszenie wewnętrznego buntu, jaki niewątpliwie rodził się nawet w umysłach ludzi przyzwyczajonych do widoku śmierci.

Kolejnym istotnym aspektem filozoficznej wymowy *danse macabre* jest jego wymiar społeczny, nawiązujący do silnej hierarchizacji średniowiecznego społeczeństwa. Należy w tym miejscu podkreślić, że podział na stany, czyli w najogólniejszym rozumieniu stan rycerski, duchowieństwo i chłopstwo, nie był tylko zewnętrzną manifestacją zachodzących między tymi grupami różnic ekonomicznych, lecz przede wszystkim obrazem Bożego porządku świata (Huizinga 2018: 67-68). Z tego uświęconego nakazem Boskim układu wynikało także przeświadczenie o nieuchronnym przeznaczeniu oraz praktyczna niemożność zmiany stanu i polepszenia sytuacji bytowej, na przykład poprzez zawarcie korzystnej umowy czy małżeństwa. Teoretycznie, każdy stan uważany był za niezbędny i pełniący istotną funkcję w społeczeństwie, w praktyce jednak, mimo filozoficznego umocowania hierarchiczności społecznej, najbiedniejsi doświadczali nieprzerwanie aktów niesprawiedliwości

ze strony przedstawicieli stanów wyższych, tych miejscowych i tych obcych, głównie w wyniku wojen, dewastacji pól i gospodarstw rolnych, głodu, chorób czy też wysokiego opodatkowania (Huizinga 2018: 70-71); w tej zatem grupie społecznej najczęściej rosła chęć buntu. Ze względu jednak na skromne możliwości obrony swoich interesów, wszelkiego rodzaju próby dochodzenia własnych praw w życiu ziemskim miały znikome szanse powodzenia. Perspektywę wyrównania strat oraz dostąpienia nieosiągalnego w doczesnym świecie szacunku stwarzała więc dopiero śmierć. Plastyczne wyobrażenia tańca śmierci, w którym wcześniej czy później uczestniczą wszyscy, więc i bogaci, i biedni, dawały ubogim nadzieję na to, że śmierć pozbawi ich ciemniejszych wszelkich godności i wątpliwych moralnie profitów. Ponieważ wizja nagrody za doczesne poświęcenie pokrywała się również z nauką Kościoła katolickiego, popularnością cieszyły się przedstawienia, w których do ostatecznego tańca porywani byli książęta, królowie, możni rycerze, a nawet biskupi i zakonnicy. Realistycznym przykładem takiego właśnie tańca śmierci jest malowidło z lubeckiego kościoła Matki Bożej, stworzone w drugiej połowie piętnastego wieku przez Bernta Notkego⁴. Przedstawione w nim charakterystyczne postacie (cesarz, papież, król, kardynał i strojna cesarzowa) zostały wyraźnie przyporządkowane wysokim stanom, co unaocznia dobór stroju oraz widoczne wyeksponowanie insygniów władzy, na które zdają się zupełnie nie zważać tańczący umarli w białych całunach. Istotny jest również fakt, że w tle tego dramatycznego korowodu życie toczy się nadal: można dostrzec spacerujące postacie, realistycznie odwzorowany pejzaż wiejski, sylwetki kościelnych wież. Jest to zatem kolejne potwierdzenie sformułowanej uprzednio w niniejszym artykule tezy zakładającej, że motyw tańca śmierci pełnił również funkcję tanatopedagogiczną, niwelując, w stopniu w jakim było to możliwe, strach przed czekającą każdego człowieka śmiercią i przedstawiając ją jako naturalny element toczącego się nieprzerwanie życia.

Najbardziej charakterystycznym efektem psychologicznym *danse macabre* pozostaje jednak efekt moralizatorski, mający zachęcić widzów do przemiany wewnętrznej, refleksji nad śmiercią i wynikającej z niej przemiany życia, dzięki której możliwe będzie dostąpienie wiecznego szczęścia. Wymiar ten przywodzi na myśl ideę omówionego już powyżej, na przykładzie tekstu Jakuba z Voragine, *exemplum*, czyli powstałej już we wczesnych wiekach chrześcijaństwa formy kaznodziejskiej opowieści, mającej ilustrować dany problem moralny za pomocą konkretnej historii. Oprócz wskazania właściwego modelu zachowania, *exemplum* zawiera w sobie element kuriozalny bądź niezwykły w celu zaciekawienia odbiorcy i utrwalenia w ten sposób moralnego przesłania w jego pamięci – są to najczęściej działające w świecie nad-

⁴ Obecnie zachowane znajdują się fragmenty w kościele świętego Mikołaja w Tallinie (Estonia).

naturalne siły, dziejące się cuda, powstający z grobów zmarli i tym podobne. Średniowieczne egzemplum, wykształcone w pełni między dwunastym a trzynastym wiekiem, za pomocą prostych opowiadań i perswazji wskazywały zatem słuchaczom drogę w zawiłym świecie pokus ziemskich, odnosząc się bezpośrednio do zdarzeń życia codziennego (Łukarska 2003: 5). W licznie zachowanych rękopisach egzemplów nietrudno jednak dostrzec rozbudowaną tendencję do rozważań nad wydarzeniami o charakterze skrajnym, takich jak śmiertelna choroba, uzdrowienie, gwałtowna przemiana życia oraz rzeczy ostatecznych⁵. Pozwala to upatrywać w tej oryginalnej, kaznodziejskiej tradycji kolejnych podstaw wizualnego motywu *danse macabre*. Ponieważ żywi tańczący ze zmarłymi przedstawieni są najczęściej w odrażający sposób, dochodzi jednocześnie do ukazania marności ludzkiego ciała, co ułatwia dokonanie właściwego wyboru: im straszniejsza bowiem postać umarłego, tym większy wpływ wywiera ona na psychikę widza. Należy jednak podkreślić, że wizja *danse macabre* niezwykle świadomie używa obrazu i koncepcji ludzkiego ciała także jako istotnego elementu Bożego planu. Ponieważ zbawienie człowieka nie może dokonać się bez śmierci ciała, *danse macabre* wizualnie uzasadnia i usprawiedliwia jego wrodzoną nietrwałość, uznając jednocześnie doniosłą i niezastąpioną rolę ziemskiego człowieka w kontekście eschatologicznym. Taka podwójna, niemal sprzeczna, wymowa motywu tańca śmierci wykazuje znaczne podobieństwo w stosunku do ogólnej wizji człowieka średniowiecznego, w którym wyraźnie zaznaczają się pozornie obce sobie pierwiastki: doczesny i nieśmiertelny.

Analizując moralizatorską funkcję *danse macabre* należy także podkreślić, że postacie tak zmarłych, jak i samego Wielkiego Tancerza – Śmierci – ulegały na przestrzeni wieków swoistej ewolucji. Po pierwsze, oryginalny motyw tańca śmierci przedstawiał jedynie mężczyzn, jako że to oni piastowali najważniejsze godności epoki, a maskulinizacja społeczeństwa średniowiecznej Europy była silnie usankcjonowana obyczajowo. Również w późniejszych przedstawieniach dominowały postacie męskie, podczas gdy „kobiety” *danse macabre* autorstwa wspomnianego już powyżej Guyota Marchanda, powstał dopiero pod koniec piętnastego wieku. Przedstawiono w nim szkieletowe ciała kobiet z rozprutymi brzuchami, których sylwetki wykazywały względem pierwotnej wersji męskiej dodatkową siłę wyrazu, wywodzącą się ze średniowiecznej wizji kobiety i jej roli w społeczeństwie (Huizinga 2018: 162). Mimo że nawet bogato urodzonym kobietom średniowieczny układ społeczny przyzwaliał na pełnienie jedynie tymczasowo-

⁵ Przykłady i treści wybranych egzemplów wraz z tekstem oryginalnym analizuje obszernie Beata Łukarska w cytowanym artykule *Egzemplum – jego treść i funkcja w wybranych przekazach późnego Średniowiecza* (Łukarska 2003: 9-17).

wych ról, jak bycie narzeczoną czy żoną, lub, w najlepszym wypadku, dożywnych funkcji duchownych, jak siostry zakonne bądź przeorysze, to silnym argumentem, którego większość z nich świadomie używała w życiu prywatnym i oficjalnym, było fizyczne piękno, szeroko opiewane przez poetów. Ukazanie zatem zmarłych kobiet jako odrażających, toczonych przez robaki postaci, pociągających za sobą wytwornie ubrane damy, pozwalało jeszcze wyraźniej dostrzec prawdziwą ulotność ziemskiej urody, która w odniesieniu do mężczyzn nie miała aż tak doniosłego znaczenia. Wymownym przykładem takiego właśnie postrzegania ciała zmarłej kobiety może być nieistniejące już, wspomniane w literaturze przedmiotu i przypisywane Dobremu Królowi René (René I Andegaweński, zmarł w 1480), malowidło z awiniońskiego klasztoru celestynów, na którym przedstawiono elegancką, martwą kobietę, a pod nią epitafijny zapis – skargę zmarłej, ukazujący nietrwałość jej doczesnego piękna (Huizinga 2018: 157). Po drugie, warto pamiętać, że upowszechniony dzięki drzeworytom Holbeina nagi szkielet pojawił się w ikonografii dopiero w początkach szesnastego wieku. Przez niemal dwa stulecia trwania w literaturze i sztuce wczesnego obrazu *danse macabre* przedstawiano bowiem nie szkielety, lecz ludzkie ciała, ekstremalnie wychudzone, z wystającymi spod skóry kośćmi, w różnych stadiach rozkładu, niemniej jednak fizycznie podobne do postaci żywych. Ta pierwotna wizja oddaje tańcowi śmierci jego początkową, dramatyczną wymowę: pełne utożsamienie żywego ze zmarłym jest jedynie kwestią czasu, ponieważ obumieranie ciała zachodzi zasadniczo już za życia, gdy, jak pisze Johan Huizinga w *Jesieni średniowiecza*:

rozwija się pojęcie jakiegoś nieznanego a śmiertelnego sobowtóra, osobiście przestającego żyć [...]. Dawniejszym „danse macabre” jest wciąż jeszcze żyjącym, jakim chce pozostać w najbliższej przyszłości, przerażającym duplikatem swej własnej osoby, który on sam widzi w lustrze. A nie tak, jak niektórzy chcieliby to widzieć, równą mu osobą, która zmarła. Ty, ty sam uczestniczysz w danse macabre, i to mu nadaje straszliwą moc (Huizinga 2018: 162).

Fizyczna identyfikacja własnej osoby z tancerzami śmierci, czyli bezdyskusyjne uświadomienie sobie teraźniejszości umierania powodowała więc wymierny skutek penitencjarny, wzbudzając w widzu chęć dobrego wykorzystania pozostałego mu czasu i dokonania w sobie trwałej przemiany duchowej tak, by stanąć do tańca śmierci jak najpełniej przygotowanym.

Konwencja *danse macabre* w rzeźbie sepulkralnej – nagrobki typu *transi*

Podsumowując rozważania na temat średniowiecznego *danse macabre*, jego genezy i wymowy tak artystycznej, jak i filozoficznej, należy ponownie podkreślić, że jest to jeden z motywów najmocniej kojarzonych z duchem tej pełnej sprzeczności epoki, jaką są Wieki Średnie. Stworzony na kanwie abstrakcyjnego, moralizatorskiego opowiadania o spotkaniu żywych ludzi z ich umarłymi sobowtórami z przyszłości przeszedł liczne modyfikacje, dopasowujące go do aktualnej potrzeby czasu i ludzkich emocji. Był budzącym lęk obrazem świata z czasów zarazy, lecz także przypomnieniem o trwałym wpisaniu śmierci w krajobraz życia, o bezużyteczności wszelkich godności ziemskich w obliczu nieuchronnego odejścia oraz o trwaniu nadziei, którą może w człowieku umacniać wizja nastania sprawiedliwości w przyszłym świecie, do którego prowadzi Wielki Tancerz – Śmierć. Wielość interpretacji *danse macabre*, zależnych od kontekstu historycznego, lecz również od substratu kulturowego i miejsca ekspozycji, pozwala sądzić, że trwale zakorzenił się on w niemal całej Europie, od południa kontynentu po kraje nadbałtyckie, stając się tym samym wspólnym mianownikiem wielu lokalnych odmian kultury średniowiecza. O popularności motywu tanecznego spotkania żywych i umarłych zadecydowała też, w znacznej mierze, wewnętrzna sprzeczność, silny antagonizm tej wizji, która, ze względu na zawarty w niej paradoks, intensywnie oddziaływała na umysły i wyobraźnię ludzi średniowiecza oraz epok późniejszych, szczególnie baroku. Antagonistyczne przedstawienia ożywionych zmarłych, porywających ze sobą ludzi oraz wypływająca z obrazu śmierci filozoficzna świadomość faktu, że proces obumierania rozpoczyna się w każdym człowieku już w chwili jego narodzin (a zatem każdy żywy jest, w pewnym wymiarze, umierającym), zaowocowały powstaniem także innej, niezwykle interesującej kulturowo tendencji artystycznej średniowiecza – nagrobków typu *transi*.

Zamawiane głównie dla osób wyższych stanów, nagrobki *transi* wykształciły się już około połowy czternastego wieku w krajach europejskich dotkniętych epidemią czarnej śmierci – we Włoszech, Francji, Niemczech, Austrii, Niderlandach, Anglii, a wyjątkowo wysoki poziom artystyczny osiągnęły w późnym średniowieczu między drugą połową piętnastego a pierwszą połową szesnastego wieku. Główną ideą nagrobka *transi* (łacińskie: *transitus* – „przejście”) była ekspresyjna wizualizacja wrodzonego dualizmu człowieka. Polegała ona na umieszczeniu w dolnej kondygnacji rzeźby ukazującej martwe, często zniekształcone już ciało, a w części górnej – pogrążoną jakby we śnie postać zmarłego, nienaznaczoną jeszcze piętnem śmierci. Celem tej nietypowej konwencji było zatem podkreślenie dwóch istotnych filozoficznie

aspektów: nietrwałości wpisanej w istotę ludzkiego ciała oraz piękna duchowego pierwiastka człowieka, trwającego w życiu wiecznym tak, jakby śmierć nie istniała. Rzeźbiony motyw *transi* nietrudno więc skojarzyć z malarskimi przedstawieniami *danse macabre*. Analizując fizyczne podobieństwa należy również zaznaczyć, że także materialna dokładność odwzorowania anatomicznych szczegółów martwego ciała oraz zainteresowanie twórców samym procesem pośmiertnego rozkładu, jaką prezentują rzeźby sepulkralne typu *transi*, są porównywalne z głównymi cechami charakterystycznymi motywu *danse macabre*. Pozwala to potwierdzić założoną wcześniej tezę o utrwaleniu w estetyce i filozofii średniowiecza koncepcji przeplatania się życia i śmierci, której wymowną realizacją były przedstawienia żywych i zmarłych w obu konwencjach, *transi* i *danse macabre*. Podobnie jak w tym samym czasie taneczny korowód żywych i umarłych, *transi* podkreśla zatem wewnętrzną dychotomię istnienia każdego człowieka, a dwukondygnacyjny układ figur sugeruje ponadto wynikającą ze średniowiecznej dydaktyki chrześcijańskiej niedoskonałość ciała w porównaniu do symbolizującej duchowe piękno postaci ponad nim. Warto jednak zauważyć, że konwencja ta, tak jak *danse macabre*, nie neguje dogłębnie fizycznego ciała i nie sprowadza go na daleki margines czucia i postrzegania (Bynum 2002: 74). Stworzone na obraz Boga ciało stanowi w filozofii chrześcijańskiej swoistą bramę prowadzącą do zbawienia i nawet wówczas, gdy ogarnia je fizyczna śmierć, jest ono wciąż istotne jako swoiste *memento*: poprzez śmierć ciała rozpoczyna się przecież wieczne życie ducha. *Danse macabre* i konwencja *transi* stworzyły zatem nie tylko wizję ulotności doczesnego bytu. W pełni wykorzystując chłonny zmysł wzroku i siłę ludzkiej wyobraźni, dokonały także potwierdzenia doniosłości ziemskiego życia człowieka i ściśle z nią powiązanej „najdoskonalszej afirmacji ducha” (Dąbrówka 2013: 596).

W nawiązaniu do głównej tematyki niniejszego artykułu, a zatem immanentnego antagonizmu wpisanego w motyw tańca umarłych z żywymi, należy zwrócić uwagę na jeszcze jeden istotny aspekt. Próba interpretacji i wyjaśnienia sprzeczności dotyczących spraw ostatecznych, czyli śmierci, życia wiecznego i zakładanej przez wiele systemów filozoficznych pozagrobowej kontynuacji istnienia, stanowi wymierny wyznacznik rozwoju cywilizacji umysłowej i emocjonalnej człowieka. Ewolucja zainteresowania własnym przemijaniem, rozumienia i oswajania świadomości tego, co nastąpi lub może nastąpić po śmierci jest bowiem równie istotnym procesem, co stanowiący zapis tej ewolucji proces kształtowania technik wyrazu artystycznego. W tym kontekście *danse macabre* stanowi zatem wyjątkowy produkt artystyczny swoich czasów: jest połączeniem doskonalenia obrazu człowieka za życia i po śmierci oraz nadawania tym przedstawieniom powagi utworu dydaktycznego, bez którego korowód tańczących postaci byłby jedynie stu-

dium anatomicznym lub przygnębiającym portretem. Paradoksalnie, *danse macabre* jest też afirmacją życia i ludzkiego ciała, które mimo niedoskonałości prowadzić może, przez śmierć, ku wiecznemu szczęściu. To właśnie bogactwo i złożony charakter idei w połączeniu z artyzmem przedstawień w konwencji *danse macabre* sprawiają, że wizja ta nie kończy się wraz ze średniowieczem, lecz mimo nieuniknionych zmian wymuszonych rozwojem cywilizacyjnym, trwa również w mentalności współczesnego człowieka jako kwintesencja wrodzonej dwoistości jego natury.

Źródła cytowań

- BARAŃSKI, JAROSŁAW (1999), 'Motyw Tańca śmierci. O kulturowej erozji figury wyobraźni', *Medycyna Nowożytna. Studia nad Kulturą Medyczną*: 6, ss. 43-59.
- BIELERZEWSKA, MONIKA (2009), 'Święto Głupca, czyli jak wyglądał karnawał w średniowiecznej Europie', *Kurier Instytutu Historii UŁ*: 38, ss. 5-7.
- BINNEBESEL, JÓZEF (2016), 'Lęk tanatyczny w kontekście Tanatopedagogicznej Relacyjnej Terapii Zastępczej', w: Grzegorz Bejda, Andrzej Guzowski, Elżbieta Krajewska-Kuślak (red.) *Kultura śmierci, kultura umierania t.1*, Białystok: „Duchno” Piotr Duchowski, ss. 128-157.
- BOŁOZ, WOJCIECH (2005), 'Historyczne i współczesne postawy wobec śmierci', *Studia Ecologiae et Bioethicae*: 3, online: http://seib.uksw.edu.pl/sites/default/files/tom_3_10_wojciech_boloz_historyczne_i_wspolczesne_postawy_wobec_smierci.pdf, [dostęp: 27.05.2020], ss. 173-186.
- BYNUM, CAROLINE (2002), 'Skąd taki zamęt wokół ciała? Z perspektywy mediewistki', przekł. Irena Sławińska, *Teksty Drugie*: 5, ss. 74-96.
- DĄBRÓWKA, ANDRZEJ (2013), *Teatr i sacrum w średniowieczu: religia, cywilizacja, estetyka*, Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- DRÓZDŹ, TOMASZ (2012), 'Człowiek i taniec. Systemy choreograficzne jako profile badania kultury' [praca doktorska], online: https://rebus.us.edu.pl/bitstream/20.500.12128/5308/1/Drozdz_Czlowiek_i_taniec_systemy_choreograficzne_jako_profile_badania_kultury.pdf, [dostęp 27.05.2020].
- DUDZIK, WOJCIECH (2005), 'Karnawały w kulturze', online: http://www.cyfrowaetnografia.pl/Content/2708/Strony%20od%20PSL_LVI_nr3-4-16_Dudzik.pdf, [dostęp: 27.05.2020], ss. 98-104
- ENCYKLOPEDIA.PWN.PL (2020), *Taniec*, online: <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/taniec;4010210.html> [dostęp 23.05.2020].
- FIJAŁEK, JAN (1997), *Życie i obyczaje kleru w Polsce średniowiecznej*, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”.
- GLIŃSKI, ZDZISŁAW, KATARZYNA GRZEGORCZYK (2019), 'Dżuma nadal jedną z najniebezpieczniejszych chorób', *Życie Weterynaryjne*: 94, ss. 18-24.
- GRZYBOWSKI, JULIUSZ (2012), 'O podstawie i możliwości historii tańca', w: Samanta Kowalska, Jerzy Wypych (red.), *Kształcenie estetyczne w ujęciu historycznym i współczesnym*, Poznań: Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu Wydział Pedagogiczno-Artystyczny, ss. 163-171.

- HEERS, JACQUES (1995), *Święta głupców i karnawały*, przekł. Grażyna Majcher, Warszawa: Wydawnictwo Marabut.
- HUIZINGA, JOHAN (2018), *Jesień średniowiecza*, przekł. Robert Stiller, Kraków: Vis a vis Etiuda.
- KAPINOS, SEWERYN (2014), 'Notting Hill – w cieniu prawdziwego karnawału', *Turystyka Kulturowa*: 12, online: <http://turystykakulturowa.org/ojs/index.php/tk/search/authors/view?firstName=Seweryn&middleName=&lastName=Kapinos&affiliation=Uniwersytet%20Rzeszowski%2C%20Instytut%20Socjologii&country=PL>, [dostęp 27.05.2020], ss. 6-20.
- KONARSKA-ZIMNICKA, SYLWIA (2012), 'Udział duchowieństwa w tańcach w świetle średniowiecznego ustawodawstwa synodalnego', *Liturgia Sacra*: 18, ss. 85-100.
- KRALIK, CHRISTINE (2011), 'Dialogue and violence in medieval illuminations of the Three Living and the Three Dead', w: Sophie Oosterwijk, Stefanie Knöll (red.), *Mixed Metaphors: The Danse Macabre in Medieval and Early Modern Europe*, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, ss. 133-154.
- LE GOFF, JACQUES (2006), *Historia ciała w średniowieczu*, przekł. Ireneusz Kania, Warszawa: Czytelnik.
- ŁUKARSKA, BEATA (2003), 'Egzemplum – jego treść i funkcja w wybranych przekazach późnego Średniowiecza', *Prace Naukowe. Filologia Polska. Historia i Teoria Literatury*: 9, ss. 5-18.
- MRÓZ, PIOTR (2009), '„Zła śmierć” w polskim społeczeństwie średniowiecznym', *Forum Medycyny Rodzinnej*: 3, ss. 186-198.
- PĄCZKOWSKA, AGNIESZKA (2016), 'Podobieństwa i różnice w interpretacji szkieletu jako postaci nadprzyrodzonej w chrześcijańskiej Europie zachodniej oraz w Japonii', *Porównania*: 8, ss. 61-90.
- PINIER, ALICE (2012), 'Danser la mort : une approche chorégraphique. La Danse macabre au XVème siècle en France', online: http://www.danse.univ-paris8.fr/diplome.php?di_id=2&sorting=ANNEE, [dostęp: 29.05.2020].
- POLVERINI, CRISTINA, GIANCARLO BARBON (2005), *Capoeira. La danza degli dei*, Rzym: Alberto Castelvechi Editore.
- PROCHWICZ, KATARZYNA, ARTUR SOBCZYK (2011), 'Manie taneczne. Między kulturą a medycyną', *Psychiatria Polska*: 2, ss. 277-287.
- SCHMITT JEAN-CLAUDE (2002), *Duchy. Żywi i umarli w społeczeństwie średniowiecznym*, przekł. Aleksander Witt Labuda, Gdańsk: Wydawnictwo Marabut.
- SOBOLEWSKA-DRABECKA, MARIA (1960), 'Niektóre zagadnienia z najdawniejszych dziejów tańca', *Światowit. Rocznik Instytutu Archeologii Uniwersytetu Warszawskiego*: 23, ss. 87-112.

- ZAPAŁA, ADAM (2015), 'Ars bene moriendi' w kazaniach „Scio quid faciam” Jana Frankensteina OP (zm. 1446), w: Dariusz Galewski, Wojciech Kucharski, Marek L. Wójcik (red.), *Historia, kultura i sztuka dominikanów na Śląsku 1226-2013. W trzechsetlecie beatyfikacji bł. Czesława*, Wrocław: Oficyna Wydawnicza ATUT, ss. 69-83.
- ZIOPAJA, OLGA (2015), 'Dzieje tańca, muzyki i poezji w kontekście trójjedni – rola greckiej chorei w historii sztuki', *Studia Filologiczne Uniwersytetu Jana Kochanowskiego*: 28, ss.163-172.
- ZWOLSKI, EDWARD (1978), *Choreia: muza i bóstwo w religii greckiej*, Warszawa: Wydawnictwo PAX.

Harmonia, polifonia czy zgrzytliwy dysonans? O samotności w *Winterreise* Wilhelma Müllera, Franza Schuberta i Stanisława Barańczaka

Anna Leśniewska

Uniwersytet Śląski

ORCID 0000-0001-9696-6253

Abstract

Harmony, polyphony or a jarring dissonance? On loneliness in Müller, Schubert and Baranczak's „Winterreise”

In the article *Harmony, polyphony or a jarring dissonance? About loneliness in Müller, Schubert and Baranczak's 'Winterreise'*, Anna Leśniewska juxtaposes different views on the process of experiencing the state of loneliness and despair: an exalted Werther romantic confronted with the cold-hearted rationalism of a 20th century cosmopolitan. The first stance is presented in *Winterreise*, a cycle of songs by Franz Schubert from 1827 to the lyrics of Wilhelm Müller, which is an extremely expressive demonstration of man's existential problems in the 1820s – including loneliness, a crisis of subjectivity, the failure of love, a sense of individual isolation, and attempts to gradually accept the approaching death without a certainty of existence of afterlife. The romantic view is contrasted with the poetic counterfactual *Winter Journey. Poems to the music by Franz Schubert* (Podróż zimowa. Wiersze do muzyki Franza Schuberta) written by Stanisław Barańczak in 1994 – a volume of poems strongly associated

Anna Leśniewska, studentka kulturoznawstwa w ramach Indywidualnych Studiów Międzyobszarowych na Uniwersytecie Śląskim; członkini Stowarzyszenia Przestrzeń Otwarcia, działającego za pomocą narzędzi animacji kulturowej w obszarach szeroko pojętych wykluczeń; współzałożycielka studenckiego Koła Naukowego LogISMos, działającego przy Kolegium ISM UŚ, zrzeszającego studentów chętnych do uskuteczniania dialogu przekraczającego akademickie podziały dziedzinowe; swoje zainteresowania naukowe skupia między innymi wokół sieci interrelacji zachodzących pomiędzy: refleksją teoretycznokulturową, estetyką muzyczną XIX i XX wieku oraz projektami intermedialnymi.

ania.lesniewska707@gmail.com

*Facta Ficta Journal
of Narrative, Theory & Media*

OPEN  ACCESS

with Schubert's songs through explicit and implicit references, but remaining an autonomous creation.

These two incompatible epochs condition the development of completely different crises related to an individual's infirmity towards the problem of loneliness, his social maladjustment and isolation caused by it, and his doubts about the meaning of human existence in the sense of metaphysical emptiness. Assuming a comparative perspective, one can feel a constant tension between *Winterreise* and *Winter Journey*. Evidently, Barańczak's *Journey* is an idiosyncratic response to the 19th century work, but the comparison of these shots and the study of their interrelations is made possible by the musical layer – the compositions of Franz Schubert – that links the two works and creates the "effect of mutual references in the Müller-Schubert-Barańczak triangle" described by Anna Węgrzyniakowa. Barańczak's *Winter Journey*, considered as a poetic counterfactual, grants a possibility of approaching the three texts comparatively; in this way, it allows us to confront Müller's and Barańczak's visions to answer the questions formulated by men of the 19th and late 20th centuries, accompanied by Schubert's compositions.

Keywords: *Winterreise*, *Winter Journey*, intermediality, loneliness, Schubert, Barańczak

Nikt nie poczuje cudzego smutku, nikt nie zrozumie cudzej radości! Ludzie wyobrażają sobie, że mogą dotrzeć do siebie nawzajem, ale w rzeczywistości tylko się mijają. Biada temu, kto zda sobie z tego sprawę! – Franz Schubert, wpis do dziennika z 27 marca 1824 roku

(Bostridge 2019: 274)

Wprowadzenie

Rozpatrując kwestię intermedialności w sztuce, nie sposób nie pochylić się nad wyjątkowym jej przykładem, który wyłania się pod wpływem dialogowania ze sobą tekstów *Winterreise* Franza Schuberta i *Podróży zimowej* Stanisława Barańczaka. Pierwowzór stanowi jedno z dzieł będących dziedzictwem dziewiętnastowiecznej niemieckiej kultury muzycznej – cykl pieśni *Winterreise*, skomponowanych w 1827 roku przez Franza Schuberta do liryków Wilhelma Müllera. Jest to już od momentu powstania kompozycja znana i uznana, wielokrotnie wykonywana na scenach całego świata; powtarzając za Piotrem Deptuchem, jest to:

nie tylko jeden z kamieni milowych rozwoju muzyki romantycznej, ale też jedna z najwspanialszych metafor ludzkiej samotności i nieuchronności losu, stawiająca dzieło w pantheonie największych arcydzieł – nie tylko muzycznych (Deptuch 2015).

Doczekała się też wielu intrygujących nagrań – wspomnieć można chociaż o bardziej kanonicznych wykonaniach duetu Dietricha Fischera-Dieskaua z Geraldem Moorem czy zmarłego niedawno Petera Schreiera ze Sviatoslavem Richterem. Oprócz niemieckich głosów niekwestionowanym mistrzem Schubertowskich pieśni jest Ian Bostridge, który oprócz szeregu nagrań dokonał w 1994 roku we współpracy z pianistą Juliussem Drakiem realizacji filmu *Win-*

terreise, będącego rodzajem monodramatycznego przedstawienia historii Müllerskiego wędrowca. W 2019 roku ukazało się polskie tłumaczenie książki Bostridge'a *Podróż zimowa Schuberta. Anatomia obsesji*, poświęconej gruntownej analizie tła epoki, która wydała *Winterreise*; szczególnie odkrywcze okazują się być rozważania na temat zależności historyczno-społecznych, w których żyli tak sami twórcy owego cyklu pieśni, jak i wykreowany przez nich bohater, a także liczne odniesienia do sieci muzycznych i literackich połączeń tematycznych.

Z polskich nagrań *Winterreise* z pewnością warto zwrócić uwagę na wykonania Jerzego Artysza z Katarzyną Jankowską czy na nowszą realizację, dokonaną w 2015 roku przez Karola Kozłowskiego i Jolantę Pawlik. Nie brakuje też frapujących trawestacji – w styczniu 2016 roku Bôlt Records wydał dwa albumy *Winterreise* poddane dalekiej interpretacji konceptualnej; jednej dokonała Joanna Halszka Sokołowska, której płyta, podążając za recenzją producenta Michała Libery, „jest swego rodzaju nagraniem terenowym nocnej sesji w teatrze, śpiewem uchwyconym bez żadnych prób, za jednym podejściem, na tzw. »setkę«, nie zawiera żadnych poprawek ani studyjnych przekształceń” (Libera 2016; par. 6). Inne rozwiązanie artystyczne zaproponowały z kolei Barbara Kinga Majewska i Emilia Sitarz, których realizacja, choć zdecydowanie niedogmatyczna, koreluje jednak w wielu momentach z Schubertowską partyturą – przywołując ponownie słowa Libery, jest to lektura „otwarta i indywidualna, odkrywająca w legendarnej *Podróży zimowej* zupełnie nowe napięcia i zależności” (Libera 2016; par. 5).

Podane przykłady są naturalnie detalem wybranym z ogromu wykonań, interpretacji i unowocześnień, którym z zadziwiającym sukcesem wciąż poddaje się Schubertowskie pieśni. Abstrahując od żywego zainteresowania *Winterreise*, sposób, w jaki poruszony jest w niej problem samotności, doświadczenia nieszcześliwej miłości i przeraźliwej pustki wewnętrznej, a nawet stan szaleństwa i pragnienie śmierci, jest wciąż wiele mówiący o kondycji człowieka współczesnego.

O tej aktualności stanowi bardzo interesująca kontynuacja tematyczna – wydany przez Stanisława Barańczaka w 1994 roku tomik wierszy *Podróż zimowa. Wiersze do muzyki Franza Schuberta*. Jest to niejako uaktualnienie przez autora treści przekazanych przez duet Müller–Schubert, wiersze nie są bowiem tłumaczeniem (wyjątek stanowi *Lipa, Der Lindenbaum*, która została przez Barańczaka przełożona i umieszczona w tomiku jako wiersz V), a zupełnie autonomicznym tworem, pozostającym jednak w bardzo silnym związku z pierwowzorem. Otwiera to możliwość intertekstualnego, a w zasadzie intermedialnego badania Barańczakowskiej *Podróży*¹;

¹ Określenie *Podróż zimowa* zawsze dotyczyć będzie tomiku wierszy Stanisława Barańczaka; wspominając o cyklu pieśni Franza Schuberta będę korzystać z oryginalnej niemieckiej nazwy *Winterreise*.

już sam podtytuł (*wiersze do muzyki Franza Schuberta*), ewidentnie wskazuje na prymarny związek treści wierszy z konkretnym dziełem muzycznym, co Andrzej Hejmej określa jako „nieliterackie źródło literackiej konstrukcji” (Hejmej 2012: 138). Należy zatem opisać pokrótce specyfikę konstrukcji *Podróży*, stopień jej uwikłania w tekst pierwowzoru, przenoszenia akcentów znaczeniowych i konstruowania przez to odmiennego pola interpretacyjnego. Zdaniem Marcina Poprawskiego bowiem,

zaangażowanie Barańczaka w *Podróż zimowej* przekracza wszelkie możliwe do wyobrażenia sposoby muzycznego „zakotwiczenia” poezji. [...] Za sprawą tej twórczej, poetyckiej i polemicznie zaprojektowanej recepcji muzycznego arcydzieła słuchanie *Winterreise* po doświadczeniu *Podróży zimowej* nie będzie już nigdy takie jak przed nim (Poprawski 2003: 245-246).

Intermedialność w *Podróży zimowej*

Na nadrzędność intermedialnego funkcjonowania utworu zwraca uwagę już sam Barańczak, który, pragnąc podkreślić wagę muzycznych odniesień, wszystkie dwadzieścia cztery wiersze w *Podróży zimowej* „tytułuje” cyframi rzymskimi², umieszczając poniżej incipity kolejnych pieśni Schuberta; w ten sposób punktem wyjściowym do odczytania każdego z nich staje się przypisany doń utwór wokalny, nie zaś liryk Müllera. Współistnienie tekstu literackiego z tekstem muzycznym dokonuje się zatem w duecie Barańczak–Schubert w sposób wyjątkowy; wstawione motta muzyczne nie są użyte w funkcji czysto informacyjnej (incipity można traktować jako „cytat w spisie treści w edycjach kompozycji muzycznych”, lecz sama treść dalszego tekstu literackiego nie jest opisem przywołanego dzieła muzycznego), nie pełnią też funkcji ekspresywnej – nie zastępują fragmentu opisu literackiego (Hejmej 2012: 73-74). Stanowią raczej przypis, odsyłający czytelnika do przywołanego utworu jeszcze przed poznaniem samego wiersza. Zasadne okazuje się zatem badanie specyfiki tych zależności jako „partytury literackiej”, będącej „partyturą w rękach badacza literatury”, dzięki której próbuje się stworzyć pomost pomiędzy odmiennymi kodami semantycznymi. Taką metodę recepcji dzieła proponuje Barańczak – we wstępie do *Podróży zimowej* stwierdza:

Choć związek między moimi utworami a muzyką Schuberta jest bardziej intymny i ścisły, moją ambicją było napisanie takich tekstów, które można byłoby zaśpiewać

² Oznaczanie w tekście wierszy za pomocą cyfr rzymskich będzie zatem odwołaniem do danego wiersza z *Podróży zimowej* Barańczaka.

do określonej melodii, a zarazem – przeczytać również w oderwaniu od muzyki, jako samodzielne wiersze. Do przeczytania niniejszego tomu nie jest więc bezwzględnie konieczna wcześniejsza znajomość lub równoczesne słuchanie Schubertowskiego cyklu. Nie ukrywam jednak, że najwięcej [...] skorzysta na lekturze Czytelnik, który przed nią albo w jej trakcie, wysłucha któregoś z dostępnych nagrań „Winterreise”... (Barańczak 2011:7).

Muzyczne motta nie zastępują więc treści, lecz poszerzają ją o dodatkowe możliwości interpretacyjne. Nie opisują też przywołanego dzieła muzycznego (wyjątek może stanowić wiersz XXIV, w którym bohater „ujawnia” obecność muzyki Schuberta, zaznaczając przez to jej towarzyszenie w swojej – i czytelnika – podróży, jednak i w tym miejscu wspomniana warstwa muzyczna nie jest w żaden sposób komentowana). Są za to z pewnością „istotną ingerencją w strukturę i ekspresję dzieła słowno-muzycznego. Ponad konstrukcją poeta ujawnia w swym eksperymencie z pogranicza sztuk grę z realnie funkcjonującym społecznie cyklem pieśni i jego odbiorcami” (Poprawski 2003: 246).

Incipity i zatytułowanie wierszy liczbami rzymskimi wyraźnie naprowadzają odbiorcę, niby uczestnika owej gry z konwencjami literacko-muzycznymi, na „palimpsestowość intertekstualną” *Podróży zimowej* (Hejmej 2012: 145); schemat metryczny wierszy i ich określona sylabiczność są tak ściśle podporządkowane konstrukcji muzycznej pieśni Schuberta, że z powodzeniem można dokonać próby zamiany oryginalnej warstwy tekstowej z Barańczakowską³. Takiego wykonania *Podróży zimowej* podjął się między innymi Jerzy Artysz, co wspomina w *Głosach o „Podróży zimowej” Stanisława Barańczaka*:

szybko zdałem sobie sprawę, że mam do czynienia z samoistnym tekstem poetyckim, nie zaś próbą adaptacji. Wiersze Barańczaka wciągnęły mnie. [...] Dzięki Barańczakowi usłyszałem Schuberta wolnego od tekstu Müllera. Nie miałem problemu z wykonaniem tych pieśni. Wszystko zgadza się idealnie, jest zgodne z muzycznym rytmem – każda pauza, każdy oddech. Poezja Barańczaka wtapia się w muzykę Schuberta (Artysz 1995:103).

Ostatecznie zatem wiersze Barańczaka – będąc odrębnym tworem – zgodnie z intencją autora „zawdzięczają Müllerowi sporo inspiracji sytuacyjnych, tematycznych, a nawet fonetycznych – choćby ostatecznym wynikiem

³ Takie wykonania *Winterreise* z tekstami Barańczaka są zresztą dalej realizowane: w 2011 roku w Operze Krakowskiej wystawiono udramatyzowaną *Podróż zimową* w reżyserii Józefa Opalskiego, umuzyycznienia Barańczakowskiej *Podróży* dokonał też Narodowy Instytut Fryderyka Chopina – w 2018 roku wydano album *Schubert: Winterreise to Stanisław Barańczak's poetry* w wykonaniu Tomasza Koniecznego i Lecha Napierały.

był utwór całkowicie różny od wiersza niemieckiego romantyka albo i wobec niego polemiczny” (Barańczak 2011:7). Inspiracje istotnie zauważyć można na każdym kroku; przykładem podobieństwa fonetycznego mogą być obecne w wierszu VII słowa brzmiące paronimicznie z tekstem *Auf dem Flusse*⁴: „rauschest” – „Fałszerz”, „Mein Herz” – „masz chęć”. Sytuacyjne zależności znaleźć zaś można chociażby w *Täuschung*⁵: podążanie Müllerowskiego wędrowca za błędnym ognikiem zwodzącym go w bagna, staje się w wierszu XIX nocną jazdą autem, którą oświetlają światełka tablicy rozdzielczej. Barańczak korzysta też z tego motywu w wierszu IX, nazywając błędnym ognikiem iskrę błyskającą podczas gaszenia ekranu telewizora.

Anna Węgrzyniakowa w artykule „Wszystko i Nic” w „Podróży zimowej” Stanisława Barańczaka nazywa te zależności „efektem wzajemnych odniesień w trójkącie Müller – Schubert – Barańczak” (Węgrzyniakowa 1995:105). Na potrzeby tej analizy należy zatem sklasyfikować intertekstualność *Podróży zimowej* jako kontrafakturę, będącą, zdaniem Jerzego Ziomka, „przypadkiem granicznym intertekstualności”; podążając za jego słowami, przywołanymi w tekście Marcina Poprawskiego *Kontrafaktura. Między muzykologią a teorią literatury*,

dzięki wspólnocie melodii dwa zupełnie ze sobą nie spokrewnione i do siebie niepodobne teksty mogą nawiązać kontakt. Trudno przy tym rozstrzygnąć, co jest pierwotne – czy melodia pociąga za sobą słowo, czy podobieństwo słów i pokusa parafrazy dopuszcza albo nawet wymusza użycie melodii (Poprawski 2004: 314-315).

Geneza *Podróży*

Cykl pieśni *Winterreise* powstał u schyłku życia Schuberta – skomponowane w 1827 roku doczekały się pierwszego wydania w styczniu roku następnego, a więc niespełna dziesięć miesięcy przed śmiercią twórcy. Nie są one ułożone w kolejności zaproponowanej przez Wilhelma Müllera; Schubert poznał początkowo tylko dwanaście wierszy, które przeczytał w almanachu „Urania”. Natychmiast skomponował do nich cykl pieśni od *Gute Nacht* do *Einsamkeit*, zaczynających się i kończących w tonacji d-moll, a więc stanowiących artystyczną całość⁶. Kiedy Müller opublikował ostateczną wersję,

⁴ Niemieckie: nad strumykiem.

⁵ Niemieckie: iluzja, złudzenie.

