

przestrzenie

Studia i szkice o literaturze

Marcin Pliszka

przestrzenie

Studia i szkice o literaturze

Uniwersytet Przyrodniczo-Humanistyczny w Siedlcach
Wydział Humanistyczny

2018

AUTOR: dr Marcin Pliszka
Uniwersytet Przyrodniczo-Humanistyczny w Siedlcach, Wydział Humanistyczny

RECENZENT: dr hab. Adrian Gleń, prof. nzw.
Uniwersytet Opolski

Wyniki badań, zrealizowane w ramach tematu badawczego nr 469/16/S, zostały sfinansowane z dotacji na naukę, przyznanej przez Ministerstwo Nauki i Szkolnictwa Wyższego.

KOMITET WYDAWNICZY:

Andrzej Barczak, Mikołaj Bieluga, Andrzej Borkowski, Grażyna Anna Ciepela,
Janina Florczykiewicz (przewodnicząca), Robert Gałązkowski, Jerzy Gieorgica,
Arkadiusz Indraszczyk, Beata Jakubik, Jarosław Kardas, Wojciech Kolanowski,
Agnieszka Prusińska, Zofia Rzymowska, Sławomir Sobieraj, Stanisław Socha,
Maria Starnawska, Grzegorz Wierzbicki, Waldemar Wysocki

Żaden fragment tej publikacji nie może być reprodukowany, umieszczany w systemach przechowywania informacji lub przekazywany w jakiegokolwiek formie – elektronicznej, mechanicznej, fotokopii czy innych reprodukcji – bez zgody posiadacza praw autorskich.

PROJEKT OKŁADKI: Marcin Pliszka
KOREKTA: Joanna Frużyńska
SKŁAD I ŁAMANIE: Marcin Pliszka

© Copyright by Uniwersytet Przyrodniczo-Humanistyczny w Siedlcach,
Siedlce 2018

ISBN: 978-83-7051-930-8

Wydawnictwo Naukowe
Uniwersytetu Przyrodniczo-Humanistycznego w Siedlcach
08-110 Siedlce, ul. Żytnia 17/19, tel. 25 643 15 20
wydawnictwo-naukowe.uph.edu.pl

Ark. wyd. 8,5. Ark. druk. 12,6
Druk i oprawa: volumina.pl Daniel Krzanowski

Spis treści

Słowo wstępne	7
MIASTO	
Miasto, wyobraźnia, tekst Głosa do <i>Pochwały Krakowa</i> Stanisława Ciołka	15
Miasto i ruina Od mojej Warszawy do Rzymu Mikołaja Sępa Szarzyńskiego	31
DROGA	
Podróże z Petrarką	63
Idąc po arkadyjskich śladach. O wierszu Juliana Kornhausera <i>Et in arcadia ego</i> słów kilka	75
DROGA-ANEKS:	
Pamiętniki w czasach saskich. Na marginesie książki Hanny Dziechcińskiej	103

SPIS TREŚCI

WIZJA	
<i>Nadobna Paskwalina</i> Samuela Twardowskiego jako przykład barokowej poezji wizyjnej	119
SEN	
Sen – doświadczenie – tekst. Między zapisem a konwencją	143
Kiedy sen staje się rzeczywistością. Elementy topiki <i>życie snem</i> w <i>Solaris</i> Stanisława Lema	157
Lemowska inspiracja: między tekstem a filmem	173
BIBLIOGRAFIA	185
NOTA BIBLIOGRAFICZNA	197
SUMMARY	199
RÉSUMÉ	201
INDEKS OSÓB	203

Słowo wstępne

Jest wreszcie trzeci rodzaj, który istnieje zawsze, mianowicie miejsce; jest ono niezniszczalne, ofiarowuje pobyt u siebie wszystkim przedmiotom, które się rodzą, daje się dostrzec niezależnie od zmysłów przez pewien rodzaj rozumowania złożonego, z trudnością weń można uwierzyć; postrzegamy je jako coś w rodzaju sennego marzenia i mówimy, że każda rzecz istnieje z konieczności w pewnym miejscu, zajmuje pewną przestrzeń, i że to, co nie mieści się ani na Ziemi, ani gdzieś na Niebie, jest niczym.

Platon, *Timajos*¹

Gdyby ktoś zapytał mnie, o czym jest ta książka, i poprosił o odpowiedź jednym zdaniem, odpowiedziałbym: na książkę składają się studia, których tematem jest, mówiąc najprościej, wypełnianie przestrzeni. Tylko tyle i aż tyle, bo o jakie wypełnianie konkretnie tu chodzi i co ma być wypełniane? Oczywiście taka odpowiedź nie jest wystarczająca, bowiem pojęcie *przestrzeń*, którego użyłem w tytule w liczbie mnogiej, i które stało się pewnego rodzaju drogowskazem do celu, jest wielokontekstowe i otwarte, co częściowo uświadamiają przywołane na samym początku słowa Platona. Chcę jeszcze podkreślić, że nie dokonuję tutaj jakiegoś zwrotu w badaniach, jak np. *spatial turn*, choć zbliżam się w wielu miejscach do tak ujętych koncepcji badawczych². Oczywiście studia zawarte w tomie mają ugruntowanie w różnych teoriach, natomiast sam termin, który pojawia się w tytule, traktowany jest na sposób – jak podkreślałem – wieloznaczący i, nie ukrywam, w dużym stopniu

¹ Platon: *Timajos. Kritias albo Atlantyka*. Tłum. i oprac. Paweł Siwek. Warszawa 1986, s. 67.

² Zob. Elżbieta Rybicka: *Zwrot topograficzny w badaniach literackich. Od poetyki przestrzeni do polityki miejsca*. W tomie: *Kulturowa teoria literatury 2. Poetyki, problematyki, interpretacje*. Red. Teresa Walas, Ryszard Nycz. Kraków 2012.

metaforyczny, co też nie przekreśla możliwości doprecyzowania założeń skrytych pod tym tytułem.

Nim jednak przejdę do próby objaśnienia założeń niniejszej pracy, chciałbym przypomnieć słowa Janusza Sławińskiego ze wstępu do książki *Teksty i teksty*. Autor próbował w nich zdefiniować i określić gatunkowo materię, która złożyła się na wspomniany tom studiów:

Każdy piszący nosi w sobie jakąś mniej czy bardziej wykrystalizowaną genologię swojego pisania, która niekoniecznie pozostaje w uchwytym związku z powszechnie przyjętą systematyką gatunków piśmienniczych. Taka prywatna genologia wytwarza się z biegiem lat pracy autora – stosownie do jego uzdolnień, skłonności i przyzwyczajień³.

W dalszej części wstępu Sławiński kreśli własną „autoświadomość genologiczną”, która zamyka się w dwóch odmianach tekstów: teksty „zamierzone” powstałe jako zapowiedzi szerszych rozwinięć, niewielkie fragmenty, „kawałki”, pomysły, druga zaś to rzeczy „wolne”, nie podlegające żadnej odgórnej dyrektywie, żadnej systematyzacji. To teksty „puszczone samopas”, luźne myśli sklecone z potrzeby chwili i rzucone na papier, by dać wyraz „momentalnej fascynacji”. Jak dodaje Sławiński, są to teksty autonomiczne i w pewnych granicach kompletne⁴. Zatem fragmentaryczność dyskursu jest przeciwstawiona kompletności, jakiejś skończoności, oczywiście nie interpretacji, ale skończoności dyskursu naukowego, z drugiej strony strategia notatki, luźnej myśli, która z czasem dopiero zostanie dookreślona, myśli która otworzy na kolejne czytanie i pisanie, współtworzy materię genologiczną. Sławiński przyjął za cechę dystynktywną swojego piarstwa dwojako teleologiczny wymiar tekstów. Raz cel jest wyrazisty i zmierza się wówczas do kompletności wyводу, innym razem wędruje po ścieżkach luźnej frazy myślowej, pozostawiając wszystko otwarte na dalsze dopiski, przemyślenia, powroty. I podobnie rzecz ma się w tej książce; epi-

³ Janusz Sławiński: *Teksty i teksty*. Warszawa 1990, s. 5.

⁴ *Ibidem*.

zodyczność niektórych tekstów jest sygnałem do wkroczenia na nowy dukt myśli badawczej, z kolei są tu też etapy zakończone, które w tym czy innym momencie zaistnienia wskazywały przestrzeń zainteresowań, od której już się oddaliłem. Z czasem zarosły zapomnieniem albo też najnormalniej zboczyłem z raz obranej drogi, by podążyć za innym śladem, wówczas innym też już duktem.

PRZESTRZEŃ PIERWSZA: GEOPOETYKA I ZWROT ONIRYCZNY

Książka podzielona jest na dwa obszary tematyczne, które w sporym uproszczeniu mógłbym zaklasyfikować do dwóch różnych strategii badawczych. Pierwsza wpisuje się w szeroko tutaj rozumiany paradygmat badań, które bywają określane jako „zwrot przestrzenny/topograficzny” z różnorakimi subdyscyplinami⁵. Na pewno początkowe partie książki można włączyć do nurtu w badaniach określanego mianem *urban studies*. Druga sięga do zakorzenionych już dość dobrze badań nad snem, czyli w nomenklaturze anglosaskiej tzw. *dream studies*. Oczywiście w obu przypadkach rozszerzam pole o inne obszary, ale te dwie wskazane przestrzenie w których się poruszam stanowią główny dukt moich zainteresowań. Staram się też je łączyć i uzupełniać, co, mam nadzieję, jest widoczne w prezentowanych studiach. Zatem układ przedstawia się tematycznie i asocjacyjnie. Mimo różnorodności poszczególnych ujęć, mimo odległych historycznie tekstów ich wspólna tematyka, ich tożsamość znaczeniowa pozwala na pokazanie ciągłości myślenia, bez konieczności paradygmatyzowania literatury i zamykania w cezurach zakreślających epoki literackie. Nie ukrywam, że zrywam z takim myśleniem na rzecz wspólnej przestrzeni tematycznej, topicznej, gatunkowej itd. Na pewno takiemu ujęciu patronuje Braudelowska idea „długiego trwania”, ale też „wieczny powrót”, czy też ciągle „nawroty”, które dają się obserwować w niezmiennie kolistym ruchu literatury.

⁵ Zob. Elżbieta Rybicka, *op.cit.*

W przeważającej większości zawarte w książce teksty dotyczą literatury dawnej w sposób bezpośredni, ale też pośredni, kiedy śledzę to, co dawne w literaturze nowszej, współczesnej. I w tym wymiarze, spotkania dawnego ze współczesnym, w relacji, która łączy obie przestrzenie, zawiera się sens i układ książki. Jest to spotkanie starego (nie chcę tu stygmatyzować...) z nowym. O ten związek tu idzie, o dwie odległe, ale stale korespondujące ze sobą przestrzenie. Objawia się to w różny sposób, między innymi poprzez wspólną topikę, tematy, problemy, bowiem literatura nie ulega łatwo cezurom historycznym.

PRZESTRZEŃ DRUGA: JA I LITERATURA

„Mojość” i konfrontacja, czyli to, co wnoszę mojego do lektury oraz to, z czym się konfrontuję, czyli jakaś, mówiąc ogólnie, „inność”. U zbiegu obu gestów, wnoszenia i konfrontacji, rodzi się sens, który staram się relacjonować. Bo to też książka o moich relacjach z literaturą, o moich fascynacjach i najdosłowniej o przebytej już drodze, którą najlepiej pokazują studia z początków mojej drogi literaturoznawczej konfrontowane i uzupełniane najnowszymi pomysłami. Żywię też przekonanie, że czytanie i pisanie zawsze splata się z moją biografią, w jakiś dziwny sposób wpisuje się w nią. Tym samym zgadzam się z Michałem Pawłem Markowskim, który pisał o tym wprost „że właśnie w pisaniu i czytaniu rozgrywa się moja biografia, że stawką pisania i czytania jest moja tożsamość”⁶.

Na pewno w kilku zawartych tu szkicach widoczna jest próba uchwycenia spotkania rzeczywistości z literaturą, czy mówiąc bardziej ogólnie życia i literatury. Nie wiem, czy jest to próba wyrwania się z kolistego, wszechogarniającego uniwersum tekstów, by tropić ślady powiązań literatury z życiem. Ale na pewno tak kreślona perspektywa poszukiwań tego co „życiowe” na kartach literatury, dookreśla i gdzieś w tle moich tekstów majaczy, raz jest bardziej

⁶ Michał Paweł Markowski: *Występek. Eseje o pisaniu i czytaniu*. Warszawa 2001, s. 13.

wyrazista, raz mniej⁷. Wszystko zależy od tekstu, do którego zawsze staram się powrócić i od którego wszystko się zaczyna. To także dwie przestrzenie, które wzajem się dopełniają w tej książce, wzajem przenikają. Mam też mocną świadomość inności języka i rzeczywistości, ich słabej przystawalności. Kieruje się zatem coraz częściej w stronę tzw. „poetyki doświadczenia”⁸.

Wielokrotnie towarzyszy mi pytanie o to, kto podejmie lekturę, a raczej do kogo w ogóle adresuję moje pisanie o pisaniu? Z kim będę miał przyjemność rozmawiać? Można pisać dwojako, z jednej strony na pierwszym miejscu stawiając sobie wolność interpretacji, wolność myślenia i daleko posunięty subiektywizm, z drugiej zaś precyzję naukową, która swój najlepszy kształt zyskuje wówczas, gdy język poddaje się schematom wypracowanym przez daną dyscyplinę. Po jednej stronie mamy zatem doświadczenie tekstu i dyskurs spleciony z biografią, z drugiej chłodny dystans i naukę podlegającą weryfikacjom. Jedno piarstwo jest do weryfikacji, drugie by zostać wysłuchanym, czyli, czego chyba pragnie każdy autor, zaciekać i wzbudzić...polemikę, sprowokować dialog. Wszak tekst jest po to, by wymuszał mówienie, a przynajmniej do tego mówienia nakłaniał. Oczywiście jest to skrócone przedstawienie problemu, ale tak go w tej chwili postrzegam. Książka składa się właśnie z takich dwóch typów tekstów. I to też są moje *przestrzenie*, w których udzielam sobie głosu.

PRZESTRZEŃ TRZECIA: METODA I PRZYGODA

Nigdy nie ukrywałem mojej fascynacji hermeneutyką, a może lepiej powiedzieć hermeneutykami, bo chyba nie sposób mówić o jednej. Natomiast nie chcę w tym miejscu przypominać całego zespołu książek, które w znacznym stopniu kształtowały (i dalej kształtują) moje myślenie o literaturze. Oczywiście nie zamykam

⁷ Zob. Anna Burzyńska: *Dekonstrukcja, polityka i performatyka*. Kraków 2013, s. 33.

⁸ Zob. Ryszard Nycz: *Od teorii nowoczesnej do poetyki doświadczenia*. W tomie: *Kulturowa teoria literatury 2*, op. cit.

się tylko w kręgu hermeneutyki, ale zawsze z uwagą staram się śledzić to, co słychać w metodologii, na jakie nowe przestrzenie otwiera się literaturoznawstwo (i myślę, że znać to też w zebranych tu studiach). Nie odwracam się też plecami do poetyki historycznej, do genologii, do badań tematologicznych itd., wszak aplikacja metody w dużej mierze warunkowana jest przez przedmiot (tak sądzę...). Zawsze zaś przed oczami, w prymarnym porządku znajduje się tekst, bez którego nie byłoby tej rozmowy, tej całej pisaniny.

Co z tym tekstem zrobić? By żyć z nim w zgodzie, można zaaplikować kodeks postępowania, swoisty „wewnętrzny dekalog”, który zaproponował jeden z badaczy, spójrzmy:

1. Tekst ma zawsze rację.
2. Słuchaj tekstu.
3. Mów otwarcie o tym, co zrozumiałeś.
4. I czego nie rozumiałeś.
5. Zapraszaj do rozmowy.
6. Zараżaj entuzjazmem.
7. Ograniczaj sądenie.
8. Nie (nad)używaj mowy negacji.
9. Eksponuj to, co stanowi Twoje, jako czytelnika, *signum individuationis*.
10. Wspieraj swoje rozumienie na językach tradycji, z którymi dialoguj do upadłego...⁹.

Nasłuchiwanie racji i relacja z rozumienia oraz nierozumienia zawsze powinna zapraszać do entuzjastycznej rozmowy bez dogmatu. Zawsze w przyjaznym dialogu z wyrazistym piętnem osobowości wspartym na twardych podstawach tradycji i jej stałym przekraczaniu. Tak też to widzę. Wszystko w ciągłym dopowiadaniu, dialogowaniu krąży na orbitach po których „części idą przez całość” i odwrotnie, by wikłać nas w chwilowy, momentalny sens, nigdy ostateczny, bowiem lektura i komentowanie (bardziej hermeneutycznie byłoby „rozumienie i interpretacja”), są procesem pozbawionym sztywnego scenariusza z wyraźnie nakreślonym celem –

⁹ Adrian Gleń: *Czułość. Studia i eseje o literaturze najnowszej*. Sopot 2014, s. 10.

sensem ostatecznym. Dziś już nie zgodziłbym się ze wszystkimi tezami, które sformułowałem kiedyś, czytając i komentując jakiś tekst, co nie znaczy, że tezy te są błędne (to kiepskie słowo w tym punkcie), po prostu zdarzenie, jakim była dawna lektura, zaświadcza jedynie o momencie lektury, o jej indywidualnym charakterze. Obcowanie z tekstem jest, jak uczy Roland Barthes, przyjemnością, ale także przygodą. Otwarcie na coś jednostkowego i niezaplanowanego, nigdy nie wiadomo, na jakie manowce zawiedzie nas ścieżka lektury, której się poddamy, jakim wydarzeniem będzie w naszym życiu, co spowoduje, z czym każe się zmierzyć, na jakie doświadczenie nas wystawi. Z kolei ponowna lektura jest kolejnym odświeżaniem języka, z którego każdorazowo powstaje nowa przygoda-lektura i nie pozwala na zasklepienie w skorupie sensu, zamknięcie w muzeum powtarzalnych klisz. Przygoda lektury nie dopuszcza do petryfikacji myślenia o literaturze. Nieustająca lektura to nieustająca zmienność form myślenia.

Domknięcie.

Rozmyślania niezakończone, nieuporządkowane, chaotyczne, nie prowadzące do z góry wyznaczonego przez rozum celu, sprzeczne jak samo życie – czyż nie są bliższe naszej duszy, aniżeli systemy, nawet wielkie systemy?¹⁰

¹⁰ Lew Szestow: *Apoteoza nieoczywistości. Próba myślenia adogmatycznego*. Tłum. Nina Karsov i Szymon Szechter. Londyn 1983, s. 9.

Miasto, wyobraźnia, tekst

Głosa do *Pochwały Krakowa* Stanisława Ciołka

Miłe piękno budowli podtrzymuje
i odświeża ciała ludzkie
i serca raduje i wzmacnia.
*Kronika klasztoru St. Germain 'Auxerre'*¹

Na obszernej mapie średniowiecznej wyobraźni niejednokrotnie natknijemy się na artystyczną realizację tematu-obrazu miasta. Częstokroć artystyczna wizja świata była przedstawiana, czy też modelowana na podobieństwo przestrzeni architektonicznej, często też w orbicie zainteresowań pisarzy, malarzy znajdowało się samo miasto jako temat sam w sobie. Sztuka średniowieczna, w szczególności literatura i malarstwo, wchłonęła ten specyficzny i nader fascynujący dla niej obraz, poszerzając tym samym bieguny imaginacji o nowy *icon* inspirowany zorganizowaną przez człowieka i wypełnioną jego twórcami przestrzenią kulturową. Jakkolwiek trudno jednoznacznie stwierdzić by inspiracja miastem (architekturą) stanowiła dominantę w systemie wyobraźni średniowiecznej. Z drugiej zaś strony, obserwując dzieła sztuki średniowiecznej, trudno nie zauważyć wyraźnych i dość częstych inspiracji pejzażem miejskim, co uprawnia do wpisania topiki miasta do „inwentarza” wyobraźni wieków średnich, choćby na zasadzie dopełnienia.

¹ Cyt. za: Władysław Tatarkiewicz: *Historia estetyki*. Tom II: *Estetyka średniowieczna*. Wyd. 4. Warszawa 1989, s. 159.

Tekstem otwierającym poetyckie opisy miasta w polskiej literaturze, jest niezwykle interesujący, łaciński wiersz Stanisława Ciołka *Pochwała Krakowa* („*Cracovia civitas...*”) z pierwszej połowy XV wieku. Zanim jednak skupię uwagę na tekście, chciałbym choćby szkicowo przedstawić źródła inspiracji, które częściowo mogły zaważyć na wyobraźni poety².

MIASTO I TEKSTY

Miasto w literaturze średniowiecznej przedstawiano w wielu konfiguracjach, jednakże dominującym sposobem deskrypcji pejzażu miejskiego był utrwalony w późnoantycznych regułach i wymowie okolicznościowej schemat:

Bezpośrednie związki pomiędzy starożytną wymową okolicznościową a poezją średniowieczną widoczne są w utworach wychwalających miasta i kraje. Poezja rzymska, jak już wiemy, zdradzała upodobanie do *laudes Italiae* i do *laudes Romae*. Reguły stosowane w pochwałach miast rozwinięte zostały w teorii późnoantycznej. Najpierw należało zająć się położeniem, a następnie innymi zaletami miasta, nie pomijając także jego znaczenia w związku z pielęgnowaniem sztuk i nauk. W średniowieczu ten ostatni topos przybrał jeszcze zabarwienie kościelne. Największym tytułem do sławy danego miasta byli jego męczennicy (i ich relikwie), jego święci, książęta Kościoła oraz teologowie³.

² Mówiąc o miastach utrwalonych w tekstach, warto wskazać na czynniki stymulujące wyobraźnię, które miały znaczący wpływ na ostateczny kształt artystycznych wizji. Jednakże mam w pamięci ograniczoną, w przypadku średniowiecza, ilość dochowanych dokumentów (szczególnie polskie teksty traktujące o mieście) i staram się wszelkie sądy dozować z dużą ostrożnością.

³ Ernst Robert Curtius: *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*. Tłum. i oprac. Andrzej Borowski. Kraków 1997, s. 165. Zob. też: Heinrich Lausberg: *Retoryka literacka. Podstawy wiedzy o literaturze*. Tłum. i oprac. Albert Gorzkowski. Bydgoszcz 2002, s. 140-141 (topika opisu miast).

Na drodze naturalnej ewolucji literatury, ów schemat ulegał częściowym modyfikacjom i rozszerzeniom w kierunku eksponowania bardziej szczegółowych przymiotów. Należało nadto chwalić pobożność mieszkańców i sposób ich życia, skupiano uwagę na architekturze (mury, budowle itp.), wspomniano historię miasta jego władców i założycieli:

Nawet pochwały miast możesz budować opierając się na tych zasadach. Powiesz o pochodzeniu, o mieszkańcach, o sposobie życia, o opiece bogów, o wykształceniu, o tym, jacy bogowie byli ich nauczycielami. Będziesz więc mówił tak jak w pochwie osobę, to jest jaka budowa, jakie zawody są uprawiane, czego dokonano itp.⁴

– czytamy we wczesnośredniowiecznym dziele Hermogenesa tłumaczonym z greki na łacinę przez Pryscjana z Cezarei. Jak widać teorie opisów miejsc wprowadzały jedną perspektywę dla okolicznościowych laudacji – perspektywę aksjologiczną, budując obraz w oparciu o skalę wartości i kładąc nacisk na wyeksponowanie sfery przestrzenno-obyczajowej. Dzięki regułom i kodyfikacji norm poetyckich topika miasta zyskiwała sankcję teoretycznoliteracką i stawała się pełnoprawnym elementem katalogu *topoi*.

Istotnie reguły były wskaźnikiem technicznym i wytyczały ścieżkę dla poetyckich prób, były też miejscem artykulacji *techné* – i dosłownie uczyły jak pisać. Ale poza dość ścisłymi ramami norm poetyckich, na wyobrażnię artystów miał duży wpływ także inny czynnik. Otóż na przestrzeni stuleci w świadomości poetów, ale nie tylko, zaistniało miasto symbol – wyobrażony swoisty model implikujący różne znaczenia. Miasto zaczęto przede wszystkim rozumieć

⁴ Priscianus z Cezarei: *Praeexercitamina ex Hermogene versa* (*Ćwiczenia wstępne. Przekład z Hermogenesa*). Tłum. Halina Matyja. W antologii: *Źródła wiedzy teoretycznoliterackiej w dawnej Polsce. Średniowiecze. Renesans. Barok*. Oprac. Maria Cytowska i Teresa Michałowska. Warszawa 1999, s. 111.

i postrzegać w obrębie mitu-symbolu⁵, stało się też miejscem sakralnym, enklawą zamkniętej przestrzeni życia, ułożonej wedle rozpoznanych i przyswojonych prawideł, wyodrębnionej z przestrzeni naturalnej, chaotycznej (*locus universalis*). Na szlaku tej symboliczno-mitycznej drogi rysują się miasta dla kultury osobliwe, wywiedzione z dwóch wielkich źródeł tradycji rozpoznanych w średniowieczu, z Biblii i kultury antycznej; Ateny, Troja, Rzym, Jerozolima, Betlejem, Nazaret... Utrwalane w piśmiennictwie, będące tematem i natchnieniem w sztukach plastycznych, wielokrotnie przywoływane i przetwarzane, występujące w rozmaitych kontekstach, miasta te wyznaczały kanon wyobraźni urbanistycznej i stopniowo stawały się ikoną mityczną – ikoną niosącą znaczenia⁶.

Wzrostu zainteresowania przestrzenią miejską upatrywałbym także w coraz intensywniejszym rozwoju miast europejskich. Po ekspansji gotyku, poczynawszy od pierwszej połowy XIII wieku, ustalił się po raz pierwszy wyraźnie jednolity, europejski model architektury. „Miasta europejskie, choć bardzo zróżnicowane, stają się rozpoznawalne jako wytwór jednej, świadomej siebie cywiliza-

⁵ Zobacz niezwykle inspirujące studium: Elwira Buszewicz: *Cracovia in litteris. Obraz Krakowa w piśmiennictwie doby odrodzenia*. Kraków 1998 (zwłaszcza część pierwsza *Idea urbis*). Autorka bardzo szczegółowo omawia zagadnienie funkcjonowania topiki miejskiej w literaturze renesansowej.

⁶ Dla wyobraźni średniowiecznej doniosłą rolę odgrywały miasta biblijne tworząc specyficzną i wymowną symbolikę, jak np. Jerozolima, średniowieczne miasto idealne i pierwowzór przestrzeni uświęconej, oraz apokaliptyczne miasto zesłane przez Boga – „Nowe Jeruzalem”. Wyobrażane często jako przestrzeń zamknięta architekturą „realną”, ziemską. (Zob. Władysław Tatarkiewicz: *op. cit.*, rycina 201; Niebiańska Jerozolima, miniatura z XII w. Zob. też: Teresa Michałowska: *Średniowiecze*. Warszawa 1997, s. 683.). Ważne miejsce w średniowiecznym imaginariusz zajmował Rzym, stolica apostolska, i miasto święte, świadczą o tym liczne laudacje i znany średniowieczny przewodnik po Rzymie *Mirabilia urbis Romae*. Problem symboliki miast w kontekście renesansowych literackich obrazów Krakowa rozpatruje Elwira Buszewicz, badaczka wskazuje, za Eliadem, na symbolikę „centrum”. Do Eliadego jeszcze wróć. (Zob. Elwira Buszewicz: *op. cit.*, s. 34-46 i 211-219).

cji” – zauważa Leonardo Benevolo⁷. Nie pozostaje to bez wpływu na twórczość artystyczną:

Pisarze humaniści bezwiednie przeplatają opisy krajobrazów realnie istniejących z krajobrazami utrwalonymi w pamięci. Im to zawdzięczamy „*laudationes*” z wizerunkami miast, pisane w celach polemicznych, dyplomatycznych, retorycznych, a zawierające często autentyczne zrozumienie charakteru i indywidualności poszczególnych miast⁸.

Zachwyt humanisty nad osiągnięciami cywilizacji odnajdziemy u Petrarke. Na trasie licznych podróży poeta niejednokrotnie zwracał uwagę na krajobraz miejski, utrwalając swoje wrażenia w tekstach. Sławiąc piękno Italii, Petrarca nie omija miast – podkreśla ich wielkość i znaczenie dla kraju: „wielkie są twe miasta, Italio, wysokie i groźne twe fortece”⁹. W *laudes Italiae* Petrarke wyraźnie widać fascynację i zachwyt miastem. Podobnie w relacji z podróży po północno-zachodniej Europie zawartej w liście do przyjaciela Giovanniego Colonna, Petrarca ujawnia zachwyt krajobrazem miejskim. Szczególnie interesujące są obserwacje poczynione w trakcie wizyty poety w Paryżu. Interesuje go wszystko, „zdumiony i niespokojny” przechadza się ulicami miasta i obserwuje, sprawdza, co o Paryżu mówiono prawdziwego, a co należy tylko do legendy¹⁰.

Istotnie, ekspansja przestrzeni urbanistycznej oraz wyraźna jednorodność języka architektury z pewnością oddziaływały na wyobraźnię pisarzy i ogólnie artystów. Przestrzeń miejska coraz częściej zaczyna współtworzyć i dopełniać artystyczne tematy. Nadto, wiele

⁷ Leonardo Benevolo: *Miasto w dziejach Europy*. Tłum. Hanna Cieśla. Warszawa 1995, s. 55.

⁸ *Ibidem*, s. 93.

⁹ Francesco Petrarca: *Wybór pism*. Tłum. Felicjan Faleński, Jalu Kurek, Kalikst Morawski. Oprac. Kalikst Morawski. Wrocław 1982, s. 177 (list: *Ad Luchinum Vicecomitem*). Poeta wymienia wszystkie ważne miasta Italii: Rzym, Neapol, Genua, Wenecja, Bolonia itd.

¹⁰ *Ibidem*, s. 190-195.

opisów miejsc fikcyjnych, zmyślonych (topotezja) inkrustują artyści pejzażem miejskim bądź też wypełniają architekturą, tworząc tło dla „dziania się” akcji, scenerię wydarzeń literackich¹¹.

OBRAZ KRAKOWA

Tekst Stanisława Ciołka, dworzanina Władysława Jagiełły, podkanclerza, a później biskupa poznańskiego, jest pierwszą, jak wspominałem, znaną w literaturze polskiej poetycką próbą opisu konkretnego miejsca. Co ciekawe, do utworu Ciołka powstał zapis melodii (trójgłosowa kompozycja) zachowany w dwóch wersjach¹². Sam tekst na pierwszy rzut oka zdaje się być typowym panegirycznym napisanym w zgodzie z zasadami normatywnej sztuki poetyckiej i utrzymanym w konwencji ówczesnych, często eksploatowanych tematów poetyckich: pochwał miast i władców. Jednakże z ascetycznej deskrypcji pejzażu Krakowa wyłania się nader interesujący obraz miasta:

1.
Cracouia ciuitas,
te ciuium vnitas,
te cleri pluralitas,
virorum maturitas,
matronarum fecunditas,
rerum ornat copia.

¹¹ Zob. Jacek Kowalski: *Fantazja i rzeczywistość. Opisy architektury w literaturze starofrancuskiej drugiej połowy XII w.* W tomie: *Wyobrażenia średniowieczna*. Red. Teresa Michałowska. Warszawa 1996; Jacek Sokolski: *Architektura zaświatów w średniowiecznych łacińskich wizjach eschatologicznych*. W tomie: *Wyobrażenia..., op. cit.*

¹² Szerzej o tym: Maria Szczepańska: *Muzyczne opracowania tekstów Stanisława Ciołka*. W tomie: *Księga pamiątkowa w stulecie Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk*. Poznań 1957, s. 177-182.

2.

Te perfundunt clari fontes,
vallo tegunt alti montes,
hic pereunt omnes fontes,
sumunt dona innocentes,
decoraris gracia.

3.

In te corpus iacet sacrum
Stanislai, patris patrum,
hic thesaurus ingens fratrum,
tu reluces ut theatrum;
hic regina, mater matrum,
despiciens iam baratrum
Hedwigis sumpsit gaudia.

4.

Flos militum strennuorum
in te fulget, cetus morum,
hic reperit tristis chorum,
hic fons manat mel amorum,
carens flamma odiorum,
scema spernis viciorum,
tu paris tripudia.

5.

Gaudes pacis presidio
creatore propicio,
Wladislai inicio
viuens absque flagicio,
docet et hec ediccio
vt viteris a vicio,
contempnas et turpia¹³.

¹³ Oryginał łaciński podaje za: Henryk Kowalewicz: *Twórczość liryczna Stanisława Ciołka*. „Eos” 1977, s. 155. W przekładzie Elwiry Buszewicz (*Metropolia sarmatów. Dawni poeci i pisarze o Krakowie*. Oprac. Elwira Buszewicz. Kraków 2004, s. 29-31): O, Krakowie sławny nasz!/Zgodność ludu twego znasz,/Kler

Początkowe strofy tekstu jednoznacznie informują, że znajdujemy się w miejscu przyjaznym. Zgodnie z poetyką laudacji poeta kładzie nacisk na wskazanie wszystkich „dobrych” przymiotów miasta. Powstaje *icon* przestrzeni nacechowanej pozytywnie, będącej przy tym obrazem etycznej doskonałości. Poeta wskazuje, wykorzystując topikę laudacji, na cechy społeczności krakowskiej, podkreśla zgodność, jedność, zwraca uwagę na pobożność, „wielość kleru” i płodność matek (*matronarum fecunditas*) – co stanowi o wyjątkowym splendorze miasta. Po zaznaczeniu obyczajowości mieszkańców, autor skupia uwagę na ukształtowaniu terenu i ogólnie rysuje położenie grodu. Ledwie szkicowe wzmianki dotyczą topograficznego pejzażu (rzeki, góry), w którym „oglądamy” leżące miasto. W ogólnym zarysie miasta ważną cechą wydaje się być jego bezpieczeństwo, na co autor zwraca uwagę zaznaczając to w drugiej strofie. W średniowieczu, jak i później, bezpieczeństwo przestrzeni miasta miało duże znaczenie. Oddzielone murem miasto izolowało mieszkańców od przestrzeni dzikiej:

nadzwyczaj liczny masz,/Statkiem zdobna męska twarz,/Matkom zawsze dzieci dasz,/Panny dierzgą cnoty straż,/Dóbr obfitość stroi cię./Czyste źródło cię zraszają,/Mosty brzegi rzek spajają,/Wzgórza straż jak wał ci dają./Tu występną przepadają,/Prawi dary otrzymają./Królowie w koronach stają./Wdzięczną łaską zdobiac cię./Tyś jest Stanisława chwała,/Ojca ojców strzeżesz ciała./Tyś skarb braci. Blaskiem pała/Świetność twoja okazała./Tu Jadwiga królowała,/Ledwie radość swą poznała,/Matka matek w grób już mknie./Kwiat rycerstwa walecznego,/Obyczajem słynącego,/Błyszczysz tutaj. Dla smutnego/Tyś źródło miodu kojącego,/Żółcią nie zaprawionego./Depcąc obraz zła wszelkiego/Wiedziesz wdzięczne płasy swe./Trwały pokój twą radością,/Który z Boską łaskawością,/Władysława dan mądrością./Sam król, brzydząc się podłością,/Wzór ci daje swą godnością,/Jak pogardzać nieprawością,/Precz odrzucić to, co złe.

Zanim – jak pisze Eliade – stały się [mury – przyp. M.P.] konstrukcjami o charakterze militarnym, miały znaczenie obrony magicznej, albowiem pośrodku przestrzeni „chaotycznej”, zaludnionej demonami i upiorami, wydzielają enklawę, przestrzeń zorganizowaną, „uporządkowaną” (skosmizowaną), tzn. posiadającą „centrum”¹⁴.

By nie dopuścić obcego, a zarazem niebezpiecznego pierwiastka pochodzącego najczęściej z zewnątrz, który mógł zburzyć porządek metropolii, wymyślano różne sposoby. Jean Delumeau przywołuje relację Montaigne’a, który wpada w zachwyt na widok skomplikowanej bramy służącej do pedantycznego sprawdzania podróźnych próbujących dostać się do Augsburga¹⁵. Miasto jest lokowane poza obszarem niepokojącej przestrzeni strachu (*locus horridus*), jest od niej oddzielone i chronione. Podobnie Kraków Ciołka jest miejscem, w którym pierwiastek zła pozostaje poza miastem. Nad bezpieczeństwem czuwają znakomici rycerze – „postrach wrogów”.

Dalej deskrypcja Ciołka przesuwają się w kierunku zaznaczenia istotnych postaci w historii miasta, to Stanisław, patron Krakowa, i Jadwiga, przedwcześnie zmarła pierwsza żona Jagiełły. Autor *Pochwały* przywołuje historyczne ikony dla podkreślenia świetności grodu. Zaś wzorem dla ludności pozostaje sam król Władysław.

Pierwsze cztery strofy podkreślają wszelkie wspaniałości Krakowa, chwałą, zgodnie z regułami ówczesnych poetyk, to, co godne uwagi w mieście i przede wszystkim co „dobre”. Ciołek nie wprowadza do swojej laudacji jakiegś nowej topiki, ale korzysta z rezerwuaru dobrze znanych i akceptowanych chwytów poetyckich. Jednakże, mimo szkicowości, z tekstu wyłania się ciekawy obraz miasta. Otóż przywołane części dają obraz jakby przedmieść (*suburbia*), na razie dwór, jako centrum miasta i tekstu, pozostaje

¹⁴ Mircea Eliade: *Traktat z historii religii*. Tłum. Jan Wierusz Kowalski. Warszawa 2000, s. 393.

¹⁵ Zob. Jean Delumeau: *Strach w kulturze Zachodu. XIV-XVIII w.* Tłum. Adam Szymanowski. Warszawa 1986, s. 7.

w innej przestrzeni, gdzieś wyżej. Jest to widok miasta oglądany właśnie z pewnej wysokości, z góry. Natomiast piąta strofa powoli wprowadza już inną perspektywę. Z niższych partii (mieszkańcy, kler, rycerze) przesuwamy się w stronę głównego miejsca w mieście – siedziby króla (zamku).

W STRONĘ CENTRUM

Większość badaczy słusznie wskazuje na wyrażenie panegiryczny charakter tekstu. Juliusz Nowak-Dłużewski zauważył, iż „całą drugą część dziesięciowrotkowej *Pochwały* stanowi pochwała królowej Zofii, tak jakby pochwała miasta miała być w intencji autora – wbrew tytułowi wiersza – pretekstem do napisania pochwały swojej protektorce i przyjaciółce”¹⁶. Podobnie, lecz wcześniej pisał Ryszard Gansiniec: „pochwała grodu była więc raczej pretekstem i ramą do pochwały największej osobliwości Krakowa, zamku i rodziny królewskiej”¹⁷. Pozostawiam na boku wszelkie polityczne dywagacje, tym bardziej spekulacje na temat intencji i zamierzeń autora. Istotnie w tekście, a szczególnie w jego drugiej części, mamy przesunięcie przestrzeni „chwalonej”. Jak zauważyła Teresa Michałowska, „panegiryk miasta przekształca się niepostrzeżenie w *enkomion* panującego rodu”¹⁸. Tylko czy rzeczywiście „niepostrzeżenie”? Teodor Tyc słusznie wskazał na szczególną obecność właśnie miasta w części poświęconej królewskiej siedzibie: „wprawdzie główna część pochwały odnosi się do pary królewskiej i jej dworu, ale miasto jako takie również bierze udział w tej pochwalie, gdyż na nie spływa znaczna część blasku, jaki bije od

¹⁶ Juliusz Nowak-Dłużewski: *Okolicznościowa poezja polityczna w Polsce. Średniowiecze*. Warszawa 1963, s. 61.

¹⁷ Ryszard Gansiniec: *Liryka Stanisława Ciołka*. W tomie: *Księga pamiątkowa w stulecie Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk*, op. cit., s. 157-176.

¹⁸ Teresa Michałowska, op. cit., s. 683.

królewskiej pary”¹⁹. Wydaje się, że naturalnie autor *Pochwały* uważę swą, kieruje w stronę najważniejszego i centralnego miejsca w mieście. Sam zresztą będąc jego częścią, jako podkanclerz króla, zaznacza doniosłość dworu i całego miasta będącego wówczas głównym miastem w kraju. Obraz dworu, jaki wyłania się z utworu, jest niezwykle interesującą deskrypcją panegiryczną. W podniosłym stylu retorycznym autor sławi urodę i młodość królowej Sonki ukazanej w aureoli płynącego z niej na pałace blasku oraz w otoczeniu wesołej świty:

6.
Tu regine venustatem,
cuius vultus vetustatem
nescit, sola honestatem,
vt ver tendens ad estatem,
prefigurat maiestatem,
intueris puritatem,
preclara pallacia.

7.
Quam agmina puellarum
astant pulcre consertarum;
si quis ferat cor amarum
et inspectet valde parum
totam formam specierum,
mox resumit cor sincerum
et intrat solacia.

8.
Phibi stellis constipatur,
duobus natis recreatur,
Wladislaus primus fatur,
Kazimirus alter datur,
summus parens collaudatur,

¹⁹ Teodor Tyc: *Z dziejów kultury w Polsce średniowiecznej*. Poznań 1925, s. 7-71.

pater Deo commendatur
et inclita Zophia²⁰.

Na ciekawą analogię, sięgającą baroku, wskazał wspomniany Juliusz Nowak-Dłużewski: „obraz jej [Zofii – przyp. M.P.] wesołego dworu «wypełnionego panien rojem», przypomina dwór Ludwiki Marii i jej fraucymeru w *Psyche* Morsztyna”²¹. Poeta nie pomija także króla, przedstawia go zgodnie ze średniowieczną estetyką *claritas*, jako jaśniejsze słońce (Febus, gr. *Phoibos* „błyszczący”) pośród gwiazd.

Kraków oglądamy w rytmie znamienych, hierarchicznie przedstawionych obrazów; od rysu społeczności, przez położenie geograficzne aż po dwór królewski – od przedmieść, rozumianych jako obszar wokół centralnego punktu, do rzeczywistego centrum miasta. Perspektywa, z której „widzimy” Kraków w tekście Ciołka jest nakierowana na „centrum”, ale też od „centrum” wychodzi, mamy wrażenie, że patrzymy przez okno dworu na leżące niżej miasto. Następnie wracamy i jesteśmy ponownie w „centrum”, jak podmiot-autor. Z podobnej perspektywy oglądamy miasto w pochodzącym z XV wieku tekście Tomasza z Krakowa:

[...] w mieście, jak mówię, które chętnie wspominam, jest bowiem położone na bardzo wdzięcznej równinie, gęsto pociętej skałami; na samym krańcu zamek królewski, zbudowany na najwyższej skale, zwieńczony

²⁰ W przekładzie Elwiry Buszewicz (*Metropolia sarmatów...: op. cit.*): Patrzyć, jak królewska żona/Kwitnie wiekiem nieznaczone,/Samą cnotą ozdobiona,/Jak w majestat obleczona/Wiosna ku latu zwrócona./A jej czystość niezmaczona/Blask w pałace świetne śle./Pięknych dwórek roje całe/Pomnażają pani chwałę./Gdy ktoś serce ma zgorzkniałe,/Starczy mu spojrzenie małe/Na ich kształty doskonałe,/By pociechy zyskał trwałe/I uleczył serce swe./Febus pośród gwiazd króluje,/Życie synom przekazuje./Wpierw Władysław go raduje,/Po nim Kazimierz następuje./Stwórcy każdy więc dziękuje,/Myśl o ojcu doń kieruje,/Zofio, blask oblewa cię.

²¹ Juliusz Nowak-Dłużewski, *op.cit.*, s. 62.

koronami wież, sięga obłoków unoszących się nad miastem; stamtąd Jego Królewska Wysokość spogląda na całe miasto. Spogląda mianowicie na ogromną rzekę zwaną Wisłą, która odcina od miasta miasteczko Kazimierz, a zdrugiej strony uroczymi swymi ramionami, z wdzięcznym szmerem obijając się o skały[...]”²².

Tym razem to sam król kontempluje widok miasta z najwyższego punktu – zamku królewskiego. Autor tekstu prawdopodobnie mógł przebywać na dworze i sam mógł oglądać miasto z okien zamku²³, podobnie jak Ciołek.

Wróćmy jeszcze do Eliadego i jego rozważań na temat symboliki centrum:

[symbolizm centrum – przyp. M.P.] rozwija się w trzech grupach elementów zespolonych ze sobą i wzajemnie się uzupełniających: 1 w środku świata znajduje się „góra święta” i tam spotykają się ze sobą ziemia i niebo; 2 każda świątynia, każdy pałac, a w szerszym znaczeniu każde miasto święte i każda rezydencja królewska, upodabniają się do „góry świętej” i uważane są za „centrum”; 3 świątynia lub święte miasto, będące punktem, przez który przechodzi *Axis mundi*, są uważane z kolei za miejsce, w którym stykają się niebo, ziemia i piekło²⁴.

Niewątpliwie archetypiczna symbolika „centrum” znajduje potwierdzenie w samej konstrukcji miasta. Zhierarchizowana struktura architektoniczna wprowadza specyficzny podział, ewolucja miasta prowadzi do głównego punktu przestrzeni, miasto istnieje w podziale między przestrzenią ważną, lecz mniej nacechowaną aksjologicznie; miasto poza „centrum”, a samym „centrum” rozumianym jako przestrzeń sakralna. Podobną ewolucję przestrzenną

²² Tomasz z Krakowa: *Pochwała Krakowa*. W antologii: *Metropolia sarmatów...op. cit.*, s. 31-32.

²³ Tomasz z Krakowa kształcił się w Krakowie, utrzymywał kontakty z królem Władysławem Jagiełłą.

²⁴ Mircea Eliade, *op.cit.*, s. 397.

obserwujemy w tekście Ciołka, swoisty ruch między dwoma obszarami przestrzeni w obrębie miasta.

Jeszcze jedną perspektywę i inną, trzecią przestrzeń wprowadza ostatnia zamykająca tekst strofa:

10.

Rerum primum conseruator,
carismatum qui es dator,
ens encium et plasmator,
collapsorum restaurator,
supplex oro te, peccator:
esto nostri adamator,
da letari patria.
Alleluia²⁵.

Z dworskiej siedziby poeta kieruje modlitewną apostrofę do Boga (*ens encium* „byt bytów” wyczuwamy tu echa Tomasza z Akwinu) o zapewnienie bezpieczeństwa ojczyźnie i niesienie radości. Znajdujemy się w najwyższym punkcie miejskiej przestrzeni, skąd ruchem wertykalnym sięgamy wyżej. W miejscu centralnym miasta (siedziba władzy), następuje skrzyżowanie dwóch obszarów; materialnego z duchowym. Mówiąc nieco inaczej, miejsce zwane „centrum” posiada wszelkie znamiona przestrzeni świętej w porządku ziemskim, tym samym kontakt z tego miejsca z „wyższym” *sacrum* jest bliższy i pełniejszy. Zatem artykulacja pejzażu miejskiego następuje w trzech punktach przestrzeni: w najniższym punkcie (poza centrum – jest to „przestrzeń przejścia” w stronę centrum), wyższym (zamek jako centrum – artykulacja porządku *sacrum*) oraz najwyższym (Bóg). Z tym, że ten ostatni istnieje w sferze niedo-

²⁵ W przekładzie (j.w.): Ty, co świat utwierdzasz cały,/Stwórco, Dawco łask wspaniałych,/Bycie bytów doskonałych,/Upadłych ratunku stały,/Błagam Cię, grzesznik nieśmiały,/By życzliwe nieba stały/Ojczyźnie wesele swe./Alleluja!

stępanej i niematerialnej, i w rzeczywistości do miasta nie należy. Powstał obraz zhierarchizowanej przestrzeni urbanistycznej, ślad trwania zapisany w sztuce architektury, „by w jej trwałości człowiek rozpoznał nie tylko autorytet prostych i wiecznych form geometrycznych, ale i władzę świadomości, która odciska na rzeczach swe niezatarte piętno.”²⁶.

W STRONĘ SZTUK PLASTYCZNYCH

Na koniec chciałbym jeszcze zwrócić uwagę na pewne nasuwające się analogie. Otóż na starej XV wiecznej rycinie znajdującej się w kronice Hertmanna Schedla oglądamy „Kraków pół portretowy, pół fantastyczny przedstawiony od północy”²⁷. Miasto wyłania się z oddali, widzimy je z perspektywy jakby podróznego zbliżającego się do Krakowa. Nad miastem góruje oczywiście zamek królewski z przyległymi doń budowlami domów, kościołów, a wszystko otoczone murem. Widok ten jednoznacznie wskazuje na zewnętrzną (poza miastem) perspektywę spojrzenia. Inaczej jest w tekście Stanisława Ciołka, gdzie jak wskazałem, pejzaż krakowski widzimy od strony wewnętrznej, z zamku – tekst pokazuje Kraków z innego punktu widzenia.

I tu wypada zwrócić uwagę na dość subtelny analogię między tekstem Ciołka a średniowiecznym arcydziełem malarstwa niderlandzkiego, chodzi o *Madonnę kanclerza Rolina* (1435) Jana van Eycka. Na pierwszym planie obrazu malarz przedstawił dwie postacie siedzące naprzeciw siebie – niezwykła precyzja i delikatność każdego szczegółu wyjątkowo absorbują zaciekawionego obserwatora; madonna trzyma Boskie Dzieciątko na kolanach, a po lewej stronie widzimy postać kanclerza. Jednak uważny i dociekli-

²⁶ Jean Starobinski: *1789. Emblematy rozumu*. Tłum. Maryna Ochab. Warszawa 1997, s. 37 (rozdział: *Geometryczne miasto*).

²⁷ Jerzy Banach: *Dawne widoki Krakowa*. Kraków 1983, s. 177.

wy obserwator dzieła dostrzeże niezwykle tło obrazu; poza postaciami, przestrzeń poprzez okno z kolumnami otwiera się na niezwykle precyzyjnie oddany pejzaż miejski – wypełniający środkową część obrazu. Co ciekawe, ów pejzaż widzimy w dole, zatem miasto widziane jest z góry! Podobnie jak w *Pochwale* Ciołka, obserwator ma perspektywę skierowaną ku dołowi; najpierw jest w najwyższym punkcie, później zaś „schodzi” ku niższym partiom obrazu, gdzie kontempluje miasto. Obraz van Eycka i tekst Stanisława Ciołka wprowadzają analogiczną perspektywę dla obserwatora. W obu przypadkach znajdujemy się w centrum tj. w najwyższym punkcie przestrzeni, i dopiero stamtąd oglądamy obie przestrzenie – niższą i wyższą.

Reasumując; o ile *Pochwała Krakowa* jest panegiryczną deskrypcją, wyzyskującą obszerny katalog skodyfikowanych chwytów retorycznych, o tyle jest też tekstem świadczącym o pewnej jedności wyobraźni miejskiej, i nadto, tekstem pokazującym specyficzny język architektury-język miasta, oraz na pewno śladem średnio-wiecznej mentalności.

Miasto i ruina

Od mojej Warszawy do Rzymu Mikołaja Sępa Szarzyńskiego

PRZESTRZEŃ – OKOLICA – MIASTO

Szkic ten przede wszystkim zawdzięczać mojemu psu. Ale napisałem go też w wyniku fascynacji przestrzenią wokół mojego miejsca zamieszkania, fascynacji, którą zresztą pies skutecznie rozbudził. Zacząłem coraz intensywniej myśleć o mojej okolicy, coraz uważniej się jej przyglądać. Niby wokół nic niezwykłego; kilka bloków skupionych w osiedlowe ciągi, kilka jednorodzinnych domów, kilka przecznic, niewielki park, plac zabaw itp. W tej dobrze zorganizowanej przestrzeni znalazłem jeden element znacząco odstający od powszechnie akceptowanej i zaplanowanej przestrzeni, swoistą wyrwę, rysę, jakiś wyłom, który podważał i może nawet w pewien sposób obrażał ustanowiony ład. Ową zmienną był opuszczony, wolnostojący dom, który stopniowo zaczął zmieniać swój pierwotny wygląd, by w końcu stać się obiektem (eks-domem), który w potocznym języku określa się mianem „ruiny”. Na taki opuszczony, zamierający obiekt mówi się zazwyczaj: „to ruina starego domu”, wyrazy „stary” i „ruina” zawsze w takim kontekście pełnią funkcję zaprzeczenia (*negatio*) słowa „dom”. Bo to rzeczywiście już nie jest dom, w którym projektujemy własne bycie, który jest przestrzenią intymności i bezpieczeństwa. W domu-ruinie się nie zamieszkuje, można tam przebywać czasowo, zwiedzać, zaglądać,

myszkować, wykorzystać jako np. element scenograficzny, ale już nie za-mieszkać. Opuszczenie domu jest równoznaczne z wykorze-nieniem miejsca. Z czasem pojawiły się na ruinie jakieś napisy, ktoś przyczepił tabliczki informujące o niebezpieczeństwie, ktoś zaczął tam zaglądać... słowem; obrastał w jakieś nowe znaczenia, zaczął zmieniać swój status, stawał się czymś innym, innym przedmiotem, zaczęto go inaczej, jeśli można tak powiedzieć, używać.

