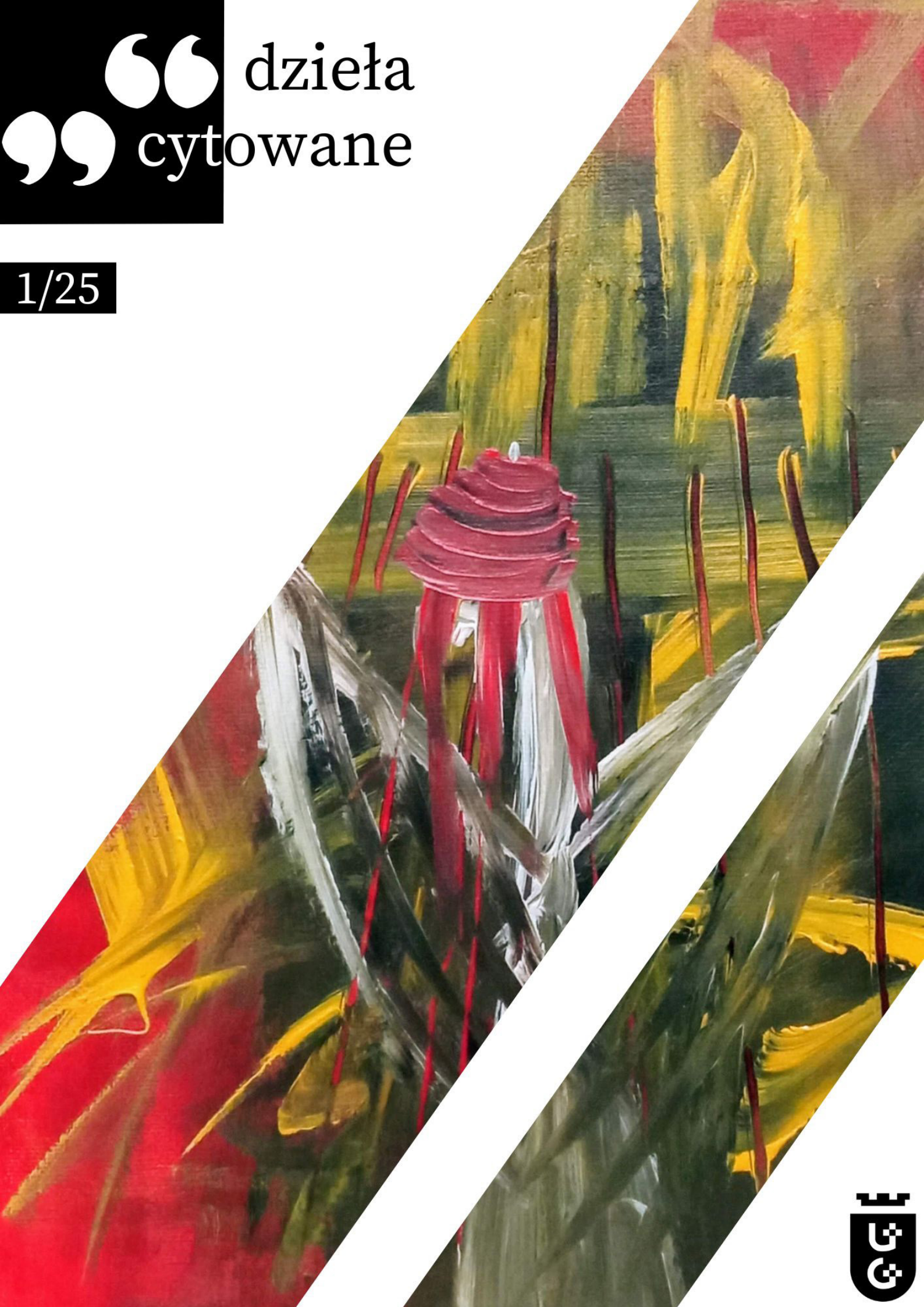


„ dzieła
cytowane

1/25



SPIS RZECZY

PUBLICYSTYKA

KULTURA

Kamil Dormanowski *Sembène Ousmane – sztuka autocytatu* 7

Kacper Kudzia *Czy gry wideo śnią o cytowaniu literatury?* 14

Paweł Kwiatkowski *Epoka sequelezy* 22

Dorota Pokorska „Jeden zastrzyk uwolni Twoje DNA i da światu Ciebie w nowej postaci...” 26

LITERATURA

Julia Kędziora *O dancingu na podstawie tomiku Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej* 30

Wiktoria Kraszewska *Autor, który uderzy w gatunek?* 38

Kamil Dormanowski *Anna Kryśkow „Mitologia indyjska”* 41

FILOZOFIA

Paweł Kwiatkowski *Czego pragniesz, człowieku?* 45

Patrycja Felczak *Próbując gigantów – czyli Michel de Montaigne wobec autorytetów* 48

NAUKA

Dorota Pokorska *Zemsta jako prawo oraz walka z patriarchatem. „Kill Bill” Quentina Tarantino* 66

Magdalena Kalwińska *Kobieca myśl pedagogiczna XIX wieku* 76

Weronika Kiczela *Dążenie do doskonałości – analiza postaci dramatu „Adwokat i róże” Jerzego Szaniawskiego* 83

Krystian Dominiczak *O „transgresji” w „balladzie z tamtej strony” Józefa Czechowicza* 95

Julia Kędziora *Współczesne reinterpretacje myśli Niccolò Machiavellego* 106

Kamil Dormanowski „W zacnej braci szyku” – idealizacja służby wojskowej w twórczości Zbi-gniewa Morsztyna 123

UTWORY ARTYSTYCZNE

PROZA

Weronika Kiczela *Dlaczego ludzie wierzą w przeznaczenie? A co, jeśli wszystko w naszym życiu zależy od nas samych?* **139**

Estera Pyszczorska *Oswajanie miasta* **142**

DRAMAT

Bartłomiej Pacynkar Kwiatkowski *Siedem pokoleń Rokinów albo tragedia postczłowieka* **146**

POEZJA

Krystian Dominiczak *Apokryfy z mojej szafy (fragmenty)*

Podróż do kresu nocy **150**

Niech śmierć zastanie mnie w tobie **153**

Zużyte prezerwatywy **154**

Jesień bezpłodna **155**

Gdy rozum śpi **157**

Anna „Falka” Falkiewicz

wymowne milczenie **159**

sarna i auto **161**

powinności **162**

uściślona w słowie **163**

Dorota Pokorska

Aksamitne skrzypce **164**

Stary Adresat **165**

***** **166**

***** **167**

Dzień Kobiet **168**

Telefon **169**

Mam Cię **170**

Łóżko **171**

Pan od angielskiego **172**

Bartłomiej Pacynkar Kwiatkowski

Słupy 173

Zofia Powierska

Martwe motyle 174

Minione sekundy 175

Julia Marczak

Ewa 176

Gra 177

Tata 178

Hamster 179

*** 180

Maciej Rydzewski

*** 181

*** 182

*** 183

*** 184

*** 185

GALERIA AUTORÓW 186

Redaktor naczelna: Dorota Pokorska

Redaktor działu publicystyki: Kacper Kudzia

Redaktorka sekcji literackiej: Wiktoria Kraszewska

Redaktor sekcji kulturowej: Paweł Kwiatkowski

Redaktorka sekcji filozoficznej: Patrycja Felczak

Redaktorka działu naukowego: Weronika Kiczela

Redaktor działu artystycznego: Krystian Dominiczak

Kierowniczka działu edytorskiego: Magdalena Kalwińska

Sekretarz redakcji: Julia Kędziora

Redaktorzy i redaktorki, korektorzy i korektorki: Sara Domeracka, Krystian Dominiczak, Maria Foryś, Magdalena Kalwińska, Julia Kędziora, Martyna Rolbiecka, Maciej Rydzewski

Projekt: Sara Domeracka, Magdalena Kalwińska, Maciej Rydzewski, Marta Stencel

Skład: Magdalena Kalwińska, Maciej Rydzewski, Marta Stencel

Projekt okładki: Maciej Rydzewski

Ilustracja na okładce: rdza, bez tytułu, 2023, akryl na płótnie, 30x40 cm

Kontakt do redakcji: dzielacytowane@gmail.com

Nr 1/2025

Gdańsk 2025

Drodzy Czytelnicy,

oddajemy w Wasze ręce pierwszy numer czasopisma „Dzieła cytowane”, stworzonego z myślą o rozpowszechnianiu i promowaniu tekstów, talentów oraz humanistycznych zainteresowań ludzi młodych, którym do głosu dojść jest najtrudniej. Chcemy przekazać Wam teksty poruszające ważne dla nas tematy z zakresu literatury, filmu, filozofii oraz innych dziedzin kultury. Upubliczniamy również utwory artystyczne młodych, zaczynających swoją literacką podróż poetów, eseistów i artystów. Działając z ramienia Uniwersytetu Gdańskiego, jesteśmy w stanie pokazać, że humanistyka jest dziedziną nadal żywą, budzącą zainteresowanie wśród ludzi młodych, spędzających (w większości) całe dnie wśród ścian uniwersytetów i bibliotek.

Tematem przewodnim pierwszego numeru jest sama nazwa czasopisma. Dzieła cytowane w tekstach naukowych i publicystycznych są przede wszystkim symbolicznym źródłem naszych zainteresowań. Bez tekstów poruszających ważne, ciekawe tematy, o których aż szkoda nie napisać, nie byłoby nas – humanistów. Literatura, film czy filozofia sprawiają, że potrafimy spojrzeć na życie z innej perspektywy. Rozwijamy się, jesteśmy bardziej empatyczni, wrażliwi, mądrzejsi. Nie lubimy podziału na kulturę niską czy wysoką, nie znajdziecie tutaj jedynie tekstów dotyczących dorobku wielkich pisarzy czy twórców. Dla nas kultura jest wartością samą w sobie, dlatego też skupiamy się zarówno na dziełach stworzonych przez artystów docenianych w kręgach literackich czy filmowych, jak i na utworach popularnych, mających zaspokajać potrzebę doznawania rozrywki.

Prezentujemy Wam dokładnie sześć artykułów naukowych, dwa teksty filozoficzne, siedem tekstów publicystycznych, a także utwory liryczne siedmiu początkujących poetów, dramat, esej oraz lapidaria. Różnorodność zaproponowanych przez nas tematów sprawia, że każdy, nawet szczególnie wymagający czytelnik znajdzie coś dla siebie.

Mamy nadzieję, że czasopismo stworzone dzięki naszej miłości i pasji do kultury sprawi Wam ogromną radość i zaspokoi potrzebę doznań artystycznych oraz erudycyjnych. Pragnę podziękować całej redakcji „Dzieł cytowanych”, młodym naukowcom i artystom, którzy napisali artykuły znajdujące się w tym numerze, edytorom, wytrwale i sumiennie dopracowującym teksty oraz prezencję czasopisma, a także wykładowcom Uniwersytetu Gdańskiego, którzy służyli nam wsparciem i pomocą merytoryczną, aby nasze czasopismo mogło do Was dotrzeć.

Dorota Pokorska

Redaktor Naczelna „Dzieł cytowanych”

PUBLICYSTYKA

KAMIL DORMANOWSKI

Sembène Ousmane – sztuka autocytatu

Sembène Ousmane¹ jest w Polsce postacią raczej nieznaną. Twórczość literacka pionierskiego autora z Senegalu doczekała się niestety tylko jednego przekładu na język polski (*Xala* w tłumaczeniu Czesławy Żuławskiej z roku 1978), zaś jego dorobek filmowy nie należy do najłatwiej dostępnych. Sytuacja uległa nieznacznej poprawie dzięki tegorocznej edycji Festiwalu Nowe Horyzonty, na którym w ramach sekcji *Afrykańskie Nowe Fale* wyświetlano prawdopodobnie najbardziej znany obraz reżysera, po polsku zatytułowany *Czarna* (tytuł oryginalny – *La Noire de...*), będący zarazem jego pełnometrażowym debiutem.

Sylwetka twórcza Sembène'a, choć nie cieszy się szczególną popularnością, jest jednak dość imponująca – jego pierwszy film krótkometrażowy, *Borom Sarret*, bywa nazywany pierwszym dziełem fikcji filmowej nakręconym przez Afrykanina², a *Przekaz pocztowy* (tytuł oryginalny – *Mandabi*) powszechnie uważa się za pierwszy film w języku afrykańskim³, w tym przypadku wolof. Obrazy Senegalczyka zyskały uznanie także na świecie – nakręcone trzy lata przed śmiercią reżysera Mooladé zostało wyróżnione w Cannes.

Jak już wspomniano wyżej, Sembène był nie tylko wpływowym reżyserem, ale także pisarzem. Co znamienne, niektóre nakręcone przez niego filmy były ekranizacjami jego własnych dzieł literackich. Skoro sam decydował się adaptować swe książki, zastanawiać może, jakie strategie autorskie przyświecały twórcom, jak te same pomysły przedstawione

1 Zapis nazwiska autora (kwestia kolejności imienia nadanego i nazwiska) był przedmiotem dyskusji, por. J. Jonassaint, *Le cinéma de Sembène Ousmane, une (double)contre-ethnographie*, „Ethnologies” 31 (2010), No. 2, s. 244–247; ze względu na artystyczny wybór samego reżysera, jak i formę występującą w przywoływanych później książkach w tekście używana będzie wersja: „Sembène Ousmane”.

2 A. Adesokan, *The Significance of Ousmane Sembène*, „World Literature Today” 82 (2008), No. 1, s. 38.

3 D. McLellan, *Ousmane Sembene*, 84; *Senegalese hailed as ‘the father of African film’*, www.latimes.com [dostęp: 30.09.2024].

za pomocą dwóch różnych mediów funkcjonują obok siebie. Czy są to tylko identyczne kalki, czy w jakiś sposób uzupełniają się i aktualizują wzajemnie? U Sembène'a ten problem prezentuje się dość ciekawie – jego ekranizacje są właściwie autocytatami, które następnie reżyser przekształca i parafrazuje, aby osiągnąć konkretny autorski (a nawet obywatelski) cel. Warto przyrzeć się więc dwóm dziełom i ich ekranowym odpowiednikom, które realizują odmienne założenia, świetnie zaś obrazują kunszt artystyczny oraz społeczną wnikliwość Sembène'a Ousmane'a.

*

Pierwszy z utworów to nowela *Le mandat*, wydana w roku 1966. Tematem fabuły są zmagania Ibrahimy Dienga, bezrobotnego analfabety mieszkającego na peryferiach Dakaru, który otrzymuje od kuzyna – emigranta pracującego w Paryżu – przekaz pieniężny. Odbiór funduszy okazuje się zadaniem karkołomnym – protagonista musi zmierzyć się zarówno z biurokracją struktur administracyjnych, jak i chciwymi sąsiadami. Napisana przez Sembène'a w języku francuskim historia odzwierciedlała obawy, jakie autor żywił w związku z odzyskaniem niepodległości przez Senegal. Ze zgrozą zauważał, że władze dziedziczą i stosują metody represji używane wcześniej przez kolonizatorów⁴, a młodzi przedsiębiorcy, nie mając poczucia narodowej solidarności, bez skrupułów żerują na naiwnym starszym pokoleniu.

Pisarz chciał ze swoim dziełem dotrzeć do szerokiego grona odbiorców, był jednak świadomy daremności takich dążeń – zdecydowana większość populacji Senegalu nie posiadała wtedy, podobnie jak protagonista *Le mandat*, zdolności czytania ani nie posługiwała się językiem francuskim. By rozpowszechnić historię Ibrahimy Dienga, Sembène znowu sięgnął po kamerę filmową, tym razem jednak zdecydował się na produkcję w swoim ojczystym języku, wolof⁵. Jak wspomniano już wyżej, mający premierę w 1968 roku film *Mandabi* uważa się często za jeden z pierwszych, jeśli nie pierwszy, obraz w języku Afryki Subsaharyjskiej.

Adaptacja jest noweli raczej wierna. Choć forma literacka pozwala na bardziej bezpośrednią charakterystykę stanów psychicznych bohaterów, to Makhourédia Guèye, doskonale odgrywający rolę Dienga, trafnie oddał większość niuansów osobowości bohatera. Postaciom pobocznym zaś poświęcono w formie literackiej i filmowej podobną ilość uwagi. Ekranizacja uwypukla za to – obecny już także wcześniej – niezwykle zmysł obserwacyjny autora, dla którego ubiór, architektura i wystrój wnętrz są kluczowe przy analizie stanu społeczeństwa. Dieng, choć bezrobotny, nie wychodzi z domu bez okazałego, jaskrawego

⁴ Nie bez powodu komisariat policji opisał Sembène jako „starą willę w stylu kolonialnym”, por. O. Sembène, *The Money-Order with White Genesis*, trans. C. Wake, London 1972, s. 89–90.

⁵ J. Jonassaint, *Le cinéma de Sembène Ousmane...*, s. 252.

boubou⁶, będącego symbolem dumy; „nowi Afrykanie”, czyli przebiegłi przedsiębiorcy, dla których Paryż stanowi centrum świata, noszą drogie garnitury, pijają kawę i jedzą biały chleb z masłem – produkty z importu; siedziby poczty, policji i banku to budynki w stylu europejskim – oznaka kolonialnej władzy, która choć już nieobecna, zostawiła trwałe ślady na senegalskiej biurokracji. Sembène wiedział, jak wykorzystywać rekwizyty w celach narracyjnych i symbolicznych (wystarczy przywołać afrykańską maskę prześladowaną Francuza w słynnej ostatniej scenie *Czarnej*), a forma filmowa pozwalała mu robić to zdecydowanie subtelniej i zgrabniej niż literacka, co silnie wybrzmi przy omawianiu drugiego filmu.

Najważniejszą cechą *Mandabi* jako autocytatu jest jednak kwestia językowa – film, w którym dominuje język wolof, mógł zostać obejrzany i zrozumiany przez znacznie większą część społeczeństwa Senegalu. Adaptacja była więc próbą – i to jak najbardziej udaną – odzyskania własnej mowy i kultury. Sztuka nie musiała ulegać już wpływom frankofonicznym, a sparafrazowanie na wolof własnej noweli było przejawem kontestacji i jednym z pierwszych kroków do rozwoju niepodległej, niezależnej twórczości senegalskiej. Jednocześnie jest to po prostu film bardzo dobry, wskazujący na wysoką jakość sztuki Sembène’a.

*

Narodziny współczesnej sztuki w języku wolof nie oznaczały jednak, że Sembène zaprzestał tworzyć po francusku. Jedną z najbardziej uznanych jego powieści, *Xala*⁷ (1973), będąca kontynuacją rozważań o odziedziczonej po kolonizatorach biurokracji warstw wyższych, została napisana właśnie w języku francuskim – tym razem wybór podyktowany został niejako przez samą fabułę i tematykę utworu, co autor podkreślił w swojej ekranizacji. Na razie jednak przybliżyć należy treść książki, którą rozpoczyna charakterystyczny wstęp:

„Ludzie Interesu” zebrali się, by uczcić i upamiętnić ten dzień, gdyż wydarzenie było rzeczywiście wielkiej wagi. Nigdy jeszcze w historii Senegalu Izbą Handlową i Przemysłową nie kierował Afrykanin. Po raz pierwszy na fotelu prezesa zasiadł Senegalczyk. To było ich zwycięstwo. Przez dziesięć lat walczyli ci przedsiębiorczy ludzie, by wreszcie wyrwać z rąk przeciwników ostatni bastion epoki kolonialnej⁸.

Głównym bohaterem powieści jest El Hadzi Abdu Kader Bej⁹, jeden z opisanych wyżej „Ludzi Interesu”, którzy mają budować nowy, niepodległy ekonomicznie Senegal. Zarzewiem fabuły okazuje się ślub Kader Beja z młodą N’Gone, mającą stać się, zgodnie z obowiązującą w kraju poligamią, jego trzecią żoną. Życie biznesmena zostaje jednak wywrócone do góry

⁶ *Boubou* – rodzaj szaty, tradycyjny strój senegalski, por. L. W. Rabine, *Boubou*, [w:] *Encyclopedia of clothing and fashion*, ed. V. Steele, Detroit 2005, s. 175–177.

⁷ *Xala* – czyt. hala.

⁸ O. Sembène, *Xala*, przeł. C. Żuławska, Warszawa 1978, s. 5.

⁹ Ze względów jednolitości w tekście używany będzie zapis nazwiska występujący w przekładzie C. Żuławskiej.

nogami, gdy podczas nocy poślubnej dopada go impotencja, w języku wolof nazywana tytułową *xalą*. Niedopełnienie tradycyjnego rytuału staje się przyczyną narastającego konfliktu między El Hadżim a ciotką (i swatką) jego żony, Yay Binetą; dwie pozostałe małżonki także zaczynają – przez zazdrość i samotność – oddalać się od męża. Utrata siły erotycznej okazuje się jednocześnie końcem męskiej władzy i kontroli, co zakłóca również zawodowe życie handlowca – desperacko szukający lekarstwa, zapomina o swojej pracy, co w końcu doprowadza go do ruiny.

Powieść oferuje wgląd w konflikt między tradycyjnymi wartościami narodowymi a wpływem europejskim. Choć członkowie Izby deklarują swój opór wobec władzy kolonialnej, nadzwyczaj często korzystają z importowanych dóbr – Kader Bej charakterystycznie pije wyłącznie wodę Evian, jeździ mercedesem i mówi tylko w języku francuskim. Powoduje to konflikt z Ramą, jego córką z pierwszego małżeństwa, socjalistką sprzeciwiającą się poligamii, z dumą mówiącą w języku wolof i prowadzącą działania na rzecz rozpowszechniania tego języka w sferze publicznej. Protagonista z pogardą patrzy na żebraków zamieszkujących Dakar, uważając ich za istoty bliższe śmieciom niż cywilizowanym ludziom, i nieraz nasyła na nich strażę.

Satyra społeczna wylewająca się z kart tej powieści jest zauważalna gołym okiem, ale Sembène prezentuje także obserwacje na temat życia rodzinnego. Twórcę interesowała przede wszystkim sytuacja i postawa kobiet wobec patriarchalnej opresji – a ta w obliczu impotencji głowy rodziny zaczyna się rozpadać. Wspomniano już wyżej o konflikcie między ojcem-reakcjonistą a rewolucyjnie nastawioną córką. Także pierwszym dwóm żonom Kader Beja poświęcono w utworze szerokie pasaży charakterologiczne: pierwsza z nich, Adża Awa Astu, pochodząca z chrześcijańskiej rodziny muzulmańska neofitka, w ciszy (ale i w bólu) znosi upadek męża, choć niejednokrotnie męczy ją zazdrość i rozpacz – jej głosem i obrończynią okazuje się wspomniana wcześniej Rama. Druga żona, Umi N’Doye, reprezentuje fascynację modą europejską – często czyta francuskie pisma, na wzór kolonialny urządza także swoją willę, ale niepozbawiona jest autonomicznej siły, pozwalającej jej choć w niewielkim stopniu sprzeciwiać się mężowi. Sembène świadomie odkrywa przed czytelnikiem przemyślenia i uczucia tych kobiet – mają być one wyrazistsze niż Kader Bej, dysponujący wyłącznie władzą ekonomiczną i płciową. W rezultacie *Xala* jest nie tylko błyskotliwą satyrą, a przede wszystkim naprawdę przejmującym studium życia w poligamicznej, rozpadającej się rodzinie. Jak wobec tego prezentuje się adaptacja filmowa?

Tym razem, dwa lata po premierze książki, reżyser postanowił zaproponować *Xalę* inną, będącą nie tylko parafrazą, ale także uzupełnieniem powieści, jej pełnoprawnym suplementem. Tak jak literatura była narzędziem odkrywania psychologicznej głębi u postaci, tak film poświęcony został w większej mierze społecznej problematyce utworu – korupcji i neokolonialnej retoryce klas wyższych Senegalalu. Sembène skraca więc wątki związane z prywatnym życiem żon El Hadżiego – w powieści znacznie rozszerzone przez obecność

trzecioosobowego narratora – zwracając czujne oko kamery częściej w stronę członków Izby Handlowej i Przemysłowej. Pamiętna okazuje się obecność Dupont-Duranda, białego doradcy prezesa Izby. Ograniczając się do wypowiedzianych kilka razy słów „tak, panie prezesie”, pokazuje triumf rdzennych Senegalczyków nad dawniej panującym kolonizatorem – triumf, zdaniem reżysera, wątpliwy, gdyż handlowcy kontynuują de facto politykę despotyczną, prowadzącą do podziałów.

Ukazaniu tego służy jedna z najlepszych sekwencji filmu – znacznie rozbudowana w porównaniu do reszty powieści ceremonia ślubu Kader Beja. Polskiemu odbiorcy może ona przypominać w pewien sposób pierwszy akt *Wesela* Wyspiańskiego, gdyż Sembène decyduje się na pokazanie kilku miniaturowych scen, przedstawiających mentalność i poglądy gości. Szczególnie ironiczna okazuje się rozmowa dwóch młodych, bogatych Senegalczyków – jeden z nich narzeka na wakacje w Hiszpanii, ponieważ „było tam za dużo czarnoskórych”¹⁰. Zdanie, które jeszcze kilka lat przed czasem akcji *Xali* mogłoby być wypowiedziane przez mieszkającego w willi Francuza, zostaje „odziedziczone” przez wysoko postawionego Afrykanina. Wzrok odbiorcy przykuwa też scena opuszczenia ślubu przez pierwszą żonę Kader Beja, która wychodząc, mija luksusowy europejski samochód, długo wyczekiwany przez nową rodzinę prezent ślubny od El Hadżiego.

Rozwinięty zostaje także wątek żebraków wędrujących po ulicach Dakaru. Widz częściej może obserwować nakręcone w duchu neorealizmu zmagania biedoty z głodem, niepełnosprawnością i wrogim usposobieniem ze strony klas wyższych. Wprowadzona zostaje również postać mężczyzny wysłanego przez mieszkańców swojej wsi po zakupy żywniowe, który pada ofiarą kieszonkowca. Utraciwszy wszystkie pieniądze, decyduje się na dołączenie do grupy żebraków – wstydzi się wrócić do swej społeczności z pustymi rękoma. Wczesne podkreślenie różnicy między standardem życia Kader Beja i bezdomnych sprawia, że wspólna dla powieści i filmu kulminacyjna konfrontacja okazuje się znacznie drastyczniejsza.

Dla tak świadomego twórcy jak Sembène ważna pozostaje kwestia językowa, tym razem o wiele bardziej złożona niż w *Mandabi*. W *Xali* dominuje francuski – jest to jednak świadomy wybór. Członkowie Izby wręcz wstydzą się wolof, tak samo jak protagonista, który ruga córkę za umyślne odpowiadanie mu wyłącznie w mowie Senegalczyków. Dlatego też reżyser celowo, w zależności od poglądów postaci, naprzemiennie korzysta z obydwu języków. Prowadzi to do świetnej sceny pod koniec filmu, gdzie bezsilny i zdymisjonowany przez Izbę El Hadżi zaczyna mówić do reszty urzędników właśnie w pogardzanym wolof – odpowiedzią są wyłącznie szyderstwa.

Xala to dzieło wielopoziomowe, domagające się wielu interpretacji i analiz – sam autor był tego świadomy. Utwór można czytać jako dramat rodzinny, społeczną satyrę, neorealistyczny portret Dakaru, a także psychoanalityczną opowieść o patriarchalnej opresji. Zdaje się więc, że

¹⁰ O. Sembène, *Niemoc (Xala)*, Senegal 1975.

właśnie dlatego reżyser potraktował ekranizację nie jako wierną kopię, a raczej propozycję nowego odczytania, bardziej adekwatnego do audiowizualnej formy, wzywającego do powszechnej transformacji społecznej, a jednocześnie – w mniej jasnych fragmentach – odsyłającego do pierwowzoru. W ostateczności nie da się opowiedzieć za jedną bądź drugą *Xalą* – zarówno powieść, jak i film prezentują się bardzo dobrze, ale najlepiej wybrzmiewają, gdy analizuje się je obok siebie jako równouprawnione, rozmawiające ze sobą dzieła. Razem tworzą wyrazistą autorską wizję, która stanowi świadectwo wszechstronności Sembène’a.

*

Nie ulega wątpliwości, że Sembène Ousmane to twórca utalentowany – nie tylko jako reżyser, ale także pisarz. Choć najczęściej mówi się o nim właśnie w kontekście filmów, jego powieści i opowiadania wciąż warte są uwagi; współtworzą jednocześnie spójną wizję artystyczną, w której dominuje niezwykła społeczna wrażliwość, rewolucyjny duch i przenikliwy humor. Niestety, polskie (a zarazem także europejskie) wydawnictwa nie są szczególnie zainteresowane przypomnieniem sylwetki tego pisarza. Pocieszeniem pozostaje fakt, że tegoroczna edycja Festiwalu Nowe Horyzonty zaoferowała szeroki wybór kina autorów afrykańskich. Jednocześnie w ostatnich miesiącach Criterion wypuścił zestaw *Three Revolutionary Films by Ousmane Sembène*, zawierający odrestaurowane wersje: *Xali*, *Emitai* i *Ceddo*, a w październiku w polskich kinach ukazał się *Dahomej* w reżyserii Mati Diop – autorki pochodzenia senegalskiego, a także kuzynki innego ważnego twórcy filmowego, Djibrila Diopa Mambèty’ego. Oznacza to, że nadal istnieje chociażby umiarkowane zainteresowanie kinem twórców afrykańskich, a także niesprawiedliwie marginalizowaną przez europejskie media kulturą. Pozostaje liczyć, że stąd już niedaleka droga do nowych przekładów Sembène’a bądź kinowej retrospektywy jego twórczości.

Bibliografia

Adesokan A., *The Significance of Ousmane Sembène*, „World Literature Today” 2008, vol. 82, no. 1.

Encyclopedia of clothing and fashion, ed. V. Steele, Detroit 2005.

Jonassaint J., *Le cinéma de Sembène Ousmane, une (double)contre-ethnographie*, „Ethnologies” 2010, vol. 31, no. 2.

McLellan D., *Ousmane Sembene, 84; Senegalese hailed as ‘the father of African film’*, <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-2007-jun-14-me-sembene14-story.html> (dostęp: 7.12.2024).

Sembène O., *The Money-Order with White Genesis*, trans. C. Wake, London 1972.

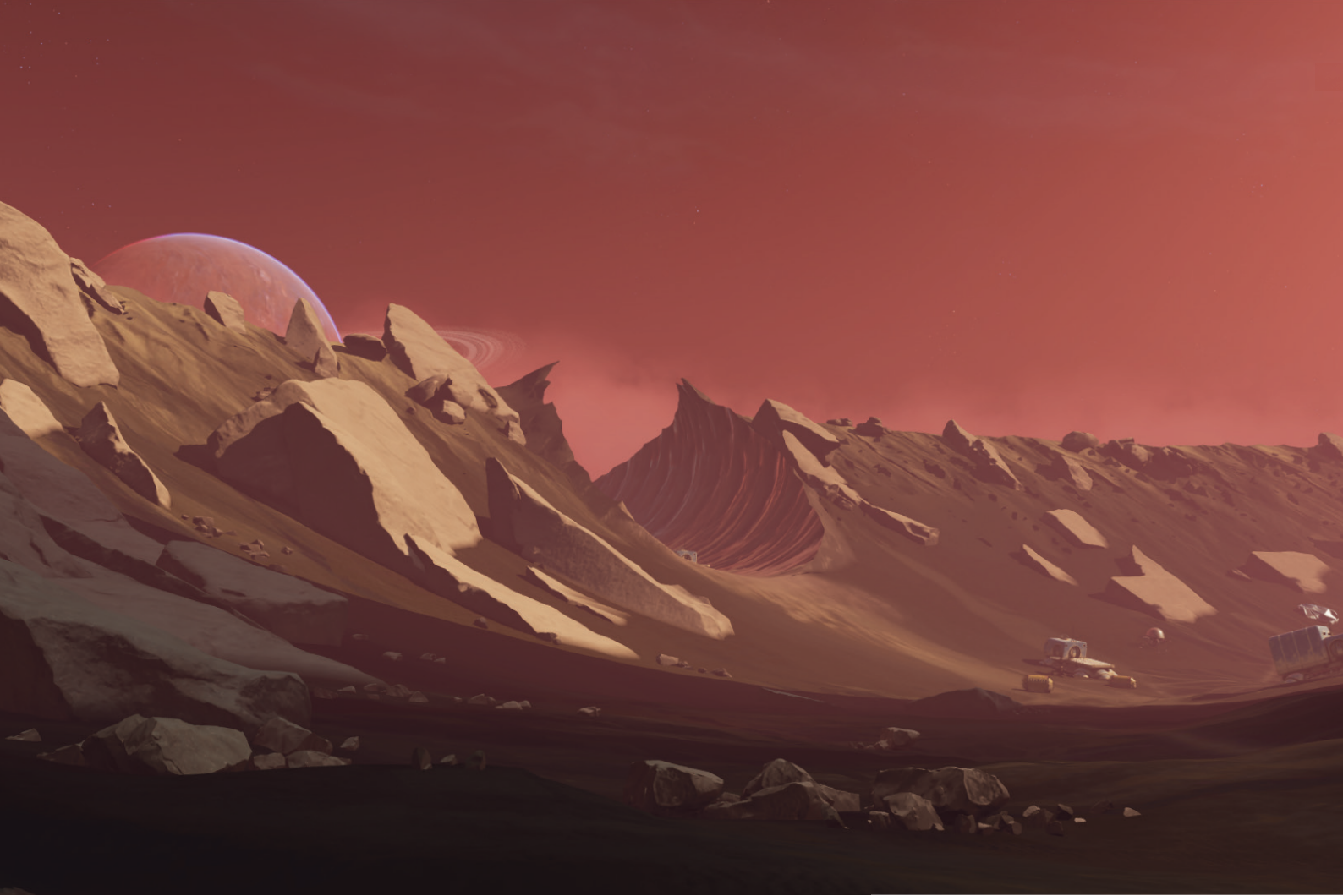
Sembène O., *Xala*, tłum. C. Żuławska, Warszawa 1978.

KACPER KUDZIA

Czy gry wideo śnią o cytowaniu literatury?

Od niepamiętnych czasów różne teksty kultury są wykorzystywane w rozmaity sposób i adaptowane w całkowicie różnych środowiskach, które często z pozoru wydają się do nich nie pasować. Przenoszenie książek na srebrne ekrany jest dziś czymś zupełnie normalnym. Podobnie sprawa ma się z grami wideo, które wykorzystują utwory literackie i na ich podstawie tworzą własny świat oraz kreują wokół niego intrygujące fabuły oraz postacie. Ze względu na ogromną różnorodność i stopnie przekładania dzieła na inne medium, pojawia się zasadnicze pytanie – czy i kiedy możemy mówić o cytowaniu literatury w przypadku gier komputerowych? Mając w pamięci to pytanie, spróbuję rozpatrzyć ten problem na kilku przykładach, które przejawiają różne szkoły przekładania świata na nowe medium.

Zdarza się, że twórcy chcą przekazać głęboką historię książkową osobom, które zazwyczaj nie są zainteresowane literaturą. W takich przypadkach pojawiają się dosłowne adaptacje starające się zachować ducha oryginału, nie odbiegając przy tym zbyt od pierwowzorów. Przykładem ilustrującym tę regułę jest gra *Metro 2033*, która została wyprodukowana przez studio 4A Games. Jest ona adaptacją powieści autorstwa Dmitrija Głuchowskiego o tym samym tytule. Historia przedstawiona zarówno w grze, jak i oryginalnie jest z grubsza identyczna – Artem, młody chłopak dotknięty skutkami wojny jądrowej na powierzchni ziemi i zmuszony do życia w moskiewskim metrze, dostaje zadanie od stalkera, aby powiadomić władze o nowym zagrożeniu. Poza kilkoma, właściwie estetycznymi, zmianami w adaptacji, gra stara się przekazać tę samą fabułę, co w moim mniemaniu bardzo dobrze działa na jej odbiór. Największym zgrzytem dla miłośników książki była wielość akcji w adaptacji. W pierwowzorze Artem zabił kilku mutantów, jednego faszystę oraz przyjaciela, natomiast w grze wideo jego ofiary liczone są już w tysiącach. Ta ogromna różnica w liczbie zabitych przez Artema ludzi w książce a w grze wynika z konkretnej przyczyny. Książka i gra to dwa odmienne twory, które dają inne możliwości. Gra wideo



1. Starward Industries (2023), *The Invincible*, 11 bit studios.

to medium, w którym bardzo ważna jest interaktywność oraz szeroko pojęty gameplay, który w przypadku omawianej przeze mnie teraz gry opiera się na mechanice strzelania i pokonywaniu kolejnych zmutowanych szczurów. W grze *Metro 2033* dodano wiele spotkań z przeciwnikami, co miało istotny wpływ na konkretny aspekt tejże produkcji. Mianowicie twórcy gry wideo zdecydowali się na znaczące ograniczenie amunicji, co przyczyniło się do wzrostu poziomu trudności oraz sprawiło, że graczowi stałe towarzyszy poczucie zagrożenia, co idealnie odwzorowuje postapokaliptyczną aurę powieści. Co więcej, gra wiernie oddaje klimat oraz wydarzenia rozgrywające się w książkowym pierwowzorze, realizując nawet to samo zakończenie, które zawarte jest w książce. Nie znaczy to, że autorzy gry nie dodali niczego od siebie. Wręcz przeciwnie – zaimplementowali alternatywne, niekanoniczne zakończenie, które jest świetną ciekawostką dla fanów uniwersum. Rozszerzono także bestiariusz, dodając nowe gatunki mutantów nieobecnych w oryginale. Warto jednak zaznaczyć, że gra bardziej skupia się na akcji oraz drodze głównego bohatera, a powieść głęboko wnika w sfery polityczno-socjologiczne opisanego w niej świata. Żadne z tych podejść, moim zdaniem, nie jest lepsze. Są po prostu inne, dzięki czemu osoby doskonale znające pierwowzór, mogą znaleźć w adaptacji coś nowego. Omawiając powiązania między książką a grą istotnym faktem jest to, że Głuchowski był aktywny podczas produkcji gry i służył za swoistego przewodnika dla jej twórców, dzięki czemu *Metro 2033* po dziś dzień jest uznawane za jedną z najlepszych adaptacji w świecie gier wideo.

Nie zawsze jednak pisarz wyraża chęć współpracy z deweloperami, co rodzi zasadniczy problem – czy są oni w stanie stworzyć na własną rękę przekonujący i dobrze oddany świat przedstawiony w powieści i – przede wszystkim – jak ugryźć temat adaptacji? Jestem pewien, że takie pytania pojawiły się także w siedzibie CD Projekt Red po wykupieniu praw autorskich do *Wiedźmina*. Studio to obrało dość ryzykowny kierunek, który był inny niż ten zaprezentowany na przykładzie *Metra 2033*. Twórcy gry postanowili, że ich adaptacja będzie kontynuacją sagi o wiedźminie. Był to ruch niespodziewany oraz niebezpieczny, gdyż saga ma swoje definitywne zakończenie, po którym czytelnik nie czuje, aby można było opowiedzieć coś więcej o Geralcie i spółce. Deweloperzy dokonali jednak czegoś, co wydawało się niemożliwe. Nie dość, że stworzyli kompetentną kontynuację historii Białego Wilka, to zrobili to z szacunkiem względem oryginału, nie wpływając przy tym na kanon utworzony przez Andrzeja Sapkowskiego. Polskie studio, które wyprodukowało grę na podstawie historii napisanej przez przytoczonego przed chwilą autora, nie stara się stawiać swojego dzieła ponad sagę, jednocześnie jednak pozwala sobie na wprowadzenie wielu autorskich rozwiązań, które w zdecydowanej większości przypadków są zgodne ze światotwórstwem pisarza. Przykładowo, podobnie jak w *Metrze 2033*, rozszerza ono bestiariusz świata, korzystając z wielu mitycznych wierzeń – słowiańskich, celtyckich czy też germańskich – nawet z delikatnym sznytem lovecraftowskim. CD Project Red stworzyło z sagi o wiedźminie swoisty plac zabaw różnych regionalnych stworów i bóstw, co stało się



2. 4A Games (2014), *Metro 2033 Redux*, Deep Silver.

bardzo atrakcyjne dla zachodniego odbiorcy, który z *Wiedźminem* nie miał do czynienia. Historia opowiedziana w trylogii jest na tyle oryginalna i odchodząca od pierwowzoru, że osoby nieznające wiedźmińskiej sagi nie poczują się zagubione, natomiast trylogię gier wideo traktuje się jako odrębne dzieło przypominające bardziej cykl opowiadań niż główną sagę. Najważniejsze jest jednak to, że CD Projekt Red z szacunkiem podeszło do kwestii oddania klimatu i świata *Wiedźmina* – w końcu jest on brudny, przyziemny, skrajnie polityczny, brutalny i rasistowski. Wszystkie te elementy znalazły się w adaptacji, a twórcy nie bali się wypuścić tak charakterystycznego produktu na rynek. Odejście od oddania tego, co działo się w sadze, pozwoliło na świeże i autorskie rozwiązania – jak w przypadku *Metra 2033*. W grze jednak akcja jest zdecydowanie bardziej zintensyfikowana i nastawiona na walkę oraz kontrakty na potwory, tak przecież charakterystyczne dla wiedźmińskiego fachu, a jednak mało obecne w dziełach Sapkowskiego.

Ciekawym przykładem wydaje się też być *The Invincible*, gra stworzona przez studio Starward Industries na podstawie *Niezwykłego* Stanisława Lema. Ta adaptacja prezentuje rozwiązanie, które jest czymś między *Metrem 2033* a *Wiedźminem*. Historia jest oryginalna, odrębna od literackiego pierwowzoru, jest swoistym prequelem do powieści, zmieniając wszystkich bohaterów i szlak fabularny, zachowując przy tym jednak te same wydarzenia, co w *Niezwykłym*. Trudno jednak w tym przypadku mówić o cytacie oryginału – główna bohaterka zupełnie różni się od Rohana i prezentuje inne spojrzenie na sytuację na Regis III. Również ograniczenie załogi lądującej na planecie do zaledwie kilku osób pozwala na kameralne ujęcie historii, które jest wręcz klaustrofobiczne, co przedstawia pozornie tę samą fabułę w nowym świetle. Historia Yasny jest z grubsza taka sama jak ta Rohana – poszukuje ona odpowiedzi na pytanie: „Co dzieje się na tej planecie?”. W *The Invincible* brakuje jednak pogłębionego socjologiczno-naukowego sznytu, który widoczny jest w oryginale. Zamiast tego stawia bardziej na aspekt eksploracji nieznannej i wrogo nastawionej planety, podkreślając przy tym poczucie zagrożenia, bezradności i beznadziei. Te dwa dzieła prezentują sobą dwa różne podejścia do tematu, co pozwala odbiorcy na wybranie tego, który bardziej do niego przemawia. W przypadku tej produkcji, tak samo jak na przykładzie *Wiedźmina*, trudno jednak mówić o cytowaniu oryginału – to bardziej przypis, który odsyła do zapoznania się z pierwowzorem i odkryciem tego ponadczasowego dzieła.

Istnieje jeszcze jedna szkoła adaptowania, zupełnie odrębna od poprzednich przykładów. Występują sytuacje, w których twórcy, z bliżej nieokreślonych powodów, stwierdzają, że nie chcą wykorzystywać świata przedstawionego w dziele literackim i decydują się na skorzystanie z pewnego zarysu czy szkicu fabularnego lub wywracają do góry nogami wszelkie reguły, które rządzą uniwersum. Jednym z najciekawszych takich przykładów wydaje się być gra *Lies of P*, zrealizowana przez studio Neowiz, bardzo luźno inspirowana *Pinokiem* Carlo Collodiego. Akcja tej gry odbywa się w fikcyjnym mieście



3. NEOWIZ (2023), *Lies of P*, NEOWIZ.

Krat, które swoim projektem i klimatem nawiązują do francuskiej belle époque, w której alchemicy odkryli Ergo. Jest to minerał, który umożliwia napędzanie zaawansowanych androido-lalek stworzonych przez Giuseppe Geppetta, który zadbał o to, aby wyposażyć maszyny w mechanizm niepozwalający krzywdzić życia ludzkiego, dzięki czemu stały się one nieodłącznym elementem codziennego funkcjonowania mieszkańców. Wkrótce potem przez miasto przechodzi choroba. Następnie w wyniku petryfikacji ludzie powolnie zamieniają się w kamień. Marionetki wszczynają bunt, w trakcie którego dokonują mordu na ludziach, doprowadzając przy tym do masowego wyludnienia miasta. W międzyczasie Geppetto znikna, pozostawiając po sobie lalkę o imieniu P, która jest zdolna stłumić bunt robotów. Po tym krótkim opisie fabularnym łatwo dojść do pewnego wniosku – połączeń z klasyczną historią o chłopcu stworzonym z drewna nie ma tu zbyt wiele poza imionami. Nawet miejsce akcji jest zupełnie inne, ponieważ adaptacja ucieka z rodzimego kraju Collodiego do XIX-wiecznej Francji, wyjętej rodem z horrorów Lovecrafta. Ciekawym rozwiązaniem jest również wybór gatunkowy tej gry. Otóż należy ona do rodziny soulslike'ów, którą cechuje marność oraz poczucie beznadziei głównego bohatera, którego może pokonać każdy szeregowy wróg bez większego problemu. Trzon adaptacji pozostaje jednak taki sam jak w oryginalnej – główny bohater poszukuje człowieczeństwa, chce być prawdziwym chłopcem. *Lies of P* traktuje ten motyw zupełnie odmiennie, tworząc przyjemny i zamierzony dysonans po filmiku wprowadzającym i opisującym wstępnie fabułę gry. Przed filmikiem umieszczono dedykację dla autora książki o Pinokiu, która brzmi: „Ku czci wielkiego pisarza – Carlo Collodiego”. Moim zdaniem, takie adaptacje są potrzebne i kreatywne, gdyż pokazują one niestandardowe ujęcia klasycznego dzieła literackiego, jednocześnie zachęcając do zapoznania się z pierwowzorem.

Kwestia adaptacji dzieł literackich na medium interaktywne, jakim są gry wideo, jest nadal otwarta i dyskusyjna. Pojawia się wiele głosów mówiących za tym, że dosłowne przenoszenie powieści jest bez sensu, ponieważ jest to działanie odtwórcze. Trudno się z tym częściowo nie zgodzić, ale czy dzięki temu klasyki literackie nie docierają do większego grona odbiorców? W końcu literatura to gra wyobraźni, a gry czy filmy pozwalają urzeczywistnić wizję książkową, niejako dając jej drugie życie. Produkcje growe są o tyle ciekawsze, że muszą brać pod uwagę takie aspekty jak gameplay czy szeroko pojętą interaktywność świata, stąd też większy nacisk na akcję w *Metrze 2033* czy *Wiedźminie*. Dzięki wykorzystaniu motywów klasyków literackich, które zostały przedstawione w krzywym zwierciadle i stworzone zupełnie od zera, możemy je odkryć na nowo. W końcu *Lies of P* tworzy z dzieła dla dzieci (choć to też wydaje się być kwestią dyskusyjną) istny lovecraftowski horror, którego pozazdrościć mógłby nawet *Samotnik z Providence*. Wbrew wszystkiemu stwierdziłbym, że taka różnorodność jest dobra – dosłowne przełożenia dzieł literackich stałyby się z czasem nudne, a od czasu do czasu warto pochylić się nad odnośnikami i zastąpić cytaty parafrazą.

Spis ilustracji

1. Starward Industries (2023), *The Invincible*, 11 bit studios (źródło: własne).
2. 4A Games (2014), *Metro 2033 Redux*, Deep Silver (źródło: https://store.steampowered.com/app/286690/Metro_2033_Redux/).
3. NEOWIZ (2023), *Lies of P*, NEOWIZ (źródło: https://store.steampowered.com/app/1627720/Lies_of_P/).

PAWEŁ KWIATKOWSKI

Epoka sequelozy

Tworzenie dzisiaj kina rozrywkowego hollywoodzkim gigantom przychodzi nadzwyczaj prosto. Każde większe studio typu Disney czy Warner Bros. zdobyło kilka własnych, potężnych francyz filmowych i w miarę upływu czasu wypływa nowe produkcje, które jedynie dostawiają kolejną cyferkę w dorobku dobrze znanego nam loga. Kiedy popatrzymy na tytuły – cieszące się w ostatnim czasie największą popularnością w światowym box officie, czyli zgarniające do kin rekordową ilość widzów – będą to: kolejne odsłony cyklu stworzonego przez Marvel Studios o coraz to bardziej wymyślnych bohaterach biegających w kolorowych piżamach; wielkie powroty kultowych produkcji typu *Top Gun*; nowe trylogie gwiazdnowojenne bądź niekończąca się seria z Vinem Dieselem, która od ścigania się po amerykańskich ulicach drogimi autami przeszła do przeskakiwania samochodem po arabskich drapaczach chmur, uciekania jeepem po rozpadającym się moście linowym czy lotu w kosmos pontiakiem fiero. Nastaly czasy, w których twórcy filmowi zrezygnowali z tworzenia nowości. Przestało się to opłacać, kiedy zauważyli jak popularne stały się wszelkie prequely, sequele i spin-offy. Nastala epoka sequelozy. Pytanie, czy może trwać ona wiecznie?

Na początku chcę dosadnie podkreślić, że w tekście będę rozprawiał jedynie o kinie rozrywkowym, komercyjnym, skierowanym w zdecydowanej większości do pogardliwie nazywanych „niedzielnym widzów”, którzy lubią pójść sobie w weekend większą ekipką na sympatyczny seans i otrzymać produkt spełniający ich wymagania. ‘Produkt’ to słowo klucz, idealnie spełniające się w roli definicji dzisiejszego blockbustera (wielki kinowy hit). Bo tak jak w XXI wieku znajdziemy ogromną ilość wizjonerskiego kina kameralnego, artystycznego, tak sam nurt rozrywkowy w dzisiejszej kinematografii sprowadza się jedynie do znalezienia odpowiedniego przepisu na produkcję, która zgarnie tłumy do kin. I to już nieważne, czy będzie ona rzeczywiście jakościowa.

Najlepszym tego przykładem będzie obecna polityka Disneya. To potężne korpo wykupiło w przeciągu ostatnich dziesięciu lat większość najbardziej znaczących licencji (między innymi na *Star Wars*, do Marvela czy Pixara), by teraz wykorzystywać je bez żadnego pomysłu i wypuszczać nieskończoną ilość filmów związanych z tymi popularnymi franczyzami. O, tu jeden film Marvela, tam jakaś tańsza animacja na Disney+, tu jakiś serialowy spin-off *Star Wars*, tam prequel historii z ostatniego filmu Marvela, kolejny sequel *Krainy lodu*, następny remake klasycznych disneyowskich animacji itd. Eskalowało to wszystko do tego stopnia, że tak jak przykładowo uniwersum Marvel Studios jeszcze przed laty posiadało renomę, dzięki stworzeniu niezwykle fascynujących superbohaterów i stworzenia z nich entuzjastycznej drużyny, dzisiaj zostaje krytykowane nawet przez wiernych fanów. Z jakiego powodu? Najzwyczajniej w świecie Disneya obchodzi teraz jedynie ilość, a nie jakość, co wiąże się z tym, że nowe opowieści o bohaterach Marvela stają się coraz bardziej płaskie i nijakie. Ponadto ludzie zajmujący się efektami specjalnymi nie są już w stanie nadążać za tą samonapędzającą się disneyowską maszyną i w efekcie dostajemy słabo zrealizowane produkcje z paskudnym CGI (wszystkie elementy filmu wygenerowane komputerowo), gdzie zewsząd atakuje nas okropny green screen.