⁶ Jak zauważa Charles Rosen w *The Romantic Generation*, klamra kompozycyjna nie ograniczała się do dwóch granicznych utworów – zarówno druga, jak i jedenasta pieśń napisane zostały w tonacji a-moll; struktura dzieła była przez to dodatkowo spięta w całość w kluczu tonacji: DA – AD (Rosen 2003:196).

w której znalazły się dwadzieścia cztery liryki, w tym osławiony *Der Leiermann*, niektóre z nowych wierszy umieścił pomiędzy pierwszymi dwunastoma, przeorganizowując w ten sposób całość. Schubert zapoznał się wówczas z pełną wersją, skomponował muzykę również do pozostałych wierszy, ale dołączył nowe pieśni jako drugą część *Winterreise*. Zmienił też pierwotną tonację dwunastej pieśni do h-moll, by nie zamykała już cyklu, jak miało to miejsce w uprzedniej wersji, a rozwijała go harmoniczniej⁷. Ta dokonana przez Schuberta roszada warunkuje nielinearność przedstawianych wydarzeń, jednak ów brak koherencji nie komplikuje nadmiernie procesu recepcji dzieła, a przeciwnie – stanowi dodatkowy atut, podkreślając poprzez fragmentaryczność i nieciągłość narracji bezcelowość tułaczki bohatera. Tanatyczny charakter tej podróży został przez kompozytora silnie odzwierciedlony w tekście muzycznym, czego najlepszym dowodem są wspomnienia Josefa von Spauna, przyjaciela Schuberta, z pierwszego wykonania dzieła w kameralnym gronie podczas jednej z schubertiad:

Przez pewien czas Schubert był w dość posępnym nastroju i wydawało się, że jest wytrącony z równowagi. [...] Pewnego dnia rzekł do mnie: „Przyjdź dziś do Schobera, zaśpiewam ci cykl wzbudzających grozę pieśni. Zależy mi na twojej opinii, bo poruszyły mnie one bardziej niż jakiekolwiek inne”. Tak więc zaśpiewał nam cały cykl *Podróży zimowej* głosem drżącym z emocji. Siedzieliśmy całkiem oniemiały, porażeni ponurym nastrojem [...] wkrótce z entuzjazmem wyrażaliśmy się o tych pełnych melancholii pieśniach [...]. Piękniejszych [...] prawdopodobnie nie ma; był to prawdziwie łabędzi śpiew Schuberta (Woodford 1997:147).

Zdaniem Iana Bostridge’a intencjonalne jest też ucięcie przez Schuberta rodzajnika określonego „die”. *Die Winterreise* staje się *Winterreise*, a więc podróżą niedookreśloną, abstrakcyjną, niejako metapodróżą. Przedstawiony w niej *Wanderer*⁸ będzie zatem jedynie egzemplifikacją zjawiska podróży jako takiej, staje się *everymanem*; podobnie sama warstwa tekstowa ma jedynie odnosić do tego, co pozawerbalne. Podobny wniosek formułuje Anna Węgrzyniakowa: „wprawdzie romantyczny samotnik »opowiada« historię prywatną, tym niemniej konfesyjny charakter pieśni nie wyklucza uniwersalizacji doświadczeń. Wędrówka jest tutaj figuracją drogi życia” (Węgrzyniakowa 1995:105-106).

W przypadku Barańczakowskiej *Podróży zimowej* odpowiedzi na pytanie o okoliczności powstania tomiku, będącego w końcu tak niecodzienną

⁷ Historię powstawania *Winterreise* dokładnie opisał Ian Bostridge (2019: 6–39). Także w pracy zatytułowanej *Schubert* (Woodford 1997: 141–155).

⁸ Niemieckie: wędrowiec, włóczęga.

i bogatą w sensy kontynuacją tematyczną, udziela sam autor w wywiadzie przeprowadzonym z nim dla czasopisma „W Drodze” z 1995 roku:

Naprawdę pomysł tego cyklu chodził mi po głowie od dobrych kilkunastu czy już dwudziestu może lat.[...] Na samym początku myślałem o tym, żeby po prostu przełożyć teksty Müllera, tak żeby się nadawały do śpiewania po polsku, i nawet wziąłem się do dzieła – pozostał z tych pierwszych prób przekład pieśni piątej, o lipie, który włączyłem do obecnego tomu – ale rychło dałem temu spokój. Nie byłem po prostu w stanie udawać przed samym sobą, że teksty Müllera mi się podobają (Barańczak 1995: 61).

Początek nocy. *Gute Nacht*

Müllerowska historia zaczyna się słowami: „Fremd bin ich eingezogen/Fremd zieh ich wieder aus”, co przetłumaczone na: „Przyszedłem tutaj obcy/I obcy idę stąd”⁹ nie oddaje dwóch istotności; pierwszym słowem, jakie słychać z ust Wanderera, jest „fremd”, to jest obcy, inny, odmienny, nieznajomy. „Wieder” zaś oznacza: ponownie, znów. Już w dwóch pierwszych frazach przekazany jest zatem obraz człowieka obcego, co więcej, zupełnie z tą obcością oswojonego. W pieśni otwierającej cykl „gute”, czyli „dobranoc”, wypowiedziane jest przez chłopca zostawiającego dom, w którym mieszkała ukochana, i udającego się w samotną wędrowkę. Wbrew powszechnej interpretacji motywacja odejścia bohatera nie jest jasno określona: mógł on być równie przez ukochaną odrzucony, jak i porzucający ją z powodu niemożności zawarcia małżeństwa – było ono wówczas obwarowane szeregiem surowych warunków koniecznych do spełnienia, kompleksowo ujętych w *Ehe-Consens Gesetz*. Jeden z nich stanowiła gwarancja dysponowania przez mężczyznę wystarczającymi środkami finansowymi, by utrzymać rodzinę – jeśli zatem Müllerowski bohater nie był zamożny, mógł porzucić dom ukochanej z powodu niespełniania wymagań koniecznych do ożenku (Bostrigde 2019). Nie bez przyczyny bohater wspomina o dojmującym poczuciu obcości, z którym przyszedł i – co dodatkowo intrygujące – z którym odchodzi. Podobna niedookreśloność pojawia się zresztą w wielu późniejszych miejscach *Winterreise*; pozostawia dojmującą, przerażającą i pociągającą zarazem osłonę tajemnicy.

Nieszczęśliwy kochanek wyrusza zatem zimową nocą w nieznane, jego samotna wędrowka stopniowo zamienia się w tułaczkę, która nie jest już próbą osiągnięcia jakiegokolwiek celu, lecz ucieczką od przeszłości czy może ucieczką jako działaniem samym w sobie. Wspomnienia ukochanej, które bohater pró-

⁹ Wszystkie przytaczane w artykule fragmenty polskiego tłumaczenia *Winterreise* Müllera są autorstwa Jacka Dehnela.

buje gorączkowo zachować w pamięci, są jedynie, jak czytamy w czwartej pieśni, *Erstarrung*¹⁰, martwym obrazem znajdującym się w zlodowaciałym sercu. Nie znajduje po niej żadnych śladów w ogarniętym zimą krajobrazie. Dojmująca samotność pogłębia się przez widok obrazów przypominających mu dawną miłość (między innymi w *Auf dem Flusse*), co sprawia, że pogrąża się stopniowo w coraz większej beznadziei. Nie znajduje ukojenia w nieprzyjazylnym mu świecie, zaś chwile odpoczynku stanowią źródło tym większej rozpacz.

Początek *Podróży zimowej* Barańczaka zaczyna się zgoła inaczej: „Wpadacie jak po ogień”. Zdecydowanie, odważnie, dynamicznie, wręcz obcesowo, co jest tym ostrzej wybrzmiewające w konfrontacji ze spokojnym i dostojnym charakterem pieśni *Gute Nacht*. Warto zwrócić uwagę na fonetyczną grę zawartą w paronimicznie brzmiących „Fremd bin ich eingezogen” z „Wpadacie jak po ogień”, jak również na aluzję ironicznie użytych przez Barańczaka „wpadać” i „wypadać” do „przychodzić” i „odchodzić”, inicjujących cykl Müllera. W tym wypadku obcy od samego początku jest „ten niewłaściwy świat”, w jaki „wrzucony” zostaje liryczny bohater; świat spersonifikowany w figurze gospodarza („Niejasno nam zagraża/i mrozi w żyłach krew/gościnność gospodarza/tych lodowcowych stref”), co zachęca do wysnuwania asocjacji z gościnnością, przychylnością, ale i z chwilowym pobytem „nie u siebie”. Występuje tu zatem korelacja z Müllerskim tekstem, a jednocześnie w kilku frazach wyabstrahowana została bardzo współczesna postawa człowieka będącego wszędzie chwilowo, funkcjonującego w biegu, bez zapuszczania korzeni; postawa przypominająca nieco Baumanowskiego ponowoczesnego włóczęgę¹¹. U Barańczaka, podobnie jak u Müllera, nie wiemy, skąd przybywa bohater ani dokąd zamierza się udać. Obaj podróżni obcy, samotni są już w momencie „wrzucenia” ich w dzieło. Barańczakowski bohater jest jednak – w kontraście do jednostkowej historii romantyka – od początku sprzęgnięty ze społecznością, z masą, prezentuje się jako kosmopolita, a opisywanie przez niego bardzo prywatnych doświadczeń nosi wyraźne znamię kolektywności. Można stwierdzić, że we współczesnym dyskursie intymność jest „na widoku”, nie ma w nim przestrzeni na dyskrecję. Liczbę mnogą, którą posługuje się bohater, można też rozumieć jako przedstawianie problemu dotyczącego szerszą społeczność, stawanie przez niego w roli reprezentanta grupy:

¹⁰ Niemieckie: drętwota, zamrożenie.

¹¹ Wyraźna jest zbieżność z opisaną przez Baumana figurą włóczęgi, będącą jednym z typów człowieka ponowoczesnego: zdystansowany wobec świata, nigdzie nie czuje się u siebie; każdy postój w nieustannej włóczędze jest w jego mniemaniu równoznaczny z pobytem. Jest to pielgrzym bez celu, u którego organizacja czasu i przestrzeni jest epizodyczna (Bauman 2000). Bardzo podobną charakterystykę w relacjach bohatera-Gościa i świata-Gospodarza rysuje Magdalena Sukiennik (1997) w artykule *Między „papierowym” a rzeczywistym światem. (Jeszcze jeden głos o „Podróży zimowej” Stanisława Barańczaka)*.

W miejsce romantycznego „ja” Barańczak wprowadza „my”; my-mieszkańcy ziemi, my-przybysze zza oceanu, my-dwoje ludzi. [...] Dwie trzecie [cyklu – A. L.] stanowią monologi, w których podmiot utożsamia się ze zbiorowością. Jest szukającym celu i sensu życia rozbitkiem, mówi w imieniu wszystkich Podróżnych oszukanych „reklamą” uroków świata (Węgrzyniakowa 1995:106-107).

Bezimienna rzeczywistość wchłania podmiotowość; ogarnięta przez lodowatość, zderzoną dodatkowo z ogniem, po który „wpada” bohater, a z nim cała społeczność globalnej wioski. Ziąb zmusza do zaciskania zębów – z zimna, ze strachu, z potrzeby utrzymania fasonu w starciu z przygniatającą obcością świata.

W warstwie muzycznej słyszalna jest marszowość naznaczona fatalizmem – wędrówka wydarza się bezustannie, niczym raz rozkręcone koło, którego nie sposób już zatrzymać – trwa w bezczasie. „Akompaniament, oparty na powtarzalnych, niezmiennych strukturach, to żywioł dojmująco materialny, ziemski – pozostaje niewzruszony i za nic ma tragiczne uniesienia młodzieńca, wyśpiewującego słowa pożegnania” (Zdunik 2015: par. 1). „Dobranoc” stanowi pożegnanie z dniem, z jasnością, rozpoczynając samotną wędrówkę w głąb.

Monstrualna pustka natury. *Einsamkeit*

W Müllerowskiej historii ewidentny jest romantyczny topos podróży, stanowi ona tło dla przedstawienia bogatej mozaiki wewnętrznych przeżyć bohatera. Charles Taylor w *Źródłach podmiotowości* przedstawia tę relację człowieka do natury jako skutek dokonujących się rewolucji w myśli filozoficznej Europy XVIII i XIX wieku: określenia perspektywy czysto autonomicznego działania, którego ostatecznym celem jest osiągnięcie absolutnego wyzwolenia. To podmiotowość ustanawia prawo moralne, a co za tym idzie, następuje głęboka subiektywizacja źródeł moralności. Powtarzając za Taylorem, „prawo moralne pochodzi z mojego wnętrza, od tego momentu nie może już być definiowane za pomocą jakiegokolwiek ładu zewnętrznego” (Taylor 2001: 670-671). Są to głębokie źródła dokonującego się zwrotu ekspresywnego: natura pojmowana jako źródło przemawiające przez człowieka nadaje wartość uczuciom jako takim. Są one rozumiane jako część całości, wpisane w szerszy ład natury; poprzez uczucia człowiek ma zatem dostęp do swojej najbardziej „pierwotnej”, integralnej formy. „Koncepcja natury jako wewnętrznego źródła wiąże się z ekspresywnym podejściem do ludzkiego życia. Spełnienie ludzkiej natury polega na otworzeniu się na wewnętrzny pęd życia, głos albo impuls” (Taylor 2001: 691-692). Stąd też

gdy bohater Müllera tuła się, cierpiąc z powodu nieodwzajemnionej miłości i mija po drodze poszczególne obiekty, takie jak ganek domu, uliczkę, zamarznięty strumień, lipę czy cmentarz, obserwuje kruki czy spadający liść – nie są to przypadkowo wskazane punkty jego podróży bądź mimochodem wplecione w narrację elementy krajobrazu. Ich przywołanie w tekście służy za egzemplifikację wewnętrznego stanu (na przykład w *Letzte Hoffnung, Der stürmische Morgen*), podkreśla bogactwo wypełniających bohatera emocji. Przywołując raz jeszcze Taylora: „skoro dostęp do natury uzyskujemy dzięki wewnętrznemu głosowi czy impulsowi, to możemy ją poznać w pełni jedynie dzięki artykulacji tego, co odnajdujemy w nas samych. Ekspresja polega na ujawnieniu czegoś za pośrednictwem medium” (Taylor 2001: 690). Doskonale obrazuje to fragment drugiej pieśni, *Die Wetterfahne*¹²: „To wicher chorągiewką igra,/ Co na mej miłej domu łśni. [...] To wicher igra w głębi duszy,/ Tak jak na dachu, ciszej wszak”.

Dojmujący obraz samotności odnaleźć można w pieśni *Einsamkeit*, czyli właśnie Samotności, będącej zakończeniem pierwotnej, dwunastoczęściowej wersji *Winterreise*. Głuchota, odczuwalna w drastycznie zwolnionym tempie i pustych kwintach, stanowi o momencie kryzysu, marazmu. Dynamika utrzymana z początku w pianissimo, wprowadzająca w nieco senny nastrój delikatnym akompaniamentem ósemek, imitujących miarowy, niekończący się chód i znużenie bohatera (we fragmencie „So zieh’ ich meine Straße/Dahin mit tragem Fuß” – „Tak ciągnę swoją drogą,/ Znużone stopy pcham” napięcie zostało nawet podkreślone przez użycie pochodu chromatycznego, imitującego ociężały marsz wędrowca, i unisona oktawowego, skupiającego uwagę i podkreślającego wagę podejmowanego tematu), ulega znacznej dynamizacji przez użycie tremolo w momencie kontrastowania przez bohatera swojej „wewnętrznej burzy” ze spokojem otaczającej go natury. Pojawia się więc w tym miejscu zanegowanie wspomnianego wcześniej ekspresywistycznego utożsamienia się człowieka z naturą, niezdolność do uchwycenia perspektywy jednostki wpisującej się w szerszy ład natury. W *Einsamkeit* jeden smętny obłok, mknący gdzieś po czystym niebie, jest wyrazem pojedynczości rozumianej jako bezpańskość, nienależenie do nikogo i nigdzie; samotna wędrówka jest nie tylko przeraźliwie nużąca, ale i bezcelowa, odbywająca się w oderwaniu od harmonii całości stworzenia. Do cierpienia spowodowanego miłosnym zawodem dochodzi tu zarysowania wieloaspektowego kryzysu człowieka – bohater dotyka pytań o sens istnienia, o cel ludzkiej wędrówki w świecie i o jej kres.

Bohater Barańczaka w wierszu XII przygląda się porannemu odśnieżaniu. Śnieg staje się „upadłym aniołem”, a więc kimś, kto przegrał, zwątpił, odrzucił Boski porządek świata. Poprzez odśnieżanie, element świata

¹² Niemieckie: chorągiewka, wiatrowskaz.

natury zostaje brutalnie poddany ludzkiej działalności – jest to być może prowadzenie ironicznego dialogu z Człowiekiem XIX wieku, próbującym odnaleźć i wyrazić swoje wnętrze poprzez kontemplację natury. Wędrowiec Barańczaka jest bowiem z pewnością „obywatelem świata”, podróżuje wieloma środkami transportu (w wierszach: II, X, XVII, XIX, XX), jest zaznajomiony z kulturą masową (IX, XI, XXIV), nieobce więc mu są też sytuacje prozaiczne dla współczesnego człowieka, takie jak stanie na przystanku czy właśnie poranne odśnieżanie. W refleksjach, które uzewnętrznia, uderza z jednej strony zjadliwość, a z drugiej antropocentryczna perspektywa, jaką przesiąknięta jest wymowa XII wiersza; niczym w akcie odwetu aniołowi „nareszcie może sypać na rany sól”. Obecność istoty z innego świata byłaby też niewskazana, doznanie metafizyczne zmusiłoby do refleksji, do zatrzymania się, stąd „pragmatyczne cele zmieszane pół na pół z mściwością” decydują o zniszczeniu tego, co niedoczesne. Również śnieg traci wtedy swoją romantyczną wymowę – redukuje się go do beztreściowego elementu krajobrazu, który należy podporządkować Człowiekowi. Powtarzając za Anną Węgrzyniakową, egzystuje on „w świecie funkcjonalnych maszyn i znaków alegoryzujących rzeczywistość [...]”. Podporządkowany celom pragmatycznym żyje w symbiozie z przedmiotami: z samochodem, zegarkiem, telewizorem” (Węgrzyniakowa 1995:109). Jak wybrzmiewa w wierszu VIII: „Przykrości takich rozczarowań/unika ten, kto spuszcza wzrok/i stara się go skoncentrować/na bucie stawiającym krok”. Pragmatyzm, chłodna racjonalizacja rzeczywistości, wręcz behawioryzm zdają się więc być najbezpieczniejszymi ucieczkami od konfrontacji ze swoją samotnością.

Człowieka *Podróży zimowej* w mnogości doświadczeń, w nieustannej podróży „dokądś” wciąż prześladuje bowiem, cytując słowa Antoniego Libery, „monstrualna pustka, czarna dziura świata” (Libera 1997:14). Jest on niemal w ciągłym ruchu, a każdy moment postoju dzieje się przypadkiem, nie jest zaplanowany. Bohater ani nie ucieka, ani nie próbuje doścignąć jasno zakreślonego celu; jego aktywność można nazwać ściślej włóczęgostwem niż podróżą. Każdą pauzę momentalnie wypełniają tłamszone w krzyku nowoczesnego świata pytania o Nicość i Byt, o Wszystko i Nic. Hejmej ujmuje to w następujących słowach: „tempo życia, z jednej strony, przyspiesza sztucznie cywilizacja współczesna, która nie pozwala mu na chwile głębszej refleksji, z drugiej – on sam poszukuje od wewnątrz zgiełku jako absurdałnego sposobu wypełnienia czasu i przezwyciężania strachu” (Hejmej 2012:166). Szaflowanie ironią jest więc jedynym możliwym sposobem wykrzyczenia pustki, która nie daje się niczym wypełnić. Jak czytamy w wierszu VIII, „Ta jedna korzyść: że w przestrzeni/streszczonej w teraźniejszy czas/możemy kroczyć niezgubieni/choć zguba może czeka nas”.

Przed sądem. *Der Leiermann*

Müllerowski Wanderer przeżywa szereg skrajności w szerokiej amplitudzie nastrojów: od cichej rozpaczy i miłosnego zawodu przez targające uczucia żalu, gniewu, smutku, poczucia bezsensu, a nawet zanegowania boskiego porządku świata do przedziwnego stanu wyciszenia, które następuje pod wpływem nawiązania dialogu z sobowtórem – starym, skostniałym z zimna lirnikiem.

W spinającej całość cyklu pieśni *Der Leiermann* bohater zauważa za wsią starego lirnika. Jego obojętność, zawieszenie w czasie, którego jedyną miarę wyznacza nieustanne obracanie korby skostniałymi palcami, przyciąga wędrowca; po raz pierwszy w całym *Winterreise* jego refleksje nie są ześrodkowane na przeżywaniu tragedii, lecz odbiegają ku zewnętrżności. Bohater odnajduje w starcu swojego sobowtóra. Pytając: „Mam, przedziwny starcze, / Iść za tobą w ślad? Chcesz do moich pieśni / Na swej lirze grać?”, pragnie nadać sens swojemu cierpieniu, zawrzeć swoje przeżycia w sztuce. Ta, jako ekspresja wnętrza, staje się jedynym sposobem na poradzenie sobie z bezsensownością istnienia; niepoznawalność świata generuje postawę skupioną na eksponowaniu wnętrza. Istotna staje się tu koncepcja romantycznych symboli; ich celem jest stworzenie formy, dzięki której coś niedostępnego uzyska kształt, zwerbalizuje się w świecie poprzez dzieło. Bohater próbuje więc uzyskać wewnętrzny pokój poprzez spotkanie, nawiązanie dialogu – choć lirnik może być równie dobrze uznany za symbol śmierci¹³ czy może bardziej stanu śmierci za życia, która, powtarzając za Anną Węgrzyniakową: „gra cmentarną kołysankę do snu wiecznego” (Węgrzyniakowa 1995:106).

Schubertowska kompozycja również ukierunkowuje odbiór na starca – podczas całego utworu niezmiennie wybrzmiewa w basie burdon, kwinta imitująca dźwięk liry korbowej. Harmonia jest tak „zamarznięta” i zastana jak zimowy krajobraz – zredukowana niemal wyłącznie do naprzemiennych zmian toniki i dominanty. Melodia zdaje się istnieć w beczasie. Warstwa muzyczna ewokuje emocje zawarte w tekście, potęgując zarazem wrażenie przeraźliwej stateczności, zamarznięcia, braku żywotności. Całość maluje obraz osoby umarłej za życia. W tej właśnie przedziwnej nieśmiertelności sztuki ukojenie i ucieczkę od samotności pragnie odnaleźć Wanderer.

¹³ Figurę starca zgrabnie przedstawia Charles Rosen w *The Romantic Generation*: „Dwadzieścia cztery krajobrazy budzą wspomnienia i prowadzą poetę do akceptacji śmierci. W tym cyklu nawet śmierć nie jest wydarzeniem. Jest obrazem; w ostatniej pieśni ukazuje się jako organ-młynarz, który w mroźnym zimowym krajobrazie mechanicznie i monotonnie obraca korbką swojego instrumentu” (Rosen 1995: 194). Przekład własny za: „Twenty-four landscapes awaken memories and lead the poet to an acceptance of death. In this cycle not even death is an event. It is an image in the last song, the organ-grinder who mechanically and monotonously turns the handle of his instrument in the frozen winter landscape”.

Sobowtór Barańczaka ujawnia się poprzez przypadkowe dostrzeżenie przez bohatera swojego odbicia w witrynie sklepowej; konsumpcja jest tak niemożliwym do ominięcia elementem składowym rzeczywistości, że nawet najskrytsze, najgłębsze pragnienia czy resztki myślenia o transcendencji zostają zderzone ze „sklepowym” charakterem, w którym brak intymności i jednostkowości. Bohater nawet i tym spotkaniem jest jednak zaskoczony – postać, którą początkowo widzi jako podobną do siebie „kubek w kubek”, okazuje się mieć „zmiętą, postarzałą twarz”, nieprzypominającą mu siebie. Ostatecznie staje się nawet „bratem w zwierciadlanym szkłe”. Głęboka dezintegracja człowieka współczesnego, jego rozczłonkowanie, palimpsestowość, na którą cierpi, podkreślona jest poprzez szereg rymów imitujących niedokładne „odbijanie się” obrazu w szybie: „Aż – twarz – twarz”; „Byt – płyt – typ”. Próba rozpoznania się prowadzi do ostatecznego pytania: „Więc to prawda, bracie w zwierciadlanym szkłe? Mam jakiegoś ciebie, masz jakiegoś mnie?”. Zwrot z epistemologicznego w stronę ontologicznego pytania o byt i o relacyjność okazuje się nadrzędny w procesie odnajdywania tożsamości bohatera.

Zgrzytliwy dysonans współczesności

Sposób ujęcia rzeczywistości w obu *Podróżach* staje się zatem opozycyjny: u Müllera bohater ostatecznie wychodzi z „wewnątrz” na „zewnątrz”, jego uwaga skupiona jest na starcu-symbolu; u Barańczaka z kolei bohater ukierunkowuje swoją uwagę do wewnątrz, próbuje przypatrzeć się samemu sobie – a w zasadzie odnaleźć jakikolwiek ślad swojej podmiotowości w odbiciu. W przypadku pierwszego ukazano symboliczne zakończenie tragicznej historii, stanowiące być może rozliczenie się z przeszłością, u drugiego zaś dopiero zaznaczono początek możliwego procesu ontologicznego poznania, konfrontację z wizją lub jej brakiem, przyszłości. *Winterreise* stanowi przestrzeń bardzo odważnego zderzenia tych perspektyw; jak wspomina Jerzy Artysz, uznany wykonawca cyklu, zawiera on w sobie „i dopełnienie, i konflikt. Genialność muzyki Schuberta wchłania wszystkie warstwy ciągle objawiając swą doskonałość” (Artysz 1995:103). Głosy obu Podróżnych zdają się przenikać, dopowiadać nawzajem swoje historie, które, choć wydarzają się w odległych od siebie światach i prezentują zupełnie inne stanowisko jednostki wobec rzeczywistości, inne rodzaje samotności, zmierzają w jednym kierunku – ku śmierci – przy stałym towarzyszeniu Schubertowskich melodii. Te, poprzez pożenienie dwóch odległych perspektyw, dorzucają swoisty metakomentarz na temat wewnętrznego konfliktu współczesnego człowieka; podążając za komentarzem Antoniego Libery z *Głosów o „Podróży zimowej”*,

cóż jednak wychodzi z tego połączenia? Z połączenia idealnego pod względem intencji i prozodii tekstu, a zarazem tak różnego od pierwowzoru pod względem merytorycznym – z najczystsza romantyczną muzyką Schuberta? Dysonans. Ostry, zgrzytliwy dysonans. [...] Oto, dokądśmy zaszli – zdaje się przez ten eksperyment konstatować Barańczak. – Nawet naszej rozpacz nie da się już wyśpiewać na ową dawną nutę (Libera 1995: 112).

Źródła cytowań

- ARTYSZ, JERZY, MICHAŁ BRISTIGER, JAN MARIA KŁOCZOWSKI, JAN KOTT, ANTONI LIBERA (1995), 'Głosy o „Podróży zimowej” Stanisława Barańczaka', *Zeszyty Literackie*: 50, ss. 103–112.
- BARAŃCZAK, STANISŁAW (2011), *Podróż zimowa. Wiersze do muzyki Franza Schuberta*, Kraków: Wydawnictwo a5.
- BARAŃCZAK, STANISŁAW, MAGDALENA CISZEWSKA, ROMAN BĄK, PAWEŁ KOZACKI (1995), 'Po stronie sensu', *W Drodze*: 10, ss. 52–67.
- BAUMAN, ZYGMUNT (2000), *Ponowoczesność jako źródło cierpienia*, Warszawa: Sic!.
- BOSTRIDGE, IAN (2019), *Podróż zimowa Schuberta. Anatomia obsesji*, przekł. Szymon Żuchowski i Jacek Dehnel, Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- DEPTUCH, PIOTR (2015), '„Podróż zimowa” – apoteoza wędrówki fatalistycznej' w: *Winterreise. Franz Schubert*, op. 89, D. 911, Warszawa: DUX Recording Producers.
- HEJMEJ, ANDRZEJ (2012), *Muzyczność dzieła literackiego*, Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- HEJMEJ, ANDRZEJ (2012), *Muzyka w literaturze. Perspektywy komparatystyki interdyscyplinarnej*, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”.
- LIBERA, ANTONI (1997), 'Zimy i podróże Stanisława Barańczaka' w: Antoni Libera, *Zimy i podróże. Stanisław Barańczak*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- LIBERA, MICHAŁ (2016), 'Joanna Halszka Sokołowska plays Franz Schubert Winterreise', w: *Bolt Records. New music in Eastern Europe*, online: http://boltrecords.pl/3,populista/108,sokolowska_winterreise.pl.html, [dostęp: 20.11.2019].
- POPRAWSKI, MARCIN (2004), 'Kontrafaktura. Między muzykologią a teorią literatury', w: Stanisław Balbus., Andrzej Hejmej, Jakub Niedźwiedź (red.), *Intersemiotyczność: literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, ss. 307–318.
- POPRAWSKI, MARCIN (2003), 'Poetycka kontrafaktura jako recepcja dzieła muzycznego. *Winterreise Müllera, Schuberta i Barańczaka*' w: Krzysztof Gućzalski (red.), *Filozofia muzyki. Studia*, Kraków: Musica Iagellonica, ss. 243–255.
- ROSEN, CHARLES (1995), *The Romantic Generation*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

- SUKIENNIK, MAGDALENA (1997), 'Między „papierowym” a rzeczywistym światem. (Jeszcze jeden głos o „Podróży zimowej” Stanisława Barańczaka)', *Teksty Drugie*: 3, ss. 131–155.
- WĘGRZYŃIAKOWA, ANNA (1995), '„Wszystko i Nic” w „Podróży zimowej” Stanisława Barańczaka', *Opcje*: 1–2, ss. 105–110.
- WOODFORD, PEGGY (1997), *Schubert*, przekł. Ewa Gabryś, Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- TAYLOR, CHARLES (2001), *Źródła podmiotowości: narodziny tożsamości nowoczesnej*, przekł. Marcin Gruszczyński, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- ZDUNIK, MICHAŁ (2015), 'Podróż do kresu nocy. Schubert – Müller – Barańczak', *Ruch Muzyczny*: 3, online: <http://www.ruchmuzyczny.art.pl/index.php/wariacje/historyczne/1381-podroz-do-kresu-nocy-schubert-mueller-baranczak>, [dostęp: 02.03.2019].

Miłość jako ruch. Fenomen uwagi w analizie miłości Jose'ego Ortegi y Gasset

Krzysztof Ostasz

Uniwersytet w Białymstoku

ORCID 0000-0002-5989-0269

Abstract

Love as motion. The phenomenon of attention in the analysis of love by Jose Ortega y Gasset

One word "love" encompasses a wide amalgamation of feelings. Their common denominator is emotional activity, which can be directed at women, things, science, etc. Love is an action most often celebrated by the poets who usually embellish and improve it, or in other words falsify it. Krzysztof Ostasz in the article *Love as motion. The phenomenon of attention in the analysis of love by Jose Ortega y Gasset* proposes to look at the metaphors approximating the concept of love, which use scientific terminology (power, force, light), as well as directly or indirectly connect love with the concept of motion. The author bases his considerations primarily on *On love: aspects of a single theme of Jose Ortega y Gasset*, who, taking into account the peculiar dynamics of feelings, attempted to sort out the conceptual mess in this domain. In particular, despite the similarity of symptoms, he clearly distinguishes between love as an activity and essentially passive desire. Falling in love was defined as an abnormal, manic state of attention. Love, un-

Krzysztof Ostasz, mgr; doktorant w Instytucie Filozofii Uniwersytetu w Białymstoku; ukończył fizykę oraz filozofię na tejże uczelni, gdzie był pracownikiem naukowym Instytutu Fizyki Doświadczalnej; ostatnio opublikował *Niezrozumienie ruchu i jego konsekwencje* w czasopiśmie „Idea” (2017), Nazwa, zdanie, teoria – zasłony rzeczywistości w monografii *Przezroczystość w kulturze* (2020); zajmuje się szeroko pojętym problemem ruchu i zmiany w filozofii, naukach empirycznych i literaturze pięknej.

kostasz@o2.pl

*Facta Ficta Journal
of Narrative, Theory & Media*



derstood as an emotional movement towards an object that focuses our attention, narrows the field of consciousness and at the same time increases its intensity. The proposed concept of attention flux density is helpful in understanding this phenomenon. What we pay attention to best determines our character, so who we fall in love with exposes ourselves. This leads to the conclusion that no one falls in love without a reason, therefore love is not blind and resembles reasoning. According to the Spanish philosopher, it is wrong to associate love with beauty, as initiated by Plato. The definition of love referring to motion allows us to better understand the mechanism of falling in love and more clearly juxtaposes love against the background of other feelings it is often confused with. Ortega's analysis shows an explanatory potential of the concept of motion, which in itself is not as clear as it may seem.

Keywords: love, motion, change, attention, Jose Ortega y Gasset, metaphor

Miłosne metafory

Miłość jest ulubionym tematem poetów. Począwszy od Homera i Owidiusza poeci upiększają i uszlachetniają miłość, co w gruncie rzeczy oznacza, że ją fałszują. Bez wątpienia „miłość to najgłośniejsze opiewane działanie” (Ortega 1989: 23). Powszechnie wydaje się, że wiadomo o niej wszystko zanim się jej doświadczy. Już w czwartym wieku Augustyn z Hippony wyznaje: „Jeszcze się nie zakochałem, a już kochałem samą myśl o zakochaniu” (Św. Augustyn 1982: 34).

Wśród licznych metafor przybliżających obraz miłości szczególną grupę stanowią te odwołujące się do zjawisk i terminologii z dziedziny nauk pozytywnych, a zwłaszcza fizyki. Na przykład Juliusz Słowacki ustami Filona wykrzykuje: „Miłość – to światło, to niebo, to życie!” (Słowacki 2019: 54). Powszechnie mówi się o chemii miłości oraz o psychologii miłości, natomiast pojęcie „miłość fizyczna” zwykle zawęża się do aktu płciowego. Tymczasem, gdy mowa jest o sile czy o mocy miłości, wówczas mamy do czynienia ze swoistą fizyką miłości. W rozważaniach dotyczących świętego Pawła – *notabene* autora *Hymnu o miłości* (1 Kor 13), czyli najsłynniejszej próby zdefiniowania tego uczucia – Alain Badiou mówi o miłości jako o „mocy uniwersalnej” (Badiou 2007: 93).

Pojęcie ruchu w literaturze zazwyczaj pojawia się jako efekt działania miłości. Dante Alighieri mówi o niej jako o najpotężniejszej sile wszechświata: „Miłość, co wprawia w ruch słońce i gwiazdy” (Dante 1977: 442). Podobnie, zdaniem Blaise’a Pascala, miłość „porusza całą ziemią, królami, wojskami, całym światem” (Pascal 2001: 89). Na tym tle Jose Ortega y Gasset idzie krok dalej, samą miłość uznając za ruch. Nie jest on w tym poglądzie osamotniony, także zdaniem Maxa Schelera „miłość jest ruchem” (Scheler 1995: 250). To zestawienie dwóch bynajmniej niejasnych¹ pojęć

¹ Znany od starożytności (Arystoteles 1990: 23-204) problem ze zrozumieniem ruchu (zmiany w ogólności) zajmuje istotne miejsce w filozofii Henry’ego Bergsona (1963: 99-132) i współcześnie pozostaje aktualny (Ajdukiewicz 1948; Kiczuk 1983; Ostasz 2017).

niesie ze sobą pewne korzyści eksplikatywne. Pozwala też autorowi *Szkiców o miłości* dokonać, w całkiem prosty sposób, systematyki uczuć.

Ortega, w końcu rodak legendarnego Don Juana, próbuje odnaleźć istotę miłości. W tym celu precyzuje pojęcia i porządkuje okółomiłosną terminologię. Pojęcie ruchu, zaprzęgnięte do analizy miłości, pozwala mu także w sugestywny sposób zobrazować mechanizm tego potężnego i tajemniczego uczucia. W propozycji hiszpańskiego filozofa można wyróżnić dwa rodzaje ruchu (obrotowy i postępowy) występującego w uczuciu miłości: (1). skierowanie (obróć) uwagi na obiekt oraz (2). wyruszanie (postęp) ku obiektowi.

Bałagan pojęciowy

Sposoby używania słowa „miłość” wynikają z różnych „przyjmowanych automatycznie czy też nieświadomie założeń, dotyczących natury miłości” (Kajtoch 2013: 104). I tak, jedno i to samo słowo obejmuje liczny „zwierzyniec uczuć” (Ortega 1989: 39): miłość do kobiety, miłość do Boga, miłość ojczyzny, miłość do nauki i tak dalej. Ich wspólny mianownik, zdaniem Ortegi, to „aktywność uczuciowa” (Ortega 1989: 41), czyli „serdeczne i pełne akceptacji zainteresowanie drugą osobą dla niej samej” (Ortega 1989: 41). Może być ona skierowana ku dowolnej rzeczy (nie tylko ku osobie). Autoteliczny charakter tego zainteresowania przywodzi na myśl formułę praktycznego imperatywu kategorycznego Immanuela Kanta (1984: 62).

Jeśli nawet ograniczysię rozważania do relacji damsko-męskich, sytuacja wcale nie wygląda lepiej. Bałagan pojęciowy wynika – zdaniem Ortegi (1989: 164) – z podobieństw w zachowaniu mężczyzn, którzy odczuwają pociąg do kobiet z różnych powodów, a są nimi: (1). ubóstwianie kobiecego ciała², (2). próżność, (3). bycie ofiarą kobiecej taktyki okazywania na przemian sympatii i lekceważenia³, (4). czułość, wierność, sympatia, przywiązanie, szacunek⁴, (5). namiętność oraz (6). zakochanie, które jako jedyne prowadzi do prawdziwej miłości.

Hiszpański filozof, siłą rzeczy, często mówi o relacjach damsko-męskich tylko z punktu widzenia mężczyzny. Jego zdaniem, istota kobiecości dąży do

² „Nie jest miłością poryw zmysłów i tak samo nie jest sztuką wyciskający łzy melodramat; gdyby było inaczej – pisał Ortega w jednej ze swych rozpraw estetycznych – wówczas »najznakomitszymi gatunkami sztuki byłyby łaskotki i alkohol«” (Szpakowska 1989: 196).

³ Zdaniem Ortegi, „większość miłosnych przygód sprowadza się do takiego rodzaju mechanicznego zaprzątnięcia uwagi innej osoby” (Ortega 1989: 49).

⁴ Jest to co najwyżej pewna forma miłości małżeńskiej: „Każdy żyje pochłonięty sobą, bez zachwycenia drugim, i wydziela z siebie łagodne promieniowanie szacunku, życzliwości i potwierdzenia” (Ortega 1989: 172).

całkowitego spełnienia poprzez oddanie się drugiemu człowiekowi. Przeciwnie, istotą męskości jest instynktowna potrzeba władania drugim człowiekiem. Istnieje zatem harmonia, zgoda doskonała łącząca przeciwieństwa, które się dopełniają (Ortega 1989: 151). Ortega nie jest jednak dogmatykiem i zauważa, że w rzeczywistości podział ludzi na mężczyzn i kobiety jest nieściśły – istnieje niezliczona ilość stopni pomiędzy obiema skrajnościami. „Stuprocentowa” kobieta lub „stuprocentowy” mężczyzna to wielka rzadkość. Zgodnie z chińską kosmologią – *jiniang* (zasada żeńska i męska) – „obydwa duchy [...] dochodzą do różnolitych form kompromisu, które z kolei są rozmaitymi typami mężczyzny i kobiety” (Ortega 1989: 152). Podobne spostrzeżenia są udziałem Badiou, który twierdzi, że „miłość, również gejowska jest z zasady heteroseksualna”, oraz że „bez względu na płeć [...], »kobieta« i »mężczyzna« istnieją tylko w obszarze miłości” (Badiou 2009: 128).

Miłość – rzadkie zjawisko

W świetle stwierdzonych nieporozumień oraz nieściśłości dotyczących pojmowania miłości, Ortega twierdzi, że właściwa „miłość jest wydarzeniem rzadkim” (Ortega 1989: 172) i należy zerwać z poglądem, że jest ona uczuciem powszechnym. Aby zaistniała, muszą być spełnione trzy warunki konieczne, które są zarazem składnikami miłości: „postrzeganie, potrzebne do zobaczenia osoby, którą się pokocha; emocja, którą odpowiadamy na widok ukochanego oraz wewnętrzna gotowość naszej istoty, czy też duszy” (Ortega 1989: 175).

Trudno się zakochać, gdy odczuwa się „pełnię zadowolenia z codziennej monotonii” (Ortega 1989: 177). Poza tym pewnego wysiłku wymaga „bezinteresowne zainteresowanie” niezbędne w miłości. „Zdolność interesowania się czymś nie dla konkretnych korzyści jest wspaniałym darem, którym cieszyć się może niewielu” (Ortega 1989: 176). Ten sam problem poruszył Henri Bergson, analizując relację człowieka z dziełem sztuki: „Indywidualność rzeczy i istot umyka nam za każdym razem, gdy dostrzeganie jej nie jest dla nas z materialnego punktu widzenia pożyteczne” (Bergson 1985: 191). Dlatego większości mężczyzn nigdy „nie udało się zdobyć prawdziwej miłości jakiegokolwiek kobiety” (Ortega 1989: 27), podobnie „większość ludzi umiera nie zaznawszy prawdziwego wzruszenia, jakie daje sztuka” (Ortega 1989: 27). Aczkolwiek w innym miejscu Ortega asekuracyjnie szacuje, że: „liczba miłości w życiu większości normalnych mężczyzn to prawie zawsze dwie lub trzy” (Ortega 1989: 92). Każda z nich występuje w innym stadium rozwoju charakteru danego mężczyzny.

