

TEKSTOTEKA FILOZOFICZNA

Nr 3 (2014)

ISSN 2299-8152

www.tekstotekafilozoficzna.pl

TOPOSY GRANICY W FILOZOFII, LITERATURZE I SZTUCE



Uniwersytet Opolski
Opole 2014

Rada naukowa

Adam Grobler (Uniwersytet Opolski)

Irena Jokiel (Uniwersytet Opolski)

Andrzej J. Noras (Uniwersytet Śląski)

Reinhard Schulz (Universität Oldenburg)

Karsten Weber (BTU Cottbus-Senftenberg)

Kazimierz Marek Wolsza (Uniwersytet Opolski)

Redakcja tomu

Iwona Alechnowicz-Skrzypek

Dorota Barcik

Redakcja językowa

Agnieszka Losor (język polski)

Kathryn Northeast (język angielski)

Recenzenci

prof. dr hab. Sabina Kruszyńska

dr hab. Jan Kłós, prof. KUL

Redakcja techniczna, projekt graficzny i skład tekstu

Zbigniew Skrzypek

Projekt i administracja strony internetowej www.tekstotekafilozoficzna.pl

Zbigniew Skrzypek

Na okładce wykorzystano fragment obrazu Huberta Pokrandta

Spis treści

4 Słowo od redakcji

Toposy granicy w filozofii, literaturze i sztuce (artykuły)

- 6 **Eugeniusz Sadziński**, Nihilistyczny brak umiaru we wszystkim
- 16 **Irena Jokiel**, *Wtedy zaczęł się mój upadek...* Egzystencjalne dylematy bohaterów Józefa Conrada i Alberta Camusa
- 21 **Aleksandra Paluch**, Antyutopia i utopia. Granice w powieści *Mięso* Martina Harníčka
- 29 **Sylwia Góra**, Wytyczanie granic między normalnością a nie-normalnością na przykładzie powieści Stanisława Lema *Szpital przemienienia*
- 37 **Kathryn Northeast**, Tłumacz przekraczający granice w literaturze purnonsensu. Analiza wybranych przekładów Stanisława Barańczaka
- 45 **Alicja Rybkowska**, Granice sztuki – zarys wybranych problemów
- 50 **Małgorzata Andrzejak-Nowara**, O przekraczaniu granic we współczesnym polskim teatrze
- 60 **Beata Ignacek-Kuźnicka**, Granice pozytywizmu prawniczego
- 67 **Iwona Alechnowicz-Skrzypek**, Granice mojego świata

Sprawozdania

- 76 Sprawozdanie z seminarium naukowego „Neokantyzm w Polsce”
- 80 Informacje o autorach

Słowo od redakcji

Granica należy do pojęć organizujących nasze myślenie o świecie i nasze w nim działanie. Spełnia ona rolę figury myślowej, jest swoistego rodzaju symbolem pozwalającym uchwycić ważne aspekty naszego doświadczenia. Żyjąc raz po raz docieramy do granicy, cofamy się przed nią bądź ją przekraczamy, nie mówiąc o równie częstym balansowaniu na niej. Nie chodzi tylko o sytuacje bicia rekordów w sporcie czy o stałe przesuwanie granic ludzkich możliwości. Równie interesujące są nasze indywidualne zmagania z ograniczeniami, które są w nas, z sytuacjami, w których konfrontujemy się ze sobą i z tym, na co nas stać. Właśnie ten aspekt granicy – spotykany często w literaturze – stał się przedmiotem rozważań podejmowanych w kilku artykułach wchodzących w skład tego tomu.

I tak Eugeniusz Sadziński przygląda się zachowaniom bohaterów powieści Dostojewskiego – nihilistów, których postępowanie charakteryzuje całkowity brak umiaru. Z poniżania siebie, z samopotępania czerpią rozkosz. Pokrętnie to i przewrotne zachowanie, jednak skutecznie zasłaniające pustkę i poczucie braku sensu istnienia. Nihilisci Dostojewskiego stanowią dla nas przykład balansowania na granicy a często przekraczania jej. Natomiast postacie literackie analizowane przez Irenę Jokieli: bohater *Lorda Jima* Josepha Conrada i bohater Upadku Alberta Camusa znalazły się w sytuacji granicznej. Obaj bohaterowie ukazani zostają przez autorkę artykułu w dramatycznym momencie życia, w którym konfrontują się sami ze sobą, a efekt tej konfrontacji nie wypada dla nich korzystnie. Okazuje się bowiem, że wówczas, gdy trzeba było zdobyć się na działanie, wycofali się, zawiedli.

Ponury obraz świata, w którym o ludzkim zachowaniu decyduje to, czy jest się tym, kto zabija i zjada innych, czy też tym, kogo inni zabijają i zjadają, wyłania się z powieści czeskiego autora Martina Harníčka zatytułowanej *Mięso*. Różne wymiary interpretacyjne tej powieści przedstawia w swoim artykule Aleksandra Paluch. Natomiast Sylwia Góra próbuje odpowiedzieć na pytanie o granice między zdrowiem a chorobą, biorąc na warsztat powieść Stanisława Lema Szpital przemienienia. Autorka do interpretacji dzieła polskiego pisarza wykorzystuje analizy zaczerpnięte z myśli Michela Foucaulta.

W artykule Kathryn Northeast problem granicy zostaje ukazany od innej strony. Chodzi w nim o granice przekładu, które są jednocześnie granicami utworu. Autorka zastawia się, w jakiej mierze przekład zmienia utwór, a może tworzy go na nowo? Na swój warsztat bierze tłumaczenia wierszy purnonsensu Stanisława Barańczaka, który, posługując się multiplikacją, odsłania zagadnienie w ekstremalnej formie.

Od tych pytań tylko krok do postawienia problemu sztuki jako takiej i kryteriów tego, co jest, a co nie jest dziełem sztuki. Ten bardzo aktualny temat podejmuje w swoim artykule poświęconym granicom sztuki Alicja Rybkowska, która opowiada się za szeroką definicją sztuki, czyniąc tym samym całą otaczającą nas rzeczywistość potencjalnym spotkaniem ze sztuką.

Jeszcze inny aspekt granic w sztuce podejmuje Małgorzata Andrzejak-Nowara, która w swoim artykule zastanawia się nad problemem granic w teatrze. Czy reżyserowi i aktorom wszystko wolno na scenie, czy jednak są granice ich poczynań, rozumiane choćby tylko jako granice przyzwoitości.

W krąg innych zagadnień przenosi nas Beata Ignacek-Kuźnicka. W swoich rozważaniach posługuje się ona barwną metaforą zmiernego ku katastrofie „prawniczego” *Titanica*. W obrazowy sposób wskazuje na niebezpieczeństwa pozytywizmu prawniczego polegającego na trzymaniu się przez prawników litery prawa i zamknięciu na filozofię prawa. W swoim artykule autorka nie tylko diagnozuje niedopasowanie nastawionych formalistycznie prawników do współczesnego świata, ale wskazuje na konieczność otwarcia się przez nich na filozofię na filozofię i literaturę.

Ostatni z artykułów prezentowanych w tomie odnosi się do granic naszego osobistego świata, granic subiektywności. Iwona Alechnowicz-Skrzypek dopatruje się ich z jednej strony w oporze, na jaki natrafia-

my, kiedy podejmujemy działanie, a z drugiej strony w obiektywnym sensie i znaczeniu, na które jesteśmy zdani, komunikując się z innymi.

Prócz artykułów w tomie zamieszczone zostało sprawozdanie z międzynarodowego seminarium „Neokantyzm w Polsce”, które odbyło się w listopadzie 2013 roku na Uniwersytecie Śląskim w Katowicach. Daje ono wgląd we współczesne prace nad dziedzictwem filozofii niemieckiej w tradycji polskiej.

Iwona Alechnowicz-Skrzypek, Dorota Barcik

Nihilistyczny „brak umiaru we wszystkim”

Nie znajdziesz nowej krainy ani innego morza.
Zabierzesz to miasto z sobą. Już zawsze będziesz się włóczył
po tych samych dzielnicach, po zaułkach tych samych.
Włosy ci będą siwieć pośród tych samych domów.
Nie umkniesz z tego miasta. Nie wierz złudnej nadziei:
Nie ma dla ciebie okrętu, nie ma drogi gdzieś indziej.
Jak roztrwonileś życie – tutaj, w tym cichym kącie,
Roztrwonileś je wszędzie, wszędzie, na całym świecie.
Konstandinos Kawafis

Problem

W jednym z esejów *Dziennika pisarza* z 1873 roku Fiodor Dostojewski zwraca uwagę, że w przełomowych momentach życia niejedynemu Rosjaninowi wykazuje swoim zachowaniem „całkowity brak umiaru we wszystkim” – „Czy będzie to miłość, czy wódka, hulanki, ambicja, zawiść”¹, negacja. I dodaje, że ten brak umiaru można spotkać nie tylko u zdeklarowanych awanturników czy rozpustników, ale również u ludzi dalekich od programowej negacji wszystkiego, ludzi więc zasadniczo uczciwych, szanujących ustanowiony porządek moralny. Oto u człowieka całkiem przyzwoitego ni stąd, ni zowąd pojawia się chęć „odrzućcia wszystkiego, największej świętości swego serca, [...] którą dopiero co nabożnie się czciło, a która staje się nagle jakimś nieznośnym brzemieniem”². Ktoś taki gotów jest poważnie się na największe zuchwalstwo, na uczynek, który w jego własnych oczach i oczach świata jawi się jako straszny i niesłychany. Popełnia więc bluźnierstwo, drwi z powszechnie uznanej świętości z pełną świadomością, że bluźni i drwi, że tym samym wypiera się rodziny, Boga, tradycji, że zrywając więzi ze światem, w istocie skazuje się na poharńbienie i zgubę. Jego dusza pozostaje przy tym w stanie niezwykłego napięcia, czegoś w rodzaju opętania, włada nią „zapiierający dech przymus pochylenia się nad przepaścią, zajrzenia w nią” „...i – w poszczególnych wypadkach, nawet dość częstych – rzucenia się bez opamiętania głową naprzód”³. Ten splot potrzeby (przymusu) przekroczenia miary z przerażającą, dręczącą i przytłaczającą myślą o własnej zgubie rodzi w nim zadziwiające odczucie „wstrząsającego zachwyty”, „jakiejś piekielnej rozkoszy”, ba, „grozy mistycznej”⁴. Właśnie w potrzebie przeżycia chwili niezwykłego napięcia zgrozy i jednocześnie bolesnej rozkoszy dostrzega Dostojewski tajemnicę tak charakterystycznego dla rosyjskiej duszy przebrania miary.

Dostojewski doskonale znał tego rodzaju przeżycia, ponieważ – jak przyznawał w jednym z listów – przez całe życie przekraczał granice. Z uwagi na osobiste doświadczenie i przekonanie, że potrzeba przeżywania intensywnych wrażeń jest właściwa rosyjskiej naturze trudno się dziwić, że tą skłonnością obdarzył również wielu swoich słynnych bohaterów, w szczególności zaś nihilistów. Jeden z nich powie

1 F. Dostojewski, *Dziennik pisarza*, t. I, przeł. M. Leśniewska, Warszawa 1982, s. 304.

2 Tamże.

3 Tamże, s. 308 i 304.

4 Tamże, s. 307 i 308.

o sobie tak: „kiedy mnie zaczynało coś ciągnąć, to już wciągało całego, z głową”⁵. To z tego powodu tak chętnie poruszają się w swoim życiu „po krawędzi”, by w każdej chwili móc pochylić się nad przepaścią, rzucić się w nią nawet i przeżyć coś niezwykłego. Mocnych wrażeń poszukują oni nie tylko w rozpuszczeniu i w okrucieństwie, ale również, podkreślmy to, w samoponizowaniu.

Na skłonność bohaterów Dostojewskiego do przeżywania intensywnych wrażeń zwracało uwagę wielu badaczy. Podam tylko dwa przykłady. W opublikowanym już po śmierci pisarza słynnym *Okrutnym talencie* (1882) Mikołaj Michajłowski skoncentrował się na próbie pokazania, iż jednym z głównych wątków twórczości autora *Biesów* są „wilcze uczucia” jego niektórych bohaterów (nihilistów). Z wielką pasją oddają się oni wybuchom złości, rozpusty, okrucieństwa i tyranii; stosowane przez nich sposoby dręczenia innych i siebie są tak nieprawdopodobne i tak wyrafinowane, że można mówić o ich niebywałej umiejętności zadawania tortur psychicznych. Więcej jeszcze, to odrażające tyłtanie się w moralnej kloace przysparza im wiele rozkoszy. A że spośród innych ludzi wyróżnia ich niezmiernie – by użyć określenia Dostojewskiego – „wyostrzona świadomość”, przeto doskonale zdają sobie sprawę nie tylko ze swojego okrucieństwa, ale również z wyjątkowej przyjemności, jaką sprawia im wyładowanie na kimś swojej złości. Oto na przykład w *Notatkach z podziemia* – tej „klatce zwierzyńca”, jak je określa Michajłowski – bohater

obnaża przed czytelnikiem duszę, starając się dotrzeć do samego jej dna i pokazać to dno z całym jego błotem i ohydą [...]. Bezlitośnie zdiera maskę po to, aby ukazać publiczności «cały labirynt rozkoszy», jaką niesie gniew. Już samo to sprawia wrażenie czegoś, co dusi, śmierdzi, wydaje niemiłą woń; zupełnie jakbyś siedział w podziemiu lub jeszcze gorzej, jak gdyby jakiś trędowaty zdejmował w naszej obecności jedną za drugą brudne szmaty ze swoich gnijących, cuchnących ran⁶.

To po pierwsze. Po drugie zaś potrzebę epatowania czytelnika niepotrzebnym okrucieństwem i tyranią przypisuje Michajłowski okrutnym skłonnościom i narastającemu z czasem silnemu rozstrojowi nerwowemu pisarza.

Mniej więcej sto lat później ten problem podejmuje również Alex de Jong w eseju *Dostojewski i wiek intensywności*. Powołując się na bogaty materiał literacki, broni tezy, że przynajmniej niektórzy bohaterowie pisarza są owładnięci nałogiem „intensywnych przeżyć”. W swoich poszukiwaniach idzie jednak dalej niż Michajłowski. Porównanie bohaterów Dostojewskiego z bohaterem *Kwiatów zła* Baudelaire’a prowadzi go do wniosku, że przedstawiony przez obu artystów

obraz współczesności opiera się na tym samym wzorcu doświadczenia życiowego. Podobnie jak Baudelaire, Dostojewski widzi swoją epokę raczej jako epokę apetytów niż wartości, epokę ludzi łaknących natychmiastowych wrażeń i natychmiastowych spełnień, wolą oni odczuwać cokolwiek niż nic, w rezultacie czego ich zdolność do uczuć ulega jako taka stępieniu. Wyrazem tej postawy jest rosnąca obojętność moralna, którą [...] Dostojewski uwypukla jako szczególnie charakterystyczną cechę swoich czasów. Jego bohater chętnie godzi się poświęcić wartości moralne w zamian za zastrzyk narkotyku⁷.

Porównanie twórczości Baudelaire’a i Dostojewskiego skłania de Jonga do postawienia tezy, iż właściwą ich bohaterom potrzebę intensywnych przeżyć traktują oni jako dominującą cechę czasów, w których żyją oni sami i ich bohaterowie. W kreśleniu szczególnego przeżywania życia przez swoich bohaterów starają się zwrócić uwagę nie tylko na to, co nowe i specyficzne dla ich epoki, ale również to coś zrozumieć.

5 F. Dostojewski, *Notatki z podziemia*, przeł. G. Karski, [w:] *Gracz. Opowiadania 1862-1869*, Warszawa 1964, s. 111.

6 M. Michajłowski, *Okrutny talent*, przeł. L. Liburska, [w:] *Okrutny talent. Dostojewski we wspomnieniach, krytyce i dokumentach*, red. Z. Podgórzec, Kraków 1984, s. 253.

7 A.D. Jong, *Dostojewski i wiek intensywności*, przeł. A. Grabowski, „Literatura na świecie” 1983 nr 3, s. 21-22.

W świetle ustaleń de Jonga, „wilcze apetyty” bohaterów Dostojewskiego nie są – jak chciałby to widzieć Michajłowski – emanacją emocjonalnych problemów pisarza, lecz wyrazem dokonujących się w jego czasach kulturowych przemian. Nie bagatelizując tej różnicy między badaczami, chciałbym jednak nieco bardziej wyeksponować to, co ich łączy: ignorowanie czy też niemożność dostrzeżenia roli, jaką w powstawaniu intensywnych przeżyć nihilistów pełni ich wyjątkowo rozwinięta świadomość.

Wedle Michajłowskiego, uświadomienie sobie przez bohatera *Notatek z podziemia* faktu, iż jego skłonność do okrucieństwa i tyranii przysparza mu często rozkoszy, stanowi jedynie powód do uznania siebie za człowieka odważniejszego i mądrzejszego od pozostałych ludzi, ponieważ ci ostatni „odczuwają to samo, lecz nie są tego świadomi”⁸. Wypowiedź ta najdobitniej świadczy o tym, że Michajłowski nie potrafił – jakby to ujął sam bohater – „uchwycić wszystkich esów-floresów”⁹ jego doświadczenia rozkoszy. Nie jest więc tak, że sama świadomość faktu, iż w okrucieństwie i tyranii znajduje on rozkosz, czyni to doświadczenie czymś wyjątkowym. Chodzi o coś znacznie więcej.

Podobnie ma się rzecz z de Jongiem. On również odnotowuje fakt „przerostu świadomości” u nihilistów Dostojewskiego. Za bohaterem *Notatek z podziemia* traktuje przerost świadomości jako chorobę. Biorąc zaś pod uwagę doświadczenie życiowe bohatera *Biesów*, Stawrogina, dodaje, że choroba ta objawia się w przygniatającym poczuciu nudy, „nienawistnej obojętności wobec świata”, „niechęci do wszystkiego i wszystkich”¹⁰. Zauważa wreszcie – i to trzeba podkreślić – że nadzwyczaj rozwinięta świadomość nihilistów ma destrukcyjny wpływ na powstawanie u nich intensywnych przeżyć („bez reszty opanowujących człowieka”), ponieważ – jak to ujmuje – „celem intensywnych przeżyć jest utrata świadomości”¹¹. Jeśli jednak doświadczają jeszcze takich przeżyć, to tylko dlatego, iż chwilowo przejmuje nad nimi władzę „stary umysł”.

Zaprezentowane tu stanowisko de Jonga jest daleko idącym uproszczeniem. Niewątpliwie trzeba mu przyznać rację, kiedy powiada, że „stary umysł” od czasu do czasu przejmuje władzę nad nihilistą i staje się źródłem intensywnych przeżyć. Nie zauważa jednak tego, z czego doskonale zdaje sobie sprawę i o czym wprost mówi choćby nihilista Stawrogin: to właśnie jego „nowy umysł”, czyli umysł z „przerostem świadomości” i jego „siła bez granic”, odgrywają kluczową rolę w powstawaniu (doświadczeniu, przeżywaniu) rozkoszy (intensywnych przeżyć w języku de Jonga), która – jak sam przyzna – przewyższa „wszystko, co tylko upojnego można sobie wyobrazić”¹².

Podsumowując: Twierdzę, że zarówno Michajłowski, jak i de Jong nie wychwycili wszystkich subtelności fenomenu intensywnych przeżyć u niektórych bohaterów Dostojewskiego. Wprawdzie zwrócili uwagę na moment „przerostu” (termin de Jonga) świadomości jako istotnego rysu ich osobowości, ale, jak się wydaje, najwyraźniej nie docenili jego roli w powstawaniu u nich uczuć rozkoszy. Dlatego tekst ten poświęcony jest w głównej mierze próbie wydobycia owych „esów-floresów” doświadczenia rozkoszy, jakie stało się udziałem nihilistów. A ponieważ nihiliści, jak przystało na ludzi z przerostem świadomości, zastanawiają się nad przyczynami swojej pogoni za tego rodzaju przeżyciami, przeto i ja nie mogę uchylić się od przedstawienia tych poszukiwań. I to jest drugi wątek tej pracy.

Nadmiernie rozwinięta świadomość a doświadczenie rozkoszy

Wedle narratora *Biesów*, Stawrogin należał do tej kategorii ludzi, którzy

nie znają strachu. Umiał podczas pojedynku stać z zimną krwią pod lufą przeciwnika, umiał sam celować spokojnie i zabijać bez drgnienia. Gdyby spoliczkował go ktokolwiek, nawet nie wyzwałby na pojedynek,

8 M. Michajłowski, dz. cyt., s. 253.

9 F. Dostojewski, *Notatki z podziemia...*, s. 66.

10 A.D. Jong, dz. cyt., s. 24.

11 Tamże.

12 F. Dostojewski, *Biesy*, przeł. T. Zagórski i Z. Podgórzec, Warszawa 1977, s. 679.

lecz natychmiast, na miejscu zabiłby śmiałka, a zabiłby z całą świadomością, bez żadnej pasji. Mam wrażenie, że były mu nawet nieznane ataki oślepiającego gniewu, które tłumią rozważę. Nieraz ogarniał go gniew, lecz nie pozbawiał go nigdy panowania nad sobą ani też świadomości, że za zabójstwo bez pojedynku grozi mu katorga; a jednak zabiłby na pewno bez chwili wahania¹³.

Można rzec zatem, konkluduje narrator, że jego gniew był „zimny, spokojny, powiedziałbym, rozważny, czyli najpotworniejszy i najstraszliwszy ze wszystkich”¹⁴.

Ale to nie wszystko. W pewnym momencie narrator z dużym zaskoczeniem odnotowuje „dziwaczną”, bo odbiegającą od dotychczasowych ustaleń o Stawroginie, jego reakcję na policzek, jaki wymierzył mu były wielbiciel i wyznawca, Szatow. Rzecz w tym, powiada, że Stawrogin zamiast zabić Szatowa „natychmiast, na miejscu”, ledwie chwycił go za ramiona i, co więcej, niemal

Niewzłocznie [...], w tej samej chwili, cofnął ręce i skrzyżował je za plecami. Milcząc wpił się wzrokiem w Szatowa i – zbladł jak płótno. Lecz wzrok jego gasł. Po paru chwilach patrzył już zimno i nawet, widziałem to dobrze, spokojnie. Blady był niesłychanie. Nie wiem, co się tam w nim działo, widziałem tylko, jak wyglądał. Zdaje mi się, że gdyby jakiś człowiek, chcąc **wypróbować swoją wytrzymałość** [podkr. E.S.], chwycił i ścisnął mocno rozpaloną sztabę żelaza, a potem w ciągu dziesięciu sekund zmagalby się z potwornym bólem i wreszcie przewyciężył go, człowiek taki przeżyłby prawdopodobnie to samo, co przeżył w ciągu tych dziesięciu sekund Mikołaj Wsiewołodowicz¹⁵.

Nietrudno zgadnąć, że tą „rozpaloną sztabą żelaza”, z którą się zmagal, był własny gniew. Narrator sugeruje więc, że to zmaganie się z gniewem traktował jako próbę okazania wytrzymałości i siły charakteru. Na trafność tej sugestii zdaje się wskazywać sam bohater, kiedy w liście do Daszy z dumą wspomina o wielu podobnych próbach w swoim życiu: „Podczas prób, dla siebie samego i na pokaz, tak samo jak dawniej, przez całe życie, siła moja okazała się bez granic”¹⁶. To nieustanne potwierdzanie własnej siły pozwalało mu wierzyć, że akurat w jego przypadku jest ona „bez granic” właśnie, że dzięki niej zawsze mógł być – jak to ujmuje – „panem swej woli, kiedy przyszła mi na to ochota”¹⁷. Chcieć to tyle, co móc. W spowiedzi natomiast wprost wyzna, że zawsze, gdy wymierzano mu policzki, dopadał go straszliwy gniew i że wystarczyło mu tylko zapanować nad nim, aby doświadczyć rozkoszy, która „przewyższała wszystko, co tylko upojnego można sobie wyobrazić”¹⁸. Jeśli przyjąć za narratorem, że celem zapanowania Stawrogina nad własnym gniewem było zmanifestowanie siły, to towarzyszące zwycięskiej próbie poczucie mocy, by nie rzec potęgi, musiało mu istotnie przysparzać szczególnie intensywne upojeń.

Wydaje się jednak, że tak odczytane zachowanie Stawrogina nie wyczerpuje sprawy. Bliższe przyjrzenie się jego ostatniej wypowiedzi oraz uwzględnienie kontekstu, w jakim się ona pojawia, pozwalają stwierdzić, że najgłębszy sens jego „dziwacznego” zachowania (zapanowania nad gniewem) nie zawiera się jedynie – jak chciałby to widzieć narrator – w zademonstrowaniu wytrzymałości (siły), ale w poniżeniu siebie. Opanowując swój gniew, Stawrogin prowokuje sytuację, która jest dla niego szczególnie hańbiąca. Czyni to po to, by upoić się świadomością otchłani swojego pohańbienia. Zasadnicze źródło owej niebywałej rozkoszy odnajduje Stawrogin zatem nie tyle w okazaniu wytrzymałości (siły), ile w osiągnięciu, dzięki wytrzymałości (sile), świadomości (poczucia) straszliwego poniżenia.

Okazuje się, że zdobyta w ten sposób rozkosz nie jest niczym niezwykłym w życiu Stawrogina. Jak bowiem wyznaje,

13 Tamże, s. 200.

14 Tamże, s. 201.

15 Tamże.

16 Tamże, s. 662.

17 Tamże, s. 679.

18 Tamże.

Wszelkie sytuacje niezwykle hańbiące, nadmiernie poniżające i, co najważniejsze, ośmieszające, w jakich się w moim życiu znalazłem, zawsze wzbudzały we mnie na równi z bezmiernym gniewem, niewiarygodną wprost rozkosz. Dokładnie to samo przeżywałem w chwilach popełnienia zbrodni czy w chwilach życiowych niebezpieczeństw. Gdybym był złodziejem, to w chwili popełnienia kradzieży upajałbym się świadomością głębi mojej podłości. **Nie w podłości byłem jednak zakochany** (zachowywałem zdrowy rozsądek), lecz **upojenie dawała mi świadomość upadku** [podkr. E.S.]¹⁹.

I dodaje, że często sam prowokował sytuacje, w których mógł się poniżyć. Za jedną z nich uznawał oczywiście swoje, tak dziwaczne dla niektórych, zachowanie wobec Szatowa. Zapewne nie miałby nic przeciwko temu, gdyby do takich sytuacji zaliczyć jego ekscentryczny ożenek z „szaloną” Marią Timofiejewną. Jednak w przyjętej przez niego strategii samoponiżania się i przeżywania rozkoszy znajdujemy uczynek wyjątkowo haniebny, nie tylko w oczach świata, ale przede wszystkim w jego własnych – jest nim najpierw uwiedzenie nieletniej dziewczynki, a później chłodne przypatrywanie się jej cierpieniu, jej samobójczym przygotowaniom i wreszcie jej samobójczemu aktowi.

I jeszcze jedno. Stawrogin zdradza, że właściwe sobie poszukiwanie najsilniejszych podniet w samoponiżających go sytuacjach traktował „jako swój wstyd i hańbę”. Stąd też bardzo skrzętnie ukrywał to przed światem: „Nigdy nie wspominałem o tym nikomu nawet słowem”²⁰. Przyznaje tym samym, że wypracowany przez siebie sposób zaspokajania skłonności do intensywnych przeżyć zawsze traktował jako przywarę, że z jej powodu zawsze cierpiał i nie szanował siebie. Podobnie rzecz ma się z bezmiennym bohaterem *Notatek z podziemia*. Ten wprost wyznaje, że nie ma dla siebie szacunku, ponieważ nie „może choć trochę szanować siebie ten, kto nawet w uczuciu własnego poniżenia pokusił się znaleźć rozkosz?”²¹.

Co znaczą te gorączkowe, nieprzytomne wybryki?

Stawrogin powraca do rodzinnego domu owiany legendą człowieka złej sławy, człowieka, który dopuszczał się w Petersburgu najbardziej skandalicznych wybryków. Mówiono o nim, że jest pospolitym zbir, że pasja, z jaką znieważa innych ludzi, dostarcza mu wiele przyjemności; niektórzy podejrzewali nawet, że cierpi na jakąś tajemniczą chorobę psychiczną. Już w trakcie pobytu w Skowreszennikach staje się bohaterem kilku spektakularnych ekscesów, ugruntowując tym samym w oczach miejscowej społeczności swoją wątpliwą sławę. Kiedy życzliwy mu i stąd zatroskany jego zachowaniem gubernator zapyta go: „Powiedz, co ciebie skłania do tak nieposkromionych uczynków, gwałcących przyjęte obyczaje i przekraczających wszelką miarę? Co znaczą te gorączkowe, nieprzytomne wybryki?”²², ten w odpowiedzi, na oczach miejscowego towarzystwa, gryzie go w ucho. Zbyte pytania gubernatora o swoje ekscesy kolejnym ekscesem nie oznacza wcale, że w jego oczach jest ono bez znaczenia i dlatego należy je zbanalizować czy wręcz zignorować. Przeciwnie, dla Stawrogina, który jest człowiekiem z nadmiernie rozwiniętą świadomością i który nieustannie ponawia zapytywanie o siebie, jest ono ze wszech miar ważne, o czym zresztą świadczy najlepiej jego spowiedź.

Ale z pytaniem tym usiłuje się zmierzyć nie tylko on sam. Na bardzo ciekawy trop naprowadza nas Szatow, kiedy wyjawia Stawroginowi intencje, jakimi ten miał się kierować, gdy zawierał skandaliczne małżeństwo z kulawą, skłoną do uniesień jurodiwą, Marią Timofiejewną:

Pan wie, dlaczego pan się wtedy ożenił tak hańbiąco i nikczemnie? Dlatego tylko, że w tym wypadku hańba i nikczemność doszły do genialności. O, pan nie posuwa się po krawędzi, pan śmiało leci głową w dół. Pan się ożenił przez **pasję samoudręki, przez namiętność do wyrzutów sumienia, przez perwersję moralną!**

19 Tamże, s. 678.

20 Tamże, s. 679.

21 F. Dostojewski, *Notatki z podziemia...*, s. 66.

22 Tenże, *Biesy...*, s. 52.

[podkr. E. S.] To było nerwowe załamanie się... Zbyt nęcające było takie wyzwanie rzucone zdrowemu rozsądkowi! Stawrogin – i wstrętna, zidiociała, uboga kuternoga! Czy pan odczuwał rozkosz gryząc gubernatora w ucho? Odczuwał pan? Prawda, rozpróżniony, wałęsający się paniczku, że pan odczuwał?²³.

W odpowiedzi Stawrogin najpierw błędnie, następnie komplementuje Szatowa za przenikliwość jego diagnozy, choć też natychmiast dodaje, że jednak nie do końca odgadł przyczyny jego małżeństwa. Jeśli zważyć, że w spowiedzi, bardzo intymnym wyznaniu, Stawrogin podjął kwestię swojego skandalicznego ożenku i mimo to nie wskazał na jakieś nowe, wykraczające poza ustalenia Szatowa, motywy – to zgłoszonego przezeń zastrzeżenia nie sposób traktować poważnie. Można rzec nawet, że swoją spowiedzią jedynie wzmocnił wypowiedź oskarżyciela. Bo czymże innym, jeśli nie takim wzmocnieniem właśnie jest rzucona przezeń uwaga, że już sama myśl o ślubie „z istotą tak nędzną” jak Maria Timofiejewna **do głębi „poruszyła jego system nerwowy”** [podkr. E.S.] i że „Coś bardziej ohydneho trudno było sobie wyobrazić”²⁴. Okazuje się, że dzięki samoponiżeniu nihilista zaspokaja potrzebę samoudręki (perwersji moralnej), w istocie potrzebę intensywnych przeżyć. Tę zaś generuje jego „podziemna” pozycja ontyczna.

Podziemna pozycja ontyczna a potrzeba przekraczania granic

Nihilistów spotykamy na różnych etapach ich życiowej drogi. Jesteśmy zatem świadkami odrzucenia przez niektórych z nich tradycyjnego (chrześcijańskiego) świata wartości, konstruowania własnej idei i próby wcielenia jej w życie (Raskolnikow, Kiryłow). Centralny punkt idei Raskolnikowa stanowi kwestia woli mocy: „Jeżeli nie istnieją nadprzyrodzone sankcje moralności, to jedyną sankcją moich czynów jestem ja sam. Wolno mi czynić wszystko to, na co się poważę. Jedynym prawem jest dla mnie moja siła”²⁵. Raskolnikow postanawia więc sprawdzić własną siłę. Za jej potwierdzenie uznał zamordowanie starej lichwiarki.

Podjęte wyzwanie przerasta jednak siły tego nihilisty i ostatecznie kończy się jego sromotną klęską. To moment zwrotny w jego życiu. W trakcie pobytu Raskolnikowa na zesłaniu jest moment, kiedy nie widzi on najmniejszego sensu odbywania przez siebie kary za popełnioną zbrodnię, kiedy dalej, mimo przyznania się do zbrodni, uznaje słuszność wymyślonej przez siebie idei, kiedy zbrodnię upatruje już „jedynie w tym, że nie wytrzymał i że dobrowolnie zgłosił swą winę”²⁶ i kiedy wreszcie z goryczą wyznaje niezmiernie bolesną prawdę o sobie: on, Raskolnikow nie udźwignął idei, bo jest słaby i nijaki. Powiedzieć o sobie, że jest się słabym i nijakim, to, w ustach nihilisty, dać wyraz największej pogardzie własnemu istnieniu. Poniżony tym razem nie przez innych, ale przez własną „słabość i nijakość” żyje w poczuciu życiowej porażki, beznadziei i rozpacz.

Stawrogin natomiast jest typem nihilisty, dla którego problemem nie jest bynajmniej kwestia własnej siły, ale to, do czego tej siły miałby użyć. W przeciwieństwie do Raskolnikowa i Kiryłowa, nie potrafi uwierzyć w ideę w takim stopniu, by oddać się jej bez reszty i by stała się ona motorem jego postępowania; wie on aż nadto dobrze, że aby uwierzyć w ideę i pójść za nią do końca, tak jak uczynił to choćby Kiryłow, trzeba mieć w sobie coś z szaleńca i pokochać ją miłością gorącą, namiętą. On tymczasem, jak podkreśla, pozostając nawet pod wpływem największych emocji, nigdy nie potrafił ulec szaleństwu, a jego świadomość pozostawała zawsze nietknięta. Inaczej – jego uczucia są na tyle letnie i mdłe, a pragnienia na tyle słabe, że nigdy nie może stracić rozsądku, który prędzej czy później wyszydzi i odrzuci każdą ideę. Dlatego Przybylski może powiedzieć o nim, że jego duszę „przemielił młyn nowożytnych światopoglądów na proch. Stawrogin zniszczył dom swojej duszy. Spalił próg osoby. Został sam ze swoją pustką”²⁷.

23 Tamże, s. 249-250.

24 Tamże, s. 688.

25 A. Walicki, *Idea wolności u myślicieli rosyjskich*, Kraków 2000, s. 170.

26 F. Dostojewski, *Zbrodnia i kara*, przeł. Cz. Jastrzębiec-Kozłowski, [w:] *Dzieła wybrane*, t. I, Warszawa 1987, s. 555.

27 R. Przybylski, M. Janion, *Sprawa Stawrogina*, Warszawa 1996, s. 39-40.

Będąc człowiekiem z wyostrzoną świadomością, doskonale rozpoznaje swoje życiowe położenie, rozumie, że z płytkimi, wątpliwymi uczuciami nie może przejść przez życie. Co z tego, że jest człowiekiem o ogromnej sile ducha, skoro nie wie, do czego ma tej siły użyć. Jak tu płynąć przez rzekę życia, skoro tak naprawdę z nikim i z niczym nie jest związany, skoro towarzyszy mu jedynie poczucie obcości świata, pustki duchowej, a w konsekwencji – nudy i rozpacz.

I jeszcze przypadek bezimiennego bohatera *Notatek z podziemia*. (Poświęcę mu trochę więcej miejsca, ponieważ chyba jako jedyny nihilista stara się pochwycić istotę własnego rozstania z ideałem oraz przemyśleć do końca konsekwencje takiego rozstania). Wyznaje on, że w okresie największej fascynacji „wszystkim, co wzniosłe i piękne”, wtedy więc, gdy najjaśniej pojmował wszystkie subtelności tego, co dobre, zdarzało mu się dokonywać – „jakby naumyślnie” – czynów wyjątkowo niestosownych. A że początkowo traktował je jako wyraz choroby i duchowego rozkładu, przeto podjął z nimi wyjątkowo męczącą walkę: „kiedy czasem w szczególnie obrzydliwą petersburską noc wracałem do swojego kąta, zdając sobie dobrze sprawę, że i dziś znowu popełniłem świństwo, że tego, co się stało, żadną miarą się nie odrobi, [...] w głębi duszy, skrycie kąsałem się za to zębami, ćwiartowałem i szarpałem siebie”²⁸. To szarpanie siebie polegało na okazywaniu skruchy, łez rozczulenia, składaniu obietnicy poprawy, ba, wewnętrznego odrodzenia nawet. Wnet jednak po tym ćwiartowaniu pojawiały się następne petersburskie noce, a wraz z nimi następne świństwa, następne „szarpania i ćwiartowania”... Ta dialektyka grzechu i „szarpania się” wiodła go do systematycznego zapadania się w coraz większe bagno moralne, do odkrycia w sobie skłonności do tego, żeby dalej w nim grzęznąć, wreszcie do ugruntowania w sobie przeświadczenia, że to wszystko – i to zapadanie się, i ta skłonność – nie jest kwestią jakiegoś przypadku czy jakiejś choroby, lecz jego normalnym stanem. Gdy więc prawda o sobie obnażyła mu się w swej wstydlivej nagości, wtedy też bezpowrotnie uleciał zeń ostatni strzęp wiary w odmianę swojego życia, a w końcu – jak sam to ujął – „odeszła [...] nawet chęć walczyć z owym rozkładem”²⁹. Nie warto po raz kolejny podnosić się z kolan i po raz kolejny zostać powalonym przez życie. Można też rzec, że po wielu nieudanych próbach odmiany życia nadszedł wreszcie moment, kiedy mógł sobie powiedzieć, że osiągnął aż nazbyt

dokładną świadomość własnego poniżenia” albo też głębokie poczucie, że w takim hańbiącym istnieniu „dotarło się aż do ostatniej ściany; że, owszem, to paskudne, ale inaczej być nie może; że nie ma dla ciebie wyjścia, że się już nigdy nie staniesz innym człowiekiem; że gdyby nawet pozostawało jeszcze dosyć czasu i wiary, żeby się przeistoczyć w kogo innego, to z pewnością sam byś tego nie zechciał; a gdybyś zapragnął, też nic byś nie zdołał, gdyż właściwie może nawet nie ma w co się przeistaczać. A koniec końców najważniejsze, że to wszystko odbywa się według normalnych i podstawowych praw wyostrzonej świadomości i siłą bezwładu, wynikającą bezpośrednio z owych praw, a zatem nie tylko na nic się człowiek nie przerobi, lecz wprost nic tu zrobić nie można”³⁰.

Stwierdzenie bohatera, iż w poniżeniu siebie dotarł do ostatniej ściany, oznacza więc wyraźne uświadomienie sobie, że ze swoim hańbiącym istnieniem nic, ale to zupełnie nic nie może już zrobić, że wszystko się skończyło, że jest – by posłużyć się formułą Emmanuela Levinasa – „przykuty do siebie”³¹; znalazł się jakby w pułapce, ponownie stanął wobec ściany niemożliwości, przy czym tym razem tę ścianę niemożliwości, podkreślam to, nie stanowią już prawa przyrody, wywody nauk przyrodniczych, matematyki, ale, jak to ujmuje, „prawa wyostrzonej świadomości”. To doświadczenie czystego bycia jest dla niego szczególnie poniżające i wstydlive. Tu bowiem nie chodzi już o poczucie poniżenia i wstydu z powodu przekroczenia jakiejś normy czy konwenansu, lecz z powodu swojego istnienia, które rozpoznał jako swego

28 F. Dostojewski, *Notatki z podziemia...*, s. 60.

29 Tamże.

30 Tamże.

31 E. Levinas, *O uciekaniu*, przeł. A. Czarnacka, Warszawa 2007, s. 30.

rodzaju naruszenie, pomyłkę. Wstydy się nie tyle swoich świństw przed światem, ile siebie przed samym sobą. Ma dosyć siebie samego, rzyga całym sobą całego siebie. W końcu ta szczególnie wyostrzona świadomość własnego poniżającego istnienia i towarzysząca jej nieodłącznie gorycz przekształcają się, jak twierdzi, „w jakąś haniebną, obmierzlą lubość, a wreszcie w niewątpliwą, rzeczywistą rozkosz! A jakże, w rozkosz, w rozkosz! Obstawę przy tym”³². Inny nihilista, Hipolit Tierientiew, ujmie tę rzecz następująco: „w poczuciu własnej nędzy i słabości jest taka granica hańby, poza którą człowiek nie może się już dalej posunąć i od której zaczyna odczuwać w swojej hańbie ogromną rozkosz”³³.