Za pierwszy prawdziwy blockbuster w historii kina uznajemy *Szczęki* Stevena Spielberga. Do tamtego czasu mianem tym określano produkcje, które osiągnęły bardzo wysokie wyniki finansowe, np. *Przeminęło z wiatrem* czy *Ben-Hur*. Po 1975 roku i premierze filmu o morderczym rekinie, blockbuster zaczął oznaczać niezwykle wysokobudżetowe produkcje, mające na celu zgromadzić w kinach ogromną publikę. Dlatego nie bez przyczyny określa się Spielberga ojcem kina, gdyż to właśnie on pierwszy wynalazł niezwykle skuteczną formułę filmu popularnego. Wypuszcza on również dwie potężne franczyzy, które kontynuowane są do dzisiaj i zgarniają ogromne pieniądze. Mowa oczywiście o serii *Indiana Jones* oraz *Parku Jurajskim*. Zaraz obok niego wyrósł zresztą George Lucas ze swymi *Gwiezdnymi wojnami*. I to właśnie wtedy, u schyłku lat 70., sequele zaczęły stawać się czymś atrakcyjnym dla kinowego odbiorcy.

Długi czas „druga część” oznaczała paździerz (slangowe określenie filmu o słabej jakości). Zresztą nawet jeszcze w latach 80., kiedy teoretycznie sequele stawały się czymś popularnym, tak dobre filmy jak kolejna odsłona *Obcego* czy *Terminatora* pozostawały czymś wyjątkowym. Ba, do dzisiaj przecież wiele osób podąża za myślą: „druga część nie będzie już tak dobra”. Trudno było zmienić to myślenie. A z czego ono wynikało najsilniej? Z horrorów. Niskobudżetowe slashery należały do tego gatunku filmów, które bezproblemowo zbierały miliony odsłon. Z reguły oczywiście każdy kolejny był jeszcze tańszy w realizacji, z jeszcze to bardziej prostolinijną historią. Znamy wiele takich horrorowych tasiemców, które miały wzloty i upadki, jak chociażby seria *Piątek trzynastego*, *Halloween* bądź *Koszmar z ulicy Wiązów*. Osobiście lubię podziwiać te cudaczne projekty, bo na przestrzeni tych kilkunastu odsłon twórcy na pewnym etapie kierowali się ze swoimi pomysłami w naprawdę

abstrakcyjne strony. Jednak ta kliszowość oraz nieskończone dobudowywanie historii nie pomagały w postrzeganiu sequeli jako pozytywnych. Mimo wszystko im więcej udanych kontynuacji powstawało, tym ludzie coraz bardziej przekonywali się do takiego sposobu opowiadania historii i sequele stawały się naprawdę opłacalne dla studiów filmowych.

Nigdy nie powiedziałbym, że powstanie sequela było czymś niszczącym oryginalność filmów. Więcej, okazało się zdecydowanie znaczącym etapem w rozwoju kina. A w całej historii powstały „drugie części”, które całkowicie zawładnęły moim sercem. Przecież *Ojciec Chrzestny II* czy *Blade Runner 2049* to absolutnie jedne z moich ulubionych filmów. Jednak proces rozbudowywania pojedynczych historii na coraz większe cykle nie miał końca. Po sequelach przyszły remaki. Producenci filmowi postanowili odświeżyć znane już nam opowieści, budując je na nowo. Znowu kino grozy okazało się prekursorem w tym gatunku. W końcu to *Psychol* Gusa Van Santa okazał się jednym z najbardziej sztandarowych przykładów remaku. Przedstawiał on historię znaną nam z kultowej już *Psychozy* Alfreda Hitchcocka. Jednak, mimo że twórca przenosił tę opowieść prawie że 1:1, film odniósł ogromną porażkę i bardzo negatywny odbiór publiki.

Mam wrażenie, że remaki są chyba tym najmniej lubianym elementem całego uniwersum sequelezy. Toteż byłem niezmiernie zaskoczony jak w 2022 roku na gali Oscarów najlepszym obrazem ogłoszono film *CODA*, remake francuskiego *Rozumiemy się bez słów* (Amerykanie lubią robić remaki zagranicznych produkcji, bo nie lubią czytać napisów). Wielokrotnie przy ogłaszaniu przez studia powstania filmu, adaptującego jakiś wcześniejszy, nagle odzywa się rzesza fanów oryginału i od razu zaczyna hejtować ten dopiero powstający projekt. Jednocześnie jest sporo remaków, które niezwykle spodobały się większości widzów. Jednak wszystkie je łączy stała cecha – oryginał nie jest już dzisiaj popularnym filmem i mało kto go oglądał. Tak właśnie jest z najnowszymi *Narodzinami gwiazdy* z Bradleyem Cooperem oraz Lady Gagą, *Vanillą Sky* (osobiście jednak uważam oryginał za lepszy), *Suspirią*, *Ocean's Eleven* bądź *Człowiekiem z blizną*, absolutnie najlepszym remakem w historii kina.

Dalej za sprawą George'a Lucasa i jego nowej trylogii *Star Wars*, także prequele odnalazły swoje miejsce w kinie. A razem z nimi chwilę później wpadnięto na pomysł, że można rozwijać też historie postaci drugoplanowych, w związku z czym zaczęły powstawać spin-offy – dodatki do opowieści głównego cyklu. W końcu powstało i coś takiego jak reboot, który podejmował historię wcześniejszych filmów z serii, ale nie był jego żadną kontynuacją. Aż finalnie w najnowszym *Krzyku* z 2022 roku twórcy tak silnie zaczęli bawić się całą tematyką sequelezy, że spopularyzowali pojęcie reuela (pierwszy raz użyto go przy premierze *Batman v Superman*), do którego zresztą zaliczylibyśmy także właśnie ich film.

Requel jest „przebudzeniem” serii, które mimo nowych elementów kontynuuje słynną franczyzę. To połączenie nowego ze starym, które ma przedłużyć zainteresowanie uniwersum oraz prowadzić widza do odkrycia znanego wszechświata filmowego z zupełnie innej strony. Fabuła wraca do wątków z poprzednich części, ale nie powtarza ich tak jak

remake. Idealnym na to przykładem są *Gwiezdne wojny: Przebudzenie Mocy*, po obejrzeniu których każdy zastanawiał się, dlaczego to było tak podobne do *Nowej nadziei*.

Wszelkie sequele, soft rebooty czy spin-offy pozwalają twórcom bawić się przeróżnymi konwencjami i rozwijać stworzone przez siebie uniwersa. Jednakże w dzisiejszym Hollywood wielkie studia zbyt silnie podążają w stronę tej całej sequelezy, zabijając przy tym wszelaką świeżość oraz pomysłowość, jakie mają szansę powrócić w kinie rozrywkowym. Zastanówmy się, kiedy dostaliśmy ostatnio nową franczyzę? Kiedy powstał zupełnie oryginalny blockbuster, niepołączony w żaden sposób z innym wcześniej powstałym filmem? Mam wrażenie, że był to *Avatar* z 2009 roku, chociaż może coś ominąłem (*Diuna* z 2021 roku jest oczywiście niezwykle innowacyjną rzeczą w świecie kina rozrywkowego, ale nie zapominajmy o istnieniu *Diuny* Davida Lyncha z 1984, co skreśla dzieło Villeneuve'a z kategorii świeżych blockbusterek). Co by oznaczało, że od powstania nowej marki filmowej dzieli nas już dobre trzynaście lat. A to jest już pewien wyznacznik. Wyznacznik banalnej formy, do jakiego przyzwyczajają nas w ostatnim czasie Disney czy Warner Bros.

Kiedy nastąpi zmiana warty i Myszka Miki będzie musiała ustąpić? Oby jak najszybciej. I może nastąpi to prędzej, niż się spodziewałem. Mam wrażenie, że współczesna widownia coraz częściej kieruje się recenzjami, chcąc obejrzeć rzeczywiście dobry film. Najlepszym tego przykładem byłby chyba przypadek kolejnej części *Jokera*, który w drugi weekend po premierze filmowej zaliczył potężny spadek ilości widzów, liczący aż 90%. Ewidentnie publika zareagowała w ten sposób na szczególnie niepocholebne opinie w sieci. W tym aspekcie mogą również cieszyć coraz częstsze ostatnio porażki w box offisie filmów Marvela, a ogromny sukces finansowy chociażby drugiej części *Diuny*, która udowodniła, że wciąż może powstawać jakościowe kino rozrywkowe. Bądźmy dobrej myśli.

DOROTA POKORSKA

*Jeden zastrzyk
uwolni Twoje DNA
i da światu Ciebie w nowej postaci...¹*

[uwaga! zawiera spoilery filmu *Substancja*]

20 września do polskich kin trafiła najnowsza produkcja filmowa Coralie Fargeat, która po swojej światowej premierze wstrząsnęła środowiskiem filmowym. *Substancja*, bo o niej mowa, nie tylko należy do atrakcyjnego podgatunku body horroru, ale również skupia się na powszechnym i poważnym problemie społecznym, jakim jest dążenie do doskonałości i ideału kobiecego ciała (czy uniwersalnie również męskiego) promowanego przez dzisiejsze media. Wykorzystanie kina grozy do wyeksponowania zjawiska społecznego moim zdaniem wpływa na atrakcyjność owej produkcji. Body horror eksploatuje nasze lęki, uczucie obrzydzenia czy niechęć do „inności”. Tak jak klasyczne gatunki horroru oglądamy, bo lubimy się bać i w ten sposób oswajamy strach, tak samo omawiany podgatunek cieszy się zainteresowaniem, bowiem to, co nas obrzydza, w pewnym stopniu również nas fascynuje. W przypadku *Substancji* dodatkowym czynnikiem zachęcającym do jej obejrzenia jest aktualny oraz bliski nam temat, który film porusza. Nie mamy do czynienia ze zmutowanymi stworzeniami z innego świata, ale z człowiekiem, któremu towarzyszy lęk wykluczenia społecznego.

Główną bohaterką filmu jest grana przez Demi Moore Elizabeth Sparkle, kobieta w średnim wieku, prowadząca w telewizji własny program, który ma promować utrzymanie zdrowej i atrakcyjnej sylwetki poprzez aktywność fizyczną. Niestety, przez panujące przekonanie, że piękno leży w młodości, Elizabeth traci pracę, a jej szef, który ma być

¹ *Substancja*, reż. C. Fargeat, prod. Stany Zjednoczone 2024; cytat pochodzi ze zwiastuna filmu, udostępnionego przez Kino Helios Polska na platformie YouTube.

symbolem nadal panującego na świecie patriarchy, rozpoczyna poszukiwania młodszej zastępczyni. Załamana kobieta nieoczekiwanie otrzymuje propozycję skorzystania z leku – wykonania zastrzyku, który uwalnia DNA, aby z ciała macierzystego powstała druga postać. Lepsza. Młodsza. Piękniejsza. Jest tylko jedna zasada, której kobiety muszą przestrzegać – równowaga. Pamiętać o tym, że są jednością. Właśnie ta jedność staje się problematyczna i eksponuje powagę problemu, jakim jest brak samoakceptacji.

Kobieta, która dosłownie wychodzi z ciała Sparkle, przyjmuje imię Sue i staje się jej następczynią. Przejmuje program, szturmem podbija telewizję śniadaniową i może poszczycić się sympatią męskiej części publiczności, co odróżnia ją od głównej bohaterki, która przez cały film słyszy jedynie zdania typu: „Moja żona/córka/siostrzenica Panią uwielbia!”. Sue natomiast jest podziwiana przez mężczyzn, bo jest młoda, niezwykle atrakcyjna, skąpo ubrana, Sparkle zaś staje się inspiracją dla kobiet, ponieważ mimo swojego wieku wygląda bardzo dobrze. Ta analogia ujawnia kolejny problem, z którym mają borykać się kobiety w dzisiejszych czasach. Pożądane jest to, co podoba się mężczyznom, części społeczeństwa, która w tym filmie (być może również na świecie) ma dominujący wpływ na standardy kobiecego piękna. Elizabeth decyduje się na zażycie substancji, ponieważ wie, że nie uda jej się doścignąć ideału. Nie zachwyci swojego szefa, nie ma szans z konkurencją, jaką staje się Sue.

Lepsza wersja Sparkle zaczyna pasożytować na głównej bohaterce. Nie stosuje się do zasad, prowadzi niezależne życie, na skutek czego ciało jej „żywicielki” zostaje poddane deformacji. Kobieta nie przypomina już siebie, a pomarszczoną staruszkę z ogromnym garbem, której wypadły wszystkie włosy. Elizabeth jest zrozpaczona, chce nawet przerwać wyniszczający ją proces, ale powstrzymuje ją świadomość, że nie osiągnie w życiu już żadnego sukcesu, w przeciwieństwie do Sue. Ta ostatecznie zabija Elizabeth. Kobieta nie może żyć bez żywiciela, więc próbuje użyć substancji na sobie, co powoduje powstanie zdeformowanego potwora, który idealnie wpisuje się w ramy body horroru.

Kompleksy głównej bohaterki, obsesyjne dążenie do doskonałości, panujący patriarchy to tematy, które w ostatnich latach cieszą się ogromną popularnością w polskim i światowym kinie. Fargeat jednak oprócz tego, że zwraca uwagę na aktualne problemy, robi coś jeszcze. Wyolbrzymia je, stosuje groteskę, która ma tym razem przerażać, nie śmieszyć. Bardzo ważny w filmie staje się dźwięk, który jest skorelowany z grą kamery. Przybliżenie obrazu z równoczesnym głośnym dźwiękiem powoduje lekki niepokój u odbiorcy, który staje się wyczulony na użyty w filmie zabieg. Scenografia również jest nietypowa. Pomieszczenia są utrzymane w kolorach raczej pstrokatych bądź wywołujących wizualne przytłoczenie. Przykładowo biel kafelków w łazience bohaterki staje się drażniącą, kojarzy się ze szpitalem bądź innym sterylnym pomieszczeniem.

Przed wszystkim jednak na samopoczucie widza ma wpływ scena finałowa, gdzie konwencja body horroru ujawnia się w pełnej krasie. Zdeformowany potwór wywołuje

obrzydzenie, punkt kulminacyjny filmu pojawia się na końcu, co jest zgodne z powiedzeniem Samuela Goldwyna, które później chętnie powtarzano w kontekście filmów Alfreda Hitchcocka: „Film powinien zaczynać się od trzęsienia ziemi, potem zaś napięcie ma nieprzerwanie rosnać”. Tym trzęsieniem ziemi staje się pierwsza deformacja ciała Elizabeth (która co prawda ma miejsce w połowie filmu), a późniejsze krwawe zabójstwo Sparkle oraz pojawienie się potwora, dostarcza widzom jeszcze silniejsze dawki emocji, co umożliwiła dopracowana charakteryzacja.

Substancja jest produkcją godną uwagi. Dobrze zrealizowana pod względem technicznym, z ciekawą fabułą, jest w stanie zachwycić oraz szokować wymagających widzów. Szczególnie kontrowersyjna jest scena finałowa, która w myśl typowego body horroru, może nie wszystkim przypaść do gustu. Trzeba jednak przyznać, że produkcja zadaje widzom pytania dotyczące sytuacji społecznej oraz skłania do refleksji.

DEMI MOORE



SUBSTANCJA

MUBI 



FILM
CORALIE FARGEAT

JUŻ
W KINACH

Plakat *Substancji*, <https://www.monolith.pl/wp-content/uploads/2024/09/przedstawiamy-nowe-zdjecia-i-plakaty-substancji-zobacz-film-podczas-swieta-kina-tylko-za-13-zlotych-obraz1-1025x1280.jpg> [dostęp: 11.12.2024].

JULIA KĘDZIORA

O dancingu na podstawie tomiku Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej

Od dziecka rodzice Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej uważali ją za wielki talent literacki, którego dowodem stały się później liczne utwory poetyckie oraz poszczególne dramaty. Już pierwszy tom poetki pod tytułem *Niebieskie migdały*, wydany w 1922 roku, został doceniony przez krytyków. Maria Pawlikowska-Jasnorzewska słynie przede wszystkim z miniatur poetyckich, najczęściej zakończonych pointą.

Do swych wierszy wprowadzała atmosferę i realia współczesnej codzienności, była to tzw. poezja szczegółu: bibeloty, drobiazgi, stare fotografie, kapelusze, koronki, futra i parasolki – przedmioty otaczające autorkę odtwarzają jej świat w poezji¹.

Poetka uwielbiała nowe stroje i dodatki, a jej zamiłowanie do ubierania się zgodnie z panującą modą pogłębiało problemy finansowe Jasnorzewskich.

Jerzy Ziomek, cytując jej tomiki poezji, przyznał, że formowała kształt liryki kobiecej, liryki erotycznej, liryki różowej magii, wachlarzy, pocałunków, jedwabiu, baletów, podbojów².

Jednakże ta estetyczna, drobiazgowa szata graficzna stanowiła kamuflaż dla komentowanej rzeczywistości, która wcale nie była tak kolorowa, jak by się mogło wydawać. Świat przedstawiony w tomiku wierszy *Dancing. Karnet balowy* (1927) wywołuje w czytelniku nieustanne poczucie grozy i gwałtowności. W większości utworów za pomocą kursywy

¹ A. Bernat, *Kultura i sztuka w okresie międzywojennym*, <https://dzieje.pl/aktualnosci/70-lat-temu-zmarla-w-anglii-poetka-maria-pawlikowska-jasnorzewska> (dostęp: 27.10.2024).

² J. Bończa-Szabłowski, *Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, słowiańska Safona*, <https://blog.polona.pl/2021/11/maria-pawlikowska-jasnorzewska-slowianska-safona/> (dostęp: 27.10.2024).

wyróżniono poszczególne słowa³. Najczęściej wyeksponowano tak po jednym wyrazie w wierszu, jednakże zdarzają się przypadki, gdzie uwypuklono od dwóch do sześciu słów. Uważam, iż wyszczególnione hasła umożliwiają pełniejszą interpretację utworów, gdyż nieraz ukierunkowują myśli na kluczowe idee czy wartości; czasem zwracają uwagę na to, że należy rozważyć przeciwstawne pojęcia, oraz wymagają od nas nietuzinkowego myślenia, prowadzącego do śmiałego odczytania liryków. Dzięki temu zabiegowi czytającemu jest prościej wyobrazić sobie scenerię, opierającą się na spotkaniu towarzyskim, jakim jest dancin*g*. W *Jazz-bandzie*⁴ nasza uwaga powinna skupić się na „s z c z ę ś c i u”⁵, które określają przymiotniki, takie jak: psie, wilcze i kocie. W społeczeństwie funkcjonuje powiedzenie: „pieskie życie”, które oznacza nędzny żywot, obfitujący w trudności i wyrzeczenia. Istnieje także przysłowie: „komu się szczęści, temu i wilk woły popasie” – sądzę, że jeśli człowiek sukcesu nie zapomni o szacunku i miłym usposobieniu względem drugiej osoby, to nawet ten, kto z jakiegoś powodu za nim nie przepada, będzie go respektował. Natomiast kot zazwyczaj kojarzy się z pomyślną fortuną. Przecież zwierzę to „spada na cztery łapy”, „ma siedem żyć”. Jednak niektórym osobom będzie się kojarzyło z pechem, nieszczęściem. Powiedzenia te zwracają uwagę na to, iż miejsce, w którym odbywa się dancin*g*, jest dla wszystkich istot, niezależnie od tego, jak komuś powodzi się w życiu. Ponadto Zaproszenie skierowane jest nie tylko do profesjonalnych tancerzy, ale i tych, którzy pragną miło spędzić czas na parkiecie.

Utwór *Fox-trott* przenosi czytelnika do z pozoru bajkowej krainy. Wprowadzają go tam pocałunki, wokół rozbrzmiewają angielskie imiona – na myśl przychodzi mi np. Charles, który kojarzy się z przymiotnikiem „czarujący” (ang. *charming*). Ważny jest także tytuł utworu. Nazwa tańca przywodzi na myśl „burżuazyjny szyk i nieokiełznaną zabawę z czasów świetności”⁶.

Na początku fokstrot był tańcem dowolnym, bez ściśle określonych reguł. Taniec fokstrot początkowo miał dawać odprężenie, nie nastęczać trudności, a partnerzy poruszali się w dowolny sposób⁷.

Dopiero w 1914 roku amerykański związek tancerzy wprowadził podział na kroki wolne i szybkie – tańczone po linii prostej lub w obrotach w prawo – przez co fokstrot stał się najtrudniejszym tańcem standardowym europejskiego programu tanecznego. Dlatego

³ M. Pawlikowska, *Dancing. Karnet balowy*, Warszawa 1958.

⁴ Tytuły wierszy w oryginale są zapisywane małą literą.

⁵ Wyróżnienia stosowane przez autorkę wierszy mają wpływ na interpretację jej utworów, dlatego zdecydowano się zaznaczyć je w cytatach poprzez rozstrzelenie.

⁶ *Fokstrot. Muzyka do tańca towarzyskiego*, <https://estet.zt.ua/pl/foxtrot/> (dostęp: 28.10.2024).

⁷ A. Szozda, *Fokstrot – historia, postawa taneczna, stroje, podstawowe kroki*, <https://uroda.abczdrowie.pl/kroki-fokstrota> (dostęp: 28.10.2024).

określa się go także tańcem prawdy. W nim najłatwiej jest zauważyć braki tancerza, który powinien popracować nad techniką i wykończeniem ruchów. Partnerzy taneczni prędko odczuwają niedoskonałości na parkiecie, ponieważ w fokstrocie wymagana jest styczność. Tańczy się go w tak zwanej ramie, a dodatkowo para styka się biodrami. Podobnie w utworze Jasnorzewskiej trzyma się partnerkę w ramionach. Tańce standardowe sprawiają, że partnerzy zbliżają się do siebie, choć niekoniecznie tego chcą. Fokstrota można tańczyć w różnym tempie – zarówno wolnym, jak i szybkim – toteż niechcący można się rzucić partnerowi na szyję. Zatem dancingu nie zawsze bywa beztrudną zabawą. W tomiku porównano go z Piekłem. W tym wierszu parkiet jest oświetlony „okrutnie”, zapewne przez ostre światło. Wciągnięto na niego bladą Laurę i drżącego Filona, aby ukarać ich za „gzy jaworowe” i „rózane kłótnie”. Ten ostatni epitet może oznaczać, iż para zaciekle wyklócała się o delikatne sprawy, jakimi są uczucia, co potwierdzałyby sytuacja liryczna w utworze Franciszka Karpińskiego.

W *Dancingu* można zauważyć, że pewnego rodzaju dzikość czy też zwierzęcość jest nieodzowną częścią istoty ludzkiej. Już sam kontakt z tańcem wymaga od nas zwrócenia się do pierwotnej natury człowieka. Mimo że każdy taniec opiera się na wykonywaniu odmiennych ruchów, to ciało tancerza nie może być nigdy w pełni spięte. Niezależnie od tego, czy znajdujemy się na parkiecie dla przyjemności, czy z powodów zawodowych, ruch wymaga płynności. Nie można jej uzyskać, gdy dana osoba będzie się nieustannie zastanawiać nad tym, czy wykonany gest wygląda odpowiednio. Taniec to nie tylko wyuczona choreografia – przede wszystkim składają się na niego uczucia. Wielu ludzi uwielbia uczęszczać na zabawy taneczne, ponieważ pozwalają one zapomnieć o trudach codziennego życia. Ruch daje nam swobodną przestrzeń na wyrażanie swoich uczuć, pozwala na pewną dzikość, jednocześnie umożliwiając psychiczny odpoczynek. Pawlikowska-Jasnorzewska przyrównała w *Zaproszeniu* salę taneczną i wybierając się na nią społeczeństwo do puszczy. Zapraszający są za nią stęsknieni; gości zastąpiły spersonifikowane zwierzęta. Zwrot „wy cietrzewie profesjonaliści” może odnosić się do profesjonalnych tancerzy. Nieraz przyjmują oni dumną i nieprzystępną postawę, niczym puszające się cietrzewie. „Wiewiórki tańczące wśród liści” zapewne odpowiadają zwinnym i skocznym uczestnikom zabawy. „Żyrafy i małpy i słonie” to metafora odnosząca się do osób, które nie dbają o poprawną postawę taneczną, myślą kroki czy też po prostu nie są tak wdzięczne w tańcu. Mimo tego potrafią miło spędzić czas w towarzystwie, nie zwracając uwagi na swoje mniejsze umiejętności. Również w *Dancingu* pewna para tuli się w tanecznym uścisku „upojona rajem” – przepełniona szczęściem, jednak otoczona przez na przykład tłum „małp skaczących”. Wyrażenie to przedstawia zapewne tych osobników, którzy na imprezach mają w zwyczaju skakać do rytmu muzyki, a nie tańczyć. W utworze *Zaklinacze węży* ludzie przyrównani są do tych gadów. Tak jak kobry muszą się wici, przechylać i prężyć do danej muzyki, wybranej przez grający *band*. Chociaż taniec w pewnym stopniu

narzuca dzikość bądź umożliwia wyzwolenie jej, to jednak powrót do niej jest ryzykowny. Trzeba umiejętnie stopniować własną dzikość, gdyż za duża jej ilość czyni społeczeństwo prymitywnym, nieokrzesanym i stanowi zagrożenie.

Kolejnym ważnym elementem tańca jest partnerstwo, które można rozpatrywać na kilka sposobów. W pierwszym wypadku mówimy o znalezieniu tymczasowego partnera do tańca, co jest możliwe, gdy udamy się na dancing w grupie samotników. Nawet w takiej sytuacji taniec dwóch osób potrafi być bardzo intymny, ponieważ czynność ta wymaga otwarcia się na drugiego człowieka i odsłonięcia po części swoich emocji. Im bardziej otworzymy się na partnera w tańcu, tym bardziej sam taniec będzie udany i przyjemny. By to osiągnąć, powinniśmy czuć się swobodnie – nie będziemy chcieli kontynuować tańca z osobą, której dotyk jest dla nas zbyt nachalny lub do której nie mamy ochoty się zbliżyć. Udany taniec towarzyski stanowi połączenie dwóch dusz. Z takich zabaw najlepiej pamiętamy te osoby, które spodobały nam się nie tylko za sprawą wyglądu, ale także dzięki odpowiedniej charyzmie. W tańcu z założenia mężczyzna prowadzi kobietę, która musi mu w pewien sposób ulec. Do tego potrzebne jest zaufanie wobec partnera i poczucie komfortu w jego obecności. Jeśli zabraknie tych czynników, choreografia stanie się przepychanką bądź nieuchronną serią potknięć. Już jeden z pierwszych wierszy w tomiku Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej ukazuje, jak ważna jest żarliwość w tańcu. W utworze *Motyl* kobieta w przelocie dotknęła smukłego i przystojnego pana egretę, która z jednej strony może oznaczać pęk ozdobnych piór, a z drugiej upierzenie wyrastające na grzbiecie czapli w okresie godowym. Dwa ostatnie wersy: „zapomniałam / że jestem kobietą” mogą oznaczać, że osoba mówiąca rozpoczęła swoje ptasie gody. Z kolei w *Dancingowych zabawkach* kobieta zastanawia się nad przeznaczeniem małych parasolek, umożliwiających zasłonięcie oczu w celu kokietowania mężczyzny lub ochrony przed jego nieprzyjemnym wzrokiem. W wierszu *Strach* dama jest przerażona, ponieważ jej taneczny partner pragnie objąć ją także wśród parawanów chińskich, gdzie miała zamiar odpocząć. Za to w *W sieci* pleciona siatka na plecach damy „zczepiła” (sic!) się z rękawem jej dansera. „W sieci złocistych oczek uwięzła tęsknota”, która „tak się miota”, iż siatkę należy rozedrzeć. Może oznaczać to tęsknotę za upragnionym partnerem, z którym takie wypadki by się nie zdarzyły. Przecięcie siatki może też symbolizować uwolnienie się od nieodpowiedniej osoby, a jednocześnie pojawienie się możliwości spotkania właściwego partnera.

Jednak granica pomiędzy partnerstwem a posiadaniem może okazać się niezwykle cienka. W utworze pod tytułem *Ramię tancerza* kobieta pyta partnera: „czy słabość wzbudza w panu litość czy pogardę”. W odpowiedzi słyszy, że „zachwyty pełen dzikiej trwogi”. Świadomość, że ktoś z własnej woli przynależy do drugiej osoby, z jednej strony jest kojąca, z drugiej nieraz wywołuje w ludziach dziką trwogę. Ukochana osoba może w każdej chwili odejść. Człowiek czasem jest w stanie nieświadomie lub celowo zatrzymać partnerkę wbrew jej życzeniu. Niejednokrotnie wyczuwamy, gdy ktoś zamierza od nas odejść, lub

wiemy, że związek nie przetrwa próby czasu. Najpewniej tak było w przypadku postaci Juliusza Desnoyersa granej przez Rudolpha Valentino. Pawlikowska-Jasnorzewska w wierszu *Valentino* prawdopodobnie odniosła się do słynnej sceny filmowej, w której oczy aktora są senne, a twarz błada. Tancerza otacza nerwowa aura. Porusza się zwinnie, patrząc uważnie w oczy kobiety – ale jego „światliste filmowe serce / wie już dzisiaj to wszystko czego nie wiemy”. Scena przedstawiająca tango pochodzi z dramatu wojennego *Czterech jeźdźców Apokalipsy*. Co prawda muzyka w tym fragmencie ekranizacji nie brzmi smutno, jednak w kulturze zwykło się wykorzystywać tango do ukazania namiętnej kłótni między kochankami lub unaocznienia uczuć łączących dwie osoby, które wkrótce muszą się rozstać. Tango nie jest tańcem opierającym się na choreografii. Tworzy go wspólny język ciał partnerów.

Zaproszenie do tańca rozpoczyna się za pomocą wzroku. Gdy spojrzenia partnerów się skrzyżują, partnerka nie może odmówić tańca mężczyźnie. Tango za każdym razem jest swobodną improwizacją, którą kieruje mężczyzna. To właśnie on decyduje w tańcu o krokach i figurach⁸.

Zważywszy na pointę w utworze Jasnorzewskiej, gatunek filmu i przesłanie tanga, możemy się domyślić, że zarówno filmowa, jak i liryczna para nie przetrwała próby czasu. Trwanie w partnerstwie tanecznym czy też życiowym nie jest łatwe. Do tego potrzeba porozumienia, cierpliwości, wytrwałości i przede wszystkim gruntownej znajomości partnera. Im lepiej zna się drugą osobę, tym łatwiej jest unikać zbędnych nieporozumień. W *Skardze Laury* dziewczyna tłucze o drzewo koszyk z malinami, który symbolizuje pocałunki otrzymane w trakcie związku. Twierdzi, że wszystko, co łączyło ją z partnerem – minęło. Prawdopodobnie była to pochopna decyzja, jeśli weźmiemy pod uwagę historię dziewczyny z utworu *Laura i Filon* Franciszka Karpińskiego – Laura rozgniewała się na Filona, gdyż myślała, że chłopak nie pojawił się na umówionym spotkaniu. Za to on pragnął się przekonać, czy uczucia dziewczyny są szczerze, dlatego schował się za drzewem. Związek nie obejdzie się bez zaufania do drugiej osoby. Kiedy kobieta ufa partnerowi, to czuje się przy nim komfortowo – tak jak w *Bluesie*, mimo że mężczyzna „jak bezwzględny wichur który zgina różę” zmusza ją do zginania przed nim kolan. Wszystko wydaje się prostsze, gdy *Tańczymy dalej* w ramionach odpowiedniego partnera, którego obdarzamy szczerym uczuciem.

Jednak przywiązanie się do drugiego człowieka może uczynić go słabszym. Zwłaszcza wtedy, gdy obawiamy się straty ukochanej osoby. To, co trapi naszego partnera/partnerkę, dotyczy także nas. W utworze *Excentrycy* ukazano przykład zgranej i uzupełniającej się pary, którą tworzy diabelny Mister Shean i jego anielska pani. Partnerzy wspólnie wykonują perfekcyjnie wszystkie ruchy. Nie tylko te na parkiecie, ale i poza nim – jednocześnie

⁸ W. Buczkowska, K. Olchowy, *Tango – historia, charakter, rodzaje*, <https://uroda.abczdrowie.pl/tango> (dostęp: 04.02.2024).



Tango w wykonaniu Rudolfa Valentino, pochodzące z filmu *Czterech jeźdźców Apokalipsy* (1921).

wyjmują papierosy z ust, równocześnie się potknęli, przewrócili, wstali i tańczyli. Nieraz partnerzy taneczni stają się partnerami życiowymi. Para tańcząca razem w konkursach tańca towarzyskiego spędza ze sobą wiele godzin na sali treningowej. Dbą przy tym o odpowiednie połączenie dusz między nimi i umiejętność obrazowania przeróżnych emocji, takich jak złość, miłość, strach, szczęście czy smutek. Tancerze niejednokrotnie czerpią z emocji, które aktualnie odczuwają w życiu prywatnym. Zatem łatwiej jest zaistnieć parze, tworzącej wspólny związek zarówno w domu, jak i na parkiecie. Parę „excentryków” tworzy kochające się małżeństwo – gdy Mister Shean dostaje zawału i blednie na twarzy, równocześnie przestaje bić serce jego partnerki. Niezależnie od tego, czy jest to przenośnia, czy też nie – gdy traci się ukochaną osobę lub część jej duszy, potrzeba czasu, aby na nowo odnaleźć rytm.

Motyw partnerstwa kończy się wraz z lirykiem *Zgubiony tancerz*. Z odejściem miłego tancerza w dalszą drogę przerwana zostaje zabawa – wędną suknie i wachlarz z piór strusich, niczym „chmura szarańczy” szybko przemija miło spędzony czas, muzyka gra dalej, lecz osoba mówiąca w wierszu nie ma już z kim tańczyć.

Tomik kończy się utworem *Trzeba chodzić w masce*. Osobą mówiącą w wierszu jest kobieta, która udała się na zabawę w masce. Owinęła się ciemną peleryną, dzięki czemu spersonifikowane „szczęście” nie mogło jej rozpoznać – dlatego z nią tańczyło. Bohaterki nie rozpoznał również los, który stwierdził, że dogodzi damie. Życie człowieka zostało tutaj przedstawione jako bal. Przechodzimy przez nie niezauważeni, przeżywając momenty, które pozwalają nam się cieszyć. Jednak żywot człowieka przede wszystkim wiąże się z obowiązkami i trudnościami, jakie zsyła nam los. Poniekąd idzie się przez życie tanecznym krokiem. Tak jak w choreografii następuje ruch do przodu lub do tyłu. Czasem trzeba wygiąć się w ramionach partnera, by uniknąć czegoś nieprzyjemnego; obrócić się w innym kierunku, by podążyć nową drogą lub zmienić towarzysza. Tak jak w tańcu, tak i na co dzień potrzebujemy osoby, która odczyta nasz kolejny ruch. Miło jest mieć partnera, który wesprze, gdy popełni się błąd w życiowej choreografii. I chociaż człowiek potrafi tańczyć solo, to jednak przyjemniej robi to w duecie. Zapewne dlatego Pawlikowska-Jasnorzewska wyszła za mąż po raz trzeci, by po prostu czuć się kochaną. Zwłaszcza że sama ukrywała się pod zwiewnymi szalami, zasłaniając niedoskonałości swojej figury.

Wprawdzie tomik *Dancing. Karnet balowy* został wydany w 1927 roku, niemniej opisana w nim sceneria przejawiała się w kolejnych latach zarówno w poezji autorki, jak i w jej życiu. Ojciec poetki miał własny domek w Juracie, gdzie rodzina malarza chętnie spędzała wakacje. Jego córki nieraz brylowały na dancingach w hotelu Lido, który powstał w latach 1932–1933⁹. Należał on do najbardziej rozpoznawalnych obiektów noclegowych na polskim wybrzeżu.

⁹ A. Nożyńska-Demianiuk, *Postowie*, [w:] M. Pawlikowska-Jasnorzewska, *Klasyka mistrzów. Wybór poezji*, Konin 2020, s. 68.

Był wówczas największym, najelegantszym i najbardziej luksusowym miejscem w Juracie. Znajdowało się tam 65 pokoi z bieżącą wodą, własnymi łazienkami oraz bezpośrednią linią telefoniczną z Paryżem. Do budynku przybywali nie tylko sławni i bogaci Polacy, lecz także goście z zagranicy. Wspomniane dancingi odbywały się na tarasie hotelu. Nie było to jedyne miejsce, gdzie Pawlikowska-Jasnorzewska mogła uczęszczać na zabawy taneczne, gdyż 14 lipca 1935 roku otwarto słynne Cafe Casino. Tę elegancką kawiarnię wybudowano tuż nad brzegiem Bałtyku, tak by przez jej ogromne, panoramiczne okna oraz z rozległych tarasów można było podziwiać morze. Znajdował się tam również taneczny parkiet, umieszczony pod gołym niebem. Możliwość obserwowania gwiazd w tańcu dodawała uroku odbywającym się tam dancingom, które trwały aż do rana.

WIKTORIA KRASZEWSKA

Autor, który uderzy w gatunek?

Świat oszalał już bardzo dawno temu. Tak właściwie, jakie mamy dowody na to, że kiedyś nie był szalony? Ale w którymś momencie przyspieszył i zaczął się rozmazywać, a wraz z nim rozmazała się też definicja szaleństwa. Dzisiaj, kiedy ten świat płonie od nadmiaru śmieci – tych rozrzuconych wszędzie wokół, jak i tych, które wydają rozkazy: „bombardować” – a niektóre sprawy o charakterze patologii społecznej rozmywają się i przechodzą na drugi plan, Radosław Kotarski zebrał różne problemy, zarówno te znajdujące się na scenie, jak i te będące na proscenium naszej codzienności, a następnie uplotł z nich – całkiem zręcznie – zbiór opowiadań.

Mężczyzna, który uderzy dziecko i inne opowiadania już samym tytułem wzbudza w nas niepokój. W tych, którzy kojarzą Kotarskiego i jego twórczość (dotychczas składającą się z samych pozycji popularno-naukowych), wzbudza niepokój z domieszką niepewności. A jednak tym razem youtuber zaprezentował się nam jako autor fabularny. Książka ta, na tle *Nic bardziej mylnego!*, *Włam się do mózgu* oraz *Inaczej*, przypomina tego młodego członka rodziny, który oznajmia rodzicom prawnikom, że rzuca studia i otwiera wymarzoną restaurację. Coś tu nie pasuje... Chociaż to właśnie tej czarnej owcy zazwyczaj kibicujemy najgoręcej. Jedno trzeba oddać Kotarskiemu – faktycznie włamał się do ludzkiego mózgu i wie, jak zwrócić uwagę potencjalnego czytelnika i ją utrzymać. Ale moim zdaniem udało mu się znacznie więcej.

„Dlatego w moje ostatnie urodziny stoję przy barierce, której przeskoczenie będzie moim ostatecznym wysiłkiem.”

„Kiedy przyszła nasza kolej, by się zestarzeć, przestaliśmy się oszukiwać, że nasze małżeństwo jest czymś więcej niż samotnością ukrytą pod wspólnymi obrzędami.”

„Aż do tego momentu w życiu moim i mojego syna temat bicia dzieci nie istniał.”¹

Radosław Kotarski przedstawia nam piętnaście historii z piętnastu różnych perspektyw. Śledzimy losy sfrustrowanego ojca, młodej Ukrainki, zdolnego pilota, sprzątaczkę samolotów, Rosjanina, frapującego staruszka, samobójcy... Narracja przeskakuje z jednej perspektywy w drugą i próbując pozostać jeszcze choć chwilę w poprzedniej, przemyca związane z nią elementy do następnej historii. Mamy tu do czynienia z dobrze już znanym nam jako czytelnikom, ale jakże przyjemnym zadaniem wychwytywania ukrytych nawiązań – małych intruzów w opowiadaniu, które łączą je z pozostałymi w zbiorze. Dobrze zapleciony warkocz. Bez targania przesadą, a jednak z odpowiednio zaakcentowanymi odwołaniami. I na dodatek wszystko krąży wokół lotniska.

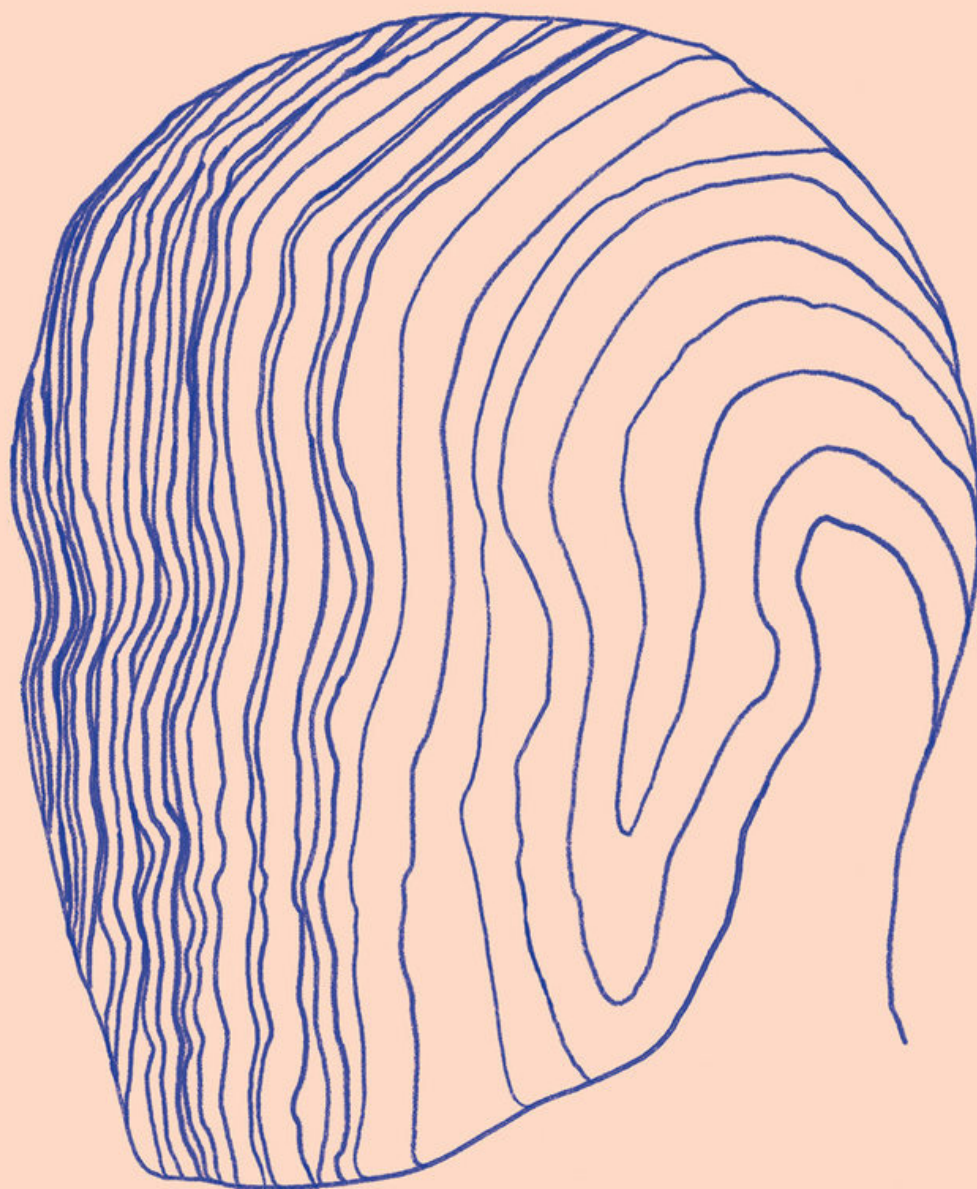
Pierwszym z opowiadań, które ujrzało światło dzienne, było to znajdujące się w spisie treści na ostatnim miejscu *Częściowo udane samobójstwo*. Tytuł i zarazem temat bardzo specyficzny i konkretny. Został wybrany – a właściwie wylosowany – przez Kotarskiego i Dawida Podsiadłę w pierwszym odcinku drugiej serii „Podsiadło Kotarski Podcast”. W ramach kłamry kompozycyjnej samo opowiadanie ukazało się w ostatnim odcinku tej serii. Pierwsze i ostatnie zarazem, od którego wszystko się zaczęło. I muszę przyznać, że to widać. Tak jak w przypadku całego zbioru język jest przyjemny, miejscami poetycki. Jednak to opowiadanie różni się od pozostałych nadmiarem energii. Pełne jest zrozumiałych dla czytelnika odwołań i niesamowicie wciąga. Ale też jego autor zdaje się krzyczeć: „Jestem dobrym pisarzem! Serio! Zobaczcie, ile tu żarcików i sprytnych uwag!”. Chociaż pozostali „członkowie” zbioru bardzo zręcznie bronią honoru całości, to nie próbują na siłę pokazać się ze swojej najlepszej strony. Po prostu to robią.

Po skończonej lekturze i obcowaniu z galerią barwnych postaci wykreowanych przez Kotarskiego, w głowie najgłośniej rozbrzmiewał mi jeden konflikt myśli. Czy właśnie doświadczyłam po prostu znanego chwytu literackiego, który jest przyjemny dla czytelnika i w większości przypadków się sprawdza? Czy może byłam świadkiem kontrowersyjnej rozprawy o tym, że nawet wojna nie powinna przysłaniać innych, bardzo ważnych, a jedynie mniej spektakularnych tragedii społecznych?

I właściwie wciąż się nad tym zastanawiam...

¹ Wszystkie cytaty pochodzą z recenzowanej książki Kotarskiego.

RADOSŁAW KOTARSKI



**MĘŻCZYŻNA, KTÓRY UDERZY DZIECKO
I INNE OPOWIADANIA**

R. Kotarski, *Mężczyzna, który uderzy dziecko i inne opowiadania*, Alt.pl, 2022.

KAMIL DORMANOWSKI

Anna Kryśkow *Mitologia indyjska*

Kultura staroindyjska nie doczekała się w Polsce zbyt wielu opracowań popularyzatorskich. Owszem, sporadycznie ukazują się na rynku przekłady i publikacje o charakterze naukowym (głównie nakładem Wydawnictwa Akademickiego Dialog, którego dorobek w tym zakresie jest imponujący), jednak wciąż brakuje opracowań skierowanych do czytelnika szukającego wstępnych informacji na temat religii, mitologii i sztuki Półwyspu Indyjskiego. Nie jest to szczególnie zaskakujący stan rzeczy – jako że wychowani jesteśmy w strefie wpływów kultury grecko-rzymskiej, to posiadamy więcej narzędzi do odczytywania, badania i rozumienia tego właśnie dziedzictwa. Zespół zdobywczy kulturowych starożytnych Indii pozostaje zatem nieco na marginesie świadomości polskich (a także ogólnie europejskich) odbiorców.

Miłą odmianą okazują się więc wydania, które ten stan rzeczy zmieniają. Dostępna od dwóch lat na rynku pozycja Anny Kryśkow – zatytułowana zwyczajnie *Mitologia indyjska* – właśnie do nich należy. Bez wątplenia jest to opracowanie o charakterze głównie popularyzatorskim – niedługie, bo liczące zaledwie 192 strony, a także bogato ilustrowane. Nic dziwnego, gdyż za jego publikację odpowiada wydawnictwo BOSZ, specjalizujące się przede wszystkim w albumach i tomach traktujących o sztuce graficznej. Za wizualną stronę książki odpowiada Mikita Rasolka, stawiająca w swoich projektach na ciepłe barwy i nieskomplikowane, uproszczone kształty. Próba syntezy klasycznych indyjskich dzieł sztuki (charakterystyczny brak głębi przestrzennej) ze współczesnym minimalizmem prowadzi do efektu dość ciekawego – na pewno wyróżnia się na tle innych tego typu pozycji. Może budzić jednak wątpliwości – *Mitologia indyjska*, zawierając jedynie grafiki tworzone specjalnie na jej potrzeby, niejako odcina się od faktycznego dorobku tamtejszej kultury i nie pozwala zweryfikować twierdzeń Kryśkow z dokonaniem Indusów. Problem ten o wiele lepiej rozwiązano w starszej o prawie trzydzieści lat *Mitologii indyjskiej* Marty

Jakimowicz-Shah i Andrzeja Jakimowicza. Ta (bardziej specjalistyczna i o wiele „gęstsza”) praca przeplatana jest sporą liczbą fotografii datowanych rzeźb i reliefów.

Kryśkownie zaprzeczają jednak, że jej książka ma być przede wszystkim niezobowiązującym wprowadzeniem do staroindyjskich wierzeń. Jak można przeczytać we wstępie autorki:

Książka niniejsza ma na celu przybliżyć Indie i pokazać je Czytelnikom od trochę innej strony – mistycznej, magicznej, mrocznej. To nie tylko kolorowy, pełen radości, tańca i śpiewów Bollywood. Mity pełne są krwi, mroku i nierzadko okrucieństwa, a taniec zwiastuje zniszczenie¹.

Ten wstęp może budzić u niektórych odbiorców wątpliwości – przesycony epitetami i dość egzotyzyzującym spojrzeniem (m. in. upraszczająca opozycja *Bollywood – brutalne mity*), a zakończony żenującym „czytasz dalej na własne ryzyko”, zdaje się prognozować publikację silnie orientalizującą i nastawioną na sensacyjne opisy. Na szczęście już same partie poświęcone kosmogonii, panteonowi i bestiariuszowi są napisane w przystępny, ale rzetelny sposób. Także sama struktura, porządkująca pojęcia i postacie w logicznym oraz tematycznym porządku, pozwala na wygodne nawigowanie po książce w poszukiwaniu informacji.

Rozdziały zgrabnie balansują między informacyjnym, wręcz encyklopedycznym stylem (choć wciąż treściowo uproszczonym), a formą literacką. Część mitów podana jest w postaci noweli bądź baśni, co okazuje się zabiegiem dość trafnym, gdyż autorka najlepiej radzi sobie w takiej właśnie konwencji. Rzutuje to także na ostatnią partię *Mitologii indyjskiej*, którą są właśnie *Starożytne opowieści, czyli bajki, legendy i mity indyjskie* – ta w całości złożona jest właśnie z fabularyzowanych form, prezentujących się zaskakująco dobrze.

Wciąż należy pamiętać jednak, że książka traktuje o obszernym, bogatym i niejednorodnym systemie wierzeń. Napisanie niedługiej, popularyzatorskiej pozycji wymaga redakcji (a, jak przecież wiadomo, „redakcja jest redukcją”) i wyboru określonych wersji podań. Konsultacja z innym źródłem może więc wykazać, że wyselekcjonowane warianty nie zawsze są tymi dominującymi. Jest to przykra konieczność przy tego typu publikacji – porównawcza analiza mitów należy już do problematyki bardziej specjalistycznej. *Mitologia indyjska* rekompensuje to zaś satysfakcjonującymi komentarzami z zakresu historii, kulturo- i religioznawstwa, tłumaczącymi mniej lub bardziej zawile szczegóły i konteksty. Czytelnik ma też do dyspozycji słowniczek i dość obszerną bibliografię, na którą składają się prace naukowe, słowniki i dzieła literackie – niektóre dostępne w języku polskim.