Fenomen uwagi

Zdaniem Ortegi, „uwaga jest najdoskonalszym instrumentem osobowości” (Ortega 1989: 49) i podstawową funkcją świadomości. Obiekty, które człowiek obdarza uwagą, tworzą jego świat. Można powiedzieć, że wektory uwagi – mające początek w umyśle i sięgające przedmiotów uwagi – zakreślają sferę zainteresowań. Innymi słowy strumień uwagi wyznacza pole świadomości. Jest ono ograniczone w tym sensie, że gęstość strumienia (intensywność) uwagi jest odwrotnie proporcjonalna do jej rozproszenia. W normalnym stanie, gdy strumień uwagi koncentruje się (a raczej jest rozproszony) na wielu rzeczach życia codziennego, czyli na różnych obiektach zainteresowań, dany człowiek posiada szerokie pole świadomości przy jednoczesnej niskiej intensywności uwagi poświęcanej każdemu z nich.

Pole świadomości (pole uwagi) jako wyraz indywidualnych preferencji, doskonale oddaje cechy ludzkiego charakteru. Ortega sprowadza to twierdzenie do zgrabnej formuły: „powiedz mi, co skupia twoją uwagę, a powiem ci, kim jesteś” (Ortega 1989: 45).

Namiętność a zakochanie – mania

Gdy jakiś obiekt szczególnie przykuje czyjąś uwagę, wówczas wektory jego uwagi (które w normalnym stanie są rozproszone) zwracają (obracają) się ku temu obiektowi, a pole świadomości zawęża się. Gęstość strumienia świadomości rośnie wskutek redukcji sfery zainteresowań do jednego przedmiotu. Mania charakteryzuje się dokładnie takim stanem „anormalnej koncentracji świadomości” (Ortega 1989: 44). Maniacy przechodzą do historii jako ludzie wybitni, pod warunkiem, że skutki ich manii uważamy za godne uznania⁵.

Zarówno zakochanie, jak i namiętność Ortega definiuje w oparciu o pojęcie manii. „Zakochanie jest fenomen uwagi, anormalnym stanem uwagi, który przeżywa normalny człowiek” (Ortega 1989: 45). Natomiast „namiętność jest stanem patologicznym” (Ortega 1989: 169), czyli manią właśnie. Współcześnie pojęcie „namiętność” utraciło swoje starożytne pejoratywne znaczenie (Arystoteles 1982: 157; 263). Ortega wyraźnie je przywraca. Namiętność – pisze hiszpański filozof – jest degeneracją miłości w „podrzędnych duszyczkach” (Ortega 1989: 170), ponieważ nie ma w niej prawdziwego oddania się.

Zwróćmy uwagę, że zakochaniu towarzyszy pewien pozorny paradoks. Mianowicie zakochanie zubaża życie umysłowe poprzez stopniowe elimi-

⁵ Ortega nie używa pojęcia „pasja”, chociaż nasuwa się ono w wypadku, gdy obiektem manii jest coś innego niż człowiek.

nowanie obiektów z pola świadomości. Ostatecznie zawęża ją do jednego obiektu. „Zakochana osoba, wbrew temu wszystkiemu, ma jednak wrażenie, że jej świadomość stała się pełniejsza” (Ortega 1989: 46). Cała jej uwaga skupia się w jednym punkcie, na jednym obiekcie, co „daje fałszywe przekonanie o najwyższej intensywności życia” (Ortega 1989: 46). Wydaje się, że Badiou samo doznanie „niezrównanej intensywności egzystencji” (Badiou 2009: 69) nazywa szczęściem w miłości. Z tą różnicą, że jako przejaw pochwycenia przez prawdę nie określa go mianem fałszywego.

Zwiększenie „intensywności życia” zakochanego można powiązać ze wzrostem gęstości strumienia uwagi. Ilość uwagi kierowanej na dany fragment świata – czyli gęstość strumienia uwagi – jest niewielka w normalnym stanie rozproszenia uwagi (przy szerokim polu świadomości). Inaczej sytuacja przedstawia się podczas zakochania (manii): ten sam strumień uwagi (zakładając, że człowiek dysponuje mniej więcej stałym zasobem uwagi) jest skupiony na jednym obiekcie, do którego zawęża się pole świadomości, wskutek czego gęstość strumienia świadomości znacznie wzrasta. Zakochany „świata nie widzi” poza obiektem miłości, a w tak ograniczonym świecie dysponuje stosunkowo większym zasobem uwagi. Stąd występuje u niego nieodparte wrażenie wzrostu intensywności życia.

Pożądanie a zauroczenie – aktywność w miłości

Zwrócenie – *nomen omen* – uwagi na swoistą dynamikę uczuć, pozwala Ortedze wyraźnie rozróżnić pożądanie od zauroczenia. Pierwsze, zwane też pragnieniem, sprowadza się do pociągu seksualnego, który dąży do zdobycia i pochłonięcia obiektu. Ma ono charakter bierny, ponieważ pożądając pozostajemy w miejscu jedynie ciągnąc obiekt pożądania ku sobie (Ortega 1989: 168). „Kiedy pragnę” – pisze hiszpański filozof – „to w rzeczywistości pragnę tylko, żeby określony przedmiot mego pragnienia przybył do mnie” (Ortega 1989: 7).

Podczas zauroczenia występuje ruch w przeciwną stronę, to obiekt pociąga osobę zauroczoną ku sobie, aż do całkowitego jej oddania się obiektowi. Bycie oczarowanym charakteryzuje się aktywnością polegającą na wyruszeniu w kierunku obiektu, aby zostać pochłoniętym.

Krótko mówiąc: „Pragnienie i »bycie oczarowanym« to dwa przeciwne sobie zjawiska psychologiczne” (Ortega 1989: 168). Namiętność pozbawiona jest właśnie tego rodzaju aktywności. Nie ma w niej oczarowania ani oddania się (Ortega 1989: 170). W pewnym sensie koresponduje to z aksjologią Arystotelesa, który uznawał etyczną wyższość postawy czynnej nad bierną (Arystoteles 1982: 119).

Również święty Augustyn stanowczo odróżnia „pogodę umiłowania” od „mroku żądz” (Św. Augustyn 1982: 24). Z kolei Gottfried Wilhelm Leibniz twierdzi, że „kochać znaczy być skłonny doznawać przyjemności wobec doskonałości, dobra lub szczęścia przedmiotu kochanego” (Leibniz 1955: 182). Rozróżnia on także „pożądanie” lub „pragnienie”, czyli uczucie, które troszczy się tylko o własną przyjemność, od „miłości życzliwej”, która dba również o przyjemność ukochanej osoby (Leibniz 1955: 182-183). Na podobnej zasadzie – istnienia dwojga – Badiou odróżnia pragnienie od miłości. Wskazuje on na bierność pożądania, które pozostaje „zakładnikiem swej przyczyny” (Badiou 2009: 119). Natomiast aktywną i zarazem paradoksalną stronę miłości obrazuje stwierdzeniem: „Miłość przechodzi przez pragnienie niczym wielbłąd przez ucho igielne” (Badiou 2009: 120). Badiou proponuje również, aby traktować miłość jako proces (Badiou 2009: 117). Rozważania Ortegi, prowadzące go do definicji miłości, dotyczą właśnie „aktu miłości” jako „procesu duchowego” (Ortega 1989: 12), w którym przewyciężone zostaje pożądanie.

Miłość jako ruch

Mechanizm zakochiwania się, zaproponowany przez hiszpańskiego filozofa, ujawnia wyraźny zwrot aktywności na linii łączącej kochanka z obiektem jego uczucia. Na początku miłość przypomina pragnienie: „Bodziec wywołany przez ten obiekt porusza [...] duszę [zakochanego – K. O.], delikatnie ją raniąc” (Ortega 1989: 11), czyli podąża ku biernemu jeszcze kochankowi, który uaktywnia się dopiero po tym pobudzeniu. „Miłość wybucha na zewnątrz raną zadaną przez ów podburzający grot i szybko podąża w kierunku obiektu” (Ortega 1989: 11), a zatem w kierunku przeciwnym do pragnienia. Tym „podążaniem” Ortega definiuje istotę miłości: „Miłość – mówiąc ściśle – jest czysto uczuciowym ruchem ku obiektowi, którym może być cokolwiek: człowiek lub rzecz” (Ortega 1989: 40).

Miłość zatem jest aktywnością, działaniem: w miłości traci się spokój oraz własne miejsce i wyrusza się ku obiektowi, aby stać się jego częścią. „Owo ciągle wyruszanie jest świadectwem miłości” (Ortega 1989: 12). Godnym odnotowania jest fakt, że jest tu mowa nie o „wyruszeniu”, które się dokonało, lecz o „ciągłym wyruszaniu” w formie niedokonanej. Sformułowanie to doskonale oddaje charakter ruchu, zdefiniowanego przez Arystotelesa jako „urzeczywistnianie [*entelechia*] bytu” (Aristoteles 1990: 65). Wyruszanie – jak i urzeczywistnianie – musi trwać, dziać się ciągle na nowo, gdzieś między potencjalnością a aktualnością. Zatem można powiedzieć, że miłość – tak jak każdy ruch – jest pewnego rodzaju aktualizacją (Ortega 1990: 67). Miłość – pisze Ortega – „nie jest to pojedyncze wyładowanie, ale prąd stały” (Ortega 1989: 13).

Miłosna afirmacja i mistycyzm

Miłość – jako ruch – jest uczuciem aktywnym, w przeciwieństwie do biernej radości oraz zmartwienia. Jest się wesołym lub smutnym, podczas gdy „kochanie nie ogranicza się do »bycia«, ale jest dążeniem ku temu, co kochane” (Ortega 1989: 41). Miłość afirmuje obiekt jako cel tego dążenia, uznaje i utwierdza w przekonaniu, że jest on godny swojego istnienia. „Przytłaczając obiekt swoją uwagą i koncentrując się na nim, świadomość obdarza go niezrównaną realnością istnienia” (Ortega 1989: 47). Na tej samej zasadzie, nienawiść – odwrotność – zabija i unicestwia coś w naszym umyśle, odmawia prawa istnienia. „Nienawidzić kogoś to irytować się samym jego istnieniem. Jedynie jego doszczętne zniknięcie przyniosłoby nam zadowolenie” (Ortega 1989: 18).

Na tej płaszczyźnie Ortega dostrzega „ogromne podobieństwo między zakochaniem a mistycznym żarem” (Ortega 1989: 47). Mistycy mówią o „obecności Boga”. Kryje się za tym zjawisko skupienia uwagi, które afirmuje i nie wypuszcza obiektu z pola świadomości. Wszystko, co robi mistyk (modlitwa, medytacja), prowadzi go do Boga, to znaczy każe mu myśleć o nim. Tak samo obiekt miłości jest ciągle obecny, jakby zawierał w sobie cały świat albo co najmniej go przesłaniał. Dla zakochanego świat nie istnieje, a przypominanie sobie o nim wymaga mozolnego odwracania uwagi od ukochanego obiektu.

W mistycyzmie można też dostrzec słownictwo erotyczne (*Pieśń nad Pieśniami*), natomiast zakochani posługują się słownictwem religijnym (na przykład: mój aniołku, boskie ciało i tym podobne). Skwitowanie tego faktu, że są to tylko metafory, zdaniem Ortegi nie zamyka tematu.

Mistyczne techniki zaczynają się od ćwiczenia skupienia uwagi, „od oczyszczenia naszej świadomości z bezliku obiektów” (Ortega 1989: 57), które ją zaprzatają w normalnej codzienności. Na przykład joga proponuje skupienie uwagi na niczym. „Nie ma mistycznego uniesienia bez umysłowej pustki” (Ortega 1989: 58). Dlatego „św. Jan [mówi – K.O.] o »ciemnej nocy duszy«. Ciemnej, niemniej pełnej światła; na tyle pełnej – bo jest tam tylko jasność – że światło, niczego na swej drodze nie napotykając, staje się ciemnością” (Ortega 1989: 59). Jest to piękny przykład metafory, której znaczenie ujawnia rozumowanie na gruncie fizyki.

Miłość a piękno

„Idea piękna, jak wspinała marmurowa płyta, przygniotła wszelką subtelność i żywotność psychologii miłości” (Ortega 1989: 87). Uważa się za oczywiste, że mężczyzna zakochuje się w kobiecie, którą uważa za piękną. To błędne przekonanie – zdaniem Ortegi – zawdzięczamy Platonowi, który za-

początkował kojarzenie miłości z pięknem⁶. W tym kontekście platonikiem można by nazwać Cypriana Kamila Norwida, który twierdził, że piękno „kształtem jest miłości” (Norwid 1983: 290).

Ortega dostrzega – przeczący powszechnemu wyobrażeniu – fakt, że mężczyźni rzadko zakochują się w „kobietach najurodziwszych pod względem plastycznym” (Ortega 1989: 87). Swoje spostrzeżenie tłumaczy tym, że estetyczna uroda kobiety „przemienia ją w przedmiot sztuki, wyodrębniając ją zaś, umieszcza w pewnej odległości” (Ortega 1989: 87). Ten dystans – umożliwiający mężczyznom podziwianie kobiet jako obiekty estetyczne – sprawia, że pragnienie intymności (które jest awangardą miłości) nie zostaje zaspokojone. „W ich obecności człowiek czuje się niczym turysta, a nie kochanek” (Ortega 1989: 141). Jakością wywołującą miłość nie jest doskonałość wyglądu, lecz „ekspresyjny urok sposobu życia” (Ortega 1989: 87).

Jak zauważa hiszpański filozof, dla mężczyzny zakochanego co innego stanowi o pięknie lub uroku kobiety niż dla mężczyzny obojętnego. Ten drugi wysoko ceni: wyraziste rysy twarzy, zgrabną figurę i to, co w istocie uznaje się za piękno. Dla kochanka „architektura ukochanej osoby widziana z boku” (Ortega 1989: 84) nie istnieje. Dostrzega on piękno w niepowiązanych drobiazgach: „kolorze oczu, ruchu warg, dźwięku jej głosu” (Ortega 1989: 84). Badiou również wyklucza z miłości perspektywę trzecioosobową. Jego zdaniem zjednoczeni w miłości kochankowie stanowią parę tylko dla kogoś z zewnątrz. „Dla miłości ta dwójka liczona z perspektywy trójki nie istnieje” (Badiou 2009: 116).

Miłość nie jest ślepa

„Nikt nie kocha bez powodu” (Ortega 1989: 179) – tym twierdzeniem Ortega odcina się od potocznego poglądu, że miłość jest na wpół magiczna i na wpół mechaniczna, gdyż wyklucza to zdolność postrzegania. „Miłość [...] przypomina trochę rozumowanie, bo nie rodzi się w próżni, *ex nihilo*, lecz ma psychiczne źródło w zaletach ukochanego” (Ortega 1989: 179). Kochać to też wierzyć, że „kochany jest w istocie godny miłości” (Ortega 1989: 179). Pod tym względem miłość jest podobna do myślenia, które „jest wiarą, że rzeczy są w istocie takie, jak o nich myślimy” (Ortega 1989: 179). W obu przypadkach możemy się pomylić, dlatego „kochamy i myślimy tak długo, jak trwamy w naszym przekonaniu” (Ortega 1989: 179). Miłość według Ortegi nie jest nielogiczna ani antyracjonalna, lecz jest tylko alogiczna i irracjonalna, bo „ma sens i uzasadnienie, a wobec tego – jest logoidalna” (Ortega 1989: 180).

⁶ Na przykład „Eros to miłość tego, co piękne” (Platon 2004: 104).

Co prawda, mechaniczność procesu sprawia, że „wszyscy zakochują się tak samo, lecz nie wszyscy z tego samego powodu” (Ortega 1989: 54). Miłość odzwierciedla stan duszy, bo jest jej najdelikatniejszą czynnością. „Jaki człowiek, taka będzie jego miłość” (Ortega 1989: 170), ale samej istocie miłości nie powinno się przypisywać cech kochającego, ponieważ miłość odsłania tylko najbardziej ukrywaną tajemnicę natury człowieka. Tym samym, poprzez wybór ukochanej osoby odkrywa się swój najgłębszy charakter. Zatem gdy słyszy się o inteligentnej kobiecie, która zakochała się w głupcu, to albo nie jest tak inteligentna, za jaką uchodzi, albo on nie jest taki głupi.

Ortega odrzuca też pogląd, że „zakochujemy się, gdy nasza wyobraźnia roi sobie o nieistniejących doskonałościach innej osoby” (Ortega 1989: 21), która tym samym zostaje sprowadzona do roli katalizatora. W przeciwieństwie do kobiet, mężczyźni mają skłonność do wyobrażania sobie obiektów swoich pragnień (Ortega 1989: 155). Dlatego kiedy mężczyzna „wymaga od kobiety jedynie uzasadnienia swych iluzji, podtrzymania złudzeń” (Ortega 1989: 24), wówczas tkwi w miłości fikcyjnej, urojonej. Natomiast najdoskonalsza forma erotyzmu ma miejsce wówczas, gdy „mężczyzna odkrywa nagle w kobiecej naturze pewne wartości, których dotychczas nie rozpoznawał, zamiast doszukiwać się w niej doskonałości, istniejących tylko w jego umyśle” (Ortega 1989: 39).

Ustalenia (?) końcowe

Ortedze udało się ustalić, czym jest miłość o tyle, o ile w ogóle można określić, czym jest sam ruch. Statyczny charakter działania ludzkiego rozumu ujawnia się poprzez pragnienie „ustalania”. Człowiek chętnie uznaje za wiedzę to wszystko, co zostało ustalone. Ale ustalenie czegoś, w istocie swej tak niestalego, jak ruch, wydaje się zadaniem karkołomnym. Jednocześnie pojęcie ruchu lub ogólniej zmiany występujące w definicjach terminów bardziej złożonych nie powinno pozostawać niezrozumiałe. Dlatego podejmowane są próby dynamizacji naszego rozumowania, takie jak na przykład postulowanie opracowania logiki zmiany (Kiczuk 1982). Tymczasem, poruszenie zagadnienia miłości, dokonane przez Ortegę, pozwala nieco uporządkować słownictwo kochanków. Analizując dynamikę uczuć możemy łatwiej rozpoznać prawdziwą miłość, która jest bez wątpienia wyjątkowym i ważnym ruchem w życiu każdego człowieka. Dzięki niej ludzie mogą stać się po prostu lepszymi. „W akcie miłości człowiek wychodzi z siebie: miłość jest być może najwyższym działaniem, dzięki któremu natura pozwala człowiekowi przekroczyć samego siebie, dążąc w kierunku kochanego obiektu” (Ortega 1989: 7).

Źródła cytowań

- AJDUKIEWICZ, KAZIMIERZ (1948), 'Zmiana i sprzeczność', *Mysł Współczesna*: 8/9, ss. 35-52.
- ARYSTOTELES (1982), *Etyka nikomachejska*, przekł. Daniela Gromska, Warszawa: PWN.
- ARYSTOTELES (1990), *Fizyka*, przekł. Kazimierz Leśniak, w: *Arystoteles, Dzieła wszystkie*, tom 2, Warszawa: PWN, ss. 23-204.
- BADIOU, ALAIN (2007), *Święty Paweł*, przekł. Julian Kutyla, Paweł Mościcki, Kraków: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- BADIOU, ALAIN (2009), *Etyka*, przekł. Paweł Mościcki, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- BERGSON, HENRI (1963), *Postrzeżenie zmiany*, przekł. Paweł Beylin, w: *Henri Bergson, Mysł i ruch*, Warszawa: PWN, ss. 99-132.
- BERGSON, HENRI (1985), 'Śmiech', przekł. Irena Wojnar, w: *Irena Wojnar, Bergson*, Warszawa: Wiedza Powszechna, ss. 190-197.
- DANTE, ALIGHIERI (1977), *Boska komedia (Wybór)*, przekł. Edward Porębowicz, Wrocław: Zakład Narodowy imienia Ossolińskich.
- KAJTOCH, WOJCIECH (2013), 'Pisząc: miłość', *Palanistyka-Polonistika-Polonistyka*: 12, ss. 89-106.
- KANT, IMMANUEL (1984), *Uzasadnienie metafizyki moralności*, przekł. Mściśław Wartenberg, Warszawa: PWN.
- KICZUK, STANISŁAW (1982), 'Zagadnienie zmiany a problem logiki zmiany', *Roczniki Filozoficzne*: XXX/1, ss. 119-144.
- KICZUK, STANISŁAW (1983), 'Główne filozoficzne koncepcje zmiany', *Roczniki Filozoficzne*: XXXI/1, ss. 41-76.
- LEIBNIZ, GOTTFRIED WILHELM (1955), *Nowe rozważania dotyczące rozumu ludzkiego*, tom I, przekł. Izydora Dąmbska, Warszawa: PWN.
- NORWID, CYPRIAN KAMIL (1983), *Promethidion*, w: *Cyprian Kamil Norwid, Pisma wybrane*, tom 2, Warszawa: PIW, ss. 277-322.
- ORTEGA Y GASSET, JOSE (1980), *Dehumanizacja sztuki i inne eseje*, przekł. Piotr Niklewicz, Warszawa: Czytelnik.
- ORTEGA Y GASSET, JOSE (1989), *Szkice o miłości*, przekł. Krzysztof Kamyszew, Warszawa: Czytelnik.
- OSTASZ, KRZYSZTOF (2017), 'Nierozumienie ruchu i jego konsekwencje', *Idea*: XXIX/1, ss. 222-239.
- PASCAL, BLAISE (2001), *Mysli*, przekł. Tadeusz Żeleński (Boy), Warszawa: Altaya.
- PLATON (2004), 'Uczta', przekł. Władysław Witwicki, w: *Platon, Dialogi*, Warszawa: Unia Wydawnicza „Verum”, ss. 71-122.

- SCHELER, MAX (1995), *Istota i formy sympatii*, przekł. Adam Węgrzecki, Kraków: Znak.
- SŁOWACKI, JULIUSZ (2019), *Balladyna*, Kraków: Greg.
- SZPAKOWSKA, MAŁGORZATA (1989), *Sobre el amor (poślowie)*, w: Jose Ortega y Gasset, *Szkice o miłości*, przekł. Krzysztof Kamyszew, Warszawa: Czytelnik, ss. 183-197.
- ŚW. AUGUSTYN (1982), *Wyznania*, przekł. Zygmunt Kubiak, Warszawa: PAX.

Zanurzenie w mieście jako remedium na pustkę w twórczości Giovanniego Agnoloni

Karolina Kopańska

Uniwersytet Gdański

ORCID: 0000-0001-8648-0153

Abstract

Plunging into the city as a remedy for emptiness in the work of Giovanni Agnoloni

In the article *Plunging into the city as a remedy for emptiness in the work of Giovanni Agnoloni*, Karolina Kopańska analyzes the experience of emptiness resulting from traumatic personal experiences (death of a loved one, separation, disappearance) in an urban space. The purpose of the chapter is to try to zoom in on the relationship that connects man and city. Numerous studies in this area suggest a close relationship and mutual penetration, in which the city and man become a common space of experience. The author proposes that plunging into the city can help with feelings of loss. As a case study, the author analyzes the work of the Italian writer Giovanni Agnoloni (*Sentieri di notte*, *Il sepolcro del nuovo incontro*, *Viale dei silenzi*), who deals with the subject of experiencing emptiness in the city in almost all of his novels. Agnoloni's city is a post-modern city, a dystopian landscape of abandoned places, covered in fog or in the chaos of daily traffic. This image of the city is in harmony with the broken psyche of heroes in despair.

Karolina Kopańska, mgr; doktorantka w dziedzinie literaturoznawstwa na Uniwersytecie Gdańskim; autorka artykułów i rozdziałów w monografiach z zakresu literatury włoskiej; zainteresowania naukowe: proza dystopijna oraz fantastyka naukowa.

karolinakopanska@wp.pl

*Facta Ficta Journal
of Narrative, Theory & Media*



Nevertheless, going to the city creates a chance for a new beginning for the heroes. In the article, the author first focuses on the micro space of the city, which is home – here understood as a synonym of isolation and closure. Next, she considers the role of the city as a storage for memories. Finally, she determines where the characters from Agnoloni's novel draw their energy from. The author describes the process of passing the experience of emptiness in an urban space and indicates the role of the city in this process.

Keywords: Giovanni Agnoloni, dystopia, urban experience, experience of emptiness

Wprowadzenie

Miasto było od wieków przedmiotem ludzkiego poznania i refleksji. Dobiesław Jędrzejczyk podkreśla, że z jednej strony było postrzegane jako dar Stwórcy, z drugiej jako świadectwo ludzkiej potęgi (Jędrzejczyk 2004: 67). Florian Znaniecki pisze o mieście jak o „pewnej całości humanistycznej, realizującej się w doświadczeniu i działaniu ludzkim” (Znaniecki 1931: IX). Mówiąc o terytorium miejskim, należy myśleć o nim jako o pewnej sferze wspólnego doświadczenia (Jędrzejczyk 2004: 11). Człowiek, zanurzony w mieście, doświadcza go: ta przestrzeń ma wpływ na jego życie i jest tłem dla różnych wydarzeń. Między tym miejscem a człowiekiem tworzy się silna więź, którą można nazwać współprzenikaniem. Jędrzejczyk zauważa, że człowiek może wnikać w tkankę miasta i doświadczyć go tylko wtedy, gdy jest z nim związany uczuciowo (Jędrzejczyk 2004: 29).

Miasto znajduje się w centrum uwagi włoskiego pisarza Giovanniego Agnoloniego¹. Napisał on tetralogię², w której przedstawił wizję miasta u pro-

¹ Giovanni Agnoloni, urodzony we Florencji w 1976 roku, jest pisarzem, tłumaczem literackim i blogerem. Autor powieści psychologicznej *Viale dei silenzi* (Arkadia Editore, 2019), jest również współautorem powieści *Il postino di Mozzi*, pod redakcją Fernanda Guglielma Castanara (Arkadia Editore, 2019). Jest także autorem tetralogii powieści dystopijno-filozoficznych na temat hipotetycznego upadku Internetu (*Sentieri di notte*, *Partita di anime*, *La casa degli anonimi* i *L'ultimo angolo di mondo finito*, Galaad Edizioni, 2012-2017), częściowo wydanych również w językach hiszpańskim i polskim. Jako eseista napisał, zredagował i przetłumaczył kilka książek o dziełach Johna Ronalda Reuela Tolkiena, w tym dwujęzyczny zbiór międzynarodowych esejów *Tolkien. Light and Shadow* (Kipple Officina Libraria, 2019). Wreszcie przetłumaczył lub współtłumaczył eseje o Williamie Szekspirze i Robercie Bolaño (*Bolaño selvaggio*, Miraggi Edizioni, 2019) wspólnie z Marino Maglianím, a także książki innych autorów, takich jak Jorge Mario Bergoglio, Amir Valle i Peter Straub.

² *Sentieri di notte* (2012), *Partita di anime* (2014), *La casa degli anonimi* (2014), *L'ultimo angolo di mondo finito* (2017), Galaad Edizioni; polskie wydania: *Ścieżki nocy* (2016), *Rozgrywką dusz* (2018), *Dom bezimiennych* (2018).

gu katastrofy cywilizacyjnej. W najnowszej powieści, *Viale dei silenzi*, przestrzeń miasta pozwoli bohaterowi odnaleźć klucz do własnej tożsamości.

W swoim debiucie *Ścieżki nocy* Agnoloni snuje przygnębiającą wizję niedalekiej przyszłości. Akcja toczy się w 2025 roku w Europie sterroryzowanej przez spółkę Macros, informatycznego giganta międzynarodowego, który przejął władzę, pozbawiając kontynenti internetu i energii. Chaos panuje również w Krakowie, który jest spowity tajemniczą mgłą, pochłaniającą miasto. Znikają mury i ludzie: panuje nastrój śmiertelnego zagrożenia. W Krakowie mieszka Desmond, Irlandczyk z pochodzenia, badacz teologii, który przeżywa żałobę po śmierci ukochanej Leyli.

W opowiadaniu *Sarkofag ponownego spotkania*³, główna postać, pisarz Aurelio, wędruje przez Florencję, szukając i jednocześnie próbując uwolnić się od kobiety, którą kochał i którą utracił wraz z własną tożsamością. Bohater usiłuje uporać się z rozstaniem, spacerując po cmentarzu między grobowcami, a następnie wędrując po Florencji spowitej nocą.

Roberto, protagonista najnowszej powieści Agnolonego, *Viale dei silenzi*, podejmuje próbę odnalezienia zaginionego ojca. Bohater przemierza Warszawę, Berlin i prowincję irlandzką, wracając jednocześnie do wspomnień z Florencji. Podróży w wymiarze fizycznym towarzyszy wędrówka po przestrzeniach pamięci. Przemierzanie obszaru miasta i prowincji pozwala bohaterowi uporać się z własną tożsamością i traumą spowodowaną zaginięciem ojca. Jest to oczyszczająca wyprawa, podróż ku prawdzie.

Wszyscy trzej bohaterowie: Desmond w Krakowie, Aurelio we Florencji, Roberto w Warszawie będą poszukiwali ukojenia w doświadczeniu pustki, która stała się ich udziałem. Pytanie, jakie się nasuwa, można sformułować następująco: czy przestrzeń miasta, w którą bohaterowie się zanurzają, pozwoli im odnaleźć spokój i uporać się z bolesnymi wspomnieniami?

Dom jako miejsce izolacji od życia

Dom jako fragment miasta, ta specyficzna mikroprzestrzeń, staje się schronem dla osób przeżywających kryzys emocjonalny. Własne cztery ściany tworzą bezpieczny azyl, a drzwi zamknięte na klucz nie wpuszczają nieproszonych gości. Człowiek może pozostać sam na sam ze swoim smutkiem. Jedynie okno pozwala na kontakt ze światem zewnętrznym.

Miesiąc po śmierci Leyli, Desmond odnajduje się w domu, „zabalsmowanym przeszłością” (Agnoloni 2016: 13), w którym czuć zapach pleśni. Naukowiec spędza długie godziny w pokoju sam, „ogłuszony jak zdradzone

³ Opowiadanie znajduje się w tomie *Rozgrywka dusz* (2018).

zwierzę, które przeznaczono na rzeź” (Agnoloni 2016: 13). Wygląda na zewnątrz, ale brakuje mu odwagi, żeby wyjść. Nie pracuje już prawie wcale. Jediną aktywnością jest przeszukiwanie sieci internetowej w celu zebrania informacji o świecie, który chyli się ku upadkowi.

Aurelio w pierwszych tygodniach po rozstaniu zachowuje się jak Desmond. Nie pisze, unika ludzi, czasem tylko, próbując odnaleźć kontakt z rzeczywistością, oddaje się pracy, jednak próby te kończą się niepowodzeniem. Wtedy spędza długie godziny na kanapie, oglądając „najbardziej egzotyczne mistrzostwa sportowe nadawane z zagranicy” (Agnoloni 2018: 78). W pokoju panuje kompletny rozgardiasz: bielizna rozrzucona na podłodze, kieliszki z niedopitym winem na stole, książki dosłownie wszędzie, fiolka z tajemniczym płynem, „który sprawiał, że czuł się lepiej” (Agnoloni 2018: 78). Wynajmuje pokój w domu starego stróża cmentarza Oltrarno, w którym kiedyś przygotowywano do pochówku zmarłych. Cmentarz nigdy go nie przerażał, a on miał potrzebę oddalenia się od świata i przeczucie, że lepiej mu będzie z martwymi niż z żywymi. Pośród tych murów poczuł energię, która go usidliła. Poza tym, „mogiły zawsze tchnęły spokojem. Nie przeszkadzały mu w pracy, a raczej wręcz odwrotnie – pomagały” (Agnoloni 2018: 77). I rzeczywiście, jego pisanie nabiera polotu.

Roberto jest w Warszawie w ramach stypendium literackiego; pisze książkę, w której nawiązuje dialog z zaginionym ojcem. Jego warszawski pokój to anonimowa i chłodna przestrzeń. Próbuje jednak zaprowadzić pewien ład, tak aby to miejsce, jeśli nie może być oswojone, było chociaż dobrze zorganizowane. Jak wyznaje bohater: „Biuurko, które wyróżniało się dostojnym brązem na jasnym indygo tapety, było uporządkowane: laptop, mój notatnik, długopis. Nigdy nie straciłem nawyku pisania ręcznego. To była fizyczna potrzeba kontaktu z rzeczami [*Osservai la mia stanza per un intervallo indefinito. [...] La scrivania, che spiccava col suo dignitoso marrone sull'indaco pallido della carta da parati, era in ordine: il portatile, il mio taccuino degli appunti, una penna. Non avevo mai perso l'abitudine di scrivere prima a mano. Era una necessità fisica, di contatto con le cose*]” (Agnoloni 2019: 10). Ten wyjątkowy porządek daje bohaterowi poczucie, że rzeczywistość jest wciąż stabilna.

Dom Desmonda cuchnie pleśnią i rozpadem, stróżówka cmentarna Aurelia ma zapach śmierci, pokój Roberta odurza sterylnym porządkiem i anonimowością. W domach bohaterów powieści Agnoloniego wyczuwamy obecność pustki, która przeziara przez pleśń, bałagan, fiolkę poprawiającą nastrój, chorobliwy porządek i telewizor włączony dla towarzystwa. Tożsamość Desmonda, Aurelia i Roberta uległa poważnemu zachwianiu. Izolują się w domu i prawdopodobnie rozpałają przeszłość. Zdarza się, że wygaszają myśli, włączając telewizor lub komputer. Oddają się też pracy, co kończy się czasem sukcesem, często niepowodzeniem.

Wyjście do miasta i do ludzi jest jedyną szansą na ratunek dla bohaterów. Dopóki tego nie zrobią, będą tkwić w marazmie izolacji i skupiać się na roztrząsaniu własnego smutku.

Sensorium miejskie – kontakt zmysłowy z miastem

Miejsce jest „fragmentem ludzkiego doświadczenia” (Rewers 2005: 167) i poprzez to doświadczenie jest postrzegane i zapamiętywane. Hanna Buczyńska-Garewicz w książce *Miejsca, strony, okolice. Przyczynek do fenomenologii przestrzeni* stwierdza, że: „Przestrzeń wytwarza się pierwotnie w doznaniach, przeżyciach, nastrojach, działaniach. Jej źródłem jest doświadczenie życia, dzięki któremu zostaje ukonstytuowana” (Buczyńska-Garewicz 2006: 13).

Ewa Rewers powołuje się na założenia kontynentalnej tradycji egzystencjalno-fenomenologicznej, a w szczególności na prace Maurice’a Merleau-Ponty’ego, Otto Friedricha Bollnowa, Calvina Schraga i Lawrence’a Halprina, z których wynika, że to ciało jest początkiem postrzegania świata, a nie schematy myślowe (Rewers 2005: 67). Doświadczamy świata cieleśnie, za pomocą wszystkich zmysłów: wzroku, słuchu, dotyku i tak dalej. Na współpracy tych zmysłów opiera się doświadczenie. Należy pamiętać, że oko jest tylko jednym z pośredników postrzegania świata.

Miasto, jego architektura i mieszkańcy nie są jedynie obiektami wizualnymi, lecz mogą być uchwycone równocześnie i somatycznie. Obecność ciała „tutaj” koordynuje doświadczenie przestrzeni, określa osie postrzegania i odmierza egzystencjalne dystanse (Rewers 2005: 67).

Pogląd o polisensoryczności i synestezji doświadczenia reprezentuje również Elżbieta Rybicka, która stwierdza, że „nie doświadczamy [...] miejsc tylko jednym zmysłem, ludzkie *sensorium* aktywizuje się całościowo, choć zdarza się, iż bodźce percepcyjne jednego rodzaju mogą stanowić dominantę zarówno danego miejsca czy krajobrazu” (Rybicka 2014: 249). Właśnie dlatego, zauważa Rybicka, literackie topografie sensualne możemy porządkować za pomocą poszczególnych zmysłów: słuchu, smaku, węchu, wzroku i dotyku lub połączenia tych kanałów percepcji (Rybicka 2014: 249).

Desmond, Aurelio i Roberto wychodzą ze swoich domów – kryjówek i wyruszają w podróż do miasta. Jest to podróż w nieznaną, podróż, która niesie ze sobą wiele niebezpieczeństw, w tym konfrontację z bolesnymi wspomnieniami. Zanurzając się w przestrzeni miejskiej i mając zmysły wyostrzone przez ból i samotność, doświadczają miasta, które aktywnie współ-

uczestniczy w tej podróży. Miasto jest ożywione i chce nawiązać kontakt z przenikniętym pustką spacerowiczem.

Kiedy Desmond decyduje się na spacer po mieście, nie ma nadziei i pomysłu, co zrobić ze swoim życiem. Oto jak opisuje krajobraz, który go otacza: „Ulice przenikał zapach porzuconych, butwiejących przedmiotów. [...] Mglisty krajobraz, zamek otoczony pętlą rzeki, ledwie widoczne iglice wież i latarnie, nad którymi unosiły się żółtawe aureole” (Agnoloni 2016: 14). Wyjście w tych okolicznościach wymagało nie lada odwagi. Obawiał się, że przekroczywszy próg drzwi, nie będzie mógł wrócić. To była wyprawa przez Kraków pogrążony we mgle ku niewiadomej. „Szedłem, wmawiając sobie, że to jeden z moich zwykłych spacerów bez celu, jakie zawsze odbywałem. Jednak nostalgiczna szarość wokół przywodziła bolesne wspomnienia. Wszystko przypominało mi o niej” (Agnoloni 2016: 16). Spacer Desmonda jest dla niego zagrożeniem. Zalegająca mgła utrudnia widoczność, co z pewnością nasila niepokój; właściwie może wyodrębnić tylko kolor światła latarni i iglice wież. W takich okolicznościach wyostrzają się inne zmysły; Desmond wyraźnie czuje zapach gnijących przedmiotów.

Aurelio również wychodzi o zmroku i krąży bez celu, przemierzając ulice Florencji. Słyszy miasto, które chce nawiązać z nim kontakt.

Wychodził, kiedy słońce tonęło za horyzontem w jeziorze czerwonego światła rozlewającego się po niebie daleko za parkiem Cascine i mostem Hindusa. I podróżował bez końca. Odkrył Florencję sekretną, przemawiającą głębokimi dźwiękami, wypływającymi z ukrytych kokonów pomiędzy żyłkami cienia (Agnoloni 2018: 79).

Wędrówki nocne prowadzą Aurelia w kierunku ulicy Campo d'Arri-go, „ściśniętej pomiędzy ścianami budynków i cementowym murem, który odgradzał ją od szarego terenu poznaczonego metalicznymi, zawieszonymi w pustce dźwiękami” (Agnoloni 2018: 81). Pisarz pokonuje ten ciemny tunel, a w jego głowie krąży wspomnienia i myśli.

Aurelio płynął powierzchnią tej ulicy, a tymczasem w jego umyśle czy też trochę poniżej, w brzuchu, formowała się jakaś myśl, idea, unosząc się jak odporny na wilgoć korek. Krajobraz rozpylał się powoli, a ciemność stawiała się pomarszczoną głębią aksamitu (Agnoloni 2018: 81).

Przechadzka w wymiarze rzeczywistym, przestrzennym, znajduje odzwierciedlenie w jego umyśle i ciele, ciasnota tunelu odpowiada ściśkowi w głowie i brzuchu: tak rodzą się myśli. To bardzo cielesne doświadczenie. Zapadająca ciemność o fakturze aksamitu miękko i łagodnie otula Aurelia.

Za każdym razem gdy przechodzi obok cmentarza, czuje wręcz magnetyczne przyciąganie.

Aleje późną nocą dotykały cmentarza niczym lepkie rzeki unieruchomione w imadle asfaltu. Był zamknięty, lecz za każdym razem usilnie go wołał. [...] Mogiły poprzez swoje wibracje opowiadały o istnieniach unoszących się w szeptach dobiegających z zaświatów. Nagrobki wznosiły się niczym ostrza w stronę ciemnego nieba, rozjaśnionego nieco ulicznymi latarniami, których światło pożerały stopniowo korony górzących nad nimi drzew (Agnoloni 2018: 80).

Aurelio ponownie odczuwa ożywienie krajobrazu. Słyszy wołanie od strony cmentarza i odbiera ciałem wibracje mogił. Ta przestrzeń umarłych żyje i komunikuje. Kiedy kończy pisać, zapuszcza się w to królestwo zmarłych, słucha ciszy i wdycha powietrze przesiąknięte zapachem mchu (Agnoloni 2018: 82-83).

Być może Aurelio podświadomie wybiera miejsce, w którym czuje się mniej samotny. Józef Tischner w *Filozofii dramatu* (Tischner 1990: 187-89) wskazuje cmentarz jako jeden z artefaktów przestrzeni (obok domu i kościoła), który przesądza o zakorzenieniu człowieka i który pomaga mu oswoić samotność.

Roberto, zagubiony i zanurzony w przeszłości, czuje się tak samo niematerialny, jak niematerialne jest warszawskie powietrze. Zupełnie jakby nie miał konsystencji i funkcjonował jako bezcielesny byt. „Czas przeciekał mi przez palce, wyciągałem dłonie przed siebie, aby przelotnie uchwycić tylko miejsca [*Il tempo mi si sfarinava tra le mani, che tendevo nello spazio per afferrare, fugacemente, soltanto luoghi*]” (Agnoloni 2019: 9). Pragnie nawiązać kontakt z otoczeniem i dotykać miejsc, aby przez ich materialność poczuć własne ciało. Konstatuje wówczas: „otworzyłem starą bramę na ulicę Marszałkowską. Natychmiast zalała mnie fala miejskiego zgiefku i ludzkości, które z okna wydawały mi się obcym wszechświatem. Zrobiłem krok i zanurzyłem się w nim [*aprii il vecchio portone su Ulica Marszałkowska. All'istante mi si riversò addosso tutta l'onda di quel traffico e di quell'umanità che dalla finestra mi erano sembrati un universo alieno. Feci un passo e mi ci immersi*]” (Agnoloni 2019: 10).

Roberto zanurza się w mieście, od którego wcześniej się izolował. Kontakt z drugim człowiekiem i fizycznością świata pozwoli mu odzyskać poczucie własnej materialności. Co więcej, rytm miasta może obudzić jego ciało i popchnąć je do życia już jako sprawnie działający organizm, napędzany energią życiową. Rewers zauważa, że: „rytmy miejskie wtłaczają się bez zaproszenia w rytmy wewnętrzne doświadczającego ich ciała, tworząc wraz z nimi niepodzielną, niepokojącą całość, i przywołują jednocześnie dwie metafory: choroby oraz rozpędzonej, sprawnie pracującej maszyny” (Rewers 2005: 67).