Dotarcie nihilisty do owej nieprzekraczalnej granicy pohańbienia, której nieodłącznie towarzyszy rozkosz, kładzie się głębokim cieniem na jego dalszym życiu. Nadzieja bezpowrotnie umarła, pozostała natomiast silna i głęboka wola życia, która umrzeć nie pozwala. Choć więc nadzieja umarła, pozostało życie. Zamknięty w klatce beznadziei i ze świadomością, że bez nadziei żyć nie sposób, usiłuje jakoś przetrwać. Szamocze się bezradnie, często histerycznie i żałośnie, by pokonać ograniczenia swego wewnętrznego więzienia i jednak oddać się czemuś, czemukolwiek, co pozwoliłoby mu choćby na moment, na chwilę poruszyć do głębi swój system nerwowy i dzięki temu przynajmniej otrzeć się o prawdziwe życie. Paradoxs położenia, w jakim znalazł się nihilista polega na tym, że nie ma w co uwierzyć i nie ma się do czego przyłączyć, choć zdrowy rozsądek podpowiada mu, że aby żyć, powinien i uwierzyć, i przyłączyć się do czegoś. Jeśli w tej sytuacji podejmuje jakieś działanie, to już nie w imię jakiejś słusznej sprawy, a jedynie po to, by zakłócić nudę i zasłonić odrażające ślepią dobywającej się z czeluści istnienia pustki. Ponieważ już nie wierzy w żadną sprawę, tedy tka zasłonę pozorów, by jakoś trwać. I ma tego pełną świadomość. Stąd w swoim postępowaniu „posuwa się po krawędzi”. Znaczy to, że w każdej chwili może rzucić się głową w dół w otchłań ponizenia, by pławić się w nim i sycić się nim. I, podkreślam, nie w samej podłości, zbrodni, rozpuście odnajduje rozkosz, ale w poczuciu ponizenia, które towarzyszy świadomemu wypaczaniu swojego życia w podłości, zbrodni czy rozpuście. Będzie się więc rzucał „piętami do góry” w otchłań zła, by choć na chwilę przekroczyć aktualny sposób istnienia, by otrzeć się przynajmniej o to, co Georges Bataille nazywał bytem ciągłym, czyli przeżyć „chwilę”, w której sprzeczności obowiązujące w tym sposobie istnienia zostają nie tyle zniesione, co zawieszane. Używając słowa „zawieszane”, chcę za Stawroginem podkreślić, że przeżycie tej niebywałej „chwili” nie oznacza eliminacji świadomości; odwrotnie, to zachowanie świadomości jest warunkiem doświadczenia „chwili” („przecież”, jak zauważy Stawrogin, „na świadomości się to wszystko opierało!”³⁴). Bohater *Notatek z podziemia* twierdzi nawet, że tak osiągnięta rozkosz jest wyjątkowo „paląca”, intensywna. I, by podkreślić jej wyjątkowość, nazwie ją rozkoszą desperacką. Przyprawiając o drżenie, o spazm odrazy i zachwyty, jest owa chwila całkowitym zaprzeczeniem tego, co przyziemne; w istocie jest ona namiastką wieczności w potoku czasu, jest otwarciem na wielki czas, jest wreszcie spotkaniem z czymś, czy raczej dotknięciem czegoś, co go przekracza, czego wiecznie pragnie i co mu wiecznie umyka.

Ale to nie wszystko. Niezdolny do skrucy za popełnioną zbrodnię Raskolnikow prosi los o niekłamaną, szczerą, ocierającą się nawet o straszliwe męczarnie, skrucę właśnie. Nic nie wskazuje na to, by jego prośba była obliczona na odkupienie grzechów i pojednanie się z Bogiem. Widział w niej raczej sposób na przetrwanie w syberyjskim domu umarłych, ponieważ, jak twierdził, „Męczarnie i łyzy to przecie także życie”³⁵. To dzięki zajęciu podziemnej pozycji ontycznej nihilista odkrywa, że, ze względu na życie, lepsze od zgubnej pustki duchowej są już męczarnie i łyzy. Męczarnie i łyzy bowiem jawią mu się jako swego rodzaju zajęcie i tym samym remedium na beczynność i poczucie pustki. Jako takie właśnie mogą pełnić w życiu człowieka bardzo pożyteczną rolę. Stąd dziwi go nieuzasadniona pewność, z jaką prorocy utyli-

32 F. Dostojewski, *Notatki z podziemia...*, s. 60.

33 Tenże, *Idiota*, przeł. J. Jędrzejewicz, Warszawa 1977, s. 469-470.

34 Tenże, *Biesy...*, s. 679.

35 Tenże, *Zbrodnia i kara...*, s. 554.

taryzmu przekonują, że człowiek kieruje się w swoim postępowaniu dążeniem do szczęścia i unikaniem cierpienia. I pyta: „dlaczego tak mocno, tak uroczyście jesteście przeświadczeni, że tylko to, co normalne i pozytywne, słowem jedynie błogostan jest dla człowieka korzystny? Czy aby rozum się w tej ocenie nie myli? A może człowiek pożąda nie tylko błogostanu? Może równie mocno nęci go cierpienie? Może z cierpienia właśnie odnosi tyle samo korzyści, co z błogostanu? A człowiek niekiedy namiętnie gustuje w cierpieniu, to fakt”³⁶. Przywołane wcześniej wyznanie Raskolnikowa dowodzi, że w ucieczce przed wyniszczającą potęgą pustki nihilista często sam przywołuje na pomoc cierpienie. By jednak pojawiły się skrusza, męczarnie i łzy, pierwaj musi dojść do przewiny. Jej w pełni świadomym sprawcą jest oczywiście sam nihilista. Samoponizowanie stanowi więc integralny element dokładnie przemyślanej przezeń strategii przetrwania, której istotą jest perwersja moralna (samoudręka); jest ono, jak określił to Szatow, emanacją „pasji samoudręki” czy „perwersji moralnej” nihilisty. Nihilista poniża się zatem nie tylko po to, by tu i teraz przeżyć chwilę desperackiej rozkoszy, dzięki której przekracza aktualny sposób istnienia, ale także po to, by „trochę pożyć”: np. okazać skruchę z powodu popełnionej zbrodni, trochę pocierpieć, popłakać nawet, złożyć wreszcie obietnicę poprawy i po jakimś czasie znowu poniżyć się, by znowu pocierpieć... Z czasem odkrywa jednak, że realizacja tego programu przeradza się w jakiś rodzaj farsy, ponieważ w jego skrusze i w jego cierpieniu jest coś nieprawdziwego, udawanego i przewrotnego. Inaczej mówiąc, choć w poszukiwaniu cierpienia nihilista stara się „nie odgrywać komedii”, niemniej – jak przyznaje – „to wszystko fałsz, fałsz, wstrętny udany fałsz”³⁷. W przyływie szczerości wyzna nawet, że w procesie teatralizacji własnego życia zdarzało mu się

no, na przykład obrażać się, ot tak, bez powodu, umyślnie; i przecie nieraz człek sam wie, że się obraził bez powodu, ale doprowadza do tego, że się w końcu, dalibóg, rzeczywiście obraża. Mnie jakoś przez całe życie kusiło, żeby odstawiać takie kawały, toteż wreszcie przestałem nad sobą panować. Kiedyś znów – i to dwukrotnie – na gwałt zapragnąłem się zakochać. A cierpiałem, proszę państwa, zapewniam was. W głębi duszy nie wierzyłem, że cierpię, drwina się czai, a jednak cierpię – i to całkiem przepisowo; jestem zazdrosny, nie panuję nad sobą... I wszystko to z nudów, proszę państwa, wszystko z nudów; bezwład mnie przytłoczył³⁸.

A gdy w końcu dopadnie go „żywe życie”, gdy więc w jego życiu pojawi się kobieta, która otworzy przed nim swoje serce, ten brutalnie odtrąci ją, ponieważ, jak przyzna, nie jest zdolny do miłości i, co najważniejsze, już dawno odwykł od „żywego życia”. Sponiewierana dziewczyna odchodzi bez słowa pożegnania w ciemną petersburską noc. W pierwszym odruchu skruszy nihilista nawet pobiegnie za nią, ale, jak łatwo się domyślić, niebawem zatrzyma się, by zapytać siebie: „I po co za nią biegnę? Po co? Paść jej do nóg, zaszlochać ze skruchy, całować jej stopy, błagać o przebaczenie! Ach, tego właśnie chciałem; serce pękało mi w piersi, i nigdy, nigdy nie będę mógł obojętnie przypomnieć sobie owej chwili. Ale – po co? – przemknęło mi przez głowę – czy jej nie znenawidzę, może już jutro właśnie za to, że dzisiaj całowałem jej nogi? Czy obdarzę ją szczęściem? Czy dziś znowu, po raz setny, nie przekonałem się, co jestem wart? Czy jej nie zadręcę?”³⁹. Choć z powodu przewiny dopada go skrusza, jakiej, jak twierdzi, nigdy wcześniej w życiu nie doświadczył, niemniej nie jest ona na tyle szczerą, dręczącą i palącą, by jako motor działania mogła go doprowadzić do odnalezienia dziewczyny. Wprawdzie serce pęka mu z bólu, to jednak, jak się zdaje, nie aż tak bardzo, by pokonać jego egoizm, jego niezdolność do żywego życia i, chyba nade wszystko, jego świadomość niemożności odmiany własnego życia. Można sądzić, że jego skrusza i ból jego serca są w sam raz, czyli wystarczająco silnym doświadczeniem, by nigdy o nim nie zapomnieć i by od czasu do czasu, przypominając je sobie, w miarę bezpiecznie podręczyć się.

36 Tenże, *Notatki z podziemia...*, s. 81-82.

37 Tamże, s. 67.

38 Tamże.

39 Tamże, s. 159.

Streszczenie//Zusammenfassung

Nihilistyczny „brak umiaru we wszystkim”

Artykuł jest próbą przedstawienia samowiedzy nihilistów Dostojewskiego na temat natury, genezy i roli w życiu szczególnego rodzaju intensywnych przeżyć, które były ich udziałem. Okazuje się, że zasadnicze źródło „desperackiej” rozkoszy odnajdują oni w świadomości własnego pohańbienia, upadku. Choć dzięki temu przeżyciu udaje im się przekroczyć na moment aktualne (nieznośne dla nich) istnienie, niemniej taki sposób radzenia sobie z własnym życiem rodzi w nich poczucie winy i wstydu. To po pierwsze. Po drugie zaś, w życiu nihilistów samoponiżenie stanowi również zasadniczy element dokładnie przemyślanej przez nich strategii przetrwania, której istotę stanowi perwersja moralna. Nieodłączne od tej strategii cierpienie i lzy traktują jako swego rodzaju zajęcie, które zdecydowanie przedkładają nad beczynność. Nihilisci poniżają się zatem nie tylko po to, by tu i teraz przeżyć chwilę desperackiej rozkoszy, ale także po to, by „trochę pożyć”: np. okazać skruchę z powodu popełnionej zbrodni, pocierpieć, popłakać nawet, złożyć wreszcie obietnicę poprawy i po jakimś czasie znowu poniżyć się, by znowu pocierpieć... Ten rodzaj postępowania traktują jako remedium na wszechogarniające ich poczucie pustki duchowej i beczynność. Uciekając się do intensywnych przeżyć (czy będzie to oddanie się chwili desperackiej rozkoszy, czy też perwersji moralnej), usiłują przynajmniej dotknąć prawdziwego życia.

Słowa kluczowe: Fiodor Dostojewski, nihilisci, wyostrzona świadomość, samoponiżenie, bolesna rozkosz, samoudręka, pustka duchowa, beczynność.

Die nihilistische „Maßlosigkeit in allem“

Im folgenden Beitrag wird versucht werden, das Selbstwissen der Helden aus Fiodor Dostojewskijs Romanen – allesamt Nihilisten – über das Wesen, die Herkunft und die Rolle einer besonderen Art von Erlebnissen, die sie in ihren Leben erfahren, darzustellen. Es erweist sich, dass sie die Hauptursache ihres „verzweifelten“ Genusses im Bewusstsein ihrer eigenen Erniedrigung und ihres eigenen Verfalls entdecken. Obwohl es ihnen dank dieser Erlebnisse gelingt, dass sie ihrem unerträglichen Dasein zeitweise entkommen, bringt sie jedoch die Art, wie sie mit ihrem Leben zurechtkommen, dazu, dass sie sich schämen und ein schlechtes Gewissen haben. Das ist der erste Aspekt, der im vorliegenden Text behandelt werden soll. Zweitens wird zu behandeln sein, dass im Leben der Nihilisten die Selbsterniedrigung ein wesentliches Element ihrer Überlebensstrategie bildet, deren Wesen die moralische Perversion darstellt. Für Nihilisten sind das mit ihren Überlebensstrategien verbundene Leid und die Tränen eine Art der Beschäftigung, die sie höher einschätzen als untätig zu sein. Sie erniedrigen sich nicht nur zu dem Zweck, hier und jetzt einen augenblicklichen Genuss zu erleben, sondern auch, weil sie „ein bisschen leben“ möchten, in dem sie z. B. Reue über ein begangenes Verbrechen zeigen, daran leiden, sogar weinen, endlich sogar das Versprechen der Besserung abgeben, um sich dann wieder selbst zu erniedrigen, um wieder zu leiden ... Für Nihilisten ist diese Art des Vergehens ein Heilmittel gegen die umfassende geistige gefühlte Leere und gegen die Tatenlosigkeit. In solchen intensiven Erlebnissen, ob sie nun das Erleben des augenblicklichen Genusses oder eine Perversion bedeuten, versuchen Nihilisten das wahre Leben zumindest zu berühren.

Schlüsselworte: Fiodor Dostojewski, Nihilisten, geschärftes Bewusstsein, Selbsterniedrigung, schmerzhafter Genuss, Selbstqual, geistige Leere, Tatenlosigkeit.

Wtedy zaczął się mój upadek... Egzystencjalne dylematy bohaterów Józefa Conrada i Alberta Camusa

Siebie poznajemy w chwili, w której zaczyna się nasz upadek, gdy niemożliwy okazuje się jakikolwiek sukces wśród ludzi: dalekowzrocza klęska, dzięki której, biorąc w posiadanie własny byt, wyrwamy się z powszechnego otępienia. Aby móc lepiej pojąć własny lub czyjś upadek, należy przejść przez zło i, gdy trzeba, w nie się zanurzyć¹.

Przytoczyłam jeden z aforyzmów Emila Ciorana, ponieważ w nieskazitelnie pięknej formie językowej trafnie wyraża istotę tej szczególnej nieusuwalnej chwili, która rozdziera życie człowieka na dokonaną, bezpowrotną przeszłość i projektuje przyszłość, nabywając w ten sposób cech zdarzenia granicznego, osadzonego w czasie między **było** i **będzie**. Jest coś heroicznego w stwierdzeniu, że ta chwila wyrwa nas z „powszechnego otępienia” i wyprowadza na szlak pełnej samoświadomości, i zarazem coś bezdennie smutnego, bo przecież mowa tu o początku klęski, o upadku. Nie chodzi tu o smutek przemijania w czasie, o jasną świadomość jego niszczącej roli, lecz odkrycie, rozpoznanie sensu pojedynczego, wyłuskanego z pamięci zdarzenia, od którego zaczyna się upadek i które odkrywa złowrogą moc konstytuowania naszej egzystencji.

Literatura od wieków wypracowuje język dla wyrażenia fundamentalnych doświadczeń tego rodzaju, opowiada o ludziach doświadczających traumatycznej siły demarkacyjnego momentu, po przejściu którego nie ma powrotu do życia **przed**; tworzy alternatywne światy zamieszkałe przez ludzi dociekających prawdy o swoim „ja”, konstruuje sytuacje ucieleśniające nasz niepokój wynikający z faktu, że człowiek nie jest „gotowy i skończony”, a w płynnym „tu i teraz” dokonuje czynów kształtujących jego los. Czerwoną nicią przewija się przez literaturę temat odkrywania utajonych, osobistych źródeł etycznej katastrofy i mierzenia się człowieka z konsekwencjami swych wyborów. Za pierwowzór takiego bohatera może uchodzić Edyp z tragedii Sofoklesa. Jeśli z jego historii usuniemy metafizyczną ramę fatum, cóż zostanie? – figura tego pierwszego, który rozpoznał chwilę inicjującą upadek i podjął brzemień winy. Dzieje literatury światowej to w znacznej mierze dzieje człowieka mierzącego się ze skutkami jednego nieodwracalnego postępu.

Echo aforyzmu Ciorana, zwracającego uwagę na czyhającą w nas pułapkę wolności, a zarazem granicę, za którą zaczyna się odkrywanie prawdy o nas samych, towarzyszy mi od dawna, zwłaszcza w powrotach do lektury Conrada i Camusa. Mam na myśli przede wszystkim *Lorda Jima* i *Upadek*, gdzie topos granicy aktualizuje się na podłożu psychologicznym i moralnym. Bohaterowie tych utworów uświadamiają sobie, że zrobili zły użytek ze swej wolności i że chwila, w której to się stało, naznaczyła ich życie w sposób nieodwołalny, rozdzielając je na strefę wlotu i upadku, o którym już nic nie będzie takim, jak dawniej. Docierają do źródła swej klęski, do tego zdarzenia, w którym stali się sprawcami samych siebie, we własnym sumieniu decydują o jego fundamentalnym znaczeniu i biorą za nie odpowiedzialność.

¹ E. Cioran, *Historia i utopia*, przeł. M. Bieńczyk, Warszawa 1997, s. 69.

Jim z powieści Conrada doświadcza takiej granicznej chwili, gdy pod osłoną nocy ucieka ze statku zagrożonego zatonięciem, porzucając na pastwę losu śpiących na pokładzie ośmiuset pasażerów. On, pierwszy oficer na „Patnie”, wyskakując do łodzi ratunkowej sprzeniewierza się nie tylko kodeksowi marynarskiemu, ale całemu swemu życiu, które aż do tego feralnego momentu toczyło się pod znakiem marzeń o wielkich, bohaterских czynach. Dramatycznej relacji z tego zdarzenia przysłuchuje się stary kapitan Marlow: „Skoczyłem...” – powiada Jim – „Było to, jakbym wskoczył w studnię – w przepaść bez dna...”². Później niejednokrotnie usiłuje kapitanowi – a jeszcze bardziej samemu sobie – objaśnić źródła impulsu, który pchnął go do ucieczki, ale ani razu mu się to nie udaje. Racjonalna wykładnia przyczyn fatalnego skoku okazuje się niemożliwa, jakby prawdę, o której wiadomo, że jest, okrywała jakaś szczelna, tajemnicza zasłona³.

W *Upadku* Camusa analogicznie centralnym elementem fabuły jest samobójczy skok dziewczyny z mostu do Sekwany. Paryski prawnik Jean-Baptiste Clamence, świadek zdarzenia, słyszy krzyk samobójczyni, ale nie reaguje, zostawia ofiarę jej własnemu losowi:

Na moście przeszedłem obok jakiejś postaci. [...] Uszedłem mniej więcej pięćdziesiąt metrów, kiedy usłyszałem odgłos, który mimo odległości wydał mi się w nocnej ciszy straszny, odgłos ciała spadającego do wody. Stałem natychmiast, ale nie odwróciłem się. [...] Chciałem biec i nie ruszałem się z miejsca. Mówiłem sobie, że trzeba szybko działać, i czułem, jak nieodparta słabość ogarnia moje ciało. [...] Potem, pod deszczem, oddaliłem się z wolna. Nie uprzedziłem nikogo⁴.

Można by w tym miejscu zatrzymać się nad semantyką poszczególnych wątków, za pomocą których Camus nawiązuje dialog intertekstualny z Conradem (noc, woda, nacechowany aksjologicznie symbol spadania), ale na użytek rozważań nad pojęciem granicy w jej możliwych aktualizacjach literackich wystarczy skupić się na jednym elemencie – na momentalności zdarzenia, na punkcie czasu, który zapisuje się w pamięci bohaterów i przejmuje władzę nad ich życiem duchowym. Sartre w swojej książce o Genecie trafnie uchwycił siłę, znaczenie i następstwa takiej implikującej graniczność „chwilicydecydującej” [pisownia oryginalna], pisząc, że wystarczy ona, by „zniszczyć, doznać rozkoszy, zabić, dać się zabić, wzbogacić się jednym rzutem kości. Genet nosi w sercu dawną chwilę, która nie straciła nic ze swego jadu, [...] która [...] rozpoczyna straszliwą przemianę”⁵. „Jad chwili” z Sartrowskiej metafory to ten sam jad, który zatruwa Jima i Clamence’a. Doświadczywszy skutków jego działania, wciąż wracają do źródłowego zdarzenia/wyzwania, któremu nie sprostali, i które odmieniło ich życie, wytyczając wąską linię między – najogólniej mówiąc – dobrem i złem. Pojąć sens „chwili decydującej”, zrozumieć język, jakim mówi do nas to coś zewnętrzne, przypadkowe i testujące naszą wolność to zarazem rozstrzygnąć o naszym wzlocie lub upadku i uchwycić moment olśnienia, w którym objawia się najgłębsza, niezafałszowana złudzeniami prawda o człowieku.

Postacie wykreowane przez Conrada i Camusa reprezentują dwa różne sposoby dochodzenia do tej prawdy. Jim uświadamia ją sobie po skoku z „Patny”, kiedy rozmyśla w łodzi ratunkowej. O tym momencie, w którym zaczął się jego upadek i „dalekowzroczna klęska”, momencie przekroczenia granicy moralnej, tak opowiada: „Wszystko polega na tym, żeby człowiek był w pogotowiu. Ja nie byłem; nie byłem – wtedy. Nie chcę się usprawiedliwiać; ale tak bym chciał wytłumaczyć, tak bym chciał, żeby ktoś zrozumiał, ktokolwiek, choćby jeden człowiek!” [s. 90]; „Skoczyłem [...] może wówczas nie zdawałem sobie z tego sprawy. Ale później miałem ile chcieć czasu – w tej łodzi. I mogłem rozmyślać. O tym, co zaszło, nikt naturalnie

2 J. Conrad, *Lord Jim*, przeł. A. Zagórska, Warszawa 1972, s. 119-120. Dalsze cytaty, opatrzone numerami stron podanymi w nawiasach, pochodzą z tegoż wydania.

3 Więcej na ten temat piszę w: I. Jokiel, *Ocalić Kartezjusza*. W kręgu literatury XX wieku, Opole 2004, rozdz. *Granice nocy*.

4 A. Camus, *Upadek*, przeł. J. Guze, Warszawa 1971, s. 53-54. Dalsze cytaty z tegoż wydania.

5 J.P. Sartre, *Święty Genet. Aktor i męczennik*, przeł. K. Jarosz, Gdańsk 2010, s. 7.

nie miał się dowiedzieć, ale nie przynosiło mi to żadnej ulgi. Spojrzałem temu w twarz. Uciekać przed tym nie chciałem" [s. 141]. I dalej: „Należało stawić czoło wszystkiemu, samotnie, czekać na sposobność, sprawdzić...” [s. 142]. Odtąd, aż do wyjazdu do Patusanu, gdzie się zrehabilituje, Jim będzie reagował paniczną ucieczką na wszelkie prawdziwe i urojone znaki przypominające mu feralny skok z „Patny”.

Inaczej ten proces przebiega w opowieści Camusa. Tu dochodzenie Clamence'a do samowiedzy i zrozumienia wagi, jaką miało w jego życiu zdarzenie na moście, jest stopniowe i długotrwałe. Dopiero po dwóch, trzech latach został – jak to określa – „zaalarmowany”, kiedy szedł brzegiem Sekwany i usłyszał dochodzący z rzeki śmiech. Odtąd – zwierza się swemu słuchaczowi – „zaczęłem się lękać, że jest we mnie coś, co można by osądzić” [s. 60], „wróciła mi jasność widzenia”, „straciłem siły za jednym zamachem” [s. 61]. Broni się jednak przed świadomą odpowiedzialnością i ciężarem winy, aż do dnia, kiedy płynąc statkiem widzi za burtą czarny przedmiot. Serce zaczyna mu mocno bić:

[...] natychmiast pomyślałem o topielcu. Zrozumiałem, [...] że ten krzyk, który przed laty zabrzmiał za mną na Sekwanie [...] nie przestał biec światem przez nieskończony ogrom oceanu i że czekał na mnie aż do dnia, kiedy go spotkam. [...] będzie na mnie czekał na morzach i rzekach, wszędzie, gdzie płynie gorzka woda mego chrztu. [...] Zrozumiałem ostatecznie, że nie wyzdrowiałem, że jestem wciąż w potrzasku i że trzeba się z tym pogodzić.[...] Trzeba się podporządkować i przyznać do winy [s. 82-83].

Wolno zapytać, czy porównawcza lektura *Lorda Jima* i *Upadku* z uwagą wyostrzoną na te elementy fabuły, które noszą znamiona granicy, prowadzi do uogólnień szerszej natury? W strukturze głębokiej obu opowieści graniczne chwile – wkomponowane w biografie bohaterów, nadające tym bohaterom status bycia *pomiędzy* – są stałym punktem odniesienia dla rozważań natury etyczno-psychologicznej. Najwięcej światła na ich skomplikowaną teksturę rzuca fakt, iż rekonstruując w pamięci zdarzenie inicjujące upadek, zarówno Jim, jak i Clamence pomijają sankcje społeczne. Dla Jima wyrok sądu komisji marynarskiej nie ma znaczenia, Clamence'a zaś żaden zewnętrzny osąd nie dotyka; każdy z nich jest sam dla siebie zarówno oskarżonym, jak oskarżycielem, obaj stają przed wyrocznią własnego sumienia, poza horyzontem historii, grą sił politycznych czy opresją społecznych rygorów. Sami w swojej świadomości, która zarazem sędzi i wyklina, wytyczają własne granice moralne i podejmują ciężar winy. Zrozumieć tę sytuację pomaga Paul Ricoeur, określając jej istotę jako odczucie subiektywne, uwewnętrznione, płynące z sądzącej roli sumienia⁶: „wina zapowiada oskarżenie bez oskarżyciela, trybunał bez sędziego, wyrok bez wyrokodawcy”⁷.

Jak mierzą się Jim i Clamence z upadkiem, który oznacza torturę sumienia i wyrok wewnętrznego trybunału? Podobnie. Ucieczką, szukaniem schronienia, ekspiacji, zresztą bez nadziei na powrót do krainy niewinności, skoro się przekroczyło jej granice. Jim wyjeżdża na bliżej nieokreśloną wyspę archipelagu indonezyjskiego i tam odkupuje swe winy: osiąga spokój sumienia, idąc na dobrowolną śmierć. Clamence porzuca zawód adwokata, wyjeżdża do Amsterdamu i odbywa pokutę w barze Mexico-City, przypominającym dno dantejskiego piekła.

Co wynika z równoległego spojrzenia na te dwa rozdarte żywoty naznaczone piętnem upadku? Sądzę, że *Upadek* został napisany m.in. po to, żeby odpowiedzieć na pytanie, czy współczesny człowiek zdolny jest do konfrontacji z własnym sumieniem w sposób tak naturalny, jak to czynią bohater-

6 P. Ricoeur, *Wina w etyce i w religii*, przeł. A. Tatarkiewicz, Warszawa 1991, s. 264-265: „Wina [...] ma tonację wyraźnie subiektywną; jej symbolizm jest o wiele bardziej wewnętrzny. Mówi o świadomości istoty obciążonej przytłaczającym brzemieniem; mówi też o wewnętrznej zgryzocie, o drążących wyrzutach sumienia, wywołanych rozpamiętywaniem swych przewin. Obie metafory – brzemienia i zgryzoty mówią, że naruszenie dotknęło samego istnienia. Najbardziej znaczący jednak symbolizm związany jest z trybunałem sądowym. Sąd to instytucja społeczna; przeniesiony metaforycznie do wnętrza człowieka staje się tym, co nazywamy sumieniem. Człowiek obciążony winą staje niejako przed swego rodzaju niewidzialnym sądem, który ocenia występki, obwieszcza wyrok skazujący i nakłada karę; przy skrajnym uwewnętrznieniu sumienie jest spojrzeniem, które nadzoruje, osądza i skazuje. Poczucie winy to świadomość, że jesteście obwinieni i postawieni przed wewnętrznym trybunałem [...]”.

7 Tamże, s. 266.

rowie Conradowski, spadkobiercy wielowiekowej tradycji humanistycznej⁸. W poetyce powieści odpowiedź mieści się właśnie w konotacjach wynikających z namysłu nad funkcją dominanty strukturalnej – granicznego usytuowania „chwili decydującej”. Jimowi trzeba było niewiele czasu, by zorientować się, że skok z „Patny” był skokiem w przepaść winy, Clamence’owi na dojście do podobnej refleksji trzeba było kilku lat. Camus opisuje bowiem świadomość skażoną. Jego bohater, zapominając etycznym imperatywem człowieczeństwa, czyli o b y c i u o d p o w i e d z i a l n y m, wraca do niego z trudem, w długim procesie przypominania. Niestychanie dyskretnie wskazuje Camus na przyczyny dehumanizacji tkwiące w przeżyciach z okresu II wojny światowej. W *Upadku* wszyscy są skażeni, dlatego możliwe jest spokojne życie w dzielnicy Amsterdamu, z której w czasie wojny Niemcy wywieźli i zamordowali 75 tysięcy Żydów. Symbolicznym obrazem spustoszenia świadomości człowieka powojennego jest w *Upadku* wyspa Marken, żalosne przeciwieństwo pięknej wyspy, na której Jim zyskawszy zaufanie tubylców, osiągnął spokój sumienia. Wyspa Marken, którą Clamence pokazuje swemu słuchaczowi, jest wyspą martwą, „negatywnym pejzażem” [s. 55], szarą przestrzenią bez życia i blasku. To metaforyczny obraz obojętności i pustki, w której nie ma warunków, by zakwitło braterstwo i ufność, nie ma komu go ofiarować ani komu przyjąć. Pojęcie „negatywności”, odwrócenie pierwotnego rozwiązania conradowskiego, rozciąga Camus i na inne aspekty świata przedstawionego. U Conrada Marlow pomaga Jimowi wydobyć się z pułapki psychicznego osamotnienia, solidaryzuje się z nim jako „jednym z nas”, ludzi świadomych swej słabości i gotowych do konfrontacji z trybunałem sumienia. Clamence’owi nikt nie pomaga, on sam rozpaczliwie szuka zrozumienia u przygodnych słuchaczy. Opowiada swoją historię, by inni przejrzeni się w niej jak w zwierciadle. Wie jednak, że współczesnego człowieka nie stać na taki maksymalizm moralny. Opowiedziawszy dzieje swego upadku, z nadzieją pyta swego słuchacza: „Niech pan przyzna, [...] że dziś czuje się pan mniej zadowolony z siebie” [s. 107], i zapewnia, że wysłucha jego spowiedzi z wielkim poczuciem braterstwa.

Lord Jim i *Upadek* mówią o fundamentalnych problemach ludzkiej egzystencji, wpisują się w elitarny krąg dzieł, które pełnią rolę wielkich metafor naszej wyobraźni, odpowiadając jednostkowością fikcyjnych losów ludzkich na uniwersalne pytania stawiane przez filozofię. Tak trzeba czytać powieść Conrada. I tak trzeba czytać powieść Camusa, dzieło, w którym skomplikowane relacje winy i odpowiedzialności służą gorzkiemu przesłaniu, ściślej mówiąc, implikują pytanie skierowane do współczesności: czy możliwe jest „odpamiętanie” wartości, w które wierzył jeszcze Conrad, i czy możliwy jest powrót do stanu, kiedy wzięcie odpowiedzialności za winę i słabość w momencie próby było tak naturalne, że bez tego życie traciło sens?

8 W jednym z wywiadów Camus określił Clamence’a jako „Lorda Jima w miniaturze” (cyt. za: J. Kossak, *Egzystencjalizm w filozofii i literaturze*, Warszawa 1971, s. 233).

Streszczenie//Zusammenfassung

Wtedy zaczął się mój upadek...

Egzystencjalne dylematy bohaterów Józefa Conrada i Alberta Camusa

W artykule posłużono się pojęciem ‚granicy‘ w interpretacji psychologiczno-etycznych wątków w powieściach *Lord Jim* Conrada i *Upadek* Camusa. Bohaterowie tych utworów uświadamiają sobie, że zrobili zły użytek ze swej wolności i że chwila, w której to się stało, naznaczyła ich życie w sposób nieodwołalny, rozdzielając je na strefę wzlotu i upadku, po którym już nic nie będzie takim, jak dawniej. Literatura od wieków wypracowuje język dla wyrażenia fundamentalnych doświadczeń tego rodzaju, opowiada o ludziach doświadczających traumatycznej siły demarkacyjnego momentu, po przejściu którego nie ma powrotu do życia *przed*; tworzy alternatywne światy zamieszkałe przez ludzi dociekających prawdy o swoim „ja”, konstruuje sytuacje ucieleśniające nasz niepokój wynikający z faktu, że człowiek nie jest „gotowy i skończony”, a w płynnym „tu i teraz” dokonuje czynów kształtujących jego los. *Upadek* zawiera pośrednio pytanie o stosunek współczesności do etosu Conradowskiego.

Słowa kluczowe: granica, etyka, sumienie, kara, wina, odpowiedzialność.

Dann begann mein Fall...

Existenzielle Dilemmata der Protagonisten von Joseph Conrad und Albert Camus

Der vorliegende Beitrag bedient sich des Begriffs ‚Grenze‘ für die Interpretation psychologisch-ethischer Stränge in den Romanen *Lord Jim* von Conrad und *Der Fall* von Camus. Den Protagonisten dieser Werke wird bewusst, dass sie keinen guten Gebrauch von ihrer Freiheit gemacht haben und dass diese Erkenntnis, nach der nichts mehr wie vorher war, ihr Leben unwiderruflich geprägt hatte, indem sie es in Aufstieg und Fall spaltete. Seit Jahrhunderten versucht die Literatur Ausdruck für derartige Grunderfahrungen zu finden, sie erzählt über Menschen, welche von der Kraft dieses Wendepunktes betroffen sind, nach dem es keine Rückkehr mehr zum Leben *zuvor* gibt; sie schafft alternative Welten, die von Menschen bewohnt werden, welche die Wahrheit über das eigene „Ich“ zu ergründen suchen, sie konstruiert Szenen, welche unsere Unruhe verkörpern, die daraus resultiert, dass der Mensch nicht „fertig und vollkommen“ ist, und in dem fließenden „Hier-und-Da“ Taten vollbringt, die sein Schicksal gestalten. *Der Fall* enthält auch eine indirekte Frage nach dem Verhältnis der Gegenwart zum Conrad’schen Ethos.

Schlüsselwörter: Grenze, Ethik, Gewissen, Strafe, Schuld, Verantwortung.

Antyutopia i utopia. Granice w powieści *Mięso* Martina Harníčka

*kiedy idę do sklepu rzeźniczego
zawsze myślę jakie to zdumiewające
że to nie ja wiszę na haku
to chyba czysty przypadek¹*
Tadeusz Różewicz

Granice w każdej dziedzinie życia zdają się być czynnikiem stanowiącym o uporządkowaniu. Jak pisze Joanna Hańderek, granice bądź graniczność stanowią podstawowy element ludzkiej egzystencji. Granica staje się punktem odniesienia, pozwala na budowanie tożsamości i identyfikację². Ważne jest to, że nie odnosi się ona jedynie do przestrzeni (jak jest to rozumiane potocznie), lecz jawi się jako nieredukowalny element wszystkiego, co układa się w pary lub pewne zespoły zjawisk³.

Granice mogą chronić bądź ograniczać. Zdarza się też tak, że ich przekroczenie jest niezbędne do rozwoju, polepszenia warunków życiowych a nawet – jak w przypadku bezimiennego bohatera powieści Martina Harníčka – do przeżycia. W wizjach przedstawiających antyutopijne społeczeństwa bardzo ważne są granice. Dzięki nim można sprawować władzę nad ludźmi, którzy dostosowując się do licznych nakazów i zakazów napędzają maszynę quasi-szczęścia. Nieprzestrzeganie ogólnie przyjętych zasad grozi społecznym wykluczeniem (jak np. w *Nowym wspaniałym świecie* Aldousa Huxleya, gdzie ludzie, chcący żyć według dawnych norm, musieli pozostać w Rezerwacie odizolowani od reszty społeczeństwa), śmiercią (w *Roku 1984* Geорга Orwella śmierć przybierała jeszcze gorsze oblicze, które skrywało się pod nazwą „ewaporacji” – człowieka nie tylko unicestwiano fizycznie, ale również niszczone wszelkie ślady jego istnienia) czy też licznymi kontrolami, które mają za zadanie uświadomienie o daremności związanej z próbą przeciwstawienia się istniejącej rzeczywistości (np. w *Limes inferior* Janusza Andrzeja Zajdla każdy ruch związany z wydawaniem pieniędzy – punktów był rejestrowany przez instytucję zarządzającą systemem ich przyznawania – *System*, a zatem, w wyniku analizy bilingów, urzędnicy mogli stwierdzić, czy dany obywatel postępuje zgodnie z prawem).

W powieści *Mięso* Martina Harníček opisuje świat, który nie został osadzony w konkretnym czasie i konkretnym miejscu, to niedookreślenie sprawia, że pretenduje on do unwersalności. Pierwszoosobowa narracja mieszkańca „miasta” może wydawać się subiektywna, ale w toku lektury czytelnik przekonuje się, że nie jest to indywidualne spojrzenie i doświadczenie. To, o czym opowiada bezimienny bohater, mogłoby być opowieścią niemal każdego mieszkańca. Mieszkańca, który musi wybrać pomiędzy pozostaniem w granicach tego, co zostało ustanowione przez prawo czy instynkt, a swoistą transgresją, która wiąże się z nieznanym i niedoświadczonym. Granic bowiem w powieściowej przestrzeni jest wiele i mają różny charakter.

1 T. Różewicz, *Francis Bacon czyli Diego Velázquez na fotelu dentystycznym*, [w:] tegoż, *Zawsze fragment. Recycling*, Wrocław 1998, s. 7.

2 J. Hańderek, *Granice kultury – granice człowieka*, [w:] *Granice i ograniczenia. O doświadczeniu granic i ich przekraczaniu*, red. M. Szulakiewicz, Toruń 2010, s. 74-75.

3 M. Kaczmarek, *Pogranicza i transgresje w twórczości Henryka Bardijewskiego*, [w:] *O granicach i ich przekraczaniu*, red. P. Kowalski, M. Sztandara, Opole 2004, s. 215.

Granica pierwsza: jesteś tym, co jesz

Granice pierwszą można określić mianem granicy ciała. Mieszkańcy miasta w swoim życiu kierują się jedynie zaspokajaniem potrzeb fizjologicznych, przede wszystkim zdobywaniem pożywienia i popędem seksualnym.

Przetrwanie w „mieście” zależy od posiadania pożywienia. Zdobyć jedzenie wcale nie jest trudno – wystarczy zgłosić się do urzędu po kartkę. Z taką kartką należy udać się do hali targowej, by dostać mięso. W mieście je się tylko mięso. To, jakiej jakości ono będzie, zależy od ilości posiadanych kartek. Jedno jest pewne – zawsze będzie to mięso ludzkie. Mieszkańcy w każdej chwili mogą stać się towarem dostępnym w hali targowej. Ci, którzy nie przestrzegają zasad obowiązujących w mieście, zostają ubici przez wszechobecnych policjantów.

Granica druga: nie daj się ubić

Żyjąc w mieście, należy przestrzegać ustanowionych praw. Prawa te nie zostały nigdzie spisane, mieszkańcy wyciągają wnioski z obserwacji działalności policjantów. Kara za ich nieprzestrzeganie jest jedna – ucieczka. Wykonywana natychmiast – nie ma tu sądów, aresztowań czy przywileju obrony. Często zdarza się, że ucieczka, nawet przez policjantów, dokonywane jest nielegalnie. Niewinnie zabita osoba jest jedynie kolejnym mięsem dostarczonym do hali targowej.

Aby nie przekroczyć granicy prawa, należy nie nawiązywać więzi społecznych. Każda rozmowa, pomoc drugiemu człowiekowi czy odezwanie się do policjanta podlegają karze śmierci. Mieszkańcy są bezimienni zarówno dla siebie, jak i innych. Rodzice nie utrzymują kontaktów ze swoimi dziećmi. Matki zajmują się nimi tylko dlatego, że podczas opieki dostają więcej kartek. Gdy dziecko usamodzielnia się, może samo odbierać kartki, a tym samym nie jest już nikomu potrzebne:

Dziecko oznaczało dla kobiety tylko jedno – więcej mięsa. Dlatego je chroniła, bo dopóki dziecko żyło, miała z niego korzyść, kiedy jednak umarło, traciła prawo do zwiększonej ilości kartek na mięso. [...] A jeżeli dziecko zmarniało, kobieta bez żalu porzucała je przed domem, by zaraz zabrali je pomocnicy rzeźników, tak samo jak każdą padlinę.