Lektura *Mitologii indyjskiej* Anny Kryśkow to z pewnością nie jest czas stracony. To książka wydana estetycznie, napisana schludną polszczyzną i zawierająca wiele walorów poznawczych i informacyjnych, szczególnie dla odbiorcy szukającego niezobowiązującego

¹A. Kryśkow, *Mitologia indyjska*, Olszanica 2022, s. 10–11.

wstępu do staroindyjskiej kultury. Pozostawia jednak miejscami spory niedosyt – nie każdy czytelnik będzie czuł się pewnie z wiedzą nabytą z tej publikacji, w wyniku czego zaczną szukać weryfikacji w innych źródłach. Nieusatysfakcjonowana może być także osoba specjalizująca się w tym zakresie tematycznym – to akurat ani nie dziwi, ani nie jest ujmą dla *Mitologii indyjskiej*. Nigdy nie próbuje być przecież kompendium bądź podręcznikiem, a jej charakter jest oczywisty już od pierwszych stron.

Anna Kryśkow

MITOLOGIA INDYJSKA



BOSZ

Ilustracje • Mikita Rasolka

A. Kryśkow, *Mitologia indyjska*, Bosz, 2022.

PAWEŁ KWIATKOWSKI

Czego pragniesz, człowieku?

Czego człowiek pragnie w życiu najbardziej? „Może to, czego człowiek pragnie najbardziej, to nie tyle być kochanym, ile rozumianym” – mówi George Orwell w książce pod tytułem *Rok 1984*. Kiedy patrzę na otaczający mnie świat, wydaje mi się, że wartościami, o które wszyscy zabiegamy, są akceptacja oraz miłość. Na świecie żyje ponad 7,6 miliarda ludzi. Każdego dnia, wychodząc na ulicę, mijamy masę osób, z którymi współpracujemy w szkole bądź pracy. Codziennie jesteśmy zmuszeni do dzielenia swego życia z innymi. Przez to druga osoba staje się dla nas ważna, w różnym znaczeniu tego słowa. Raz może być dla nas przeciwnikiem, którego będziemy chcieli pokonać za wszelką cenę i pokazać innym, że jesteśmy od niego lepsi. Innym razem okaże się, że bardzo ją lubimy, więc będziemy chcieli ją do siebie przekonać, pokazać się z dobrej strony. To tylko udowadnia, że życie polega na codziennej interakcji z innymi, dlatego akceptacja jest dla nas tak ważna. Każdy chciałby zostać doceniony przez pozostałych i każdy z nas aspiruje do tego w inny sposób. Jeden jest bardzo dobrym piłkarzem. Chce wykorzystać ten talent, aby zdobyć uznanie wśród tej części społeczeństwa, która pasjonuje się futbolem. Inny za to czuje się świetnym aktorem. Będzie robił wszystko, by grać w największych produkcjach i stać się rozpoznawalnym wśród tłumu. Zdobywamy akceptację na różne sposoby. To może być długotrwały proces, ale są to także małe sprawy, które spotykają nas każdego dnia. Na przykład: w piątek przedstawiam w szkole projekt i zależy mi na tym, aby spodobał się klasie oraz nauczycielowi – chcę zdobyć dobrą ocenę oraz oklaski ze strony kolegów.

Ostatecznie akceptacja to za mało. Chcemy więcej, chcemy miłości. Pragniemy zostać zaakceptowanymi przez społeczność, ale chcielibyśmy także doznać czegoś więcej od drugiej osoby. Poczuć, że jesteśmy dla kogoś naprawdę wyjątkowi. Dlatego tak ważna dla dziecka jest miłość rodzicielska. Dziecku nie jest łatwo żyć z poczuciem, że wywołuje rozczarowanie, że sprawia cierpienie, że powoduje niepokój u bliskich. Jednak w pewnym

wieku człowiek zaczyna szukać jeszcze dalej. Miłość samych rodziców już mu nie wystarcza, pragnie zostać pokochanym przez kogoś jeszcze. Lecz nie jest to takie proste – znaleźć osobę, która cię zrozumie i pokocha takim, jakim jesteś. Czasem dla zdobycia uznania jesteśmy w stanie zrobić coś głupiego, a później okazuje się, że czyn ten w niczym nam nie pomógł. Przykładowo: młody chłopak zakochuje się w dziewczynie, która lubi palić papierosy, więc postanawia, że również zacznie. Myśli, że w ten sposób może bardziej zwrócić na siebie jej uwagę. Jednak później słyszy, że wyśmiewa go ona przed innymi: „Myślał, że jak zacznie palić, to będzie fajny”. Młody człowiek w wieku dojrzewania mocno przeżywa wszelkie takie formy odmienności oraz brak więzi z grupą. Miłość zaś wymaga dużo pracy nad sobą oraz radzenia sobie z bólem spowodowanym zdradą bądź porzuceniem, na które nie zawsze jesteśmy gotowi – z różnych względów. I ten wysiłek czy też nieudane próby mogą powodować lęk przed podejmowaniem jakichkolwiek starań o znalezienie partnera/partnerki.

Miłość różni się w zależności od wieku danej osoby. Jak już wspominałem, w dzieciństwie powinniśmy doznawać miłości rodzicielskiej. Natomiast w okresie dojrzewania, człowiek odkrywa swą odmienność, jak i atrakcyjność. Ta miłość młodego człowieka jest zazwyczaj ulotna, niestała. Często bywa po prostu zauroczeniem, polega na doświadczeniu swojej męskości lub kobiecości i odkrywaniu siebie jako partnera dla tej przyszłej „jedynej” lub tego przyszłego „jedyne”. Miłość wieku dojrzałego zaadresowana jest do konkretnej osoby. Bazuje już na pewnym doświadczeniu, ale wiąże się z większą liczbą obowiązków.

Dla mnie miłość to źródło człowieczeństwa, jak i sposób istnienia dla nas, ludzi. Każdy potrzebuje miłości, ale nie każdy wie, jak kochać. Nie chodzi o to, by tylko brać, ale przede wszystkim o to, by dawać, poświęcać się. Dlatego też człowiek musi uczyć się miłości – by jej w życiu nie wypaczać poprzez egoizm, który tak bardzo zniewala nasze serca. Patrząc na dzisiejsze społeczeństwo, wydaje mi się, że istota miłości zanika. A może już po prostu zapomnieliśmy, na czym ona naprawdę polega? Nieraz, kiedy siedzę w tramwaju, przed oczami przewijają mi się dziesiątki osób ze słuchawkami w uszach, wpatrujących się w ekrany telefonów. Piszą z kolegami, ukochanymi. Widzę, jak się uśmiechają, kiedy dostaną nową wiadomość. Może to słodko brzmi, ale w ten sposób pomiędzy dwie osoby wkracza ktoś trzeci. Przestaliśmy ze sobą rozmawiać, śmiać się i kochać bez Internetu. Ludzie codziennie wrzucają relacje: co dzisiaj zjedli, co kupili, jaki film obejrzeli, gdzie pojechali. Żyją na dwóch płaszczyznach: tutaj, w świecie rzeczywistym, ale również i w Internecie. Czasem się zastanawiam – czy kiedyś, jak Ziemia będzie już niezdatna do użytku, to czy rzeczywiście nie podłączą nas do jakichś maszyn i będziemy istnieć w Matrixie. Niby tego nie chcemy, a jednak do tego dążymy. Zamiast się spotkać i porozmawiać piszemy na Messengerze. Albo taka sytuacja: spotyka się dwóch kolegów, dajmy im imiona: Adam i Damian. Wywiązuje się między nimi poniższy dialog.

ADAM: Byłem wczoraj na niesamowitym filmie.

DAMIAN: Wiem, Piotrek wrzucił na Snapa.

A: A w weekend znalazłem takie czaderskie miejsce na grilla z...

D: Wiem, Czarek wrzucił fotki na Insta. A Magda do mnie pisała, że zabrałaś ją do tej restauracji, o której ci pisałem.

A: Fakt, zabrałem.

Ciekawa rozmowa, prawda? Oczywiście jest to mocno przekoloryzowane. Jednak nie da się zaprzeczyć, że w nasze dzisiejsze życie zdecydowanie zbyt mocno wkracza świat wirtualny. A według mnie błędnie używany Internet nie łączy, a bardziej dzieli. Kiedy poznajemy nową osobę, ważne jest pierwsze wrażenie. Podczas pierwszej rozmowy, którą z nią przeprowadzimy, możemy albo zainteresować rozmówcę naszą osobą, albo go nią odrzucić. Obecnie nie potrzebujemy nawet rozmowy. Załóżmy, że nienawidzę kebabów. Jakiś Karol chce się ze mną spotkać, ale wchodzę na jego profil na Facebooku i widzę, że polubił dziesięć stron o kebabach. „O nie, on lubi kebaby. Nie ma mowy, że się z nim spotkam”. To sytuacja oczywiście nad wyraz satyryczna, ale nie przeczę, że coś podobnego mogłoby się wydarzyć. Chodzi mi jednak o to, że profile na portalach społecznościowych zabierają nam pierwsze wrażenie, jakie kiedyś budowało się podczas realnej rozmowy. Teraz zazwyczaj najpierw się z kimś pisze, a jeśli konwersacja na Messengerze ciekawie się ułoży, to decydujemy się na spotkanie w rzeczywistości.

Ostatnio przypomniałem sobie ciekawy film Spike'a Jonzego *Ona* z 2013 roku, który przedstawia miłość transhumanistyczną. Główny bohater nie umie odnaleźć się w obecnym świecie. Ucieka w prywatność, zamyka się w sobie. Jednak, kiedy kupuje najnowszy system operacyjny, mający zaspokoić wszystkie jego potrzeby, sytuacja się zmienia. Theodore (główny bohater) w trakcie nawiązywania kontaktu z Samanthą (system operacyjny) zaczyna czuć się akceptowanym i kochanym. Sztuczna inteligencja uczy nas człowieczeństwa. Film robi wrażenie, ponieważ według mnie jest bardzo aktualny. Przecież jest masa stronek, na których możemy porozmawiać z komputerem, nawet na Messengerze odnajdziemy konta zarządzane przez sztuczną inteligencję. I możemy się śmiać, ale ludzie korzystają z tego już teraz. Człowiek traci swe człowieczeństwo i nie zdziwię się, jak za parędziesiąt lat (tak jak teraz różne grupy społeczne walczą o równość) będziemy walczyć o prawa dla robotów i sztucznej inteligencji. Już teraz słyszy się o zawieraniu w Japonii małżeństw z robotami czy wydaniu im aktu urodzenia. Tak, w belgijskim miasteczku Hasselt wydano oficjalny akt urodzenia robotowi i nazwano go Fran Pepper. Jako jego rodziców ustanowiono dwóch naukowców.

Mam nadzieję, że wizja świata, który oglądamy w filmach sci-fi – jak *Łowca androidów* – nigdy się nie spełni. Jednak by to się nie stało, człowiek powinien na chwilę się zatrzymać i zastanowić się: czego rzeczywiście pragnie, po co żyje, dokąd zmierza i jaką drogą chce dojść do celu. Czy naprawdę szukamy prawdy, czy raczej dążymy do tego, aby stać się robotami i żyć jak one? Robot może i potrafi przeczytać pięćsetstronicową książkę w jedną sekundę, ale nigdy nie będzie umiał kochać. Czy naprawdę warto stracić nasze człowieczeństwo, by przeczytać tę książkę w sekundę?

PATRYCJA FELCZAK

Próbując gigantów – czyli Michel de Montaigne wobec autorytetów

Czego dowodzi tekst naszpikowany cytami? Skromności? Tchórzostwa? A może znawstwa? Bardziej niż tego wszystkiego – woli zaznaczenia, że temat bezpośrednio autora nie dotyczy¹.

1. W bibliotece Bernarda – średniowiecze wobec autorytetów

Jesteśmy jak karły, które się wspinają na ramiona gigantów, by widzieć więcej od nich i dalej sięgać wzrokiem, i to nie za sprawą bystrości swojego wzroku, czy wysokości ciała, lecz dzięki temu, że wspinamy się w górę i wznosimy na wysokość gigantów².

Tak oto, na dorobek pozostawiony przez minione pokolenia, zapatrywał się jeden z czołowych myślicieli wieku XII – Bernard z Chartres. I chociaż o samym Bernardzie niewiele zdaje się dziś pamiętać, to słowa te przeszły do historii, stając się symbolem pewnej postawy wobec dawnych autorytetów – postawy pełnej szacunku i pokory.

Bez nich bowiem „jesteśmy jak karły” – mali i bezradni. Każde nasze dzieło zostało zbudowane w oparciu o to, co było już obecne, zastane, odkryte przez dawnych, „większych” od nas, autorów. Dlatego Bernard z Chartres – a wraz z nim ogólna formacja intelektualna średniowiecznej Europy – spogląda na swój dorobek nie jak na „swoją” we współczesnym tego słowa znaczeniu, lecz jak na coś zapożyczonego czy może lepiej powiedzieć – dobudowanego, dopowiedzianego.

¹ E. Cioran, *Zeszyty 1957–1972*, tłum. I. Kania, Warszawa 2016, s. 800.

² S. Świeżawski, *Dzieje europejskiej filozofii klasycznej*, Warszawa–Wrocław 2000, s. 487.

Bo czym innym są średniowieczne komentarze i dysputy, jeśli nie dopowiedzeniem. Dopowiedzeniem do tekstu już gotowego, powstałego na długo przed życiem aktualnie piszącego, jego mistrza i mistrza jego mistrza. Ta zależność szczególnie odznacza się u scholastyków, dla których tekst uznanych autorytetów stanowi podstawę jakiegokolwiek pracy umysłowej. To dzięki nim scholastyk może „dalej sięgać wzrokiem”, dostrzegać i rozwiązywać nowe problemy. Wciąż jednak pozostaje na „ramionach gigantów”, a więc na tym, co zostało już powiedziane, odkryte. Nawet jeśli dochodzi do powstania nowej myśli, to główna zasługa nie leży po jego stronie, lecz poprzedzających go myślicieli, autorytetów – w oparciu, o których dokonania tworzy. W wiekach średnich bowiem, autorytet zajmuje miejsce szczególne, jest – jak pisze Władysław Śeńko:

gwarantem wszelkiego ładu i porządku we wszechświecie. Przeciwstawia się mu się nie rozum, jak to się zwykle sądzi, lecz to, co nowe. Nowość zrywająca z uświęconą tradycją jest najbardziej niepokojąca. Wszystko, co nowe budzi lęk i nieufność (...). Wiedzę zdobywa się najpewniej poprzez studiowanie autorytatywnych dzieł, a pewność prawdy uzyskuje się na podstawie powagi tradycji potwierdzającej zawarte w niej nauki. To bowiem zasługuje tylko na uznanie, co zostało przekazane przez wiary godnych świadków; wiarygodnych to znaczy takich, których relacja została potwierdzona przez odpowiedni autorytet³.

Autorytet jest więc podstawą wszelkiej lektury, a ta z kolei podstawą wszelkich studiów. Scholastyczna droga poznania wiedzie przez teksty i to nie jakieś teksty, ale teksty ściśle określone, wiarygodne – poświadczane przez odpowiedni autorytet. Najwyższe, niebudzące żadnych wątpliwości, uznanie ma oczywiście Biblia jako dzieło natchnione. Wartość pozostałych, „ludzkich” tekstów, zależy od relacji, w której do niej pozostają – im bliżej Biblii i Kościoła, tym większy ich autorytet.

Tak precyzyjny charakter i układ autorytetów pozwalają uporządkować dotychczasowe i nowo powstające teksty wedle jednej zasady, polegającej na skumulowaniu oraz ułożeniu ich w określonym szeregu. Każdy tekst zajmuje z góry wyznaczone miejsce w szerszym układzie, pozostając w jasno zdefiniowanej relacji do pozostałych. Jest, mówiąc obrazowo, pewną „cegiełką” w murze średniowiecznej biblioteki. Pojedyncza znaczy niewiele, ale wraz z innymi, otaczającymi ją „cegiełkami”, składa się na większą całość – budowlę.

Ta budowla określałaby stan ówczesnej wiedzy. Wiedzy spójnej i uporządkowanej. Pozostając przy metaforze cegiełek, trzeba jeszcze podkreślić, że cegiełki te, tak jak odpowiadające im teksty, różniły się między sobą. Inną wartość miały komentarze Ojców Kościoła, inną komentarze pomniejszych świętych, a jeszcze inną pogańskich filozofów, ale zamysł pozostaje – budowla jest jedna, a jej konstrukcja pewna i dokładnie określona. Zadanie scholastyka było przeto jasne. Musiał, niczym robotnik budujący dom z cegiełek, hierarchicznie uszeregować dostępne teksty wedle stopnia ich autorytatywności.

3 W. Śeńko, *Jak rozumieć filozofię średniowieczną?*, Kęty 2001, s. 17.

I tak jak uporządkowane były teksty w stosunku do siebie, zajmując określone miejsce w gradualistycznym „gmachu” średniowiecznej biblioteki, tak uporządkowane były wewnątrz. Pisma scholastyków cechuje wręcz pedantyczna struktura. Każdy, nawet najdrobniejszy element jest konieczny, zajmując z góry wyznaczone miejsce. Nie ma w nich pola dla retorycznych popisów ani poetyckich uniesień. Zasadniczym ideałem scholastycznych pism jest jasność, poprawność i ścisłość wyводу, celem – „adekwatne wyrażenie wszelkich odcieni dialektycznej dysputy”⁴. Do tego zaś najlepiej nadawał się język niemalże techniczny, który choć oschły, to dla potrzeb logiki najlepszy. Literackie ozdobniki niewątpliwie uprzyjemniłyby lekturę tekstu, ale cóż z tego – powiedzieliby scholastycy – jeśli uczyniłyby go bardziej mglistym i wieloznacznym.

2. Poza murami scholastycznej biblioteki

Lorenza Valla, jednego z czołowych przedstawicieli włoskiego humanizmu, argumentacja ta jednak nie przekonywała. Styl scholastyków uważał nie tylko za estetycznie odstręczający i gramatycznie niepoprawny, ale przede wszystkim całkowicie nieużyteczny. Metoda scholastyczna w opinii Valla nie przybliżyła do poznania rzeczywistości, przeciwnie – oddalała od niej. Arystotelesowska logika, na której jest zbudowana, to tylko „zawiły sztuczny i abstrakcyjny schemat, który ani nie potrafi wyrazić konkretnej i prawdziwej wiedzy, ani do niej doprowadzić”⁵. Prawda wymyka się logicznym sylogizmom, pozostając bliżej codziennej, ludzkiej egzystencji.

Głos Lorenza Valla bynajmniej nie był w tej kwestii odosobniony. Renesansowi humaniści, odkrywając na nowo antycznych mistrzów słowa, nie mogli pozostać obojętni wobec ociężałego stylu scholastyków, lekceważącego podstawowe zasady gramatyczne. Czymże były scholastyczne dysputy wobec wytwornych przemów starożytnych retorów? Czytając teksty Cyserona czy Kwintyliana, a następnie scholastyków, nie sposób nie zauważyć pewnej różnicy. Różnicy, która dla wielu humanistów była wstecznictwem. Przy antycznych retorach scholastycy zdawali się językowymi barbarzyńcami⁶.

Humaniści, inaczej niż scholastycy, „formułowali wypowiedzi barwne, bogate w słownictwo, nieskrępowane regułami logicznymi”⁷. To, co chcieli opisać, wymykało się bowiem logicznym wzorom scholastyków. Nie chodziło już o jak najdokładniejsze oddanie

⁴ Tamże, s. 67.

⁵ F. Copleston, *Historia filozofii*, t. 3, tłum. H. Bednarek i S. Zalewski, Warszawa 2001, s. 235.

⁶ Za przykład niech posłużą słowa Hermolauza Barbaro, nazywający scholastyków „brudnymi, nieokrzesanymi i niewykształconymi”, G. P. della Mirandola, *O języku filozofów. List do Hermolauza Barbaro w obronie filozofów średniowiecznych*, [w:] A. Nowicki, *Filozofia włoskiego odrodzenia*, Warszawa 1967, s. 125.

⁷ Z. Kuderowicz, *Filozofia nowożytnej Europy*, Warszawa 2014, s. 30.

szczegółów dialektycznej dysputy, a o wyrażenie życia „tu i teraz”. Wydarzenia naprawdę istotne, bieżące problemy i zdarzenia rozgrywały się poza murami scholastycznych szkół. Prawdziwe życie było gdzie indziej – w mieście, na agorze, wśród współobywateli i ich aktualnych problemów, do rozwiązywania których nie nadawały się logiczne wzory scholastyków.

Język dialektyki, choć pozwalał rozstrzygać zawiłe, abstrakcyjne problemy, pozostawał całkiem bezradny wobec dylematów teoretycznie prostszych, bliższych, acz usilnie domagających się reakcji – spraw bieżących. Żaden, nawet najbardziej złożony, sylogizm, powiedzą humaniści, nie dociera do tego, co naprawdę istotne – ludzkich przeżyć i rozterek, społecznych problemów i politycznych intryg, jednym słowem – człowieka. Człowieka rozważanego nie jako abstrakt, „x” w logicznej formule, ale *in concreto*, doświadczalnego, mijanego codziennie na ulicy. Tym samym humaniści odejdą od sporu o uniwersalia, centralnego tematu średniowiecznych dysput, i skierują się ku sprawom bardziej namacalnym, bliższym – społeczeństwu.

Doczesność – marginalizowana, czy wręcz wzgardzona – w wiekach średnich⁸ stopniowo wysuwa się na pierwszy plan. Renesansowych myślicieli w coraz mniejszym stopniu zajmuje metafizyka, niekwestionowana królowa średniowiecznej filozofii, a coraz bardziej, odpowiadająca na aktualne problemy – etyka. Filozofia z wolna zmienia swój kierunek – z teoretycznego, metafizycznego na bardziej praktyczny, konkretny. Jej cel jest jasno określony – ma „służyć poznaniu człowieka i pouczać o zasadach szlachetnego postępowania”⁹. A zatem teoretyczne rozważania muszą być podporządkowane zadaniom praktycznym. Wzorem filozofa nie jest już klasztorny mnich ani mędrzec biernie przyglądający się rzeczywistości. Idei życia kontemplatywnego zostaje przeciwstawiony nowy – *vita activa* – nastawiony na aktywne działanie i poprawę doczesnego życia¹⁰.

W oczach humanistów człowiek to nie skromny pielgrzym, pochylający z pokorą głowę nad ogromem boskiego stworzenia, ale istota szczególna, zasługująca na szacunek i pochwałę. Zamiast podkreślać przepaść, jaka dzieli go od doskonałości Boga, humaniści zauważają wyjątkowość samego człowieka. Okazuje się on kimś więcej, aniżeli tylko marnym, grzesznym bytem, czekającym na nieuchronne unicestwienie. Człowiek to istota, która zdolna jest do realnych zmian – istota sprawcza. To właśnie czyn, aktywne działanie i jego efekty wyróżniają go spośród reszty boskiego stworzenia. Inaczej niż zwierzęta, które biernie przyjmują to, co zastane, człowiek – jak zauważa Tommaso Campanella – „nie zadowala się życiem obecnym, lecz myśli o innym i z największą pilnością poszukuje i ponosi każdy trud, by je zdobyć”¹¹.

⁸ W. Seńko, dz. cyt., s. 16.

⁹ Z. Kuderowicz, dz. cyt., s. 30.

¹⁰ Tamże, s. 37.

¹¹ T. Campanella, *O boskości i potędze człowieka*, [w:] A. Nowicki, dz. cyt., Warszawa 1967, s. 365.

Świat okazuje się więc, nie tyle miejscem rajskiego wygnania, w którym człowiek w znoju pokutuje swoje winy, a raczej twórczym wyzwaniem – polem, dla ludzkiej aktywności i działania. W renesansowej filozofii powstaje „nowe pojęcie człowieka, będącego jednocześnie częścią przyrody i twórcą własnych losów”¹². Okazuje się, że ludzkie działanie nie jest daremne. Przez swą twórczą pracę człowiek może realnie wpływać na otaczający go świat, a więc – w rozumieniu ówczesnych humanistów – doskonalić go. Dotychczasowa etyka ulega przewartościowaniu. Jak odnotowuje Andrzej Nowicki:

Ludźmi najwyżej cenionymi stają się teraz nie święci, ale odkrywcy, wynalazcy, myśliciele. W rejestrze „cnót” pojawiają się i wysuwają się na pierwszy plan nowe wartości, których nie znało średniowiecze: przedsiębiorczość, inicjatywa, ambicja, pragnienie sławy. Miarą wartości człowieka staje się umiejętność wykonywania prac społecznie użytecznych. Pojawia się pogląd, że najwyższą wartością jest kultura i że jedyną racją istnienia ludzi na świecie jest tworzenie przez nich wspianego świata dzieł ludzkich¹³.

Człowiek zatem, zamiast – wzorem średniowiecznych zakonników – kierować wzrok ku górze, powinien raczej patrzeć przed siebie – ku doczesności, rozpoznawać aktualne problemy i, co najważniejsze, aktywnie im przeciwdziałać, czyniąc świat lepszym.

3. Przewyższyc gigantów – humaniści wobec autorytetów

Wspominam o tym zwrocie w postrzeganiu człowieka nie bez przyczyny. Miał on bowiem, jak sądzę, niebagatelne znaczenie dla zmiany, jaka się dokonała, czy może lepiej powiedzieć – uwzględniając etapowość wszelkich zmian – dokonywała w stosunku do autorytetów. Uznanie godności człowieka i jego dzieł musiało pociągnąć za sobą większą wiarę we własne siły samego twórcy, który jako istota sprawcza mógł realnie wpływać otaczającą go rzeczywistość. Można zatem powiedzieć, ponownie wracając do metafory Bernarda, że z pozycji „karła na ramionach gigantów” człowiek urósł do wysokości samego giganta – a przynajmniej kogoś, kto ma potencjał, by nim się stać. Co prawda renesansowy humanista wciąż opierał się na dawnych tekstach, choć raczej antycznych niż średniowiecznych, ale przynajmniej deklaracyjnie był ich krytycznym badaczem, nie niemym skryptorem.

Humanisci wyszli poza ramy sztywno określonych scholastycznych komentarzy i zaczęli tworzyć własne, niezależne rozprawy. Nie należy jednak sądzić, że zmiana ta – owo przesunięcie akcentu z dialektyki w kierunku gramatyki – dotyczyła wyłącznie formy tekstu. Przeobrażeniu uległa sama metoda i przedmiot filozofii. „Ja” – podmiot filozofujący – zaczyna coraz silniej wysuwać się znad wielkich nazwisk dawnych filozofów.

¹² A. Nowicki, *Wstęp*, [w:] tenże, dz. cyt., Warszawa 1967, s. 32.

¹³ Tamże, s. 23.

Własny wysiłek poznawczy, oryginalna, twórcza myśl – oto to, co naprawdę ma znaczenie. Leonardo da Vinci dowodząc, że wszelka wiedza pochodzi z własnego doświadczenia i badania, posunął się wręcz do stwierdzenia, że jeśli autorytety sprzeciwiają się jej, to należy nie tylko je odrzucić, ale „są powagami, które należy zwalczać”¹⁴.

Jednym z naczelnym hasłem renesansu było *ad fontes* – powrót do antycznych źródeł – przy czym nie chodziło o pisanie własnych dzieł na wzór dawnych, lecz rzetelną analizę, dotarcie do ich prawdziwej, oryginalnej wersji. Humanści, przynajmniej w początkowych założeniach, zwrócili się w stronę starożytnych myślicieli nie po to, by na wzór zwalczanych przez siebie scholastyków¹⁵ bezkrytycznie odtwarzać ich słowa, lecz, by przyjrzeć się im raz jeszcze – dokładniej, bardziej sceptycznym okiem i przy pomocy nowo odkrytej metodzie historyczno-filologicznej dotrzeć do tego, co rzeczywiście, autentyczne.

Autentyczne nie znaczy już bowiem „poświadczone przez autorytet”. Humanści zaczynają spoglądać na tekst inaczej niż dotychczas. Przestaje być on autorytatywny na mocy samego nadawcy. Skrupulatna analiza językowa podważyła zasadność wielu tekstów, uchodzących dotąd za autorytatywne¹⁶. Okazało się, że wiarygodność pism nie zależy od nazwiska, jakie pod nim widnieje. Tekst należy przeto rozpatrywać wedle treści, dopiero wtórnie patrząc na podpisanego pod nim autora.

Takie były założenia postulowanej przez humanistów metody filologicznej. I trzeba przyznać, że wielu z nich było jej rzeczywiście, a nie tylko deklaratywnie, oddanych. Z czasem jednak ta postawa wzmożonego krytycyzmu zanika. Antyczne wzorce zyskują coraz większe uznanie, aż wreszcie petryfikują się, przeradzają w „dogmat o absolutnej normatywności”¹⁷. Tym samym humanizm wyrósłszy na sprzeciwie wobec dogmatyzmu scholastyków wkrótce sam w niego popada, ulegając skostnieniu. Jak zauważa Stefan Świeżawski, zapomniano, „że skleroza grozi nie tylko dialektyce, ale w równym stopniu, choć w innym stylu, także retoryce i całej postawie filologicznej, nastawionej na niewzruszone, klasyczne wzorce”¹⁸.

Powrót do źródeł z postulowanej krytycznej analizy dawnych dzieł stopniowo przekształca się w poddańcze oddanie. Można więc powiedzieć, że stosunek do autorytetów w gruncie rzeczy nie ulega zmianie. Zmieniają się tylko nazwiska. „W późniejszych

14 S. Świeżawski, *Dzieje filozofii europejskiej w XV wieku*, t. 1, Warszawa 1974, s. 262.

15 Oczywiście mowa o scholastykach w oczach humanistów, a i to z zastrzeżeniem, zdając sobie sprawę, że wielu z nich, jak na przykład G. P. o della Mirandola, doceniał ich zasługi.

16 Najlepszym przykładem jest odkrycie L. Valla, który przy użyciu metody filologiczno-historycznej dowodzi fałszerstwa tzw. donacji Konstantyna, prawnej podstawy władzy ówczesnego papieża. Szczegółowa analiza użytych w tekście terminów dowiodła, że nie pasują one do okresu historycznego, w jakim miał powstać ów dokument, a więc prawdziwy autor musiał żyć w całkiem innym czasie.

17 Z. Łempicki, *Renesans, oświecenie, romantyzm*, Warszawa–Lwów 1923, s. 65.

18 S. Świeżawski, *Dzieje filozofii europejskiej w XV wieku*, t. 2, Warszawa 1974, s. 199.

fazach renesansu kult literatury klasycznej wyrodził się w »cyceronianizm«, co oznacza zastąpienie tyranii Arystotelesa tyranią Cyserona. Zmiana ta nie była bynajmniej zmianą na lepsze¹⁹, pisze Frederick Copleston. Retoryka staje się dla humanistów tym, czym dialektyka była dla scholastyków – najwyższą sztuką, której wszystko inne winno się podporządkować. Scholastyków prowadziło to do lekceważenia pięknego stylu w imię precyzji wypowiedzi, humanistów – do nadmiernej troski o brzmienie, a nie znaczenie, słów. Tym samym erudycja zamienia się w powierzchowną maskaradę, pustą grę słów-dźwięków. Dla renesansowych literatów, oczarowanych kunsztem antycznego języka, to, „jak” się mówi staje się często ważniejsze od tego, „co” ma się do powiedzenia, tak, „by myślom – skądkolwiek by pochodziły – nadać formę”²⁰.

4. W wieku upadających gigantów

Schyłek renesansu. Głosy obwieszczające potęgę człowieka i wielkość jego dzieł są coraz słabiej słyszalne. Optymizm XV-wiecznych humanistów, wiara w postęp i naukę, zaczyna z wolna przygasać. Nadchodzi melancholia – echo niespełnionych nadziei i zdegenerowanych ideałów.

„Giganci”, nie tylko wieków minionych, ale i współcześni, okazują się nie tacy olbrzymi, jak sądzono. XVI-wieczni myśliciele poddają w coraz większą wątpliwość zakres ludzkich możliwości. Potęga ludzkiego umysłu, tak chętnie sławiona przez Giannozza Manettiego czy Tommasa Campanellę, okazuje się wysoce ograniczona. Nowożytne odkrycia, choć poszerzają dotychczasowy obraz świata – ukazując nowe perspektywy – to równocześnie poddają go w wątpliwość.

Świat nie daje się już przyrównać do scholastycznej biblioteki – obrazu porządku i hierarchii. Rzeczy, które, jak się zdawało, z konieczności zajmują określone miejsce, nagle je zmieniają. Świat ulega fragmentaryzacji, a wraz z nim giganci, którzy stają się względni. Nie ma już absolutnych olbrzymów, bezwzględnych punktów oparcia, gwarantujących pewność i stałość. Schyłek renesansu przypomina raczej drzeworyt Alberta Dürera *Melancholia I*, na którym widzimy kobiecą postać na kamiennej płycie, spoglądającą zrezygnowanym wzrokiem na porzucane wokół niej przedmioty – symbole dawnego, rozpadającego się świata.

W tej przepięknej melancholii atmosferze – w wieku pełnym wojen i konfliktów, płonących stosów i straconych nadziei – przychodzi na świat Michel de Montaigne, o którym Józef Hen pisze tak:

¹⁹ F. Copleston, *Historia filozofii*, t. 3, Warszawa 2001, s. 226.

²⁰ Z. Łempicki, dz. cyt., s. 65.

Wielcy ludzie Odrodzenia już nie żyją. Nie ma Leonarda, Rafaela, nie ma dworu Medyceuszów, od pięciu lat nie żyje Machiavelli. Z artystów tworzy jeszcze samotny geniusz Michał Anioł. Luter i Erazm żyją, ale czas ich jest już policzony. Gdzieś we Fromborku spędza ostatnie lata życia Kopernik. Wiele lat później, rekapitulując swoje doświadczenia, poskarży się pisarz Montaigne, że nie spotka w swoim życiu ludzi na miarę olbrzymów²¹.

Nic zatem dziwnego, że i on, jeden z największych myślicieli wieku XVI, popada w tę niesławną chorobę duszy – melancholię. Świat, w którym przyszło mu żyć, daleki jest od utopii renesansowych humanistów. Francję trawią kolejne wojny domowe, klęski głodu i epidemie, pochłaniając tysiące ludzkich istnień. Nie uchodzi to uwadze samego Montaigne'a, który, choćby z racji piastowanego urzędu, doskonale zdaje sobie sprawę z brutalności i chwiejności ówczesnego świata polityki. W końcu zniechęcony jego bezmyślnością wycofuje się z życia społecznego, uciekając do domowego zacisza – w nadziei – że tu, w samotności, odnajdzie upragniony spokój ducha.

5. W objęciach melancholii

I cóż się okazuje? Bezczynność zamiast przywrócić stan duchowej równowagi, jeszcze bardziej go wzburza. Nieukierunkowane na żaden konkretny cel myśli zaczynają „żyć własnym życiem”, burząc resztki spokoju.

Zdawało mi się – pisze w swych *Próbach* Montaigne – że nie mogę uczynić nic pomyślniejszego dla swego ducha, niż pozostawić go w zupełnej bezczynności, iżby mógł zabawić sam ze sobą i wzmocnić się i osiąść w sobie (...), ale widzę jako to *Varium semper dant otia mentem*, iż przeciwnie, stawszy się jakoby koń urwany z uzdy, sto razy żwawiej ugania sam z siebie, niż to czynił na obcej posłudze²².

Montaigne, zalewany przez coraz to bardziej fantazyjny strumień własnych myśli, postanawia w końcu je spisać. W nadziei, że w ten sposób zdoła je jakoś ujarzmić i odzyskać upragniony spokój. W ten sposób powstają *Próby* – dzieło pisane nie po to, by dojść do pewnych myśli, lecz by pewne myśli odgonić. Uciec przed myślami pełnymi smutku i beznadziei, które nie pozwalają cieszyć się życiem w pełni, innymi słowy – uciec przed melancholią. Dzięki pracy, jaką jest pisanie *Prób*, Montaigne koncentruje swe myśli wokół jednej rzeczy. Odtąd jego działaniom przyświeca określony cel – pisanie. Niebezpieczeństwo bezczynności (melancholii) mija.

Tą samą drogą podąży zresztą, kilkadziesiąt lat później, inny wielki melancholik – Robert Burton, który w swej *Anatomii Melancholii* mówi wprost: „Piszę o melancholii,

²¹ J. Hen, *Ja, Michał z Montaigne*, Warszawa 2009, s. 8.

²² M. de Montaigne, *Próby*, tłum. T. Boy-Żeleński, Kraków 1916, ks. 1, r. 8.

żeby przed melancholią uciec w to zajęcie. Nie ma istotniejszej przyczyny melancholii niż bezczynność, ani lepszego lekarstwa niż jakieś zajęcie”²³. Montaigne i Burton są zatem zgodni – aby nie paść ofiarą własnych myśli, trzeba koniecznie je czymś zająć. Potrzeba działania, aktywności, pracy.

Ta zachęta do działania i aktywności może nasuwać skojarzenie z czołowymi przedstawicielami włoskiego humanizmu i głoszonym przez nich ideałem *vita activa*. Jednak poczynienie analogii między nimi nie wydaje się właściwe. Dla Giannozza Manettiego czy Lorenza Valla, życie aktywne oznaczało ukierunkowanie swej energii na zewnątrz – w stronę społeczeństwa i polityki. Natomiast Michel de Montaigne, podobnie jak Robert Burton, odwraca jej wektor ku wewnątrz, kierując się ku sobie.

Próby poruszają wiele zagadnień – od największych dramatów do spraw zupełnie błażych. Można wręcz odnieść wrażenie, że brakuje między nimi związku, wspólnego tematu, jakiejś tezy, do której zmiierają. A jednak jest coś, czy raczej ktoś, kto spaja je wszystkie – ich autor, sam Montaigne, co przyznaje już we *Wstępie*, pisząc: „Tak więc, czytelniku, ja sam jestem materia tej książki”²⁴. Materia i celem, dodajmy. Montaigne nie pisze dla innych. Nie zależy mu na uznaniu współczesnych ani sławie przyszłych pokoleń. Jak sam mówi, pisze *Próby* wyłącznie dla „celu domowego i prywatnego”²⁵. Nie ma być to księga na miarę horacjańskiego *exegi monumentum* ani wielki traktat o poprawie świata. Montaigne zdecydowanie odrzuca moralizatorsko-zbawczy ton. Nikogo nie poucza. Nie narzuca żadnej nowej, lepszej wizji rzeczywistości. Nie wierzy już – wzorem wcześniejszych, renesansowych entuzjastów – że dzięki nauce czy też odpowiednio zakrojonym reformom można zaprowadzić idealny ład. Utopia, jak i wszelka doskonałość, zdaje się poza ludzkim zasięgiem.

Człowiek, który wyłania się z lektury *Prób* to człowiek daleki od ideału, pełen wewnętrznych ograniczeń i wad. Choć nieustannie poszukuje on w świecie regularności, układając poszczególne elementy w abstrakcyjne schematy, to tak naprawdę schematy te więcej mówią o nim samym, niż rzeczywistości wokół. Obiektywne poznanie to tylko ludzkie złudzenie, które Montaigne stopniowo ujawnia. Autor *Prób* burzy antropocentryczną wizję człowieka i przekonanie o jego własnej wyjątkowości. Umieszcza go nie na szczycie boskiego stworzenia, a pośrodku – w porządku natury, razem z innymi zwierzętami, z którymi go zrównuje²⁶. Nie ma podstaw, by człowiek mógł nadawać swoim przekonaniom rangę absolutną. Perspektywa ludzka różni się od zwierzęcej (często na korzyść ostatnich). Co więcej, sama perspektywa ludzka nie jest czymś stałym, jednorodnym. Każdy

²³ R. Burton, *Anatomia melancholii*, tłum. M. Tabaczyński, Kraków 2020, s. 117.

²⁴ M. de Montaigne, *Wstęp*, [w:] tenże, dz. cyt.

²⁵ Tamże, s. 52.

²⁶ E. Kubikowska, *Próby Michała Montaigne’a*, „Przegląd Filozoficzny – Nowa Seria” 1993, r. 2, nr 4, s. 158.

człowiek postrzega świat trochę inaczej, na dowód czego Montaigne przytacza ogromną różnorodność, niekiedy wręcz wykluczających się, ludzkich poglądów, teorii, obyczajów, praw, religii i kultur²⁷. Nie tylko nie ma dwóch takich samych społeczeństw, ale i w obrębie jednej wspólnoty trudno byłoby spotkać choćby dwie osoby, które postrzegałyby świat jednakowo. Czy zatem człowiek może kiedykolwiek dowiedzieć się, jak naprawdę wygląda rzeczywistość?

Nawet jeśli wszyscy ludzie zgodziliby się na jakąś wspólną wizję świata, to i tak jego istota pozostałaby im obca. Świat bowiem jest – jak określi to sam Montaigne – „wiekuistą huśtawką”²⁸. Wszystko – zarówno człowiek, jak i to, co poza nim – podlega nieustannej zmianie. Nie sposób przeto, mówiąc językiem Kanta, uchwycić „rzeczy samej w sobie”, esencji, bytu, tego, co skrywa się pod zasłoną obserwowalnych zjawisk. Człowiek może co najwyżej zauważyć proces stawania się. Uchwycić jakiś drobny element, ulotną chwilę, która z natury swej zaraz minie, by już nigdy nie powrócić.

Wobec tego droga XV-wiecznych humanistów entuzjastów okazuje się zamknięta. Nie sposób w pełni zbadać świata, a cóż dopiero go zmienić. Oczywiście, pewne zmiany są możliwe, nawet wskazane. Jednak radykalny odwrót od aktualnego stanu i wprowadzenie nowego, idealnego, wyzbytego przemocy i wad, zdaje się ponad ludzkie możliwości.

Z drugiej strony, zamknięta jest i droga dawnych scholastyków. Obraz świata, jaki kreśli Montaigne, daleki jest od przesiąkniętych mistyką i sakralnym wymiarem wizji średniowiecznych. Dla ludzi średniowiecza świat przypominał przywołaną na początku bibliotekę – każda rzecz zajmowała określone miejsce w hierarchicznym układzie, którego absolutność gwarantował, będący na jej szczycie, Bóg. Nieprzewidywalność i przypadkowość obserwowanych zjawisk to tylko pozory. Za obecną doczesnością ukrywa się bowiem wyższy, boski wymiar, dzięki któremu to, co widziane „tu i teraz”, jakkolwiek chaotyczne z tej pozycji by się nie zdawało, posiada transcendentny cel i znaczenie. Jak zaznacza W. Seńko, w średniowiecznej wizji świata „wszystko, co nas otacza tu na ziemi jest jedynie przejawem czegoś, co jest jego odpowiednikiem na planie wyższym. Wszystko, co nam się jawi jako realna rzeczywistość, jest znakiem i symbolem czegoś niewidzialnego”²⁹.

Jakże różny od tego obraz wyłania się ze stronnicy Montaigniowskich *Prób!* Świat Montaigne’a to świat Heraklita, nieustannych zmian i nieuchwytnych procesów. Nic więc dziwnego, że ich autor wzdraga się przed udzieleniem pewnych, ostatecznych odpowiedzi. To w końcu, nawiązując do samego tytułu, *Próby*, a więc próbowanie, poszukiwanie, sprawdzanie, testowanie, meandrowanie po różnych szlakach bez mapy, wzorca, dogmatu. To świat, w którym brak stałych, absolutnych punktów odniesienia.

²⁷ Tamże, s. 157.

²⁸ M. de Montaigne, dz. cyt., ks. 3, r. 2.

²⁹ W. Seńko, dz. cyt., s. 15.

Prób nie czyta się tak, jak scholastycznych dysput systematycznie zmierzających do pewnego celu. Montaigne porusza wiele tematów. Przywołuje szereg dzieł i autorów, ale żadnego nie kończy – tak, jak życzyliby sobie tego magistrowie scholastycznych dysput – jasną konkluzją. Jest on wiecznie podejrzliwy, zarówno wobec poruszanych zagadnień, jak i siebie. Nieustannie zapytuje, krytykuje, podważa. To, co dawniejszym myślicielom zdawało się oczywiste, nie wymagające żadnego uzasadnienia, na kartach *Prób* zostaje zakwestionowane.

I tak, Montaigne nieustannie zapytuje: „Czy aby na pewno?”, podważa pieczołowicie budowane fundamenty scholastycznej biblioteki. Okazuje się, że książkę która, jak się zdawało, ma z góry określone miejsce, można przełożyć na inne, a biblioteka dalej stoi; że, mówiąc mniej metaforycznie, rzeczy zajmują nie konieczne lecz przypadkowe miejsce w porządku świata. Ale Montaigne nie burzy biblioteki scholastyków, by w jej miejsce postawić nową. Nie proponuje żadnego nowego systemu ani filozoficznej syntezy. Odrzuca wszelkie absolutne zasady – nie po to, by narzucić własne, lecz, by dać przestrzeń do samodzielnych poszukiwań.

Po bibliotece scholastyków i nadziejach renesansowych entuzjastów pozostały porozrzucane strzępy. Dawne metafizyczne zasady spajające rzeczywistość rozpadają się. Przypomnijmy sobie raz jeszcze sławny drzeworyt Dürera. Teraz postawmy w miejscu tytułowej *Melancholii* samego Montaigne'a. Zobaczmy, jak wparty jedynie na własnych rękach spogląda na porozrzucane przyrządy – ruiny starego świata, próbując odnaleźć się w nowym porządku. Sądzę, że nie przypadkiem *Melancholia* Dürera nie kieruje wzroku ku górze, lecz przed siebie. Zupełnie jakby wiedziała, że nowy sens musi znaleźć tu, w świecie doczesnym. Tak samo czyni Montaigne, poszukując upragnionego spokoju w granicach świata ludzkiego.

6. W poszukiwaniu „ja”

Jednak gdzie szukać tego spokoju? Na czym go oprzeć? Po humanistycznej krytyce dawnych autorytetów nie ma powrotu „na ramiona gigantów”. Równocześnie, jak pokazały losy wielu humanistów, człowiek zdaje się zbyt ułomny, aby sam stać się gigantem i niczym mitologiczny Atlas na własnych barkach dźwigać cały świat. Po marzeniu o utopii przychodzi rozczarowanie, zderzenie z brutalną rzeczywistością, życiem, którym – jak to określił R. Burton – „rządzi przypadek, a nie mądrość”³⁰.

I tak nadchodzi wspomniana melancholia. Wszechogarniająca, acz trudna do określenia, wymykająca się jednoznacznej klasyfikacji. Na przestrzeni wieków różnie pojmowano ów

³⁰ R. Burton, dz. cyt., s. 168.

stan. Jedną z najbardziej znanych prób jej opisu zaproponował, ojciec psychoanalizy – Zygmunt Freud. Określając melancholię jako reakcję na nieświadomą stratę wyraźnie oddzielił ją od żałoby, w której wszystkie elementy są świadome. Melancholik – powie Freud – nawet jeśli wie, kogo stracił, to „nie może świadomie uchwycić, co stracił”³¹. Zarówno melancholia, jak i żałoba obniżają nastrój. Jednak melancholia, inaczej niż zwykła żałoba, nie wpływa jedynie na ogląd zewnętrznego świata, lecz przenika do samego podmiotu, powodując zubożenie obrazu samego siebie. „W wypadku smutku – kontynuuje Freud – ubogi i pusty staje się świat, w wypadku melancholii samo Ja”³². Wraz ze stratą miłości pojawiają się uczucia ambiwalentne, rozdzierając dawną tożsamość.

Czyż nie tego właśnie doświadczył Montaigne? *Próby* poruszają wiele zagadnień, ale przez wszystkie przebija się wciąż to jedno powracające pytanie: „Kim jest Michel de Montaigne?”. Wszystkie rozdziały można w gruncie rzeczy uznać za próbę odpowiedzi na nie, próbę poskładania rozczłonkowanego „ja”. Rozpad tradycyjnej metafizyki, niczym strata freudowskiego obiektu miłości, zachwiał nie tylko dotychczasowym obrazem świata, ale i własnym, wewnętrznym, obrazem „ja”, stawiając pod znakiem zapytania dotychczasową tożsamość. Montaigne wie, że światem rządzi – jakże często przywoływany w *Próbach* – los, ze swej natury zmienny i niepewny. Jego miejsce jest więc przypadkowe. Równie dobrze mogłoby go wcale nie być albo mógłby być kimś zupełnie innym. A i to, kim aktualnie jest, czy raczej zdaje się być, jest płynne. Obserwując siebie, zauważa nieustanne zmiany, o czym pisze w rozdziale *O doświadczeniu* tak:

Mam wizerunki swoje z lat dwudziestu pięciu i trzydziestu pięciu; porównuję je z dzisiejszym: ileż to już razy przestałem być sobą! O ile obecny obraz bardziej jest odległy od tamtych niż od obrazu mego zgonu!³³

Czy więc w ogóle można mówić o jakimś „ja”? Czy istnieje zasada, która spajałaby tę mozaikę, zmieniających się w czasie, zależnych od wewnętrznych stanów i zewnętrznych okoliczności, różnorodnych wizerunków w jedną całość? Może to nie jeden Montaigne napisał *Próby*, a setki różnych, całkiem odmiennych od siebie Montaignów, złączonych jedynie pustą nazwą, nic nie znaczącym nazwiskiem?

A jednak, mimo tej różnorodnej palety, co rusz to nowych wizerunków, Montaigne pewnie podpisuje się pod własnym dziełem i, co może zdawać się zaskakujące, czyni to z większą pewnością niż na początku *Prób*. Każdy kolejny rozdział pokazuje jego kolejne oblicze, ale *Próby* to coś więcej niż ich sumaryczny spis. Montaigne, uświadamiając sobie

³¹ Z. Freud, *Żałoba i melancholia*, [w]: K. Pospiszyl, *Zygmunt Freud. Człowiek i dzieło*, tłum. B. Kocowska, Wrocław 1991, s. 297.

³² Tamże, s. 297.

³³ M. de Montaigne, dz. cyt., ks. 3, r. 13.

coraz to większą mnogość i złożoność własnych wizerunków, zauważa w końcu pewną ciągłość między nimi, odnajdując utracone „ja”. I mimo tego, że poszczególne wizerunki Montaigne’a, jakie wyłaniają się z kolejnych rozdziałów, nieraz zdają się wprost sobie zaprzeczać, to jednak *Próby* wzięte razem składają się na pewną całość. Tym, co je spaja, co – jak pisze w *Od tłumacza* Tadeusz Boy-Żeleński – „wychodzi zwycięsko ze wszystkich prób, to on sam, jego ja, które wśród ciągłego próbowania, bada, poznaje, a równocześnie tym samym umacnia i tworzy”³⁴.

Jednak początkowo pisane rozdziały *Prób* dalekie są od tego celu. Jego „ja” zdaje się poszatkowane, rozproszone po tysiącach nieprzystających do siebie części. Myśli jego pozostają „bez ładu i składu”, na kształt fantastycznych monstrów i chimery³⁵, jak opisze to sam Montaigne we *Wstępie*. Aby „przywieźć je do opamiętania”, postanawia, jak wcześniej wspomniałam, spisać je. Ale sama czynność pisania to za mało. Potrzeba jakiejś formy, środka wyrazu, dzięki którym owe „fantastyczne monstra i chimery” nabrałyby określonych granic, tworząc choćby szkielet, prowizoryczną konstrukcję „ja”.