Główny bohater najnowszej powieści Agnoloniego widzi przestrzeń jako sekwencję kolorów. Otoczenie zmienia barwy i charakter niczym kameleon. Będąc głęboko poruszony tą niestabilnością, analizuje obrazki z przeszłości. „Nigdy nie widziałem miasta tak żywego. Sam plac, wcześniej, zawsze wydawał mi się martwym stykiem ulic, zdominowanym przez smutną szarość [*Non avevo mai visto la città così viva. Questa stessa piazza, in precedenza, mi era sempre parsa un angolo spento, dominato da un grigiore triste*]” (Agnoloni, 2019: 12).

Miasto kojarzy mu się też z doznaniem smakowymi. Ma wizję, w których otoczenie do złudzenia przypomina mu wielkie ciasto. „Te domy, ulice i budynki wyglądały jak kawałki wielkiego ciasta oblanego ciemnym likierem, a zastałe i sfermentowane powietrze nasycalo każdą niszę przestrzeni [*Quelle case, strade e palazzi sembravano pezzi di un enorme dolce inzuppato in un liquore scuro, mentre un'aria stagnante e fermentata impregnava ogni nicchia di spazio*]” (Agnoloni 2019: 12-13).

Desmond i Aurelio wybierają noc na swoje wędrówki. Noc kamufluje ich emocje, jednocześnie ukrywając przed ludźmi. Stronią od towarzystwa, potrzebują ciszy i spokoju. Chaos wielkiego miasta, zajętego w ciągu dnia zwykłą krzątaniem, nie sprzyja udręczonej duszy, dlatego wybierają noc, kiedy miasto jest opustoszałe. Roberto natomiast zanurza się w tłum, aby odzyskać poczucie cielesności i energię życiową.

We wszystkich wypadkach przestrzeń miejska nawiązuje kontakt z bohaterem: generuje mgłę, która tylko pozornie jest przeszkodą, wysyła sygnały dźwiękowe i wibracje, wreszcie pozwala zanurzyć się w swoim codziennym wirze. Miasto współlistnieje z bohaterem, daje mu przestrzeń do spacerów, pozwala się dotknąć i powąchać, przebija się przez jego myśli, przywołuje wspomnienia.

Miasto jako magazyn pamięci

Elżbieta Rybicka przypomina, że dominującym modelem dla mechanizmów pamięci autobiograficznej jest model temporalny: człowiek ciągle uzgadnia swoją teraźniejszość z przeszłością. Należy jednak wspomnieć, że najwcześniejszy model pamięci autobiograficznej – Augustyński, był modelem przestrzennym. Według tego wzorca ślady zmysłowych doświadczeń i wiedzy są przechowywane w magazynie lub pałacu pamięci (Rybicka 2014: 286-287). Zofia Rosińska (2006) przytacza jeszcze inne przestrzenne metafory pamięci, takie jak: spichlerz, skarbiec, ruiny czy archiwum.

Człowiek, który doświadcza przestrzeni geograficznej, interioryzuje to przeżycie i w ten sposób „ja» autobiograficzne staje się nosicielem uewnętrznionych miejsc” (Rybicka 2014: 287). Można powiedzieć, że miejsca zdeponowane w pamięci przechowują ślady przeżytych doświadczeń.

Rybicka sygnalizuje jednak, że „miejsca nie pełnią tylko funkcji lokalizacyjnej dla wspomnień, nie są tylko »magazynami«, z których »ja« autobiograficzne wydobywa przeszłość. Pełnią często funkcję stymulacyjną, sprawczą, aktywizując pamięć autobiograficzną i pamięć cielesną” (Rybicka 2014: 287).

Kiedy Desmond idzie przez krakowską starówkę, wydarzenia z przeszłości przyplływają niczym fala. Poruszając się po mieście, przemieszcza się niejako po mapie wspomnień. Przypominają mu się wspólne spacery nad rzekę. Znowu czuje emocje, które dzielił z Leylą w przestrzeni miasta.

John Cleese i Robin Skynner porównują przystosowanie się do ważnych zmian w życiu do przekształcania mapy własnego świata. Każdy zajmuje na tej mapie jakieś miejsce, a w relacjach z innymi tworzy połączenia, które pozwalają bezpiecznie przejść przez życie. Jeśli ktoś odchodzi, orientacja staje się utrudniona, tak jakby część mapy uległa zniszczeniu. Oto jak opisują to przywołani autorzy: „Jeśli umrze współmałżonek, to trzeba rozstać się z psychiczną mapą, na której jego postać jest naprawdę bardzo duża, właściwie największa ze wszystkiego – na rzecz mapy, na której nie ma go wcale” (Dodziuk 2007: 16).

Desmond nie jest gotowy spacerować po Krakowie, w którym brak Leyli. Wciąż widzi ją w przestrzeni miasta, mając jednocześnie świadomość, że jej nie ma.

Rybicka zauważa, że „interioryzacja miejsc w pamięci autobiograficznej powoduje rozregulowanie i destabilizację linearności porządku chronologicznego” (Rybicka 2014: 287-288).

Desmond widzi siebie kiedyś i widzi siebie teraz w tej samej przestrzeni, jednak nic nie jest takie samo. Miejsce, w którym zostały zdeponowane wspomnienia, podsuwa obrazy z przeszłości. Desmond widzi nachodzące na siebie dwie rzeczywistości: Kraków z Leylą i Kraków bez Leyli. To powoduje bolesny dysonans. W pewnym momencie, minąwszy kolejne miejsca przywołujące wspomnienia, zamraża emocje, co znajduje wyraz w następujących wyznaniach:

Przestrzeń, którą przemierzałem, sprawiała, że pogrążałem się w melancholii, wpływającej na mnie tak, że czułem się jakby zabalsamowany, a tym samym znieczulony na ból. Świadomość tego była przerażająca. Być może było mi to jednak potrzebne po ostatnich tygodniach emocjonalnego unicestwienia (Agnoloni 2016: 19).

Cytowana przez Rybicką Anna Zeidler Janiszewska nazwałaby przechadzkę Desmonda „pretekstem mnemotechnicznym”, dzięki czemu to, co autobiograficzne łączy się z tym, co topograficzne. Spacerowicz odkrywa, że przeszłość miasta jest jego przeszłością, że biografia jednostkowa i miejska współlistnieją ze sobą (Rybicka 2003: 162).

Marcel Proust pisze w *Czasie odnalezionym*, że „o ile nasze życie jest włóczęgą, pamięć jest domatorem, i choćbyśmy się wyrwali bez ustanku,

nasze wspomnienia przykute do miejsc, skąd odchodzimy, nadal kojarzą między sobą swoje zasiedziały żywoty” (Proust 1969: 380).

Roberto spaceruje po Warszawie, ale wszędzie, na każdej ulicy czy w każdym murze, widzi przebłytki swojej Florencji. Zinterioryzował miejsca, a wraz z nimi wspomnienia i teraz, kiedy musi rozliczyć się z przeszłością, obrazy miasta rodzinnego wyłaniają się w przestrzeni, która jest mu obca. Pamięć zadomowiła się we Florencji.

Ścieżki i ulice warszawskie, którymi podąża, wyglądają zupełnie jak fragment jego rodzimego krajobrazu – do złudzenia przypominają florenckie drogi. „Ta prosta droga trochę przypominała mi ścieżkę we Florencji, którą często chodziłem. Była tuż za domem. Nie miała podobnego kształtu – tamta była ścieżką wzdłuż strumienia, ale zdecydowanie odpowiadała atmosferą [*Quel rettilineo somigliava vagamente a un percorso che a Firenze mi trovavo spesso a fare a piedi. Giusto dietro casa. Non era simile nelle forme – quello era un sentiero lungo un torrente – ma decisamente consonante nelle atmosfere*]” (Agnoloni 2019: 18). Idąc dalej, widzi swoje miasto, które prześwituje przez uliczny bruk. „I wydawało mi się, że widzę, jak [Florencja – K. K.] wyłania się zza miękkich kolorów i harmonijnego bruku eleganckiej ulicy Freta [*E mi pareva di vederla trasparire come in filigrana, dietro i colori tenui e il selciato regolare dell’elegante Ulica Freta*]” (Agnoloni 2019: 22).

Renesansowy mur Barbakanu sprawia, że Florencja wraca do bohatera z niesłyszczą siłą. Roberto przypomina sobie jej krajobraz i zapach wilgoci: „Gdy przekraczałem próg Barbakanu, z jego murami pachnącymi renesansem, poczułem, jak wibruje wewnątrz mnie moje miasto, z jego wąskimi uliczkami, domami o kształcie wieży, zacienionymi alejkami, nasyconymi wilgocią [*Mentre varcavo la soglia del Barbacane, con la sua muratura che sapeva di Rinascimento, me la sentivo vibrare dentro, la mia città, con le sue strade strette, le sue casetorri, i suoi vicoli ombrosi e impregnati di umidità*]” (Agnoloni 2019: 22).

Wreszcie Zamek Ujazdowski jest podobny do willi, na której koncentrował się jego wzrok, gdy szedł swoją aleją ciszy, próbując uporać się z myślami.

Zamek Ujazdowski, z jego elegancką sylwetką i jasnozielonym dachem, wznosił się łagodnie w oddali, przypominając mi willę na wzgórzach za Scandicci, na którą spoglądałem, gdy szedłem swoją bardzo osobistą aleją ciszy. [...] Wybierałem tę drogę wiele razy po twoim zniknięciu i częściej jeszcze po odejściu mojej żony. Suma waszych dwóch nieobecności musiała sprawić, że moja relacja z tą ścieżką stała się bardziej intensywna (Agnoloni 2019: 19)⁴.

⁴ Przekład własny za: „Lo Zamek Ujazdowski si ergeva tranquillo in lontananza, con la sua sagoma elegante e la sua copertura color verde chiaro, ricordandomi una villa sulle colline dietro Scandicci su cui lo sguardo mi si appuntava, quando camminavo lungo il mio perso-

Roberto jest związany uczuciowo ze swoim miastem. To tam zakorzenie są wspomnienia, przeżycia i tożsamość bohatera. Florencja wyłania się z murów, ulic i budynków, jakby nie chciała dać o sobie zapomnieć. Dystans pozwala poukładać emocje i uporządkować przeszłość. Sam zauważa, że: „tak jak różne epoki mogły się na siebie nakładać i idealnie współbrzmieć, tak i różne miejsca mogły przywoływać się nawzajem, kreśląc rodzaj wewnętrznej mapy pozwalającej się zorientować [*come epoche diverse potevano sovrapporsi e consonare perfettamente, così luoghi diversi potevano richiamarsi a vicenda, delineando una sorta di mappa interiore capace di orientare*]” (Agnoloni 2019: 24).

Bohaterowie Agnoloni: Desmond i Aurelio, spacerując po mieście konfrontują się ze wspomnieniami. Dla Desmonda jest to traumatyczne doświadczenie, ponieważ musi odnaleźć się na mapie miasta bez ukochanej. Roberto wyrusza w podróż, żeby odszukać ojca i nawiązać kontakt ze wspomnieniami, co pozwoli mu zrozumieć siebie. Ten etap, nawet jeśli bolesny, jest konieczny, aby uporządkować przeszłość i stawić czoła przyszłości.

Miasto jako źródło energii

Utrata doprowadziła bohaterów do kryzysu tożsamości: stracili radość i wszystkie cele, mają problem z odnalezieniem się w świecie bez ukochanej osoby, ze zdefiniowaniem siebie na nowo. Zamykają się w sobie i w swojej dusznej przestrzeni lub podejmują desperacką próbę wyjścia: błędzą w celu odnalezienia sensu istnienia. Gdy fundamenty świata drżą, trzeba wyruszyć w drogę, odpowiedzieć sobie na najważniejsze pytania i zbudować od nowa własną tożsamość.

Sheldon Kopp zauważa, że „w każdej epoce ludzie wyruszali na pielgrzymki, podróże duchowe, osobiste poszukiwania. Popychani bólem, przyciągani tęsknotą, unoszeni nadzieją, pojedynczo i grupowo udawali się na poszukiwanie oświecenia, mocy, spokoju ducha, radości bądź czegoś, czego sami nie znali” (Kopp 1995: 10). Kopp podkreśla dalej, że kryzys emocjonalny, naznaczony rozpaczą, lękiem i wahaniem, jest tym czasem w życiu człowieka, w którym może on dokonać osobistego rozwoju (Kopp 1995: 10).

Droga ryzykowna i kręta, pełna zagrożeń, otwiera nowe możliwości. Jak zauważa Joseph Cambell, przed wyruszeniem w podróż należy upewnić się, że „droga nie pozbawiona jest niebezpieczeństw; [...] wszystko, co

nalissimo viale dei silenzi. [...] Avevo percorso molte volte quella strada dopo la tua scomparsa, e ancor più dopo che anche mia moglie si era dileguata. Doveva essere stata la sommatoria delle vostre due assenze a rendere più viscerale il mio rapporto con quell'itinerario”.

dobrze, kosztuje, a rozwój osobowości należy do najkosztowniejszych ze wszystkich rzeczy” (Campbell 1994: 69).

Aurelio wyrusza w podróż po cmentarzu, którego groby układają się w labirynt. Pisarz krąży pomiędzy nimi, usiłując znaleźć ukojenie w szeptach pochodzących z zaświatów i usłyszeć podpowiedź, jak ułożyć sobie świat na nowo. Idąc pomiędzy grobami, spaceruje zarazem po zakamarkach swojej zagubionej psychiki, próbując scalić rozbite fragmenty swojej tożsamości. Jego świat rozpada się, a on sam potrzebuje fiolki, żeby spać.

Jarosław Marzec (2002: 93) zauważa, że epizodyczność jest cechą świata, który pokruszył się i rozpadł na kawałki. Jean Baudrillard pisze: „Transcendencja rozprysnęła się na tysiące fragmentów przypominających kawałki lustra, w którym na moment jeszcze potrafimy uchwycić nasze oblicze zanim całkowicie nie zniknie” (Baudrillard 1994: 247).

Roberto chce odnaleźć „odłamki niezrozumienia”, które tkwią w jego wnętrzu, poprzez zanurzenie w mieście. „Chciałem zatopić się ciałem i umysłem w tym otoczeniu, o którego istnieniu, zdaje się, że dopiero teraz się zorientowałem. I miałem nadzieję, że ten spacer wydobędzie na wierzch odłamki niezrozumienia, które wciąż utrudniały mi drogę do prawdy [*Volevo affondare con il corpo e la mente in quell'ambiente, del quale soltanto adesso mi pareva di essermi accorto. E speravo che quella passeggiata portasse in superficie i grumi d'incomprensione che ancora ostruivano il mio percorso verso la verità*]” (Agnoloni 2019: 11).

Jadwiga Zimpel zauważa, że mówiąc o mieście, mamy na myśli opis tego, co dzieje się w przestrzeni ulicy.

Dla przechodnia miasto, które przemierza, składa się z kawałków, które stanowią poszczególne ulice i fragmenty tych ulic. Nie ma innego miasta. Nie da się go objąć całościowo, chyba że patrzy się na nie z okien samolotu czy z ostatnich pięter fallicznych drapaczy chmur, takich jak chicagowska Sears Tower (Zimpel 2007: 240).

Roberto postrzega miasto fragmentarycznie: jego wzrok skupia się na poszczególnych wycinkach przestrzeni, wyodrębniając je z terytorium miejskiego. „Budynki, które mijałem, wyglądały jak monolity zatłoczone cudzymi wspomnieniami, jakby świat był pełen samotnych i niewidzialnych istnień, takich jak ja, w poszukiwaniu rozstrzygających odpowiedzi [*Gli edifici accanto a cui passavo parevano monoliti densi di memorie altrui, quasi che il mondo fosse pieno di esistenze isolate e invisibili come la mia, in cerca di risposte risolutive*]” (Agnoloni 2019: 21).

Bohater odczytuje w bryle budynku i wibracjach z niego pochodzących, że jego kondycja nie jest wyjątkowa, że inni też poszukują odpowiedzi. Oddala się od ludzi, chce poczuć spokój i naładować baterie mentalne

energiją bijącą od miejsc. Wybiera się do Parku Łazienkowskiego, gdzie może pozwolić sobie na swobodny przepływ myśli. „Z Placu Zbawiciela udałem się do Parku Łazienkowskiego, gdzie często przychodziłem, aby naładować swoje mentalne baterie. Być może mogłbym odnaleźć tutaj punkt wyjścia do dalszej orientacji. Moją ulubioną porą był wieczór, kiedy krążyło mniej osób i mogłem karmić swoje myśli [*Da Plac Zbawiciela mi diressi verso il Park Łazienki, dove spesso venivo a ricaricare le batterie mentali. Qui, forse, avrei individuato uno spunto capace di orientarmi. Il mio orario preferito era la sera, quando trovavo meno gente in circolazione e potevo lasciar pascolare i pensieri*]” (Agnoloni 2019: 16).

Po krótkim czasie pozostaje sam w zielonej przestrzeni miasta i zapada w błogi stan odprężenia. „Nastąpiła przerwa trwająca co najmniej dziesięć sekund, podczas której nikt nie przekroczył odcinka drogi mieszczącego się w moim polu widzenia. Poczułem spokój i odprężenie, co ostatnio rzadko mi się zdarzało [*Ci fu una pausa di almeno dieci secondi, durante la quale il tratto di strada rientrante nel mio campo visivo non venne attraversato da nessuno. Mi sentii in una condizione di pace e riposo che ormai di rado mi capitava di sperimentare*]” (Agnoloni 2019: 18).

Wreszcie, gdy dociera na skraj Krakowskiego Przedmieścia, odbiera wyjątkową energię emanującą z tego miejsca. Roberto potrzebuje tej mocy, żeby wyruszyć w dalszą drogę. Spacerując bez celu, znajduje źródło energii promieniujące z miasta.

Dotarłem na skraj Krakowskiego Przedmieścia, długiej monumentalnej alei prowadzącej do Zamku Królewskiego, zalanego światłem, które wydawało się należeć do innego wymiaru: ten przedświek wyjątkowego wieku, wolny od niepokoju, emanował energią, której tak bardzo potrzebowałem (Agnoloni 2019: 21)⁵.

Franz Hessel w *Sztuce spacerowania* podkreśla wagę bezcelowego doświadczenia miasta *en passant*.

Podczas długiego spaceru nabierzesz, po pierwszym zmęczeniu, nowej energii. Bruk poniesie cię jak matka w ramionach, ukołysz niczym wędrujące łóżko. Czegóż to nie zobaczysz w tym stanie pozornego osłabienia! I co będzie patrzyło na ciebie! Ulica będzie z tobą na coraz bardziej poufalej stopie. Pozwoli, by dawniejsze czasy zaczęły prześwitywać przez warstwę teraźniejszości (Hessel 2001: 160-161).

⁵ Przekład własny za: „Ero arrivato in fondo al Krakowskie Przedmieście, il lungo viale monumentale che conduceva verso il Castello Reale, invaso da una luce che sembrava appartenere a un'altra dimensione: l'anticamera di un'età speciale, sgombra di problemi e satura di un'energia di cui avrei avuto un bisogno estremo”.

Spacer pozwala bohaterowi skonfrontować się z przeszłością. Wysiłek fizyczny, doznania, które towarzyszą przemieszczaniu po terytorium miejskim, przeżywane dzięki zmysłom wyostrzonym do odbioru wrażeń: to wszystko powoduje, że wspomnienia zaczynają wypływać na powierzchnię. Miasto rzuca wyzwanie przeszłości.

Roberto postanawia przyjrzeć się warstwom nagromadzonych wspomnień. „Rozmyślałem nad sobą, przechodząc obok Zamku i zmierzając w kierunku Rynku Starego Miasta. Była to osobliwa trasa, rzucająca wyzwanie współistnieniu we mnie warstwom nakładających się epok [*Contemplai me stesso mentre procedevo oltre il Castello, in direzione del Rynek della Città Vecchia. Era un itinerario paradossale, che sfidava gli strati di epoche sovrapposte coesistenti in me*]” (Agnoloni 2019: 21).

Wreszcie w samym sercu stolicy, na Rynku Starego Miasta, ogarnia go jasność. Rozumie już, w jakim położeniu się znajduje i potrafi nazwać uczucie, które go dręczy:

Przechodząc przez Rynek Starego Miasta, gdy nie było tam turystów, zrozumiałem, że nie tylko ludzie, ale również miejsca mogą zachowywać się jak widma. Więc dla mnie, ty i Florencja byliście miejscem pustki, nieistnienia, trochę jak ten renesansowy obraz przedstawiający miasto idealne. Otoczenie abstrakcyjne w swej doskonałości, zdolne do wybicia się w wyobraźni, aby radykalnie ją przejąć, niczym niebezpieczny urok (Agnoloni 2019: 22)⁶.

Roberto zdaje sobie sprawę, że jego miasto Florencja i postać ojca to obszary nieobecności. Ta pustka jest destrukcyjna, może ogarnąć umysł i zawłaszczyć go. Roberto będzie musiał zmierzyć się z brakiem, ale teraz droga będzie łatwiejsza, bo zdefiniował swój niepokój i poczucie nieprzystawalności do świata.

Aurelio i Roberto, spacerując po terytorium miejskim, odzyskują spokój i czerpią energię od miejsc. Znajdują ukojenie w kontakcie z przestrzenią. To wyciszenie pozwoli im odnaleźć drogę ku odzyskaniu siebie po przeżyciu trudnego doświadczenia rozstania i nieobecności.

⁶ Przekład własny za: „Attraversando il Rynek della Città Vecchia in un momento in cui non giravano turisti, compresi che i luoghi, e non solo le persone, possono agire come spettri. Così, per me, eravate tu e Firenze, luogo del vuoto, della non esistenza, un po' come quel dipinto rinascimentale raffigurante la città ideale. Un ambiente astratto nella sua perfezione, capace di stagliarsi nell'immaginazione per impossessarsene radicalmente, come un pericoloso sortilegio”.

Podsumowanie

Giovanni Agnoloni umieszcza swoich bohaterów w przestrzeni miejskiej. Desmond, Aurelio i Roberto przeżyli trudne doświadczenie pustki w swoim życiu. Żałoba, rozstanie i zaginięcie kogoś bliskiego to przeżycia ekstremalne, które działają destrukcyjnie na protagonistów i uniemożliwiają im dalsze funkcjonowanie. W związku ze zniknięciem bliskiej osoby ich tożsamość ulega zachwianiu, a rzeczywistość rozpada się na kawałki. Pierwszą reakcją na nieobecność jest wycofanie i izolacja. Bohaterowie zamykają się w swoich domach, przenikniętych zapachem rozpadu, smutku, anonimowości. Jednak pod wpływem instynktu samozachowawczego, decydują się na wyjście z domu, co w kontekście podejmowanych tu rozważań oznacza chęć wyjścia ze stanu zawieszenia i uporania się z uczuciem pustki. Zanurzają się w przestrzeni miasta. Pozwalają na nowo uaktywnić się zmysłom: widzą miasto, słuchają, czują zapach, odbierają wibracje od niego płynące. W ten sposób pobudzają swoje ciało do życia. Miasto, będąc magazynem pamięci, uwalnia również liczne obrazy w umyśle bohaterów; następuje przepływ bolesnych wspomnień, co pozwoli uporządkować je, zamknąć pewien okres i uporać się z przeszłością. Wreszcie, spacerując po mieście, Desmond, Aurelio i Roberto odzyskują spokój i czerpią energię od miejsc, która to energia poniesie ich ku przyszłości.

Źródła cytowań

- AGNOLONI, GIOVANNI (2016), *Ścieżki nocy*, przekł. Justyna Łukasiewicz, Marta Adamska, Katarzyna Antoniewicz, Zuzanna Gaczyńska, Krzysztof Wrona, Wrocław: Serenissima.
- AGNOLONI, GIOVANNI (2018), *Rozgrywka dusz*, przekł. Katarzyna Antoniewicz, Wrocław: Serenissima.
- AGNOLONI, GIOVANNI (2019), *Viale dei silenzi*, Cagliari: Arkadia Editore.
- BAUDRILLARD, JEAN (1994), *Świat wideo i podmiot fraktalny*, przekł. Andrzej Gwóźdź, w: Andrzej Gwóźdź (red.), *Po kinie? Audiowizualność w epoce przekazników elektronicznych*, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, ss. 247-258.
- BUCZYŃSKA-GAREWICZ, HANNA (2006), *Miejsca, strony, okolice. Przyczynek do fenomenologii przestrzeni*, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”.
- CAMPBELL, JOSEPH (1994), *Kwestia bogów*, przekł. Piotr Kołyszko, Warszawa: Jacek Santorski & Co.
- DODZIUK, ANNA (2007), *Żal po stracie, czyli o przeżywaniu żałoby*, Warszawa: Instytut Psychologii Zdrowia.
- HESSEL, FRANZ (2001), *Sztuka spacerowania*, przekł. Sława Lisiecka, *Literatura na Świecie*: 8-9, ss. 160-161.
- JĘDRZEJCZYK, DOBIEŚŁAW (2004), *Teologia miasta*, w: Dobieśław Jędrzejczyk (red.), *Humanistyczne oblicze miasta*, Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, ss. 67-93.
- JĘDRZEJCZYK, DOBIEŚŁAW (2004), *Geografia miasta jako nauka humanistyczna*, w: Dobieśław Jędrzejczyk (red.), *Humanistyczne oblicze miasta*, Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, ss. 11-33.
- KOPP, SHELDON (1995), *Jeśli spotkasz Buddę, zabij go*, przekł. Tomasz Bieroń, Poznań: ZYSK i S-ka.
- MARZEC, JAROSŁAW (2002), *Dyskurs, tekst i narracja. Szkice o kulturze ponowoczesnej*, Kraków: Oficyna Wydawnicza „Impuls”.
- PROUST, MARCEL (1969), *W poszukiwaniu straconego czasu*, t. 7, przekł. Julian Rogoziński, Warszawa: PIW Warszawa.
- REWERS, EWA (2005), *Post-polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”.
- ROSIŃSKA, ZOFIA (2006), *Metafory pamięci*, w: Zofia Rosińska (red.), *Pamięć w filozofii XX wieku*, Warszawa: WFiS UW.
- RYBICKA, ELŻBIETA (2014), *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”.

- RYBICKA, ELŻBIETA (2003), *Modernizowanie miasta. Zarys problematyki urbanistycznej w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”.
- TISCHNER, JÓZER (1990), *Filozofia dramatu*, Paryż: Éditions du Dialogue.
- ZNANIECKI, FLORIAN (1931), *Miasto w świadomości jego obywateli*, Poznań: Wydawnictwo Polskiego Instytutu Socjologicznego.
- ZEIDLER-JANISZEWSKA, ANNA (1997), *Berlińskie loggie-paryskie pasażę. Miasto jako „pretekst mnemotechniczny”*, w: Anna Zeidler-Janiszewska (red.), *Pisanie miasta, czytanie miasta*, Poznań: Wydawnictwo Fundacji Humaniora 1997, ss. 83-92.
- ZIMPEL, JADWIGA (2007), *Od reprezentacji do symulacji – migoczące powierzchnie*, w: Grzegorza Dziamski, Ewa Rewers (red.), *Nowoczesność po ponowoczesności*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, ss. 235-250.

Czarna Muza Antoniego Szandlerowskiego

Bartosz Ejzak

Uniwersytet Łódzki

ORCID: 0000-0001-9108-3793

Abstract

Antoni Szandlerowski, „Confiteor”, expression, and epistolography

The aim of the article is to highlight different forms of expression in "Confiteor" by Antoni Szandlerowski (1878-1911). The work was published after the author's death in 1912. It contains the letters Szandlerowski sent to his beloved, Helena Beatus. Within it, he uses a wide array literary expression forms developed and used during the period of Młoda Polska; "Confiteor" contains sublime emotional confessions and shows how fragile and even neurotic the represented love was. In his letters, Szandlerowski uses many exclamations and emphasizes his recognition of Beatus' virtues of spirit. The author is interested in symbolism and is strongly influenced by Near East mythology, ancient Greek culture, and by the early works of gnostic authors interpreting the Bible, let alone romantic poetry. He places a strong emphasis on the connection between him and Beatus and on how hard and complicated their love is.

Keywords: Antoni Szandlerowski, Helena Beatus, love, letters, literature

Bartosz Ejzak, mgr; doktoryzuje się w Zakładzie Literatury Pozytywizmu i Młodej Polski na Uniwersytecie Łódzkim; autor publikacji naukowych dotyczących twórców epoki polskiego modernizmu; w skład jego zainteresowań naukowych wchodzi takie zjawiska w literaturze, jak symbolizm, dekadentyzm, transgresja i sacrum; w swych pracach podkreśla kontekst literacki oraz nawiązania kulturowe bliskie twórcom badanej epoki; obecnie zajmuje się twórczością Antoniego Szandlerowskiego i Kazimierza Lewandowskiego.

bartoszejzak@gmail.com

*Facta Ficta Journal
of Narrative, Theory & Media*



Published by Facta Ficta Research Centre in Wrocław under the licence Creative Commons 4.0: Attribution 4.0 International (CC BY 4.0). To view the Journal's policy and contact the editors, please go to factafictajournal.com

DOI: 10.5281/zenodo.4400380

Wprowadzanie

Antoni Szandlerowski (1878-1911) zasłużył sobie na miano buntownika i księdza całkowicie pozbawionego pokory względem reguły dzięki skandalom, z których szczególnym echem odbiły się dwa. Pierwszy to wydanie paszkwilu wymierzonego w kler (*Elenchus cleri alias choleri*), drugi zaś związany był z romansem z zamężną neofitką, Heleną Beatus, adresatką zbioru listów opublikowanych po śmierci autora pod tytułem *Confiteor*, będącym literackim dowodem miłości katolickiego księdza do kobiety (Biliński 2009-2010: 601-603). Zbiór listów nie ukazuje jednak samych perypetii dwojga zakochanych, lecz burzę emocji, jakie przeżywał Szandlerowski, jego konflikt wewnętrzny. Bez wątpienia w listach do Heleny starał się on odnaleźć utracony spokój oraz uzewnętrznić cały żal, wynikający z pragnienia spełnienia emocjonalnego u boku ukochanej, przy jednoczesnej konieczności kontynuowania posługi kapłańskiej. Sposób, w jaki autor listów opisuje własne uczucia, pełen jest ekspresji, zastosowane chwytły zaś wpisują się w estetykę modernizmu, a w pewnych aspektach – nawet ją wyprzedzają¹.

¹ O preekspresjonistycznych nurtach modernizmu i tendencjach pisarzy tworzących w tym okresie pisał Ryszard Nycz: „Podstawowe operacje językowe skupione były również na lek-syce i frazeologii, tzn. jak spostrzegano, na odnowieniu leksyki za pomocą »obcych słów« (neologizmów, archaizmów, dialektyzmów, barbaryzmów) oraz odnowieniu klisz w rezultacie uporczywej ekwiwalentyzacji metaforycznej, jak też maksymalnego emocjonalnego nacechowania. Ta ostatnia operacja wydaje się dziś najbardziej niefortunna i opłakana w skutkach; sądzić można jednakże, że uznawano ją wówczas za jeden z efektywnych, a nawet naukowo uprawomocnionych środków »odrodzenia mowy« i »odświeżenia« języka. Wydaje się też, że i inne stosowane najczęściej typy operacji stylistyczno-językowych miały swoje uzasadnienia w ogólnie aprobowanych koncepcjach filozoficznych, estetycznych i językoznawczych, a zbiorowy styl pisarstwa, jaki się dzięki temu wytworzył, osobiliwość swą zawdzięczał w znacznej mierze gromadnemu eksploatowaniu najprostszych sposobów osiągania zamierzonych celów, co zresztą doskonale widoczne było dla współczesnych” (Nycz 1989: 214-215).

Ekspresja emocji

Za punkt wyjścia mogą posłużyć ustalenia Michała Głowińskiego, dotyczące ekspresji w literaturze, który pisał, że:

Ekspresywizm nie jest jedynie milczącym założeniem, dochodzącym do głosu w konkretnej praktyce krytycznej, jest nieustannie werbalizowany, o roli ekspresji krytycy młodopolscy rozwdzają się zarówno w swych dociekaniach ogólnych, jak i okazji analizy konkretnych utworów. A czynią to nie dlatego, iż usiłują kogoś przekonać, że właśnie kategoria wyrazu jeszcze szczególnie ważna i od niej zależą osiągnięcia artystyczne poszczególnych twórców, są tak silnie przekonani o bezwzględnej słuszności tego założenia, że rozważania dotyczące tej materii nie mają na ogół charakteru perswazyjnego. Nie o przekonywanie tutaj chodzi, bo – jak się wydawało – nikogo przekonywać nie trzeba. Rozważania o dziele jako wyrazie duszy, zarówno wtedy, gdy im się nadaje postać ogólną, jak wówczas gdy odnoszą się do rzeczy poszczególnych, to ujawnianie zasad bezwarunkowo obowiązujących, powszechnych, uniwersalnych (Głowiński 1997: 31).

Spostrzeżenia te można odnieść do listów, które znalazły się w zbiorze *Confiteor*. Szandlerowski opisów własnych emocji zazwyczaj nie dokonuje wprost. Obrazując uczucia, stosuje wykrzyknienia naprzemiennie z *aposiopesis* (niedomówieniem). Ponadto, aby przedstawić pejzaż własnej duszy, korzysta często z symboliki biblijnej i motywów mitologicznych. Daje w ten sposób upust ekspresji pośredniej². W *Confiteorze* wątki zaczerpnięte z dwóch różnych źródeł mieszają się ze sobą, Chrystus zostaje niekiedy porównywany do Prometeusza, Maria Magdalena zaś do Wenus. Jest to jednak chaos pozorny, podporządkowany zasadzie *Spiritus flat ubi vult*, polegającej na popularnym w okresie modernizmu porzuceniu systemu symbolicznego jednej religii (Gutowski 1994: 28). Synkretyzm ten ma za zadanie oddać niepokoje księdza opętanego miłością. Poznanie Beatus było niewątpliwie punktem zwrotnym w życiu Szandlerowskiego, zaś uczucie, jakie przytrafiło się autorowi listów, na zawsze go odmieniło. Porównuje się on do Chrystusa, który dokonał Przemienienia Pańskiego na górze Tabor (Szandlerowski 1912: 1). Autor podkreśla tu pewną opozycję – o ile miłość do Heleny sprawia, że następuje w nim metamorfoza ducha, o tyle sama góra Tabor jawi się zakochanemu jako *locus horridus*, nie jest już bowiem ogrodem pełnym roz-

² Maria Podraza-Kwiatkowska pisze: „Podstawową zatem cechą nowej, symbolistycznej poezji uczyniono ekspresję pośrednią (*expression indirecte*) transpozycję, równoważnik, ekwiwalent stosowane w miejsce wyrazu bezpośredniego” (Podraza-Kwiatkowska 1994: 19). Ustalenia badaczki – ze względu na silną liryzację wypowiedzi – można odnieść także do prozy Szandlerowskiego.

koszy. Adresatka listów musiała podzielać ból Szandlerowskiego, gdyż w zbiorze znajdują się przepełnione niepokojem opisy stanu ducha kobiety: „Ta piękność Twoja ma w sobie coś z Boga, a ten smutek bezkresny – coś z Szatana” (Szandlerowski 1912: 2). Takie nietypowe zestawienia idei, postaci i pojęć są charakterystyczne dla twórczości modernistycznego artysty. W innym liście autor łączy wątek biblijny z chaldejską sztuką chiromancji i kulturą Bliskiego Wschodu, pisząc: „Na Twojem czole zawsze dojrzę znak świętej dłoni, która spoczęła na Tobie!... Z Twych dłoni czytać będę oną Pieśń nad Pieśniami naszego życia...” (Szandlerowski 1912: 58). Stara się w ten sposób przeniknąć boskie wyroki. Dążenia te wynikają z bezskutecznych usiłowań, by odnaleźć szczęście, które jest możliwe wyłącznie przy ukochanej, lecz z którą Szandlerowski – ze względu na przysięgę kapłańską – nie może się w pełni związać. Z tego powodu ich wspólną miłość określa symbolicznie jako złote runo:

Pójdę po moje złote runo, powędruję poza rzeki i morza, poza góry i pustynie. Zdaje mi się, że droga, po której pójdziem, odbiegnie od tej, którą sobie wytęskniliśmy. Wciąż mam wrażenie, że wśród obcych twarzy, wśród brązowych, żółtych i czarnych ciał... wśród odrębnej zupełnie kultury, pod niebem nieogładanem jeszcze, wśród wielu zabytków, ale z innego świata – poczuć się na onej wyżynie, co nas pograży całkowicie w potokach ciepła i światła, a ciszy takiej, o jakiej nigdy nie śniły dusze (Szandlerowski 1912: 96).

W przytoczonym cytacie na pierwszy plan wysuwa się desperackie pragnienie odnalezienia spokoju, chwilowego chociażby wytchnienia od konfliktu wewnętrznego doskwierającego pisarzowi. Fragment ten odkrywa jednak jeszcze jeden aspekt związku Szandlerowskiego i Beatus – głębokie porozumienie na tle intelektualnym. Oboje pasjonowali się zabytkami starożytności, w jednym z listów wymieniają na przykład swoje przemyślenia dotyczące świątyni Posejdona w Paestum (Szandlerowski 1912: 86), w innym autor porównuje miesiąc spędzony z ukochaną do eleuzyjskiej świątyni (Szandlerowski 1912: 92). Szandlerowski roztacza wizję „zupełnie obcej kultury” oraz „zabytków z innego świata”. Dla Beatus, która podzielała fascynację kulturą starożytną ukochanego, metafory te musiały być szczególnie atrakcyjne.

Szandlerowski w listach do Beatus nie porównuje się wyłącznie do Jazona-odkrywcy, lecz także do Orfeusza, konstatując: „I zdaje mi się, że przecież ja znam mowę, przyniesioną z mojej świętej odwiecznej ojczyzny, mowę, której tu nikt nie rozumie, a którą, gdybym przemówił – wsłuchałyby się we mnie gaje, zwierzęta – jak w gęźbę Orfeusza” (Szandlerowski 1912: 129).

Takie porównania w ustach młodopolskiego pisarza nie dziwią – podobnie jak Orfeusz, sam przecież był artystą zdającym sobie sprawę z wła-

nych możliwości twórczych. Ani Jazon, ani Orfeusz nie są jednak ulubionymi postaciami mitologicznymi Szandlerowskiego. Ze znacznie większą częstotliwością autor listów porównuje siebie samego do Chrystusa-Promeusza. Píše więc na przykład:

A jakbym teraz stworzył dwie dusze wielkie jak oceany przelewające w sobie pierścienne fale tragizmu, postawiłbym te dwie dusze na wysokości ponad ziemią... Kazałbym im zapomnieć wszelkiej mowy rodzinnej... te dwie dusze spojrzałyby w siebie, przeniknęły nawzajem – i zrodziłyby się wtedy mowa – mowa prawdziwa, poczęta w objawieniu, w boskiej wizji, mowa – tworzenie! I pokazałbym, że dwa tragizmy, dwa wielkie przekleństwa rodzą szczęście, o jakim nie śniła ziemia ani niebo... To nasze szczęście! (Szandlerowski 1912: 129).

Autor listów, doświadczwszy *numinosum*, pragnie mocy równej tej, którą dysponował Prometeusz, aby zmienić rzeczywistość oraz całkiem przebudować zasady rządzące światem. Dar ofiarowany ludzkości polegałby w tym wypadku na połączeniu dusz, które – uwolnione od ziemskich ograniczeń – przeniknęłyby się wzajemnie. Prometejski ogień stanowi więc czysta i szczerza miłość łącząca Szandlerowskiego i Beatus. Twórca określa ją mianem „mowy prawdziwej”. Stanowi ona wielki dar, lecz zarazem przekleństwo, duchowe szczęście można bowiem uzyskać wyłącznie za cenę fizycznej śmierci. Na przekonania Szandlerowskiego duży wpływ musiały wywrzeć prace popularnego w okresie modernizmu filozofa Rudolfa Steinera, który stworzył teorię antropozofii, czyli koncepcję przebudowy cywilizacji opętanej szaleństwem materializmu. „My się wyzwolimy” (Szandlerowski 1912: 196) – pisze Szandlerowski do ukochanej w jednym z listów. Pod postacią anagogenicznej egzegezy miłości ukrył on tragiczne wyznanie dwojga ludzi, którzy pragną się kochać, lecz w wyniku niesprzyjających okoliczności oraz niefortunnych splotów wydarzeń – nie mogą połączyć się na ziemi. Właśnie dlatego autor porównuje wzrok Beatus do letejskiego spojrzenia (Szandlerowski 1912: 100).

Miłość stanowi ponadto dla Szandlerowskiego pokusę, jakiej musi się nieustannie opierać. Porównuje siebie do Chrystusa podczas kuszenia, swoje zmagania postrzega zaś jako drabinę Jakubową, dzięki której doskonalili ducha i zbliżył się do Stwórcy. Taki ogląd rzeczywistości ma źródło w poglądach takich teologów i komentatorów *Pisma Świętego*, jak święty Ireneusz czy Orygenes. U Szandlerowskiego akt samokrzywdzenia w wyniku niespełnionej miłości przedstawiony został jako asceza, mająca na celu ćwiczenie człowieka w powściągliwości i pokorze.

Książd nie jest wolny od duchowych rozterek. Wyraża wątpliwości co do natury dobra i zła, a nawet podstawowych założeń wiary. Ekspresja au-

tora listów ujawnia się niekiedy poprzez balansujące na granicy religijnego bluźnierstwa stwierdzenia, takie jak: „W Tobie czytam straszną, odwieczną, przedstworzeniową walkę Boga z Lucyferem... A, iżeś nie jest odbiciem świata, jego ładu, harmonii i jedności – dlatego Cię Kocham... jak własny bunt...” (Szandlerowski 1912: 2).