Jedno, co mogło wywołać w kobietach żal, to fakt utraty większej ilości kartek. Takie prawo mogło być jednak szybko przywrócone: w domach było dość mężczyzn, którzy jeśli tylko mieli na to ochotę, mogli każdą z kobiet pokryć. A kobiety nigdy się nie broniły: przecież coś podobnego także było zakazane!⁴

Jakakolwiek napaść na drugiego człowieka czy próba okradzenia go również były karane ucieczką. Jednak policjanci, którzy odkryli przestępstwo, nie zajmowali się dociekaniami, kto w tym zdarzeniu jest ofiarą, a kto oprawcą. Zabici zostawali wszyscy, którzy zwrócili na siebie ich uwagę.

Granice prawa dotyczyły również hali targowej. Mógł w niej przebywać tylko ten, kto miał kartki na mięso. Ich brak oznaczał śmierć. W hali obowiązywał jeszcze jeden zakaz, który nie dotyczył pozostałych przestrzeni miejskich – zakaz wypróżniania się:

nikt nie wysiłał się z noszeniem swoich naturalnych obciążeń dokądkolwiek; kto poczuł konieczność, mógł ulżyć sobie natychmiast w tym miejscu, w którym się właśnie znajdował.

Jedyny teren, gdzie coś podobnego było pod karą ucieczki zabronione, to hala targowa. Urząd uświadomił sobie widocznie, że fetor i tak jest tam znaczny i nie byłoby na miejscu go potęgować. Ja sam byłem często świadkiem, gdy jakiś biedak się w tych miejscach zapomniawszy albo w żaden sposób nie mógł się powstrzymać. Takich winowajców policjanci i rzeźnicy czujnie wypatrywali i jeżeli ktoś został przyłapany na łamaniu

4 M. Harníček, *Mięso*, przeł. J. Anderman, Warszawa 1989, s. 77.

woli urzędu, był zatrzymany na miejscu, wprost w hali. Potem był trochę oporzędzany i zaraz, jako świeżo ubitego, dostarczano go do pierwszej klasy⁵.

Wydawałoby się, że celem zakazów obowiązujących w mieście jest przede wszystkim zachowanie porządku. Mieszkańcy nie powinni okradać się i zabijać dla mięsa, które można zdobyć jedynie za przyzwoleniem władz. Jednak granica prawa jest na tyle bezkompromisowa, sztywna i niepodlegająca wyjątkom czy sprawiedliwym osądom, że prawa obowiązujące w mieście można uznać nie za sposób utrzymania porządku, lecz za narzędzie służące zapewnieniu stałych dostaw mięsa na teren targowiska.

Granica trzecia: pokaż mi, ile masz kartek, a powiem ci, kim jesteś

Spółczeństwo przedstawione w powieści Harnička jest społeczeństwem klasowym. Im człowiek posiada więcej kartek, tym ma większe możliwości. W tekście nie została ujawniona zasada, według której odbywałby się podział klasowy. Właściciele dużej ilości kartek mogą otrzymać mięso z pierwszej klasy – a zatem to najlepszej jakości. Mogą je również przyrządzić, ponieważ za kartki dostaną opał. To, jakie mięso się spożywa, definiuje status społeczny.

Pierwsza klasa nie była co prawda rozległa, była zdecydowanie mniejsza od klasy drugiej albo trzeciej, ale mięso mieli tu naprawdę doskonałe. Takich, którzy mogli sobie pozwolić na wynoszenie stąd jedzenia, nie było zbyt wielu; w pierwszej klasie trzeba było wymienić na mięso wiele kartek, ale ten, kto rzeczywiście mógł sobie pozwolić na zakupy tutaj, mógł być tylko zadowolony.

W drugiej klasie, znacznie bardziej rozległej, zatrzymywało się o wiele więcej ludzi. Wystawiano w niej mięso, które co prawda nie było świeże, ale z całą pewnością pochodziło z uboju; dostarczano je z pierwszej klasy, gdy nie zdołano go sprzedać i gdy zachodziła obawa, że zacznie się psuć. Było tu także mięso nie pochodzące z uboju; więc padlina, ale świeża.

[...] w trzeciej klasie, tak zwanej biednej, przebywała niewiarygodna ilość mętów, ludzi gorszego pokroju⁶.

Ludzie należący do pierwszej klasy to bogaci urzędnicy. Jednak bohater nie wie, jakie funkcje pełnią w mieście. Mieszkają w lepszych warunkach i posiadają służbę. Główny bohater jednego z nich poznał i nawet pracował dla niego, dokonując nielegalnych ubojów. Przypuszczał, że dzięki takiej działalności, ludzie bogacą się:

Z biegiem czasu uświadomiłem sobie, że ich władza płynie właśnie z mnóstwa kartek, jednak sposób, w jaki zdobywali kartki nie jest mi znany do tej pory.

Przypuszczam, że muszą mieć bardzo dobre stosunki z policjantami i rzeźnikami i może źródłem tych kartek jest właśnie współpraca z nimi. Jak sobie jednak wytłumaczyć to, że jeżeli przewinią w jakikolwiek sposób, nawet oni nigdy nie mogą uniknąć uboju? Najmniej jest prawdą, że jeśli popełni wykroczenie jakiś policjant, rzeźnik czy któryś z ich pomocników, jeśli na przestępstwie zostanie przyłapany albo tylko o nie podejrzany, natychmiast jest przeznaczony na ubój. Łatwo można zauważyć, że w ten sposób wszyscy obywatele mają zapewnioną całkowitą równość. Mam jednak wrażenie, że ten, który ma tyle kartek lub ten, który nosi czerwony mundur, choćby rzeźnik czy policjant, powinien być w jakiś sposób bardziej uprzywilejowany, niż zwyczajny włóczęga czy męt.

Najprawdopodobniej jednak ci ludzie, posiadający tyle kartek, są karani ubojem właśnie dlatego, że te kartki posiadają. Zastanawiałem się nad tym już wiele razy i doszedłem do wniosku, że jeśli są zarzynani, ich kartki

5 Tamże, s. 16.

6 Tamże, s. 6.

i wszystko, co do nich należało, przechodzi w inne ręce, pewnie w ręce tego, który sobie życzy, by przynależący do wyższych sfer byli prowadzeni na ubój właśnie dlatego, by kartki zmieniały właścicieli⁷.

Z tak przedstawionej zależności wynika, że w mieście nikt nie może czuć się bezpiecznie. Nawet posiadając pewną władzę, trzeba liczyć się z tym, że trafi się do pierwszej klasy hali targowej nie jako nabywca, lecz jako towar.

Granice swojej klasy można przekroczyć tylko w jedną stronę – wzwyż. Często męty, które zajmowały się zdobywaniem jedzenia w hali targowej poprzez wskazywanie policjantom ludzi łamiących prawo, po jakimś czasie sami stawali się policjantami. Być może kolejnym szczeblem awansu było mianowanie z policjanta na urzędnika. Jednak karą za jakiegokolwiek przestępstwo nigdy nie była zmiana klasy z wyższej na niższą, lecz tylko ubicie.

Granica czwarta: antyutopia w mieście i utopia w osadach

Dariusz Wojtczak, podejmując próbę opisu wyznaczników gatunkowych antyutopii, skupił się m.in. na przestrzeni. Jako element świata przedstawionego pełni ona istotną rolę w określeniu „pozycji” ideowych postaci⁸. Miasto przedstawione w *Mięsie* jest obrazem daleko posuniętego rozkładu:

Ludzie żyjący w drewnianych domach stale byli zagrożeni tym, że nagle pojawią się specjalne patrole policyjne, patrole mające rozkaz dostawy drewna do magazynów. Drewnianych domów pozostało jednak bardzo niewiele, nasz domek był jednym z ostatnich i dziwiłem się tylko, że mógł ujsć uwadze urzędu.

W końcu i tak przyszedł jego czas⁹.

Władze dostarczały mieszkańcom mięso oraz opał. Z powyższego opisu wynika, że drewno pozyskiwano już jedynie z wybudowanych dawniej domów. Miasto nie rozwijało się, nie zajmowało się produkcją, pozyskiwaniem potrzebnych do rozwoju surowców. Było ruiną dawnej rzeczywistości, która w pewnym momencie zatrzymała się w miejscu. Wraz z brakiem postępu pojawiła się dehumanizacja, doprowadzając do zezwolenia na kanibalizm; kanibalizm, który popierały władze, a nawet same go prowokowały.

Można przypuszczać, że po zaprzestaniu wszelkiej spożywczej produkcji – hodowli zwierząt, uprawie roślin – miasto zaczęło karmić się samym sobą. Przyczyny tego zjawiska nie zostały w powieści przedstawione. Czytelnik wkracza w świat, który funkcjonuje w takim porządku od tak dawna, że żyjący w nim ludzie nie znają żadnego innego.

Nie wiadomo, czemu ma służyć ta polityka. Tak naprawdę na funkcjonowaniu miasta nikt się nie bogaci. Jediną wartością jest w nim mięso. A piramida potrzeb mieszkańców ogranicza się do potrzeb fizjologicznych. Są oni tak zastraszeni i zdeterminowani, że w swoim postępowaniu nie dostrzegają niczego złego. Większość z nich odlicza czas od momentu, gdy ostatni raz jadła mięso. Mieszkańcy nie buntują się przeciw nikomu, bo sami nie wiedzą, kto jest odpowiedzialny za ich sytuację, ponadto nie wyobrażają sobie życia bez mięsa. Od zawsze było to ich jedyne pożywienie, tylko jego smak znają.

Granica miasta również związana jest z zakazem. Za jej przekroczenie zostaje się ubitym. Jednak nie została ona w żaden sposób wyróżniona. Po prostu w pewnym miejscu, gdzie nikt nie mieszka, kończy się miasto. Przestrzeń miejska charakteryzuje się rozpadem, brakiem i zniszczeniem. Poza miastem świat wygląda inaczej. Przestrzeń składa się z przyrody: lasów, strumieni, zwierząt. I właśnie wśród tego naturalnego bogactwa istnieją osady. W mieście mało kto wie o ich istnieniu. Jednak mieszkańcy osad doskonale wiedzą, czym jest miasto i jak wygląda w nim życie – dlatego postanowili stworzyć coś zupełnie innego.

7 Tamże, s. 18.

8 D. Wojtczak, *Siódmy krąg piekła. Antyutopia w literaturze i filmie*, Poznań 1994, s. 65.

9 M. Harniček, dz. cyt., s. 12.

Założyciele osad byli uciekinierami z miasta, którzy, widząc zmieniającą się rzeczywistość, nie chcieli być jej częścią. Opuścili swoje dotychczasowe miejsce zamieszkania i znaleźli nowe, by móc żyć według zasad, norm, praw, które wcześniej znali, a które w mieście przestały obowiązywać. Osadnicy nie stosują przemocy, nie ma u nich policjantów, każdy odpowiada przed sobą za swoje czyny. Zakładają rodziny, wychowują dzieci w duchu dobra i miłości. Wytwarzają narzędzia, dbają o swoje domostwa, tworzą wspierające się społeczności. A przede wszystkim – nie jedzą mięsa, zarówno ludzkiego, jak i zwierzęcego. Żyją według zasad, które pozwalają na rozwój oraz opierają się na poszanowaniu drugiego człowieka. Mieszkańcy osad nie myślą tylko o sobie. Starają się ocalić również mieszkańców miasta. Organizują wyprawy, podczas których namawiają ludzi do zamieszkania z nimi. Pomagają tym, którzy z różnych powodów uciekli i teraz nie mają swojego miejsca. Osady są całkowitą przeciwnością miasta. To, że władze miasta nigdy nie odważyły się na przeciwstawienie osadom, np. poprzez walkę, świadczy o tym, że dla miejskiej społeczności nie został przewidziany jakikolwiek rozwój, jej przeznaczeniem jest powolne wyniszczanie samej siebie.

Hanna Buczyńska-Garewicz w swojej książce o fenomenologii przestrzeni zwróciła uwagę na odpowiedzialność człowieka za przestrzeń, w której przebywa: „To, gdzie przebywamy, stanowi też o tym, kim jesteśmy”¹⁰. Bohater powieści był bardzo związany z miastem – na tyle, że nie potrafił odnaleźć się w innej przestrzeni, w miejscu, które było przeciwieństwem tego, które zamieszkiwał dotychczas.

Według Dariusza Wojtczaka, u podstaw konstrukcji każdej antyutopii leży kontrast¹¹. Tą opozycją w *Mięsie* będzie przestrzeń miasta i osady. Osada to również element, który wskazuje na przeszłość. Założyli ją przecież ludzie, którzy opuścili miasto z powodu zachodzących w nim zmian. Są oni dowodem na to, że dawniej istniało w nim coś więcej niż tylko głód i pragnienie zdobycia mięsa. Janina Abramowska zauważyła, że z toposem drogi związany jest szereg antynomii, np. znane – nieznanie, bezpieczne – niebezpieczne¹², właśnie na takich przeciwnościach opiera się ciągła wędrówka bohatera powieści. Nawet najkrótsza wyprawa, np. do hali targowej po mięso, może dla niego skończyć się ubiciem. Dlatego nieustannie jego podróż wynika z różnych przeciwieństw. Z głodu lub z nasycenia, ze strachu lub z odwagi. Ponadto ucieczka z miasta, w jego przekonaniu pozbawiona sensu, ukazuje mu przestrzeń, będącą całkowitym przeciwieństwem znanej mu rzeczywistości.

Perspektywa odbiorcy dzieła wskazuje na antyutopijną przestrzeń miasta i utopijną przestrzeń osady. Ta pierwsza charakteryzuje się upadkiem – mieszkańcy nie pragną zmienić swojego życia, bo nie mają żadnego odniesienia dla swojej rzeczywistości, a jeżeli ktoś pragnie zmiany, to ucieka z miasta. Jest przestrzenią bez przyszłości, a nawet przeszłości. Zaś osada, dopóki będzie istniało miasto bądź wspomnienia o nim, będzie przestrzenią utopijną. Jednak dla czytelnika, w przeciwieństwie do miasta, nie stanie się ona czymś niezwykłym, jest bliższa jego doświadczeniom i przekonaniom.

Przekraczanie i nieprzekraczanie granic

W momencie, gdy główny bohater powieści traci prawo do otrzymywania kartek, ponieważ jego dom zostaje przeznaczony na opał, zmuszony jest on do przekraczania kolejnych granic. Pierwsza z nich to granica prawa. Nie posiadając kartki, udaje się do hali targowej, by chociaż nasycić swoje zmysły zapachem i widokiem mięsa.

Głód i pragnienie zjedzenia mięsa są silniejsze niż strach przed złamaniem prawa. W hali odkrywa sposób na zyskiwanie pożywienia: zostaje „mętem”, który m.in. pomaga policjantom w znajdowaniu ludzi nielegalnie tam przebywających. Dzięki temu awansuje w hierarchii społecznej. Jego szczęście nie trwa jednak długo. Podczas jednej z kontroli okazuje się, że stracił swoją kartkę. Udaje się mu uciec, jednak

10 H. Buczyńska-Garewicz, *Miejsca, strony, okolice. Przyczynek do fenomenologii przestrzeni*, Kraków 2006, s. 38-39.

11 D. Wojtczak, dz. cyt., s. 65-66.

12 J. Abramowska, *Powtórzenia i wybory. Studia z tematyki i poetyki historycznej*, Poznań 1995, s. 305-307.

jest poszukiwany przez policjantów i w żadnym wypadku nie może powrócić na halę, a zatem nie ma jak zdobyć jedzenia.

Pozbawiony nadziei staje w kolejce po kartki, bo i tak nic więcej nie może uczynić. Ku jego zaskoczeniu urzędnik nawet nie sprawdza, czy jest on gdziekolwiek zameldowany i wręcza mu kartkę. Nie oznacza to, że może pójść po mięso – zostałby rozpoznany przez policjantów. Zrozpaczony i wyczerpany idzie przed siebie. W ten sposób nieświadomie opuszcza miasto, przekracza kolejną granicę.

Oddalając się od miasta trafia do lasu, gdzie zostaje uratowany przez ludzi z osady. Po nużącej ucieczce budzi się w czystym łóżku, w umeblowanym pokoju, wśród ludzi, którzy mają imiona, opiekują się swoimi dziećmi i chcą, by stał się członkiem ich społeczności. Niestety nie udaje się mu przekroczyć pierwszej granicy – granicy ciała. Nie przeraża go, że podczas gwałtu zabił Annę, córkę Beniamina, w domu którego przebywa. Stwierdza, że poszczęściło mu się: zaspokoił swoje potrzeby seksualne, a w dodatku dokonał ubicia. Odcina kawałek ramienia Anny i w końcu może spożyć upragnione mięso. Gdy już się nasycił zauważa, że obserwuje go ojciec dziewczyny. Nadal bezimienny bohater zostaje wypędzony z osady i musi wrócić do miasta, jednak nie czuje się z tego powodu źle. W swoim powrocie upatruje dla siebie szansę. Opowie o osadzie, a ta zostanie zlikwidowana przez miasto. Uświadamia sobie, że popełnił błąd, odzywając się do policjantów, w chwili, gdy ma go przebić pierwsza dzida. Za nią wbijane są kolejne. Umierając, wie, że w końcu spełni się jego największe marzenie – legalnie trafi do pierwszej klasy hali targowej:

Były to ostatnie chwile, które przeżywałem i jasno widziałem przed sobą swoją przyszłość i wiedziałem, że wkrótce na pewno znajdę się w hali targowej, w jej pierwszej klasie, tak, jak tego zawsze pragnąłem.

Tego byłem całkowicie pewny, wcale mnie to jednak nie cieszyło¹³.

Przekraczając granicę prawa, przechodzi granicę śmierci, by równocześnie stanąć po innej stronie granicy przynależności klasowej.

W utworze Harnička możemy odnaleźć nawiązania do systemu totalitarnego. W 1983 roku autor wyjechał ze względów politycznych z Czechosłowacji. A zatem sam przekroczył pewne granice, nie tylko geograficzne. I chociaż odnajdujemy wiele podobieństw między powieściowym miastem i krajem komunistycznym, takich jak współistnienie różnych warunków życiowych na odrębnych terytoriach, kontrola społeczeństwa poprzez system przyznawania żywności, ciągły terror w postaci policjantów, brak sprawiedliwości, pozorna równość obywateli, ograniczenie swobód i praw, to jednak nie do końca można mówić, że powieściowe miasto to reprezentacja tej konkretnej, minionej już rzeczywistości.

Przede wszystkim w mieście nie istnieje władza, nie ma tam „wielkiego brata”, rządzącej partii czy ojca narodu, którego należy wielbić i dziękować mu za wszystko. Nie ma również określonego wroga, którego można by obarczyć winą za zepsucie, problemy, rzeczywistość, którą udało się przezwyciężyć jedynie dzięki rządzącym. Ponadto nie istnieje żadna propaganda – nie jest potrzebna, choć być może początkowo się nią posługiwano. Ktoś, kto wprowadził nowe prawa i zasady, musiał tego dokonać za pomocą pewnych narzędzi przymusu i manipulacji.

Ponadto miasto niekoniecznie musi być tworem powstałym na skutek wizji jednego człowieka. Przecież wszyscy mieszkańcy mogli doprowadzić je do upadku. Zygmunt Bauman, pisząc o „adiaforyzacji”, posłużył się określeniem „ciągłego karnawału” – widoki publicznego okrucieństwa, które dawniej od czasu do czasu zwracały przez swoją naoczność uwagę na problem przemocy, dzisiaj stały się normalnością. Przestały być zdarzeniami odświętynymi, a zatem ich funkcja uwrażliwiająca zanikła¹⁴. Ta droga interpretacji przestrzega czytelników nie przed władzą, która może całkowicie zmienić ich życie, ale każdego przed nim samym.

13 M. Harniček, dz. cyt., s. 88.

14 Z. Bauman, *Ciało i przemoc w obliczu ponowoczesności*, Toruń 1995, s. 46-47.

Historia bohatera powieści przepowiada kolejne stadium, a może nawet ostatni etap, istnienia miasta. Ludzie, którym udało się przekroczyć granice własnego ciała, zdejmą z siebie ograniczenia związane z zastraszeniem i przestaną żyć według wcześniej znanych zasad. Ci, którym się to uda, zamieszkają w osadach i przeżyją. Wraz z wyburzeniem ostatniego drewnianego domu szansa na przetrwanie w mieście stanie się bardzo mała. A na pewno nie zwiększy jej brak więzi społecznych i pespektywa rychłej śmierci. Miasto jako twór pozbawiony wszystkiego, co ludzkość zdołała wykształcić na przestrzeni wieków, skazane jest na wyniszczenie.

Jeżeli czytelnik pominie okoliczności powstania dzieła, wówczas może również odczytywać powieść jako dyskusję z konsumpcjonizmem, który zdominował życie większości ludzi. Specjaliści opracowują nowe metody manipulowania, świat nastawiony jest na produkcję i na posiadanie. Co stanie się wtedy, gdy nagle produkcja ustanie, a popyt się zwiększy? Według Joanny Czaplińskiej, Harníček nakreślił wizję społeczeństwa funkcjonującego w zaklętym kręgu, zjadającego się nawzajem. Wypracowana w człowieku przez system konieczność jedzenia mięsa, uczyniła go niemal uzależnionym, uzależnienie to bohemistka określa mianem „kanibomanii”¹⁵. Mieszkańcy miasta rodzą się tylko po to, by stać się towarem. Według Zygmunta Baumana, konsumowanie oznacza niszczenie. Żadne społeczeństwo nie może obejść się bez tych, którzy produkują rzeczy przeznaczone do konsumowania¹⁶. A skoro w mieście nie istnieje żaden proces produkcyjny, a mieszkańcy, aby przeżyć, muszą zaspokajać podstawowe potrzeby fizjologiczne, to pełnią rolę i konsumenta i producenta. Centralne miejsce w topografii miasta zajmuje targowisko. Codziennie ludzie opuszczają swoje domy, które są bezpiecznym schronieniem i narażają się na utratę życia, ponieważ pragną znaleźć się w tym szczególnym miejscu – hali targowej. Dla bohatera powieści jest ona miejscem niemal świętym.

Z perspektywy czytelnika czy powieściowego wegetarianina-osadnika, miasto jest przestrzenią antyutopijną. Lecz perspektywa mieszkańca miasta, który dobrowolnie nie chce go opuścić, wcale nie wskazuje na odbiór miejskiej przestrzeni jako czegoś straszliwego. Ta część powieściowych postaci, reprezentowana przez głos głównego bohatera, wcale nie dostrzega przerażającej zasady swojego istnienia – jesteś tym, co jesz. Dla niej celem jest zaspokojenie podstawowych potrzeb. Nie zna innych zachowań społecznych, dlatego bohater nie potrafi odnaleźć się w nowej przestrzeni.

Zakończenie powieści śmiercią głównego bohatera wskazuje na pewną daremność wysiłków związaną właśnie z podstawową granicą ciała. Granicą, która tak głęboko tkwi w ludzkiej psychice, że jej przekroczenie nie dla każdego jest możliwe.

15 J. Czaplińska, *Dziedzictwo robota. Współczesna czeska fantastyka naukowa*, Szczecin 2001, s. 153.

16 Z. Bauman, *Praca, konsumpcjonizm i nowi ubodzy*, przeł. S. Obirek, Kraków 2006, s. 54-55.

Streszczenie/Summary

Antyutopia i utopia.

Granice w powieści *Mięso* Martina Harníčka

Powieść *Mięso* Martina Harníčka zmusza czytelnika do refleksji nad konsumpcją. Konsumpcją, która została sprowadzona do czynnika decydującego o przetrwaniu. Antyutopijna przestrzeń zwana „miastem” nie składa się z wielu elementów. Jest raczej obrazem samodestrukcji. Jej mieszkańcy pragną jedynie przeżyć, a to zapewni im tytułowe mięso. Granice w powieści odnoszą się zarówno do topografii, która umownie oddziela dobro od zła, ale też oparte są na psychice ludzkiej. Pewnej zależności od wpajanych jednostce norm, zakazów, nakazów, przekonań, ale też instynktów. Główny bohater utworu nieustannie przekracza granice i musi ponieść tego konsekwencje.

Słowa kluczowe: przekraczanie granic, antyutopia, utopia, adiaforyzacja, dehumanizacja.

Anti-utopia and utopia. Limits in the novel „Meat” by Martin Harníček

The novel “Meat” by Martin Harníček is thought provoking. It calls the reader to reflections on consumption which has been reduced to the factor determining our survival. Anti-utopian surrounding called “a city” does not consist of many elements. It is rather a picture of self-destruction. The only thing its citizens want is to survive. It can be ensured by the title “meat”.

Limits in the novel are related to topography which divides good from evil. What is more, they are based on human psychic. There is a certain dependence on rules, orders and prohibitions, beliefs, and also instincts that were inculcated in an individual. The main character of the novel keeps crossing the limits and, as a result, he must bear responsibility for that.

Key words: crossing limits, anti-utopia, utopia, adiaphorization, dehumanization.

Wytyczanie granic między normalnością a nie-normalnością na przykładzie powieści Stanisława Lema *Szpital przemienienia*

Do głównej bramy szła droga wymoszczona tłuczniem. Kilkaset metrów przed celem stanęli, zadyszani od szybkiego marszu. Z wysokości objął Stefan wzrokiem, wielką, łagodną, pofałdowaną przestrzeń, którą w niskim słońcu wlokły się gdzieniegdzie mgły. Niepewna barwa śniegów zdradzała działanie ciepła. Przed ciemną bramą wznosił się ukryty bokami w krzakach, wyszczerbiony łuk kamienny z niewyraźnym napisem. Gdy się tam zbliżyli, Stefan złożył słowa: CHRISTO TRANSFIGURATO¹.

Taką drogę musi pokonać Stefan, główny bohater powieści *Szpital przemienienia* Stanisława Lema, aby dotrzeć do nowego miejsca pracy – szpitala psychiatrycznego. Opis przypomina chwilami scenę przybycia Hansa Castorpa do sanatorium szwajcarskiego w *Czarodziejskiej górze* Tomasza Manna. Zbieżność ta polega na stopniowym wyodrębnianiu się miejsca docelowego podróży tych dwóch bohaterów – jakby z samego krajobrazu – w który zdają się być wtopione. Zarazem odznaczają się one pewnymi znakami szczególnymi, które oddzielają je od tej przestrzeni. W *Szpitalu przemienienia* jest to brama oraz kamienny łuk, natomiast w *Czarodziejskiej górze* uwagę bohatera przykuwa wieżyczka.

Z początku jechali równolegle do szyn kolejowych, wzdłuż doliny, nieregularnie zabudowaną drogą, potem skręcili na lewo, przecięli wąski tor, przejechali ponad strumieniem i zaczęli wspinać się stępa po łagodnej pochyłości ku zboczom gór, porośniętych lasem. Przed nimi, na małym zielonym płaskowzgórzu, widać było podłużny budynek zwrócony frontem ku południowemu zachodowi; jego wieżyczka zakończona była kopułą, a fasada tak podziurawiona licznymi wnękami balkonów, że z daleka robił wrażenie porowatej gąbki².

W obu przypadkach kamienne elementy architektury niosą ze sobą dodatkowe znaczenia, są jak mury oddzielające od świata. Wieżyczka zaś przywołuje istnienie jakiegoś wielkiego zamczyska, skrzętnie zamkniętego przed rzeczywistością zewnętrzną. W ten sposób zarysowuje się przestrzeń, w której znajduje się zakład dla osób psychicznie chorych. Jest ona poza obrębem miasta, w znacznym od niego oddaleniu, wyłączona z obszaru wspólnego, zarezerwowana wyłącznie dla pacjentów i personelu oraz rzadko pojawiających się tam gości. Aby wejść do środka należy przekroczyć bramę, która jest swego rodzaju progiem, oddzielającym świat zewnętrzny od szpitala. Progi bowiem zawsze konotują pewną granicę – tego, co wewnątrz i tego, co na zewnątrz. Najczęściej, tak jest też w eseju Bachelarda *Dom rodzinny, dom oniryczny*³, to co wewnątrz jest oswojone, bezpieczne, zaś to za progiem – obce, nieznanne i straszne. Dla Stefana, który nie pracował do tej pory jako lekarz psychiatrii, obcość mieści się jednak wewnątrz zabudowań. Tam też stworzony został odmienny świat, który ma izolować inność – w tym wypadku obłąd. Już w dobie klasycyzmu pojawia się idea miejsca idealnego, w którym można by zamknąć szaleństwo. Michel Foucault pisze o przytułku, który ma pełnić funkcję klatki:

1 S. Lem, *Szpital przemienienia*, Kraków 1982, s. 45. Wszystkie kolejne przypisy, dotyczące tej pozycji, będą zaznaczone przez podanie numeru strony w nawiasie.

2 T. Mann, *Czarodziejska góra*, przeł. J. Kramsztyk, t.1, Warszawa 1965, s.13.

3 G. Bachelard, *Dom rodzinny, dom oniryczny*, [w:] tegoż, *Wyobraźnia poetycka*, przeł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, Warszawa 1975.

Idealem staje się przytułek, który przy zachowaniu funkcji byłby tak urządzony, żeby choroba mogła w nim wegetować nie rozchodząc się na zewnątrz; przytułek, gdzie spektakl obłąkania całkowicie okiełznanego niczym by nie zagrażał widzom i prezentował wszystkie zalety przykładowo bez ryzyka zarażenia. Słowem, przytułek sprowadzony do klatki, jaką też był w istocie⁴.

Do takiego świata, ograniczonego wyraźną granicą materialną, wkracza młody bohater powieści, by na każdym kroku dostrzegać hermetyczność szpitala oraz kolejne granice, głównie psychiczne – niechęć, znudzenie i obrzydzenie, a nawet agresję – jakie odczuwa wobec pacjentów personel zakładu.

W pierwszej rozmowie, jaką Stefan przeprowadza na temat pracy i pacjentów, wyraźnie zaznacza opozycję my – oni, choć czuje pewną niezręczność, pytając o swoich przyszłych podopiecznych.

– A gdzie są... oni? [...]

– Wszystko zobaczysz. Tam są, i z drugiej strony też. Wnet będą imieniny naszego starego. Ubawisz się. Dziś jeszcze oczywiście nie pójdziesz na sale, objaśnię cię systematycznie, żebyś się tu nie zgubił. Jesteś, mój drogi, w wariackim szpitalu.

– To wiem.

– Tak ci się tylko zdaje. Zdawałeś psychiatrię i miałeś w obserwacji jednego pacjenta, na pewno przypadek neurologiczny, co?

– Tak.

– No widzisz. Terapia – to nie żadna sztuka: do czterdziestu lat wariat to dementia praecox: zimne kąpiele, brom i skopolamina. Powyżej czterdziestki – dementia senilis: skopolamina, brom i zimny tusz. No i szoki. To właśnie cała psychiatria. Ale tutaj, mój drogi, jesteśmy malutką wysepką na przedziwnym morzu [47].

Warto zaznaczyć, iż Staszek, przyjaciel Stefana, który zaproponował mu pracę w zakładzie, nazywa szpital wysepką na przedziwnym morzu, nawiązując w ten sposób, mimo woli, do dawnych wyobrażeń na temat ludzi szalonych, których wywozi się poza obręb miasta na wielkich statkach. Taki obraz przywołuje Foucault w *Historii szaleństwa*.

Woda unosi, lecz także oczyszcza; żegluga zdaje człowieka na koleje losu, czyni go niewolnikiem przeznaczenia, każde odbicie od brzegu może być ostatnie. Na swym szalonym statku szaleniec zdążył w inny świat i z innego świata przybywał, kiedy dobijał do brzegu. Wodny szlak obłąkanego był jednocześnie rygorystycznym oddzieleniem i absolutnym Przejściem. W jakimś sensie rozwijał tylko, za pomocą półrealnej, półfantastycznej geografii, graniczną sytuację obłąkanego w oczach człowieka średniowiecznego – sytuację symboliczną i zarazem urzeczywistnianą na mocy danego szalonym przywileju, że zamykano ich u bram miast: zamknięcie musiało być wynikiem wykluczenia, ponieważ nie mógł i nie powinien być więziony inaczej niż na samym progu – zatrzymywano go w miejscu przejścia⁵.

Pojawiają się tutaj po raz kolejny motywy progu i bramy, które wyraźnie oddzielają obłąkanych od ludzi normalnych, mieszkających w miastach. Nie mogą oni jednak przebywać wiecznie u bram miast, więc tym samym musi powstać dla nich specjalne miejsce na lądzie – szpital dla obłąkanych, gdzie:

każda forma obłądzenia znajduje miejsce dla siebie przygotowane, swoje godło i wezwanie: obłąd frenetyczny i gadatliwy porusza spojrzenie Minerwy, jego symbolem jest wariat przycupnięty na krześle jak na grzędzie; posępni melancholicy, wałęsający się po wsiach niczym wilki samotne i chciwe, mają za boga Jowisza, pana zwierzęcych metamorfoz; dalej „szalejący pijacy”, „obłąkani pozbawieni pamięci i rozumienia”, „obłąkani

4 M. Foucault, *Historia szaleństwa w dobie klasycyzmu*, przeł. H. Kęszycska, Warszawa 1987, s. 331.

5 Tamże, s. 24.

uciszeni, półzywi”, „obłąkani o mózгах zwietrzałych i pustych”. Już w tym „Szpitalu” zamknięcie jest dalszym ciągiem załadowania na statek⁶.

I tu zaznacza się kolejna granica, tym razem psychiczna, która oddziela normalność od nie-normalności. Osoby, które taki szpital zakładają, cechuje ta sama obawa i ten sam wstręt, które zmuszały wszystkie wcześniejsze społeczności do wydalania ze swej wspólnoty ludzi, którzy do niej w jakiś sposób nie przystawali. Ta praktyka nie tylko wyodrębniała szaleńców, ale nierzadko, jak zauważa Foucault, ich kreowała, Nierzadko to my sami – ludzie „normalni” – kreujemy obcość, inność i nadajemy czemuś nazwę szaleństwa. Wyobrażenia, co jest szaleństwem, a co normalnością, ulegają bowiem ciągłym zmianom. „Kiedyś słyszenie głosów było znakiem boskiego natchnienia. Dziś jest znakiem obłądu”, jak zauważa religioznawca Jacek Sieradzan⁷. Nazwanie kogoś szaleńcem jest nierzadko etykietą, którą „przykleja” społeczeństwo. To właśnie społeczeństwo ujarzmione przez władzę, jak powie Foucault w *Woli wiedzy*, decyduje o tym, co można nazwać normalnym, a co nie.

Bohater Lema jest wytworem właśnie takiego społeczeństwa. Dlatego podczas swojego pierwszego obchodu szuka w ludziach – na ich twarzach i w oczach – oznak obłądu, dziwaczności, które usytuowałyby ich na przeciwległym biegunie istnienia. Wyznacza tym samym kolejny rodzaj granicy. Tym razem fizycznej, do której należy wygląd ludzi chorych, ich „oznakowanie”. Dziwi się, że jedna z chorych kobiet wygląda zwyczajnie, co więcej, może uchodzić za piękną.

Wprowadzoną chorą zniekształcały groteskowo zbyt długie i obcisłe spodnie pidżamy. Biodra rysowały się w nich szczególnie kobieco. Na nogach miała czarne trzewiki. Twarz była bez wyrazu, lecz czuło się w niej niespodziankę. Umalowana, mogłaby pewnie uchodzić za przystojną. Brwi uczerniła wręcz nachalnie, pewno węglem, przedłużając je aż na skronie, może to wywołało wrażenie dziwności, ale Stefan nie mógł dłużej obserwować, gdyż zaszokowało go pierwsze odezwanie się przybyłej [54-55].

Lekarz zdaje się jednak doszukiwać oznak inności wbrew temu, co widzi, mówiąc o twarzy, która kryje niespodziankę. Czeką, by uzyskać potwierdzenie tej intuicji, otrzymuje je, gdy pacjentka zaczyna opowiadać o swoich omamach.

Kiedy bohater pierwszy raz przemierza korytarze szpitala, rozgląda się nerwowo po pokojach, unikając jakiegokolwiek kontaktu z pacjentami. Jest biernym obserwatorem, który stoi z boku, co wyraża się również poprzez formę językową, jakiej używa do opisu ludzi – „widziało się”. Wybierając formę bezosobową, ustawia się on w pewien określony sposób w stosunku do mieszkańców szpitala.

Widziało się twarze blade i wyciągnięte, jakby osiadłe na kości, to purchawkowato rozdęte, o niezdrowym rumieńcu, pokryte zarostem. Mężczyźni byli ostrzyżeni do skóry, a zabieg taki zaciera indywidualność. Nie zamaskowane włosami, obnażały się garby i dziwactwa czaszek przytłaczających swoją brzydotą wymowę twarzy. Odstające uszy, wzrok dziwnie krótki albo oparty o dowolny przedmiot, tak jakby od oczu wiodły do niego szklane pręciki – to było piętno większości chorych, przynajmniej przy tak pospiesznym obchodzie. Korytarzem pielęgniarz popychał pacjenta. Jego ruchy, nie to, że brutalne, ale nie odnoszące się jakby do człowieka [52-53].

Stefan zwraca uwagę na ogolone męskie czaszki, których nagość sprawia, że człowiek traci swoje cechy szczególne, swoją indywidualność. Pozbawiając ludzi ich cech własnych, takich jak choćby włosy, zabiera się im zarazem całą odrębność, która jest częścią składową ich „ja”. Przejawia się to także w sposobach opisywania chorych, którzy „obłąkani, ślepi od szału miotali się diabelskim młyńcem, z chrupotem kości uderzali ciałami o ściany, wczołgiwali się po kilku pod łożka, spod których wyskakiwały ich dygocące

6 Tamże, s. 51.

7 J. Sieradzan, *Szaleństwo w religiach świata*, Kraków 2007, s. 29.

Wytyczanie granic między normalnością a nie-normalnością na przykładzie powieści Stanisława Lema Szpital przemienienia nogi” [201]. Co więcej, często towarzyszy im brud. Bohater przeżywa szok połączony z odczuciem wstrętu, kiedy pojawia się jedna z pacjentek.

Była prawdziwym dnem człowieczeństwa. Szedł przed nią gęsty, słodki zaduch. Trzyniecki musiał zmobilizować wszystkie siły, aby tylko usiedzieć. Z długiej wynędzniałej postaci trudno było odgadnąć płeć. W dziurach szlafroka świeciła sinawa skóra na jabłkach stawów [56].

Lekarz musi się powstrzymywać, aby nie wyjść, nie uciec z pokoju, by uwolnić się od wstrętnego widoku, ale przede wszystkim od zapachu kobiety, który był nie do zniesienia, bowiem:

w przypadku obłąkanych, litości natychmiast się przeciwstawia, a nawet ją niweczy wstręt, obudzony przez tę niesamowitą egzystencję, wydaną na własny gwałt i furię: „Chciałoby się, rzec można, przed nimi uciekać, ażeby uniknąć rozdzierającego widoku ohydnych znamion zamroczenia rozumu, oszpecających ich twarze i ciała”. Należy więc znaleźć drogę pośrednią między obowiązkiem opieki, nakazanym przez abstrakcyjną litość, a usprawiedliwionymi obawami, jakie wznieca rzeczywiście odczuwany strach; naturalnie będzie to opieka *intra muros* (wewnątrz murów), pomoc niesiona na dystans, podyktowana odrazą, litość rozwijana na obszarze od przeszło stu lat włodarzonym przez system internowania i przezeń opuszczonym⁸.

Bohater *Szpitala przemienienia* czuje przejmujący wstręt także po pierwszym obchodzie szpitala.

Gdy przechodził pod ścianą (instynktownie usiłował nie nadstawić chorym pleców), rozległ się z boku przeciągły, płaczliwy skowyt. Za bardzo grubą szybą, wprawioną w niskie drzwi, widniała oświetlona lampką izolotka, w której biegła uderzając całym ciałem, jak workiem, o tapicerowane ściany, naga kobieta. Gdy oczy jej spotkały twarz Stefana, znieruchomiała. Przez krótką chwilę była normalnym człowiekiem, zawstydzonym wstrętną sytuacją i własną nagością. Potem zamruczała coś i zaczęła podchodzić coraz bliżej. Wreszcie, gdy ich twarze oddzielała tylko szyba, na której rozsypały się jej wielkie, rudawe włosy, rozdziawiła sine usta i zaczęła lizać szkło pokrajanym językiem, który zostawiał smugi różowo zabarwionej śliny. Stefan uciekł, nie opanowując nawet kroku. [...] Na korytarzy spotkał Staszka. Musiał mieć zmienioną twarz, bo przyjaciel poklepał go po ramieniu i zagadnął szybko:

– No, co tam? Bój się Boga, nie bierz tego tak serio... – spostrzegł, że biały płaszcz Stefana zwilgotniał pod pachami.

- Takeś się spocił? No, no...

Stefan z ulgą wyrzucił z siebie opowiadanie pierwszej chorej i wygląd innych. Ohyda! [57].