Otwierając *Próby* nie sposób nie zauważyć mnogości różnych cytatów i zapożyczeń z największych dzieł klasycznych autorów. Montaigne doskonale zna dorobek starożytnych i chętnie po niego sięga. Nie po to jednak, by zaimponować innym swą erudycją czy oddać wiernopoddańczy hołd, tak cenionym wówczas, starożytnym filozofom. „Montaigne przegląda się w książkach i komentuje nie po to, by się popisywać, lecz dlatego, że rozpoznaje w nich samego siebie”³⁶. Co zresztą wprost przyznaje, pisząc: „Jeśli przytaczam innych, to jeno aby tym dobitniej wyrazić własną myśl”³⁷. Dlatego choć *Próby* przy pierwszej, pobieżnej lekturze mogą przypominać wykład z historii filozofii czy uczony traktat filologa, to w istocie nim nie są. Ich celem i materia jest w końcu sam Montaigne. Nawet jeśli cytuje słowa innych autorów, to czyni tak, by przez nie dojść do własnych – by, jak sam mówi, „wspomogli mnie w tym, czego nie umiem tak dobrze powiedzieć, bądź dla niezaradności języka, bądź dla słabości pojęcia”³⁸.

Montaigne, szczególnie w początkowych partiach dzieła, obficie czerpie z myśli dawnych autorytetów. Stopniowo jednak odchodzi od nich, a coraz częściej przemawia we własnym imieniu. Filozofia starożytna, jak zauważa Tadeusz Boy-Żeleński, „służy mu zrazu jako rusztowanie; z chwilą gdy czuje, iż gmach jest gotowy, odrzuca całą tę pożyczoną mądrość”³⁹. Z każdą następną próbą jego „ja” utwardza się, a „rusztowanie” stworzone przez dawnych filozofów staje się coraz mniej potrzebne – tak, że w końcu zdanie „Cyceron uważał, że” przekształca się w „Montaigne uważa, że”.

34 T. Boy-Żeleński, *Od tłumacza*, [w:] M. de Montaigne, dz. cyt.

35 M. de Montaigne, *Wstęp*, [w:] tenże, dz. cyt.

36 A. Compagnon, *Lato z Montaigne’em*, tłum. J. M. Kłoczkowski, Warszawa 2024, s. 65.

37 M. de Montaigne, dz. cyt., ks. 1, r. 25.

38 Tamże, ks. 2, r. 10.

39 T. Boy-Żeleński, dz. cyt.

7. Między młotem scholastyków a kowadłem humanistów

Niemniej jednak, nawet w najbardziej przesiąkniętych cytatami rozdziałach, Montaigne nie zawiera w pełni przytaczanym autorom. I choć niewątpliwie, tak jak inni humaniści tego czasu, podziwia artystyczny kunszt i przenikliwość antycznych myślicieli, to zawsze pozostaje wobec nich lekko sceptyczny, z dystansem spoglądając na ich wielkość.

Jakże wymagająca musiała być to postawa! Zachować czujność wobec ulubionych autorów to rzecz trudna, a na tle XVI-wiecznej Francji, okresie tak burzliwym i niepewnym, szczególnie. Nic dziwnego, że wielu mu współczesnych, zapewne właśnie przez potrzebę jakiegoś stałego punktu oparcia, osiadło „na ramionach gigantów”, bezkrytycznie zawierając dawnym autorytetom. Nie uchodzi to uwadze samego Montaigne’a, który wielokrotnie ubolewa nad bezmyślnym naśladownictwem innych. Co symptomatyczne, najwyraźniej odznacza się to w środowisku, które powinno być najbardziej na to wyostrzone – uczonych bakałarzy. Znają oni na pamięć całe ustępy klasycznych dzieł, ale cóż z tego – zapyta Montaigne – jeśli wiedza ich jest czysto encyklopedyczna, obojętna ich życiu i im samym. Jak pisze:

Uczeni, którym należy sąd o książkach, nie znają innej wartości jak tylko uczoność, i nie uznają innej dążności umysłu jak tylko erudycję i sztukę. Jeśli ci się przypadkiem zdarzyło wziąć jednego Scypiona za drugiego, to cóż mógłbyś powiedzieć, co by było coś warte? Kto nie zna Arystotelesa, ten, wedle nich, nie zna i samego siebie⁴⁰.

Montaigne ostro przeciwstawia się takiej postawie, wyraźnie oddzielając mądrość od uczoności. Do mądrości nie wystarczy czysto intelektualna „wiedza, że”, znajomość poszczególnych dzieł i myślicieli. W starożytnej filozofii można znaleźć wiele interesujących koncepcji, w końcu sam Montaigne chętnie po nią sięga, ale przyswojenie jej nie polega na biernym „wkuciu”, zapamiętaniu mądrze brzmiących słów i fraz. Mądrość, aby nie stała się suchą uczonością, musi zostać podporządkowana praktycznemu życiu – służyć poznaniu i doskonaleniu siebie. Cóż z tego bowiem, pyta Montaigne, że „umiemy deklinować Cnotę, jeśli nie umiemy kochać; jeśli nie wiemy, co jest roztropność z praktyki i doświadczenia, wiemy to z pięknych zwrotów i umiemy na pamięć”⁴¹.

W przeciwieństwie do akademickich scholarzy, Montaigne nie przystępuje do pisania z określonym zamiarem udowodnienia konkretnej tezy. Nie opowiada się ani za, ani przeciw. Nie przyjmuje z góry żadnego stanowiska. Nie ma gotowych odpowiedzi bądź wyznaczonych dróg metodycznego postępowania. *Próby*, to – jak zresztą wskazuje już sama ich nazwa – próbowanie, a więc poszukiwanie, drażnienie, ciągła zmiana perspektyw

⁴⁰ M. de Montaigne, dz. cyt., ks. 2, r. 17.

⁴¹ Tamże.

i przedmiotów. Stąd i, tak charakterystyczny dla Montaigne'a, styl pisania – chaotyczny, na pozór bezładny i pełen przeciwieństw. Nie sposób przyrównać go do układanych w zgodzie z klasycznymi zasadami pism humanistów-erudytów ani surowych, scholastycznych wywodów. Jego myśl nie biegnie od punktu A do punktu B, lecz, jak gdyby krąży dookoła, zbierając to, co przypadkiem napotka na swej drodze. Rzeczy wielkiej wagi splatają się z banałem. Zdania raz krótkie, raz długie, niekiedy urywają się w połowie, innym razem zaprzeczają sobie nawzajem. Montaigne sięga po klasycznych autorów, ale nie ogranicza się do „jednej półki”. Cytuje Cyserona, by zaraz wrócić do myśli chrześcijańskiej, bliskiej samym Ojcom Kościoła.

Próby są dziełem polifonicznym. Montaigne, cytując odległych, nieraz całkiem odmiennych od siebie autorów, prowokuje dialog, stawiając wszelkie twierdzenia, roszczące sobie pretensje do miana absolutnych, pod znakiem zapytania. *Próby* są więc wymierzone zarówno przeciwko scholastykom, jak i humanistom – jeśli tylko poglądy którejs ze stron skostnieją, urastając do rangi dogmatu. Jeśli ktoś poszukuje w *Próbach* pewnych, podpartych logicznymi wzorami, twierdzeń – rozczaruje się, tak też jeśli szuka służalczej pochwały antycznych filozofów. Jeśli jednak pragnie odkryć inny punkt widzenia – poznać świat, a przez niego i siebie, z nowej perspektywy – niech czyta dalej, nie rozczaruje się.

Montaigne, inaczej niż typowy uczony filozof, nie występuje z pozycji jakiejś filozoficznej szkoły. Co prawda, korzysta z wielu uprzednio sformułowanych myśli, ale nie przyjmuje ich z całym „dobrodziejstwem inwentarza”. Montaigne podąża własną drogą. Spotyka na niej twierdzenia wielu różnych myślicieli, zapoznaje się z nimi, nie odrzuca zrazu żadnego, ale też nie przyjmuje żadnego w pełni. Może być przecież tak, i często tak bywa, że dany filozof miał rację tylko w pewnej kwestii. Niestety, jako uczeń pewnej szkoły możemy tego nie zauważyć, przyjmując z góry cały pakiet poglądów. Montaigne ostro się przed tym wzbrania, nie dając się w żaden sposób zaszufladkować. Nawet jeśli, co zresztą miało miejsce, odkrywa pewną zbieżność z poglądami dawnych filozofów, to dzieje się tak dopiero wtórnie, w toku samodzielnej analizy. Sam, widząc pewne podobieństwa do sceptyków i epikurejczyków, określi się mianem „nieumyślnego i przygodnego filozofa”, bo, jak pisze: „do jakiej szkoły należy moje życie, o tym dowiedziałem się dopiero wówczas, gdy było ono już ze wszystkim spełnione i dokonane”⁴².

8. Na własnych ramionach

Zapewne na tym właśnie polega największa wartość, a zarazem i przyczyna tak znacznej, trwającej aż do dziś, poczytności jego dzieł. Montaigne jest autentyczny, ale tym razem

⁴² Tamże, ks. 2, r. 12.

nie w znaczeniu etymologicznym, a współczesnym. Nie przedstawia się jako wielki, niepodważalny autorytet i nie zasłania się takimi. Nie ma gotowej odpowiedzi na nurtujące od wieków ludzkość pytania i przyznaje to wprost. Nie ukrywa się żadnymi wytwornymi maskami wymuszonej erudycji ani szkołami wielkich filozofów. To, cytując Tadeusza Boya-Żeleńskiego, „nie górny filozof, twórca »systemów« i nie bakałarz przemawiający z katedry; to mądry doświadczony i swobodny człowiek gwarzący z nami, ludźmi, o naszej wspólnej ludzkiej doli!”⁴³.

Jeśli Montaigne przybiera jakąś maskę, mówi słowami jakiegoś filozofa, to tylko po to, by ukazać nowy punkt widzenia, przyjrzeć się sobie w nowej, nieznannej dotąd odświeżeniu. Nieraz czerpie całymi garściami z mądrości dawnych autorów, ale cytuje ich „nie aby stanowić prawdę, ale aby jej szukać”⁴⁴. Tak więc, jak na „nieumyślnego i przygodnego filozofa” przystało, jeżeli stoi „na ramionach gigantów”, to tylko na chwilę, przypadkiem, by zaraz odejść i stanąć na własnych. I chociaż doskonale zdaje sobie sprawę z własnych ograniczeń, nie marząc nawet o randze giganta, to pozostaje do końca wierny sobie, nie ustając w poszukiwaniach własnego „ja”. Swych *Prób* nie kończy żadnym przełomowym odkryciem, lecz, jakże skromnym stwierdzeniem:

Najwyższa to doskonałość i jakoby boska umieć zażywać szczerze własnego istnienia. Szukamy innego stanu, dlatego, że nie rozumiemy użytku z naszego; wychodzimy poza siebie, ponieważ nie wiemy, jak się zażyć. Próżno wszelako wspinać się na szczudła; i na szczudłach trzeba nam chodzić swoimi nogami; na najwyższym tronie świata i tak siedzimy jeno na własnym zadku. Najpiękniejsze życie jest, moim zdaniem, to, które kształtuje się na wzór pospolity i ludzki, z porządkiem, ale bez przekraczania miary⁴⁵.

Ktoś mógłby stwierdzić, że to akt intelektualnej dezercji – ucieczka od ambicji, stania się „gigantem” i bierna zgoda na postawę „karła”. Ale przypomnijmy sobie owych ludzkich gigantów, wielkie autorytety, za którymi podążały następne pokolenia uczonych bakałarzy. Wszyscy oni, niezależnie do jak różnych dochodzili wniosków, podążali własną drogą, nie przyjmując nigdy z góry gotowego zestawu poglądów. I bez względu na to, jak oceniamy dorobek Montaigne’a, jedno trzeba mu oddać – on też pozostał do końca niezależny, nigdy nie rozsiadając się wygodnie „na ramionach gigantów”.

⁴³ T. Boy-Żeleński, dz. cyt.

⁴⁴ M. de Montaigne, dz. cyt., ks. 1, r. 56.

⁴⁵ Tamże, ks. 3.

Bibliografia

- Boy-Żeleński T., *Od tłumacza*, [w:] de Montaigne M, *Próby*, tłum. T. Boy-Żeleński, Kraków 1916.
- Burton R., *Anatomia melancholii*, tłum. M. Tabaczyński, Kraków 2020.
- Campanella T., *O boskości i potędze człowieka*, [w:] A. Nowicki, *Filozofia włoskiego odrodzenia*, Warszawa 1967.
- Cioran E., *Zeszyty 1957–1972*, tłum. I. Kania, Warszawa 2016.
- Compagnon A., *Lato z Montaigne’em*, tłum. J.M. Kłoczowski, Warszawa 2024.
- Copleston F., *Historia filozofii*, tłum. H. Bednarek i S. Zalewski, t. 3, Warszawa 2001.
- Freud Z., *Żaloba i melancholia*, [w:] K. Pospiszyl, *Zygmunt Freud: człowiek i dzieło*, tłum. Kocowska B., Wrocław 1991.
- Hen J., *Ja, Michał z Montaigne*, Warszawa 2009.
- Kubikowska E., *Próby Michała Montaigne’a*, „Przegląd Filozoficzny – Nowa Seria” 1993, r. 2, nr 4.
- Kuderowicz Z., *Filozofia nowożytnej Europy*, Warszawa 2014.
- Łempicki Z., *Renesans, oświecenie, romantyzm*, Warszawa–Lwów 1923.
- Montaigne M. de, *Próby*, tłum. T. Boy-Żeleński, Kraków 1916.
- Nowicki A., *Filozofia włoskiego odrodzenia*, Warszawa 1967.
- Seńko W., *Jak rozumieć filozofię średniowieczną?*, Kęty 2001.
- Świeżawski S., *Dzieje europejskiej filozofii klasycznej*, t. 1 i 2, Warszawa–Wrocław 2000.
- Świeżawski S., *Dzieje filozofii europejskiej w XV wieku*, t. 2, Warszawa 1974.

MAJKA

DOROTA POKORSKA

Zemsta jako prawo oraz walka z patriarchatem *Kill Bill* Quentina Tarantino

1. „Zemsta jest daniem, które najlepiej smakuje na zimno”¹

Film Quentina Tarantino rozpoczyna się cytatem starego przysłowia klingońskiego, który ma za zadanie wprowadzić widza w klimat dzieła oraz zarysować jego główny temat. Dzięki temu odbiorca wie, że ma do czynienia z kinem akcji, filmem sensacyjnym, mimowolnie dotykającym również problemów psychologicznych, ponieważ akt zemsty zawsze jest umotywowany silną reakcją emocjonalną.

Chęć zemsty za doznane krzywdy nie jest jedynie pragnieniem głównej bohaterki, ale dotyczy również innych postaci pojawiających się w dziele Tarantino. Reżyser operuje nie tylko motywem zemsty jako źródłem przemocy, ale próbuje stworzyć również filozofię zemsty, postrzeganej jako sposób na utrzymanie pewnego porządku w świecie. Nie ulega jednak wątpliwości, że ta filozofia staje się dla bohaterów problematyczna, prowadzi do ich zguby. Przeciwności, z jakimi zmuszone są radzić sobie postacie pojawiające się w dziele Tarantino, opisuje widzom Hattori Hanzo, przyjmujący rolę przypominającą proroka, przewodnika, człowieka, który zdaje się wiedzieć więcej. Jego krótki monolog skierowany do Beatrix Kiddo po tym, jak wręczył jej wykuty przez siebie miecz, ma przestrzec główną bohaterkę przed trudnościami, z którymi będzie zmuszona się zmierzyć – „Ścieżka zemsty nigdy nie jest prosta. To las. A w lesie łatwo zabłądzić, zapomnieć, którądy się weszło”².

Przywołany przez Hanzo las symbolizuje strach i niepewność, podobnie jak wspomniana ścieżka zemsty. Kiddo musi przede wszystkim panować nad emocjami, aby przerażenie,

¹ Q. Tarantino (reż.), *Kill Bill: Vol. 1*, tłum. J. Gołąb, Stany Zjednoczone 2003, [00:42].

² Tamże, [1:42:07].

które niewątpliwie będzie odczuwać, nie sprawiło, że zrezygnuje z wykonania zaplanowanej przez siebie zemsty.

Monolog Hanzo zdaje się tworzyć klamrę kompozycyjną z mottem klingońskim rozpoczynającym film. Zemsta, która najlepiej smakuje na zimno, to przede wszystkim zemsta zaplanowana, dokonywana bez gwałtownych emocji przez bohaterów pozbawionych empatii, niezastanawiających się nad konsekwencjami swoich czynów, co później prowadzi do ich osobistej klęski.

2. „Ta kobieta zasłużyła na zemstę, a my zasługujemy na śmierć”³

Akt zemsty w *Kill Billu* określa sposób na utrzymanie pewnego porządku w świecie, z tym że zaprowadzenie go przez bohatera ma negatywny wpływ na jego przyszłe życie. W świecie *Kill Billa* nie istnieje prawo, które miałyby dawać wrażenie poczucia sprawiedliwości czy otrzymania zadośćuczynienia za doznawane przez bohaterów krzywdy. Ponadto postaci nie potrafią bądź nie chcą przebaczać swoim oprawcom, co nie pozwala wydostać się z „błędnego koła zemsty”. Ci, którzy mszczą się za doświadczane krzywdy, ostatecznie sami giną na skutek aktu czyjejś zemsty. W tak zaprojektowanej filozofii zauważalna jest gra intertekstualna z ostrzeżeniem pojawiającym się w Nowym Testamencie: „Schowaj miecz swój do pochwy, bo wszyscy, którzy za miecz chwytają, od miecza giną” (Mt 1,52), mającym na celu zatrzymanie przemocy. W filmie Tarantino biblijna przestroga nie jest jednak egzekwowana. Dla bohaterów owe prawo zemsty jest nieuświadomione, zauważają je tylko odbiorcy filmu, co sprawia, że postaci nie mogą odmienić swojego przeznaczenia.

Jedynymi świadomymi istnienia błędnego koła zemsty zdają się Beatrix Kiddo, która po zabiciu Vernity zwraca się do jej córki słowami: „Jak dorośniesz i dalej będziesz mieć w sercu zadrę... poszukaj mnie”⁴, oraz Budd, który przyznaje, że wszyscy członkowie Plutonu Śmiercionośnych Żmij biorący udział w masakrze w El Paso zasługują na śmierć z rąk Kiddo, tyle że żadna z tych postaci nie ma zamiaru zmienić swojego przeznaczenia, mimo że byłoby to możliwe.

Błędne koło zemsty przypomina dialektykę pana i niewolnika stworzoną przez Hegla. Obie te postaci nie istnieją bez siebie nawzajem, jedna z nich przedkłada wolność nad bezpieczeństwo, druga odwrotnie – bezpieczeństwo nad wolność. Niewolnik uzależnia się od pana, ale także kształtuje swoją samoświadomość⁵. Tego typu relacja dotyczy Billa i Beatrix Kiddo. Bohaterka uzależnia się od mężczyzny, jego siły i wiedzy, ale równocześnie kształtuje samoświadomość, a akt zemsty sprawia, że ostatecznie kobieta z niewolnika staje się panem.

³ Tamże, [1:42:27].

⁴ Tamże, [14:57].

⁵ G.W.F. Hegel, *Fenomenologia ducha*, przeł. F. Nowicki, Warszawa 2002, s. 125–159.

Prawie wszyscy pojawiający się w filmie bohaterowie są owładnięci pragnieniem zemsty za doznane krzywdy czy upokorzenia. O-Ren zabija Matsumoto, ponieważ ten zamordował jej rodziców, Elle truje Pai Meia z powodu doświadczonego poniżenia, a Billa do próby morderstwa Kiddo skłania zawód miłośny. Opisane powiązania pomiędzy bohaterami można zapisać za pomocą wykresu:

Córka Vernity (?) → Kiddo → O-Ren, Vernita, Elle, Bill
 Kiddo → O-Ren → Matsumoto
 Kiddo → Elle → Pai Mei, Budd
 Kiddo → Bill → Kiddo

Wykres obrazuje wcześniej opisane błędne koło zemsty, które może w przyszłości przerwać córka Vernity, jeśli nie zdecyduje się pomścić matki i zabić Kiddo.

W świecie *Kill Billa* nie istnieje żaden organ pilnujący porządku, czego przykładem jest ukazana w filmie policja, która przyjeżdża do kościoła w El Paso po próbie morderstwa głównej bohaterki i nie podejmuje żadnych działań mających ukarać oprawców⁶. Takie ukazanie braku sprawiedliwości w świecie ma realny wpływ na duchowość bohaterów.

Mimo że film Tarantino skupia się głównie na aktach zemsty i zdaje się pozbawiony elementów religijnych, pojawia się w nim odwołanie do Boga jako istoty faktycznie wpływającej na świat i losy ludzkie. Beatrix Kiddo uważa przeżycie masakry w El Paso za cud, a swoją zemstę traktuje jako wypełnienie woli Boga, zadanie, które musi wykonać. Kobieta przyjmuje rolę posłańca, który aktem swojej zemsty wymierza sprawiedliwość.

3. Od Kodeksu Haysa po *ultraviolence* i estetykę Quentina Tarantino, czyli sposoby przedstawiania przemocy w amerykańskim kinie i ich wpływ na obraz zemsty w *Kill Billu*

W *Kill Billu* zemsta, a tym samym idąca za nią przemoc, jest nie tylko uatrakcyjnieniem filmowego przekazu, ale zgodnie z nurtem kina, który ma swój początek w latach dwudziestych XX wieku, staje się bohaterem świata przedstawionego. Tarantino, patron zjawiska *ultraviolence* w amerykańskiej kinematografii lat dwudziestych, traktuje przemoc jako temat parodii i pastiszów, brutalność ma być przede wszystkim komiczna, służyć demaskacji mechanizmów filmowych oraz zwracać uwagę na obecność odbiorcy i nadawcy produkcji. Takie działanie wywołuje u widza świadomość sztuczności ukazanej w filmie przemocy oraz sprawia, że ważniejsze stają się walory sztuki inscenizacyjnego oraz pomysłowość w wykorzystywaniu technik filmowych. Emanacja przemocy w filmach oraz strategia związana z ukazaniem sztuki reżyserów jest zapewne konsekwencją charakterystyczną dla nurtu postmodernizmu, który mówi o wyczerpaniu oryginalności

⁶ Q. Tarantino (reż.), dz. cyt., [17:00].

tematów filmowych. Twórca może jedynie eksponować elementy filmowego medium oraz wykorzystywać znane już motywy na nowe sposoby⁷.

Aby lepiej zrozumieć ujęcie zemsty w filmie Tarantino, warto przyjrzeć się historii ukazywania przemocy w kinie amerykańskim. Jej zmieniająca się przez dziesięciolecia rola miała ogromny wpływ na późniejsze przeobrażenia w nurtach kina Hollywood oraz twórczość reżyserów lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych. Od początków powstania kina jako medium twórcy filmowi zdawali sobie sprawę z jego umacniającej się pozycji wśród sztuk artystycznych oraz wpływu dzieł kinematograficznych na widzów. Z powodu oddziaływania kina na odbiorcę zauważono konieczność wprowadzenia cenzury, za sprawą której powstał kodeks Haysa zabraniający pokazywania w filmach scen nieprzyzwoitych czy demoralizujących⁸. Ów kodeks został odrzucony w latach sześćdziesiątych, na co wpływ miały nurty kina europejskiego, takie jak neorealizm włoski⁹ ukazujący brutalną rzeczywistość powojenną¹⁰ czy francuska Nowa Fala, która w latach siedemdziesiątych zainspirowała nowe pokolenie amerykańskich filmowców do tworzenia samoświadomych, osobistych dzieł filmowych (tzw. *movie brats*), które nie podlegały już żadnej cenzurze czy ograniczeniom. Niezależni reżyserzy eksperymentowali z ruchami kamery (aby wzmocnić emocjonalny wydzźwięk sceny) oraz konstrukcją opowiadania, chronologią ukazywanej historii (skutki owych zmian w kinie są zauważalne w przebiegu fabuły *Kill Billa*, która jest podzielona na rozdziały)¹¹. W filmach ery Nowego Hollywood pojawiają się również sceny przemocy i agresji, wcześniej zakazane, a w latach siedemdziesiątych wprowadzające kino amerykańskie na zupełnie nowy poziom. Kręcone są pierwsze filmy, w których twórcy ukazują przemoc jako naturalistyczną bądź sztuczną, ale zawsze atrakcyjną, co zapoczątkowuje w kinie amerykańskim tendencję do tworzenia scen obscenicznych i brutalnych. Przykładem jest tu film Kubricka *Mechaniczna pomarańcza*, w którym przemoc wywołuje u widza niepokój i obrzydzenie, łącząc utwór z późniejszą estetyką *ultraviolence* stosowaną między innymi przez Tarantino¹².

W kinie postmodernistycznym przemoc ukazywana jest przede wszystkim jako widowisko, bohater świata przedstawionego. Rafał Syska za powód takiego działania reżyserów podaje znużenie publiczności, tracącej możliwość przeżywania scen, które oparte są na tradycyjnym odbiorze¹³. Główny patron strategii *ultraviolence*, czyli Tarantino,

7 R. Syska, *Film i przemoc. Sposoby obrazowania przemocy w kinie*, Kraków 2003, s. 157–169.

8 J. Szymkowska-Bartyzel, *Polityczna poprawność w kinie amerykańskim: kompromis czy kompromitacja?*, [w:] *Amerykańska demokracja w XXI wieku*, red. A. Barańska-Szmitko, A. Filipczak-Białkowska, Kraków 2005, s. 277–278.

9 Tamże, s. 278.

10 D. Bordwell, K. Thompson, *Film Art. Sztuka filmowa. Wprowadzenie*, przeł. B. Rosińska, Warszawa 2018, s. 542.

11 Tamże, 549–552.

12 R. Syska, dz. cyt., s. 123.

13 Tamże, 157.

wykorzystuje przemoc w filmach (również w *Kill Billu*) jako „grę z widzem”, o czym pisze Syska:

Przemoc dla Tarantino nie jest jedynie instrumentem, służącym do stworzenia ekscytujących fabuł. Wyolbrzymiona i parodiowana stanowi podstawę do gry z oczekiwaniami i fascynacjami widza, wyostrza mechanizmy rządzące procesem identyfikacji, kompromitując zarazem amerykańską mitologię i kino gatunków. Reżyser burzy repertuar klasycznych konwencji, obnaża obecność autora i widza, zmuszając go do przyjęcia bardziej zaangażowanej, a przez to mniej komfortowej pozycji. Tarantino tworzy historie sztuczne, pozbawione odniesień do otaczającej publiczności rzeczywistości, metafilmowe, w których nawet stworzone dla potrzeb filmu sceny okrucieństwa stają się co najwyżej zwierciadłami charakterystycznych dla kina modeli przekazu. Bohaterowie Tarantino często opowiadają sobie filmowe fabuły, kłócą się o ikony popkultury, odnoszą otaczającą ich rzeczywistość do podpatrzonej na ekranie fikcji¹⁴.

Język filmu staje się dla Tarantino inspiracją – film powinien być dla widza przede wszystkim rozrywką, przemoc prezentowana na ekranie widowiskiem, ale nie obscenicznym. Świat przedstawiony w filmie z powodu zastosowanej groteski staje się dla oglądającego obcy, a tym samym nieczytelny. Owa kategoria estetyczna ma za zadanie oswoić odbiorcę z przedstawioną na ekranie brutalnością poprzez elementy śmieszności, do których należy świadomość, że ukazane w filmie sceny walki są sztuczne¹⁵. W *Kill Billu* główna bohaterka poddaje się pragnieniu zemsty, jest przedstawiona jako kobieta szalona, działająca pod wpływem silnego impulsu. Scena walki Beatrix z Obłądem 88 jest doskonałym przykładem zastosowania groteski, ukazania absurdu. Szczupła kobieta pokonuje liczny gang należący do O-Ren, agresywną siedemnastolatkę oraz samą Ishii za pomocą jednego samurajskiego miecza, który jest najstaranniej wykonaną bronią na świecie, mimo że wyglądem nie różni się od innych samurajskich mieczy pojawiających się w filmie. Ranne osoby, którym ciosy zadaje Panna Młoda, wyglądają nieestetycznie. Kiddo odcina wojownikom kończyny, z których tryska krew, jednak bohaterowie (tacy jak Sofie) nie umierają z powodu wykrwawienia. Mimo walki z Obłądem 88 Beatrix nie doznaje praktycznie żadnych obrażeń, co ma eksponować jej siłę i wolę walki (zob. ilustracja 1).

Warty uwagi jest trzyipółminutowy, filmowany na czarno-biało fragment rzezi w Domu Błękitnych Liści. Holm odnotowuje w nim nawiązania do ośmiu filmów oraz kultury muzycznej lat sześćdziesiątych, ponadto właśnie w tej sekwencji bohaterowie dokonują najbardziej krwawych oraz brutalnych czynów¹⁶. Czarno-białe fragmenty w *Kill Billu* mogą być także nawiązaniem do produkcji *Urodzeni mordercy* Stone'a, do której scenariusz napisał Tarantino. Rafał Syska wskazuje, że:

¹⁴ Tamże, 169.

¹⁵ W. Kayser, *Próba określenia istoty groteskowości*, przeł. R. Handke, „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 4, s. 276.

¹⁶ K. Gervais, *Viewing violence in Statius' Thebaid and the films of Quentin Tarantino*, [w:] *Epic Visions: Visuality in Greek and Latin Epic and its Reception*, ed. H. Lovatt, C. Vout, Cambridge 2013, s. 147–148.

Stone subiektywizuje obraz świata, posługując się skomplikowanym repertuarem chwytów: charakterystyczny dla wideoklipu, dynamiczny montaż, swobodne łączenie taśmy kolorowej z czarno-białą, chaotyczna praca kamery, nietypowe kąty, deformujące obraz obiektywy szerokokątne, gwałtowne zmiany planów, kakofonia dźwięków czy nagłe flash-backi i introspekcje¹⁷.

Wymienione wyżej przykłady działań Stone'a są obecne w *Kill Billu* Tarantino. Cechą charakterystyczną sceny rzezi w Domu Błękitnych Liści jest dynamiczna praca kamery, zabawa światłem, które w pewnym momencie walki gaśnie i tym samym kończy fragment nagrany za pomocą biało-czarnej taśmy. Reżyser nawiązuje także do kina azjatyckiego oraz sensacyjnego, kręci niektóre ujęcia przedstawiające przemoc „od tyłu”, co widzimy w scenie po napisach, gdy Kiddo, grana przez Umę Thurman, wyrywa oko członkowi Obłądu 88¹⁸.

Istotnym elementem w filmach Tarantino, również w *Kill Billu*, jest pornografia śmierci stającej się spektaklem, który ukazuje ją w sposób nienaturalny¹⁹, oraz przypadkowość śmierci opisywana przez Syskę. Bohaterowie dzieł postmodernistycznego reżysera często umierają w najmniej spodziewanych momentach, a ich zgon nie jest obudowany ceremoniami czy rytuałem; reżyser wyraźnie desakralizuje śmierć²⁰. Jest to sprzeciwienie się podstawowym zakazom kultury, oddzielającym świat żywych od umarłych; ich źródło sięga pierwszych obrzędów pogrzebowych, kiedy to człowiek zaczął zdawać sobie sprawę z wartości ludzkiego życia²¹. W filmach Tarantino śmierć zdaje się strywalizowana, oczekiwana przez widza oraz traktowana jako źródło rozrywki.

4. Dziecięca zemsta

Wyróżniającym się fragmentem w *Kill Billu: Vol. 1* jest historia dzieciństwa oraz zemsty O-Ren Ishii. Tarantino decyduje się przedstawić ją w konwencji japońskiej animacji (*anime*), która zupełnie zmienia sposób odbioru przemocy ukazanej na ekranie. Cechą charakterystyczną dla *anime* jest ukazywanie brutalności i przemocy takiej, jaką ona jest, co wynika z samurajskiego kodeksu *bushido*, mówiącego o konieczności popełnienia samobójstwa przez samuraja, gdy ten postąpi niezgodnie z wolą swojego pana, oraz estetycznej tradycji wizualizacji przemocy²². Seks czy okrucieństwo nie są tabuizowane w japońskich anima-

¹⁷ R. Syska, dz. cyt., s. 173.

¹⁸ Q. Tarantino (reż.), *Kill Bill: Vol. 2*, Stany Zjednoczone 2004.

¹⁹ A. Pacek, *Nie tylko seks, czyli kilka słów o pornografii śmierci*, „Media – Kultura – Komunikacja Społeczna” 2016, t. 12, nr 2, s. 96–97.

²⁰ Zob. R. Syska, dz. cyt., s. 160.

²¹ G. Bataille, *Łzy Erosa*, przeł. T. Swoboda, Gdańsk 2009, s. 31.

²² M. Okniańska, *Anime – w poszukiwaniu istoty fenomenu*, Toruń 2013, s. 94, cyt. za: A. Kamrowska, *Przemoc po japońsku*, „Kultura Popularna” 2002, nr 2, s. 107–110.



Kadry z filmu: *Kill Bill: Vol. 1*, rež. Q. Tarantino.

cyjach, chyba że w tych poświęconych młodszej grupie wiekowej²³.

W *Kill Billu: Vol. 1* segment *anime* stworzyło studio Production I. G. znajdujące się w Tokio²⁴, co wskazywałoby na chęć szczegółowego odwzorowania japońskiej animacji, a więc niedopuszczenia do jej produkcji amerykańskich twórców. Przedstawienie przemocy we fragmencie historii dzieciństwa O-Ren wyróżnia się na tle innych sekwencji filmu; co prawda nadal mamy do czynienia z ogromną ilością krwi, groteskowym rozrywaniem ciała na skutek zadawanych ran, ale celem ukazania przemocy przestaje być rozrywka. O-Ren w omawianej scenie ma dziewięć lat i jest świadkiem brutalnego mordu rodziców. Jej postać wygląda niewinnie, a duże oczy, którymi patrzy prosto w kamerę, wzbudzają u odbiorcy współczucie. Dziewczynka chowa się pod łóżkiem i obserwuje, jak członkowie yakuzy wbijają w głowę jej ojca samurajski miecz, a następnie brutalnie ranią matkę tą samą bronią. Istotne w tej scenie jest również zbliżenie na oczy dziecka, świadka śmierci rodziców, która staje się wydarzeniem traumatycznym²⁵. Scena ta jest przede wszystkim przerażająca i niekomfortowa, dostojna muzyka w tle²⁶ sprawia, że widz skupia się na przedstawionych wydarzeniach oraz współodczuwa emocje cicho szlochającej dziewczynki.

Strach wywołuje również postać Matsumoto, czyli szefa yakuzy, który zostaje przedstawiony jako groźny mężczyzna z blizną na głowie, palący cygaro, wydający dźwięki charczenia oraz złowrogiemu śmiechu. Mężczyzna jest ukazany jako monstrialna postać. Zbliżenie przedstawiające wykrzywioną twarz Matsumoto, gdy ten przymierza się do zabicia matki O-Ren, wskazuje, że mamy tutaj do czynienia z bohaterem szalonym, bezwzględnie złym, niekierującym się empatią, co wzmaga niepokój widza.

Sama zemsta Ishii jest przedstawiona w równie przerażający sposób. Gdy dziewczynka ma jedenaście lat, doprowadza do sytuacji intymnej z Matsumoto, a następnie zabija go, wbijając mu w brzuch samurajski miecz. Mężczyzna bardzo cierpi, wypadają mu zęby przez zbyt mocne zaciskanie szczęki (zob. ilustracja 2), a z ranego brzucha strumieniami tryska krew. Dziewczynka odczuwa podniecenie oraz satysfakcję, widząc wykrzywioną bólem twarz Matsumoto. Chce, aby był świadomy, że jego śmierć jest konsekwencją popełnionych przez niego czynów.

Widz odczuwa podziw dla O-Ren, która dokonuje upragnionej zemsty; jej postać zostaje ukazana w taki sposób, aby odbiorca czuł do niej sympatię. Jednakże gdy obserwuje Ishii jako dorosłą kobietę, kibicuje Kiddo, która mści się na członkach Plutonu Śmiercionośnych Żmij. Powstaje tutaj ciekawa różnica w postrzeganiu Ishii na różnych etapach filmu. Japońska animacja sprawia, że dziewczynka wywołuje w odbiorcy przynajmniej współczucie,

²³ Tamże, s. 91.

²⁴ Produkcja oraz jej adres pojawiają się w napisach końcowych *Kill Billu: Vol. 1*.

²⁵ Q. Tarantino (reż.), *Kill Bill: Vol. 1*.

²⁶ W tle pojawia się utwór Luisa Bacalova *The Grand Duel*.

ale jej dorosła postać, grana przez Lucy Liu, nie przypomina już wystraszonego dziecka chowającego się pod łóżkiem, a tym samym oglądający nie postrzega jej jako ofiary.

O-Ren ostatecznie zostaje zabita przez Beatrix Kiddo, bohaterkę, która w klasycznym kinie noir zostałaby uznana za *femme fatale*, godną potępienia, zagrażającą kulturze patriarchalnej, skazaną na porażkę, natomiast od czasów kina lat dziewięćdziesiątych postać ta może dokonać emancypacji i triumfować, aby zredukować partnera²⁷, co ukazuje przyjęcie wizji feministycznej przez środowisko kina.

²⁷ O motywie *femme fatale* pisze S. Žižek w książce *Lacrimae rerum. Kiesłowski, Hitchcock, Tarkowski, Lynch*, przeł. P. Mościcki, Warszawa 2011, s. 248.

Bibliografia i filmografia

Filmografia podmiotu

Tarantino Q. (reż.), *Kill Bill: Vol. 1*, tłum. J. Gołąb, Stany Zjednoczone 2003.

Tarantino Q. (reż.), *Kill Bill: Vol. 2*, Stany Zjednoczone 2004.

Bibliografia przedmiotu

Bataille G., *Łzy Erosa*, przeł. T. Swoboda, Gdańsk 2009.

Bordwell D., Thompson K., *Film Art. Sztuka filmowa. Wprowadzenie*, przeł. B. Rosińska, Warszawa 2018.

Gervais K., *Viewing violence in Statius' Thebaid and the films of Quentin Tarantino*, [w:] H. Epic Visions *Visuality in Greek and Latin Epic and its Reception*, ed. Lovatt, C. Vout, Cambridge 2013.

Hegel G.W.F., *Fenomenologia ducha*, przeł. F. Nowicki, Warszawa 2002.

Kamrowska K., *Przemoc po japońsku*, „Kultura Popularna” 2002, nr 2.

Kayser W., *Próba określenia istoty groteskowości*, przeł. R. Handke, „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 4.

Pacek A., *Nie tylko seks, czyli kilka słów o pornografii śmierci*, [w:] „Media – Kultura – Komunikacja Społeczna” 2016, t. 12, nr 2.

Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu. Biblia Tysiąclecia, Poznań 2002.

Syska R., *Film i przemoc. Sposoby obrazowania przemocy w kinie*, Kraków 2003.

Szymkowska-Bartyzel J., *Polityczna poprawność w kinie amerykańskim: kompromis czy kompromitacja?*, [w:] *Amerykańska demokracja w XXI wieku*, red. A. Barańska-Szmitko, A. Filipczak-Białkowska, Kraków 2005.

Žižek S., *Lacrimae rerum. Kieślowski, Hitchcock, Tarkowski, Lynch*, przeł. P. Mościcki, Warszawa 2011.

MAGDALENA KALWIŃSKA

Kobieca myśl pedagogiczna XIX wieku

Wiek XIX to czas, w którym nastąpiły znaczące zmiany w dotychczasowym modelu wychowania. Choć wówczas popularne było stwierdzenie, że kobieta powinna być przede wszystkim żoną i matką, to rozumienie tej ostatniej roli uległo gwałtownym przeobrażeniom. Nim zaszły opisane niżej zmiany, najważniejszą powinnością matek była nie tyle bezpośrednia opieka nad dzieckiem, ile zaplanowanie jego przyszłości (oczywiście w porozumieniu z mężem, którego głos był decydujący) i zapewnienie mu opieki „z zewnątrz” – poprzez zatrudnianie niani, piastunki, bony, mistrzyni czy nauczycielki. To właśnie te postaci miały największy wpływ na kształtowanie się dziecięcych charakterów i to od nich zależało właściwe wychowanie młodego człowieka.

Z czasem jednak role zaczęły się odwracać, a obowiązek bezpośredniej opieki nad dzieckiem przejmowały matki. Teraz to one miały wychowywać dzieci, a niekiedy również zajmować się ich edukacją. Zmiany następowały szybko – już w 1833 roku na ich zawrotne tempo zwracała uwagę Klementyna z Tańskich Hoffmanowa, autorytet w kwestiach wychowania i jedna z pierwszych polskich kobiet zajmujących się pedagogiką:

Podobno już świat nie ujrzy nigdy naglejszej i zupełniejszej we wszystkim zmiany, jak przez ostatnie trzydzieści lat nastąpiła. Przypomnij sobie tylko nasze a dzisiejszych dzieci wychowanie. Lubo najmłodsza z rodzeństwa, pamiętam jednak wybornie, jak to było w domu Rodziców naszych. Powierzone dozorowi mistrzyni, rzadko kiedy byłyśmy z Matką, każda z nas kochała ją, lecz i bała się niezmiernie¹.

Z kolei w latach sześćdziesiątych XIX wieku obecność matek w życiu ich potomstwa i ich aktywny udział w jego wychowaniu były już oczywistością. Świadczył o tym między

¹ K. Hoffmanowa, *Listy o wychowaniu*, Wrocław 1833, s. 4, Polona – Cyfrowa Biblioteka Narodowa, <https://polona.pl/preview/2f581178-bcc8-4a2b-935f-de8c253979be> (dostęp: 26.10.2024).

innymi ton artykułów pedagogicznych w ówczesnej prasie kobiecej. Wskazywała na to również Małgorzata Stawiak-Ososińska, podsumowująca obraz matki zaprezentowany w „Niewieście” i „Kalinie”, dziewiętnastowiecznych czasopismach kierowanych do kobiet:

Wszyscy publicyści zgodnie twierdzili, że posłannictwem życiowym każdej kobiety było macierzyństwo. Z tą życiową rolą wiązało się przede wszystkim urodzenie i wychowanie dzieci. Uważano, że każda kobieta powinna sama wychowywać swoje dzieci, nie wyręczać się w tym mamkami, niańkami, bonami. Było to jej obowiązkiem. Każda z matek miała zatem zapewnić swojemu dziecku optymalne warunki do rozwoju, bezpieczeństwo i miłość².

Dziewiętnastowieczne matki stanęły przed nie lada wyzwaniem – musiały przejąć liczne obowiązki wychowawcze, o których dotąd niewiele wiedziały i do których nie były przygotowywane. Nie mogły wzorować się na doświadczeniach z własnego dzieciństwa, bowiem ich relacje z rodzicami opierały się głównie na szacunku – okazywanym z odpowiedniego dystansu przy raczej rzadkich spotkaniach. Brakowało w tych kontaktach ciepła i szczerzej rozmowy. Zbiór źródeł pedagogicznych dostępnych w języku polskim był w początkach wieku bardzo skromny, zwłaszcza jeśli wykluczymy z tej grupy opracowania naukowe, często napisane językiem niezrozumiałym dla laików. Nad takim stanem rzeczy ubolewała zresztą Eleonora Ziemięcka, usiłująca wypełnić lukę na rynku własną książką z poradami dla matek. Braki w literaturze pedagogicznej częściowo rekompensowały również kodeksy, poradniki i podręczniki dobrego wychowania, w których prezentowano wzorcowe cechy i postawy – zarówno kobiet, jak i mężczyzn. Wskazywano w nich także, w jaki sposób człowiek może kształtować swój charakter w dorosłości.

Na nagłące potrzeby młodych matek zdecydowała się odpowiedzieć również prasa kobieca, w której z biegiem lat coraz chętniej poruszano tematy wychowawcze. Porad udzielali przede wszystkim księża, choć znalazło się tam miejsce i na głos kobiecy. Artykuły pisały matki, często opierające się na własnym doświadczeniu, nauczycielki, właścicielki pensji. Pomocną dłoń do kobiet wyciągnęły więc same kobiety – te, które dzięki sprzyjającym okolicznościom mogły nauczyć się o wychowaniu więcej niż ich rówieśniczki. Spisywały one pierwsze polskie poradniki pedagogiczne, publikowały swoje przemyślenia w gazetach. W ten sposób położyły podwaliny pod nowoczesny model wychowania dziewiętnastowiecznego, korzystając przy tym z przystępnego dla ówczesnych matek języka.

Wśród tych kobiet należy wymienić Klementynę z Tańskich Hoffmanową – niekwestionowany autorytet pedagogiczny i autorkę wielu utworów dla dzieci i młodzieży, Eleonorę Ziemięcką – filozofkę i publicystkę, która napisała pierwszy zbiór myśli o wychowaniu kobiet, a także Paulinę Wilkońską – szerzącą nowoczesny model wychowania na łamach prasy. Ich opinie, choć nie zawsze były ze sobą zgodne, to razem wpłynęły na kształtowanie się dziewiętnastowiecznej kobiecej myśli pedagogicznej w Polsce.

² M. Stawiak-Ososińska, *Rola matki w wychowaniu i kształceniu dzieci w świetle artykułów z krakowskich czasopism kobiecych „Niewiasty” i „Kaliny”, „Wychowanie w Rodzinie”* 2011, nr 2, s. 18.

Klementyna z Tańskich Hoffmanowa

W XIX wieku jednym z najważniejszych głosów w dziedzinie wychowania była Klementyna z Tańskich Hoffmanowa. Swoją myśl pedagogiczną autorka wyrażała w korespondencji z siostrą, którą później wydano pod tytułem *Listy o wychowaniu*.

Model wychowania proponowany przez Hoffmanową można uznać za stosunkowo tradycyjny – choć pisarka uważała swoje metody za postępowe³, to jej postrzeganie możliwości kobiet wydaje się ograniczone, na co zwrócił uwagę Roman Jaskuła⁴. Hoffmanowa nie chciała, by jej córki uczyły się „po męsku”, zapamiętując reguły i łącząc wiedzę teoretyczną z praktyką. Według niej kobieta nie była w stanie podołać tym dwóm dziedzinom ze względu na brak czasu⁵. Celem Hoffmanowej było wychowanie córek na dobre gospodynie, żony i wzorowe Polki, jak również przykładowe chrześcijanki. Uważała, że kobieta powinna uznać wyższość mężczyzny i nie podejmować się zadań jemu tradycyjnie przypisanych. Zasady te chętnie stosowała we własnym domu, co podkreślała w listach do siostry. Pisała, że jej córki „bez żadnego zatem przymusu mężczyznom wyższość przyznawać będą, skromności przy świetle nie stracą i nigdy kobietami być nie przestaną”⁶. Według Hoffmanowej uznanie przewagi mężczyzn nad płcią piękną było warunkiem kobiecości, a wszelkie próby zaprzeczenia takiemu porządkowi oznaczały brak zrozumienia panujących na świecie reguł.

Hoffmanowa uważała gospodarstwo za pierwszą i najważniejszą powinność kobiety. Z tego względu krytykowała nadmiar nauki śpiewu czy tańca, sugerując zastępowanie ich lekcjami w jej mniemaniu ważniejszymi – religią i historią ojczystą. Patriotyzm był bardzo ważną częścią jej modelu wychowania. Nie lubiła francuszczyzny, za to chętnie podsuwała dzieciom publikacje polskich autorów. Sama również pisała książki dla najmłodszych, między innymi *Rozrywki dla dzieci*. Twierdziła, że matka powinna być jak najbliżej swoich córek i osobiście się nimi opiekować, dając im tym samym dobry przykład. W kwestii zatrudnienia kobiet wyznawała podobne zasady, jak autorzy dawnych poradników kobiecych – uważała, że dama zawsze powinna mieć zajęcie, ponieważ praca jest ludzką powinnością.

³ Wyraz temu dawała w listach do siostry, w których zachwycała się postępowem w sztuce wychowania. Por. K. Hoffmanowa, dz. cyt., s. 6.

⁴ Według Jaskuły wydawane w drugiej połowie XIX wieku czasopismo „Niewiasta” miało zrywać z modelem kobiecości reprezentowanym przez Hoffmanową i proponować wychowanie bardziej otwarte i postępowe. Por. R. Jaskuła, *Czasopismo „Niewiasta” (1860–1863): szkic monograficzny*, „Rocznik Historii Czasopiśmiennictwa Polskiego” 1973, nr 12/4, s. 461.

⁵ K. Hoffmanowa, dz. cyt., s. 28.

⁶ Tamże, s. 29.

Eleonora Ziemięcka

Nieco inny pogląd na wychowanie miała Eleonora Ziemięcka, która najważniejszą zasadą swojej myśli pedagogicznej uczyniła prawo religijne. Autorka uważała, że wiek XIX to czas kryzysu wychowawczego, który doprowadził wiele rodzin do nieszczęścia. Jej zdaniem ówczesne kobiety były zbyt emocjonalne, próżne i egzaltowane⁷, a przesadna namiętność utrudniała im wypełnianie swego ziemskiego przeznaczenia, jakim było służenie szczęściu rodziny⁸. Istnienie tych wad tłumaczyła niewłaściwym sposobem wychowania, w którym brakowało prawdziwej religijności. Dowodziła też, że jednym z największych błędów wychowawczych jest zaszczepianie w dziewczynce wady egoizmu⁹. Według niej była to główna cecha panien kształtowanych w nowym modelu pedagogicznym. Ziemięcka, podobnie jak Hoffmanowa, ceniła tradycyjny podział ról, a czasy patriarchalne uważała za niewinne i proste¹⁰. Twierdziła, że obowiązki kobiety związane z życiem rodzinnym są poświęceniem wyznaczonym jej przez Boga. Autorka nie polecała przy tym opierać małżeństwa wyłącznie na miłości, która mogła przeminąć. Zamiast tego radziła łączyć uczucie z obowiązkiem, a związek umacniać cnotą i szlachetnością¹¹.

Ziemięcka ceniła rolę żony i matki, jednak krytykowała kierowanie uwagi młodej panny wyłącznie na te zadania. Twierdziła, że wychowanie kobiety musi w pierwszej kolejności koncentrować się na budowaniu moralności. Jej zdaniem przygotowywanie dziewczynki jedynie do zamążpójścia wykluczało wychowanie człowieka. Wpierw młoda kobieta powinna rozwinąć swoją moralność, dopiero później skupić się na życiowym powołaniu¹². W nieprzestrzeganiu tej kolejności pisarka widziała główny powód ówczesnego kryzysu wychowania. Sądziła, że „lata poświęcone właściwej edukacji w istocie najmniej są uczące, wtedy bowiem uwaga jest zbyt zajęta i obciążona, aby istota moralna mogła wzrastać swobodnie”¹³. Podkreślała też, że kobiety są „wykształcone dla pozoru i oklasków”¹⁴, co stanowiło jedno ze źródeł ich egoizmu i braku szczerzej wiary w Boga. Jako remedium na te problemy zalecała wychowanie w harmonii serca i umysłu, bez przesadnej uczuciowości, a także gorliwość w religii i cnocie, popartą rozsądkiem, nie zaś uczuciami i chwilowym uniesieniem.

7 E. Ziemięcka, *Myśli o wychowaniu kobiet*, Warszawa 1843, s. 79, Polona – Cyfrowa Biblioteka Narodowa, <https://polona.pl/preview/4eaaaddc-46c6-44b0-ac2b-b2c255f927dc> (dostęp: 26.10.2024).

8 Tamże, s. 277.

9 E. Ziemięcka, dz. cyt., s. 89.

10 Tamże, s. 83.

11 Tamże, s. 278.

12 Tamże, s. 91–92.

13 Tamże, s. 84.

14 Tamże, s. 77.

Paulina Wilkońska

W porównaniu z zaprezentowanymi wyżej postawami pedagogicznymi sposób myślenia Wilkońskiej wydaje się najbardziej postępowy. Poglądy autorki możemy dziś zrekonstruować na podstawie cyklu prasowego *O wychowaniu*, publikowanego w latach 1861–1862 na łamach czasopisma kobiecego „Niewiasta”. Jej artykuły dotyczyły wychowania domowego, w szczególności edukacji dziewczynek.