Niekiedy obowiązkowy spacer z psem po okolicy przypominał bezcelowy dryf¹, a raczej dryfowanie za psem, który zawsze podąża za czymś ciekawym, co z mojego (ludzkiego) punktu widzenia bywa bezcelowym błąkaniem po okolicy, zresztą pies zainteresowany jest domem-ruiną, może chodzi o interesujący zapach? Ale trzeba też podkreślić, że przechadzka po okolicznych miejscach jest wyjściem „naprzeciw czemuś i przeciw czemuś, aby z tym czymś móc spotkać się²”, więc nigdy nie jest to droga bezcelowa, zresztą spacer – jak zauważa dalej Symotiuk – „ma w sobie coś z doskonałości, celebrowania, dostojenstwa”³, czyli służy refleksji i uważnemu oglądowi krajobrazu, można powiedzieć, że jest formą kontemplacji przestrzeni. Można zatem przejść obok ruiny bezrefleksyjnie, ale można się na nią zagapić, i o tym zagapieniu i, co z niego wynikało, chcę zdać relację.

Penetrowanie i zgłębianie okolicy, zagapienie się na ruinę mnoży pytania. Kiedy dom zmienia swój status i zamienia się w ruinę? Co znaczy ruina, czy w ogóle coś znaczy, co znaczy jej obecność? Jakie miejsce zajmuje w topografii miasta? Czy jest jakimś śladem, tropem, znakiem odsyłającym do przeszłości? Czy jest w ogóle miejscem znaczącym? Jakim zmianom podlega? Czy jest

¹ Zob. Marcin Adamczak: *Dérive (dryf)*. W tomie: *Miasto w sztuce – sztuka miasta*. Red. Ewa Rewers. Kraków 2010, s. 664.

² Stefan Symotiuk: *Filozofia i „genius loci”*. Warszawa 1997, s. 107.

³ *Ibidem*, s. 108.

potrzebna? Jak rozumieć jej funkcjonowanie w przestrzeni? Dlaczego staje mi na drodze?

W szerszej zaś perspektywie, pytam też o przestrzeń wokół mnie, która kształtuje moje rozpoznanie i odnalezienie się w świecie⁴, bowiem „wszelkie doznanie i poznanie świata – jak zauważa Hanna Buczyńska-Garewicz – jest doświadczeniem przestrzennym”⁵. A jeśli pytam o przestrzeń wokół mnie, mówię też o moich z nią relacjach, które zasadzają się na współlegzystowaniu, wchodzę w relacje z tym, co mnie otacza, a otacza mnie przestrzeń zorganizowana, nazwana miastem, a ta bliższa, z którą mam znacznie bardziej zażyłe relacje, to z kolei „okolica”, czyli krajobraz i architektura poddawana przeze mnie interpretacji i rozumieniu, znajdująca się w bezpośrednim sąsiedztwie mojego domu, i z której tworzę moją przestrzenną mapę mentalną. W ogóle w zgłębianiu okolicy, w jej rozumieniu, istnieje duży pierwiastek subiektywności, „mojość” w znacznym stopniu określa stosunek do okolicy i wytycza drogi sensu, każdorazowo, przy każdym spotkaniu droga nieco inaczej się rysuje, tracę z pola widzenia stały horyzont na rzecz odkrywania nowych przestrzeni. Zatem w znacznie większym

⁴ W książce *Post-polis. Wprowadzenie do filozofii ponowoczesnego miasta* (Kraków 2005) Ewa Rewers opisuje miasto bardzo szeroko, z różnych perspektyw filozoficznych, różnych strategii interpretacyjnych, ale niemal zawsze miasto w tych opisach pozostaje zbiorem, zbiorem ludzi i architektury, w którym rozpoznanie relacji miasto-człowiek nabiera charakteru ogólnego. Dlatego w moim szkicu w pewien sposób chcę odwrócić ten porządek i na miasto spojrzeć z perspektywy jednostki, a ściślej z perspektywy „ja”, i nawet nie tyle na miasto, ile w zasadzie na jego niewielki obszar, na jeden z jego fragmentów, na moją okolicę i moją lekturę miejsca. Spojrzenie, które nazywam „lekturą miejsca” będzie na wskroś egotyczne i w pewnej mierze intymne. W świetnej skądinąd książce Rewers jednostka spychana jest w tłum, który oczywiście rozumie, myśli, czuje i bytuje w *polis*, ale pozostaje tłumem, z którego możemy wyróżnić typy miejskie, określić typologię mieszkańców miasta, ale jego jednostkowość nieco się nam wymyka albo też gubi w prostej statystyce.

⁵ Hanna Buczyńska-Garewicz: *Miejsca, strony, okolice. Przyczynek do fenomenologii przestrzeni*. Kraków 2006, s. 10.

stopniu niż inne, odległe obszary miejskie, okolica jest przeze mnie oswajana i do mnie „dostrajana”. W pewnej mierze staje się rozszerzeniem domostwa, bywa także przez nie definiowana.

W okolicę każdorazowo się wkracza, ale i każdorazowo zamieszkuje, rozpoznaje i czyta jej elementy. Okolica mnie otacza, stykam się z nią codziennie i niemal dosłownie, jak ów dom-ruina, staje mi na drodze, „potykam się”⁶ o nią, bo okolica przede wszystkim ujawnia się w doświadczeniu drogi.

Przestrzeń, czyli miejsca otaczające człowieka, nazywa Heidegger *okolicą* (*Gegend*). To adekwatne określenie tego, czym jest przestrzeń doświadczona, której istotę stanowi relacyjność, a nie absolutność. Okolice to coś, co znajduje się wokół człowieka, co konstytuuje się ze względu na niego, co dobrze znane i bliskie, wobec czego występuje związek zażyłości. Okolicą są miejsca wyróżnione ze względu na bycie ludzkie. Okolice są także zawsze bytem rozumianym. Bez rozumienia nic się z okolicą stać nie może, bo nie może wyjść ze swego stanu obcości i oddalenia ani pojawić się wokół, w pobliżu, w atmosferze poczucia pełnej swojskości⁷.

Okolice jako miejsce wyodrębnione z większego obszaru, doświadczana i określana w relacji człowiek (ja) – przestrzeń (okolice) uzyskuje różnorakie znaczenia, konstytuuje swój sens, staje się też miejscem w jeszcze innym aspekcie, już nie tylko fizycznym, ale i duchowym. „Relacja między człowiekiem a jego miejscem okazuje się wtedy szczególnym rodzajem zharmonizowanego współistnienia, w którym następuje wzajemne współokreślanie się”⁸. Codzienne „okolice” wkrada się do mojej egzystencji i codziennie ją rozumiem, nazywam od nowa i jednocześnie po staremu w nieustającej kolistości czasu i doświadczenia. Taka sama relacja wiąże mnie

⁶ Zob. Jolanta Brach-Czaina: *Szczeliny istnienia*. Warszawa 2018, s. 17.

⁷ Hanna Buczyńska-Garewicz, *op. cit.*, s. 24.

⁸ *Ibidem*, s. 36.

z elementami, które składają się na moją okolicę, mój obszar (trudny do policzenia i wyznaczenia) zamieszkiwania i precyzyjnej identyfikacji. Z mieszaniny przestrzeni wokół układam sens, w którym się zadamawiam i go wartościuję, i w nim najdosłowniej egzystuję.

Sąsiedztwo – okolica dla nowego mieszkańca jest początkowo mieszaniną obrazów, jest mglistą przestrzenią »gdzieś tam«. Poznanie okolicy wymaga identyfikacji znaczniejszych punktów, takich jak narożniki okolicznych przestrzeni. Przedmioty i miejsca są centrami wartości. Przyciągają i odpychają w sposób subtelnie zróżnicowany. Zwrócenie na nie uwagi nawet przez krótki moment jest uznaniem ich realności i wartości⁹.

Inne jednak relacje wiążą mnie z domem-ruiną, jest on – jak już wspominałem – czymś innym w moim sąsiedztwie. Ruina domu to eks-dom, wszystko co określało, co mieściło się w definicji domu, ulega wówczas przeformułowaniu, przedefiniowaniu, którego istotą jest zatracenie. To miejsce domaga się innego spojrzenia. Pozornie niewiele da się tam nazwać, bo niewiele zostało w nim znaczeń, niewiele słownika, z którego możemy złożyć jakieś sensory; wraz z opuszczeniem odchodzi język, który wszystko łączył w dawno ustalonym paradygmacie – mieszkania, zamieszkiwania, domostwa, bycia. Jeśli okolica daje się określić i zrozumieć na zasadach rozpoznania, przyzwyczajenia, potrzeby, wspólnoty, symbiozy z doświadczającym tejże, to ruina skutecznie wymyka się rozumieniu, a więc przestaje być elementem współtworzącym moje zadowolenie, mamy wrażenie, że te dwa języki są nieprzystawalne, mego i ruiny, ruiny i okolicy, ruiny i miasta. Wydaje się, że oba horyzonty kreśli inna wartość, a znaki potrzebne do dialogu wymijają

⁹ Yi-Fu Tuan: *Przestrzeń i miejsce*. Tłum. Agnieszka Morawińska. Wstęp Krzysztof Wojciechowski. Warszawa 1987, s. 30.

się, nie składają w spójny obraz. Idźmy jednak dalej w myśleniu o ruinie.

RUINA – MIASTO

Dom eksmitowany przez dom
Ezra Pound *Pieśni*¹⁰

To, co wydarza „się” w mieście, co w mieście „się” buduje (miasto w jego obecnym [bez]kształcie uderza mieszkańca nieustannymi pojawieniami się nowych konstrukcji, remontów, rozbiórek, stanowiących sygnały anonimowych sił „się”, dla których miasto jest idealnym środowiskiem; moglibyśmy nawet posunąć się do sądu, iż – posługując się językiem Platona – miasto jest „siedliskiem ‘się’”) – i wymaga specyficznej de/re/konstrukcji spojrzenia¹¹.

Nie istnieje jedna wizja miasta – jak zauważa Tadeusz Sławek – w której moglibyśmy zamknąć tajemnicę miasta i zakończyć o nim myślenie. Ono wciąż się stwarza, rośnie, jest w ciągłym ruchu, w niegotowości, a jego obraz podlega nieustannej metamorfozie, „jest to forma przepływu wymykająca się strukturalizacji”¹². Ruina to – jeśli można tak powiedzieć – element dwufazowy miasta. Pierwsza faza rozpoczyna się w momencie porzucenia miejsca/domu/ogniska rodzinnego przez ludzi zamieszkujących budynek – dom. Opuszczenie to pierwszy ruch na drodze przemian przestrzennych i jednocześnie dekonstrukcja obszaru zagospodarowanego będącego siedliskiem – miejscem, obszarem znaczonego obecnością. Inaczej: opuszczenie to wyobcowanie domu w sensie niemal dosłownym. Wraz z wyludnieniem miejsce się wykorzenia,

¹⁰ Ezra Pound: *Pieśni*. Tłum. Leszek Engelking i inni. Oprac. Andrzej Sosnowski. Warszawa 1996, s. 25.

¹¹ Tadeusz Sławek: *Miasto. Próba zrozumienia*. W tomie: *Miasto w sztuce – sztuka miasta*. Red. Ewa Rewers. Kraków 2010, s. 20.

¹² *Ibidem*, s. 21.

a grunt staje się jałowy – w pewnym sensie niczyj, jest to moment utraty sensu, podstawy ontologicznej, która ufundowana na zamieszkiwaniu nadawała sens i zamykała przestrzeń porządku miejskiego trwania. Czy zatem opuszczenie staje się występkiem dokonanym na strukturze miasta? Niewątpliwie dochodzi wówczas do ruchu kalejdoskopowego w organizacji przestrzeni miejskiej, a ściślej mówiąc „opuszczenie” ten ruch zapowiada. W fazie drugiej obserwujemy powolny etap destrukcji polegający na zanikaniu więzi z miastem i przekształcaniu zabudowań w element obcy, budynek zamienia się w występki przeciwko za/planowanym struktutom miejskim. Obcość obiektu staje się powodem łamania prawa planu – zaczyna się proces wykluczenia ruiny ze schematu. Życie eks-domu w strukturze miasta przebiega zatem od akceptacji (dom, zamieszkiwanie) poprzez negację (dom opuszczony, rysa, wyrwa w planie) do ostatecznego zagospodarowania i wymiany (miejsce uporządkowane, budowanie), kiedy to ruina zostaje zlikwidowana, a miejsce puste jest przygotowywane do ponownego wypełnienia.

O mieście możemy mówić w kategoriach ciągłej reorganizacji, co też związane jest ze stałym jego odradzaniem, przeregowywaniem i rozrastaniem. Dom ruina lokuje się zatem między planem a jego zmianą, w czasie między opuszczeniem a narodzinami, przy czym już samo opuszczenie jest niejako zapowiedzią narodzin. Mamy zatem stałą cyrkulację: opuszczenie – narodziny – opuszczenie. Tak rysuje się kształt miasta, wykształca jego pojedyncza komórka symbiotycznie zrośnięta z organizmem. Ale istnieje moment wyłomu, jest to czas liczony od momentu opuszczenia do momentu zasiedlenia (opuszczenie jest tu rozumiane jako definitywne pozostawienie budynku przez mieszkańców). Można mówić – za Tadeuszem Sławkiem – o „zwrotności” miasta, którego żywot osadzony bywa na „przegubach, łączach”¹³, które niekiedy

¹³ *Ibidem*, s. 22.

rozluźniają zwarty i pragmatyczny system miejskiej architektury. Czy można mówić, że ruina domu, domu opuszczonego, wyludnionego, dezintegruje zwarty system aglomeracji miejskiej? Odpowiedź będzie twierdząca. Trzeba podkreślić, że życie domu-ruiny, można powiedzieć eks-domu, ma charakter „fazowy”, od opuszczenia (wyludnienie), poprzez niszczenie („ruinizacja”) do zatarcia wszelkich śladów (pustka). W pewnym sensie mowa tu o „przechodzeniu” i „pozostawianiu” śladu oraz mijaniu w podwójnym znaczeniu: przejść zostawiając ślad i mijać w sensie przemijania¹⁴.

ZANIKAJĄCY ŚLAD

Jakie ślady znajdziemy w miejskiej ruinie-domu? Czy w ogóle możemy mówić o pozostawianiu śladów? Ślad jako pojęcie, słowo-kłucz na dobre zagościł w dyskursie filozoficznym, ale też chętnie sięgają po niego literaturoznawcy. Ślad nie jest łatwo zdefiniować, trudno go jednoznacznie uszeregować i typologizować. Zazwyczaj występuje w szerokich kontekstach, w idiomatycznych językach filozofów, ale też w mowie potocznej oraz wszelkich tekstach kultury. Za każdym razem podlega różnym fluktuacjom, splata z kontekstami. Można też pytać, nie bez sensu – za Andrzejem Zawadzkim – czy ślad daje się pojąć, czy w ogóle jest pojęciem i w jakich kategoriach można o nim mówić¹⁵.

Ślad jakkolwiek szeregowany jest, w jednym ze swych znaczeń, relacją między zostawiającym a odbierającym, czyli tym, który coś pozostawia ku pamięci i tym, który to coś odbiera. Do tak pojętej komunikacji potrzeby jest wspólny kod komunikacyjny, wypracowany system znaków, za pomocą których ślad-znak pozostanie

¹⁴ Zob. Paul Ricoeur: *Czas i opowieść. Tom 3. Czas opowiadany*. Tłum. Urszula Zbrzeźniak. Kraków 2008, s. 172.

¹⁵ Andrzej Zawadzki: *Obraz i ślad*. Kraków 2014, s. 48 (rozdział: *Ikonoklazm: ślad contra obraz*).

zrozumiany w procesie interpretacji i dialogu. Czy zatem ruina wpisuje się w taką sytuację komunikacyjną? Czy coś nam mówi? Czy jej kod jest w ogóle jakimś śladem domagającym się odczytania? Czy ruina nie jest przypadkiem śladem w ciągłym ruchu, niszczącym i stale zmieniającym się znakiem czegoś, co podlega niestającej stracie, tym samym stale zacierając to wszystko co było/jest jeszcze śladem i za chwilę nim nie będzie? Na pewno ślad bywa jakimś refleksem, odbiciem czegoś z przeszłości, co próbuje przetrwać i dać świadectwo przetrwania w obrazie wyobrażonym, bo wszak przeszłość „istnieje jako obraz w pamięci”¹⁶. Czy ślad przywołuje rzecz z przeszłości? Ślad-ruina nie jest (i raczej nie chce nim być) mimetycznym przypomnieniem rzeczy, zdarzenia, którego jedynie daleki po-widok możemy odnaleźć podążając za znakami wpisanymi w ślad. Niczego nie przypomina w sensie ścisłym, raczej coś wywołuje w pamięci, jakieś drgnienia przeszłości, które kiedyś odcisnęły w materii, donoszą i zaświadczą o dawnej obecności. Dom, który zamienił się w ruinę, czyli stał się czymś niepełnym, innym, ułomnym, zamienił się w ślad, a w zasadzie wiele śladów, zamieszkiwania, codziennej krzątania domowników, która wciąż wybrzmiewa we wszystkich rzeczach pozostawionych, które mogą stymulować do przypominania o tych zdarzeniach, i które jeszcze jakimiś wąskimi szczelinami pamięci przenikają do teraźniejszości.

Ślad, który odnajdziemy w domu-ruinie jest wobec pierwotnego (zamieszkiwanego domu, pełnego) i zawsze będzie ułomny, znacznie już zatarty, w pewnym też sensie zafałszowany, co prawda jest jeszcze śladem trwania czegoś (przedmiotów, ludzi), ale w ich szczątkowej quasi-obecności. W przypadku domu-ruiny mówimy o procesie, który toczy się między trwaniem a zanikaniem, czyli o jakimś interwale czasu zakodowanym między przejściem od cało-

¹⁶ Hanna Buczyńska-Garewicz: *Metafizyczne rozważania o czasie. Idea czasu w filozofii i literaturze*. Kraków 2003, s. 18.

ści do fragmentu, od obecności do śladowości. Proces ów prowadzi do zmiany funkcji, do zmiany całego paradygmatu, do którego odsyła ruina rozumiana jako znak-ślad. Dom postrzegamy jako pełny i integralny element architektury, który konstytuuje się, kiedy jest zamieszkiwany i jako taki odsyła nas do domowników, właścicieli, zamieszkujących, jest zrośnięty z ich życiem, z historią, w momencie opuszczenia przemienia się w miejsce znaczone śladem po ich bycie, ale jednocześnie odrywa się od przeszłości i zmienia swoje znaczenia. Nie tylko jest już śladem byłych mieszkańców, ale to miejsce zaczyna żyć swoim życiem. Ślad zmienia znaczenia, odkleja się od pierwszego odbiorcy, który widzi w pozostałościach, tropach echa swojej przeszłość (właściciel domu, mieszkańcy), a otwiera na tego, który zapyta o znaczenia, na przechodnia, który pochyli się nad ruiną domu i dostrzeże inne znaczenia, inny obraz, inaczej go odczyta, inaczej będzie go interpretował¹⁷. Pieczęć pamięci zmienia swoje znaczenie, odeśle do czegoś innego, zamieni się w niejednoznaczny tekst, tekst ze wszech miar niestabilny, który będzie znaczył coś innego w każdorazowej lekturze, i który w konsekwencji, w wyniku strategii gospodarowania przestrzenią miejską, najdosłowniej zniknie albo lepiej zaniknie (nie wiem czy można mówić w tym przypadku o całkowitym zniknięciu).

Bywają ślady pozostawiane z jakiegoś powodu, pełnią wówczas funkcję wskazującą jakiś cel, odsyłają do czegoś, coś komunikują, wydaje się, że ruina domu jest śladem rzuconym przypadkowo, nie jest śladem pozostawionym dla kogoś, teleologicznym gestem egzystencjalnym byłych mieszkańców, a raczej jest to miejsce zacierania obecności, a nie jej „podtrzymywania” czy „zapisywania”. Ruina-dom to ślad „pozostawiony” w sensie dosłownym, zostawiony do wymiany, którą zapowiada, o której informuje. Nawet

¹⁷ Jeszcze inaczej będzie ślad czytał ktoś, kto próbuje po dostępnych śladach odczytać prawdę przeszłości, jak np. detektyw (Zob. Paul Ricoeur: *Czas i opowieść*, *op. cit.*, s. 178).

przedmioty, które pozostawili dawni mieszkańcy, nie są śladami, wszak przeszłość zabiera się ze sobą, rzeczy, które wywołują z pamięci wspomnienia raczej nie pozostawia się na pastwę niszczenia, zostawia się rzeczy niepotrzebne, wyzute ze znaczeń, nieużyteczne, bez wpisanej historii, nie zachęcające do mówienia o czasie utraconym i nie przywołujące obrazów zapisanych w pamięci. Ale w ruinie domu ujawniają się miejsca jakby nowe, bo widziane przez kogoś innego, i ten ktoś może o nich opowiadać (zmyślać?) nową historię; miejsca, które motywują do zadawania pytań przez obcego, tego który spotyka dom-ruinę na swojej drodze. Można te tropy czytać i próbować odtworzyć ułamki przeszłości, rozpoznawać historię w pozostałościach zdarzeń i zamieszkiwania. Ale ślady domu-ruiny stymulują znaczenia tylko dla tego, który zapyta, same z siebie nie pełnią funkcji mnemotechnicznej, nie mają celu zatrzymywania wspomnień, nie służą pamięci w sensie ścisłym, zresztą historia, którą idąc po śladzie można odtworzyć, podlega różnorodnym fluktuacjom, narracje budowane wokół śladu zmierzają różnymi ścieżkami i zawsze są bardziej lub mniej fikcyjne. Zatem wszystko zamienia się w tekst, który nie zastąpi obecności przywołanej przez ślad, gdyby rozumieć go na sposób platoński¹⁸.

Opuszczony dom mieszkalny, eks-dom, to ślad spoza katalogu pamięci (a może lepiej powiedzieć nie-ślad?), spoza struktur, porzucony w rzeczywistości miejskiej z jednym przeznaczeniem – „do likwidacji”. Ślad zanika, przekształca się w puste miejsce, w miejsce otwarte na coś nowego, nowy budynek, nowe miejsce do

¹⁸ „Ślad jako odcisk był więc podstawą obrazu, więcej nawet – prowadził do ukonstytuowania się obrazu prawdziwego i gwarantował tę prawdziwość tak, jak u Platona odcisk był gwarancją prawdziwej, prawdziwej adekwatnej reprezentacji pamięciowej” (Zawadzki, *op. cit.*, s. 49).

zagospodarowania, zgodnie zresztą z polityką architektoniczną miast współczesnych¹⁹.

„Moja” ruina, którą obserwuję od kilku lat wciąż podlega przeróżnym przesunięciom, zmianom, proces jest powolny, ale fizyczne ślady, które wcześniej można było obserwować, już się zacierają, znikają. Tynk odpadł, część dachu zawaliła się odsłaniając strych, a na nim szafę i jakieś inne pozostałości umeblowania, z powodu daleko posuniętych zniszczeń trudne już do zidentyfikowania. W dolnej partii domu bezdomni zagospodarowali jeden z pokoi (może kuchnię?), wchodzi do niego przez okno. Niewielka brzoza wyrastająca z dachu staje się z roku na rok coraz większa. Proces „ruinizacji” domu wkracza w kolejną fazę. Przestrzeń porzucona zostaje ponownie wykorzystana, ale tymczasowo i w sposób przygodny. To moment, kiedy porzucony dom nie jest jeszcze całkowitą ruiną (stertą bezkształtnego gruzu), ale już nie jest też domem, tzw. budynkiem mieszkalnym. Poszczególne elementy przestają pełnić swoją dotychczasową, pragmatyczną funkcję (na tym etapie zamurowywane są drzwi i okna), a wraz z tymi zmianami dom przechodzi w tzw. „obiekt do likwidacji”, czyli zostaje wykluczony ze struktur miejskich.

Ruina nie może być zamieszkała (w sensie udomowiona na powrót), bowiem większość tego typu budowli w ogóle nie nadaje się do ponownego zasiedlenia. Owszem, bywa czasami, że opuszczone miejsce po raz kolejny się zaludnia, najczęściej takie pustosztany zaludniają – jak już wspomniałem – wagabundzi miejscy, wyrzutkowie społeczni, autsajderzy, ludzie widma, którzy z różnych powodów, mniej lub bardziej ważkich, nie mają stałego miejsca zamieszkania. Ich egzystencję znamionuje tymczasowość, co

¹⁹ „[...]architektura ponowoczesnych miast powstaje po to, jak pisze Lebbeus Woods, aby ją zburzyć. Średni, przewidywany wiek budynków wznoszonych dzisiaj wynosi dwadzieścia pięć lat” (Ewa Rewers, *Post-polis, op. cit.*, s. 247).

łączy ich z ruiną, która w miejskiej ekonomii architektury egzystuje jako miejsce tymczasowe. Nie są „wgeometryzowani” w tkankę miejskiej społeczności, i w jakiejś mierze przypominają owe budynki-ruiny, toczą żywot poza strukturą, poza ładem i porządkiem przestrzeni miasta.

PUSTKA – MIEJSCE OTWARTE

Dom-ruina istnieje w stałej korelacji z pustką, najpierw pustostanem – stan opuszczenia, potem następuje bliżej nie określony czas „ruinizacji”, aż do pustki otwartej. Nie chodzi mi tu o pustkę totalną, o całkowite oczyszczenie miejsca, nie chodzi pustkę, której można doświadczyć na pustyni²⁰. Wszak ruina wypełnia przestrzeń, na pewno nie całkowicie, jeśli za wzór wypełnienia uznamy dom zamieszkały, ale wypełnia krajobraz miejski, daje się widzieć i można się o nią „potknąć”. Pustka powstaje zatem w momencie odejścia domowników, opuszczenia bez możliwości ponownego przybycia, można mówić o miejscu odhumanizowanym. Opustoszały budynek jest jak niewypełnione naczynie, które w momencie opuszczenia traci swoją pierwotną funkcję, z tym, że dom-ruina już na zawsze, bowiem nie jest wpisana w cyrkulację ponownego wypełnienia, opuszczenia i powrotu, można natomiast wypełnić ją zastępując nową strukturą architektoniczną.

„Dom jest przestrzenią – komentuje Buczyńska-Garewicz myśl Bachelarda – umieszczoną wewnątrz człowieka, a nie jego zewnętrznym najbliższym otoczeniem”²¹. Zatem dom-ruina nie daje się już wewnętrznie przeżyć, dom w jego podstawowym znaczeniu jest bowiem przede wszystkim przestrzenią wewnętrzną, a nie zewnętrzną. Sens tego co nazwiemy „domowością” zawiera się

²⁰ Zob. o metaforze pustyni Barbara Skarga: *Ślad i obecność*. Warszawa 2002.

²¹ Hanna Buczyńska-Garewicz, *Miejsca...op. cit.*, s. 220.

w doświadczeniu wewnętrznym, które zabieramy ze sobą odchodząc z miejsca. Wówczas miejsce zostaje оголоcone ze swoich pierwotnych funkcji, które konstytuują się w relacji człowiek-przedmiot, które w tym kontekście możemy nazwać wypełnieniem przestrzeni przez człowieka. Opuszczony dom zostaje też, jak rozumiem, pustą przestrzenią w sensie duchowym, wówczas zmianie ulega również jego ontologia, dotknięta utratą jednego z integralnych elementów tego, co możemy w pełni definiować i określić jako domostwo. Czy zatem ruina domu jest antydomem? Czy ruina wpisuje się w to szczególne miejsce, w miejsce zamieszkania, czyli specyficzną relację duchową, o której możemy mówić, kiedy przestrzeń zostanie już oswojona i wypełniona oraz zrozumiana? Wówczas „miejsce zamieszkania” wpisze się „w duchową topografię świata człowieka”²². Czy raczej ruina jest antymiejscem, antyzamieszkiwaniem, wyłomem w miejskiej strukturze? W pewnym sensie tak, choć nie ma tu jednoznacznych odpowiedzi, ale należy pamiętać, że miejsce po ruinie, jak i samą ruinę, można czymś wypełnić. Dopiero reorganizacja, przedefiniowanie, przekształcenie i zamiana otwiera na nowe przybycie, na zapełnienie pustki. Proces przechodzenia od domu do ruiny się domyka i jednocześnie otwiera na kolejne opuszczenie – „odludnienie” i kolejną „ruinizację”.

Każde takie miejsce, w którym ktoś kiedyś gospodarował, czyli wszystko definiował, nazywał, wypełniał, po opuszczeniu staje się niedookreślone i nienazwane, definiowane poprzez brak i „niebycie”, bowiem tylko człowiek zaświadczał o jego sensie, o jego fizycznym istnieniu, „fizyczny” w tym kontekście znaczy zintegrowany z elementem pragmatycznym architektury, ukonstytuowany potrzebami. Ruina domu miejskiego wpisuje się – jak już zaznaczałem – w opozycję całość/fragmentaryczność, opozycja opiera się na aspektach pragmatycznych, wpisując się jednocześnie w organizu-

²² *Ibidem*, s. 11.

jącą w znacznym stopniu miejską przestrzeń opozycję użyteczność/bezużyteczność. „Dzban zachowuje swą materialność kawałka gliny, lecz nie glina stanowi o jego istocie jako dzban, sama ‘gliniastość’ dzban jeszcze nie jest rzeczą, nie jest dzbanem. To dopiero sensy związane z jego sposobem istnienia – codzienna użyteczność, rytualna rola *etc.* – określają go jako rzecz, stanowią o jego rzeczowości. Rzecz jest więc pewną dziedziną sensów.”²³. Czy zatem ruina wraz z rozkładem i zatrąceniem swojego pierwotnego kształtu i przede wszystkim swojej funkcji traci sensy? Bo przecież przestaje być domem, dzban który zanika, przestaje być nośnikiem swojej powinności jako rzeczy, w przypadku domu dochodzi do metamorfozy, przekształcenia rzeczy i zmiany funkcji (albo jej zaniku), sens pierwotny staje się kontekstem wkraczając w sens nowy, niesiony przez rzecz przekształconą – ruinę domu. Eks-dom-ruina ma inny sens, jednak pod warunkiem, że ktoś mu go nada.

Wchodzimy do ruiny-domu, ruiny-fabryki, ruiny-garażu i zawsze doświadczamy pustki, nieobecności, bo nikt nie odciska już tam śladów i nie zaświadcza o obecności, która najpełniej manifestuje się – jak była mowa – w zagospodarowaniu i zamieszkaniu. Odnajdujemy już tylko stare ślady prowadzące gdzieś na rubież czasu, odsyłają nas one w pisaną śladami-znakami przeszłość: najczęściej są to jakieś pozostałości, to co zostało porzucone, pozostawione. „Poprzez historię – notuje Tadeusz Sławek – zbudowaną rękami człowieka i zapisaną w kamieniach miasta prześwituje teraz (niczym w bramie lub pasażu) świat rzeczy i zjawisk wyzwolonych spod hegemonii człowieka”²⁴. Kamienie coś mówią, są znakiem historii zapisanej w murach miasta, toczą życie ikony, która ma odsłonić rzecz ukrytą i tylko od patrzącego zależy, czy będzie w stanie to dostrzec i odczytać, wydobyć z mroku, widzieć kamień

²³ *Ibidem*, s. 165-166.

²⁴ Tadeusz Sławek, *op. cit.*, s. 25.

w jego przezroczystości i sięgnąć wzrokiem za szybę teraźniejszości, skupiając go na dalszym planie, planie rysowanym czasem i znakami. Czy tak jest z historią – w skali mikro rzecz jasna – wpisaną w dom ruinę? Mieni się w jego kamieniach? Tak, chwilowo, do wygaśnięcia, bez światła nic bowiem nie daje blasku, nic się nie mieni. Światło rzuca ten, który patrzy na ruinę i chce ją zrozumieć, zapytać o przeszłość, zmierzyć się ze śladem. W tym punkcie dokładnie widać granicę między milczącą *polis* a mówiącą *metapolis*:

Między *polis* oraz *metapolis* istnieje stały, aczkolwiek dla wielu ukryty lub paradoksalny związek, związek między miastem projektowanym, budowanym, zarządzanym i zamieszkiwanym oraz miastem doświadczanym, przeżywanym, myślanym i interpretowanym²⁵.

Były mieszkaniac ruin, rekonstruujący w pamięci minione zdarzenia stworzy inną historię, inny dyskurs, niż ten, który wyłoni się z interpretacji śladów dokonanych przez przygodnego przechodnia. W pierwszym przypadku to, co empiryczne w śladzie, nakłada się na egzystencję, w drugim ta korelacja jest inna, bo to, co empiryczne, wytwarza tekst, narrację, a często fikcję²⁶. W pierwszym sensie można mówić o śladzie odsyłającym do przeszłości, w drugim o śladzie inicjującym dyskurs fikcjonalny. Jeszcze inaczej toczy się życie ruiny uwikłanej w – powiedzmy – historię powszechną, z którą mierzymy się wszyscy. Mam na myśli ruiny wpisane w dziedzictwo, nie należące już w sensie ścisłym do miasta i jego funkcjonowania: chodzi o ruiny starych budowli, pomniki czasu historycznego, ruiny zamków, kościołów, ruiny miast, określane mianem „zabytek”. Ich status nie wpisuje się w to, co indywi-

²⁵ Rewers, *op. cit.*, s. 298.

²⁶ „Sugerowaliśmy, że istnieje idea pewnego pokrywania się tego, co egzystencjalne, z tym, co empiryczne. Właśnie na tym pokrywaniu polega ślad” (Paul Ricoeur: *Czas i opowieść. Tom 3. Czas opowiadany*. Tłum. Urszula Zbrzeźniak. Kraków 2008, s. 177).

dualne, intymne, tylko właśnie historyczne, powszechne, oddane w „użytkowanie” wszystkim.

PUSTKA-POCZĄTEK

Jednocześnie ruiny domu mieszkalnego skłaniają do myślenia o początku, czyli sięgamy po wymaginowany obraz domu, po jego wyobrażenie sprzed destrukcji, sprzed momentu popadania w ruinę, do chwili za-mieszkania i potem opuszczenia. Jest w tym myśleniu coś fabularnego, co pozwala nam odtworzyć jakieś zdarzenia, ułożyć je w zawsze jednak stratną i szczątkową historię, skleconą na szybko w wyobraźni. Tylko tyle? Znów w tym punkcie wracamy do odczytywania śladów, które niezmiennie prowokują do mówienia o tym, co było, co przeszłe, co można „zagospodarować” tekstem. Odczytania zapełniają pustkę, wypełniają naczynie.

Beata Frydryczak pisze o momencie, kiedy w ruinie widzimy – a może lepiej, pamiętamy, myślimy – formę pierwotną tworzoną z pozostałości, i której nadajemy nową jakość, nową całość „zmierzając do skonstruowania (albo zrekonstruowania) czegoś z pozostałych resztek”²⁷. Zatem tekst miasta, tekst ruiny jest jak rozsypany poemat, wydany na grę wyobraźni, grę skojarzeń, która wywołuje narrację, wyzwala chęć złożenia historii. Taki dialog z ruinami dotyczy jednak ruin historycznych, od których nikt nie odwraca wzroku, których doświadczamy jako mniej lub bardziej ukształtowanych form/struktur estetycznych, tak jak w przypadku np. ruin romantycznych, nasyconych duchem melancholii, gdzie zbłąkany poeta szuka śladów utraconej miłości²⁸. Najczęściej są to ruiny po-

²⁷ Beata Frydryczak: *Pejzaż z ruinami*. W tomie: *Przestrzeń, filozofia i architektura. Ośiem rozmów o poznawaniu, produkowaniu i konsumowaniu przestrzeni*. Red. Ewa Rewers. Poznań 1999, s. 169.

²⁸ Frydryczak za Benjaminem mówi o pejzażu alegorycznym, który zaczyna znaczyć, jest to „pejzaż cmentarzyska: fragmentów, resztek, pozostałości wy-

zamiejskie, usytuowane na wzgórzu pod miastem, mające konturem na horyzoncie, tuż „za progiem” aglomeracji. Ale wróćmy jeszcze do „naszej” ruiny ulokowanej w centrum miasta, do tej eks-architektonicznej (antyarchitektura, antybudynek?) budowli – jak już pisałem – do tego występu na strukturalnej, hierarchicznej mapie miasta-porządku.

Każde myślenie o ruinie w pewnym momencie skłania do postawienia pytania o jej aspekt aksjologiczny. Czy ruina będąca w opozycji do domostwa, do domu (jest/może być domem w czasie przeszłym) jest miejscem negatywnym? Bowiem każde zamieszkiwanie, budowanie, a więc ruch pozytywnie zagospodarowujący przestrzeń, zakorzeniający jednostkę/człowieka w świecie jest podstawą dobra ogólnego, jego znakiem, a nawet podstawą bycia. W tym porządku ruina jako były dom, eks-dom, dawna przestrzeń zamieszkiwania, reprezentuje biegun odwrotny, negatywny. Ale można też spojrzeć na ruinę jak na miejsce, które pozostaje do wymiany. I wówczas odsuwamy na bok negatywny aspekt ruiny. Pozwala to na umieszczenie jej w polu wiecznego powrotu, wiecznego odradzania się. Ruina zanika i, jak już pisałem, pozostawia plac do zagospodarowania, w tym porzuconym i otwartym miejscu pojawiają się nowe rzeczy, w kolistym ruchu jakiś byt zakotwiczy się na nowo i rozpocznie nową opowieść, zatrze stary tekst i napisze własny, wszak miasto to tekst²⁹. Jak słusznie zauważa Frydryczak, takie miejsce zniszczenia „jest więc nacechowane pozytywnie, nosząc w sobie ślady życia, jakkolwiek porzuconego: zaniechanego lub opuszczonego” to „stan przejściowy, odnawialny [...] To wąski przesmyk między porządkiem a nieporządkiem, destrukcją a rekon-

pełnionych sensami, których odczytanie wymaga melancholijnej zadumy, a nie spaceru po symbolicznym ogrodzie” s. 173.

²⁹ Zob. John Tagg: *Nieciągłe miasto: fotografia i pole dyskursu*. W tomie: *Miasto w sztuce – sztuka miasta*, op. cit., s. 433-434.

strukcją”³⁰. Miejsce „nasycone jest nową potencjalnością” w dwojakim rozumieniu; otwiera na wspomnienia, które wracają do nas jako niemal zmateralizowana historia, wówczas ruina staje się zdaniem początkowym, prolegomeną dla potencjalnej narracji; jest też początkiem, który paradoksalnie manifestuje się w kresie, można powiedzieć, że w ruinie dostrzegamy prześwit, przez który widać przestrzeń otwartą na nowe wypełnienie.

CHAOS I PORZĄDEK

Miasto cechuje określoność dająca się rozpoznać w specyficznym „języku miasta”, w jego „poetyce”, na którą składają się różnego rodzaju „przedmioty” architektoniczne sumujące się z kolei na betonowy krajobraz miasta i zarazem współtworzące strukturę znaczącą. Mamy zatem specyficzną przestrzeń złożoną z szeregu odmiennych elementów splatających się w miejską całość:

Ulica i plac, ogród i park, pojedynczy budynek i monument, posąg i fontanna, wieża i łuk, pamiątkowa tablica i efemeryczna konstrukcja – to tylko niektóre spośród charakterystycznych komponentów miejskiego języka, jakie możemy napotkać we wszystkich miastach świata. Poprzez różnorodność tworzywa i wizerunku reprezentują one wierzenia, historię i pragnienia ich mieszkańców³¹.

Kiedy zaś mowa o całości i składających się na nią przedmiotów (architektury), mówimy o ich symbiotycznym zespole. Całość tworzy też granicę, która ją określa i uprzedzennia oraz definiuje. Można zatem zapytać, czy wszystkie elementy współtworzące całościową organizację przestrzeni miejskiej składają się na jej obraz? Pytając wprost; czy ruina jest elementem miejskiej organizacji?

³⁰ Frydryczak, *op. cit.*, s. 177.

³¹ Javier Maderuelo: *Poetyki miasta*. W tomie: *Miasto w sztuce – sztuka miasta*, *op. cit.*, s. 362.

Pytania, które naturalnie narzucają się kiedy oglądamy ruiny domu wśród nowo powstałych, symetrycznie ugrzeczniczonych budynków. Szukając odpowiedzi na tak postawione pytania przypomniałem sobie litografię Mauritsa Eschera *Porządek i chaos*, która w sposób metaforyczny przedstawia relację między tym, co akceptowalne, stałe i tworzące zwartą, uporządkowaną estetycznie akceptowalną strukturę, a tym, co jest spychane na margines i wydalone, choć wciąż przynależy do przestrzeni miejskiej, mimo że zasady tej egzystencji są inne. Na rycinie widać stare porzucone przedmioty zestawione kontrastowo do symetrycznej bryły kryształu, która znajduje się w centrum i odnosimy wrażenie, że „wypluła” z siebie niechciane byty, które w przeszłości zasilają jej strukturę opartą na porządku i symetrii. Ich zniszczenie, degradacja kształtu, funkcjonalności i wpisanej w nie pragmatyki, przesunęły owe artefakty w przestrzeń chaosu sytuującą się gdzieś poza granicami struktury, ale w obrębie jednego wspólnego miejsca – przestrzeni obrazu. Analogicznie rysuje się „życie” ruiny w miejskiej przestrzeni, ale to, co w chwili obecnej jest w niej chaosem, zawiera też zapowiedź początku. Pudełko, fajka, kartka z obrazu Eschera były kiedyś „realizacjami geometrycznego porządku”³². W miejskiej cyrkulacji porządek wyłania się z chaosu, chaos z porządku; odwieczne prawo krążenia, egzystencja i byt poddane zostają koncentrycznym ruchom czasu z prześwitującą perspektywą wiecznego powrotu. Zastępstwo, zastępowanie to odradzanie na okręgu czasowości. Owo odrodzenie poprzedza jednak wykluczenie, można powiedzieć, z porządku struktury.

Ruina w mieście – jak podkreślałem – bywa w pierwszej kolejności elementem wywrotowym i niechcianym. W przemysłanej i ustrukturuwanej przejrzystości architektury miasta ruina zajmuje

³² Michał Rusinek: *Retoryka obrazu. Przyczynek do percepcyjnej teorii figur*. Gdańsk 2012, s. 17.

miejsce na marginesie (mimo dostrzeganej potencjalności). W mieście doskonale widać tendencję do „geometryzowania i regularyzowania przestrzeni”³³, na tak planowanym obszarze, w tak definiowanym miejscu, ruina de-geometryzuje miasto, które ponadto ma szereg funkcji: komercyjna, mieszkaniowa, administracyjna, rekreacyjna itp.³⁴. Kiedy w ten sposób, przez pryzmat funkcjonalności, spojrzymy na miasto, zauważymy, że miejski byt ruiny nie wpisuje się w żaden model funkcyjny pragmatycznego spektaklu miasta, istnieje pozafunkcjonalnie na obrzeżach, styka się z pragmatyką miasta, ale w niej nie uczestniczy, wszelki zaś dyskurs o ruinie sprowadza się najczęściej do języka prawniczego – własności, spadkobierców, właścicieli terenu itp. Separacja ruiny miejskiej prowadzi do wyłączenia jej z urbanistycznego teatru, z gry o byt przestrzenny i z codziennego rytmu miasta, które pulsuje według z góry określonych reguł porządkujących jego funkcjonowanie.

Zresztą specjalnie oznakowuje się taki budynek, taką starą ruinę domu. Jest w takim napisie zapowiedź agonii i jednocześnie groźba, która „odsuwa” szczątki budowli od człowieka:

OBIEKT W LIKWIDACJI. WSTĘP WZBRONIONY. GROZI ŚMIERCIA.

W urzędniczej poetyce dom mieszkalny w chwili opuszczenia przekształca się w „obiekt”, czyli bliżej nieokreślony element architektury przywołujący na myśl coś bliżej nieokreślonego, coś – takie skojarzenia stają się zasadne – niemal pozaziemskiego, nieprzystającego. Obcość pozostanie stałym przymiotem domu-ruiny. Takie przekształcenie z domu w obiekt niewątpliwie stygmatyzuje całe miejsce wraz z otoczeniem, to nie jest już „dom Kowalskiego” znika też tabliczka z numerem, z nazwą ulicy, dzielnicy. Oznakowanie zmienia też status budynku i znaczy wykluczenie z porządku. Wraz

³³ Tadeusz Sławek, *Miasto. próba zrozumienia*, op. cit., s. 36.

³⁴ Zob. Tagg, op. cit., s. 434.

ze stratą nazwy, imienia miejsce traci swój indywidualny charakter, zanika tożsamość określająca sens istnienia budowli i oczywiście jej znaczenie funkcjonalne.

Takie miejsce zajmuje popadający w ruinę dom w całościowej puzzlowatości miasta, w której struktura jest starannie ułożona i zawsze mająca domknięty układ komplementarnych elementów. Ale konstrukt miasta, zależny rzecz jasna od wielu czynników, tylko dąży do tego stanu, jest to marzenie architekta, bo tak naprawdę miasto jest w dużej części niedomknięte, nierzadko składane z nieprzystających elementów, nigdy nie jest skończone w pełni, i do takiego stanu rzeczy – antypuzzlowatości – przyczynia się wybryk, element dywersyjny, którym jest opuszczona i niszcząca budowla – ruina, która, jak głosi napis: grozi. Pozostaje zatem jedynie miejscem do wypełnienia i do ponownego nazwania, które wówczas z „obiekту do likwidacji” przekształci się w dom, blok, biurowiec – funkcjonalny budynek miejskiej przestrzeni. Gdy z kolei spojrzymy na taki nowy obiekt z perspektywy czasu i uwzględnimy statystykę średniego żywota budynków miejskich określonego na 25 lat, to nazywanie i wypełnianie okaże się jedynie czynnością doraźną i tymczasową³⁵. Wszystko to, by zachować i realizować marzenie o polityce porządku miejskich *loci*.

Interesujące są jeszcze związki ruiny z naturą, rozumianą jako siła niszczyielska, a jednocześnie stwarzająca – łącząca chaos

³⁵ Ewa Rewers, *Post-polis, op. cit.*, s. 247: „architektura ponowoczesnych miast powstaje po to, jak pisze Lebbeus Woods, aby ją zburzyć. Średni, przewidywany wiek budynków wznoszonych dzisiaj wynosi dwadzieścia pięć lat”.

Na marginesie, Umberto Eco w nie bez ironii pisał o amerykańskich domach: „[...]prywatny dom, mający siedemdziesiąt lat, interesuje już archeologów: mówi to nam wiele o zachłannym konsumowaniu teraźniejszości i o jej natychmiastowym stawianiu się przeszłością” (*Semiologia życia codziennego*. Tłum. Joanna Ugniewska i Piotr Salwa. Warszawa 1996, s. 18). Amerykanie ewidentnie przyspieszają przejście obiektu w stan zabytkowy, na Starym Kontynencie taki proces odbywa się znacznie, znacznie wolniej.

z porządkiem. Człowiek wznosi budowlę, nadaje jej wygląd, projektuje, zapisuje w przestrzeni, z kolei natura z jej niepohamowaną siłą spycha budowlę z powrotem ku dołowi, ku początkowi, odwraca ruch. Kierunek w stronę ziemi to kierunekznaczony kresem. W górę – to znaczy w stronę życia, w dół – to odwrót w stronę śmierci. Jednak proces bywa rozciągnięty w czasie i zanim ruina osiągnie bezkształtny stan materii³⁶ będący jedynie gruzowiskiem, powstaje nowa forma. Paradoksalnie, ruina jest jednocześnie dziełem człowieka i natury. Taki stan rzeczy wyznacza etap przejściowy sytuujący się między obiektem pełnym (nienaruszonym, istniejącym wyłącznie w przestrzeni cywilizacyjnej), a obiektem częściowo zniszczonym (zawłaszczanym przez procesy naturalne). Wytwór intelektu i pracy rąk poddany zostaje siłom natury, które powodują erozję, wietrzenie, zapadanie się itp.³⁷ „W tym dziele [...] – zauważa Starobinski – pionowy wysiłek sztuki dawnej łączy się z naturalnymi siłami upadku i inercji. Ustala się równowaga: antagonistyczne żywioły natury i kultury godzą się ze sobą w momencie, gdy znikną ślady ludzkiego wysiłku i gdy dzikość na powrót bierze we władanie utracony teren”³⁸. Wcześniej ruina wpisuje się w dwa porządki. Ale w przestrzeni miejskiej, w której jeden tylko porządek – kultury, cywilizacji – wyznacza i określa prawo do gospodarowania terenem, ruina bywa wyrzucana poza granice owego porządku. Najdosłowniej likwidowana i – o czym już często wspominałem – zastępowana.

³⁶ Zob. Georg Simmel: *Most i drzwi. Wybór esejów*. Tłum. Małgorzata Łukasiewicz. Warszawa 2006 (rozdział: *Ruina. Próba estetyczna*). Zob. Beata Frydryczak, *op. cit.*, s. 170-172.

³⁷ Simmel, *op. cit.*, s. 171.

³⁸ Jean Starobinski: *Wynalezienie wolności 1700-1789*. Tłum. Maryna Ochab. Gdańsk 2006, s. 199.

SENSORIUM

Miasta mają odrębną, jednostkową sygnaturę, która często manifestuje się w niepowtarzalnej przestrzeni i kodzie sensualnym, który każdy przybysz – jak zauważa Ewa Bieńkowska – wyczuwa³⁹. W pewnym zakresie sensualne postrzeganie domu-ruiny staje się innym doświadczeniem niż „czytanie” zamkniętej w śladach i znakach przeszłości historii. Doświadczenie przestrzeni, miejsc, budowlę poprzez zmysły jest znacznie bardziej bezpośrednie. Można powiedzieć, że jest to „czytanie” przestrzeni w innym porządku znaczeniowym – empirycznym, opartym na wrażeniach, mniej natomiast na rozumieniu. Nasza ocena jakiegoś miejsca zależna bywa właśnie od wrażeń, których dostarczają zmysły, przestrzeń obserwowana i doświadczana zmysłowo podlega wówczas wartościowaniu. Ważne jest pierwsze spotkanie, pierwsza nasza impresja, która się rodzi w świadomości. Miejsce może budzić pozytywne wrażenia wynikające na przykład z walorów estetycznych architektury, zapachu, barwy⁴⁰, ale też może być odbierane negatywnie, tak jak ma to najczęściej miejsce w przypadku starego, opuszczonego i zrujnowanego domu. Każdy spacerowicz, który spotkał na swojej drodze dom-ruinę zwrócił zapewne uwagę na roznoszący się wokół specyficzny zapach. Jego specyfika polega na niejednoznacznym wybrzmiewaniu poszczególnych nut zapachowych, które kojarzą się z nieprzyjemną wonią towarzyszącą procesom gnilnym oraz z wonią zastygłego na ścianach dymu z komina pomieszaną niekiedy z zapachem bujnej roślinności (dzieje się tak wówczas, kiedy

³⁹ Zob. Ewa Bieńkowska: *Co mówią kamienie Wenecji*. Gdańsk 1999, s. 96.

⁴⁰ „Każdy podróżujący zapamiętał wrażenie po wyjściu z dworca Roma-Termini, woń miasta, cierpkie drapanie w gardle, kolor nieba [...]. Albo filcowy zapach i głęboki brąz cienistych ulic Sieny, zapach bukszpanu i siwe światło na placach Florencji”. *Ibidem*.

ruina zaczyna porastać roślinnością, zapach roślin, dymu i rozkładu przenikają się wzajemnie). Woń gnilna, która najmocniej przebija się przez inne zapachy ruiny, implikuje skojarzenia z przemijaniem, z odchodzeniem, ze stratą, i mówiąc wprost, przywołuje obrazy śmierci. Podobne skojarzenia wywołuje w bohaterze opowiadania Iwaszkiewicza gnilny zapach tataraku:

Tatarskie ziele ma dwa zapachy. Jeżeli się potrze w palcach zieloną jego wstążkę, miejscami przymarszczoną, poczuje się zapach, łagodną woń „wierzbami ocienionej wody” [...]. Ale kiedy się takie pasmo tataraku rozetrze, kiedy się włoży nos w bruzdę, wyłożoną jak gdyby watą, czuje się obok kadzidlanej woni zapach błotnistego iltu, gnijących rybich łusek, po prostu błota.

Zapach ten na początku mojego życia skojarzył się z obrazem gwałtownej śmierci⁴¹.

Na skojarzenia z wanitatywnym charakterem zapachu gnijących resztek zwrócił uwagę Yi-Fu Tuan, powołując się na ustalenia Susanne K. Langer:

Dlaczego jednak dla wielu ludzi zapach zgnilizny jest wstrętny? Ssaki o nosach znacznie czulszych niż nos ludzki lubią zapach gnijącego ciała, który ludzi odpycha. Również dzieci ten zapach nie razi. Langer sugeruje, że zapach zgnilizny stanowi dla dorosłego człowieka *memento mori*, podczas gdy dzieci nie kojarzą go w ten sposób⁴².