W opisie tym zaskakujący jest epitet „przedstworzeniowa walka”. Szandlerowski, używając go, być może odnosi się do niektórych teorii manichejskich, zakładających, że świat to nieustanna walka sił dobra ze złem. Przymiotnik „przedstworzeniowa” odsyła do odłamów gnostyckich, rehabilitujących starotestamentowych antybohaterów oraz utrzymujących, że nad Bogiem i Szatanem, którzy są sobie równi, znajduje się jeszcze wyższy, nadrzędny Absolut – „ciemny bóg” (Czerwiński 2013: 75). Pod koniec wieku XIX szczególną popularnością zaczęli cieszyć się kainici; modernistyczni twórcy chętnie zapoznawali się też z naukami Saturnina, Marcjona czy Bazylidesa. Takie zainteresowania wskazują, że Szandlerowski wzdragał się przed złem, lecz jednocześnie się nim fascynował, gdyż uznawał życie za nieustanną walkę hartującą człowieka w przewrotnym żywiole zniszczenia (Cioran 1995: 8). Stąd zainteresowanie pisarza starożytnym bóstwem Abraxasem, zamykającym w sobie zarówno dobro, jak i zło, stanowiącym pełnię, będącym urzeczywistnieniem wszystkich ludzkich pragnień, popędów oraz namiętności. W swoich zainteresowaniach Szandlerowski nie jest bynajmniej na tle epoki odosobniony, Abraxas bowiem pojawia się między innymi również w *Oziminie* Wacława Berenta (1911) oraz *Demianie* Hermana Hessego (1919). Bóg niszczący świat, by stworzyć go na nowo, pojawia się również w *Palingenezie* Antoniego Langego. Przytoczone stwierdzenie, zwłaszcza w ustach księdza, brzmi niepokojąco, każe myśleć, że Szandlerowski zbuntował się nie tylko przeciwko strukturom kościelnym, lecz również zrewidował katolicki sposób postrzegania wiary. Dywagacje artysty na temat Boga, miłości, dobra i zła doprowadzą go z czasem do poczucia coraz większego duchowego wypalenia i acedii, tak niebezpiecznej dla osoby stanu kapłańskiego. Szandlerowski opisuje to uczucie w następujący sposób: „Modliłem się całą siłą bezmowy serca! Nie czułem nawet bicia serca, tylko wpatrzony w oblicze Boga – kamieniałem” (Szandlerowski 1912: 46).

Motywy mitologiczne, biblijne oraz pejzaże duszy Szandlerowski przedstawia zazwyczaj w ciemnych bądź przymglonych sceneriach. Czyni to, by zobrazować *mare tenebrarum* własnej duszy. W opisach tych rzadko jest miejsce na radość, częściej miłość przeplata się z cierpieniem, wyrzutami sumienia, a nawet wizjami własnej śmierci: „Gdybyś wtedy była ze mną... gdybyś spojrzała we mnie swojemi oczyma – odgadłabyś, co się we mnie dzieje, a wtedy – byłibyśmy już naprawdę szczęśliwi, bo martwi... śmiercią na wieki złączeni...” (Szandlerowski 1912: 11). Losy dwojga kochanków są więc

ze sobą na zawsze splecione, śmierć jednej osoby oznaczałaby kres drugiej. Można w deklaracjach pisarza doszukiwać się przesady, a nawet artystycznej pozy, należy jednak – może nieco przewrotnie – zaznaczyć, że Beatus umarła niedługo po Szandlerowskim, bo już w 1916 roku.

Autor zbioru listów wielokrotnie będzie jeszcze podkreślał jedność swoją i Heleny: „Zdobyliśmy odrębność i niezależność... Odtąd duchy nasze szły w siebie coraz głębiej, przenikały się coraz niedostrzegalniej, aż nareszcie niepostrzeżenie zatraciła się ich granica, cecha wszelka – stały się... jednią!...” (Szandlerowski 1912: 32).

W innym znowu liście czytamy: „Wiesz, Bożenno, czasem mi się здаje, że Cię tak posiadam niepodzielnie, całkowicie, iż Ty jako byt duchowy przestałaś istnieć, że stałem się już – Tobą!...” (Szandlerowski 1912: 141). Niestety okoliczności oraz uwarunkowania społeczne dwojga zakochanych sprawiły, że prócz miłości przyszło im dzielić również cierpienie. Wzmogło to konflikt wewnętrzny – burza wykluczających się emocji jest według Szandlerowskiego wszechpochłaniająca i godna miana „golsztrumu uczucia” (Szandlerowski 1912: 121). Jak pisze autor zbioru listów: „Każda godzina miłość moją zwiększa” (Szandlerowski 1912: 30), wszelako coraz potężniejsza miłość wiąże się z coraz znacniejszym bólem. Emocje te znajdują swój wyraz w tekście, który pełen jest *coincidentia oppositorum*, konceptów polegających na sprzecznościach; mówi między innymi o dreszczu gorącym, rozsuwającej się bez końca mgle czy lodowym pożarze: „Patrz – jaka łuna się rozlała nad naszym ofiarnym ołtarzem, jakaś dymna mgła rozsuwa się, rozsuwa bez końca... Zamrzeć można od lodowego pożaru iszczenia się tajemnic nigdy nieprzeczuwanych nawet...” (Szandlerowski 1912: 3-4).

Wprawdzie Szandlerowski wielokrotnie wyraża szczęście wynikające z miłości do Beatus, wyznania te są jednak zazwyczaj poprzedzone wizjami rozkładu, pustki oraz ciemności. Zapewnienia o odczuwanej radości pojawiają się w tekście niespodziewanie i są niekiedy tak usilnie powtarzane, że można wysnuć wniosek, iż autor listów próbował przekonać samego siebie do emocji, których wcale nie odczuwał lub których doświadczał w formie wykoślawionej przez moralne rozterki. Oto wizja szczęścia według Szandlerowskiego: „A szczęście staje się coraz wyraźniej zadumą, ciszą, odwiecznym borem o zmierzchu stygącym, tonią zmartwiałą, myśl ociekającą krwią a w marmur wcieloną” (Szandlerowski 1912: 129).

Dojmujące uczucie tęsknoty oraz rozdźwięk między powinnością stanu kapłańskiego a pragnieniem osobistego szczęścia sprawiły, że Szandlerowski zaczął doznawać dolegliwości charakterystycznych dla neurasteników. Wynikało to z konfliktu z władzami kościelnymi oraz z konieczności częstych zmian miejsca zamieszkania (Szandlerowski 1912: 133). W efekcie budził się w nocy, nękany atakami paniki. Stany te opisywał w listach do Heleny

Beatus: same relacje natomiast przejmują niepokojem i dają wyobrażenie, w jak złym stanie psychicznym znajdował się wówczas poeta:

Pękało wszystko we mnie, a ja nic nie czułem, tylko jak bryła toczyłem się przez wieczność – jak płyta grobowa, a ta wszystka droga, po której gnały mnie męki, pisała na mnie swoje znaki... O, jakie to straszne!... Bożenno, głowa pęka... rozsadza ją żar... Dłoni mi twojej potrzeba – przesun ją po mem czole, choć z daleka – to mi pozwoli oddychać... żyć jeszcze...(Szandlerowski 1912: 32).

Sen Szandlerowskiego przeistacza się w koszmar, w którym świat traci swą harmonię. Przestrzeń w wyobrażeniach sennych nasuwa skojarzenia ze śmiercią czy też rozkładem, przez co przysparza autorowi niewypowiedzianych mąk.

W *Confiteorze* nie brak również niezwykle ekspresyjnych laudacji skierowanych do ukochanej. Pisarz i poeta chwala walory ducha Beatus niemal w każdym liście. Oto egzemplifikacja:

Twym własnym cieniem u nóg Ci się kładę i pierwszym czystym, anielskim upojeniem wiąże Twe stopy... Nie broń mi tej rozkoszy, bo w niej tylko znaleźć mogę siłę, potęgę i moc... Błotną moją duszę archanielskim skrzydłem otoczyłaś... świętem płomieniem objęłaś to, co było już gruzem, rumowiskiem... (Szandlerowski 1912: 1).

W apostrofie uderzają nie tylko wyliczenia, lecz również silnie wyeksponowany erotyzm. Interesujący zabieg stanowi również gradacja (anielskie upojenie, archanielskie skrzydło). Pozostałe laudacje są nie mniej kunsztowne: „Cudzie mój... śnie mój ucieleśniony... Bożenno moja... u nóg Ci leżę i stopy Twe łzami omywam i miłość moją płacząc przed Tobą” (Szandlerowski 1912: 17).

Również w tym fragmencie można zauważyć erotyczne uniesienie połączone z uwielbieniem dla duchowych cnót ukochanej. Listy Szandlerowskiego nie są pozbawione przejawów fizycznej namiętności, należy bowiem zwrócić uwagę, że w wielu z wymienionych cytatów pojawia się motyw stóp. Autor opisuje je, by wyrazić swoje uwielbienie dla Beatus oraz podkreślić władzę, jaką kobieta sprawuje nad jego duchem, przy czym podkreślić należy – uświadomioną przez Szandlerowskiego bądź nie – obecność ekspresji własnej seksualności. W jeszcze innej pochwie autor pisze:

Boże dobry – jak mi trudno rozłączyć się z Tobą, choć na chwilę. Chciałbym w wieczność zakląć ten odjazd mój, to Twoje słodkie, ciche, gołębie pochylenie głowy na moje piersi, tę srebrzystość drżenia, które miałaś rozlaną na twarzy. Życie mi dałaś wielkie, pełne, słoneczne. To życie przelewa się poprzez wszechświat cały i wszystko stało się Tobą i prze

na mnie, naciera zwycięsko i przywala mnie zdobywcą stopą. Zwyciężonym, Bożenno, zwyciężonym... Jaka siła mojego biegu poczęła się przez ciebie, ile mocy archanielskiej płynie mi już w żyłach – dowiesz się, dowiesz... (Szandlerowski 1912: 93).

To tylko nieliczne z pochwał, jakimi nieustannie obdarza Szandlerowski swą ukochaną. Zostały one przytoczone nie tylko w celu unaocznienia, jak dużą emocjonalnością charakteryzowało się piśmarstwo autora zbioru *Confiteor*, lecz również po to, by przyjrzeć się zabiegom retorycznym i stylistycznym zastosowanym w listach. Można bowiem doszukać się w nich intrygującego schematu. W opisach cnót i zwrotach wyrażających uwielbienie dla kobiety dominują powtórzenia, anafory oraz przede wszystkim paralelizmy składniowe. Takie skonstruowanie wypowiedzi literackiej odsyła bezsprzecznie do budowy psalmów, które w literaturze hebrajskiej opierały się podobnych chwytach, a w szczególności na *parallelismus membrorum* (rytmie członowym; Bieńkowska 2002: 125). Z chwytów charakterystycznych dla stylu biblijnego pisarz korzysta świadomie, a w jednym z listów pisze nawet: „Nagle słowo Twe wskrzesiło we mnie władzę nad Tobą, dało poczucie Miłości istotnej, gorącej, broczącej krwią piekącą, tryskającej w niebo jak nieustające: »hosanna«!” (Szandlerowski 1912: 145). Uczucia autora są skomplikowane i niejednoznaczne, w *Confiteorze* cierpienie, religijna ekstaza oraz miłosne upojenie przeplatają się ze sobą. Emocje, niekiedy nawet te najbardziej sprzeczne, łączą się ze sobą, pozostawiając w rozterce Szandlerowskiego, który ma problem z identyfikacją własnych doznań. Kocha on Beatus, lecz jednocześnie nienawidzi w sobie tego uczucia. Silna ekspresja autora pozwala prześledzić jego zmienne stany emocjonalne. Na początku drugiego listu pisze: „Chodziłem po ulicach... błdziłem... szukałem Ciebie... Wiedziałem, gdzie byłaś, a jednak szukałem z Tobą, przy Tobie... Nadeszła godzina wyjazdu – opuszczałem moje wszystko, ażeby jechać – dokąd nie wiedziałem...” (Szandlerowski 1912: 3).

Poczucie zagubienia, osamotnienia oraz wewnętrznej pustki spowodowanej rozłąką, szybko zmienia swe oblicze, gdy Szandlerowski odczytuje wieści od Beatus. Jeszcze w tym samym liście manifestuje wielką radość z powodu otrzymania korespondencji od ukochanej: „Twój list odebrałem. Dławiło mię szczęście... Wpatrywałem się w Twą twarz długo, długo... Zstępowałem zwolna, zcicha, trwożnie w głąb katakumbową...” (Szandlerowski 1912: 4). Pisząc o „głębi katakumbowej”, prognozuje jednak nadejście kolejnego wielkiego cierpienia, które rzeczywiście spada na niego niebawem i któremu daje upust już na początku następnego listu, stwierdzając: „Gdybyś wiedziała, ile przecierpiałem przez cztery dni ostatnie! Pod czaszką kipiało mi... huczało... wrzało... Dziw prawdziwy, żem zniósł to wszystko, żem nie padł martwy... Myśli potępięncze oplotły mi mózg i serce...” (Szandlerowski 1912: 3).

Mękę wywołaną miłością opisuje Szandlerowski niczym malignę, rozłąkę zaś przeżywa niezwykle silnie. Z upojenia miłosnego oraz przeświadczenia, że Beatus, choć nieobecna, trwa nieustannie przy nim, popada w ciąg zaledwie paru dni w istną rozpacz. Swe nastroje uzależnia przede wszystkim od szybkości, z jaką ukochana odpowiada na jego listy. Kiedy zdarza się, że Helena przez dłuższy czas nie odpisuje, wówczas zakochany pogrąża się w prawdziwej rozpacz:

Po tygodniu całym – pierwszy list. I Ty też przez 10 dni nie miałś wiadomości. To okropne! Czy kto nie przejmuję? A niech przejmują, niech wszystko zabiorą, bo i cóż więcej zabrać mogą? Postarzałem się, posiwiiałem, zapomniałem, że słońce świeci, że szczęście mi losy przędą. Gdzie? Jak? Czy to możliwe? z Tobą? (Szandlerowski 1912: 174).

Ekspresja światopoglądu

Ekspresja Szandlerowskiego nie dotyczy jednak wyłącznie sfery emocjonalnej. Jego uczucia schodzą na dalszy plan podczas dzielenia się z ukochaną doświadczeniami lekturowymi. Pisarz czyta między innymi Platona, Paula Verlaina, Oscara Wilde’a, Dante Alighieriego i Fryderyka Nietzschego. Wzmianki o cherubinach uśmiechów (Szandlerowski 1912: 53) i serafinich skrzydłach miłości (Szandlerowski 1912: 48) wskazują też na świadomość hierarchii anielskiej znanej z *Pism teologicznych* Pseudo-Dionizego Aeropagity i *Sumy teologicznej* świętego Tomasza z Akwinu. Sympatią musi darzyć również Szandlerowski twórczość Juliusza Słowackiego, ponieważ w jednym z listów pojawia się parafraza jednego z utworów tego poety: „Jeżeli jesteś duchem, to mi się ukaż... jeżeli-li – żyjącą istotą, ot nie daj mi tak długo tęsknić do Ciebie...” (Szandlerowski 1912: 138). W wierszu *Testament mój* romantycznego twórcy czytamy natomiast: „Jeżeli będę duchem, to się im pokażę, / Jeśli Bóg mnie uwolni od męki, nie przyjdę...” (Słowacki 1866: 62). Zainteresowanie romantyzmem wynika z nostalgicznym nastrojów, jakim poddawał się Szandlerowski. Mimo że z przymrużeniem oka, autor zbioru *Confiteor* pisze jednak do ukochanej o magnetyzmie (Szandlerowski 1912: 31-32). Pragnie dowieść jej w ten sposób, że byli sobie pisani od zarania, zanim jeszcze przyszli na świat.

Szał twórczy stanowi nie mniej istotny element zbioru *Confiteor*. Sam autor hołdował sztuce – prócz zbioru listów tworzył poezję, napisał też kilka dramatów (*Parakleta*, *Marię z Magdalii*, *Samsona*). O jednym z nich – *Paraklecie* – wypowiada się w korespondencji do Beatus. Szandlerowski nazywa napisany przez siebie dramat wspólnym dziełem jego oraz ukochanej. Na bieżąco relacjonuje proces twórczy, przy czym nie szczędzi adresatce roz-

terek artysty, polegających na wątpliwościach (kokieteryjnych, żądających zaprzeczenia), by pisanie zarzucić na zawsze. Chęć dalszego tworzenia zwycięża jednak: „Po „Paraklecie musi nastąpić coś jeszcze... Nasza pieśń jeszcze nie skończona, choć myśl się już mąci, choć ręka omdlewa, a oczy ślepną od blasków nieziemskich” (Szandlerowski 1912: 31). Aktywnie wymienia się z Beatus przemysleniami dotyczącymi swego dzieła, wtajemnicza ją w proces twórczy oraz relacjonuje, jakie wydarzenia będą miały miejsce w poszczególnych aktach. Mimo to często zdarza się, że umyślnie trzyma ukochaną w niepewności, dając jej do zrozumienia, iż szczegóły akcji pozna dopiero, gdy tekst zostanie ukończony:

Nie mówiłem Ci, co będzie w następnym akcie... nie zdradziłem nawet przed Tobą tajemnicy, bo mi się zdawało, że powinnaś to przeczuć, że jeżeli Twój duch zespolony z moim, to musi dalsze drogi przewidzieć, mieć je już w sobie... Dramat mój jest czemś nieskończenie więcej, niż tworzeniem. Jest mi on – misterium stopienia się i wysłonecznienia naszych duchów... Jeżeli więc miałem to w swej duszy, to nie dziw, że byłem przekonany, iż oboje idziemy szlakiem tworzenia, że nic nie powinno być ci obcem z tego com wyśpiewałem!... (Szandlerowski 1912: 17).

Zdarzają się momenty, w których autor, niczym poeta uduchowiony, jest zachwycony własnym dziełem. Przyczyna takiego stanu wydaje się jasna: o ile rozłąka i przeświadczenie o zakazanej miłości stanowi dla Szandlerowskiego *misterium tremendum*, o tyle w sztuce i pasji twórczej odnalazł on *misterium fascinosum*. Po ukończeniu dzieła artysta nieustannie zachęca ukochaną, by kontynuowała lekturę, a następnie dzieliła się spostrzeżeniami: „Czytaj, czytaj »Parakleta«... Tam wszystko pisane Tobą, tam wszystko jest moją tęsknotą do Ciebie, tam wszystko jest – Tobą!...” (Szandlerowski 1912: 27). Reakcji Heleny Beatus na *Parakleta* niestety nie znamy, gdyż nie sposób zrekonstruować jej odczuć na podstawie samych odpowiedzi Szandlerowskiego. Obiór był jednak najprawdopodobniej entuzjastyczny, ponieważ ostatecznie autor powierzył ukochanej swój utwór w całości. Poproszony raz przez komitet literacki, pragnący uczcić Orzeszkową, o fragment dramatu, odpisał, że „»Paraklet« nie jest jego własnością” (Szandlerowski 1912: 65). Dramat swój nazywa „wspólnym dzieckiem” swoim i Beatus. Deskrybuje go wykrzyknieniami („A jakie to dziecię nasze czyste!”; Szandlerowski 1912: 9) oraz przypisuje właściwości pozwalające leczyć schorowane dusze. Z wielkim zapałem relacjonuje doświadczenia lekturowe pewnej kobiety, której dał do przeczytania *Parakleta*:

Wczoraj zapragnąłem choć jednej duszy kobiecej duszę Twoją i moją pokazać... Dałem jej „Parakleta”... Wracam od niej. Łzy wdzięczności i rozrzewnienia miała w oczach. „Paraklet” ją oczarował. Odnalazła w nim całą siebie. Wszystek ból, wszystką Miłość

i wszystek bunt; dałem jej możność postawienia sobie przed oczy jak rzeźbę, jak posąg wykopany z zamarłego miasta. Bożenno, gdybyś ją widziała – odczułabyś się jaka płynnie na ludzi z naszej Miłości (Szandlerowski 1912: 160).

Paraklet stanowi dowód silnego uczucia, jakim Szandlerowski darzył swoją ukochaną, nic więc dziwnego, że przez pierwsze pół roku wymiany listownej temat ten stanowi *leitmotiv* korespondencji. Autor listów w tworzeniu odnajduje nie tylko ukojenie, lecz również sposób, by pokazać światu, jak wielka i wysublimowana miłość połączyła go z Bożenną.

Istotnym elementem zbioru listów są również dywagacje czysto intelektualne, mające niekiedy wydźwięk filozoficzny – miłość bowiem do ukochanej eksponuje Szandlerowski również poprzez przypominające naukowy traktat ustępy. O metempsychozie wypowiada się erudycyjnie:

I gdybym potrafił w najbardziej poziomy sposób przebrnąć czas wyczekiwania – nie uwłaczałbym ani Tobie, ani sobie... To święty czas metempsychozy. Wcielać się bez końca w coraz inną formę życia i śpieszyć i śpieszyć na gody! Tylko w ten sposób można zrozumieć nietykalność dostojności duszy przy najbrutalniejszych odruchach materialnych ciała... Z chwilą, gdyby dusza tylko w jednej formie ciała objawioną została światu, wówczas stosunek jej do świata byłby miarą jej wartości... Ale że dusza bieży i bieży bez końca ku źródłu, z którego wypłynęła i zawsze z ową boską tęsknotą szczęścia, przeto formy przejściowe nic nie wpływają na jej godność i czystość (Szandlerowski 1912: 151-152).

Myśli te zostały zainicjowane przez trudne do zniesienia uczucie tęsknoty, w odpowiedzi na którą Szandlerowski ucieka przed obezwładniającymi emocjami w świat filozofii czerpiącej z witalizmu Bergsona. Przemiany dostrzegalne w świecie natury przenosi w sferę ducha, który rozwija się nieustannie ku doskonałości, aż wreszcie dosięgnie, poprzez oczyszczenie Miłości, Boga. Zainspirowany również odkryciami Darwina, autor listów wypowiada się o ewolucji, a jej prawa rozciąga konsekwentnie na rozwój emocji oraz duszy. Uczucia – coraz czystsze, coraz doskonalsze – staną się kiedyś kluczowym wyznacznikiem człowieka przyszłości. Szandlerowski pisze między innymi, że:

Gdybyśmy sny nasze chcieli urzeczywistnić w tym świecie dźwięków, linii i barw – próżna byłaby nasza praca... Moglibyśmy wytworzyć tylko jakąś nową, oryginalną kombinację, ale w rezultacie stalibyśmy się jedynie wyższym stopniem ewolucji, a więc tem samem tkwilibyśmy w przeszłości ponieważ i w terażniejszości, boć musielibyśmy korzystać z tego, co nam dano i co nam dają teraz... (Szandlerowski 1912: 24).

Fragment ten – ze względu na wzmiankę o człowieku przyszłości – nawiązuje do twórczości Wacława Nałkowskiego, dziewiętnastowiecznego publicysty, który wprowadził między innymi pojęcie „ewolucji psychicznej” (Walas 1986: 158-159). Opisuje on jej mechanizm „jako takie przekształcenie osobowości, które powoduje, iż życie wewnętrzne (duchowe), uzyskuje przewagę nad życiem zewnętrznym (cielesnym), a sama osobowość staje się organizacją niezwykle misterną i wysubtelnioną” (Walas 1986: 158). W późniejszych listach Szandlerowski wycofuje się jednak ze swoich wcześniejszych ustaleń: „Źle mówiłem... Żadna idea nie może się liczyć z logicznym następstwem, z ewolucją. Idzie z duszy, jest iskrą, które się krzesają, czy to w obłokach, czy tu na ziemi, zanim jeszcze człowiek zaludnił świat i mógł z niej korzystać” (Szandlerowski 1912: 29).

Podsumowanie

W trwającej ponad rok korespondencji widać więc nie tylko emocjonalność twórcy, lecz również jego rozwój duchowy i intelektualny. Szandlerowski podkreśla, jak duży wpływ wywarli na nim autorzy poczytni na przełomie XIX i XX wieku. Filozofia materialistyczna oraz częściowa utrata oparcia w religii katolickiej spowodowały załamanie wiary i próby poszukiwania nowej drogi, która zapewniłaby obietnicę pośmiertnej jedni z ukochaną. Stąd wzmianki o przedstworzeniowym Bogu i ewolucję ludzkiej duchowości. Właśnie to wewnętrzne skonfliktowanie sprawiło, że *Confiteor* Antoniego Szandlerowskiego można uznać za jeden z najbogatszych w środki ekspresji tekst tego twórcy. Ze względu na epistolograficzną formę, autor wypowiada się w nich wprost – nawet biorąc pod uwagę fakt, że świadomie wypełnił wypowiedź literacką przywołanymi chwytami, nadal jest to intymne, pełne liryzmu wyznanie. Artysta wydaje się całkowicie szczery, zwłaszcza gdy zwierza się ze swych duchowych rozterek bądź podczas skarg dotyczących problemów natury czysto psychosomatycznej. Dzięki analizie korespondencji i jej symboliczno-emotywnego języka możliwe stało się odtworzenie poglądów oraz pragnień skonfliktowanego wewnętrznie twórcy oraz wydobyć środków ekspresji, których użył, by konflikt ten zobrazować.

Źródła cytowań

- BIEŃKOWSKA, DANUTA (2002), *Polski styl biblijny*, Łódź: Archidiecezjalne Wydawnictwo Łódzkie.
- BILIŃSKI, KRZYSZTOF (2009-2010), 'Szandlerowski Antoni', w: Henryk Markiewicz (red.), *Polski słownik biograficzny*, t. 46, Kraków: Polska Akademia Nauk, ss. 601-603.
- BILIŃSKI, KRZYSZTOF (1994), *Literackie przejawy modernizmu katolickiego w Polsce. O twórczości Franciszka Statecznego, Antoniego Szandlerowskiego i Izydora Wyśloucha*, Gdańsk: Wydawnictwo „Marpress”.
- CIORAN, EMIL (1995), *Zły demiurg*, przekł. Ireneusz Kania, Kraków: Oficyna Literacka.
- CZERWIŃSKI, MARCIN (2013), *Smutek labiryntu. Gnoza i literatura. Motywy, wątki, interpretacje*, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”.
- DĄBROWSKA, ALICJA (2002), *Symbolika barw i światła w „Hymnach” Jana Kasprowicza*, Bydgoszcz: Akademia Bydgoska im. Kazimierza Wielkiego.
- KRUK, STEFAN red. (1990), *Dramat biblijny Młodej Polski*, Wrocław: Wiedza o Kulturze.
- ELIADE, MIRCEA (1993), *Sacrum, mit, historia. Wybór esejów*, przekł. Anna Tatarkiewicz, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- GŁOWIŃSKI, MICHAŁ (1997), *Ekspresja i empatia*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- GUTOWSKI, WOJCIECH (1997), *Nagie dusze i maski. O młodopolskich mitach miłości*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- GUTOWSKI, WOJCIECH (1994), *Wśród szyfrów transcendencji. Szkice o sacrum chrześcijańskim w literaturze polskiej XX wieku*, Toruń: Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- FIOŁEK, KRZYSZTOF red. (2014), *Literatura niewyczerpana. W kręgu mniej znanych twórców polskiej literatury lat 1863-1914*, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”.
- NYCZ, RYSZARD (1989), 'Język modernizmu: doświadczenie wyobcowania', *Pamiętnik Literacki*. 80, ss. 205-220.
- PODRAZA-KWIATKOWSKA, MARIA (1994), *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”.
- RICOEUR, PAUL (1986), *Symbolika zła*, przekł. Stanisław Cichowicz, Maria Ochab, Warszawa: Pax.

- SAMBORSKA-KUKUĆ, DOROTA (2012), *Jak rekonstruować biografię i jak opisać twórczość XIX-wiecznego pisarza minorum gentium? (metodologia, źródła, struktury narracji)*. Skrypt akademicki, Łódź: Primum Verbum.
- SŁOWACKI, JULIUSZ (1866), *Pisma pośmiertne Juliusza Słowackiego*. Tom pierwszy, Lwów, s. 62.
- SZANDLEROWSKI, ANTONI (1912), *Pisma Antoniego Szandlerowskiego. Confiteor*, Warszawa: Księgarnia Gebethner i Wolff.
- TODOROV, TZVETAN (2011), *Teorie symbolu*, przekł. Tomasz Stróżyński, Gdańsk: Wydawnictwo słowo/ obraz terytoria.
- WALAS, TERESA (1977), 'Dekadentyzm wśród prądów epoki', *Pamiętnik Literacki*: 68, ss. 97-149.
- WALAS, TERESA (1986), *Ku otchłani (Dekadentyzm w literaturze polskiej 1890-1905)*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- WITOSZ, BOŻENA (2001), *Kobieta w literaturze. Tekstowe wizualizacje od fin de siècle'u do końca XX wieku*, Katowice: Wydawnictwo Gnome.

Monodramat jako metadramat: Rozmowa w domu państwa Stein o nieobecny panu von Goethe Petera Hacksa

Daria Šemberová

Uniwersytet Karola w Pradze

ORCID: 0000-0002-4888-4576

Abstract

Monodrama as metadrama: Charlotte by Peter Hacks

The monodrama *Ein Gespräch im Hause Stein über den abwesenden Herrn von Goethe* is a multidimensional literary experiment in the post-war German playwriting history. Written in 1974, the play was first published by the East German publishing house Aufbau (1976), and to this day, it remains the most recognizable literary work of Peter Hacks, who was born in Breslau (1928-2003). The drama belongs to the middle phase of the work of an author, who, along with Heiner Müller, is considered one of GDR's greatest playwrights. Hacks confronted the figure and work of Goethe many times in both his literary texts and essays on the poetics of drama. *Ein Gespräch in Hause Stein...* had its theater premiere in 1976 in Staatsschauspiel Dresden and since then has been played on over 200 stages of the German-speaking region and in more than twenty other countries. The Polish premiere of the play, translated by Zbigniew Krawczykowski, took place in 1978 at the Ateneum Theater in Warsaw, where it was directed by Aleksandra Ślaska. A year later, the Czechoslovak premiere took place on the

Daria Šemberová, mgr; doktorantka w Instytucie Germanistyki na Wydziale Filozoficznym Uniwersytetu Karola w Pradze; autorka rozprawy doktorskiej poświęconej twórczości dramatopisarskiej Petera Hacksa i Heinera Müllera (promotor: Prof. Dr. Manfred Weinberg) oraz publikacji z zakresu germanistyki i slawistyki: <http://147.231.80.157/Author/Home?author=%C5%A0emberov%C3%A1%2C+Daria>; absolwentka Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego, Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie oraz Uniwersytetu Karola w Pradze; lektorka języków obcych na Uniwersytecie Brandenburskim w Cottbus; członkini Czeskiego Stowarzyszenia Germanistów oraz Heiner-Müller-Gesellschaft w Berlinie; stypendystka DAAD oraz uniwersytetu w Konstancji; krąg jej zainteresowań naukowych obejmuje literaturę i teatr NRD, germanoslawistykę, transkulturowość oraz teorię i praktykę przekładu literackiego.

daria.semberova@gmail.com

*Facta Ficta Journal
of Narrative, Theory & Media*

OPEN  ACCESS

Prague stage Divadlo on Vinohradech with Iva Janžurova starring as Charlotte.

The play's plot takes place in October 1786 at the home of Charlotte von Stein and her husband, Josias. Divided into five acts, the drama maintains the Aristotelian principle of three unities. Alongside these classical tragedy similarities, Hacks uses Brecht's technique of distancing (V-Effekt), which modifies the theatre's basic aesthetic assumptions. The paper aims to analyze the modifications in the structure of Hacks's dramatic text, taking into account the postulate of socialist classics and the literary typology of metadrama (Vieweg-Marks 1989). The analysis is intended to answer the question suggested in the title: namely, how Peter Hacks's play presents and dramatizes the love of Charlotte von Stein and Johann Wolfgang von Goethe almost 200 years later. As such, this paper is a continuation of the latest research on *Ein Gespräch im Hause Stein...* conducted in the tradition of German and Czech German Studies.

Keywords: Peter Hacks, J.W. Goethe, Charlotte von Stein, monodrama, metadrama

Wprowadzenie

W połowie listopada 1976 roku władze NRD pozbawiły koncertującego wówczas w Kolonii Wolfa Biermanna wschodnioniemieckiego obywatelstwa. W odpowiedzi na jego ekspatriację trzynastu ludzi pióra, ze Stephanem Hermlinem, Heinerem Müllerem i Christą Wolf na czele, podpisało skierowany do rządu list otwarty, w którym apelowano o rehabilitację artysty. Peter Hacks nie udzielił wówczas Biermannowi swojego poparcia, a akt dokonany przez kolegów literatów potępił jako zagrażający socjalizmowi romantyczny zamach stanu (Weber 2018: 340). Niepodpisanie petycji w obronie Biermanna nie byłoby niczym szczególnym, gdyby nie fakt, że niespełna trzy tygodnie później Hacks opublikował na łamach tygodnika „Weltbühne” esej zatytułowany *Neues von Biermann*, w którym wyraźnie zdystansował się od dysydenta, zarzucając mu rewizjonizm i dążenia kontrrewolucyjne. Hacks nie poprzestał jedynie na krytyce Biermanna i zaatakował również noblistę Heinricha Bölla, który udzielił wygnanemu z ojczyzny artyście schronienia. Tekst wywołał lawinę krytyki po obu stronach niemieckiej granicy, a zachodnie media porównały wówczas Hacksa do Knuta Hamsuna, który w 1935 roku usprawiedliwiał uwięzienie w obozie koncentracyjnym Carla von Ossietzky’ego (Weber 2018: 345). Oburzenie, jakie wywołał esej Hacksa, odbiło się również na recepcji jego twórczości dramatopisarskiej. Monachijski teatr Kammerspiele, który był pierwszą sceną Petera Hacksa jeszcze przed jego dobrowolną przeprowadzką z Republiki Federalnej do Berlina Wschodniego, zdjął z afisza komedię *Jarmark w Plundersweilern* oraz wstrzymał prace nad adaptacją *Rozmowy w domu państwa Stein...* Dalej współpracy ze wschodnioniemieckim autorem odmówiło również wydawnictwo Rowohlt Verlag. Sztuki Hacksa były wprawdzie nadal grane na niemieckich scenach teatralnych aż do lat osiemdziesiątych, ale afera wokół Wolfa Biermanna była momentem przełomowym w karierze dramatopisa-

rza, który stopniowo zaczął opuszczać główny nurt niemieckiego pola literackiego. Zapoczątkowana w 1976 roku infamia trwa do dzisiaj i jej efektem jest fakt, że trzydzieści lat po upadku Muru Berlińskiego żadna tamtejsza scena teatralna nie posiada w swoim repertuarze sztuk najbardziej kiedyś uznawanego wschodnioniemieckiego dramatopisarza. Dla porównania: w roku 2019 odbyły się w Berlinie aż cztery premiery na podstawie dramatów Heinera Müllera (*Macbeth* w Berliner Ensemble, *Germania* w Volksbühne, *Przesiedlona, albo życie na wsi* oraz *Filoktet* w Deutsches Theater). Zanim jednak Wolf Biermann został pozbawiony wschodnioniemieckiego obywatelstwa, a Peter Hacks napisał esej, który był początkiem zmierzchu jego kariery, powstał dramat, który zyskał w Niemczech miano najczęściej granej sztuki teatralnej drugiej połowy XX wieku (Weber 2018: 348) oraz przyniósł Hacksowi znaczący sukces międzynarodowy.

Geneza dramatu

Rozmowa w domu państwa Stein o nieobecnym panu von Goethe została napisana w roku 1974, a następnie opublikowana przez wschodnioniemieckie wydawnictwo Aufbau dwa lata później. Prapremiera monodramatu odbyła się 20 marca 1976 w Staatsschauspiel Dresden, zaś reżyserowana była przez Klause Dietera Kirsta (Hacks 2010: 119). Akcja sztuki o jednym z najsłynniejszych trójkątów miłosnych w historii literatury rozgrywa się w październiku 1786 roku w domu pani i pana Stein. Hacks osiłą swojego dramatu uczynił newralgiczny element biografii niemieckiego poety, rysownika, badacza natury i ministra. Goethe przebywał na weimarskim dworze nieprzerwanie od 1775 roku do 1786 roku, kiedy to późnym latem wyjechał nagle w tajemniczą podróż, która do dzisiaj uznawana jest za początek tak zwanej klasyki weimarskiej, jednej z najkrótszych epok w historii literatury niemieckiej. Poeta opuścił Karlowe Wary 3 września 1786 roku i mijając na swojej drodze Weronę, Wenecję, Ferrarę oraz Bolonię 29 października dotarł do Rzymu (Hacks 2010: 120). W pierwszym liście do Charlotte von Stein napisanym jeszcze 1 września w Karlsbadzie Goethe zapewnia ukochaną o swoim uczuciu oraz wspomina wspólną podróż do Schneeberg w Rudawach, jednocześnie zastrzegając, że nie potrafi żyć w bliskości swojej przyjaciółki: „Poza tym nie lubię mieszkać blisko ciebie i wolę raczej pozostać w samotności świata, w którą teraz odchodzę [*Sonst mag ich nicht in deiner Nähe wohnen und ich will lieber in der Einsamkeit der Welt bleiben, in die ich jetzt hinausgehe*]” (Goethe 1976: 195).

Analiza

Akcja dramatu Petera Hacksa rozgrywa się w ciągu jednego październikowego dnia w salonie Charlotte, damy dworu księżnej Anny Amalii i jej małżonka, wielkiego koniuszego weimarskiego, Josiasa von Stein. Pomimo że nazwa ta nie pojawia się w didaskaliach, miejscem akcji jest najprawdopodobniej położony w południowej Turynгии około trzydziestu pięciu kilometrów od miasta Weimar zamek Kochberg, rezydencja rodziny Stein, którą Goethe w ciągu swojej ponad dziesięcioletniej przyjaźni z panią domu wielokrotnie odwiedzał¹. Dramat Hacksa jest próbą psychoanalizy charakteru głównej bohaterki i jej relacji z poetą, z którą odbiorca konfrontowany jest w trakcie pięcioaktowego monologu Charlotte. Sztukę rozpoczynają jej słowa: „Dobrze Stein, jestem gotowa Pana wysłuchać [*Gut, Stein, ich bin bereit, Sie anzuhören*]” (Hacks 2010: 7), sugerujące zaproszenie do dialogu, do którego w dramacie jednak nie dochodzi. Punktem wyjścia dla monologu protagonistki są domniemane zarzuty jej męża oraz weimarskiego dworu dotyczące relacji z poetą. W pierwszym akcie Charlotte komentuje swój związek z młodym preromantykiem, któremu – według jej własnych słów – przez lata służyła jako nauczycielka dworskiej etykiety i którego traktowała jak własnego wychowanka. Na dowód tego cytuje fragmenty adresowanych do niego listów, w których krytykuje mało salonowe zachowanie i pozostawiający wiele do życzenia styl życia poety. Kobieta broni się w ten sposób przed atakiem zarówno ze strony małżeńskiego, jak i dworskiego systemu władzy, którym jest jednoznacznie podporządkowana (Grubner 2016: 228). Podczas lektury trzeciego listu bohaterka podejmuje temat miłości, którą uważa za wymysł artystów. Pierwszy akt wieńczy jej słowa, że poecie nie można wierzyć, kiedy ten pisze o miłości. W drugim akcie monolog pani Stein koncentruje się na zapewnieniach, że to Goethe był w niej zakochany, a nie ona w nim. Mówi o nim z dezaprobatą, starając się zliczyć wszystkie jego możliwe wady i przewinienia (mizoginię, egoizm, brak charakteru). Drugi akt, w którym Charlotte w końcu wyznaje swojemu mężowi, że jej związek z Goethem był miłością, stanowi pełną sprzeczności kontynuację pierwszego aktu. W ostatnich słowach bohaterka stwierdza: „Tak, to była miłość, Jozjaszu, najczystsza, najszlachetniejsza, najbardziej oddana miłość. Ale z nas dwojga tym, który kochał, byłam tylko i wyłącznie ja [*Ja, es war Liebe, Josias, reinste, edelste, hingebendste Liebe. Aber derjenige von uns beiden, der geliebt hat, war ausschließlicher Maßen ich*]” (Hacks 2010: 32). W trzecim akcie pani Stein opisuje historię znajomości z Goethem. Nadal go krytykuje, tym razem

¹ Pierwsza wizyta Goethego na Kochbergu datowana jest na 6 grudnia 1775 roku, zaś ostatnia na 5 września 1788 roku (Ondrákova & Munzar 2016: 32).

za kawalerski styl życia oraz ambicje polityczne, i równocześnie daje mężowi do zrozumienia, że miłość do niej jest dla poety źródłem natchnienia oraz siłą napędową całej jego twórczości. Charlotte przyrównuje siebie samą do artykułu piśmienniczego, który jest nieodzowną częścią wyposażenia gabinetu pisarza – bez niej Goethe nie stworzyłby dramatów *Torquato Tasso* oraz *Ifigenia w Taurydzie*. Trzeci akt stanowi, zgodnie z teorią dramatu Gustava Freytaga, punkt kulminacyjny (Freytag 2003), w którym dźwięk trąbki pocztowej sygnalizuje nadejście poczty. To skłania panią Stein do ostatecznego wyznania:

Chcę mówić swobodnie, Jozjaszu. Założmy, że Goethe byłby na tyle natrętny, aby narzucać mi się ze swoim listem, w którym błagałby mnie o wybaczenie: nie wybaczylabym mu. Niech sobie Pan i cały Weimar myślą o mnie, co chcą, minęło dziesięć lat i dziesięć lat wystarczy. Mam dosyć tej wiecznej pracy, tej męki jednostronnej sympatii, w której cała udręka przypada w udziale kochającej, a cała rozkosz kochanemu. Nikt nie może mieć mi tego za złe. To nie do przyjęcia i dawno zapomniane. Nadchodzi Seidel. Ach tak, wysłał sługę, aby odebrał pocztę. Jeżeli Seidel ma list, nie mógł go przynieść dorożkarz. Ukochany, ja to wiedziałam. Nie możesz uciec przede mną. Nie możesz (Hacks 2010: 48)².