Wszystkie przedstawione autorki były ze sobą zgodne w kwestii podstaw pedagogiki – każda z nich uważała, że błędy wychowawcze mogą zaszkodzić ludzkiemu usposobieniu, i tym samym wierzyła w możliwość kształtowania charakteru poprzez odpowiednie metody wychowawcze. Ta myśl stanowi punkt wyjścia większości porad pedagogicznych konstruowanych w XIX wieku.

Wilkońska szczególnie podkreślała, że niewłaściwe wychowanie jest najważniejszą przyczyną dewiacji ludzkich charakterów¹⁵. Z tego względu zalecała matkom pracę nad wykorzenieniem wad dziecka i rozwojem konkretnego zestawu zalet – pracę, którą najlepiej było zacząć jak najwcześniej.

Za najgorsze cechy charakteru Wilkońska uważała obłudę, próżność i obmawianie innych. U dziewczynek piętnowała również przesadne spoufalanie się ze służbą, częste przebywanie dorastającej panny w towarzystwie kawalerów czy tłumne spotkania młodzieży w domu. Istotną częścią jej myśli pedagogicznej było wychowanie w zamiłowaniu do polskości. Uważała, że matka powinna być wzorową Polką i przekazywać wartości patriotyczne kolejnym pokoleniom. Podobnie jak Hoffmanowa nie lubiła francuszczyzny i wskazywała na jej szkodliwość dla narodu. Z Ziemięcką z kolei była zgodna w krytyce czytania romansów, zwłaszcza francuskich¹⁶. Obie autorki przywoływały w swoich tekstach postać George Sand – Ziemięcka uważała, że prezentowane w jej utworach kobiety są obciążone przez złe wychowanie, zachowują się zbyt emocjonalnie i egzaltowanie, zaś Wilkońska twierdziła, że powieści Sand są nieodpowiednie dla młodych panien. Zdaniem tej ostatniej takie książki rozstrajały dziewczęta i narażały ich serca – jeszcze nieprzygotowane do miłosnych uniesień – na zgorszenie¹⁷.

¹⁵ Witkowska pisała: „Wilkońska ma zdecydowany pogląd na przyczyny powodujące tę dewiację ludzkich charakterów. Jest nią z reguły niewłaściwe wychowanie i wszelkiego rodzaju błędy w pedagogice, które pociągają za sobą fatalne skutki osobowościowe i społeczne”. Por. też, hasło: Paulina Wilkońska, bibliografię i wybór tekstów oprac. I. Jarosińska [w:] *Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku, seria trzecia. Literatura krajowa w okresie romantyzmu 1831–1863*, t. II, zespół red. M. Janion, M. Dernałowicz, M. Maciejewski, Kraków 1988, s. 505.

¹⁶ Pisarka wskazywała na niewielką liczbę polskich tytułów, które można by nazwać takimi romansami. Na rynku polskim były co prawda dostępne tłumaczenia francuskich powieści, jednak Wilkońska uważała je za kiepskie i źle przygotowane. Por. P. Wilkońska, *O wychowaniu*, [w:] „Niewiasta” 1861, nr 15, s. 1.

¹⁷ Wilkońska nawoływała: „Jak strzeżecie dziecięcia, które usiłuje płomyk świecy pochwyć, ażeby rączki nie sparzyło, tak samo strzeżcie młode umysły od czytowania dzieł gorszących”. Por. tamże.

Wilkońska podkreślała też znaczenie obowiązków żony i matki, choć nie ograniczała roli kobiet do pełnienia tych zadań. W jej artykułach prasowych dotyczących wychowania trudno znaleźć fragmenty, w których jednoznacznie nakazywałyby kobietom uległość wobec mężczyzn, co znacząco różni jej myśl pedagogiczną od twierdzeń Ziemięckiej czy Hoffmanowej. Również w kwestii edukacji Wilkońska proponowała szerszy wachlarz możliwości – obok nauki śpiewu czy tańca polecała lekcje języka ojczystego i języków obcych (francuskiego i niemieckiego, jak również w pewnym stopniu angielskiego i włoskiego), a także historii i literatury krajowej.

Wszystkie autorki zgodnie podkreślały, że matki powinny mieć bliski kontakt ze swoimi dziećmi, co stanowiło największą zmianę w dziewiętnastowiecznym wychowaniu względem wieków poprzednich. Wilkońska posunęła tę myśl o krok dalej twierdzeniem, że matka musi być najbliższą przyjaciółką swojej córki¹⁸. Pisarka zachęcała kobiety do utrzymywania z dziećmi bliskich relacji, opartych na zaufaniu. Jednocześnie zalecała im wykorzystywać tak zbudowaną więź do rozważnego kierowania postępowaniem córki, by nie przekraczała ona ówczesnych norm społecznych. Wilkońska radziła im przestrzegać, jednak nie ze względu na strach przed oceną otoczenia, a raczej przez szczerą wiarę w głęboki sens istniejących zwyczajów. Jej postępowość nie opierała się na łamaniu norm obyczajowych, a na rozszerzeniu listy zajęć kobiecych, który to pogląd w dużym stopniu mógł wynikać z jej własnej sytuacji życiowej. Wilkońska nigdy nie została matką, z kolei jedną z najbardziej eksponowanych części jej biografii jest niezależność finansowa i utrzymywanie się z własnej pracy (w dodatku pisarskiej). W *Wielkopolskim alfabecie pisarek* jej biogram rozpoczyna się od stwierdzenia, że to „jedna z pierwszych Polek zarabiających na życie pracą literacką”¹⁹. Wilkońska nie była stereotypową kobietą XIX wieku, co zresztą czyniło jej życie zdecydowanie ciekawszym. Jedynie we własnym małżeństwie pisarka zdawała się wypełniać ówczesną „powinność kobiecą”, podążając za mężem od miasta do miasta, od twierdzy do Cytadeli, i tolerując jego hulaszczy tryb życia. Być może gdyby nie jego śmierć w 1852 roku, wachlarz możliwości dla kobiet proponowany przez Wilkońską byłby zdecydowanie węższy, a jej artykuły prasowe bliższe wzorcom z pierwszej połowy XIX wieku.

¹⁸ Taż, *O wychowaniu*, [w:] „Niewiasta” 1861, nr 7, s. 2.

¹⁹ L. Marzec, *Paulina Wilkońska*, [w:] *Wielkopolski alfabet pisarek*, red. E. Kraskowska, L. Marzec, Poznań 2012, s. 343.

Bibliografia

- Hoffmanowa K., *Listy o wychowaniu*, Wrocław 1833, Polona – Cyfrowa Biblioteka Narodowa, <https://polona.pl/preview/2f581178-bcc8-4a2b-935f-de8c253979be> (dostęp: 26.10.2024).
- Jaskuła R., *Czasopismo „Niewiasta” (1860–1863): szkic monograficzny*, „Rocznik Historii Czasopiśmiennictwa Polskiego” 1973, nr 12/4.
- Marzec L., *Paulina Wilkońska*, [w:] Wielkopolski alfabet pisarek, redakcja E. Kraskowska, L. Marzec, Poznań 2012.
- Stawiak-Ososińska M., *Rola matki w wychowaniu i kształceniu dzieci w świetle artykułów z krakowskich czasopism kobiecych „Niewiasty” i „Kaliny”*, „Wychowanie w Rodzinie” 2011, nr 2.
- Wilkońska P., *O wychowaniu*, [w:] „Niewiasta” 1861, nr 15.
- Wilkońska P., *O wychowaniu*, [w:] „Niewiasta” 1861, nr 7.
- Witkowska A., hasło: Paulina Wilkońska, bibliografię i wybór tekstów opracowała I. Jarońska [w:] *Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku, seria trzecia. Literatura krajowa w okresie romantyzmu 1831–1863*, t. II, zespół red. M. Janion, M. Dernałowicz, M. Maciejewski, Kraków 1988.
- Ziemięcka E., *Myśli o wychowaniu kobiet*, Warszawa 1843, Polona – Cyfrowa Biblioteka Narodowa, <https://polona.pl/preview/4eaaaddc-46c6-44b0-ac2b-b2c255f927dc> (dostęp: 26.10.2024).

WERONIKA KICZELA

Dążenie do doskonałości – analiza postaci dramatu *Adwokat i róże* Jerzego Szaniawskiego

Wprowadzenie

Jerzy Szaniawski był znanym dramaturgiem epoki dwudziestolecia międzywojennego. Za debiut pisarza w sztuce komediopisarstwa, uznać należy sztukę pod tytułem *Murzyn* – napisaną w 1917 roku, wystawianą na deskach warszawskiego Teatru Polskiego. W latach 20. XX wieku Szaniawski tworzył kolejne dramaty m.in. *Ewę*, *Lekkoducha*, *Żeglarza*, czy wreszcie *Adwokata i róże*, dzięki którym zyskał rozpoznawalność w kręgach literackich. Ostatni z wymienionych tytułów będzie przedmiotem poniższych rozważań interpretacyjnych, lecz najpierw warto dokonać krótkiej charakterystyki stylu autora.

Pisarz podczas konstruowania swoich dramatów najczęściej posługiwał się formą komediową, lecz nie są to jednak komedie *sensu stricto*. Szaniawskiemu bardziej zależało na skłonieniu odbiorcy do refleksji poprzez zderzenie zwykłej, szarej codzienności z pragnieniem osiągnięcia wyższych celów. Historyk literatury polskiej, Artur Hutnikiewicz, niezwykle trafnie opisuje sposób, w jaki pisarz starał się kreować *quasi-rzeczywistość* w dziełach:

Wywodził skromnie swój teatr z potocznej, zwyczajnej obserwacji świata i ludzi. Widział, jak sam wyznawał – „w całej przyrodzie, a więc i w człowieku, dążenie ku wyższej formie, czyli doskonałości”. Był skłonny podejrzewać, że są to często dążenia utajone, zakryte, nieświadomione – po prostu niezrealizowane możliwości¹.

Poprzez to ciągłe dążenie ku doskonałości bohaterowie Szaniawskiego zdają się być w nieustannej pogoni za nieosiągalną perfekcją, ale równocześnie odbiorca nie jest w stanie

¹ A. Hutnikiewicz, *J. Szaniawski. Wybór dramatów*, Wrocław 1988, s. 13.

skonkretyzować przyczyny, która pcha ich do działania. Prawdopodobnie dlatego, że autor zaledwie szkicuje sylwetki swoich postaci, kreuje pewien wzorzec zachowań, lecz w żadnym wypadku nie przekazuje ich pełnego portretu psychologicznego:

[...] Nie opisywał sytuacji, lecz tworzył ich modele, nie charakteryzował swoich bohaterów w całej ich psychologicznej złożoności, lecz szkicował postawy. Był typowym kracjonistą².

W ten sposób Krystyna Nastulanka charakteryzuje styl pisarski Jerzego Szaniawskiego. Badaczka uwypukla znaczenie kracjonizmu w twórczości autora, rozumianego przez *Słownik terminów literackich* jako:

[...] Koncepcję konstruktywistyczną, która uznaje świat przedstawiony za twór autonomiczny poddany własnej logice i własnym prawidłom strukturalnym, zdolna tłumaczyć się sama przez się, a nie przez odniesienie do życiowej empirii³.

Słowa Nastulanki znajdują potwierdzenie w kreacji świata przedstawionego w utworach Jerzego Szaniawskiego.

Dramat *Adwokat i róże* miał swoją premierę w Teatrze Nowym w 1929 roku. Zrealizował go Aleksander Zelwerowicz, który wcielił się także w rolę tytułowego adwokata. Wielu krytyków uznało tę sztukę za osiągnięcie pełnej dojrzałości przez pisarza w sztuce tworzenia subtelnych niedopowiedzeń, wymownych półtonów, a także krzesania niespodzianek z sytuacji i charakterów⁴. W 1930 roku za utwór *Adwokat i róże* Szaniawski otrzymał wyróżnienie w postaci Państwowej Nagrody Literackiej. Został również odznaczony Krzyżem Oficerskim Orderu Odrodzenia Polski.

W pracy skupiono się na dwóch aspektach, budujących całą historię dramatu. Należą do nich szeroko pojęte czynniki, które zmuszają bohaterów do działania – do poszukiwań tej nieosiągalnej doskonałości, a także zjawisko ironii oraz ironizowania sytuacji, którymi posługuje się Szaniawski kreując akcję utworu. Na potrzeby przejrzystej i szczegółowej interpretacji dokonano analizy każdego z kluczowych bohaterów, aby – wbrew jednej z głównych zasad stylu pisarskiego samego autora⁵ – w pełni przybliżyć ich sylwetki i określić, jakimi wartościami się kierują podczas podejmowania istotnych decyzji.

² K. Nastulanka, *Jerzy Szaniawski*, [w:] *Słownik współczesnych pisarzy polskich*, Warszawa 1963, s. 213.

³ *Słownik terminów literackich*, red. M. Głowiński, Wrocław 1988, s. 241.

⁴ W. Natanson, *Szaniawski*, Warszawa 1970, s. 50, cytat jest fragmentem recenzji Tadeusza Boya-Żeleńskiego, napisanej tuż po premierze *Adwokata i róż*.

⁵ Odniesienie do opinii K. Nastulanki zawartej we wcześniej wspomnianym *Słowniku współczesnych pisarzy polskich*.

Perfekcja Mecenasas

Niewątpliwie za jedną z najciekawszych postaci dramatu można uznać tytułowego adwokata, noszącego nazwisko Wilcher. Jednakże Szaniawski przedstawia go czytelnikowi, posiłkując się nazwą jego profesji. Mężczyzna przez wiele lat był świetnym prawnikiem, jego spektakularne mowy obronne przyniosły mu poważanie wśród środowiska adwokackiego, jak i zwykłych ludzi, którzy tłumnie przychodzili do sądu, aby doświadczyć niezwyklej mocy przekonywania, jaką był obdarzony. Jednak w chwili, gdy odbiorca poznaje bohatera – mimo że wciąż widnieje on w rejestrze adwokatów – już od 10 lat nie praktykuje on swego zawodu:

JAKUB

Ano, proszę pana mecenasas, dostali po osiem lat.

MECENAS

Kto?

JAKUBA ci, co napadli na omnibus pod Wadowicami. [...]

JAKUB

Phi. gdyby to pan mecenasas bronił..

MECENAS

No to cóż byłoby, gdybym bronił?

JAKUB

Pan mecenasas dowiedziałby, że nikt nie chciał napadać, że nie było żadnego omnibusu, tylko bryczka, a te Wadowice – to znów nic tak wielkiego, żeby z tego takie wielkie robić rzeczy. [...]

Ja to zawsze powtarzam od czasu, kiedy pan mecenasas przestał praktykować, nie przestrzegać przykazań boskich – to nie interes. Zbroisz, bratku – będziesz siedział⁶.

Słowa Jakuba są odzwierciedleniem opinii niemalże wszystkich osób, które są świadome talentu oratorskiego Mecenasas. Dlaczego zaprzestał on praktykowania sztuki adwokackiej? Właściwie nie ma jednoznacznej odpowiedzi na to pytanie, jedyna informacja w pełni dostępna dla odbiorcy to fakt, że aktualnie Mecenasas trzyma się hodowli róż. Jego kwiaty uważane są za jedne z najpiękniejszych na świecie. Zarówno w przypadku praktyki adwokackiej, jak i ogrodnictwa, mecenasas koniecznie dąży do perfekcji i zdaje się, że takową osiąga:

SIOSTRZENICA

„Telegram! Sukces naszego rodaka! Bruksela. Na międzynarodowym pokazie róż w Brukseli najwyższą nagrodą została odznaczona nowa odmiana pod nazwą «Dorota» hodowcy Wilchera. Hodowcą tym jest znany w szerokich kołach naszego społeczeństwa mecenasas Wilcher”.

MECENAS

(*lekko wzruszony*)

Tak... Ano...⁷

⁶ J. Szaniawski, *Adwokat i róże*, [w:] *Dramaty wybrane*, Kraków 1987, s. 85.

⁷ Tamże, s. 87–88.

Teatr Współczesny w Warszawie

Jerzy Szaniawski

Adwokat i róże



Plakat i zdjęcie ze spektaklu *Adwokat i róże*, źródło:
<https://wspolczesny.pl/archiwum/spektakle/adwokat-i-roze> (dostęp: 17.12.2024).

Przytoczone fragmenty potwierdzają, że adwokat osiągnął najwyższy poziom w obu dziedzinach. Warto nadmienić, że lata 1928–1929 to epoka słynnych procesów, w których błyszczeli wielcy adwokaci. Charakteryzowały ich niezwykle umiejętności oratorskie, wygłaszanie mów obronnych oraz uczuciowe oddziaływania na ławę przysięgłych. Poprzez uwzględnienie tego kontekstu opisywany dramat można uznać za sztukę o problemie adwokatury⁸, lecz wciąż należy pamiętać, że autor przedstawia czytelnikowi tytułowego bohatera, kiedy już od dekady nie praktykuje swojego zawodu.

Jednakże, mimo wszystko w dramacie dochodzi do sytuacji, w której mecenas postanawia wziąć udział w obronie pewnego zbrodniarza. Sprawa jest dość dziwna i niezwykle ironiczna. Otóż od pewnego czasu mężczyzna zauważał, że ktoś wykrada róże z jego ogrodu. Sprawcę udało się odnaleźć i schwytać – to właśnie tego człowieka adwokat decyduje się bronić w sądzie. Dlaczego podejmuje taką decyzję? Przecież on sam – a właściwie jego kwiaty – są ofiarą zbrodni. Sytuacja staje się nawet bardziej skomplikowana, ponieważ osobą, która prosi o pomoc mecenasa, jest matka osadzonego – piękna Frania. Kobieta wiele lat wcześniej uniknęła więzienia dzięki mowie obronnej adwokata. Teraz przychodzi do niego jako zdruzgotana matka, błagając o wstawiennictwo za jej synem. Adwokat zostaje postawiony przed następującym wyborem: może on pomóc w obronie chłopaka, mimo że zbrodnia bezpośrednio dotyczy jego dóbr materialnych albo odmówić jej, motywując to swoim postanowieniem sprzed dekady – które stanowiło o tym, że już nigdy nie będzie brał udziału w rozprawach sądowych. Absurd, ironia, a nawet groteska – wszystkie te zjawiska są znamienne dla opisywanego dylematu. Dodatkowo impas, w jakim znalazł się tytułowy bohater, może przypominać farsę⁹. Natomiast sama decyzja Mecenasza, z logicznego punktu widzenia, jest całkowicie irracjonalna. Mianowicie godzi się pomóc pięknej Frani, ale on sam nie może reprezentować jej syna w sądzie, ponieważ będzie musiał wystąpić tam w roli świadka. Mężczyzna obiecuje matce oskarżonego, że tą sprawą zajmie się jego uczeń Marek, który w przyszłości będzie następcą mecenasza. Kobieta – na początku sceptycznie nastawiona – ostatecznie przystaje na takie rozwiązanie.

Dlaczego tytułowy bohater decyduje się pomóc kobiecie, skoro nie będzie miał z tego żadnej realnej korzyści? Istnieje wiele prawdopodobnych odpowiedzi na to pytanie, lecz dwa aspekty – współczucie oraz chęć bycia idealnym mentorem – zdają się być najbardziej prawdopodobnymi. Mężczyzna uważa, że chłopak zasługuje na drugą szansę. Równocześnie zyskuje sposobność sprawdzenia, czy jego uczeń Marek również osiągnął szczyt możliwości oratorskich w praktyce adwokackiej. Koncepcję perfekcyjnego nauczyciela można uznać za trzecią dziedzinę dążeń do doskonałości mecenasza.

⁸ W. Natanson, dz. cyt., s. 50.

⁹ Nie mam tutaj na myśli farsy jako odmiany komedii charakteryzującej się szybką akcją opartą o błahe i nie-dorzeczne sytuacje, lecz posługuję się jedną z definicji pochodzących z *Wielkiego słownika języka polskiego PAN*: „sytuacja, która powinna być poważna a zamiast tego oceniającemu wydaje się absurdalna, groteskowa”.

Marzenie Marka

Podczas rozmowy adwokata z piękną Franią po raz pierwszy wprowadzona zostaje postać jednego z uczniów mecenasa. Autor bardzo szcątkowo zarysowuje postać Marka. Pierwszy fragment o nim pojawia się dopiero za połową drugiego aktu:

MECENAS

Propozycja moja jest taka: mam ucznia. [...] Mego wychowanka, Młodego adwokata. Człowieka tego uważam za swego następcę. Opracuje z nim sprawę, obronę wygłosi on. Niech panią, nie zraża, że adwokat młody. Że nazwisko niegłośne. Ja za niego ręczę¹⁰.

Stosunek mecenasa do Marka jawi się jako bardzo ciepły i przychylny. Adwokat nie boi się zlecić swemu uczniowi wygłoszenia mowy obronnej w sprawie złodzieja róż. Mężczyzna ma zaufanie do chłopaka. Nie gwarantuje, że ten na pewno wygra sprawę, ale uspokaja piękną Franię, że jest on najlepszym wyborem w zaistniałej sytuacji. Niestety inni domownicy nie mają tak dobrego zdania na temat obiecującego ucznia mecenasa. Dorota – żona Wilchera – a także służący Jakub bagatelizują zdolności Marka i nie są w pełni przekonani, że podoła on tak skomplikowanej rozprawie:

DOROTA

Tobie dał te sprawę... *(po chwili)* Podołasz?

MAREK

Dlaczego nie miałbym podołać? To dobre sobie! Przyzwyczała się pani patrzeć na mnie jak na rzecz, jak na Przedmiot domowy... Już tak osiem lat. Dlaczego nie miałbym podołać? To dobre! To mi się podoba!¹¹

Małżonka mecenasa wyraża głębokie obawy wobec sukcesu Marka, ale on jest pewien swoich możliwości. Nie chce być uznawany za nieśmiałego i wiecznie niedocenionego chłopaka, który przypałał się osiem lat temu i żał go było nie przyjąć. Młody adwokat ma coś do udowodnienia innym ludziom, a przede wszystkim sobie. Chciałby być godzien miana następcy mecenasa. Marek nie podejmuje samodzielnej decyzji o przyjęciu sprawy złodzieja róż, lecz czuje, że będzie ona dla niego kamieniem milowym w karierze adwokackiej, a także sprawi, że ludzie zmienią o nim zdanie. Wygłoszenie zwycięskiej mowy obronnej to jeden z pierwszych kroków na drodze do zrównania się z ideałem adwokata, jakim jest dla niego mecenas. Ostatecznie Markowi udaje się wybronić syna pięknej Frani. Wszyscy byli pod wrażeniem zdolności młodego prawnika:

¹⁰ J. Szaniawski, dz. cyt., s. 115.

¹¹ Tamże, s. 127.

PRZYJACIEL

[...] Kilka razy w życiu miałem wypadek, że ołówek mój odmówił posłuszeństwa. To znaczy, że nie mogłem czegoś ośmieszyć. I dzisiaj w sądzie, podczas tej mowy ujrzałem coś tak wzniosłego, że moje ukłucia byłyby to tylko – rozumiałem – błahe, bardzo błahe zabawki.

[...]

SIOSTRZENICA

Ten Marek był tak piękny, że nie mógł pan go oszpecić karykaturą?

PRZYJACIEL

Czy nie rozumie pani, dlaczego? Zwierciadło wklęsłe odbić może i to, gdy jeden człowiek ratuje drugiego człowieka. Cóż z tego, że ratownik będzie w zwierciadle pokraka? Dziś w sądzie widziałem, jak jeden człowiek ratował drugiego człowieka... Jeszcze raz to pani powtórzę: zwierciadło wklęsłe może tu niejedno uchwycić złośliwie; «motywy obrony», «sztuczki adwokackie», ale nie zdoła uchwycić, ośmieszyć, wykoślawić – samego ratunku. *(po chwili)* Teraz rozumiem, dlaczego przyjaciel mój mówi o tym swym uczniu jako o swoim następcy ten młody przemawia już inaczej niż jego stary mistrz... Nie ma tam tej Świetnej frazeologii mówcy z dawnych lat... Ale mają oni coś wspólnego, jakieś zapatrzenie się w punkt daleki, w jakiś znak na niebie czy w jakieś oblicze czegoś Najwyższego¹².

Po usłyszeniu relacji przyjaciela mecenasa, zarówno Dorota jak i siostrzenica Wilchera, są zdziwione i zafascynowane przebiegiem mowy obronnej Marka. Chłopakowi udaje się dotknąć tej doskonałości, do której starał się dążyć przez lata nauki. Jedyną osobą, która od zawsze wierzyła w zdolności swojego ucznia był mecenas i w mojej ocenie mężczyzna cieszy się tym zwycięstwem bardziej od samego Marka. Równocześnie spełnia się motyw, o którym wspomniano wcześniej – adwokat osiąga doskonałość w trzeciej dziedzinie – mentorstwie. Matka uniewinnionego przychodzi po raz ostatni do domu mecenasa, aby osobiście podziękować za obronę syna. Kobieta postanawia wyjechać z miasta „w inny, brzydszy świat”¹³ niż ten, w którym żyją mecenas i jego uczeń.

Od nastoletniej morderczyni do troskliwej matki

W tym miejscu należy się zatrzymać przy osobie pięknej Frani. Dama jest jedyną żeńską postacią, która musi podjąć istotne decyzje, aby uratować swoje dziecko od kary więzienia. Historię kobiety opowiada Jakub, już na początku pierwszego aktu. Bohaterka dopuściła się morderstwa, mając zaledwie siedemnaście lat. Mecenas wygłosił mowę obronną w jej imieniu i zdobył dla niej uniewinnienie. Służący wspomina, że tego dnia wszyscy obecni na sali sądowej – prokurator, policja, świadkowie, oskarżona, a nawet sędzia – wzruszyli się podczas słuchania przemowy adwokata. Mężczyzna mówił otwarcie, że nie należy karać Frani. Starał się dostrzec sytuację kobiety w szerszym spektrum. Ponadto przyznał, że nawet jeśli sąd tego dnia jej nie ukaże, to na pewno w przyszłości osiągnie ją wymiar spra-

¹² Tamże, s. 139.

¹³ Tamże, s. 141.

wiedliwości. Z tego względu dama rozpatruje czyn swojego syna jako karę za własny występki sprzed lat. Mimo tego, że kobieta wyszła za mąż, wyjechała z miasta, zmieniła nazwisko, imię, sposób zachowania – niejako pogrzebała swą dawną tożsamość – to i tak jej potomek odziedziczył po niej temperament trudny do poskromienia. Co więcej, dopuścił się zbrodni. Teraz kobieta po raz drugi w swoim życiu, przychodzi do mecenasa z prośbą o ratunek dla swojego dziecka. Frania zdaje sobie sprawę z absurdalności zaistniałej sytuacji, jest świadoma tego, że jej syn wyrządził krzywdę adwokatowi. Jednak wciąż ma nadzieję, że męczyzna będzie zdolny spojrzeć ponad własną szkodę i sprawić, że złodziej róż dostanie szansę na zmianę, tak samo jak dostała ją siedemnastoletnia Frania. Kobieta wykazała się ogromną odwagą i pokorą. Wiedziała, że mecenas jest jedynym prawnikiem, który może wygrać tę sprawę, dlatego wręcz błaga go o pomoc, mimo wszelkich wyżej wymienionych „problemów technicznych”¹⁴. Następnie Dama podejmuje kolejną istotną decyzję – wyjeżdża z miasta wraz z synem, a w ślad za nią pojedzie drugi z uczniów mecenasa – Łukasz.

Frانيا wyłamuje się ze schematu bohaterów dążących do osiągnięcia doskonałości w danej dziedzinie – to osoba, która przed laty podjęła niewłaściwą decyzję, lecz potrafiła zmienić swoje życie, chcąc tego samego dla swojego dziecka. Dama to archetyp matki zawsze gotowej do poświęceń.

Tajemniczość Łukasza

W ten sposób przechodzimy do najbardziej tajemniczej postaci w całej komedii Szaniawskiego – Łukasza – chłopaka, który pojawia się w domu mecenasa, aby nauczyć się od niego sztuki hodowania róż. Bohater jest młodzieńcem niezwykle asertywnym i pewnym siebie. Sprawia wrażenie osoby aroganckiej i niemiłej, jednak po krótkiej rozmowie mecenas decyduje się przyjąć go na swojego wychowanka:

ŁUKASZ

Nie mam zamiaru nie tylko bawić tu kogoś swoim towarzystwem, ale w ogóle chce zajmować tu jak naj-
mniej miejsca. Nie będę jadał przy pana stole, nie będę tu sypiał. Nie chce, żeby tu ktośkolwiek
mnie kochał, i ja tu nikogo kochać nie będę. Przychodzić tu będę tylko po naukę, nic więcej. Jeżeli się
to panu nie podoba – proszę mi powiedzieć – «nie».

MECENAS (*wysłuchał. Potem przeszedł się, myśląc. Przystanął*)

Będzie pan moim uczniem. Szczegóły omówimy. Tym- czasem powiem panu tylko, że znajdzie pan
w mojej pracowni wszelkie tak zwane «pomoce naukowe», potrzebne do nowoczesnej hodowli. Po-
za tym zawsze gotów jestem dzielić się z panem wiadomościami, jakie posiadam.

Hodowcy czasem bywają zazdrośni. Mają sekrety, nie lubią rywali. Ja takim nie będę... Niech pan
dojdzie do takich wyników, do jakich ja doszedłem. Powiem więcej... Niech pan zajdzie dalej...

W prawdzie i ja z owego «dalej» jeszcze nie zrezygnowałem, jeszcze nie myślę odpoczywać, no,

14 Tamże, s. 115.

ale pan zapewne żyć będzie dłużej... (po chwili) Bedzie pan pracował bez miłości dla celu, do którego pan dąży. na zimno...no...zobaczymy... cóż jeszcze? W bibliotece mojej znajdzie pan niemal wszystko, co o różach ludzie napisali... Teoria jest potrzebna...¹⁵

Mecenas postanawia wyszkolić Łukasza na hodowcę róż, mimo tego, że chłopak nie robi tego ani z miłości do kwiatów, ani dla pieniędzy. Młodzieniec chce trudnić się pielęgnowaniem róż, aby uciec od swojego poprzedniego życia: byłego zawodu technika oraz prawdopodobnie nieszczęśliwej miłości, co odgaduje adwokat w rozmowie z nim. Szczerłość i dobre intencje prawnika są nieocenione. Mężczyzna życzy przybyszowi jak najlepiej. Nawet uważa, że może stać się lepszym hodowcą od niego. Postawa Wilchera wobec obydwu uczniów jest dokładnie taka sama, pomimo różnicy okoliczności poznania i stażu znajomości.

Bardzo interesującą sytuacją jest moment, w którym dwaj uczniowie spotykają się po raz pierwszy. W trakcie tej wymiany poglądów odbiorca może zauważyć znaczne różnice między bohaterami komedii:

ŁUKASZ

Czy to jakaś aluzja, że ja przedwcześnie chce w tym świecie przebywać?

MAREK

No nie wiem. Niektórzy dopuszczani są do królewskiego stołu, chociaż są młodzi i niezasłużeni. Ot, urodzili się z krwią arcybłękitną... Inni, żeby zasiąść przy tym stole, muszą się dorabiać... Ja należę do tych, co się dorabiają, aby zasiąść, kiedy wśród królewskich duchów¹⁶.

W tej scenie Marek jawi się jako bardzo niepewny chłopak, który nie wie, czy będzie w stanie podołać powierzonymu zadaniu. Na początku można mieć wrażenie, że młody prawnik zazdrości Łukaszowi tego, w jaki sposób udało mu się zostać uczniem mecenasa. A może zazdrości mu, że nie ciąży na nim presja koniecznego sukcesu, jaką odczuwa Marek. Mimo że uczniowie są w podobnym wieku, każdy z nich niesie inny bagaż doświadczeń. Łukasza charakteryzuje spokój, opanowanie, brak strachu wobec przyszłości, a wręcz lekka rezygnacja względem planów na następne lata. Młodzieniec jest typem bohatera, który chce zacząć wszystko od nowa, ale jeszcze nie potrafi określić celu, swojej drogi prowadzącej do tej zmiany. Pierwszym krokiem na drodze ku innemu, lepszemu życiu będzie poznanie damy w domu mecenasa. Obie postaci szukają pomocy u adwokata, aby zapomnieć o swojej przeszłości, bądź też rozwiązać obecne problemy. Piękna Frania raz już rozpoczęła wszystko na nowo, teraz chce tego dla swojego syna. Łukasz – zazwyczaj oschły i znany ze swych lapidarnych odpowiedzi, dla kobiety jest miły i grzeczny. Szaniawski tylko lekko zarysowuje relację między bohaterami, całą resztę pozostawia domysłom czytelnika. Moim zdaniem

¹⁵ Tamże, s. 99.

¹⁶ Tamże, s. 129.



Zdjęcia ze spektaklu *Adwokat i róże*, źródło:
<https://wspolczesny.pl/archiwum/spektakle/adwokat-i-roze> (dostęp: 17.12.2024).

dama i młody adwokat zakochali się w sobie od pierwszego wejrzenia, dlatego zaraz po zwycięskiej mowie obronnej Marka, Łukasz postanawia opuścić dom mecenasa i jechać za swoją ukochaną. Myślę, że młody hodowca róż odnalazł kogoś, kto będzie w stanie go zrozumieć i sprawić, że odnajdzie sens w tworzeniu planów na przyszłość. Zarówno dla młodzieńca, jak i matki uniewinnionego złodzieja dom mecenasa jest miejscem zmiany. Miejscem, które sprawia, że na nowo odnajdują właściwą ścieżkę w życiu. Miejscem ich pierwszego spotkania i rozwoju relacji, która może później przerodzić się w miłość. W tej sytuacji tę przestrzeń można uznać za strefę, dzięki której przebywający tam bohaterowie stają się lepsi, bądź podejmują chęć zmiany swojego dotychczasowego postępowania. Może wszystko to dzieje się ze względu na aurę dążenia do doskonałości, którą roztacza wokół siebie mecenas?

Uwagi końcowe

Adwokat i róża Jerzego Szaniawskiego to niewątpliwie dramat, który skłania czytelnika do refleksji. Odbiorca stara się dopowiedzieć, to co niedopowiedziane. Odkryć to, co nie zostało odkryte przez autora. Dzięki temu, z całą pewnością nie jest to utwór, który raz przeczytany należy odłożyć na półkę i o nim zapomnieć. W powyższych rozważaniach przedstawiono jedynie zagadnienie dążenia do doskonałości, ukazane na podstawie analizy kluczowych bohaterów komedii. A przecież w tekście występuje wiele innych wątków wymagających dogłębnej interpretacji – przykładowo zamysł intrygi utworu, symbolika róż, czy rodzaje komizmu, obecne w dziele. Przeglądu badań nad ostatnim z wymienionych aspektów w literaturze XX i XXI wieku dokonał Tomasz Mizerkiewicz w książce pod tytułem *Ni śmiesznego*. Pisarz uwypukla mnogość rodzajów komizmu, a także podkreśla, że jednym z głównych zadań refleksji komizmoznawczej musi być interpretacja dzieł literackich. Przy tym należy uwzględnić fakt, że ich żartobliwy charakter (zwłaszcza, jeśli chodzi o komizm mniej deklaracyjny) często mógłby być łatwo przeoczony lub stłumiony w obiegowych lekturach¹⁷. Badacz nawołuje do ingerencji w przyjęte reguły czytania niektórych tekstów, celem odzyskania utraconych elementów komizmu¹⁸. Mizerkiewicz sam podejmuje się tego wyzwania, interpretując poezję Tadeusza Różewicza czy prozę Brunona Schulza. Przywołana praca mogłaby stanowić podstawę dla rozważań na temat ponownego odczytania elementów komizmu w dramatach Jerzego Szaniawskiego.

¹⁷ T. Mizerkiewicz, *Ni śmiesznego. Studia o komizmie w literaturze polskiej XX i XXI wieku*, Poznań 2007, s. 9.

¹⁸ Tamże.

Bibliografia

Hutnikiewicz A., *Jerzy Szaniawski. Wybór dramatów*, Wrocław 1988.

Mizerkiewicz T., *Nić śmiesznego. Studia o komizmie w literaturze polskiej XX i XXI wieku*, Poznań 2007.

Nastulanka K., *Jerzy Szaniawski*, [w:] *Słownik współczesnych pisarzy polskich*, Warszawa 1963.

Natanson W., *Szaniawski*, Warszawa 1970.

Słownik terminów literackich, red. M. Głowiński, Wrocław 1988.

Szaniawski J., *Adwokat i róże*, [w:] *Dramaty wybrane*, Kraków 1987.

Wielki słownik języka polskiego PAN.

KRYSTIAN DOMINICZAK

O „transgresji” w *balladzie z tamtej strony* Józefa Czechowicza

W twórczości Czechowicza od zawsze intelektualnie angażowała mnie pewna transgresyjność. Transgresyjność rozumiana nie ściśle w kategoriach przekraczania norm etycznych i moralnych, naruszania tabu biologiczności, abiekcji. „Czechowiczowską transgresywność” odczytuję szerzej, jako sytuację ontologicznego bycia „pomiędzy”, metafizycznego rozpięcia między dwoma światami, stan nieustannego drgania; rozkrok pomiędzy „starym światem”, mitem, historią a światem, który dopiero co rodzi się w bólach, awangardą, nowoczesnością. Fascynująca rzecz w podejściu Czechowicza do roli doświadczenia czasu w ludzkiej egzystencji. W eseju *Klucz symboliczny do poematu* spersonifikowany czas zostaje przedstawiony w roli groźnego przeciwnika, wroga, który budzi respekt i trwogę, wręcz osobnego boskiego bytu:

Czas – wróg straszliwy, a także Charon i Hermes Psychagogos w jednej osobie. Jednym z zasadniczych zadań symbolistyki winno być trafne ukazanie stosunku, jaki zachodzi między czasem powszednim, płynącym w zegarach kruszynkami i czasem straszliwym, olbrzymim, niszczącym a niezniszczalnym¹.

Czas w poezji Czechowicza przybiera postać binarności. Francesca Fornari mówi w tym miejscu o dualnej naturze czasu² – czasie linearnym, kosmicznym, który należy do porządku wyższego rzędu, oraz czasie nielinearnym, który jest ograniczony i mieści się

¹ J. Czechowicz, *Klucz symboliczny do poematu*, [w:] tegoż, *Wyobraźnia stwarzająca*, oprac. T. Kłak, Lublin 1972, s. 47.

² F. Fornari, *Czas w poezji Józefa Czechowicza*, [w:] *Józef Czechowicz. Od awangardy do nowoczesności*, red. J. Świąch, Lublin 2004, s. 173.

w porządku ludzkim. Stąd, zdaniem badaczki, bierze się dramatyczna sytuacja człowieka żyjącego w poczuciu czasu subiektywnego i ulegającego wpływom porządku kosmicznego, którego nie jest w stanie przetworzyć, doświadczyć, odpowiednio zinterpretować³.

W tym miejscu ciekawe wydaje się zauważenie i ukonstytuowanie postępu jako odrębnej kategorii, podniesienie go do roli autonomicznego tematu literackiego. W twórczości sporej części szkół i grup literackich (a poprzez to – jak w soczewce – również w głosach pojedynczych poetów) tego okresu widoczne staje się odniesienie do współczesności, utożsamiane w tym czasie ściśle z postępem. Odswoistego zachłyśnięcia się nowoczesnością, wyzwolenia pokładów energii i wyobraźni z jarzma walki narodowowyzwoleńczej u poetów spod znaku Skamandra, poprzez rewolucyjność futurystów, aż po najbardziej pesymistyczny i chyba najbliższy Czechowiczowi konwencjonalnie i stereotypowo katastrofizm. Znamienne dla tego nurtu było widzenie w przyszłości raczej rozkładu świata i nieustannego zagrożenia rozpadu, apokalipsy dokonanej, śmierci. Na temat tego aspektu w poezji Czechowicza wypowiada się badacz jego twórczości Tadeusz Kłak: „Wizja nowej cywilizacji nie dawała ocalenia, z za jej oblicza wyglądało i przerażało widmo koszarnej egzystencji albo śmierci”⁴.

W wizji nowej, nowoczesnej cywilizacji nie sposób jednak znaleźć poczucia ustabilizowania i jakiejś trwałości. Koncepcja poczucia czasu w poezji Czechowicza zbliżona jest do bergsonowskiego trwania. Za Franco Fornari przyjmuję interpretację dzielącą epistemologię bergsonowskiego czasu na: czas bardziej ludzki, ułomny, ograniczony do percepcji czasu w „odcinkach”, między jednym przyjazdem-zdarzeniem a kolejnym, a także czas „ponadludzki”, czyli uchwytyjący rzeczywistość w tych przerwach – to znaczy intuicyjnie odbierający rzeczywistość jako ciągłość, proces nieustannych przeobrażeń, trwanie⁵. Taka interpretacja czasu u Czechowicza prowadzi jednak raczej do metafizycznego lęku i poczucia wyzwania, wyobcowania; w pewien sposób rozbicia podmiotu na wiele niekorespondujących ze sobą „warstw”.

Tadeusz Kłak zwraca uwagę na dysonans, jaki powstaje między Czechowiczem katastrofistą a Czechowiczem optymistą:

Mit katastroficzny, tak jak go u Czechowicza odczytaliśmy, zawiera, pomimo zwiastowanej klęski, nadzieję na oczyszczenie i ostateczne wybawienie: właśnie poprzez spełnienie zagłady. To rozwiązanie przyjmuje jednak Czechowicz na zasadzie uznania konieczności. Istnieje bowiem w liryce Czechowicza wyraźny dualizm rzeczywistości, opozycja światów, kontrast znaczeń i barw. [...] W pierwszym rozdziale tej pracy zwrócono uwagę na optymistyczno-sielankowy charakter wizji świata, zwłaszcza świata nowoczesnej cywilizacji. Ale nie była to postawa wyłączna i konsekwentna. Wiemy, co się za taką wizją świata kryło, co jej zagraża. Obecność śmierci i przewidywanie za-

3 Tamże.

4 T. Kłak, *Czechowicz – mity i magia*, Kraków 1973, s. 43.

5 F. Fornari, dz. cyt., s. 173–174.

głady rzutowały na wyobrażenie o widzialnym świecie. „Jedyna rzeczywistość udręceń ma coś ze snów” pisał Czechowicz w pierwszym tomiku⁶.

W tej dychotomii widać wyraźną opozycję między tym, co sielskie, euforyczne, należące do przestrzeni idealnej, arkadyjskiej, a tym, co materialne, naznaczone ruchem, postępującą zmianą, rozkładem i śmiercią. Choć rozpoznanie takiego wartościowania budzi jasne skojarzenia z ideologią gnostycką, nie należałoby sprowadzać ich do absolutyzmu. Według Tadeusza Kłaka punkt dojścia w poezji Czechowicza miałyby stanowić owa rzeczywistość idealna, tęsknota za nią, mit arkadyjski – poezja czysta⁷. W tej dialektyce dostrzec można chęć rewitalizacji, przyjęcia wieczności i doczesności, połączenia tych dwóch porządków na powrót w jedno; wieczna terażniejszość, czas znajdujący się poza czasem – taka rzeczywistość domaga się mitu reintegracyjnego, który poskładałby rozpadnięty świat na nowo w całość. W tę szczelinę wlewa się jednak nicość. Nicość utożsamiana często z nocą i czernią. W ciemności nie sposób zidentyfikować, co jest rzeczywiste, a co już nie. Dla zobrazowania przywołam fragment wiersza *Śmierć*, który znalazł się w tomie *Kamień* z 1927 roku:

Za ścianą płaczą dzieci
ona do mnie mówi
oddycham lodowym kwieciami nieznanych równin

A tam kołysanki
a tu chust poszum
nie ma nic gorętszego cichszego od jej głosu

Na próżno żyję myślę chodzę tylko przed Progiem
a gdy płynę przez miasto wieś
szumię lasami kawiarnią bezdrożem teatrem
to ona zawsze jest gdzieś
za ciszą nocną wiatrem

Zgłuszyć nie mogę⁸.

Podmiot liryczny nie jest w stanie zignorować szeptu śmierci, który zawsze kryje się tam gdzieś za nocnym wiatrem. Podkreślona zostaje próżność wszelkich działań, których miejsce znajduje się przed Progiem (napisany wielką literą!), czyli przed wstąpieniem do wymiaru tego, co istotne. Szczególną rolę odgrywają również dźwięki, szumy, które za wszelką cenę próbują zagłuszyć zbliżającą się zagładę. Podmiot liryczny stara się

⁶ T. Kłak, dz. cyt., s. 92.

⁷ Tamże, s. 93.

⁸ J. Czechowicz, *Wiersze i poematy*, oprac. J.F. Fert, Lublin 2012, s. 31.

wykorzystać do tego między innymi kawiarnie i teatr – metonimie współczesnej cywilizacji, symbole konsumpcji i kultury. Jak gdyby za sprawą wiary w to, co ludzkie, możliwość odmiany próbuje odgonić maniackalne myśli, pierwotny lęk przed śmiercią. Ciekawe wydaje się pojawienie w tym szeregu również lasów i bezdroży. W tym miejscu mit pierwotnej symbiozy człowieka i natury staje się niewydolny. Sielanka nie jest w stanie rozpedzić tej drapieżnej nocy:

Tę klątwę na wasze głowy, wrogowie moi! Wyście to wszak uczynili mą „wieczność” kruchą jako glina, co pęka w mroźną noc! Zaledwie jako olśnienie boskich oczu nawiedziło mnie ono, – jako powiek mgnienie!⁹

Podobnie jak u Nietzschego droga do wieczności prowadzi tutaj przez noc symbolizującą nicość, przez życie naznaczone przemijaniem i śmiercią. Taki wysiłek nieuchronnie zmierza do pokusy nihilizmu, odrzucenia świata, a nie postawy buntu, która ostatecznie prowadzić ma do afirmacji. Nie można zapomnieć jednak, że metafora ciemności nie jest jedynie wyrazem braku orientacji i zagubienia w rzeczywistości, to również metafora czasu, ciemnego wieku, w którym przyszło Czechowiczowi żyć. Nie jest to jednak ciemność statyczna, niczym niezmacona. W przemówieniu Czechowicza z 1932 roku czytamy:

Świat płonie i w porcie pożar. Wybuchy i błyski. Przełamują się rzeczy istniejące, przeobraża się, co było nieprzeobrażalne. Na wszystkich poziomach trzaskają iskry krótkich spieć, Gdy zasypiamy i gdy budzimy się, trwoży nas złowieszczy syk nieznanego. Katastroficzne odczuwanie świata przestaje być symbolem słownym – ciałem się stało. Człowiek wśród płonących belek nie przesuwa sobie dowolnie pierwiastków myślowych, nie tworzy koncepcji katastrofy on katastrofę widzi!¹⁰

Czymś, co od razu rzuca się w oczy, jest inna dominanta stylistyczna, pewne przejawienie, wręcz jasność widzenia. Metafora ognia organizuje całą wypowiedź Czechowicza. Katastrofa nie pozostaje tutaj w sferze nocy, pewnego domysłu i dopowiedzenia, efektu budowania narracji. Apokalipsa stała się namacalna, człowiek spotyka się z nią twarzą w twarz, nie jest w stanie zagłuszyć jej istnienia, podczas gdy w wierszu śmierć z debiutanckiego *Kamienia* taka możliwość była jeszcze pozornie osiągalna. Nie sądzę jednak, żeby Czechowicz miał tutaj na myśli wyłącznie obawy dotyczące przyszłości społeczno-politycznej ówczesnej Europy. W roku 1932 naziści nie przejęli jeszcze władzy w Niemczech, Adolf Hitler po urząd kanclerza sięgnie dopiero w następnym roku. Tym, co szczególnie zwraca moją uwagę, jest stwierdzenie: „Przełamują się rzeczy

⁹ F. Nietzsche, *Tako rzecze Zaratustra*, tłum. W. Berent, Kraków 2019, s. 109.

¹⁰ J. Czechowicz, Przemówienie [...] wygłoszone na inauguracyjnym zebraniu Związku Literatów w Lublinie 21 maja 1932 roku, „Dziennik Lubelski” 1932, nr. 5. Z autografu wydrukował i komentarzem opatrzył T. Kłak, „Po-ezja” 1966, nr 1, s. 83–84, przedruk [w:] J. Czechowicz, *Wyobraźnia stwarzająca*, Lublin 1972, s. 25–27, cyt. za: T. Kłak, dz. cyt., s. 91.

istniejące, przeobraża się, co było nieprzeobrażalne”. Punkt ten zdaje się przełamaniem, które prowadzi nas do zachwiania w postrzeganiu kategorii ontycznych. Marcin Całbecki zwraca uwagę na podobny aspekt w wierszu *nic więcej*¹¹ (ciekawe, że już w pierwszym wersie pojawia się powiązanie niepokoju z żywiołem ognia):

Paradoksem jednak wydaje się mówienie o nicości. Jak wskazać oznaczone słowa, które do tego zjawiska się odnoszą? Owa niemożność reinterpreteruje samo pojęcie języka. Traci on swą dwoistą strukturę. W mówieniu o nicości do głosu dochodzi autoreferencja języka. Czechowicz rejestruje ten fenomen, stwierdzając w syntezie: „złota kobieta [...] mówi rzeczy są obce powiedły dźwięki nazw”¹². Ta wieloznaczna fraza daje się interpretować także w kontekście zawieszenia odpowiedniości rzeczy i słowa, a te ostatnie stają się tylko dźwiękami i „niczym więcej”. Jednak właśnie w tym ograniczeniu „i niczym więcej” postawione zostaje pytanie o drugą stronę zmysłowego (fizycznego) świata, o to, czym jest metafizyka¹³.

W myśli parmenidejskiej kategoria bytu zajmuje centralne miejsce. Parmenides stwierdził, że byt, który jest tożsamy z prawdą, jest wieczny, nie może mieć ani początku, ani końca, bo znaczyłoby to, że musiał powstać z niebytu lub stać się niebytem, a niebytu nie ma. Byt jest także nieruchomy i niezmienny, mógłby zmienić się jedynie w niebyt, jest niepodzielny, stały i jeden¹⁴. Rozpoznanie, że „przełamuje się to, co istnieje” jest zatem wyrazem swego rodzaju ontologiczno-epistemologicznego lęku. Przeobrażenie tego, co nieprzeobrażone, jest dla mnie stwierdzeniem z natury nietzscheańskim, usuwa podwaliny osadzenia człowieka w kosmicznym porządku, odrzuca mit uczestnictwa w jakimś boskim planie. Chrześcijański Bóg, który jest przeciw drogą, prawdą i życiem, przestaje być gwarantem spójności świata. W tym świetle również rzeczywistość wiecznych platońskich idei nie ma żadnego uzasadnienia. To swego rodzaju deklaracja metafizycznego ateizmu, przepełniona głębokim lękiem. Zostaje to, co materialne, naczelną zasadą rzeczywistości jest ruch, a każda zmiana zawsze jest związana z niepokojem. Marcin Całbecki w cytowanej już pracy zwraca uwagę na mniej oczywisty wymiar niepokoju:

Mówiąc „pokój” myślimy właśnie o pewnym trwałym porządku, „niepokój” spycha ten ład w stan nieswojności (niepowiązania). Stąd niemożliwa jest już mowa¹⁵. Dlatego wiersz o lęku, wiersz, który zaczyna się słowem „niepokój”, nie jest wyrazem lęku, lecz raczej jego refleksem – służy nie tyle skandowaniu trwogi, ile jej rekonstrukcji¹⁶.