Zapach niewątpliwie uruchamia, czy też wyzwała w nas szereg wspomnień, ma zatem funkcję memuarystyczną, która wydobywa z pamięci stosowne do wrażenia zapachowego obrazy, raz są to miłe przypomnienia, innym razem mogą być dręczące, nieprzyjemne, wtedy odwracamy głowę, uciekamy ku innej przestrzeni. Ale ta

⁴¹ Jarosław Iwaszkiewicz: *Tatarak i inne opowiadania*. Warszawa 1960, s. 155.

⁴² Yi-Fu Tuan: *Przestrzeń i miejsce*, op. cit., s. 22.

woń dająca tanatyczne wspomnienia pełni jeszcze inną funkcję, odgradza dom-ruinę od innych części miasta, stygmatyzuje obiekt. Zresztą ruina jest na ogół terenem brudnym, obszar wokół bywa traktowany jak śmietnisko, na które trafiają odpady. W psychoanalizie za sferę nieczystości ciała uznaje się obszar analno-genitalny, odwracamy się od tej części, nosząc głowę wysoko, by nie czuć ich zapachu; to, co nieczyste, lokuje się bliżej ziemi, z kolei to, co czyste kieruje nas w stronę nieba. Gdyby miasto podzielić na sfery oznakowane opozycją nieczyste/czyste, to opuszczona i „wyrzucona” z miejskiej przestrzeni ruina staje się sferą nieczystości; dosłownie jako teren, który stał się miejscem na odpady, śmietnikiem, cmentarzem rzeczy porzuconych. Jednocześnie jest miejscem nieczystości strukturalnej, która staje się występkiem w krystalicznej czystości miasta – by znowu posłużyć się analogią obrazową zaczerpniętą z litografii Eschera.

W STRONĘ RZYMU

Dumać wśród ruin to czuć, że nasze istnienie przestaje do nas należeć, że już się gubi w przepastnym zapomnieniu⁴³.

W tym punkcie chcę zrobić dość karkołomną voltę i spojrzeć w przeszłość, którą przypomniiał mi dom-ruina z mojej okolicy. Spojrzeć na zupełnie inne ruiny. Sięgam zatem do czasów, kiedy Rzym nie tyle był areną toczącego się w nim życia, ile przestrzennym znakiem „ciekącego” czasu, znakiem nieuchronności, znakiem przemijania i – sprowadzając wszystko do jednego mianownika – był znakiem nieuchronności śmierci. Tak był oglądany – poprzez ruiny – i tak zapisywany dla potomnych, a nade wszystko tak był interpretowany. Ściślej mówiąc, nawet nie tyle Rzym jako całe mia-

⁴³ Starobinski, *op. cit.*, s. 200.

sto, bo w tej nazwie zawiera się struktura miasta ujętego całościowo, ile Rzymu ruiny – obszar symbiotycznie zrośnięty z miastem, współegzystujący, ale można rzec oddzielony i wyodrębniony. Na początek cytaty, Mikołaj Sęp Szarzyński (*Epitafijum Rzymowi*):

Ty, co Rzym wpośród Rzyma chcąc baczyć, pielgrzymie,
a wżdy baczyć nie możesz w samym Rzymie Rzymie,
patrzaj na okrąg murów i w rum obrócone
teatra i kościoły, i słupy stłuczone.

To są Rzym. Widzisz, jako miasta tak możnego
i trup szczęścia poważność wypuszcza pierwszego.
To miasto, świat zwalczywszy, i siebie zwalczyło,
by nic niezwalzonego od niego nie było.

Dziś w Rzymie zwyciężonym Rzym niezwyciężony
to jest ciało w swym cieniu, leży pogrzebiony.

Wszystko się w nim zmieniło, sam trwa prócz odmiany

Tyber, z piaskiem do morza co bieży zmieszany.

Patrz, co Fortuna broi: to się popsowało,

co było nieruchome; trwa, co się ruchało.⁴⁴

Niewiele wiemy o hipotetycznym pielgrzymie, który staje na progu miasta, i do którego miasto woła. Nie wiemy, czy obcy swoją podróż zaplanował zgodnie z dyrektywami pism apodemicznych, czy przyjął postawę badawczo-edukacyjną⁴⁵, czy może jest zwykłym włóczęgą snującym się po drogach i bezdrożach Italii. Wiktor Weintraub zwrócił uwagę, że wobec tekstu Vitalisa (tekst Szarzyńskiego

⁴⁴ Mikołaj Sęp Szarzyński: *Poezje zebrane*. Oprac. Radosław Grześkowiak, Adam Karpiński, Krzysztof Mrowcewicz. Warszawa 2001, s. 83-84.

⁴⁵ Marek Bratuń: „*Ars apodemica*”. *Narodziny – rozwój – zmierzch*. W tomie: *Wędrować, pielgrzymować, być turystą. Podróż w dyskursach kultury*. Red. Opole 2003, s. 69.

jest swobodną parafrazą) dokonał w tym miejscu zmiany, autor *Rymów* zastąpił „przybysza” (novus advena) „pielgrzymem”⁴⁶.

Pielgrzym to człowiek odbywający podróż, wędrowiec, przybywający z innych stron. Według *Słownika polszczyzny XVI wieku* pielgrzym to obcy, *peregrinus*, *peregrinator*, „podróżujący do miejsc kultu religijnego”, ale też, jak podaje dalej słownik, to metafora człowieka, którego życie doczesne jest wędrówką „do celu, którym jest królestwo niebieskie”⁴⁷. W tej metaforze zamyka się sakralny wymiar wędrówki. Upadek cywilizacji, którego znakiem są ruiny, na drodze pielgrzyma może być przystankiem refleksyjnym i jednocześnie cezurą, który wskazuje – jak w wierszu Szarzyńskiego – kres wszystkiego⁴⁸. Słowo „pielgrzym” oznacza tego, który wędruje

⁴⁶ Wiktor Weintraub: *Od Reja do Boya*. Warszawa 1977, s. 50. Z kolei Andrzej Litwornia wspomina o „pielgrzymie humanistycznym”, „człowieku-wędrowcy”, którego na podstawie analizy tekstu definiuje: „adresatem *Pielgrzyma włoskiego* zdaje się być człowiek świecki, humanistyczny *peregrinus*, miłośnik Antyku, wychowany w atmosferze klasycznej, może student, krótko mówiąc ten, do którego za Janusem Vitalisem zwrócił się trzydzieści lat wcześniej Mikołaj Sęp Szarzyński [...]” (*W Rzymie zwyciężonym Rzym niezwyciężony. Spory o Wieczne Miasto (1575-1630)*. Warszawa 2003, s. 128).

⁴⁷ *Słownik polszczyzny XVI wieku*. Tom XXIV. Red. Maria Renata Mayenowa. Warszawa 1996, s. 63-64.

⁴⁸ „Obrazy ruin symbolizowały w sztuce tamtych czasów nietrwałość rzeczy, egzemplifikowały ulotność materialnego piękna i znikomość ludzkich dzieł [...]. Ruiny – zwłaszcza miast: Troi, Rzymu, Jerycha, Babilonu – jako tradycyjny emblemat przemijania wiązały się z myślą o upływie czasu, o ładzie *uniwersum*, w którym rozgrywał się dramat kruchości i efemeryczności dzieł ludzkich, wewnętrznego rozdarcia, grzechu i zmiany przypisanych kondycji człowieka; natomiast jako świadectwo i ślad biegu dziejów odsyłały one do tych koncepcji historiozoficznych, które (czyniąc z nich »część« księgi historii) kierowały się bądź w stronę prognoz pesymistycznych, według tych przeszłość była w ruinach upokorzona, a nieodwracalność zmian i unicestwienie form odmierzają rytm dziejów, wyznaczając zarazem ich finał, bądź ku rozwiązaniom opatrnościowo-odrodzeńczym, dla nich stały się one gwarancją sprawiedliwości i »rewanżu« dziejowego, uobecniały zbawienne skutki kataklizmów i bezwarunkową konieczność ofiar” (Janusz K. Goliński: *Trzy wizerunki*

ku świętości i w sensie metaforycznym tego, który ma świadomość kresu własnej drogi. Krzyk do podróżnika, który ma pochylić się nad ruinami Rzymu staje się krzykiem „memento”, mówi o pustce i marności świata. Perspektywa eschatologiczna jest jednocześnie stratą, pustką, ale i nadzieją wypełnienia. Wyprawa do początków cywilizacji jest ścieżką kresu, zderza nas ze śmiercią i przewrotnością losu (Fortuny).

Przesłanie rzymskich ruin staje się czytelne; splendor świata bywa jedynie zapożyczeniem od czasu, które trzeba spłacić, jest tylko ułamkiem jego bezmiernego działania. Niewzruszony, bo paradoksalnie poruszony, pozostaje Tyber, rzeka „ciekąca” ze źródeł czasu i do czasu powracająca, która jest jedynym świadectwem i zwierciadłem czasu upadłego. Ta pożyczka to pakt egzystencjalny, który zawarty jest na obcych zasadach, nim pielgrzym pójdzie dalej, oglądać wspaniałości rzymskiego miasta, wpierw musi spojrzeć na krzyk ruin, by domknąć fragment własnej drogi, od początku do kresu, od narodzin do śmierci. Wyruszając na pielgrzymkę decydujemy się na określone zasady, nie ma tu miejsca na improwizację, na swobodny dryf przez uroki drogi, pielgrzym jest wyłączony ze świata wokół, głuchy i niemy na doświadczenia pejzażu, jest jakby obok drogi, zamknięty na świat zewnętrzny i skierowany w stronę własnego wnętrza. Czy to pielgrzym, który „słucha” ruin w Rzymie?

Ruiny, na które patrzy pielgrzym, przechodzień nie są już Rzymem, „współczesny Rzym – notuje Weintraub – jest i nie jest dawnym sobą: ruiny wywodzą się ze starożytnego Rzymu, ale będąc ruinami nie są już Rzymem”⁴⁹. Z kolei w parafrazie tekstu Vitalisa pióra Jana Smolika personifikowane miasto zyskuje głos. Rzym mówi o doświadczeniu czasu, i niemal jak Krapp ze sztuki Becketta

miasta : o architekturze w piśmiennictwie dawnym. W tomie: Miasto : przestrzeń zróżnicowana językowo, kulturowo i społecznie. Red. Małgorzata Świąciecka. Bydgoszcz 2006, s. 17-18).

⁴⁹ Weintraub, *op. cit.*, s. 49.

nie rozpoznaje sam siebie sprzed lat, nie identyfikuje się sam ze sobą, staje się cmentarzyskiem: „Już nie jestem Rzym Rzymem; memi przywalony/Rumy leżą a w sobie jestem pogrzebiony”⁵⁰.

Rzymska ruina traci swoją nazwę, swoje miejsce w porządku architektonicznym miasta. Ruiny dawnego Rzymu stają się abstrakcją, swoistym anty-Rzymem, które zamieniają się w dosłowny i namacalny znak bieżącego czasu. Spojrzenie pielgrzyma na miasto – podróżnika do miejsc świętych – ma jednostronną perspektywę określoną przez dyrektywę celu drogi. Nie znamy całej trasy pielgrzyma, nie wiadomo, czy ostatecznym celem jest Rzym, ale gdyby poczynić takie założenie, wówczas ukierunkowanie wpisane w pielgrzymowanie zdeterminuje „czytanie” przez pielgrzyma miasta. W takiej perspektywie ruiny – z ich epitafijno-cmentarnym rysem – stają się wiecznym przypomnieniem o końcu zyskując wymiar eschatologiczny, tym samym całkowicie oddalają się od przeszłości, pozostają znakiem przyszłego, tego, co ma nastąpić. Zapisany w kamieniu architektury ślad dawnych historii, dawnych ludzi, mieszkańców, utraci swoją moc przypominania o dawnych dziejach, wszystko przemieni się w krzyk uciekającego czasu zbliżając nas ku krańcowi ziemskiej wędrówki. Zmianie poddany został porządek czasowy do którego odsyła znak, znak-ruina. W takim porządku przechodzimy od uobecnienia do nieobecności. Przewodnik oprowadzający pielgrzyma po mieście mówi o teraźniejszości, a przeszłość widzi jako stratę, tekst-ruina nie odsyła do duchów (by uciec się do takiej metafory) przeszłości, one przez nią nie przemawiają, zapis się zatarł, ulotnił, jednocześnie w jego miejscu utworzył się nowy, mówiący o tym, co nieuchronne i co dopiero nastąpi. Inaczej postrzegamy pozostałości dawnej architektury dziś, kiedy każdy ocalony fragment przekształca się w swego rodzaju obecność – jest atrakcją turystyczną – przechodzi ze znaków

⁵⁰ Jan Smolik: *Wiersze różne*. Oprac. Roman Pollak. Warszawa 1935, s. 19.

śmierci i przemijania w znaki życia, trwania, obecności dawnego. Ruina się mumifikuje, balsamując pamięć o tym, co dawne. Czy dalej w jej szczątkach można widzieć ślad rozkładu i czuć zapach przemijania? I tak, i nie, wszystko zależy od tego, który patrzy i w jakim celu przybył, by ruiny oglądać i odczytać znak.

Ruiny rozumiane jako ślad przeszłości, zaświadczenie o świetności historii, wracają na scenę wraz z „wielkimi podróżami” osiemnastego wieku. Oczywiście jest to zwrot stopniowy, rozpisany na wiele znaczeń i trudny do określenia czasowego, w partycypacji krajobrazu składającego się z rozsypanych czy „stłuczonych” budowli. Po ruiny sięgają malarze, wypełniają nimi tło, zyskując wielokrotnienie znaczeń, niekiedy też uszlachetnienie obrazu, o czym pisał Starobinski⁵¹, co zbliża je do obiektów sztuki zawieszonych między działaniem natury a gestem ludzkiej ręki. Znów wracają do wieczności, do narracji o wieczności i znaku-śladzie minionych. Rozluźniają więzy z wanitatywnym obrazem rozkładu, niszczyciel-skiej siły czasu i upadku cywilizacji, zacieśniają – z trwaniem czegoś, czego są tylko pogłosem, echem wyrwanym fragmentem z mozaiki tradycji. Jednak więcej już mówią. Rzym istnieje w dwóch odsłonach, jest ten doczesny i dawny, jakby zanikający i zatracający się we własnej pamięci. Zapadający w rzece czasu, która swoim rytmem upływu wszystko spaja, jak nić Ariadny toruje ścieżkę w labiryncie czasu. I taki Rzym czeka na przybysza.

Można zapytać, czy istnieje różnica między ruinami historycznymi, a ruiną domu, która wydaje się zupełnie niepotrzebna i odrzucona. Paradoksalnie na poziomie znaczeń, które możemy odczytać – zaświadczenie o przeszłości, znaki wanitatywne, *memento mori* itp. – nie ma większych różnic. Problemem wydaje się tutaj czas i przyporządkowanie społeczne, można to nazwać „wartością śladu”.

⁵¹ Starobinski, *op. cit.*

Aby ruina – notuje Starobinski – wydawała się piękna, zniszczenie musi być odległe w czasie i nie wolno pamiętać, w jakich dokładnie okolicznościach do niego doszło. Tylko wtedy możemy je przypisać anonimowej potędze, transcendencji bez oblicza: Historii, Losowi. [...] Nikt nie popada w zadumę przed ruinami świeżej daty, pachnącymi jeszcze krwią: usuwa się je czym prędzej, aby budować na nowo. I wzbiera w nas gniew na wandala, którego umiemy nazwać⁵².

Dystans czasowy, ale przede wszystkim wartość historyczna, która uwidacznia się w opozycji: to co prywatne (indywidualne) i, to co wspólne, oddane dla dobra ogółu, współtworzące wspólną przestrzeń historyczną – pomijam już kryteria zaszeregowania i wyboru. Wszystkie natomiast znaczenia ruiny zależne są od tego, który na nią patrzy i, który ją interpretuje. To przybysz, pielgrzym, spacerowicz „oznacza” obiekt, nadaje mu sensy i stara się zrozumieć, jeśli tylko zechce spojrzeć na ślady, zagłębić się w ich wartość, bez względu na to, czy chodzi o wielką historię, czy tylko o niewiele znaczący w niej epizod.

⁵² *Ibidem*, s. 199-200.

Podróż z Petrarką

Kiedy myślę o Francescu Petrarce, wybitnym humaniście, poecie, myślicielu, mam wrażenie, że myślę o znaku. Nie tyle o człowieku z krwi i kości, który w odległych czasach wędrował wzdłuż doliny Sorgi, ile właśnie bardziej o wędrującej myśli, która na stałe wpisała się w poetyckie karty literatury i została niewyczerpanym źródłem inspiracji. Zatem bardziej Petrarka to znak nieprzemijającego słowa, prawodawca poetyki miłości, który siebie wraz z Laurą wyrzeźbił w marmurowych słowach sonetów. O nieśmiertelniającym ich spotkaniu, w poetycko wyimaginowanym obrazie przypomniał Parandowski: „Na próżno wytężamy wzrok, by złowić obraz młodej panny, która w ów dzień kwietniowy przesuwając się pod romańskim portalem kościoła, podnosi skromnie spuszczone oczy, spotyka spojrzenie nieznanego i nic o tym nie wiedząc – wchodzi na drogę wiodącą do nieśmiertelności”¹. I on, i ona, oboje zamknięci w tekście na wieki.

Ale to właśnie w różnych zapiskach z podróży rozpoznajemy w Petrarce człowieka i jego egzystencję, jego toczący się namacalnie żywot². Nie ciąży na nich petrarkizm³, a wszak łatwiej jest wy-

¹ Jan Parandowski: *Petrarka*. Warszawa 1975, s. 16-17.

² Moje notatki pochodzą z marginesów książki; Francesco Petrarka: *Pisma podróżnicze*. Tłum. i oprac. Włodzimierz Olszaniec. Warszawa 2009. Jest to wydanie dwujęzyczne, bardzo starannie i estetycznie opracowane, opubliko-

obrazić sobie człowieka w podróży, ujrzyć grymas twarzy, kiedy wspina się na górę albo kiedy w ulewnym, prowansalskim deszczu wyrusza w kolejną wędrówkę, łatwiej wtedy toczyć z nim dysputy, łatwiej go słuchać, łatwiej wyobrażać, łatwiej z nim być – z człowiekiem w drodze.

*

W liście do Andrei Dandola (*Do Andrei Dandola, doży Wenecji. Uzasadnienie ciągłych zmian miejsca*) wyklada swoje credo podróżnicze. Trudno jednak Petrarkę utożsamić z jakimś konkretnym typem podróżnika. Bycie w ruchu, w drodze jest poszukiwaniem „stałej siedziby życiowej”, ale raczej nie poszukiwanie domostwa jest głównym celem wędrówki. Dla Petrarki podróż wiąże się z poszukiwaniem wewnętrznej doskonałości, wyciszenia, a może lepiej – uciszenia niespokojnego ducha nieustannie poddanego pragnieniom wiedzy. Podróżowanie czyni nas doskonalszymi intelektualnie, bo doskonałość kształtuje droga (s. 33). Niepokój ducha, za który odpowiada młodzieńcza werwa, pragnienie doskonalenia intelektualnego, pragnienie poznania zaszczone lekturą Homera, i pewnie też zwykła ciekawość, będąca w tamtych czasach na cenzurowanym, ukształtowały pisarza podróżnika. Kierowały nim marzenia, może już nawet z dzieciństwa, a na pewno z wieku młodzieńczego, kiedy krok się wydłuża i sięgamy najdalej, podróże są dłuższe, bardziej zuchwałe. W przypadku intelektualisty Petrarki nerw młodzieńczy zaostrzyły dodatkowo lektury, wszystko to

wane w serii „Biblioteka Renesansowa” w Instytucie Filologii Klasycznej UW. Cytaty pochodzące z tego wydania będą paginował bezpośrednio w tekście.

³ Kalikst Morawski słusznie dostrzegał potrzebę rozłączenia zjawiska petrarkizmu z osobą Petrarki. Zob. Kalikst Morawski: *Wstęp*. W: Francesco Petrarca: *Wybór pism*. Wstęp i oprac. Kalikst Morawski. Tłum. Felicjan Faleński, Jalu Kurek. Wrocław 1982, s. CI.

w jakimś stopniu stało się bodźcem do oddania się wędrowce. Pokonywanie niewiedzy, zabijanie nudy, samopoznanie, samookreślenie – oto drogowskazy poety. Z wiekiem jednak, kiedy krok, często z naturalnych powodów, staje się już krótszy, a pragnienia wydają się słabnąć, przychodzi czas refleksji, czas kotwiczenia w spokojnym kącie, czas odprawy i ukrycia przed światem.

Być może ta włóczęga, to krążenie po wielu krainach, powodujące przesyt, a może ten gasnący już młodzieńczy zapał, który staje się powoli letni, oraz rodzące się łaknienie spokoju, właściwe mojej naturze i zajęciu, oddalają pragnienie wędrowania i podróży (s. 35).

Ale taką perspektywę Petrarka łagodnie oddala, a przynajmniej na jakiś czas zawiesza.

[...] gdybym znalazł pod niebem jakieś dobre miejsce, a przynajmniej nie złe [...] chętnie zatrzymałbym się w nim na stałe; tymczasem jak gdybym leżał na twardym i niewygodnym łóżku, rzucam się na wszystkie strony i nie znajduję spokoju, którego pragnę we wszystkich moich życzeniach. Jeśli więc lekiem na moje znużenie nie może być miękkie pośłanie, są nim zmiany miejsca. Wędruję więc i będę chyba wędrować bez końca (s. 35).

Trudność odnalezienia miejsca spokoju czyni z Petrarki bardziej włóczęgę tułającego się po bezdrożach świata (*vagus*), niż intelektualistę z nakreślonym planem podróżniczym. Podróż rodzi się niejako z musu, potrzeby wewnętrznej, a nie potrzeb intelektu, a może przede wszystkim z chęci przyporządkowania przestrzeni i siebie tam osadzenia, zagospodarowania sobą. Owa przestrzeń nie może być przypadkowa, stąd też decyzja o ciągłym poszukiwaniu. Założenie, które czyni Petrarka, wytrąca go z torów racjonalnie określonej i wyznaczonej drogi podróżnika definiowanego ustalonym planem wędrowki, a sama podróż bez określonego z góry celu staje się dosłownie udręką, tułaczką pełną trudności:

[...] Gdy męczy mnie niewygodą jednego miejsca, przenoszę się do innego, choćby nie było wygodniejsze [...]. W ten sposób miotam się, wiedząc dobrze, że nie znajdę spokojnego miejsca, i że ukojenie osiąga się w drodze wielkich wysiłków; tu jednak trzeba się trudzić i wysilać bez końca [...] (s. 35).

Tak rodzi się podróż egzystencjalna realizowana we wszystkich aspektach potrzeb podróżnika⁴. Od ciekawości poprzez *Bildung*-podróżnicze, aż do „wpisania” siebie w przestrzeń, a w zasadzie aż do statecznego portu. Nie lubił drogi morskiej, już jako dziecko doświadczył gwałtownej burzy na morzu, która przytrafiła się całej rodzinie płynącej do Francji, do portu w Marsylii⁵. Bezpieczna przystań – port ma dla niego podwójne znaczenie, oddala go od morza, ale i osadza w domostwie, przestrzeni zagospodarowanej – wydaje się celem nadrzędnym. Życie Petrarcki rozpięte było między nieodpartym pragnieniem podróży a bezpiecznym, odnalezionym w końcu portem samotności ulokowanym na malowniczych terenach Vaucluse⁶. Oba skrajne bieguny łączyła niespotykana aktywność poety zrodzona z nieustającego zaciekawienia. Z zaciekawienia niemal chorobliwego, z „pasji wędrowania”, z ruchu, kiedy cugle rozumu nie utrzymują obsesyjnego pragnienia zmiany miejsca (s. 37). Trwanie w miejscu to spokój, ale też dręcząca nuda. Dom jednocześnie jest pożądany i znienawidzony. W końcu jednak Petrarca

⁴ Zob. Włodzimierz Olszaniec: *Przedmowa*. W: Francesco Petrarca: *Pisma podróżnicze*, op. cit. Zob. też Roman Krzywy: *Wędrowniki z Mnemozyny. Studia o topice dawnego podróżopisarstwa*. Warszawa 2013, s. 89.

⁵ Zob. Parandowski, op. cit., s. 7. Zob. Petrarca, *Pisma podróżnicze*, op. cit., przypis na stronie 196 i słowa Petrarcki: „Otóż zatrzymuje mnie wiele powodów, lecz najważniejszym z nich jest lęk przed morzem” (s. 195-197).

⁶ Dziś jest to chyba miasteczko o nazwie Fontaine-de-Vaucluse nad malowniczą rzeką Sorgue. Z kolei nazwa Vaucluse obejmuje w chwili obecnej cały departament w Prowansji.

to pogodzi – osiadzie w malowniczej dolinie Sorgi, będzie po niej spacerował i rozprawiał z duchami.

*

Jeśli rzeczywiście umieszcza się cnotę nie w duszy, lecz w miejscach, a trwanie w tych miejscach nazywa się stałością, nader stałymi powinni wydawać się nam chorzy na podagrę, jeszcze bardziej stałymi – nieżywi, najbardziej zaś – góry (s. 37).

Być stałym to być jak Mont Ventoux. Petrarka chciał być w ruchu, musiał pokonać górę, musiał zdobyć szczyt.

*

Swoją wyprawę na Wietrzną Górę opisał w liście do zakonnika Dionigiego (*Do Dionigiego da Borgo San Sepolcro, augustianina i profesora Pisma Świętego. O swoich troskach*). Najwyższy szczyt w Prowansji (ponad 1900 metrów). Istotnie góra jest imponująca, widoczna z wielu kilometrów i z różnych miejsc, nawet znacznie oddalonych. W Awinionie mógł podziwiać ją z mostu (wtedy jeszcze nie tak słynnego), widoczna jest też z pałacu papieskiego, jeszcze lepiej z nieodległego Carpentras, w którym mieszkał wraz z rodziną od ósmego roku życia, widać ją też z Nimes... Do wyprawy przygotowywał się długo, zdecydował się na wejście jak sam pisze „z chęci ujrzenia miejsca, które słynie z wysokości” (s. 43). Niewątpliwie jest to jedna z najbardziej tajemniczych i może spektakularnych podróży Petrarki, cała zaś tajemnica polega na wątpliwościach... czy w ogóle taka wspinaczka miała miejsce⁷. Ja Petrarce wierzę, ale może rzeczywiście napotkany pasterz był tylko fantazmatem, wszak poeta nieustannie obcował i plotkował ze starożyt-

⁷ Zob. Olszaniec, *op.cit.*, s. 16.

nymi duchami... Może brat nie zgodził się na towarzyszenie i do wyprawy w ogóle nie doszło, a może nie dotarli na szczyt, utknęli gdzieś w połowie drogi, może...

Opis mozolnej wspinaczki na górę nie wypełnia całej opowieści, która ma wyrazistą cezurę. „Przeskakując prędko w myśli od rzeczy cielesnych do duchowych” (s. 49), po tych słowach następuje swoista metaforyzacja wyprawy, wspinaczka nie jest już tylko mozolnym wysiłkiem fizycznym. Droga staje się tekstem kultury, Petrarka robi z niej tekst, alegoryzuje ją, włącza w paradygmat znaków, w które zamienia się każda podróż poddana tekstualizacji, w pewien sposób czyni znaczącym fizyczny trud drogi. W ten sposób wędrówka przemienia się w figurę egzystencji, i jednocześnie widomy znak kultury.

Panoramiczny, nieograniczony widok ze szczytu wprawia go w osłupienie, z nostalgią patrzy w stronę Italii, „dokąd bardziej skłania się mój duch” a atmosfera niezwyklej chwili uwalnia wyobraźnię; „przyznaję, że westchnąłem do włoskiego nieba, które ukazało się raczej duszy niż oczom” (s. 51). Petrarka nie ogranicza się w opisie do chwaleń walorów przyrody, niezwykle widok jest tylko sygnałem wywołującym falę literackich i erudycyjnych skojarzeń. To właśnie na szczycie Ventoux dochodzi do przemiany. Credo podróżnicze poety, jego deklarowana wielokrotnie nieodparta chęć bycia w drodze, zostaje zawieszona, a sens podróży podany w wątpliwość. Zwrot w podróżowaniu dokonuje się w punkcie docelowym i za sprawą słowa Augustyna, do którego Petrarka sięga, kiedy tylko odwraca wzrok od natury i kieruje go w stronę tekstu. Kontemplacyjny duch bierze górę nad zrywami młodego ciała gnanego ciekawością i zręcznie umykającemu nudzie. Augustyn zmienia porządek rzeczy, „teraz już, nacieszywszy się widokiem gór, skierowałem oczy mojej duszy na samego siebie”. Zwrot w stronę życia kontemplacyjnego następuje – co trzeba podkreślić – już po podróży. Najpierw doświadczamy drogi, poddajemy się ciekawości

świata, marzeniom i pragnieniom (*vita activa*), by go lepiej zrozumieć i by w końcu zakotwiczyć bezpiecznie (*vita contemplativa*). Wejście na górę realizuje się na kilku poziomach znaczeniowych, a w każdym z nich droga wędrowca staje się zwierciadłem jego egzystencji i prowadzi do samookreślenia. Podróż zatem obejmuje interwał zdefiniowany między marzeniem a wspomnieniem, wędrówka prowadzi do cichej przystani, do spokojnego kąta, w którym raz jeszcze w retrospekcjach wrócimy na dawno porzucony szlak. Zatem droga Petrarki odbywa się w różnych wymiarach czasowych; w rzeczywistym, czyli „w drodze”, w przeszłym, czyli w przypominaniu, oraz w czasie całego życia. Pierwszy znaczony jest fizycznością, drugi pamięcią, trzeci jest po prostu ich sumą, która ostatecznie zdefiniuje się w przyszłości. Między podróżowaniem a wspomnianiem, między ciałem a duchem, między zdarzeniem a narracją, między życiem a tekstem widzimy dukt włoskiego humanisty. „Może przyjdzie czas, kiedy wszystko przypomnę w porządku zdarzeń (s. 53)” i stanę obok Augustyna – wtedy już tylko po stronie ducha i tekstu.

Dziś pod Mont Ventoux przybywają ci (pewnie liczniejsi), którym przede wszystkim zależy na pokonaniu morderczej dla rowerzysty góry, chcą ponowić drogę słynnego kolarza Eddy’ego Merckxa, zmierzyć się z legendą, ze sobą, ze swoimi słabościami. Ale i ci (pewnie mniej liczni), którzy chcą wspomnieć Petrarke, spojrzeć na górę z położonego u jej stóp miasteczka Bedoin i poczuć słynny wiatr we włosach (mistral), i może coś sprawdzić, poddać weryfikacji. Albo za ostatnim spojrzeniem Petrarki z góry sięgnąć wzrokiem w dal i dojrzeć malownicze wody Camargue oraz mury niezwykłego nadmorskiego miasteczka Aigues Mortes. Albo kontemplować prowansalski zachód słońca w jednej z uroczych restauracji pod górą, ściskając w dłoni szkło, w którym przez różowy płyn błyska dno...

Ileż razy w drodze powrotnej odwracałem się, by spojrzeć na szczyt góry! Wydała mi się wysoka ledwie na łokieć w porównaniu z wielkością myśli ludzkiej – pod warunkiem, że ta nie pogrąży się w błocie ziemskiej brzydoty (s. 57).

Zdobyte Mont Ventoux już nie pobudza wyobraźni. Koniec wędrówki jest na wskroś humanistyczny, góra wobec myśli ludzkiej sięga łokcia. Trzeba iść dalej.

*

Do Rzymu podróżował kilkukrotnie. Swoje doświadczenia, przemyślenia, spacerów opisał w kilku listach. Zresztą podróże do Rzymu będzie wspominał jeszcze wielokrotnie, nie tylko w epistolografii. Wyimaginowany i „wyczytany” Rzym z jego historią chce skonfrontować z rzeczywistością, zderzyć realne z marzeniem i zrozumieć⁸. Gna go tam nieodparta siła wyobraźni. Petrarca wiedział, że kultura, znaki świata istnieją też poza ukochanymi księgami, chciał je zobaczyć, chciał dotknąć, chciał zweryfikować⁹. Samorozumienie i weryfikacja wyobrażenia? Przychodzi czas, kiedy lektura już nie wystarcza, napędzani pragnieniem opuszczamy domostwo, nasze oswojone centrum (dla Petrarke było to wspomniane Vaucluse) i udajemy się w podróż, w nieznane, by nasycić ciekawość, pogłębić wiedzę i zebrać materiał do wspomnień. Ciekawość... ale i chęć pełniejszego przeżycia, chęć niewielkiej iluminacji

⁸ „Taki sam cel będzie mu przyświecał w Paryżu, konfrontacja: „Zdumiony i niespokojny, rozglądałem się wokół, pragnąc zobaczyć i dociec, czy to, co słyszałem o tym mieście jest prawdą czy fałszem. [...] Przechadzając się tak i chciwie chłonąc, poznałem, ile jest w tym wszystkim prawdy, a ile zmyślenia” (s. 137).

⁹ „Zwykłeś bowiem – pamiętam dobrze – odradzać mi przyjazd do Rzymu, głównie dlatego, aby widok zrujnowanego miasta, który nie odpowiada ani jego sławie ani obrazowi, jaki wytworzyłem sobie na podstawie lektur, nie nadwątlił mojego entuzjazmu” (s. 75).

każe nam być tam, gdzie byli inni. Podzielić ich spojrzenia, ponowić gest czyjejś egzystencji, spotkać się z historią, z jej duchami, i sprawdzić co pozostało. Przebywanie w miejscu, które znamy z opowieści, o którym czytaliśmy, zwielokrotnia doświadczanie podróży. Multiplikuje doznania, przestrzeń się poszerza. Dzieje się tak szczególnie w przestrzeni kultury, przestrzeni miasta, którego tkanka nasycona jest znakami. Ale Petrarka wędrowiec nie szuka kuriozów, nie chce gromadzić osobliwości dla ciekawskich, nie tworzy ze swojego podróżowania muzeum, jest natomiast wędrowcem egotycznym, szukającym w wędrowaniu własnej drogi. Jest tym, który przeżywa, a nie gromadzi, interpretuje i może w dosłownym znaczeniu weryfikuje – rzeczywistość i tekst.

Rzym budzi jego zachwyt i podziw, pedantycznie opisuje swój spacer po Wiecznym Mieście w liście do uczzonego, dominikana Giovanniego Colonna:

Tu pałac Ewandra, świątynia Karmenty; tu grotta Kakusa, wilczyca karmiąca dzieci i figowiec ruminalski [...]; tu Remus przekroczył granicę, tu igrzyska cyrkowe i porwanie Sabine, tu Kozi Staw – miejsce zniknięcia Romulusa [...] Tu nieszczęsna Lukrecja rzucająca się na miecz, cudzołożnik, dla którego ucieczką była śmierć, i mściciel zhańbionej czystości, Brutus [...] Tu rzucił się Kurcusz w pełnym rynsztunku [...] (s. 79-83)

Pełne rezygnacji i melancholii jest doświadczenie Rzymu, kreślone w anaforycznym rytmie pytaniem-skargą *ubi sunt?* Gdzie...? W tym punkcie podróży czas zaczyna górować nad przestrzenią, która kryje się za czarnym woalem przemijania. Przestrzeń zanika, a w jej miejscu pojawia się pamięć tekstu, który o tej przestrzeni donosi, zaświadcza i w pewien sposób ją uobecnia. Petrarka zdaje sobie sprawę, że owo przywoływanie jest tylko widmowe, i nie kryje się z nostalgicznym zawołaniem „gdzie...”.

Ten widok rozgoryczał go – pisał Parandowski – oburzał i rozrzewniał. Z wejściem Petrarcki do Rzymu wchodzi nowa epoka w odczuwaniu jego ruin i upadku. Jest to pierwsze oko nowożytne zachodzące łzami wśród zgasyłych imion i strzaskanych kolumn, pierwsze nowożytne serce wzruszone niemym świadectwem kamieni¹⁰.

Konfrontacja własnego wyobrażenia, jak również wiedzy o dawnych czasach świetności bywa dla podróżnika doznaniem straty, jest też na pewno swego rodzaju rozczarowaniem. Dawna świetność zapisana niegdyś w przestrzeni architektonicznej zniknęła, teraz widzimy obraz niepełny, wsparty na protezie tekstu i wyobraźni. Możemy mówić nie tyle o doświadczeniu i poznawaniu przestrzeni, ile o rozpoznaniu, które ukształtowała literatura. Petrarcka szafuje erudycją, stale wplata historię znane z pisma między widzenie a doświadczenie, cały czas interpretuje przestrzeń, zdaje relacje zawsze zawieszone między rzeczywistością a literaturą. Dla niego przestrzeń to element historii rozumianej globalnie, przestrzeń nie jest jedynie prywatnym doświadczeniem tu i teraz, ani zamkniętym wsobnie światem. Jej doświadczenie jest obcowaniem ze znakami czasu, oczywiście pod warunkiem, że nasz wzrok sięga głębiej, a rozum nadąża. Petrarcka pokazuje, że przestrzeń można nie tylko widzieć, ale także można słuchać jej mowy, jest przeciwieństwem Baudelaire'owskiego spacerowicza, *flâneura*, bo dla humanisty wszystko coś znaczy, wszystko ma swoje korzenie. Pytanie „gdzie” staje się dopiskiem, przypisem historycznym:

Gdzież są termy Dioklecjana i Karakalli? Gdzie Cymbrium Mariusza, Septizonium i łaźnie Sewera? Gdzie Forum Augusta i świątynia Marsa Mściciela? Gdzie świątynie Jowisza Grzmiącego na Kapitolu i Apollina na Palatynie? Gdzie portyk Apollina i jego dwie biblioteki, grecka i ła-

¹⁰ Parandowski, *op. cit.*, s. 52.

cińska? Gdzie portyk i bazylika Gajusza i Lucjusza, gdzie portyk Liwii i teatr Marcellusa? Gdzie [...]¹¹

Rzym widział w dwóch obrazach: jednym opartym na miejscu wypełnionym, teraźniejszym – „tu” i drugim, przeszłym – „gdzie”. Drugi obraz lokalizuje się w przestrzeni braku, przestrzeni widmowej, w perspektywie historycznej. Petrarka przechadza się po Rzymie jak po gmachu muzeum z brakującymi eksponatami, owe luki, puste miejsca wypełnia wizytator-erudyta. Wędrówki poety to przygoda intelektualna, a jego myślenie o przestrzeni ma charakter układanki, świat (przestrzeń) doświadczony w podróży ujawnia się w postaci rozrzuconych, niekompletnych puzzli (zamazanych piórem czasu), które należy rozpoznać, oznaczyć i w jakimś porządku i sensie ułożyć. Podróż zatem staje się grą intelektualną. Zdolny do gry jest jedynie podróżnik-erudyta, siła mięśni i charakteru niezbędna w drodze na górę już nie wystarczy. Do podróżowania potrzebny jest tekst – zapis przeszłości. Wędrowanie po Rzymie ma zatem inny charakter od zdobywania Mont Ventoux.

*

Trudno szukać konsekwencji w założeniach poety-wędrowca¹², ale w jakimś sensie i w pewnym okresie całe jego życie było wędrowaniem. Jego postawa wobec bycia w drodze nie wpisuje się w żaden dający się jasno określić model turysty, zresztą

¹¹ Podaję w tłumaczeniu Parandowskiego (Parandowski, s. 50). Fragment ten znajduje się w dziele *De remediis utriusque fortunae* (*O postępowaniu w dobrej i złej woli*) w dialogu pt. *De gloria ex edificiiis sperata*.

¹² O typach wędrowców, podróżników, turystów zob. m. in. Piotr Kowalski: *Odyseje nasze były jakie. Droga, przestrzeń i podróżowanie w kulturze współczesnej*. Wrocław 2002; Krzysztof Podemski: *Socjologia podróży*. W tomie: *Wędrować, pielgrzymować, być turystą. Podróż w dyskursach kultury*. Red. Piotr Kowalski. Opole 2003.

sam bywa niekonsekwentny w określeniu siebie jako podróżnika. Czasami jest to włóczęgostwo, czasami staje się spacerowiczem przechadzającym się po malowniczej dolinie Sorgi, gdzie odkrył swoje centrum, swoją samotnię. Innym razem widzimy go jako prekursora alpinizmu z mozołem pokonującego szczyt, albo jako intelektualistę, który czyta Rzym jak księgę, prowadząc nieustanny dialog z przestrzenią, architekturą, historią. Jeszcze innym spotykamy go na północy Europy, gdzie jako obcy, *peregrinus*, szuka śladów włoskiej przeszłości.

Dotrzymujmy mu kroku, depczmy mu po piętach i jednocześnie, a może przede wszystkim, czytajmy. Nie tylko świetną poezję, ale też inne pisma, wyczytajmy z nich człowieka. Niech opowie o sobie, o podróży, o świecie. Gadajmy z duchami.

*

Zakotwiczenie.

Wybudowałem siedzibę małą, ale przyjemną i przyzwoitą, kupiłem plantację drzew oliwnych i kilka winnic, co wystarcza obficie na zaspokojenie potrzeb domu skromnego i nielicznego. Tam chory na ciele, ale spokojny na duchu, żyję, mój bracie, bez wstrząsów, bez podróży, bez trosk, ciągle czytając i pisząc [...] ¹³.

¹³ Francesco Petrarka, *Wybór pism*, op. cit., s. 293.

Idąc po arkadyjskich śladach

O wierszu Juliana Kornhausera *Et in arcadia ego* słów kilka

Et in arcadia ego

na ramieniu wędka słomka w zębach
złote kule owsa
gorący deszcz otworzył mi ranę w sercu
rzeka wdarła się na pola
poprzewracane ule łódki do góry dnem
miękki głos klasztornego dzwonu
zółty kamyk wskazujący drogę
nie wierzyłem że tak można
jakieś szkiełka rajski ptak
zapach spokoju¹

Na początku warto przekornie zapytać czy w ogóle można i jak można być w Arkadii, wszak mamy do czynienia z krainą mityczną, przestrzenią wyobrażoną, po której swobodnie można przechadzać się raczej w stanie – powiedzmy – wyzwolenia z rzeczywistości, czyli w marzeniu, we śnie, w poezji. Jednocześnie fikcyjna Arkadia może być też miejscem konkretnym, odnalezionym często gdzieś na rubieżach rzeczywistości albo też być w znanym z dawna pejzażu, który w stosownym momencie życia rozpoznamy jako swoją enklawę szczęśliwości, miejsce nasze, w którym doświadczamy czasu jako beztroskiego *otium*. I wówczas spacer po sielskiej przestrzeni staje się całkiem realny. Arkadia opisana

¹ Julian Kornhauser: *Wiersze zebrane*. Oprac. Adrian Gleń i Jakub Kornhauser. Poznań 2016, s. 243.

w tekście literackim może mieć zatem dwojakie referencje, na pewno odwołuje się do przestrzeni znaku, do konwencji, ale może być też przestrzenią quasi-realną, kształtowaną w odniesieniu i na podobieństwo rzeczywistości, może być opisem konkretnego miejsca z rzeczywistości. „Od początku istnienia sielanki jako gatunku cechą literackiego przedstawienia modelu świata, jaki oferowała poezja pastoralna, była jego dwoistość. Mamy więc do czynienia z poetyckim obrazem życia w Arkadii, ale zawsze obraz ów odnoszony był jednocześnie do świata istniejącego poza linią horyzontu okalającego sielski krajobraz”². W wierszu Kornhausera nic nie jest oczywiste. Tytułowe przywołanie dawnej, stopizowanej na przestrzeni dziejów frazy sugeruje jedną z możliwych ścieżek, która prowadzi do dialogu z wpisanymi weń licznymi kodami, trudnymi niekiedy do odszyfrowania, bowiem często są znacznie rozproszone, przykryte innym dyskursem, inną tkanką literacką. Trzeba pamiętać, że we wszystkich prefiguracjach tradycji pasterskiej występuje „mnogość kodów, których pochodzenie zostało zagubione w obfitości tego, co zostało napisane”³. Zatem wkraczanie do idyllicznej przestrzeni narzuca (rysuje?) horyzont złożony z bogatego uniwersum znaków zapisanych i przetwarzanych przez wiele tekstowych interpretacji, czyli rozpoznanie znaczeń toposu, a może i polemika z nim, a może jednocześnie zgoda na utrwalony repertuar semantyczny z rozpoznaniem w nim własnej wizji i jej zapisania w zbiorze kodów. Inaczej mówiąc, tradycja nie stanowi tu pretekstu, może i nie do końca jest to reinterpretacja arkadyjskich

² Marek Zaleski: *Echa idylli w literaturze polskiej doby nowoczesności i późnej nowoczesności*. Kraków 2007, s. 204. Zob. też Jadwiga Sokołowska: *Dwie nieskończoności. Szkice o literaturze barokowej Europy*. Warszawa 1978, s. 65; zob. Ernst Robert Curtius: *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*. Tłum. i oprac. Andrzej Borowski. Kraków 2005, s. 197 (Curtius zauważa, że opisy miejsc rozkosznych przesycane są „rzeczywistą obserwacją”).

³ Marek Zaleski: *Formy pamięci. O przedstawianiu przeszłości w polskiej literaturze współczesnej*. Gdańsk 2004, s. 87.

tematów, raczej tradycja stanowi spektrum odniesienia, jest miejscem przenikania, ścierania się i dookreślania znaczeń, obszarem po którym myśl poety krąży, by wyrazić i zrozumieć siebie poprzez znane, choć znacznie rozproszone i pogubione, kody.

Druga możliwa ścieżka sprowadza się do pamięci miejsca, które wywołuje szereg reminiscencji, jakichś analogii, drgnień istnienia, wpływa na samopoczucie bohatera – ta droga wiedzie nas ku egzystencjalnej lekturze tekstu wpisanego i opisanego na kanwie arkadyjskiego wzorca. Ten trop wydaje się tu dominujący, aczkolwiek jest silnie związany z referencją międzytekstową (tu między obrazem a tekstem) ze znaczeniami niesionymi przez dawny „mit arkadyjski” zamknięty w formule tytułowej⁴. I nawet nie wiem czy wypada w tym przypadku mówić o intertekstualności wobec tekstów kultury (bezpośrednim odniesieniem byłyby dwa obrazy z XVII wieku, Guercina i Poussina), co bardziej o tropach prowadzących do zbiorowego marzenia-symbolu Arkadii śnionego przez lata i obrastającego w kolejne artystyczne spełnienia⁵.

PIERWSZE PYTANIA

Adrian Gleń – wnikliwy interpretator tekstu – słusznie pisze o nastawieniu dialogicznym wiersza Kornhausera do tradycyjnego modelu topiki arkadyjskiej⁶. Dialog z kodami tradycji jest specyficzną formą intelektualnej rozmowy toczonej w uniwersum tekstowych znaków. Zagapianie się na źródła kultury, biblioteczne szperanie, myślenie przeszłością, z czego wynika rozpoznanie wie-

⁴ Zob. Adrian Gleń: *„Marzenie które czyni poetą”... Autentyczność i empatia w dziele literackim Juliana Kornhausera*. Kraków 2013 (rozdział: *Przez tekst do istnienia... Referencja transtekstualna*).

⁵ W Arkadii-symbolu zbiegają się i kumulują różne wątki tradycji, Idylla, Elizjum, Raj... Tak też rozumiem to pojęcie, które na potrzeby tego szkicu wypozażyłem w możliwie szerokie spektrum odniesień kulturowych.

⁶ Zob. Adrian Gleń: *„Marzenie które czyni poetą”...*, *op. cit.*, s. 320-322.

lu „wysłowień toposu” w literaturze, staje się zgłębianiem archetypicznej warstwy znaku, docieraniem do źródeł, jest też spotkaniem ze wspólnotą i na pewno jakąś formą zadomowienia w niej, egzystujemy wówczas na dwóch poziomach czasowych. Czy taki model rozmowy odnajdziemy w wersach wiersza krakowskiego poety? Trudno zamknąć w jednoznaczności i sprowadzić tekst Kornhause-ra do najprostszego gestu odtworzenia i ukrycia się za ufundowaną na dawnych podstawach tradycji bramą poetyckiej idylli. Nie sposób też odrzucić chęci skrycia się za woalem krainy szczęśliwości – co warto podkreślić i znaczące – dwudziestowiecznego poety z lat 70. Polski Ludowej. Wszak historia wieku XX i czasy zarazy, w których przyszło żyć poecie, stanowią naturalny kontekst dla utworu. Reakcja na rzeczywistość mogła w jakiejś mierze przyczynić się do choćby próby wyjścia na zewnątrz w eskapistycznym geście odrzucenia i może przede wszystkim chęci odetchnienia od przygniatającej rzeczywistości PRL-u. Z drugiej strony chęć wyrwania się z pamięci katastrof XX wieku prowadzi na obszary pamięci osobistej, zapamiętanych obrazów szczęśliwości, miejsc dziecięcej lub też młodzieńczej beztroski, czasu odnalezionego, „marzenia, które czyni poetą”. Odsunięcie się od doświadczania udręki jest najczęściej teokrytejskim gestem odwrócenia się od miasta, co szczególnie mocno podkreślał wiek osiemnasty, w którym wysoko ceniono sielankę i zwrot ku wiejskim zagrodom spokoju i prostoty⁷. Miasto ze swoim tłumem, zgiełkiem, ale też różnymi zależnościami stanowiło przestrzeń zepsucia i zniewolenia. Taki zabieg – oddalenie się od otaczającej realności poprzez tymczasowe pomieszkiwanie w „krainie spokoju” – byłby zapewne udany i pożądany, pod jednym wszak warunkiem, że z owej wymarzonej krainy szczęścia wyrugujemy albo przynajmniej na czas jakiś oddelegujemy, albo też

⁷ Zob. Jean Starobinski: *Niemożliwa idylla*. W: *Wynalezienie wolności 1700-1789*. Tłum. Maryna Ochab. Gdańsk 2006.

w jakiś sposób odsuniemy, gdzieś na mielizny rzeczywistości poza dostrzegalny horyzont, śmierć, stałą pensjonariuszkę Arkadii, a wraz z nią świat zepsuty. Czy jest to w ogóle możliwe? W stronę wsi i spokoju, i tam oddać się pod dyktando prostego i skromnego życia? „Ale czy można – pyta Starobinski – jeszcze zakosztować takiej prostoty, nie czując w niej posmaku kłamstwa? Czyż nie trzeba wysilić wyobraźni, aby przekonać samego siebie, że tu, w gajach, świat zaczyna się na nowo, a cnota tryumfuje? Fujarki pastuszków nie na długo uspią czujny umysł, który szybko się zorientuje, że jest dezerterem, a jego zgoda z naturą to tylko wyidealizowany wyraz niechęci do ludzi, i że sam odgrywa wszystkie role w tej idylli”⁸. Czy jednak zawsze wszystko rozgrywa się na planie opozycyjnych i dopełniających się porządków czasu istnienia, które dają się sprowadzić do postrzegania świata w dwóch interwałach: czas śmierci i czas życia. Pytanie tylko, po której stronie barykady stanimy: rezygnacji i zgody czy witalności i aktywności, jak daleko odsuniemy aksjomat kresu na rzecz trwania w chwili? I czy wieś jest gwarantem czegośkolwiek, czy, jak trzeźwo zauważa Starobinski, maską teatralnej iluzji, pustego gestu zrodzonego z niechęci i nudy? Czy decydować się na dezercję i porzucić oręż jak niestrudzony Don Kichot, i zameldować się w pastoralnej komunie, nie rezygnując do końca z ideałów⁹? Pytania odwieczne i dalej aktualne. Jak się zdaje, prościej, tak po ludzku i zwyczajnie, iść na ryby.

⁸ *Ibidem*, s. 172.

⁹ „Cervantes pozwolił Don Kichotowi wymienić miecz błędnego rycerza na łaskę pasterską. Nie jest to bynajmniej całkowita rezygnacja z ideałów, jakim dotychczas hołdował rycerz z Manczy, sława rycerska i miłość – to były dwie gwiazdy przewodnie jego losów” (Jadwiga Sokołowska, *op. cit.*, s. 50).

TYTUŁ

Tytuł wiersza przywołuje miejsce trwale ugruntowane – jak już wspominałem – w wiekach tradycji i z całym narosłym repertuarem znaczeń; od śnionej i marzonej utopii poprzez obrazy szczęśliwej i nieszczęśliwej miłości aż do ukazanej zawsze w wanitatywnym wyobrażeniu idei śmiertelności. W pewnym sensie decydując się na sielankę, decydujemy się na literaturę, stajemy po jej stronie, wkraczamy w świat zorganizowany na prawach fikcyjnego marzenia, poddajemy się literackiej grze. „Od początku – pisze Marek Zaleski – w poezji idyllicznej świat ludzki to przestrzeń rytuału, konwencji, *role-playing*, czyli codziennych praktyk symbolicznych, kryptonimujących obecność śmierci i egzorcyzmujących ją z naszego życia.”¹⁰. Albo też projektujemy wszystko jak miejsce odnalezione w rzeczywistości, wówczas arkadyjski mit jest jedynie tropem, drobną wskazówką w poszukiwaniach. Wówczas też tytuł z wiersza staje się kluczem, matrycą według której kreuje się miejsce na podstawie własnego wyobrażenia. Pozostaje pytanie, czy ów tytuł domaga się dialogu z tradycją, czy też jest zastygłą formułą, sfrageologizowanym zdaniem odsyłającym tyleż do tradycji, ile do pojawiających się w literaturze odległych ech po nim. Niełatwo jest to rozstrzygnąć.