Okrzyk, który po skończonej relacji wydaje Stefan, jest wyraźnym sygnałem uczuć, jakie towarzyszyły mu podczas obchodu i z których aż do chwili opowiadania nie potrafi się wyzwolić. Dopiero mówienie stanie się swego rodzaju katharsis, ale jednocześnie, jak pisze Julia Kristeva w *Potędze obrzydzenia*:

proces ten sam jest nieczysty i chroni to, co wstrętne, jedynie dzięki zanurzeniu się w nim. Wstrętne naśladowane za pomocą dźwięku i zmysłów, jest **powtarzane**. Nie chodzi o to, by je usunąć – ostatnia lekcja Platona została usłyszana, nieczystego się nie usuwa; należy sprawić, by zaistniało po raz drugi i to w odmienny sposób od pierwotnej nieczystości⁹.

Wypowiedzenie na głos tego, co zrodziło się w świadomości i stało się odczuciem lekarza, pozwoli mu na częściowe uwolnienie się od uczucia wstrętu, ale sprawi też, że pojawi się jego nowy rodzaj, bardziej „namacalny”, taki, który bohater nauczy się z czasem zwalczać, a nawet zastępować go innymi odczuciami – litością oraz poczuciem winy, które doprowadzą do tego, że będzie „miał takie chwile nagłego

8 M. Foucault, dz. cyt., s. 392.

9 J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, przeł. M. Falski, Kraków 2007, s. 31.

łęku, w których wydawało mu się, że powinien klękać tu przed wszystkimi i błagać o przebaczenie za to, że jest taki normalny, że czasem bywa zadowolony, że zapomina o nich" [154]. Te, często z racjonalnego punktu widzenia wykluczające się odczucia, nasiliły się po nieudanej, zbyt późno wykonanej operacji, którą przeprowadził doktor Kauters, doprowadzając do śmierci pacjenta.

– Jak tam? – spytał Kauters.

– Oczopląs – rzekł zdumiony Stefan.

– Tak, tak.

W głosie chirurga brzmiało szyderstwo. Stefan spojrział – Kauters trzymaną igłą przeciął po korze płatów. A więc to była przyczyna oczopląsu. Mózg ział głęboko rozkrojony. [...] Chirurg, zdenerwowany, odsunął w bok rozciągające się jak guma zwoje i warknął:

– Kończymy!

Oznaczało to rezygnację. [...] Stefan, który nie zważał na ostatnie zabiegi, wpatrzywszy się w owiniętą jak mumia postać na stole, pojął: jej poruszająca się dotąd pierś stanęła [112].

Młody rezydent zrozumiał tym samym, że celem operacji nie było uratowanie życia, ale zbadanie mózgu osoby chorej psychicznie, wyszukanie różnic w stosunku do osoby zdrowej oraz poznanie jego reakcji na wykonywane czynności. Podobne „eksperymenty” doktor Kauters przeprowadzał już wcześniej:

– Niech pan patrzy a uważa, kolego – przykazał rozpromieniony Kauters.

Ujęte w sznury ciało drgnęło. Jego ręka łażyła po siatce jak nieprzytomne zwierzę. Potem korpus zaczął się miotać w górę i w dół, w górę i w dół. Sieć skrzypiała, żelazne nóżki waliły o podłogę. Łóżko groziło wywróceniem się. Obaj lekarze musieli przycisnąć je do ściany. Równie nagle jak przyszedł, atak zgasł. Wyprężone deskowato ciało zwisło w sieci. Niekiedy rękę czy nogę przebiegał febryczny dreszcz. Potem i on ustąpił.

– Co to jest? Wiecie? – zagadnął chirurg jakby egzaminując Stefana.

– Podrażnienie sfery motorycznej, spowodowane uciskiem guza...

Kauters zaprzeczył.

– Nie, kolego. Kora mózgowa zaczyna już obumierać. Powstaje „człowiek bezkorowy” [99].

Dla chirurga nie istnieje człowiek. Ważny jest tylko przypadek, który może być bardziej lub mniej ciekawy, a kiedy uda mu się odnaleźć taki, który godny jest poświęcenia mu uwagi, gotów jest nawet złamać etykę zawodową. Ta zaś będzie bardzo ważna dla doktora Pajączkowskiego. Podczas zagrożenia nie zapomni on o zadaniu moralnym, jakie ma obowiązek spełnić lekarz, czyli o trosce o swoich pacjentów, których ma leczyć i chronić przed śmiercią za pomocą wszystkich swoich umiejętności i możliwości.

Niemcy mogą mnie bić po twarzy, wyrzucić stąd, wszystko, co zechcą. Jednakże jestem czymś więcej niż tylko kierownikiem zakładu. Jestem lekarzem. I państwo wszyscy także jesteście lekarzami [197].

Ten nakaz wewnętrzny, wypowiedziany głośno przez ordynatora, pobrzmiwa w uszach wszystkich lekarzy. Jednak niewielu jest takich, którzy wierzą w to, co robią. Jeszcze gorzej jest w przypadku reszty personelu, zwłaszcza pielęgniarzy, którzy:

choć tyśiąckroć pouczeni i strofowani, tajemnie, za plecami lekarzy stosowali zasady odwetu i chorego, który się naprzykrzał, tłukli mściwie, z bliska, po chłopsku, wyszukując najboleśniej, wyrozumowane ciosy.

Walili przez koc albo w kąpielu, żeby śladów nie było [166].

Można powiedzieć, że lekarzom przyświeca idea stworzenia miejsca, w którym możliwość zaistnienia nieprzewidzianych sytuacji zostanie wykluczona. Ciekawe jest to, iż próbę taką podejmuje się w stosunku do ludzi, którzy chorują często na najbardziej tajemnicze i najtrudniejsze do zdiagnozowania przypadłości.

Według Foucaulta, w szpitalach od wieków panuje „zmowa” pomiędzy ludźmi chorymi i ich opiekunami, czy raczej jak sam mówi – dozorcami. Polega ona na ustaleniu, że nie można nic zmieniać, że wszystko musi toczyć się zawsze tak samo, bowiem każda zmiana jest zagrożeniem. Ideałem jest mechanizm skonstruowany tak, by nie można go było w żaden sposób naruszyć¹⁰.

W *Szpitalu przemienienia* widzimy bardzo różnych ludzi i wiele różnych chorób, nie tylko o podłożu psychicznym. Rozpoznany zostaje rak mózgu czy przypadek staruszka, dla którego odciążenie finansowe rodziny ma tak duże znaczenie, że postanawia udawać obłąkanego. Takie przypadki zdarzały się faktycznie już w dobie oświecenia, o czym pisze Foucault:

W większości szpitali ogólnych obłąkani miesza się całkowicie z innymi pensjonariuszami, czy internowanymi; jedynie bardziej podnieconych umieszczono w specjalnie dla nich przeznaczonych celach: „We wszystkich przytułkach lub szpitalach dano obłąkanym budynki stare, zniszczone, wilgotne, źle zaopatrzone, wcale do tego celu nieprzygotowane z wyjątkiem paru cel, paru nor umyślnie dla nich urządzonych; w tych osobnych kwaterach przebywają furiaści; obłąkańców spokojnych, uważanych za niewyleczalnych miesza się z ubogimi, z biedotą”¹¹.

Podobny system rozmieszczania chorych można zaobserwować w zakładzie opisywanym u Lema. Najciężej chorzy mają swoje pokoje, reszta pacjentów żyje na oddziale zbiorowym – męskim oraz kobiecym. Wszystkie grupy łączy jednak to, że „uksztaltowało się na obszarze internowania i za sprawą właściwej mu alchemii uczucie wstrętu, zespalające strach przed nierozumem z odwieczną zmorą choroby”¹². Strach przed nierozumem, a więc czymś nieznanym i niemierzalnym, do czego człowiek zdrowy nie ma dostępu, należy go wyeliminować zanim jeszcze się pojawi.

Tak natrętnie obecny i tak dotkliwy, był jednak świat obłąkania tym trudniej postrzegalny; odczuwano go, ze strachem przeczuwano, rozpoznawano jeszcze nawet zanim się pojawił; przychodził w marzeniu sennym i przedłużał w pejzażach przedstawię. Wyczuwanie jego bliskości nie było postrzeganiem. Internowanie wypreparowuje nierozum, wyizolowuje z krajobrazów, w których był zawsze obecny i zarazem nieuchwytny. Wyzwała go również z abstrakcyjnych dwuznaczności, którymi po czas Montaigne’a, po czas libertynizmu uczonego wciągany był w grę rozumu. Przez jeden jedyny ruch internowania nierozum wyodrębnia się z pejzaży, gdzie był wszechobecny – i oto w konsekwencji się lokalizuje; a wyodrębniony także z wieloznaczności dialektycznych, w tej samej mierze się określa jako obecność konkretna. Został teraz odsunięty na dostateczny odstęp, ażeby stać się przedmiotem percepcji¹³.

Obłąkanie, szaleństwo, zaburzenia psychiczne – istnieje bardzo wiele nazw dla zdiagnozowanej choroby, ale zawsze zostaje ona dostrzeżona i odizolowana od tak zwanej normalności, by nie zagrażała społeczeństwu. Jednak współcześnie możemy łatwo zaobserwować, że wraz z zagęszczeniem się środowiska, w którym żyjemy, zwiększa się ryzyko obłądu. Wraz z szybkim rozwojem cywilizacji, człowiek wpada w pułapkę wyobcowania. A stąd już tylko krok, by zostać uznany za niezdolnego do życia w „normalnym” społeczeństwie¹⁴. Stygmatyzowanie za pomocą choroby staje się przez to o wiele łatwiejsze, a człowiek XXI wieku ma realne podstawy, by czuć obawę, że trafi do grona ludzi uznanych za nieprzystosowanych, których należy odizolować i umieścić w odpowiednio zorganizowanej przestrzeni tak, by nie zagrażali oni innym członkom społeczeństwa. Wystarczy, że rozpozna się go jako kogoś dziwnego, odstającego od przyjętej normy zachowania i światopoglądu. A „w jaki sposób następuje tak nieomylnie

10 Zob. też: R.Gentis, *Mury szpitala psychiatrycznego*, [w:] *Galernicy wrażliwości*, red. M. Janion, S. Rośka, Gdańsk 1981, s. 56.

11 M. Foucault, dz. cyt., s. 115.

12 Tamże, s. 330.

13 Tamże, s. 103.

14 Tamże, s. 343.

rozpoznanie obłąkanego? Percepcją marginesową, z ukosa, rodzajem błyskawicznego wnioskowania, zarazem pośredniego i przez zaprzeczenie"¹⁵. Osądzamy więc, że taka osoba jest dziwna, choć nie potrafimy określić, czym jest owa dziwność, a także stwierdzamy, że jej zachowania są zaprzeczeniem naszych zachowań, a więc – wnioskuje się – nie mogą być normalne.

Bohaterowie *Szpitala przemienienia*, ich zachowania i decyzje zdradzają mechanizmy powstawania miejsc marginalnych. Dokładny opis przestrzeni stworzonej z dala od społeczeństwa, agresja i wstręt towarzyszący personelowi zakładu, który jest zmuszony obcować z „ohydny mi szaleńcami”, pokazuje jaki stosunek do odmienności mają, najczęściej, pracownicy szpitala, którzy są przecież powołani, by służyć innym, chorym i bezbronny. W zakładzie nie pojawiają się rodziny, nikt nie odwiedza chorych, bo nikt też nie pamięta o ich istnieniu. Szpital powstał po to, aby wykluczyć i oddalić to, co straszne i obrzydliwe dla człowieka nazywającego siebie normalnym. Pokazują to także ostatnie sceny, kiedy do zakładu wchodzi Niemcy, by rozstrzelać pacjentów. Większość lekarzy pragnie ratować własne życie, uznając je za wartościowsze od życia pozostałych osób. Patrząc na miotających się z przerażenia chorych, nie czują nic poza wstrętem dla ich zachowania i wyglądu. Stają oni po stronie nazistowskiego podziału na ludzi lepszych i gorszych.

Lem podejmuje w powieści próbę zrozumienia szaleństwa, ale jednocześnie opisuje mechanizmy działania przestrzeni stworzonych z powodu niechęci, strachu i obrzydzenia społeczeństwa w stosunku do ludzi odmiennych od idealnego wzorca człowieka, który narzuca nam, według Zygmunta Baumana, współczesna kultura¹⁶. Człowiek, wpisujący się w ten wzorzec, powinien wykazywać maksymalną przydatność do pracy, szukać jak największej ilości wrażeń i przede wszystkim pozostać wiecznie zdrowym, młodym i pięknym. Pisarzowi za przykład odmienności służy obłąd, ale zamiast zakładu psychiatrycznego mogłyby się pojawić: szpitale, więzienia, przytułki, domy starców, które rządzą się podobnymi prawami i mogą być uznane za heterotopie, gdzie według Foucaulta umieszcza się jednostki „o zachowaniu dewiacyjnym w stosunku do przeciętnego czy wobec wymaganej normy”¹⁷. Mieszkańcy tych miejsc stanowią zagrożenie i wzbudzają niesmak w człowieku, wpisującym się we wzorzec współczesny, o którym mówi Bauman. Jakkolwiek nie nazwałoby się miejsc istniejących poza pewną ogólną, wspólną przestrzenią, to ich istnienie wiąże się z obawą przed znalezieniem się na marginesie społecznym, gdzie świat otaczający przestaje być zrozumiałym, bezpiecznym i znany. Granica tego, co inne i jednocześnie wstrętne, znacznie się rozszerza, mogąc pomieścić po „drugiej stronie” więcej osób niż społeczeństwo, które tę granicę tworzy. Pod lupę trafiają wszyscy i wszystko, nie ma już miejsca na tradycję, zwyczaj i wierzenia, które mogłyby ochraniać ludzi. Stać się zbędnym jest łatwiej niż utrzymać pozór, że jest się kimś szczególnym, kto jest niezbędny dla istnienia społeczeństwa. Te „ludzkie odpady”, by posłużyć się określeniem wprowadzonym przez Baumana, dla których zostanie odnalezione i wybudowane specjalnie miejsce, „łączą w sobie w niepowtarzalny sposób cechy pociągające i wstrętne, wzbudzając równie niepowtarzalne reakcje, będące mieszaniną fascynacji i lęku”¹⁸. Wstrętne jest to, co inne, co nieużyteczne, naznaczone jakąś dysfunkcją. Wstrętne przeraża, oburza, powoduje niesmak, a zarazem ciekawi swoją nieprzystawalnością. Jak można takim się stać? Czy ja mogę być wstrętny? Czy mogę trafić tam, gdzie oni trafiają? Takie pytania może postawić sobie każdy członek społeczeństwa, które wytwarza miejsca marginalne, a jak twierdzi Bauman, w każdym dużym mieście powstają „śmietniska ludzkie”, do których trafia coraz więcej osób, bowiem granice tego, co wzbudza wstręt, nieustannie się rozszerzają. I właśnie te granice budują rzeczywistość wspólną, która wyłącza z siebie poszczególne fragmenty, tworząc „upiorną wizję Akademii Granicznej, która ciągle ulepsza Leksykon Granic i szacuje ich koszty, nie może jednak zapobiec niekontrolowanemu wybuchom – zwłaszcza natury”¹⁹.

15 Tamże, s. 173.

16 Z. Bauman, *Ciało i przemoc w obliczu ponowoczesności*, Toruń 1995, s. 67-90.

17 M. Foucault, *Inne przestrzenie*, przeł. A. Rejniak-Majewska, „Teksty Drugie” 2005 nr 6, s. 121.

18 Z. Bauman, *Życie na przemiał*, przeł. T. Kunz, Kraków 2004, s. 39.

19 A. Zeidler-Janiszewska, *Progi i granice doświadczenia (w) nowoczesności*, [w:] *Nowoczesność jako doświadczenie. Dyscypliny, paradygmaty, dyskursy*, red. R. Nycz, A. Zeidler-Janiszewska, Warszawa 2008, s. 26-27.

Streszczenie/Summary

Wytyczanie granic między normalnością a nie-normalnością na przykładzie powieści Stanisława Lema *Szpital przemienienia*

Artykuł jest próbą przedstawienia problemu granicy zdrowia psychicznego i szaleństwa na przykładzie powieści *Szpital przemienienia* Stanisława Lema. Granica występuje tu w dwóch różnych znaczeniach. Pierwsza z nich to granica przestrzenna, materialna – mury szpitali dla obłąkanych. Jest to ściśle określona granica, której w powieści nie przekraczają ludzie „normalni”, poza lekarzami, którzy leczą pacjentów. Drugi sens granicy, to granica tego co jest normalne, a co nie. Jest to granica mentalna, społeczna, ale też niejako fizyczna, co zobrazuję na przykładach z powieści i teorii Foucaulta, który poświęca obłąkanym swoją książkę *Historia szaleństwa*. W związku z tym granicę można rozumieć szerzej niż tylko przestrzeń oddzielającą jedno miejsce od drugiego. Istnieją też granice symboliczne, których współcześnie budujemy coraz więcej.

Słowa kluczowe: heterotopia, norma, zdrowie, szaleństwo, szpital.

Delineation of the boundaries between normality and non-normality on the example of the novel by Stanislaw Lem *Hospital of the Transfiguration*

This article is an attempt to present the frontier of mental health and madness on the example of the novel by Stanislaw Lem *Hospital of the Transfiguration*. The boundary is here in two different meanings. The first is the material, spatial boundary – the walls of hospitals for the insane. It is a well-defined boundary, which in the novel do not exceed the people „normal”, in addition to doctors who treat patients. The second meaning of the boundary is the border of what is normal and what is not. This is the border of mental and social, but also physical sphere, which can clearly be shown on the examples of the novel and the theory of Foucault. Border can be understood more broadly than just the space that separates one place from another. There are also symbolic boundaries which we keep building more and more today.

Keyword: heterotopia, standard, health, madness, hospital.

Tłumacz przekraczający granice w literaturze purnonsensu. Analiza wybranych przekładów Stanisława Barańczaka

„Jak się powinno tłumaczyć?” To pytanie, które zadał w jednym ze swoich artykułów Stanisław Barańczak, nurtowało i wciąż nurtuje badaczy literatury. Do niedawna najczęściej poruszonymi kwestiami spornymi były związki formy i treści, kwestia nieprzekładalności pewnych treści oraz rola tłumacza – czy powinien być on transparentny, czy ma on być twórcą czy raczej rzemieślnikiem¹. To ostatnie zagadnienie można rozważać w perspektywie szerszej: jakie granice wyznacza sam tekst i czy tłumacz może je przekroczyć. W artykule przybliżony zostaje ten problem na przykładzie tłumaczeń dokonanych przez Stanisława Barańczaka. Poniższe rozważania oparto na materiale zaczerpniętym z literatury wpisującej się w nurt purnonsensu – z antologii pt. *Fioletowa krowa...* oraz z serii książek dla dzieci autorstwa Dr. Seussa.

*

Stanisław Barańczak, który od początku lat dziewięćdziesiątych zajmuje się translatoryką, mocno wpisuje się w nurt literatury purnonsensu. W Polsce nurt ten ma stosunkowo krótką historię, a jego początki w literaturze światowej można odnaleźć w Anglii². Za ojca literatury purnonsensu uważa się Edwarda Leara, który tworzył w XIX wieku (swoją *Księgę nonsensu* wydał w roku 1846), natomiast sama „literatura niepoważna”, którą zebrano w antologii pt. *Fioletowa krowa...*, stanowi pojęcie szersze, sięga korzeniami średniowiecza³.

Literatura purnonsensu posiada wiele cech odróżniających ją od „zwykłej” twórczości humorystycznej. Przede wszystkim głównym celem zabiegu komicznego jest wywołanie bezinteresownego śmiechu. Uzyskuje się to na wiele sposobów. Często poprzez wprowadzanie komicznych postaci i ukazanie ich karykaturalnie poprzez uwydatnienie brzydoty lub jakiejś wady. Pojawiają się zatem osoby z dużymi nosami, starcy i staruszki, zwierzęta, hybrydy. Innym sposobem uzyskania efektu komicznego jest zestawienie różnych niepasujących do siebie sytuacji, postaci lub rekwizytów. Wreszcie pojawia się ważny aspekt, jakim jest warstwa języka. Literatura purnonsensu wprowadza neologizmy, inwersje, wyliczanie, gry słowne (tzw. *puns*), onomatopeje i kalambury. Przykładem zabawy z językiem może być utwór Lewisa Carrolla pt. *Jabberwocky*⁴. W przekładzie Barańczaka pojawiają się: ślimonne prztownie, rcie, Brutwiel oraz tytułowy Dziaberłak. Wszystko to ma na celu przedstawienie świata na opak, zastąpienie sensu nonsensem⁵. Tak zbudowana rzeczywistość ma z kolei rozśmieszyć czytelnika.

Można wyróżnić dwie strategie w twórczości przekładowej Stanisława Barańczaka. Zbiór szkiców pt. *Ocalone w tłumaczeniu* zawiera jego manifest translatologiczny. W artykule tym autor prezentuje swoją maksymalistyczną teorię przekładu. Prowadzi czytelnika przez proces tłumaczenia, wskazując na wszystkie aspekty tekstu, które należy wziąć pod uwagę szukając poetyckiego ekwiwalentu. Tłumacz pokazuje, jak angielski tekst narzucający duży rygor i dyscyplinę językową może zostać przełożony na język

1 Por. A. Legeżyńska, *Tłumacz i jego kompetencje autorskie*, Warszawa 1999, s. 11-30.

2 S. Barańczak, *Fioletowa krowa. Antologia angielskiej i amerykańskiej poezji niepoważnej*, Kraków 2007, s. 19.

3 Tamże.

4 L. Carroll, *Dziaberliada*, [w:] S. Barańczak, *Fioletowa krowa...*, s. 286.

5 Por. W. Tigges, *An Anatomy of Literary Nonsense*, Amsterdam 1998, s. 56-57.

polski, zachowując jednocześnie wymagania narzucone przez autora. Przykłady, które podaje, należą jednak przede wszystkim do poezji metafizycznej. Zupełnie inaczej podchodzi do tłumaczenia humoru Szekspira⁶ – pozwala sobie na większą swobodę, mając świadomość, iż zarzuca mu się odchodzenie od tekstu. Można nazwać tę drugą strategię maksymalizmem z nadwyżką, który jest też wyraźny w tekstach, o których mowa w powyższym artykule. Jest to maksymalizm innego rodzaju niż opisywany w *Ocalonych w tłumaczeniu*. Tekst zostaje potraktowany z większą swobodą. Dąży się do możliwie wiernego przekładu, jednocześnie wprowadzając elementy w treści i formie, których nie ma w oryginale.

W tłumaczeniu literatury purnonsensu także widać tę swobodę, która ostatecznie prowadzi do przekroczenia „tradycyjnie” pojmowanych granic przekładu. Przejawia się ono na kilku płaszczyznach: poprzez nadwyżkę treści, zaburzenie zasady transparentności, czyli ujawnienie procesu translatorycznego oraz traktowanie oryginału jako inspiracji.

1. Nadwyżka treści

Bardzo często przy zestawieniu przekładów z oryginałem widać nadwyżkę treści. Może to być subtelny dodatek, np. w *Lustrze* Johna Updike’a⁷.

When you look kool uoy nehW
 into a mirror rorrim a otni
 it is not ton si ti
 yourself you see, ees uoy flesruoy
 but a kind dnik a tub
 of apish error rorre hsipa fo
 posed in fearful lufraef ni desop
 symmetry yrtemmys⁸

W lustro spoglądasz zśadąlgops ortsul W
 i znów się czujesz zsejuzc ęis wónz i
 jakby cię poza azop ęic ybkaj
 ramę wymietli: ilteimyw ęmar
 łysawy blondas sadnolb ywasył
 kiepsko małpuje ejupłam okspeik
 ciebie – o, groza azorg ,o – eibeic
 waszej symetrii! liirtemys jezsaw

Spajającą treść i formę dominantą wiersza jest układ graficzny przypominający lustrzane odbicie. Dodatek o łysawym blondasie stanowi tylko pewne urozmaicenie treści, którego nie ma w oryginale.

Bywają jednak poważniejsze zmiany, np. w *Aksolotlu* Davida McCorda⁹ czy *Kaczce* Ogdena Nasha¹⁰. Tam wyraźnie wiersze powiększyły objętość. Naturalnie w przypadku tego typu poezji nie ma rygorystycznego ograniczenia wersów czy strof. Tłumacz sonetów znajduje się w o wiele trudniejszej sytuacji, gdyż nie może zlekceważyć wymogów formalnych utworu. W *Aksolotlu* jednak, poza wyraźnym odejściem od oryginalnej treści, dodana została cała strofa, która nie odnosi się w żaden sposób do tekstu: Z Calais do Doverl / Jadąc, aksolotl / Zamiastl na rowerl, / Siada w wodolotl. Odpowiada jednak orygina-

6 Por. S. Barańczak, *Jak tłumaczyć humor Szekspira?* [w:] tegoż, *Ocalone w tłumaczeniu. Szkice o warsztacie tłumacza poezji z dołączeniem małej antologii przekładów*, Poznań 1992, s. 188-196.

7 J. Updike, *Lustro*, [w:] S. Barańczak, *Fioletowa krowa...*, s. 62.

8 Tenże, *Mirror* [<http://mister-e.deviantart.com/art/Mirror-rorrim-by-John-Updike-2694160>, ostatnia wizyta 2.09.2013].

9 D. McCord, *Aksolotl*, [w:] S. Barańczak, *Fioletowa krowa...*, s. 66.

10 O. Nash, *Kaczka*, [w:] S. Barańczak, *Fioletowa krowa...*, s. 69.

łowi poprzez wprowadzenie neologizmów za pomocą zakończenia –tl, co wywołuje śmiech u czytelnika, spełnia zatem podstawowe funkcje utworu humorystycznego. Ponadto wzbogacono wiersz o rymy wewnętrzne, których nie ma w wersji oryginalnej.

Kaczka z kolei w przekładzie stanowi dłuższy wiersz, głównie poprzez dodanie większej liczby kalamburów. To z kolei wiąże się nie tylko z nadwyżką treści, ale również zabiegów stylistycznych. Myśl przewodnią z dwóch ostatnich wersów, będących pointą, rozwinięto i urozmaicono, przez co wiersz stał się dwa razy dłuższy.

The Duck
Behold the duck.
It does not cluck.
A cluck it lacks.
It quacks.
It is specially fond
Of a puddle or pond.
**When it dines or sups,
It bottoms ups**¹¹. [podkr. K.N.]
Kaczka

Tu kaczka i tam kaczka.
Czy ta kaczka, czy ta czka?
Nie: acz klacz czka i pstra czka
Paczka perliczek – kaczka
Baczy raczej na kacze
Obyczaje i kwacze.
**Gdy ją to znuży, zanurzy
Kuper nieduży w kałuży;
Burczy czyzy kaczy żołądek?
Przewrotka w inny porządek:
Dziób kaczy raczy się na dnie
Wód – kuper wyścierza nad nie**¹². [podkr. K. N.]

Taki zabieg można zaobserwować także w przekładach książek Dr. Seussa, m.in. w książce pt. *Na każde pytanie odpowie czytanie*. Fragment o pozytywnych skutkach czytania: „You can read about trees... and bees... and knees. And knees on trees. And bees on threes”¹³ przetłumaczono następująco: „Czyta się o polanach, plonach i plombach, opalonych kolanach, klonach i klombach, kolanach, które klonom wiosną czasem wyrosną (dziwny typ zachowania), o pszczołkach, które w szkółkach (takich ulach na kółkach) uczą się rachowania!”¹⁴. Dla Barańczaka istotne są ilustracje do książek Dr. Seussa. W tym wypadku przekład oparł przede wszystkim na obrazkach, tekst zaś pozostał inspiracją. Tłumacz wykorzystuje oryginalne gry słowne i zabawy z rymami, dodając nowe chwytły. Przy wyliczeniu: „kolanach, klonach i klombach” uśmiech wywołuje fakt, że zmieniono tylko pierwszą literę z poprzedniego ciągu słów: „polanach, plonach i plombach”. Zatem z jednej strony czytelnik widzi korespondencję tych dwóch wyliczeń, z drugiej – pod względem semantycznym poszczególne wyrazy nie pasują do siebie.

11 O. Nash, *The Duck* [<http://www.poemhunter.com/poem/the-duck/>, ostatnia wizyta 2.09.2013].

12 Tenże, *Kaczka...*, s. 69.

13 Dr Seuss, *Na każde pytanie odpowie czytanie*, przeł. S. Barańczak, Poznań 2005, s. 41.

14 Tamże, s. 16-17.

2. Zaburzenie zasady transparentności poprzez ujawnienie procesu tłumaczenia

Barańczak nie dba o transparentność, wręcz przeciwnie – w wielu utworach bezpośrednio, niemal ostentacyjnie zaznacza swoją obecność. Czyni to poprzez komentarze poza tekstem, komentarze w tekście oraz traktowanie oryginału jako inspiracji.

a) Komentarze poza tekstem

Komentarze poza tekstem pojawiają się w *Fioletowej krowie...* zazwyczaj wtedy, gdy tłumacz proponuje kilka tłumaczeń jednego utworu. Na ogół są to krótkie teksty (od dwóch do czterech wersów). Wówczas same komentarze można traktować jako wyraz swoistego dystansu do własnej twórczości translatorycznej. Przykładem takiego komentarza jest tekst w nawiasie kwadratowym dodany do dwuwersu Ogdena Nasha pt. *O mułach*: „[Dodatkowe wariacje tłumacza, nie mające już z oryginałem nic wspólnego, ale stanowiące dowód, jak potężna jest jego inspirująca siła:]”¹⁵. Po tym komentarzu tłumacz przedstawia alternatywne wersje: „W świecie mułów / nie ma regułów”; „W świecie żyjątków – Nic prócz wyjątków”, dodając odpowiednio tytuły: *O bliskim i środkowym Wschodzie* oraz *O mikrobiologii*. Podobnie Barańczak czyni przy tłumaczeniu dwuwersu *O niemowlętach*. W nawiasie umieszcza odpowiedni komentarz metajęzykowy: „[Dwie osobne wariacje tłumacza na powyższy temat, oparte na tym samym rymie i zarazem prezentujące przeciwstawne punkty widzenia obu stron zainteresowanych, a co za tym idzie – tworzące swoisty dialektyczny dyptyk rodzicielsko-niemowlęcy:]”¹⁶. Następują po tym znowu wersje alternatywne dla przekładu dwuwersu:

RODZIC ŚWIADOMY POTRZEB NIEMOWLĘCIA

Wie, że po pudrze
Szkrać mniej się mu drze.

NIEMOWLĘ ŚWIADOME OBOWIĄZKÓW RODZICA

Gdy zapomnieć o pudrze,
Do utraty się tchu drze.

Nieraz autor przekładu decyduje się na krótki komentarz, np. „[Samowolny dodatek tłumacza:]”¹⁷, jednak nawet za pomocą kilku słów uzyskuje efekt rozbicia transparentności tłumaczenia poprzez zaznaczenie swojej obecności.

b) Komentarze w tekście

Komentarze wplecione w tekst są zjawiskiem bardziej skomplikowanym. Mogą one odnosić się do zabiegów stylistycznych i samego procesu translatorycznego. Dobry przykład stanowi fragment satyrycznego wiersza *Na utratę małego palca*:

Wystukiwałaś wierszy mych rytm; gdy w nim zbłądzę
Dziś, o kulawość strofy twoją śmierć posądzę:
Utrata palca (wybacz, że w żałobne smutki
Pcham kalambur) wiersz stworzy o stopę za krótki.
Żegnaj, mój drogi; widzę z niemałą udręką:
Trzeba będzie na własny palec machnąć ręką¹⁸.

15 O. Nash, *O mułach*, [w:] S. Barańczak, *Fioletowa krowa...*, s. 73.

16 Tenże, *O niemowlętach*, [w:] S. Barańczak, *Fioletowa krowa...*, s. 94.

17 L. Hughes, *Monotonia*, [w:] S. Barańczak, *Fioletowa krowa...*, s. 116.

18 T. Randolph, *Na utratę małego palca*, [w:] S. Barańczak, *Fioletowa krowa...*, s. 134.

oraz fragment książki Dr. Seussa *Kot Prot znów gotów do psot*:

„Sposób czyszczenia ściany?” –
Kot dalej wywód wiódł.
„Znam tych sposobów w bród,
A każdy – murowany
(Świetna gra słów, psiakość!) [...]”¹⁹.

W obu wypadkach tłumacz wyraźnie zaznacza swoją obecność, a nawet niejako zaprasza czytelnika do przyjrzenia się procesowi translatorycznemu. Jednocześnie komentarze do pewnego stopnia odpowiadają stylom tekstów, w które zostały wplecione. W pierwszym wypadku słowo „wybacz” wpisuje się jeszcze w podniosły charakter lamentacji nad utratą małego palca. Zostaje jednak szybko zneutralizowany przez dosadne wyrażenie „pcham kalambur”. W drugim wypadku tłumacz przyjmuje prosty, potoczny styl mówienia kota, wykrzykując: „Świetna gra słów, psiakość!”. Jednocześnie czytelnik odnosi wrażenie, że jest świadkiem dynamicznego procesu translatorycznego. Podobnie dzieje się, gdy tłumacz wplata w tekst komentarz, odnoszący się do absurdu świata przedstawionego, który stawia tłumacza w trudnej sytuacji. Przykładem takiego zjawiska jest wiersz Mary E. Wilkins Freeman pt. *Struś*:

Struś to niemądre ptaszę,
Co w piasku głowę grzebie.
Biega tak prędko, że z tyłu
Zostawia samego siebie.

Gdy dobiegnie (dobiegną?) do celu

Nad ranem – jest grubo za wcześnie
I struś bez celu się szwenda,
Bo cel wciąż jeszcze jest we śnie.²⁰ [podkr. K.N.]

Skoro struś zostawił samego siebie z tyłu i biegnie dalej, czy tłumacz nadal ma pisać w liczbie pojedynczej czy mnogiej? Barańczak w tym wypadku podejmuje grę z logiką świata przedstawionego, jednocześnie sygnalizując, jak on, jako czytelnik, odbiera nonsens literacki.

W wielu wierszach komentarz tłumacza znajduje się w nawiasie. Wpisuje się to w poetykę literatury niepoważnej, w której powszechne komentarze odautorskie znajdują się „na marginesie”. Tłumacz zatem pełni również funkcję „drugiego autora”.

3. Traktowanie oryginału jako inspiracji

Wielokrotnie treść tekstu oryginalnego okazuje się jedynie inspiracją dla tłumacza. Czytelnik, który nie ma przed sobą oryginału, nie jest tego świadom. Jednak w wymienionych wyżej tekstach, w których Barańczak podaje różne warianty tłumaczenia jednego utworu, przedstawiona zostaje wersja oryginalna. Przykładem może być tłumaczenie czterowiersza Nasha pt. *Refleksje na temat przełamywania lodów przy nawiązywaniu stosunków towarzyskich*:

Candy
Is dandy
But liquor
Is quicker²¹

¹⁹ Dr. Seuss, *Kot Prot znów gotów do psot*, przeł. S. Barańczak, Poznań 2004, s. 23.

²⁰ M. E. Wilkins Freeman, *Struś*, [w:] S. Barańczak, *Fioletowa krowa...*, s. 77.

²¹ O. Nash, *Refleksje na temat przełamywania lodów przy nawiązywaniu stosunków towarzyskich*, [w:] S. Barańczak, *Fioletowa krowa...*, s. 216.

Barańczak podaje aż dwanaście wariantów tłumaczenia²². Uważny czytelnik szybko zorientuje się, że są to ekwiwalenty raczej głównej myśli i struktury, a nie samego tekstu, podobnie jak w wyżej omawianym utworze *Aksolotl*.

Oryginał zatem zostaje przesunięty na drugi plan, a proces translatoryczny staje się zabawą, a nawet popisem erudycji. Jednak jest to „gra w otwarte karty”, tłumacz zaprasza do niej czytelnika, który może nie tylko wybrać najlepsze tłumaczenie, ale też dłużej delektować się aforyzmem Nasha.

4. Przekraczanie granic

W powyższych przykładach widać, jak Barańczak przekracza granice, wyznaczone mu przez sam tekst. Czy takie postępowanie tłumacza jest w jakikolwiek sposób uprawomocnione? Jak zauważa Anna Legeżyńska, strukturalizm wymagał od tłumacza przełożenia tekstu na język docelowy w sposób nie lepszy i nie gorszy (autorka powołuje się na zasadę optymalności Jerzego Ziomka mówiącego, że „przekład nie powinien być ani lepszy ani gorszy”²³). Oznacza to, że przekład pełni funkcję mimetyczną wobec oryginału – ma stanowić jego ekwiwalent. Jednocześnie, jak podkreślają strukturaliści, każdy język posiada własną stylistykę, co implikuje możliwość zmiany stylistyki w przekładzie, na przykład różne stopy metryczne, zestroje akcentowe itp. Wspomniane już *Ocalone w tłumaczeniu* dają wyraz tym różnicom. Barańczak podkreśla, że nie może użyć tego samego zestroju akcentowego, który został wykorzystany w siedemnastowiecznym wierszu angielskim. Musi dostosować przekład do języka polskiego. Ponadto rymy muszą być dobrane odpowiednio do rymów odpowiadających siedemnastowiecznej poezji polskiej²⁴. Do takiego myślenia zarówno czytelnik, jak i krytyk do niedawna byli przyzwyczajeni. Widać to też wyraźnie w dyskusjach toczonych między samymi tłumaczami²⁵.

Tłumacz zatem traktowany był przez strukturalistów jako drugi autor, jednak miał pozostawać możliwie transparentny oraz ograniczyć się do pełnienia określonej funkcji, jaką jest znalezienie literackiego ekwiwalentu tekstu oryginalnego. Tłumaczenie polegało na odtworzeniu struktury danego tekstu w innym materiale językowym.

Współcześnie jednak, jak podkreśla wspomniana już Legeżyńska, strukturalistyczna teoria przekładu została nieco zachwiana głównie przez myśl poststrukturalizmu i dekonstrukcjonizmu. Podkreśla się, że „tekst jest tkanką cytatów złożonych wywodzących się z tysięcy źródeł kultury”²⁶, co osłabia jego autorytet jako podmiotu stawiającego granice tłumaczowi. Ponadto dekonstrukcjonizm w ogóle kwestionuje istnienie granic tekstu, ponieważ tworzą go raczej konteksty, które są nieograniczone. Do tego dochodzi postmodernistyczna koncepcja, według której *mimesis* przestaje stanowić imitację, a staje się reprezentacją nie rzeczywistości, lecz „procesu czytania i pisania”.

Stanisław Barańczak w *Ocalonych w tłumaczeniu* podkreśla, że tłumacz musi nie tylko zobaczyć, o czym jest wiersz, jaka jest jego dominanta, lecz również musi wcielić się w rolę polskiego poety z analogicznego okresu, w jakim powstał utwór i pomyśleć, jak on by taki wiersz przetłumaczył lub napisał, stąd m.in. wyklucza rymy męskie w polskich przekładach poezji z XVII wieku. Taki problem pojawia się przy tłumaczeniu wiersza pt. *Echo in a Church* lorda Herberta z Cherbury. Po zaproponowaniu rymu mę-

22 Dla przykładu: „Kawa / Się nadawa; / Lecz gorzała / Szybciej działa.; Sok z pomarańczy / Jest tańszy; / Lecz dolać wódki - / Są skutki.; Po toniku - / Brak wyniku; / Po ginie - / Rezerwa ginie.; Tort podany na tacy / Jest cacy; / Whisky wlana do wnętrza / Jest prędsza.; Sodowa woda / To też jest metoda; / Lecz prędzej do celu dotrzem / Scotchem”, tamże.

23 A. Legeżyńska, *Tłumacz jako drugi autor – dziś*, [w:] *Przekład literacki. Teoria – historia – współczesność*, red. A. Nowicka-Jeżowa i D. Knysz-Tomaszewska, Warszawa 1997, s. 43.

24 S. Barańczak, *Mały lecz maksymalistyczny manifest translologiczny*, [w:] S. Barańczak, *Ocalone w tłumaczeniu. Szkice o warsztacie tłumacza poezji z dołączeniem małej antologii przekładów*, Poznań 1992, s. 19.

25 Przykładem może być dyskusja między Robertem Stillerm a Barańczakiem, w której ten pierwszy zarzuca autorowi *Fioletowej krowy* odchodzenie od oryginału, brak dyscypliny i wychodzenie poza tekst. Barańczak natomiast wskazuje, że dla niego ważniejsze jest oddanie podstawowej funkcji tekstu, w tym wypadku funkcji komicznej. Funkcjonalizm do pewnego stopnia determinuje twórczość translatoryczną Barańczaka.

26 A. Legeżyńska, *Tłumacz jako drugi autor – dziś*, [w:] *Przekład literacki. Teoria – historia – współczesność*, s. 45.

skiego, który pozwoliłby uzyskać efekt echa kościelnego, Barańczak dochodzi do wniosku, że nie może użyć tego rymu: „Lepiej z punktu widzenia akustyki kościelnej, bardzo źle z punktu widzenia historycznej poetyki. Zapomnieliśmy o tym, że wiersz jest siedemnastowieczny. W Polsce w tym okresie żaden poeta nie użyłby rymu męskiego: wyklął ten typ rymu Kochanowski i anatema obowiązywała”²⁷.