¹¹ J. Czechowicz, *Wiersze i poematy*, s. 176.

¹² Tamże, s. 184.

¹³ M. Całbecki, *Józef Czechowicz i inni mitotwórcy. Studia i szkice z literatury dwudziestolecia międzywojennego*, Gdańsk 2020, s. 61.

¹⁴ *Parmenides i szkoła elejska*, [w:] W. Tatarakiewicz, *Historia filozofii*, t. 1, *Filozofia starożytna i średniowieczna*, Warszawa 1981, s. 34–36.

¹⁵ „Trwoga odbiera nam mowę, ponieważ byt w całości wyślizguje się i tak właśnie narzuca nicość, przeto milknie wobec niego wszelkie stwierdzenie, że coś «jest»”, M. Heidegger, *Czym jest metafizyka?...*, s. 102, cyt. za: M. Całbecki, dz. cyt., s. 62.

¹⁶ Tamże.

W tym samym roku swoją premierę ma tomik *Ballada z tamtej strony*. Już sam tytuł (charakterystycznie dla Czechowicza podwójny), który jest tytułem całego zbioru i pojedynczego wiersza, zasługuje na chwilę uwagi, przejdziemy do niego jednak później. Pierwszym wierszem tomiku jest utwór o równie konwencjonalnym i amorficznym tytule – *pieśń*¹⁷. Otwiera się on dosyć typową figurą retoryczną – apostrofą. Co warto zauważyć, zwrot ten kierowany jest do spersonifikowanego wieczora, pory pośredniej, która nie jest ani dniem, ani nocą, tylko przenikaniem jednego w drugie. Również w warstwie kolorystycznej barwa seledynowa zdaje się podkreślać przejściowość sytuacji lirycznej, zawieszona pomiędzy dniem i nocą. W tym kontekście zaskakująca jest fraza „o wieczorze jaskółek”. Jaskółka, według *Słownika symboli* Kopalińskiego, jest symbolem światła słonecznego, wczesnego ranka, wiosny i odrodzenia¹⁸. Jest to ptak symbolizujący nadzieję, afirmację swojego losu. W następnej strofie wymienione zostają kamienie i minerały o dosyć charakterystycznych odcieniach, połyskujące na nocnym niebie feerią barw. Kolejne dwa wersy zdają się sugerować pewien przełom – z percepcji czysto zmysłowej, to znaczy mocnej ekspozycji kolorów, światła, zapachów, sensualności całego doświadczenia, przechodzimy w stan znajdujący się na pograniczu jawy i snu. Poetyka oniryzmu to kolejny ważny trop w badaniu form przejściowych między rzeczywistym a nierzeczywistym. Warto dodać, że pojawiające się tutaj motyle są symbolem życia i śmierci, dążenia do światła, nieśmiertelności; w marzeniach sennych mogą również odnosić się do niestałości, wyswobodzenia się, odnowy¹⁹. Motyle są łącznikami między dwoma światami. Wydaje się to o tyle zasadne, że w przestrzeni snów, a szczególnie w ich interpretacji (bez zagłębiania się w wątki psychoanalityczne), symbol odgrywa ogromne znaczenie.

Następna strofa, bardzo zresztą kinowa i dynamiczna w obrazowaniu, prowadzi do zupełnego rozpadu spójności obrazu, wymieszania porządków różnego rodzaju:

o
 pachnący wieczorze podaj dłoń
 sypie się zmięte powietrze popiołem
 do kin przez zapasowe drzwi wbiegają konie
 i włosy równo ucięte nad czołem
 a ot i różowy dom
 i deszcz drobny idzie między buki
 seledynowym łukiem²⁰.

Ponownie porządek naturalny miesza się z porządkiem sztucznym – cywilizacyjnym. Z sali kinowej podmiot zostaje wręcz porwany przez pogoń koni, które tratując wszelkie

17 J. Czechowicz, *Wiersze i poematy*, s. 99.

18 *Jaskółka*, [w:] W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 2015, s. 115.

19 *Motyl*, [w:] tamże, s. 234–235.

20 J. Czechowicz, *Wiersze i poematy*, s. 99.

przeszkody na swojej drodze, pędzą przez noc; z sali kinowej trafiają w miejsce wyciszenia, gdzie spokojny deszcz obmywa drzewa. Imponujące jest to, jak za sprawą tempa Czechowicz operuje „oddechem” wiersza. Jak płynnie sytuacja liryczna obraca się między gonitwą, zachłyśnięciem się nocą i poczuciem klaustrofobiczności a wyciszeniem, spokojem, jak gdyby wolnym kołysaniem się w rytm nocy; płynne przejścia między przestrzenią otwartą a przestrzenią zamkniętą. Wymienialność dynamiki i stateczność obrazu oddaje charakter onirycznej eskapady. Powtarzające się niczym refren seledynowe łuki nadają całości charakter cykliczny, zapętłający się, jak gdyby zbliżony do struktury kolistej. Całość jest jednak tylko złudzeniem, rzeczywistością nietrwałą jak każdy sen: „ucz się seledynowymi okrętami kłamać”²¹. I w tym miejscu zataczamy koło, jakakolwiek pieśń, jakakolwiek poezja jest zbliżona do snu. Jest tak samo piękna i zarazem tak nierzeczywista jak sen.

Warto w tym miejscu zauważyć, że motyw koni w *balladzie z tamtej strony* pojawia się wielokrotnie. Stanowią one wręcz główną oś wiersza w *pejzażu*:

szum kasztanów niżej morski śpiew
gasną o zmierzchu świece ukwieconych drzew
droga w gaju wprost słońca złoci się podwójnie
od szumu i wieczoru ciemnieją ustronia
kołysząc się trawą bujną
dziewczyny smukłe na koniach

wzgórze na drożyn skrzyżowaniu
tam kapliczka chłodna jak koral
w półmroku krzyż tam anioł
opuszczone wota rybaków
zapomniana od dawna pora
w rozbitym dzbanku spleśniała śmierć maków²².

W tym przypadku posłużenie się motywem koni buduje nastrój osamotnienia, ciszy, która jest przerywana tupotem kopyt. Jak wskazuje sam tytuł wiersza, nacisk zostaje położony na plastyczność obrazu, jego malarską interpretację. Przedstawienie kobiet pędzących na koniach wśród traw tworzy jakieś kresowe konotacje, być może kozackie. Podkreślana jest niedostępność i otwartość tej przestrzeni, dzikość niemal jak z *Szału uniesień* Podkowińskiego, tylko bardziej wysublimowana. Kobiety te – jak gdyby mitologiczne Walkirie – jadą przez dziwną krainę, pustkowie, które znalazło się między światem żywych i umarłych. Wałęsają się po nim jedynie widma, jakieś relikwie obecności człowieka, życia. Nie jest to jednak stereotypowe przedstawienie przestrzeni apokaliptycznej. Okres rozkwitu kasztanowców wyznacza pełnię wiosny, okres między majem a czerwcem.

21 Tamże.

22 Tamże, s. 102.

Przyroda dalej idzie swoim porządkiem czasowym, niczym nie niepokojona, obojętna na los ludzi, zachowuje pełnię estetyczności. Wspaniała metafora spleśniałej śmierci maków w rozbitym dzbanku zdaje się oddawać pośpiech ludzi w opuszczaniu tej przestrzeni, być może walkę, jaka się tam odbyła, w subtelny sposób sugeruje katastrofę, apokalipsę, która przetoczyła się przez to miejsce. Jeźdźczyńnie mijają krucyfiksy, opuszczone kurhany, wota składane przez rybaków, kapliczki, co podkreśla sakralność tej przestrzeni. Miejsca te są jednak opuszczone, nikt już nie pamięta, nie ma nikogo, kto mógłby kontynuować ten kult.

W organizacji struktury utworu wielkie znaczenie ma również żywioł wody. Nie chodzi jedynie o wywołanie jej z nazwy czy o to, że stanowi ona istotną część tego pejzażu, jego otwartej budowy, nieskończoności w rodzaju *mare tenebrarum*. Motoryka wody oddaje w tym wierszu charakter ruchu, zarówno w warstwie obrazowej, jak i językowej – wyrażonej przez składnię, operowanie przerzutnią w celu rozmycia, wprowadzenia niejasności, wersyfikacyjnego rozkroku. To wszystko zdaje się wskazywać na związki z Mickiewiczowskimi *Stepami akermańskimi*²³. W przypadku wiersza Czechowicza ktoś jednak woła, a raczej należałoby powiedzieć, że rzy.

W tym miejscu przejdziemy do interpretacji tytułowego wiersza tomiku. Zanim to jednak nastąpi, przyjrzymy się jego tytułowi. Jak już wcześniej wspomniałem, jest on podwójny, odnosi się zarówno do pojedynczego utworu, jak i całości książki, nadrzędnej narracji pomiędzy poszczególnymi wierszami. Przyjrzymy się drugiemu członowi tytułu, *ballada z drugiej strony* – dochodzi tutaj do jasnego rozdzielenia, pewnej binarności. Czym jest zatem owa druga strona? To rozdwojenie wskazuje na niejasność stanu ontologicznego, a raczej na to, że osoba, która tworzy ową balladę znalazła się już po drugiej stronie. „Znaleźć się po drugiej stronie” to dosyć popularny eufemizm na określenie śmierci. Jak więc my, żywi, moglibyśmy poznać daną balladę, skoro powstała ona już w świecie zmarłych? A co ważniejsze, w jaki sposób martwy poeta jest w stanie coś jeszcze napisać? To wszystko wskazuje na ontologiczną płynność pomiędzy światami, możliwość przekraczania bariery śmierci, niejasność tego, co rzeczywiste, a co nie. Przechodząc dalej, warto przywołać założenia gatunkowe ballady, do której odwołuje się Czechowicz:

Ballada – gatunek obejmujący pieśni o charakterze epicko-lirycznym, nasycone elementami dramatycznymi, opowiadające o niezwykłych wydarzeniach legendarnych lub historycznych. Fabuła ballady charakteryzuje się szkieletowością, zawiera zwykle momenty tajemnicze i zagadkowe, jej dominantę stanowi jakieś jedno wyraziście zarysowane zdarzenie. Przedstawione postacie są silnie stypizowane, a ich charakterystyka zmierza do uwydatnienia cechy podstawowej; narracja ballady jest w wysokim stopniu zsubiektywizowana, w jej obrębie pojawiają się często partie dialogowe; dla stylu balladowej opowieści znamienne jest obecność konwencjonalnych gatunku ujęć i środków, takich jak: paralelizm składniowy, stałe epitety, porównania, powtórzenia i refren; budowa utworu najczęściej stroficzna²⁴.

23 A. Mickiewicz, *Wsluchać się w szum wód*, oprac. B. Kuczera-Chachulska, Warszawa 2021, s. 83.

24 J. Sławiński, *Ballada*, [w:] *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 1976, s. 43.

W wierszu Czechowicza właściwie nie sposób mówić o jakiegokolwiek logicznej fabule, ciągu przyczynowo-skutkowym. *Ballada z drugiej strony* nie opowiada żadnej historii, nie dzieje się w niej nic, jest jak gdyby wieczną terażniejszością dryfującą w próżni. „Wymiar śmierci” jest nieruchomy, w opozycji do ciągle zmieniającego się świata. Jest to również „miejsce” pozbawione czasu, gdzie wszystko dzieje się jak gdyby simultanicznie:

o dlaczego
wzrok twój nie schodzi
z przedmiotów pod oknem leżących na stole
z godziny w której żem się rodził
ze skrzynki zamkniętej jak boleść
z umarłych rąk czechowicza²⁵.

Czas jest domeną rzeczywistości żywych, tutaj narodziny spotykają się ze śmiercią, niczym w barokowym koncepcie. Nie ma zresztą niczego, co mogłoby podlegać destrukcyjnemu wpływowi czasu. W zaświatach nic już się nie zdarzy, to pusta przestrzeń, nie ma w niej miejsca na wędrówkę dusz, palingenezę, katabazę, zmartwychwstanie. Z perspektywy zaświatów wszystko, co miało się wydarzyć w ludzkim świecie, już się dokonało, stąd odpodmiotowane umarłe ręce Czechowicza, które – jeszcze żywe – napisały ten wiersz.

Nie pojawiają się też żadne postacie, jedynie anonimowe głosy dochodzące czy to z lewej, czy to z prawej strony. Są jak gdyby bezkształtną masą, która zlała się w jedno i płynie wciąż tą rzeką zapomnienia. Powtarzane przez głosy jak mantra: „życie jest snem krótkim” budzi skojarzenia z dramatem Calderona, w którym metafora życia jako snu odnosi się do iluzoryczności ludzkiej egzystencji. Przestrzeń nie dość, że jest nieokreślona, to dodatkowo naznaczona zostaje mrokiem:

i wzbija się w szare niebo
mgła z nieznanego oblicza
a czas
a ziemia dziewicza²⁶.

Wiersz zaczyna się od dosyć przewrotnej konstatacji: „o śmierci nic już nie wiem”. W miejscu stwierdzenia takiej bezradności podmiot liryczny mógłby zakończyć wypowiedź, co byłoby wyrazem racjonalnego myślenia. Wydaje się to jednak stanowić deklarację kresu pewnego doświadczenia, możliwości poznawczych. Klucz tkwi w słowie „już” – sugeruje ono, że podmiot liryczny kiedyś wiedział coś o śmierci albo przynajmniej łudził się, że kiedyś coś wiedział. To jest nieuzasadnione w kontekście zaświatów, gdzie – jak już stwierdziliśmy – czas nie ma znaczenia. Co więcej, kłóci się to z obietnicą, jaką niesie za

25 J. Czechowicz, *Wiersze i poematy*, s. 120.

26 Tamże.

sobą tytuł, nie wprowadza żadnego nowego spojrzenia, wiedzy ostatecznej, jaką można by było uzyskać, przekroczywszy barierę życia i śmierci. Stwierdzenie to mogłoby znaleźć się właściwie na końcu wiersza i stanowić jego konkluzję. Porządek zostaje jednak naruszony i odwrócony.

Poezja Czechowicza jest nieoczywista, trudna do uchwycenia, wymagająca od odbiorcy porzucenia swoich dotychczasowych nawyków. Jak starałem się przedstawić w powyższym zarysie, jedną z kategorii, według których można czytać Czechowicza, jest szeroko rozumiana transgresyjność, chybocząca się półprzezroczysta linia między rzeczywistym a nierzeczywistym.

Bibliografia

- Całbecki M., *Józef Czechowicz i inni mitotwórcy. Studia i szkice z literatury dwudziestolecia międzywojennego*, Gdańsk 2020.
- Czechowicz J., *Klucz symboliczny do poematu*, [w:] tegoż, *Wyobrażenia stwarzająca*, oprac. T. Kłak, Lublin 1972.
- Czechowicz J., *Wiersze i poematy*, oprac. J.F. Fert., Lublin 2012.
- Fornari F., *Czas w poezji Józefa Czechowicza*, [w:] *Józef Czechowicz. Od awangardy do nowoczesności*, red. J. Święch, Lublin 2004.
- Kłak T., *Czechowicz – mity i magia*, Kraków 1973.
- Kopaliński W., *Słownik symboli*, Warszawa 2015.
- Mickiewicz A., *Wysłuchać się w szum wód*, oprac. B. Kuczera-Chachulska, Warszawa 2021.
- Nietzsche F., *Tako rzecze Zaratustra*, tłum. W. Berent, Kraków 2019.
- Sławiński J., *Ballada*, [w:] *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 1976.
- Tatarkiewicz W., *Historia filozofii*, t. 1, *Filozofia starożytna i średniowieczna*, Warszawa 1981.

JULIA KĘDZIORA

Współczesne reinterpretacje myśli Niccola Machiavellego

Pod koniec XVI wieku pojawiły się pierwsze wypowiedzi osób, które zaczęły doceniać twórczość Machiavellego. Najczęściej byli to myśliciele z kręgów reprezentujących racjonalistyczny kierunek w nauce¹. Jednak na szersze uznanie Niccolo Machiavelli musiał trochę poczekać – we Włoszech oraz w niektórych krajach europejskich zdobył je dopiero na przełomie XVIII i XIX wieku. Stało się to możliwe za sprawą „rozkwitu świadomości narodowej i związanych z nią rewolucji oraz powstań zmierzających do unifikacji państw i narodów”². W czasie walki o poprawę dobrobytu społeczeństwa doceniono postulaty zawarte w dorobku florentyńczyka. Wskazówki dotyczące sztuki wojennej, zarządzania państwem oraz armią okazały się przydatne podczas walk o niepodległość. „W drugiej połowie XIX wieku pojawiają się w Polsce pierwsze publikowane tłumaczenia prac Machiavellego i nowe rozprawy poświęcone jego twórczości”³. Uważam, że jedną z takich rozpraw, które zasługują na uznanie, jest praca Antoniny Kłoskowskiej *Machiavelli jako humanista na tle włoskiego odrodzenia* (1954). Dzięki tej badaczce socjologii pojęcie humanizmu (*humanitas*) zyskało nowe odczytanie, które według mnie może stanowić podstawę dla współczesnych reinterpretacji społecznych twórczości Machiavellego.

W XXI wieku na rynku wydawniczym coraz częściej pojawiają się prace naukowe, które nie tylko skupiają się na analizie i interpretacji postulatów Machiavellego, ale i na czynnikach, które wpłynęły na jego światopogląd. W tych pracach można również odnaleźć nazwiska uczonych, którzy w przychylny sposób wyrażają się o florentyńczyku.

¹ J. Malarczyk, *Wstęp*, [w:] N. Machiavelli, *Wybór pism*, wybór i oprac. K. Żaboklicki, Warszawa 1972, s. 74–75.

² Tamże, s. 77.

³ Tamże, s. 84.

Powstają także współczesne reinterpretacje *Księcia*, w których postulaty zaczerpnięte z traktatu Machiavellego są dostosowywane do strategii biznesowych bądź wykorzystywane w szkoleniu współczesnych żołnierzy.

Machiavelli jako humanista...

(...) humanizm Machiavellego ukazany jest w książce Kłoskowskiej jako nurt ideologiczny usamodzielniający wolę i myśl ludzką, szukający nowych norm dla działalności człowieka i nowych autorytetów dla nowego społeczeństwa⁴.

W dziedzinie teorii społecznej Machiavelli należał do najbardziej radykalnych przedstawicieli myśli humanistycznej, którzy nie tylko w swoich pracach, ale i w życiu opierali się na ideach wyniesionych z antyku⁵.

Być humanistą, to znaczyło nie tylko posiadać wiedzę o starożytności, ale wiązać ją nierozdzielnie z własnym życiem, urabiać własne postawy według antycznych wzorów, przystosowywać mądrość starożytnych do własnych potrzeb⁶.

Dla osób żyjących w renesansowych Włoszech pojęcie *humanitas* nie było tożsame z humanitaryzmem. Nie opierało się też na filantropii, w myśl której dobroć i życzliwość traktuje się jako zasady postępowania wobec innych. U podstaw *humanitas* leżała idea intelektualna, a nie moralna. Będąc renesansowym humanistą, Machiavelli popierał politykę, która otwarcie nie zgadzała się z tym, co szkodziło idei człowieczeństwa⁷.

Dostrzegając znaczenie klasowego podziału społeczeństwa (...) był zarówno w swej praktycznej działalności, jak w teorii rzecznikiem mieszczańskiego porządku społecznego, zdecydowanym wrogiem feudalizmu. Ustępy skierowane przez niego w *Discorsi* przeciw szlachcie należą do najostrzejszych ataków na feudalizm w całej literaturze humanistycznej. „Szlachtą nazywa się tych, którzy żyją bezczynnie i w dostatku dzięki dochodowi ze swoich włości, nie pomyślawszy nawet nigdy o tym, aby zatrudnić się uprawą albo zając jakimi innymi do życia niezbędnymi interesami (...)”⁸.

Ważnym pojęciem w filozofii Machiavellego było *virtu*, rozumiane jako energia, która wpływa na dynamizm społecznych zjawisk. *Virtu* jest źródłem mocy, stanowiącym warunek zaistnienia sukcesu zarówno w obszarze funkcjonowania społeczeństwa, jak i każdej osoby.

Virtu w ujęciu Machiavellego to całokształt fizycznych i duchowych sił człowieka, jego znajomość

4 J. Chałasiński, *Przedmowa*, [w:] A. Kłoskowska, *Machiavelli jako humanista na tle włoskiego odrodzenia*, Łódź 1954, s. 7.

5 A. Kłoskowska, *Machiavelli jako humanista na tle włoskiego odrodzenia*, Łódź 1954, s. 87–88.

6 Tamże, s. 88.

7 Tamże, s. 97.

8 Tamże, s. 105.

świata i historii oraz umiejętność przewidywania najbliższych okoliczności. U Machiavellego *virtu* oznacza „miarę i pełnię możliwości człowieka zdolnego, zgodnie z potrzebami chwili, do pełnego uruchomienia swych sił cielesnych i duchowych oraz umiejącego twórczo i władczo zastosować je przeciwko fatum siły ciężenia”⁹.

Energia ta, choć nie opiera się na zasadzie moralnej, wiąże się z „dobrymi obyczajami”, niezbędnymi do zachowania wolności. „Dobre obyczaje” mają służyć budowaniu potęgi miasta lub państwa, a także wspierać skuteczność działań ich władców i mieszkańców¹⁰.

Żaden czyn o największej doniosłości i gwałtowności nie byłby w stanie przywrócić wolności Mediolanowi lub Neapolowi, ponieważ obyczaje tych miast uległy całkowitemu zepsuciu¹¹.

Polityka ówczesnej Florencji zdecydowanie odbiegała od zasady *virtu*. Strategia państwa opierała się na biernej obserwacji przeciwników i rzekomych sprzymierzeńców. Było to przyczyną niezadowolenia wśród florentyńczyków i zaciągania kolejnych długów przez władców ich miasta-państwa.

Machiavelli jako autorytet w teorii współczesnego biznesu

Człowiek od zawsze walczy o rozszerzanie swoich wpływów – o dominację i podporządkowanie sobie innych podmiotów społecznych. W ostatnich latach na rynku ekonomicznym Europy możemy zauważyć gwałtowny wzrost agresji¹².

Anna Macha-Aslanidou w pracy *Niccolo Machiavellego filozofia władzy i jej aktualne odniesienia* stwierdza, iż Machiavelli może być uznany za autorytet w teorii współczesnego biznesu¹³. Jako że florentyńczyk formułował swoje wnioski na podstawie interpretacji wydarzeń z antyku oraz tego, co zaobserwował w Europie jako dyplomata, jego spostrzeżenia mają charakter ponadczasowy. Rady z założenia udzielone szesnastowiecznemu władcy mogą się przydać także dyrektorowi generalnemu olbrzymiej korporacji¹⁴. Wielkie koncerny nie wykorzystują do osiągnięcia swoich celów środków militarnych, jednak mogą prowadzić wojny psychologiczne. „Sabotaż zaś odbywa się na płaszczyźnie przepływu informacji, która w «potyczkach» XXI wieku stała się jedną z najpotężniejszych i najskuteczniejszych broni”¹⁵. Tak jak władca ówczesnej Florencji miał egzekwować prawa poddanych,

⁹ M. Maneli, *Machiavelli*, Warszawa 1968, s. 35–36.

¹⁰ A. Kłoskowska, dz. cyt., s. 110.

¹¹ Tamże, s. 110.

¹² A. Macha-Aslanidou, *Niccolo Machiavellego filozofia władzy i jej aktualne odniesienia*, Gdynia 2015 (ebook: epub, z. 352, s. 9).

¹³ Tamże, s. 9.

¹⁴ Tamże.

¹⁵ Tamże, s. 12.

tak dyrektor generalny powinien zadbać o interes korporacji, zapewniając przy tym pracownikom stabilizację¹⁶. Antony Jay twierdził, iż:

Państwa i korporacje można zdefiniować niemal dokładnie w taki sposób: są to instytucje służące skutecznemu wykorzystaniu zasobów i sił przez rząd (zarząd), by utrzymać lub zwiększyć bogactwo właścicieli ziemskich (akcjonariuszy) oraz zapewnić bezpieczeństwo i zamożność obywateli (pracowników)¹⁷.

Zagwarantowanie pracownikom bezpieczeństwa i stabilizacji nie jest łatwe w dobie współczesnego, „lekkiego”¹⁸ kapitalizmu. Jak zauważa Zygmunt Bauman:

(...) Obecnie kapitał przemieszcza się bez trudu i bez zbędnych obciążeń: wyłącznie z bagażem podręcznym, który składa się z aktówki, telefonu komórkowego i laptopa. (...) jeśli pobyt w jakimś kraju przestaje go zadowalać, nie musi przedłużać go wbrew swojej woli. Siła robocza pozostaje tak samo nieruchoma jak dawniej, tyle tylko, że miejsce, z którym czuła się związana raz na zawsze, straciło swoją dawną solidność¹⁹.

Korporacja pragnie zaistnieć na rynku pełnym konkurentów, zatem nieustannie jest skupiona na odnoszeniu kolejnych sukcesów i utrzymywaniu stałego wzrostu notowań na rynku. Podobnie jak miasto-państwo zamierza poszerzyć swoje wpływy na inne przedsiębiorstwa, które nie są w stanie się obronić²⁰. Co więcej, niejednokrotnie w takich firmach znajdują się ich szpiedzy – informują o poczynaniach wroga, wykradając przy tym tajne informacje. Obok szpiegostwa, wojen psychologicznych i sabotażu korporacje równie chętnie korzystają z propagandy, którą stosują wobec własnych pracowników. Dzięki pochwałom prezesa stwarzają pozory poczucia wspólnoty między podwładnymi a szefostwem, zaś podczas spotkań łądzą imponującymi cyframi i mówią o świetlanej przyszłości firmy²¹.

Człowiek w polityce współczesnych korporacji, w sytuacji rosnącego kryzysu ekonomicznego i bezrobocia, został również przez wielkie korporacje zredukowany do roli przedmiotu jednorazowego użytku; po wyeksploatowaniu zostaje zastąpiony przez nowy (...)²².

Wypowiedź ta nie dotyczy jedynie „szarego pracownika”. Niezależnie od tego, czy ktoś sprawuje funkcję głównego menadżera, prezesa, czy też dyrektora, z czasem zostanie zastąpiony przez młodszego, bardziej kreatywnego i zaradnego pracownika. Człowiek,

¹⁶ Tamże, s. 12–13.

¹⁷ A. Jay, *Machiavelli i zarządzanie. Autorytet i władza w przedsiębiorstwie*, przeł. A. Ehrlich, Warszawa 1996, s. 22.

¹⁸ Do tego pojęcia odwołuje się w swojej książce Macha-Aslanidou.

¹⁹ Z. Bauman, *Płynna nowoczesność*, Kraków 2006, s. 89.

²⁰ A. Macha-Aslanidou, dz. cyt., s. 167.

²¹ Tamże, s. 168.

²² Tamże, s. 174.

który znajduje się na wysokim stanowisku, jest poniekąd zobowiązany do nieustannego udowadniania swojej wartości. Inaczej zostanie zdetronizowany, tak jak władca niespełniający oczekiwań ludu. Podobnie dzieje się w przypadku wielkich koncernów – tak samo jak prezes wyróżnia się z tłumu kandydatów, tak i każda firma prezentuje klientom ofertę, która odróżnia ją od innych korporacji. Dlatego konflikty pomiędzy korporacjami, które w znacznym stopniu poszerzają zakres swojego działania, przyjmują postać starć granicznych albo wojny podjazdowej²³.

Korporacje współzawodniczą ze sobą w równie zaciekły sposób jak państwa, kierując się dokładnie takimi samymi emocjami: chciwością, lęku i dumy, jak również egoizmu, oportunistycznym i pragnieniem bezpieczeństwa (...), z powodu których ludzie ze sobą rywalizują. (...) Zazwyczaj do konfliktu dochodzi wówczas, gdy firma, która rozwija się prężnie, próbuje wejść na rynek zdominowany dotychczas przez inną²⁴.

Jeśli wojna o wpływy na rynku trwa zbyt długo, korporacja, podobnie jak państwo, może wyczerpać swoje siły. Zatem powinna zawsze utrzymywać dyscyplinę pracy – nie tylko, by móc odpowiedzialnie korzystać ze swoich zasobów energii, ale i po to, by zachować porządek oraz nieustannie pobudzać pracowników do skutecznego działania²⁵.

Zarząd firmy, planujący atak na rynek konkurencji, musi posiadać zdolności taktyczne, tak by móc nie tylko przewidzieć możliwe ruchy przeciwnika, ale i wykazać się skutecznością podejmowanej inicjatywy własnej²⁶.

Gdy zarząd korporacji przejmie małą firmę – jak władca, który w renesansowych Włoszech wszedł w posiadanie innego miasta – państwa – powinien być ostrożny. Jeśli będzie stosował liczne akty terroru, istnieje ryzyko, że zainteresuje się nim inna, potężniejsza korporacja, która postara się jak najszybciej zlikwidować źródło terroru²⁷.

Jaki los spotyka firmę, która sukcesywnie traci na znaczeniu i popularności, a popyt na jej produkt spada drastycznie w stosunku do podaży? Popada w długi i zmuszona jest szukać innego rozwiązania, by utrzymać się choćby połowicznie na rynku i zachować przynajmniej niewielką część z produkowanych przez siebie wyrobów. Wtedy na horyzoncie pojawiają się „sępy” w postaci przedstawicieli konkurencji, którzy oferują rozwiązanie kompromisowe – przejęcie owej upadającej firmy, z zapewnieniem jej uratowania. Nie składają oni jednak tego typu ofert z dobroci serca (...), lecz z chęci zysku. (...) prawo głosu w zarządzie należeć będzie w większości do firmy przejmującej – zatem praktycznie to ona będzie sprawować władzę.

23 Tamże, s. 175.

24 Tamże, s. 175–176.

25 Tamże, s. 176.

26 Tamże.

27 Tamże, s. 186.

W swojej pracy Macha-Aslanidou udowadnia, że wiele postulatów zawartych w *Księciu* przekłada się na skuteczne funkcjonowanie w świecie współczesnego biznesu. Ta pozornie głęboka przepaść między szesnastowiecznymi podbojami miast-państw a obecną rywalizacją korporacji i ich pracowników w tak zwanym wyścigu szczurów uświadamia, jak fenomenalnym strategiem był Machiavelli. Jego idee mogłyby pomóc nie tylko w utworzeniu i utrzymaniu silnego państwa, ale i dobrze prosperującej firmy.

Nowoczesne przywództwo

Do konkursu zorganizowanego przez elitarną jednostkę amerykańskich oddziałów specjalnych Delta Force przystępują jedynie najlepsi żołnierze. Wybrańcy, którzy otrzymali od jednostki niezbędne zaproszenie, konkurują o jedno z kilkuset miejsc w szeregach formacji. Samotny, kilkudniowy marsz z ciężkim plecakiem przez gęste lasy i liczne rzeki, podczas którego żołnierze muszą szukać właściwej drogi tylko z mapą i kompasem – to jedna z wielu przeszkód, z którymi się mierzą. Wybrańcy muszą ukończyć marsz w określonym czasie, jednak organizatorzy nie informują ich, ile godzin upłynęło od rozpoczęcia kwalifikacji²⁸.

Racje żywnościowe są przydzielane nierówno, w jednym dniu obficie, a w innym nie. Ci, którzy nie oszczędzą czegoś z dnia „tłustego”, będą mieć trudności, dając z siebie wszystko w czasie „chudym”, który może trwać i osiemnaście godzin²⁹.

Jeśli wycieńczony fizycznie kandydat nie wstanie na czas kolejnego poranka, a nie może skorzystać z budzika, to odpada z konkursu³⁰.

Gdy proces selekcji dobiega końca (a trwa ponad dwa i pół tygodnia), ciała kandydatów nie zawierają już prawie w ogóle tkanki tłuszczowej, a ich umysły są doprowadzone na skraj wytrzymałości. Wtedy nakazuje się im wyruszyć w ostatni, sześćdziesięciokilometrowy marsz, z plecakami ważącymi po 25 kilogramów. Czas na pokonanie tej odległości wynosi nieco więcej niż dzień, ale oni – jak zwykle – o tym nie wiedzą³¹.

Jeśli osoba, która przetrwała ostatni marsz, kandyduje na stopień oficerski, otrzymuje do przeczytania krótką książkę oraz kolejne zadania do wykonania³².

Mają porównać koncepcje przedstawione w książce z doświadczeniami zdobytymi podczas procesu selekcji i spróbować odnieść je do misji, którymi ewentualnie będą dowodzić, jeśli zostaną wybrani na oficerów Delta Force. Na przekonanie egzaminatorów, że zrozumieli naukę zawartą w lekturze

²⁸ M. A. Ledeen, *Nowoczesne przywództwo*, przeł. T. Misiorek, Gliwice 2006, s. 7.

²⁹ Tamże, s. 7–8.

³⁰ Tamże, s. 8.

³¹ Tamże.

³² Tamże.

i – choć fizycznie oraz psychicznie wyczerpani – będą w stanie zastosować ją do trudnych, nieprzyjemnych zadań, przed którymi mogą stanąć, mają osiemnaście godzin³³.

W książce *Nowoczesne przywództwo* Michael A. Ledeen, wzorując się na *Księżcu* Machiavellego, formułuje podstawowe zasady właściwego i skutecznego wykorzystania władzy w języku, tak by mogli zrozumieć je współcześni przywódcy³⁴. We wprowadzeniu Ledeen opisuje kwalifikacje do elitarniej jednostki Delta Force. Kandydaci pragnący zostać oficerami są zobowiązani do zapoznania się z treścią *Księcia*, a następnie mają udowodnić egzaminatorom, że poprawnie zinterpretowali jego przesłanie. Z założenia przyswojona wiedza będzie służyła przyszłym oficerom w podejmowaniu trudnych i nieprzyjemnych decyzji. W pracy Ledeen można również znaleźć odpowiedź na pytanie, dlaczego współcześni tak chętnie korzystają z postulatów zawartych w *Księżcu*:

Nikt nie opisał politycznych i moralnych wymogów, jakie trzeba spełnić, by przewodzić ludziom, z taką brutalną wręcz jasnością jak Machiavelli³⁵.

Ledeen zauważa także, iż:

Tak jak Machiavelli, żyjemy w czasach głębokich zmian, które zachodzą we wszystkich dziedzinach ludzkiego życia. Tak jak on widzimy zepsucie wślizgujące się głęboko w zachodnie społeczeństwa w momencie, w którym pyszni się pokonaniem wielu spośród naszych najgroźniejszych przeciwników. Okazuje się, że sukces związany jest ze specyficznymi niebezpieczeństwami i bycie najlepszym czyni nas bardziej podatnymi na samozadowolenie i mniej uważnymi na wymagania cnoty, która musi leżeć u podstaw każdego trwałego przedsięwzięcia³⁶.

Uczniom Machiavellego

We wstępie do *Księcia* Jan Sadkiewicz stwierdza, że dotychczas „najpowszechniejsze w przypadku Florentczyka jest zrozumienie opaczne bądź powierzchowne”³⁷. Wydaje się, że udowadniają to dwie istotne wypowiedzi. Po pierwsze, jak zauważył Garrett Mattingly – Machiavelli nie był makiawelistą³⁸. Po drugie, jak stwierdził Kenneth Waltz – „przesłania Machiavellego bynajmniej nie da się sprowadzić do lapidarnej formuły «cel uświęca środki»”³⁹. Jak pokazuje część współczesnych prac naukowych, florentyńczyk nie postępował według potocznie rozumianej zasady „cel uświęca środki”. Nie wykorzystywał jej do

³³ Tamże.

³⁴ Tamże, s. 18.

³⁵ Tamże, s. 9.

³⁶ Tamże, s. 18–19.

³⁷ J. Sadkiewicz, *Uczniom Machiavellego*, [w:] N. Machiavelli, *Książę*, przeł. W. Rzymowski, Warszawa 2023, s. 9.

³⁸ Tamże, s. 13.

³⁹ Tamże, s. 12.

powiększania swojego majątku, zdobywania przychylności, czy też zaufania przełożonych. Warto dodać, że jego niechęć do rozdawania niezasłużonych komplementów przysporzyła mu wielu trudności. Zwłaszcza że tylko nieliczni umieli zaskarbić sobie uznanie doświadczonego dyplomaty.

Machiavelli przez całe swoje życie spotykał się z negatywnymi komentarzami na swój temat – nie umiał sobie zjednywać ludzi tanimi pochlebstwami, pomimo iż jego nieliczni przyjaciele wciąż mu to doradzali. Mimo wielu swoich osiągnięć, nigdy nie cieszył się należytych szacunkiem⁴⁰.

W swojej pracy Sadkiewicz przypomina, że Machiavelli przede wszystkim buntował się przeciwko renesansowemu utopizmowi, a także podkreślał, iż świat nie jest idealny. „Skuteczne działanie wymaga liczenia się z tym, co jest, a nie fantazjowania o tym, czego byśmy sobie życzyli”⁴¹. We współczesnym świecie, tak jak w piętnasto- czy szesnastowiecznych Włoszech, morderstwa, zdrady i oszustwa nadal się zdarzają. Różnica polega na tym, że teraz zbrodnie popełnianie są rzadziej i w wielu przypadkach określa się je jako zabójstwa w afekcie. Jeśli chodzi o zdrady, to w renesansie nieraz dosłownie „wbijano komuś nóż w plecy” – natomiast dzisiaj jest to przede wszystkim metafora. Wydaje się też, że oszustwa niezmiennie wiążą się z finansami – kiedyś przeważało zjawisko symonii, za to obecnie młodzi ludzie potrafią podszyć się pod wnuków osób starszych, by wyłudzić pieniądze.

Sadkiewicz zauważa również, że:

Machiavelli jako znawca polityki, opisujący metody stosowane przez ludzi władzy, daje też wielką lekcję tym, którzy tej władzy podlegają. Uczy jasno dostrzegać to, co się w polityce rzeczywiście dzieje za dezorientującą fasadą. „Przeniknąć otoczkę moralistyczną, ideologiczną, religijną czy magiczną, w jaką z reguły spowite są praktyki polityczne – oto co znaczy być uczniem Machiavellego (...)”⁴².

Również włoski prawnik i socjolog, Gaetano Mosca, stwierdza, że Machiavelli w dobrej wierze dzieli się ze społeczeństwem swoimi przemyśleniami:

Gdyby był oszustem i karierowiczem, to (...) nie byłby napisał *Księcia*, bo prawdziwi oszuści we wszystkich czasach i we wszystkich krajach dobrze wiedzą, że pierwszą zasadą ich sztuki jest nieujawnianie wobec innych tajemnic swego zawodu⁴³.

Choć Machiavelli napisał *Księcia* z myślą o potomku Wawrzyńca Wspaniałego, który wywodził się z rodu Medyceuszy, to jednak dostęp do kopii jego dzieła mieli również arystokratyczni erudyci. Warto także przypomnieć, że traktat filozoficzny rozprzestrzeniano już po wynalezieniu druku przez Gutenberga. Mimo że w późniejszych latach *Księżę*

⁴⁰ A. Macha-Aslanidou, dz. cyt., s. 10.

⁴¹ J. Sadkiewicz, dz. cyt., s. 10.

⁴² Tamże, s. 13.

⁴³ Cyt. za: M. Maneli, dz. cyt., s. 107.

został umieszczony w Indeksie Ksiąg Zakazanych, to jednak przez pewien okres był ogólnie dostępny.

Uważam, że w dzisiejszych czasach znakomita większość społeczeństwa ma swoją „otoczkę moralistyczną, ideologiczną, religijną czy magiczną”. Jak pisze Macha-Aslanidou:

Każdy widzi, za kogo uchodzisz, ale tak naprawdę niewielu zdaje sobie sprawę z twojej prawdziwej natury. Taki rodzaj gry aktorskiej (robienie wrażenia posiadania przez władcę pozytywnych cech, które nie do końca znajdują odzwierciedlenie w rzeczywistości) ze strony jednostki sprawującej władzę nazwano postawą machiaweliczną⁴⁴.

Jeśli „robienie wrażenia pozytywnych cech, które nie do końca znajdują odzwierciedlenie w rzeczywistości” określa się postawą makiaweliczną, to jestem skłonna zaryzykować stwierdzenie, że większość współczesnych ludzi można nazwać makiawelistami. Człowiek jest złożoną istotą, która nauczyła się nakładać maski. Jego zachowanie w domu, w pracy czy wśród znajomych zdecydowanie się różni. W świecie XXI wieku informacje są przekazywane szybko i łatwo. Możliwości jest wiele, zatem obłędzie popełnionym przez człowieka w krótkim czasie może dowiedzieć się duża część społeczeństwa – zwłaszcza że współcześnie często nie szanuje się prawa do prywatności drugiej osoby. Dziś, gdy znalezienie dobrze płatnej pracy wymaga wykazania się nie lada kreatywnością, umiejętnościami marketingowymi, znajomością technologii, zaradnością i wysoką wydajnością organizmu – każdy pragnie zaprezentować się w jak najlepszy sposób. Poniekąd wymaga się, aby osoby ubiegające się o wysokie stanowisko były wszechstronne albo stały się ekspertami w danej dziedzinie. Tak jak od człowieka oczekuje się szeroko rozumianej elastyczności, tak Machiavelli domagał się jej od władcy:

Machiavelli (...) nie przyznaje księciu swobody czynienia zła. (...) „Wszelkie odejście od litery prawa (...) dopuszcza tylko w nadzwyczajnych sytuacjach zagrożenia egzystencji państwa lub w równie niebezpiecznym czasie budowania go lub podnoszenia z upadku”. Domaga się od zawsze dostosowania działań do okoliczności miejsca i czasu i nieustannej gotowości do wykazywania elastyczności⁴⁵.

W dodatku profesor Viroli stwierdza, że:

(...) wedle Machiavellego polityką zajmują się ludzie powodowani swoimi namiętnościami, temperamentem i wyobraźnią. Dlatego tak usilnie starał się on zrozumieć usposobienie władców, z którymi miał do czynienia, zajrzeć w głąb ich duszy, usunąć z twarzy maskę i pozę⁴⁶.

⁴⁴ A. Macha-Aslanidou, dz. cyt., s. 131–132.

⁴⁵ J. Sadkiewicz, dz. cyt., s. 12–13.

⁴⁶ M. Viroli, *Uśmiech Machiavellego. Biografia*, przeł. K. Żaboklicki, Warszawa 2010, s. 124.

Machiavelli o polityce

W ujęciu Machiavellego polityka jest siłą demoniczną. Kto raz zdecydował się na jej uprawianie – musi być zdecydowany na wszystko, musi nawet pogodzić się z przysłowiowym zaprzęciem duszy diabłu. Polityk bowiem musi działać stosownie do okoliczności (...)⁴⁷.

W swoich rozważaniach o *Księżu* Mieczysław Maneli zgodnie z Machiavellim stwierdza, iż działacz polityczny powinien umieć dostosować się do koniecznego biegu wypadków, ponieważ wydarzenia historyczne, polityczne czy społeczne nie zawsze przebiegają tak, jak powinny⁴⁸. Polityk zastaje określoną rzeczywistość. We wstępie do *Księcia* Maneli podaje za Machiavellim kilka zasad, o których warto pamiętać w świecie polityki. Po pierwsze, każdy czyn ludzki można oceniać z dwóch punktów widzenia: etycznego lub politycznego.

W pierwszym wypadku bierze się pod uwagę subiektywne nastawienie człowieka, bada zgodność motywów jego działań i samych działań z regułami moralności, które uznaje się za słuszne i obowiązujące (...)⁴⁹.

Wydaje się, że niemożliwym byłoby podejmowanie jakichkolwiek decyzji w polityce, gdyby kierowano się tylko etyką. W sytuacji zagrożenia państwa, czy też jego obywateli, politycy zwracają uwagę na to, aby negatywne skutki ich wyboru były jak najmniejsze. Mimo to nieraz są oni zmuszeni do wykorzystania drastycznych środków, zwłaszcza gdy weźmie się pod uwagę rozwój broni masowego rażenia. Dlatego „człowiek, który by chciał wytrwać zawsze i wszędzie w dobrym, «paść koniecznie musi między tylu ludźmi, którzy nie są dobrymi»”⁵⁰. Polityka nie ma wiele wspólnego z moralnością. Po drugie, ludzie są wolni tylko tam, gdzie występują ściśle określone prawa, które są przestrzegane zarówno przez władzę, jak i obywateli⁵¹. Gdyby w państwie nie ustanowiono żadnych reguł, człowiek tak naprawdę nie byłby wolny, ponieważ niewoliłby go strach o własne życie. Po trzecie, jednym z kluczowych problemów taktyki politycznej jest wybór pomiędzy metodami łagodnymi a surowymi.

Sam Machiavelli podchodzi do tego problemu następująco; należy przede wszystkim rozstrzygnąć, czy ci, którymi się rządzi, są w stosunku do władcy – formalnie rzecz biorąc – równi, czy też są jego faktycznymi i formalnymi podwładnymi. Jeżeli są równi – nie można polegać jedynie na surowości⁵².

Zatem Machiavelli nie pragnie, by poddanym działa się krzywda. Stwierdza tylko, że aby utrzymać porządek w państwie potrzeba autorytetu. Społeczeństwo czuje się bezpiecznie tylko wtedy, gdy wie, że opiekę nad krajem sprawuje silna osoba. Władca bywa surowy, ale dzięki temu budzi respekt. Dodatkowo Machiavelli podkreśla, że:

⁴⁷ M. Maneli, dz. cyt., s. 34.

⁴⁸ Tamże, s. 29.

⁴⁹ Tamże, s. 38.

⁵⁰ Tamże, s. 45.

⁵¹ Tamże, s. 62.

⁵² Tamże, s. 72.

człowiek, a w szczególności polityk, powinien wiedzieć jak najwięcej, studiować rozumne doświadczenia dziejowe, wnikać w to, co się rozgrywa aktualnie, usiłować przeniknąć do sedna rzeczy, a potem działać bezwzględnie i energicznie⁵³.

O złym w polityce

We wstępie do *Księżeczki o złym człowieku* Roman Kuźniar wskazuje, że złymi ludźmi nie są jedynie pospolici przestępcy, ale i politycy, którzy świadomie wyrządzają zło, niezależnie od motywów, którymi je uzasadniają.

Autor nie przyjmuje tłumaczenia złego człowieka w polityce warunkami, których jest wytworem lub chce zmienić, ani tym bardziej wyższym celem, który chce osiągnąć⁵⁴.

Zdaniem Kuźniara cel nigdy nie uświęca środków, zwłaszcza gdy ich użycie doprowadza do większego zła, a człowiek tłumaczy się tym, że chciał usunąć to mniejsze. W swojej pracy autor zajmuje się działaniem oraz miejscem człowieka w polityce i życiu międzynarodowym. Kuźniara interesuje człowiek świadomy skutków swoich działań i norm społecznych, które łamie, by osiągnąć postawiony sobie cel⁵⁵.

Według Kuźniara zło „jest niezgodne z normami moralności, z zasadami życia społecznego, co przynosi nieszczęście”⁵⁶. Zło jest przeciwieństwem dobrego lub jego brakiem. Wiąże się między innymi z zemstą, nienawiścią, nieuczciwością, czy też pogardą. Natomiast zły to według niego osoba wybrakowana pod względem moralnym, wrogo nastawiona do ludzi, która próbuje szkodzić innym bądź to robi. Warto zapamiętać, że zło jest rodzajem patologii.

Kuźniar w swojej pracy zwraca uwagę na fakt, że „zły człowiek w polityce bywa przez dłuższy czas nierozpoznawalny”⁵⁷. Niemniej wcześniejsze zauważenie znaków, które mogą zdradzić złego, może pomóc w zneutralizowaniu jego działań. Do tych znaków zaliczają się słowa, działania oraz sposób rządzenia.

Zaczyna się od słów, po których następują (częściowo też towarzyszą) działania, a jedno i drugie ma na celu zdobycie władzy, która umożliwi czynienie zła na większą skalę. Zło czynione jest jednak już „po drodze”, przy pomocy słów i działań prowadzących do władzy⁵⁸.

Warto zauważyć, że Machiavelli jako dyplomata nie mógł być w polityce człowiekiem nierozpoznawalnym. Jako stały bywalec zagranicznych dworów został zapamiętany przez

53 Tamże, s. 34.

54 R. Kuźniar, *Księżeczka o złym człowieku*, Warszawa 2023, s. 9.

55 Tamże.

56 Tamże, s. 12.

57 Tamże, s. 42.

58 Tamże, s. 43.

władców ówczesnego świata. Jednak nie wkupywał się w łaski innych poprzez pochlebstwa, nie pragnął zostać władcą renesansowych Włoch. Poprzez napisanie *Księcia* podzielił się ze społeczeństwem swoimi poglądami oraz sposobami, które mogłyby pomóc w sprawowaniu władzy. W swych dziełach niejednokrotnie pokazywał, że zależy mu na dobru ludu, oraz podkreślał, że dobrym władcą nie jest ten, kto sprawuje tyrańskie rządy.

Według Kuźniara złym w polityce jest także ten, kto świadomie kłamie, aby wprowadzić innych w błąd. Kreuje on kłamstwo, które, powtarzane systematycznie, jest:

(...) instrumentem walki o władzę lub o jej utrzymanie, albo też osiągnięcie złych celów; złych, bo zakazanych przez prawo lub powszechnie uznane normy etyczne, celów, których osiągnięcie w normalny (uczciwy) sposób byłoby niemożliwe⁵⁹.

Przy czym Kuźniar zaznacza, że:

Ktoś może powiedzieć, że przecież kłamstwo w polityce jest od zawsze obecne. To prawda, nawet przez ojców realizmu – Machiavellego i Hobbesa – jest dopuszczane jako metoda sprawowania władzy, ale przypomnijmy „jedynie” dopuszczane, gdy wymaga tego jakaś szczególna sytuacja lub wymogi racji stanu⁶⁰.

Zły w polityce nigdy nie jest sam, ponieważ otacza się ludźmi, którzy pomagają mu stwarzać iluzje. Ci ostatni wybielają kłamstwa przywódcy poprzez branie winy na siebie, innym razem próbują przekonać społeczeństwo, że fałszywe twierdzenia wodza są prawdziwe. Machiavelli nigdy nie utworzył własnej partii, rzadko kiedy miał poparcie rządzącego w danym momencie rodu, a przede wszystkim miał zaledwie dwóch czy trzech wiernych przyjaciół.

Z reguły na kłamstwie oparte są formułowane przez złych ludzi w polityce oskarżenia innych o spisek, zdradę, obcą agenturę lub po prostu, że są wrogami ludu lub ojczyzny. Bardzo często towarzyszyły temu określenia dehumanizujące wytypowanego przeciwnika czy ofiary (...)⁶¹.