Formuła tytułowa zdaje się być cezurą i jednocześnie poetycznym zawołaniem, wskrzeszeniem miejsca, odnalezieniem przestrzeni, bo już od pierwszego wersu nasz bohater znajduje się na progu przywołanej lokacji. Tytuł jest jak inwokacja, która zwołuje wszystkie prefiguracje *topoi* zamknięte w przeszłości tego zdania-znaku, by czytelnik sam zdecydował, na którą ścieżkę się zdecyduje, który trop okaże się nam najbliższy. Kornhauser otwiera księgę tradycji i przygotowuje nas na zdarzenie i poniekąd zderzenie

¹⁰ Zaleski, *Echa idylli*, op. cit., s. 13.

z mnogością tropów, częściowo już zatartych, a częściowo wciąż żywotnych¹¹. Czy to jest gra z tradycją, czy można tak to rozumieć? Jednocześnie tytuł wyraziście mówi o obecności w jakimś miejscu, zatem stawia przed nami zasadnicze pytanie: gdzie to jest? gdzie jest teraz Arkadia? Arkadia należy do tego typu pojęć, których desygnat(y) (referencja przedmiotowa) znajdują się w szerokim polu wyobraźni poetyckiej, a zarazem bycie w Arkadii możliwe jest w rzeczywistości w jednostkowym doświadczeniu świata (miejsca, czasu). Ponadto, jak powszechnie wiadomo, pojęcie Arkadii jest historycznie ukształtowane bardzo dawno, a jednocześnie podlega przemianom, choć rdzeń znaczenia musiał pozostać ten sam przez wieki, mimo, iż dzisiaj samo pojęcie ma już inne znaczenie/znaczenia, to pierwotny sens wciąż jest w jakimś stopniu w nim obecny¹². Czy zatem i echa tradycji i nowe znaczenia współistnieją obok siebie w poetyckiej próbie Kornhausera?

Jeszcze inne znaczenie niesie tytuł analizowany w aspekcie filologicznym, z naciskiem na warstwę literalną, taką lekturę formuły tytułowej przeprowadził Erwin Panofsky. *Et in arcadia ego* zapisane przez poetę w tytule – jak już była o tym mowa – jest cytatem kulturowym, ale też zdaniem z wpisanym weń znaczeniem dosłownym, zależnym oczywiście od kontekstu, ale znaczeniem wynikającym też z samej litery tekstu. Wnikliwa rekonstrukcja gramatycznych znaczeń łacińskiej formuły doprowadziła Panofsky'ego do interpretacji dwóch możliwych rozstrzygnięć lingwi-

¹¹ Warto wspomnieć, że tytuł jest w pewnym sensie czymś zewnętrznym wobec tekstu, wobec wewnętrznej geografii wiersza. Bywa często sygnaturą autora dookreślającą znaczenia wewnętrzne na zasadzie symbiotycznego dialogu, dopełnienia. Pełni też niekiedy funkcję tropu naprowadzającego na inne obszary znaczeń.

¹² Jak słusznie zauważa Hanna Buczyńska-Garewicz: „Definiować daje się tylko to, co nie ma żadnych dziejów. Każda próba definicji byłaby fałszywym krokiem odcinającym i odrzucającym z góry jakieś określenie historyczne.” (Hanna Buczyńska-Garewicz: *Człowiek wobec losu*. Kraków 2010, s. 11).

stycznych. W jednej z nich jesteśmy po stronie życia, a akcent pada na „ja”: „ja też żyłem w Arkadii” czyli podkreślona zostaje egzystencjalna perspektywa, w drugim znaczeniu to śmierć jest w Arkadii: „ja jestem nawet w Arkadii” czyli dominuje perspektywa eschatologiczna, a może lepiej metafizyczna: „Ja, Śmierć, panuję nawet w Arkadii” – zdanie wypowiedziane przez śmierć¹³. Z kolei – jak słusznie zauważa Jadwiga Sokołowska – w obu przypadkach akksjomat śmierci jest niepodważalny:

Czy napis łaciński *Et in Arcadia* ego należy tłumaczyć, zgodnie z gramatycznymi regułami: »Ja jestem w Arkadii«, tzn. »Śmierć jest nawet w Arkadii«, czy zgodnie z drugą interpretacją napisu, którą starał się udowodnić Panofsky: »Ja też byłem w Arkadii«, dla naszych rozważań nie ma istotniejszego znaczenia. Ważne natomiast jest to, że od samego początku, gdy tylko pojawił się obraz-symbol Arkadii, towarzyszył mu nieustannie obraz śmierci. Już Wergili umieszcza w Arkadii grobowiec Dafnisa, a u Sannazara – jak wspomniałam – występują parokrotnie opisy grobowców¹⁴.

Jednak w drugim przypadku, kiedy akcent pada na metafizykę końca, śmierć zdaje się bardziej obecna, niemal słyhać jej słowa i czuć jej oddech. Jest to niewątpliwie perspektywa, w której przestrzeń zdaje się poddawać jej panowaniu. Wówczas – mówiąc nieco kolokwialnie – głębiej zaglądamy w jej trzewia. Czy gdzieś na skraju, na przecięciu, na ścieraniu się tych dwóch perspektyw sytuuje się bohater wiersza Kornhausera? Na egzystencjalnym rozdarcu, między chwilą arkadyjskiej szczęśliwości a świadomością śmiertelności? Najpierw jestem „ja” a potem z wolna, gdzieś na horyzoncie, rysuje

¹³ Erwin Panofsky: *Studia z historii sztuki*. Oprac. Jan Białostocki. Tłum. Krystyna Kamińska i inni. Warszawa 1971, s. 333. Panofsky opowiadał się za jedną interpretacją.

¹⁴ Jadwiga Sokołowska, *op. cit.*, s. 41-42.

się, na razie jeszcze bardzo blady, kontur śmierci – stałej towarzyszki ziemskiej peregrynacji?

MIEJSCE I CZAS

W konwencji opisu krajobrazów pasterskich Ernst Robert Curtius wskazuje na elementy tradycji, które zostały przejęte już od Homera: „wymarzone miejsce wiecznej wiosny jako sceneria szczęśliwego życia po śmierci; uroczy miniaturowy krajobraz, który łączy drzewo, źródło, trawę; las z różnymi gatunkami drzew; kołobrzec kwiatów”¹⁵. W Arkadii wszystko wedle dawnych wyobrażeń trwało w nieustającym odrodzeniu, w zasadzie poza czasem, poza czasowością, w wizji „ogrodu pełnego zapachów, obfitującego w drogie kamienie, ogrodu, który poganie mogli identyfikować z krainą złotego wieku i z Polami Elizejskimi, a chrześcijanie z ziemskim rajem Biblii”¹⁶.

Jest to obraz Arkadii pierwotnej, pierwszej, która została utkana z wyobrażeń wieczności, beztroskiego trwania. Obraz niezwykle statyczny, w którym wszystko trwa w idealnej symbiozie, w dopełnieniu i wiecznym spełnieniu. To co trwałe pozostaje poza czasem, jest ściśle zespolone z przestrzenią mityczną, wyobrażoną, z czasami złotego wieku, mitem wiecznej wiosny, rajskiej rozkoszy, doskonałej przestrzeni szczęśliwości. Wraz z pojawieniem się człowieka owa przestrzeń uległa przededefiniowaniu, wówczas w beczasie bukolicznego raju na dobre zagościła idea śmiertelności, tym samym wyśniona wizja szczęśliwości zbliżyła się do ziemskiej rzeczywistości znaczonej tykaniem zegara. Pierwotne miejsce nieustającego spełnienia, w którym nic nie upływa, niczego się nie traci, byt toczy się w pełnym, niepodważalnym i permanentnym

¹⁵ Ernst Robert Curtius, *op. cit.*, s. 194.

¹⁶ Jean Delumeau: *Historia raju. Ogród rozkoszy*. Tłum. Eligia Bąkowska. Warszawa 1996, s. 18.

trwaniu, byt w całym znaczeniu tego słowa – „jest” i trwa aż do upadku w czas. W wyobrażeniu chrześcijańskim jest to obraz rajskiego ogrodu „[...]czyli świata przed początkiem czasu, *resp.* rzeczywistości nie skażonej, świata sprzed upadku – bo przecież to czas, jako korozja bytu, staje się źródłem wszelkiego zła”¹⁷. Co zatem się zmieniło? Przede wszystkim doświadczenie straty przesunęło imperatyw egzystencji z oczekiwania na poszukiwanie z nostalgicznym wejrzeniem w utraconą przeszłość. Arkadia funkcjonuje na innych zasadach, zdominował ją mit wiecznego powrotu, który nakazuje bohaterom zagapiać się przede wszystkim w przeszłość, nie tracąc z horyzontu przyszłości – wiek złoty należy przywrócić, a raj powinno się jakoś odzyskać. Na plan pierwszy wysunęła się poetyka straty z projekcją idealnej krainy zagubionej gdzieś w geografii czasu przeszłego.

Już w dawnych kreacjach miejsc szczęśliwych zauważalna była opozycja życia chwilą i nostalgicznego wpatrywania się w fantazmaty odległej przeszłości.

Bohaterowie *Sielanek* Teokryta żyją *hic et nunc*, są szczęśliwi lub nie-szczęśliwi. Kochają lub cierpią, szalejąc z powodu nieodwzajemnionej miłości, płaczą i skarżą się, kochają i złorzeczą. Bohaterowie *Eklog* Wergilińskich żyją najchętniej w przeszłości, co nie znaczy, że mniej cierpią, bo elegijne rozpamiętywania są nieraz wyjątkowo tragiczne. Czasami żyją przyszłością. Jak wielokrotnie zwracali uwagę badacze Wergiliusza, w ten właśnie sposób dokonało się w poezji odkrycie czasu przeszłego i wielka inwazja elegijnego wspomnienia. W elegii zarówno miłość, jak i śmierć uzyskiwała nieskończone perspektywy czasowe i nie kończące się możliwości snucia wspomnień. Poetyka retrospekcja czy swoisty futuryzm tworzyły znakomite podłoże pod melancholijne nastroje, które stały się nieodłącznym elementem twórczości elegijnej¹⁸.

¹⁷ Zaleski, *Echo...* s. 209.

¹⁸ Sokołowska, *op. cit.*, s. 37-38.

Z kolei Anna Krzewska zauważa, że już u Wergiliusza „pojawiła się mglista zapowiedź dwóch Arkadii: jednej, która odeszła w przeszłość, i drugiej, która zachowała jakiś odblask swej świetnej poprzedniczki jedynie w nadnaturalnej doskonałości przyrody”¹⁹. Ten rozziew kształtowany jest przez czasowość, a dokładnie mówiąc przez stratę, która stale przypomina o upływie naszego życia. „Jej mieszkańcy natomiast zaczęli stykać się z różnymi naturalnymi i społecznymi ograniczeniami ludzkiego życia. Przeżywali je jednak w sposób wyciszony elegijnym wspomnieniem i kameralny”²⁰. Częściej jednak taka nostalgiczna projekcja nieodżałowanej straty pozostaje powracającym niespełnionym życzeniem, a jeśli wyczekiwany, to jego realizacja może dokonać się, ale już poza światem. Tu na ziemi bezustannie próbujemy tworzyć i/lub szukać sobie własnej arkadyjskiej przestrzeni, do której azymut na mapie rzeczywistości wyznacza nam wzór i podobieństwo do mitu, ale nasza Arkadia jest zawsze tymczasowa, raczej się w niej bywa i chwilowo zapomina o wszystkim. Tak jest w wierszu krakowskiego poety, bohater nie wiedział, czy właśnie tak można: stworzyć, wykreować, zabawić się w demiurga, wymarzyć i odnaleźć własną przestrzeń o „zapachu spokoju” – życie niepostrzeżenie przenika do literatury, a literatura wkracza „postrzeżenie” do życia.

W innym wierszu (*Druga strona*) mówi poeta wprost o potrzebie i możliwościach „stwarzania” innej przestrzeni, jeśli „druga strona” będzie tylko iluzją:

pisać wiersz i nie myśleć
pisać wiersz i patrzeć
dotykać liści wachać słońce

¹⁹ Anna Krzewska: *Arkadia*. Hasło w: *Słownik literatury staropolskiej*. Red. Teresa Michałowska. Wrocław 1998, s. 55-56.

²⁰ *Ibidem*, s. 56.

pisać wyłączać się
nasłuchiwać bicia serca
przeskakiwać na drugą stronę
gdyby jej nie było
stworzyć ją²¹

Gdzie jest druga strona, co to za miejsce, gdzie można „wyłączać się” i słuchać bicia własnego serca? Wydaje się być rewersem dręczącej rzeczywistości, przestrzenią pasterskiego *otium*, do którego ścieżkę odnajduje się w labiryntach wyobraźni, gdzie w skrytym korytarzu słyszać pasterską fujarkę, której cichy dźwięk wyprowadza nas z nieustającego szmeru świata. Ku złudnej krainie szczęśliwości? Ucieczka w poezję, w gest kreacji? Może. Przypomina mi się fragment z Owidiusza. Otóż w dziesiątej księdze *Metamorfoz* jest taka scena, w której Orfeusz dźwiękami liry kreuje *locus amoenus*, przed demiurgicznymi dźwiękami jeszcze niepełne, niedookreślone, wybrakowane, wymagające jakiegoś gestu: „Była wyniosłość, a na niej rozległa równina, zielona od bujnych traw. Lecz miejsce to było pozbawione cienia. Kiedy boski wieszcz usiadł tam i uderzył w struny dźwięcznej liry, wnet całe to miejsce okryło się cieniem. Przyszły tam chaońskie drzewa, miękkie lipy, buki, dziewicze laury [...]”²². Jeśli czegoś nie ma, można to powołać do życia gestem poetycznej kreacji – dźwiękiem liry ożywić „drugą stronę”, dopełnić miejsce i się tam zadomowić, „dotykać liści” i „wąchać słońce”.

PRZESTRZEŃ WOLNOŚCI?

Arkadia, będąc wykreowaną przestrzenią szczęśliwości, staje się też oazą wolności, która manifestuje się w samotności (tryb

²¹ Kornhauser, *op. cit.*, s. 238.

²² Owidiusz: *Metamorfozy*. Tłum. Anna Kamińska i Stanisław Stabryła. Oprac. Stanisław Stabryła. Wrocław 2004, tom II, s. 294.

kontemplacyjny, ucieczka w samotnię), natomiast odwróceniem tej postawy jest zamknięcie w miłości (potrzeba współbycia). Ale miłość też może być rozumiana jako ucieczka²³, tylko czy aby na pewno jest to wyzwolenie? Obie postawy mają rys eskapistyczny, uwalniający od niedoskonale zorganizowanej wspólnoty. I świat zapomnienia w rozkoszy miłosnej, i mizantropijny świat siebie-samego, samotnej idylli, to dwie przestrzenie wyjścia i zmiany, obie w pewnym sensie utopijne, i obie odseparowują od całego zła tego świata. Dają zapowiedź wolności. „Odgrodzili się bowiem, niczym tarczą ochronną – zauważa Anna Krzewska – od wielkiego, skomplikowanego świata moralnych nieprawości i społecznych przymusów ubóstwem potrzeb i pragnień. Dzięki niemu stworzyli wokół siebie mały, własny świat, idylliczną wyspę zgrzebnych domowych cnót, muzyki i pieśni, usytuowaną na łonie czułej na ich radości i smutki przyrody”²⁴. Ale można też odgrodzić się od wszystkiego, od drugiego człowieka, czyli popaść w idylliczność okrojona z rozkoszy miłości. Choć samotność nie była stałą cechą sielanki, to wierszu Kornhausera bohater zdaje się wyruszać na spotkanie tylko z przyrodą i z samym sobą, a potem zdaje nam relację z doświadczenia przestrzeni intymności i konfrontacji z literą konwencji oraz z własną wizją sielkości. Wszystko się tu spotyka: język literatury, doświadczenie intymności, rzeczywistość i marzenia. W tym splocie opartym na ciągłych negocjacjach rozumu, tekstu i oczekiwań konstytuuje się jakaś forma wolności. Metaforycznego odejścia w bok i osadzenia siebie na uboczu cywilizacji. To jedno z możliwych wyśłowień rozumienia tekstu.

²³ Ucieczka do Arkadii oznaczała – jak zauważa Jadwiga Sokołowska – „ucieczkę w miłość” (Sokołowska, *op. cit.*, s. 54).

²⁴ Krzewska, *op. cit.*, s. 56.

MOJA ARKADIA

W Arkadii następuje zmiana sposobu myślenia, przekracza się dwie granice, jedna oddzielająca nas od przestrzeni trwogi (miasta, dworu, społeczeństwa, ustroju), druga jest przekroczeniem mentalnym. Wraz z miejscem zmienia się paradygmat myślenia, to, co napawało trwogą, co mogło w jakikolwiek sposób nas frasować, zostaje zdecydowanie oddalone. Nie jest to też przestrzeń samotności, Arkadia nie jest przestrzenią całkowitej izolacji, bo przynależy do świata, jest bardziej miejscem alternatywnym, enklawą inności. By udać się do Arkadii, należy pokonać jakąś drogę, wyruszyć w podróż i opuścić miejsce naszego stałego pobytu. Na tym progu, na krańcu a zarazem początku drogi, stoi nasz bohater, obrał cel (tytuł wiersza) i właśnie stanął przed wyzwaniem. Pusta przestrzeń między tytułem a pierwszym wersem jest znakiem tej drogi²⁵, trochę taką ziemią niczyją, która rozgranicza dwie przestrzenie – przestrzeń znaku i przestrzeń egzystencji, między interpretacją a życiem, między tekstem a istnieniem. Tytuł wiersza to drzwi, które już przekroczył nasz bohater. Całe napięcie między literaturą a egzystencją kumuluje się w tej pustej przestrzeni niezapisanej, między tytułem a początkiem wiersza. Ta pustka jest przestrzenią zmiany, przekraczamy ją jednym krokiem wiążącym tekst i egzystencję, a zarazem jest to przejście wiodące do mojej przestrzeni, do stwarzania mojej Arkadii – indywidualnego doświadczenia. Jaka ona jest, ta przestrzeń?

Istotnym aspektem życia na prawach sielanki jest beczynność i beztroska, które pozwalają zatracać się w przyrodzie, w cudowności istnienia. Życie pasterskie – jak zauważa Poggioli – toczy się w sposób na wskroś stateczny, pasterz stroni od włóczęgostwa,

²⁵ O pustych przestrzeniach w wierszu wolnym pisał Witold Sadowski w książce *Wiersz wolny jako tekst graficzny* (Kraków 2004).

od aktywnego uczestnictwa w życiu, „nie jest koczownikiem [...] Nawet pod gołym niebem pędzi osiadły tryb życia, woli wylegiwać się w cieniu drzew niż wędrować po lasach [...] nie lubi mieć do czynienia z prawdziwą puszczą [...] nie trudni się polowaniem. Myślistwo jest zdecydowanie obce ideałowi pasterskiemu [...] W życiu pasterskim może się natomiast znaleźć miejsce na rybołówstwo pod warunkiem, że nie będzie ono połączone z narażaniem życia na pełnym morzu”²⁶. Swoiste *otium* kształtowane w arkadyjskim marzeniu daje niewątpliwie chwilę na kontemplację bytu w jego czystej, pierwotnej postaci i oderwaniu od rzeczywistości oraz wypycha ze świadomości w niszę zapomnienia perspektywę śmierci, ale nigdy jej nie eliminuje. Na pewno Kornhauserowki banita z wyboru zmierza w tym kierunku, w stronę przekroczenia granicy, która odseparuje go od całej natrętników zgrai, od szumu cywilizacji, od miejskich labiryntów architektonicznych. Staje dopiero na progu tej granicy skąd rozpościera się widok na wymarzoną krainę – na własną Arkadię, w której będzie gościem i jednocześnie właścicielem domostwa²⁷. Jest to marzenie o przyszłości a nie, jak dominuje w tradycji, nostalgiczna tęsknota za złotym wiekiem, gloryfikująca przeszłość, czas miniony. Poeta akcentuje aspekt pozytywny, nie dając poczucia jakiegokolwiek straty. Czy nasz bohater jest już w Arkadii, czy tylko stoi jeszcze na jej progu, przed swoistą bramą? Na pewno jest gdzieś na peryferiach cywilizacji, poza miastem, poza centrum. Mamy wrażenie, że na rzeczny pejzaż patrzymy niejako z góry, ze skarpy, co jest dość naturalnym miejscem patrzenia na rzekę (często płynie w dolinie), bo to ona, rzeka jest w początkowych partiach tekstu głównym przedmiotem opisu. Owszem, obraz jest ubogi, kreska ascetyczna, deskrypcja niespełniona, ale mimo to jest zadziwiająco plastyczny i w pewnym sensie łatwy do wyobra-

²⁶ Renato Poggioli: *Wierzbowa fujarka*. Tłum. Franciszek Jarzyna. „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 1960, z. 1, s. 44.

²⁷ *Ibidem*, s. 44.

zenia, do domalowania. Wędką, słomką w ustach, widok rzeki... oto atrybuty ucieczki w „bukoliczne odosobnienie”?

By w pełni korzystać z życia pasterskiego, by w ogóle móc zacząć egzystować na prawach sielanki, poza trafieniem do odległej krainy szczęścia (co nie zawsze jest proste) należy dokonać symbolicznej metamorfozy. Czyni tak Erminia z *Jerozolimy wyzwolonej* Tassa, która po wkroczeniu do świata bukolicznej szczęśliwości przebiera się za pasterkę. Przebierając się – jak zauważa Poggioni – czyni zadość wymaganiom konwenansów obowiązujących w „oazie pasterskiej”, które traktują bukoliczne przeżycia jako wycofanie się na margines życia, jako próbę przegnania zmartwień za pomocą magicznych właściwości wiejskiego ubioru²⁸. Może trudno wędkę na ramieniu z wiersza Kornhausera uznać za jakiś magiczny atrybut, ale staje się znaczącym elementem, sygnałem zmiany. Kiedy widzimy kogoś z wędką w ręku, zawsze pozostaje on kimś, kto wychodził do innej przestrzeni, był gdzie indziej. Wędką w miejskiej przestrzeni jest znakiem wejścia w przestrzeń przyrody (albo tam był, albo właśnie stamtąd wraca, albo tam idzie), nie zawsze może arkadyjskiej, ale jak pamiętamy łowienie ryb, jako jedno z nielicznych zajęć, jest dopuszczalne w idyllicznej przestrzeni. Zatem rysuje się polegiwanie na trawie i wpatrywanie w bujający się w rytm nurtu rzeki spławik wędkę. Taką perspektywę zapadania w arkadyjską chwilę zapowiada „wędką na ramieniu”. Wędką jest też spójnikiem, który łączy tekst autora *Stanu wyjątkowego* z frazą dawnej tradycji, zresztą nie jedynym.

Ale czy wędką nie oznacza tymczasowości? Wszak współcześnie wędkarz to ktoś, kto jedynie okazjonalnie pojawia się nad wodą, jest bardziej turystą niż domownikiem, wędkarzem się jedynie bywa. Inaczej rybak, dla którego łowienie ryb jest zawodem, jest zespolone z jego egzystencją, wpisane w jego życie, stale obecne, bo

²⁸ *Ibidem*, s. 47.

jest pracą i tylko pracą. Krąży wśród wędkarzy taka anegdota: „Pytanie: czym różni się rybak od wędkarza? Odpowiedź: ten pierwszy nosi ryby, a drugi wędkę”. Oprócz wymiaru żartobliwego ma jeszcze inny, teleologiczny, diametralna różnica tkwi w celu; iść na ryby z wędką nie zawsze oznacza iść po ryby, a raczej, idzie tu o odpoczynek na łonie natury, oderwanie się od rzeczywistości, o kontakt z przyrodą. O wejście w sielskość, choćby na chwilę.

Druga część wersu, który w sposób lakoniczny szkicuje nam „liryczną personę” – jej *eidos*, informuje o usposobieniu bohatera, o jego samopoczuciu. Co oznacza „słomka w zębach”? Na pewno nieco nonszalanckie podgryzanie trawki jest znakiem jakiejś dezynwoltury, rozprężenia i zadowolenia. Wszak jesteśmy na progu przygody, jeszcze przed łowieniem, czyli przed czasem spełnienia, za plecami drzwi już domknięte, a przed nami otwiera się rzeka... Potrafię sobie wyobrazić samopoczucie wędkarza rozpięte między ekscytację a oczekiwanie. Na pewno świadomość wyzwolenia z pęt codzienności uświęca tę chwilę rozmarzenia nad rzeką. Z kolejnym wersem rozpoczyna się znaczące wkraczanie w pejzaż, który w początkowej fazie zapowiadają „złote kłosa owsa”. Pora roku nie jest oczywista. Najpewniej rzecz dzieje się wczesnym latem już po-edenowskiej wiośnie, świadczy o tym kolor zboża, który chyba zwiastuje lato, mimo tego, że ciepły deszcz, a szczególnie przybór wody w rzece, ma miejsce najczęściej wczesną wiosną. W pewnym stopniu jest to przełamanie konwencji, jesteśmy o jeden interwał dalej od arkadyjskiej enklawy szczęśliwości (a może poeta ma świadomość nieosiągalności stanu szczęśliwości i celowo przesuwa czas), której trwanie było oparte na niezmienności istnienia w „wiecznym teraz” zamkniętym w wiosennym ogrodzie. Czy tutaj wszystko przechyla się w stronę ziemskiego horyzontu, zmienności pór, wszak jest to Arkadia z człowiekiem w tle, a więc tym, który wnosi do niej czas? Jak pamiętamy z nieskończenie długiej tradycji idylla, raj ziemski, wyspy szczęśliwe itp. trwały niezmiennie w cza-

sie, a raczej bezczasie permanentnej (nieustającej) wiosny. Niezmienna jest też dynamika rajszych obrazów, która zapętle wszystko w wiecznym powrocie. Statyczny zdaje się być podmiot-obszrewator, ten z wędką i słomką, który w skupieniu i napięciu kontemplanuje przyrodę, a rytm „ciepłego deszczu” staje się przypominającą fiszką zamkniętą niegdys w piwnicach pamięci. Paradoksalnie doświadczenie sielskości wydobywa przykre wspomnienia. Deszczowa woda ma siłę odpominania, jest przeciwieństwem letejskiej wody zapomnienia – wciąż pozostajemy na ziemi, drenujemy w rzeczywistości. Stara, zdaje się zablizniona rana odzywa się ponownie, powraca w przypomnieniu, odsłania ślad przeszłości. Krajobraz niemal dosłownie wgryza się w jestestwo, w egzystencję. Czy można mówić o kreacji pejzażu wewnętrznego, mentalnego? Poeta zdaje się łączyć dwa porządki, w wierszu znajdujemy elementy krajobrazu zewnętrznego, ale w pewien sposób zespolonego z podmiotem, czy może oddziałującego na podmiot (deszcz otwiera ranę). Jest to miejsce swoistej integracji i interakcji podmiotu i obrazu, kiedy to, co zewnętrzne, przenika w świat przeżyć wewnętrznych i jednocześnie metaforycznie ingeruje w ciało (otwiera ranę). Jest to też ten moment w tekście, który rozkleja jego sielskość złościąc ryt jakiegoś niepokoju egzystencjalnego. Rana w sercu sprawia, że tekst zbliża się do modelu eklogi w duchu Wergilijskim z jej intensywnym rozpamiętywaniem przeszłości (przywoływaniem w poetyckiej retrospekcji drgnień i śladów przeszłości). Czy rana wprowadza perspektywę śmiertelności? Im dłużej kontemplanuje pejzaż, im dłużej się w niego wgapiam, tym bardziej projektuję na niego własne przeżycia, interpretuję go na własną modłę, tracąc z oczu jego pierwotny spokój, jego rajsłość, bo w każdej interpretacji jest jakaś strata, pominięcie, ubytek, niedoskonałość, które odpodobniają rzecz pierwotną tracąc jej pełnię z oczu, redukując ontologiczną całość i nieskończoność – w tym przypadku – przestrzeni arkadyjskiej.

Pejzaż zalewa woda, dosłownie się do niego wdziera, ta gwałtowność czasownika wzmacnia efekt niepokoju, ale też przegranej konfrontacji z żywiołem. Niektóre średniowieczne teorie geograficzne umieszczały raj wysoko, niedostępny był wodom biblijnego Potopu²⁹. Mały, prywatny, rajski zakątek nad rzeką z wiersza Konhausera podlega prawom przyboru, nie jest chroniony, woda wdziera się na łąki, pola. Wszystko podlane wodą, rzeką...³⁰. „Cień wszechobecnej śmiertelności – notuje Adrian Gleń – zasugerowany przez motyw niszczycielskiej rzeki tkwi zasadniczo w samej tkance widzialnego świata, nie stanowi tu »egzystencjalnej obsesji« podmiotu, nie przywołuje sporu na temat genealogii zła, cierpienia i umierania”³¹. Ale czy nie jest to wszystko – ten „widzialny świat” – naturalnie wpisane w przestrzeń rytmu przyrody, tej ziemskiej (z całą mocą podkreślam), mojej, odnalezionej – powiem może nieco oksymoronicznie – niedoskonałej Arkadii, gdzie śmierć tuż za nami, ale gdzie też „zapach spokoju” daje jej łagodną odprawę. Obraz podtopionych łąk „uziemia”, a raczej urealnia miejsce z wiersza. Istnieje tu zgoda na znaki przemijania, na zamknięte w obrazie odwróconych łódek *memento mori* (skojarzenia z trumnami – łódka rzeczna, tzw. „pychówka”, odwrócona do góry dnem do złudzenia przypomina kształtem trumnę). Wywrócony ul, który z kolei swoim kształtem przypomina dom porwany wodami wezbranej rzeki daje się pojąć jako obraz destrukcji, niewątpliwie ów obraz ma rys katastroficzny. Na pewno poetycki rejestr tych znaków skłania do myślenia o eschatologicznym wymiarze tekstu, można usłyszeć w nim

²⁹ Jean Delumeau: *Historia rajy*, *op. cit.*, s. 49.

³⁰ Metafora rzeki należy do dość częstych w tekstach krakowskiego poety, występuje w różnych miejscach i różnych znaczeniach. „Kornhauser używa metafory rzeki wszędzie tam, gdzie mowa jest o próbie ujarzżenia losu, człowiek – widziany w tym syzyfowym gorsecie – to ten, który definiuje siebie *per negatio* jako byt przeciwstawiający się u-pływowi, ustalonemu nurtowi, wirom i prądom” (Adrian Gleń, „Marzenie...”, *op. cit.*, s. 301).

³¹ *Ibidem*, s. 325.

tonację grzmiącej trąby, ale tembr Jerycha brzmi jedynie z początku, potem wszystko cichnie, mięknie... Arkadia przekształca się w makrokosmos, rzeka z dryfującymi domami (ule) trumnami (łódki do góry dnem) staje się symbolem czasu i przestrzeni, nieuchronności zdarzeń w ich permanentnym cyklu regulującej wszystko natury. Arkadia wyimaginowana nie jest podtapiana, bo wyartykułowana w marzeniu, które pozostając na zawsze w muzeum wyobraźni trwa w swej nieruchomej, pierwotnej formie. Jest miejscem wiecznego „niedotarcia”, przestrzenią bez horyzontu, bez miejsca. Ta odnaleziona, ziemską, a lepiej powiedzieć konkretna, realna podlega prawom natury, odradza się, by umierać. Ma swoją określoność, ma swój kontur, który często wyznacza jej jedyny rezydent. I jeśli mówimy o przenikaniu życia i literatury, śmiertelnego autora i takiegoż czytelnika, to jeden z nich spaceruje po arkadyjskiej ziemi, a drugi słucha głosu spacerowicza³².

Ale można to czytać jeszcze inaczej. Rana w sercu pozostaje jedynie raną, wspomnieniem, pobudzeniem w duchu jakby proustowskiej reminiscencji, i trudno jednoznacznie orzec, co wywołuje, nostalgię, tęsknotę, jakiś ślad czasu, może stratę młodości, jakąś dawną miłość? Z kolei obraz przewróconych łódek, podtopionych uli, zaburzonej (nie zburzonej!) sielskości, ewokuje z pewnością myślenie o obrazach ostatecznych, jest w tym coś z metafizycznej krańcowości... Kiedy jednak spojrzeć na to z innej perspektywy, ów obraz rozplywa się w wizji ciepłego, letniego dnia nad rzeką, dnia, jakich można doświadczyć wiele, nic nie jest w nim niezwykle, nic nie jest groźne. Spojrzenie wędkarza na przybór również ma cha-

³² Zbliżam się tu do koncepcji śladu, czyli specyficznej figury obecności autora w dziele. Pisała o tym Małgorzata Czermińska: „miejsce, do którego autor powrócił, chciałabym nazwać śladem, odcisniętym w tekście. Śladem, bo jest on nieuchronny i mimowolny zarazem. Bo jest zostawiony dla tego, który przyjdzie” (Małgorzata Czermińska: *Wygnanie i powrót. Autor jako problem badań literackich*. W tomie: *Kryzys czy przełom. Studia z teorii i historii literatury*. Red. Magdalena Lubelska i Anna Łebkowska. Kraków 1994, s. 173).

rakter pozytywny, bo z reguły zwiastuje dobre rybobranie, wówczas można zagubić się z wędką w pejzażu, oddać przyrodzie i trwać w chwili czułego zagapienia i błógiego zapomnienia³³.

Łódka, ul, kamyk, szkiełka – wszystko jakby na swoim miejscu, wszystko znane i rozpoznane. Warto zauważyć, że jest też w wierszu w pewien sposób obecna przestrzeń sakralna, która jakby tonuje mroczne obszary tekstu. Rajski ptak, który *pars pro toto* przywołuje raj³⁴, odgłos dzwonu kościelnego, też mini-potop... Wszystko jednak nieco ulotne, jedynie sygnalizowane nieśmiało, może też z pewnym dystansem, bo dzwon już mięknie i cichnie, a ptak może odfrunąć... Do takich miejsc bukolicznego odosobnienia nigdy nie było i nie jest łatwo trafić. Tomasz z Akwinu w *Sumie teologicznej* wymienia szereg utrudnień, które czekają na poszukiwaczy ziemskiego raju, i które skutecznie uniemożliwiają lokalizację miejsca wyśnionej szczęśliwości³⁵. Jak się zdaje nasz bohater znalazł drogę, miejsce jest mu chyba już znane, przyswojone i rozpoznane, a szlak wyznacza „żółty kamyk”.

³³ Taki oto wpis pozostawił Igor Newerly w *Księdze pamiątkowej* w Oborach, która była oazą środowiska literackiego w czasach PRL-u: „Ślubuję, że zawsze i wszędzie dopóki się Obory nie popsują – sławić będę ich kuchnię, przytulność i rozkosze kontemplacji z wędką nad niezłowionym okoniem” (cytuje za: Marek Zaleski, *Echa...*, *op. cit.*, s. 200). Wędka, czy mówiąc precyzyjniej, bycie nad wodą z wędką (łowienie ryb) zawsze niesie ze sobą aspekt arkadyjskiego obcowania z przyrodą, jest też znakiem swoistego zagapienia w inną rzeczywistość, zagapienie można porównać do stanu śnienia, bycia częścią rzeczywistości, a jednocześnie bycia gdzie indziej, oddalania się od niej, gubienia z oczu. Trzeba zdusić w sobie inną rzeczywistość, by w pełni oddać się Arkadii.

³⁴ „Rajski ptak” to inaczej „cudówronek” grupa ptaków z rzędu wróblowych występują m.in. w Australii.

³⁵ „Owo miejsce jest odosobnione od naszych siedzib. Dotarcia do niego strzegą przeszkody nie do przebycia: góry lub morza, lub skwarne przestrzenie. I dlatego pisarze-geografowie nie wzmiankowali o tym miejscu”. Tomasz z Akwinu: *Suma teologiczna*. Tom 7: *Człowiek*. Tłum i oprac. Pius Bełch. London 1980, s. 191. Zob. Delumeau, *op. cit.*, s. 47.

Kornhauser zdaje się tworzyć w technice kolażu: język codzienności (realności? doświadczenia?) łączy z elementami arka-dyjskiej topiki, ujawnia się to na dwóch poziomach języka, które splatają się w jeden głos. Adrian Gleń uważa, że poeta sięga po język „obiektywny”, język „przezroczystości” poetyckiego słowa, mniej po język konwencji³⁶. Kornhauser jest w wysłowieniu oszczędny, lapidarny, eliptyczny. Rzuca słowami-znakami i pozostawia je do dopowiedzenia, do wyobrażenia i złączenia w opowieść sensu w każdorazowej lekturze. Elokwencja metafory nie zaskakuje śmiałością („zapach spokoju”), a słowa-symbole wyjęte są ze słownika lapidarnych zdarzeń codzienności (ule, łódki, kamyk, szkiełka). Jest w tym języku duma prostoty, próba oddania wszystkiego tak, jak się jawi bez zbędnego mnożenia tropów, które więcej skrywają, niż odkrywają. Ale „każda postać »przejrzystości« – jak zauważa Jean Baudrillard – rodzi natychmiast problem swego przeciwieństwa – tajemnicy”³⁷, owa przejrzystość, która w wierszu ujawnia się właśnie w codzienności języka, w jego szlachetnej zwykłości, ale jest też zawsze podszyta śladami konwencji. Przenikanie starego słowa z nowym, wspólny mianownik, prostota i złożoność określają tu rytm i znaczenie poetyckiej frazy. Dochodzi też w tekście krakowskiego poety do spotkania jednostkowości (język intymny) z uniwersalnością (język wspólnoty); tego, co trudno uchwytnie z tym, co daje się odczytać i pojąć, bowiem należy do języka zeszyfrowanego; osobistej sygnatury z kodem kulturowego uniwersum. Niekiedy wszystko się wyklucza, kody się gubią, a sens rozplywa, niekiedy zaś języki się zazębiają we wspólnym wypowiedzeniu.

Na koniec jeszcze drobna uwaga. Otóż zastanawia, kiedy konwencjonalny ikon *locus amoenus*, pejzaż wiecznej szczęśliwości nabiera indywidualnego sznytu, kiedy język opisu złożony z trady-

³⁶ Adrian Gleń, *op. cit.*, s. 326.

³⁷ Jean Baudrillard: *Słowa kluczowe*. Tłum. Sławomir Królak. Warszawa 2008, s. 31.

cyjnej kalkomanii słów zaczyna kreślić własny wzór przekraczając dotychczasowe schematy. Jadwiga Sokołowska dostrzegła zerwanie z konwencją już w siedemnastym wieku: „Utwór Saint-Amanta (*La solitude* – MP) jest przykładem dalszego rozbudowania obrazu-symbolu Arkadii. Ale nie jest to już Arkadia tradycyjna: zastąpiło ją samotnicze obcowanie poety z przyrodą w jej naturalnej dzikości [...]”³⁸. Potem ten wątek podejmuje romantyzm i później literatura modernistyczna. Rozkwiecione łąki wiecznie panującej wiosny zamienia się na terytorium ruin z mrocznymi labiryntami pod rozgwieżdżonym niebem. Jednak zmiana nie jest trwała i echa idylli wciąż są obecne w literaturze XX wieku, wciąż można się wsłuchać w poetycki głos Arkadii³⁹. Zmianie uległ język, nabrał cech indywidualistycznych, z kolei zastygły w wielokrotnie powielanych formach tradycyjny język opisu miejsc szczęśliwych stał się śladem, który wciąż rzutuje na literackie próby przywołania arkadyjskiego porządku natury, bo wciąż ktoś nim podąża. Słowem: Arkadia nie istnieje bez swojego rekwizytorium, ale bez nowych elementów, bez prób ciągłego ożywiania, stałaby się ziemią jałową.

SENSUALIZM

Wróć jeszcze do tekstu. Wiersz emanuje niezwykłą sensualnością – mimo, jak już wspominałem, ascetycznej frazy, powściągliwego opisu – to właśnie zmysły odgrywają w nim kluczową rolę. Stają się emanacją duchową, intymnym łącznikiem między stanem ducha a doświadczaniem świata. U krakowskiego poety znajdujemy wszystkie zmysły: węch, efekty słuchowe i wzrokowe, dotyk, smak słomki. Wstąpienie do Arkadii jest nade wszystko wejściem w świat zmysłów, przestrzeń sielską kontempluje się zmysłami, a nie inte-

³⁸ Sokołowska, *op. cit.*, s. 90.

³⁹ Zjawisko badań wspominany wcześniej Marek Zaleski (*Echa idylli*).

lektem, i tak też było w dawnych ekfrazach miejsc szczęśliwych, epatowały zmysłowym pięknem, kusiły feerią barw i zapachów. Sensualizm zapośrednicza każdą przestrzeń, określa ją i oswaja, zmysły wiodą ku sensom, które niekiedy można dosłownie wywęszyć, usłyszeć... Jest coś w wierszu z tych dawnych wyobrażeń, jakieś odległe echo ogrodu szczęśliwości „gdzie wieczna panuje wiosna, ogrodu pełnego zapachów, obfitującego w drogie kamienie, ogrodu, który poganie mogli identyfikować z krainą złotego wieku i z Polami Elizejskimi, a chrześcijanie z ziemskim rajem Biblii”⁴⁰. W olfaktorycznej codzie zamyka się cały pejzaż. Czy spokój może pachnieć? W opowiadaniu *Tatarak* Iwaszkiewicz w niezwykle sugestywny sposób opisuje woń tataraku, która łączy w sobie dwa odległe, dwa skrajne skojarzenia – młodość i śmierć: zapach ocienionej wierzbami wody przywołuje obrazy dzieciństwa, drugi aromat ukryty głębiej w roślinie: zapach błota, gnijących resztek ryb, odsyła narratora do świata oddanego we władanie Tanatosa. Zapach może przywoływać obrazy, wspomnienia, budzić rozmaite skojarzenia, być sygnaturą zdarzenia, nieść zapowiedź czegoś, oddziaływać na nastrój i uczucia. W zamykającym wiersz wersie zapach zakotwicza podmiot w arkadyjskim trwaniu, miejsce ma woń spokoju, który stanowi pieczęć potwierdzającą autentyczność pastoralnej przestrzeni, gdzie spokój jest najwyższym stanem gwarantującym doświadczenie szczęśliwości. Zwracam jeszcze uwagę na opozycję czasu, która uwidacznia się w tekście; rana – jak już sugerowałem – jest znakiem przeszłości, która dekonstruuje czas szczęśliwości, czas gwarantujący przebywanie w Arkadii, a na jego miejsce wprowadza melancholię i niepokój. Z kolei zapach spokoju przywraca teraźniejszość arkadyjskiej chwili, przekierowuje spojrzenie na teraz, bliżniąc otwartą ranę. Każde spojrzenie w czas przeszły, czas poza-arkadyjski, wyrывa nas z poczucia rajskiego

⁴⁰ Delumeau, *op. cit.*, s. 18.

doświadczania niezachwianej niczym błogości. Moment odwrócenia wzroku od arkadyjskiej chwili jest progiem, za którym sen o złotym wieku rozplywa się w mgławicy wspomnień, tracimy z oczu Arkadię, oddajemy się kontemplowaniu straty, zmysły gasną, a świat obumiera.

JESZCZE CZAS...

Pasterz dysponował swoim czasem, którego miał w nadmiarze, w sposób dowolny⁴¹. Zatem przybranie pasterskiego stroju i ruch w stronę pasterskiej przestrzeni staje się reinterpretacją i przewartościowaniem czasu, sposobem uwolnienia od zaplanowanego układu czasowych następstw – zniewolenia cywilizacji, społeczeństwa, miasta. Zawsze gdzieś przebywamy, ale nie zawsze w sposób dowolny możemy gospodarować czasem, a nasze bycie wpisane jest w skrupulatnie zorganizowany rytm życia, wówczas czas nie jest nasz, jesteśmy nim poniekąd spętani i zniewoleni. Kiedy chcielibyśmy opuścić miejsce zniewolenia, możemy wykonać gest bohatera wiersza, założyć wędkę na ramię i iść na ryby. Zmiana przestrzeni (najczęściej z miejskiej na wiejską) uwalnia od czasu cywilizacji, a wtedy czas kosmiczny, regulowany jedynie naturalnym rytmem przyrody, określa nasze miejsce w świecie. Tym samym odzyskujemy czas do dyspozycji, czas dostępny jedynie w naszej Arkadii i dla nas. Pytanie tylko, czy zmiana ma być na stałe, czy to się może udać? Na pewno tak można, ale nie byłoby łatwo zostać tam na zawsze. Erminia z poematu Tassa, chcąc pozbyć się „wielkich trosk i kłopotów z głowy”⁴², rozważa pozostanie w pasterskiej krainie do momentu powrotu szczęścia do jej życia. Wówczas Arkadia jawi się jako miejsce do przetrwania kapryśnych wy-

⁴¹ Ernst Robert Curtius, *op. cit.*, s. 195.

⁴² Torquato Tasso: *Gofred abo Jeruzalem wyzwolona*. Tłum. Piotr Kochanowski. Oprac. Roman Pollak. Wrocław 1951, s. 214.

roków Fortuny, miejsce, w którym życie toczy się poza światem, które nie podlega prawom ziemskiej egzystencji, w którym wszystko jakby spowalnia, gdzie nie jesteśmy narażeni na zły los – *locus amoenus* w dosłownym znaczeniu. Ale jest to chwila, jakiś wycinek, interwał, do którego nie przenikają odgłosy świata. Trwamy na rybach, przynajmniej na razie... Nie ma tam miejsca – jak już o tym pisałem – na melancholijną zadumę, na łzy przemijania, na rojenia o śmierci, bo to miejsce jest „zaprzeczeniem zepsucia” i wszystkiego, co niweczy spokój duszy.

OBIETNICA?

„Moja Arkadia” wydaje się egzystencjalnym wydarzeniem, które wyrywa nas z codzienności, a zarazem jest obietnicą czegoś lepszego. Czy u Kornhausera „moja własna Arkadia” to bardziej stan ducha powodowany doświadczaniem rzeczywistości odnalezionej i skrojonej na miarę rajskiej enklawy? Doświadczamy miejsca w jednostkowej partycypacji, bowiem nie każdy arkadyjski pejzaż będzie uniwersalnym miejscem szczęśliwości dla każdego. Po latach Arkadia z ogólnego wzorca krainy marzeń przeistacza się w miejsce jednostkowe, dostępne, a przede wszystkim nazwane i rozumiane tylko przeze mnie, przez „ja doświadczające”. Innymi słowy; z modelu konwencji/mitu, na którym, rzecz jasna, wszystko się w jakimś stopniu opiera i z niego wynika, przechodzimy do subiektywnej, poddanej reinterpretacji, własnej projekcji przestrzeni. Inny też może rozpoznać to miejsce jako idyllę spełnioną, odnaleźć echa jej niezwykłości, ale może być też zupełnie dla niego nieczytelne, może nie odnaleźć do niego drogi, nie rozpoznać znaczeń i po prostu nie umieć w tym miejscu uczestniczyć. Nie umie poddać się arkadyjskości, bo to już nie jest uniwersalna Arkadia, nie jest wspólnym snem. Horyzont rzeczywistości – o którym pisał Zaleski – pojawiający się zawsze jako odniesienie do Arkadii, coraz mocniej

przesuwa się w stronę centrum zasłaniając marzenie (nierealne) realnym miejscem odnalezionym gdzieś na rubieżach świata, ale świata mojego, subiektywnego, podmiotowego. W pełni czytelnego dla mnie, choć miejsce, ową „ziemię obiecaną” można z kimś dzielić, ale nie jest już kodem uniwersalnym. Stąd też język, który służy do opisu, nosi piętno osobowe, ma własny idiom, nad konwencją zaczyna dominować osobista gramatyka służąca reinterpretacji miejsca doświadczonego, oglądanego i zapamiętanego w doświadczeniu rzeczywistym.

Różnie – jak wielokrotnie sugerowałem – można czytać i rozumieć wiersz Kornhausera; raz można spojrzeć na niego wzrokiem Don Kichota, jako na znak przemijania i katastrofy, wówczas przewrócone łódki, dryfujące ule-domy, wdzierająca się rzeka niosą w sobie katastroficzne piętno i przemijanie, wówczas w wyolbrzymionych ikonach trudno rozpoznać niewinne, spokojnie mielące wiatraki; dwa, jako zwyczajny, realistycznie rysowany landszaft z leniwą rzeką wpisaną w rytm harmonijnie pulsującej przyrody, gdzie można zatracić się w chwili szczęśliwości na rybobraniu, zapomnieć o zepsuciu świata zewnętrznego, być poza jego granicą, poza doczesnością, za-niknąć w pejzażu. Bo wszak arkadyjska kraina niesie w sobie zapowiedź wieczności, jakiegoś bliżej nieokreślonej obietnicy trwania. Można też dostrzegać w tym wszystkim rysunek Arkadii na miarę czasów, która możliwa jest jedynie w takim a nie innym kształcie, zawsze złączona z wszystkim, co ludzkie, co do niej wnosimy. „I innej Arkadii nie będzie. Trzeba być w tym, w czym splatają się śmierć i bycie, radość i cierpienie, rozkwit i zniszczenie – zarówno”⁴³. Zawsze w jednakim zapętleniu.

⁴³ Adrian Gleń, *op. cit.*, s. 329.

Pamiętniki w czasach saskich

Na marginesie książki Hanny Dziechcińskiej

Szkic monograficzny Hanny Dziechcińskiej *Pamiętniki czasów saskich* wzbudza sympatię już przy pierwszym kontakcie. Książkę wydano starannie. Praca, ogłoszona przez Akademię Bydgoską im. Kazimierza Wielkiego, ma barwną okładkę z reprodukcją fragmentu obrazu (pejzaż miejski znamieny dla podejmowanej tu problematyki) Francesca Guardiego *L'île San Giorgio Maggiore*, poza tym opatrzona została barwnymi i czarno-białymi ilustracjami. Całość zaś zaprojektowano ze smakiem. To ważne, bo i książka znacząca.

Pamiętniki czasów saskich to kolejny krok w badaniach nad pamiętnikami, lecz i – ogólniej – nad prozą epok dawnych, w tym oświecenia. A stan badań nie poraża ogromem, aczkolwiek jest rozległy. Sama Dziechcińska wydała wcześniej sumienną monografię *Proza staropolska* rysując panoramę zagadnień dla dalszych studiów szczegółowych¹. Pionierem wobec późniejszych prac był Aleksander Brückner, mniej jako odkrywca i edytor *Kazań świętokrzyskich*, a bardziej dzięki monografii o Mikołaju Reju². Klasyczną już monografię romansu renesansowego wydał jeszcze w roku 1934 Julian Krzyżanowski, autor też osobnego tomu o kulturze

¹ Hanna Dziechcińska: *Proza staropolska. Problemy gatunków i literackości*. Wrocław 1967.

odrodzenia, w tym o prozie epoki³. Badania nad prozą fabularną kontynuuje nieoceniona rozprawa Claude'a Backvisa o *Historyi...* Marcina Kromera. Dopełnia je Teresa Michałowska, zwłaszcza monografią „*Różne historyje*”, gdzie odkryty dla historii literatury został, jako twórca nowel (ich edycję zawiera ta książka), dominikanin Tomasz Nargielewicz⁴. Dla znajomości nowelistyki barokowej osiągnięciem były prace Stanisława Obirka i (wraz z edycją) Mariusza Kazańczuka, którzy opisali zbiór *Historyje świeże i niezwykajne*, ustalając, że ich autorem był jezuita Michał Jurkowski⁵.

Osobne dociekania podjęto wokół prozy niefabularnej. Szczególne ogniwo badań stanowiły wieloletnie, nowatorskie studia, które Juliusz Nowak-Dłużewski prowadził nad literaturą okolicznościową, zwłaszcza polityczną⁶. Kazania a, ogólniej, dawną prozę retoryczną, rozpatrywali Krzyżanowski w *Paralelach* (roz-

² Zob. wznowienie, Aleksander Brückner: *Mikołaj Rej*. Warszawa 1988.

³ Julian Krzyżanowski: *Romans polski wieku XVI*. Lublin 1934. Wyd. 2. Warszawa 1962; Julian Krzyżanowski: *W wieku Reja i Stańczyka*. Warszawa 1958.

⁴ Claude Backvis: *Szkice o kulturze staropolskiej*. Opracował Andrzej Biernacki. Warszawa 1975 (studium o *Historyi prawdziwej o przygodzie żałosnej księżniczki finlandzkiego Jana i królowny polskiej Katarzyny Kromera*); Teresa Michałowska, „*Różne historyje*”. Studium z dziejów nowelistyki staropolskiej. Wrocław 1965.

⁵ Stanisław Obirek: *Michał Jurkowski SJ, autor „Historyj świeżych i niezwykajnych”*. Kraków 1996; Mariusz Kazańczuk: *Historie dziwne i straszliwe. Jezuickie opowieści z czasów saskich*. Chotomów 1991; *Na tropie autora „Historyj świeżych i niezwykajnych”*. Dwa jezuickie rękopisy z epoki saskiej. „Pamiętnik Literacki” 1991, z. 3. *Historyje* dochowały się w rękopisie w dwóch częściach: w Bibliotece Polskiej Akademii Umiejętności w Krakowie i Bibliotece Akademii Nauk Ukrainy we Lwowie (Zbiory Baworowskich). Nowele z rękopisu krakowskiego wydała Teresa [Kruszewska-]Michałowska w antologii *Historie świeże i niezwykajne*. Warszawa 1961.