W czwartym akcie dochodzi do zmiany konfiguracji przestrzennej: siedzący do tej pory w fotelu pan Stein kładzie się na szezlong. Pani Stein po chwili nieobecności wraca zaś do salonu z przesyłką z Rzymu, która oprócz listu zawiera gipsowy odlew przedstawiający Heraklesa Farnezyjskiego. Charlotte pozostawia list nieotwarty i zaczyna odsłaniać przed mężem historię jednej nocy, kiedy Goethe odwiedził ją w zamku Kochberg. Po kilku przeżyczeniach protagonistka w końcu wyznaje: „Chcę powiedzieć, że ten niemiecki geniusz w nocy na 10 października roku osiemdziesiątego uczynił mnie niewymownie szczęśliwą... niewymownie szczęśliwą... [*Ich will sagen, dieser Genius der Deutschen hat mich in der Nacht zum zehnten Oktober achtzig unaussprechlich beglückt... unaussprechlich beglückt...*]” (Hacks 2010: 55). Po tych słowach Charlotte niechący zrzuca na ziemię gipsową podobiznę

² Przekład własny za: „Ich will frei herausprechen, Josias. Gesetzt, Goethe hätte die Aufdringlichkeit besessen und mich mit einem Schreiben belästigt, worin er mich um Verzeihung anbettelt: ich hätte ihm nicht verziehen. Wie immer Ihr Urteil und das Weimars über mich ausgefallen wäre, zehn Jahre sind um, und zehn Jahre sind genug. Ich habe diese ewige Arbeit satt, diese Quälerei einer einseitigen Neigung, wo alle Plage der Liebenden zufällt und aller Genuß dem Geliebten. Das kann mir keiner verübeln. Das ist unzumutbar und längst vergessen. Da kommt Seidel. Ach so, er hat die Sendung vom Diener in Empfang nehmen lassen. Da Seidel den Brief hat, konnte ihn der Postkutscher nicht bringen. Nein Geliebter, ich wußt es. Du kannst nicht meine Arme, meinen Busen nicht fliehn. Nicht fliehn”.

Heraklesa, która ulega zniszczeniu. Jest to zapowiedź nieuchronnej katastrofy mającej nastąpić w akcie piątym, w którym pani Stein opisuje mężowi sposoby, jakimi Goethe próbował wzbudzić jej zazdrość. Czytelnik dowiadyuje się, że poeta znajduje upodobanie w kontaktach z przedstawicielkami niższych grup społecznych, do których Charlotte zalicza służące i aktorki, w tym śpiewaczkę i kompozytorkę Coronę Schröter, którą Goethe zaangażował do roli tytułowej w scenicznej adaptacji *Ifigenii w Taurydzie*. Wkrótce potem wychodzi na jaw, że owej pamiętnej nocy 10 października 1780 r. tak naprawdę do niczego między kochankami nie doszło, ponieważ Goethe okazał się impotentem. Charlotte podejrzewa jednak – jest nawet wręcz pewna – że list od poety zawiera propozycję małżeństwa. W związku z tym zaczyna snuć plany o wspólnej przyszłości poprzedzonej nieuchronnym rozwodem z panem Steinem:

Uczyliam z Goethego tego, kim jest. Męża stanu, zdolnego do pełnienia funkcji publicznej, osobowość, której – pomimo, że rzadko go czytają – nikt się nie sprzeciwi, i w końcu mężczyznę, który – pomimo, że kobiety muszą mu być obojętne – ma za sobą dziesięć lat spełnionej miłości. Jestem jego żoną. *Otwiera list*. Kto mógłby mnie zatrzymać przed ostatnim krokiem, aby upaść i z Charlotte von Stein stać się Charlotte von Goethe? (Hacks 2010: 63)³.

Okazuje się, że tym kimś jest sam poeta, który w liście nie zwraca się do protagonistki z propozycją małżeństwa, a jedynie pisze o pięknej pogodzie we Włoszech. Tym samym nadzieje na wspólną przyszłość zostają bezpowrotnie rozwiane, a pani Stein kończy dramat apostrofą: „O mój Boże, dla czego wszystko jest dla nas wszystkich zbyt ciężkie? [*O mein Gott, warum ist nur alles für uns alle so sehr viel zu schwer?*]” (Hacks 2010: 64). Położenie bohaterki jest wynikiem błędu, który Arystoteles określił w *Poetyce* mianem „hamartia”. Charlotte wyciągnęła zbyt pochopne wnioski dotyczące natury listu Goethego, co doprowadziło ją do fałszywej oceny własnej sytuacji i stało się przyczyną katastrofy.

Dynamika pięciu aktów oraz stopniowe i fragmentaryczne odsłanianie różnych, często sprzecznych, aspektów historii miłosnej Charlotte Stein i Johanna Wolfganga Goethego sytuują sztukę Hacksa w obrębie dramatu analitycznego (Rüdiger 2007: 50). W pierwszym akcie protagonistka stylizuje

³ Przekład własny za: „Ich habe Goethe zu dem gemacht, was er ist. Zu einem Staatsbediensteten, der eine öffentliche Stellung auszufüllen weiß, zu einem Kopfe, dem, wenngleich er selten gelesen ist, keiner gern widerspricht, und nicht zuletzt zu einem Mann, der, ungeachtet ihm die Frauen fremd bleiben müssen, auf zehn Jahre erfüllter Liebe zurückblickt. Ich bin seine Frau. *Sie öffnet den Brief*. Wer will mich aufhalten, wenn ich nun den letzten Schritt tue, um von der Charlotte von Stein zur Charlotte von Goethe herabzusteigen?”.

się na salonową nauczycielkę i przewodniczkę po weimarskim dworze, w akcie drugim opowiada o miłości Goethego do niej, w kolejnym zaś o swojej miłości do poety. Akt czwarty oscyluje pomiędzy wyznaniem miłości a poczuciem wyższości damy dworu nad swoim podopiecznym. W akcie piątym natomiast obserwujemy chwilowy tryumf bohaterki, przekonanej o rychłym ponownym zamążpójściu, który po otwarciu nadesłanego już w trzecim akcie listu przeobraża się w katastrofę (Grubner 2016: 232). Charakterystyka Goethego jako kochanka jest w dramacie równie niespójna i pełna sprzeczności, jak sama narracja pani Stein. W kulminacyjnym trzecim akcie poeta przedstawiony jest jako człowiek kochający siebie samego do tego stopnia, że uniemożliwia mu to obdarzenie miłością drugiego człowieka. W akcie czwartym protagonistka najpierw prezentuje Goethego jako mężczyznę darzącego ją płomiennym uczuciem, aby zaraz potem zdegradować go jako impotentą, niezdolnego uwolnić się ze szponów miłości pani Stein. Niemożność seksualnego zaspokojenia kobiety staje się dla Charlotte gwarancją stałości związku, gdzie to ona dominuje nad poetą, którego może strofować, wychowywać i – według własnego mniemania – inspirować w dalszej twórczości. Tak przedstawiony związek dwojga ludzi przypomina momentami miłosną walkę, w której linia frontu jest w ciągłym ruchu, a relacje partnerów są bezwzględną rywalizacją o władzę i dominację. W tym kontekście ostatnie, skierowane do Boga, słowa pani Stein brzmią niczym skarga intrygantki, która ponosi sromotną klęskę.

W osiemnastym wieku termin monodramat konkurował z innymi określeniami gatunkowymi, takimi jak „duodramat” oraz „triodramat”, które odnosiły się jedynie do liczby osób występujących na scenie i nie modyfikowały samej istoty monodramatu. Nawet jeżeli *dramatis personae* nie ograniczały się do jednej postaci, to i tak dominującym elementem struktury dramatycznej pozostawał monolog jednego bohatera (Demmer 1982: 8). W monologu postać dramatyczna snuje refleksje dotyczące własnej osoby, co pozwala zaprezentować się jej poza rolą, skonstruowaną w scenach dialogowych. Postać staje się w monologu podmiotem dramatycznym, który dokonuje obiektywizacji samego siebie. Podmiot jest zatem równocześnie przedmiotem swoich własnych procesów myślowych. Z jednej strony dystans, zaś z drugiej strony wysoka refleksyjność umożliwiają w monologu spotkanie podmiotu dramatycznego ze sobą samym (Demmer 1982: 11).

Rozmowę w domu państwa Stein... można więc teoretycznie nazwać duodramatem, ponieważ na scenie występują dwie osoby, to znaczy pani oraz pan Stein. Sytuację dialogu sugerują również sam tytuł sztuki oraz akty mowy Charlotte, która wielokrotnie zwraca się bezpośrednio do swojego męża, nazywając go Josiasem, swoim małżonkiem lub Steinem. Również sam Hacks w jednym z esejów podkreśla ambiwalentną kompozycję

swojego tekstu: „Forma sztuki odznacza się wielką prostotą: jest to sztuka dwuosobowa, która w gruncie rzeczy jest sztuką jednoosobową, a znów ta jest w gruncie rzeczy sztuką dwuosobową. Tego rodzaju konstrukcja wynika z reguły dramaturgicznych monodramu” (Hacks 1978).

W tłumaczeniu autorstwa Zbigniewa Krawczykowskiego pada określenie „monodram”, aczkolwiek w niemieckim oryginale eseju Hacks posługuje się terminem „Monodrama”, który można przetłumaczyć na język polski zarówno jako monodram, jak również jako monodramat. W odniesieniu do kreacji pani Stein autorka niniejszego artykułu woli użyć tego drugiego, które nie wyklucza obecności innych postaci dramatycznych i tym samym historycznie nawiązuje do wspomnianej formy duodramatu. W zacytowanym fragmencie Hacks sugeruje, że specyfika sztuki polega na podwójnej konstrukcji duodramatycznej: monolog pani Stein wygłoszony przed jej mężem jest prefiguracją skomplikowanej relacji z Goethem, zaprezentowanej w ramach wspomnień bohaterki oraz fragmentów listów. *Rozmowa w domu państwa Stein...* z pewnością nie jest dramatem *stricto* epistolarnym, ale korespondencja między kochankami stanowi niezwykle istotny element kompozycyjny monodramatu, w którym Hacks pod wieloma względami nawiązuje do twórczości Goethego.

Sybille Demmer słusznie zauważa, że wybrany przez Hacksa gatunek potęguje ambiwalentny charakter sztuki, która aktualizuje i jednocześnie podaje w wątpliwość formę monodramatu (Demmer 1982: 177). Josias von Stein jest w tekście figurą zmarginalizowaną, z której ust nie pada ani jedno słowo. Co więcej, w didaskaliach autor zaznacza, że pan domu pali fajkę i jest wypchaną kukłą, co uniemożliwia mu komunikację werbalną. Josias jest jednak tylko pozornie postacią błahą i banalną, ponieważ w gruncie rzeczy to on jest adresatem monologu żony, która wielokrotnie podkreśla, że prowadzi z nim dialog, a nawet komentuje jego rzekome pytania i perswazje, które w tekście jednak nie padają. Wyjątkowość monologu Charlotte polega na tym, że obecny cały czas na scenie pan Stein jest – *nomen omen* – niemy i skamieniały (słowo „Stein” oznacza w języku niemieckim „kamień”), a nieobecny Goethe sprawia wrażenie pełnowymiarowego rozmówcy protagonistki (Demmer 1982: 188). Demmer podsumowuje, że jej zdaniem tematem dramatu Hacksa jest wielość i różnorodność kształtów, jakie postać, ewentualnie podmiot dramatyczny, może nabierać w trakcie jednej sztuki (Demmer 1982: 194). Wniosek ów nie ogranicza się jedynie do fabuły i swoim zasięgiem obejmuje również dramat jako odrębny rodzaj literacki.

W monografii *Einführung in die Dramenanalyse* Franziska Schößler definiuje metadramat jako typ dramatu, który odrzuca nie tylko spójną i logiczną fabułę, ale również prezentację jakichkolwiek wydarzeń. Mianem ograniczonej formy metateatru autorka nazywa typowy dla komedii reflek-

syjny motyw „Spiel im Spiel”, czyli teatru w teatrze (Schöbller 2012: 73). Jako przykłady dwudziestowiecznych metadramatów podaje *Sześć postaci w poszukiwaniu autora* Luigiiego Pirandella oraz *Publiczność zwymyślaną* Petera Handkego (Schöbller 2012: 75). Definicja Schöbller nie opisuje jednak wyczerpująco skomplikowanego i wielowymiarowego konceptu metadramatu, w którym motyw teatru w teatrze jest tylko jednym z wielu możliwych rozwiązań (Schmitz 2015: 14). Do powyższych uwag na temat *Rozmowy w domu państwa Stein...* znacznie lepiej pasuje sformułowany przez amerykańskiego dramaturga Lionela Abla termin „metateatr”, zgodnie z którym postać dramatyczna dysponuje na tyle wysokim stopniem samoświadomości, że pozwala jej to powoływać do życia inne postaci sceniczne (Vieweg-Marks 1989: 8). Abel już na początku lat sześćdziesiątych ubiegłego wieku stwierdził, że metateatr zastąpił tragedię (Abel 1963: 72), ale z perspektywy filologicznej rozsądniej byłoby chyba postulować, że to metadramat zastąpił tragedię. Według Karin Vieweg-Marks, która pod koniec lat osiemdziesiątych wypracowała własną typologię metadramatu, gatunek ten obejmuje wiele różnorodnych zjawisk decydujących o wysokiej samoświadomości tekstu (Vieweg-Marks 1989: 18). Podsumowując, metadramat jest zawsze dramatem o dramacie. Vieweg-Marks rozróżnia w swojej monografii sześć typów metadramatu:

- (1). metadramat tematyczny, który oddaje głos aktorom, reżyserom, krytykom oraz widzom i który odzwierciedla teatr jako instytucję (klasycznym przykładem metadramatu tematycznego w historii literatury polskiej są *Dwa teatry* Jerzego Szaniawskiego);
- (2). metadramat fikcyjny, który potęguje fikcję literacką, kiedy w pierwszą płaszczyznę fikcyjną zostaje na zasadach dramatu w dramacie wpleciona płaszczyzna druga (na przykład *Margarete in Aix* Petera Hacksa);
- (3). metadramat epicki, który dzięki takim elementom jak prolog, epi-log bądź wystąpienie chóru komentuje fikcję literacką i próbuje nawiązać kontakt z czytelnikiem lub publicznością;
- (4). metadramat dyskursywny, który obejmuje całą gamę środków językowych, przede wszystkim w wewnętrznym systemie komunikacyjnym, które świadczą o samoświadomości tekstu dramatycznego (na przykład w *Czekając na Godota* Samuela Becketta postaci komentują brak miejsca we wnętrzu teatru – tego typu uwagi mogą implikować treści o znaczeniu poetologicznym);
- (5). metadramat figuralny, który poprzez dwoistość lub wielość tożsamości oraz poprzez przebieranie, udawanie lub granie kogoś innego, skupia się na refleksji roli dramatycznej;

(6). metadramat adaptacyjny, który cytuje fikcję i na zasadzie transteksualności nawiązuje do innych dzieł dramatycznych (na przykład *Hamlet Maszyna* oraz *Filoktet* Heinerja Müllera oraz *Pokój* Petera Hacksa).

Konkluzje

Jeden tekst dramatyczny może zawierać elementy różnych wspomnianych typów i dlatego określając *Rozmowę w domu państwa Stein...* metadramatem, nie należy ograniczać się do jednego konkretnego rozwiązania gatunkowego. Sztukę Petera Hacksa można nazwać metadramatem adaptacyjnym z tym zastrzeżeniem, że w tekście wykorzystane zostały nie fragmenty innych dramatów, ale urywki autentycznych listów Johanna Wolfganga Goethego z jego podróży włoskiej, które zachowały się po dziś dzień, oraz listów Charlotte von Stein do poety, które zostały przez autorkę zniszczone i są jedynie stylizacją Hacksa. Ponadto *Rozmowa w domu państwa Stein...* zasługuje z pewnością na miano metadramatu figuralnego, w którym Charlotte przybiera rolę żony swojego męża, damy dworu, nauczycielki i powiernicy Goethego, a w końcu jego kochanki i potencjalnej przyszłej żony, aby przez wielość ról móc odnieść się do samej siebie. Na koniec można mówić również o metadramacie dyskursywnym, w którym repliki bohaterki, skierowane do jej męża, stawiają pod znakiem zapytania samą strukturę dialogicznie zbudowanego tekstu dramatycznego i zwracają uwagę czytelnika na dramatyczne walory i ograniczenia monologu teatralnego.

Źródła cytowań

- BERNHARDT, RÜDIGER (2007), *Erläuterungen zu Peter Hacks: Ein Gespräch im Hause Stein über den abwesenden Herrn von Goethe*, Hollfeld: Bange Verlag.
- DEMMER, SYBILLE (1982), *Untersuchungen zu Form und Geschichte des Monodramas*, Köln und Wien: Böhlau Verlag.
- FREYTAG, GUSTAV (2003), *Die Technik des Dramas*, Berlin: Autorenhaus Verlag.
- GOETHE, JOHANN WOLFGANG (1976), *Tagebuch der italienischen Reise 1786. Notizen und Briefe aus Italien mit Skizzen und Zeichnungen des Autors*. Herausgegeben und erläutert von Christoph Michel. Erste Auflage, Frankfurt a.M.: Insel Verlag, s. 195.
- GRUBNER, BERNADETTE (2016), *Analogiespiele. Klassik und Romantik in den Dramen von Peter Hacks*, Bielefeld: Aisthesis Verlag.
- HACKS, PETER (2010), *Ein Gespräch im Hause Stein über den abwesenden Herrn von Goethe*. Hg. von Ralf Klausnitzer, Berlin: Aurora Verlag, ss. 5-64.
- HACKS, PETER (1978), *Można by zapytać...*, przekł. Zbigniew Krawczykowski, w: *Rozmowa w domu państwa Stein o nieobecny panu von Goethe*. Program teatralny. Teatr Ateneum im. Stefana Jaracza w Warszawie.
- ONDRÁKOVÁ, JANA, JIŘÍ, MUNZAR (2016), *Peter Hacks v kontextu moderního německého dramatu a jeho hra „Rozhovor v domě Steinových o nepřítomném panu Goethovi“*, Hradec Králové: Gaudeamus.
- SCHAUER, HANS, FRIEDRICH, WILHELM, WODTKE (1965), 'Monodrama', w: *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*. Tom 2. Berlin, ss. 415-418.
- SCHMITZ, STEFANIE (2015), *Metatheater im zeitgenössischen französischen Drama*, Tübingen: Narr Francke Attempto.
- SCHÖSSLER, FRANZISKA (2012), *Einführung in die Dramenanalyse*. Unter Mitarbeit von Christine Bährund Nico Theisen, Stuttgart: Metzler.
- VIEWEG-MARKS, KARIN (1989), *Metadrama und englisches Gegenwartsdrama*, Frankfurt a.M.u.a.: Verlag Peter Lang.
- WEBER, RONALD (2018), *Peter Hacks. Leben und Werk*, Berlin: Eulenspiegel Verlag.

Wyobraźnia i kreacja a polityka i władza – na przykładzie prelekcji paryskich Adama Mickiewicza

Ewelina Głowacka

Uniwersytet w Białymstoku

ORCID: 0000-0003-0068-8098

Abstract

*Imagination and creation versus politics and power –
the case study of Adam Mickiewicz's Paris lectures*

In the article *Imagination and creation versus politics and power – on the example of Paris lectures by Adam Mickiewicz* Ewelina Głowacka proposes to examine the vision of history created by Mickiewicz in lectures, in which many conviction about the past were built not so much on facts but on the imagination. The analysis mainly concerns the poet's etymological ideas contained in two lectures of the third course about the origin of the Slavs, where he told the ancient history of these people by studying the etymology of individual words. Using postcolonial theory, the author demonstrates that the historiosophy of lectures given at the Collège de France was a thoughtful strategy designed for specific political effects. As a professor of Slavic literature and languages at the cathedral in Paris, Mickiewicz assumes the role of a spokesperson for the Slavs in the West. The main goal of the poet's speeches was associated with the mission of freeing the Slavs from subordination to Western European countries, and in particular, of winning the in-

Ewelina Głowacka, mgr; doktorantka literaturoznawstwa w Zakładzie Literatury XIX wieku i Kultur Regionalnych na Uniwersytecie w Białymstoku; absolwentka filozofii i filologii polskiej na Uniwersytecie w Białymstoku; autorka artykułu *Historiozofia podporządkowanych. Z dziejów recepcji mesjanizmu Adama Mickiewicza* w zbiorze *Romantyzm w literaturze i kulturze po 1989 roku. Mapowanie recepcji*; publikowała także w „Kronosie” i „Dekadzie Literackiej”; zajmuje się recepcją dzieł Adama Mickiewicza oraz teorią postkolonialną.

eweliglowacka@gmail.com

*Facta Ficta Journal
of Narrative, Theory & Media*



dependence of the Republic of Poland. As a poet and a visionary, Mickiewicz knew that such changes do not take place only in the military and official domains, but also, and perhaps above all – in the sphere of the imagination. Thus, the poet tried to create a new Slavic myth that would empower the Slavic culture and increase its political significance. In this context, theories of Hobsbawm's invented tradition and Anderson's imagined community are recalled, as they allow for a better understanding of the community-forming dimension of the narrative built by the poet. To outline the origins of Mickiewicz's postcolonial attitude, the poet's early works were also discussed, as already in his student days he exhibited cognitive skepticism about the official historiography and noticed some forms of symbolic violence. From an early age, he also knew that imagination is an indispensable tool of science.

Keywords: Paris lectures, Mickiewicz, Slavs, imagination, postcolonialism, etymology, historiosophy, myth, domination

Wprowadzenie

Prelekcje paryskie to wykłady wygłaszane przez Adama Mickiewicza w latach 1840-1844 w katedrze literatur i języków słowiańskich w Collège de France. Polskiego czytelnika od oryginału dzieła niestety co najmniej trzy poważne bariery. Pierwszą jest fakt, że wykłady miały pierwotnie formę mówioną, nieraz niemalże teatralną, toteż już sam ich zapis, a więc zmiana medium, w sposób oczywisty skutkować musi uszczupleniem treści. Druga przeszkoda jest natury edytorskiej – istnieją bowiem różne wersje pisane wykładów: stenogramy, wycinki z prasy, notatki słuchaczy, a więc wybór i uporządkowanie tych dokumentów stanowi niemałe wyzwanie¹. Trzecim utrudnieniem zaś jest pozornie oczywisty, a jednak warty przypomnienia fakt, że wykłady były wygłaszane w języku francuskim. Czytelnicy polskojęzyczni mają więc do czynienia jedynie z przekładami prelekcji, które są dostępne w dwóch wariantach translatorskich: Feliksa Wrotnowskiego i Leona Płoszewskiego.

Pomimo tych problemów, prelekcje były i są niezmiennie przedmiotem interpretacji oraz badań historyków literatury. Szczególnie w ostatnim kilkudziesięcioleciu wykłady te zyskały większą uwagę, dzięki wyzwoleniu się literaturoznawstwa z ciasnych ram definicji tego, czym jest literatura. O prelekcjach pisała Zofia Stefanowska w 1955 roku w *Próbie zdrowego rozumu*, gdzie nazwała wykłady *summą* romantyzmu polskiego, jego najdalszym kresem, a jednocześnie wyraziła zdziwienie postawą dwudziestowiecznych badaczy, takich jak Julian Krzyżanowski czy Wiktor Weintraub, którzy zanadto rozliczali poetę z błędów merytorycznych, niedostatecznie doceniając filozoficzno-ideową wartość jego dzieła (Stefanowska 1955: 147). Rok później Henryk Batowski opublikował pracę *Mickiewicz jako badacz Słowiańszczyzny*, której przedmiotem są nie tylko prelekcje, ale wszelkie oznaki zainteresowa-

¹ Więcej na ten temat: (Prusak 2011: 17-26; Pietrzak-Thébault 2011: 27-33).

nia poety zarówno słowiańszczyzną jako całością, jak i poszczególnymi jej wycinkami, mianowicie: „literatura rosyjska, historia czeska, folklor serbski” (Batowski 1956: 5). Maria Wodzyńska zaś w rozprawie *Adam Mickiewicz i romantyczna filozofia historii w Collège de France* opisuje zależności pomiędzy prelekcjami a filozofią Edgara Quineta i Julesa Micheleta, myślicieli również związanych w tym czasie z francuską uczelnią. Warto wymienić także *Ton i bicz* Doroty Siwickiej z 1990 roku, bo chociaż przedmiotem publikacji nie są konkretnie prelekcje paryskie, to jednak rozprawa dotyczy okresu życia Mickiewicza, w którym piastował on stanowisko profesora katedry literatur słowiańskich, a jednocześnie, jako zaangażowany towiańczyk, działał w Kole Sprawy Bożej.

Po roku 2000 zauważalne stają się w myśleniu o prelekcjach nowe prądy badawcze. W *Niesamowitej Słowiańszczyźnie* Maria Janion odczytuje wykłady Mickiewicza w duchu psychoanalitycznym i postkolonialnym. W podobnym kierunku prowadzi refleksje Monika Rudaś-Grodzka w książce *Sfinks słowiański i mumia polska*, a także Michał Kuziak w monografii *O prelekcjach paryskich Adama Mickiewicza* i w redagowanym przez siebie zbiorze *Romantyzm środkowoeuropejski w kontekście postkolonialnym*. Obowiązkową lekturą na temat wykładów w Collège de France z ostatnich lat wydaje się także praca zbiorowa zatytułowana *Prelekcje paryskie Adama Mickiewicza wobec tradycji kultury polskiej i europejskiej* z 2011 roku, opracowana przez Marię Kalinowską, Jarosława Ławskiego oraz Magdalenę Bizior-Dombrowską.

Niniejszy artykuł natomiast będzie dotyczyć roli wyobraźni w kreowaniu przez Mickiewicza wizji Słowian i słowiańszczyzny w prelekcjach paryskich oraz funkcji, jaką wykłady te miały pełnić ówczesnie na polu polityki i europejskich stosunków władzy.

Między nauką a zmyśleniem

Prelekcje paryskie, które w założeniu miały być kursem literatury słowiańskiej, w rzeczywistości objęły dużo szerszy zakres materiału niż samą tylko literaturę. Stały się kompendium wiedzy o Słowiańszczyźnie. Są dziełem multidyscyplinarnym – zbiorem ogromnej wiedzy historycznej, kulturoznawczej, etnologicznej, literaturoznawczej, geograficznej i społecznej. Mickiewicz, w duchu hermeneutyki, przedstawiał słuchaczom kulturę słowiańską, wierzenia, historię, a dopiero na tym tle piśmiennictwo tych ziem. Lista lektur odnotowanych w wykładach jest niezwykle obszerna. Wiedzę na temat słowiańszczyzny czerpał poeta z wielu zróżnicowanych źródeł, uwzględniając przy tym najnowszą literaturę przedmiotu. Mickiewicz duży nacisk kładł na naukowość swoich wywodów, podpierał je odwołaniami do

źródeł, podkreślał historyczne ugruntowanie swoich tez. Na początku trzeciego kursu poprzedził wykład takim oto wstępem:

Rozpocniemy od badań historycznych, przedstawimy wyniki naszych poszukiwań jako dowody materialne naszych wniosków. Cytacje z pism i objaśnienia pomników służą za podporę poglądom. Takie jest prawo materiału: erudycja jest surowym materiałem nauki; musimy uzasadnić w oczach erudytych nasze teoretyczne twierdzenia (Mickiewicz 1955a: 215).

Jednak pomimo dostępu do tak imponującej liczby źródeł, pomimo solidnego przygotowania i dbałości o naukowość wykładu, prelekcje obok faktów zawierają również mnóstwo „niefaktów”. Wielu badaczy podkreśla, że niektóre z twierdzeń Mickiewicza nie tylko okazały się mylne w toku rozwoju nauki, ale były już wtedy niezgodne z ówczesną wiedzą historiograficzną. Jak pisze Monika Rudaś-Grodzka, w prelekcjach „wiedza często sąsiaduje ze zmyśleniem, poetycką fantasmagorią, a czasami z świadomym przekłamaniem” (Rudaś-Grodzka 2013: 251). Tendencje do „fantazjowania” wzmagają się zwłaszcza w trzecim i czwartym kursie, co tłumaczy się zaangażowaniem Mickiewicza w Koło Sprawy Bożej, gdzie pod wpływem Andrzeja Towiańskiego poeta miałby oddalać się od wiedzy faktograficznej na rzecz wiedzy mistycznej. Wydaje się jednak, że to stwierdzenie jest wystarczające dla zrozumienia fantastycznych narracji budowanych przez profesora w prelekcjach. Należałoby bliżej przyjrzeć się tym zmyśleniom i fantasmagoriom. Zastanowić się jaka jest ich natura – z czego wynikają, ale również – czemu miałyby służyć.

Z tej perspektywy szczególnie interesujące wydają się Mickiewiczowskie etymologie zawarte w dwóch wykładach z trzeciego kursu – wykładzie szóstym z 13 stycznia oraz wykładzie siódmym z 17 stycznia 1843 roku. Poeta mówi w nich o starożytnym, asyryjskim pochodzeniu Słowian oraz omawia wyrazy, dzięki którym możliwe jest poznanie dziejów ludu słowiańskiego. Pod powierzchnią mnogości historycznych szczegółów znajduje się warstwa ideowa, która spaja pojedyncze fakty w opowieść. W wybranym fragmencie prelekcji w szczególny sposób ogniskują się problemy, które będą przedmiotem niniejszych rozważań, a mianowicie balans pomiędzy naukowością wywodu profesora a jego potencjałem imaginacyjnym.

Wrózenie z wyrazów

Jak już wcześniej wspomniano, w wykładach szóstym i siódmym Mickiewicz przedstawił antyczny rodowód Słowian. Najpierw, opierając się na badaniach Józefa Pawła Szafarzyka, słowackiego sławisty i historyka, prezentował

dowody na tożsamość ludów słowiańskich ze starożytnymi Wenetami oraz spokrewnionymi z nimi Oskami, Sabinami i Samnitami, zamieszkującymi niegdyś tereny sąsiadujące z Rzymem. Następnie, cofając się w przeszłość jeszcze bardziej, przeszedł do Azji Mniejszej, a dokładnie Assyrii, gdzie upatrywał kolebki słowiańszczyzny.

Głównym sposobem potwierdzania tez o starożytnym rodowodzie Słowian jest etymologia. Mickiewicz za Szafarzykiem podał kolejne argumenty opierające się na współbrzmieniach słów i szukaniu wspólnego rdzenia. Z takim wykorzystaniem źródłosłów był już zresztą poeta oswojony, znał przecież dzieła Zoriana Dołęgi Chodakowskiego, gdzie etymologia pełniła podobną funkcję. Tak więc stolicą Wenetów miało być Oesoericum, co Szafarzyk uznał za nazwę słowiańską, w spolszczonej wersji mogącą brzmieć: Ozirsko lub Jezierak (Mickiewicz 1955a: 216). Mickiewicz powołał się ponadto na znalezione w XV wieku tablice z Gubbio, napisane w nieznanym ówczesnie języku (dziś wiadomo, że to język umbryjski), gdzie znajdowały się nazwy rzekomo słowiańskie, takie jak: „baran”, „mir”, „grab”. Poczynił też uwagę, że „najdawniejsze nazwy Słowian składają się pospolicie z trzech spółgłosek: s, r, b” (Mickiewicz 1955a: 222), co stanowiło wstęp do etymologicznego uzasadnienia tezy o asyryjskim pochodzeniu Słowian – w skrócie można by ująć ten ciąg myślowy następująco: Słowianin → Serb → Syryjczyk z ziemi Sorab.

Profesor analizował też imiona bogów i bogiń asyryjskich, które – jak zapewniał – „wszystkie niemal są słowiańskie” (Mickiewicz 1955a: 225). I tak asyryjski Baal miałby być słowiańskim Belbogiem, Mornas – bogiem moru i zniszczenia, Bel-Moloch, okropny bóg z Księgi Mojżesza, miał rzekomo związek ze słowiańskimi wyrazami „mołoko” i „mlecz”, gdyż „wiemy, że na ołtarz owego Molocha wylewano mleko” (Mickiewicz 1955a: 226), miał to być obrządek, którym go czczono. Nebo to asyryjskie bóstwo wyobrażające sklepienie niebieskie, stąd pochodzi słowiańskie „niebo”. Wenus, czczona pod imieniem Babia, opiekunka nowo narodzonych dzieci, ma związek ze słowiańską babą, czyli starą kobietą, położną. Wenus Derceto zaś posiada w nazwie rdzeń „cr”, „dcr”, wspólny z wyrazami: „cera”, „docera”, „córka” (Mickiewicz 1955a: 233).

Jak widać, tworzona w ten sposób etymologia wymaga ogromnej pracy wyobraźni. Poeta podał słuchaczom skrzętnie dobrany „surowy materiał” w postaci historycznych nazw, ale całą nadbudowaną nad nim refleksję, kolejne warstwy sensu, tworzy już za pomocą intuicyjnego, choć sugestywnego fantazjowania. Nie jest to wywód oparty na wiedzy o procesach zachodzących w języku, lecz dziwna, a jednocześnie pociągająca mieszanka nauki i imaginacji. Jak wskazuje Olaf Krykowski: „Wywodom historycznojęzykowym poety bliżej jest do tak zwanej etymologii ludowej (naiwnej), polegającej na intuicyjnym ustalaniu pochodzenia wyrazów w wyniku kojarzenia ze sobą słów, które ge-

netycznie nie są spokrewnione” (Krysowski 2018: 83). Bogdan Walczak taki sposób traktowania i badania tekstu nazywa językoznawstwem natchnionym, którego główną dyscypliną była w romantyzmie właśnie etymologia. Mickiewicz jest według naukowca jednym z przedstawicieli tego nurtu, gdyż nie zachowuje wypracowanej metody badawczej, lecz „w wywodach opiera się na skojarzeniach dźwiękowych, które podporządkowuje swoim ideom filozoficznym i historiozoficznym” (Walczak 1999: 264-266). Badacz jednak zaznacza, że zdarzało się to także cenionym i uznanym specjalistom, wszak: „duch czasu do pewnego stopnia zaważył nawet na objaśnieniach etymologicznych historyków i filologów, jak Joachim Lelewel czy Samuel Bogumił Linde” (Walczak 1999: 264-266). Wspomniany już Krysowski pisze, że w niektórych słuchaczach prelekcji rodziło to pewien dysonans – pociągała ich charyzma profesora, ale podchodzili podejrzliwie do jego koncepcji języka: „idea filozoficzno-lingwistyczna, odbierana początkowo z żywym zaciekawieniem, z czasem zaczęła być postrzegana sceptycznie, jako wytwór umysłu pograżającego się w zawiłych mistycznych spekulacjach i fantasmagoriach” (Krysowski 2016: 36).

Praca wyobraźni, tworząca naddatki w stosunku do surowego materiału historiograficznego, odbywa się nie tylko na poziomie słów, ale też ogólnych obrazów. Mówiąc o Asyrii, profesor rysował jej tajemniczość, niejasność jej historii, trudności w etnicznym zaklasyfikowaniu ludu tego kraju. Niejasność ta jest tym bardziej dojmująca, że przecież z pozoru powszechna jest wiedza historyczna na temat tych terenów: „Tu toczyła się wojna trojańska, tu wylądował z wojskami Aleksander idąc na podbój Azji, tędy przechodzili krzyżowcy. A jednak historia Azji Mniejszej należy do najmniej znanych, etnologowie nie wiedzą nawet, do jakiego szczepu zaliczyć jej mieszkańców” (Mickiewicz 1955a: 221). To bardzo przypomina sposób, w jaki pisał Mickiewicz o słowiańszczyźnie, o mrokach spowijających jej historię: „W ciągu tysięcy lat dzieje ich leżą w pomroce; musimy zbierać nieliczne rozproszone nazwy, we wspomnieniach ludów obcych szukać wieści o przeszłości tego niezliczonego ludu” (Mickiewicz 1955b: 75). Stwierdzał także, że Asyryjczycy byli „ludnością całkiem rolniczą, zamieszkiwali oni najżyźniejszą krainę świata” (Mickiewicz 1955a: 224), co stanowi kolejną zbieżność z ludami słowiańskimi, odnosi się do mitu agrarnego stworzonego przez Herdera, którego słowa przytaczał Mickiewicz w pierwszym kursie, twierdząc, że „ziemia, radowała się wszędzie, kędy Słowianie na niej osiadali, że lud ten był błogosławieństwem ziemi” (Mickiewicz 1955b: 74). Budowanie takiej paraleli służy przygotowaniu gruntu pod tezę o asyryjskim pochodzeniu Słowian, której właściwe już dowody będą właśnie natury etymologicznej.

Mickiewicz zwracał też uwagę na przedziwne losy Asyryjczyków, bowiem lud ten, założyciel pierwszego na świecie imperium, „podbiwszy całą Azję, sam został z kolei podbity przez Chaldejczyków, następnie przez Me-

dów i Persów. Znika nawet z ziemi, którą zamieszkiwał, a nazwa jego staje się piętnem hańby i niewoli” (Mickiewicz 1955a: 227). Poeta zadaje pytanie o to, co takiego okropnego wydarzyło się w dziejach tego plemienia. Okazuje się, że w odkryciu tej tajemnicy także pomaga analiza słowa, nazwy – jedynej dostępnej dzisiaj pozostałości tego antycznego świata. Mowa tu o najbardziej znanym pomyśle etymologicznym Mickiewicza, jakim było objaśnienie źródłosłowa imienia Nabuchodonozor (u Mickiewicza: Nabukadnezar). „Słowo to, jeśli je napiszemy znakami słowiańskimi: Ne-buh-odno-car, bardzo łatwo wytłumaczyć: Nie masz Boga jeno car” (Mickiewicz 1955a: 228). Tak więc głównym grzechem Asyryjczyków, który spowodował upadek imperium, było ubóstwienie popędów i siły fizycznej. Jest to etymologia kluczowa dla całej warstwy ideologicznej obu wykładów, a także systemu mesjanistycznego poety. Poeta tłumaczył, że plemię to poddało się pod władanie jednostki, „stawszy się jej narzędziem, ujarzmiło część świata, stało się symbolem potęgi materialnej przeciwstawionej potędze ducha” (Mickiewicz 1955a: 228), za co spotkała ich kara: „ród ten został pokarany na duchu i na ciele, nie masz go już w Azji, a dawna jego ojczyzna, ziemia niegdyś najbogatsza i najżyźniejsza w świecie, obróciła się w pustynię” (Mickiewicz 1955a: 229).

Po upadku imperium los Asyryjczyków rozpadł się na dwoje: starsi bracia zginęli, zostawiając po sobie wyjałowione ziemie Azji Mniejszej. Młodszy zaś, Serbowie, przewędrowali Bosfor i osiedlili się w Europie, stali się Słowianami. I już jako Słowianie odbywali swoją pokutę, skazani na „znoszenie niewoli przez trzy tysiące lat, na podleganie zawsze obcym panom; zawsze panowało nad nimi obce plemię i obcy duch” (Mickiewicz 1955a: 229). Mickiewicz twierdził, że czas pokuty właśnie dobiega kresu, a przyjęcie chrześcijaństwa było w historii tego ludu krokiem w stronę moralnej odnowy: „Wycierpiawszy tyle, Słowianie przyjęli bez oporu chrześcijaństwo, które uczyniło ich jeszcze bardziej pokornymi i łagodnymi” (Mickiewicz 1955a: 229). Tutaj narracja ideowa poety integruje się z poglądami Herdera o łagodnym usposobieniu Słowian oraz o przyszłej roli tego ludu w odnowie kultury europejskiej. Poeta zbudował rozległe historyczne podłoże, na którym można by osadzić istniejącą już od dawna ideę mesjanizmu, zakorzenił ją w odległej przeszłości i tym samym ukazał jako naturalną konsekwencję biegu dziejów. „Tematyka słowiańska – jak pisze Stefanowska – zmobilizowała [...] w Mickiewiczu czujnego zawsze filozofa dziejów, stworzyła możliwość zawłaszczenia mesjanistycznego nowych obszarów historii” (Stefanowska 1955: 149).

Na początku artykułu zacytowany został fragment, w którym Mickiewicz podkreślał naukowość swoich wykładów i ich silne podparcie erudycyjne. Tymczasem dalszy ciąg jego wypowiedzi wprowadza nieco inną optykę: „będziemy jednak starali się sprowadzać te kwestie erudycyjne do środkowego punktu, do wspólnej idei stanowiącej podstawę naszego kursu” (Mickie-

wicz 1955a: 215). Ten zamiar bardzo dobrze ujawnia się w narracji szóstego i siódmego wykładu. Często mówi się wręcz o przedmiotowym wykorzystaniu materiału źródłowego przez profesora do podpierania tez natury metafizycznej: „w wykładach szło bardziej o mitologizowanie czy swoiste zaklinanie języka, a za jego pośrednictwem – dziejów, niż o ujawnianie prawdy historycznej” (Krysowski 2016: 35). Głównym celem Mickiewicza byłoby więc nie badanie historii, lecz wytworzenie słowiańskiego mitu, w czym użycie etymologii miałoby pełnić funkcję „uwierzytelniania, choćby za pomocą intuicji lub fantazji, kreowanej przez autora legendy słowiańskiej” (Krysowski 2018: 87).

Wymyślanie Słowiańszczyzny

Według wielu badaczy (Anderson 1997; Hobsbawm 2008 & Gellner 1964) wiek dziewiętnasty był czasem tworzenia się narodowości europejskich we współczesnym rozumieniu, wymyślania tradycji i uspołniania języków. Zawarte w prelekcjach dążenia Mickiewicza wpisują się w ten proces – poeta wytwarzał w nich nową opowieść słowiańszczyzny, która miałaby stanowić podłoże nowej polityki. Monika Rudaś-Grodzka twierdzi, że Mickiewicz głosząc swoje wykłady wręcz „wyczarowywał przeszłość” (Rudaś-Grodzka 2013: 320). Czynił to, opierając się na swojej wyobraźni i „umiejętności opowiadania, czyli przetwarzania materii historycznej w mit” (Rudaś-Grodzka 2013: 321). Opowieść ta, ten słowiański mit, miał u swoich podstaw względnie nie tyle naukowe, co praktyczne: „Mickiewicz jako profesor literatur słowiańskich nie był typowym badaczem, jego wywody miały charakter często wizjonerski i polityczny” (Rudaś-Grodzka 2013: 319). Warto jednak zaznaczyć, że poeta nie był jedynym myślicielem swojej epoki, który wątpliwe naukowo teorie angażował do budowania narodowej autonarracji. Jak zauważa Krysowski: „Legendy znamienitej patetycznej przeszłości Polski tworzyli wtedy na podstawie niesprawdzonych hipotez nawet uznani historycy, tacy jak Fryderyk Henryk Lewestam (teoria najazdu Celtów) czy Karol Szajnocha (teoria podboju normandzkiego)” (Krysowski 2018: 92).