Widać zatem, że współczesna humanistyka zmienia dotychczas dominującą teorię przekładu. Gdzie w tym dyskursie można umieścić twórczość translatoryczną Barańczaka? Nie można odmówić mu związków z teorią strukturalistyczną. Zarówno Barańczak, jak i strukturaliści duży nacisk kładą na tzw. warstwę formalną, nie zapominając jednak o sensie utworu. *Maksymalistyczny manifest translologiczny* właściwie spełnia zasadę optymalności sformułowaną przez Jerzego Ziomka²⁸. Barańczak bardzo rygorystycznie trzyma się tekstu, nie wprowadzając żadnych „zbędnych” treści, a nawet krytykuje tłumaczy dodających bezpodstawnie kolejne wersy.

Natomiast w artykule *Jak tłumaczyć humor Szekspira?* Barańczak już posuwa się dalej, pokazując inną strategię translatoryczną. Jego przekład fragmentu z *Romea i Julii* oddaje przede wszystkim główną myśl, ale pod względem treści pozostaje daleko od oryginału. Czy to wynik kaprysu Barańczaka? Tłumacz już na początku artykułu wyjaśnia, że należy tłumaczyć humor Szekspira „tak, aby śmieszył”²⁹. Chodzi o pewien funkcjonalizm, który wyraźnie widać zarówno w tym artykule, jak i we *Wstępie do Fioletowej krowy*. Wpisuje się to w dyskusję, jaką Barańczak toczy z innymi tłumaczami, m.in. z Robertem Stillerem, zarzucającym mu odchodzenie od tekstu. We *Wstępie do Fioletowej krowy* tłumacz niejako uprzedza wszelkie zarzuty, pisząc, że „Skoro uważa Pan(i), że można było ten a ten wiersz przełożyć dosłowniej, to proszę mi pokazać, jak to zrobić. Tylko jeden warunek: przekład nie może być mniej śmieszny niż moja wersja”³⁰.

W tekstach literatury humorystycznej funkcjonalizm, którym Barańczak się kieruje, niejako nadaje mu prawo do przekraczania granic, które wyznaczał strukturalizm. Istotą przekładu nie jest, w tym przypadku, utworzenie ekwiwalentu tekstu, ale osiągnięcie tego samego celu: efektu komicznego. Tłumacz zatem wychodzi też poza zasadę optymalności Ziomka. Tekst nie musi być ani lepszy, ani gorszy, ma być co najmniej równie śmieszny. Dlatego w tłumaczeniach literatury barokowej przekład jest silniej zakotwiczony w oryginale. Barańczak szuka dominanty kompozycyjnej utworu i to stanowi bazę dla jego pracy translatorycznej. Natomiast w literaturze „niepoważnej” fundamentem jest humor, a podrzędne wobec niego są struktura i treść.

*

W moich rozważaniach starałam się omówić problem granic przekładu. Te granice zmieniają się wraz z rozwojem współczesnej humanistyki³¹. Tłumacz, jako drugi autor, może niekiedy odchodzić od tekstu, dodając nowe treści. Przekłady Stanisława Barańczaka stanowią szczególny przykład wypowiedzi, w których tłumacz przekracza granice. Nie pozostaje on transparentny, lecz przeciwnie – manifestuje swoją obecność, obnaża niekiedy proces translatoryczny poprzez autokomentarze, które wplata w tekst. Dlatego też wydaje się właściwe określenie tego rodzaju twórczości „ekwiwalentem z nadwyżką”³².

27 S. Barańczak, *Mały lecz maksymalistyczny manifest translologiczny*, [w:] S. Barańczak, *Ocalone w tłumaczeniu...*, s. 19.

28 Tamże, s. 43.

29 S. Barańczak, *Jak tłumaczyć humor Szekspira?* [w:] S. Barańczak, *Ocalone w tłumaczeniu...*, s. 185.

30 Tenże, *Fioletowa krowa...*, s. 21.

31 Por. A. Legeżyńska, *Tłumacz jako drugi autor – dziś*, [w:] *Przekład literacki...*, s. 44-49.

32 Por. A. Poprawa, *Poetycki ekwiwalent z nadwyżką*, „Arkusz” 1996 nr 5, s. 4.

Streszczenie/Summary

Tłumacz przekraczający granice w literaturze purnonsensu.

Analiza wybranych przekładów Stanisława Barańczaka

Stanisław Barańczak coraz częściej jest rozpoznawany nie tylko jako poeta, lecz również tłumacz budzący różne, nieraz skrajne, emocje. Jedni mogą postrzegać jego przekłady jako wybitne ekwiwalenty anglojęzycznych oryginałów, inni zaś przeciwnie – jako wynik samowoli tłumacza i braku dyscypliny, co skutkuje odejściem od tekstu podstawowego.

Artykuł traktuje o granicach przekładu oraz o możliwościach ich przekraczania w kontekście twórczości translatorycznej Barańczaka. Na przykładzie tekstów wpisujących się w nurt literatury nonsensu autorka przedstawia, jak tłumacz wychodzi poza ramy wyznaczone przez oryginał, wzbogacając tekst w warstwie treściowej i formalnej. Rozważania również stanowią próbę odpowiedzi na pytanie o status tłumacza oraz czy przekraczanie granic w twórczości przekładowej może być uzasadnione.

Słowa kluczowe: granica, przekład, literatura nonsensu, Stanisław Barańczak.

Crossing the line in translation of nonsense literature.

Analysis of Stanisław Barańczak's translations.

Stanisław Barańczak is increasingly becoming recognized not only as a poet but also as a translator who incurs different, often extremely varied, emotions. Some may see his translations as outstanding equivalents of the English-language original texts, while others, on the contrary, as a consequence of the translator's lack of discipline, resulting in distancing from the text.

This paper discusses the limits of translation and possibilities of crossing them in the context of the translation work of Barańczak. The author presents texts from nonsense literature in order to show how the translator moves beyond the framework set by the original text, enriching it both in contents and formal aspect. The article also includes an attempt to answer the question about the translator's status and whether crossing borders in translations can be justified.

Keywords: limits, translation, nonsense literature, Stanisław Barańczak.

Granice sztuki – zarys wybranych problemów

Niniejsze rozważania poświęcone są zagadnieniu granic sztuki. Choć nie jest to kwestia nowa, to wobec zachodzących przemian pozostaje nadal aktualna i domaga się, jeśli nawet nie rozwiązania, to przynajmniej omówienia.

Sztuka nieustannie poszerza swoje możliwości, przy czym poszerzenie to może wiązać się bądź z rzemieślniczym charakterem sztuki i wynikać z opracowania nowych technik czy materiałów, bądź też dotyczyć sfery intelektualnej i wynikać z przemyślenia zastanych kanonów oraz próby ich unowocześnienia lub przekroczenia. W tym miejscu warto przywołać zaproponowane przez Stefana Morawskiego rozróżnienie na paradygmat estetyczny i kanon. Według niego paradygmat estetyczny to utrzymujący się w długiej koniunkturze historycznej zespół charakterystycznych wyznaczników, natomiast kanon to model normatywny, który w danym okresie uległ stereotypizacji¹. Kanony estetyczne także mogą utrzymywać się stosunkowo długo, co nadaje im pozór niezmienności, jednak poddane próbie czasu ulegają zmianie lub zniesieniu. Im bliżej XX wieku, tym częstsze stawały się zmiany kanonów. Od ponad stu lat nie dysponujemy ujednoczonym kanonem, a ostatnie kilka dekad przyniosło także wątpliwości, czy utrzymał się jeszcze nienaruszony wcześniej paradygmat estetyczny.

Da się zauważyć, że pojęcie sztuki w naturalny sposób narażone jest na wewnętrzne przekształcenia i przekraczanie własnych granic, ponieważ obejmuje zespół bardzo zróżnicowanych cech. Zróżnicowanie to występuje już na poziomie poszczególnych gatunków sztuki i stosowanych w nich środków wyrazu. Skoro jednak mamy do czynienia z ciągłym poszerzaniem, to pojawia się pytanie, w jaki sposób możemy definiować i czy w ogóle jest możliwe objęcie tak szerokiego i wciąż poszerzającego się zakresu cech jednym pojęciem. Wraz ze wzrostem pojemności definicji maleje jej informatywność, przez co stajemy wobec problemu: albo wypracujemy pojęcie o zadowalającym zakresie, które jednak nie będzie zadowalające pod względem ścisłości, albo uściślimy pojęcie, ale kosztem wykluczenia z jego zakresu niektórych obiektów.

Jedną z prób rozwiązania tego problemu był antyesencjalizm estetyczny, któremu dał wyraz przede wszystkim Morris Weitz w klasycznym już tekście *Rola teorii w estetyce*². Zdaniem Weitzza zamiast o istotę sztuki, niemożliwą do określenia, powinniśmy pytać o jej pojęcie, które z konieczności jest pojęciem otwartym, bowiem sztuka nie dysponuje zespołem właściwości koniecznych i wystarczających do stworzenia jakiegokolwiek wyczerpującej teorii. Poszczególne dzieła sztuki łączy raczej pewne podobieństwo rodzinne, ale nie da się wyróżnić jednej swoistej cechy, która stanowiłaby różnicę gatunkową niezbędną do utworzenia definicji. Wobec tej teorii można postawić jeden zasadniczy zarzut: według Weitzza pojęcie sztuki nie tylko jest pojęciem otwartym, ale jest pojęciem otwartym esencjalnie³, co oznacza, że nigdy nie uda się go domknąć. Istotą sztuki jest zatem, w tym ujęciu, brak jakiegokolwiek istoty. Wynikająca z tego dowolność może być pozytywnym bodźcem dla artystów, ale może także doprowadzić do całkowitego rozmycia już i tak mało precyzyjnego pojęcia.

1 Zob. S. Morawski, *Na zakręcie od sztuki do po-sztuki*, Kraków 1985, s. 163-182.

2 Zob. M. Weitz, *Rola teorii w estetyce*, przeł. M. Godyń, [w:] *Estetyka w świecie*, t. I, red. M. Gołaszewska, Kraków 1984, s. 347-359.

3 Weitzowi nie udało się uniknąć pewnej niekonsekwencji w poglądach – jego antyesencjalizm ma pewne esencjalne założenia.

Ciekawą próbę zapobieżenia temu rozmyciu podjął na naszym gruncie Władysław Tatarkiewicz, który dotychczasowe, historyczne definicje dzieła sztuki ujął w jednej formule w postaci logicznej alternatywy⁴. W razie potrzeby do alternatywy można dołączyć kolejne człony, dzięki temu w przyszłości, mimo przemian w sferze artystycznej *praxis*, teoria ta nie powinna stracić na adekwatności.

Niezależnie od proponowanego rozwiązania, wyłania się zasadniczy problem: definicja aspiruje do pewnego stopnia ogólności, tymczasem bardzo trudno objąć jednym uniwersalnym pojęciem tak różne i niesprowadzalne do siebie rodzaje sztuki jak rzeźba i poezja czy malarstwo i konceptualizm. Potrzebny jest spójny i jednocześnie elastyczny system poznawczy, który przystawałby do zmiennych i różnorodnych praktyk artystycznych⁵. Należy przy tym pamiętać, że uogólnienie może doprowadzić do zatracenia różnorodności, odbierając poszczególnym sztukom ich autonomię.

W takim razie, być może, zamiast opracowywać definicje, powinniśmy zdać się na własne intuicje. Odbiorcy sztuki to nie tylko profesjonalni krytycy czy estetycy, dla których problem definicji jest palący, ale także osoby bez przygotowania teoretycznego. Wydaje się, że tacy „nieprofesjonalni” odbiorcy dysponują pewnymi – często dość silnymi – intuicjami na temat tego, czy dany przedmiot jest dziełem sztuki, czy też nie. Jednak rozliczne eksperymenty artystyczne, od około 150 lat prowadzone z niespotykaną wcześniej intensywnością, doprowadziły do zachwiania pewności intuicyjnych kryteriów. Przed odbiorcami, zarówno tymi przygotowanymi teoretycznie, jak i nieprofesjonalnymi, rysują się dwie możliwości: albo rozszerzenia kryteriów tak, aby objęły prace radykalnie nowatorskie, albo też usztywnienia ich do tego stopnia, by te właśnie prace w sposób jednoznaczny wykluczyć. W drugim przypadku nie można jednak pozostać obojętnym na fakt, że choć niektórych obiektów nie chce się uznać za artystyczne, to ich twórcy są, mimo wszystko, uznanymi artystami. W związku z tym zaczęły się pojawiać głosy o końcu sztuki, który polegać miał nie na definitywnym domknięciu jej granic i wyczerpaniu twórczych możliwości, lecz właśnie na dowolnym otwieraniu granic w sposób uniemożliwiający jednoznaczną klasyfikację. Rosnąca dezorientacja odbiorców wobec praktyki artystycznej doprowadziła do powstania wzmożonej potrzeby stworzenia teorii objaśniającej tę praktykę.

To zakorzenienie dzieł awangardowych i neoawangardowych w kontekście teoretycznym amerykański estetyk Arthur Danto uznał w latach 60. za podstawowy wyznacznik sztuki współczesnej⁶. Danto przywoływał przedmioty nieodróżnialne percepcyjnie, takie jak na przykład słynna *Fontanna Duchampa* i identyczny z nią pisuar z tej samej linii produkcyjnej. Przedmioty te nie posiadają żadnych zewnętrznych cech decydujących o tym, że jeden z nich jest dziełem sztuki, a drugi zwyczajnym przedmiotem codziennego użytku. Wyjaśnić to może jedynie teoria i to właśnie powstawanie teorii jest głównym symptomem zmian zachodzących w świecie sztuki. W XX wieku obserwowaliśmy przyspieszoną ewolucję sztuki, prowadzącą do zakwestionowania ważności dotychczas stosowanych kategorii oceniania, pojawiały się prace artystów zyskujących coraz większą świadomość tego, czym jest sztuka. Świadomość tę, jak sądzę, w pełni osiągnęli konceptualiści, którzy działalność praktyczną zamienili na refleksję teoretyczną nad sztuką. Danto uważa ten moment za koniec sztuki w sensie domknięcia jej granic – współczesni mu artyści są tak bardzo samoświadomi, że ich prace stają się swoimi teoriami. Sztuka odkrywa prawdę o samej sobie i zamienia się w filozofię sztuki. Tym samym osiąga swój etap posthistoryczny, w którym przekroczone zostają wszystkie dotychczasowe ograniczenia. Moment ten jest interpretowany przez Danto optymistycznie – jako czas wyzwolenia sztuki spod dyktatu historycznych narracji. Danto wyraż-

4 Tatarkiewicz proponuje następującą definicję: „Dzieło sztuki jest odtworzeniem rzeczy bądź konstrukcją form, bądź wyrażaniem przeżyć, jednakże tylko takim odtworzeniem, taką konstrukcją, takim wyrazem, jakie są zdolne zachwycać, bądź wzruszać, bądź wstrząsać”. Zob. W. Tatarkiewicz, *O filozofii i o sztuce*, Warszawa 1986, str. 293-294.

5 Podjęcie prac nad utworzeniem takiego systemu postulował m.in. Arnold Berleant, zob. A. Berleant, *Prze-mysleć estetykę*, przeł. M. Korusiewicz i T. Markiewka, Kraków 2007.

6 Zob. A.C. Danto, *Świat sztuki. Pisma z filozofii sztuki*, przeł. L. Sosnowski, Kraków 2006, s. 35-46.

nie nawiązuje tutaj do heglowskiej tezy o przeszłościowym charakterze sztuki, choć można wskazać na pewne zasadnicze różnice między ujęciami tych dwóch filozofów: o ile Danto wychodzi od przesłanek empirycznych (sytuacja współczesnej mu sztuki), o tyle teza Hegla jest tezą przede wszystkim metafizyczną, a rzeczywistość empiryczna stanowi raczej punkt dojścia jego rozważań. Należy w tym miejscu podkreślić, że rozważania o przyszłości sztuki w żadnym wypadku nie są równoznaczne z rozważaniami o sztuce przyszłości. Ani Danto, ani Hegel nie przesądzają o tym, jakie prace będą powstawać w przyszłości, ani też, czy w ogóle będą powstawać. Wydaje się, że dopuszczają wariant, w którym nastąpiłby koniec praktyk artystycznych, nie jest to jednak jedyna możliwość rozwoju.

Powstaje pytanie, dlaczego w ogóle ów koniec praktyk artystycznych miałby nastąpić? Czy kontrowersyjne prace, których niektórzy nie chcą zaliczyć do sztuki, są znakiem wyczerpania twórczych możliwości i osiągnięcia jakiejś nieprzekraczalnej granicy rozwoju, czy też wręcz przeciwnie, oznaką niebywałej żywotności, która sprawia, że obecnie jesteśmy świadkami przekraczania granicy sztuki, transcendencji ku czemuś całkowicie nowemu?

Innowacyjność zawsze towarzyszyła sztuce i sztuka zawsze wiązała się, do jakiegoś stopnia, z transgresją. W XX wieku zjawisko to przybrało jednak skalę budzącą konsternację i zaniepokojenie, bowiem powstawały przedmioty wymykające się wszelkim dotychczasowym sposobom definiowania. Na tym etapie rozważań należy jednak pamiętać, że definiować to etymologicznie tyle, co ograniczać⁷. Pojmowanie zawsze wiąże się z intelektualną operacją podporządkowania, zawłaszczenia, w wyniku której przedmiot staje się więźniem swojego pojęcia.

Mimo to sztuka nie może się obejść bez takiego pojęcia, zwłaszcza współcześnie, kiedy jako dzieła sztuki prezentowane są przedmioty tak bardzo odbiegające od dzieł uznawanych przez wieki, że objęcie ich tym samym pojęciem prowadzi do paradoksalnej sytuacji, w której w jednej klasie znajdują się elementy pozostające w wyraźnej opozycji do siebie. Euforyczne otwarcie na nowość, z jakim miewamy do czynienia dzisiaj, skutkuje często zapominaniem o tradycji – nowe kryteria przystają wprawdzie do nowej sztuki, ale oddalone są od sztuki tradycyjnej. Przypomina to zjawisko zachodzące po wrzuceniu kamienia do wody – kręgi na wodzie rozszerzają się, ale jednocześnie pustoszeje środek, czyli w tym przypadku tradycyjnie estetyczne jądro sztuki. Potrzebujemy narzędzia, które pozwoliłoby objąć te kręgi, nie wyłączając jednocześnie środka.

Mam nadzieję, że udało mi się wykazać, że zarówno jasne wytyczenie granic sztuki, jak i pozostawienie ich domyślnymi, prowadzi do pewnych nadużyć bądź ze strony krytyków zamykających się na nowość, bądź ze strony artystów, którzy jako nowość mogą zaprezentować prace po prostu mierne. Dlatego też wzdragam się przed jednoznacznym opowiedzeniem się po jednej ze stron. Wydaje mi się, że proponowane przez wieki definicje wraz ze swoimi egzemplifikacjami, choć podlegały krytyce i okazały się problematyczne, to jednak przyczyniły się do wyrobienia pewnych intuicyjnych kryteriów, które, dopóki pozostają niewyeksplikowane, mogą być pomocne, a jednocześnie nie stanowią nadmiernego ograniczenia. Jak pisał Bergson w tekście o intuicji filozoficznej, praca filozoficzna jest u swoich początków pracą negatywną⁸. Pierwszy krok filozofa, kiedy jego myśl jest jeszcze niepewna, polega na wysiłku odrzucenia pewnych rzeczy. Sądzę, że takie właśnie niewypowiedziane kryteria intuicyjne są elastyczniejsze od kryteriów wyznaczanych definicją i dlatego to one powinny być przykładane do prac o niepewnym statusie artystycznym. Myślę, że w sporze o granice sztuki wystarczy dostrzegać i rozumieć ograniczenia samych definicji i to rozumienie z powodzeniem może zastąpić tworzenie nowych definicji, tym bardziej utrudnione, że ostatnie dekady wykazały nie tylko chwiejność proponowanych różnic gatunkowych, ale także zakwestionowały tradycyjnie powszechnie przyjmowany *genus proximum*,

7 Od łac. *definio* – „określam” – a więc nadaję kres. Zob. *Słownik wyrazów obcych*, pod red. E. Sobol, Warszawa 1999, s. 209.

8 Zob. H. Bergson, *Myśl i ruch. Dusza i ciało*, przeł. P. Beylin i K. Błeszyński, Warszawa 1963, s. 71-96.

jakim była artefaktualność. Granice sztuki pozostające, podkreślam, w sferze wyłącznie konceptualnej, jako pomocne narzędzie, powinny być podatne na korekty, a granice tolerancji odbiorców niech będą wyznaczone przez zrozumienie dla różnorodnych postaw, a nie wyłącznie przez własne upodobania, niewzbogacane o obcowanie z wytworami sztuki najnowszej. Wydaje mi się, że w tym przypadku rezygnacja z definicji nie jest ucieczką przed problemem, lecz właśnie wyjściem mu naprzeciw poprzez próby zrozumienia dokonujących się w sztuce przemian.

Streszczenie/Summary

Granice sztuki – zarys wybranych problemów

Tekst poświęcony jest kwestii granic sztuki i stanowi próbę odpowiedzi na pytanie, czy sztuce, poszerzającej nieustannie swoje możliwości i anektującej nowe obszary, grozi rozmycie granic prowadzące do anarchii pojęciowej. Ponowoczesna fascynacja przekształcalnością sprawia, że choć artystyczne eskapady na pogranicza sztuki mają już ponad stuletnią historię, to próba syntezy zjawisk i poglądów na ten temat wciąż jest sprawą ważną i pilną. W tekście bronię stanowiska, że jednorazowe wyznaczenie jasnych i nieprzekraczalnych granic sztuki jest nie tyle niemożliwe, co po prostu szkodliwe dla samej sztuki.

Słowa kluczowe: dzieło sztuki, definicja, antyesencjalizm, koniec sztuki, granice sztuki.

Boundaries of Art – an outline of chosen issues

The text is devoted to the topic of borders of art and constitutes an attempt to answer the question whether art – constantly broadening its possibilities and annexing new areas – is in danger of blurring its boundaries, which would lead to conceptual anarchy. Although artistic escapades to the borderlands of art have a long history, the postmodern fascination with transformation makes the attempt at a synthesis of the phenomena and views on this subject exceptionally important and urgent. My text defends the attitude according to which a one-time outline of clear and impassable borders of art is not so much impossible as may be harmful for art itself.

Keywords: work of art, definition, antiessentialism, end of art, borders of art.

O przekraczaniu granic we współczesnym polskim teatrze

Sztuka jest próbą szukania odpowiedzi na pytanie o istotę czy też tajemnicę człowieczeństwa. Teatr zaś, jak żadna inna dziedzina sztuki, wypływa z czasu teraźniejszego, podążając za modą, społecznym nastrojem, tropiąc zmiany w obyczajowości, w sposobie patrzenia na świat. Teatr jest, można tak chyba powiedzieć, krojony na miarę współczesnych ludzi, którzy zasiadają na jego widowni. Graniczne doświadczenia, niejasne uczucia stykające nas z tajemnicą, niepasujące do naszego zracjonalizowanego, technokratycznego świata, spychamy najchętniej w obszar nieistnienia. W naszej codziennej rzeczywistości brakuje wysokich tonów. Dziś, w dobie niebywałej ekspansji szybko zmieniających się obrazów masowej konsumpcji, chcemy pójść do teatru, by, choć na chwilę, zatrzymać się i pomyśleć o tym, co ma sens. I rzeczywiście – bywa, że nagle zostajemy złapani w sieć myśli, uczuć, ale nie są to przeżycia, które nas budują. Bo oto siedząc, nie zawsze w fotelach, często na niewygodnych krzesłach, chcąc tego czy nie, oglądamy nagość, brzydotę, okrucieństwo. Słuchamy krzyku, który wydobywa się z głębin czyichś trzewi. Zdarza się, że jedynym aktem uczestniczenia w wydarzeniu, nazywanym spektaklem, staje się składanie w całość porzucanych chaotycznie wątków. Na naszych oczach przekraczane są granice, które kiedyś chroniły wysoką sztukę przed trywialną egzystencją.

Czym zatem jest granica? To jedna z ważniejszych figur, jaką posługujemy się w naszym życiu. Dzięki niej dostrzegamy różnice, uczymy się rozumieć podobieństwa i sprzeczności. Dzięki niej dowiadujemy się, co nam wolno, a czego nie należy robić. „Przekraczanie granic może prowadzić do rozwoju osobistego, o którym bez pokonywania własnych barier nie może być mowy. Jednak z drugiej strony oznacza także naruszanie norm, łamanie ustalonych konwencji”¹. Człowiek, jako istota poszukująca, posiada permanentną gotowość do przesuwania tych granic, które sam sobie kiedyś wyznaczył. Jak ustalić ujmowaną z różnych perspektyw rolę granicy w teatrze, który od wiek wieków ewoluuje? Nieważne, czy czerpie z dawnych tradycji, czy się nimi bawi, poddając dekonstrukcji, lekceważąc zmieniającą się wciąż obyczajowość, czy usiłuje podążać za kapryśną modą. Dzisiejszy teatr to przede wszystkim przekraczanie granic. Zarówno tych zewnętrznych, gdy na scenę wkraczają multimedia, jak i wewnętrznych – granic pomiędzy aktorem a widzem, ale także granic przyzwoitości i dobrego smaku. Bo co nas tak naprawdę ogranicza? Może tylko, lub aż, nasza wyobraźnia i wrażliwość.

Współczesny teatr wymaga odwagi zarówno od aktora, jak i od widza. Dziś aktorzy robią na scenie naprawdę wszystko. Naprawdę jedzą, piją, palą, całują się, tarzają się w błocie – bywa, że kilka długich godzin. Ale też, niestety, coraz częściej epatują perwersją, która wprawdzie od dawna znana jest jako środek ekspresji, ale dziś dla wielu młodych reżyserów staje się głównym środkiem wyrazu. A przecież obscena pozostaje obsceną. Bez znaczenia, czy się nią szokuje na ulicy, czy w instytucji kultury.

We współczesnym teatrze toczy się spór o wartości. Po jednej stronie znajdują się w nim młodzi, zazwyczaj, artyści teatru (mam tu na myśli przede wszystkim reżyserów i modnych ostatnio dramaturgów – nie mylić z dramatopisarzami), a po drugiej – zaskoczona, zdezorientowana i nieprzygotowana do eksperymentów publiczność. Inscenizatorzy nowej generacji, absolutnie pewni swoich racji, w pogoni za silnym efektem i medialnym sukcesem serwują publiczności drastyczne obrazy, a także, co być może

¹ Za organizatorami konferencji naukowej *Toposy granicy w filozofii, literaturze i sztuce; Opis konferencji* [http://toposygranicy.uni.opole.pl_ostatnia_wizyta_4_kwietnia_2013].

jest jeszcze gorsze, bełkotliwe treści. Zapominają, że widz w teatrze jest otwarty i bezbronny. Nie może, tak jak w domu, sięgnąć po pilota i przełączyć kanału. Jest narażony na jego działanie całym sobą. Cóż więc mu pozostaje? Wbrew dobrym obyczajom opuścić widownię i narazić się na dyskomfort – w dodatku za własne pieniądze. Widza nie interesuje ani „hegemonia reżysera nad autorem”², ani „gwałt na dramacie”³. To dylematy dla fachowców. A tymczasem na polskich scenach odbywa się wyścig o mistrzostwo w dyscyplinach niegdyś zarezerwowanych wyłącznie dla wtajemniczonych, czyli twórców. Ostatnio najważniejszą sprawą staje się nie spektakl – końcowy efekt skomplikowanego procesu twórczego – tylko właśnie sam ów proces twórczy. Stąd oglądamy na scenie brudnopisy, improwizacje, kopie, wreszcie sceniczne paczworki. Te ostatnie trafniej byłoby nazwać poczwarkami, które nigdy nie przeobrażą się w motyla. Króluje post-dramat, post-dialog, post-scena. W tym menu brakuje jeszcze tylko post-aktora. W antropologii zaistniała już kategoria post-ciała, a to oznacza, jak pisze Vivian Sobchack, że:

wraz z rosnącą obiektywizacją naszych myśli i pragnień dokonującą się za sprawą nowoczesnych technologii percepcji i komunikacji maleje subiektywna świadomość naszych ciał. [...] Zniknięcie (lub zwiększona „przezroczystość”) materialnego, żywego ciała, widoczne zastąpienie go przez technologiczne protezy uruchamiające i przedłużające nasze zdolności percepcyjne i ekspresyjne, wzbudza w niektórych odurzające przekonanie, że udało im się wreszcie pokonać – ach, pieprzyć je – ciało. Tak więc rosnąca przezroczystość żywego ciała umożliwiona przez nowe technologie oraz przez ich wszechobecną widzialność prowadzi do euforii i poczucia nieskończonych możliwości – poza materialnością i śmiertelnością⁴.

Skoro można już „pieprzyć ciało”, to nic nie stoi na przeszkodzie, żeby konsekwentnie (bo przecież teatr musi podążać za modą) przenieść tę kategorię na deski sceniczne. I, parafrazując amerykańską krytyk filmową, po prostu „pieprzyć aktora”, co zresztą coraz częściej praktykuje się w nowoczesnych spektaklach teatralnych – bo przecież w teatrze postmodernistycznym wszystko zdarzyć się może.

Jakby tego jeszcze było mało „młoda siła krytyczna”, aktywna głównie w sieci, bije na alarm z powodu ograniczania twórczych swobód i oskarża władze samorządowe, które próbują się przeciwstawić takiemu teatrowi (aż dziw, że jeszcze się takie zdarzają) – o nietolerancję i brak kompetencji! Tyle, że nikt nie nakazuje przecież artystom wystawiać sztuk wyłącznie „po bożemu”. Chodzi tylko o to, żeby przyznać prawo istnienia także tej publiczności, która chce w teatrze opowieści z treścią, którą da się zrozumieć i głęboko przeżyć⁵. Przecież nie wszystkich musi bawić dekonstrukcja. Ba, są tacy, których ona tylko nuży i rozdrażnia, bo krzyku w niej dużo, a sensu brak.

Pragnę zastanowić się nad skutkami przekraczania granic we współczesnym teatrze. Jaką wartość ma strategia artystyczna, która nie liczy się z odbiorcą, nie zachęca do obcowania ze sztuką sceniczną, ale wręcz przeciwnie – odpycha i zniechęca do teatru coraz bardziej zdezorientowaną publiczność. Permanentne przekraczanie granic w sztuce scenicznej skłania do refleksji, czym był teatr kiedyś i czym stał się dziś. I jaka czeka go przyszłość.

Kontekstu dostarcza rozpowszechniona retoryka końca. Nietzsche ogłosił śmierć Boga, Barthes – śmierć autora, Foucault – śmierć podmiotu, Fukuyama – koniec historii, Lyotard – koniec Wielkich Narracji, no i wreszcie – kto z nas nie słyszał o końcu sztuki? Jednak największe zamieszanie powodują tak popularne dziś terminy, jak postmodernizm, ponowoczesność i wszystkie inne „po”. Ale to tylko kolejne

2 P. Dobrowolski, Postmodernistyczne bzdury? [http://www.teatr-pismo.pl/archiwalna/index.php?sub=archiwum&f=pokaz&nr=93&pnr=12_ostatnia_wizyta_13_sierpnia_2013]. Autor artykułu cytuje określenie „hegemonia reżysera nad autorem”, którego użyła Hanna Szczerkowska w recenzji ze spektaklu Moniki Strzępki w jeleniogórskim teatrze im. C.K. Norwida pt. Honor Samuraja, i które wywołało burzę w środowisku teatralnym.

3 Tamże.

4 V. Sobchack, *Pieprzyć ciało/przetrzymać tekst, czyli jak wyjść cało z tego stulecia*, przeł. M. Szczęśniak, Ł. Zaremba, „Dialog” 2012 nr 7-8, s. 92-101.

5 W obronie „opowieści z treścią” wystąpił dyrektor Teatru im. Heleny Modrzejewskiej w Legnicy (jednego z bardziej interesujących teatrów w Polsce) Jacek Głomb, gdy 23 stycznia 2012 r. ogłosił swój *Manifest kontrrewolucyjny*, pod którym podpisali jego współpracownicy i współtwórcy *Manifestu*: Katarzyna Knychalska, Krzysztof Kopka, Robert Urbański.

cytaty, kolejne powtórzenia. Bo nikt już nie mówi własnymi słowami. W toczącym się dyskursie o „końcu czegokolwiek” pojawia się jeszcze jedna skrajna hipoteza – „koniec teatru”, który *nota bene* już dawno przepowiadano. Można się zastanawiać, czy „koniec” oznacza tu definitywny kres, czy tylko przekroczenie kolejnej granicy, w nadziei, że za nią czai się zapowiedź zmian. Odnosząc się do dorobku kilku wybitnych teatralnych eksperymentatorów, takich jak Tadeusz Kantor i Jerzy Grotowski, poprzez analizę dokonań Krystiana Lupy, aż do przywołania metod reżyserów młodszego pokolenia (ze szczególnym uwzględnieniem Grzegorza Jarzyny oraz Mai Kleczewskiej) pragnę przyjrzeć się twórczym poszukiwaniom w polskim teatrze współczesnym.

Lata pięćdziesiąte ubiegłego stulecia, a dokładnie rok 1956. Na nowo powstałej scenie przy Krakowskim Związku Polskich Artystów Plastyków otwiera swój autorski Teatr Cricot 2 (nawiązujący do działającego w latach trzydziestych ubiegłego wieku awangardowego teatru plastyków Cricot) Tadeusz Kantor. I od razu przekracza granice ingerencji reżysera w tekst dramatyczny. Wprowadza zasadę konfliktowej „dwutorowości”⁶, przy pomocy której usiłuje wyzwolić teatr spod absolutnej władzy tekstu. Pamiętajmy, że dzieje się to jeszcze przed przełomem post-strukturalistycznym, określanym także jako przełom antypozytywistyczny lat sześćdziesiątych. Ten fakt niewątpliwie czyni z Tadeusza Kantora eksperymentatora-nowatora⁷.

Pierwsze przedstawienia Kantora, w których bazował jeszcze na tekście literackim, zachowywały stosunkowo ścisły związek z akcją dramatu. Ale już wtedy wyraźnie jednym „torem” płynął w miarę integralny tekst dramatu, drugim – „obce” w stosunku do niego działania sceniczne. W kolejnych przedstawieniach Kantor ostentacyjnie i coraz bardziej instrumentalnie traktuje tworzywo literackie, przy okazji unieważniając także aktorów. Postacie popadają w stany apatii i zniechęcenia. Kantor świadomie wprowadza dekompozycję mowy i jej sensu. Konsekwencją tych doświadczeń jest wprowadzenie – równoległe z towarzyszącym już tylko marginalnie tekstem sztuki – wydarzeń happeningowych, opartych na interakcji z widownią. Kantor zamyka widownię w szatni, odcina od właściwej akcji dramatu, podczas gdy sztuka grana jest w niedostępnej dla widzów sali, odgrudzonej drzwiami z napisem „Wejście do teatru”. Tym zabiegiem ostatecznie wyrzuca tekst – dosłownie i metaforycznie – za drzwi. Następne przedstawienia będzie już konstruował na podstawie swoich autorskich scenariuszy.

Niemniej bezwzględnie obchodził się Kantor z aktorami, na których dokonywał swoistego gwałtu. Posługiwał się ciałem aktora niczym marionetą, na zasadzie bezwzględnego terroru⁸. Potem następowało „wyciskanie”, wbrew woli aktora, który poprzez postać stawał się zwierzęciem rytualnym, jego podświadomych, często wstydliwych odruchów. Aktor pełnił w tym szyderczym rytuale rolę bezwolnej ofiary, którą inscenizator bezlitośnie dyskredytował. Jego zasada konfliktowej „dwutorowości” unieważniała istnienie aktora jako jednostki autonomicznej w spektaklu. Kantor udowodnił, że działania aktorskie są w teatrze elementem co najwyżej drugorzędym. Dlatego jego aktorzy nosili ze sobą ogromne, prawie naturalnej wielkości lalki, a dialog odbywał się poprzez teatralne media. I chociaż ten znakomity twórca przyczynił się do rozwoju teatru plastycznego i powołał do życia zupełnie nowy, dotąd nieznan w Polsce gatunek sztuki widowiskowej⁹ – „widowisko-teatr”, to jego manipulacje głęboko naruszały prywatność aktora. W bezwzględny sposób budował napięcia i relacje sceniczne. Śmiało można nazwać Kantora reżyserem totalnym i dyktatorem, który traktował aktorów całkowicie przedmiotowo.

6 „By osobno funkcjonował wygłaszany tekst, osobno autonomiczna akcja teatralna. By wyeliminować wszelką ilustracyjność tekstu sztuki na scenie – na rzecz wywołania realności, realnej czynności, realnego przedmiotu, bez żadnego odniesienia do fikcji i iluzji dramatu”, podaje za: K. Pleśniarowicz, *Kantor. Artysta końca wieku*, Wrocław 1997, s. 115-120.

7 W myśl owej zasady akcja spektakli składa się odtąd z łańcucha sekwencji, które nie stanowią żadnego ciągu fabularnego i nie wynikają jedne z drugich. Każda z nich rozpoczyna się od nowa, stanowiąc treściowo odizolowane części. Istotą zabiegu jest bowiem separacja, odcięcie od sensu tekstu.

8 W związku z tak nowoczesną, na owe czasy, metodą pracy można nazwać Kantora prekursorem teatru postmodernistycznego (również w kategorii „post-ciała”) w polskim teatrze.

9 Fragment tekstu dotyczący Teatru Cricot 2 oraz metod pracy Tadeusza Kantora został opracowany na podstawie książki K. Pleśniarowicza, *Kantor. Artysta końca wieku*, Wrocław 1997, s. 115-120.

W latach 1959-1964, a więc niemal w tym samym czasie, co Cricot 2, działał w Opolu, jako Teatr 13 Rzędów (do 1962 r.), zwany później Teatrem Laboratorium 13 Rzędów (lata 1962-1964), zespół teatralny prowadzony przez Jerzego Grotowskiego – światowej sławy reżysera i teoretyka teatru, twórcy nowej metody aktorskiej. Stosunek tego wybitnego inscenizatora do tekstu też okazał się rewolucyjny. Uważał on, że „tekst powinien być dla reżysera tylko tematem, na którego podstawie buduje on nowe dzieło sztuki, jakim jest spektakl”¹⁰. Konsekwentnie, jako reżyser, bronił swojego prawa do ingerencji w tekst. Nie chciał tradycyjnie opowiadać fabuły, lecz próbował tak przekształcać dramat, by stworzyć myślowo zwartą inscenizację. Jego pierwsze premiery zaowocowały nową organizacją przestrzeni teatralnej. Zniósł granicę pomiędzy wykonawcą i odbiorcą, co doprowadziło do zniesienia podziału na scenę i widownię.

W kolejnych przedstawieniach montował spektakle podobnie, jak robi się to w filmie. Zarzucano mu, że skupia się na eksperymentach formalnych, tymczasem poprzez wnikliwą analizę relacji pomiędzy sceną a widownią poszukiwał nowej formy wyrazu aktorskiego. Np. w *Siakuntali* (wg Kalidasy) widzowie przejęli rolę bohatera zbiorowego, w *Dziadach* traktowano ich jak uczestników obrzędu, w *Kordianie* przeobrażali się w pacjentów zakładu psychiatrycznego, zaś w *Fauście* wcielali w postać spowiednika głównego bohatera. Teatr Laboratorium poprzez swoje oryginalne nowatorskie sposoby interpretacji tekstu dramatycznego, kreowania przestrzeni scenicznej i szczególnego uruchamiania aktora, pozostał aż do połowy lat siedemdziesiątych wizytówką polskiej kultury na niemal całym świecie¹¹.

Jerzy Grotowski wprowadził w Teatrze 13 Rzędów rygor i żelazną regułę klasztorną. Panowała tam bezwzględna dyscyplina i całkowita zależność od reżysera i inscenizatora. Aktorzy Grotowskiego, którzy zdecydowali się po latach opowiedzieć o swoich doświadczeniach wyniesionych z Teatru Laboratorium, zgodnie przyznają, że kontrowersyjne metody pracy, próbowanie na własnych organizmach granic wytrzymałości i tolerancji, często, zamiast do rozładowania emocji, prowadziły do wybuchów niekontrolowanej agresji. Bo, chociaż wiadomo, że każdy reżyser „mniej lub bardziej cynicznie bazuje na aktorze”¹² to jednak metoda Grotowskiego określana jako „całkowite oddawanie siebie” prowadziła do wyzwania elementu okrucieństwa. Grotowski w poszukiwaniach głębszego sensu przekroczył granicę ingerowania w ludzi. Wykorzystywał prywatność aktorów, obnażając ich kompleksy. Wydobywał nieświadome impulsy i głęboko skrywane wstydlive emocje.