⁶ Juliusz Nowak-Dłużewski: *Staropolska okolicznościowa literatura polityczna w rękopisach. Jej charakter i postulatory wydawnicze*. W: *Z historii polskiej literatury i kultury*. Warszawa 1967. Wielotomowy cykl monografii uczonego ogarnia poezję polityczną, nie prozę, dawnej Polski.

dział o Jacku Mijakowskim), Mirosław Korolko w monografii o Skardze i Ryszard Skrzyniarz analizując *Kazania świętokrzyskie*⁷. Obfite zasoby pamiętników z okresu baroku zgłębiali Alojzy Sajkowski oraz, w monografii o Pasku, Jadwiga Rytel, także autorka osobnego zbioru szkiców⁸. Na epistolografię epok dawnych zwróciła już uwagę Stefania Skwarczyńska w klasycznej syntezie *Teoria listu*, a potem Sajkowski, a nadto Hanna Malewska w antologii *Listy staropolskie z epoki Wazów*⁹. Wybitnym dziełem prozy dyskursywnej są *Przysłowia mów potocznych* Andrzeja Maksymiliana Fredry, któremu monografię poświęcił Zbigniew Rynduch, oraz *Rozmowy Artaksesa i Ewandra* Stanisława Herakliusza Lubomirskiego, które rozpatrywali Władysław Szczygieł i później Bożena Chodźko¹⁰. Prozę mistyczną epoki baroku badał w perspektywie historii duchowości Karol Górski, a w ujęciu historycznoliterackim Antoni Czyż¹¹.

⁷ Julian Krzyżanowski: *Paralele. Studia porównawcze z pogranicza literatury i folkloru*. Warszawa 1977 (pierwsza wersja: 1935); Mirosław Korolko: *O prozie „Kazań sejmowych” Piotra Skargi*. Warszawa 1971; Ryszard Skrzyniarz: „Kazania świętokrzyskie”. *Przepowiadanie w XIII wieku*. Lublin 2001.

⁸ Alojzy Sajkowski: *Nad staropolskimi pamiętnikami*. Poznań 1964; Jadwiga Rytel: „Pamiętniki” Paska na tle pamiętnikarstwa staropolskiego. Wrocław 1962 oraz *Studia z dziejów prozy staropolskiej*. Warszawa 1993.

⁹ Stefania Skwarczyńska: *Teoria listu*. Oprac. Elżbieta Feliksiak i Mariusz Leś. Białystok 2006; Alojzy Sajkowski: *Staropolska miłość*. Poznań 1981; Hanna Malewska: *Listy staropolskie z epoki Wazów. [Antologia]*. Warszawa 1976 (pierwodruk: 1959).

¹⁰ Zbigniew Rynduch: *Andrzej Maksymilian Fredro*. Gdańsk 1980; Władysław Szczygieł: *Źródła „Rozmów Artaksesa i Ewandra” Stanisława Herakliusza Lubomirskiego*. Kraków 1929; Bożena Chodźko: *Wokół „Rozmów Artaksesa i Ewandra” Stanisława Herakliusza Lubomirskiego*. Białystok 1986.

¹¹ Karol Górski: *Studia i materiały z dziejów duchowości*. Warszawa 1980; Antoni Czyż: *Światło i słowo. Egzystencjalne czytanie tekstów dawnych*. Warszawa 1995 oraz *Władza marzeń. Studia o wyobraźni i tekstach*. Bydgoszcz 1998.

Prozę łacińską średniowiecza – kronikę Galla i, zwłaszcza, Wincentego – opisał Marian Plezia¹². Arcydzieło Wincentego wydał krytycznie Plezia, a nowy jej przekład z obszernym komentarzem dała Brygida Kürbis¹³. Późniejszą historiografię łacińską przedstawił syntetycznie Henryk Barycz¹⁴.

Nie dokonując systematycznego przeglądu badań wskazałem pewną część prac, na tle których uwyraźnia się wartość książki Dziechcińskiej. Dotychczasowe studia nad pamiętnikami skupiały się wokół wieku XVII. *Pamiętniki czasów saskich* to pierwsze studium nad prozą późnobarokową o ambicjach syntetycznych. Mało znany nurt literatury (pamiętnikarstwo, podróžopisarstwo) doczekał się wstępnej próby opisu. Cieszy to i przyczynia się do, nadal potrzebnej, rehabilitacji piśmiennictwa czasów saskich. Dziechcińska daje prolegomena dla wszelkich dalszych studiów analitycznych, kontynuując – co częściowo sama wskazuje – badania Andrzeja Cieńskiego, poświęcone pamiętnikom XVIII-wiecznym w Polsce, jakkolwiek głównie oświeceniowym¹⁵. Autorkę tymczasem mniej zajmuje cały dorobek pamiętnikarstwa tego stulecia, gdyż bardziej jej uwagę skupia właśnie okres saski.

W słowie wstępnym autorka pisze: „Pojawia się również tendencja swego rodzaju »rehabilitacji« czasów saskich, zwłaszcza w dziedzinie twórczości artystycznej i literackiej, co podważa

¹² Zob. edycję pośmiertną studiów tego uczonego, Marian Plezia: *Scripta minora. Łacina średniowieczna i Wincenty Kadłubek*. Kraków 2001. Zob. też. *Onus Atlanteum. Studia nad Kroniką biskupa Wincentego*. Red. Andrzej Dąbrówka i Witold Wojtowicz. Warszawa 2009.

¹³ Mistrz Wincenty (tzw. Kadłubek): *Kronika polska*. Tłum. i oprac. Brygida Kürbis. Wrocław 1992. BN I 277.

¹⁴ Henryk Barycz: *Szlakami dziejopisarstwa staropolskiego. Studia nad historiografią w. XVI-XVIII*. Wrocław 1981.

¹⁵ Andrzej Cieński: *Pamiętnikarstwo polskie XVIII wieku*. Wrocław 1981 (książki tej badaczka nie wymienia); *Pamiętniki i autobiografie światowe*. Wrocław 1992.

utrwalone przekonanie o panującym wówczas upadku kultury, o jej jednoznacznym obskurantyzmie” (s. 5). Owe tendencje do rehabilitacji czasów saskich (może lepiej: późnego baroku) są już głęboko ugruntowane, a to za sprawą kilku cennych prac, rozpoznających – w toku żmudnej, ale jakże pożytecznej, interpretacji – teksty z pierwszej połowy XVIII wieku. Mam więc na myśli znakomitą monografię Pauliny Buchwald-Pelcowej *Satyra czasów saskich* i monografię Marii Eustachiewicz o Dominiku Rudnickim, ważną rozprawę Haliny Rybickiej-Nowackiej na temat *Nowych Aten* Benedykta Chmielowskiego, hermeneutycznie ujętą książkę Antoniego Czyża *Ja i Bóg. Poezja metafizyczna późnego baroku*, syntetyczne studium Marka Prejsa *Poezja późnego baroku*, edycje Baki i monografię Aleksandra Nawareckiego o autorze *Uwag*¹⁶. Powstała też pierwsza monografia o Elżbiecie Drużbackiej, pióra Krystyny Stasiewicz¹⁷, wreszcie – omawiane tu *Pamiętniki czasów saskich*. Książki te współtworzą inny obraz późnego baroku w literaturze polskiej, teraz bardziej znanego jako okres ciekawy i płodny. Doprawdy, głosy o obskurantyzmie czasów saskich mogą być już tylko echem dawnego stanu wiedzy lub przejawem dezynwoltury.

Przesłanką dla podjęcia trudu badawczego stał się namysł nad pamiętnikarstwem – w tym także relacjami z podróży – okresu przełomu między barokiem a oświeceniem. Pytając o pamiętniki

¹⁶ Paulina Buchwald-Pelcowa: *Satyra czasów saskich*. Wrocław 1969; Maria Eustachiewicz: *Twórczość Dominika Rudnickiego (1676-1739)*. Wrocław 1966; Halina Rybicka-Nowacka: *„Nowe Ateny” Benedykta Chmielowskiego. Metoda, styl, język*. Warszawa 1974; Antoni Czyż: *Ja i Bóg. Poezja metafizyczna późnego baroku*. Wrocław 1988; Marek Prejs: *Poezja późnego baroku. Główne kierunki przemian*. Warszawa 1989; Józef Baka: *Uwagi*. Oprac. Antoni Czyż i Aleksander Nawarecki. Lublin 2000 (edycja poprzednia w tym opracowaniu: *Poezje*. Warszawa 1986); Aleksander Nawarecki: *Czarny karnawał. „Uwagi śmierci niechybnej” księdza Baki – poetyka tekstu i paradoksy recepcji*. Wrocław 1991.

¹⁷ Krystyna Stasiewicz: *Elżbieta Drużbacka. Najwybitniejsza poetka czasów saskich*. Olsztyn 1992.

Dziechcińska świadomie rezygnuje z rozpatrywania wątków obyczajowych, odnotowanych tam wydarzeń historycznych lub „relacji z kontaktów dyplomatycznych z ważnymi osobistościami” (s. 7), skupia się głównie na kontekście historyczno- i teoretycznoliterackim: określa źródła inspiracji, wpływ konwencji utrwalonych przez stulecia, przy równoczesnym poszukiwaniu znamienego idiomu rozpatrywanych tekstów. „Mówiąc inaczej – śledzić będziemy »dawne« i »nowe« zawarte w tej twórczości” (s. 6), pisze autorka, ponawiając styl myślenia o późnym baroku ukształtowany przez Paulinę Pelcową¹⁸. Jednocześnie punktem odniesienia będzie pamiętnikarstwo XVI i XVII stulecia, jak również „sytuacja historycznoliteracka kształtowana na przestrzeni XVIII wieku” (s. 6-7). Takie stanowisko pozwala ujawnić w toku analizy cechy dystynktywne omawianego materiału oraz przedstawić odrębność i nowatorstwo pism z tamtych czasów. Respektując pokrewieństwa, inspiracje i ówczesną kulturę Dziechcińska zgrabnie kreśli panoramę kultury słowa pisanego i ukrytej za tym osoby, która wyłania się z relacji narratora-pamiętnikarza.

Książka składa się z czterech rozdziałów. Wyróżnione przez autorkę dwa podstawowe – II i III – „dla wywodów tej pracy, nawiązują do jej formuły podtytułowej: *Od sentymentalizmu do sensualizmu*” (s. 7). Natomiast rozdział I jest swego rodzaju wprowadzeniem w kulturę dawnej Polski, a zarazem stanowi wstęp do badań nad piśmiennictwem pamiętnikarskim. Rozdział IV zaś – wraz z zakończeniem – to podsumowanie i próba odpowiedzi na pytanie o nowy kształt relacji z odbytych podróży: dlaczego zmieniła się ich poetyka, tworzywo? W ten sposób badane są zarówno typy wrażliwości, tematyka dzieł, jak i związane z nimi cechy języka

¹⁸ Zob. Paulina Buchwald-Pelcowa: „*Stare*” i „*nowe*” w czasach saskich. W tomie: *Problemy literatury staropolskiej*. Seria 3. Red. Janusz Pelc. Wrocław 1978.

literackiego. Tak np. „sentymentalizm” znaczy tu odmianę wrażliwości, która inicjuje nowy styl, tym samym zapowiada już ważny prąd literatury oświeceniowej.

W rozdziale I badaczka rekonstruuje tradycję, głębię kulturową tekstów. Pamiętnikarstwo cieszyło się „niesłabnącym zainteresowaniem publiczności literackiej” (s. 10), a w krajach, gdzie utwory te mogły być ogłaszane drukiem, stało się lekturą zachłannie czytaną. W Polsce sytuacja wyglądała inaczej, bo większość z nich pozostawała w rękopisach, co znacznie ograniczało krąg odbiorców. Jednak wykształciła się u nas pewna forma twórczości nieomal rodzinnej, której celem było utrwalanie informacji o faktach dotyczących państwa, powiatu czy rodziny, a także wiadomości o drobnych wydarzeniach gospodarskich. Pisanie pamiętników, relacji z poselstw i z zagranicznych podróży (lub prowadzenia domowych ksiąg) nie było domeną jedynie kultury polskiej, zjawiska podobne – zauważa badaczka (zob. s. 13) – odnotowujemy w innych krajach Europy Zachodniej. Dziechcińska pyta o początki pamiętnikarstwa, o inspiracje, a upatruje ich w sylwach szlacheckich. Ukazuje specyficzną sytuację społeczno-kulturową kraju i na jej tle kształtującą się zwolna kulturą słowa pisanego: od sylw, kronik domowych po pamiętniki, relacje z podróży, diariusze. Rolę instytucji życia intelektualnego, literackiego, towarzyskiego i gospodarczego zaczął pełnić dwór szlachecki, który często miał niewielką biblioteczkę. Dom ów okazał się czynnikiem kulturowej integracji, miejscem, gdzie czytano, pisano, prowadzono gawędy... W takim klimacie rozkwitało życie umysłowe, powstawały teksty literackie. „Co żyło, pisało” (s. 19) – cytuje Dziechcińska znane słowa Aleksandra Brücknera.

Z dochoowanych do naszych czasów rękopisów wyłania się zespół przekazów o charakterze pamiętnikarskim, bo i nie tylko pamiętniki, ale także utwory poetyckie, okolicznościowe, panegiryki. Wyróżnia je „szczególna motywacja twórcza”, którą badaczka

określa jako „potrzebę pamięci” (s. 19). Dzięki rekonstrukcji ówczesnej kultury – dokonanej starannie przez Dziechcińską – powstał znamieny obraz społeczności już inteligenckiej o ugruntowanej potrzebie zapisu, „uwiecznienia spraw w mniemaniu piszącego dużej wagi” (s. 19)¹⁹. Bo i pisano prawie o wszystkim. Autorka doskonale pokazuje, jak owa świadomość intelektualna i literacka, głęboko zakorzeniona w społeczności, przekazywana z ojca na syna, owocuje rozległą i cenną spuścizną literacką.

Dziechcińska rozpatruje cechy gatunkowe i kompozycyjne, zwracając uwagę na różnorodność badanych tekstów (list, utwór wierszowany, chronologiczna narracja prozą). Zwraca też uwagę na czynnik temporalny badanych pism: „Przekaz pamiętnikarski, niezależnie od tego, czy dotyczył spraw publicznych, czy prywatnych, nie zwracał się do przeszłości, do tradycji, lecz wybiegał naprzód, w przyszłość, ku potomnym, dla nich zapisując zdarzenia (s. 21)”. Adresatem była szeroko pojęta rodzina, odgrywająca „pewną rolę kulturotwórczą” (s. 23 - 24). Jak wiadomo, większość tekstów pozostawała w rękopisach, jednak znanych ówczesnym odbiorcom, którzy zdecydowanie różnili się od czytelników książki drukowanej (ci byli liczniejsi i anonimowi); z rękopisem mogła obcować wybrana grupa, najczęściej rodzina bądź bliżsi sąsiedzi, czyli osoby wybrane i *de facto* znane. Tak więc przekaz XVI- i XVII-wieczny „stawał się elementem integracji rodziny, ale tym samym społecznej, realizowanej w obrębie jednego stanu” (s. 26). Dziechcińska trafnie stwierdza, że pamiętnikarstwo było obszarem kształtowa-

¹⁹ Skłaniam się tu ku koncepcji Jacquesa Le Goffa (*Inteligencja w wiekach średnich*. Tłum. Eligia Bąkowska. Warszawa 1966), który przesuwając czas powstania inteligencji jako warstwy społecznej na dojrzałe średniowiecze i wiąże z rozkwitem uniwersytetów oraz kultury akademickiej. Mam w pamięci stanowiska inne, np. Bohdan Cywińskiego (w znanej książce *Rodowody niepokornych*. Wyd. 3. Paris 1985), które wskazywałyby na proces krystalizacji tej warstwy dopiero w wieku XVIII czy, bardziej nawet, XIX.

nia się technik i stylów prozy, nowatorsko wytyczając szlak dla późniejszych „form prozy fabularnej”, przy równoczesnym „wykorzystaniu konwencji języka potocznego” (s. 27).

Wyłania się zatem obraz tradycji pisarstwa – powiemy ostrożnie – rodzinnego, a także pewnej wspólnoty intelektualnej, która nadawała w epoce baroku zasadniczy ton życiu kulturalnemu w Polsce. Dom rodzinny byłby znaczący jako gleba twórczości i jednocześnie – jak zauważył Gaston Bachelard – „siła opiekuńcza” wspólnoty²⁰.

W rozdziale II, *Między relacją a dziennikiem intymnym*, w myśl założeń badaczki śledzić będziemy „stare” i „nowe” w pamiętnikach pierwszej połowy XVIII wieku. Wyjaśniając tytuł rozdziału Dziechcińska wskazuje na rodzące się wątpliwości co do przynależności gatunkowej pamiętników i dzienników podróży czasów saskich. Prozę pamiętnikarską traktuje w szerokim słowa znaczeniu (uwzględniając więc i relacje z podróży), umieszczając ją między renesansowymi i barokowymi tekstami przekazującymi „wiadomości o rzeczach i ludziach widzianych w podróży” (s. 28) a dziennikiem intymnym, którego narodziny przypadły na początek XVIII stulecia. Autorka przedstawia tworzywo językowo-stylistyczne badanych pism, stawiając pytania, w jakiej mierze są one ponowieniem pamiętników wcześniejszych, a w jakim stopniu wprowadzają elementy nowe, zarówno w planie kompozycji tekstu, jak i w perspektywie ujawniania osobowości piszącego. Dziechcińska skupia się dalej już na konkretnym materiale: rozpatruje motywacje podejmowanych podróży, formy zapisu. Poddając analizie konstrukcję narratora dostrzega szczególną przemianę: oto spoza dyskursu wyłania się osoba. „Tutaj narrator jest nieustannie obecny, przemawia własnym głosem” (s. 32), to, powiemy za badaczką,

²⁰ Gaston Bachelard: *Dom rodzinny i dom oniryczny*. W: *Wyobrażenia poetycka. Wybór pism*. Wybór Henryk Chudak. Warszawa 1975.

„osoba niemal żywa” (s. 33). W pismach XVI- i XVII-wiecznych narrator bywa najczęściej nieobecny, choć nie zawsze, jeśli przypomnimy wyrazistą sylwetkę narratora w pamiętnikach Jana Chryzostoma Paska.

Z kolei dzienniki podróży z początków XVIII stulecia przełamują „kanon uczuciowej powściągliwości” (s. 37), a to za sprawą narracji. Zyskują ton osobisty, określony przez wyłaniającą się z relacji nutę emocjonalną, która w wielu przypadkach staje się dominantą tekstu. Istotne uwagi Dziechcińska sformułowała przywołując diariusz Jana Krzysztofa Biegańskiego, gdzie z tekstu „wyłania się nie tylko człowiek czujący, smutny lub wesoły, lecz, co ważniejsze, człowiek, który nie ukrywa swych osobistych przeżyć” (s. 40). Oto dziennik, który ujawnia osobę, prywatność, autora-narratora, pewien egotyzm, ślad bycia, wymiar egzystencjalny. Badaczka dostrzega tam „przełamanie zastanej konwencji” (s. 40) i nową jakość: indywidualizm, obraz przeżyć osobistych. Zmianie ulega też sam tryb narracji, znamieny jest komentarz osobisty, także pewna anegdotyczność dyskursu.

Szczególnie ciekawe są uwagi o pamiętnikach pisanych przez kobiety. Pierwsza spośród omawianych to Anna Zbąska ze Stanisławskich, jeszcze XVII-wieczna autorka wierszowanej autobiografii *Transakcyja abo opisanie całego życia jednej sieroty*. Zdaniem Dziechcińskiej tekst ten – analizowany m. in. przez Stanisława Szczęsnego, Halinę Popławską²¹ i Dariusza Rotta²² – stanowi „drogę wiodącą do dziennika intymnego” (s. 47). Drugą autorką jest Regina Salomea Pilsztynowa i jej znacznie późniejsze dzieło, o którym

²¹ Zob. obie rozprawy w tomie: *Pisarki polskie epok dawnych*. Red. Krystyna Stasiewicz. Olsztyn 1998.

²² Dariusz Rott: *Kobieta z przemalowanego portretu. Opowieść o Annie Zbąskiej ze Stanisławskich i jej „Transakcji albo Opisanu całego życia jednej sieroty [...]”*. Katowice 2004.

pisały m. in. Iwona Maciejewska i Joanna Partyka²³. Pilsztynowa, postać barwna, lekarz-samouk (po licznych podróżach osiadła w Turcji, w Stambule jako nadworna lekarka w haremie sułtana Mustafy III), pozostawiła tekst nowatorski, w którym „czynnikiem organizującym całość utworu [...] jest sfera doznań autorki”, bo „jej indywidualna osobowość organizuje całość przekazu” (s. 49).

Uwaga badaczki skupiała się na powstawaniu wątków uczuciowych, na ujawnianiu indywidualności piszącego, jego osobowości. Nowatorstwo tej literatury skłania Dziechcińską do ostrożnej tezy o wyodrębniającej się „formacji kulturowej określanej mianem czasów saskich” (s. 50). Teza owa prowokuje jednak do pytania: czemu zmieniła się forma pisarska? W odpowiedzi na to autorka błyskotliwie rekonstruuje „klimat literacki” epoki, dopatrując się genezy zmian w czytanej i tłumaczonej w Polsce twórczości romansowej. Narastająca dostępność i poczytność romansu, zainteresowanie sferą uczuciową mężczyzny i kobiety – wszystko to mniej lub bardziej oddziaływać musiało zarówno na obyczajowość, jak i sferę komunikacji językowej oraz literackiej, rysując „drogę ku dziennikowi intymnemu, a następnie ku sentymentalizmowi”.

Podobnie ujęta została problematyka rozdziału II: *Czas, przestrzeń, miasto*. Za kontrapunkt dociekań autorka przyjęła pamiętniki XVI i XVII wieku wobec relacji (dzienników, diariuszy, pamiętni-

²³ Rozprawy obu badaczek w: *Pisarki polskie epok dawnych, op. cit.* Zob. też. Roman Krzywy: *Pragnienie pamięci i „białogłowski koncept”. Kilka uwag o świadomości warsztatowej pierwszych polskich pamiętnikarek (Anna Zbąska, Regina Salomea Pilsztynowa)*. „Śląskie Studia Polonistyczne” 2013, nr. 2; Dominika Dźwinel: *O kategorii obcości w „Procederze podróży i życia mego awantur” Reginy Salomei Pilsztynowej*. W tomie: *Światy oświeconych i romantycznych. Doświadczenia, uczucia, wyobrażenia*. Red. Bożena Mazurkowska. Katowice 2015; Dariusz Chemperek: *„Echo na świat podane procederu podróży i życia mego awantur” Salomei Pilsztynowej w świetle geopoetyki. Miejsce autobiograficzne*, w: *Memuarystyka w dawnej Polsce*. Red. Piotr Borek, Dariusz Chemperek, i Anna Nowicka-Struska. Kraków 2016.

ków) późniejszych. Jednak tym razem to nie indywidualna postawa narratora i wyrażane przez niego uczucia posłużą za podstawę rozważań, ale doświadczanie czasu i przestrzeni, czyli percepcja świata zewnętrznego (pejzażu naturalnego i przestrzeni zurbanizowanej), skrupulatnie rejestrowana przez peregrynantów XVIII-wiecznych. Badaczka pyta o ów zapis, o sposób przedstawień, o jego odrębność. Koncentruje się najpierw na – teoretycznie rozpatrywanym – sposobie utrwalania czasu, który określany był rytmem upływającej doby, czy „miesiącami wyznaczanymi datą kalendarza” (s. 63), bądź też porą dnia. Takie zaznaczanie czasu wspólne się okazało dla całej twórczości pamiętnikarskiej. Zwraca uwagę także „zapis podróźniczej przestrzeni w tekstach wcześniejszych” (s. 64) i późnobarokowych. Znamienne było dwojakie postrzeganie przestrzeni z góry zaplanowanej trasy: dystans dzielący etapy postoju (nieraz trudny, lecz urozmaicony pięknem krajobrazu) oraz przestrzeń urbanistyczna (poznawane i opisywane miasto). Mniej uwagi poświęcano pięknu natury, za to poznawane miasto należało uwiecznić w dzienniku. Dziechcińska skupia się nad ukształtowanym modelem opisywania architektury miejskiej w relacjach z podróży. Kształtowała go świadomość intelektualna podróżników oraz wydawane i czytane przewodniki podróży, ale przede wszystkim – podręczniki retoryki, przyswajane w trakcie edukacji szkolnej. Retoryczne reguły opisu udzielały wskazówek, w jaki sposób „należało znaleźć odpowiednie [...] środki werbalizacji własnych doznań wizualnych i [...] źródłem była tu retoryka antyczna” (s. 68). Warto wspomnieć za autorką o szczególnym zainteresowaniu tematyką urbanistyczną już w średniowieczu. Związane ono było z wyodrębnianiem się miast i wzrostem ich znaczenia. Wyobraźnię ożywiały też wizje miast, kształtujące tradycję (np. wizja miasta niebiańskiego wysnuta z *Biblii*). Późniejszy peregrynant mógł mieć to wszystko żywo w pamięci, co nie pozostało bez wpływu na sposób ukazywania rzeczywistości miejskiej. Opisy świata miejskiego

bywały jednak powierzchowne, nieraz ograniczone do prostych wyliczeń „fortyfikacji, kościołów, czasem układu ulic i placów”, bez chęci „sięgnięcia głębiej” (s. 73). Przekazywanie subiektywnego odbioru oglądanej rzeczywistości i wyrażanie własnych upodobań estetycznych pojawia się dopiero w tekstach ze schyłku XVII wieku.

Wywód badaczki zbliża się tak do tekstów późnobarokowych. Dziechcińska rozpatruje najpierw Krzysztofa Zawiszę. Jego pamiętnik ujawnia odmienny od tradycyjnej konwencji zapis wykazujący wrażliwość wędrowca na otaczający go świat. Zawisza rejestruje, ogląda, odczuwa zachwyty: „przestrzeń dzieląca poszczególne etapy podróży [...] staje się przestrzenią wypełnioną, zagospodarowaną, fascynującą urokiem, a przede wszystkim przez peregrynanta dostrzeganą i zasługującą na opisanie”, tak oto pejzaż naturalny „dostarcza mu bezinteresownego przeżycia estetycznego” (s. 77). Podobną wrażliwość wykazuje Zawisza zwiedzając miasta, w kręgu jego zainteresowań jest sztuka malarska i rzeźbiarska, którą szczegółowo opisuje.

Analizując wierszowaną relację z poselstwa, pióra Franciszka Gościeckiego, znakomite *Poselstwo wielkie [...] Stanisława Chomętowskiego*, wydane w 1732 roku – zwraca uwagę na znamienne fragmenty ujawniające wrażliwość autora wobec oglądanego świata, malarstwa, sztuki. Dziechcińska wskazuje nowe elementy opisu, inny sposób postrzegania i doświadczania przestrzeni, kiedy „zmysł wzroku ukierunkowuje pisarza ku oglądaniu rzeczy pięknych, dostarczających satysfakcji estetycznej, zarówno tych stworzonych przez naturę, jak i kulturę” (s. 93). Badaczka nowatorsko i trafnie mówi o postawie sensualistycznej.

Osobny *passus* poświęcony został relacjom ze zwiedzania (nawiedzania) „miejsc kultu religijnego”, opisywanych niekiedy z „fanatyczną wiarą” (s. 94). Zmierzając niespiesznie do podsumowania Dziechcińska stawia po raz kolejny pytania o przyczyny zmian, które się dokonały w prozie pamiętnikarskiej czasów sa-

skich. Wskazuje wpływ nowych prądów estetycznych, ukształtowanych w myśli europejskiej. Ciekawe są rozważania o zainicjowanej we Francji, a kontynuowanej w refleksji estetycznej innych krajów, analizie „smaku”. Ujawnia się powinowactwo prozy pamiętnikarskiej z tym nowym myśleniem. Badaczka pisze w związku z Gościeckim: „Sensualne doznanie widza łączyło się [...] z doznaniem wzruszeniowo-uczuciowym, a kwestia reguł w ogóle nie wchodziła w rachubę, właściwy smak był smakiem autentycznie naturalnym, wiążącym widza z czymś, co wykraczało poza ramy rozumu, normy, doktryny” (s. 103).

Dopełniający książkę rozdział IV, *Literackie pokrewieństwa przekazu pamiętnikarskiego*, stanowi próbę znalezienia pokrewieństw między innymi gatunkami literackimi a przekazem pamiętnikarskim. Mowa zatem o powinowactwach pamiętnika, diariusza i listu. Bardzo interesująco ujawniają się w „romansie listownym” (s. 110) Aleksandra Pawła Zatorskiego *Przydatek do uwag zupełnemu stanowiących się szczęściu służących [...]* z roku 1746. Dziechcińska opisuje, obficie cytując, ten mało znany tekst, znamienny połączeniem formy epistolarnej i mowy potocznej, wysnuty z tradycji pamiętników o rozbudowanych „wątkach sentymentalnych”, ukazujących „wrażliwą osobowość narratora” (s. 118), a bliskich już formie dziennika intymnego.

Studium *Pamiętniki czasów saskich* omawia także utwory wierszowane, jednak skupia się przede wszystkim wokół prozy. Dzięki precyzyjnym założeniom badawczym i skupionej pracy nad tekstem Dziechcińska wskazuje dzieła cenne, a nie dosyć znane i pamiętane, ujawnia autorów, lecz zarazem ocala dla historii literatury i kultury spory obszar piśmiennictwa pierwszej połowy XVIII stulecia w Polsce. Książka z dziejów gatunku staje się dzięki temu doniosłym studium poświadczającym wartość i żywotność spuścizny późnego baroku.

Badaczka popiera swoje rozważania dokładnie dobranym materiałem egzemplifikacyjnym, na który składają się trudno dostępne teksty (często przekazy rękopiśmienne), dzięki czemu praca niezależnie od pasji analitycznej Dziechcińskiej ma także nieocenione walory źródłowe. A materiał do badań jest ogromny, świadczy o tym zamieszczony na końcu książki aneks, rejestrujący zapisy z podróży XVIII-wiecznych peregrynantów. Tak więc studium *Pamiętniki czasów saskich* przekracza zastany kanon dzieł późnobarokowych i, co ważne, znacząco go wzbogaca, ogarnia bowiem nowe, nieznane obszary ówczesnej twórczości i, dopowiemy wstępnie, nowatorsko owe teksty rozpoznaje. Zarazem książka Dziechcińskiej daje ciekawe wejrzenie w kulturę czasów saskich, a czytane i badane teksty przełamują schematyczny i skostniały obraz późnego baroku, jeszcze głęboko zakorzeniony w świadomości współczesnego inteligenta. Równocześnie nakłania do wielostronnego namysłu nad literaturą dawną i ujawnia potrzebę rozumiejącego czytania i nowego rozpoznania barokowego dziedzictwa.

***Nadobna Paskwalina* Samuela Twardowskiego jako przykład barokowej poezji wizyjnej**

„Obrazy tego świata czarów i bajek przypominają nam często dzieła nowoczesnego nadrealizmu i są przykładem, że pozornie tak »ciężki«, »witalny« i »przesądny« świat »sarmackiego baroku« miał zrozumienie dla uczuciowych niuansów i fantastyki” – pisał Endre Angyal¹, nowatorsko i trafnie rozpoznając przedziwny świat poematu. Mowa tu oczywiście o *Nadobnej Paskwalinie*, późnym arcydziele Samuela Twardowskiego. Ten arcypoemat to fascynujący świat onirycznych przedstawień, połączenie realności i fikcji, należy jednak zaznaczyć, iż owa „realność” jest jakby „przerysowana”, czy może zdeformowana na sposób iście barokowy. Jako całość utwór stanowi mistrzowskie spełnienie barokowej kreacyjności, projektując wizję oddaloną od świata rzeczywistego, na granicę jawy i snu. Twardowski kreśli swoisty „pejzaż fantastyczny, jakby baśniowy”, zauważa z kolei Janusz Pelc².

Już samo umiejscowienie akcji utworu, jak i świat przedstawiony wskazują na pewną sztuczność tego dziwnego, nadrealnego poematu. Oto bowiem synteza czasu i przestrzeni, egzotyczna Libzbona z końca XVI wieku stylizowana na baśniową krainę, gdzie we wspańiałym pałacu mieszka wypędzona z Cypru bogini Wenera

¹ Endre Angyal: *Świat słowiańskiego baroku*. Warszawa 1972, s. 260.

² Janusz Pelc: *Barok – epoka przeciwieństw*. Warszawa 1993, s. 153.

wraz z Kupidynem, zaś naprzeciwko wznosi się pałac panny Pa-skwaliny, gdzieś wśród arkadyjskich łąk pełnych szczęśliwych pa-sterzy w swoim klasztorze na równinie egzystuje pobożna Junona, w lesie natkniemy się na polującego Apollina, Dianę, Satyra...

Arcydzieło Twardowskiego to na pół mitologiczny poemat, łączący w spójną synkretyczną wizję mitologię antyczną i chrześcijański system pojęć. Powstaje zatem osobliwa synteza kulturowa, następuje postulowany przez jezuitów proces chrystianizacji antyku, unaoczniony przez Twardowskiego. „Ignacjańska relektura antyku – jak pisze Antoni Czyż – wielki i spełniony w działalności jezuitów *projekt syntezy kulturowej*, ogarniający bodaj całą żywą tradycję, »zastosowaną« jako *tworzywo* czy choćby *przykład* dla humanizmu chrześcijańskiego [...] *Jezuicki synkretyzm kulturowy* stanowi głębę kultury barokowej”³. Na gruncie polskim sąd ten ilustruje jezuita, poeta i myśliciel Maciej Kazimierz Sarbiewski. W traktacie *Dii gentium [Bogowie pogan]*⁴ dokonał rekonstrukcji wyobraźni mitycznej interpretowanej w duchu chrześcijańskim:

Mitologia w świetle tych objaśnień nie jest już – pisze Elżbieta Sarnowska-Temeriusz – filozofią natury ani też prawd moralnych; okazuje się przede wszystkim wiedzą o Bogu, swoistą teologią starożytnych. Zaryzykować można nawet twierdzenie, iż poza Sarbiewskim żaden z wcześniejszych, ani też późniejszych (siedemnasto- i osiemnastowiecznych) badaczy mitologii antycznej nie wykazał takiej konsekwencji i maksymalizacji założeń w dziedzinie teologizacji mitów⁵.

³ Antoni Czyż: *Wyobrażenia-obcująca w literaturze polskiego baroku*. W tomie: *Wyobrażenia jako jaźń twórcza*. Red. Antoni Czyż i Ewa Podrez. Warszawa 2002, s. 97.

⁴ Zob. Maciej Kazimierz Sarbiewski: *Dii gentium. Bogowie pogan*. Tłum. Krystyna Stawecka. Wrocław 1972.

⁵ Elżbieta Sarnowska-Temeriusz: *Świat mitów i świat znaczeń. Maciej Kazimierz Sarbiewski i problemy wiedzy o starożytności*. Wrocław 1969, s. 87.

Sarbiewski buduje syntezę wyobraźni symbolicznej opartą na spuściznie antyku. Wcześniej, bo w renesansie, filozofię antyczną, a w szczególności Platona, czytał przez pryzmat chrześcijaństwa Marsilio Ficino w dziele *Theologia platonica*. Tradycja kulturowa jako tworzywo wyobraźni barokowej, to swoiste olśnienie przeszłością posłużyło Twardowskiemu do wykreowania własnego świata, zupełnie fantastycznego. Takie światy – tworzone mocą wyobraźni – wypełniają literaturę barokową: dziwnie barwne, pełne niespotykanych zjawisk, niekiedy zmysłowe, nierzeczywiste, zupełnie obce. Taka jest i *Nadobna Paskwalina*, jako arcydzieło barokowej poezji wizyjnej i spełnienie sztuki kreacyjnej epoki.

WIZJA

Postawmy pytanie: co rozumiemy pod pojęciem „poezja wizyjna”, co to jest „wizja” i jak unaocznia się w tekście. Podejmując próbę odpowiedzi na postawione wyżej pytania należy rozważyć etymologię rzeczownika „wizja”. Łacińskie słowo *visio* to forma nominalna utworzona od czasownika *video*, czyli ‘widzę, patrzę, spostrzegam’. Kompetentny słownik łaciny kościelnej księdza Alojzego Jougana⁶ pod hasłem *visio* daje wyjaśnienie, że wizja to ‘widzenie, oglądanie’, a w kręgu teologii mistycznej funkcjonuje pojęcie *visio divina*; ‘widzenie Boga’ jako ‘poznanie Boga’, czyli wizja mistyczna jako poznanie, doświadczenie. W średniowieczu w terminologii św. Tomasza z Akwinu wizja oznacza ‘wewnętrzne działanie widzącego’, czyli pewien proces związany z pracą wyobraźni. Jednak wizja – w języku Tomasza – to także nie tyle proces poznawczy, ile jego efekt, tj. samo wyobrażenie. *Visio* – wracamy do słownika Jougana – to również, co bliższe byłoby moich rozważań,

⁶ Alojzy Jougan: *Słownik kościelny łacińsko-polski*. Warszawa 1992, s. 736, hasło: *Visio*.

wyobrażenie, przedmiot wyobraźni, jak marzenie senne, obraz fantastyczny, *visio imaginaria*, czyli obraz uzyskany przez wyobrażnię. Zatem poezja wizyjna to taka, która wykorzystuje wizję rozumianą jako postrzeganie wewnętrzne i sposób przedstawiania świata wewnętrznego osoby, co konkretyzuje się w materiale słownym i unaocznia poprzez język poetycki w tekście literackim.

Osobno o wizji jako pradawnym gatunku literackim nowatorsko pisała Stefania Skwarczyńska w rozprawie *Struktura rodzajowa „Genezis z Ducha” Słowackiego i jej tradycja literacka* zamieszczonej w książce autorskiej *W kręgu wielkich romantyków polskich*⁷. Skwarczyńska poszukując genezy tej nazwy genologicznej sięga głęboko w przeszłość, wywodząc wizję jako gatunek z literatury hebrajskiej i wczesnochrześcijańskiej, zarazem łącząc go z pokrewnym gatunkiem, jakim był sen, „który tkwił swymi korzeniami także w literaturze antycznej”. Na marginesie dodam, iż w epoce baroku (również i wcześniej, bo u Kochanowskiego: *Tren XIX albo sen*) możemy doszukać się realizacji gatunku snu, mam tu na myśli utwór przypisywany Lubomirskiemu, *Somni Descriptio* (*Opisywanie snu*). Uczona przywołuje *Somnium Scipionis* Cyserona, opisane przez Clive’a Staplesa Lewisa w tomie *Odrzucony obraz*⁸ jako inspirację dla średniowiecznych wizji literackich. „W rezultacie – zauważa Skwarczyńska – kształtuje się literacko płodna wizja senna”⁹. Ciekawe uwagi formułuje o wizji zaświatów. Temat ten, podejmowany „często w literaturze, od pierwszych wieków kultury chrześcijańskiej”, wpłynął na kształt *Boskiej komedii* Dantego, „przez bogate rozwinięcie motywu wędrówki po nadprzyrodzonych kra-

⁷ Stefania Skwarczyńska: *Struktura rodzajowa „Genezis z Ducha” Słowackiego i jej tradycja literacka*. W: *W kręgu wielkich romantyków polskich*. Warszawa 1966.

⁸ Zob. Clive Lewis: *Odrzucony obraz. Wprowadzenie do literatury średniowiecznej i renesansowej*. Tłum. Witold Ostrowski. Warszawa 1986.

⁹ Stefania Skwarczyńska: *op. cit.*, s. 305.

inach, motywu wiążanego w średniowieczu z wizją senną”. Spośród badaczy zajmujących się średniowieczną literaturą wizyjną wymienić też trzeba Ernsta Roberta Curtiusa¹⁰, Arona Guriewicza¹¹, który wskazał na *Boską komedię* Dantego, jak również na inne utwory wizyjne. Tym tropem kieruje się Jerzy Strzelczyk¹², rekonstruując średniowieczne wyobrażenia zaświatów i znaczenie dla nich *Visio Tnugdali*, jako gatunku mającego wzorce antyczne. Z nowszych prac podejmujących tę problematykę wspomnieć należy monografię Jacka Sokolskiego *Staropolskie zaświaty*¹³.

Skwarczyńska zauważyła, że wizja jako gatunek „z nową mocą odżyła w twórczości romantycznej”. Jednakże barok jest daleki od odnawiania gatunku wizji. W baroku wizja fascynuje jako osobliwe widzenie, widzenie prywatne, które staje się nie tyle efektem poznania (jak w teologii), ile raczej skutkiem działania pracy wyobraźni. W sensie estetycznym jest budowaniem, konstruowaniem obrazów w literaturze, kształtowanych na sposób niemimetyczny. Pozostawiam na boku wszelkie spory dotyczące kategorii *mimesis*, przyjmując najkrótszą i najogólniejszą definicję, mówiącą iż jest to pewien sposób naśladowania natury w sztuce, czyli relacja między dziełem a rzeczywistością¹⁴.

Zatrzymajmy się na chwilę przy obrazie poetyckim, w obrębie którego realizuje się wizja jako projekt wyobraźni. Obrazy bu-

¹⁰ Zob. Ernst Robert Curtius: *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*. Tłum. i oprac. Andrzej Borowski. Kraków 1997, s. 111–112.

¹¹ Zob. Aron Guriewicz: *“Boska komedia” przed Dantem*. W: *Problemy średniowiecznej kultury ludowej*. Tłum. Zdzisław Dobrzyński. Warszawa 1987.

¹² Zob. Jerzy Strzelczyk: *Szkice średniowieczne*. Poznań 1987 (rozdział: *Widzenie Tundala*).

¹³ Zob. Jacek Sokolski: *Staropolskie zaświaty*. Wrocław 1990.

¹⁴ Zob. *Mimesis w dyskursie literackim*. Red. Czesław Niedoziński i Jerzy Speina. Toruń 1996; Agnieszka Fulińska: *Naśladowanie i wyobraźnia*. W tomie: *Wyobraźnia epok dawnych. Obrazy – tematy – idee*. Red. Janusz K. Goliński. Bydgoszcz 2001; zob. Zofia Mitosek: *Mimesis. Zjawisko i problem*. Warszawa 1997.

dowane, czy lepiej, tworzone są poprzez wyobraźnię i właśnie w obrazie poetyckim unaocznia się jej fenomen. Ale czy wyobraźnia jest zdolnością kształtowania obrazów? I tak i nie, odpowiem słowami Bachelarda, iż „jest raczej zdolnością zniekształcania obrazów przyniesionych przez postrzeżenie”¹⁵. Wynika z tego, że poznanie jest niejako czynne, czyli wszelkie nasze postrzeganie świata ulega daleko idącej subiektywizacji w momencie przekładania na język znaków, w tym przypadku na język poetycki. Zatem jak powstaje wizja, czy składa się na nią szereg zjawisk dostrzeżonych podczas percepcji rzeczywistości, a następnie zdeformowanych mocą wyobraźni? To, że dzięki wyobraźni zdolni jesteśmy do kreowania obrazów nie ulega wątpliwości. Pozostaje pytanie; jak ten proces przebiega? Takie dociekania mają ogromne znaczenie dla podejmowanej w tym szkicu problematyki, gdyż materiał egzemplifikacyjny, przy całej swej niezwykłości, nosi znamiona estetyki epoki, i w perspektywie owego czasu wydaje się „zwyczajny”. Zasadne więc wyda się pytanie: na ile Twardowski odtwarza rzeczywistość, a na ile uruchamia własną inwencję twórczą? Przytoczone wyżej słowa Bachelarda dają częściową odpowiedź. Rzeczywistość (należy dodać, iż owa „rzeczywistość” to także szeroko rozumiana sztuka epoki) staje się punktem odniesienia dla twórczości poety, i dosłownie – jego wyobraźni. Jednak nie zmienia to faktu, że znamionym elementem poetyki barokowej jest obraz literacki:

Obraz staje się – dowodzi André Chastel – podstawą poezji. [...] Jest on jej składnikiem najważniejszym i promieniującym; zamienia poemat w grę irracjonalną, zahaczając tok treści o zmienną wartość

¹⁵ Gaston Bachelard: *Wyobrażenia poetycka. Wybór pism*. Tłum. Henryk Chudak i Anna Tatarkiewicz. Warszawa 1975, s. 11.

słów; rozwija się w licznych odmianach, w których wyraża się w pełni duch baroku¹⁶.

Chastel wskazuje na szczególną rolę obrazu w poezji barokowej, zaznacza przy tym jego różnorodność, i trudno się z nim nie zgodzić. Jak już wspomniałem, obraz niejako implikuje wizję, lecz oczywiście nie każdy obraz poetycki jest wizją i odwrotnie.

Przechodzimy zatem do przedmiotu bezpośredniej obserwacji. *Nadobna Paskwalina* jako całość stanowi osobliwą wizję. Twardowski przedstawia świat jakby zdeformowany, pełen niezwykłości. Całość przedstawienia przypomina bogato inkrustowaną mozaikę. Akcja utworu nie rozwija się dynamicznie, jest misternie tkana z obrazów-sekwencji, które składają się na epicką całość. Poemat to niezwykle barwny, poeta brawurowo wykorzystuje kolory i wszelkie precjoza dla podniesienia efektu bogactwa, jak również poetyckiej iluzji. To opowieść wizjonera o wyostrzonej wrażliwości na kolor. Wyobraźnię malarską Samuela Twardowskiego doskonale pokazała Róża Fischerówna, opisując styl i świat poetycki autora *Dafnidy*¹⁷, w instruktywnej i klasycznej już monografii inspirowanej dokonaniem Heinricha Wölfflina z zakresu historii sztuki. Owa wyobraźnia malarska poety ma znaczny wpływ na strukturę obrazu, powodując zagęszczenie, i, w zakresie barwy, dopełnienie wizji.

Przedstawię kilka znamionujących wizjonerski styl poety typów obrazowania, jakie znajdziemy w *Nadobnej Paskwalinie*. Szczególnie interesuje mnie technika konstruowania obrazu wielokrotnie ukazująca związki ze sztuką, czy szerzej estetyką epoki.

¹⁶ Cyt. za: Jadwiga Sokołowska: *Spory o barok. W poszukiwaniu modelu epoki*. Warszawa 1971, s. 40.

¹⁷ Róża Fischerówna: *Samuel Twardowski jako poeta barokowy*. Kraków 1931.

ŚWIAT W RUCHU

Znamienną cechą sztuki barokowej jest ruch. Każde niemal dzieło przenika jakieś poruszenie świata przedstawionego, czy jest to obraz malarski, czy literacki, czy rzeźba. Pamiętamy słynne prace Berniniego: Apollona goniącego Dafne, która przemienia się na jego oczach w drzewo bobkowe, bądź Eneasza unoszącego Anchizesa, czy też Plutona porywającego Prozerpinę... Wszędzie ruch, dynamika, ciała są skręcone, ulegamy złudzeniu, że żyją. Ruch wkrada się również do architektury; przeważają linie faliste, kolumny wspinają się w górę okręcając się wokół samych siebie itp. Pamiętamy ruch, dręczący obsesyjnie Mikołaja Sępa Szarzyńskiego, przenikający jego poezję, o czym pisał Jan Błoński¹⁸. Przykłady można by mnożyć.

Spójrzmy na *Paskwalinę*. Oto opis pałacu Wenery:

Był szczerzo z alabastru, czarno układany
W szachownicę marmurem, ze wnątrz mając ściany
Od samych chryzolitów i złota błyszczące,
Progi, stopnie, podwoje wszystkie pałające
Miedzią koryntyjacką. Stąd do wielkiej sieni
Wrota wiodą spiżane, z kosztownych kamieni
Wschód powstawa, na salę niewymownie śliczną...¹⁹

Treścią obrazu o konstrukcji opisowej jest pałac. Na początku narrator przedstawia budowlę od zewnątrz, widzimy pałac z czarnego marmuru i białego alabastru ułożonych w szachownicę. To kontrastowe zestawienie bieli i czerni spotkamy u Twardowskiego nie-

¹⁸ Zob. Jan Błoński: *Mikołaj Sęp-Szarzyński a początki polskiego baroku*. Kraków 1967 (i wyd. nast.).

¹⁹ Samuel Twardowski: *Nadobna Paskwalina*. Oprac. Jan Okoń. Wrocław 1980, s. 10 (I, 73 – 79); w całej pracy cytuję za tym wydaniem, podając numery punktów i wersów bezpośrednio po cytacie.

jednokrotnie (np. *Pałac Leszczyńskich*). Tyle z zewnątrz. Po czym następuje, użyję tu anachronizmu, „filmowe cięcie” i płynnym ruchem posuwamy się wraz z narratorem do wnętrza pałacu: ogarniamy wzrokiem zielono-złoto błyszczące ściany, dostrzegamy progi, stopnie, drzwi „pałające miedzią koryntyjacką”, po czym wędrujemy dalej do „wielkiej sieni” i schodami „z kosztownych kamieni” docieramy do sali. To tylko fragment, filmowa sekwencja wizji pałacu Wenery. Zachwyca przepych barw: lśniąco kolory, które wzniecają refleksy świetlne. Wszystko skrzy się i błyszczy. Obraz ten budowany jest monochromatycznymi plamami, które poprzez migotliwy ruch zlewają się tworząc płaszczyznę wielobarwną, polichromiczną. Efekt lśnienia Twardowski uzyskuje, wykorzystując kamienie szlachetne i połyskliwe metale: zielono-żółty chryzolit, błyszczące złoto, krwistoczerwona miedź, wreszcie wielość barw rozmaitych kamieni. Użycie takich ekwiwalentów do pokazania barwy ma uzasadnienie, prowadzi do swoistej gry światła i koloru. Jednocześnie znacząco uwydatnia przestrzenność wnętrza.

Fascynujący opis pałacu Wenery szczególnie porusza wizualną wyobraźnię czytelnika, drogocenne kruszce połyskują, migocą, jaśnieją, by po chwili zatopić się w mroku. To osobliwe przedstawienie wpisuje się w wieloraką materię wyobraźni estetycznej doby baroku, powodując zachwyt, wizja bowiem ma zachwycać zgodnie z barokową poetyką olśniewania, zadziwiania.

Interesująco przedstawia się warstwa leksykalna i składniowa. Otóż poeta w swoim opisie stosuje wyliczenie; poprzez nagromadzenie rzeczowników uzyskuje efekt prezentacji całości obrazu, i zarazem jego części. Taki sposób werbalizacji nadawał przedstawieniu charakter epicki. Wyliczenie pozwalało zatem uszczegółowić ogólny zarys sekwencji, poza tym wprowadzało obsesyjny, monotony niemalże rytm. Pogłębiało tym samym wrażenie ruchu, stopniowane rytmicznie powtarzającymi się segmentami tekstu.

Technika obrazowania stosowana przez Twardowskiego nie opiera się jedynie na używaniu w opisie barwy i światła. Inwencja poety sięga dalej, ewokując obrazy o innej konstrukcji:

[...] Wenus tedy była
Gdzieś na stronie. Skoro ją w uszy uderzyła
Żałosna ta nowina, co dusze tam bieży,
Ale go już zastanie: on źle żywy leży,
We krwi się purpurowej po trawie tarzając
I ducha ostatniego z ciała wyziewając.
Więc wzbudzić go konieczne miękкими chcąc słowy
I krwie w nim co utrzymać, rantuch zerwie z głowy
I wiąże, i hamuje, i całując grzeje
Usta zimne, że spół z nim i sama omdleje.
(II, 1231-1240)

Scena przedstawia konanie Adonisa ugodzonego kłębem dzika i próbującą go ratować Wenus. Wizję tę charakteryzuje niesamowita, szaleńcza wręcz dynamika. Opisana, podobnie jak scena poprzednia, filmową techniką obrazowania. Zresztą cała wizja przywołuje na myśl analogię z obrazem filmowym, również gdy zwrócimy uwagę na plan treściowy. Oto Wenus błakająca się po lesie słyszy krzyki zranionego Adonisa. Obraz zaczyna się niewinnie, niemal sielsko. W początkowej fazie jest statyczny, by nagle nabrać dynamiki, narrator „przesuwa się” za biegnącą postacią, by równie nagle zatrzymać się już przy konającym Adonisie. Pomimo że ruch ogólny obrazu został wstrzymany, plan wewnętrzny nadal znamionuje poruszenie. Otóż obserwujemy za narratorem tarzającego się po zielonej łące, we własnej krwi Adonisa, i udzielającą mu pomocy boginię Wenus. Oboje są w ruchu, gdy tymczasem punkt „widzenia” narracji pozostaje nieruchomy. Mamy tu jakby dwa plany: wewnętrzny-dynamiczny i zewnętrzny-statyczny, czyli zawieszony, rejestrujący. Wewnętrzną dynamikę podkreślają nagromadzone czasowniki: tarza, wzbudza, utrzymuje, wiąże, hamuje, całuje;

wprowadzają też swoistą rytmikę obrazu. Upodobanie do wszelkich form dynamicznych było cechą właściwą poetyce barokowej, w tej materii Twardowski pozostawał wierny estetyce epoki. Oba zaprezentowane obrazy są doskonałym przykładem kunsztownego stylu poety, jak również osobliwej – immanentnej poetyki obrazu.