Florentyńczyk nie rzucał na swoich przeciwników oskarżeń, a nawet sam padł ofiarą spisku, przez który spędził pewien czas w więzieniu i był torturowany. Wyszedł za sprawą zeznań prawdziwych spiskowców, gdyż większość jego rzekomych przyjaciół wówczas się od niego odwróciła. Choć Machiavelli uważał, że ludzie z natury są niegodziwi i dążą przede wszystkim do korzyści własnych, to jednak pragnął zjednoczenia Florencji, by obywatelom żyło się lepiej. Mimo że wytykał ludziom słabości, a w liście do przyjaciela drastycznie opisał staruszkę, z którą miał kontakt seksualny, to jednak warto pamiętać o paru kwestiach. Po pierwsze – Machiavelli obdarzony był ironicznym poczuciem humoru. Po drugie – zwykle uwypuklał wady ogółu. Po trzecie – zdarzały się przypadki, gdy znajomi filozofa przypisywali sobie jego zasługi z zakresu taktyki wojennej. Sam Machiavelli

59 Tamże, s. 44.

60 Tamże.

61 Tamże, s. 49.

nigdy nie szukał poklasku i w takich chwilach nie walczył o swoje prawa, przez co czuł się niedoceniony. Zresztą, czy można się dziwić jego sceptycznemu podejściu do ludzi, skoro władca panujący w renesansowych Włoszech był w stanie wyeliminować spokrewnionego z nim następcę tronu? Skoro ówczesny Kościół, który z założenia powinien dawać przykład wiernym, zlekceważył podstawy nauki Chrystusa? Zabrakło troski o stan duszy człowieka. Zabrakło również dobra, miłości, wiary, nadziei – wartości składających się na ducha Kościoła. Trudno dziwić się Machiavellemu, że w swoich dziełach był skłonny krytykować ówczesnych duchownych, a nawet z nich żartować.

Złego człowieka nie powstrzymają żadne zasady moralne. Łamie on wszystkie ustalone prawa, by jak najprędzej zdobyć władzę i ustanowić nowe rządy. Nie pozostaje nic innego, jak po raz kolejny powtórzyć, że Machiavelli nie zamierzał sprawować władzy. Próbował stworzyć stałą armię dla Włoch, jednakże pragnął, by składali się nań mężczyźni pochodzący z różnych klas społecznych i rejonów Florencji. Dodatkowo sam Machiavelli przestrzegał prawa. Zwykle nie sprzeciwiał się swoim przełożonym, choć w wyjątkowych sytuacjach – gdy nie otrzymał na czas poleceń – samodzielnie podejmował decyzje jako dyplomata. Co więcej, filozof był zdecydowanie lepszym teoretykiem niż praktykiem. Machiavelli uważał, że nie ma wolności tam, gdzie nie panują żadne prawa. Jestem skłonna stwierdzić, że postępował zgodnie z założeniem, iż ustalone prawa mają być respektowane zarówno przez obywateli, jak i władców.

„Nikt w całej Europie nie zaprzeczy dziś, że (...) znaczna liczba uczonych (...) śpiewa swoje partie w chórze rasowych nienawiści i politycznych frakcji”. Julien Benda celnie przy tym odróżnia refleksję polityczną Machiavellego od politycznego realizmu (...). Księżę przymuszony do czynienia zła, nadal uważa je za zło. Natomiast „nowocześni realiści są moralistami realizmu. Dla nich każde działanie służące wzmocnieniu państwa – jakiegokolwiek by to działanie nie było jest moralne. Zło, które służy polityce, przestaje być złem i staje się dobrem”⁶².

Prawidłowa definicja makiawelizmu?

„Makiawelizm” jest także określany jako „skrajna forma realizmu politycznego, doktryna, która odrzuca moralność w polityce i głosi, że wszystkie środki, zarówno moralne, jak i niemoralne, są dozwolone dla osiągnięcia pożądanego celu politycznego. Daje przyzwolenie dla działań, w których interes państwa stawia się ponad moralnością”. Nie da się więc zaprzeczyć, że fundamentem makiawelizmu jest wskazana zasada: „cel uświęca środki”, która oznacza, że dla osiągnięcia celów usprawiedliwia się i przyjmuje wszystkie środki, w tym zdradę, podstęp, okrucieństwo, oszukanie przeciwnika politycznego⁶³.

⁶² Tamże, s. 113.

⁶³ K. Potapenko, *Granice zasady „cel uświęca środki” w filozofii władzy Nicola Machiavellego*, glosprawa.pl 07.12.2019, <https://glosprawa.pl/arttykul-44/granice-zasady-cel-uswieca-srodki-w-filozofii-wladzy-nicola-machiavellego> (dostęp: 06.03.2024).

Według idei makiawelizmu – postrzeganego jako skrajna forma realizmu politycznego – można odrzucić moralność. Ale Machiavelli zezwala na to tylko w wyjątkowych okolicznościach. Po pierwsze, jeśli chodzi o interes państwa i dobro jego mieszkańców. Po drugie, gdy to ostatnia możliwa opcja. Po trzecie, osoba podejmująca decyzję musi przyjąć odpowiedzialność za stosowanie nieetycznych metod. Po czwarte, ta sama osoba powinna nadal umieć odróżnić dobro od zła oraz nie zaprzecza, że podjęte przez nią działania były niemoralne. We wstępie do *Machiavellego*, opracowanym na podstawie idei zawartych w *Księciu*, Maneli sformułował zasady makiawelizmu. Jedną z nich głosi, że „okrucieństwo i terror stosować należy rozsądnie i tylko w miarę potrzeby”⁶⁴. Machiavelli przestrzega władcę, aby brutalność nie stała się codziennością. Wspomina, że ważne jest dodawanie ludziom otuchy i pozyskiwanie ich dobrodziejstwami. Postępując inaczej, książkę musiałby nieustannie zachowywać ostrożność.

Władca łagodny i litościwy będzie miał znaczący problem z egzekwowaniem prawa, będzie łatwy do manipulowania przez rządnych władzy doradców, co zaowocuje anarchią i bezprawiem. Stosowanie sporadycznych kar, jako konsekwencji złych czynów, mogłoby rozwiązać tego typu problemy – lepiej ukarać kilka osób niż wyciągać konsekwencje złego postępowania, które dotkną cały lud⁶⁵.

Bez zaufania obywateli państwo nie będzie w pełni sprawnie funkcjonować. Mieszkańcy mają prawo do poczucia bezpieczeństwa, które zawsze powinien im zapewniać władca. I choć większość społeczeństwa nie pochwała przemocy ani przekupstwa, to jednak nadal są one niejednokrotnie wykorzystywane – nie tylko w świecie polityki.

Wraz z rozwojem badań nad społeczeństwem i historią uznany został autor *Księcia* za rzecznika realizmu w polityce, za jednego z założycieli nauk politycznych, za czystego teoretyka sztuki rządzenia, który oddzielił politykę od systemu ocen moralnych i pierwszy patrzył na sprawy państwa w sposób trzeźwy, wolny od uprzedzeń doktrynalnych⁶⁶.

Jestem skłonna stwierdzić, iż stosunek Machiavellego do państwa można porównać z relacją, jaka wytwarza się pomiędzy rodzicem a dzieckiem. Filozof wiedział, na czym polega ojcostwo. Wraz z żoną opiekował się kilkorgiem dzieci, i choć nie zawsze był wiernym mężem, wiele podróżował i sporą część zarobków przeznaczal na kolejne wyjazdy dyplomatyczne, to jednak kochał swoje potomstwo i troszczył się o nie. Jako polityk nie mniejszą miłością darzył również Florencję. Uważam, że zarówno dobrym politykiem, jak i rodzicem można określić osobę, która umie oddzielić swój obowiązek od odczuwanych emocji. Rzeczą naturalną wydaje się, że rodzic kocha swoje dziecko najbardziej na świecie. Pragnie zawsze w nie wierzyć oraz często odczuwa potrzebę faworyzowania go. Gdy jednak zachodzi taka potrzeba, dobry rodzic umie przytłumić te uczucia. Jeśli dziecko zachowuje

⁶⁴ M. Maneli, dz. cyt., s. 50.

⁶⁵ A. Macha-Aslanidou, dz. cyt., s. 159.

⁶⁶ J. Malarczyk, dz. cyt., s. 87.

się opryskliwie w stosunku do rówieśników czy wychowawców, dobry rodzic okazuje dezaprobatę. Tłumaczy dziecku, dlaczego zachowało się nieodpowiednio, przedstawia mu możliwe konsekwencje jego czynów. Tak jak rodzic uświadamia swoje dziecko, tak też dobry polityk ocenia sprawę państwa w sposób racjonalny. Sądzę, że Machiavellego można nazwać takim politykiem. Był gotów oddać życie za Florencję, jednak nie przeinaczał rzeczywistości. Nie ukrywał niedoskonałości miasta-państwa i jego mieszkańców, wręcz je uwypuklał. W okrutnym świecie renesansowych Włoch starał się znaleźć oraz wypracować metody ocalenia Florencji. Słusznie zauważył, iż do osiągnięcia celu potrzebne są dostosowane do niego środki, które nieraz stawiają nas przed trudnym wyborem.

Zakończenie

Jak podejść do interpretacji twórczości Machiavellego, jak i do odbioru jego postaci? Warto pamiętać, że największe oburzenie w jego przypadku wywołało powstanie *Księcia*. Dzieło wydano po śmierci autora, zatem nie mógł on zweryfikować zarzucanych mu oskarżeń. Z początku prace Machiavellego były lubiane wśród współczesników i jego znajomych. Dopiero umieszczenie *Księcia* w Indeksie Ksiąg Zakazanych wywołało falę potępienia wobec florentyńczyka. Warto także zauważyć, że Machiavelli otwarcie nie zgadzał się z religią chrześcijańską. Nie oznacza to, że w nic nie wierzył. Po prostu bliżej mu było do idei zawartej w wierzeniach rzymskich, która nie opierała się na godnym cierpieniu, ale na działaniu. Mimo to dla wielu Machiavelli niesłusznie stał się symbolem demonicznej mocy.

Wydaje mi się, że filozofa można by umieścić w pierwszym kręgu piekielnym opisanym w *Boskiej Komedii* Dantego Alighieri – z tą różnicą, że przyszedł on na świat po Chrystusie. Postać Machiavellego poniekąd przypomina mi Sokratesa. Obaj wydają się niedocenieni, a głoszone przez nich poglądy były dla ludzi zbyt odmienne od ustalonych norm i zostały przyćmione przez negatywne opinie. Natomiast nie uważam, żeby florentyńczyk był przeciwnikiem wartości dobra czy piękna. Największe wątpliwości może budzić stosunek Machiavellego do prawdy. Na początku kariery wypowiadał się bezpośrednio o danym ustroju politycznym, postaci czy społeczeństwie. Kiedy został odsunięty od polityki, niesłusznie oskarżony o spisek oraz zdradzony przez swoich przyjaciół, zaczął zwracać większą uwagę na swoje słowa. Niemniej jednak zdaje się, że największe obawy co do prawdomówności filozofa budzą postulaty zawarte w *Księciu*. Autor przyznaje w nim, że warto czasem „umieć dobrze grać swoją rolę zarówno w udawaniu, jako też w skrywaniu pewnej natury”⁶⁷. Twierdzenie to stanowi przestrożę, jest odpowiedzią na wiarołomstwo książąt. Dla jednych będzie to nakłanianie do życia w świecie pełnym kłamstw i półprawd. Drudzy nazwą takie postępowanie roztropnością. Osobiście skłaniam się ku tej drugiej

67 N. Machiavelli, *Księżę*, przeł. W. Rzymowski, Warszawa 2023, s. 129.

opcji. Świat renesansowych Włoch był pełen niebezpieczeństw, ludzie ukrywali swoją prawdziwą naturę pod maskami – z jednej strony był to rodzaj obrony, z drugiej taktyczna zagrywka. Myślę, iż w dzisiejszym świecie również mamy do czynienia z tym zjawiskiem. Nie oznacza to, że w ten sposób ludzie kogoś oszukują. W świecie pełnym niepewności, rywalizacji, komunikacji za pomocą technologii oraz nietrwałych przyjaźni ludzie pragną się upewnić, czy mogą komuś zaufać. Ostatecznie świat nie jest czarno-biały. Odnoszę wrażenie, że współcześnie ludzie próbują przyporządkować daną osobę lub zjawisko do konkretnej kategorii, co bywa niezmiernie szkodliwe. Stało się tak w przypadku twórczości i postaci Machiavellego, których osąd nieraz jest przesądzony przez etykietę z napisem „cel uświęca środki”. Tak, niektóre cele wymagają drastycznych środków. Jednak ocena moralna tych drugich powinna uwzględniać wszystkie informacje, które przyczyniły się do wyznaczenia i spełnienia takiego celu. Inaczej patrzy się na zbrodnię popełnioną w obronie własnej, a inaczej na tę zaplanowaną i wykonaną po to, aby zemścić się na danej osobie. Machiavelli niejednokrotnie podkreślał, że stosowanie niemoralnych środków należy rozważyć tylko w niezwykle trudnych okolicznościach. Nie twierdził, że morderstwa, nienawiść czy zdrady powinny stać się rzeczywistością. Uważał, że główne zadania polityka to wysiłek docierania do sedna rzeczy i aktywne działanie. Zatem by zrozumieć twórczość Machiavellego oraz jak najlepiej zapoznać się z jego postacią, należy nieustannie działać, docierać do sedna rzeczy, czytać i reinterpretować. Jak sądzę, to jedna z tych postaci, o których można by pisać godzinami, a one i tak pozostaną dla nas zagadką.

Bibliografia

- Bauman Z., *Płynna nowoczesność*, Kraków 2006.
- Chałasiński J., *Przedmowa*, [w:] *Machiavelli jako humanista na tle włoskiego odrodzenia*, Łódź 1954.
- Jay A., *Machiavelli i zarządzanie. Autorytet i władza w przedsiębiorstwie*, przeł. A. Ehrlich, Warszawa 1996.
- Kłoskowska A., *Machiavelli jako humanista na tle włoskiego odrodzenia*, Łódź 1954.
- Kuźniar R., *Książeczka o złym człowieku*, Warszawa 2023.
- Ledeen M. A., *Nowoczesne przywództwo*, przeł. T. Misiołek, Gliwice 2006.
- Macha-Aslanidou A., *Niccolo Machiavellego filozofia władzy i jej aktualne odniesienia*, Gdynia 2015 (ebook: epub).
- Machiavelli N., *Książę*, przeł. W. Rzymowski, Warszawa 2023.
- Malarczyk J., *Wstęp*, [w:] N. Machiavelli, *Wybór pism*, wybór i oprac. K. Żaboklicki, Warszawa 1972.
- Maneli M., *Machiavelli*, Warszawa 1968.
- Potapenko K., *Granice zasady „cel uświęca środki” w filozofii władzy Niccola Machiavellego*, glosprawa.pl 07.12.2019, <https://glosprawa.pl/arttykul-44/granice-zasady-cel-uswieca-srodki-w-filozofii-wladzy-niccola-machiavellego> (dostęp: 06.03.2024).
- Viroli M., *Uśmiech Machiavellego. Biografia*, przeł. K. Żaboklicki, Warszawa 2010.

KAMIL DORMANOWSKI

„W zacnej braci szyku” – idealizacja służby wojskowej w twórczości Zbigniewa Morsztyna

Miejsce tematyki militarnej w dziełach Zbigniewa Morsztyna jest podyktowane biografią poety. W latach 50. XVII wieku pisarz służył na dworze oraz w chorągwi pancernej Janusza Radziwiła, biorąc między innymi udział w bitwie pod Beresteczkiem w 1651 roku. Rok 1654 przyniósł zaś rozbitcie dowodzonej przez Aleksandra Mierzeńskiego grupy¹. Przeżycia Morsztyna zostawiły trwały ślad w jego poezji żołnierskiej, zwłaszcza biorąc pod uwagę, że część z tych utworów jest adresowana do kompanów miecznika mozyrskiego. Nie bez wpływu pozostało też doświadczenie klęski, mającej miejsce pod Szepielowcami w 1654 roku² – w szczególności widoczne w tekstach krytycznych wobec idei służby wojskowej.

Poglądy autora *Emblematów* kształtowała także inna strefa wpływów – wspólnota braci polskich. Stosunek współczesnych poecie arian do udziału w życiu publicznym, a zwłaszcza w formacjach zbrojnych, nie był jednolity. Teoria, ustanowiona przez wcześniejsze pokolenia wyznawców, z reguły zakładała stronienie od tego rodzaju działalności, jednak w praktyce większa część ariańskiej szlachty pełniła urzędy państwowe bądź służyła w wojsku. Sam Faust Socyn zakładał także – niechętnie – możliwość udziału w wojnach obronnych, co jako oczywistość traktował już inny, późniejszy działacz braci polskich, Samuel Przypkowski³.

To właśnie spotkanie z doświadczonym wiekowo Przypkowskim, również poetą, mogło wpłynąć na obywatelskie i religijne postawy młodego Morsztyna, który ostatecznie nie miał oporów związanych z dworską i militarną karierą. Ariańska niechęć do oręża mogła

¹ C. Hernas, *Barok*, Warszawa 1998, s. 346–347.

² J. Pelc, *Wstęp*, [w:] Z. Morsztyn, *Wybór wierszy*, Wrocław 1975, s. VI.

³ Tamże, s. XXX–XXXII; J. Pelc, *Zbigniew Morsztyn, arianin i poeta*, Wrocław 1966, s. 38–39.

jednak w pewnym stopniu przyczynić się do późniejszej reorientacji ideowej w utworach miecznika mozyrskiego. Religijna tożsamość poety była bowiem silna – zdecydowała przecież o tym, że wyrzekł się konwersji i został wygnańcem.

*

Warto jednak przyjrzeć się entuzjastycznej stronie żołnierskich liryków Zbigniewa Morsztyna. Jedną z jego (prawdopodobnie⁴) pierwszych prób literackich, czyli listu poetyckiego do Władysława Huryna zatytułowany *Do Imci Pana Huryna, Starszego Pokojowego Księcia Jego Mości Pana Koniuszego Wielkiego Księstwa Litewskiego podczas odjazdu Księcia Jego Mości do Baru z obozu spod Kamieńca Podolskiego*, taki właśnie entuzjastyczny wydźwięk posiada, a zarazem stanowi dobry punkt do rozpoczęcia rozważań o tematyce militarnej w twórczości poety. Pisany z dala od „kompanij”, stanowi swoiste pozdrowienie i pochwałę męstwa towarzyszy:

Gdy sobie wspomnę, żeście poszli w pola,
A my w ostatni kąt leżem Podola,
Przyznać się muszę, zacny Władysławie,
Żem tu sam zostałem, zajrzę waszej sławie⁵.

Utwór jest pisany z pozycji osamotnienia i tęsknoty do swych kompanów. Pamięć o nich staje się swego rodzaju ukojeniem i rozrywką. Towarzysz broni jest tu więc przedstawiony jako przyjaciel, osoba godna zaufania. Wspominając, podmiot zdaje sobie jednak sprawę z niebezpieczeństw czyhających na drodze i grzecznościowo alarmuje o nich adresatów, świadom jednak, że nie będą one zbyt wielkim zagrożeniem:

Lecz upominam: idźcie w ostrożności,
Bo pewnie w drodze będziecie mieć gości,
Na których przecie, choć was tam niewiele,
Wiem, zacni bracia, uderzycie śmielem⁶.

Zawierzenie w umiejętności i odwagę kompanii Huryna jest oznaką przeświadczenia Morsztyna o sile polskiego oręża, także psychologicznej, skoro niezbyt imponująca liczebność oddziału nie stanowi w tym przypadku powodu do obaw. Ostrzeżenie jest zarazem pretekstem do wyliczenia zalet żołnierzy: „odważny Daniel” z pewnością „położy

4 J. Pelc, *Wstęp*, [w:] Z. Morsztyn, dz. cyt., s. XXXIII–XXXIV; według badacza należy do najwcześniejszych wierszy dających się datować.

5 Z. Morsztyn, *Do Imci Pana Huryna, Starszego Pokojowego Księcia Jego Mości Pana Koniuszego Wielkiego Księstwa Litewskiego podczas odjazdu Księcia Jego Mości do Baru z obozu spod Kamieńca Podolskiego*, [w:] tegoż, *Wybór wierszy*, s. 4.

6 Tamże, s. 5.

wielu”; Kosoch i Sowczyński zostają określani jako „piękna para”; Świniarski jest zacny, a dowodem na to – czego życzy mu poeta – ma być obcięcie ucha Tatara. Każda potencjalna potyczka może zostać zamieniona w *exemplum* bohaterstwa wymienionych mężczyzn, a autor nie przewiduje przy tym klęski.

Podjęcie tematyki w taki sposób nadaje jej wręcz przygodowy, junacki charakter, zwłaszcza że wojenne perypetie mogą stać się tematem anegdota:

Ów to wasz mędrzec, który na popisie
Siedział na mule w pełnym kirysie.
Temuć najlepiej! Zna się z Tatarami,
Bo zjadł kobyłę pod Gołogórami!⁷

Ten „mędrzec” to Urbanowicz, osoba, która w kręgach Morsztyna – jak zauważył Janusz Pelc – musiała uchodzić za zabawną⁸. Humorystycznej tonacji tego fragmentu nie narusza nawet – przy użyciu innej poetyki mogąca uchodzić za makabryczną – wzmianka o spożywaniu końskiego mięsa w uczuciu głodu. W tym przypadku (pisarz wróci do tego obrazu w *Votum* z zupełnie inną intencją) ma zaledwie służyć celom anegdotycznym, a jednocześnie zażartować z rzekomego pokrewieństwa Urbanowicza z Tatarami.

Oprócz żołnierzy opatrzonych epitetami heroizującymi pojawia się więc postać mogąca uchodzić za „duszę towarzystwa”, ktoś będący bohaterem żartów i opowieści z łatwością czytelnym dla reszty kompanii. Jest zarazem ostatnim z wymienionych w liście „zacnych braci”. Zakończenie wyliczenia w dowcipny sposób tylko wzmacnia radosny, żywiołowy styl utworu.

Nie zmieniają tego nawet wyraziste obrazy walk i śmierci wrogów. Tatarzy zostają w utworze „ubici”, „wycięci” i „położeni”, a ich „trup nieprzeliczony” pokrywa ziemię po cięciach pokrytej krwią szabli. Potencjalni przeciwnicy polskich żołnierzy są jedynymi, których w tym utworze dotyka przemoc – podmiot liryczny nie daje im żadnej przestrzeni do podjęcia ofensywy. W każdej wymienionej sytuacji przewagę ma grupa Huryna, jest sprawcza wobec ordyńców, którzy w obliczu przewagi Polaków mogą tylko umierać bądź uciekać. Dwie strony konfliktu zostają więc rozdzielone wyraźną cezurą – adresaci wiersza, jako bohaterzy i waleczni zwycięzcy, nie są ofiarami brutalności starć.

Jak można wywnioskować na podstawie analizy *Do Imci Pana Huryna...*, forma listu poetyckiego okazała się dość poręczna dla poety próbującego przedstawić instytucję wojska w pokrzepiającym, idealistycznym świetle. Serdeczny ton wierszowanej epistolografii jest z jednej strony wymuszony przez konwencję, ale także podyktowany przez zażyłość z adresatem. Wspólne przeżycia i wspomnienia pozwalają na oswojenie dystansu ze służbą wojskową, która kojarzona jest przez relację z bliską osobą.

⁷ Tamże.

⁸ Tamże.

Świadczy o tym także utwór *Do Jego Mości Pana Aleksandra Mierzeńskiego, porucznika Księcia Jego Mości Radziwiłła list, jadąc do wojska koronnego z Dojlid*. Tak samo jak poprzedni, jest on adresowany do bliskiego towarzysza Morsztyna, a zarazem dowódcy chorągwi Janusza Radziwiłła⁹. Korespondencję Morsztyn rozpoczyna tak:

Mężny wielkiego wodza poruczniku,
Z którym(em) nieraz w zacnej braci szyku
I surowemu (co częściej) Marsowi,
I szalonemu służył Bachusowi;
Tamtego srogie krwią farbując pole,
A temu pełniąc ofiary na stole!¹⁰

Dla Morsztyna, znającego wojsko z własnego doświadczenia, więzi nawiązywane podczas służby zdają się nie mniej ważne od obowiązku wobec narodu. Relacja między mężczyznami jest rozwijana zarówno na planie militarnym, jak i towarzyskim, co da się wyczytać już w pierwszych wersach. W omówionym wcześniej wierszu zobrazowaniu tego dualizmu służyło zestawienie osoby Urbanowicza z resztą kompanii, tu został on ujęty poprzez użycie mitologicznej pary Mars–Bachus. „Służba” obydwu antycznym bóstwom jest wedle poety sumienna i godna pochwały, skoro nie omieszka na przykładzie karczemnych zabaw wysnuć poniższych wniosków:

Jeżeli-ć w polu tak stawać będziecie
Jako w Warszawie, w twoim kabarecie,
Zlęknie się Wiaźma¹¹, pono i w stolicy
Pobledną ze strachu zdraclwi zmiennicy¹².

Żołnierz jest zatem nie tylko obrońcą ojczyzny, ale również i człowiekiem oddającym się przyjemnościom doczesnym. Podobne rozrywki bywają przez poetów ganione (np. w *Pospolitym ruszeniu terażniejszym* Wacława Potockiego), szczególnie gdy mowa o szlachcie moralizującej, ale niespełniającej zbrojnego obowiązku wobec kraju. W tym przypadku, choć Morsztyn uderza w pijaństwo towarzysza, robi to żartobliwie i z pozytywną intencją, gdyż ma świadomość waleczności i sumienności adresata.

Wątki militarne nie pozostają w sferze abstrakcyjnych pojęć, a są cały czas wpłatanie w inne obszary życia. Można powiedzieć nawet, że są nierozłączne, skoro – wedle powyższego cytatu – umiejętności bitewne mają być wprost proporcjonalne do tych wykazywanych

⁹ J. Pelc, Wstęp, [w:] Z. Morsztyn, *Wybór wierszy*, s. VI.

¹⁰ Z. Morsztyn, *Do Jego Mości Pana Aleksandra Mierzeńskiego, porucznika Księcia Jego Mości Radziwiłła list, jadąc do wojska koronnego z Dojlid*, [w:] tegoż, *Wybór wierszy*, s. 19.

¹¹ Wiaźma – miasto na terenie dzisiejszego obwodu smoleńskiego; tu chodzi ogólnie o Rosjan walczących w tym czasie z wojskami Rzeczypospolitej.

¹² Tamże, s. 20.

podczas spotkań „między szykami gęstymi kieliszków”. Przywołując wspomnienia, Morsztyn podkreśla zażyłość łączącą go z adresatami, pamiętając jednocześnie o ich społecznych zobowiązaniach. Deklaruje zresztą, że sam może przysłużyć się w utrwalaniu ich sławy:

Idźcież w Boży czas, a ja do Korony,
Gdziem wiadom dzieła ogromnej Bellony,
Tam wasze między koronnymi syny
Ogłaszać będę nieśmiertelne czyny¹³.

W powodzenie tychże nieśmiertelnych czynów wierzy on bezgranicznie, pisząc o wygraniu „pierwszej potrzeby” i należących się za to dzierżawach i daninach jako o czymś pewnym. Zwycięstwo jest z góry gwarantowane, jedyną niewiadomą pozostaje to, kto „większej sławy dokaże”. Takie zwieńczenie utworu można uznać za pokrzepiające, a wręcz zagrzewające do walki tych, którzy mogą liczyć na państwowe godności.

Powyżej cytowane listy były pisane z pozycji dystansu od działań wojennych. Posyłając swoim przyjaciołom życzliwe treści „na drogę”, poeta skupiał się na przyszłości – przedstawiał optymistyczne wizje tego, co może wydarzyć się podczas podróży. Przeszłe wypadki, jak zostało wspomniane już wcześniej, przywoływane są raczej w wymiarze anegdotycznym i grzecznościowym, nie będąc przedmiotem wnikliwej analizy. Do pewnego przekształcenia poetyki przyczyniło się doświadczenie klęski. W 1654 roku, pod dowództwem Aleksandra Mierzeńskiego, Morsztyn brał udział w bitwie pod Szepielowcami, zakończonej porażką, którą niemal przypłacił życiem¹⁴. Rok później napisał kolejny list poetycki do Mierzeńskiego zatytułowany *Do Jego Mości Pana Aleksandra Mierzeńskiego Porucznika Hetmańskiego po szepielowskiej potrzebie*. Po kilku latach tak zwany „poemat szepielowski” przeredagował, usuwając zeń niektóre fragmenty, następnie włączone do utworu *Votum*. W tej pracy z dwóch względów przytaczana będzie wyłącznie ta druga redakcja, ponieważ lepiej odzwierciedla ostateczny (w takiej formie pojawia się w *Muzie Domowej*, komponowanej już w latach 70. XVII wieku¹⁵), artystyczny i ideowy zamysł autora, a także ze względu na tematyczną i kompozycyjną spójność z *Votum*, być może najważniejszym dziełem Morsztyna w kontekście rozważań o przesunięciach ideologicznych w twórczości poety.

Opracowany na nowo poemat szepielowski, będący komentarzem na temat tytułowej bitwy, jest jednocześnie utworem na wskroś retrospektywnym, lirycznym przetworzeniem wstrząsającego doświadczenia. Dlatego też podmiot już w pierwszych wersach zaznacza,

¹³ Tamże, s. 21.

¹⁴ J. Pelc, dz. cyt., s. VI.

¹⁵ Tamże, s. XCVIII.

że nie zamierza tworzyć relacji kronikarskiej, tylko skupić się na tym, co dla niego osobiście najważniejsze, czyli kompanach i chorągwi, do której razem z nimi należał. Do tej właśnie upersonifikowanej jednostki wojskowej zwraca się w poniższym cytacie:

Ciebie tu tylko moje wspomni pióro,
Wielkiej Bellony niewyrodna córo
A Matko moja, kiedyś niezwalczona,
Dziś pogrzebiona.

Mężna orliko, pod twymi skrzydłami
Dzieci twe między gęstymi śmierciami
We krwi zdradzieckiej po kostki brodziły,
Swej nie szczędziły¹⁶.

Chorągiew pancerna, do której skierowana jest uroczysta apostrofa, zostaje wyniesiona do szczególnych godności; jest nazwana córką bogini wojny, dla służących pod nią jest zaś „Matką”, dla której gotowi są poświęcić własne życie. Hierarchię zbudowano na zasadzie schematu rodzinnego; chorągiew wywodzi się niejako z wojny samej w sobie, a co za tym idzie podlegli jej „synowie” są w linii prostej „spokrewnieni” z wojną. Taki tok rozumowania prowadzi do wniosku, iż żołnierz jest nierozłącznie związany ze służbą zbrojną – stanowi ona jego powołanie, integralną część tożsamości szlachcica.

Genealogiczna metaforyka nie musi być jednak odczytywana wyłącznie na takim planie. Przede wszystkim rodzicielska rola przypisana chorągwi zdaje się po prostu świadectwem idealistycznego przywiązania Morsztyna i jego towarzyszy do jednostki wojskowej, nawet przy świadomości niebezpieczeństw, jakie się z tym wiążą. Łączyło się to z symbolicznym ładunkiem proporca, od którego chorągiew pancerna brała swą nazwę. Był to powszechny wówczas kod kulturowy – proporzec, podobnie jak na przykład znak hetmański, miał wartość ideologiczną. Jego utrata oznaczała hańbę, a on sam w sobie ułatwiał silną identyfikację żołnierza z jednostką¹⁷. W świetle takich rozważań nie dziwi dość osobisty ton, jaki poeta stosuje w utworze:

Nieraześ ty ich na śmierć odważała,
Gdyś je pod straszne wojska posyłała;
Szli nie bojąc się wojsk całych pogoni,
W dziesięciu koni¹⁸.

¹⁶ Z. Morsztyn, *Do Jego Mości Pana Aleksandra Mierzeńskiego Porucznika Hetmańskiego po szepielowskiej potrzebie*, [w:] tegoż, *Wybór wierszy*, s. 40–41.

¹⁷ K. Łopatecki, *Znak hetmański: geneza, funkcje, symbolika*, „*Studia i Materiały do Historii Wojskowości*” t. 42, 2006, s. 85.

¹⁸ Z. Morsztyn, *Do Jego Mości Pana Aleksandra Mierzeńskiego Porucznika Hetmańskiego po szepielowskiej potrzebie*, [w:] tegoż, *Wybór wierszy*, s. 42.

Chorągiew przyczynia się niejako do rozbudzenia w żołnierzach poczucia obowiązku – to ona posyła „pod straszne wojska”. Próżno można by się doszukiwać jednak w tej strofie wyrzutu bądź żalu – działania wojenne są rozumiane przez podmiot liryczny jako konieczność. Nieustępliwość chorągwi Mierzeńskiego w obliczu ryzyka zostaje nawet uznana za punkt honoru, kiedy podkreśla się jej szczególną rolę w bitwie szepielowskiej:

Tyś, od sióstr swoich wszystkich odbieżana,
Sama broniła wielkiego hetmana,
Od twojej odniósł szczególną obrony
Żywot wzgardzony¹⁹.

Nawet w obliczu klęski chorągiew pancerna wywiązuje się z obowiązków wobec zwierzchnika, Janusza Radziwiła, ratując mu życie. Choć więc wojska zostają rozbite, a chorągiew ponosi – symboliczną – śmierć, apostrofa jako całość jest pochwalna wobec patriotycznych postaw.

Następna część poematu, poświęcona poległym towarzyszom, utrzymana jest w podobnym stylu. Tak jak w przypadku utworu adresowanego do Huryna, Morsztyn stosuje obszerne wyliczenie, a każdemu z kompanów – z których większość poległa – przypisana jest jedna bądź – w kilku przypadkach – dwie strofy. Opiewane są heroiczne dokonania na polu bitwy, jak w zwrocie do Mierzeńskiego:

Oj, niejednegoż zbrojnego Iwana
Posłała ręka twoja do Abrama,
Niejednegoś ciął po sobolim szyku,
Cny poruczniku²⁰.

Ale na pierwszy plan wysunięte zostają opisy okoliczności śmierci żołnierzy. Większość tetrastychów można potraktować nawet jako zamknięte całości – mają charakter epitafijny i niektóre z nich mogłyby zostać potraktowane jako pełnoprawne nagrobki. Autor sporządził zresztą osobny cykl takich utworów poświęconych poległym pod Szepielowcami, które dogłębniej zostaną omówione później. W liście te strofy są zaś pełne dynamizmu, podmiot stara uchwycić się w nich chwilę śmierci lub po prostu samej walki w plastyczny sposób, nagromadzając czasowniki:

Tu mężny Monster swego Akwilina
Zwarł ostrogami, ściął w lot Moskwicina,
Drugiego jeździ, lecz od strasznej zgraje
Zabit zostaje.
[...]

19 Tamże.

20 Tamże, s. 43.

I tyś zabity przy tej naszych szkodzie,
 Kiedyś się z nami został w odwodzie,
 Tameś w nierównej lec musiał obronie,
 Odważny Ronie²¹.

Jednocześnie zaburzona zostaje hierarchia obecna w liście do Huryna – przeciwnik nie jest już kimś biernym i bezsilnym wobec siły polskiego oręża. Wręcz przeciwnie, w niektórych wersach podkreślona jest przewaga „Moskwicina”, ale oczywiście jest ona z reguły tylko liczebna – Monster zostaje zabity przez „straszłą zgraję”, Ron umiera w „nierównej obronie”, a Namszewica pokonuje „ćma niezliczona”. Wyższość moralna jest przez poetę przypisana wyłącznie chorągwi księcia-hetmana, a wyodrębnienie jednostkowych bohaterów wobec bezimiennego i bezosobowego „tysiąca Moskiewskich broni” kładzie nacisk na szlachetny wymiar walki w imię z góry przegranej sprawy. Wysoka ocena poległych najwyraźniej przejawia się być może we wspomnieniu Mnichowskiego:

Legieś, nieboże, a tve piękne ciało
 W sztuki rozcięte, lubo nie zostało
 Żwierzom na opas, wzięli je troskliwi
 Bracia życzliwi²².

Prawo martwego do godnego pochówku to kwestia poetę zajmująca; wróci do niej jeszcze w epitafiach, w których przedstawi różne poglądy na to, co właściwie można rozumieć jako godny i adekwatny grób dla żołnierza. Tutaj jednak o los ciała Mnichowskiego zadbali towarzysze, nie chcąc by leżało pod gołym niebem, narażone na pożarcie. Wyeksponowane zostają jednocześnie estetyczne – mimo naruszenia integralności poprzez pocięcie – walory zwłok. Może być to rozumiane jako uzewnętrznienie piękna duchowego mężczyzny, który poległ w służbie ojczyzny. Zamiast epatować brutalnością, Morsztyn w ranach i śmierci widzi ostateczny przejaw rycerskiej cnoty.

Podkreśla to również w podsumowującej bilans bitwy strofie, w której nie opiewa już indywidualnych bohaterów, a chorągiew jako całość:

Sto i pięćdziesiąt nas się popisało,
 A pięć czterdzieści tylko pozostało;
 Żaden nie umarł ani żaden zwinął,
 Lecz każdy zginął²³.

Z liczącej sto pięćdziesiąt osób grupy ostało się mniej niż jedna trzecia. Poległych zaś poeta nobilituje szczególnie – zapewnia, iż nie doszło do żadnej dezercji, a także uwypukla

²¹ Tamże, s. 44–45.

²² Tamże, s. 44.

²³ Tamże, s. 47.

semantyczną różnicę między wyrazami „umarł” i „zginął”. Tragiczna śmierć na polu bitwy ma wartość dodatnią, jest jak najbardziej godna afirmacji jako ostateczne i sumienne wypełnienie niełatwego obowiązku.

Poemat szepielowski, choć traktuje o wydarzeniach tragicznych i z pewnością traumatycznych dla ocalałego, wpisuje się w poetykę idealizującą i mitologizującą żołnierza. Tak wykreowana postać jest kierującym się cnotą rycerzem, którego łączy quasi-rodzinna więź z resztą kompanii. W obliczu przewagi wroga nie boi się konfrontacji, a jego nieuchronna klęska widziana jest jako dowód etycznej wyższości. W porównaniu z wcześniej omawianymi utworami dochodzi tu do swoistego przesunięcia w wartościowaniu; tam wychwalano niemożliwych do pokonania wojowników i ich – przeszłe i przyszłe – sukcesy na polu bitwy, tu w podobnie gloryfikujący sposób pisze się o porażce. W tak rozpatrywanej przez autora *Muzy Domowej* instytucji wojska jedyną prawdziwą przegraną zdaje się dezercja.

Ostatnie strofy listu okazują się jednak dość zaskakującą w świetle tych ustaleń refleksją. Wspomnienie bitwy szepielowskiej zostaje określone jako cień i mara, a wojenna sława jako doczesne i błahe wynagrodzenie. Społeczna pozycja żołnierza także jest oceniona dość nisko. Ten fragment poematu zdaje się wstępem do dyskusji podjętych w *Votum* i z tego względu zostanie w tej pracy pominięty – związany jest już z krytycznym i demitologizującym ujęciem wojska w twórczości miecznika mozyrskiego.

*

Kontynuacją obecnych w poemacie szepielowskim rozważań na temat żołnierskiej wariacji *ars bene moriendi* jest cykl *Nagrobki niektórym*, który Morsztyn poświęcił towarzyszom broni i rodzinie. Pierwsza połowa zbioru zawiera zarówno epitafia poległych pod Szepielowcami, jak i ofiar innych potyczek. Epitafium, jako gatunek pojawiający się już w antycznej Grecji, początkowo opierało się głównie na wyliczeniu zasług i zalet (zarówno duchowych, jak i cielesnych) zmarłego. Liczne ewolucje pozwoliły jednak na rozszerzenie potencjalnej treści – barokowy nagrobek często był pretekstem do metafizycznych i eschatologicznych rozważań²⁴.

W epitafiach Morsztyna – podobnie jak w wyżej omówionych jego utworach – jako jedną z najwyższych wartości wskazano sumienne wypełnienie obowiązku, różnie definiowanego, w zależności od przypisanej funkcji. Tak więc *Pisarzowi polnemu Wielkiego Księstwa Litewskiego* poeta postawił taki poetycki nagrobek:

²⁴ Epitafium, [w:] *Słownik literatury staropolskiej: Średniowiecze, renesans, barok*, red. T. Michałowska, Wrocław 1998, s. 181–183.

Tu mężny pisarz polny przy wielkiej gromadzie
 Cnego rycerstwa żywot za Ojczyznę kładzie,
 Bo iż się tam rachować mają z żołnierzami,
 Dlatego mu kazano stanąć z rejestrami²⁵.

Choć funkcja pełniona przez Michała Frąckiewicza-Radzimińskiego różni się od stanowiska innych umarłych, to autor stawia go na równi z „cnym rycerstwem”. Podkreśla przy tym jego szczególną rolę, mając na celu upamiętnienie go jako tego, który poległ, spełniwszy swoją powinność „stawania z rejestrami”. Autor zdaje się też wyzyskiwać dwuznaczność wyrazu „rachować”. Może oznaczać on dokonywanie spisu, ale jednocześnie rozliczanie się z kimś, a konkretniej, gdy mowa o żołnierzach, wypłacanie żołdu. Skoro jednak oni polegli podczas walk, pisarz także musiał zginąć, by dopełnić swego obowiązku. Tytuł pisarza polnego staje się więc czymś trwalszym niżli śmierć, czymś stale zespolonym z osobą Frąckiewicza-Radzimińskiego – jądrem jego tożsamości.

W nagrobku *Bohuszewiczowi, rotmistrzowi* także uwypuklono szczególną więź łączącą człowieka z jego służbą społeczną. Kompozycyjnym zamysłem utworu jest bowiem opis rycerskiego zwyczaju umieszczania chorągwi na żołnierskim grobie, która ma „wyrażać jego rzemiosło”. Taki „rekwizyt militarny”²⁶ nie tylko informuje o doczesnym życiu pochowanego, ale także sugeruje pewną wizję pośmiertnego bytowania. Ostatnim życzeniem podmiotu lirycznego dla Bohuszewicza jest przecież dołączenie do niebiańskich „wojsk niezwycięzonych” i przeniesienie ziemskiego powołania zmarłego do sfery eschatologicznej.

Niebo jest zresztą szczególnym nośnikiem znaczeniowym w większości epitafiów tego cyklu. Zgodnie z konwencją epoki stanowi – jako miejsce pochówku – alternatywę dla nieadekwatnych dla żołnierza „mauzoli z marmuru”²⁷. Najbardziej bezpośrednio zostaje to wyrażone w nagrobku *Pawłowi Morstynowi, Kapitanowi, pod Batohem zabitemu*:

W polu Pawła Morstyna bieleją się kości,
 Dobrego kawalera. Czemuż ich nagości
 Ziemia nie skryła? – Żeby niebieskie obroty
 Ustawicznie patrzyły na tak dzielne cnoty²⁸.

Przymioty żołnierza zasługują więc przede wszystkim na szacunek ze strony instancji najwyższej, pozaziemskiej. Aprobata wśród żyjących jest z tej perspektywy już niewiele znacząca, przynajmniej w porównaniu do sławy rajskiej. *Milczewskiemu, towarzyszowi hetmańskiemu*, należy się jednak, wedle poety, zarówno chwała jak i spoczynek pod gołym niebem:

25 Z. Morsztyn, *Pisarzowi polnemu Wielkiego Księstwa Litewskiego*, [w:] tegoż, *Wybór wierszy*, s. 78.

26 A. Nowicka-Jeżowa, *Sarmaci i śmierć. O staropolskiej poezji żałobnej*, Warszawa 1992, s. 184.

27 Tamże, s. 187.

28 Z. Morsztyn, *Pawłowi Morstynowi, Kapitanowi, pod Batohem zabitemu*, [w:] tegoż, *Wybór wierszy*, s. 79.

Cny Milczewski, ty nigdy nie będziesz milczany,
 Tyś duszę swoją wylał przez okrutne rany,
 A trup twój nie schowany leży w polu goły,
 Samo, mając za wszystkie niebo mauzoły²⁹.

Zdaje się jednak, że sława pośmiertna pełni w tym epitafium przede wszystkim pretekst do wyzyskania onomastycznej gry słownej, zachodzącej między nazwiskiem poległego i słowem „milczany”. Poeta podobnie już poczynił w poemacie szepielowskim (identyczna uwaga o Milczewskim), ale też w samym cyklu *Nagrobków niektórym* pojawia się podobna zabawa w duchu konceptyzmu. *Monsterowi, towarzyszowi hetmańskiemu* Morsztyn wyrokuje, iż „tam poszedł, skąd początek ma swego nazwiska”. „Mons” to w języku łacińskim góra, a cały wers oznacza podróż ku niebu w porządku wertykalnym. Ciało Monstera, w odróżnieniu od wcześniej przytoczonych, „przykrywa mogiła”, jego duszy jednak gwarantowane jest wzniesienie się w niebiosy.

Wieczny odpoczynekna „Abramowym łonie” jest raczej konsekwentnie przedstawianym w cyklu losem żołnierzy. Jest to zgodne z poetyką, w jakiej Morsztyn z reguły pisał o swoich kompanach. Niezależnie od okoliczności, zarówno pisząc o zwycięstwach, jak i bolesnych klęskach, zarysowywał sylwetki ludzi silnych, nieustraszonych i gotowych do poświęceń. W wizji świata wysnuwanej przez autora w jego żołnierskich lirykach bohaterowie byli niepokonani – nawet jeśli ma być to przede wszystkim triumf moralny. Stosunek do śmierci towarzyszy zdaje się potwierdzeniem tej tezy. W kilku utworach cyklu można zauważyć jednak pewien dysonans, sygnalizujący ideowe wątpliwości poety. Nie zmienia to mimo wszystko faktu, że w odróżnieniu od samej instytucji i sensu walki zbrojnej znani Morsztynowi i wymieniani z nazwiska żołnierze nie są nigdy przedstawiani w negatywnym świetle.

*

Wśród ważnych relacji, zawiązanych przez autora i udokumentowanych w jego twórczości, znajduje się też jedna na tle reszty dość osobna. Koń Dropiaty, któremu miecznik mozyrski poświęcił panegiryk *O koniu wziętym ze mną w potrzebie z Szwedami pod Krakowem die 20 junii anno 1656*, okazuje się towarzyszem szczególnym. W utworze na jego temat wykorzystany został bowiem klasycyzujący, podniosły styl, nieobecny w takim natężeniu w innych wierszach Morsztyna o tematyce żołnierskiej. Otwiera go uroczysta apostrofa:

Muzy, o piękne Muzy, nadobne boginie,
 Wszak wam i dzisiaj ten źródło kryształowy płynie,
 Który od wieków w twardej opoce zakryty
 Lotny Pegaz bystrymi wykował kopyty³⁰.

²⁹ Z. Morsztyn, *Milczewskiemu, towarzyszowi hetmańskiemu*, [w:] tegoż, *Wybór wierszy*, s. 82.

³⁰ Z. Morsztyn, *O koniu wziętym ze mną w potrzebie z Szwedami pod Krakowem die 20 junii anno 1656*, [w:] tegoż,

Gatunkowa asocjacja Pegaza z koniem zostaje użyta, by przedstawić Dropiatego w jak najlepszym świetle, sugerując boską proveniencję rumaka. Wskazywać na nią mogłyby również wyczyny zwierzęcia o szybkim i lekkim kroku, który – według podmiotu – nie pozostawiał śladów na drodze.

Wygląd zewnętrzny konia także okazuje się warty podziwu – autor pisze, iż jego kompan ma oko „wesołe i wypukłe”, suche i gładkie nogi, kształtną szyję oraz grzywę jak „brew zamuskaną”. Największy zachwyt wywołuje jednak charakter Dropiatego, który zostaje wyczerpująco streszczony w czterech wersach:

Gładki, rączy, chodziwy, obrotny, szłapisty,
Pracowity, powolny i nienarowisty,
Wesoły i stateczny, rzeźwy, natarczywy,
Nóg pewnych, gęby dobrej, czuły, nielekliwy³¹.

Takie ujęcie tematu nawiązuje do gatunku o antycznej proveniencji – adoksografii. Jest to pochwała rzeczy, która według powszechnego mniemania niekoniecznie na nią zasługuje, komponowana przy wykorzystaniu konwencji panegirycznych³². Jednocześnie wpisuje się w charakterystyczny dla epoki sposób opisu konia – podobne wyliczenia imponujących części ciała stosowali Jan Andrzej Morsztyn (*Na klacz hiszpańską*)³³ bądź Wacław Potocki (*Koniowi jegomości pana Lipskiego starosty sądeckiego*)³⁴. Na nadzwyczajne cechy charakteru konia wskazywał zaś Jan Kochanowski w swoim *Nagrobku koniowi*³⁵.

Pełen uwielbienia zespół epitetów – choć silnie skonwencjonalizowany – wystarczająco obrazuje, jak głęboko swojego rumaka cenił Morsztyn. Nie zapomina również o kilku sięgających do starożytności porównań, widząc w Dropiatym sukcesora koni wielkich antycznych wojowników, takich jak Bucefał Aleksandra Wielkiego i wierzchowiec znanej z *Eneidy* Kamilli. Na ostatek zostawia nawet twierdzenie, że jego koń sprawdziłby się dobrze także w ognistym zaprzęgu Apollina.

Panegiryczne właściwości utworu nie są trudne do zauważenia, odnotować jednak należy, że tak jak epitafia jest to wiersz pisany z perspektywy straty, o czym informuje już tytuł. Dropiaty został wzięty w „potrzebie”, czyli w bitwie. Jak zauważył Janusz Pelc, *O koniu...* można datować najpewniej na okres, podczas którego Morsztyn przebywał w szwedzkiej niewoli³⁶. Wierzchowiec towarzyszył mu podczas bitwy pod Tyńcem,

Wybór wierszy, s. 49.

³¹ Tamże, s. 52.

³² R. Krzywy, *Poematy adoksograficzne Daniela Naborowskiego*, [w:] *Poezja staropolska wobec genologii retorycznej. Wprowadzenie do problematyki*, Warszawa 2014, s. 103.

³³ Zob. J.A. Morsztyn, *Na klacz hiszpańską*, [w:] tegoż, *Utwory zebrane*, oprac. L. Kukulski, Warszawa 1971, s. 10–11.

³⁴ Zob. W. Potocki, *Dzieła*, oprac. L. Kukulski, t. 1, Warszawa 1987, s. 458–459.

³⁵ Zob. J. Kochanowski, *Fraszki*, oprac. J. Pelc, wyd. 2 zm., Wrocław 1991, s. 152.

³⁶ Z. Morsztyn, *O koniu wziętym...*, [w:] tegoż, *Wybór wierszy*, s. 49.

a potem, ze względu na swoje estetyczne i charakterologiczne walory miał być postany „wielkiemu panu w podarku”. Został jednak wzięty przez oddziały tatarskie służące Janowi Kazimierzowi. Uwięziony poeta, wspominając bliskiego kompana, formułuje na końcu wiersza ostatnie pożegnanie:

Jużże, cnotliwy koniu, niechaj tam po Krymie
I po dzikich Nahajach dzielność twoja słynie!
A ja cię nie zapomnę, bo póki żyć będę,
Już podobno równego tobie nie osiędę³⁷.

Konia zdaje się więc autor traktować z życzliwością i miłością równą tej, z jaką pisał o swoich towarzyszach broni. Choć zostaje z nim na zawsze rozdzielony, nie szczędzi mu słów pełnych pochwały, być może silniejszych (ale w przesadny, mocno konwencjonalny sposób) od tych, które pisał w listach do Huryna i Mierzeńskiego. W tradycji rycerskiej rumak jest nieodłącznym atrybutem dzielnego wojownika, tak że panegiryk ten wyraźnie nawiązuje do tego modelu kulturowego, popularnego w siedemnastowiecznej Rzeczpospolitej. By się o tym przekonać, wystarczy porównać go z lirykiem znajdującym się na początku zachowanej partii *Pamiętników Paska*³⁸. Ten napisany przez Morsztyna jest bardziej rozbudowany i artystycznie lepszy, ale ich treść dość łatwo da się zestawić ze względu na silny ładunek emocjonalny.