Gdy pod koniec lat siedemdziesiątych pojawił się na polskiej scenie Krystian Lupa, nikt się nie spodziewał, że stworzony przez niego odrębny, pogłębiony psychologicznie teatr przyniesie tak znaczące zmiany w polskim aktorstwie. Ukazywanie postaci uwikłanych w sprzeczności, pełnych psychologicznych niuansów, skrajnych namiętności, stało się domeną teatru Lupy. Eksplorując tematy trudne, niedostępne, łamiące obyczajowe tabu, przedstawiał fizjologię aktu twórczego, mroczną stronę istnienia, samopoznanie. Współczesny dramat psychologiczny Lupy podjął świadomy dyskurs, dotyczący inicjacji seksualnej, tożsamości płciowej, czy zupełnie nieznanego dotąd teatrowi tematu homoerotyzmu. Opierając się na ontologii płci, wprowadził na scenę motyw mitu Androgyne. W swoim pierwszym laboratorium sztuki, na Scenie Studyjnej Teatru im. Cypriana Kamila Norwida w Jeleniej Górze, skupił wokół siebie grupę aktorów-wyznawców, którzy mu bezgranicznie zaufali. W zamian za oddanie wyzwalał w nich ekshibicjonizm potrzebny do stworzenia kreacji scenicznych. W swoich eksperymentach teatralnych śledził symptomy przemian antropologicznych w sytuacjach międzyludzkich. Trzeba przy tym podkreślić, że teksty dramatów, którymi się posiłkował, służyły mu wyłącznie za stelaż porządkujący pracę nad zgłębianiem skrajnych emocji, przeświecaniem motywów ludzkich działań¹³.

10 A. Wójtowicz, *Od Orfeusza do Studium o Hamlecie. Teatr 13 Rzędów w Opolu (1959-1964)*, Wrocław 2004, s. 246.

11 M. Mokrzycka-Pokora, *Jerzy Grotowski* [http://www.culture.pl/baza-teatr-pelna-tresc/-/eo_event_asset_publisher/eAN5/content/jerzy-grotowski_ostatnia_wizyta_12_kwietnia_2013].

12 A. Wójtowicz, *Od Orfeusza do Studium o Hamlecie...*, s. 239-247.

13 Opracowane na podstawie książki G. Niziołka, *Sobowtór i utopia. Teatr Krystiana Lupy*, Kraków 1997, s. 11-41.

Docieranie do ekstremalnych zachowań, reakcji i stanów w teatrze Lupy polega na „dotykaniu się poprzez wzajemne relacje z pogranicza prywatności”¹⁴. Daleko mu jednak do drastycznych technik stosowanych przez Jerzego Grotowskiego, od których Lupa zdecydowanie się odcina. Nigdy nie odwoływał się do reguł klasztornych, bezwzględnej dyscypliny, treningu, etyki. Nie ingerował na siłę w warsztat aktora i jego intymność. Nie tresował, poddając wielogodzinnym ćwiczeniom. Pozostawiał otwarte pole, wychodząc z założenia, że „znacznie ciekawsze rzeczy biorą się z nieporozumień, czy przypadkowych napięć partnerskich”. I chociaż prowokuje w pracy, to nie zmusza do stąpania po skrajnie osobistej, ekstremalnie intymnej drodze, tak jak zwykł to czynić Grotowski. W przeciwieństwie do niego jest otwarty i stara się uwrażliwiać aktorów na gotowość do ciągłych zmian, analizy i rozmowy. Przedstawienia Krystiana Lupy nie są martwe. Ewolują. I to jest w nich najbardziej fascynujące. W interpretacji stara się ukazywać wielowymiarowy charakter postaci, obejmujący zarówno jej sferę psychiczną, przeżycia metafizyczne, jak i cielesność, a więc erotyzm, popędy i instynkty. I chociaż rozumie swoich aktorów, to równocześnie przyznaje, że „aktor i rodząca się w nim postać na zawsze pozostaną dla niego tajemnicą”¹⁵. Po upadku komunizmu w Polsce (1989), teatr szukał swego miejsca w życiu nie tylko kulturalnym, ale także społeczno-politycznym.

Początek lat dziewięćdziesiątych był dla teatru trudnym okresem. Wszystko bowiem wydawało się atrakcyjniejsze od teatru. Życie porywało, oferując feerię nowych możliwości. Tradycyjna siła teatru polskiego zakorzeniona w dziewiętnastowiecznej dramaturgii romantycznej, niezmiennie aktualnej i najgłębiej komentującej naszą rzeczywistość przez nieomal dwa wieki, załamała się. Pojawiła się teoria o zmianie paradygmatu kulturowego. Jeśli paradygmat romantyczny skończył się, to co się rozpoczęło? Jaka epoka? Jaki styl czy konwencja teatralna? Teatr miał mało czasu. Natychmiast zaczął dzielić się wedle nowych zasad. Część zespołów teatralnych uległa presji rynku, a może atrakcyjności łatwego poklasku i możliwego zysku, i zrezygnowała z wysokich ambicji artystycznych, oferując swojej publiczności rozrywkę – czasem rzetelnie przygotowaną, czasem łatwą i pretensjonalną. Nie wszyscy jednak zrezygnowali z uprawiania teatru artystycznego, zachowali gotowość najwyższego ryzyka, nie próbując poszukiwać ciepłego i wygodnego miejsca w nowym świecie¹⁶.

W takiej atmosferze wielkich oczekiwań nowe myślenie o teatrze po 1989 roku zapoczątkował debiut Grzegorza Jarzyny. Jego *Bzik Tropikalny*, spektakl oparty na dramatach Witkacego, utorował drogę nowej fali reżyserów, wyznaczył kierunek dynamicznych zmian, ośmielił do podejmowania artystycznego ryzyka. Datę tej premiery – 18 stycznia 1997 roku w warszawskim Teatrze Rozmaitości – uważa się za cezurę w najnowszych dziejach polskiego teatru. Jarzyna przełamał utarte teatralne konwencje, stwarzając własny styl. Wykorzystał „nowe właściwe epoce środki twórcze”, przyswajając teatrowi to, co wywodziło się z niższych rejonów kultury i co dotąd postrzegano jako kicz. *Bzik tropikalny*, poprzez swą oryginalną formę, przypomina współczesne scenariusze filmowe, pełne wielkich transakcji, zbrodni i seksu. Wiele motywów, chwytów, gry konwencjami i stylami, których Jarzyna użył w swojej inscenizacji, weszło na stałe do języka nowego teatru. Estetyka nadmiaru i umiejętność łączenia pozornie sprzecznych elementów w spójną całość, wykorzystanie cytatów z popkultury, współczesnej muzyki rozrywkowej, układ scen, przypominający szybki filmowy montaż, wzorowany na kinie Quentina Tarantino i nastroju filmów Davida Lyncha – to wszystko wywołało szok estetyczny, stając się prowokującą ekstrawagancją. Jednak siłą spektaklu Grzegorza Jarzyny stanowiło przede wszystkim penetrowanie zachowań transgresyjnych

14 G. Niziołek, *Sobowtór i utopia. Teatr Krystiana Lupy*, Kraków 1997, s. 11-41.

15 Odwołuję się tutaj do rozmowy Bogny Podbielskiej z Krystianem Lupą: *Aktorstwo to rozwścieczenie marzenia*, „Teatr” 2006 nr 12, s. 56-61.

16 P. Gruszczyński, *Lata 90. w polskim teatrze „poszukującym”* [http://www.culture.pl/baza-teatr-pelna-tresc/-/eo_event_asset_publisher/eAN5/content/lata-dziewiecdziesiate-w-polskim-teatrze-poszukujacym.ostatnia-wizyta-8-marca-2013].

człowieka, ograniczonego biologią, obciążonego tradycją zachowań i moralnych norm¹⁷. Aktorzy w pełni poddali się śmiałej wizji reżysera, który dał im poczucie bezpieczeństwa. Jarzyna sam przyznaje, że jego zdolności twórcze wyznaczone są właśnie poprzez aktora. Zawsze poszukuje takiego, który potrafi władać metajęzykami. W opinii Jarzyny, reżyser to marzyciel, który powinien dążyć ku doskonałości i harmonii, ale nie za wszelką cenę.

Rok 2000 przyniósł kolejny spektakularny dla współczesnego polskiego teatru debiut reżyserski. Na deskach krakowskiego Teatru im. Juliusza Słowackiego Maja Kleczewska wystawiła monodram *Jordan*, spowiedź dziewczyny z nizin społecznych, która zabiła własne dziecko. Ten trudny tekst od razu określił tematykę, którą przez kolejne lata zajmowała się – i do dziś się zajmuje – Kleczewska. Kolejne premiery, a więc *Lot nad kukułczym gniazdem* (2002) i *Czyż nie dobiega się koni?* (2003), przygotowane w Teatrze im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu, były kontynuacją wcześniejszych zainteresowań reżyserki. Był to ten etap pracy, w którym reżyserka jeszcze nie skupiała się na poszukiwaniu szokujących efektów, a jej przedstawienia stały się trafnymi komentarzami współczesności.

Głośnym spektaklem Mai Kleczewskiej był *Makbet* Szekspira wystawiony w Teatrze im. Jana Kochanowskiego w Opolu (2004). „Bohaterowie opolskiego *Makbeta*” – pisała wówczas w „Tygodniku Powszechnym” Anna Burzyńska – „w potworny sposób wykrzywają humanistyczne tezy o nieograniczonych możliwościach tkwiących w człowieku; uważają, że skoro już zmuszeni zostali do trudów egzystencji, należy im się od życia wszystko to, co najlepsze. I nie zawahają się przed niczym, by to osiągnąć”¹⁸. W *Makbecie* reżyserka posłużyła się stylistyką kina przemocy, przefiltrowała szekspirowski dramat przez popkulturę.

W 2008 r. Kleczewska podjęła kolejną współpracę z „Kochanowskim”. *Opowieści Lasku Wiedeńskiego* stały się pretekstem do przedstawienia stereotypów Polaka-katolika, Polaka z zaścianka, Polaka-antysemity. Opowieścią Ödöna von Horvátha próbowała pokazać, w jaki sposób zło w pojedynczym człowieku przekłada się na zło społeczne.

Realizacja scenariusza arcydzieła filmowego Viscontiego *Zmierzch bogów* z 2010 roku odbyła się już na granicy nie tylko dobrego smaku, ale wręcz obyczajowego skandalu. Tym razem Kleczewska, demonstrując zimne, egoistyczne relacje rodzinne, gangsterskie porachunki i zbrodnie, przekroczyła granicę odpowiedzialności. Inscenizacja była już tylko szeregiem mniej lub bardziej zrozumiałych, brutalnych aż do granicy autoparodii, celebrowanych i rozciąganych w nieskończoność scen, których konstatacją była oczywista prawda, że za fasadą bogactwa i rodzinnej harmonii czai się zło – efekt ludzkiego narcyzmu, braku miłości i poczucia szczęścia. Jednak tym, co najbardziej zbulwersowało opinię publiczną, było zaangażowanie w przedstawieniu dzieci. Biorąc pod uwagę, że spektakl obfitujący w sceny okrucieństwa, nagości i liczne wulgaryzmy, przeznaczony był wyłącznie dla widzów dorosłych, należałoby się zastanowić nad stroną etyczną całego przedsięwzięcia.

Zwolennicy Mai Kleczewskiej twierdzą, że nie powinno się jej spektakli poddawać analizie, tylko przyjmować w sposób intuicyjnie bezrefleksyjny. Przeciwnicy uważają, że to, czym prowokuje, odbywa się na poboczach psychoanalitycznej wyprawy – raz w zakamarki własnej podświadomości, kiedy indziej do świata wcześniejszych spektakli. Ponoć nie ma już spektaklu Mai Kleczewskiej, podczas którego widowie nie opuszczaliby widowni. Wygląda to tak, jakby reżyserka nie potrafiła uprawiać teatru bez epatowania bulwersującymi obrazami. I jeśli nawet kiedyś pretendowała do miana twórczyni sztuki elitarniej, teraz serwuje już wyłącznie dziwactwa. To, co na początku wydawało się nowe i świeże, dziś jest już tylko manierą, formą dla formy. I nie może już wstrząsać. Co najwyżej rozśmiesza lub budzi niesmak.

Maja Kleczewska w ostatnich latach zaczęła korzystać z ustawień hellingerowskich – grupowego ćwiczenia, które wymaga od uczestników-aktorów wchodzenia w role wobec osoby „ustawianej”. To metoda

17 M. Zielińska, *Tropiki: zagadnienie psychofizyczne*, „Didaskalia” 1997 nr 18, s. 18-21.

18 A. R. Burzyńska, *Do kresu nocy*, „Makbet”: Maja Kleczewska w Opolu, „Tygodnik Powszechny” 2005 nr 11, s. 31-32.

porządkowania splątanych i zerwanych więzów rodzinnych, według której obcy człowiek postawiony symbolicznie na miejscu kogoś z rodziny pacjenta ma takie same odczucia jak osoba, którą reprezentuje, chociaż nic o niej nie wie. Takie praktyki budzą spore kontrowersje nawet wśród psychologów i, chociażby w Niemczech, ze względu na następstwa stosowanych metod psychomanipulacyjnych, są prawnie zakazane. Co sprawia, że Maja Kleczewska, absolwentka psychologii zakłada, że aktorzy potrzebują tego rodzaju bodźców na scenie? I kto daje jej prawo do tak dogłębnej ingerencji w ludzką *psyche*. Bo nawet przy założeniu, że postaci sceniczne wymyślone przez reżysera, a potem kreowane przez aktorów, borykają się zaburzeniami więzi rodzinnych, to przecież nie postaci podlegają ustawieniom systemowym, tylko aktorzy, którzy wcielają się w owe postaci. To bezpośrednia ingerencja w aktora, który jest w sytuacji teatralnej tylko przekazywaczem scenicznej postaci.

Krytyk teatralny i publicysta „Krytyki Politycznej” Witold Mrozek, który zwykle chwali przedstawienia Mai Kleczewskiej, w kwestii spektakli przygotowywanych metodą ustawień Hellingera zachowuje rezerwę: „Można by ich unikać z powodów etycznych, jak nie przymierzając kosmetyków testowanych na zwierzętach. Co prawda udziału w tych paraterapeutycznych seansach podejmują się dorośli, świadomi ludzie”¹⁹. Ale z drugiej strony, biorąc pod uwagę zawodową determinację aktorów, czy nie mamy tu do czynienia z przekroczeniem granicy kompetencji? Warto by się też zastanowić, „na ile wolno reżyserowi stosować kontrowersyjne praktyki, w których idzie o wiele więcej niż o pokazanie dolnej części pleców. Zresztą, nie o Hellingera tylko chodzi, a w ogóle o pytanie, jak głęboko w psychikę aktora może wkraczać reżyser”²⁰.

Na temat ubiegłorocznego przedstawienia *Bracia i siostry*, inspirowanych literaturą Dostojewskiego i Czechowa w Teatrze im. Jana Kochanowskiego w Opolu tak napisał na swoim blogu Wojciech Majcherek:

Bracia i siostry przez półtorej godziny męczyli mnie nieznośną grafomanią, tandetą scenicznych pomysłów, obficie korzystających z cudzych inspiracji (Pina Bausch, Castelucci), posmarkanym aktorstwem (aktorzy odgrywali jakieś staśnie neurasteniczne stany), namolną muzyką i dramaturgią, która cytaty z Czechowa i Dostojewskiego zmieniała w pretensjonalne zwierzenia. Myślę, że reżyserka trafiła w ślepy zaułek. Taka jest cena odrzucenia literatury w teatrze²¹.

O Kleczewskiej ostatnio zrobiło się głośno w mediach za sprawą opublikowanego w „Rzeczpospolitej” wywiadu Roberta Mazurka z Grzegorzem Małeckim, znanym aktorem Teatru Narodowego, pt. *Na scenie ma być mokro i czerwono*. Aktor w kąśliwy sposób opisał swoje doświadczenie w pracy z reżyserką nad przedstawieniem *Orestei*:

Na dwa tygodnie przed premierą nie znałem swojego tekstu i nie wiedziałem, o czym jest sztuka, a na próbach nie mogłem się niczego dowiedzieć. W końcu nie wytrzymałem i oddałem rolę. W takich sytuacjach aktor często nie rozumie nic i – co gorsza – reżyser też nie wie do czego przedstawienie zmierza. Krytycy to uwielbiają, uznają za przewrotne i ciekawe. Współczesna sztuka jest rozumiana głównie przez krytyków i jej twórców. Przeciętny widz patrzy na to jak cielę na malowane wrota, nie rozumie niczego, ale głupio mu się przyznać, bo przecież krytyka, bo media, wszyscy są zachwyceni. Widz jest regularnie szantażowany przez twórców, że jeśli czegoś nie rozumie, to znaczy, że jest strasznie prowincjonalny. A do tego nikt się nie chce przyznać. Zamiast dramatu mamy więc kompilacje tego, co się podoba reżyserowi. Wszystko jest tak przypadkowe, że trudno sobie wyobrazić, i te nieustanne propozycje, byśmy cały czas latali po scenie z gołymi dupami [...] Teraz najważniejszą osobą w teatrze jest dramaturg, czyli osoba, która przychodzi na próbę z reżyserem i zajmuje się skreśleniem tekstu oryginalnego i dopisywaniem własnego. Dramaturg, który wpada

19 W. Mrozek, *Mokro i czerwono* [<http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/157021.html>, ostatnia wizyta 12 kwietnia 2013].

20 Tamże.

21 W. Majcherek, *Tysiąc znaków o „Braciach i siostrach”* [<http://wojciech-majcherek.blog.onet.pl/2013/04/16/tysiac-znakow-o-braciach-i-siostrach>, ostatnia wizyta 22 kwietnia 2013].

zwykle z całą świtą. I tak na małej scenie jest: reżyser, choreograf, ktoś od świateł, dwie dziewczynki, które piszą o reżyserze pracę magisterską, delegaci „Krytyki Politycznej” i koniecznie para gejów, którzy nie wiadomo, czym się zajmują, ale dobrze, żeby byli... Jestem wyczulony na intelektualną hochsztaplerkę. Nie twierdzę, że jestem najmądrzejszy i wiem więcej od reżysera, dlatego próbuję się od niego czegoś dowiedzieć. I wtedy czuję się szantażowany: skoro nie rozumiem, to jestem idiotą. Dowiaduję się na przykład, że w pewnym momencie na aktorów ma zostać wylany wagon krwi. Pytam dlaczego? – Bo Krytyka to kocha. Jest kilka prostych grepsów. Ponieważ mało co może jeszcze zbulwersować, to w spektaklach laureatów Paszportów „Polityki” zawsze musi się pojawić wątek kazirodczy. Najlepiej, żeby matka brutalnie wykorzystywała syna, bo to porusza, to jest efektowne. Wszystkiemu są winni dziennikarze... (śmiech). Oni się zachwycają, a ludzie mają potrzebę wierzenia autorytetom. I niech mi ktoś powie, dlaczego ten autorytet pisze, że to wybitne wydarzenie, skoro to oczywisty bełkot? Skąd te powszechne zachwyty nad różnymi dziełami ewidentnie pozbawionymi wartości²².

Na tak postawione zarzuty, Kleczewska odpowiedziała w swoim stylu. W najnowszej premierze *Podróży zimowej* Elfriede Jelinek z kwietnia 2013 roku w Teatrze Polskim w Bydgoszczy²³ zafundowała widzom szczególny finał:

Orgia hałasu, nagości i wiader z kolorową farbą wśród rozwibrowanych nagle lustrzanych ścian. Ta scena jest jakby na złość tym, którzy współczesny teatr wyobrażają sobie jako feerię golizny i brutalności, a także tym, którzy w najnowszej twórczości Kleczewskiej widzą bełkot. Jakby reżyserka chciała powiedzieć: tak też mogą, bo w sztuce wolno wszystko. Podczas końcowego monologu na scenie jest więc mokro i czerwono²⁴.

Tak o najnowszej premierze pisał Witold Mrozek najwyraźniej zafascynowany przedstawieniem. A jednak swoją końcową refleksję z ostatniego Festiwalu Sztuk Przyjemnych i Nieprzyjemnych w Łodzi zakończył konstatacją, że *Podróż zimowa* to najlepszy od lat spektakl reżyserki²⁵.

Również Jacek Wakar, jeden z bardziej liczących się krytyków teatralnych, wysoko ocenił ostatnie przedstawienie kontrowersyjnej reżyserki:

W przejmującej *Podróży zimowej* Maja Kleczewska zabiera nas do piekła, zderzając liryzm z okrucieństwem. Piękne, choć przerażające przedstawienie. [...] Ten spektakl pokazuje sens ostatnich poszukiwań artystki. Czasem chybiła, czasem wpadała w grafomanię. Tym razem jednak zbliżyła się do arcydzieła²⁶.

Maja Kleczewska w 2007 roku została laureatką Paszportu „Polityki” „za bezkompromisowe, ale i mądre wpisywanie w klasyczne fabuły zagubienia współczesnego człowieka oraz za malarską wyobraźnię, pozwalającą budować na scenie fascynujące światy²⁷, ale nikt już nie pamięta, że kilka lat wcześniej, bo w roku 2003, otrzymała antynagrodę Żenada 2002 w plebiscycie czytelników krakowskiego oddziału „Gazety Wyborczej” za spektakl *Noże w kurach* Davida Harrowera w Teatrze im. Juliusza Słowackiego w Krakowie²⁸. To tylko potwierdza, że odbiór spektakli tej, tyleż interesującej i z pewnością utalentowanej, co kontrowersyjnej, reżyserki może być krańcowo odmienny. Tak, jak krańcowo odmiennie bywają wyobrażenia o sztuce ludzi, którzy zasiadają na widowniach teatralnych.

22 R. Mazurek, *Na scenie ma być mokro i czerwono*, „Rzeczpospolita” 2013 nr 46, s. 3-4.

23 Elfriede Jelinek, *Podróż zimowa*, przeł. K. Bikont. Reżyseria: Maja Kleczewska. Dramaturgia: Łukasz Chotkowski. Scenografia: Wojciech Puś.

24 W. Mrozek, *Kleczewska w piwnicy Josefa Fritzla* [http://wyborcza.pl/1,76842,13642081,Kleczewska_w_piwnicy_Josefa_Fritzla.html#ixzz2dYJtDCTL,ostatnia_wizyta_14_czerwca_2013].

25 Tamże.

26 J. Wakar, *Okaleczeni*, „Dziennik Gazeta Prawna” 2013 nr 10, s. K 9.

27 [http://culture.pl/pl/tworca/maja-kleczewska,ostatnia_wizyta_10_czerwca_2013].

28 M. Mokrzycka-Pokora, *Maja Kleczewska*, [http://www.culture.pl/baza-teatr-pelna-tresc/-/eo_event_asset_publisher/eAN5/content/maja-kleczewska,ostatnia_wizyta_14_marca_2013].

Nie jest moim zamiarem dyskredytowanie nowego teatru i dramatu. To z pewnością zjawiska niezaprzeczalnie interesujące i pobudzające do refleksji oraz, przede wszystkim, trafiające do wrażliwości niektórych, zwłaszcza młodych, odbiorców.

Teatr postdramatyczny od kilku lat wszechogarnia naszą rzeczywistość. Prowokuje badaczy, stanowi przedmiot sporów krytyków. Fascynuje jednych widzów, głęboko zniechęcając drugich.

Czy jednak teatr postdramatyczny jest w istocie post-dramatyczny? Być może, porzucając chwytliwe hasła i modne nazwy, trafniej byłoby mówić o doprowadzeniu do wyobraźalnych granic (jeśli nie do wyczerpania) koncepcji ubiegłowiecznych ruchów awangardowych. Wszystkie zatem cechy nowej dramaturgii – jej transformacje poetologiczne, gra z iluzją, recykling skonwencjonalizowanych form, włączanie elementów kultury popularnej, intertekstualność, kolażowość, montaż, eksperymenty z dyskursem, prowokacyjność wobec odbiorcy, szokowanie go i dezorientowanie – obecne były w teatrze na długo przed jej narodzinami. Postdramatyczni twórcy na pewno ich nie wynajdują, lecz intensyfikują, badają ich wytrzymałość, często doprowadzając do ekstremum i... wyczerpania. Jeśli istnieje jakiś formalny wspólny mianownik postdramatycznych praktyk artystycznych, scenicznych i tekstowych, to nie jest nią przekraczanie dramatyczności, lecz – powiedziałabym – poetyka i estetyka krańcowości; wprawianie w obłądny ruch wszelkich strategii, które w ciągu wielu dziesięcioleci przeciwstawiały się klasycznym regułom, i sprawdzanie, co z tego wyniknie²⁹.

Drugą, równie modną w teatrze kategorią, stał się w ostatnich latach *performance*. W opinii Piotra Grzymiśławskiego, współczesny teatr, za sprawą wszechobecnych w naszym życiu mediów, „zmienia swój charakter i skupia się na materialności komunikacji. Zwroćcie ku performatywności widowiska oznacza przede wszystkim wzmożone oddziaływanie na widza środkami artystycznymi, wykraczającymi poza klasyczne schematy. A więc wytrącenie go z biernej postawy obserwującego, skłonienie do podjęcia działania w obrębie tworzonego w czasie rzeczywistym spektaklu”³⁰. Tylko czy każdy, kto wybiera się na teatralne przedstawienie musi być zorientowany w nowoczesnych trendach i, co więcej, przygotowany na coraz bardziej dręczące eksperymenty, nie zawsze w pełni artystyczne? Stąd mnożą się pretensje, rozczarowania, wreszcie dojrzewa niechęć do obcowania z coraz bardziej niezrozumiałym scenicznym dziełem.

Pora na końcowe uogólnienie. Pleniąca się moda na dekonstrukcję znaczeń, fabuł, wartości, zamiast integrować człowieka i dawać mu poczucie sensu oraz narzędzie do rozumienia życia i świata, wprowadza w umysły ludzi (przede wszystkim młodych) chaos, niezrozumienie, beznadzieję. Tworzy przepaść pomiędzy światem artystów sceny a publicznością, która ulegając propagandzie młodej krytyki przyjmuje kolejne akty agresji i ekstrawagancji artystycznej jako wartościowe dzieła sztuki. Nie rozumiejąc z nich zresztą ani joty!

Najmodniejsze w ostatnich latach spektakle reżyserów młodego pokolenia stanowią sugestywne przeglądy najmroczniejszych zakamarków ludzkiej natury. Doświadczenia graniczne, seksualne fantazmaty, popkulturowe fetysze, przemoc i śmierć, choroby, cierpienie, samotność i rozpacz. Chaos idei, nieustanny rozpad świata pozbawionego wiary w cokolwiek. Zbyt często tak właśnie wygląda dziś teatr młodych artystów, który zaspakaja potrzeby ich samych i garstki wtajemniczonych. Czy warto go tworzyć? Polska tradycja teatralna jest tradycją misji duchowej. Wspieranie w człowieku wrażliwości i uczuć, duchowości i metafizyczności jest wyzwaniem wszystkich czasów. Potrzebna nam jest podróż w głąb siebie. Wizyta w takim teatrze jest potrzebna ludziom – także, a może szczególnie – dziś, w erze megakonsumpcji dóbr materialnych.

29 K. Ruta-Rutkowska, *Czym jest teatr postdramatyczny?*, „Teatr” 2007 nr 1, s. 12-13.

30 P. Grzymiśławski, *Zwrot performatywny w teatrze postdramatycznym*, „Przestrzenie Teorii” 2012 nr 17, s. 52-53.

Streszczenie/Summary

Przekraczanie granic w teatrze – dobro czy zło?

W swoim artykule poruszyłam problem przekraczania granic w sztuce teatru. Odnosząc się do dorobku wybitnych teatralnych eksperymentatorów, takich jak: Tadeusz Kantor i Jerzy Grotowski, poprzez analizę dokonań Krystiana Lupy, aż do przywołania metod reżyserów młodszego pokolenia (na przykładzie Grzegorza Jarzyny, ze szczególnym uwzględnieniem Mai Kleczewskiej) – poddałam refleksji obecną kondycję polskiego teatru. Próbowałam zastanowić się nad skutkami przekraczania granic i nad strategią artystyczną młodych twórców teatralnych, którzy coraz częściej serwują publiczności szokujące obrazy i bełkotliwe treści. Czy taka „metoda” zachęca do obcowania ze sztuką sceniczną, czy wręcz przeciwnie – odpycha i zniechęca do teatru zdeorientowaną publiczność?

Słowa kluczowe: współczesny teatr, wartości, postdramat, performance, eksperyment, granice, retoryka końca, dekonstrukcja, ekstremalne zachowania, ustawienia hellingerowskie.

About the crossing of boundaries in the contemporary Polish theatre

In my presentation I discussed the problem of crossing lines in theatre. When referring to works of the leading theatre experimenters such as: Tadeusz Kantor and Jerzy Grotowski, going through the analysis of achievements of Krystian Lupa, and finally, mentioning the methods of the directors belonging to younger generation (giving the examples of Grzegorz Jarzyna and, of course, Maja Kleczewska). In this context I presented afterthought on the current condition of Polish theatre. I attempted to reflect on the results of crossing the line and artistic strategy of young Polish theatre creators who present shocking pictures and pulp essence with increasing frequency. Does such “a method” encourage to meet with this sort of art or, on the contrary, does it discourage and repel confused spectators?

Key words: contemporary theatre, postdramatic theatre, performance, lines, the rhetoric of the end, deconstruction, experimental behaviour, Hellinger’s Family Constellation Approach.

Granice pozytywizmu prawniczego

Wstęp

Niniejsza publikacja ma na celu przedstawienie położenia, w jakim znalazł się prawnik zdeterminowany myśleniem według założeń pozytywizmu prawniczego. Aktualne standardy zawodowe wydają się być nieadekwatne w stosunku do wymagań stawianych prawnikom przez współczesny świat. Ten nieprawidłowy stan rzeczy pociąga za sobą szereg zagrożeń, począwszy od wadliwej wykładni kodeksów etyki zawodowej, po godzenie w sedno etosu zawodu prawnika. Rodzi się potrzeba bezzwłocznego poszukiwania środków zaradczych. Pożądane wydaje się przekroczenie Rubikonu, przed który dotarł prawnik-pozytywista i przejście do pozycji otwartej na interdyscyplinarność, ze szczególnym uwzględnieniem filozofii prawa.

Punktem wyjścia poniższych rozważań jest próba namysłu nad kwestią: czy aby wypada upominać elitę społeczną, by pielęgnowała cnoty prawniczego zawodu? *Noblesse oblige*, a zatem wspomnienie o wrażliwości prawniczej zdawać by się mogło nadgorliwością z uwagi na swój fundamentalny charakter. Jednakże użyta przez Ryszarda Sarakowicza metafora, wedle której prawnicy znaleźli się na Titanicu, stała się ostatecznie asumptem do przeprowadzenia wywodu, który by takie napomnienie uzasadniał. W związku z tym pozostajemy w inspirującej, marynistycznej konwencji i przystępujemy do poszukiwania elementów, które zakwalifikujemy jako determinanty pozytywistycznie myślących prawników. Następnie postaramy się ujawnić istnienie inklinacji do interpretowania kodeksów etycznych przez pryzmat pozytywizmu prawniczego. Jednocześnie podejmujemy wysiłek zmierzający do wyznaczenia roli, jaką mogłaby odegrać wszechstronność w zawodzie prawnika zagrożonego alienacją. W dalszej części wywodu staramy się zilustrować przebieg linii demarkacyjnej pomiędzy nurtem propagującym prymat filozofii prawa a hegemonią pozytywistycznych standardów. Analizie wspomnianych problemów towarzyszyć winna egzemplifikacja skutków nagannej działalności zawodowej prowadzonej w granicach pozytywizmu prawniczego, co też uczynimy. Na koniec zaprezentujemy, sanujące zaistniałą sytuację, wskazania formułowane przez prekursorów.

Prawnik myślący pozytywistycznie

„Elegancki »pawniczy« Titanic płynie, ale wszyscy jego pasażerowie koncentrują się wyłącznie na sobie i na tym, co dzieje się na statku”¹. Prawnicy pracują w atmosferze „archiwalnego spokoju”², natomiast wokół świat zmagają się z kolejnymi kataklizmami: ekologicznymi, militarnymi i ekonomicznymi. Te przesilenia diametralnie przekształcają otoczenie. Tymczasem na statku dominuje ignorancja lub brak woli, czasem umiejętności, by konstruktywnie reagować na skutki kryzysów. Nie dostrzega się zagrożenia przez zaniedbanie samokontroli. „Pawniczy” Titanic jest elegancki, ponieważ zaopatrzony został w niekwestionowane pewniki, niestety należą one do gatunku tej jaskrawej pewności, która oślepia, jak ostrzegał Karl Jaspers³. Pogrążona w lekturze akt rzesza młodych prawników nie zadaje sobie funda-

1 R. Sarakowicz, *O tzw. moralnym kryzysie profesji prawniczej*, [w:] *Studia z filozofii prawa*, t. 2, red. J. Stelmach, Kraków 2003, s. 160, za: *Rozdroża sprawiedliwości we współczesnej myśli filozoficznoprawnej*, red. B. Wojciechowski, M.J. Golecki, Toruń 2008, s. 290.

2 J. Stelmach, B. Brożek, *Sztuka negocjacji prawniczych*, Warszawa 2011, s. 9-10.

3 K. Jaspers, *Wprowadzenie do filozofii*, przeł. A. Wołkiewicz, Wrocław 1995, s. 7.

mentalnych pytań, na które odpowiedzi zdołałyby ustrzec ją od katastrofy. Najwyższy czas obudzić się i dostrzec niebezpieczeństwo⁴. To bardzo dramatyczny opis, ale – jak twierdzi Paweł Skuczyński – nie-przesadzony⁵. Równie surowo oceniają sytuację Jerzy Stelmach i Bartosz Brożek: „Prawnik [...] boi się opuścić bezpieczną dla siebie »niszę prawa«, wie, jak napisać pozew lub odpowiedź na pozew przeciwnika, zna procedurę, pewnie czuje się na sali rozpraw. Nie chce jednak negocjować, podejmować działań, które obok znajomości prawa wymagają jeszcze kilku innych umiejętności z zakresu bezpośrednio niepowiązanego z prawem (choćby z zakresu logiki i retoryki, psychologii i ekonomii). Wreszcie po trzecie: z powodu zawodowego oportunisty”⁶.

Skąd taka postawa? Mimo ostrzeżeń Czesława Znamierowskiego⁷ położyliśmy nacisk na pamięciowe przyswajanie przepisów, co skłania do formalnego i statycznego ujmowania prawa. Kolejny powód to nieustanne czerpanie ze źródeł pozytywizmu prawniczego, nie zauważając, że dziś jest to już nieadekwatna do postkryzysowych warunków koncepcja prawa nazwana przez Stelmacha i Brożka „wielkim hamulcowym”⁸. Prawnik – wciąż pozytywista – koncentruje się jedynie na tym, by akt prawotwórczy był poprawny, odseparował przecież od prawa moralność, zatem zgodność z powszechnymi i racjonalnymi wartościami nie leży w kręgu jego zainteresowań⁹. Problemów związanych z zagadnieniami etycznymi nie wysuwa na pierwszy plan. O sprawiedliwości lepiej myśli się w kontekście znaczenia formalnego, tak też o bezpieczeństwie prawnym, stąd niejednokrotnie bierze się udział w rozstrzygnięciach, które nijak mają się do rzeczywistości, jednakowoż sprawnie uzasadnionych dzięki technokratycznym umiejętnościom. Kiedy technokratyzm i formalizm przesłaniają wszystko, co najważniejsze w prawie, to jest to objaw bezradności, skutkujący nieefektywnością prawa.

Formalista ze specjalizacją w wąskiej dziedzinie prawa powinien przeciwstawić się takiej sytuacji poprzez reedukację. Śladem Anny Krynieckiej-Piotrak¹⁰ winien docenić znaczenie kreatywności, która pomoże mu nadać za dynamiczną naturą cywilizacji i w końcu stworzyć prawo elastyczne. Jednocześnie (zgodnie z poglądami krytyków pozytywizmu) prawo to powinno być „legitymowane dodatkowo możliwym lub minimalnym etycznym usprawiedliwieniem albo zaspokojonym roszczeniem do słuszności”¹¹. W takim paradygmacie etyka prawnicza została wzbogacona o zagadnienia dotyczące reakcji prawników względem samego prawa. Rzecznicy rozwiązań niepozytywistycznych liczą tym samym na podniesienie poziomu kultury prawnej w ogóle, a nade wszystko wśród elit prawniczych. Remigiusz Sobański dobitnie podkreśla nadrzędną rolę prawników w powszechnym kształtowaniu poczucia prawa, a nadto wykazuje niezbędność wiedzy etycznej w zawodzie prawniczym, którego zajęciem jest przecież ingerowanie w życie drugiego człowieka¹².

Cóż kiedy prawnicy są na Titaniku. Całkowicie pochłonięci kazuśmi, a więc tym, „co dzieje się na statku”, sądzą, że ich wyłącznym zadaniem jest interpretacja oraz przestrzeganie obowiązującego prawa. Są doskonałymi specjalistami w wąskiej dziedzinie prawa i nie traktują tego faktu w kategorii minimalizmu, lecz użyteczności. Zdaniem Marii Szyszkowskiej porzucili wszechstronność na rzecz funkcjonalności i zabiegania o pseudowartości, takie jak luksusowe życie i wysokie stanowiska¹³. Nie inaczej pozytywistycznie myślący prawnicy spoglądają na zmodyfikowane kodeksy etyczne. Według Tomasza Pietrzykowskiego są one dla nich *quasi*

4 M. Bobrowicz: „Większość z nas zauważa trzęsienia ziemi, ale nie zauważa prawie niedostrzegalnych zmian. Tak samo jest z usługami prawnymi”, [w:] G. Furgał, *Jaki „prawnik przyszłości”?*, „Radca Prawny” 2012 nr 126, s. 42; a także M. Bobrowicz, *Koniec świata kondotierów*, „Radca Prawny” 2012 nr 121, s. 54.

5 P. Skuczyński, *Czy sprawiedliwość jest cnotą prawników?*, [w:] *Rozdroża sprawiedliwości...*, s. 231.

6 J. Stelmach, B. Brożek, dz.cyt., s. 14.

7 A. Kryniecka-Piotrak, *Historia nauczania filozofii prawa w Polsce*, [w:] M. Szyszkowska, *Teoria i filozofia prawa*, Warszawa 2008, s. 234.

8 J. Stelmach, B. Brożek, dz.cyt., s. 27.

9 M. Szyszkowska wyklucza z kręgu kultury prawnej tak ogołocone z wartości zewnętrznych normy prawne, zarzucając im budowanie złych tradycji, burzenie etyki zawodowej, pominięcie się z zasadami zdrowego rozsądku, zob. M. Szyszkowska, *Europejska filozofia prawa*, Warszawa 1995, s. 32.

10 A. Kryniecka-Piotrak, dz.cyt., s. 234.

11 P. Skuczyński, *Czy sprawiedliwość jest cnotą prawników?* [w:] *Rozdroża sprawiedliwości...*, s. 293.

12 R. Sobański, *Uwagi o etyce zawodów prawniczych*, „Palestra” 2003 nr 7-8, s. 3.

13 por. J. Stelmach, B. Brożek, dz.cyt., s. 12, a także M. Szyszkowska, *Europejska...*, s. 29 oraz M. Szyszkowska, *Teoria i filozofia...*, s. 130.

prawnymi regulacjami, których znajomość zaliczyć należy do pogranicza technokratycznych umiejętności. Respektowanie litery aktualnie obowiązującego kodeksu etycznego zapewnia legalność ich postępowania, *ergo* jest moralne¹⁴. Tym samym dokonali *sui generis* formalizacji postaw i ocen etycznych z możliwością dysponowania czymś na kształt etycznego alibi. W tych okolicznościach nie sposób polemizować z uwagami Sobańskiego, który przypomina, iż zagadnienie, o którym mowa jest niekodyfikowalne¹⁵. Próżno szukać tak satywnie wymienionych znamion odpowiedzialności moralnej. Pietrzykowski także nie akceptuje powyższej tendencji do „amoralizacji” etyki zawodowej. Twierdzi, że w kodeksach znajdują się jedynie wzory postępowania, których zadaniem jest wyznaczać kierunek realizacji katalogu wartości związanych z etosem zawodów prawniczych. Kwalifikowanie konkretnego czynu członka korporacji prawniczej jako materialnie moralnego albo niemoralnego immanentnie uzależnione jest od podążania do wyznaczonego kierunku albo jego zagubienia. Literalne trzymanie się przepisów bynajmniej nie uwalnia od odpowiedzialności moralnej, może bowiem zdarzyć się tak, iż w konkretnym przypadku żadna z norm formalnie nie zostanie naruszona, a jednak sprawca bezsprzecznie zignoruje wartości zawodów prawniczych. Dzieje się tak, gdyż w wykładni kodeksu etyki zawodowej należy ustąpić pierwszeństwa jego „duchowi”¹⁶. Wciąż pochylamy się nad tekstem kodeksu etycznego, miast przez pryzmat powinności szukać odpowiedzi na pytanie o to, co jest słuszne ze względu na etos zawodu prawnika. Nawyk myślenia w kategoriach wartości wyższych przyzwyczajają do świadomej pracy nad sobą, wyrabia koleiny sposobów postępowania, przekształca je w zwyczaj, buduje wewnętrzny etos człowieka, etos prawnika. Powinności godne etosu zawodów prawniczych bez wątpienia należą do tych wysublimowanych zobowiązań, które nigdy ostatecznie nie zostaną sformułowane, taka jest ich otwarta natura. W związku z tym, że stanowią one jądro postanowień kodeksów etyki zawodowej, również ich norm nie sposób inaczej traktować. „Normy kodeksu etycznego zawierają więc swego rodzaju domniemania niemoralności zakazanych i moralności niezakazanych nim zachowań. Aż tyle, ale tylko tyle”¹⁷. To organ dyscyplinarny za każdym razem oceni dany stan faktyczny. Należy jednak liczyć się, że pociągnięcie do odpowiedzialności dyscyplinarnej może być skutkiem naruszenia uznanej za zobowiązującą, choć nieskodyfikowanej normy etycznej. W tym miejscu widać wyraźnie ograniczony zasięg etyki prawniczej, która jest elementem filozofii prawa i jak wielkie spustoszenie czyni niedosyt tej ostatniej w świecie prawniczym¹⁸.