W STRONĘ COLLAGE’U

Domek Apollina, konkretnie jego wnętrze, podobnie jak pałac Wenery, został przedstawiony zestawieniami barw: :

Wnidzie z nim do pokoju, od drogich kamieni
Szczero i chryzolitów dziwnie kosztownego,
Skąd mirry ją zalecą i niewymownego
Odozu aloesowy. Łóżko z jednej strony
Stało złotogłowowe, spod cienkiej zasłony
Drogim szyciem błyszcząc. W nogach szafa wielka
Z błękitnego aśpisu, kędy spiża wszelka
Ziół lekarskich i które z czarnej gdzieś Afryki
I świeżo znalezionej wożą Ameryki –
W puszkach złotych.

(II, 610-619)

[...] Przy drugiej stał ścienie
Stolik srebrny, na którym w prześliczne promienie
Wieniec wity bobkowy [...]

(II, 621-623)

Narrator wprowadza Paskwalinę do wnętrza domku. Oto pokój: błyszczące drogimi kamieniami ściany o żółto-zielonkawej barwie chryzolitów; z jednej strony stoi lśniąca złote łóżko, obok szafa z błękitnego jaspisu, a w niej w złotych puszkach zioła, zaś z drugiej strony srebrno błyszczący stolik. Wokół roztacza się słodki zapach mirry i cierpka woń aloesu.

Twardowski buduje ten obraz na zasadzie osobliwej techniki *collage'u*. Zestawia realistyczne przedmioty w całościową wizję, już powiemy: nadrealną. Analogicznie komponuje swoje obrazy i grafiki surrealista Max Ernst, używając fragmentów, cząstek rzeczywistości, by w efekcie uzyskać oniryczną wizję. O swoich *collage'ach* napisze:

Odtwarzałem to, co po prostu widziałem wewnątrz – dziwny pejzaż, pustynię, niebo, przekrój geologiczny, podłogę, prostą linię horyzontu, aby otrzymać wierny i trwały obraz mojej halucynacji²⁰.

Podobną technikę stosuje Twardowski, elementy „wyjęte” z otaczającego świata stanowią istotę przestrzeni obrazu, zaś zestawione razem dają w efekcie brawurowy opis-wizję komnaty.

Wśród teoretycznych rozważań interesujące uwagi odnośnie do fotomontażu, *collage'u* sformułowała Debora Vogel w szkicu *Genealogia fotomontażu i jego możliwości*²¹. Autorka nowatorsko rozpoznała strukturę i znaczenie takiej techniki przedstawiania rzeczywistości, stwierdza, iż: „fotomontaż może w dosłownym znaczeniu powstać jako odpowiednik światopoglądu, któremu najbliższa jest koncepcja epickiej symultaniczności”, czyli poszczególne cząstki rzeczywistości przedstawiane są jednocześnie, co prowadzi do ogólnego, właśnie epickiego ujęcia świata wewnętrznej subiektywnej „realności”. Ów wewnętrzny świat doskonale ukazuje Samuel Twardowski.

W przedstawieniu domku Apollina poeta opiera się na kontrastowym zestawieniu lśniących kolorów: złota, srebra, zieleni, błękitu. Taka kumulacja barw prowadzi do dysonansu kolorowy-

²⁰ Cyt. za Mieczysław Porębski: *Kubizm. Wprowadzenie do sztuki XX wieku*. Wyd. 3. Warszawa 1986, s. 233.

²¹ Debora Vogel: *Genealogia fotomontażu i jego możliwości*. Podał do druku Antoni Czyż. „Ogród” 1992, 1 (9).

stycznego, z przenikających się kolorów powstają barwne plamy. Widać od razu cały pokój. Obraz bowiem jest statyczny, co wzmacnia wrażenie szoku kolorystycznego: błysk barw dopełniony ostrym zapachem. Jest to mistrzowska kompozycja: trwała struktura (linia, kontur) przedmiotów zanika w zmiennej, gęstej, ruchliwej, migotliwej grze światła i koloru. Powstaje ułuda, wyrafinowane zjawisko optyczne. Nic tu nie jest zamkniętą w sobie, skończoną całością, żaden przedmiot, wszystko zatracą się w nieskończoności. Niezwykle plastyczna to wizja, uzyskana dzięki kontrastowi, a zarazem przenikaniu się barw i skrzyleniu światła. Obraz odbieramy zmysłowo, mamy wrażenie, że wszystkiego "dotykamy" wzrokiem, czujemy, ogarniamy wyobraźnią.

W warstwie leksykalnej Twardowski po raz kolejny wykorzystuje nazwy kamieni szlachetnych i błyszczących metali. Taka metaforyka potęguje walory imaginacyjne i iluzjonistyczne obrazu, stymulując zmysły odbiorcy. W konsekwencji mamy wizję, która jest jakby fotomontażem; połączeniem części w epicką całość nacechowaną poetyką iluzji, sztuczności.

INTENSYFIKACJA OBRAZU

Jedną z najbardziej zachwycających scen w poemacie to sen Kupidyna:

Położywszy na trawie skronie mlekoliczne,
Zaśnie twardo nadzwyczaj. Zapalą się śliczne
Różańcem mu jagody, tocząc pot perłowy,
Oczy słodko błyskały, raz z niebieskiej głowy
Na wierzch się dobywając, raz mrużąc obłoki
Do wpół nie przywierane. Z piersi duch głęboki
Ogień żywy wyziewał, skąd wszystkie dokoła
Gotowym się płomieniem zajmowały zioła.
Drzewa same pałały, z sobą się szarżując

Jednostajnym pożarem – i po nich latając
Bazanci, feniksowie, powietrze ogniste
Skrzydły siekły złotymi.

(III, 107-118)

Scena niemal arkadyjska. Kupidyn układa się do snu na łące: na trawie kładzie „mlekoliczne skronie”, po czym zasypia. Powoli pojawiają się rumieńce na twarzy, strużka potu, z ust wyłaniają się niewielkie płomienie rozlewające się na rosnące wokół zioła. Zaczyna palić się łąka: zioła, drzewa „jednostajnym pożarem”, wszystko pała ogniem, krążą w powietrzu płomienne bażanty, feniksy. Oto powolne, systematyczne natężanie się wizji, poczynsz od mikroobrazów: biała główka na zielonej trawie (kontrastowe zestawienie kolorów), rumieniec, strużka potu, aż po oniryczne szaleństwo ognia. Obserwujemy swoiście barokowy efekt nawarstwiania się obrazu poprzez stopniowanie napięcia; od niewinnej sceny układania się Kupidyna do snu, przez zbliżenie twarzy, aż do ujęcia całej panoramy płonącej łąki. Dla uwyrażnienia niezwykłości obrazu poeta po raz kolejny stosuje barwy i światło, jednocześnie wykorzystując *quasi*-filmową narrację. Efekt „filmowości” poeta uzyskuje poprzez płynne, monotonne przesuwanie się poszczególnych części, aż do kulminacyjnego punktu. Można by rzec, używając ponownie języka filmoznawstwa, że obraz-wizja nawarstwia się w wyniku „stopniowania kadru”, czyli powolnego, rytmicznego ruchu narracji.

Zjawisko intensyfikacji obrazu odnajdziemy w iście malarzkim fragmencie portretu postaci Paskwaliny, a szczególnie w opisie rozświetlonych słońcem włosów:

A wprzód włos po ramionach płynął bursztynowy,
Który, kiedy dosięgło słońce więc jej głowy,
Zajmował się płomieniem, przez ciche pioruny
Niecąc reperkussyje i żarliwe łuny

Po kosztownych pokojach.
(I, 161-165)

Włosy barwy bursztynu, płynące po ramionach, na które pada światło promieni słonecznych; zamieniają się – rozświetlone – w płomienne pioruny, „niecąc” refleksy świetlne po kosztownych pokojach. Opis sprowadza się do gry barw wzniecanych natężeniem światła. Bursztynowy kolor, wystawiony na działanie słońca, mieni się płomieniście dając efekt migotliwego blasku i różnorodności odcieni. Powstał obraz utrzymany w duchu malarstwa impresjonistycznego, tak przecież wyczulonego na światło. Jednak nie zapominajmy, że „oświetlenie gra rolę pierwszorzędną w barokowym malarstwie, zależnie od niego wszystko się przeobraża, uplastycznia, to znów ginie w cieniu lub półmroku”²². Tu warto by przypomnieć choćby jeden z obrazów Georgesa de La Toura, *Pracownia stolarska św. Józefa*: „tuż obok siedzi mały Chrystus trzymający świecę, której odbłask wydobywa twarz Józefa [...] i rozświetla oblicze dziecka, przemieniając je w jasną, promieniującą substancję o nieopisaną barwę”²³, reszta tonie w mroku... Analogiczne efekty wydobywa Twardowski.

Autor poematu wzbogaca obraz o zaznaczenie przestrzeni, którą w opisie wypełnia światło, poszerzając perspektywę; od rozświetlonych włosów przechodzimy do pokoiów. Powstaje efekt głębi obrazu; plan pierwszy to włosy, a dalej zalane blaskiem pokoje. Twardowski w kilku wersach rysuje zadziwiająco plastyczną wizję. Słowo staje się ekwiwalentem obrazu, jest środkiem do malowania, unaoczniania, nie ma tu wymyślnych metafor czy epitetów, bo nie one tworzą obraz, a niesłychana wyobraźnia plastyczna. Twardowski maluje słowem... Jednocześnie obserwujemy podobnie

²² Roman Pollak: *Wśród literatów staropolskich*. Warszawa 1966, s. 31.

²³ Krystyna Secomska: *Malarstwo francuskie XVII wieku*. Warszawa 1985, s. 42 – 43.

jak w poprzednio opisanej scenie stopniowe przechodzenie, natężanie się zjawiska świetlnego, od lśniących włosów po przenikanie światła w głąb kompozycji.

STUDIUM

Arcyciekawym obrazem-wizją jest samobójcza śmierć Kupidyna. To naturalistyczne studium agonii nawiązuje do częstych w sztuce XVII wieku przedstawień konania, stanów agonalnych itp. Pod piórem Twardowskiego obraz ten, staje się być może najdramatyczniejszą sceną w literaturze barokowej:

...za miasto poleci
I tam z desperacji – kształtem głupich dzieci –
Upatrzwszy z miedzy drzew piękniejszych szeregu
Mirt stojący przy rzeczonym złotonurym brzegu,
Na onym się obiesi. Chróśnie przeszyniona
Gałąź pod nim. Skąd drogą sznurą zaciągniona,
Jako dżdżem kryształowym rózdze swej makówka
Ciężka bywa – uwiśnie złotowłosa główka,
Wiatrom dawszy kędziory. Karczek z mlekolicznej
Spadnie szyje na dół, wzrok pomrużywszy śliczny,
Skrzydółka go opuszczą, róże wszystkie zmieni
I z ustek koralowych ślinę srebrną wspieni,
Dziecinnymi pracując śmiertelnie piersiami,
A raz niespokojnymi tylko drgnie nóżkami.
(III, 1001-1014)

Najpierw słyszymy trzask łamanej gałązki; Kupidyn wisi na sznurze. Po czym następuje sadystyczne studiowanie szczegółów wisielca, migawki: zadzierzgnięta szyja, złote włosy rozwiewane przez wiatr, opadająca główka, stopniowo blednąca twarz, spieniona ślina wyciekająca z ust, ostatnie drgnienie piersi, agonalny skurcz nóg. Z perwersyjną dokładnością śledzimy agonię Kupidyna i przes-

wamy wzrok po ciele od głowy do nóg. Powstaje naturalistyczne studium postaci, powolne senne obrazy zmieniające się w toku niespiesznej narracji, o zabarwieniu szyderczo groteskowym. W konsekwencji powstał obraz budowany na zasadzie kontrastu: chłodne, drastyczne studium wisielca i uczuciowy, poprzez pieśczośliwe zdrobnienia, ton wypowiedzi. Owe zdrobnienia jednak potęgują wrażenie grozy w zestawieniu z powolnie postępującym deformowaniem się twarzy²⁴. Oko narratora ostatnie chwile życia rejestruje bardzo dokładnie, wydaje się, iż narracja prowadzona jest z dwóch punktów: chłodna i okrutna, i jakby współczująca. Ta dwuznaczność podkreśla groteskowość obrazu. Twardowski z niemal fotograficzną ostrością ukazuje agonię Kupidyna. Przypomina to sceny z filmów Bergmana (tu chociażby świetna *Persona* czy *Godzina wilka*), bądź chłodne, kostyczne sekwencje arcydzieł Federica Felliniego (np. *Satyricon*, *Casanova*)²⁵. Pamięć podsuwa też

²⁴ Zob. Maciej Włodarski: *Barokowa poezja epicedialna*. Kraków 1993, s. 61–62. Autor wskazuje, przywołując śmierć Kupidyna, na pewne filozoficzne treści ukryte za postawą malarza-estety. Sugeruje, iż piękno (Włodarski uważa, że symbolem piękna w tej scenie jest Kupidyn!) nabiera cech odrażających, co jednocześnie prowadzi poetę do pytań o dwoistą kondycję natury ludzkiej; pięknej i zarazem brzydkiej. Czy Kupido może być w tym obrazie symbolem piękna? Rzec dyskusyjna. Tym bardziej jeżeli zwrócimy uwagę na wymowę całego utworu. Mam tu na myśli studium Piotra Urbańskiego: *Głosy do „Nadobnej Pasqualiny”*. W: *Natura i taska w poezji polskiego baroku*. Kielce 1996.

²⁵ Wskazuję tu na pewne analogie między wyobraźnią Twardowskiego, a wyobraźnią współczesnych twórców sztuki filmowej. Narracja w *Nadobnej Paskwalinie* jest właśnie jakby *quasi*-filmowa, szczególnie w zakresie techniki konstruowania, budowania obrazu. Podobne uwagi odnośnie *Marii Antoniego Malczewskiego* sformułował Kazimierz Wyka. Zob. Kazimierz Wyka: *Wyspa na polskiej zatoce*. W: *Wędrując po tematach*. Kraków 1971, tom II, s. 62.; *idem*: „*Pan Tadeusz*”. *Studia o tekście*. Warszawa 1963, s. 275-276; *idem*: „*Pan Tadeusz*”. *Studia o poemacie*. Warszawa 1963, s. 278-282. Wyka przedstawił opis pejzażu w *Panu Tadeuszu* z pozycji „lotu ptaka” i romantyczny opis w *Marii* jako nawarstwianie się obrazów na zasadzie powolnego filmu, określając to terminem: „widowisko kinetyczne”. Malczewski według Wyki jest poetą nowa-

jedną ze scen poematu *Poema Piasta Dantyszka* Juliusza Słowackiego:

Zazieram – krwawy war – proszę o łyżkę –
Dają mi, wielka jak łopata, sina,
Dobrywam z kotła coś – to głowa syna!
Struchlałem! Syna mojego głowinka!
Błada i krwawa; oczki otworzone,
Usteczka jeszcze jak róże czerwone,
Twarz, oczki mego najmłodszego synka!
Patrzy się na mnie, żółciutki jak woski;
I tak trzymałem go za złote włoski²⁶.

W tej długiej frazie Słowacki stosuje zdrobnienia, by podkreślić upiornie groteskowy charakter tego obrazu (przykłady można by mnożyć). Na pokrewieństwa wyobraźni Słowackiego i Twardowskiego, i ogólnie baroku, wskazał między innymi Claude Backvis²⁷ w inspirującej rozprawie *Słowacki i barokowe dziedzictwo*.

Przedstawione obrazy-wizje, ujawniają fenomen wyobraźni kreacyjnej Samuela Twardowskiego. Ignacy Chrzanowski w swojej syntezie *Historia literatury niepodległej Polski* zapisał, że „jako

torskim, jednak w tym zakresie za prekursora można uznać poetę barokowego, Samuela Twardowskiego.

²⁶ Juliusz Słowacki: *Poema Piasta Dantyszka*. W: *Dzieła wybrane*. Oprac. Marian Bizan i Paweł Hertz. Warszawa 1987, s. 266.

²⁷ Claude Backvis: *Słowacki i barokowe dziedzictwo*. W: *Szkice o kulturze staropolskiej*. Warszawa 1975. Zob. też Antoni Czyż: *Dobra przemoc marzeń. Słowacki – barok – egzystencja*. W: *Władza marzeń. Studia o wyobraźni i tekstach*. Bydgoszcz 1997; Alina Kowalczykowa: *Słowacki*. Warszawa 1994, rozdział: *Barokowa młodość*. W monografii Ignacego Matuszewskiego (*Słowacki i nowa sztuka*. Wyd. 4. Warszawa 1965, np. s.167–168) odnajdziemy wiele uwag dotyczących wykorzystywania przez Słowackiego techniki poetyckiej, szczególnie używania barw, w sposób analogiczny do Twardowskiego, jednak autor tego nie dookreśla.

utwór literacki grzeszy *Nadobna Paskwalina* wszystkimi w ogóle wadami stylu barokowego²⁸. Oby więcej takich „grzechów”.

ESTETYKA

„Literatura na swój sposób wyrażała, a nawet czasem z wyraźnym upodobaniem wprost transponowała, ilustrowała słowem to, co wydobywał pędzel, dłuto czy kształt architektoniczny” – pisał Roman Pollak²⁹. Słowa te dobitnie ilustruje *Nadobna Paskwalina*, wpisując się całkowicie w estetykę epoki. Przedstawione powyżej fragmenty doskonale pokazują jak poemat Twardowskiego bliski jest malarstwu, rzeźbie czy w ogóle sztuce barokowej, z jej różnorodnością: od naturalizmu po iluzjonizm, wizyjność. To barok i jego sztuka próbuje ująć w formy to, czego nie można wyrazić; wyrazić niewyrażalne – oto doskonały przykład barokowego paradoksu. W malarstwie, gdy zawodziła forma czy kolor, pozostawało światło w tysięcznych wariantach. W operowaniu nim barok jest epoką nieprześcignioną. Oto barokowe *differentia specifica*. Zwięźle i konkretnie określił znaczenie i wielkość epoki Karol Estreicher:

Gdyby nie barok i charakterystyczne dla niego śmiałe wycucie fikcji, jego wizyjność i wyzwolenie indywidualności, rozrywanie granic i reguł, jakże skrzepowane byłyby myśl i język, dźwięk i gra! Barok zjednoczył kulturę zachodniej Europy, nadał jej silne piętno, wszędzie wyzwolił artyzm. O żadnym zepsutym renesansie nie może być mowy przy definiowaniu baroku, tak istotna jest jego rola, zasługująca na najwyższy szacunek, czego niestety wielu jeszcze nie rozumie!³⁰

²⁸ Ignacy Chrzanowski: *Historia literatury niepodległej Polski*. Warszawa 1974, s. 373.

²⁹ Roman Pollak, *op cit.*, s. 148.

³⁰ Karol Estreicher: *Historia sztuki w zarysie*. Warszawa 1981, s. 464.

Taki właśnie jest barok, widzimy w nim epokę rozkwitu, bo to myślenie o sztuce będzie zapowiedzią tego, co najlepsze w literaturze, malarstwie, muzyce, epok późniejszych.

Nadobna Paskwalina najbliższa jest barokowemu wizjonerstwu, a w szczególności malarstwu: rozszalałego, a zarazem uduchowionego Rubensa i jego kłębiących się na obrazach postaci, czy też Hermana Hana i symbolicznej *Koronacji Madonny*, bądź też El Greca i jego irracjonalnych efektów świetlnych, gwałtownych i kontrastowych przejść od tonów jasnych do ciemnych, niezwykłych zestawień barw, wszędobylskiego ruchu, dynamiki. To tylko kilka z wielu analogii z malarstwem. Szereg cech charakterystycznych dla malarstwa odnajdziemy u Twardowskiego.

Nieodłączną częścią architektury barokowej, zamku, pałacu, czy klasztoru jest ogród³¹. Twardowski wprowadza ten element architektoniczny do przestrzeni utworu rozbudowując ogólny obraz pałacu Wenery jako typowo barokowej budowli:

[...] Czemu wydrożone
Z górnych okna kryształów tym więcej dodają
Widoku i splendoru, gdy się otwierają
Na rozkoszne ogrody i różańce włoskie,
Które sama natura i fawory boskie
Tak różno ubarwiły, że śmiertelne wdzięki
Ani dzieła najwyższe ludzkiej żadnej ręki
Nic przed nimi nie mają. Tak o białość z sobą
Róże spór z lilijami, tak swoją ozdobą
Różne wiodą tulipy, tak rozkoszną wonią
Nardy z rozmarynami [...]
Ganki zaś ich około bluszczem posnowane
Umbry czynią południe i spassy kochane
Mile się przechodzącym.

(I, 106-121)

Oto sensualny opis ogrodu. Mamy tu najważniejsze elementy scenarii: kwiaty (róże, lilie, tulipany), gdzieś w oddali altana osnuta bluszczem, tu i ówdzie przecinające ogród alejki. Obraz może nie jest plastyczny, ale poeta buduje go, starannie zestawiając elementy, tak by wyostrzyć wrażenia zmysłowe i pobudzić wyobraźnię. Krajobraz oglądamy przez okno, co powoduje pogłębienie przestrzeni, ukazują się „rozkoszne ogrody” i „różańce włoskie”. Trwa „walka kolorów”; róże z liliami toczą spór o „białość”. Twardowski używa personifikacji, by uwyraźnić przenikanie się różnych odcieni bieli, natomiast tulipany wprowadzają do opisu różnobarwność. Wszystko dopełnia ostry zapach ziół: rozmarynu i nardu. Rysy opisowe sprowadzają się do zestawienia: koloru (kwiaty), zapachu (zioła), kształtu (altana, ścieżki).

Podobnie malarsko przedstawiony został w mikroobrazie klasztor Minerwy:

Zaczyn ją powrócone zorze
Otchnął w tych fantazyjach i wszystkie te strachy
Rozegnawszy Faeton, złożone jej dachy
Pokaże Minerwinę na szczerze stawionej
Z alabastru machinie.

(I, 1197-1200)

W tym niewielkim opisie szczególnie zachwyca nas swoista gra światłocienia. Paskwalina po nocnym błakaniu się zmierza do klasztoru. I oto nadchodzi świt i rozwiewa nocne strachy, budzi się słońce, tu metaforycznie Faeton. Blask świtu wydobywa z ciemności złote wieże przykrywające alabastrowy dach. Nakładają się na siebie barwy wstającego dnia (szarości) i kontrastowo wyłaniający

³¹ Zob. Andrzej Vincenz: *Wstęp*. W antologii: *Helikon sarmacki. Wątki i tematy polskiej poezji barokowej*. Wrocław 1989.

się złotobiały budynek klasztoru. Przestrzeń poematu wypełniają liczne, malarskie opisy pałaców i świątyń. Na uwagę czytającego zasługuje deskrypcja kościoła Junony:

[...] A ona w tropy zaraz owe
Tylkoż stąpi, złoty dach i elefantowe
Widzi wieże około, w niebo prześwietnymi
Wdzierając się szpicami.
(III, 627-630)

Budynek wyłania się z oddali, co podkreśla panoramiczność i głębię. Oto wieże z kości słoniowej przykryte złotym dachem. Na tle nieba widać wznoszący się strzeliście gmach. I dalej:

W niewymownie cudnej
Kościół ten stał równinie, widoki swe śliczne
Posyłając na strony świata okoliczne.
Sama z wierzchu machina przeźrzoczystą miała
Na kształt rzymskiej kopułę, którą przyjmowała
Światła wszystkie słoneczne; z alabastru czoło
I szczyty wywiedzione, a tysiąc około
Mosiężnych obelisków ścian jej podpierało.
Czworo do niej śpiżanych wrót się otwierało,
Po różno episztylach i podwojach rytach
Z miedzi koryntyjskiej wiele znamienitych
Mając figur i tablic.
(III, 634-643)

Przed oczami mamy „cudną równinę”. Pośrodku stoi kościół o przezroczystej kopule wchłaniający „wszystkie światła słoneczne”. Rysuje się wspaniała perspektywa, pejzaż z rozświetlonym gmachem, do którego światło przenika przez dach. Daje to pewne wyobrażenie o wnętrzu i rozświetlonych komnatach. Płomień słońca, który ożywia wnętrza, jest światłem zesłanym z góry, światłem jakby od Boga. Także i w tym opisie dominują błyszcząco-lśniące

barwy: biały alabaster, żółtozłoty mosiądz, czerwony spiż i krwisto-złota miedź koryntyjska. A wszystko mieniące się w zalewającym kościół świetle słonecznym. Nagromadzenie oświetlonych, błyszczących kolorów podnosi efekt nierealności obrazu, aż do deformacji i dysharmonii kształtów, zarazem wprowadza pierwiastek nadrealny. Wszystko bowiem tonie w świetle, które wprowadza do obrazu ruch; migotanie, skrzemie się, poszczególne cząstki zanikają w feerii światła. Opis ten to swoista mała iluminacja. Twardowski odpodabnia obraz od zwykłego widoku z budynkiem, powstaje niejako pejzaż wewnętrzny, wizyjny, w pełni wykreowany.

Wyobraźnię poety stymulowały również zjawiska przyrody, czego dowodem niewielki, ale jakże piękny opis nadchodzącego świtu:

Z rozkosznej tej kąpeli i zarazem pójda
Na posłania gotowe, póki ich nie dójda
Brzazgi Lucyferowe przez jasne kryształły,
Z siwego oceanu dzień wywodząc biały.
(II, 1324-1328)

To swoiście barokowe przeciwstawienie światła i mroku. Jeszcze świt nie nadszedł, a poeta już rysuje obraz wstającego dnia. W nocnym pejzażu rozbłyśnie zorza nad siwym oceanem, skąd „wywiedzie przez jasne kryształły” biały dzień. Obraz powstał na styku dnia i nocy, opozycja mroku i światła w tym momencie zanika, zacierają się granice między kolorami, panuje półmrok. Twardowski pokazuje przejście od ciemności ku światłu dnia zaznaczając szczególnie etap przejściowy, ową uchwyconą „jedność przeciwieństw”. Poetycka werbalizacja tego zjawiska dokonuje się przy wykorzystaniu metaforyki przeciwstawiającej dwa zdarzenia i poszukującej paradoksalnie ich tożsamości. Zorza poranna to „brzazgi lucyferowe” – Lucyfer w mitologii to syn jutrzeńki, określanej też jako „gwiazda zaranna”; „jasne kryształły” to niezbyt dokładne

określenie, tu w znaczeniu przejrzystości rozświetlonego pejzażu; „siwy ocean”, epitet „siwy” określa zakres barwy, to tyle co szary, srebrny, czy może lepiej szaro-srebrny. W efekcie powstał mistrzowski opis pogranicza nocy i dnia. To mini studium pokazuje szczególną wrażliwość poety na zjawiska przyrody (inspirujący dla Twardowskiego był pejzaż Wielkopolski).

Tych kilka zacytowanych obrazów, i nadto szkicowo omówionych, wybranych spośród istnej mnogości równie interesujących, jakie zawiera arcydzieło Twardowskiego, choćby po części pokazuje wizjonersko-malarski styl poety, otwarty jednoznacznie na estetykę epoki. Ów styl pozostaje jednak „prywatny”, indywidualny, właściwy jedynie autorowi *Dafnis*. Niezwykle gęsty, soczysty i jakby przeładowany, sięgający wielokrotnie poetyckiego przesytu. Można stwierdzić, iż *Nadobna Paskwalina* stanowi esencję stylu barokowego, a zarazem twórczo go przekracza. Lecz to temat na osobną rozprawę.

Sen – doświadczenie – tekst

Między zapisem a konwencją

Egzystencja śniona

Sen, czy też – trzeba ściślej to określić – śnienie jest nieodłącznym komponentem naszej egzystencji. Celowo użyłem słowa „komponent”, mając na uwadze jego dwoistą naturę: raz jest elementem współtworzącym integralną całość, która ustanawia osobę (czyli sen-śnienie jest elementem scalającym, tożsamościowym, niezbędnym do pełnej egzystencji), dwa, daje się jako *komponent* w pewnych granicach wydzielić w odrębną sferę doświadczenia, istniejącą jako *terra incognita* podmiotu, a nawet może być uznawany za czynnik niejako rozwarstwiający podmiot, zatem dezintegrujący, dzielący „ja” na świadome i nieświadome, albo rozpoznane i nierozpoznane. W pierwszym przypadku doświadczenie snu-śnienia ma charakter zwierciadlany, jest refleksem naszej psyche i w takim kontekście da się pojmować i interpretować (Freud), w drugim zaś nasze bytowanie nabiera sensu życia podwójnego, egzystencji rozwarstwionej, a sen jest jakby refleksem duszy, obszaru głębinowego, raczej obcego naszej egzystencji (Bachelard). Oczywiście ten z ducha augustyńsko-tomistyczny model podziału snu na dwa pola refleksji jest dużym uproszczeniem, niemniej z grubsza kreśli teren myślenia o śnieniu, które raz integruje sen z pod-

miotem, a raz dezintegruje¹. Możemy zatem mówić o integralności doświadczenia jawy i snu z perspektywy podmiotu, kiedy sen – to, co się śni – jest znakiem dziennej aktywności, dziennej, czyli światowej psyche². Albo też mówimy o „dwuświatowości” egzystencji, o tym, że ten, który śni, egzystuje jakby podwójnie:

Kto śni, ten śpi, choć śniący nie jest już tym oto śpiącym, tak samo jak nie jest kimś innym, inną osobą; to porzucenie Innego, który nie może

¹ Nie wdaję się w szczegóły, bowiem temat był wielokrotnie już podejmowany, sumienną zaś relację z badań nad snami literackimi, ze szczególnym uwzględnieniem badań anglojęzycznych, daje Wojciech Owczarski (*Sennik polski. Literatura, wyobrażenia i pamięć*, Gdańsk 2014). Warto też przywołać klasyczną już antologię pod redakcją Pawła Dybla i Michała Głowińskiego (*Psychoanaliza i literatura*. Gdańsk 2001), która zawiera szereg fundamentalnych prac o psychoanalizie w kontekście literackim.

² „Przynajmniej jedno możemy uznać za niepodważalne – mianowicie, że cały materiał, który składa się na treść senną, w jakiś sposób pochodzi z tego, co przeżyte, jest więc we śnie odtwarzany, *przypominany*. Błędna byłaby jednak hipoteza, podług której bez trudu w wyniku porównania można by stwierdzić, że zachodzi taki związek między treścią senną i życiem na jawie. Jeśli bowiem chodzi o wykrycie tego związku, trzeba go raczej poszukiwać, pilnie natężając uwagę, a i tak w wielu wypadkach może się okazać, że przez dłuższy czas pozostanie on przed nami ukryty.” (Sigmund Freud: *Objaśnianie marzeń sennych*. Tłum. Robert Reszke. Warszawa 2015, s. 24). Z kolei Bachelard podawał w wątpliwość w ogóle istnienie podmiotu śniącego, wyraziście akcentując obcość marzenia sennego: „to, co śnimy nocą, nie należy do nas, nie jest naszą własnością (s. 383) [...] I tak na przykład, nawet gdy chodzi o sny, wyłoniłone z nocy i rozwijające się według pewnej fabuły – czy ktokolwiek potrafi nam powiedzieć, kim naprawdę jest osoba działająca? Czy to na pewno my sami? Zawsze my? (s. 386) [...] W takim razie – zapytajmy raz jeszcze – gdzie w tej substancji śniącej należałoby umiejscowić Ja? Ja rozplywa się w niej, zatracza, służy jako podłoże przebrzmiałych wydarzeń. W nocnym marzeniu sennym cogito śniącego bełkoce. Senne marzenie nie pomaga nam nawet w sformułowaniu jakiegoś *antycogito*, które nadałoby jakiś sens naszej woli spania (s. 387-389)”. Por. Gaston Bachelard: *Poetyka marzenia*. Tłum. i oprac. Leszek Brogowski. Gdańsk 1998, rozdział: „*Cogito*” marzyciela.

powiedzieć o sobie »ja«, nie rozpoznając się ani w sobie, ani w innej osobie³.

W koncepcji tożsamościowej sen dostarcza materiału do analizy psychologicznej podmiotu śniącego, z kolei w koncepcji dualnego „ja” ujawnia się obszar zewnętrzny, niezależny od śniącego, można powiedzieć, że dochodzi do jakiejś artykulacji transcendencji, obraz śniony nie jest już tylko odbiciem dziennej aktywności, a staje się symbolem odsyłającym poza podmiot śniący. W perspektywie badawczej można to odrzucić, można też respektować, niepodobna natomiast zaprzeczyć, że „ja śniące” nie jest świadome w taki sposób, jaki znamy z egzystencji na jawie, i że jest w jakimś sensie „wyłączone” ze świata, trudno też kategorycznie orzec, że należy w pełni do „ja świadomego”, z kolei nie sposób też jednoznacznie oderwać śniącego od osoby i definitywnie rozdzielić relacji ja i nie-ja, śniący-świadomy⁴. Obie ścieżki myślenia mają znaczenie dla sposobów interpretacji marzenia sennego, czyli dla hermeneutyki znaczeń, które zawierają się treści wizji sennej. W badaniu snów literackich perspektywa tożsamościowa otwiera możliwości głębszej analizy procesu twórczego pisarza, także różnych zawirowań jego psychiki, czyli sen służy hermeneutyce „cogito” piszącego⁵.

³ Maurice Blanchot: *Sen, noc*. Tłum. Tadeusz Komendant. „Literatura na Świecie” 1996, nr 10, s. 47.

⁴ Ingarden mówi wprost o strumieniu świadomości, który jest integralną częścią podmiotu śniącego. A z kolei senna luka w świadomości ma miejsce wyłącznie w czynności spania pozbawionej marzeń sennych. „Budząc się z nieświadomości od razu czujemy się w sposób pierwotny, bez specjalnego zastanawiania się nad tym, bez przypomnienia sobie faktów z naszego poprzedniego życia, tym samym »ja« (sobą), którym byliśmy nie tylko przed zaśnięciem (utrata świadomości), ale i przez cały czas nieprzytomności”. Roman Ingarden: *Spór o istnienie świata*. T. II, cz. 2. Warszawa 1987, s. 162. Zob. na ten temat, Zofia Majewska: *Fenomenologia snów*. „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska” Lublin – Polonia 1995, vol. XX.

⁵ Zob. Owczarski, *op. cit.*

Daje równocześnie możliwość uznania snu za element składowy biografii pisarza⁶. Odseparowanie zaś śniącego (nieświadomego) od podmiotu świadomego kieruje nas w inną stronę, w stronę samego już zapisu snu, który nie jest już emanacją-znakiem – mniej lub bardziej – psychiki podmiotu. W polu obserwacji pozostaje sam zapis wizji sennej, a zatem tekst literacki modelowany na podobieństwo snu bądź snem jedynie inspirowany, nie stanowi zatem elementu osobowościowego pisarza. Staje się zapisem, co czyni go obiektem literatury.

Koncepcja tożsamościowa i separatystyczna niekiedy się krzyżują, dopełniają, inspirują, przecinają, stąd też częste wśród oniologów postulowanie o interdyscyplinarność badań nad snem. Sen bowiem bywa najdosłowniej uwikłany w szereg zależności, tak kulturowych, literackich, jak i psychologicznych.

WYPowiedzenie - ZAPIS

Żeby jednak spojrzeć na sen z jakiegokolwiek perspektywy, nie wspominając już o jego interpretowaniu, sen trzeba przede wszystkim wypowiedzieć, a zatem przekuć go w tekst. Innymi słowy: mówić o śnie to znaczy być przede wszystkim w sytuacji tekstu, a nie tylko doświadczenia. Musi zatem dojść do procesu ujawnienia tego, co nieświadome, przebudowania obrazu śnionego w znak świadomości – zapis tekstowy lub wypowiedź ustną (można sny oczywiście malować jak na przykład surrealiści albo przekładać na obraz filmowy⁷). Transpozycja obrazu śnionego na tekst, zamiana, a może lepiej swoista podmiana, która zachodzi w procesie przypomnienia (pracy pamięci) jest zawsze redukcją, jakiegoś rodzaju uproszcze-

⁶ Zob. np. Rafał Marcełi Blüth: *Psychogeneza „Snu w Dreźnie”*. W: *Pisma literackie*. Oprac. Piotr Nowaczyński. Kraków 1987.

⁷ O filmowych snach pisał m. in. Konrad Eberhardt (*Film jest snem*. Warszawa 1974).

niem i ma charakter streszczenia, czyli odtworzenia zjawiska jakby trochę przed-dyskursywnego. Otrzymujemy zapis, który zbliża doświadczenie snu do literatury, która je na nowo odtwarza, przywołuje; w słowniku Lacana znajdziemy adekwatne określenie: *parlêtre*⁸. Na tę zależność i związaną z tym nieuniknioną stratę wskazywano wielokrotnie⁹.

Warto zadać sobie pytanie, co pozostaje po śnie, po nocnym doświadczeniu wizji sennej, która dzięki pamięci jest dostępna w czasie czuwania (pełnej świadomości). Rzecz niewątpliwie trudna do jednoznacznej interpretacji. Nie unikniemy też kontekstu własnego doświadczenia, na którym, chcąc nie chcąc, opiera się mówienie o śnie, a szczególnie mówienie o przypominaniu sobie marzenia sennego. Sen dany jest jednostkowo i tylko w przestrzeni subiektywnej jest dostępny tu i teraz *in statu nascendi*. Mgławicowość pamięci – nazwę ją – sennej utrudnia „sprowadzenie” snu na świat jawy w kształcie, w którym jawił się śniącemu. Otrzymujemy namiastkę obrazu śnionego w postaci lichej reprezentacji, zapośredniczonej przez pamięć, którą utrwała zapis. Sen jest też zjawiskiem w pewnym sensie należącym do porządku przeszłości, uobecnienia zdarzenie egzystencjalne jednostkowe, niedostępne, będące też zjawiskiem zawsze przeszłym, przywoływanym i filtrowanym (zniekształcanym, fałszowanym?) przez pamięć. Można założyć, że wszelkie próby zapisu snu dążą do wiernego przedstawienia, chyba, że sen to tylko kreacja, konwencja (jeszcze do tego wróć).

⁸ Zob. Michał Paweł Markowski: *Z powrotem do Lacana!* „Literatura na Świecie” 2003, nr 3-4, s. 379. „[...]mówienie jako ślad zapomnianego doświadczenia. Właśnie to często pomijane doświadczenie języka, które Lacan nazywa kapitalnym neologizmem *parlêtre*, interesuje mnie tutaj najbardziej, doświadczenie, które nieodwołalnie zbliża psychoanalizę do literatury i które każe nam powracać do Lacana”.

⁹ Sen sam w sobie nie jest nam dany, wiedział o tym doskonale Freud i oczywiście jego następcy, ta świadomość była też oczywiście obecna w refleksji fenomenologicznej (Majewska, *op. cit.*).

Relacja wizji sennej i zapisu to relacja reprezentacji, rozumianej klasycznie jako przedstawienie, które kieruje sen zapisany w stronę mimesis, w sferę literatury dążącej do tego, by w sposób najdoskonalszy z możliwych oddać przedmiot w zapisie językowym, w tekstowym odzwierciedleniu. Odtworzyć sen z pamięci i dać mu reprezentację słowną – w duchu mimesis, tu: odtworzenia doznania. Cały jednak problem ze snem polega na tym, że przedmiot, który ma być w tekście reprezentowany, nie jest powtarzalny, snu raczej nie da się śnić ponownie, zawsze odwołujemy się do znaków zakodowanych w pamięci. W przypadku snu pozostaje jedynie naśladowanie obrazu doświadczanego w stanie wyłączenia świadomości; obraz ten sam może być albo i jest reprezentacją (np. emanacją stanu psychicznego, widmem naszych wyobrażeń, widmem doświadczeń dziennych), czyli marzenie senne byłoby raczej reprezentacją reprezentacji. Freud widział sen jako reprezentację utajonej myśli, czyli jawna treść snu (śniona) reprezentowała treść-myśl utajoną, w relacji oryginał-przekład¹⁰. Zapis snu reprezentuje z kolei ów przekład.

Trudno też do tekstu-snu jednoznacznie stosować zasadę mimetycznej adekwatności czy przystawalności, ponieważ przedmiot, do którego uobecnienia dążymy, nie jest dostępny intersubiektywnie. Można natomiast mówić o mimesis w odniesieniu nie tyle do treści wizji sennej, ile do samego jej doświadczenia w rzeczywistości (np. zapis snu w dzienniku jest odtworzeniem zdarzenia rzeczywistego, tj. śnienia autora). Zatem zapis, który ma być przywołaniem snu jako zdarzenia w ramach faktycznej egzystencji, powinien jak najlepiej odtworzyć owo zdarzenie (marzenie senne), dać jego najlepszą reprezentację, obraz zastępczy. Podsumowując: by w pełni określić zasady reprezentacji zapisu wobec doświadcze-

¹⁰ Por. Michał Paweł Markowski *Występek. Eseje o pisaniu i czytaniu*, Warszawa 2001, s. 118-119. Por. też Owczarski, *op. cit.*, rozdział: *Pępek Freuda*.

nia-tego-co-śnione, należy wziąć pod uwagę wszystkie elementy przywoływane/przypominane przez zapis; ukryta myśl centralna, „pępek” (Freud), treść marzenia, np. drzewo wyśnione może reprezentować treść ukrytą, ale może odsyłać do wyobrażenia drzewa realnego, zatem treść snu jest (może być) w jakiejś mierze reprezentacją rzeczywistości¹¹.

Rodzi się kolejne pytanie; w jakim paradygmacie myślowym rozumieć wizję senną, która zawsze domaga się interpretacji? Odpowiadając najprościej, sen może ujawniać: ukryte treści psyche (nieświadomość) mówiące o naszej kondycji psychicznej, wizja senna zawiera jakąś prawdę o psychicznej kondycji człowieka (psychoanaliza), wówczas można mówić o paradygmacie psychologiczno-antropologicznym; może obwieszczać, prognozować ścieżki przyszłości, wydarzenia (w dawnych wierzeniach dość powszechnie występowała funkcja wieszcz, obecna też w myśli Junga¹²), wówczas sen nabiera charakteru wiedzy tajemnej, mówimy wówczas o myśleniu magicznym; może objawiać sferę transcendentną (epifania; sny biblijne), wówczas rozpatrywany bywa w kontekście myślenia teologicznego, ale też kulturoznawczego; może być źródłem inspiracji (np. surrealiści) – czyli przekuwanie snu w formę artystyczną, zatem nie tyle próba dokładnego opowiedzenia snu,

¹¹ Co ciekawe, alogiczny, irracjonalny charakter marzenia sennego – w jego naturalnym istnieniu tj. w rzeczywistości – nie przenikał do literatury antycznej w takim nasileniu, jakie obserwujemy w epokach późniejszych, sięgając myślą aż do surrealistów. Pisała o tym Słownia Tynecka-Makowska: „Literatura antyczna nie zna snów, które by naśladowały budowę (strukturalnie) zjawiskowość, irracjonalność, absurdalność sennej aury. Mimetyzm formalny w zakresie prezentacji snów to osiągnięcie epoki nowożytnej” (Słownia Tynecka-Makowska: *Antyczny paradygmat prezentacji snu*, Łódź 2002, s. 184-185). Innymi słowy, swoista mimetyczność (względem rzeczywistości na jawie), literackiego snu wraz z rzeczowym porządkiem świata, logicznym następstwem zdarzeń, horyzontem prawdopodobieństwa była w sposób szczególnie domeną właśnie antycznych snów literackich.

¹² Przypomina o tym Wojciech Owczarski, *op. cit.*, s. 25.

jakiej spodziewamy się w zapiskach intymnych np. w dziennikach, ile świadoma przeróbka obrazu śnionego w dzieło – w tym punkcie zbliżamy się do myślenia estetycznego i konwencji literackiej. I w końcu wypowiedzenie wizji sennej, czyli jej zapis, jest też, o czym należy pamiętać, zapisem najdosłowniej zdarzenia egzystencjalnego. Nic się tu oczywiście nie wyklucza, ścieżki myślenia o śnie bywają komplementarne, ale i nieprzekraczalne wzajem, skrajne i przylegające.

KONWENCJA – GATUNEK

Zapis marzenia sennego jako doświadczenia egzystencjalnego, obrazu wyśnionego polega na wymianie gotowej – doświadczonej – ujranej wizji na tekst, kiedy zaś pisarz decyduje się na wybór formy *sen*, bo oczywiście nic nie stoi na przeszkodzie, by dokonać stylizacji i wykreować quasi-sen, wówczas można mówić o akcie kreacji i świadomej pracy wyobraźni, nazwę ją – jawną. Wykreowanie snu jest wówczas zamierzoną procedurą twórczą. Rysuje się jednak podstawowy problem: w jaki sposób odróżnić sen w pełni wykreowany, czyli nie związany z doświadczeniem rzeczywistym, śnieniem, od stylizacji, od zapisu marzenia sennego – doświadczonego podczas spania?

Najprostszym rozwiązaniem byłoby uznanie wszystkich zapisów snu za reprezentację doświadczenia lub odwrotnie, za akty kreacji. Wojciech Owczarski w założeniach wstępnych swojej książki skłania się ku pierwszemu rozwiązaniu i dość jednoznacznie deklaruje uznanie tożsamości zapisu snu z jego doświadczeniem: „Również więc na ustaleniach Hartmana opieram swój wniosek, że dzieło literackie nie jest czymś obcym marzeniu sennemu, lecz, przeciwnie, jest mu bliskie, i że w związku z tym sen opisany

w literaturze nie traci swoich sennych właściwości”¹³. Dalej czytamy: „Każdemu pisarzowi zdarza się zapewne śnić. Jeśli więc decyduje się opisać sen (własny bądź cudzy, rzeczywisty bądź fikcyjny), to w gruncie rzeczy odwołuje się do tego doświadczenia. I jeżeli nawet nie obcujemy z »prawdziwym« snem, to w każdym razie obcujemy z »prawdziwym« (bo wzorowanym na osobistym doświadczeniu) śnieniem.”¹⁴.

Zgoda, ale przyjęcie takiej perspektywy zasadza się na domniemaniu kształtowania snu literackiego w oparciu o doświadczenie-śnienie autora. Czy zawsze można czynić takie założenie? Spójrzmy na to z innej strony. Czy zawsze piszący odwołuje się do własnego doświadczenia snu? Czy pisząc wiersz o unoszących się w powietrzu postaciach odwołuje się do snu, którego doświadczył, czy może jednak sięga do konwencji? Sięga po obrazy znane z lektur, czy zawsze byłyby one obrazami zbiorowej nieświadomości, czy zawsze ktoś je śnił? Wiemy natomiast, że do napisania tekstu-snu, snu wykreowanego, można użyć ugruntowanej w tradycji i w dużym stopniu skonwencjonalizowanej figury lotu-wznoszenia, można użyć też wielu innych. Nie wykluczam też uznania tej figury za element gigantycznego słownika-universum zbiorowej nieświadomości (jeśli skierujemy się w stronę Junga). Do jakiego zatem doświadczenia się odwołujemy; konwencji czy egzystencji? Nie znaczy to, że perspektywa przyjęta przez badacza jest błędna, ale te proste pytania i wątpliwości uświadamiają, że w dziedzinie zapisów snów istnieje utrwalona konwencja, a pisarz może najzwyczajniej wybrać formę „sen” dla ekspresji świadomej i aktem kreacji powołać quasi-sen, wymyślić go. Oczywiście nie zawsze sen literacki jest tylko gestem wyboru formy bez jakiegokolwiek odwołania się do rzeczywistego doświadczenia, ale przy badaniach snów nale-

¹³ *Ibidem*, s. 32.

¹⁴ *Ibidem*, s. 33.

ży zakładać, że zapis snu może być elementem głęboko ugruntowanej tradycji snów literackich i tylko tyle. Nie wiemy, do jakiego doświadczenia odwołuje się pisarz, takiej informacji może dostarczyć zapis snu i deklaracja autorska¹⁵. Mowa tu zatem o sięganiu do dwóch źródeł inspiracji onirycznej: doświadczenia egzystencjalnego i konwencji. Pierwsze w sposób naturalny kieruje nas w kręte, a niekiedy mgliste ścieżki psychoanalizy, drugie zaś prowadzi w obszar szerokiej tradycji literackiej, czyli różnorodnych strategii pisarskich. W obu zaś przypadkach efektem jest tekst – zapis snu, który opisałem jako odrębny gatunek literacki¹⁶. Zatrzymajmy się na chwilę przy tej specyficznej, niekodyfikowanej w żadnych poetykach formie literackiej, która wyrasta z żywiołu pisarskiego, a nie z zapisanej normy.

Warto przede wszystkim postawić pytanie; czy wyodrębnienie nowego gatunku może zaowocować nową perspektywą badawczą? Co zatem daje gest wyboru formy-gatunku *sen* przez pisarza? Wstępnie należałoby założyć, że wszelkie ustalenia mogą dotyczyć jedynie tekstu, który uznaliśmy za zapis snu, i dalej za gatunek. Wymaga to kilku słów wyjaśnienia. Otóż sądzę, że za podstawową cechę wyróżniającą formę genologiczną „sen”, wykrystalizowaną z czasem jako osobny gatunek literacki, należy uznać temat. Zatem temat będzie podstawą wyznaczającą strukturę gatunkową, w tym przypadku będzie to „wypowiedzenie snu”, czyli relacja opisująca/przywołująca treść jakiegoś marzenia sennego – snu będącego

¹⁵ Dobrym przykładem byłby sen w dzienniku – zapis marzenia sennego w dzienniku *ex definitione* jest autorski i można wówczas bez przeszkód mówić, że podmiot śniący jest tożsamy z autorem zapisu.

¹⁶ O śnie jako gatunku literackim pisałem dwukrotnie: Marcin Pliszka: *Sen jako gatunek literacki. Prolegomena*. „Ogród” r. IX: 2010, nr 1-2 (25-26) oraz w książce *W onirycznym teatrze. Sen w poezji polskiego baroku*. Siedlce 2015 (rozdział: *Barokowy sen jako gatunek literacki*). Częściowo w tym tekście odwołuje się do własnych ustaleń, choć w sposób bardzo skrótowy, konieczny dla poprawności wyводу.

tworzywem literackim, źródłem inspiracji, ale też z czasem właśnie modelem konwencji. Wówczas zapis snu jest hipotetycznym snem-tekstem naśladowującym, przywołującym i przekształcającym strukturę marzenia sennego, które może być (nie musi!) rzeczywistym doświadczeniem egzystencjalnym, może też, jak już wspomniałem, być gotową strukturą konwencji literackiej. Do kwalifikatorów gatunkowych należy wydzielenie graficzne tekstu oraz znaczący tytuł, identyfikujący tekst oraz dający informację o temacie i cechach gatunkowych; jednocześnie jest to też sygnał dla odbiorcy, który ma się niejako przygotować do lektury¹⁷. Już te dwa aspekty genologiczne wyraziście autonomizują strukturę i wyznaczają jej nowy horyzont gatunkowy. Równie istotną dla formy gatunkowej *sen* cechą genologiczną, która w dużej mierze organizuje tekst wewnętrznie, na poziomie pola treści, w wydzieloną tytułem strukturę, jest klamrowa formuła językowa występująca najczęściej w postaci zdań oznajmujących (np. „nawiedził mnie sen” i „otrząsnąłem się ze snu”), pełniąca dwojaką funkcję; informacji o zmianie przestrzeni świata przedstawionego – dziania się akcji (jeśli sen poprzedzony jest wprowadzeniem) oraz prostej informacji o śnie bohatera (podmiotu) i jego zakończeniu. Podsumowując: można dla *snu* określić modelowy schemat gatunkowy, który zawiera informację tytułową (tytuł) oraz kwalifikatory w postaci formuły informującej o śnie bohatera i drugiej, informującej o przebudzeniu, powrocie do jawy, które z kolei tworzą ramę przedstawienia, a w zasadzie można mówić o ramie realności tekstu-snu. Oczywiście nie wszystkie teksty będą posiadały wszystkie te wyznaczniki gatunkowe skumulowane w jednej strukturze organizacyjnej utworu. Jest wiele przykładów zapisów snów, w których nie znajdziemy jednocześnie wszystkich wyznaczników, jednak należy podkreślić,

¹⁷ Inspirująco o tytułach dzieł literackich pisała Marzanna Uździcka (*Tytuł utworu literackiego. Studium lingwistyczne*. Zielona Góra 2007, s. 54). Por. też Danuta Danek: *Dzieło literackie jako książka*. Warszawa 1980.

że cechą warunkującą samoistne istnienie gatunku sen poza strukturą nadrzędną (czyli poza snami wplecionymi w większe narracje) jest wydzielenie graficzne tekstu oraz wyraźna informacja, że tematem utworu jest właśnie jakiś sen¹⁸. Może to być tytuł, czyli jednostka strukturalna pełniąca funkcję „inicjalnej metawypowiedzi”¹⁹, mogą być to też owe formuły informujące, wprowadzenie i zamknięcie.