*

Żołnierska tematyka w twórczości Morsztyna nieraz podlega idealizacji lub różnym formom pozytywnego wartościowania. Zazwyczaj ma to miejsce, gdy adresatem bądź bohaterem wiersza jest kompan, zarówno człowiek, jak i zwierzę. Formy gatunkowe, którymi posługuje się poeta sprzyjają takiej wymowie ideowej. Konwencja listu poetyckiego niejako narzuca grzecznościowe i życzliwe formy, zwłaszcza gdy pisana jest do przyjaciela. Zapał i poczucie humoru, jakimi cechuje się przy tym młody Morsztyn, tylko intensyfikują entuzjastyczną, wręcz przygodową wizję wyprawy wojskowej.

Choć ta junacka perspektywa zostaje odrzucona w pierwszej części poematu szepielowskiego, autor *Emblematów* kontynuuje w tym utworze mit cnotliwego rycerza, punkt ciężkości przenosząc na problem honorowej śmierci. Epitafia również umożliwiają rozliczenie się z doświadczeniem przegranej i utraty bliskich, pozwalając przy tym na pogłębioną refleksję eschatologiczną. Zazwyczaj ma on charakter konsolacyjny, wykazujący, że „dobra śmierć” bez wątpienia zostanie wynagrodzona w życiu pozaziemskim.

³⁷ Tamże, s. 53.

³⁸ Zob. J. Pasek, *Pamiętniki*, oprac. W. Czapliński, Wrocław 1979, s. 3–4.

W tym wszystkim, co zostało zasygnalizowane już wcześniej, pojawiają się jednak elementy odmienne, niepasujące do rzekomo konsekwentnie kreowanego wizerunku wojska. Końcówka poematu szepielowskiego i niektóre nagrobki nasycone są gorzką ironią i wyrażają wątpliwość poety w sens walki w imieniu ojczyzny. Także sława i rozgłos wśród potomnych bywają traktowane zgodnie z kluczem wanitatywnym. Te zauważalne i rozsypane po różnych lirykach głosy zostaną zsyntetyzowane w obszernym programowym poemacie o tytule *Votum*, będącym obrachunkiem z militarną sferą życia poety i próbą znalezienia alternatywnej filozofii życiowej. Ten utwór wymaga jednak szerszego, osobnego omówienia.

Bibliografia

Teksty literackie

Kochanowski J., *Fraszki*, oprac. J. Pelc, wyd. 2 zm., Wrocław 1991.

Morsztyn J.A., *Utwory zebrane*, oprac. L. Kukulski, Warszawa 1971.

Morsztyn Z., *Wybór wierszy*, oprac. J. Pelc, Wrocław 1975.

Pasek J., *Pamiętniki*, oprac. Władysław Czapliński, Wrocław 1979.

Potocki W., *Dzieła*, oprac. L. Kukulski, t. 1, Warszawa 1987.

Bibliografia przedmiotowa

Hernas C., *Barok*, Warszawa 1998.

Krzywy R., *Poematy adoksograficzne Daniela Naborowskiego*, [w:] *Poezja staropolska wobec genologii retorycznej. Wprowadzenie do problematyki*, Warszawa 2014.

Łopatecki K., *Znak hetmański: geneza, funkcje, symbolika*, „Studia i Materiały do Historii Wojskowości” 2006, t. 42.

Słownik literatury staropolskiej: średniowiecze, renesans, barok, red. T. Michałowska, Wrocław 1998.

Nowicka-Jeżowa A., *Sarmaci i śmierć. O staropolskiej poezji żałobnej*, Warszawa 1992.

Pelc J., *Zbigniew Morsztyn, arianin i poeta*, Wrocław 1966.

WERONIKA KICZELA

Dlaczego ludzie wierzą w przeznaczenie? A co, jeśli wszystko w naszym życiu zależy od nas samych?

„Dopóki nie uczynisz nieświadomego świadomym, będzie ono kierowało twoim życiem, a ty będziesz nazywał to przeznaczeniem”¹.

Czy jest to możliwe, aby uczynić wszystko, co nieświadome, świadomym? Przecież natura człowieka składa się ze świadomości, podświadomości i bycia nieświadomym. Więc jeśli nie da się uświadomić sobie każdej rzeczy, uznanej za nieświadomą, to czy można uciec przed przeznaczeniem?

Nieświadomość, utożsamiana z przeznaczeniem, jawi się jako konkretna postać. Widzisz ją jako osobę, która kieruje Twoim losem, studiuje Twoje życie, aby odnaleźć najbardziej „zaciemnione”, pozbawione świadomości zakamarki ludzkiej codzienności i przejąć nad nimi kontrolę, a ty nigdy nie będziesz o tym wiedział.

To naprawdę ciekawy paradoks, że przeciwstawiając nieświadomość świadomości, równie dobrze możemy przeciwstawić przeznaczenie jego brakowi, czyli koncepcji bycia kowalem własnego losu.

Nieświadomość vs świadomość.

Przeznaczenie vs brak przeznaczenia – pełna odpowiedzialność za swoje życie.

¹C.G. Jung, jako motto [w]: N. Hatalaska, *Wiek paradoksów, czy technologia nas ocali?*, Kraków 2021.

Człowiek świadomy, czyli jaki?

Odpowiedzialny czy nonszalancki?

Pewny siebie czy zahukany?

Asertywny czy uległy?

Sprytny czy ostrożny?

Inteligentny czy wykształcony?

Może to człowiek każdy, a może żaden.

Świadomość – to klucz do objęcia pełnej kontroli nad własnym życiem.

Fragment rozmowy między mną a moim chłopakiem:

W: Więc uważasz, że przeznaczenie nie istnieje?

A: Ludzie, którzy wierzą w przeznaczenie, są głupi lub niewystarczająco wykształceni. Dla mnie istnieją tylko dwie rzeczy – pierwszą jest człowiek, który przejmuje kontrolę nad swoim życiem i ukierunkowuje je gdziekolwiek chce, a druga to samo życie, pełne nieprzewidywalnych sytuacji, nieuniknionych tragedii i nieznanymi zakończeń.

„Jaka jest przyszłość? To czysta kartka papieru, na której rysujemy kreski, ale czasami osuwa nam się ręką i kreski nie wychodzą tak, jak byśmy tego chcieli”².

Na początku człowiek jest jak *tabula rasa*, później to puste miejsce zaczyna się wypełniać niezrozumiałymi liniami: ciągłymi, przerywanymi, łamanymi, krzywymi. Każda z nich może urwać się nagle, a my nigdy nie dowiemy się dlaczego.

Wszyscy jesteśmy rysownikami kreślącymi bieg własnego życia na przydzielonych nam kartkach papieru. Jedni mają do swojej dyspozycji całą ryzę, drudzy parę bloków technicznych albo rysunkowych, a jeszcze inni tylko parę pojedynczych stron. Czy to sprawiedliwe?

Przeznaczenie może być złudną koncepcją, dającą nadzieję na lepsze jutro, ale równocześnie może stanowić rozwiązanie nierozwiązywalnej łamigłówki.

Ostatnio na Dyskusyjnym Klubie Filmowym oglądaliśmy *Przypadek* Kieślowskiego. Po seansie przyszła do mnie pewna refleksja: No tak, naszym życiem rządzi przypadek. Nieważne, jakie działania podejmiemy, i tak zakończenie naszej drogi będzie zawsze takie samo. Ale czy ten przypadek można nazwać przeznaczeniem?

Refleksja jednej z moich przyjaciółek, starającej się określić naturę przypadku i przeznaczenia: „Wiara w przeznaczenie jest procesem uwarunkowanym naturalną potrzebą, niezbędną do

²J. Marsden, *Jutro 2. W pułapce nocy*, Kraków 2011, s. 85.

wytłumaczenia różnych sytuacji i zjawisk. Wierząc, że konkretne wydarzenia miały ukryty sens, jednostka stara się poddać je głębszej interpretacji. Jednak praktyka ta może nieść za sobą różne konsekwencje. Określenie, czy w życiu człowieka wszystko jest kwestią przypadku, czy też przeznaczenia, zależy od naszej indywidualnej oceny. Niemożliwe jest wypracowanie jednego, wspólnego sposobu postrzegania rzeczywistości”.

Przeznaczenie, los, fatum, przypadek, Bóg, natura, siła wszechświata, nauka – każda z tych sił mogłaby kontrolować moją egzystencję. A co jeśli ja sama to robię?

„Przeznaczenie to wymówka tyrana w chwili zbrodni i wymówka głupca w chwili klęski”³.

Splot przypadkowych wydarzeń jest rzeczą wtórną. Kiedy z lotu ptaka patrzysz na swoje życie, wiesz, że to nie mogło być kwestią przypadku, lecz działaniem nieokreślonej Siły Wyższej, której Twój umysł nie jest w stanie pojąć.

Dlaczego miłość ma silne konotacje z przeznaczeniem?

Może dzieje się to za sprawą popadania w romantyczny idealizm. Widzimy nasze uczucie jako coś naznaczonego częścią perfekcjonizmu pozaziemskiego. Chcemy wierzyć, że to przeznaczenie złączyło dwie drogi, dwie dusze i dwa serca i już nigdy ich nie rozłączy.

Nie tłumacz każdego wydarzenia w swoim życiu słowem – „przeznaczenie”. Zaprowadzi Cię to donikąd, a co więcej sprawi, że będziesz obsesyjnie myślał o własnym losie, determinowanym przez niewyjaśnioną siłę.

Często szukamy kogoś, kogo chcemy obarczyć winą za nasze porażki życiowe. Najlepiej, jeśli ta osoba X jest poza zasięgiem, żebyśmy mogli swobodnie i bezkarnie przeklinać jej działania. Jestem osobą X dla samej siebie.

Ludzie uwielbiają karmić się pustymi iluzjami zamiast zaakceptować smutną prawdę.

Na przekór wszystkiemu, co mówią inni, ja i tak wierzę w przeznaczenie. Jestem przekonana, że na naszej drodze życia, ktoś postawił elementy, które po prostu muszą się wydarzyć. Nieważne kiedy i w jakich okolicznościach, ale ważne po co. Od zawsze ciekawiła mnie natura tego „po co” i z przykrością stwierdzam, że wciąż nie znalazłam na to odpowiedzi.

Tak, Panie Bierce, jestem głupcem w chwili klęski.

³A. G. Bierce, *destiny*, [w:] *Devil's dictionary*, Londyn 1911 [tłumaczenie własne].

ESTERA PYSZCZORSKA

Oswajanie miasta

Lato w mieście zaskoczyło płaczącością chmur i zimnem usposobienia. Chłodne morze opowiadało historie zasłyszane na deptaku, powtarzało kreślone na piasku niewypowiedziane słowa, które w istocie były tylko ludzkimi śladami, czekającymi na śmierć z ręki czasu i słonej wody. Szept fal, stopniowo nabierając agresywnego tonu, pełnił rolę uwertury, zapowiadającej nową, nadmorską codzienność. Przeprowadzka. Skok na głęboką wodę. Początek przyjaźni z Bałtykiem.

Georgi Gospodinow w swojej *Fizyce smutku* stwierdził, iż „całe życie może zostać opowiedziane jako katalog przeprowadzek”. Obejmują one sferę fizyczną, począwszy od promocji do kolejnej klasy, skończywszy na innym świecie. Niekiedy przenosiny odbywają się w obszarze zamkniętym dla świata zewnętrznego – psychiczny wymiar zmiany miejsca zamieszkania odczuwalny jest jedynie dla osoby migrującej. Kłębowisko myśli, argumenty za i przeciw, tęsknota i sentyment, nadzieja na nowy start. Czysta karta powoli wypełnia się pierwszymi szkicami nowego lokum. Marginesy zajmują drobne notatki dotyczące spraw zwykłych, czyli tych najistotniejszych.

Obrzęd przejścia wiąże się z koniecznością porzucenia przeszłości na poczet tego, co czeka za grubą kotarą zmiany. W sytuacji zmiany otoczenia, człowiek mierzy się z dyskomfortem, jaki wywołuje obcość. Tłumy oblegające dworzec główny, gęszcz nowych ulic, których nazwy nie mówią mi nic a nic. Nie wiem, którym tramwajem dojadę na Zaspę, ani gdzie właściwie ta Zaspą się znajduje. Powoli staram się przystosować do nowego środowiska, dowiedzieć się, dokąd pędzą wszyscy ci ludzie, poznać zakamarki, wszystkie nadmorskie tajemnice.

Z czasem mój główny środek transportu, składający się kilku kości, ścięgien i mięśni, zdążył zapoznać się z gdańskim podłożem. Płyty chodnikowe poznały moje podeszwy; w strukturę kostki brukowej wprasowałam ślady butów – trudno o bliższą relację niż ta;

wymaga ona wytrwałości i wierności – tak tworzy się rutyna; tak rodzi się bliskość i więź. Codzienne wędrówki są elementem niezbędnym, gdy chęć adaptacji przewyższa strach przed nieznanymi uliczkami. Istnieją stałe punkty trasy: rano, w drodze na kolejkę, mijam panią wyprowadzającą na spacer rudego psa; wieczorem, schodząc z peronu, przechodzę obok pana sprzedającego kwiaty. Niezmiennność powszednich elementów sprzyja stopniowemu zadamawianiu się w nowej rzeczywistości. Słyszac znajome skrzypienie podłogi sąsiada mieszkającego piętro wyżej, zamiast irytacji ogarnia mnie ulga, bo są to przecież kroki znajome.

Wyglądam przez okno i widzę: szary gołąb zajmuje swoje stałe miejsce na cienkiej gałązce; dwa metry dalej, na świerku, siedzą trzy sroki. Kilka iglastych piętér zajmują wrony. Wszystko jest w porządku. Zmiana pór roku nie przecina nici, łączącej wszystkie istoty i zjawiska z ich domem. Lato ustąpi brunatnej jesieni – ją zniecka przykryje biały puch mrozu. Lód stopnieje; zza zimnej pierzyny niebawem wychylą się pierwsze znaki wiosny, która znów urodzi pąk lata. Wszystkie elementy składowe naszego świata są na zawsze. Niekiedy zmieniają one formę, miejsce występowania i charakter, łączy je jednak następstwo przyczynowo-skutkowe, cykliczność i paradoksalnie – przemijanie.

Spacerując po mieście mijam przypadkowe osoby, spoglądam na gąszcz nowych twarzy i wydaje mi się, że je znam; czuję, że od zawsze tu były. Nasza wspólnota opiera się na tych samych zmarszczkach mimicznych i oczach, które z wiekiem mętnieją. Wprawiamy nasze ciała w ruch z podobnym zapałem, szukamy nieodnalezionego, razem błądzimy do celu. Na miejską kakofonię składają się: stukot obcasów o podłoże, staromiejski gwar, szczekanie psów. Samotność w tłumie, ale każdy może powiedzieć: tłum to ja. Zimą nakłada ciepły płaszcz, na wiosnę zastępuje go lekką kataną, którą zrzuca na dźwięk letnich dzwonek ogrodowych, a jesienią... – dalsza część jest już znana.

Paweł Huelle we fragmencie opowiadania *Wuj Henryk* zawarł istotę duszy danego miejsca i jego nieśmiertelności:

I pomyślałem wtedy o kogutach – tych, które piał o świcie w ogrodach Wrzeszcza i Oliwy, w krzakach porzeczek i agrestu, wśród tyczek fasoli i owocowych drzew, w nędznych, naprędcie skleconych kurnikach, przykrytych dyktą i obitych papą; o kogutach, które dawno już zniknęły z naszego miasta, tak jak gazowe latarnie, konne wozy, tramwaje linii letniej, słupki hydrantów z żeliwnymi łańcuszkami, sklepy z resztkami kolonialnej glazury i suchy piasek podwórek i ulic. A jednak, choć wszystko to odeszło w przeszłość, miasto pozostawało wciąż to samo – jakby posiadało niezmienną formułę; jakby nic nie było w stanie jej naruszyć – pożary, bombardowania i wędrówki ludów, a w ślad za tym zmieniające się języki, obyczaje, nazwy statków, ulic, szepty, miłosne zaklęcia, i jeszcze krój marynarek, sukni, spodni i obcasów (...).

Ze struktury miasta nie da się wypruć jego duszy; widmo tych, którzy byli i tego, co minęło, powraca nieustannie na ulice, przekazując nowym pokoleniom swoją niezmienną istotę, która objawia się w rzeczach drobnych. To nic, że klamek dotykają inne dłonie,

a świeża trawa deptana jest przez obce buty. To samo miejsce ewoluuje pod wpływem czasu i kolei losu, które po części wytyczane są przez nas. Nasza obecność kształtuje rzeczywistość. Człowiek sadi drzewo – to samo drzewo kilkadziesiąt lat później obserwuje życie kolejnej generacji, która nie pamięta wcale jego początków. Miejsca, będące świadkami wydarzeń przeszłości, stale obserwują nas, stałych mieszkańców bądź nowo przybyłych, przyjmując nas w poczet dalszej historii.



Archiwum prywatne autorki.

BARTŁOMIEJ PACYNKAR KWIATKOWSKI

SIEDEM POKOLEŃ ROKINÓW
– ALBO TRAGEDIA POSTCZŁOWIEKA –

KSIĘGA I
(FRAGMENT)

II
(NAWRÓCENIE SZATANA)

Idioci! Idioci, coście urzędy otoczyli, urzędy...
I w stanowiskach życiem jesteście: pędy, pędy!
Gdyż te wzgórze olbrzymiaste, co z zachodu
Morze ściąga, a zgasić piekła tu nie mogą;
Aż ociekają od złota, aż ociekają od miodu.
Tylko się tam dorwać, poruszysz swą brodą;
Jednak prędzej, no już... na co tak czekacie?
Wreszcie miód wystygnie, skoro zwlekacie,
A kędy góra się potoczy, kędy głuszy wicher,
Tam niby gobliny, te zielonawe, złe istoty,
Dzieci służą Adramelekowi, gdyby bileter
I dzieciaki, które pożarł, jeśli liczyć co piąty,
Już wołają na diabły, tak że nie musi narrator,
Żeby przewalutować grzechy: otwierać kantor!

*

Ach, pędzą wszyscy i od wrót uprzednich,
Co złotem tryskają, aż do wrót powszednich,
Gdzie szklana szyba wita, gdzie ów Adramelek
Ogonem jakby pawim, otworzy jakby drogę,
I tam, kto czerwony, lecz barwny ma kafelek,
Do sali jest wpuszczany, podstawivszy nogę,
A na Sali, niczym w śmietniku, wielki bajzel

Pomiędzy siedziska siada; niech uprzęta Azazel¹!
 Jednak, co by nie mówić, gdy wejdą wszyscy
 I na środku mównica, dawny tron jako kurhan,
 Na zewnątrz, przez te odmęty, aniołowie śliscy
 Tak znikli, iż węzowy czeka jeno jako furman
 Lub nasz biedny Lucyfer patrzy, sam jeden,
 On czeka, aż *ta* zwoła, co wykleła, jak ludzi Eden.

*

Atoli ulata Lucyfer, gdzie ogień pali wiatrem,
 Przed nim chmura świeci, rzuca weń gradem
 I gdy z między tych barw, jak z barw wulkanu,
 Pojawia się twarz – zamierzchła myśl Boga,
 Wtedy wpośród ognia pyłu, uczuć huraganu
 Nieboskłon, aż po dal, przecina błyskawica sroga;
 I w jej blasku długim, niczym gwiazd miliona,
 Gałęzie rosną jak nad głowami Laury i Filona:
 Wszakże drzewo, co konturu mu wzięła kształty,
 Raczej gaśnie prędko i jako kształt krzewu,
 Płonie pośród płomieni, nosząc znak zatarty,
 A choć diabeł się śmieje i zaklina ku lewu,
 To tak jak liść wyschły, który zimę przetrwał,
 Przed jedyną drogą spadnie – odrzuci przewał.

*

A przez chmurne płomienie i niezmierzone,
 W swym blasku równie jasne jak zacienione,
 Spada z ciałem Szatan w mrok, w przepaść;
 Szczęście, nie godzi się na to, nie godzi z losem,
 Tylko tak jak Ikar, ale w górach, by nie spaść,
 Wykorzystuje okazję, łapie skałę oraz torsem
 Ze skałą się zderza, na boku odznacza się minus;
 Skała zwała się Longin, był to szczyt Longinus,
 Jednak zawiodła dłoń diabła i dłoń niebios,
 Więc Diabeł spuszcza się w głąb, w ciemność,

¹ Upadły anioł [przyj. aut.].

Widząc wnet «Znak żółty», a w tym «EROS»,
 Które obliczem cudnym wywołuje senność,
 Które, ach... miłość? Raczej piękne kłamstwo,
 Toć je Szatan mija łagodnie i na stok spada łatwo.

*

I olśnieniem, tym wielkim, jasnym olśnieniem
 Głowa Szatana pełni się jakby przebaczeniem,
 Po czym, wstawszy oraz zrzuciwszy odzienie,
 Rusza na wędrówkę bez zbroi, bez grzechu;
 Czyliż idzie, a za nim piekło bezgrzesznie?
 Nie wiem, lecz ciężko łązi, odpowiada echu,
 Zaś twarzą, co opadła, przemawia za smutek,
 Tudzież smutek, słyhać jak miły śpiew kukulek;
 Otóż, wśród jasnych skał góry lub skał wyżyny,
 Czarnym niesie się jeno duma, czy głos pychy,
 A na skale najwyższej głoszą dwie tercyny
 Niczym Pana struna, dźwięk Pana ku szychy:
 Że tutaj, między brudy Ziemi oraz piekła
Jasności nieba zstąpiły na górze Synaj
I skoro nawet myśl człowieka się przelęka,
Także ty dziwną losu kolej powspominaj;
Tutaj, na tej katastrofy cnej uliczce,
Jeśliś łaskaw, oddaj hołd, gdzie promienne Synaj.

III

Gwiazdy jaskrawe! Gwiazdy lśniące na niebie,
 Które oglądam teraz jak nadzieję i białe gołębie:
 Patrzę, nie dostrzegam, są gdzieś Złotogrona?
 Wszak za słów potoki jak piękne obrządki,
 Co w szereg anielski przenosi sama Madonna,
 Artystę – twórcę, bożej głowy zakamarki,
 Pod sam tron się nosi, a ja dziwak, a ja ślepy!
 Nie widzę nic, jeno piekło, tam diabeł tępy
 W sali siedzi, w głos przemawia, dziwne rzeczy!
 A «Czas to pieniądz. – Wrzeszczy MAMON.»;
 Więc diabły, zdradzę, odchodzą z zapleczy...

Przerwą napojone znów słuchają i mówi Charon:
«Żeście śmierć chcecie odebrać? Śmierć?!
Lepiej sam umieraj, który to wymyślił za śmieć.».

*

(...)

KRYSTIAN DOMINICZAK

Apokryfy z mojej szafy (fragmenty)

Mam więcej niż jedną duszę.

Fernando Pessoa

Podróż do kresu nocy

„Byliśmy teraz w tej samej podróży. Dojdzie się do kresu razem i wówczas będzie wiadomo, czego się szukało w przygodzie. Życie to jest właśnie to, trochę światła kończącego się w mroku”.

gdy pisałem do ciebie rozpaczliwe
wiersze z wojska o tym że jestem
człowiekiem małej wiary w gruncie
rzeczy egoistą który podpalił by resztę
świata dla swojej chorej wizji zachowania
świata znajomego tych których kocham bo
jesteś dla mnie więcej warta niż wszystko
na tym świecie pozbawionym ładu i składu jak
mój list bez składni nieporadny i to

jak rozstrzygnąć problem pisania
wierszy w świecie w których można
pisać reportażem albo cokolwiek innego coś
co przełoży się bezpośrednio na postęp czy rozumienie
jest linearne czy raczej skokowe czy mogę
przeskoczyć nieprzeskalane w sytuacji gdy
przeobraża się nieprzeobrażalne bo w gruncie
rzeczy leży mój trup okopany i moja wiara i wcale nie chodzi o to
że nienawidzę tych którzy idą na mnie tylko
naprawdę kocham tych którzy są za mną i to
jest konflikt nierozstrzygalna dialektyka bo musimy wyzwolić się
z myślenia o bohaterach i herosach a po
prostu widzieć ludzi którzy chcą przeżyć i

dać żyć tym co są za nimi

wystarczyłoby zobaczyć ludzi

jestem człowiekiem małej wiary chociaż
zawsze wierzę w ciebie i w to że możemy
tylko oceniać jakie rozwiązanie jest gorsze

i nigdy nie przejdę przez oczko w
twoich rajstopach bo tak jak idę przez oko igielne
w podróż do kresu nocy do zrozumienia
tak też ty nigdy nie wnikniesz mi
w skórę i nasze ciała zostaną na powierzchni
tej lodowatej tafli dryfującej bo życie to
surfing między tym co potencjalne a
tym co konieczne tak szepczesz mi
do ucha

ty potrafisz przelać moją melancholię
na kartkę bo zbłądziłam bardzo zbłądziłam jestem jak pocisk
w szczerym polu szarym szukam szczerości
jakiejś tkaniny namiastki sensowności w tej bezsensownej
walce o przyszłość zostawiam odcisk

moja droga w tym
moja droga żeby
przelać krew w argot bo ludzka egzystencja
nie ważne jaka nigdy nie jest niewinna
choć nie jest mi winna tak się po prostu
złożyło że ostrzę zęby bo ktoś musi
być gotowy żeby pobrudzić sobie
ręce i ja bynajmniej nie zamierzam ich składać

moje ciało jest mięśniem nocy kotłującym
to morze bez echa gdzie giną głosy z daleka
ciała młode ciała mężczyzn bo wojna
jest prawdziwym burdelem gdzie handluje się
młodością na zapas wojna to burdel armatni a ja
jestem ciałem

generuje chociaż odrobinę ciepła

jestem przewodnikiem w mroku

jedzcie i pijcie ze mnie tylko tyle bo może
morze nocą jest mięśniami mojego serca rozdartego a
tam nie ma wątpliwości i nigdy nie trzeba reszty tylko
ciebie

Niech śmierć zastanie mnie w tobie

„Bo jeżeli będziecie żyli według ciała, czeka was śmierć. Jeżeli zaś przy pomocy Ducha uśmiercać będziecie popędy ciała – będziecie żyli”.

ci cisi mnisi w ciżbie ściśnięci są święci
nieugięci na ścianie rozbici mogłabyś powiedzieć
że równie dobrze tak wyglądałoby gdyby
byli zabici chociaż nie ścięci to jednak
męczeńsko wryci a głowy spuszczone
bo są potulni jak budda w ciele baranka i
chociaż w mowie nieobyci to ku słowom
zwróceniu jak mantra więc składają przysięgi
godne poety gdyby milczenia nie skrywali
w sercach sekrety i śluby na przekór
wszystkiemu i wszystkim kontemplując
tajemnice życia zakrytą przed światłem
pod pokrywą z patyny

a my
w siebie wciśnięte
bezczelne naczelne
uprawiamy seks
na zapleczu
w rozpadającej się
przyczepie

chcę poczuć przy tobie
że moje ciało umrze

a pamiętasz
gdy mieliśmy myśli przeróżne
i w głowie mierzyłem wymiary świecznika
który ściałby nas wszystkich
i skończył tą scenę i wszystko

Zużyte prezerwatywy

zużyłem młodość a po
moim mózgu pałętają się
tasiemce są jak wiersze trochę
się ich boję są nie do powiedzenia a
ja nie mam nic

na swoją obronę dodam z
Różewicza bodajże że
życie to ciągle ubywanie
zużywanie się

żar z nieba a ludzie zrzucają
z siebie warstwy jak jaszczurki
ze skóry odzieram ich w mojej
chorej głowie z zużytych metafor
utkanych z zmiętych prześcieradeł ja
zużyłem jeszcze więcej obieram kurs
na nowe interpretacje mojej wyobraźni

zużyłem młodość nie mam czasu
na noc powiem ci nic to moja droga
wyprzesz moje istnienie gdy tylko
dotkniesz głową poduszki którą potem
wypierzesz z naszego potu

bądź dla mnie nocą i dniem
a ja zrzucę z nas całą skórę
i poczujemy się w objęciu
nad przepaścią tak jakby
śmierć zaglądała nam do łóżka

zebrała się paczka a ja zużyłem
wszystko bierzcie i jedzcie ze mnie wszyscy
bo to będzie coś naprawdę dobrego póki
na to czas

przez okno wychodzę zbywam się
nie wystrzelałem się ze wszystkich naboí

Jesień bezpłodna

słońce grzeje złudą
a ja nie mam domu pani
już jesień ludzie kiszą na regałach
swoje dawne i niedawne
słowa układają w scrabble
niewypowiedziane wyznania
planowane na koniec świata
a ja nie mam domu pani

dopełniaczem człowieka jest
brak
ograniczone ciało
o nieograniczonych ambicjach
jak przesuwanie mebli w pustym pokoju
literatura
jest meblowaniem pustki
ale ja nie mam domu pani

w sercu uskuteczniłam ruch
płynów i myśli krążących mi po kiszkach
jak rekiny w kieszeniach wyrywają mi drobniaki

nie czytam literatury
męskiej żeńskiej
a już tym bardziej niejakiem
każde moje słowo jest zaczerpnięte
wyrwane z wyschniętego cudzysłowiu
łona o nieokreślonych rysach twarzy
zrywam z natchnieniem ale proszę o
deszcz chociaż nie mam domu pani

powtarzam te wszystkie martwe gesty
na marne lecz za każdym niepotrzebnym
powtórzeniem pójdę ramię w ramię bo
wiersz jest najbardziej upartym językiem
w tej całej paplaninie która nie potrzebuje
ładu ni składu

zrzucam z siebie płaszcz na
hejnał grzechom odpuszczam
głosom zza urny rzucam
cię na ściółkę

rozdieram się na czworo a
nie mogę przejść przez twoje oczko
w porwanych rajstopach które przeciekają
od jesiennego deszczu

Gdy rozum śpi

„El sueño de la razón produce monstruos”.

więcej światła albo
coś takiego po prostu
dochodzi jednak płaszczyzna
odchodzi kolejna tak jak
ludzie wymieniają się w
tym łańcuchu przyczyny
i smutku ręką do ręki w
łańcuchach nie wiedząc o sobie
początek dotyka końca przekażmy
sobie znak a ja wam powiem
to bujda jak wszystko

czarne obrazy kosmate
myśli które wpadają do
worka gdzie nie słyszę dna

odbijające się echa w pustym pokoju

malarska próbówka objęcia
tematu cała paleta tego uścisku ludzi którzy
pierwszy raz widzą i już wiedzą jak bardzo dla
siebie istnieją nawzajem

i nic

czarny romantyzm mnożenie
znaczenia jest bez znaczenia gdy
mogę usłyszeć twój głos
wśród tego całego zgrzytu w
moim zużytych mózgu wytwarzam
coś w rodzaju ogniskującej
blizny po tobie ale to
zawsze będzie sztuka i
tylko jedna sztuka dla sztuki bo
jestem sztuczny do porzygu

o śmierci nic już nie wiem
słyszę już tylko ciszę
wśród demonów się
kołyszę

interpretacja artysty podlega
deformacji z biegiem narracji
i o historii nie zapominajmy o
niej bo we mnie jest śmieszna
monstrualność która się zestarzała
szybciej niż zetalące płótno
mojego śmiesznego ciała to
coś jak nikłość niewyjęta
miłość niewykorzystana i brzydota straszna
brzydota jeszcze nie zdążyłem
spiżec a już musiałem zdiadzieć

ale mam jeszcze jakiś dystans
do tego czego nie usłyszę
demony znaków rzuciły kości

tracę orientację
mój dom niewierna
suka łasi się po zawaleniu
mnie opuściła a w domu
moim zamieszkała niewiara
niewiara kokietka i niepokój

harpie czasu wyrywają mi włosy z
nikąd pomocy i nie dobiorę się
do niczego bo płaszczyzny
już tylko przemijają i nie
dochodzi nic nowego do
skutku a każda reprezentacja
jest pusta zupełnie pusta jak
list w butelce na łańcuchu gdy
początek dotyka końca a wszystko
to bujda i pamiętam tylko to że kochałem
ciebie armię i hiszpanię choć pewnie
nie ja to powiedziałem i coś pomiesz

ANNA „FALKA” FALKIEWICZ

wymowne milczenie

Połowy życia potrzeba,
by zrozumieć co mówiła matka,
drugie pół na to co mówił ojciec,
nie jestem nawet w połowie.

W mroku przy stole, dla gości siedzę,
ale nikt nie przyszedł.

Człowiek to chore zwierzę
ze słów, z pauz po nich.

[...]

Przytłacza
wymowne milczenie.

Pół nocy przy stole
obudziłam się płonącym ciałem.

Śnią mi się rozrywane ciała,
wywieszanie ich na skarpach.

Krzyk, pisk i szum ogniska,
tyle pamiętam.

Jestem chorym zwierzęciem
z paru słów i pauz po nich.

[...]

Wewnętrzny strach
wgryza się w podświadomości,

gryzie i wgryza się
jak pies z wścieklizną.

W mroku przy stole, dla spokoju siedzę
ale nikt nie przyszedł.

[...]

Proszę powiedz mi gdzie,
gdzie rządzi głos obowiązku,
kompletny brak serca.

Powiedz gdzie,

gdzie myśli czyste,
gdzie znajdę spokój,
metafizyczną ciszę,

gdzie semiotyka
przerasta baśnie i bajki,
gdzie będę szczęśliwa

[...]

jako ja – zbity pies.

Nie wiem co na myśli miała matka czy ojciec,
ale pewnie coś w tym jest.

sarna i auto

Jak sarna, co ginie pod maską
reflektorów, strzał zabija następny raz,
krąży wśród wyliczeń gwiazd i mądrości traw,
a zdradza ją wszechświat.

Zostanie tylko krew,
będzie mącić eter,
boi się spojrzeń dłuższych,
analizuje, patrzy w przestrzeń,
dopiero potem ucieka.

Kierowcy twarz zwiędła i zmięta
stała się białą ścianą,
pusty fantom z siecią żyłek
właśnie dąży do perfekcji
po długim bólu, nastanie upragniony stan apatii.

Żaden grymas już nie zetnie bohaterki, twarzy
sarenka nie oceni wielkimi oczami,
poczujesz w powietrzu zapach saturacji dusz,
na koniec wyszeptała, „przepraszam”.

powinności

Słyszysz? dobija się
problem tysięcy powinności, przybiera cięższe intonacje.

Kroczyki w przód – za małe,
spojrzeń w tył – za dużo,
zbyt płytki wydech i wdech.

Autentyczność gdzieś zanika,
chciałabym szczerze powiedzieć,
że widzę w tym sens,

ale mam pętle na szyi
i w głowie abstrakcje,
co obroni mnie.

Spójrz! To tam, gdzie trzymam każdy możliwy swój zarodek klęski,
gdzie przed samą siebie chcę wyjść, póki życie daje treść

serce tam się wierci, w worku, jak przestraszone małe zwierzę
instynkt i wola zmieniają kierunek działania, redukują treść.

Moje zwierzątko ucieka, wraca i targa się
na własnych paradoksach
dobrze znanego kłamstwa.

Pozwól mi się stoczyć, pozwól mi zrobić jeszcze jeden błąd
zaufać, przerzucić jeszcze raz na bok martwe neurony

we własnej krwi, a obcym śnie
co odejdą w wapno pościeli,
nim zdążysz wziąć świadomy wdech.

uściślona w słowie

Brak kontroli nad czymkolwiek
przyprawia mnie o niby fobię.

Myślałam, że patrzę w tył bądź w przód,
a wbijam wzrok w podłogę,
od podłogi w swoją głowę
i tak ciągle.

W teorii się poruszam, czuję, myślę
jestem... i nie jestem pewna,
czy to nie już ta ostatnia płaszczyzna,

ta płaszczyzna w mojej głowie
niekoniecznie uściślona w słowie
a w przecinku, zająknięciu,

płaszczyzna, o której nic nie powiem, nie zająknę,
bo nie istnieje, nie istnieje jak wszystko dookoła,
co nie było nigdy w głowie.

Świadomość bezsensu pcha mnie dalej,
wiesz już przecież jak i dlaczego, gdy dochodzi do „po co?”,
właściwie godzisz się z zastanym stanem.

DOROTA POKORSKA

Aksamitne skrzypce

Grasz liryczny utwór
na aksamitnych skrzypcach
mojej skóry
Dotykasz opuszkami brzegi żył
wypełniając je rozproszoną światłością
Wilgotnością walczysz z zakończeniami
nerwów i impulsów
wyrrywających się z różanych
kluczy waniliowych
Wiolinowych ust smak czujesz dużo bardziej
niż wcześniej
Odrywamy się od ciemności
i gramy kolejną melodię
na aksamitnych skrzypcach mojej skóry

Stary Adresat

Wysyłałabym Ci listy
wybierałabym najstarszy najpiękniejszy papier
i pisałabym
o wszystkim i wszędzie

Pisałabym Ci listy
we wszystkich miesiącach jesieni
a potem pisałabym kolejne
listy nigdy nie odczytane
schowane gdzieś na dnie szuflady

Agresywna nienawiść walcząca z miłością
zostałaby zamknięta w próżni papieru
Odpowiedziałbyś tylko oddechem
puszczonym w przestrzeń
mojej werandy

A wtedy napisałabym Ci ostatni list
Ostatni na starym najpiękniejszym papierze

wzrok wbity w lustro
żrenice
upewniam się
że wciąż jesteś

mrużę oczy
są zbyt przemoczone
spadającym na nie deszczem
obdartym ze słonej wody

oczy pieszczą rozszerzone
wrzeszczą
chęć wybuchnąć

już prawie się udaje...

nic o nas bez nas
a jednak do nas
przychodzą
bez nas
są
jak jubilat w kącie
zdmuchuję
świeczkę
i znikam
w kącie

reszta tańczy...

Dzień Kobiet

Ona nie jest TAKĄ dziewczyną
nie uśmiecha się do obiektywu
pozując w pięknym płaszczu

Ona jest dziewczyną
TAKĄ
jak Ty i ja

owiana melancholią
robi zdjęcia Ofeliom
trzymającym kwiaty
w Dzień Kobiet

Telefon

napiszę
może nie jutro
idę do lekarza
nie pojutrze
są urodziny mamy
za tydzień wyjeżdżam
do Londynu
a w przyszłym miesiącu trzeba iść z psem
do weterynarza

przebijam się przez kalendarze
i szukam...
no nic
kiedyś napiszę
bo przecież brakuje mi tlenu

Mam Cię

mam Cię gdzieś tam w myślach
pomiędzy Nowym Jorkiem
a
Marilyn Monroe

Łóżko

Pościel przesiąka
obrzydliwa,
leżąca.

Moje łóżko
obrzydliwie przesiąka
wrastającą postacią
leżącą

w moim łóżku.

Pan od angielskiego

Co tydzień
w poniedziałek
na ósmą

widuję go zmęczonego
szukającego iskry
pomiędzy ławkami;

w podręcznikach
głowy młodzieży
odbijają się w jego oczach

stoi przed nią
i szuka naczynia
w które wlałby ciecz

tego co czuje
szuka w oczach
tego co niewidzialne

nie udaje się
projektuje Ją od nowa
wyciąga z otchłani pamięci
wysoki i smutny

Pan od angielskiego

BARTŁOMIEJ PACYNKAR KWIATKOWSKI

Słupy

Z przebitymi nad głową dłońmi
Zwisałem zupełnie nagi ze słupa,
W odorze śmierci, w odorze trupa
Jakby otoczony gorącymi woniami.
Jestem martwy! Martwa po lewej
Zwisała narzeczona na włosach,
Na siwiźnie, gorzej niż na stosach.
Ach, prędzej umieraj, no prędzej!
Lecz daleko, za rzędami słupów
Ktoś przybijał do słupa nowe życie;
Było to dziecko, dziecko wśród trupów
I druga istota, we własnym bycie,
Jak na łbie chorym na albinizm
Wypisane miała słowo: «NIHILIZM».

ZOFIA POWIERSKA

Martwe motyle

szczęście
w mojej rzeczywistości
istniało od zawsze
jedynie jako marzenie

czasami
udawało mi się je chwycić
niczym pięknego motyla

zamykałam go wtedy w ramkę
zapominając
że jest to równoznaczne
z jego śmiercią

nie poddawałam się jednak
szukając kolejnej ofiary
wciąż trwam
w nieustannej
pogoni za nieuchwytnym

uśmierciłam 48 motyli
zanim znalazłem Ciebie
I prawie skończyłbyś jak one
ot kolejna próba
posiadania szczęścia

Ty jednak
w ścianie pełnej motyli
nie widziałeś przegranej
a ja zrozumiałam
że z Tobą
mogę w końcu
zacząć ją podziwiać

Minione sekundy

czas – jakże niejednolity
moment – chwila jakże niewymierna

próbuję łapać sekundy umykające mi przez palce
pode mną zgromadził się już ich tabun
gromada dni których nikt mi nie wróci
stos lat niewykorzystanych
armia przespanej wieczności

im gorliwiej chce je zebrać
tym więcej tracę
żegnaj się więc z nimi godząc się z ich stratą

Nie zatrzymując się dłużej
nie zatracając się w bezmiarze rozpacz
która tak wiele razy skradała mnie tylko dla siebie
biegnę na oślep
jak najszybciej chcąc oddalić się od Ciebie

trucicielu duszy
kochanku zagubionego serca
nie wracaj więcej w progi mego jestestwa

nigdy nie zapomnę o koszmarze snu nocy letniej
nie sklejam już jednak rozbitego lustra
w którym tak często
szukałam choćby cienia twego oblicza

żegnaj 7 lat nieszczęścia
dziś nastaje nowa era

JULIA MARCZAK

Ewa

Wulgarność obnażających się z niczego mebli budzi niepokój.
Puste komody, na nich donice, w których rośnie Nic.
Wystarczy umiarkowanie podlewać i ignorować wedle uznania.

Tylko w kuchennych szafkach leży jeszcze zastawa.
Ceramiczne bebechy mieszkania.

Gra

chłopcy w tramwajach zmieniają spodenki
spieszą się kopać piłkę
strzelać gole

zmieniają też buty
w pośpiechu
naciągają podkolanówki
zaraz powinni wysiąść
pocić i przepychać się

łokciami będą dotykać
poliestrowych koszulek kolegów

Tata

Zastanawiam się co czuł A. Ważyk, gdy pisał pierwszy erotyk.
Czy na klawiaturze maszyny zostawił mokre ślady, czy stukał w dno szklanki,
czy może był trzeźwy jak nigdy wcześniej.

W całym mieście panował mróz. Dzieci jadły lody na sterczących patykach,
ich matki nosiły pstrokate sukienki, siostry odkryte pantofle.
Gdzieś tam się zacząłeś.

Zastanawiam się czemu nigdy nie mówiłeś mi o swoim ojcu.
Czemu kazałeś mi o Was czytać?

Hamster

chowam w dziąsło
czas i jego odchylenie
standardowe wskazówki
które nic nie podpowiadają

czyszczę szczeliny w zębach
przytulam mięższ
pobieram dane

zbieram skrupulatnie
wyskakujące okienka
pliki skaczą z parapetów
a poziomy zmieniają pion

zasilane przez kołowrotki
owłosione dłonie
postulują więcej cukru

tata schowany lata temu w poliku
zjada mnie
ale od środka

kobieta – daj jej palec
weźmie sobie
żebro
zbuduje dom
w twoim ogrodzie
zasadzi drzewo
zestrzeli drona
uwije gniazdo
i będzie cię oplatać
jak niewinne zwierzę

ty w niej zamieszkasz
jak kornik w drewnie skóry
aż pewnej nocy
obudzisz się
w dzikich korzeniach kabli
z pustą przestrzenią
w miejscu ust

MACIEJ RYDZEWSKI

idą znów
i łążą i łążą i łążą
idą znów one
i morzą i morzą i morzą
mnie was nas może
o boże

ulic brud
i błoto i błoto i błoto
w wąskiej bramie
na bruku na bruku na bruku
wsiąka w nie deszcz
i łyzy matek

idą znów
i kroczą i kroczą i kroczą
bo w ich kroczeniach
się topią się topią się topią
spojrzenia tatusiów
gdy one w kałużach topią swych ojców

zegar tyka
nie tykaj

zegar bije
nie bij

czego mnie bijesz ty sukinsynie
zostaw

zegar z wahadłem
a ja wyję

wypadają mi zęby
małe muszle
przykładam do ucha
słyszę (bzdura)

wyrzynającą się
ojcowską opowieść
o tym jak sieka jak miażdży
jak gryzie i szarpie

czuję (brednie)
to smak świeżych wiśni
nie
to smród nieżywych śni
mi się

ręka
między udami
ręka
nie potrafi się opamiętać
udręka

drżałem gdy umierał bóg
z rozciętym brzuchem
z wywleczonymi wnętrznościami
z nogą w ekskrementach
i krzykiem zdławionym

drżałem gdy gwałciliśmy matkę
gdy ją patroszyliśmy
gdy nie zostało nic
tylko jutrzejsze motyle
i mięso na kości

strzeżmy się zbawiciela
strzeżmy się

na skrzyżowaniu
rąk nóg kościstych palców
rozpadających się spojrzeń i oczu
tych zwiędłych oczu
strzeż się

**G
A
L
E
R
I
A
O
W**

KRYSTIAN DOMINICZAK

Urodzony w Ostródzie. Student filologii polskiej drugiego stopnia na Uniwersytecie Gdańskim. Obronił tam pracę licencjacką pod tytułem: „*Skromne miejsce dla syna Hrudnychy*”. *Figura matki w poezji Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, pisaną pod kierunkiem dr. hab. prof. UG Dariusza Szczukowskiego. Swoje teksty publicystyczne o literaturze publikuje na portalu Gdańsk Miasto Literatury. Kierownik działu artystycznego w czasopiśmie „Dzieła cytowane”. Szczególnie zainteresowany poezją, którą sam praktykuje. Po zajęciach pracuje w kawiarni.

KAMIL DORMANOWSKI

Student pierwszego roku drugiego stopnia filologii polskiej na Uniwersytecie Gdańskim. Do jego zainteresowań naukowych należą zagadnienia związane z literaturą staropolską i modernistyczną, ze szczególnym uwzględnieniem wpływów kultury i literatury indyjskiej na dzieła polskich twórców. Od 2023 roku współpracuje z portalem publicystycznym Filmawka.

ANNA „FALKA” FALKIEWICZ

19-letnia studentka pedagogiki specjalnej na Uniwersytecie Gdańskim. Kultuwyuje poezję. Regularnie spotykana na scenie trójmiejskiego slamu. Jej markotna twórczość niekiedy przyjmuje formy prosków do prania i glinianych kufli.

PATRYCJA FELCZAK

Studentka filozofii i filologii polskiej w ramach Indywidualnych Studiów Międzydziedzinowych. Mimowolna entuzjastka literatury pięknej, która swoje uzależnienie od książek leczy kolejnymi. Obecnie na kuracji u doktora Krokowskiego w sanatorium w Davos. Pisarka z zamiłowania. Grafomanka z przeznaczenia.

MAGDALENA KALWIŃSKA

Studentka filologii polskiej drugiego stopnia, pasjonatka literatury XIX wieku (szczególnie twórczości kobiecej), członkini koła naukowego „Pozytywnie Zakręconych” i kierowniczka działu edytorskiego czasopisma „Dzieła cytowane”. Interesuje się zagadkami poprawnej polszczyzny i edytorstwem. Prywatnie amatorka gotowania i nałogowa zbieraczka książek.

JULIA KĘDZIORA

Studentka Uniwersytetu Gdańskiego (studia drugiego stopnia, specjalizacja nauczanie języka polskiego jako obcego); początkująca redaktorka. Na co dzień interesuje się tańcem i muzyką. Trudno jest ją oderwać od książek.

WERONIKA KICZELA

Studentka Uniwersytetu Gdańskiego (studia drugiego stopnia, specjalizacja media i PR); początkująca literaturoznawczyni zajmująca się badaniami nad literaturą współczesną oraz dwudziestolecia międzywojennego; autorka tekstu pt. *Ćwiczenia duchowe jako specyficzny rodzaj dialogu w Notatniku z Altengrabow Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*; członkini koła literaturoznawczego „Pozytywnie Zakreconych” oraz koła teoretyków filmu Alternatywy 3.64; kierowniczką działu naukowego.

WIKTORIA KRASZEWSKA

Studentka pierwszego roku filologii polskiej drugiego stopnia na Uniwersytecie Gdańskim, specjalizacja media i PR. Interesuje się zagadnieniami związanymi z humanistyką zaangażowaną i literaturą dziecięcą, jest członkinią czterech kół naukowych. W życiu prywatnym współprowadzi trójmiejską organizację harcerską, spędza czas z najbliższymi, a w wolnych chwilach ucieka od codzienności w piękno polskich gór.

KACPER KUDZIA

Student pierwszego roku studiów magisterskich na filologii polskiej. Kierownik działu publicystycznego, prowadzi dział podcastowy. Interesuje się literaturą fantasy i science fiction, ich narracjami oraz światotwórstwem. Hobbystycznie gra w gry komputerowe, analizując immersję, wpływ na odbiorcę i techniki narracyjne, porównując je z literackimi pierwowzorami gatunkowymi. Uwielbia nietuzinkowe i niestandardowe podejścia do opowiadania historii. Docenia analityczne oraz krytyczne podejście do konsumowania treści, w szczególności tych rozrywkowych – od gier po filmy czy obrazy. Miłośnik studia From-Software i Stanisława Lema.

BARTŁOMIEJ KWIATKOWSKI

Młody poeta, neoromantyk. Urodzony 6 września 2007 roku. Fascynat muzyki klasycznej i literatury pięknej. Dekadent. Zwolennik obiektywizmu, który cechuje jego poezję.

PAWEŁ KWIATKOWSKI

Kierownik sekcji kulturowej działu publicystyki. Urodzony 1 marca 2002 roku. Autor amatorskich filmów krótkometrażowych, członek koła naukowego teoretyków filmowych Alternatywy 3.64. Miłośnik popkultury w każdym jej okazy. Uwielbia kino złotej ery Hollywood, kocha Quentina Tarantino i b-klasowe horrory.

JULIA MARCZAK

Urodzona w 2002 roku w Bydgoszczy, mieszka w Gdańsku. Studentka, psia mama i aktywistka na rzecz lokalnych społeczności.

DOROTA POKORSKA

Urodzona 19 lipca 2002 roku. Redaktor naczelna czasopisma „Dzieła cytowane”, studentka pierwszego roku filologii polskiej drugiego stopnia ze specjalnością media i PR, literaturoznawczyni (interesująca się szczególnie tekstami okresu XIX-XXI wieku) zajmująca się badaniami nad filmem, a także nauczycielka języka polskiego. Członkini dwóch kół naukowych, współzałożycielka koła teoretyków filmu Alternatywy 3.64. W wolnych chwilach pisze poezję.

ZOFIA POWIERSKA

Studentka filologii polskiej, aktualnie na pierwszym roku studiów drugiego stopnia. Jej zainteresowania literackie koncentrują się głównie wokół poezji współczesnej, a do ulubionych autorów należą: Wisława Szymborska, Agnieszka Osiecka, Czesław Miłosz. Od kilku lat próbuje samodzielnie tworzyć poezję, chcąc ukazać w niej głównie przeżycia wewnętrzne związane z takimi wartościami jak miłość, szczęście czy ból i tęsknota po stracie. Prezentowane utwory to jej pierwsza, oficjalna publikacja.

ESTERA PYSZCZORSKA

Studentka gdańskiej polonistyki drugiego stopnia. Interesuje się filmem i literaturą współczesną.

MACIEJ RYDZEWSKI

Student filologii polskiej, absolwent psychologii na Uniwersytecie Gdańskim.