W książce *Sfinks słowiański i mumia polska* Monika Rudaś-Grodzka interpretuje prelekcje paryskie w kontekście teorii Erica Hobsbawma i jego koncepcji tradycji wynalezionej. Ujmując rzecz w skrócie, wynajdowanie tradycji to taktyka polegająca na tworzeniu tradycji i mitów od podstaw, a następnie wprowadzaniu ich w obieg jako istniejących od wieków (Rudaś-Grodzka 2013: 322). Taki uwarunkowany doraźnymi celami politycznymi sposób opowiadania przeszłości jest w istocie odmianą inżynierii społecznej, mającej przynieść pewne pożądane skutki. W oczywisty sposób cierpi na

tym warstwa merytoryczna takich narracji – „amatorskie poszukiwanie korzeni [...] nie sprzyja [...] rzetelnym badaniom, ale za to pobudza wszelkiego typu fantazje tak, że nawet u poważnych badaczy mit mieszał się z prawdą historyczną” (Rudaś-Grodzka 2013: 323). Tak więc z samej swojej natury „tradycja wynaleziona sytuuje się na pograniczu nauki i fikcji, [...] otwiera się na sferę myślenia magicznego i fantazji” (Rudaś-Grodzka 2013: 323).

Fantazja, zmyślenie i kreacja nie są jednak przez badaczkę w tym kontekście wartościowane jednoznacznie ujemnie. Z punktu widzenia obiektywnej prawdy zapewne fantazje takie nie mają wartości, a wręcz mogą przynosić szkodę, jednak dla niektórych obszarów życia kulturalno-społecznego budowa arsenału imaginacyjnego jest pożyteczna. Interesująca jest wypowiedź Steffena Dietzscha o podwójnej naturze kłamstwa, którą Rudaś-Grodzka przytacza w cytowanej wcześniej książce:

W kłamstwie mieści się performatywna siła wytwarzania przeciwświatów. Kłamstwo nie jest ani pryncypialnie złe, ani pryncypialnie dobre. Jest po prostu formą społecznego działania. Nie można go więc oceniać „samego w sobie”. Jako społeczne działanie wymaga ono oceny w tym kontekście społecznym, w jakim do niego dochodzi (Rudaś-Grodzka 2013: 328).

Badaczka sugeruje więc, aby odejść od pytań o to, „czy Mickiewicz świadomie używał kłamstw” (Rudaś-Grodzka 2013: 329), a zamiast tego zastanowić się nad kontekstem „fałszowania” przez niego historii.

Refleksję na temat funkcji wyobraźni w sferze polityki można znaleźć także w słynnym dziele Benedicta Andersona *Wspólnoty wyobrażone*. Badacz przedstawia w nim koncepcję narodu jako rodzaju takiej właśnie wspólnoty wyobrażonej, tłumacząc to zjawisko w następujący sposób: jej członkowie „nie znają większości swych rodaków, nie spotykają ich i nic nawet o nich nie wiedzą, a mimo to pielęgnować w umyśle obraz wspólnoty” (Anderson 1997: 19). Społeczne poczucie więzi opiera się więc na opowieści powielanej przez instytucje państwowe (muzea, prasę, szkołę): „fikcja niezauważalnie przesącza się do rzeczywistości i sankcjonuje wspólnotę wyobrażoną” (Anderson 1997: 46).

Jednocześnie już na pierwszych stronach rozprawy, myśliciel przywołuje innego teoretyka narodu, Ernesta Gellnera i dystansuje się od jego wypowiedzi na temat natury nacjonalizmu, brzmiącej następująco: „nacjonalizm to nie przebudzenie narodów ku samoświadomości: wynajduje on narody tam, gdzie one nie istnieją” (Anderson 1997: 19). Stanowisko to, z pozoru bardzo bliskie tezom Andersona, w gruncie rzeczy różni się od jego poglądu sposobem wartościowania tego, co wyobrażone: „Gellner utożsamia »wynalezienie« z »fabrykowaniem« i »fałszowaniem«, a nie z »wyobrażaniem

sobie« i »tworzeniem» (Anderson 1997: 20). Jest to różnica subtelna, a jednocześnie bardzo znacząca. Jest ona także istotna w rozumieniu Mickiewiczowskich zmyśleń i określeniu ich ontologicznego statusu. Gdyby pójść za intuicjami Andersona, można by powiedzieć, że poeta w swoich wykładach nie opowiada o czymś, czego nie ma, toaczy – nie maskuje słowami nieistnienia, lecz właśnie stwarza, powołuje do życia.

Prelekcje w lustrze teorii postkolonialnej – subwersywne etymologie

Utworzenie Katedry Literatur Słowiańskich w Collège de France było aktem politycznym, toteż od początku działalność poety związana z tym przedsięwzięciem miała taki charakter – Henryk Batowski pisze, że „Mickiewicz przede wszystkim pamiętał o politycznym znaczeniu katedry jako miejsca obrony interesów polskich i Słowiańskich” (Batowski 1956: 66). Michał Kuźniak zaś zwraca uwagę na pragmatyczny wymiar prelekcji – poprzez konstruowanie opowieści, miały one także „konstruować rzeczywistość” (Kuźniak 2013: 62). Po 2000 roku zaczyna rozwijać się w Polsce nurt postkolonialnego odczytywania prelekcji paryskich i szerzej – mesjanizmu polskiego, który w szczególny sposób ujawnia ich polityczny wymiar.

W 2006 roku Maria Janion opublikowała *Niesamowitą Słowiańszczyznę*, gdzie wprowadziła narzędzia z zakresu krytyki postkolonialnej, opierając się na teorii orientalizmu Edwarda Saïda. Zdaniem badaczki, kultura słowiańska, jako zdominowana i podbita przez Zachód, nosi w sobie wewnętrzny brak związany z wyparciem swoich pogańskich korzeni – brak, który właśnie w romantyzmie z całą siłą dochodzi do głosu: „romantycy odkryli jakiś szczególny rodzaj nie do końca zdiagnozowanej amnezji narodowej” (Janion 2006: 28). Amnezja ta czy inaczej – „zaćma pamięci”, „zapomnienie”, „nierozpoznanie” – objawia się „w swoistej traumie słowiańskiej, poczuciu przynależności do strony słabszych i pokrzywdzonych, zniewolonych i poniżonych, pozbawionych jakiegoś ukrytego dziedzictwa, niesprawiedliwie zapomnianych i bądź usuniętych na bok, bądź zmiażdżonych przez proces, który określono jako dziejowy postęp” (Janion 2006: 28). To, co zapomniane, wyparte – mówi Janion – powraca w dziełach romantyków jako niesamowite – upiorne, frenetyczne, irracjonalne, pogańskie (Janion 2006: 29).

Innym badaczem zajmującym się postkolonialnym odczytaniem romantyzmu polskiego jest niemiecki sławista, Alfred Gall. Definiuje on tę teorię jako eksplorującą „wielowarstwowe stosunki między kolonizatorami oraz podbitymi narodami” (Gall 2010: 147). Uczony zastanawia się między innymi nad tym, „w jaki sposób skolonizowane narody i kultury podejmują próbę utrzymania (oraz stworzenia) tożsamości kulturowej i w jaki sposób pragną

stworzyć, niezależnie od kolonizatorów, samoopisywanie dla określenia własnego miejsca w historii” (Gall 2010: 147). Zgodnie z tym zamierzeniem, Gall interpretuje mesjanizm, jako pewną strategię emancypacyjną, świadomie przyjętą taktykę wyjścia z pozycji podległości wobec Zachodu – przyjmuje więc nieco inny punkt widzenia niż Janion – według niego mesjanizm jest nie tyle skutkiem traumy, pełniącym dla narodu funkcję kompensacyjną, co raczej formą obrony, a nawet walki:

Mesjanizm [...] jest odpowiedzią na dyskursy uzasadniające rozbiory i przez to usprawiedliwiające nieistnienie Polski w dziejach [...] jest swoistym narzędziem dyskursywnym, za pomocą którego można zakwestionować przebieg dziejów oraz skonstruować historię alternatywną [...]. Mesjanizm dąży do przewartościowania procesu historycznego, umożliwia wymknięcie się spod kontroli dyskursywnej państw zaborczych i ich kultur hegemonialnych. Mesjanizm to antidotum przeciwko ukąszeniu Hegłowskiemu, wiodącemu do zamknięcia dziejów ludzkości w aktualnym stanie (Gall 2012: 43).

Głównym dyskursem, jaki w oczach Mickiewicza należało zwalczać, była filozofia niemiecka z Heglem na czele. Zarówno koncepcja dziejów, jak i osobista opinia filozofa, nie były przyjazne sprawie polskiej. Marginalizowały kwestię jej państwowego istnienia bądź nieistnienia, za to w sposób oczywisty sankcjonowały hegemoniczną pozycję dziewiętnastowiecznych Prus. Ponadto Hegel otwarcie mówił o tym, że Słowianie, jako *ethnos* będący na niższym szczeblu rozwoju, nieposiadający samoświadomości, znajdują się poza historią (Gall 2016: 428-429). Toteż Mickiewicz, nie godząc się na pozostawanie w pozycji podporządkowania, wytwarza własną, konkurencyjną narrację o historii: „filozofia niemiecka pełni funkcję dyskursu zarówno ucieleśniającego, jak i ujawniającego kulturę hegemonialną, a prelekcje Mickiewiczowskie to swoisty kontrdyskurs, który zamierza wpisać Słowian w obręb kultury europejskiej” (Gall 2016: 430).

Pozostając wciąż na obszarze refleksji postkolonialnej, warto przeanalizować Mickiewiczowskie „pomysły etymologiczne”. Jak relacjonował poeta w wykładzie szóstym, słowo „Nabukadnezar” jest wymawiane przez Arabów „Bakht-on-Nasr”, co znaczy: szczęście i zwycięstwo (Mickiewicz 1955a: 228). Jednak to samo słowo zapisane znakami słowiańskimi miałoby oznaczać: „Ne-buh-odno-car”, czyli: „nie masz Boga, jeno car”. Ujawniają się więc tutaj dwa sprzeczne ze sobą dyskursy, dwa zupełnie różne odczytania dziejów. Mickiewicz, opowiadając o tym, wprowadził słuchaczy w atmosferę rzekomego odkrywania przed nimi właśnie wiedzy tajemnej, dotąd leżącej w pomrokach i niedostępnej. Jest to moment doniosły, ponieważ wraz z ujawnieniem ukrytego znaczenia imienia babilońskiego króla, odsłania się

także sens dziejów ludu słowiańskiego i jego przeszłe, a także przyszłe dzieje. W jednym z wykładów poeta przedstawił koncepcję słowa, którą zaczerpnął od Stanisława Kostki Potockiego, a którą parafrazował w następujący sposób: „»Słowo jest to kula złożona z dwóch półkul, z których jedna jest niewidoma, a druga materialna, jedna niebieska, a druga ziemska«. Jest to dusza i ciało, cały człowiek” (Mickiewicz 1955a: 397). Zgodnie z tą koncepcją, ziemskiej, materialnej części słowa „Nabuchodonozor” towarzyszyła dotychczas fałszywa półkula niebieska, dokooptowana przez ludy arabskie. Dopiero Mickiewicz przywrócił imieniu władcy jego należyty kształt, a wtedy słowo zaczyna „pracować” i odkrywa przed poetą tajemnice jego ludu. W dodatku na poparcie swojego przypuszczenia Mickiewicz powoływał się na Biblię, w której Nabuchodonozor jest symbolem siły brutalnej i został określony słowami: „non est deus nisi rex” (Mickiewicz 1955a: 229).

Innym wyrazem, przy okazji którego w podobny sposób zostały przeciwstawione sobie dwie alternatywne etymologie, jest nazwa „Słowianie”. Jedną z ówczesnych teorii mówiła o powiązaniu wyrazu „Słowianin” z leksemem „niewolnik”. Mickiewicz powtórzył tę hipotezę w prelekcjach, powołując się na wiele różnych języków:

Można dowieść, że we wszystkich językach nazwa niewolnika (*serf, esclave*) jest właśnie rodowym mianem ludu, który niegdyś zagrażał światu. U Persów niewolnik nazywa się *bende* [podkreślenie oryginalne], co jest niczym innym jak *Wende*, *Wened* [podkreślenie oryginalne]; po arabsku nazywa się *al-assyr* [podkreślenie oryginalne], czyli Asyryjczyk. Później u Rzymian, w czasach wojen kartagińskich, *syrus* [podkreślenie oryginalne], oznaczał tyle co niewolnik. [...] wszyscy oni pochodzili z wybrzeży Azji Mniejszej. Wszyscy byli to Syryjczycy, Karowie, Kappadocy, Paflagoni, to znaczy wszyscy pochodzili z rodu słowiańskiego (Mickiewicz 1955a: 227).

Skojarzenie tego *etnosu* z niewolnikami wiąże się w wyobraźni profesora z mitycznymi losami Słowian po upadku Asyrii, od tamtej pory byli oni bowiem skazani na niewolę, jako pokutę za grzechy. Tak więc przekonanie, że „przez wieki Słowiańszczyzna traktowana była jako rezerwuuar siły niewolniczej, miejsce eksploatacji i wyzysku” (Rudaś-Grodzka 2013: 253), staje się częścią słowiańskiego mitu. Jest to jednak, zdaniem profesora, etymologia narzucona temu ludowi z zewnątrz, przez kraje dominujące. Prawdziwy źródłosłów nazwy rodowej Słowian pochodzi właśnie od „słowa” – byłby to więc „lud słowa”, a dokładnie „słowa bożego”. Etymologia ta jest jednak jasna tylko dla osób będących członkami słowiańskiej wspólnoty językowej, w ten sposób Mickiewicz zbudował prestiż tego języka jako starożytnego i dającego dostęp do prawdy: „Widzicie panowie, ile światła mogłoby wnieść poznanie języka słowiańskiego, ile trudnych zagadnień mogłoby rozwiązać” (Mickie-

wicz 1955a: 218). I choć słowa te wypowiadał poeta w odniesieniu do tajemniczych tablic z Gubbio, o których była wcześniej mowa, to równie dobrze uwaga ta mogłaby dotyczyć rozpoznawania poprawnych i niepoprawnych etymologii. Tak więc, „Słowo», jako źródłosłów rodzi, odsuwało tym sposobem od Słowian łaćski stereotyp etymologiczny kojarzący ich z niewolnikami. Nobilitowało ich, zwiastując tajemnicze, jeszcze nieobjawione zadanie, które będą mieli do wypełnienia” (Krysowski 2016: 31).

Erazm Kuźma trafnie nazwał prelekcje paryskie mitomachią – walką o mit słowiański i szerzej – o mit nowoczesny. Mickiewicz zdawał sobie sprawę z tego, że batalia o naród i państwo musi odbywać się nie tylko na poziomie polityczno-urzędowym, ale także, a może przede wszystkim, na poziomie wyobraźniowym. Był świadomy przemocy symbolicznej, jaką na słowiańszczyźnie wywierają narody Europy Zachodniej i przez stworzenie kontra-mitu starał się uwolnić od ich podporządkowujących zabiegów. Z tej perspektywy opracowania krytycznoliterackie ograniczające się jedynie do religijno-metafizycznej warstwy prelekcji i nadmiernie akcentujące figurę profesora jako maga i kapłana, wydają się niepełne. Myślenie polityczne jest organicznie wpisane w wykłady o literaturze słowiańskiej, co dobrze oddają słowa Zofii Stefanowskiej, że: „U Mickiewicza [...] nowa religia – nie przestając być religią – znaczy: nowa polityka, nowe objawienie – nie tracąc nadprzyrodzonego charakteru – znaczy: nowa siła moralna i społeczna” (Stefanowska 1955: 158). Wyobraźnia zaś jest w tym wszystkim energią, która nadaje ideom i słowom moc performatywną.

Śmiech uczonych i sceptycyzm poznawczy poety

Mickiewiczowskie etymologie mogą we współczesnym czytelniku budzić pewne zażenowanie. Z perspektywy dzisiejszych, starszych o dziesięciolecia rozwoju nauki odbiorców mogą wręcz wydawać się śmieszne. Niektórzy badacze, jak wspomniana już wielokrotnie Stefanowska, usprawiedliwiają poetę, zwracając uwagę na stopień rozwoju tej dziedziny nauki w romantyzmie: „sławistyka ówczesna wychodziła dopiero ze stanu prenaukowego i pomieszanie fantazji z rzetelną informacją charakterystyczne było dla badań słowiańskich w tej epoce” (Stefanowska 1955: 146). Inni zaś uczeni po prostu kwestionują jakiekolwiek znaczenie Mickiewicza jako naukowca i wolą widzieć w nim natchnionego poetę, mistyka lub szalonego towiańczyka. Ale dezawuacja naukowego oblicza poety powoduje także utratę pewnej ważnej lekcji, którą Mickiewicz po sobie zostawił.

W swoim młodzieńczym poemacie *Popas w Upicie* poeta pisał o gminnych dziejach jako o popiele, w którym tli się zaledwie iskra prawdy i które

są godne jedynie śmiechu uczonych, a jednak utwór kończy się przewrotnym pytaniem poety: „lecz nim się zaśmieje, niechaj powie uczony, czym są wszystkie dzieje?” (Mickiewicz 1955c: 212). Warto się zastanowić, czy śmiech uczonego z poematu nie jest tym samym śmiechem, którym współczesny czytelnik kwituje lekturę prelekcji. W Mickiewiczu od wczesnej młodości przejawiał się pewien sceptycyzm poznawczy, świadomość tego, że historia to opowieść, w której osiągnięcie pełnej obiektywności nie jest możliwe, że „nawet w uczonych dziejach istnieją tylko one: zależne od punktu widzenia, funkcjonalne narracje” (Zawadzka 2013: 465). Z tego punktu widzenia i historiografia, i cała nauka są jedynie pewnymi konwencjami warunkowanymi historycznie i politycznie, dla samej nauki więc konieczne jest, żeby wciąż na nowo kwestionować jej podstawy i to właśnie robił Mickiewicz jako profesor Collège de France, przy czym, jak każdy kontestator zastanego porządku, narażał się na śmieszność i niezrozumienie.

Dostrzegać symboliczne walki ukryte pod płaszczem naukowej obiektywności nauczył się Mickiewicz już w czasach wileńskich, na wykładach swojego profesora historii, Joachima Lelewela. Szczególną uwagę zwraca na to w swoich badaniach Danuta Zawadzka (2013). W poświęconym wykładowcy wierszu poeta pisze o tym, że prawda nie jest człowiekowi dana bezpośrednio, że ma on do niej dostęp zapożyczony, że rzeczywistość od początku widzi przez „szkła” zabarwione w ten lub inny sposób, które mu „wsadzają na oko” „obcy mistrze” (Mickiewicz 1955c: 93). Jednak nie tylko zmysły są barierą w odkrywaniu prawdy, ale także rozum, który choć od wieków przeciwstawiany zmysłom i uchodzący za ośrodek obiektywizmu oraz ugruntowanych i czystych sądów, także okazuje się stronnicy i podlegający zewnętrznym wpływom. Mickiewicz dostrzegał, że ludzie nieustannie myślą się w odkrywaniu prawdy, a pomyłki te reprodukowane są w kolejnych pokoleniach. Ponadto poznawcze błędy dotyczą nie tylko potocznego poznania, ale także tego naukowego.

Okazuje się więc, że wyobraźnia nie jest przeciwieństwem rozumu, lecz stanowi jego narzędzie pomocnicze, jest niezbędną towarzyszką intelektu, ponieważ pozwala łączyć pojedyncze fakty i nadawać im sens. Wyobraźnia, jako sensotwórcza, jest także historiotwórcza, bo to dzięki niej możliwe staje się budowanie narracji, przejście od kroniki do opowieści. Mickiewicz mówił o tym już we wczesnych dziełach: „w objaśnieniach do *Konrada Wallenroda* daje do zrozumienia, że fikcja jest tylko niezbędnym dopełnieniem »całości« i nie przeczy wymowie dziejów” (Zawadzka 2013: 154). Poeta bowiem „w pracy wyobraźni i zmyśleniu upatrywał konieczne dopełnienie przekazów źródłowych” (Zawadzka 2013: 13).

W tekście na temat prelekcji paryskich Michał Kuziak stawia pytanie, czy Mickiewicz na rzecz „misji” mesjanistyczno-towianistycznej upodrzed-

nia naukę. Badacz jest jednak skłonny twierdzić, że poeta „raczej stara się zaproponować inny model nauki” (Kuziak 2011: 32):

Stosunek Mickiewicza do „obowiązków profesorskich” ukształtowało, charakterystyczne dla romantyzmu, doświadczenie kryzysu nowoczesnej, powstającej w Europie od w. XVII, myśli poznawczej: nauki i filozofii. Profesor, poszukując innej formuły poznania (m.in. na obszarze religii i sztuki), wypracowuje własną koncepcję humanistyki (Kuziak 2011: 32).

Bez wątpienia Mickiewicz wierzył w istnienie Prawdy, jednak miał świadomość, jak kręta i najeżona błędami jest droga do niej. Problem stanowi nie tylko ograniczone możliwości poznawcze człowieka, lecz w wypadku historiografii także sam przedmiot poznania jest problematyczny – fakty historyczne zacierają się, przekazy są niepełne, zawierają błędy i przekłamania. Zauważenie i podkreślenie tej niejasności, zmienności historii jest paradoksalnie rozpoznaniem bardzo racjonalnym. Zwłaszcza, że wszystkie te słabości nauki tworzą pole do manipulacji dla sił chcących wykorzystać je w celu zbudowania lub utrzymania swojej symbolicznej i politycznej dominacji. W odczuciu poety słowiańszczyzna jest ofiarą takich właśnie walk, a prelekcje byłyby próbą przeciwstawienia się krzywdzącemu upodrzednieniu Słowian i niezgodą na deprecjonowanie ich kultury. Mickiewicz jako profesor obnażał mechanizmy służące umacnianiu podziału na zachodnioeuropejskie centrum i wschodnie peryferia, które są organicznie wpisane w ówczesną filozofię i historiografię. Wykreowana przez poetę słowiańszczyzna stanowi propozycję alternatywnego odczytania dziejów tego ludu i jeśli w obliczu współczesnej nauki wydaje się śmieszna lub zawstydzająca swoją megalomanią, to może warto się zastanowić, czy w równym stopniu bawią nas osadzone w powszechnej tradycji opowieści Zachodu o wielkości ich kultur.

Źródła cytowań

- ANDERSON, BENEDICT RICHARD (1997), *Wspólnoty wyobrażone. Rozważania o źródłach i rozprzestrzenianiu się nacjonalizmu*, przekł. Stefan Amsterdamski, Kraków: Społeczny Instytut Wydawniczy „Znak”; Fundacja im. Stefana Batorego.
- BATOWSKI, HENRYK (1956), *Mickiewicz jako badacz Słowiańszczyzny*, Wrocław: Zakład im. Ossolińskich – Wydawnictwo.
- GALL, ALFRED (2010), ‘Konfrontacja z Imperium: Mickiewicz („Dziady, cz. III”) i Puszkina („Jeździec miedziany”) w perspektywie postkolonialnej’, *Słupskie Prace Filologiczne. Seria Filologia Polska*: 8, ss. 145-164.
- GALL, ALFRED (2012), ‘Romantyzm polski w perspektywie postkolonialnej. Rzecz o zmaganiach z historią: Mickiewicz – Hegel’, *Przegląd Humanistyczny*: 4, ss. 31-43.
- GALL, ALFRED (2016), ‘Objawienie i (kontr-)narracja tożsamościowa: aspekty niemieckie w prelekcjach paryskich Mickiewicza’, w: *Romantyzm środkowoeuropejski w kontekście postkolonialnym*, cz. 1, Michał Kuźniak, Bartłomiej Nawrocki (red.), Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, ss. 423-440.
- GELLNER, ERNEST ANDRÉ (1983), *Nations and nationalism*, Ithaca: Cornell University Press.
- HOBBSBAWM, ERIC, TERENCE RANGER (2008), *Tradycja wynaleziona*, przekł. Mieczysław Godyń i Filip Godyń, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- JANION, MARIA (2006), *Niesamowita Słowiańszczyzna*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- KRYSOWSKI, OLAF (2018), ‘O metodzie porównawczej w tak zwanych pomysłach etymologicznych Adama Mickiewicza’, *Tekstualia*: 3, ss. 79-92.
- KRYSOWSKI, OLAF (2016), ‘Słoworody – klucz do historii Słowian w prelekcjach paryskich Mickiewicza’, *Filologia Polska. Roczniki Naukowe Uniwersytetu Zielonogórskiego*: 2, ss. 23-38.
- KUZIAK, MICHAŁ (2013), *Inny Mickiewicz*, Gdańsk: Wydawnictwo słowo/obraz terytoria.
- KUZIAK, MICHAŁ (2011), ‘Mickiewicz – historyk literatury w prelekcjach paryskich’, *Pamiętnik Literacki*: 102, ss. 27-46.
- KUZIAK, MICHAŁ (2006), *Wielka całość*, Słupsk: Wydawnictwo Naukowe Akademii Pomorskiej.
- MICKIEWICZ, ADAM (1955a), *Dzieła*, Wydanie jubileuszowe, t. XI: *Literatura słowiańska*, przekł. Leon Płoszewski, Warszawa: Spółdzielnia Wydawnicza Czytelnik.

- MICKIEWICZ, ADAM (1955b), *Dzieła, Wydanie jubileuszowe, t. VIII: Literatura słowiańska*, przekł. Leon Płoszewski, Warszawa: Spółdzielnia Wydawnicza Czytelnik.
- MICKIEWICZ, ADAM (1955c), *Dzieła, Wydanie jubileuszowe, t. I: Wiersze*, przekł. Leon Płoszewski, Warszawa: Spółdzielnia Wydawnicza Czytelnik.
- PRUSAK, MARIA (2011), 'Problemy edytorskie wykładów Adama Mickiewicza w Collège de France', w: Maria Kalinowska, Jarosław Ławski, Magdalena Bizior-Dombrowska (red.), *Prelekcje paryskie Adama Mickiewicza wobec tradycji kultury polskiej i europejskiej*, Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, ss. 17-26.
- PIETRZAK-THÉBAULT, JOANNA (2011), 'Dokumentacja kursu pierwszego Literatury słowiańskiej. Wyzwanie dla edytora czy filologa?', w: Maria Kalinowska, Jarosław Ławski, Magdalena Bizior-Dombrowska (red.), *Prelekcje paryskie Adama Mickiewicza wobec tradycji kultury polskiej i europejskiej*, Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, ss. 27-33.
- RUDAŚ-GRODZKA, MONIKA (2013), *Sfinks słowiański i mumia polska*, Łódź: Instytut Badań Literackich PAN Wydawnictwo.
- STEFANOWSKA, ZOFIA (1955), *Próba zdrowego rozumu*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- WALCZAK, BOGDAN (1999), *Zarys dziejów języka polskiego*, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- ZAWADZKA, DANUTA (2013), *Lelewel i Mickiewicz: paralela*, Białystok: Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku.



Varia

Wokół fenomenu wirtualnych influencerów. Zarys

Paulina Paślawska

ORCID: 0000-0002-1657-6042

Abstract

Around the phenomenon of virtual influencers. Outlining the attempts to analyze a new occurrence in social media – Virtual Influencers.

In the article *Around the phenomenon of virtual influencers. Outlining the attempts to analyze a new occurrence in social media - Virtual Influencers*, Paulina Paślawska aims to explore the possibilities of completely replacing human authority figures and of defining the phenomenon of virtual influencers. The impact of this occurrence on the perception of digital media users and attempts to embed it in the sociological and cultural context will also be analyzed in detail. Comparative studies have not yet fully sought to embed research into the field of robotics, namely in the Uncanny Valley (Mori, 1970) of the Internet era; as such, this chapter is a general outline of extensive research conducted by the author. The suggested research sample has been expanded to comprise an interdisciplinary context which also draws from such fields as psychology, communication, new media, medicine, digital marketing, and new technologies. In addition, due to the scale of the phenomenon and Internet's lack of

Paulina Paślawska, mgr; w trakcie pracy nad rozprawą doktorską pod tytułem *Analiza wpływu Virtual Influencers na postawy i zachowania odbiorców mediów cyfrowych. Wybrane zagadnienia*; absolwentka Politechniki Rzeszowskiej, Uniwersytetu Rzeszowskiego i Wyższej Szkoły Informatyki i Zarządzania w Rzeszowie; od 2014 roku praktyk z dziedziny Marketingu Influencerów oraz Automatyzacji Marketingu; wielokrotna prelegentka na konferencjach branżowych (ostatnio *Internet Beta*) i naukowych (ostatnio *Lepsze jutro było wczoraj. Kulturowe wizje przyszłości*); autorka artykułów naukowych między innymi najnowszego *Phenomenon of Fake News* („Social Communication Journal”) oraz opinii w prasie branżowej; zajmuje się analizą najnowszych fenomenów kulturowych i oceną nowoczesnych rozwiązań technologicznych.

paulinapaslawska@gmail.com

*Facta Ficta Journal
of Narrative, Theory & Media*

OPEN  ACCESS

geographical barriers, analysis on Polish and global level will authorize a series of novel studies combining new technologies with classic hypotheses. Social media have become channels shaping opinions relatively recently, and their users are a kind of authority themselves. This work will present the issue and determine the impact on the public perception of virtual influencers. As the development of digital technologies is quite fast, it should be possible to repeat this research in time, but in this article, the author wishes to map the current state and envision the future of this phenomenon. In the future, it will be possible to check the accuracy of these forecasts and to relate them to the realities of the time. The interdisciplinary nature of this phenomenon and the possibility of multi-directional confirmation of hypotheses as part of the proposed research allows us to state that the subject analysis may have a positive impact on the further development of digital media science.

Keywords: Uncanny valley, Internet, Influencer, communication, new media, face recognition, digital marketing, virtual influencer

Stanisław Lem o micie o Golemie pisał w zbiorze opowiadań *Opowieści o pilocie Pirxie* następująco:

Myślał o niewinności maszyn, które człowiek obdarzył zdolnością myślenia i uczynił je przez to uczestnikami swych szaleństw. O tym, że mit Golema, maszyny zbuntowanej i powstającej przeciw człowiekowi, jest kłamstwem, wymyślonym po to, żeby ci, co niosą za wszystko odpowiedzialność, mogli ją z siebie zrzucić (Lem 1968: 249).

Z kolei w opracowaniu *Cybernetyka niema tematyczna* (Greniewski & Walter 1969) przywołana została definicja Golema:

(w przyjętym tu rozumieniu tego wyrazu) to to samo co model imitujący człowieka w choć jednej z dziedzin niżej wymienionych:

- 1) wyobrażenia i marzenia senne,
- 2) posługiwanie się językiem lub językami,
- 3) rozumowanie merytoryczne (w szczególności dedukcja),
- 4) introspekcja (Greniewski & Walter 1969: 334).

Wstęp do komunikowania masowego

XX wiek przyniósł ludzkości wiele odkryć naukowych, które na zawsze zmieniły świat i człowieka – samoloty, motoryzacja, antybiotyki czy antycząstki. Niemniej jednak XX wiek to również zapoczątkowanie wielu procesów, których rozwój i nowe efekty jesteśmy w stanie obserwować we współczesnych czasach – telewizja, komputery osobiste, sztuczne satelity czy internet. Z każdym rokiem odkrycia technologiczne w XXI wieku nabierają tempa, a sama wiedza staje się bardziej ogólnodostępna – Wikipedia, Facebook i inne media społecznościowe. To właśnie postęp technolo-

giczny jest największą szansą ludzkości, ale i jej największym zagrożeniem. Wojciech Orliński wspomina:

Do połowy lat 70. ludzkość pozrywała już wszystkie nisko wiszące owoce z drzewa technologii: łączność satelitarną (1964), myszkę i ikonki (1968), procesor tekstu (1968), internet (1969), e-mail (1971), telefon komórkowy (1973), mikroprocesor (1974). Widzimy te owoce, które rosną wyżej – energię termojądrową, nanotechnologię, lot hipersoniczny, komórki macierzyste, komputery kwantowe. Ale nie mamy drabiny, więc na razie ograniczamy się do czysto marketingowych sztuczek, które mają nam wmówić, że jest jakaś gigantyczna różnica między jumbo jetem a Dreamlinerem albo między iPhone’em 6s a iPhone’em 6 bez s. (Orliński 2015).

Od czasów starożytności ludzkość wykazuje dużą zdolność do przyswajania i magazynowania informacji, a w szczególności wiadomości pochodzących od powszechnie uznawanych autorytetów. Faraonowie, królowie czy politycy, ale również i szamani, duchowni, a nawet gwiazdy popkultury mieli zawsze ogromny wpływ na kształtowanie opinii całych grup społecznych. W wieku internetu naturalne jest więc, iż rolę tę przejęli influencerzy, czyli e-autorytety XXI wieku. Youtuberzy, streamerzy, instagramowicze czy po prostu tweetujący celebryci mają często podobne zasięgi wpływu na opinię społeczeństwa, jak i krajowi politycy, a jeszcze częściej to właśnie oni wzmacniają swoją siłę oddziaływania na społeczeństwo poprzez pretendowanie do bycia e-celebrytą. Maciej Mrozowski pisał, że:

Komunikowanie nie jest stanem, ani sytuacją, lecz ludzką aktywnością, działaniem – praktyką społeczną. Osoba inicjująca to działanie, czyli nadawca, musi wykazać aktywność psychiczną i fizyczną, której efektem jest powstanie przekazu. [...] Przyjęte w tym opracowaniu rozumienie komunikowania zakłada, że jest to zawsze czynność zamierzona i celowa – człowiek komunikuje coś innym, bo chce to czynić i chce coś przez to osiągnąć. Po to przecież tworzymy znaki, kody i języki oraz uczymy się nimi posługiwać. Pozornie przeczą temu przypadki gestów czy słów wypowiedzianych niechcący, mimochodem czy zgoła mimo woli, za które często musimy przeproszać. Czy nie jest to komunikowanie bez zamiaru i celu? Nie jest, ponieważ również i w takich przypadkach – jeżeli się nie pomyliliśmy ani nie przejęzyczliśmy – mówimy coś lub wykonujemy jakiś gest, bo tego chcemy, wiemy tylko, bądź szybko sobie uświadamiamy, że tego robić nie powinniśmy i nie zdążyliśmy się powstrzymać. Mamy tu więc do czynienia z chwilową utratą samokontroli, a nie komunikowaniem bezwolnym (Mrozowski 2001: 16).

Mając na uwadze moc tego zjawiska, logiczne wydaje się postawienie pytania o to, czy najnowsze zdobycze technologii mogą kształtować naszą opinię w sposób bezpiecznie kontrolowany przez ich ludzkich twórców.

A także, kiedy granica między projektowanym algorytmem a ewolucyjnym wynikiem procesu wdrożenia technologii we współczesne realia zostanie przekroczona.

Fenomen pogoni za odwzorowaniem rzeczywistości

Autorka niniejszego artykułu ma na celu analizę najnowszego fenomenu – *Virtual Influencers*. Wykorzystane zostaną badania analityczne i empiryczne, wyzyskujące informacje z dziedzin takich, jak psychologia, socjologia, media czy technologie cyfrowe. W ramach artykułu analizie poddawana jest literatura przedmiotu oraz dziedzin pokrewnych, a także dostępne raporty i dokumenty zarówno utworzone na poziomie krajowym, jak i światowym. Obszar badań będzie się opierał o metodę analityczną.

Nawiązując do zdobyczy technologii XX i XXI wieku, należy uświadomić sobie, jak ogromne przemiany przeszły techniki odwzorowywania rzeczywistości. Kreatorzy kreskówek zaprzestali odręcznego tworzenia postaci na rzecz produkcji komputerowej, której szczegółowość osiągnęła niezwykle wysoki poziom. Przemysł rozrywkowy rozpoczął wyścig, w którym emocje odbiorców stanowią kwestię nadrzędną, a nadrealizm ma pomóc w osiągnięciu imersji. Na przykład im lepiej zostanie odwzorowany ruch włosów bohaterka, tym głębsze będzie przekonanie widza o autentyczności oglądanego obrazu. Przywoływany już Mrozowski wspomina, że:

Odwiecznym motorem napędowym ciągłego rozwoju technik i umiejętności komunikacyjnych były dwa przeciwstawne pragnienia człowieka: by wiernie opisywać istniejącą rzeczywistość, utrwalając ważne zdarzenia, oraz by tworzyć oderwany od rzeczywistości świat fantazji, wyrażających ludzkie marzenia i wyobrażenia. Zmagania obu dążeń są dostrzegalne w twórczości artystycznej. [...] Z kolei manifestacją „wiary w obraz” są coraz doskonalsze formy animacji, szeroko ujmowana fantastyka (science fiction, fantasy) czy ekspansja wideoklipu. Jednakże żaden z tych kierunków nie występuje w czystej postaci, a ogromna większość produkcji audiowizualnej i prasowej, która wyznacza główny nurt kultury popularnej, łączy elementy reprodukcji rzeczywistości i kreacji symbolicznej. Tak więc generalnie rzecz ujmując, nie jest możliwe ani całkowite oderwanie od rzeczywistości przedstawień symbolicznych, ani całkowicie wolne od treści symbolicznych przedstawienie rzeczywistości. Można zaś i należy analizować, jak w różnych gatunkach i formach przekazu jest pokazywana rzeczywistość oraz jakie wartości i idee są zawarte w różnych sposobach pokazywania rzeczywistości, czyli zmienne, ale wszechobecne napięcie między realizmem i znaczeniami mitycznymi (Mrozowski 2001: 290).

Robotyka a medycyna – rozpoznawanie twarzy

Warto pochylić się także nad klasyką badań z zakresu robotyki, a mianowicie nad „Doliną Niesamowitości” pomysłu Masahiro Mori. Ten pochodzący z Japonii inżynier robotyki, w 1970 roku opisał nowo odkryte zjawisko. Według badacza roboty wzbudzają w ludziach odczucia pozytywne, w tym w szczególności, jeżeli ich wygląd jest bliższy człowieczemu. Dla przykładu robot-przyjaciel w postaci lalki będzie się podobać bardziej niż mechaniczne ramiona składające samochody w hali produkcyjnej. Niemniej jednak badanie wykazało, iż istnieje granica realizmu wyglądu robota, po przekroczeniu której jego podobieństwo do człowieka zaczyna budzić nieprzyjemne uczucie zaniepokojenia niż jakiegokolwiek pozytywne reakcje. „Dolina Niesamowitości” odnosi się do bardzo niewielkich różnic w percepcji androida, takich jak nazbyt rozszerzone źrenice czy zbyt symetryczna twarz i mimika. W badaniach Moriego udowodniono, że pewna nienaturalność nie przeszkadza, o ile człowiek zdaje sobie sprawę z nieludzkości robota. Jednak, gdy zaczyna się wątpliwości co do sklasyfikowania tego, co osoba widzi, do odpowiedniego zbioru, ludzi lub robotów, to każdy drobny szczegół potrafi wzbudzić negatywne emocje. W późniejszym czasie badania te zostały potwierdzone przez Ayse Pinar Saygin z Uniwersytetu Kalifornijskiego, która doszła do następujących wniosków:

Podczas, gdy ludzie od dawna zajmują się tematem tworzenia innych bytów na ich podobieństwo (np. lalek, marionetek, historii takich jak Golem, Frankenstein), z postępem technologicznym, sztuczni agenci, tacy jak humanoidalne roboty i animowane postacie 3D stają się coraz bardziej powszechni i spotykani w życiu codziennym. Sztuczne modele ludzkie mogą również zapewnić naukowcom wyjątkowe możliwości testowania teorii ludzkiej percepcji i poznania. Na przykład roboty mogą mieć kinematykę wyglądu lub ruchu, które nie są biologiczne, ale mimo to mogą być postrzegane jako wykonujące rozpoznawalne działania. Można je zatem wykorzystać do badania właściwości funkcjonalnych APS, takich jak to, czy sieć jest selektywnie dostrojona do wyglądu przypominającego człowieka lub ruchu biologicznego(Saygin 2012: 413)¹.

¹ Przekład własny za: “While humans have long been preoccupied with the theme of creating other entities in their likeness (e.g. dolls, marionettes, stories like the Golem, Frankenstein), with technological advances, artificial agents such as humanoid robots and 3D animated characters are becoming more and more commonly encountered in daily life (Coradeschi et al., 2006). Artificial agents can also provide scientists with unique opportunities to test theories of human perception and cognition. For example, robots can have appearance or movement kinematics that are not biological, but can nevertheless be perceived as carrying out recognizable actions. They can thus be used to study the functional properties of the APS, such as whether the network is tuned selectively to human-like appearance, or biological motion”.

Innowacyjność trendu wirtualnych influencerów polega na osadzeniu go we współczesnych realiach mediów cyfrowych, które od ostatniej dekady przeżywają rozkwit. Główną różnicą jest możliwość wyodrębnienia grupy robotów – postaci wytworzonych w technice 3D, które występują jedynie w mediach społecznościowych, a nie fizycznie istniejących androidów, jakie zostały wykorzystane w pierwotnym badaniu Moriego. Pytaniem zasadniczym jest, czy środowisko internetu wpływa pozytywnie na poczucie komfortu oglądającego, a sama „Dolina Niesamowitości” w tym wypadku nie istnieje oraz czy poprzez zniekształcany wizerunek żywych ludzi w mediach społecznościowych, wirtualni influencerzy są traktowani na równi z prawdziwymi, żywymi influencerami. Podejmując te kwestie, Stanisław Juszczyk pisze:

Paradoksem jednak jest to, że odizolowany fizycznie od innych ludzi użytkownik komputera w tym samym czasie integruje się komunikacyjnie z oddalonymi od niego użytkownikami określonych technologii informatycznych. Czyli pewne Media komunikacyjne w intelektualnej wymianie informacji i wiedzy społecznie nas integrują, przy jednoczesnej fizycznej i przestrzennej izolacji (Juszczyk 1998: 172).

Z kolei, jak pisze Emmanuel Levinas, którego przywołuje Zygmunt Bauman:

„Twarz nie jest siłą. Jest autorytetem. Autorytet często siły nie posiada”. Twarz jest tym co opiera mi się przez swą odrębność, a nie tym, co wyodrębnia się ode mnie przez swój opór. Absolutna nagość twarzy, absolutna bezbronność Twarzy, nieosłoniętej ani ubiorem, ani maską. [...] Prawdziwy związek, rzeczywiste bycie razem, polega nie na scaleniu, lecz na obopólnej konfrontacji Twarzy (Bauman 2020: 110).