Wracam do wcześniejszego pytania o możliwości kreacyjne formy gatunkowej sen, o strategię myślenia gatunkowego. Interesujące uwagi poczynił filmoznawca Konrad Eberhardt odnośnie do używania technik onirycznych i ogólnie konwencji snu w sztuce filmowej. Eberhardt, zastanawiając się nad wpływem marzeń sennych na twórczość filmową, przywołuje reżyserów jawnie i niemal programowo operujących techniką oniryczną (jak Has, Fellini), jednocześnie formułuje interesujące własne spostrzeżenia, dotyczące wyboru przez nich owej techniki oraz przestrzeni onirycznej jako podstawy świata przedstawionego:

Jeżeli jednak reżyserowi nie wystarcza inspiracja literacka i malarska, jeśli – jak na przykład Has w całej swej twórczości – wyraźnie odwołuje się do marzeń sennych (i dlatego właśnie sięga po teksty Schulza), oznacza to, że we śnie jest jakiś fascynujący twórca filmowego sekret. Polega on – jak się domyślamy – nie na jakiejś określonej zasadzie kompozycyjnej, nie na tych bądź innych walorach estetycznych, nie na umiejętności wywoływania określonych wrażeń u odbiorcy (groza, zaskoczenie, niepokój) – lecz na występujących równolegle dwóch zdolnościach: stwarzania przestrzeni dającej iluzję przestrzeni rzeczywi-

¹⁸ Za pierwszy model gatunkowy funkcjonujący samoistnie, czyli poza strukturą nadrzędną, ostrożnie przyjąłem *Somnium Scipionis* Cyserona. Por. Pliszka, *Sen jako gatunek...*, op. cit.

¹⁹ Danuta Danek: *Dwie funkcje tytułu: identyfikacja utworu i wprowadzenie do utworu*, op. cit., s. 77.

stej, przy równoczesnym anulowaniu prawideł fizykalnych, którym rzeczywistość podlega²⁰.

Podobnie jak Eberhardt o filmie sądzę, że jest to jedna z głównych przesłanek wyboru snu jako przestrzeni/miejsca dziania się akcji, również w literaturze. Przede wszystkim sen rozumiany jako gatunek to przestrzeń nieskończonych możliwości w kreowaniu świata poetyckiego, co też umożliwia między innymi zniesienie logiki świata rzeczywistego (prostej referencji) przy jednoczesnym zachowaniu „onirycznego prawdopodobieństwa” – we śnie można doświadczyć wszystkiego i wszystko podlega prawom snu, jego potencji uwiarygodnienia, która wydaje się być niewyczerpana. Tak rysuje się podstawowa różnica między świadomą kreacją świata przedstawionego a konwencją snu, czyli gestem wyboru formy-gatunku. Otóż świat wykreowany z założenia jest fikcyjny (jest „jakby stworzony”), natomiast świat snu jest rozpięty między doświadczeniem wizji sennej (znanym z empirii) a właśnie fikcją, można nawet powiedzieć, że jest jakby quasi-fikcją. Sen implikuje referencje względem rzeczywistości na jawie, sny się wydarzają, i ta prawda towarzyszy każdej próbie poetyckiego unaocznienia wizji sennej. Musimy jednak pozostawić na boku pytanie (raczej do pewnego stopnia je zawiesić): „czy rzeczywiście ktoś doświadczył takiego snu, jaki znamy z zapisu?”. Rzecz trudna do rozstrzygnięcia bez autorskiego komentarza do tekstu; wówczas, kiedy taki komentarz się pojawia, można założyć, że wizja senna była doświadczeniem autora.

Nieustannie w refleksji nad snem literackim krążymy wokół relacji: śnienie – zapis – utożsamienie. Sen rozpoznany jako gatunek literacki nie zawiesza refleksji psychoanalitycznej (jakiegokolwiek szkoły psychoanalizy), nie jest też jednoznacznym wskazaniem na oderwaną od osoby strukturę, jedynie akcentuje, a może

²⁰ Konrad Eberhardt, *op. cit.*, s. 18.

wskazuje na sytuację literacką, na to specyficzne uwikłanie egzystencji w tekst (*parlêtre*), które wyciąga sen poza gabinet psychologiczny i słownik nieświadomości w krąg tradycji literackiej, by z powrotem zwrócić się do uniwersum wyobraźni onirycznej i znaków nieświadomego. Innymi jeszcze słowy, propozycja gatunku jest propozycją pierwszeństwa tekstu przed jakimkolwiek założeniem; by określić strategię czy metodę, trzeba wyjść od tekstu, trzeba ustalić jakie sygnały wysyła tekst – wypowiedzenie snu. Jak widać, i jak powszechnie wiadomo, sen dany w zapisie to wyjątkowo ambiwalentne zjawisko, a jego chwiejny status tożsamościowy (z czym go utożsamić, z konwencją, z egzystencją, z obiema jednocześnie?), jego znamienna nieokreśloność daje do myślenia rodząc kolejne szkoły hermeneutyki snu.

Kiedy sen staje się rzeczywistością Elementy topiki *życie snem* w *Solaris* Stanisława Lema

TOPOS

„Ci, którzy porównali życie nasze do snu, bliżej może byli prawdy, niż sami myśleli” – zapisał Montaigne w *Apologii Rajmunda Sebond*¹. Przywołane przez myśliciela porównanie ma długą tradycję, trudno też jednoznacznie odpowiedzieć, kto pierwszy porównał świat do snu. Filozoficzna ścieżka, którą ta zgrabna metafora wędrowała przez wieki, stopniowo obrastając w nowe konteksty, za każdym razem biegła obok głównego duktu myśli epistemologicznej. Najczęściej owo porównanie służyło jedynie za efektowny przykład wzmacniający pytanie o podstawy rzeczywistości: o to, co jest, jak jest i czy na pewno jest? Podobne pytania stawiało wielu filozofów, nie każdy z nich swoje dociekania poprzedzał obrazem rzeczywistości porównanej do snu, gdyby jednak szukać rodowodu toposu w pismach filozoficznych, wówczas należy sięgnąć do pism Platona, a konkretnie do dialogu *Teajtet*:

na jakie by też świadectwo potrafił się ktoś powołać, gdyby go ktoś drugi, tak w tej chwili, zapytał, czy my nie śpimy, i wszystko, co mamy

¹ Michel de Montaigne: *Próby*. Tłum. Tadeusz Żeleński (Boy). Oprac. Zbigniew Gierczyński. Warszawa 1985, t. II, s. 272.

na myśli, to może marzenie senne, czy też czuwamy i rozmawiamy z sobą na jawie?²

Wątpliwości Platona odżyły wiele lat później, w przełomowym momencie filozofii świata nowożytnego. Kiedy u schyłku XVI wieku wspomniany na początku Montaigne kończył pracę nad *Próbkami*, wiedział już, że żyje w świecie, w którym byt skrywa się za „szczelną ścianą pozorów”, a „nasze sądy nijak się mają do rzeczywistości”³. Taka konstatacja skłoniła go do wycofania się ze świata na rzecz chłodnej kontemplacji z ukrycia. „Wieża, w której skrył się Montaigne, by z dystansu oglądać zmienne przypadki tego świata, jest symbolem łagodnej odprawy, jaką filozof daje światu złudnych wyobrażeń”⁴. Na taki gest mógł pozwolić sobie filozof rezygnujący z potrzeby stawiania fundamentalnych pytań o „poznanie świata”, a który z kolei za przedmiot dociekań obrał poznanie samego siebie – „siebie przedstawienie”. Inaczej Kartezjusz, nie porzucił pytań o ten dziwny świat mieniący się iluzorycznie, nie chciał go kontemplować z oddali, wszak niewiele widział, bo przecież zmysły zawodziły, szukał więc prawdy. W jednej ze swoich pierwszych prac, poprzedzającej *Medytacje i Rozprawę o metodzie*, w dialogu *Poszukiwanie prawdy poprzez światło przyrodzone rozumowi* Kartezjusz ponawia platońskie pytanie:

[Eudoks] Czy nie słyszałeś nigdy w komediach owego krzyku zdziwienia: jawa to czy sen? Jak możesz mieć pewność, że życie Twoje nie jest snem ustawicznym i że to wszystko, o czym, według Twego przekona-

² Platon: *Teajtet*. Tłum i oprac. Władysław Witwicki. Warszawa 1959, s. 43.

³ Michał Paweł Markowski: *Pragnienie obecności. Filozofie reprezentacji od Platona do Kartezjusza*. Gdańsk 1999, s. 155.

⁴ *Ibidem*.

nia, dowiadujesz się za pośrednictwem swoich zmysłów, nie jest fałszywe równie dobrze teraz, jak kiedy śpisz?⁵

Podobnie swoje wątpliwości formułował też Pascal, później ślady tych myśli znajdziemy u Berkeleya, Fichtego... Cały dyskurs filozoficzny, który z upodobaniem wykorzystywał *życie snem* jako swoistą formułę opisującą zawieszenie rzeczywistości, czyli poddanie w wątpliwość możliwości poznawczych w dystynkcji realne – nie-realne, na pytanie: „czy aby na pewno nie śnimy?” udzielał różnorodnych odpowiedzi. W tym miejscu niezwykle trudno byłoby wszystkie te odpowiedzi omówić, poczynając od platońskich idei, poprzez drogi solipsyzmu i kartezjańskie *cogito* aż do fenomenologii, a pewnie i dalej. Zwraca jednak uwagę, szczególne nasilenie pytań epistemologicznych w filozofii XVII wieku (tu przede wszystkim Pascal i Kartezjusz) wraz też z silniejszym niż w czasach wcześniejszych poczuciem iluzji bytu.

Drugim torem, jakby trochę pobocznym wobec ważkich dociekań filozoficznych, topos *życie snem* toczył bieg na kartach literatury. Pierwsze jego inkarnacje można znaleźć już w tragedii antycznej, u Ajschylosa (*Prometeusz w okowach*) i Sofoklesa (*Król Edyp*), gdzie człowiek wraz z całą otaczającą go rzeczywistością był porównywany do sennej mary. Prawdziwa jednak erupcja topiki onirycznej w literaturze, a przede wszystkim formuły topicznej *życie snem*, przypada na wiek XVII. Na gruncie europejskim ważnym ogniwem ewolucji, a może lepiej, kształtowania się toposu jest późny tekst Szekspira *Burza* ze słynną wypowiedzią Prospera z aktu czwartego:

Sen i my z jednych złożeni pierwiastków;
Żywot nasz krótki w sen jest owinięty⁶

⁵ René Descartes: *Prawidła kierowania umysłem. Poszukiwanie prawdy poprzez światło przyrodzone rozumu*. Tłum. Ludwik Chmaj. Warszawa 1958, s. 131-132.

Najbardziej znanym, jak przypuszczam, siedemnastowiecznym tekstem, opartym w całości na opozycji snu i jawy, jest dramat Calderona *Życie snem*, a ściślej *Życie jest snem*, z nie mniej słynnym monologiem Zygmunta z aktu drugiego:

[...]
Czym życie? Iluzji tłem,
Snem cieniów, nicości dnem.
Cóż szczęście dać może nietrwałe,
Skoro snem życie jest całe
I nawet sny tylko są snem!
[...]⁷

Stopizowana struktura literacka *życie snem* była też w pełni obecna w ówczesnej literaturze polskiej:

Wszystko sen, wszystko mara, cokolwiek tu okiem
Widzisz, co słyszysz uchem. Pijany masłokiem
Człowiecze, we śnie cię myśl i twe serce bawi,
A ty, głupi, rozumiesz, że na istej jawi.

To nie jest cytat z kultowego filmu *Matrix* w reżyserii Wachowskich, choć przy niewielkiej, uwspółcześniającej język korekcie, bez trudu można by te słowa włożyć w usta Morfeusza, jednego z bohaterów. Jest to zaś fragment z *Periodów* Wacława Potockiego, jeden zresztą z wielu w obszernym dziele autora *Ogrodu...*, wykorzystujący topos „życie snem”, i ogólnie, jeden z wielu podobnych fragmentów, jakie można znaleźć w tekstach polskich poetów barokowych.

⁶ William Shakespeare: *Burza*. W: *Dzieła dramatyczne*. Oprac. Stanisław Helsztyński, Róża Jabłkowska, Anna Staniewska. Tom I: *Komedie*. Tłum. Stanisław Koźmian i Leon Ulrich. Warszawa 1964, s. 217.

⁷ Pedro Calderon de la Barca: *Życie snem*. Tłum. Edward Boyé. Oprac. Maria Strzałkova. Wrocław 1956, s. 108.

CO TO ZNACZY *ŻYCIE SDEM*?

Ta skrótowa relacja z ważniejszych ogniw kształtowania się topiki „onirycznego teatru świata”, obejmuje jedynie początki ewolucji. Trzeba zauważyć szerokie możliwości realizacyjne toposu, a jego pojemność znaczeniowa, elastyczność, z jaką struktura ta poddaje się różnym technikom artystycznym, przyczynia się niewątpliwie do jego wyjątkowej żywotności w kulturze ponad granicami różnych epok. Migotliwość semantyczna toposu rysuje się już przy porównaniu jego funkcjonowania na dwóch obszarach: filozoficznym i literackim. W obu przypadkach *życie sdem* implikuje szeroki zakres funkcji znaczeniowych. Filozoficzny dyskurs, w którym znajduje miejsce ów topos, wprowadza do formuły topicznej pytańnik, filozofowie pytają: „czy życie jest sdem?” Każde zdanie pytające sygnalizuje formę dialogiczną, niezależnie od tego, czy na pytanie padła już odpowiedź, czy też nie, co ma miejsce w przypadku pytania retorycznego. Zasadniczą funkcją toposu w filozofii jest wprowadzenie pewnej problematyki, która wymaga wyjaśnienia, dialogu, uzasadnienia, jest zatem punktem wyjściowym dla dalszego wyводу. Zgoła inaczej wygląda to w tekstach literackich, gdzie z reguły występuje zdanie oznajmujące: „życie jest sdem”, z kolei taka formuła zamyka obszar dialogiczny, a zarazem sugeruje, że odpowiedź została już znaleziona i określona. Innymi słowy, literacki obszar występowania toposu kreśli wizję rzeczywistości rozpoznanej i zdefiniowanej. Warto przyrzeć się bliżej wcieleniom toposu *życie sdem*, a w szczególności jego różnym konotacjom znaczeniowym.

Co to znaczy „życie sdem”? Najprościej, jest to postrzeganie świata na podobieństwo snu, świat jawi się jako konstrukcja zbliżona do marzenia onirycznego lub też w pewnym stopniu tożsama z nim, czyli świat nie jest w pełni poznawalny, jego status ontolo-

giczny jest niepewny, a jego poznanie nie jest możliwe obiektywnie, tak jak poznanie świata snu nie jest możliwe, gdyż istnieje jedynie w rzeczywistości subiektywnej, a próby jego konkretyzacji zawsze mają charakter wtórny. Tak rozumiany topos *życie snem* najczęściej pojawiał się w dyskursie filozoficznym, i niemal zawsze funkcjonował na zasadzie umownej, jako pewne założenie w procesie poznania (jak np. w przypadku Kartezjusza, który „zawiesił” empiryczne podstawy istnienia rzeczywistości i wyobrażał sobie, że w każdym poszczególnym momencie istnienia nie może być pewien tego, że nie śni, czyli „cała treść doświadczenia znalazła się w cieniu wątpliwości”⁸). Takie stanowisko może zakładać istnienie, jakiegś bliżej nieokreślonej siły (demiurga, Boga itp.), która karmi nas złudnymi obrazkami świata albo inteligentnej maszyny jak we wspomnianym filmie *Matrix*, lub też, jak u Lema, oceanu *Solaris*. Wypada dodać, że taki model semantyczny, obok wyrazistego horyzontu epistemologicznego, implikuje też zespół znaczeń topiki *theatrum mundi*⁹.

W drugim znaczeniu, częściej występującym w literaturze, szczególnie dawnej, zakłada się istnienie rzeczywistości alternatywnej wobec realnego świata, sam zaś świat jest poznawalny, jest nam dany, jednak znaczone jest piętnem znikomości, ulotności, a przede wszystkim sygnowany aksjomatem śmierci (tu zaznaczają się różne konotacje znaczeniowe wyrazu *sen*, przywołujące repertuar określeń wanitatywnych jak np. cień, nicność, marność itd.). Przy takim założeniu nasza rzeczywistość, w której egzystujemy, jest miejscem tymczasowym, przejściowym, a zatem właśnie nietrwałym, ulotnym, znikomym... sennym. Wiąże się to z metafizycznym charakterem toposu, bardzo często eksponowanym w poezji

⁸ Leszek Kołakowski: *Horror metaphysicus*. Warszawa 1990, s. 30.

⁹ Na wspólny zakres znaczeniowy obu toposów (*thetrum mundi* i *życie snem*) zwróciła uwagę Jadwiga Kotarska (*Thetrum mundi. Ze studiów nad poezją staropolską*. Gdańsk 1998, zwłaszcza rozdział: „Jesteśmy jakby na grę persony ubrane...”. *Barokowe wersje toposu „theatrum mundi”*).

barokowej (tu Wacław Potocki, Zbigniew Morsztyn), tymi też ścieżkami z charakterystycznym rysem metafizycznym biegły też myśli Pascala. Nie jesteśmy w tym przypadku karmieni iluzją, a przynajmniej nie w pełnym znaczeniu tego słowa, jedynie przesunięta zostaje tak zwana „realność” w wymiarze czasowym i przestrzennym, z miejsca tymczasowego w wieczne, czyli z egzystencji tu, z piętrem nicości, do egzystencji realnej tam, w wieczności.

Oba zarysowane modele podlegały procesowi krzyżowania się pól semantycznych, ulegając też całemu szeregowi odchyłeń w obrębie ideowo-treściowych znaczeń i poszerzając tym samym repertuar możliwości wykorzystania toposu. Widać to doskonale w przypadku użycia formy topicznej *życie snem* w kulturze współczesnej, w której to zespół znaczeń przypisywany toposowi wyrażnie się zwiększył.

SOLARIS I ILUZJA

Pod tym względem ciekawym przypadkiem wykorzystania tego starego toposu jest powieść Stanisława Lema *Solaris*. Ciekawym, ponieważ ów topos obrasta w nowe znaczenia, nowe konteksty funkcjonowania. W powieści Lema obserwujemy wariantywny model topiki *życie snem*, rozpięty między epistemologią a opisem rzeczywistości przedstawionej.

Kris Kelvin, naukowiec-psycholog, zostaje oddelegowany na stację Solaris orbitującą wokół planety o tej samej nazwie. Głównym powodem ekspedycji Kelvina są bliżej nieokreślone zmiany w funkcjonowaniu stacji, jak również dziwne zachowanie załogi badawczej. Już na wstępie w świecie przedstawionym rysuje się opozycja światów: Ziemia – planeta Solaris. Ziemia stanowi punkt wyjścia, jest przestrzenią rozpoznaną – w ramach teorii światów możliwych – możemy założyć, że istnieją na niej stałe prawa fizyki, zatem Ziemia jawi się jako miejsce zrozumiałe i rozpoznane, wraz

ze znanymi zasadami organizacji rzeczywistości jest kontrapunktem dla zagadkowej planety Solaris. Do pewnego momentu, stacja kosmiczna funkcjonowała na podobnej zasadzie jak Ziemia, to znaczy była tworem w pełni kontrolowanym, podlegającym ziemskiemu prawom rzeczywistości. Z takim przekonaniem w podróż udaje się Kelvin, ale też ze znanym sobie powszechnym schematem percepcji rzeczywistości, zresztą wystarczającym w granicach Ziemi.

Lem w bardzo interesujący sposób przedstawia powolny proces rozpoznawania rzeczywistości, a jednocześnie ukazuje etap przemiany bohatera, przemiany następującej na skutek kontaktu z inną rzeczywistością, wobec której ziemskie doświadczenia, którymi dysponuje Kelvin, są niewystarczające. Pierwszoosobowa narracja ułatwia śledzenie w odbiorze zastanego świata zmian, które z czasem przypominają proces popadania w obłąd. Na poziomie świadomości bohatera śledzimy epistemologiczną drogę, przypominającą niekiedy kryminalny schemat dedukcji. Pierwszy już kontakt ze stacją, tuż po wylądowaniu, wydaje się Kelvinowi dość dziwny, na platformie lotniczej nie ma nikogo, zaś pierwszy kontakt na stacji z człowiekiem, cybernetykiem Snautem, budzi szereg podejrzeń. W toku rozmowy z nim, kiedy Snaut informuje go o możliwości ujrzenia „kogoś innego” czyli nie Sartoriusa (drugiego i ostatniego członka załogi, po samobójstwie Gibariana), po raz pierwszy Kelvin ujawnia wątpliwości co do natury rzeczywistości, w której się znalazł: „Nie wiedziałem, czy śnię”¹⁰. Informacja o możliwości zobaczenia innej postaci podobnej do człowieka, spoza załogi Solaris, wywołuje u Kelvina, zasadnicze i trzeźwe pytanie:

¹⁰ Stanisław Lem: *Solaris*. Kraków 1994, s. 13. Dalej cytuję z tego wydania podając numery stron bezpośrednio po cytacie.

- Halucynacje?
- Nie. To jest – realne. Nie...atakuj. Pamiętaj.
- Co ty mówisz? – odezwałem się nieswoim głosem.
- Nie jesteśmy na Ziemi. (s. 14)

Istotna jest tu odpowiedź Snauta: „nie jesteśmy na Ziemi”, sugerująca Kelvinowi zawieszenie wszelkich sądów o rzeczywistości kształtowanych w innej, czyli ziemskiej rzeczywistości. Kelvin przybywa na stację wraz z bagażem racjonalnego oglądu rzeczywistości, jego *cogito* kształtowane jest porządkiem *ratio*. Stacja Solaris nabiera charakteru przestrzeni alternatywnej, gdzie ziemskie sposoby rozpoznawania świata traci moc poznawczą. W tym miejscu zbliżamy się do toposu *życie snem*, przy czym ów sen jest w tym przypadku synonimem czegoś obcego, miejsca o innym statusie ontologicznym, miejsca niepoznawalnego. Poczucie obcości i przerażenia wzmagają się wraz z kolejnymi etapami rozpoznawania solarycznego świata. Intensyfikacja grozy następuje w chwili ujżenia tajemniczej postaci Murzynki:

Zatrzymałem się jak wryty. Z głębi owego odgałęzienia szła niespiesznym, kaczkowatym chodem ogromna Murzynka. Zobaczyłem błysk jej białek i prawie równocześnie usłyszałem miękkie, bose plaśnięcia jej stóp. Nie nosiła nic oprócz błyszczącej żółtawo, jakby ze słomy uplecionej spódniczki; miała olbrzymie, obwisłe piersi, a czarne ramiona dorównywały udom normalnego człowieka; minęła mnie, nie spojrzawszy nawet w moją stronę – w odległości metra – i poszła (s. 33)

Na wpół naga, okryta słomkową spódniczką Murzynka na poważnej naukowej kosmicznej stacji badawczej; obraz iście surrealistyczny, dopuszczalny jedynie w granicach subiektywnej poetyki onirycznej. Jak się później dowiadujemy, owa Murzynka jest konkretyzacją marzenia Gibariana. Doświadczenia Kelvina na stacji skłaniają go do postawienia u siebie diagnozy obłądu, poznawcza postawa sensualistyczna: „znam się tylko na tym, co sam widzę” (s. 37) odpo-

wiada w jednym z dialogów Snautowi, ukierunkowuje jego działania, to, co widzialne, podlega procesom rozumienia, z tego procesu rodzi się racjonalna reakcja, zmysły są – według Kelvina – wyznacznikiem prawdy rzeczywistości i gwarantem jej realności. Taki stan nie trwa jednak długo, wątpliwości rodzą się dość szybko, a sensualna ocena rzeczywistości nie wystarcza, Kelvin z wolna zaczyna zakładać, że poznanie zmysłowe zawodzi. Stan psychiczny znacznie się pogarsza:

Czułem się jak obity. Nie wiedziałem, co się ze mną dzieje. Byłem zdruzgotany, moje myśli osuwały się po jakimś urwisku grożąc runięciem – utrata świadomości, unicestwienie wydały mi się niewysłowioną, niedosięgalną łaską. [...] Ocean wpłynął tak na mój mózg – przeżywałem halucynacje po halucynacjach [...] Stało się wówczas coś, czego bym raczej nie oczekiwał: myśł o tym, że zwariowałem, uspokoiła mnie. (s. 51)

W niemal kartezjańskim geście Kelvin „zawiesza” rzeczywistość zastaną na stacji, czyli wyrzuca ją na skraj realności, w obłąd, a myśl o tym, że zwariował, wprowadza uspokojenie, wszak rozpoznanie obłądu wpisuje się w horyzont poznawczy ziemian i mieści się w empiryczno-racjonalnym paradygmacie poznania. Zamknięcie świata w nawiasie iluzji pozwoliło Kelvinowi na poszukiwanie aksjomatu, na którym mógłby oprzeć własne, realne *cogito* i wyzwolić się z okowów ułudy. Zdecydował się na eksperyment matematycznego wyliczenia położenia stacji, i kiedy okazało się, że wynik potwierdza fakt bycia w „twardej” rzeczywistości, a świat wokół nie jest iluzją ani wytworem chorego umysłu, paradoksalnie powrócił stan metafizycznego niepokoju:

Nie byłem obłąkany. Ostatni promyk nadziei zgasł. Wyłączyłem nadajnik, wypilem resztę bulionu i poszedłem spać. (s. 55)

I w tym właściwie miejscu zaczynają się zmagania ze światem solarycznej „realności”. Uczucie metafizycznego horroru, mimo odrzucenia w sposób naukowy pozorów snu, nasila się, wciąż opis doświadczania świata wspiera metaforyka oniryczna. Zawieszenie między światem realnej, twardej rzeczywistości a znakami onirycznej halucynacji, będzie towarzyszyć Kelvinowi w zasadzie do końca misji. Obudzony ze snu dostrzega siedzącą obok Harey – nieżyjącą od lat żonę, pierwsza reakcja jest spokojna, jednak znaczone uczuciem trwogi: „jak to dobrze, że to jest taki sen, w którym się wie, że się śni. Mimo to wolałbym, żeby znikła” (s. 56). Ten jakby „sen” trwa dość długo, powrót świadomości racjonalnej (choć, paradoksalnie, uznanie zjawiska za „sen” też wpisuje się w tzw. trzeźwość sądu), czyli akceptacja rzeczywistości, w której pełnoprawnym elementem jest zmarła osoba, wywołuje koszmar, mamy tu odwrócenie: sen bywa przyjazny – rzeczywistość to koszmar, z którego należy się wydostać, w którym trzeba się bronić, szukanie zaś logiki w „niemożliwości” (s. 59) bywa niedorzeczne:

Coraz wyraźniejsze stawały się okropne myśli, które chodziły mi po głowie, już nie mówiłem sobie „to sen”, dawno przestałem weń wierzyć, myślałem teraz „muszę się bronić” (s. 61).

[...]

Było to niepojęte i okropne, a najokropniejsze to, że i ja sam musiałem zachowywać się przewrotnie, udając, że biorę ją za Harey, ale przecież ona sama miała się za Harey [...] Nie wiem, jak doszedłem tego, że tak właśnie jest, ale to było dla mnie pewne, jeżeli w ogóle mogło jeszcze istnieć coś pewnego! (s. 64)

Kelvin działa, obserwuje, wyprowadza logiczne wnioskowanie w oparciu o racjonalno-empiryczną wiedzę człowieka. Pewność poznania, a zatem określenia, opisanie i rozpoznanie rzeczywistości w granicach ziemskiej logiki jest złudna. Wątpliwości podsycą jeszcze Snaut, trochę żartując, kiedy pyta Kelvina: „skąd wiesz, czy je-

stem naprawdę tym pocziwym starym Szczurem, który przyleciał tu przed dwoma laty..." (s. 78), w tym zdaniu kryje się też zwątpienie w możliwości poznawcze, w jakąkolwiek pewność wiedzy, świat wokół jest do pewnego stopnia szaleństwem. Lem zgrabnie żongluje różnymi filiacjami, aluzjami onirycznymi, których zresztą w powieści nie brakuje, utrzymując przez cały czas rzeczywistość na pograniczu, na jakimś rozdrożu realności, gdzie wyraźny podział na realne/nierrealne jest trudny do uchwycenia na poziomie świadomości bohatera, stąd też trudność w określeniu możliwości poznawczych. Jednym z ciekawszych wątków „onirycznych” w powieści jest raport André Bertona:

Znaczącym złośliwym żartem Lema jest przecież fakt, że o pierwszych makabrycznych fenomenach świadczących o sondowaniu ludzkich mózgów przez ocean raportuje pilot André Berton – o nazwisku, które „nic mi nie mówiło”, jak wyznaje Kelvin. [...] Papież surrealistów, z lekko tylko przekreślonym nazwiskiem, w kosmicznej science fiction tłumaczący niedowierzającej komisji, że to, co widział, nie było tylko halucynatorycznym wytworem jego umysłu, to subtelna kpina z ograniczonego racjonalizmu, hołdującego mitowi wiarygodności zmysłów i rozsądku¹¹.

Lem wyraźnie kontrastuje dwie przestrzenie, dwa porządki rządzące się odmiennymi prawami możliwości poznawczych; tu – Solaris i tam – Ziemia, idąc dalej tym tropem, dostrzeżemy też opozycję realne/nierrealne, którą warunkują ścieżki epistemologii zastygłe na Ziemi w prostym micie – jak trafnie zauważa Płaza – zmysłu i rozsądku. Iluzja/sen jakiejś rzeczywistości powstaje zawsze, kiedy istnieje punkt odniesienia, Ziemia i jej bagaż wiedzy (niekiedy balast) jest takim punktem.

¹¹ Maciej Płaza: *O poznaniu w twórczości Stanisława Lema*. Wrocław 2006, s. 375.

Cała pierwsza część książki poświęcona jest zmaganiom Kelvina z inną rzeczywistością i stanowi prelude do próby odkrywania tajemnic oceanu Solaris. Właśnie w tych początkowych partiach powieści w najbardziej widoczny sposób ujawnia się topos *życie snem*, jako założenie metodyczne na epistemologicznej drodze poszukiwania prawdy. Śledzimy proces osvajania rzeczywistości, sytuację, kiedy człowiek staje wobec Innego i mozolnie, w niepokoju, poszukuje porządku świata, jego rzeczywistej podstawy ontologicznej. Początkowe rozdziały *Przybysz*, *Solaryści*, *Goście*, *Sartorius*, *Harey* pełnią funkcję rozpoznania świata na stacji, czyli nowej i, jak się okazało, zupełnie obcej rzeczywistości. Dominuje w nich poszukiwanie prawdy rzeczywistości, czyli wyzwolenie z poczucia iluzji, zaś na planie metaforycznym; kreślenie metodycznych granic możliwości poznania. Lem pokazuje schemat drogi nauki, od spotkania z przedmiotem, formułowania pytań, stawiania tez, do wnioskowania, nie jest to tylko zdawanie relacji z przypadkowych postrzeżeń, a działania celowe, metodyczne¹².

Warto jeszcze zwrócić uwagę na elementy dyskursywne dopełniające strukturę fabuły, mowa tu o streszczeniu stuletnich dziejów solarystyki, a zatem wiedzy już zastanej, przez którą przebiega się Kelvin w poszukiwaniu odpowiedzi na zagadkę oceanu, ale też obecnej rzeczywistości solarycznej (rozdział: *Solaryści*). Procesy poznawcze biegną dwutorowo; z jednej strony jednostkowe, subiektywne rozpoznanie rzeczywistości (działania Kelvina), z drugiej całościowy zespół możliwości ludzkiego poznania (biblioteka solarystyki). Oba procesy uzupełniają się i krzyżują w granicach fabuły. Maciej Płaza czyta *Solaris* jako trzelementową metaforę: „ocean jako metafora rzeczywistości, solarystyka – metafora nauki oraz «goście», czyli metafora osobniczej tożsamości poznającej

¹² Zob. Jerzy Jarzębski: *Wszechświat Lema*. Kraków 2003 (zwłaszcza rozdział: *Intertekstualność a poznanie u Lema*).

jednostki”¹³, spuściznę wiedzy, która figuruje w powieści pod postacią gromadzonej latami solarystyki opisuje przy pomocy toposu „biblioteki-labiryntu” i Borgesowskiej Biblioteki Babel: „to po prostu całokształt empirycznej wiedzy na temat rzeczywistości”¹⁴. Te trafne uwagi uzupełniam wizją jednostki zmagającej się z oporem rzeczywistości. Postać Kelvina jest tu kluczowa, prowadzi nas ścieżką poznania; od ustalonego ziemskiego porządku *ratio*, z którym zjawia się Kelvin, prowadzi poprzez iluzję (sceptycyzm) do wyzwolenia z obłądu (matematyka), aż do zwątpienia i poddania się rzeczywistości nierozpoznanej, w pełni nieuchwytniej (postać Harey i inni „goście”). Kelvin porusza się po błędnym kole, a jedyne wyjście to zgoda na zastany porządek rzeczy, który wobec niemożności poznania (poza destrukcyjnym gestem anihilacji „gości”) musi zaakceptować. Powstaje ostateczny raport, dowód zmagani i kolejna cegiełka wiedzy solarycznej. Droga do prawdy pozostaje wciąż jeszcze otwarta.

Świat stworzony przez Lema nie jest oparty na wirtualnym oszustwie, jak ma to miejsce np. w filmie *Matrix* lub też, do pewnego stopnia, w dramacie Calderona *Życie snem*. Filmowa propozycja Wachowskich w całości opiera się na iluzji, która, jak każda zresztą iluzja, konstytuuje się tylko w opozycji do realności, innymi słowy, musi istnieć – jak już pisałem – punkt odniesienia, czyli tzw. jawa, w innym przypadku trudno o rozróżnienie. *Matrix* to świat wirtualny, ale o jego wirtualności zaświadcza miasto Zion. Neo żyjący w *Matrixie* nie doznaje poczucia iluzoryczności bytu, *Matrix* nie jest koszmarem snem, aż do momentu doświadczenia świata realnego – punktu odniesienia, przebudzenie następuje w naturalnym kierunku, z kosmaru do rzeczywistości¹⁵. U Lema sytuacja jest od-

¹³ Maciej Płaza, *op. cit.*, s. 371.

¹⁴ *Ibidem*, s. 382.

¹⁵ Oczywiście pomijam reakcję bohatera po przebudzeniu w apokaliptycznym i zdominowanym przez maszyny świecie. Sam *Matrix* w konfrontacji z rzeczy-

wrotna, umowne przebudzenie Kelvina następuje w odwrotnym kierunku, z rozpoznanej rzeczywistości bohater trafia do świata zmaterializowanych snów, marzeń, rojeń... a przynajmniej tak mu się wydaje. W pewnym sensie, jeśli na chwilę zapomnimy o Ziemi, Lem znosi punkt odniesienia mieszając dwa opozycyjne obszary rzeczywistości, mamy zatem sytuację, kiedy sen staje się rzeczywistością, a bohater z rzeczywistości realnej przenosi się w światznaczony piętnem onirycznym, czyli obcości, inności, iluzji. Tak zwani goście-replikanci są realną, w tym przypadku należy powiedzieć, namacalną projekcją świadomości (wyobrażeniem, lustrem, wspomnieniem [s. 158]), nie do końca wiadomo, czy jest to projekcja marzeń sennych, choć taką tezę stawia Snaut. Z kolei sny śnione przez Kelvina na stacji Solaris bywają dość wierną repliką rzeczywistości rozpoznanej, swoistym obrazem zastępczym:

W tych snach moje bezpośrednie otoczenie przewyższało konkretnością i materialnością wrażenia jawy. Budząc się, miałem paradoksalne uczucie, że jawą, prawdziwą jawą było właśnie tamto, a to, co widzę po otwarciu oczu, jest tylko jakimś jej wyschłym cieniem. (s. 183)

Kontemplacja solarycznej rzeczywistości oczami Kelvina nie znosi uporczywie powracającego pytania, czy aby na pewno świat nie jest snem, ten świat, na stacji, gdzieś w kosmosie. Lem nie daje tu oczywistej odpowiedzi. W *Solaris* nie mamy schematycznie i bezpośrednio podanego toposu w jego pierwotnym zakresie znaczeń. Autor *Filozofii przypadku* dokonuje swoistej releksji dawnej formy, świat przedstawiony w powieści trudno w całości i jednoznacznie określić jako iluzję podobną do marzenia sennego, jednak ów topos ujawnia się na różnych poziomach, a przede wszystkim w świadomości Kelvina, jako założenie metodyczne, co najlepiej obrazuje

wistością wydaje się miejscem przyjaznym, jednak to tylko oszustwo, obraz zastępczy, analogon rzeczywistości.

pierwsza część powieści, widać go też w opozycji Ziemia-Solaris, tu jest znakiem dwóch porządków umownej realności, jeśli podstawy tzw. realności określimy z perspektywy Ziemi i panujących na niej wyznaczników orzekania o podstawach istnienia jakiegoś świata, czyli założeń epistemologicznych, które w świecie Lema tracą swoją moc poznawczą.

Lemowska inspiracja: między tekstem a filmem

Można by rzec, że pod maską literackiej zabawy
toczy się typowy dla Lema dyskurs
o przyszłości człowieka i wszechświata
(Bogdan Owczarek o *Próżni doskonałej*)¹

Celowo w tytule omijam termin adaptacja, który bardziej kojarzy się z próbą wiernego odwzorowania litery tekstu, niż z reżyserską interpretacją. By wyminąć proste zestawienie tekst – film, które w mniejszym lub większym stopniu prowadzi do prostego porównania dwóch dzieł, nierzadko z zamysłem wartościowania, użyłem kategorii inspiracji, rozumiejąc ją trochę jak łaciński termin *imitatio*, czyli twórcze nawiązanie, ponowienie, i trochę jak właśnie interpretację tekstu, jedną z możliwych ścieżek rozumienia. Bowiem film Ariego Folmana *Kongres*² to przede wszystkim luźna lektura dzieła Lema (*Kongres futurologiczny*), a filmowa wizja powstała raczej z ducha inspiracji, dlatego zmiany w obrębie fabuły są naturalnym następstwem twórczej lektury. Chciałbym równocześnie uniknąć wszelkich wspomnianych prób wartościowania, które są stałym elementem krytycznych recenzji, a w szczególności recenzji pisanych z zamiarem konfrontowania dzieł literackich

¹ Bogdan Owczarek: *Poetyka powieści niefabularnej*. Warszawa 1999, s. 244.

² *Kongres*. Reż. Ari Folman. Belgia, Francja, Luksemburg, Polska, Izrael 2014.

i filmowych³. Innymi słowy, na dzieło filmowe będę patrzył z perspektywy tekstu Lema, ale traktując go jako materiał wyjściowy dla reżysera, z którego tworzy nową jakość, a nie jak na tekst kanoniczny z którym autor filmu ma się (powinien?) stale konfrontować i kurczowo go trzymać.

Trzeba uczciwie wspomnieć, że wszelkie wcześniejsze próby adaptacji prozy Lema pozostawiają jednak pewien niedosyt. Powieść *Solaris* – jedno z arcydzieł Lema – doczekała się dwóch prób filmowych, jednej w reżyserii Andrieja Tarkowskiego (1972)⁴, i drugiej w reżyserii Stevena Soderbergha (2002)⁵. Nie sposób jednak odmówić obu filmom atrakcyjności (choć zdecydowanie wyżej stawiam interpretację Tarkowskiego), a mimo to autorzy nie uniknęli pułapek, które stawia przed filmowcami powieść Lema. Chodzi konkretnie o jej mocno dyskursywny charakter, a w przypadku *Solaris* bardzo wyrażenie akcentowany wątek filozoficzny (np. obszerne fragmenty dotyczące „solarystyki”). Dlatego też Tarkowski zdecydował się swoją interpretację skierować w stronę rozterek natury moralnej oraz egzystencjalnej, trzeba też zaznaczyć, że reżyser jednak zdecydowanie mówi własnym głosem, nawet we fragmentach, które są wyraźnie zbieżne z tekstem Lema, głos Tarkowskiego jest idiomatyczny, obcy względem powieści. Wydaje się, że problemem jest w tym przypadku nieprzystawalność obu języków,

³ W jednej z recenzji filmu Ariego Folmana czytamy: „*Kongres* przegrywa konfrontację z literackim oryginałem Lema”. Piotr Czerkawski [recenzja filmu] „Kino” 2013, nr 9, s. 82-83. Trudno zgodzić się na takie uproszczenia, film jest dziełem odrębnym, nie jest też żadnym falsyfikatem wobec tekstu Stanisława Lema. Autor recenzji słusznie zaznacza, że wizja reżysera daleko odbiega od tekstu i na bezpośrednie porównania nie ma miejsca, więc dodajmy, że w związku z tym mało go też zostaje na „literalną” konfrontację obu dzieł.

⁴ Film doceniony przez krytykę, nagrodzony w Cannes (nagroda FIPRESCI).

⁵ Szerzej o adaptacjach prozy Stanisława Lema zobacz: Krzysztof Loska: *Filmowe i telewizyjne adaptacje utworów Stanisława Lema*. W tomie: *Między słowem a obrazem*. Red. Małgorzata Jakubowska, Tomasz Kłys, Bronisława Stolarska. Kraków 2005.

które skrótowo można określić jako: język ironii (Lem) i język metafizyki (Tarkowski). Inną z kolei drogę wybrał Soderbergh, który wyeksponował wątek romansowy, opierając swój film na budowaniu atmosfery (dobrze dobrana muzyka, efektowne zdjęcia). Zrezygnował niemal całkowicie z zagadki kosmosu, zagadki Oceanu i oczywiście wątków epistemologicznych powieści, akcentując przede wszystkim problematykę psychologiczną (wyrzuty sumienia bohatera, nieudany związek, samobójstwo ukochanej). Obie próby są interesującymi, jakże różnymi od siebie, wariacjami na temat świetnej powieści, którą bez wątpienia jest *Solaris*. Przywołałam te dwa przykłady, by zaznaczyć dwa aspekty, które moim zdaniem w znacznym stopniu warunkują dialog między językiem prozy Lema a językiem filmu. Rzecz idzie o wspomniany już aspekt filozoficzny, który najczęściej przejawia się w prozie Lema w sposób wybitnie, rzekłbym, niefilmowy, dyskursywny. Z drugiej zaś strony, atrakcyjność filmowa, czyli swoista filmowość powieści, w przypadku *Solaris* jest nieco uboga, choć tematyka wydaje się niezwykle pociągająca. Trzeba też wspomnieć, że niezwykle, i właśnie „filmowy”, opis oceanu nie został wyeksponowany – czyli pokazany – ani w jednym, ani drugim filmie; trochę szkoda, bo technika filmowa (a szczególnie na obecnym poziomie) daje pod tym względem nieograniczone możliwości⁶.

Ale w bogatej twórczości Lema bez trudu znajdziemy dzieła, w których aspekt filmowości, czyli dominanty obrazowej (też fabularnej) góruje nad dyskursem filozoficznym (ten z reguły wówczas jest w tle). Takie teksty wydają się bardziej elastyczne i wdzięcz-

⁶ Pomijam cały szereg innych adaptacji prozy Lema, jak np. dość udaną próbę przeniesienia na język filmowy opowiadania *Rozprawa*, film z 1979 roku w reżyserii Marka Piestraka pt. *Test pilota Pirxa*, czy ciekawą adaptację powieści *Szpital przemienienia* (reż. Edward Żebrowski, 1978). Skupiłem się jedynie na *Solaris*, by wskazać trudności, z jakimi mierzy się autor dzieła filmowego, i które, w moim odczuciu, mają wpływ na ocenę filmu.

niejsze do interpretacji filmowej, co oczywiście nie znaczy, że sukces ich adaptacji jest z góry zagwarantowany. Do tej grupy tekstów można na pewno zaliczyć *Kongres futurologiczny*, który kusi wybuchającą fabułą, filmową narracją, pełną gamą wizualnych efektów, wyrazistą postacią bohatera i oczywiście aktualną tematyką. Ari Folman sięgnął do Lemowskiego zasobnika wyobraźni w sposób nieco wybiórczy, dość śmiało zmieniając fabułę, a w zasadzie dopowiadając własną historię z Lemowskim duchem w tle. Podstawowa zmiana, którą czytelnicy Lema dostrzegą już po pierwszych sekwencjach filmu, to zmiana zasadnicza, bo zmianie uległ narrator-bohater. Nie jest nim Ijon Tichy, „obieżyświat, co niejedno w życiu widział, byle czym się nie zdziwi, jest pełen dobrej woli, skory do współpracy i akceptacji cudzych sądów ogólnych na temat rzeczywistości – nawet jeśli godzą w jego najgłębiej ludzkie, osobiste doświadczenie [...] napotkane niewygody znosi ze spokojem, choć bywa przerażony sytuacją, każdemu absurdowi stara się sprostać swoim zdrowym, sceptycznym rozsądkiem” jak pisał o nim Jerzy Jarzębski⁷. W miejsce Tichego, Folman wprowadza aktorkę Robin Wright (graną przez Robin Wright!), która, można powiedzieć, jest zupełnym jego przeciwieństwem – to stateczna, nieco posągowa, była już gwiazda kina, która miłość do dwójki dzieci przedkłada nad karierę aktorską – zatem osobę kierującą się raczej uczuciami, niż chłodnym rozsądkiem. Rozstajemy się z nieco groteskową postacią Tichego, który nie tracąc dobrego humoru i trzeźwości umysłu (nawet po zmianie ciała na przystojną Murzynkę) z dystansem snuje swoją narrację, na rzecz trochę patetycznej i zniewolonej przez system Robin. Zmiana jest fundamentalna, więc już na wstępie porzucamy prozę Lema, a w zasadzie zmieniamy miejsce akcji. Ma to też swoje konsekwencje w wymowie całości filmu.

⁷ Jerzy Jarzębski: *Futurologia i chichot diabła*. Posłowie w: Stanisław Lem: *Kongres futurologiczny: ze wspomnień Ijona Tichego*. Kraków 2003, s. 180.

Osadzenie akcji w środowisku filmowym, w korporacyjnej maszynierii „fabryki snów” wprowadza wątek autotematyczny, można to rozumieć wielorako. Bo przypomnijmy; producent filmowy za pośrednictwem jej agenta (Harvey Keitel) proponuje Robin, aktorce znanej, ale już w tak zwanym pewnym wieku (nieaktorskim w standardach wytwórni), ostatni kontrakt, polegający na całkowitym spieniężeniu wizerunku aktorki. Specjalny skaner zapisze każdy ruch, każdy grymas twarzy, w postaci cyfrowej, by potem można było stworzyć-wykreować wiecznie młody i gotowy do każdej roli awatar, już w procesie animacji komputerowej. Po długim namyśle, bohaterka decyduje się na sprzedanie wizerunku i poddanie skanowaniu (bardzo efektownie zrealizowana scena). Sama idea zapisu, choć nie ma tego w tekście, i późniejszego odtworzenia niby-człowieka z dostępnych części jest z gruntu Lemowska, przypomnijmy sobie efekty klonowania (Tichy w wielu odsłonach, zmagający się sam ze sobą itd.) lub śmierci odwracalnej z *Podróży dwudziestej trzeciej*, która dzięki „rysopisowi atomowemu” jest właśnie odwracalna:

Oto w odpowiednim urzędzie z każdego mieszkańca planety zdejmuje się za pomocą precyzyjnego aparatu rentgenowskiego tak zwany „rysopis atomowy”, to jest dokładny plan ukazujący wszystkie co do jednej materialne molekuly, cząsteczki białka i związki chemiczne, z jakich zbudowane jest jego ciało. Gdy nadchodzi pora spoczynku, Bżut wsuwa się przez malutkie drzwiczki do specjalnego aparatu i w środku zostaje rozpylony na drobne atomy. Zajmując w takiej postaci bardzo mało miejsca spędza noc, rano zaś o wyznaczonej porze budzik uruchamia aparat, który na podstawie rysopisu atomowego zespala na powrót wszystkie cząsteczki we właściwym porządku i kolejności, drzwiczki się otwierają i Bżut, tak przywrócony do życia, udaje się, parę razy ziewnąwszy, do pracy.⁸

⁸ Stanisław Lem: *Dzienniki gwiazdowe*. Kraków 1975, s. 155.

Widz otrzyma iluzję, obraz zastępczy, Robin sowitą zapłatę, a wytwórnia stosowne tantiemy z wykorzystania wizerunku znanej aktorki. Drapieżnie komercyjny obraz producenta, zresztą cały początek filmu (rozmowa z producentem, z agentem, argumentacja itd.), można odczytać jako satyrę na Hollywood⁹. Ale na ten wybór, na tę decyzję reżysera można też spojrzeć z innej perspektywy, jak na wypowiedź na temat iluzji samego kina (byłaby to zatem wypowiedź metafilmowa¹⁰, jakiś rodzaj deklaracji, spojrzenie z dystansem, z satyrą w tle), albo, ku czemu się skłaniam, że kino jest początkiem, zarzewiem kreacji obrazu iluzorycznego, który z czasem opanuje całą rzeczywistość, a raczej to rzeczywistość się w nim rozpuści, rozplynie. Zatem od cyfryzacji aktora, czyli w tym przypadku odhumanizowania kina, zaczyna się katastrofa, która prostą drogą prowadzi do zagubienia rzeczywistości, do jej całkowitego zamazania. Jerzy Jarzębski w cytowanym już posłowniu do *Kongresu*, zwrócił uwagę na bardzo istotne zagadnienie:

Lem zdaje się podkreślać, że pierwszą dziedziną, którą w najbliższej perspektywie może ulec kryzysowi, jest kultura i funkcjonujące w niej systemy wartości. A zatem nie w tym rzecz, jakie w najbliższym czasie wynajdziemy gadżety, ale w tym, czy ich zjawienie się nie wesprze czynników rozpadowych, działających przeciw tradycyjnym systemom etycznym, które dotychczas utrzymywały w ryzach życie społeczne¹¹

Zatem to nie przeludnienie ani kurczenie się zasobów, czy też pogarszający się stan środowiska (o czym Lem też wspomina) będą zwiastunami katastrofy, tylko właśnie sfera kultury i jej wartości.

⁹ Piotr Czerkawski, *op. cit.*

¹⁰ U Ariego Folmana wątek autotematyczny może nie dominuje jak np. w *Osiem i pół* Felliniego, *Nocy amerykańskiej* Truffauta, *Graczu* Altmana albo *Holy motors* Leosa Caraxa, ale mimo wszystko temat jest wyraźnie obecny w całym filmie i niewątpliwie wpisuje się w metafilmowe wypowiedzi.

¹¹ Jerzy Jarzębski, *op. cit.*, s. 180-181.

Folman proponując inną przestrzeń akcji, jej przeniesienie w kręgi korporacji filmowej, zdaje się akcentować właśnie ten aspekt zagrożenia, aspekt rozpadu wartości i odhumanizowania dostrzega w komercyjnym wymiarze kina. Ten świat wątpliwej wartości, świat karmiący ludzi idolami opuszcza Robin. W tym miejscu mamy też wyraźną cezurę w filmie.

Od porzucenia aktorstwa mija dwadzieścia lat. Robin, już wyraźnie starszą, obserwujemy kiedy jedzie na kongres do miejsca o nazwie Abrahama, zaproszona przez starą wytwórnię filmową. Wraz ze zmianą czasową wchodzimy w świat animacji; by tam się dostać, należy przyjąć od strażnika ampułkę z substancją, która umożliwi przejście do wydzielonego obszaru. Abrahama to strefa animacji, miejsce, gdzie człowieka zamieniają w postać animowaną, a w zasadzie to on sam godzi się na tę zmianę¹². Cała część animowana pod względem miejsca akcji, elementów fabuły zbliża nas do prozy Lema. Można powiedzieć, że tak naprawdę dopiero od tego miejsca zauważalne są zbieżności z literą tekstu, choć rzecz nadal dzieje się w środowisku filmowym. Szef wytwórni, już jako postać animowana, proponuje Robin Wright aneks do umowy. Aktorka, a w zasadzie jej wizerunek, ma być dostarczany widzowi w postaci chemicznej, innymi słowy, jej awatar, czyli zapis cyfrowy zostanie rozpisany na wzory chemiczne i dostarczony w postaci płynu lub tabletek osobie zainteresowanej. Po zażyciu specyfiku, będzie można wyobrazić sobie Robin Wright na wszystkie możliwe sposoby, film jako taki odchodzi do lamusa... Długa sekwencja kongresu uderza feerią barw i kształtów, rzeczywistość (która jest już tylko umowna) miesza się z wizjami sennymi, wizjami spowodowanymi przez chemikalia, w konsekwencji wszystko ulega rozpanoszonej umowności. Tu, jak powiada jeden z robotów kelnerów: „wszystko

¹² Przypominam na marginesie, że Ari Folman zasłynął jako autor świetnej animacji *Walc z Baszirem*, ale był to film w pełni animowany. W *Kongresie* zdjęcia przeplatają się z animacją, tworząc hybrydyczną formę filmową.

ma sens i wszystko nam się zdaje”. Kształtowanie rzeczywistości za pomocą środków chemicznych i dzięki nim halucynowanie wymarzonego świata ma wymiar pozornej wolności, to wolność na kłamliwej fasadzie iluzji, ale kusząca, na tym żeruje też wytwórnia Miramount. Czy sztucznie wygenerowany smak befsztyka jest gorszy od podłej białkowej papki (scena z filmu *Matrix*¹³)? Tichy z kolei pije wyborne chianti...