Potrzeba filozofii prawa

Przedkładający ponad wszystko funkcjonalność oraz użyteczność prawnicy nie zawracają sobie głowy filozofią prawa, która w ich mniemaniu do użytecznych nie należy, zresztą wygodniej im tak ją zakwalifikować, ponieważ niewiele o niej wiedzą, widać nie trzeba było wiedzieć, a więc marnować energii na coś niekonkretnego i zakurzonego. Właściwie „po co prawnikom filozofia prawa?” Na tytułowe pytanie swego dzieła Jerzy Zajadło odpowiada: „Każdy prawnik mówiąc nieco metaforycznie nosi w plecaku buławę filozofa i filozofa prawa”¹⁹. Według Ronalda Dworkina nie ma bowiem orzeczeń, które by nie stanowiły elementu filozofii prawa, ale najczęściej nie zdajemy sobie z tego sprawy²⁰. Tymczasem warunkiem *sine qua non* prawidłowego wykonywania zawodu prawnika jest świadome posługiwanie się filozofią prawa. I to bynajmniej nieograniczone do erudycyjnych popisów²¹. Jak tłumaczy Cz. Martyniak, kiedy

14 T. Pietrzykowski, *Podstawowe wartości zawodów prawniczych*, „Dodatek naukowy” do „Radcy Prawnego” 2011, nr 115/116, s. 6D.

15 R. Sobański, dz.cyt., s. 5.

16 T. Pietrzykowski, dz.cyt., s. 6D.

17 Tamże

18 Por. P. Skuczynski, dz.cyt., s. 300 oraz M. Szyszkowska, *Europejska filozofia...*, s. 29.

19 J. Zajadło, *Po co prawnikom filozofia prawa*, Warszawa 2008, s.11.

20 Tamże, s. 13, zob. też na temat przyczyn tego stanu rzeczy R. Tokarczyk, *Filozofia prawa a filozofia ogólna*, [w:] *Dziedzictwo i przyszłość. Problemy współczesnej niemieckiej filozofii prawa*, red. J. Zajadło, s. 12-13.

21 Por. tenże, *Po co prawnikom...*, s.12 i 14. Jako że filozofia prawa jest wyspecjalizowaną dyscypliną filozofii ogólnej, to *a maiore ad minus* warto przypomnieć diagnozę Karla Jaspersa, który piętnował spoglądanie na filozofię jak na coś banalnego albo wręcz przeciwnie – tak dalece skomplikowanego, że większość z nas może czuć się zwolniona z wysiłku nad jej zgłębianiem – K. Jaspers, dz.cyt. s. 5.

w zawodzie prawnika wyodrębnimy dwa współzależne składniki: stronę techniczną oraz jego znaczenie społeczne, wówczas złudzenie jakoby filozofia prawa była niepraktyczna natychmiast zostaje rozwiązane²². Doskonale zdawali sobie z tego sprawę klasycy niemieckiej filozofii prawa: Kant, Hegel czy Gustav Radbruch, wnikliwie studiując zarówno filozofię jak i prawo. Wyłącznie taką ścieżką edukacyjną aprobuję Arthur Kaufmann, natomiast Jerzy Zajadło potwierdza, iż jest to znakomita droga²³.

Takie bogate i złożone przygotowanie nie komplikuje pracy prawnika, przeciwnie upraszcza je. Sprawa, że znacznie szybciej zidentyfikuje szczególnie trudne przypadki, wśród powierzonych mu spraw, po czym z pełnym profesjonalizmem przystąpi do rozważania problematycznych zagadnień przez pryzmat filozofii prawa. Albowiem specyfika tych wyjątkowych kasusów wymaga przesunięcia technokratycznych umiejętności na dalszy plan. Radbruch uważał, że filozofia prawa wypełnia swoją rolę, ułatwiając rozwiązywanie etycznych dylematów. *Regina scientiarum*, można by rzec – tylko filozofia prawa jest w stanie wyczerpać owe natarczywe „aż tyle”²⁴.

Tendencja do dawania prymatu filozofii prawa wzbudziła wątpliwości Marka Safjana. Czyżby prawnik-sędzia miał być przede wszystkim filozofem?²⁵ Niebezpieczeństwa związane z dominacją pozytywistycznego stylu pracy rodzą z kolei obawy Stelmacha i Brożka. Piętnują oni zjawisko dogmatyzowania niektórych ogólnych ustaleń, opisując tę praktykę jako *stricte* pozytywistyczny nawyk przyjmowania ich jakby „na wiarę”. Zarzucają powrót do dziewiętnastowiecznej przeszłości, gdy interpretacje *hard cases* ogranicza się zaledwie do zidentyfikowania rzeczywistego znaczenia przepisu. Ujawniają szkodliwość pozytywistycznych standardów, zgodnie z którymi dla trudnego przypadku znajdujemy jedno słuszne rozwiązanie. Naturalnie nie podważają racji prawnych ani reguł typu *ius cogens*. Rzecz w tym, aby znaleźć nie jedyne, lecz najlepsze rozstrzygnięcie, do czego konieczne jest dodatkowe uwzględnienie racji etycznych²⁶. A to wymaga głębokich, filozoficzno-prawnych przemyśleń. Tak też uważa Zajadło, dla którego tylko sędzia-filozof jest w stanie należycie rozwiązać trudny przypadek. Jednakowoż podstawowe instrumenty w warsztacie prawniczym mają pozytywistyczne proveniencje. Zajadło konkluduje jednoznacznie: potrzeba nam zarówno sędziego-pozytywisty jak i filozofa²⁷. Jedno bowiem nie wyklucza drugiego, lecz się znakomicie uzupełnia; taka harmonijna koegzystencja, której wypadkową jest najlepszy słuszny wyrok. Niestety, zatrważa ekskluzywny charakter tak sformułowanego pytania, jakie postawił Safjan. Na ogół w środowisku prawniczym nie redaguje się tego rodzaju refleksji z powodów nazwanych przez autorkę niniejszych rozważań: „syndromem Titanica”. Julia Macfarlane opatrzyła członków tej elity mianem „prawnicy starego typu”²⁸. Ci skądinąd doskonali fachowcy – zdaniem Sobańskiego – zbyt rzadko konotują swoją rolę społeczną z hasłem: prawda i dobro²⁹. Być może dlatego, że zbyt często wcielają się w postać prawnika-gladiatora, nagminnie realizując zasadę kontrydiktoryjności. Gdy myślimy o prawie jako elemencie humanistycznej kultury, to mechaniczne wykonywanie pracy prawnika zgodnie z trybem inżynierii społecznej nie może w pełni satysfakcjonować³⁰. To humanistyczne idee sytuują słusność przed prawem. Humanizm pielęgnujemy za sprawą obcowania z filozofią. Prawniki „nowego typu” bez tej higieny nie chce wypełniać swojej roli społecznej, proklamuje zatem nową kulturę prawniczą. Tak też uważa Jacek Kosyniak, stawiając znak równości między prawnikiem „nowego typu” i wysokimi wymaga-

22 A. Kryniecka-Piotrak, *Historia nauczania filozofii prawa w Polsce*, [w:] M. Szyszkowska, *Teoria i filozofia...*, s. 234

23 R. Tokarczyk, *Filozofia prawa a filozofia ogólna*, [w:] *Dziedzictwo i przyszłość...*, s. 17.

24 Por. M. Lubertowicz, *Lex iniustissima non est lex*. Formuła Gustawa Radbrucha jako alternatywa dla międzynarodowego systemu ochrony praw człowieka, [<http://www.bibliotekacyfrowa.pl/Content/37387/019.pdf>, s. 377, ostatnia wizyta 2 kwietnia 2014].

25 J. Zajadło, dz.cyt., s.15.

26 J. Stelmach, B. Brożek, dz.cyt., s. 14-15.

27 J. Zajadło, dz.cyt., s.15.

28 Podają za: G. Furgał, *Kim będzie prawnik jutra?*, „Radca Prawny” 2012 nr 126, s. 24-26.

29 R. Sobański, dz.cyt., s. 2.

30 J. Zajadło, dz.cyt., s. 28.

niami etycznymi³¹. Stosowanie technik *soft law*, zmierzanie ku ugodowemu rozwiązaniu sporu, sztuka negocjacji (czyli umiejętność zawierania kompromisu na etyczno-prawnych podstawach) – wszystkie te zabiegi, znamienne dla koncepcji nowej ery prawniczej, usurpują sobie towarzystwo wysokich standardów etycznych.

Po co prawnikom filozofia prawa? Pytamy raz jeszcze Jerzego Zajadłę, oto odpowiedź:

Prawo w znaczeniu prawa stanowionego (*lex*) bardzo często nie jest doskonałe i stajemy wobec konieczności znalezienia pewnej nadwyżki (*ius*) umożliwiającej podjęcie racjonalnej i słusznej decyzji. [...] Tym (*ius*) dla rozwiązania prawnego równania (*lex*) [...] jest po prostu szeroko pojęta idea prawa³².

Czuwanie nad poszanowaniem dostojnej idei to ustawiczne sięganie po filozofię prawa, tam też prawo z moralnością się spotyka i subtelnie etyczna wrażliwość.

Taka postawa, co prawda *prima facie*, nie sytuuje prawnika w komfortowym położeniu, albowiem nie rozwiązuje jego dylematów, więcej – Radbruch uświadamia nam, że filozofia poniekąd utrudnia życie³³. Jakie niesie zatem profity? To intelektualna gimnastyka, która stawia nas w permanentnej najwyższej gotowości do mierzenia się z ważkimi problemami.

Zaniechanie tego trudu to przystanie na nieestetyczny sposób uprawiania tej profesji, co w konsekwencji może być zgubne jak rejs statkiem Titanic. Wydaje się, że nie innego zdania jest Jerzy Zajadło, kiedy przyznaje, że po procesach norymberskich poszukiwanie wśród prawników przestępców wojennych niestety nie ustało. Zwłaszcza w Stanach Zjednoczonych nasila się dyskusja wokół pytania: „czy prawnicy mogą być zbrodniarzami wojennymi? Rzeczywiście, w rękach prawnika, który nie wie, po co prawnikom filozofia prawa i który zapomina, że prawo to także »idea moralna«, może się ono okazać bardzo niebezpieczną bronią³⁴. Bronią zdolną zniweczyć cywilizacyjny dorobek ludzkości, jak miało to miejsce w kazusie, określonym przez autora cytowanej monografii jako przykład rebarbaryzacji prawa. Rzecz dotyczy doradców Białego Domu, naturalnie ekspertów w dziedzinie prawa, którzy okazali się wirtuozami instrumentalnej interpretacji prawa. Ich celem było dostarczenie otoczeniu administracji prezydenta Busha ekspertyzy prawnej stanowiącej prawną podstawę i uzasadnienie dla stosowania specyficznych metod podczas przesłuchiwanie terrorystów. Z premedytacją manipulowali tak przepisami, by z ich nagiętej interpretacji wyłonić poniekąd nową definicję tortur, w której brak jest drastycznych metod uzyskiwania informacji praktykowanych przez służby amerykańskie. Jako że byli to utytułowani, wysoko wyspecjalizowani prawnicy, za pomocą istic ekwilibrystycznych sztuczek prawniczych udało im się osiągnąć cel. „J.J. Paust napisał później, że »od czasów nazizmu nigdy tak wielu prawników nie było w tak oczywisty sposób zaangażowanych w zbrodnie międzynarodowe dotyczące traktowania i przesłuchiwanie osób pozbawionych wolności w czasie wojny«³⁵. Barbarzyństwo, zbrodnia – mocne słowa Jerzego Zajadły wobec powyższego nie powinny już nikogo zdumiewać. Dążenie do usatysfakcjonowania klienta za wszelką cenę to może nie *prima facie*, ale jednak prosta droga do zbrodni, na początek – zbrodni na etosie zawodu prawnika, to wiele, lecz niestety nie wszystko. Kiedy zawodzą osoby cieszące się szczególnym zaufaniem społecznym, konsekwencje ich czynów są przecież dalekosiężne. Jako środek mający zaradzić tym bulwersującym konsekwencjom zredagowano projekt kodeksu etycznego adresowany do osób świadczących usługi doradztwa dla władz publicznych³⁶. Kodeksów etyki zawodowej zatem przybywa, a symptomów sanacji nie widać.

31 G. Furgal, dz.cyt., s. 27.

32 J. Zajadło, dz.cyt., s. 29.

33 Zob. G. Radbruch, *Legal philosophy*, [w:] *The legal philosophies of Lask, Radbruch, and Dabin*, przeł. K. Wilk, Michigan 1950, s. 112.

34 J. Zajadło, dz.cyt., s. 54.

35 Tamże, s. 39.

36 Tamże, s. 53.

Z drugiej strony opinie przytoczonych wyżej autorytetów przedzierają się siłą swej mądrości zgodnie z łacińską sentencją *gutta cavat lapidem*. Trzeba mieć nadzieję, że dalszy cytat z Owidiusza także się wypełni: *sic homo fit doctus non vi, sed saepe studendo*³⁷. Najwyższy czas zatem gotować się do nowej podróży, szlakiem wiodącym przez różnorakie dziedziny kultury, ucząc się z nich jak sprostać prawniczym powinnościom. To właśnie świat kultury Maria Szyszkowska wskazuje jako miejsce, w którym znajdzie wsparcie każdy, kto zechce ewakuować się z „prawniczego Titanica”. I tak na „prawniczym Antytitanicu” nawigator powinien nazywać się filozofem prawa, z kolei kapitan tego statku zabierze dobrego prawnika w interdyscyplinarny rejs. Z krainy, gdzie hołubi się użyteczność wąskiej specjalizacji wypłyną na szerokie wody, tam tradycyjne kompetencje prawnika będą coraz mniej warte, za to kreatywność z wszechstronnością zyskają na wartości. Źródłem dla tych przymiotów jest wiedza multidyscyplinarna, aby ją zgłębić trzeba odważnie porzucić skostniałe schematy myślowe. I niczym zaciekawiony cudzoziemiec chłonąc dorobek różnorodnych dziedzin kultury. Wyłącznie takie świeże spojrzenie pozwoli postąpić naprzód ku rozwiązaniu rzeczywistych bolączek zawodów prawniczych, uzyskać odpowiedzi zgodne z tymi przepisami kodeksów etycznych, których nikt nigdy spisać nie zdoła, otworzyć się na wszelkie możliwości zdolne wyczerpać owe „aż tyle”, których dostarcza wiedza interdyscyplinarna³⁸.

Podsumowanie

Z powyższego wynika, że technokratyzm, utylitaryzm oraz komformizm w ich skrajnie pejoratywnym znaczeniu zdominowały sposób wykonywania pracy w biurze z sztydem „twardy pozytywista”. Inklinacje do interpretowania kodeksów etycznych przez pryzmat pozytywizmu prawniczego są bezzasadne, jednocześnie te skłonności uzmysławiają jak agresywne są wymienione determinanty. Antycypacja skutków jest dramatyczna dla etosu prawnika.

Ustaliliśmy, iż rolą wszechstronności jest zapobieganie alienacji elity prawniczej poprzez swoiste integrowanie prawników ze społeczeństwem. Ponadto zajęcie pozycji otwartej na interdyscyplinarność ułatwia szkicowanie linii demarkacyjnej, gdyż właśnie taki powinien być status granicy pozytywizmu prawniczego, zawsze tymczasowy, reagujący na otaczająca rzeczywistość.

Kardynalny błąd ostentacyjnego ignorowania filozofii prawa wymaga natychmiastowej poprawy, to już nawet nie czas najwyższy, jesteśmy już spóźnieni, nadzieja w tym, by udało się jeszcze dogonić świat. Deeskalacja *via* filozofia prawa jako najwłaściwsze rozwiązanie dostarcza nam doskonałych archetypów, takich jak Gustav Radbruch, który miast twardepozytywistycznej pewności wiecznie wątpił w swoją profesję. Zresztą w swojej *Filozofii prawa* taką postawę ustawicznego czuwania i uwrażliwienia prawniczego propagował. Zatem o tym nie tylko wypada, ale należy wspominać.

W świetle naszych dotychczasowych rozważań należy stwierdzić, że położenie w jakim znalazł się prawnik-pozytywista, oddane za pomocą metafory rejsu Titanikiem, bynajmniej nie jest przesadzone. Stan degrengolady najlepiej uwidacznia nasuwający się paradoks: wyznawcy pozytywizmu prawniczego poruszają się wyłącznie w jego granicach w imię wierności literze prawa, z uwagi dla etosu swojego zawodu, dla poczucia pewności doskonale wykonanej roboty. Tymczasem zbudowali swoje przekonania na lichych fundamentach, albowiem „o pozytywizmie prawniczym wiemy **niby** wszystko i nie wiemy **nic na pewno** [podkr. B.I.Kuźnicka] [...] To są raczej »inteligentne mity prawnicze«, a nie wiedza, która miałaby jakąkolwiek legitymację teoretyczną lub faktyczną”³⁹.

37 *Dicta. Zbiór łacińskich sentencji, przysłów, zwrotów i powiedzeń*, red. Cz. Michalunio SJ, Kraków 2005, s. 202.

38 M. Szyszkowska, *Teoria i filozofia...*, s. 13, a także R. Tokarczyk, *Filozofia prawa a filozofia ogólna*, s. 20 [w:] *Dziedzictwo i przyszłość...*, K. Jaspers, dz.cyt., s. 55, M. Bobrowicz, dz.cyt., s. 54, G. Furgal, dz.cyt., s.27-28 i 42, D. Raczyńska, *Pora włączyć piąty bieg* [<http://www.forbes.pl/pora-wlaczyc-piasty-bieg,artykuly,157282,1,1.html>, ostatnie wejście 2.04.2014].

39 J. Stelmach, *Dyskrecjonalność sędziowska w pozytywistycznych i niepozytywistycznych koncepcjach prawa*, [w:] *Dyskrecjonalność w prawie*, red. W. Staśkiewicz, T. Stawecki, Warszawa 2010, s. 54.

Streszczenie/Summary

Granice pozytywizmu prawniczego

Świat zмага się z kolejnymi kryzysami, które diametralnie przekształcają społeczeństwa. Prawnik pogrążony w lekturze akt zdaje się tego nie dostrzegać, tym samym dobrowolnie udaje się na „kresy”, gdzie na polu swej wąskiej specjalizacji profesjonalnie uprawia minimalizm. To niebezpieczna taktyka, oby nie pułapka. Peregrynacje po rubieżach obnażają wątłą kondycję zawodu prawnika oraz przyczyniają się do spisywania coraz to większej ilości kodeksów etyki zawodowej. Podnieść etyczną wydolność świata prawniczego może otwarcie się prawników na filozofię. Żyjemy w epoce, która sprzyja rozwojowi nowych dyscyplin, takich jak etyka prawnicza. Najwyższy czas skorzystać z tej sposobności, chłonąc dorobek różnorodnych dziedzin kultury, postąpimy naprzód ku rozwiązaniu rzeczywistych bolączek zawodów prawniczych.

Słowa kluczowe: etyka prawnicza, filozofia prawa, pozytywizm prawniczy, prawnik.

The Borders of Legal Positivism

The world is struggling with the successive crises which is dramatically changing societies. Therefore, a lawyer who is absorbed in reading files but who does not seem to take notice of these transformations, voluntarily betakes oneself to the 'borderlands'. There, in the field of their narrow specialization, they cultivate minimalism. It might be dangerous tactics, hopefully, not a trap. The peregrination over the border exposes the poor condition of a lawyer's profession as well as it results in the increasing number of written ethical codes on professional life. Raising the ethical viability of the legal world might be possible when lawyers open to philosophy. We live in the era which makes for developing new disciplines such as legal ethics. It is high time to take advantage of this opportunity. By absorbing the works of various areas of culture, we will make progress in solving the problems and maladies of legal professions.

Keywords: lawyer, legal ethics, legal positivism, philosophy of law.

Granice mojego świata

Postawienie problemu granic mojego świata wiąże się bezpośrednio z problematyką subiektywności rozważaną zarówno w aspekcie teoriopoznawczym, jak i ontologicznym. Subiektywność jest sposobem określania bardzo specyficznego obszaru, będącego z jednej strony doświadczeniem wewnętrznym, stanowiącym punkt wyjścia poznania, a z drugiej strony, własną spersonalizowaną perspektywą ujmowania nie tylko tego, co zachodzi we mnie, ale i tego, co rozciąga się poza mną.

Wyliczenie powodów zajmowania się subiektywnością zajęłoby zbyt wiele miejsca. Dla celów niniejszych rozważań wystarczy wskazać na pewność, jaką uzyskujemy, gdy punktem wyjścia poznania czynimy fakt własnego istnienia. Możemy ten fakt sprowadzić, za Henri Bergsonem, do życia psychicznego (trwania)¹ bądź też, za Edytą Stein, do „pola świadomości w sensie życia naszego Ja (Ichlebens)”². Możemy też wskazać na, wynikającą z tego faktu, uprzywilejowaną pozycję, jaką zajmuje nasze własne doświadczenie świata – doświadczenie wewnętrzne – w stosunku do każdego innego sposobu ujmowania świata.

Uprzywilejowana pozycja, jaką w poznaniu przyznajemy naszemu własnemu istnieniu, nie jest tym samym, co preferencja kategoriałna w znaczeniu, w jakim używał tego pojęcia Peter F. Strawson uznając ciała materialne za podstawowe wśród konkretnów w naszym schemacie pojęciowym³. Preferencja kategoriałna to nadanie wyróżnionego statusu ontologicznego jednemu z rodzajów bytu. Natomiast uprzywilejowana pozycja mojego widzenia świata jest sposobem odnoszenia się do wszystkiego innego, co nie jest mną; jest pozycją najbardziej oczywistą, pierwotną wobec wszystkich innych, jakie mogę zajmować. Droga do obiektywnego świata wiedzie jedynie przez świat subiektywny. Często to, co subiektywne, sprowadza się do tego, co prywatne i przeciwstawia się mu to, co publiczne, a zatem obiektywne. Takie przeciwstawienie wydaje się być uzasadnione, ponieważ uwypukla różnicę między tym, co subiektywne – własne i jednostkowe – a tym, co intersubiektywne, a zatem wspólne. Przyjęcie nieprzewidywalnej subiektywności za jedną z ważniejszych cech naszego poznania świata nie musi prowadzić do pozbawienia się publicznego punktu odniesienia. Nie ma powodu, by negować istniejący poza nami system (świat wspólnego doświadczenia) ze względu na to, jak pisze Strawson, „że system jest w nas, czy raczej, że każdy ma swój system w sobie”⁴. Będąc częścią systemu, nie możemy zaprzeczyć, że pozycja, którą zajmujemy w tym systemie jest, z powodów, których nie da się zignorować, pierwotnym punktem odniesienia dla innych pozycji. Nie znaczy to wcale, że, uznając subiektywny punkt widzenia, neguje się tym samym możliwość wyjścia poza niego. Pytanie brzmi: jak się ono dokonuje? Jak z subiektywności dochodzimy do tego, co obiektywne, jak przestrzeń prywatna przechodzi w publiczną? Poszukiwanie tego przejścia jest także poszukiwaniem granic własnego subiektywnego doświadczenia świata, określanego w tych rozważaniach po prostu jako „mój świat” lub „świat przeżywany”.

Co oznacza określenie „mój” w określeniu „mój świat”? Nie można mówić o moim świecie w takim znaczeniu, w jakim mówi się o moim mieszkaniu, czy mojej książce, a zatem w znaczeniu posiadania rzeczy czy jakiegoś dobra. O moim świecie można mówić raczej w takim sensie, w jakim mówi się o własnym

1 H. Bergson, *Ewolucja twórcza*, przeł. F. Znaniński, Kraków 2005, s. 39.

2 E. Stein, *Byt skończony a byt wieczny*, przeł. J. Adamska, Kraków 1995, s. 68.

3 P.F. Strawson, *Indywidualizm*, przeł. B. Chwedeńczuk, Warszawa 1980, s. 56.

4 Tamże, s. 28.

odczuciu czy własnej opinii, które określa się tak, bo się je żywi i czuje się z nimi związek. Choć oczywiście do przekonań przywiązujemy się równie mocno, jak do rzeczy, o czym świadczy potrzeba ciągłego uzasadniania własnego postępowania tak, by nie być zmuszonym do zmiany przekonań.

Gdyby mój świat był mój na takiej samej zasadzie, jak moje jest mieszkanie czy inne posiadane przez mnie dobra, to można by się go pozbyć i zamienić na inny. Tymczasem mój świat jest tym, co najbardziej własne, bo ściśle związane zarówno z treściami mojej świadomości (przeżyciami, odczuciami, wspomnieniami), jak i zespołem nawyków, które składają na określoną linię działania. Nie da się przenieść ani przedstawień, ani odczuć do cudzej świadomości, ponieważ są one integralnie związane z moją własną. Nie da się też przysposobić cudzych nawyków i traktować ich jak własnych, zanim faktycznie nie staną się takie, czyli zanim nie zintegrują się w cały jednolity system działań. Nie chodzi zatem tylko o problem możliwości bądź niemożności przeżywania, powiedzmy, mojego bólu przez kogoś innego. Przykład bólu jest z upodobaniem przytaczany przez filozofów, zaprzeczających jakoby był on jakimś bytem, który ujmujemy, spoglądając niejako na „wewnętrzną scenę umysłu”. Należy w tym miejscu zwrócić uwagę na to, że przyjmowanie wewnętrznego świata odczuć i doznań nie musi być wyrazem poszukiwania lokalizacji stanów mentalnych i ustalania ontologicznego statusu nosiciela tychże stanów, Ja czy Ego. Wewnętrzny świat wskazuje na cechę przeżyć, doznań i odczuć, którą jest niedająca się znieść subiektywność naszego odnoszenia się do świata. Kiedy dokona się prostego zabiegu przełożenia wyrazów języka, w którym mówi się o przedmiotach wewnętrznych, na język danych zmysłowych, jak zrobił Edward G. Moore, jasne się staje, że chodzi o ujmowanie tych danych, a nie o problem ich lokalizacji. „Zdaniem Moore’a”, jak pisze Michał Hempoliński, „powiedzieć o danych zmysłowych, że istnieją wyłącznie w naszych umysłach, to wyrazić się w sposób niepoprawny. Dane zmysłowe nie są w moim umyśle w tym znaczeniu, w jakim moje ujmowanie tych danych zmysłowych jest w moim umyśle. Na przykład barwa, którą widzę, nie istnieje w moim umyśle w tym znaczeniu, w jakim jest w moim umyśle widzenie tej barwy. Widzenie barwy pozostaje w takim stosunku do mego umysłu, w jakim nie pozostaje do niego barwa widziana”⁵. W mówieniu o moim świecie nie chodzi o terytorium, obszar, czy scenę, a o pewną własność podmiotowości, jaką jest bycie jedynym i niepowtarzalnym punktem odniesienia w ujmowaniu każdego przedmiotu.

Niezależnie od tego, czy to, co jest „moim światem” scharakteryzujemy, jak zrobił to Epiktet, jako to, nad czym mamy władzę, czy też, jak zrobili to Kartezjusz i Franz Brentano, jako to, co jest nam bezpośrednio i niewątpliwie dane, zgodzimy się, że należą do niego myśli, wyobrażenia, uczucia i wspomnienia. „Toteż nikt właściwie nie może wątpić, czy stan psychiczny, który sam w sobie spostrzega, istnieje i czy jest taki sam, jakim go spostrzega. Ktoś, kto byłby w stanie o tym wątpić, dochodziłby do wątpienia absolutnego, do sceptycyzmu, który co prawda sam by się znosił, niszcząc też każdy stały punkt, z którego mógłby wyjść w swej próbie ataku na poznanie”⁶.

Ten wewnętrzny świat stanów psychicznych był dla Brentana zbiorem fenomenów psychicznych, które odróżnił on od fenomenów fizycznych. Jasne było dla niego to, że fenomeny psychiczne są naszą własnością⁷. Natomiast Bergson sprowadzał życie psychiczne do ruchu czasu-pamięci, zwracając tym samym uwagę, że nie da się go ujmować w kategoriach przestrzennych⁸.

Jak i gdzie przebiega granica między moim światem, rozumianym w podanym wyżej sensie, a tym, co nim nie jest? Poszukiwanie odpowiedzi na to pytanie prowadzone będzie w odniesieniu do problemu istnienia wspólnego, intersubiektywnego świata. Tropem będzie proces przedmiotowego ustanawiania, czyli uznawania czegoś za przedmiot, za coś odrębnego ode mnie i istniejącego poza mną. Ten proces to myślenie, w którym dokonuje się przedstawianie przedmiotu jako treści symbolizującej przedmiot.

5 M. Hempoliński, *Problemy percepcji*, Warszawa 1969, s. 66.

6 F. Brentano, *Psychologia z empirycznego punktu widzenia*, przeł. W. Galewicz, Warszawa 1999, s. 16.

7 Tamże, s. 31.

8 L. Kołakowski, *Bergson*, Kraków 2008, s. 58.

Dlaczego przedmiotowe ustanawianie jest ważne? Bez niego nie bylibyśmy w stanie niczego wyodrębnić z nieodróżnionego chaosu doznań i wrażeń, w jakim jesteśmy pogrążeni na początku naszego życia. W miarę jak zdobywamy doświadczenie, kształtuje się dopiero to, co jako schemat pojęciowy nakładamy na świat. Proces ten nie zanika, gdy mamy już ukształtowany zarówno ów schemat, jak i nasze odnośnienie się do świata. Jako podmioty wciąż sytuujemy się wobec tego, co jest przedmiotem w szerokim sensie tego słowa: zjawiskiem, stanem rzeczy, wydarzeniem, inną osobą. Karl Jaspers zwracał uwagę na to, że ujmowanie bytu jako różnego ode mnie „przedmiotu, ku któremu się zwracam, kiedy o nim myślę” jest prafenomenem naszego świadomego istnienia⁹. „To, co myślę, o czym mówię, jest zawsze czymś innym niż ja sam – jest przeciwstawnym mi przedmiotem, ku któremu ja, podmiot, się zwracam”¹⁰. Zgodnie z takim potraktowaniem naszego świadomego odnoszenia się do czegoś poza nami, żyjemy w rozszczeniu jako podmioty wobec przedmiotów. Taka sytuacja zmusza nie tylko do pytania o to, co nie jest nami, ale także o to, co pozwala nam przekraczać naszą subiektywność i odnosić się do tego, co intersubiektywne, zobiektywizowane czy uprzedmiotowione.

Problem przedmiotowego ustanawiania ma swoją historię, ale jako taki nie ma on jedynie wartości historycznej. Nie wydaje się bowiem, by problemy metafizyczne, stawiane przez filozofów przed wiekami, znalazły swoje rozwiązania, tak by można by je uznać za zamknięte. Wciąż pozostają w pewnym zakresie otwarte, choć dobrze jest przy ich przedstawianiu trzymać się raczej współczesnych rozwiązań niż ich historycznych wersji. Jednak nie można zrozumieć współczesnych rozwiązań bez wiedzy o drogach, którymi do nich dochodzono.

Od momentu, gdy Kartezjusz odstąpił subiektywność (umysł, duszę) i z niej wyprowadził poznanie, problemem stało się przejście od myślenia do rzeczy. Dla Kartezjusza nie były one jeszcze przedmiotami w sensie, jaki temu pojęciu nadawano później, niemniej problem istnienia czegokolwiek poza Ja był już widoczny. Idee, na których Kartezjusz opierał poznanie, były dla niego obrazami rzeczy, jednak nie w znaczeniu ich lustrzanego odbicia czy podobizny, ale jako tego, co, znajdując się w umyśle, jest przedmiotem umysłowym, scholastycznym *intelligible species*. Idee (species) prezentują rzeczy, za ich sprawą stajemy się świadomi rzeczy. Kartezjusz, jak słusznie zauważa Norman Kemp Smith, ujmował umysł jako receptywny, kontemplatywny, zawierający obiekty, które prezentuje sobie samemu¹¹. Umysł, rzecz myśląca, Ja – zamknięte są w sobie. „Nic nie może mi być bardziej dane niż ja sam jestem dany sobie, pojmując się bezpośrednio, stojąc wobec siebie samego twarzą w twarz”¹². Choć Kartezjusz przyjmował, że prócz umysłu danego sobie samemu (rzeczy myślącej), istnieje jeszcze rzecz cielesna, to i tak wszystko było dla niego wewnątrz, w myślącym podmiocie. Przekonanie o istnieniu czegokolwiek poza nami było dla Kartezjusza przesądem. Jak to się dzieje, pytał w *Zasadach filozofii*, że to, co jest wrażeniem, choć wiemy, że należy do jednej sfery – do myślenia – uznajemy za istniejącej poza nami?¹³ Dzieje się tak dlatego, że od wczesnego dzieciństwa wytworzyliśmy silny nawyk uważania wrażeń za pochodzące spoza nas i w ten sposób wytworzyliśmy przesąd o zewnętrżności, w którym trwamy bezkrytycznie. „A wcale nie jest bardziej pewne, gdy na przykład odczuwamy ból jakoby w nodze, że jest on czymś poza umysłem, [mianowicie czymś] istniejącym w nodze, aniżeli, że światło, gdy je widzimy niby w słońcu, [naprawdę] istnieje w słońcu poza nami”¹⁴.

Wszystko, co leży u podstaw naszej wiedzy o świecie, znajduje się w naszym umyśle. Idee nie odnoszą się do niczego innego niż one same. Owo „uwewnętrżnienie prawdy”, jak pisze Jerzy Krakowski, pozwoli-

9 K. Jaspers, *Wprowadzenie do filozofii*, przeł. A. Wołkowicz, Wrocław 1995, s. 19.

10 Tamże.

11 N.K. Smith, *New Studies in the Philosophy of Descartes. Descartes as Pioneer*, London 1952, s. 52.

12 Tamże.

13 R. Descartes, *Zasady filozofii*, przeł. I. Dąmbska, Kęty 2001, s. 49.

14 Tamże.

ło Kartezjuszowi na uniknięcie braku pewności w poznaniu¹⁵. Podobną strategię przeciw sceptycyzmowi zastosował trzy wieki później Edmund Husserl. Redukcja transcendentna odślania sferę przeżyć świadomościowych, w których prezentuje się świat. Jego istnienie staje jednak pod znakiem zapytania, podobnie jak istnienie innych podmiotów. Jak pisze Stanisław Judycki, transcendentálny solipsyzm wydaje się naturalną konsekwencją podążania przez Husserla drogą kartezjańską¹⁶. Droga ta prowadzi bowiem do zamknięcia się świadomości w sobie samej i jej samowystarczalności¹⁷.

Wydaje się, że problem solipsyzmu pojawia się jako następstwo uznawania idei za przedmioty myślowe. Jednak także wtedy, gdy, jak to uczynili brytyjscy empiryści, idee uczynimy reprezentacjami rzeczy, a problem przedmiotowości przeniesiemy na płaszczyznę treści naszych przedstawień, nie unikamy niebezpieczeństwa solipsyzmu. Czyż bowiem wszystko, jak ujmował to George Berkeley, nie sprowadza się do bycia postrzegany? A spostrzeżenie jest w nas, a nie w rzeczach.

Nie mamy żadnej pewności, że cokolwiek istnieje poza naszymi spostrzeżeniami, jednak, jak argumentował Dawid Hume, przyjmujemy, że tak jest, ponieważ wrażenia muszą mieć swoją podstawę. Między spostrzeżeniami i rzeczami, do których się one odnoszą, zachodzi stosunek świadomościowej reprezentacji. Rzeczy są symbolizowane przez treść przedstawień. Tworzenie przedstawień dokonuje się siłą wyobraźni wiążącej wrażenia. W rozwiązaniu Hume'a, przyjmującym, że przedmiot jest wynikiem wiązania wrażeń, które dokonuje się w podmiocie, wrażenie staje się punktem styku między podmiotem a światem, między tym, co wewnętrzne a tym, co zewnętrzne, między nami a rzeczami. Przez nie samo jednak nie zyskujemy dostępu do świata zewnętrznego. Tak zatem, według Hume'a, istnieje coś, co stanowi podstawę naszych wrażeń i jest na zewnątrz nas, do czego nie mamy jednak dostępu, bo proces wiązania wrażeń i tworzenia przedstawień rzeczy dokonuje się w nas. W doświadczeniu przekonujemy się, co jest trwałe i stale takie samo, i co możemy przyjąć za rzecz.

Immanuel Kant wykazał, na czym polega konieczność wiązania wrażeń w świadomości w ogóle i w ten sposób uniknął sceptycznych konsekwencji koncepcji Hume'a. Choć Kant odnosił aprioryczny aparat poznawczy podmiotu do czegoś, co jako wrażenie pochodzi z zewnętrznego źródła, nie uchronił się jednak przed konsekwencjami uwewnętrznienia prawdy. Skupianie się na podmiotowych warunkach poznania doprowadziło do tego, że cały byt został wyprowadzony z myślenia i w pewnym sensie do niego sprowadzony. Dostrzegł to Etienne Gilson. „Idealizm krytyczny [Kanta]”, jak pisał, „przyjmuje więc pewne dane, aby mieć pewność, że myśl jego nie obraca się w próżni, zarazem jednak przedsięwzięcie natychmiast konieczne środki, aby zapobiec radykalnie wszelkim niespodziankom, jakie by mogły zagrażać umysłowi ze strony owych danych. Umysł, który przepuszcza najpierw te dane przez aprioryczne formy zmysłowości, po czym zaś za pomocą kategorii poznania umysłowego kształtuje je w wiedzę, korzysta więc bez żadnych zastrzeżeń z przywileju użytkowania danych, które będąc czymś rzeczywistym, nie zawierają jednak zgoła nic więcej prócz tego, co on sam w nie wkłada”¹⁸. „Rzecz sama w sobie” Kanta, choć przyjęta po to, by myślenie miało treść, nie stanowi wystarczającej ochrony przed uwewnętrznieniem prawdy, o czym świadczą jej interpretacje powstałe na gruncie niemieckiego idealizmu. Czyniąc punktem wyjścia wszelkiej wiedzy Ja (podmiot), filozofowie, rozwijający koncepcję Kanta, doprowadzili do całkowitego zniesienia granicy między podmiotowością a przedmiotowością, zamykając wszystko w Absolucie. Nic dziwnego, że, po upadku systemu Heglowskiego, w filozofii na nowo stanął problem relacji, jaka zachodzi między poznającym Ja, myślą, a poznawanym przedmiotem, bytem.

W ten sposób znów dochodzimy do problemu tego, co jest dane nam-podmiotom w procesie poznania, czego sami nie wytwarzamy, na co jesteśmy zdani, co odbieramy, rejestrujemy, co, w związku

15 J. Krakowski, *Mathesis i metafizyka. Studium metodologiczne przełomu kartezjańskiego*, Wrocław 1992, s. 87.

16 S. Judycki, *Intersubiektywność i czas. Przyczynek do dyskusji nad późną fazą poglądów Edmunda Husserla*, Lublin 1990, s. 31.