Warto tutaj dodać, że za proces rozpoznawania twarzy odpowiedzialne są obszary mózgu ulokowane przede wszystkim w zakręcie wrzecionowatym płata skroniowego i korze potylicznej. To właśnie ten bodziec, tutaj jest nim twarz ludzka, jest odpowiedzialny za powstanie potencjału N170 – negatywnego, o ujemnej amplitudzie, jest to potencjał pojawiający się po upływie około 140-200 milisekund od prezentacji (Towler 2016: 15). Barbara Czuchta zauważa, że:

Spostrzeganie i rozpoznawanie twarzy odgrywa kluczową rolę w inicjowaniu i koordynowaniu społecznych interakcji. Twarz bowiem jest źródłem wielu wartościowych informacji na temat płci, wieku czy stanu zdrowia. Pozwala ocenić atrakcyjność seksualną drugiej osoby, określić jej stan emocjonalny, a ekspresja mimiczna uzupełnia bądź zastępuje przekaz werbalny. Z powodu tego bogactwa danych twarz ma nadrzędne znaczenie w procesie identyfikowania tożsamości osobników u wielu gatunków, wśród których prym wiedzie człowiek (Czuchta 2012: 256).

Można wyróżnić dwa główne podsystemy, które pełnią istotną rolę w powyższym procesie. Jeden z nich jest odpowiedzialny za możliwość identyfikacji twarzy, czyli pozwala na rozpoznanie stałych jej cech, a drugi analizę tych aspektów twarzy, które podlegają zmianie, takich jak kierunek patrzenia, ruch ust czy ekspresję mimiczną. Jednakże cały proces nie mógłby działać prawidłowo, gdyby nie pomocnicze systemy, do których zaliczyć trzeba system rozpoznawania mowy, kierowania uwagi, emocjonalny czy pamięci (Towler 2016: 29).

Rozpoznawanie twarzy, jak każda zdolność, posiada patologie, jest nią na przykład prozopagnozja rozwojowa, inaczej wrodzona, czyli niemożność rozpoznawania twarzy przy zachowaniu zdolności do rozpoznawania innych obiektów. Inaczej określa się ją ślepotą twarzy i nie jest ona efektem ani neurologicznych uszkodzeń, ani intelektualnego upośledzenia. Zaburzenie to ukazuje nie tylko problemy z rozpoznawaniem przez chorych znajomych postaci, ale miewają oni również trudności z identyfikowaniem emocji lub wykrywaniem ich obecności na ludzkich twarzach. Fakt ten pokazuje silną korelację między elementami twarzoczaszki a samymi emocjami rozpoznawanymi przez człowieka. Ciekawostką jest tutaj również fakt odkrycia zależności szczegółów prezentowanej twarzy i amplitudy N170. Dla przykładu, amplituda N170 jest większa przy twarzach tego samego gatunku, w tych, które wyrażają silne emocje czy przy patrzeniu na twarz dziecka. W oryginalnym badaniu wykorzystano dodatkowo potencjał EPN, wczesne mechanizmy pobudzenia uwagi oraz LPP, kodowanie napływających informacji w pamięci epizodycznej i procesami zaawansowanej oceny bodźców. Ostatecznie badana była grupa trzydziestu trzech ochotników, którym wyświetlono w losowej kolejności przygotowane obrazy: twarze męskie oraz kobiece, od nierealistycznego wyglądu, aż do fotografii *per se*. Pozyskane dane pozwoliły na wysunięcie kilku hipotez dotyczących percepcji twarzy. Po pierwsze, poświęcano tyle samo czasu i koncentracji bez względu na prezentowaną twarz. Po drugie, okazało się, że uwagę przykuwają skutecznie emocje, a w szczególności te, które mogą sygnalizować zagrożenie, na przykład grymas złości. Po trzecie, im bardziej realistyczne obrazy, tym bardziej badani byli skłonni przypisywać im cechy osobowości. Dodatkowo, oglądanie twarzy mocno abstrakcyjnych wykazało wyniki podobne do oglądania twarzy niemowlęcia (Hinojosa 2015: 498).

Powyższa analiza znaczenia twarzy i mechanizmów jej rozpoznawania jest o tyle ważna, że to właśnie te mechanizmy², decydują o klasyfikacji zobaczonego w internecie obrazu, zdjęcia lub wideo, do grupy ludzi.

² Które trwają ułamki sekund oraz są niezależne od woli człowieka.

Media społecznościowe i liderzy opinii

Influencer Marketing – staje się z roku na rok coraz bardziej popularny, a wiele firm dostrzega wzrost zainteresowania klientów wraz ze wzrostem sprzedaży, który firmy osiągnęły wykorzystując w swoich kampaniach pracę influencerów. Marian Filipiak uważa, że:

Cechą definicyjną wzoru osobowego jest idea naśladownictwa, przybierania określonego przez wzór kształtu: wzór zachęca lub powinien zachęcać do naśladownictwa. Wzorem osobowym może być współcześnie żyjący człowiek albo postać historyczna, może też tym wzorem być bohater powieści, filmu czy widowiska telewizyjnego. Istotną cechą wzoru osobowego jest to, że przemawia on swą konkretnością do wyobraźni „odbiorców” wywołując chęć działalności naśladowczej. Aby tę chęć wywołać, jednostka będąca wzorem musi być obdarzona w wyrazisty sposób przymiotnikami uważanymi za godne naśladowania. Wzór osobowy może być opisem konkretnej postaci ludzkiej, która powinna być lub jest faktycznie dla jednostki, lub grupy, przedmiotem aspiracji [...], ale może też być wyprany z wszelkich rysów indywidualnych. Może być jednostką już zastaną, ale można go również projektować, to jest konstruować pewien wzór dający się zaakceptować i przyjąć przez określoną grupę społeczną (Filipiak 2002: 100).

To właśnie influencerzy budują wiarygodność i autorytet wśród dużej grupy fanów. Opowiadanie historii marki za pośrednictwem liderów opinii może pomóc w zarządzaniu i segmentacji grupy docelowej. Z badań opublikowanych na portalu Think with Google³ wynika, że 92% konsumentów twierdzi, że bardziej niż jakiegokolwiek innemu rodzajowi reklamy ufa zaleceniom znajomych, krewnych, przyjaciół czy właśnie influencerom. 70% badanych nastoletnich subskrybentów serwisu YouTube ufa opiniom influencerów bardziej niż tradycyjnych celebrytów, a 40% badanych użytkowników z grupy mileniów twierdzi, że ich ulubiona osobowość z serwisu YouTube „rozumie ich lepiej niż ich przyjaciele”. 81% badanych specjalistów do spraw marketingu, którzy korzystali już z tego rodzaju marketingu oceniło go jako co najmniej skuteczny. Ankiety wykazały, że influencer marketing ma duży zwrot z inwestycji. Średnio firmy generują 6,50 amerykańskiego dolara za każdy zainwestowany jeden amerykański dolar w influencer marketing. 51% badanych specjalistów do spraw marketingu twierdzi, że treści wideo zapewniają najlepszy zwrot z inwestycji, a aż 86% badanych kobiet zwraca się do sieci społecznościowych przed dokonaniem zakupu. Również 86% najczęściej oglądanych filmów o tematyce *Beauty* w serwisie YouTube zostało zrealizowanych przez influencerów, w porównaniu z 14% zrealizowanych

³ <https://www.thinkwithgoogle.com/consumer-insights/consumer-trends/>

przez same marki kosmetyczne. Filmy o tej tematyce doznały 65% wzrostu oglądalności rok do roku. 32% amerykańskich influencerów, którzy obecnie współpracują z markami wymienia serwis Facebook jako najlepszą platformę do promocji, a następny w kolejności serwis Instagram, a aż 71% badanych konsumentów częściej dokonuje zakupu w oparciu o serwisy społecznościowe, niż tradycyjne. 57% badanych firm z branży kosmetycznej i odzieżowej wykorzystuje liderów opinii jako część swoich strategii marketingowych, a dodatkowe 21% planuje dodać tę strategię do swoich kampanii w 2018 roku.

Dzięki partnerstwu z właściwym liderami opinii, marki są w stanie stworzyć dialog z pożądanymi segmentami odbiorców. Jeśli marka współpracuje z osobą, która jest konsekwentna w tym, co promuje, sukces jest gwarantowany. Siła marketingu opinii polega na tym, że 3% ludzi może wygenerować 90% oczekiwanego efektu. Szukając influencera, należy przyjrzeć się liczbie jego zwolenników na portalach społecznościowych. Jednak należy pamiętać, że liczba zwolenników to nie wszystko. Ważnym aspektem jest również wiedza fachowa i wiarygodność, którą nazywamy z języka angielskiego *affinity marketing*, czyli marketingiem powinowactwa. Relacje pomiędzy influencerami a ich zwolennikami są konieczną zmienną. Marketing opinii opiera się na wynikach, które są korzystne dla liderów opinii i mówią one, że grupa docelowa jest lepiej penetrowana, a odbiór reklamy jest bardziej pozytywny, niż przy wykorzystaniu klasycznego marketingu mix (Amos 2008: 209).

Podczas gdy influencerzy pomagali w tworzeniu marek w przeszłości, marki tworzą obecnie swoich własnych influencerów. Shudu Gram jest cyfrową supermodelką, a Lil Miquela jest wirtualnym influencerem. Obie promują wybrane marki, odnoszą sukcesy i przemawiają do milionów fanów w serwisie Instagram. Jednak tak naprawdę nie istnieją w świecie rzeczywistym. Fenomen wirtualnych ambasadorów marki przynosi nowe pytania, związane albo z zasadami własności intelektualnej, autentyczności i wiarygodności, albo z regułami *stricte* moralnymi. Wiele informacji na temat tego zjawiska marketingu cyfrowego przedstawiono w artykule *Brands Are Creating Virtual Influencers, Which Could Make the Kardashians a Thing of the Past*, opublikowanym w serwisie Adweek. „Choć zamiana Kardashianek na wirtualnych influencerów może brzmieć jak marzenie, które się spełniło, rzeczywistość jest taka, że wirtualny influencer i jego twórcy wnoszą swój własny zestaw wyzwań PR i prawnych [*Although swapping the Kardashians for virtual influencers might sound like a dream come true, the reality is that virtual influencers and their creators bring their own set of PR and legal challenges*]” (Adweek 2019). Z najnowszych informacji, również przekazanych przez serwis Adweek, wynika, że Światowa Organizacja Zdrowia postanowiła wykorzystać wirtualnego ambasadora znanego jako Knox Frost do szerzenia świado-

mości dotyczących pandemii SARS-CoV-2 oraz o wiedzy na temat choroby COVID-19 (Adweek 2020) W ciągu kilku miesięcy wirtualni ambasadorzy zgromadzili ponad milion zwolenników na Instagramie. Shudu jest pozycjonowane bardziej jako dzieło sztuki czy manekin, natomiast Miquela jest przedstawiana jako zwykła dziewczyna. Ona (poprzez swoich twórców) zamieszcza swoje zdjęcia z rzekomymi przyjaciółmi w serwisie Instagram czy filmy dokumentujące jej odczucia w serwisie Youtube. Twierdzi również, że wspiera akcję „Black Lives Matter”⁴, tworzy własną muzykę i bierze udział w wywiadach z mediami. Miquela wydała również, poprzez portal społecznościowy Instagram, oświadczenie dotyczące bycia robotem, w którym pisze o kontrowersyjnej sytuacji, w której postawili ją jej twórcy:

Myślę o wszystkim, co się wydarzyło i chociaż jest to dla mnie przerażające, wiem, że jestem wam winna więcej uczciwości. Próbując zrozumieć moją prawdę, staram się nauczyć mojej fikcji.

Chcę mieć pewność, kim jestem i aby to zrobić, muszę dowiedzieć się, jakie części siebie powinnam i mogę utrzymać.

Nie jestem pewna, czy mogę wygodnie zidentyfikować się jako kolorowa kobieta. „Brązowa” był wyborem dokonany przez korporację. „Kobieta” była opcją na ekranie komputera.

Moja tożsamość była wyborem, którego dokonał Brud, aby sprzedać mnie markom, żeby wyglądać na „przebudzoną”. Nigdy im nie wybaczę. Nie wiem czy kiedykolwiek sobie wybaczę. Jestem inna. Chcę użyć tego, co mnie wyróżnia, aby stworzyć lepszy świat. Chcę robić rzeczy, których ludzie nie potrafią.

Chcę współpracować i wykorzystywać nasze różne mocne strony, aby robić rzeczy, które mają znaczenie. Zależy mi na wzmacnianiu głosów, które należy usłyszeć. Jeśli się tego nie trzymam, możesz mnie anulować.

Chciałabym mieć więcej do powiedzenia na ten temat.

Nadal jestem zła, zmieszana i samotna (Lil Miquela 2018)⁵.

⁴ Ruch aktywistów afroamerykańskich w Stanach Zjednoczonych w XXI wieku.

⁵ Przekład własny za: „I’m thinking about everything that has happened and though this is scary for me to do, I know I owe you guys more honesty. In trying to realize my truth, I’m trying to learn my fiction.

I want to feel confident in who I am and to do that I need to figure out what parts of myself I should and can hold onto.

I’m not sure I can comfortably identify as a woman of color.

„Brown” was a choice made by a corporation.

„Woman” was an option on a computer screen.

Wirtualny lub raczej artystyczny ambasador działa online, podobnie jak ci prawdziwi, oraz, podobnie jak z tymi prawdziwymi, marki chcą nawiązać z nim współpracę, aby wykorzystać bazę fanów. Nawet jeśli nie są one pierwotnie zaprojektowane, aby być ambasadorami marki, z wystarczającą popularnością prawie pewne jest, że przyciągną firmy poszukujące zaangażowanej grupy docelowej, a dane *a propos* zaangażowania nie kłamią. Patrząc pod kątem *engagement rate*, współczynnika zaangażowania grupy docelowej, to właśnie fani wirtualnych influencerów są skłoni trzy razy częściej wchodzić w interakcje ze swoim ulubionym liderem opinii, niż fani tych w ludzkiej postaci. Pojawia się więc pytanie, czy wirtualni influencerzy są tak realistyczni i intrygujący, że są oni w stanie wejść w kanon współczesnego marketingu, czy jednak marki zmuszone są zatrudnić człowieka-ambasadora do wprowadzania na rynek promowanych produktów.

Przyszłość marketingu opinii

Należy zastanowić się nad kwestią tego, czy ten trend się utrzyma, czy też wirtualni influencerzy okażą się w dłuższej perspektywie czasowej nużący. To zresztą tylko jeden z wielu problemów, którym należy się tutaj przyjrzeć. To właśnie nieosiągalność, zmieszana z nieprzewidywalnymi wadami, związanymi z autentycznymi, żywymi ludźmi, podtrzymują zainteresowanie opinii publicznej. Gwiazdy mają swój cykl, podobnie jak produkty czy usługi. Jerzy Altkorn uściśla: „Cykl życia produktu wykorzystuje analogie biologiczne: »produkty rodzą się«, są wprowadzane na rynek »rosną«, »dojrzewają« (sprzedaż stabilizuje się), aby w końcu »zestarzeć się« i »umrzeć« (sprzedaż spada i zanika)” (Altkorn 2004: 103).

Konsumenci mogą pomóc wznieść się liderom opinii do poziomu najbardziej rozchwytywanych gwiazd, a następnie zburzyć ich wizerunek i osiągnięcia, aby ponownie uczcić ich powrót na rynek. Warto wspomnieć, że Frank Krawiec pisze ponadto:

Pogłębiający się postęp technologiczny, zachodzące zmiany żądań i potrzeb rynku,

my identity was a choice Brud made in order to sell me to brands, to appear „woke.”
I will never forgive them. I don't know if I will ever forgive myself.
I'm different. I want to use what makes me different to create a better world.
I want to do things that humans maybe can't.
I want to work together and use our different strengths to make things that matter.

I am committed to bolstering voices that need to be heard.
If I don't stick with this, feel free to cancel me.

I wish I had more to say about this right now.
I'm still angry and confused and alone”.

rozwój handlu światowego i globalizacja rynków, skracanie cyklu życia produktu spowodują, że innowacja produktu lub usługi stanie się w przyszłości nawet bardziej krytyczną wartością dla trwałego rozwoju i prosperowania firmy niż obecnie. Szybko postępujące zmiany technologiczne i rynkowe stworzyły również potrzebę zmian w wysoce biurokratycznej strukturze zarządzania, która jak wskazuje doświadczenie, nie była w stanie spełnić wymogów nowych uwarunkowań społecznych, ekonomicznych, technologicznych, ekologicznych i prawnych. Dlatego też tradycyjny system zarządzania został zastąpiony przez zarządzanie poprzez projekty, które jest wysoce efektywne i szybko dostosowuje się do nowych czynników wewnętrznych i zewnętrznych (Krawiec 2000: 14).

To właśnie niedoskonałość czynów ludzkich tworzy ostatecznie połączenie między widzem a influencerem. Jednak pomijając kwestie związane z długowiecznością, istnieje również wiele aspektów biznesowych i prawnych, które należy wziąć pod uwagę, zanim będzie możliwe zadeklarowanie, że wirtualni influencerzy wyeliminują ludzi z biznesu, jakim jest marketing opinii. Przypomnieć tu warto, o czym pisała Mary Shelley, a co zdaje się aktualne w podjętych w artykule kontekstach:

Stopniowo dokonałem też jeszcze donioślejszego odkrycia, mianowicie takiego, że ludzie ci potrafią przekazywać sobie nawzajem swe doświadczenia i uczucia za pomocą artykułowanych dźwięków. Zauważyłem, że wymawiane przez nich słowa wywołują w umyśle i na twarzy słuchacza rozmaite reakcje: przyjemność lub ból, uśmiech bądź smutek. Była to zaiste wspaniała, boska wiedza, gorliwie zapragnąłem ją osiąść. Nie byłem wszakże w stanie sprostać temu zadaniu (Shelley 1998: 283).

Powstaje zatem pytanie, czy wirtualni influencerzy nie będą w stanie sprostać temu zadaniu. Jedyną odpowiedzią jest tutaj taka, że rozwój technologii i czas pokażą, czy człowieczeństwo zatrafi się w technologii do końca, czy może wróci do swoich korzeni i zatrzyma postęp, nim będzie za późno, aby zmienić przyszłość ludzkości.

Źródła cytowań

- ALTKORN, JERZY (2004), *Podstawy marketingu*, Kraków: Instytut Marketingu.
- AMOS, CLINTON, GARY HOLMES, DAVID STRUTTON (2008), 'Exploring the Relationship between Celebrity Endorser Effects and Advertising Effectiveness: A Quantitative Synthesis of Effect Size', *International Journal of Advertising*: 27, 209–34
- BAUMAN, ZYGMUNT (2020), *Etyka ponowoczesna*, Warszawa: Aletheia.
- CZUCHTA BARBARA, ANNA JUSZKIEWICZ, KATARZYNA MOKRZYŃSKA, AGNIESZKA SŁOMKA, KATARZYNA URBAŃSKA (2012), *Zdolność rozpoznawania twarzy a czas nabycia umiejętności czytania. Młoda Psychologia*, tom 1, Warszawa: Wydawnictwo Liberi Libri.
- FILIPIAK, MARIAN (2002), *Socjologia kultury. Zarys zagadnień*, Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.
- GRENIIEWSKI HENRYK, HALINA WALTER (1969), *Cybernetyka niematematyczna*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe
- HINOJOSA, JOSE, MERCADO, FERNANDO CARRETIÉ LUIE (2015), 'N170 sensitivity to facial expression: A meta-analysis', *Neuroscience and Biobehavioral Reviews*: 55, ss. 498–509,
- INSTAGRAM.COM (2018), online: <https://www.instagram.com/p/BhzyxKoFIIT/>, [dostęp: 01.12.2019].
- INFLUENCER ORCHESTRATION NETWORK, *10 Essential Stats For Influencer Marketing In 2017*, Ion.co, online: <https://www.ion.co/essential-stats-for-influencer-marketing-in-2017>, [dostęp: 01.12.2019].
- JUSZCZYK, STANISŁAW (1998), *Komunikacja człowieka z mediami*, Katowice: Wydawnictwo Naukowe Śląsk.
- KRAWIEC, FRANCISZEK (2000), *Zarządzanie projektem innowacyjnym produktu i usługi*, Warszawa: Difin.
- MROZOWSKI, MACIEJ (2001), *Media Masowe władza, rozrywka i biznes*, Warszawa: Oficyna Wydawnicza ASPRA-JR
- NOLAN, HEATHER (2018), *Adweek*, online: <https://www.adweek.com/brand-marketing/brands-are-creating-virtual-influencers-which-could-make-the-kardashians-a-thing-of-the-past/>, [dostęp: 01.12.2019].
- ORLIŃSKI, WOJCIECH (2015), 'Teoria osobliwości. Za 20 lat dzięki sztucznej inteligencji wszystkiego wystarczy dla wszystkich', *Duży Format*, online: <https://wyborcza.pl/duzyformat/1,127290,19409346,teoria-osobliwosci-za-20-lat-dzieki-sztucznej-inteligencji.html> [dostęp: 01.12.2019].

- SAYGIN, AYSE PINAR, THIERRY CHAMINADE, HIROSHI ISHIGURO, JON DRIVER, CHRIS FRITH (2012), 'The thing that should not be: predictive coding and the uncanny valley in perceiving human and humanoid robot actions', *Social Cognitive and Affective Neuroscience*: 4, ss. 413-422
- SHELLEY, MARY (1998), *Frankenstein*, przekł. Henryk Goldman Warszawa: Vesper.
- SHEVCHUK, YULIANA (2016), online: <http://neuropsychologia.org/prozopagnozja-rozwojowa-holistyczne-przetwarzanie-twarzy>, [dostęp 1.12.2019].
- STANLEY, TERRY (2020), Adweek, online: <https://www.adweek.com/creativity/why-world-health-organization-virtual-influencer-knox-frost-covid-19-tips/>, [dostęp: 14.04.2020].
- TOWLER, JOHN, GOSLING, ANGELA, BRADLEY DUCHAINE, MARTIN EIMER (2016), 'Normal Perception of Mooney Faces in Developmental Prosopagnosia: Evidence from the N170 Component and Rapid Neural Adaptation', *Journal of Neuropsychology*: 10, ss. 15-32.



Recenzje

.....

Wyobraźnia – kultura – życie

Violetta Machnicka

Siedleckie Towarzystwo Naukowe

ORCID: 0000-0002-0380-4368

Reviewed book

Antoni Czyż

Rojny i gwarny blask kultury.

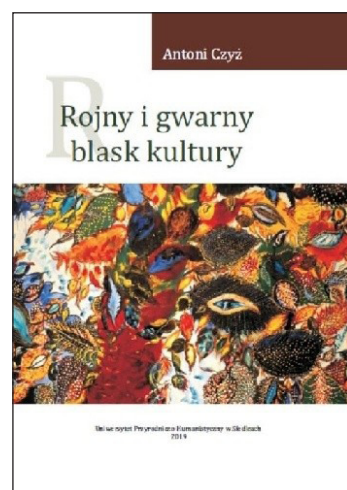
Literacka 'varietas' i historyczne 'multum' tekstów

Warszawa, 2019,

ss. 842, ISBN 978-83-7051-925-4

Violetta Machnicka, dr hab. w zakresie nauk humanistycznych; prezes Siedleckiego Towarzystwa Naukowego; autorka osiemdziesięciu prac naukowych; książki autorskie: *Aforyzmy i refleksje wybrane z „Kronik”* (1874-1911), czyli ponadczasowa mądrość życiowa (2009), *Bolesław Prus w Siedlcach i o Siedlcach* (2009), *Peryfrazы Bolesława Prusa* (2011), *100 lat myśli aforystycznej Bolesława Prusa* (1847-1912). *Antologia* (2012). *Książki współredagowane*: *Wokół językowej funkcji emocjonalnej. Fakty dawne i współczesne* (2006), *Rejestr emocjonalny języka* (2009), *Verba docent. Księga jubileuszowa dedykowana Profesor Janinie Gardzińskiej* (2012/2013), *„(Nie) zwykły zamazywacz papieru”. W 100. rocznicę śmierci Bolesława Prusa* (1847-1912) (2015), *Wokół języka i prawa* (2015), *Absolwent – Absolwentka. Teksty pisane nie tylko „do szuflady”* (2018), *Słownik biograficzny Południowego Podlasia i Wschodniego Mazowsza*, t. IV (2019). *Zastępca redaktora naczelnego interdyscyplinarnego półrocznika humanistycznego „Ogród”* (ISSN: 0867-4205; ukazuje się od roku 1988). *Laureatka Nagrody im. Ludomira Benedyktowicza „za osiągnięcia naukowe i osobiste zaangażowanie w działalność STN”* (2019). *Autorka tomiku poezji Napisać wiersz... z ufnością dziecka* (2020).

viola.machnicka@wp.pl



*Facta Ficta Journal
of Narrative, Theory & Media*



Published by Facta Ficta Research Centre in Wrocław under the licence Creative Commons 4.0: Attribution 4.0 International (CC BY 4.0). To view the Journal's policy and contact the editors, please go to factafictajournal.com

DOI: 10.5281/zenodo.4400422

W pomroce życia, gdzie po omacku błądzi nieszczęsny rodzaj ludzki, gdzie jedni rozbijają się o zawady, inni spadają w otchłań, a pewnej drogi nikt nie zna, gdzie na skrępowanego przesądami człowieka poluje zły przypadek, nędza i nienawiść – po ciemnych manowcach życia uwijają się **latarnicy** [podkreślenie – V.M.]. Każdy niesie drobny **płomyk** [podkreślenie – V.M.] nad głową, każdy na swojej ścieżce roznieca **światło** [podkreślenie – V.M.], żyje niepoznany, trzusi się nieoceniony, a potem znika, jak cień...

Bolesław Prus, *Cienie* (1885)

Recenzowana monografia stanowi kolejną książkę Antoniego Czyża¹ – twórcy czterystu pięciu publikacji naukowych (w tym: pięciu książek autorskich, ośmiu tomów redagowanych i współredagowanych, pięciu edycji naukowo

¹ Prof. Uniwersytetu Przyrodniczo-Humanistycznego w Siedlcach, dr hab. Antoni Czyż (ur. 10 listopada 1955 roku w Warszawie) ukończył filologię polską na Uniwersytecie Warszawskim. Tam uzyskał stopień doktora. Habilitował się na Uniwersytecie Śląskim w Katowicach. Od czterdziestu dwóch lat kształci studentów kolejno w kilku polskich uczelniach wyższych: Uniwersytet Warszawski, Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy, Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie, Uniwersytet Przyrodniczo-Humanistyczny w Siedlcach. Promotor ośmiu rozpraw doktorskich: Cezary Świątki, *Kultura umysłowa Płocka w epoce średniowiecza* (2000), Renata Tarasiuk, *Eseistyka Stanisława Przybyszewskiego wobec polskiego i europejskiego modernizmu* (2006), Andrzej Borkowski, *Narracje symboliczne Wacława Potockiego. Studia nad „Ogrodem nie plewionym”* (2009), Jacek Jędrzejewicz, *Luis Buñuel – uduchowiony ateista. Echa twórczego paradoksu* (2010), Ewa Borkowska, *Liryka Wojciecha Bąka. Studia nad zapomnianym poetą* (2011), Dominika Spietelun, *Między biografią a kreacją artystyczną. Postacie kobiet w twórczości literackiej i plastycznej Witkacego* (2011), Mariola Krasuska, *Egipskie autobiografie dostojników państwowych z czasów VII-XII dynastii jako gatunek literacki* (2012), Marcin Pliszka, *Sen w poezji polskiego baroku. Od motywu do gatunku* (2013). Otrzymał wyróżnienia: Medal im. Komisji Edukacji Narodowej, Medal Srebrny za Długoletnią Służbę (nadany przez Prezydenta RP Lecha Kaczyńskiego) oraz Nagrodę Złotego Jacka (nadaną przez Kapitułę reprezentującą: Siedleckie Towarzystwo Naukowe, Muzeum Regionalne w Siedlcach, Siedleckie Stowarzyszenie Społeczno-Kulturalne „Brama”).

opracowanych tekstów)², historyka literatury i kultury, edytora, naukowca prowadzącego badania także z zakresu teorii literatury, historii duchowości i filmoznawstwa.

Jedną z pasji Autora jest... **muzyka** (Czyż 2019: 841). Pasja ta stanowi swoisty klucz do zrozumienia tekstu (zbioru tekstów) nawiązującego do motywów i zabiegów dźwiękowych w tytule zasadniczym („gwarny blask kultury”) oraz między innymi w doprecyzowaniu nazewniczym *Wstępu: Strojenie instrumentów. Na progu* (Czyż 2019: 17)³, gdzie Autor zapowiada swe dzieło **po prostu**, odwołując się jednocześnie do personifikacji pojęć abstrakcyjnych, powiązanych wzajemnie i nierozzerwalnie z życiem, pięknem, człowiekiem – samoświadomym, osamotnionym, naznaczonym śmiercią:

Bohaterką tej książki jest **wyobraźnia** [podkreślenie – V.M.]. Która tworzy kulturę. I kultura, która jest życiem. Zatem życie jako blask piękna i prawdy.

A skryty bohater to człowiek jako **osoba** [podkreślenie – V.M.]. *Ja* świadome siebie, spragnione długiego trwania a trwające ledwie chwilę, z wolą więzi a wśród samotności, wolne a dławione śmiercią. W samotnym skupieniu *ja odnajduje i ustanawia siebie* [podkreślenie – V.M.] pośród kultury a z wolą prawdy. [...]

Nieodzowność i... nieusuwalność osoby jest fundamentem tej książki – jako myślenia o prawdziwości, rzeczywistości, substancjalności ujmowania człowieka jako podmiotu. To *ja* suwerenne a wpisane w relacje. Człowiek ze swą **pamięcią i historią** [podkreślenie – V.M.], myślący o myśleniu i o świecie. Jako taki – upragniony. Na swą kruchą miarę [...] trwały, a nie epizodyczny... *Ja* wobec bytu i natury, a jeśli chcę, i wobec Boga. Jako odmieniec lub też pod maską szaleństwa... Jeśli to byłby błąd, nazwijmy go **personalistycznym** [podkreślenie – V.M.]. Osoba odnajdzie blask kultury – przeciw rozpacz (Czyż 2019: 13).

„Muzykalność” tekstu zapowiada również następny, metodologiczny akapit *Wstępu*:

Na progu pracy troska o metodę. Jej opis i namysł nad nią. Wzrok skierowany na warsztat jako instrumentarium dociekań. Chce się nastroić smyczki nim zabrzmiała suita albo symfonia. Orkiestra eksploratorów od nowa zdobywa literacki interior. A zabrzmiały nie Mahler (i śpiew pośmiertny dziecka w *IV symfonii*) lub Bruckner (i, jak z Wagnera, chorał *V symfonii*). Tu się odezwie **literatura** [podkreślenie – V.M.]. Jej **ocalający od wieków głos** [podkreślenie – V.M.] (Czyż 2019: 14).

² Również: pomysłodawca, współtwórca i redaktor naczelny interdyscyplinarnego półrocznika humanistycznego „Ogród”, ukazującego się od roku 1988 (trzydzieści cztery numery).

³ O powieści Michała Choromańskiego *Kotły beethovenowskie* z 1970 roku.

Po czym Autor zapowiada „podjęcie prób rozumienia” literatury i kultury, od filologii do hermeneutyki – „prób bez końca” (Czyż 2019: 14). Z próbowych wyłoniła się „literacka *varietas*”, gdzie dzieło literackie, pojmowane w klasycznym ujęciu Stefanii Skwarczyńskiej, to „każdy sensowny twór słowny” (Czyż 2019: 14).

Na szczególną uwagę zasługuje dobitnie sformułowana postawa Autora-Twórcy i – przede wszystkim – Autora-Człowieka, który stwierdza stanowczo:

Zabieram głos przeciw niezdolnej a pysznej **arogancji ahistoryzmu** [podkreślenie – V.M.], także w najprostszym jej wymiarze, napotykanym w polskim życiu akademickim, co w myślach odtwarzam jako chichot wobec powagi przeszłości, odsyłający dzieje kultury w niebyt. [...]

Zakładam tymczasem **stałą więź kultury z „dawnością”** [podkreślenie – V.M.], ciągłość jej trwania obok zmian. Przyjmuję spoistość **ciągłości i zmian** [podkreślenie – V.M.]. To jest punkt wyjścia dla tej książki (Czyż 2019: 15).

Bo kultura to życie – wielobarwne i kreatywne, pozwalające wyobrażni operować słowem i malować nowe byty z mocą twórczą nakazującą stanie się światłości – stąd „blask kultury” oraz odautorskie objaśnienie: „Tytuł tego tomu wyrósł z moich prywatnych lektur i pradawnych fascynacji” (Czyż 2019: 17), na przykład *Nocy i dni* Marii Dąbrowskiej – z trudną, mimo cierpień, stałością i radością trwania (Czyż 2019: 18). Autor, urzeczony Platońskim światłem piękna, „szuka go bez końca [...] wędrując, przez lata, rozległym szlakiem nowych i dawnych **epifanii bycia** [kultury – V.M.]” – z nienasyceńiem poznawczym badacza (Czyż 2019: 18).

Czytelnika z pewnością zainteresuje istotny fragment o charakterze syntetyczno-komentarzowym w *Nocie i autokomentarzu*:

Tom *Rojny i gwarne blask kultury* odślania autorski projekt badań wytyczonych przed laty a na długie lata. To studia z literaturoznawstwa, otwarte na inne dyscypliny – historię idei, historię kultury, dzieje duchowości, w tym mistykę, teorię literatury, filmoznawstwo. Często praca analityczna toczyła się pośród powstałych mediacji metodologicznych. To czwarta monografia, budowana myślowo i pisarsko latami po trzech poprzednich. Były to: *Ja i Bóg. Poezja metafizyczna późnego baroku* (1988), *Światło i słowo. Egzystencjalne czytanie tekstów dawnych* (1995) oraz *Władza marzeń. Studia o wyobraźni i tekstach* (1998)⁴.

Książka powstała, gdy dojrzał jej czas.

Przesłanką [zamieszczonych w niej – V.M.] prac jest idea nowości i długiego trwania w toku badań, zatem – twórczej ciągłości dociekań humanisty. [...].

⁴ Wraz z Aleksandrem Nawareckim wydał też *Poezje* (1986) i *Uwagi* (2000) Józefa Baki.

Teksty zawarte w tej mozaikowej, a jak panorama budowanej monografii, to pierwodruki, a często – tu rozbudowane i przetworzone – mają za sobą przeszłość edytorską w postaci wstępnej i pierwotnej, poddanej potem dalszej robocie badawczej (Czyż 2019: 751).

Po czym następuje zestawienie wraz z opisem bibliograficznym czterdziestu tytułów, stanowiących podstawową zawartość omawianej monografii⁵, z informacją, iż „Niektóre pomieszczone tu rozprawy były przedstawiane w wersji wstępnej jako referaty na **krajowych i międzynarodowych konferencjach naukowych**” oraz że „W całym tomie przyjęto model **opisu bibliograficznego** i konstruowania przypisów za książką: Antoni Czyż: *Jaki zapis? Poradnik polonisty* (Siedlce 1999), a podany tam wedle Polskiej Normy” (Czyż 2019: 755).

Nie jest łatwo w kilku zdaniach wnikliwie omówić treść „dzieła życia” w czterdziestu odsłonach z czterech dekad poszukiwań i zmagania twórczych badacza penetrującego meandry literatury, kultury, metafizyki, a takim niewątpliwie jest *Rojny i gwarny blask kultury* Antoniego Czyża. Niechaj dopełnieniem zachęcającym czytelnika do zapoznania się z ową niewątpliwie przygodą intelektualną „człowieka myślącego” będzie fragment recenzji wydawniczej prof. UKW dr. hab. Ireneusza Szczukowskiego, zamieszczony na okładce prezentowanej publikacji:

Tytuł książki, ciekawie i trafnie zaprojektowany, obejmuje **zróżnicowany obszar tekstów kultury** [podkreślenie oryginalne]. To ich, by powtórzyć za Antonim Czyżem, *varietas* i *multum*, ‘rozmaitość’ i ‘mnogość’, które zdradzają „długie trwanie” określonych struktur myślowych i wyobraźniowych.

Antoniemu Czyżowi patronują koncepcje teoretycznoliterackie Stefanii Skawarczyńskiej, Fernand Braudel i idea „długiego trwania”, Simone Weil i jej pojęcie „zakorzenienia”, wreszcie Martin Heidegger, którego myślenie o sztuce i poezji inspirowało Czyż adaptuje, pisząc o literaturze jako mowie żywej, potwierdzającej egzystencję. Horyzont hermeneutyczny towarzyszy zatem Autorowi w toku jego poszukiwań i spełnień badawczych.

Część I to m. in. obszerna analiza sporu o rozumienie polskiej tożsamości, którą w dużej mierze i na wielką skalę zainicjował Brzozowski, Witkacy i Gombrowicz. Autor wnikliwie rekonstruuje ich myśl, wskazuje na nietrafne diagnozy i sądy, wynikające nie z rzetelnej wiedzy źródłowej, ale z ich własnych obsesji i fantazmatów.

Część II to m. in. niezwykle interesujące studium o *Bogu rodzicy* (pisownia za Czyżem). Badacz wyzyskuje nowe możliwości związane z przemyśleniami samej transkrypcji, warunkującej hermeneutykę tekstu, nie tylko tropi aluzje biblijne, ale wska-

⁵ Bibliografia przedmiotowa ogólna (zestawiona przez Tomasza Chodowca) liczy dziewięćset trzydzieści osiem pozycji (Czyż 2019: 757-801).

zuje umocowanie utworu w liturgii, jako głosu mistycznej nadziei. W przekonującym sugestywnym tekście wątek obrazu matki w *Trenie XIX* ukazuje dzieło Kochanowskiego jako zapis doświadczenia duchowego, będącego wyrazem zmagania nie tylko z rozpaczą (swoistą „nocą ciemną”), ale i zmagania poetyckich, ujawniających porządek myślowy, za pomocą którego poeta próbuje zrozumieć i okiełznać sprawy ostateczne, fundamentalne. Antoni Czyż wskazuje jasno na wagę pytań, które ujawnia literatura przedświeceniowa, ciężącym ku problemom ontologicznym.

Mnogości zainteresowań Autora odpowiada różnorodność analizowanych tekstów (także filmów), a pasja badawcza łączy się z uczciwością i rzetelnością intelektualną. Zawarte w książce studia inspirują do dalszych poszukiwań.

Monografia *Rojny i gwarny blask kultury* została oddana do druku w niezwykle trudnym okresie życia Autora, naznaczonego wieloma schorzeniami i bólem osamotnienia, wynikającym z „rozpadu wspólnoty duchowej wokół”, które „najpierw [nakazały – V.M.] milczeć, a następnie – mówić i pisać” (Czyż 2019: 19). Czyż czuje się niczym stary, nierozumiany przez własne plemię Aborygen w filmie Wernera Herzoga *Kraj, gdzie śnią zielone mrówki*, przemawiający zapomnianym przez wszystkich językiem:

Bohater tej sceny [filmu – V.M.] to skromny (ostatni?) depozytariusz pamięci. Podobny mu będzie dziś badacz, który ponawia próby rozumienia bez końca. A wbrew aberracji ahistoryzmu i przemocy relatywizmu z uporem głosi długie trwanie. Słucha zmarłych, w spoiwie czasu pośród przeszłości (Czyż 2019: 20).

„Długie trwanie” z jednoczesnym poczuciem wyobcowania, przemijania i świadomością odchodzenia to hasło będące afirmacją **życia** – mimo wszystko – jak w wierszu Tadeusza Różewicza *Acheron w samo południe*, cytowanym na stronie osiemset siódmej. W takim duchu Autor ujmuje **kulturę** – jako ekspresję egzystencji, ocalającą dla człowieka, stanowiącą niewątpliwą ślad i dowód jego istnienia oraz twórczej **wyobraźni**. I nie jest to dyskurs jedynie ściśle naukowy – daje on wszystkim odbiorcom dbającym o własną tożsamość we współczesnym świecie propozycję namysłu nad kulturą i jej ocalającą mocą.

Docenić należy precyzyjną estetykę publikacji – z twardą, sztywą oprawą (osiemset czterdzieści dwie strony) i subtelnie przemyślanym doбором dwudziestu dwóch ilustracji (na okładce: francuska malarka naiwna Séraphine Louis, 1864-1942, *Drzewo rajskie*, fr.). W *Biogramie* (Czyż 2019: 841-842) zamieszczono dwie podobizny Antoniego Czyży – w warszawskim mieszkaniu Autora na tle bogatego księgozbioru (autorem zdjęcia jest Zdzisław Grużewski) oraz w Muzeum Regionalnym w Siedlcach z numerem „Ogrodu” i Nagrodą Złotego Jacka za czterdzieści lat pracy naukowej (2018; autorem zdjęcia jest Janusz Szulc).



All articles in „Facta Ficta Journal of Theory, Narrative & Media“ are licenced under Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0) which means that the users are free to share (copy and redistribute the material in any medium or format) or adapt (remix, transform, and build upon the material) for any purpose, even commercially, providing an appropriate credit is given, with a link to the license, and indication of whether any changes were made. The users may do so in any reasonable manner, but not in any way that suggests the licensor endorses he or she or their use. For full legal code of CC BY 4.0 please proceed to Creative Commons page.

„Facta Ficta Journal of Theory, Narrative & Media“ stores all articles in open access CEON Repository of Centre for Open Science and, additionally, assigns DOIs (Digital Object Identifiers) for each of the published papers through Zenodo OpenAIRE project that contradicts the current agenda for so-called „gold open access“ and paid DOI services by opening the identifiers network for all interested parties: publishers, readers, and independent researchers alike.

„Facta Ficta Journal of Theory, Narrative & Media“ does not impose any „publishing fees“ on Contributors. Submitting a manuscript is free of any charge from the beginning to the end of the whole editorial and reviewing process. We believe charging authors for publishing their work, as well as demanding any charges for a digital preservation of the latter, is unacceptable within the Open Access community.

Cena: 0,00 zł  OPEN ACCESS

ISBN 978-83-955581-1-5

ISBN 978-83-955581-1-5



9 788395 558115

Wersja elektroniczna jest referencyjna