Forma animowana pozwala na swobodne uchwycenie dziwności świata Abrahamy, zresztą forma sama w sobie proponuje świat umowny, który w pewnym sensie jest awatarem rzeczywistości. We fragmentach zdjęciowych widzimy Robin Wright (zresztą gra siebie), a w sekwencji animowanej oczywiście jej animację, czyli awatar. I tak naprawdę Robin nie jest potrzebna... Jeśli film jest iluzją (sztucznym tworem), to jakie znaczenie ma, czy aktor jest kimś z krwi i kości? Czy takie pytanie stawia Folman? Może wystarczy sam awatar? W dalszej części znika też osoba reżysera, autorów zdjęć, dźwiękowców itd. (świetna scena u producenta, który pokazuje ukrytą za małymi, piecowymi drzwiczkami salę z zapomnianymi twórcami kina...). Ale też nie bez ironii reżyser komentuje ich sposób życia i chyba w tym momencie staje po stronie animacji...

Wyraźnie znać w tej części filmu Lemowski solipsyzm, który znajdziemy w wielu miejscach jego twórczości, nie tylko w *Kongresie futurologicznym*, i który sam zgrabnie przedstawił w *Summie technologiae*, przytoczę znamienny fragment:

Ktoś udaje się do Fantomatu i zamawia wycieczkę w Góry Skaliste. Wycieczka jest bardzo piękna i miła, za czym osoba ta „budzi się”, tj. wizja się kończy, funkcjonariusz Fantomatu zdejmuje klientowi elektrody

¹³ Inspiracje koncepcjami Lema (szczególnie solipsyzmem) widać wyraźnie w cyklu *Matrix*, ale też np. w *Trzynastym piętrze* Josefa Rusnaka (film z tego samego roku co *Matrix*). Zob. też Wojciech Orliński: *Co to są sepulki? Wszystko o Lemie*. Kraków 2007, s. 209.

i żegna go uprzejmie. Odprowadzony do drzwi, człowiek wychodzi na ulicę i nagle znajduje się w środku potwornego kataklizmu: domy walą się, ziemia drży, a z nieba opada wielki „talerz” pełen Marsjan. Co się stało? „Zbudzenie się”, zdejmowanie elektrod, opuszczanie Fantomatu – to także były części wizji, która zaczęła się od niewinnej wycieczki krajoznawczej.¹⁴

Z jednej wizji w następną, świat się zapętla, tracimy poczucie zakorzenienia, zmysły kłamią. Takie fantomatyczne doświadczenia mają uczestnicy kongresu futurologicznego, Robin w filmie, i Tichy w powieści. Kongres zresztą w pewnym momencie zostaje przerwany rewolucją, ale to tylko piętrzy halucynacje, bowiem wszędzie, w powietrzu i w wodzie obecne są środki halucynogenne. Czy z tej labiryntowej halucynacji, wielopiętrowej ułudy wywoływanej chemikaliami istnieje jakaś ucieczka, jakaś ścieżka prowadząca do wyjścia? W tym miejscu cofnijmy się do początków filmu. Otóż, jak się zdaje, motywacją do zgody na poddanie się dygitalizacji przez Robin była chęć poświęcenia się opiece nad dziećmi, a w szczególności nad chorym synem. Aaron Wright traci kontakt z rzeczywistością, traci bowiem wzrok i słuch, czyli niejako „wyłącza się” z rzeczywistości, którą rozpoznaje jako nieprzyjazną (np. scena z ochroniarzem), jest w pewnym sensie znakiem świata wewnętrznego, świata uczuć, świata miłości, który w labiryncie fałszowanej rzeczywistości staje się nicią Ariadny. To w zasadzie miłość do dzieci prowadzi Robin przez kolejne etapy onirycznej drogi, zdaje się, że w odhumanizowanym świecie pozorów to właśnie głos serca, głos uczuć pozwala zachować siebie i być nadal człowiekiem nie zatracając się bez reszty w ułudzie. Mówi o tym też wątek zakochanego w Robin Dylana, grafika-animatora z wytwórni, twórcy jej awatara, który wiernie towarzyszy jej w solipsystycznej wędrówce, i który pokazuje jej prawdę rzeczywistości (to on też daje jej środek

¹⁴ Stanisław Lem: *Summa technologiae*. Kraków 1974, s. 265-266.

niwelujący działanie maskonów). Nim jednak Robin doświadczy świata szczelnie skrywanego pod fasadą chemicznej iluzji, przeżyje prawdziwy zachwyt feeryczną rzeczywistością, która w filmie mie- ni się imponującą wielobarwnością (oczywiście forma filmu ani- mowanego ułatwia wykreowanie onirycznej rzeczywistości), w której nie ma też miejsca na współzawodnictwo, przemoc, walkę, nie ma ego, a ludzie emanują spokojem, pięknem, seksualną ener- gią, każdy może być, kim chce, „wszystko sprowadza się do uczuć, czujesz, co tylko zechcesz...” – mówi Dylan.

Odsłonięcie „drugiej strony” rzeczywistości jest pokazane w tradycyjnej sekwencji zdjęciowej, maska animacji opada ukazu- jąc świat postapokaliptyczny, świat po jakiejś gigantycznej kata- strofie. Utopijno-subiektywistyczny świat marzeń, jak się okazuje, jest kreowany i kontrolowany przez Miramount, to oni są twórcami rzeczywistości alternatywnej, maskującej. To tam, w centrum do- wodzenia, Robin spotyka lekarza, który przed laty leczył Aarona, i od niego dowiaduje się o dalszych losach syna, który po namo- wach opuścił prawdziwą rzeczywistość i wszedł w świat halucyna- cji, i tylko tam można go odnaleźć, w subiektywnym quasi-śnie. Wraca do halucynacji, a ten powrót jest powrotem do dzieci, które tam odnajduje.

Na koniec warto postawić kilka pytań. Czy jest to film auto- tematyczny? Po części tak, bowiem w pewien sposób, nie pozba- wiony też ironicznego spojrzenia i rysu satyrycznego, pokazuje środowisko filmowe, w którym tkwi przecież sam reżyser. To wy- twórnia filmowa jest odpowiedzialna za maskowanie rzeczywisto- ści, to oni, filmowcy, zatopili rzeczywistość w chemicznej ułudzie. Można zatem pytać o wymiar kina, o jego rolę w społeczeństwie, te pytania gdzieś w tle się pojawiają. I jeszcze: czy Folman, modelując i jednak dość znacznie zmieniając tekst Lema, przemycił w filmie znaczenia, które niesie proza autora *Dzienników*? I w tym przypad- ku odpowiedź będzie twierdząca. Pokazanie przez Folmana dwóch

równoległych światów stawia podobne pytania, co wizja Lemowska. Pytania coraz bardziej aktualne, bowiem świat wirtualnej rzeczywistości rozrasta się dość intensywnie, i coraz mocniej akcentuje swoją obecność w rzeczywistości, choć, na szczęście jeszcze jej nie maskuje (chyba?)... Natomiast nieważne, zdaje się mówić Folman, w jakim świecie się znajdujemy, ważne jest natomiast, czym się kierujemy i co jest dla nas istotne, co pozwala pozostać człowiekiem, i są to nasze emocje, nasze uczucia. Reżyser wierzy też w siłę jednostki i w jej wolność wyboru.

Może w swoisty sposób, Ari Folman zachowuje Lemowski z ducha „dyskurs o przyszłości człowieka i wszechświata”.

Bibliografia

- Bachelard Gaston: *Poetyka marzenia*. Tłum. i oprac. Leszek Brogowski. Gdańsk 1998.
- Bachelard Gaston: *Wyobrażenia poetycka. Wybór pism*. Tłum. Henryk Chudak i Anna Tatarkiewicz. Warszawa 1975.
- Backvis Claude: *Szkice o kulturze staropolskiej*. Opracował Andrzej Biernacki. Warszawa 1975.
- Backvis Claude: *Szkice o kulturze staropolskiej*. Warszawa 1975.
- Baka Józef: *Uwagi*. Oprac. Antoni Czyż i Aleksander Nawarecki. Lublin 2000.
- Banach Jerzy: *Dawne widoki Krakowa*. Kraków 1983.
- Barycz Henryk: *Szlakami dziejopisarstwa staropolskiego. Studia nad historiografią w. XVI-XVIII*. Wrocław 1981.
- Baudrillard Jean: *Słowa kluczowe*. Tłum. Sławomir Królak. Warszawa 2008.
- Benevolo Leonardo: *Miasto w dziejach Europy*. Tłum. Hanna Cieśla. Warszawa 1995, s. 55.
- Bieńkowska Ewa: *Co mówią kamienie Wenecji*. Gdańsk 1999.
- Blanchot Maurice: *Sen, noc*. Tłum. Tadeusz Komendant. „Literatura na Świecie” 1996, nr 10.
- Blüth Rafał Marcei: *Psychogeneza „Snu w Dreźnie”*. W: *Pisma literackie*. Oprac. Piotr Nowaczyński. Kraków 1987.
- Błoński Jan: *Mikołaj Sęp-Szarzyński a początki polskiego baroku*. Kraków 1967.
- Brach-Czaina Jolanta: *Szczeliny istnienia*. Warszawa 2018.

- Brückner Aleksander: *Mikołaj Rej*. Warszawa 1988.
- Buchwald-Pelcowa Paulina: „*Stare*” i „*nowe*” w czasach saskich. W to-
mie: *Problemy literatury staropolskiej*. Seria 3. Red. Janusz Pelc.
Wrocław 1978.
- Buchwald-Pelcowa Paulina: *Satyra czasów saskich*. Wrocław 1969
- Buczyńska-Garewicz Hanna: *Człowiek wobec losu*. Kraków 2010.
- Buczyńska-Garewicz Hanna: *Metafizyczne rozważania o czasie. Idea
czasu w filozofii i literaturze*. Kraków 2003.
- Buczyńska-Garewicz Hanna: *Miejsca, strony, okolice. Przyczynek do
fenomenologii przestrzeni*. Kraków 2006.
- Burzyńska Anna: *Dekonstrukcja, polityka i performatyka*. Kraków 2013.
- Buszewicz Elwira: *Cracovia in litteris. Obraz Krakowa w piśmiennictwie
doby odrodzenia*. Kraków 1998.
- Calderon de la Barca Pedro: *Życie snem*. Tłum. Edward Boyé. Oprac.
Maria Strzałkowa. Wrocław 1956.
- Chemperek Dariusz: „*Echo na świat podane procederu podróży i życia
mego awantur*” Salomei Pilsztynowej w świetle geopoetyki. *Miej-
sce autobiograficzne*. W tomie: *Memuarystyka w dawnej Polsce*.
Red. Piotr Borek, Dariusz Chemperek, i Anna Nowicka-Struska.
Kraków 2016.
- Chodźko Bożena: *Wokół „Rozmów Artaksesa i Ewandra” Stanisława
Herakliusza Lubomirskiego*. Białystok 1986.
- Chrzanowski Ignacy: *Historia literatury niepodległej Polski*. Warszawa
1974.
- Cieński Andrzej: *Pamiętnikarstwo polskie XVIII wieku*. Wrocław 1981
- Cieński Andrzej: *Pamiętniki i autobiografie światowe*. Wrocław 1992.
- Curtius Ernst Robert: *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*.
Tłum. i oprac. Andrzej Borowski. Kraków 1997.
- Cywiński Bohdan: *Rodowody niepokornych*. Wyd. 3. Paris 1985.
- Czerkawski Piotr: *Kongres* [recenzja filmu]. „Kino” 2013, nr 9.
- Czermińska Małgorzata: *Wygnanie i powrót. Autor jako problem badań
literackich*. W tomie: *Kryzys czy przełom. Studia z teorii i historii
literatury*. Red. Magdalena Lubelska i Anna Łebkowska. Kraków
1994.

- Czyż Antoni: *Ja i Bóg. Poezja metafizyczna późnego baroku*. Wrocław 1988.
- Czyż Antoni: *Światło i słowo. Egzystencjalne czytanie tekstów dawnych*. Warszawa 1995
- Czyż Antoni: *Władza marzeń. Studia o wyobraźni i tekstach*. Bydgoszcz 1998.
- Danek Danuta: *Dzieło literackie jako książka*. Warszawa 1980.
- Delumeau Jean: *Historia rajów. Ogród rozkoszy*. Tłum. Eligia Bąkowska. Warszawa 1996.
- Delumeau Jean: *Strach w kulturze Zachodu. XIV-XVIII w.* Tłum. Adam Szymanowski. Warszawa 1986.
- Descartes René: *Prawidła kierowania umysłem. Poszukiwanie prawdy poprzez światło przyrodzone rozumu*. Tłum. Ludwik Chmaj. Warszawa 1958.
- Dziechcińska Hanna: *Proza staropolska. Problemy gatunków i literackości*. Wrocław 1967.
- Dźwinel Dominika: *O kategorii obcości w „Procederze podróży i życia mego awantur” Reginy Salomei Pilsztynowej*. W tomie: *Światy oświeconych i romantycznych. Doświadczenia, uczucia, wyobrażenia*. Red. Bożena Mazurkova. Katowice 2015.
- Eberhardt Konrad: *Film jest snem*. Warszawa 1974.
- Eco Umberto: *Semiologia życia codziennego*. Tłum. Joanna Ugniewska i Piotr Salwa. Warszawa 1996.
- Eliade Mircea: *Traktat z historii religii*. Tłum. Jan Wierusz Kowalski. Warszawa 2000.
- Endre Angyal: *Świat słowiańskiego baroku*. Warszawa 1972.
- Estreicher Karol: *Historia sztuki w zarysie*. Warszawa 1981.
- Eustachiewicz Maria: *Twórczość Dominika Rudnickiego (1676-1739)*. Wrocław 1966.
- Fischerówna Róża: *Samuel Twardowski jako poeta barokowy*. Kraków 1931.
- Freud Sigmund: *Objaśnianie marzeń sennych*. Tłum. Robert Reszke. Warszawa 2015.

- Fulińska Agnieszka: *Naśladowanie i wyobraźnia*. W tomie: *Wyobraźnia epok dawnych. Obrazy – tematy – idee*. Red. Janusz K. Goliński. Bydgoszcz 2001.
- Gleń Adrian: *„Marzenie które czyni poetą”... Autentyczność i empatia w dziele literackim Juliana Kornhausera*. Kraków 2013.
- Gleń Adrian: *Czułość. Studia i eseje o literaturze najnowszej*. Sopot 2014.
- Historie świeże i niezwykłe*. Oprac. Teresa Michałowska. Warszawa 1961.
- Guriewicz Aron: *Problemy średniowiecznej kultury ludowej*. Tłum. Zdzisław Dobrzyński. Warszawa 1987.
- Ingarden Roman: *Spór o istnienie świata*. Warszawa 1987. T. II, cz. 2.
- Iwaszkiewicz Jarosław: *Tatarak i inne opowiadania*. Warszawa 1960.
- Janusz Pelc: *Barok – epoka przeciwieństw*. Warszawa 1993.
- Jarzębski Jerzy: *Wszechświat Lema*. Kraków 2003.
- Jougan Alojzy: *Słownik kościelny łacińsko-polski*. Warszawa 1992.
- Karol Górski: *Studia i materiały z dziejów duchowości*. Warszawa 1980.
- Kołąkowski Leszek: *Horror metaphysicus*. Warszawa 1990.
- Kornhauser Julian: *Wiersze zebrane*. Oprac. Adrian Gleń i Jakub Kornhauser. Poznań 2016.
- Korolko Mirosław: *O prozie „Kazań sejmowych” Piotra Skargi*. Warszawa 1971.
- Kotarska Jadwiga: *Thetrum mundi. Ze studiów nad poezją staropolską*. Gdańsk 1998.
- Kowalczykowska Alina: *Słowacki*. Warszawa 1994.
- Kowalewicz Henryk: *Twórczość liryczna Stanisława Ciołka*. „Eos” 1977.
- Kowalski Piotr: *Odyseje nasze były jakie. Droga, przestrzeń i podróżowanie w kulturze współczesnej*. Wrocław 2002.
- Krzywy Roman: *Pragnienie pamięci i „białogłowski koncept”. Kilka uwag o świadomości warsztatowej pierwszych polskich pamiętnikarek (Anna Zbąska, Regina Salomea Pilsztynowa)*. „Śląskie Studia Polonistyczne” 2013, nr. 2.
- Krzywy Roman: *Wędrowki z Mnemozyne. Studia o topice dawnego podróżopisarstwa*. Warszawa 2013.

- Krzyżanowski Julian: *Paralele. Studia porównawcze z pogranicza literatury i folkloru*. Warszawa 1977.
- Krzyżanowski Julian: *Romans polski wieku XVI*. Warszawa 1962.
- Krzyżanowski Julian: *W wieku Reja i Stańczyka*. Warszawa 1958.
- Kulturowa teoria literatury 2. Poetyki, problematyki, interpretacje*. Red. Teresa Walas, Ryszard Nycz. Kraków 2012.
- Lausberg Heinrich: *Retoryka literacka. Podstawy wiedzy o literaturze*. Tłum. i oprac. Albert Gorzkowski. Bydgoszcz 2002.
- Le Goff Jacques: *Inteligencja w wiekach średnich*. Tłum. Eligia Bąkowska. Warszawa 1966.
- Lem Stanisław: *Dzienniki gwiazdowe*. Kraków 1975.
- Lem Stanisław: *Kongres futurologiczny: ze wspomnień Ijona Tichego*. Kraków 2003.
- Lem Stanisław: *Solaris*. Kraków 1994.
- Lem Stanisław: *Summa technologiae*. Kraków 1974.
- Lewis Clive: *Odrzucony obraz. Wprowadzenie do literatury średnio-wiecznej i renesansowej*. Tłum. Witold Ostrowski. Warszawa 1986.
- Litwornia Andrzej: *W Rzymie zwyciężonym Rzym niezwyciężony. Spory o Wieczne Miasto (1575-1630)*. Warszawa 2003.
- Loska Krzysztof: *Filmowe i telewizyjne adaptacje utworów Stanisława Lema*. W tomie: *Między słowem a obrazem*. Red. Małgorzata Jakubowska, Tomasz Kłys, Bronisława Stolarska. Kraków 2005.
- Majewska Zofia: *Fenomenologia snów*. „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska” Lublin – Polonia 1995, vol. XX.
- Malewska Hanna: *Listy staropolskie z epoki Wazów. [Antologia]*. Warszawa 1976.
- Marian Plezia: *Scripta minora. Łacina średniowieczna i Wincenty Kadłubek*. Kraków 2001.
- Mariusz Kazańczuk: *Historie dziwne i straszliwe. Jezuickie opowieści z czasów saskich*. Chotomów 1991.
- Markowski Michał Paweł: *Pragnienie obecności. Filozofie reprezentacji od Platona do Kartezjusza*. Gdańsk 1999

- Markowski Michał Paweł: *Występek. Eseje o pisaniu i czytaniu*. Warszawa 2001.
- Markowski Michał Paweł: *Z powrotem do Lacana!* „Literatura na Świecie” 2003, nr 3-4.
- Matuszewski Ignacy: *Słowacki i nowa sztuka*. Wyd. 4. Warszawa 1965.
- Metropolia sarmatów. Dawni poeci i pisarze o Krakowie*. Oprac. Elwira Buszewicz. Kraków 2004
- Miasto w sztuce – sztuka miasta*. Red. Ewa Rewers. Kraków 2010.
- Miasto: przestrzeń zróżnicowana językowo, kulturowo i społecznie*. Red. Małgorzata Świąćicka. Bydgoszcz 2006.
- Michałowska Teresa: *„Różne historyje”. Studium z dziejów nowelistyki staropolskiej*. Wrocław 1965.
- Michałowska Teresa: *Średniowiecze*. Warszawa 1997.
- Mimesis w dyskursie literackim*. Red. Czesław Niedzielski i Jerzy Speina. Toruń 1996.
- Mistrz Wincenty (tzw. Kadłubek): *Kronika polska*. Tłum. i oprac. Brygida Kürbis. Wrocław 1992.
- Mitosek Zofia: *Mimesis. Zjawisko i problem*. Warszawa 1997.
- Montaigne Michel de: *Próby*. Tłum. Tadeusz Żeleński (Boy). Oprac. Zbigniew Gierczyński. Warszawa 1985. T. I-III.
- Nawarecki Aleksander: *Czarny karnawał. „Uwagi śmierci niechybnej” księdza Baki – poetyka tekstu i paradoksy recepcji*. Wrocław 1991.
- Nowak-Dłużewski Juliusz: *Okolicznościowa poezja polityczna w Polsce. Średniowiecze*. Warszawa 1963.
- Nowak-Dłużewski Juliusz: *Staropolska okolicznościowa literatura polityczna w rękopisach. Jej charakter i postulaty wydawnicze*. W: *Z historii polskiej literatury i kultury*. Warszawa 1967.
- Obirek Stanisław: *Michał Jurkowski SJ, autor „Historyj świeżych i niezwykłych”*. Kraków 1996.
- Onus Atlanteum. Studia nad Kroniką biskupa Wincentego*. Red. Andrzej Dąbrówka i Witold Wojtowicz. Warszawa 2009.
- Orliński Wojciech: *Co to są sepulki? Wszystko o Lemie*. Kraków 2007.
- Owczarek Bogdan: *Poetyka powieści niefabularnej*. Warszawa 1999.

- Owczarski Wojciech: *Sennik polski. Literatura, wyobrażenia i pamięć*. Gdańsk 2014.
- Owidiusz: *Metamorfozy*. Tłum. Anna Kamieńska i Stanisław Stabryła. Oprac. Stanisław Stabryła. Wrocław 2004.
- Panofsky Erwin: *Studia z historii sztuki*. Oprac. Jan Białostocki. Tłum. Krystyna Kamińska i inni. Warszawa 1971.
- Parandowski Jan: *Petrarka*. Warszawa 1975.
- Petrarca Francesco: *Pisma podróżnicze*. Tłum. i oprac. Włodzimierz Olszaniec. Warszawa 2009.
- Petrarca Francesco: *Wybór pism*. Tłum. Felicjan Faleński, Jalu Kurek, Kalikst Morawski. Oprac. Kalikst Morawski. Wrocław 1982.
- Pisarki polskie epok dawnych*. Red. Krystyna Stasiewicz. Olsztyn 1998.
- Platon: *Teajtet*. Tłum i oprac. Władysław Witwicki. Warszawa 1959.
- Platon: *Timajos. Kritias albo Atlantyka*. Tłum. i oprac. Paweł Siwek. Warszawa 1986.
- Pliszka Marcin: *Sen jako gatunek literacki. Prolegomena*. „Ogród” r. IX: 2010, nr 1-2 (25-26).
- Pliszka Marcin: *W onirycznym teatrze. Sen w poezji polskiego baroku*. Siedlce 2015.
- Płaza Maciej: *O poznaniu w twórczości Stanisława Lema*. Wrocław 2006.
- Podemski Krzysztof: *Socjologia podróży*. W tomie: *Wędrować, pielgrzymować, być turystą. Podróż w dyskursach kultury*. Red. Piotr Kowalski. Opole 2003.
- Poggioli Renato: *Wierzbowa fujarka*. Tłum. Franciszek Jarzyna. „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 1960, z. 1.
- Pollak Roman: *Wśród literatów staropolskich*. Warszawa 1966.
- Porębski Mieczysław: *Kubizm. Wprowadzenie do sztuki XX wieku*. Wyd. 3. Warszawa 1986.
- Pound Ezra: *Pieśni*. Tłum. Leszek Engelking i inni. Oprac. Andrzej Sosnowski. Warszawa 1996.
- Prejs Marek: *Poezja późnego baroku. Główne kierunki przemian*. Warszawa 1989.

- Przestrzeń, filozofia i architektura. Osiem rozmów o poznawaniu, produkowaniu i konsumowaniu przestrzeni.* Red. Ewa Rewers. Poznań 1999.
- Psychoanaliza i literatura.* Red. Paweł Dybel i Michał Głowiński. Gdańsk 2001.
- Rewers Ewa: *Post-polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta.* Kraków 2005.
- Ricoeur Paul: *Czas i opowieść. Tom 3. Czas opowiadany.* Tłum. Urszula Zbrzeźniak. Kraków 2008.
- Rott Dariusz: *Kobieta z przemalowanego portretu. Opowieść o Annie Zbąskiej ze Stanisławskich i jej „Transakcji albo Opisaniu całego życia jednej sieroty [...]”.* Katowice 2004.
- Rusinek Michał: *Retoryka obrazu. Przyczynek do percepcyjnej teorii figur.* Gdańsk 2012.
- Rybicka-Nowacka Halina: *„Nowe Ateny” Benedykta Chmielowskiego. Metoda, styl, język.* Warszawa 1974.
- Rynduch Zbigniew: *Andrzej Maksymilian Fredro.* Gdańsk 1980;
- Ryszard Gansiniec: *Liryka Stanisława Ciołka.* W tomie: *Księga pamiątkowa w stulecie Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk.* Poznań 1957.
- Rytel Jadwiga: *„Pamiętniki” Paska na tle pamiętnikarstwa staropolskiego.* Wrocław 1962
- Rytel Jadwiga: *Studia z dziejów prozy staropolskiej.* Warszawa 1993.
- Sadowski Witold: *Wiersz wolny jako tekst graficzny.* Kraków 2004.
- Sajkowski Alojzy: *Nad staropolskimi pamiętnikami.* Poznań 1964.
- Sajkowski Alojzy: *Staropolska miłość.* Poznań 1981.
- Sarbiewski Maciej Kazimierz: *Dii gentium. Bogowie pogan.* Tłum. Krystyna Stawecka. Wrocław 1972.
- Sarnowska-Temierusz Elżbieta: *Świat mitów i świat znaczeń. Maciej Kazimierz Sarbiewski i problemy wiedzy o starożytności.* Wrocław 1969.
- Secomska Krystyna: *Malarstwo francuskie XVII wieku.* Warszawa 1985.
- Sęp Szarzyński Mikołaj: *Poezje zebrane.* Oprac. Radosław Grześkowiak, Adam Karpiński, Krzysztof Mrowcewicz. Warszawa 2001.

- Shakespeare William: *Burza*. W: *Dzieła dramatyczne*. Oprac. Stanisław Helsztyński, Róża Jabłkowska, Anna Staniewska. Tom I: *Komedia*. Tłum. Stanisław Koźmian i Leon Ulrich. Warszawa 1964.
- Simmel Georg: *Most i drzwi. Wybór esejów*. Tłum. Małgorzata Łukasiewicz. Warszawa 2006.
- Skarga Barbara: *Ślad i obecność*. Warszawa 2002.
- Skrzyniarz Ryszard: *„Kazania świętokrzyskie”. Przepowiadanie w XIII wieku*. Lublin 2001.
- Skwarczyńska Stefania: *Struktura rodzajowa „Genezis z Ducha” Słowackiego i jej tradycja literacka*. W: *W kręgu wielkich romantyków polskich*. Warszawa 1966.
- Skwarczyńska Stefania: *Teoria listu*. Oprac. Elżbieta Feliksiak i Mariusz Leś. Białystok 2006.
- Sławiński Janusz: *Teksty i teksty*. Warszawa 1990.
- Słowacki Juliusz: *Poema Piasta Dantyszka*. W: *Dzieła wybrane*. Oprac. Marian Bizan i Paweł Hertz. Warszawa 1987.
- Słownik literatury staropolskiej*. Red. Teresa Michałowska. Wrocław 1998.
- Słownik polszczyzny XVI wieku*. Tom XXIV. Red. Maria Renata Mayenowa. Warszawa 1996.
- Smolik Jan: *Wiersze różne*. Oprac. Roman Pollak. Warszawa 1935.
- Sokołski Jacek: *Staropolskie zaświaty*. Wrocław 1990.
- Sokołowska Jadwiga: *Dwie nieskończoności. Szkice o literaturze barokowej Europy*. Warszawa 1978.
- Sokołowska Jadwiga: *Spory o barok. W poszukiwaniu modelu epoki*. Warszawa 1971.
- Starobinski Jean: *1789. Emblematy rozumu*. Tłum. Maryna Ochab. Warszawa 1997.
- Starobinski Jean: *Wynalezienie wolności 1700-1789*. Tłum. Maryna Ochab. Gdańsk 2006.
- Stasiewicz Krystyna: *Elżbieta Drużbacka. Najwybitniejsza poetka czasów saskich*. Olsztyn 1992.
- Strzelczyk Jerzy: *Szkice średniowieczne*. Poznań 1987.
- Symotiuk Stefan: *Filozofia i „genius loci”*. Warszawa 1997.

- Szczepańska Maria: *Muzyczne opracowania tekstów Stanisława Ciołka*. W tomie: *Księga pamiątkowa w stulecie Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk*. Poznań 1957.
- Szczygieł Władysław: *Źródła „Rozmów Artaksesa i Ewandra” Stanisława Herakliusza Lubomirskiego*. Kraków 1929.
- Szestow Lew: *Apoteoza nieoczywistości. Próba myślenia adogmatycznego*. Tłum. Nina Karsov i Szymon Szechter. Londyn 1983.
- Tasso Torquato: *Gofred abo Jeruzalem wyzwolona*. Tłum. Piotr Kochanowski. Oprac. Roman Pollak. Wrocław 1951.
- Tatarkiewicz Władysław: *Historia estetyki*. Tom II: *Estetyka średniowieczna*. Wyd. 4. Warszawa 1989.
- Tomasz z Akwinu: *Suma teologiczna*. Tom 7: *Człowiek*. Tłum i oprac. Pius Bełch. London 1980.
- Tuan Yi-Fu: *Przestrzeń i miejsce*. Tłum. Agnieszka Morawińska. Wstęp Krzysztof Wojciechowski. Warszawa 1987.
- Twardowski Samuel: *Nadobna Paskwalina*. Oprac. Jan Okoń. Wrocław 1980.
- Tyc Teodor: *Z dziejów kultury w Polsce średniowiecznej*. Poznań 1925.
- Tynecka-Makowska Słownia: *Antyczny paradygmat prezentacji snu*. Łódź 2002.
- Urbański Piotr: *Natura i łaska w poezji polskiego baroku*. Kielce 1996.
- Uździcka Marzanna: *Tytuł utworu literackiego. Studium lingwistyczne*. Zielona Góra 2007.
- Vincenz Andrzej: *Wstęp*. W antologii: *Helikon sarmacki. Wątki i tematy polskiej poezji barokowej*. Wrocław 1989.
- Vogel Debora: *Genealogia fotomontażu i jego możliwości*. Podał do druku Antoni Czyż. "Ogród" 1992, 1 (9).
- Weintraub Wiktor: *Od Reja do Boya*. Warszawa 1977.
- Wędrować, pielgrzymować, być turystą. *Podróż w dyskursach kultury*. Red. Opole 2003.
- Włodarski Maciej: *Barokowa poezja epicedialna*. Kraków 1993.
- Wyka Kazimierz: *"Pan Tadeusz". Studia o poemacie*. Warszawa 1963.
- Wyka Kazimierz: *"Pan Tadeusz". Studia o tekście*. Warszawa 1963.
- Wyka Kazimierz: *Wędrując po tematach*. Kraków 1971, tom II.

- Wyobrażenia jako jaźń twórcza.* Red. Antoni Czyż i Ewa Podrez. Warszawa 2002.
- Wyobrażenia średniowieczna.* Red. Teresa Michałowska. Warszawa 1996.
- Zaleski Marek: *Echa idylli w literaturze polskiej doby nowoczesności i późnej nowoczesności.* Kraków 2007.
- Zaleski Marek: *Formy pamięci. O przedstawianiu przeszłości w polskiej literaturze współczesnej.* Gdańsk 2004.
- Zawadzki Andrzej: *Obraz i ślad.* Kraków 2014.
- Źródła wiedzy teoretycznoliterackiej w dawnej Polsce. Średniowiecze. Renesans. Barok.* Oprac. Maria Cytowska i Teresa Michałowska. Warszawa 1999.

Nota bibliograficzna

Poszczególne części niniejszej książki ogłaszane były uprzednio jako autonomiczne całości w następujących miejscach (podaję w kolejności układu książki):

1. *Miasto, wyobraźnia, tekst. Glosa do „Pochwały Krakowa” Stanisława Ciołka*. W tomie: *Paradygmat pamięci w kulturze*. Red. Andrzej Borkowski, Marcin Pliszka, Artur Ziótek. Siedlce 2005, s. 103-113.
2. *Miasto i ruina. Od mojej Warszawy do Rzymu Mikołaja Sępa Szarzyńskiego*, **pierwodruk**.
3. *Podróże z Petrarcką. Notatki z marginesów*. „Do Źródeł” 2016, nr 12/14, s. 197-207.
4. *Idąc po arkadyjskich śladach. O wierszu Juliana Kornhausera „Et in arcadia ego” słów kilka*, **pierwodruk**.
5. *Pamiętniki w czasach saskich. Na marginesie książki Hanny Dziechcińskiej*. Pierwodruk: „Pamiętnik Literacki” 2002, z. 3, s. 237-244 [recenzja książki].
6. *„Nadobna Paskwalina” Samuela Twardowskiego jako przykład barokowej poezji wizyjnej*. W tomie: *Wielkopolski Maro. Samuel ze Skrzypny Twardowski i jego dzieło w wielkiej i małej Ojczyźnie*. Red. Katarzyna Meller i Jacek Kowalski. Poznań 2002, s. 244-262.

7. *Sen – doświadczenie – tekst. Między zapisem a konwencją*. W to-mie: *Aplauz najzacniejszej damie. Studia i szkice z kręgu literatury i kultury dawnej*. Red. Iwona Maciejewska i Agata Roćko. Olsztyn 2017, s. 111-120.
8. *Kiedy sen staje się rzeczywistością. Elementy topiki „życie snem” w „Solaris” Stanisława Lema*. „Studia Pragmalingwistyczne” 2011. Rok III, s. 316-327.
9. *Lemowska inspiracja: między tekstem a filmem*. „Studia Pragmalingwistyczne” 2014. Rok VI, s. 127-134 (pod tytułem: *Lemowska inspiracja – film Ariego Folmana „Kongres”*).

Summary

Spaces. Studies and essays on literature.

Volume collects ten essays on diverse subjects, constituting a coherent whole thanks to the issues of space. The studies presented in the volume arises from the tendency of humanistic reflection after the topological shift, but the author draws methodological inspirations from many sources, first of all from thematic literary criticism and psychoanalysis. The space mentioned in the title is understood in many ways: first of all as the physical space modified by the humanistic reality, but also as a place imagined, filled with meaning due to spatial motives of wandering or vision. The problems recurring in essays are also related to genology, especially to the spatial aspect of genre architexts, as well as to the long-lasting antiquity tradition correlated to the symbolic meaning of space in the *topoi* of Arcadia, *life as a journey* and others. The analyzed texts of culture come from different periods - a study of the experience of Provence in the fourteenth-century works of Petrarch depicts the symbolic meanings of space as an area of settling and wandering. The chapter on "Pochwała Krakowa" by Stanisław Ciołek presents various senses of the city in the fifteenth-century panegyric poem, *Epitafium Rzymowi* by Mikołaj Sęp-Szarzyński becomes a contribution to the synthetic approach to ruins as a motif present in past and contemporary culture, as well as in the everyday experience of

urban space. The attractiveness of the Arcadian topos, present in the contemporary poem by Julian Kornhauser *Et in Arcadia ego*, which the chapter *Idąc po arkadyjskich ścieżkach* concerns, seems to be equally enduring. The majority of the studies collected in the volume touches different varieties of subject, theme and thread of journey, pilgrimage or wandering, with all the heritage of their symbolic meaning. Present in the texts of Petrarch and Sęp-Szarzyński, they recur in the visional baroque texts and diary reports from the Saxon era. Imagined, visionary, dreamed and virtual spaces connect, over the ages, a series of texts oneiric in various ways: antimimetic spaces with some features of a surrealist collage (in "Nadobna Paskwalina" by Samuel Twardowski) and hallucinatory or simulated spaces of Stanisław Lem's novel and their film adaptations are discussed. Chapter *Sen – doświadczenie – tekst* is a complement of the reflection on the permanence of the topos *life as a dream* and an attempt to elaborate the paradigm of the dream approach in humanistic reflection.

Résumé

Especes. Etudes et essais sur la littérature.

Le volume rassemble des études sur divers sujets, liées entre elles par les problèmes d'espace. Les études présentées dans le présent ouvrage s'inscrivent dans les tendances de la réflexion humaniste après le tournant topologique, mais l'auteur puise des inspirations méthodologiques dans de nombreuses sources, premièrement dans la critique thématique et la psychanalyse. L'espace mentionné dans le titre est compris de nombreuses manières: d'abord comme l'espace physique modifié par la réalité humaniste, mais aussi comme un lieu imaginaire, rempli de sens grâce aux motifs spatiaux de voyage ou de vision. Les problèmes qui reviennent dans les essais sont également liés à la réflexion génologique, en particulier à l'aspect spatial des architexts de genre, ainsi qu'à la longue tradition d'Antiquité indissociable de la signification symbolique de l'espace dans les *topoi* d'Arcadia, de *la vie est un voyage* et d'autres. Les textes de culture analysés dans le livre proviennent de différentes époques – l'essai sur l'expérience de la Provence dans les œuvres de Pétrarque au XIV^e siècle décrit les significations symboliques de l'espace en tant que lieu d'établissement et d'errance. *Epitafium Rzymowi* de Mikołaj Sęp-Szarzyński contribue à l'approche synthétique des ruines en tant que motif présent dans la culture ancienne et contemporaine, ainsi que dans l'expérience quotidienne de l'espace urbain. L'attrait du topos arcadien, présent

dans le poème contemporain de Julian Kornhauser *Et in Arcadia ego*, auquel le chapitre *Idąc po arkadyjskich ścieżkach* se réfère, semble tout aussi durable. La plupart des textes rassemblés dans la volume abordent différentes variations du thème, du motif et du trame du voyage, du pèlerinage ou de l'errance, avec tout le patrimoine de leur signification symbolique. Présent dans les textes de Pétrarque et de Sęp-Szarzyński, ils reviennent dans les textes baroques et les mémoires de la période saxonne. Les espaces imaginaires, visionnaires, rêvé et virtuels joignent à travers les âges un certain nombre de textes oniriques (de différentes manières): des espaces antimimétiques présentant les traits d'un collage surréaliste (dans "Nadobna Paskwalina" de Samuel Twardowski) et des espaces hallucinatoires et simulés du roman de Stanisław Lem et leurs adaptations cinématographiques sont discutés. Chapitre *Sen – doświadczenie – tekst* achève la réflexion sur la permanence du topos *la vie est un rêve* et tente de développer un paradigme de présentation des rêves dans une réflexion humaniste.

Indeks osób

- Adamczak Marcin 32
Ajschylos 159
Altman Robert 178
Angyal Endre 119, 187
Anonim zwany Gallem 106
Augustyn z Hippony, św. 68, 69
- Bachelard Gaston** 43, 111, 124, 143, 144, 185
Backvis Claude 104, 136, 185
Baka Józef 107, 185
Bąkowska Eligia 83, 110, 187, 189
Banach Jerzy 29, 185
Barthes Roland 13
Barycz Henryk 106, 185
Baudelaire Charles 72
Baudrillard Jean 96, 185
Beckett Samuel 59
Bełch Pius 95, 194
Benevolo Leonardo 19, 185
Bergman Ingmar 135
Berkeley George 159
Bernini Giovanni Lorenzo 126
Białostocki Jan 82, 191
Biegański Jan Krzysztof 112
Bieńkowska Ewa 54, 185
Biernacki Andrzej 104, 185
Bizan Marian 136, 193
- Blanchot Maurice 145, 185
Błoński Jan 126, 185
Blüth Rafał Marceli 146, 185
Borges Jorge Luis 170
Borkowski Andrzej 197
Borowski Andrzej 16, 76, 123, 186
Boyé Edward 160, 186
Brach-Czaina Jolanta 34, 185
Bratuń Marek 57
Braudel Fernand 9
Brogowski Leszek 144, 185
Brückner Aleksander 103-104, 109, 186
Buchwald-Pelcowa Paulina 107-108, 186
Buczyńska-Garewicz Hanna 33-34, 39, 43-44, 81, 186
Burzyńska Anna 11, 186
Buszewicz Elwira 18, 21-22, 26, 186, 190
- Calderon de la Barca Pedro 160, 170, 186
Carax Leos (Alex Christophe Dupont) 178
Cervantes y Saavedra Miguel de 79
Chastel André 124, 125
Chemperek Dariusz 113, 186

- Chmaj Ludwik 159, 187
 Chmielowski Benedykt 107, 192
 Chodźko Bożena 105, 186
 Chrzanowski Ignacy 136, 137, 186
 Chudak Henryk 111, 124, 185
 Cieński Andrzej 106, 186
 Cieśla Hanna 19, 185
 Ciołek Stanisław 15, 16, 20-30, 188, 192
 Colonna Giovanni 19, 71
 Curtius Erns Robert 16, 76, 83, 99, 123, 186
 Cybero Marek Tulliusz 122, 154
 Cytowska Maria 17, 195
 Cywiński Bohdan 110, 186
 Czerkawski Piotr 173, 178, 186
 Czermińska Małgorzata 94, 186
 Czyż Antoni 105, 107, 120, 130, 136, 185, 187, 194, 195
- D**
 Danek Danuta 153, 154, 187
 Dante Alighieri 122, 123
 Dąbrówka Andrzej 104, 190
 Delumeau Jean 23, 83, 93, 95, 98, 187
 Descartes René (Kartezjusz) 158, 159, 162, 187, 189
 Dionigi da Borgo San Sepolcro 67
 Dobrzyński Zdzisław 123, 188
 Drużbacka Elżbieta 107, 193
 Dybel Paweł 144, 192
 Dziechcińska Hanna 103, 106, 108-117, 187, 197
 Dźwinel Dominika 113, 187
- E**
 Eberhardt Konrad 146, 154, 155, 187
 Eco Umberto 52, 187
 El Greco (Theotokopulos Domenikos) 138
 Eliade Mircea 18, 23, 27, 187
 Engelking Leszek 36, 191
 Ernst Max 130
 Escher M. C. (Maurits Cornelis) 50, 56
 Estreicher Karol 137, 187
 Eustachiewicz Maria 107, 187
 Eyck Jan van 29, 30
- F**
 Faleński Felicjan 19, 64, 191
 Feliksiak Elżbieta 105, 193
 Fellini Federico 135, 154, 178
 Fichte Johann Gottlieb 159
 Ficino Marsilio 121
 Fischerówna Róża 125, 187
 Folman Ari 173, 176, 178-180, 182-183, 198
 Fredro Andrzej Maksymilian 105, 192
 Freud Sigmund 143, 144, 147-149, 187
 Frydryczak Beata 47-49, 53
 Fulińska Agnieszka 123, 188
- G**
 Gansiniec Ryszard 24, 192
 Gierczyński Zbigniew 157, 190
 Gleń Adrian 12, 75, 77, 93, 96, 101, 188
 Głowiński Michał 144, 192
 Goliński Janusz K. 58, 123, 188
 Gonzaga Ludwika Maria 26
 Gorzkowski Albert 16, 189
 Gościecki Franciszek 115, 116

- Górski Karol 105, 188
 Grześkowiak Radosław 57, 192
 Guardi Francesco 103
 Guercino (Giovanni F. Barbieri) 77
 Guriewicz Aron 123, 188
- H**
 Han Herman 138
 Has Wojciech 154
 Heidegger Martin 34
 Helsztyński Stanisław 160, 193
 Hermogenes 17
 Hertz Paweł 136, 193
 Homer 64, 83
- Ingarden Roman 145, 188
 Iwaszkiewicz Jarosław 55, 98, 188
- J**
 Jabłkowska Róża 160, 193
 Jakubowska Małgorzata 174, 189
 Jarzębski Jerzy 169, 176, 178, 188
 Jarzyna Franciszek 91, 191
 Jougan Alojzy 121, 188
 Jung Carl Gustav 149, 151
 Jurkowski Michał 104, 190
- K**
 Kamieńska Anna 86, 191
 Kamińska Krystyna 82, 191
 Karpiński Adam 57, 192
 Karsov Nina 13, 194
 Kazańczuk Mariusz 104, 189
 Keitel Harvey 177
 Kłys Tomasz 174, 189
 Kochanowski Jan 122
 Kochanowski Piotr 99, 194
 Kołakowski Leszek 162, 188
 Komendant Tadeusz 145, 185
 Kornhauser Jakub 75
- Kornhauser Julian 75-78, 80-82, 86-90, 93, 96, 100-101, 188, 197
 Korolko Mirosław 105, 188
 Kotarska Jadwiga 162, 188
 Kowalczykowa Alina 136, 188
 Kowalewicz Henryk 21, 188
 Kowalski Jacek 20, 197
 Kowalski Jan Wierusz 23, 187
 Kowalski Piotr 73, 188, 191
 Koźmian Stanisław 160, 193
 Kromer Marcin 104
 Królak Sławomir 96, 185
 Krzewińska Anna 85, 87
 Krzywy Roman 66, 113, 188
 Krzyżanowski Julian 103-105, 189
 Kürbis Brygida 106, 190
 Kurek Jalu 19, 64, 191
- L**
 La Tour Georges de 133
 Lacan Jacques 147, 189
 Langer Susanne K. 55
 Lausberg Heinrich 16, 189
 Le Goff Jacques 110, 189
 Lem Stanisław 157, 162-164, 168-172, 171-180, 189
 Leś Mariusz 105, 193
 Lewis Clive Staples 122, 189
 Loska Krzysztof 174, 189
 Loyola Ignacy 120
 Lubelska Magdalena 94, 186
 Lubomirski Stanisław Herakliusz 105, 122, 186, 194
- Ł**
 Łebkowska Anna 94, 186
 Łukasiewicz Małgorzata 53, 193

- Maciejewska Iwona** 113, 198
Maderuelo Javier 49
Majewska Zofia 145, 147, 189
Malczewski Antoni 135
Malewska Hanna 105, 189
Markowski Michał Paweł 10, 147, 148, 158, 189, 190
Matuszewski Ignacy 136, 190
Matyja Halina 17
Mayenowa Maria Renata 58, 193
Mazurkowska Bożena 113, 187
Meller Katarzyna 197
Merckx Eddy 69
Michałowska Teresa 17, 18, 20, 24 85, 104, 188, 190
Mijkowski Jacek 105
Mitosek Zofia 123, 190
Montaigne Michel de 23, 157, 158, 190
Morawińska Agnieszka 35, 194
Morawski Kalikst 19, 64, 191
Morsztyn Jan Andrzej 26
Morsztyn Zbigniew 163
Mrowcewicz Krzysztof 57, 192
Mustafa III, sułtan 113

Nargielewicz Tomasz 104
Nawarecki Aleksander 107, 185, 190
Newerly Igor 95
Niedzielski Czesław 123, 190
Nowaczyński Piotr 146, 185
Nowak-Dłużewski Juliusz 24, 26, 104, 190
Nowicka-Struska Anna 113, 186
Nycz Ryszard 7, 11, 189

Obirek Stanisław 104, 190
Ochab Maryna 29, 53, 78, 193
Okoń Jan 126, 194
Olszaniec Włodzimierz 63, 66-67, 191
Orliński Wojciech 180, 191
Ostrowski Witold 122, 189
Owczarek Bogdan 173, 190
Owczarski Wojciech 144, 145, 148-150, 191
Owidiusz (Publius Ovidius Naso) 86, 191

Panofsky Erwin 81, 82, 191
Parandowski Jan 63, 66, 72, 73, 191
Partyka Joanna 113
Pascal Blaise 159, 163
Pasek Jan Chryzostom 105, 112, 192
Pelc Janusz 108, 119, 186, 188
Petrarca Francesco (Petrarka) 19, 63, 65-74, 191, 197
Piestrak Marek 175
Pilszynowa Regina Salomea 112, 113, 186, 187, 188
Platon 7, 36, 41, 121, 157-159, 189, 191
Plezia Marian 106, 189
Pliszka Marcin 152, 154, 191
Płaza Maciej 168-170, 191
Podemski Krzysztof 73, 191
Podrez Ewa 120, 195
Poggioli Renato 88-90, 191
Pollak Roman 60, 99, 133, 137, 191, 193, 194
Popławska Halina 112
Porębski Mieczysław 130, 191

- Potocki Wacław 160, 163
 Pound Ezra 36, 191
 Poussin Nicolas 77
 Prejs Marek 107, 191
 Pryscjan z Cezarei 17
- Rej** Mikołaj 103, 104, 188
 Reszke Robert 144, 187
 Rewers Ewa 32-33, 36, 42, 46-47, 52, 190, 191, 192
 Ricoeur Paul 38, 40, 46, 192
 Ročko Agata 198
 Rott Dariusz 112, 192
 Rubens Peter Paul 138
 Rudnicki Dominik 107, 187
 Rusinek Michał 50, 192
 Rusnak Josef 180
 Rybicka Elżbieta 7, 9
 Rybicka-Nowacka Halina 107, 192
 Rynduch Zbigniew 105, 192
 Rytel Jadwiga 105, 192
- Sadowski Witold 88, 192
 Saint-Amant (Marc-Antoine Girard) 97
 Sajkowski Alojzy 105, 192
 Salwa Piotr 53, 187
 Sarbiewski Maciej Kazimierz 120, 121, 192
 Sarnowska-Temeriusz Elżbieta 120, 192
 Schedel Hartmann 29
 Schulz Bruno 154
 Sebond Raymond 157
 Secomska Krystyna 133, 192
 Sęp Szarzyński Mikołaj 31, 57, 58, 126, 185, 192, 197
- Shakespeare William (Szekspir William) 159, 160, 193
 Simmel Georg 53, 193
 Siwek Paweł 7, 191
 Skarga Barbara 43, 193
 Skarga Piotr 105, 188
 Skrzyniarz Ryszard 105, 193
 Skwarczyńska Stefania 105, 122-123, 193
 Sławek Tadeusz 36, 37, 45, 46, 51
 Słowacki Juliusz 122, 136, 188, 190, 193
 Smolik Jan 59, 60, 193
 Soderbergh Steven 174
 Sofokles 159
 Sokołowska Jadwiga 76, 79, 82, 84, 87, 97, 125, 193
 Sokolski Jacek 20, 123, 193
 Sosnowski Andrzej 36, 191
 Speina Jerzy 123, 190
 Stabryła Stanisław 86, 191
 Staniewska Anna 160, 188
 Stanisław ze Szczepanowa, święty 22, 23
 Starobinski Jean 29, 53, 56, 61, 62, 78, 79, 193
 Stasiewicz Krystyna 107, 112, 191, 193
 Stawecka Krystyna 120, 192
 Stolarska Bronisława 174, 189
 Strzałkowa Maria 160, 186
 Strzelczyk Jerzy 123, 193
 Symotiuk Stefan 32, 193
 Szczepańska Maria 20, 194
 Szczęsny Stanisław 112
 Szczygieł Władysław 105, 194
 Szechter Szymon 13, 194

- Szestow Lew 13, 194
 Szymanowski Adam 23, 187
- Święcicka Małgorzata** 59, 190
- Tagg John** 48, 51
 Tarkowski Andriej Arseniewicz 174
 Tasso Torquato 90, 99, 194
 Tatarkiewicz Anna 124, 185
 Tatarkiewicz Władysław 15, 18, 194
 Tomasz z Akwinu, święty 28, 95, 121, 194
 Tomasz z Krakowa 26, 27
 Truffaut François 178
 Tuan Yi-Fu 35, 55, 194
 Twardowski Samuel 119-142, 187, 194, 197
 Tyc Teodor 24, 25, 194
 Tynecka-Makowska Słowinia 149, 194
- Ugniewska Joanna** 53, 187
 Ulrich Leon 160, 193
 Urbański Piotr 135, 194
 Uździcka Marzanna 153, 194
- Vincenz Andrzej** 139, 194
 Vitale Giovanni (zw. Janus Vitalis) 57-59
 Vogel Debora 130, 194
- Wachowski Andy**, obecnie Lilly 160, 170
 Wachowski Larry, obecnie Lana 160, 170
 Walas Teresa 7, 189
- Weintraub Wiktor 57-59, 194
 Wergiliusz (Publius Vergilius Maro) 84, 85, 92
 Wincenty zwany Kadłubkiem a. Mistrzem 106, 189, 190
 Witwicki Władysław 158, 191
 Władysław Jagiełło 20, 23, 26, 27
 Włodarski Maciej 135, 194
 Wojciechowski Krzysztof 35, 194
 Wojtowicz Witold 106, 190
 Wölfflin Heinrich 125
 Woods Lebbeus 42, 52
 Wright Robin 176, 179-180
 Wyka Kazimierz 135, 194
- Zaleski Marek** 76, 80, 84, 95, 97, 100, 195
 Zatorski Aleksander Paweł 116
 Zawadzki Andrzej 38, 41, 195
 Zawisza Krzysztof 115
 Zbąska Anna 112, 113, 188, 192
 Zbrzeźniak Urszula 38, 46, 192
 Ziontek Artur 197
 Zofia Holszańska 24, 26
- Żebrowski Edward** 175
 Żeleński (Boy) Tadeusz 157, 190