17 W. A. Luijpen, *Fenomenologia egzystencjalna*, przeł. B. Chwedeńczuk, Warszawa 1972, s. 102.

18 E. Gilson, *Byt i istota*, przeł. D. Eska, J. Nowak, Warszawa 1963, s. 149.

z tym, nie jest w nas. Problem tego, co dane, stał się jednym z ważniejszych na gruncie nawiązań do Kanta z przełomu XIX i XX wieku. Na uwagę zasługują realistyczne interpretacje Kanta, do których należą między innymi koncepcja Aloisa Riehla i jego ucznia Richarda Höningswalda. Obaj przyjmowali, że myślenie jest aspektem działania człowieka w świecie, a świadomość stanowi element całości, jaką jest organizm. Riehl traktował proces poznania jako element procesu przystosowywania się organizmu do środowiska, nie bał się, jak pisze Michael Heidelberger, łączyć darwinizmu z filozofią transcendentálną¹⁹. Wrażenie ma swoją podstawę, którą odczuwamy w postaci przyjemności bądź cierpienia. O obiektywności rzeczy świadczy czucie, natomiast ona sama jest efektem wiązania wrażeń, u podłoża których znajdują się bodźce, to co dane. Materiał dochodzący do nas w postaci bodźców jest jednym z elementów procesu ujmowania przedmiotowego, z którym musimy się liczyć. Dopiero powiązanie poznania z działaniem dało rzeczy samej w sobie możliwość odegrania roli granicy, faktycznego oddzielania tego, co tylko subiektywne, od tego, co obiektywne.

W podobny sposób nawiązywał do Kanta Wilhelm Dilthey, po którym, mówiąc na marginesie, Riehl objął katedrę filozofii na uniwersytecie berlińskim w 1905 roku²⁰. Dilthey podkreślał związek organizmu ze środowiskiem, a człowiek był dla niego systemem popędów i nierozzerwalnie z nimi związanego dążenia do ich zaspokojenia. Wiara w istnienie świata zewnętrznego kształtuje się, według Diltheya, w działaniu. Gdybyśmy rozpatrywali ten problem tylko na gruncie świadomości, wówczas nie byłoby sposobu odróżnienia przedstawienia zewnętrznego przedmiotu od przedmiotu jako treści tego przedstawienia. Wynika to z charakteru naszych spostrzeżeń, które są elementem naszego doświadczenia wewnętrznego. Gdy spostrzegamy barwę, to niezależnie od tego, ile wrażeń się na nią składa, jest ona ujmowana jako wewnętrzny fenomen, jako coś niepodzielne. Niewątpliwym gruntem poznania jest doświadczenie wewnętrzne – wszystko, co jest mi dane, jest obecne w mojej świadomości, bo nigdzie indziej nie może być. Tylko w aktach świadomości dokonuje się oddzielenie ja i obiektu, rzeczy. Jedynym kryterium pozwalającym odróżnić myślenie o rzeczach od rzeczy jest opór, przez który dane jest nam doświadczenie świata zewnętrznego. Opór jest naciskiem, który odczuwamy jako ograniczenie, jak ściany, przez które nie możemy się przebić.²¹ Czym innym jest jednak opór, jak nie odczuciem zachodzącym w naszych zmysłach, zwanych słusznie bramami świata? Gdyby nie opór, nie mielibyśmy hamulców w naszym kreowaniu rzeczywistości tylko wyobrażeniowej.

Dilthey, podejmując problem istnienia świata zewnętrznego, odnosił się do odkrycia, dokonanego w drugiej połowie XIX wieku, przez fizjologa Johannes Müllera, potwierdzającego subiektywny charakter jakości zmysłowych. Zgodnie z tym odkryciem, organ zmysłowy odczuwa najpierw tylko sam siebie, swoją wewnętrzną energię i jej stany. Świadomość o czymś zewnętrznym zdobywamy dopiero w trakcie doświadczenia. Oznacza to, że w działaniu nabywamy umiejętności oddzielania tego, co znajduje się „wewnątrz” nas, od tego, co wobec nas zewnętrzne. Dokonuje się to przez pokonywanie trudności, jakie przed nami stają. Trudności te odczuwane są jako opór, który musimy przezwyciężyć, by móc działać i osiągać stawiane przez nas cele. Oporu tego doświadczamy na styku organizm – środowisko, gdy dążymy do zaspokojenia podstawowych popędów. W przypadku ludzkiego organizmu, wiąże się to z wchodzeniem w liczne relacje społeczne. Środowiskiem naszego działania jest ucłowieczona i przetworzona przyroda. W czasie, gdy Dilthey opracowywał swoją koncepcję, bardzo często podejmowanym problemem były wzajemne relacje między naturą a kulturą. W kontekście tego zagadnienia, ciekawe byłoby przyjrzenie się charakterowi owego oporu, o którym pisał Dilthey. Dla niego samego, w doznawaniu

19 M. Heidelberger *Kantianism and Realism: Alois Riehl and Moritz Schlick* [<http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.58.8535&rep=rep1&type=pdf>, s.5, ostatnia wizyta 15 grudnia 2013 r.].

20 Tamże, s. 4.

21 W. Dilthey, *Beiträge zur Lösung der Frage vom Ursprung unseres Glaubens an die Realität der Aussenwelt und seinem Recht*, [w:] tegoż, *Gesammelte Schriften*, Bd. 5, Stuttgart 1957, s. 102.

oporu, na jaki natrafiamy dążąc do zaspokajania naszych potrzeb, kształtuje się stopniowo przekonanie o istnieniu zewnętrznych rzeczy poza nami, a wraz z tym pojawia się wiara w realność świata zewnętrznego. Dilthey nie dokonywał charakterystyki samego oporu, który jako taki jest wart uwagi.

Opór przywodzi na myśl pewien istotny aspekt granicy. Skoro opór jest tym, z czym się musimy liczyć, to w takim razie nie pozwala nam on na dowolne kształtowanie naszego świata. Opór daje nam znać o pewnych stałych punktach, do których musimy się odnosić i które musimy brać pod uwagę, jeśli chcemy działać. Do tego rodzaju stałych punktów należą, na przykład, społeczne konwencje, reguły społecznego współżycia, przepisy, regulacje prawne i szereg innego rodzaju ustaleń, kształtujących kształt naszego ludzkiego świata. Nawet jeśli ulegają one zmianie i nie mają charakteru uniwersalnego, to i tak stanowią punkty oporu, na które wciąż natrafiamy i z którymi musimy się zmagać. Możliwość działania i wchodzenia w relacje z innymi ludźmi oparta jest na uznaniu istnienia tego, co wspólne jako naszego stałego odniesienia do tego, co subiektywne (indywidualne, osobiste). Tak oto, wychodząc od myślenia (subiektywności), doszliśmy do tego, co wspólne (obiektywności). Teraz skupimy się na procesie myślowym, prowadzącym do wyodrębnienia czegoś jako przedmiotu. Każdy myślowy akt ujmowania czegoś może być rozpatrywany w dwojaki sposób – jako czynność lub jako rezultat tej czynności. Rozumiemy różnicę, jaka zachodzi między empirycznym podmiotem, dokonującym aktów myślowych, a odnoszeniem tych aktów do przedmiotów. Empiryczny podmiot przeżywa akty i treści tych aktów, jednak przedmioty, do których owe akty się odnoszą, nie są tym, co dane jest jego świadomości, nie są treścią świadomości.

Na gruncie filozofii brytyjskiej, problem ten próbował rozwiązać Moore, rozwijając teorię danych zmysłowych. Dane zmysłowe są tym, co każdy z nas ujmuje, odbierając wrażenia, a przedmiot materialny jest tym, co każdy z nas widzi, słyszy i czuje. To rozróżnienie Moore'a pozwoliło oddzielić od siebie subiektywny proces ujmowania przedmiotu od samego przedmiotu. Widzenie przedmiotu nie polega na jego bezpośrednim ujmowaniu. Jedną część tego procesu polega na ujmowaniu pewnych danych zmysłowych, inną natomiast jest wiedzą o tym, że istnieje coś poza danymi zmysłowymi²². O ile dane zmysłowe należą do podmiotu, są, jak to się określa na gruncie filozofii analitycznej, prywatne, o tyle przedmioty należą do przestrzeni publicznej. Posługując się tą terminologią, można dokonać szeregu istotnych ustaleń dotyczących tego, w jaki sposób doświadczenia prywatne (subiektywne) mogą być opisane w języku publicznym (obiektywnym). Nie chodzi przy tym jedynie o akceptowanie określonej konwencji językowej, ale o to, że doświadczenia prywatne są komunikowalne i mogą być zrozumiałe. W tym miejscu odsłania się nam inny widok na granicę mojego świata, która ujawniała się podczas omawiania problemu czucia. Opór, jaki stawia nam to, co poza nami, odczuwamy także nie mogąc dowolnie kształtować tego, co w myśleniu wyodrębnia się jako jakieś, jako coś. Proces wyodrębniania czegoś odsłania granicę między mną a tym, co stoi naprzeciw mnie. Choć dokonuje się we mnie, odnosi się do czegoś poza mną. Poszukując słowa, by móc wyrazić jakąś myśl, napotykamy na sens, którego sami nie stwarzamy, a który zastajemy.

Wszystko, co posiada sens, jest czymś, co może zostać ujęte, jest przedmiotem. Może to być także coś nieistniejącego. Proces myślowy dąży do uchwycenia sensu, który w stosunku do tego procesu jest czymś zewnętrznym. O ile myślenie jest czasowe i ograniczone, o tyle sens jest bezczasowy i uniwersalny.

Dla Hönigswalda sens był tym, czym dla Gottloba Fregego była myśl: bezczasową, niezmysłową całością, która znajduje swój materialny wyraz w słowie. Przedstawienie jakiegoś przedmiotu jest zawsze jednostronne i zależy od punktu widzenia zajmowanego przez osobę, która ujmuje dany przedmiot. Natomiast sens odnosi się do przedstawianego przedmiotu i znajduje swój wyraz w nazwie tego przedmiotu. Znaczenie, jak to określał Hönigswald, reprezentuje funkcję identity, ponieważ w nim się

22 M. Hempoliński, *Problemy percepcji. Teoria danych zmysłowych w brytyjskiej filozofii analitycznej*, Warszawa 1969, s. 72.

ucieleśniam przedmiotowość. Myśl poszukuje sposobu, w jaki może zostać sformułowana, nakierowuje się na uchwycenie sensu. O tym, że sens jako taki jest pewną całością, która niejako narzuca się myśli, świadczą przypadki przerwanej wątku, o czym Hönlwald pisał w swojej pracy *Die Grundlagen der Denkpsychologie*. Zrozumieć coś, to uchwycić sens. Myśl krąży tak długo, aż trafi na ową zrozumiałość. Wątek da się zagubić tylko w medium sensu i zgodnie z jego regułami.²³ „Sens «do zrozumienia» prezentuje się jako rozwijające się w czasie zdanie.”²⁴ Jedność zostaje rozczłonkowana i zostają jej przyporządkowane poszczególne części składowe zdania. Znaczenie nie przysługuje poszczególnym elementom, tylko zdaniu jako całości. Język w pewnym sensie „składa słowa i myśli”²⁵, i jest to możliwe dzięki temu, że myśli kształtują się w słowie i w nim znajdują swój wyraz.

Wyrażenie w tej nieco metaforycznej formie nadrzędności języka nad naszym myśleniem prowadzi nas do drugiej granicy naszego świata. Jak nie możemy posługiwać się własnym osobistym językiem, tak też nie możemy liczyć (rachować), nie przyjmując reguł liczenia czy rozumować, nie odwołując się do reguł wynikania logicznego. Jeśli nasze myślenie nakierowane jest na działanie, musi brać pod uwagę to, co zmusza nas do respektowania reguł gry panujących w świecie, w którym żyjemy. Nie będziemy w stanie się komunikować z innymi, jeśli nie będziemy znali znaczeń, jakie są nadawane słowom. Nie osiągniemy niczego, jeśli nie będziemy uznawać przyjętych społecznie reguł. I, podobnie jak w przypadku znaczenia słów, musimy odwoływać się do znaczeń, których sami nie tworzymy, by wiedzieć, że istnieją one poza nami, nie są ustanawiane mocą naszej woli. Podobnie nie musimy mówić o normach i regułach inaczej, jak tylko o konwencjach. Nie musimy przystawać na metafizyczną tezę, że owe normy czy reguły istnieją poza przestrzenią i czasem, by przekonać się, że narzucają się nam, a działanie wbrew nim prowadzi nas donikąd. Jeśli nawet nie chcemy się zgodzić na określanie sposobu istnienia tych reguł mianem „trzeciego królestwa”, to i tak musimy przyznać, że nie sposób ich ignorować.

Z wielu powodów wygodnie jest jednak posługiwać się pojęciem „trzecie królestwo”, które służyło Fregemu na określenie obszaru „zamieszkiwania” niezmysłowych myśli, a które może być także miejscem dla sensów, znaczeń czy koniecznych związków, jakim są zarówno reguły liczenia, rozumowania czy tworzenia kompozycji muzycznych. Pozwala to bowiem uchwycić niezależny od nas charakter wielu twórców, które są realne choć nie cieleśniami i zmysłowo. Jan Łukasiewicz pisał o braku dowolności w konstruowaniu aksjomatów systemów logicznych. „Otóż ilekroć”, pisał, „zajmuję się najdrobniejszym nawet zagadnieniem logistycznym, szukając np. najkrótszego aksjomatu rachunku implikacyjnego, tylekroć mam wrażenie, że znajduję się wobec jakiejś potężnej, niesłychanie zwartej i niezmiernie odpornej konstrukcji. Konstrukcja ta działa na mnie, jak jakiś konkretny dotykalny przedmiot zrobiony z najtwardszego materiału, stokroć mocniejszego od betonu i stali”²⁶. Niezależnie od tego, czy zajmujemy się skomplikowanymi twórcami logicznymi, czy też prowadzimy proste rozumowanie, podlegamy pewnego rodzaju przymusowi. Z działania tego przymusu zdajemy sobie sprawę nie tylko po zakończeniu procesu rozumowania, ale również w jego trakcie. Wystarczy przeprowadzić proste rozumowanie, jak na przykład: dwa ma się do czterech tak jak cztery do ilu? Cztery ma się tak do ośmiu jak osiem do ilu? Widzimy, że odpowiedź na oba pytania stanowi wynik prostego rozumowania, które prowadzi do odkrycia zasady proporcji liczb. Zasada ta jest, jak pokazywał Brand Blanshard, jak koleina, którą podąża nasza myśl i nie schodzi na manowce²⁷.

23 Tenże, *Podstawy psychologii myślenia. Studia i analizy*, przeł. A. Machlarz, [w:] I. Alechnowicz, *Filozofia na Uniwersytecie Wrocławskim w latach 1895-1935*, Opole, s. 158.

24 Tamże, s. 163.

25 V. Klemperer, *Lingua Tertii Imperii. Notatnik filologa*, przeł. J. Zychowicz, Kraków – Wrocław 1983, s. 24.

26 J. Łukasiewicz, *W obronie logistyki*, [w:] tenże, *Z zagadnień logiki i filozofii. Pisma wybrane*, Warszawa 1961, s. 219.

27 B. Blanshard, *Czy ludzie mogą być rozumni?*, [w:] *Filozofia amerykańska, Wybór rozpraw i szkiców historycznych*, przeł. J. Krzywicki, Boston 1958, s. 127.

Nie ma dowolności w przyjmowaniu aksjomatów, jak nie ma dowolności w stosowaniu znaczeń słów, jakich używamy porozumiewając się z innymi. Gdyśmy sami je konstruowali, nie moglibyśmy się z nikim porozumieć. Gdyby nie proces wyodrębniania „czegoś”, nie mielibyśmy żadnego przedmiotu, ani prostego zmysłowego, ani skomplikowanego poza nami samymi.

Poszukiwanie granic mojego świata okazało się poszukiwaniem ograniczeń, jakim podlega subiektywność, stanowiąca niezbywalną własność podmiotowości, jaźni. Zajmowanie się subiektywnością, czynienie z niej punktu wyjścia poznania, zawiera w sobie niebezpieczeństwo pozostania w jej obrębie, zamknięcia się we własnym świecie. Badając warunki ustanawiania przedmiotowego, a zatem śledząc to, jak podmiot wytwarza przedmiot, dotarliśmy do nieprzekraczalnej granicy, jaką jest podstawa, z której dochodzą do nas bodźce, Kantowska „rzecz sama w sobie”. Odbierane przez nas wrażenia mają zawsze subiektywny charakter i kształtowane są przez wyposażenie naszych władz poznawczych, a to oznacza, że treści naszej świadomości podlegają naszej władzy, jednak materiał, z którego je tworzymy jest poza nią. Podobnie jest z drugim aspektem przedmiotowego ustanawiania – myślowym procesem ujmowania czegoś. Proces myślowy, choć subiektywny i czasowy, odnosi się do bezczasowego sensu, który należy do świata idealnych tworów, „trzeciego królestwa”. Szukając wyrazu dla naszych myśli, jesteśmy zdani na całości, których nie wytwarzamy i nie kształtujemy, a które nam się narzucają. Sens jest poza nami, możemy się tylko do niego odnosić. Tak zatem zarówno bodźce, jak i sens wyznaczają dwa punkty oporu, na które natrafiamy, podejmując działanie. Stanowią one też granice mojego świata, poza którymi rozciąga się to, co wspólne.

Streszczenie/Summary

Granice mojego świata

Nieuchronną konsekwencją przyjęcia subiektywności jako punktu wyjścia wszelkiego poznania jest zamknięcie się w tym, co moje, we własnym sposobie przedstawiania sobie świata. Jak podmiotowość przechodzi w przedmiotowość? Jak świadomość (duch) może zmieniać się w rzecz? Rozważając podmiotowe warunki procesu ustanawiania przedmiotowego natrafiamy na dwojaką granicę. Z jednej strony jest nią źródło, z którego pochodzą bodźce przekształcające się w naszej świadomości we wrażenia, z drugiej idealne normy i reguły kształtujące proces naszego myślenia, w trakcie którego odnosimy się do tego, co zostaje wyodrębnione jako przedmiot. O ile pierwsza granica dana nam jest w czuciu, które jest efektem naszego zetknięcia się z bodźcami, o tyle normy dają o sobie znać w zrozumieniu narzucającego się nam sensu. W jednym i drugim przypadku natrafiamy na coś, czego nie możemy dowolnie kształtować. „Rzecz sama w sobie” i „trzecie królestwo” wyznaczają dwa punkty oporu determinujące proces ustanawiania przedmiotowego, a jednocześnie granice subiektywności – granice mojego świata.

Słowa kluczowe: subiektywność, podmiotowość, granica, opór, sens.

The Limits of My World

The belief that nothing is real beyond oneself is an inevitable consequence of subjectivity as a starting point of every process of cognition. How does subjectivity affect objectivity? How to derive objective consciousness from the subjective consciousness? How does the thought grasp anything? By exploring the subjective conditions of the object-constituted-process we come across two sorts of limit. On one hand, there is a source of sensations which we have in our minds, on the other hand there are ideal norms and rules which determine how we think when we are to achieve the given thing (object). The first limit is which we feel when we are conscious of external sensations. The second limit is the sense which we find by thinking. “Thing in itself” and “Third realm” make two points of resistance determined by the object-constituted-process and also by the limit of subjectivity – the limit of my world.

Keywords: subjectivity, the Self, limit, resistance, sense.

Sprawozdanie z seminarium naukowego „Neokantyzm w Polsce”

W dniach 20-22 listopada 2013 roku na Uniwersytecie Śląskim w Katowicach odbyło się seminarium naukowe „Neokantyzm w Polsce” pomyślane jako spotkanie robocze uczestników projektu badawczego realizowanego pod takim samym tytułem przez Tomasza Kubalicę wraz z partnerami niemieckimi: Stephanem Nachtsheimem oraz Reinholdem Breilem.

W ramach projektu prowadzone są zarówno badania nad wpływem neokantyzmu na polską myśl filozoficzną rozwijaną na przełomie XIX i XX wieku, jak i badania nad europejskim dziedzictwem kulturowym i filozoficznym terenów włączonych po drugiej wojnie światowej do Polski.

W trakcie trzydniowych obrad uczestnicy seminarium zaprezentowali wyniki swoich dotychczasowych ustaleń oraz podjęli dyskusję na temat głównych wątków planowanej publikacji naukowej.

Wystąpienia seminaryjne prezentowane były w dwóch sekcjach językowych: niemieckojęzycznej i polskojęzycznej. Seminarium rozpoczęły obrady prowadzone w języku niemieckim. Otworzyło je wystąpienie Andrzeja J. Norasa poświęcone Ottonowi Liebmannowi. Ten przedstawiciel wczesnego neokantyzmu, uważany za inicjatora całego ruchu neokantowskiego, stał się dla Norasa pretekstem do podjęcia kilku ważnych problemów związanych z charakterystyką neokantyzmu, m.in. z wyróżnieniem cech, które pozwalają uznać danego filozofa za neokantystę. Andrzej J. Noras szczególną uwagę poświęcił pracy habilitacyjnej Liebmanna *Kant und die Epigonen*, którą wielu badaczy neokantyzmu zgodnie uważa za swoistego rodzaju manifest programowy neokantyzmu. Jednak, jak pokazał Noras w swoim wystąpieniu, znacznie wcześniej niż Liebmann Kuno Fischer uzasadniał potrzebę odwołania się do Kanta w poszukiwaniu właściwej wykładni rozwiązywania problemów, jakie stanęły wówczas przed filozofią, a dokładniej mówiąc przed teorią poznania. Co więcej, Liebmann zalicza się do neokantyzmu metafizycznego, gdy tymczasem, jak argumentował Noras, w swojej pracy habilitacyjnej ten filozof zajmował się przede wszystkim krytyką pojęcia rzeczy samej w sobie. A zatem, choć rozwijał metafizykę, to jednak jej nie rozumiał, podobnie jak konsekwencji teoriopoznawczych, jakie wynikały z jego krytyki.

W dyskusji po wystąpieniu Norasa zwracano uwagę na problematyczność poszukiwania wyróżników neokantyzmu, wspólnego mianownika łączącego różne szkoły i nurty w obrębie tego kierunku filozoficznego. Zastanawiano się, w jakim stopniu wspólnym mianownikiem może być teoria poznania. Zgadzano się z prelegentem, że teoriopoznawcza orientacja neokantyzmu stawia w nowym świetle dokonania Liebmanna.

Kolejne wystąpienie w tej sekcji zatytułowane „Emil Lask: Kategorienlehre und Letzbegründung” wygłosił Stephan Nachtsheim. Rozpoczynając swoje wystąpienie, prelegent zwrócił uwagę na to, że Lask urodził się w tym samym miejscu, z którego wywodzi się także pewien polski filozof, choć bardziej jest znany z innej działalności – Karol Wojtyła. Lask studiował u Heinricha Rickerta, Aloisa Riehla i Wilhelma Windelbanda, a całe jego naukowe życie związane było z Heidelbergiem, gdzie objął katedrę filozofii po Kunonie Fischerze. Trzeba dodać, że Lask nie cieszył się długim życiem, zginął na froncie pierwszej wojny światowej w 1917 roku.

Wskazując na dwa najważniejsze obszary problemowe koncepcji Laska – ścisły obiektywizm jego nauki o kategoriach oraz transcendentálną logikę filozofii – Nachtsheim zwrócił uwagę, że obiektywizm

jest tylko jedną ze stron przedmiotowości, której uzasadnienie opiera się także na subiektywności i na relacji między podmiotem a przedmiotem. W odniesieniu do logiki transcendentalnej, prelegent wskazywał na to, że choć Lask dzielił ideę tej logiki z przedstawicielami neoheglizmu, to jednak sprzeciwiał się dialektycznemu rozwiązaniu dokonanej przez Hegla. Uważał, że logika filozoficzna powstaje w wyniku rozszerzenia transcendentalnej logiki Kanta przez naukę o kategoriach. Prócz tych cech koncepcji Laska, jak to określił Nachtsheim, samodzielnego przedstawiciela szkoły badeńskiej, warta uwagi jest również jego praca *Rechtsphilosophie*, w której prawo zostało oparte na autonomicznej sferze nieuwarunkowanych wartości. W dyskusji podejmowano zagadnienie różnic i podobieństw zachodzących między Laskiem a jego starszym kolegą Rickertem. Pytano między innymi o związek podmiotowo-przedmiotowy oraz o kwestię podziału nauk.

Pierwszą sesję seminarium zamknęło wystąpienie Tomasza Kubalicy poświęcone filozoficznemu rozwojowi Johannes Volkelta. Prelegent wskazał na znaczenie pochodzenia Volkelta, który urodził się w miejscowości będącej dziś jedną z dzielnic Bielska-Białej. Na tym obszarze przenikały się różne tradycje religijne i kulturowe. Wpłynęło to na taki kierunek rozwoju Volkelta, który prelegent określił jako filozofię ponadnarodową i ponadwyznaniową. Najważniejsze jednak było metafizyczne ukierunkowanie tej filozofii. Pochodzenie Volkelta wpłynęło na obecne w jego myśleniu dążenie do powiązania metafizyki z teorią poznania, a z drugiej strony sięganie do sztuki i estetyki. W związku z tym trudno jest jednoznacznie przyporządkować tego myśliciela do określonego kierunku w obrębie neokantyzmu. Jak pokazywał w dyskusji Noras, wiele kryteriów podziału neokantyzmu prowadzi do paradoksów. Volkelta zalicza się do wczesnego neokantyzmu, ponieważ urodził się między 1840 a 1850 rokiem. Liebmann choć był starszy od Volkelta przyporządkowywany jest zgodnie z innymi kryteriami do kierunku metafizycznego.

Drugi dzień obrad seminarium otworzyło wystąpienie Barbary Szotek, która zaprezentowała zebrany projekt filozofii krytycznej Mariana Massioniusa oraz omówiła wpływ jaki miał on na polską filozofię XIX wieku. Najważniejszym elementem tego projektu było skupianie się w filozofii na poznaniu, a co za tym idzie, na zastosowaniu refleksji teoriopoznawczej w naukach. Massonius dążył do wypracowania naukowej filozofii i stąd interesował się pracami wybitnych przedstawicieli nauki. Jednym z nich był Hermann Helmholtz, niemiecki lekarz, fizjolog, fizyk i filozof, reprezentant kierunku fizjologicznego w neokantyzmie. Massonius odnajdywał w koncepcji tego wybitnego myśliciela problemy, które stały się inspirujące nie tylko dla niego, ale i innych przedstawicieli filozofii polskiej działających w tym okresie.

Związek refleksji filozoficznej z rozwijającymi się od połowy XIX wieku naukami jeszcze bardziej widoczny był u Ernsta Cassirera, przedstawiciela szkoły marburskiej, który odnosił się do odkryć dokonywanych wówczas na gruncie matematyki, fizyki, biologii i innych nauk. Sylwetkę i dokonania tego znakomitego neokantysty przedstawił Przemysław Parszutowicz. W swoim wystąpieniu prelegent skupił się na przenikaniu się wątków biograficznych i filozoficznych w monumentalnym dziele Cassirera. I tak, Parszutowicz pokazywał związki omawianego przez siebie myśliciela z Wrocławiem, które niestety, nie są zbyt znaczące, ponieważ Cassirer opuścił Wrocław zaraz po zdaniu matury. Prelegent zaprezentował słuchaczom zdjęcie domu rodzinnego marburczyka urządzonego w modernistycznym stylu. Inną ciekawostką był jadłospis zaordynowany przez Cassirera na jedno z przyjęć. Tego rodzaju znaleziska niezwykle cieszą każdego badacza, choć trudno jest słuchaczom podzielić w pełni tę radość.

Parszutowicz wskazywał w swoim wystąpieniu na znaczenie różnych doświadczeń życiowych Cassirera w kształtowaniu się jego koncepcji filozoficznej. Jednym z ważniejszych była praca w bibliotece Warburga, w której zbiory były uporządkowane w sposób tematyczny i kategorialny a nie alfabetyczny. Przełomowe znacznie dla koncepcji Cassirera miał okres jego pobytu w Szwecji, kiedy to doszło do rozwinięcia koncepcji symbolicznej pregnancji, do uszczegółowienia teorii percepcji i sformułowania koncepcji fenomenów bazowych, którą Cassirer nazywał metafizyką.

Obrady przedpołudniowej sesji seminarium zamknęło wystąpienie Jana Woleńskiego poświęcone krytyce idealizmu Heinricha Rickerta przeprowadzonej przez Kazimierza Ajdukiewicza. Na początku prelegent przedstawił drogę teoretycznego rozwoju Ajdukiewicza od konwencjonalizmu przez epistemologię semantyczną, która doprowadziła go do radykalnego empiryzmu. Kiedy Ajdukiewicz przechodził od konwencjonalizmu do epistemologii semantycznej, wziął na warsztat koncepcję Heinricha Rickerta. Nie wiadomo, dlaczego to zrobił. Ciekawe jest, że w pracy *Zagadnienia i kierunki filozofii*, w rozdziale o prawdzie, Ajdukiewicz przytacza także koncepcję prawdy Rickerta. Ajdukiewicz uważał, że Rickert sformułował tezę idealizmu transcendentnego w sposób najbardziej przejrzysty: cały świat realny jest korelatem świadomości, lecz nie świadomości indywidualnych podmiotów psychicznych, lecz świadomości w ogóle – podmiotu transcendentnego. Powinność Rickerta Ajdukiewicz zinterpretował jako powinność logiczną w odniesieniu do ogółu sądów, jakie ma podmiot transcendentny. Jednak, jak argumentował Ajdukiewicz, nie da się wyprowadzić ogółu sądów prawdziwych z podmiotu transcendentnego, ponieważ istnieją takie zdania prawdziwe, które nie są dyktowane przez przyjęte reguły sensu. W związku z tym nie da się obronić pojęcia podmiotu Rickerta.

W dyskusji prelegent zwrócił uwagę na stanowiska, odnoszące się do krytyki idealizmu Rickerta przeprowadzonej przez Ajdukiewicza, sformułowane przez Alfreda Tarskiego i Henryka Mehlberga. Ten drugi uważał, że Ajdukiewicz podał konkluzyjny argument przeciwko idealizmowi. Jednak sam Woleński stwierdził, że nie jest przekonany o tym, czy filozofowie formułują konkluzyjne argumenty.

Sesja popołudniowa seminarium toczyła się w języku niemieckim. Rozpoczął ją referat Bolesława Andrzejewskiego „Der kantische Faden in der Philosophie von Władysław Mieczysław Kozłowski”. Prelegent wskazywał w nim na to, że polska filozofia przełomu XIX i XX wieku miała charakter praktyczny. Wpływ rozwijającego się wówczas neokantyzmu spowodował pojawienie się potrzeby uteoretycznienia filozofii i doprowadzenia do syntezy teorii i praktyki. Synteza ta przybrała w systemie Kozłowskiego postać „humanizmu polskiego”, koncepcji podkreślającej, że chodzi nie tylko o rozwijanie wiedzy o człowieku, ale i jej upowszechnianie – przez rozwój wiedzy wpływa się na społeczeństwo. Wiedza teoretyczna daje światopogląd, natomiast wiedza praktyczna umożliwia rozwój społeczny. Kozłowski, jak pokazywał prelegent, był bardziej kantystą niż neokantystą. Świadczy o tym jego przekonanie, że społeczeństwo nie jest zbiorem egoistycznych jednostek, lecz kooperacją i wspólnotą dążącą do realizacji potrzeb moralnych. Człowiek jest bowiem w stanie nie tylko sprawnie i skutecznie działać, ale może także poddać swoje działanie refleksji i ukierunkować je zgodnie z jakąś ideą.

Kolejny prelegent – Reinhold Breil – skupił się w swoim referacie na postaci mało znanego neokantysty, ucznia i współpracownika Richarda Höningswalda, Moritza Löwiego, ukazując jego drogę od psychologii myślenia do psychologii eksperymentalnej. Na podstawie odnalezionych przez siebie dokumentów dotyczących życia Löwiego, Breil ustalił, co działo się z tym filozofem i psychologiem po opuszczeniu Wrocławia w 1936 roku. Ten okres jego życia był do tej pory nieznanym. Zgodnie z ustaleniami Breila, Löwi do śmierci w 1944 roku przebywał w New London w stanie Connecticut w USA, gdzie pracował w szpitalu psychiatrycznym. Zwrot Löwiego ku eksperymentalnej psychologii i psychiatrii klinicznej rozpoczął się już we Wrocławiu. Świadectwem tego jest jego współpraca ze słynnym neurologiem i badaczem mózgu Otfriedem Foersterem we wrocławskim szpitalu klinicznym Wenzel-Hancke. Badania te kontynuował w USA. Jak pokazywał prelegent, z punktu widzenia metodycznej analizy filozoficznej badania te są dziś zaskakująco aktualne i mogą służyć każdemu, kto chce uprawiać psychologię w powiązaniu ze świadomą refleksją filozoficzną.

Obrady sekcji zakończyło wystąpienie Iwony Alechnowicz-Skrzypek, która zaprezentowała sylwetki dwóch neokantystów działających na przedwojennym Uniwersytecie Wrocławskim: Richarda Höningswalda i Siegfrieda Marcka. Pierwszy był związany z Uniwersytetem Wrocławskim dwadzieścia cztery lata, dru-

gi szesnaście. Życiorysy obu mają kilka punktów stycznych. Gdy Hönlgswald rozpoczął działalność naukową na Uniwersytecie Wrocławskim, Marck rozpoczął tu swoje studia filozoficzne. Gdy Hönlgswald opuszczał Uniwersytet i przeniósł się do Monachium, Marck objął po nim katedrę filozofii, psychologii i pedagogiki, choć spotkało się to z protestem przedstawicieli wydziału filozoficznego tegoż uniwersytetu. Odmienne były obszary ich zainteresowań badawczych: Hönlgswald skłaniał się ku psychologii, a Marck ku socjologii. Neokantowski punkt wyjścia obu był rozwijany w dwóch różnych kierunkach.

W dyskusji podejmowano kwestię, która referentka jedynie zasygnalizowała, a mianowicie czy fakt, że Hönlgswald i Marck rozwijali filozofię w różnych kierunkach oznacza, że przestali być neokantystami, czy też pozostawali nimi, choć przedmioty ich badań wykraczały poza tradycyjne pojmowane problemy filozoficzne? Przy tej okazji, po raz kolejny w czasie obrad seminarium, postawiono pytanie o kryteria przynależności danego filozofa do ruchu neokantowskiego. Stwierdzono, że najważniejsze jest branie pod uwagę kręgu problemowego, w jakim się dany myśliciel poruszał. Zarówno Hönlgswald, jak i Marck podejmowali w swoich pracach te same problemy, jakie rozwijano w obu szkołach neokantowskich, stąd też nie ma wątpliwości, że obaj pozostali neokantystami, chociaż w ich myśli jest wiele elementów, które wykraczają poza formułę neokantyzmu.

W ostatnim dniu obrad seminarium przedstawiono trzy referaty w języku polskim. Pierwszy, autorstwa Mirosława Tyla, dotyczył recepcji Kanta w polskim marksizmie. Tyl ukazał tę recepcję w trzech odsłonach, w pierwszej przedstawił rozwijaną przez Kazimierza Kelles-Krausa koncepcję społecznego *a priori* – przynależności klasowej – determinującą rozumienie przez człowieka społeczeństwa i świata. W podobnym kierunku poszedł Stanisław Brzozowski, omawiany w drugiej odsłonie wystąpienia Tyla, ukazującej konsekwencję rewizjonistycznej interpretacji marksizmu, jakim było odrzucenie przez Brzozowskiego klasycznej definicji prawdy. W trzeciej odsłonie nawiązania do Kanta Tyl ukazał koncepcję Leszka Kołakowskiego rozwijaną po drugiej wojnie światowej. Kołakowski, podobnie jak wcześniej Brzozowski, odrzucił klasyczną definicję prawdy i rozpatrując poznanie z punktu widzenia koncepcji Kanta twierdził, że jest ono społecznie subiektywne. Tylowi nie udało się zaprezentować najnowszej odsłony nawiązującej w polskim marksizmie do Kanta, którą reprezentował Marek Siemek. Udało mu się tylko wspomnieć o rozwijanej przez Siemka koncepcji różnicy epistemologicznej.

Kolejny referat zatytułowany „Heinrich Rickert jako Gdańszczanin, Niemiec i myśliciel” wygłosił Andrzej Lisak. Celem przedstawionej przez prelegenta prezentacji było ukazanie związków biograficznych Rickerta z Gdańskiem. W swojej prezentacji prelegent wiele miejsca poświęcił ojcu Rickerta, zasłużonemu obywatelowi Gdańska i działaczowi politycznemu, posłowi do Reichstagu. Rickert senior był założycielem związku do obrony przeciw antysemityzmowi, co, jak wyjaśniał Lisak, ma znaczenie dla zrozumienia stosunku Rickerta juniora do nazizmu. Chcąc zrozumieć ewolucję myśli Rickerta, Lisak skupił się na zmianie postawy teoretycznej Windelbanda spowodowanej potrzebami politycznymi i nie zdążył omówić podobnego powiązania poglądów politycznych i stanowiska filozoficznego u Rickerta.

Ostatni referat, zamykający trzydniowe seminarium, zaprezentowała Natalia Danilkina. Jego tematem było oddziaływanie myśli Sergiusza Hessena na polskie środowiska intelektualne. Danilkina pokazała w swoim referacie, jak ten rosyjski myśliciel, ukształtowany przez neokantystów szkoły badeńskiej w czasie swoich studiów w Niemczech, rozwijał neokantowskie idee podczas swojego piętnastoletniego pobytu w Polsce. W ten sposób, na co zwracano uwagę w czasie dyskusji po referacie, Hessen stał się symbolem zawiłych sposobów przenikania neokantyzmu do myśli polskiej. Neokantyzm wiąże się z naszym krajem nie tylko przez neokantystów, którzy byli związani z terenami włączonymi po drugiej wojnie światowej do Polski, ale także przez rosyjskiego filozofa, który swoją neokantowską formację na trwałe pozostawił w pracach swoich polskich uczniów i zwolenników.

Informacje o autorach

Iwona Alechnowicz-Skrzypek – dr hab., pracuje na stanowisku profesora w Instytucie Filozofii Uniwersytetu Opolskiego, gdzie kieruje Zakładem Historii Filozofii. Była stypendystką DAAD. Zajmuje się XX-wieczną filozofią niemiecką. Interesują ją spory o przedmiotowość poznania toczące się na gruncie tej filozofii, a także dyskusje dotyczące wzajemnych relacji między filozofią a psychologią.

Dorota Barcik – doktor filozofii, studentka germanistyki na Uniwersytecie Opolskim. Była stypendystką DAAD. Jej zainteresowania skupiają się wokół niemieckiej filozofii XX wieku, a szczególnie wokół twórczości takich filozofów, jak Karl Jaspers, Nicolai Hartmann, Martin Heidegger.

Sylwia Góra – mgr filologii polskiej na Uniwersytecie Jagiellońskim oraz mgr kulturoznawstwa na Akademii Ignatianum w Krakowie. Obecnie doktorantka kulturoznawstwa na Akademii Ignatianum. Zainteresowania: literatura XX wieku, sztuka XIX i XX wieku, estetyka. Publikacje w czasopismach naukowych m.in.: „Kwartalnik Filozoficzny”, „Estetyka i Krytyka”, „Episteme”, „Perspektywy Kultury”.

Beata Ignacek-Kuźnicka – radca prawna, doktorantka w Instytucie Filozofii Uniwersytetu Opolskiego.

Irena Jokiel – prof. dr hab., pracuje w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Opolskiego w Zakładzie Literatury XIX wieku. Zajmuje się historią literatury, teorią literatury, zagadnieniami języka artystycznego, problemami analizy i interpretacji dzieła literackiego. Jest autorką książek „Pasja i milczenie. O życiu i twórczości Aleksandra Fredry w latach 1839-1876” (1993), „Ocalić Kartezjusza. W kręgu literatury XX wieku” (2004), „Lornety i kapota. Studia o Mickiewiczu” (2006).

Małgorzata Andrzejak-Nowara – aktorka teatralna. W 2012 r. ukończyła Filologię Polską na Uniwersytecie Opolskim, a obecnie jest doktorantką Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Opolskiego na kierunku Nauki Humanistyczne (Literaturoznawstwo). Prowadzi zajęcia dydaktyczne w Instytucie Studiów Edukacyjnych (specjalność Edukacja kreatywna z medialną) na Wydziale Historyczno-Pedagogicznym Uniwersytetu Opolskiego.

Kathryn Northeast – studentka filologii polskiej na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Wrocławskiego. Interesuje się zagadnieniami związanymi zarówno z językoznawstwem, jak i literaturą. Główne obszary jej zainteresowań to: teoria przekładu, literatura i sztuka baroku, językoznawstwo historyczne i kognitywne.

Aleksandra Paluch – absolwentka filologii polskiej, studentka filologii słowiańskiej o specjalizacji czeskiej oraz doktorantka literaturoznawstwa na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Opolskiego, interesuje się związkami między czeską i polską literaturą, antyutopią literacką, czeską i polską literaturą dwudziestolecia międzywojennego.

Alicja Rybkowska – studentka IV roku filozofii w ramach MISH UJ. Interesuje się przede wszystkim estetyką oraz sztuką Wielkiej Awangardy. Kiedy tylko może sobie na to pozwolić, filozoficzne traktaty zamienia na literaturę piękną.

Eugeniusz Sadziński – doktor filozofii, pracuje w Instytucie Nauk Ekonomicznych i Społecznych Uniwersytetu Przyrodniczego we Wrocławiu, zajmuje się problematyką antropologiczną, interesują go relacje między religią a filozofią w myśli rosyjskiej XIX wieku.